

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TÜRKÇE EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

TÜRKÇE ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE METAFORİK YAKLAŞIMLAR

Uğur BAYRAKTAR

İzmir

2016

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TÜRKÇE EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

TÜRKÇE ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE METAFORİK YAKLAŞIMLAR

Uğur BAYRAKTAR

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Mehmet AKKAYA

İzmir

2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "İkinci Yeni Şiirinde Metaforik Yaklaşımlar" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



26/05/2016

Uğur BAYRAKTAR

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı Türkçe Öğretmenliği Programında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Mehmet AKKAYA

Üye : Yrd. Doç. Dr. Ömer İNCE

Üye : Doç. Dr. Mehmet TEMİZKAN

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

28/06/2016


Prof. Dr. Ali Günay BALIM
Enstitü Müdürü

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

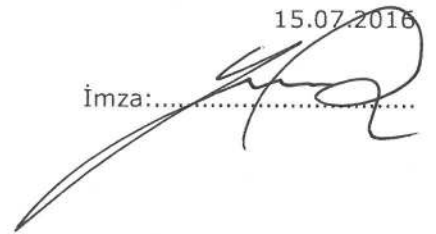
Referans No	10117689
Yazar Adı / Soyadı	UĞUR BAYRAKTAR
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 30617282896
Telefon	5549626807
E-Posta	ugurbayraktar1991@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	İkinci Yeni Şiirinde Metaforik Yaklaşımlar
Tezin Tercümesi	Metaphorical Approach to the Second New Poetry
Konu	Eğitim ve Öğretim = Education and Training ; Türk Dili ve Edebiyatı = Turkish Language and Literature
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Anabilim Dalı	Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Türkçe Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2016
Sayfa	147
Tez Danışmanları	YRD. DOÇ. DR. MEHMET AKKAYA 12631747438
Dizin Terimleri	Kavramsal metafor kuramı=Conceptual metaphor theory ; Türk dili ve edebiyatı=Turkish language and literature ; Türk edebiyatı=Turkish literature
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	36 ay süre ile kısıtlı

Tezimin, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 15.07.2019 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.

NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

15.07.2016

İmza:.....



ÖNSÖZ

Bu çalışmada yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda metaforlu söyleyişler kapsamına giren edebi sanatlardan "mecaz, istiare, mecaz-ı mürsel, teşbih, deyim aktarması, sembol, teşhis, intak kinaye, alegori" sanatları tanıtılmış ve bu sanatların nasıl metafor oluşturduğuna değinilmiştir. Metaforun tarihsel ve dilsel gelişimi, dil içerisinde ve sanatta kullanımına değinildikten sonra İkinci Yeni şairlerinden bahsedilmiştir. İkinci Yeni şairlerinden bahsedilmeden önce İkinci Yeni Hareketi'nin olduğu ortam hakkında genel derlemelerde bulunulmuş ve İkinci Yeni poetikasıdan bahsedilmiştir.

Yapılan çalışmaların ardından belirlenen İkinci Yeni şairlerinin, bu hareketin görüşlerini yansıtan eserlerinde geçen şiirler incelenmiş ve metaforlu söyleyişler tespit edilmiştir. Yapılan bu tespitlerin sonucunda, uzun yüzyılları alan bir geleneğin sonucu İkinci Yeni şiirlerinin metaforlu kullanımlarla şiir dilini, dolayısıyla Türkçeyi farklı anlam alanlarına taşıdığı sonucu çıkarılmıştır.

Birey duygu ve düşüncelerini rahatça ve farklı şekillerde ifade edebiliyorsa kullandığı dilin özelliklerini kavramış demektir. Öğrencilerin temel dil becerisinin geliştirilmesinde yoğun metaforlu kullanımlar olan, düzeye uygun İkinci Yeni şiirlerinden seçkiler oluşturulması önerilmiştir.

Metaforların benimsenmesi ve metaforlara sıkça başvurulması, öğrencilerin bilişsel, duygusal ve dilsel gelişimi açısından çok önemlidir. Bu olguyu daha belirgin kılmak amacıyla seçilen İkinci Yeni şairlerinin, İkinci Yeni poetikasını yansıtan şiirlerinde geçen metaforlu söylemleri incelenmiştir. Bütün bu bilgiler ışığında Türkçenin zengin metaforik kullanımları ve İkinci Yeni Şiir Hareketi'nin geleneği bünyesinde taşıyan ruhu bütünleştğinde saygın ve etkili bir dil kullanımı ortaya çıkmaktadır. Bu tür örtülü söyleyişleri anlamlandırma işlemi bir bilgi ve kültür birikimi gerektirmektedir. Bu noktada çalışmanın, İkinci Yeni'de kullanılan metaforlar ışığında öğrenciler ve diğer insanlar üzerinde bir ufuk açarak sözü edilen grubun bakış açılarının genişleteceğini düşünüyoruz.

2009 yılından bu yana süregelen yüksek öğrenim hayatım esnasında sanki edebiyat ile ilk kez tanıştığım hissiyatını uyandıracak kadar bana sanat heyecanı aşılayan, bilgi, görgü ve hoşgörüsüyle bana daima yol gösteren, araştırmam boyunca benden desteğini esirgemeyen ve yeni ufuklar kazanmamı sağlayan kıymetli hocam ve danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Mehmet AKKAYA'ya,

Öğretmenlik mesleğimi layığıyla yerine getirme çabalarımın kaynağı, sonsuz ve kutlu bilgi kaynağım, zihni birikimlerimde dünya üzerinde maddi bir karşılığı bulunamayacak kadar fazla emekleri bulunan kıymetli hocalarım Sayın Yrd. Doç. Dr. Ömer İNCE'ye, Sayın Doç. Dr. Nevin AKKAYA'ya, Sayın Doç. Dr. İbrahim Seçkin AYDIN'a,

Lisans öğrenimim esnasında hayatıma giren, duruşuyla ve tarzıyla bana ilham kaynağı olan, güzel günlerimden daha çok zor zamanlarımda tüm stresli hallerimle beni kabullenen, hem lisans hem de yüksek lisans sürecinde bulunduğu telkinler neticesinde bana cesaret veren eşim Nebahat Sena BAYRAKTAR'a,

Hayatımın her kademesinde benden desteğini esirgemeyen, gerek öğretmenliği, gerek ebeveynliği, gerek dostluğu gerekse ağabeyliğiyle çeyrek asırlık ömrüme pek çok hayat tecrübesi sığdıran kıymetli babam Mustafa BAYRAKTAR'a,

Bu hayatta kendimi değerli hissetmemi sağlayan, uzaklarda olsa da varlığını her daim hemen yanı başımda hissettiğim, benim için bugüne kadar hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan sevginin vücuda gelmiş hali annem Sevinç BAYRAKTAR'a sonsuz teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	iii
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii

I. BÖLÜM

1.1. GİRİŞ	1
1.2. Tez Başlığı	2
1.3. Problem Durumu	3
1.4. Araştırmanın Amacı ve Önemi	3
1.4.1. Araştırmanın Amacı	3
1.4.2. Araştırmanın Önemi.....	3
1.5. Problem Cümlesi.....	4
1.6. Alt Problemler	4
1.7. Sayıtlar	5
1.8. Sınırlılıklar	6

II. BÖLÜM

2.1.İlgili Yayın ve Araştırmalar	8
--	---

III. BÖLÜM

YÖNTEM.....	17
3.1. Araştırma Modeli	17
3.2. Araştırmanın Yöntemi.....	18

3.3 Evren ve Örneklem	19
3.4. Veri Toplama Araçları	20
3.5. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	20

IV. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR	21
4.1 Metaforik Bağlamda Kullanılan Edebi Sanatlar	21
4.1.1. Mecaz	21
4.1.2. İstiâre.....	22
4.1.2.1. Açık İstiâre	25
4.1.2.2. Kapalı İstiâre	27
4.1.2.3. Temsili İstiâre.....	28
4.1.3. Teşbih.....	29
4.1.4. Mecaz-ı Mürsel	30
4.1.5. Teşhis ve İntak	32
4.1.6. Alegori	34
4.1.7. Örtülü Anlatım	35
4.1.8. Sembol	36
4.1.9. Kinaye	36
4.1.10. Analoji	37
4.2. Metafor.....	38
4.2.1. Metaforun Kuramsal Temelleri.....	38
4.2.2. Metaforla Bağlantılı Figürler	42

4.2.4. Metaforun Şiir, Atasözü ve Deyimlerde Kullanımı	43
4.3. İkinci Yeni Şiiri.....	45
4.3.1. İkinci Yeni Şiirinin Oluştığı Ortam.....	48
4.3.2. İkinci Yeni Şiirinin Doğuşu	53
4.4. İkinci Yeni Şairlerinin Metaforik Kullanımları	55
4.4.1. Turgut Uyar Şiirlerinde Metaforik Kullanımlar.....	55
4.4.2. Cemal Süreya Şiirlerinde Metaforik Kullanımlar	72
4.4.3. İlhan Berk Şiirlerinde Metaforik Kullanımlar	95
4.4.4. Ece Ayhan Şiirlerinde Metaforik Kullanımlar	103
4.4.5. Edip Cansever Şiirlerinde Metaforik Kullanımlar	115

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	127
5.1. Sonuç ve Öneriler.....	127
KAYNAKÇA	130

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, İkinci Yeni Şiir Hareketi poetikasını benimsemiş, bu şiir anlayışının poetikasına uygun şiirler kaleme almış şairlerin, şiirlerinde geçen metaforlu söyleyişleri saptamak ve bu kullanımların şiir diline, Türk edebiyatına ve Türk diline olan etkisini ortaya çıkarmaktır. Çalışmada İkinci Yeni Şiir Hareketi mensubu şairlerin şiirlerinde geçen kapalılığı aydınlatabilmek ve İkinci Yeni Şiir Hareketi'ni anlamlandırarak okuyucuya sunmak temel hedeflerimizdir. Bu hedef doğrultusunda şiir sanatının diğer sanatlardan farkına değinilmiş, şiiri düzyazıdan ayıran özellikler saptanmış, İkinci Yeni Şiir Hareketi'nin ne olduğuna, hangi sosyal, kültürel ve edebi şartlar altında ve nasıl ortaya çıktığına, İkinci Yeni poetikasını benimsemiş ve bu anlayışla yazmış şairlere, etkisi altında kaldığı edebi akımlara, öncüllerine ve ardıllarına değinilip İkinci Yeni şairlerinin şiir anlayışlarından bahsedilmiştir.

İkinci Yeni Şiiri'nin ardından şiirde kullanılan sanatlardan bahsedilmiş ve özellikle şiirde anlamı bireyselleştiren metafor üzerinde durulup metaforla ilgili sanatlar tanıtılmıştır. Metaforu tam anlamıyla idrak edebilmemiz için çalışmada metaforun tarihi gelişimi ve edebiyat çerçevesinde kullanımlarından örnekler verilmiştir. Çalışmada İkinci Yeni Şiir Hareketi şairlerinin, hareketi bütün olarak tamlayıcı eserleri incelenerek eserlerdeki metaforik kullanımlar saptanmıştır. Yapılan bu metafor saptama çalışmasında tarama modeli uygulanmış ve mecazlar yoluyla nitel veri toplama yöntemi uygulanmıştır. Bu çalışmada veri çözümleme ve yorumlama tekniği olarak kaynak taraması, içerik analizi ve betimsel analizden yararlanılmıştır. Kaynak taraması ve fişleme yöntemiyle elde edilen veriler, amaca ulaşmak için belirtilen alt problemlere uygun olarak tasnif edilmiş ve bunlara dayalı olarak saptamalar yapılmıştır. Bu saptamalar doğrultusunda İkinci Yeni şairlerinin, bu şiir hareketinin anlayışını yansıtan şiirlerindeki örtülü anlamlar ve kapalılıklar giderilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Metafor, İkinci Yeni, Şiir, Edebi Sanat, Türk Edebiyatı

ABSTRACT

The aim of this study is to determine the metaphor utterances of Second New poets and find out the effects of these utterances to poem language, Turkish literature and Turkish language. In the study, our main purposes are illuminating the indirection of Second New poets and giving meaning to Second New in Turkish poetry. For this reason; we referred the differences of poetry from other art works and determined the differences of poetry from prose. We also mentioned what the Second New in Turkish Poetry was and in which social, cultural and literary circumstances it occurred. Moreover, we referred to the poets having internalized Second New Current, their antecedents, successors and their poem perspective.

In addition to Second New Poetry, the arts used in poetry were mentioned and especially metaphor was focused and arts including metaphor were presented. We explained the development of metaphor in history and gave examples to usage of them in literature in order to clarify what metaphor really is. In the study, we examined the Second New poet's poems and determined the metaphors in them. While determining these metaphors, scanning model was applied and qualitative data collection method was carried out. In our study, we got benefit from searching sources, content analysis and descriptive analysis as data analysis and interpretation technique. The data we obtained with source scanning and profiling technique were classified according to the sub problems to achieve the goals and we made evaluations concerning these problems. Thanks to these evaluations, we tried to eliminate closeness and implicit meanings of Second New poets.

Key Words: Metaphor, Second New, Poetry, Literary Art

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Giriş

Metafor sözcüğü Eski Yunanca’da bulunan meta (üzeri-ne) ve phrein (taşımak) sözcüklerinden gelmekte ve bir “şey”in bazı yönlerinin başka “şey”e taşındığı ya da transfer edildiği zihinsel-dilbilimsel süreçleri ifade etmektedir. Bu süreçlerin sonucunda, “ikinci şey”den sanki “ilk şey”miş gibi bahsedilmesi söz konusu olmaktadır. (Cebeci,2013:10).

Bu bağlamda tarihsel kökeni Plato ve Aristo’ ya kadar uzanan metafor kavramının ortaya çıkışı şiirin felsefe tartışmalarına konu olmasıyla başlamaktadır. Platon metaforu, mimesis bağlamında ele alırken, metaforu ve türevlerini yanıltıcı dolayısıyla zararlı yapılar olarak değerlendirmektedir (Brittan,2003:7-8). Platon’un öğrencisi olan Aristo ise şiirin yarattığı yanılsamayı kabul etmekle birlikte bu yanılsamanın iyi bir şey olabileceği düşüncesiyle Plato’dan ayrılmaktadır. Aristo’ya göre şiir sanatında katharsis yoluyla duygusal arınma gerçekleşmekte ve metaforlar yardımı ile yeni fikirler ortaya çıkmaktadır. Yani Aristo Platon’dan farklı olarak metaforun faydalı bir şey olduğu kanısındadır. (Güven, 2015: 45).

Aristo’ya göre şiir metafora dayanır (Hawks,1980: 9-10). Şiir dilini günlük kullanımdan ayıran en önemli ölçütlerden biri metaforlardır. Metaforlar, dilin zenginliklerini ortaya çıkarmakta, sadece sanatçıların kullanım alanında kalmaz ve hayatın pek çok bölümünde karşımıza çıkar. Bir dil için, metaforik kullanımları ne

kadar yoğunsa o denli anlam zenginliğine ve geniş kültüre sahiptir yorumunu yapabiliriz. Metaforların dilde ortaya çıkışı, mecazlı ve sanatlı söyleyişlerin perde arkasında gerçekleşir.

Türk edebiyatının, tarihin bu güne kadar vücuda getirmiş olduğu en zengin sanat ekollerinden birisi olduğunu söyleyebiliriz. Türk edebiyatının tarihi, Türklerin yazıyı kullanmalarından da eskiye dayanır. Yıllarca sözlü edebiyat kapsamında, sonraki dönemlerde ise yazılı metinler formunda, her dönemde üzerine bir tuğla daha eklenerek bugünkü halini almıştır. İkinci Yeni Şiir Hareketi, bu birikimin şiir kolunun Türkiye Cumhuriyeti tarihi kapsamındaki en yetkin sanat hareketlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. İkinci Yeni anlayışı 1950'li yıllarda başlayıp aradan 60-65 yıl geçmesine karşın günümüzde etkinliğini ve popüleritesini korumayı başarmış bir akımdır. Bu durumu, İkinci Yeni şairlerinin metaforlu ve bireysel dil kullanımlarının, giderek globalleşen dünya üzerindeki insanlarımızın içine kapanıklaşması ve sosyallikten uzaklaşıp giderek bireyselleşmesine, kalabalık içerisinde yalnızlaşmasına bağlayabiliriz.

Metaforların benimsenmesi ve metaforlara sıkça başvurulması, öğrencilerin bilişsel, duygusal ve dilsel gelişimi açısından çok önemlidir. Bu olguyu daha belirgin kılmak amacıyla seçilen İkinci Yeni şairlerinin, İkinci Yeni poetikasını yansıtan şiirlerinde geçen metaforlu söylemleri incelenmiştir. Bütün bu bilgiler ışığında Türkçenin zengin metaforik kullanımları ve İkinci Yeni Şiir Hareketi'nin geleneği bünyesinde taşıyan ruhu bütünleştğinde saygın ve etkili bir dil kullanımı ortaya çıkmaktadır. Bu tür örtülü söyleyişleri anlamlandırma işlemi bir bilgi ve kültür birikimi gerektirmektedir. Bu noktada çalışmanın, İkinci Yeni'de kullanılan metaforlar ışığında öğrenciler ve diğer insanlar üzerinde bir ufuk açarak sözü edilen grubun bakış açılarının genişleteceğini düşünüyoruz.

1.2. Tez Başlığı

İkinci Yeni Şiirinde Metaforik Yaklaşımlar

1.3. Problem Durumu

Güncel Türkçe sözlüğe baktığımızda pek çok sözcüğün temel anlamının yanısıra çok çeşitli anlamlarda da kullanıldığı gözümüze çarpmaktadır. Bir sözcüğün çok çeşitli anlamlarda kullanılması, farklı anlamları karşılayacak kullanım alanları dilimizin zenginliğinin ve anlam kapsamının genişliğinin bir göstergesidir. Ancak bu durum kimi zaman sanat eserlerini anlamsal kapalılığa celbetmekte ve okurun sanattan uzaklaşabilmesine neden olabilmektedir.

Metafor, bir kavramın ifade edilmeden örtülü şekilde alıcıya aktarılması, bilinenden yola çıkarak bilinmeyenle kavramın ifadesi anlamlarını taşır. Metafor kavramının bünyesinde istiare, mecaz, deyim aktarması, imge, sembol, teşhis, intak, somutlaştırma, teşbih gibi edebi sanatlar bulunmaktadır.

İkinci Yeni Şiir Hareketi şairleri dönemin sunduğu şartlardan ve oluşagelen şiir anlayışından dolayı örtülü anlamlara, sanatlara ve metaforlu söyleyişlere yönelmişlerdir. Bu durum İkinci Yeni şairlerinin okura ulaşmasını kısıtlamakta, anlamı ise derinlere gömmektedir.

1.4. Araştırmanın Amacı ve Önemi

1.4.1. Araştırmanın Amacı:

Bu araştırmanın amacı, İkinci Yeni Şiir Hareketi poetikasını benimsemiş, bu şiir anlayışının poetikasına uygun şiirler kaleme almış şairlerin şiirlerinde geçen metaforlu söyleyişleri saptamak ve bu kullanımların şiir diline, Türk edebiyatına ve Türk diline olan etkisini ortaya çıkarmaktır. Çalışmada İkinci Yeni Şiir Hareketi mensubu şairlerin şiirlerinde geçen kapalılığı aydınlatabilmek ve İkinci Yeni Şiir Hareketi'ni anlamlandırarak okuyucuya sunmak temel hedeflerimizdir.

1.4.2. Araştırmanın Önemi:

Dil; duygu, düşünce, yaşantı ve olayları en etkili biçimde anlatma aracıdır (Ustaoglu; 2015:3). Metaforlar, en temel iletişim aracımız olan dile farklı bir boyut

kazandırır, dile öteki yerden bakar. Metaforlu söyleyişler, temel anlamda düşündüğümüzde dilin kullanımında kapalılıklar ve güçlükler doğurabilmektedir. Okuduğunu anlama, soyut düşünme, soyut kavramı zihinde şekillendirme ve yorumlama becerilerinin kazanımı bakımından metaforların öğrencilerin temel dil eğitiminde kullanılmaları önem teşkil eder. Bu noktada çalışmanın, İkinci Yeni'de kullanılan metaforlar ışığında öğrenciler ve diğer insanlar üzerinde bir ufuk açarak sözü edilen grubun bakış açılarının genişleteceğini düşünüyoruz.

1.5. Problem Cümlesi

İkinci Yeni Şiir Hareketi bünyesinde, bu şiir hareketinin poetikasını kendilerine ilke edinmiş şairlerin, eserlerinde bulunan metaforlu söyleyişler nelerdir ve bu metaforlu söyleyişlerin Türk şiirine ve Türk diline etkileri nelerdir?

1.6. Alt Problemler

Şiir dili yüzyıllar boyunca gündelik dilden farklı olmuş ve etkililiğini korumuştur. Edebi türler içerisinde şiiri diğer türlerden farklı kılan en önemli husus, yazarın kendi dünyasını imge ve çağrışımlarla etkili bir şekilde ifade etmesidir. Şiiri dış dünyaya kapatan ve anlamını bir kafesin içerisine alarak koruyan ise metaforlardır. İkinci Yeni şairlerinin şiir metinlerindeki anlamsal kapalılıkların anlamlandırılması ve okur için anlaşılabilir hale getirilebilmesi için bu çalışmada aşağıdaki problemlere cevap aranmıştır:

- Şiir nedir?
- Şiir dilini gündelik dilden ayıran ölçütler nelerdir?
- İkinci Yeni Şiir Hareketi nedir?
- İkinci Yeni şairleri kimlerdir?
- İkinci Yeni Şiirinin genel poetikası nedir?
- İkinci Yeni Şiir Hareketi hangi kaynaklardan beslenmektedir?
- İkinci Yeni Şiir Hareketi'nden önce Türk edebiyatının durumu nedir?

- İkinci Yeni Şiiri nasıl bir edebi ve sosyal çevrede vücut bulmuştur?
- İkinci Yeni Şiirinin Türk edebiyatına etkisi nedir?
- Edebi sanat nedir?
- Edebi sanat niçin ve nerelerde kullanılır?
- Edebi sanatların oluşum süreci nasıldır?
- Mecaz nedir?
- İstiare nedir?
- Deyim aktarması nedir?
- Mecaz-ı mürsel nedir?
- Teşbih nedir?
- Teşhis nedir?
- İntak nedir?
- Alegori nedir?
- Sembol nedir?
- Kinaye nedir?
- Analoji nedir?
- Somutlaştırma nedir?
- Örtülü anlatım ne demektir?
- Metafor nedir?
- Metaforun diğer söz sanatları içindeki yeri nedir?
- İkinci Yeni Şiir Hareketine mensup şairlerin eserlerinde yer alan metaforlu söyleyişler ve buna bağlı söz sanatlarının kullanımı nedir?
- Düz yazı ve şiirde çağrışımlar nasıl kullanılır?

1.7. Sayıtlar

İkinci Yeni Şiir Hareketi poetikasını benimsemiş, bu şiir anlayışının poetikasına uygun şiirler kaleme almış şairlerden Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan ve İlhan Berk'in aşağıda bibliyografya halinde belirtilmiş olan eserlerindeki şiirlerinde bulunan metaforlu söyleyişler ve bu kullanımların şiir diline,

Türk edebiyatına ve Türk diline olan etkisi, İkinci Yeni Şiir Hareketi sınırları dahilindeki tüm şairlerin eserlerindeki şiirlerinde bulunan metaforlu söyleyişler ve bu kullanımların şiir diline, Türk edebiyatına ve Türk diline olan etkisini kapsayıcı niteliktedir:

1. Ayhan, E. (2015). **Bütün Yort Savul'lar!-Toplu Şiirler 1954-1997.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
2. Ayhan, E. (2014). **Şiirimiz Mor Külhanidir Abiler.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
3. Berk, İ. (2014). **Bir Yeryüzü Tanığı.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
4. Berk, İ. (1997). **Poetika.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
5. Cansever, E. (2016). **Ben Ruhi Bey Nasılım.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
6. Cansever, E. (2016). **Gelmiş Bulundum.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
7. Süreya, C. (2014). **Sevda Sözleri.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
8. Uyar, T. (2016). **Büyük Saat-Bütün Şiirleri.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

1.8. Sınırlılıklar

Bu çalışma, İkinci Yeni Şiir Hareketi'ne mensup İlhan Berk, Edip Cansever, Ece Ayhan, Turgut Uyar ve Cemal Süreya'nın aşağıda bibliyografya halinde verilmiş olan şiir kitapları ile sınırlıdır.

1. Ayhan, E. (2015). **Bütün Yort Savul'lar!-Toplu Şiirler 1954-1997.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
2. Ayhan, E. (2014). **Şiirimiz Mor Külhanidir Abiler.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
3. Berk, İ. (2014). **Bir Yeryüzü Tanığı.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
4. Berk, İ. (1997). **Poetika.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
5. Cansever, E. (2016). **Ben Ruhi Bey Nasılım.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

6. Cansever, E. (2016). **Gelmiş Bulundum**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
7. Süreya, C. (2014). **Sevda Sözleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
8. Uyar, T. (2016). **Büyük Saat-Bütün Şiirleri**. İstanbul Yapı Kredi Yayınları.



BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

2.1.İlgili Yayın ve Araştırmalar

İkinci Yeni şiir hareketine mensup şairlerin, İkinci Yeni hareketinin anlayışına uygun kaleme aldıkları şiirlerinde bulunan metaforlu söyleyişler ve bu metaforların şairlere ve şiir kitaplarına göre dağılımını belirlemek, çalışmamızın konusunu ve amacını oluşturmaktadır. Yaptığımız araştırma doğrultusunda İkinci Yeni hareketinin poetikasını tam anlamıyla okura yansıttığını düşündüğümüz şairlerinden Cemal Süreya, Ece Ayhan, Turgut Uyar, İlhan Berk ve Edip Cansever'in şiirlerini içeren eserlerle çalışmamızı sınırlandırdık. Yapılan sınırlandırmanın ardından her şairin muhtelif şiir kitapları incelenmiş olup fişleme çalışmamız bu şekilde oluşturulmuştur. Fişleme konusu haricinde İkinci Yeni hareketini kavramak adına yararlandığımız kaynaklar da bulunmaktadır.

Araştırmamızı oluşturan kitaplar şunlardır:

1. Ayhan, E. (2015). **Bütün Yort Savul'lar!-Toplu Şiirler 1954-1997**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
2. Ayhan, E. (2014). **Şiirimiz Mor Külhanidir Abiler**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
3. Berk, İ. (2014). **Bir Yeryüzü Tanığı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
4. Berk, İ. (1997). **Poetika**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
5. Cansever, E. (2016). **Ben Ruhi Bey Nasılım**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

6. Cansever, E. (2016). **Gelmiş Bulundum**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
7. Süreya, C. (2014). **Sevda Sözleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
8. Uyar, T. (2016). **Büyük Saat-Bütün Şiirleri**. İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

Çalışmamız sadece İkinci Yeni Şiiri ile ilgili olmayıp aynı zamanda metafor konusunu da kapsamaktadır. Hazırlanan çalışmada metaforun alanına giren ve çalışmamızda ele alınan kavramları belirlemek amacıyla farklı kavramları ele aldık. İkinci Yeni Şiiri, metafor ve metaforla ilintili konular bağlamında yararlandığımız kaynaklar şunlardır:

1. Akalın, L. S. (1980). **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Varlık Yayınları.
2. Aktaş, Ş. (2011). **Şiir Tahlili Teori- Uygulama**. Ankara: Akçağ Basım Yayın Pazarlama A.Ş.
3. Aristoteles (2011). **Poetika**. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
4. Aristoteles (1995). **Retorik**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
5. Aksan D. (1995). **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**. Ankara: Engin Yayınları.
6. Banguoğlu, T. (2007). **Türkçenin Grammeri**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
7. Bezirci, A. (2005). **İkinci Yeni Olayı**. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
8. Bilgegil, M. K. (1980). **Edebiyat Bilgi ve Teorileri**. Ankara: Enderun Kitabevi.
9. Brittan, S., (2003). **Poetry, Symbol, And Allegory**. Charlottesville: University of Virginia Press.
10. Büyüköztürk, Ş. , Kılıç Çakmak, E. , Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2012). **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Ayrıntı Matbaası.
11. Cebeci, O. (2013). **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri**. İstanbul: İthaki Yayıncılık.
12. Dilçin, C. (1983). **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**. Ankara: TDK Yayınları.
13. Doğan, M. H. (1997). **Şiir ve Eleştiri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

14. Geiger, M. (1985). **Estetik Anlayış**. İstanbul:Remzi Kitabevi.
15. Genç, İ. (2007). **Edebiyat Bilimi- Kuramlar- Akımlar- Yöntemler**. İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
16. Genç, İ. (2011). **Örneklerle Eski Türk Edebiyatı Tarihi- Giriş**. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.
17. Hawks, T., (1980) **Metaphor**. Londra:Methuen Press.
18. Kahraman, H., (2004), **Türk Şiiri Modernizm Şiir**. İstanbul: Agora Kitaplığı.
19. Kaplan, M. (2012) **Kültür ve Dil**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
20. Kaplan, M. (1984). **Şiir Tahlilleri-Cilt II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
21. Karaca, M. (1966). **İzahlı Edebi Sanatlar Antolojisi**. İstanbul:Hilal Matbaacılık.
22. Karadağ, M. (2000). **Edebiyat Bilgi ve Kuramları**. İzmir: Ürün Yayınları.
23. Karasar, N. (2012). **Bilimsel Araştırma Yöntemi**. Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.
24. **Kitap-lık**. (2003). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
25. Kudret, C. (1980). **Örneklerle Edebiyat Bilgileri**. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
26. Külekçi, N. (1999). **Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
27. Lakoff, G. ve Johnson, M. (2010). **Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil** (Çeviren: Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
28. Macit, M. ve Soldan, U. (2010). **Edebiyat Bilgi ve Teorileri**. Ankara: Grafiker Yayınları.
29. Morgan, G. (1998). **Yönetim ve Örgüt Teorilerinde Metafor (Images of Organization)**. İstanbul: MESS Yayınları.
30. Nayır, F. (2008). **Organizma Metaforu, Örgüt Meczaları**. Ankara: Ekinoks Yayınevi.
31. Paşa, A. C. (2000). **Belâgat-ı Osmâniyye**. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.

32. Saraç, M. A. Y. (2010). **Eski Türk Edebiyatına Giriş: Biçim ve Ölçü**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
33. Saraç, M. A. Y. (2011). **Klâsik Edebiyat Bilgisi- Belâgat**. İstanbul: Bilimevi Basım Yayın.
34. Saussure, F. De. (1998). **Genel Dilbilim Dersleri**. İstanbul: Multilingual.
35. Tarlan, A. N. (1932). **Edebi Sanatlara Dair**. İstanbul: Tecelli Matbaası.
36. Tuncer, H. (1999). **Edebiyat Araştırma ve İncelemeleri**. İzmir: Akademi Kitabevi.
37. Tuncer, H. (2005). **İkinci Yeni(ci)ler- Sıkı Şairler**. İzmir: Orkun Kitabevi.
38. **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. (1986). Cilt 6. Dergâh Yayıncılık.
39. Yardımcı, M. (2008). **Başlangıçtan Günümüze Türk Halk Şiiri**. Ankara: Ürün Yayınları.
40. Yardımcı, M. (2008). **Edebiyat Tarihi Çerçevesinde Aşık Edebiyatı Araştırmaları**. Ankara: Ürün Yayınları.
41. Yardımcı, M. (2008). **Yazılı Anlatım İlkeleri**. Ankara: Ürün Yayınları.
42. Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayınları.

İkinci Yeni Şiiri ve metafora yönelik daha önce yazılmış olan makaleler, bildiriler ve tezler incelenmiş ve bu çalışmalardan yararlanılmıştır. Bu çalışmalar şunlardır:

1. Ak, M. (2012). Mehmet Akif ve Necip Fazıl Şiiri Merkezinde Edebiyat ve Düşüncede Nehir Metaforu. **İstem Dergisi**. Sayı:19.
2. Arslan, F. (). **Metaforik Tercihler Bakımından Mehmet Âkif'i Okuyabilmek**. 1. Uluslararası Mehmet Akif Sempozyumu.(19-20-21 Kasım 2008). Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi.
3. Arslan, M. ve Bayrakçı, M. (2006). Metaforik Düşünme ve Öğrenme Yaklaşımının Eğitim-Öğretim Açısından İncelenmesi. **Milli Eğitim**. (Yaz 2006).

4. Aslan, M. (2015). Divan Şiirinde Hârût ile Mârût. **Turkish Studies**. Sayı:10/8, Sayfa: 485-516.
5. Aydın, İ. S. ve Pehlivan, A.(2010). Türkçe Öğretmeni Adaylarının "Öğretmen" ve "Öğrenci" Kavramına İlişkin Kullandıkları Metaforlar. **Turkish Studies**. (Bahar 2013)
6. Bayat, N. (2006). Şiire Yönelik Tutumların ve Ön Örgütleyicilerin Şiirsel İmgelerin Anlamlandırılması Üzerindeki Etkililiği. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
7. Bayram, Y. (2001). Çiçeklerle Diğer Bitkilerin Divan Şiirine Yansıma Biçimleri ve Anlam Çerçeveleri. OMÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Bitirilmiş Doktora Tezi.
8. Cankara, M. (2014). Metafor Yaratma Eylemi Olarak Bilmece. **Milli Folklor**. Sayı 55.
9. Çalışkan, N. (2009). Metaforların İzinde Bir Yazarın Kavramlar Dünyasına Giriş: Cemil Meriç'in Bu Ülke'sinde Kitap Metaforları. **Dil Araştırmaları**
10. Çalışkan, N. (2009). Metafor Farkındalığı Geliştirmeye Dayalı Bir Model Aracılığıyla Deyim Öğretimi. **Ankara Dilbilim Çevresi Konuşmaları**.
11. Çalışkan, N. (2013). Anahtar Modeli ile Metafor ve Deyim Öğretimi. **Kutadgu Bilig**. Sayı:64. (Kış 2013)
12. Doğan, M., H. (2001). Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci. **Hece**, Sayı 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz: 93-101.
13. Dobrić, N. (2010), Theory of Names and Cognitive Linguistics - The Case of the Metaphor, **Philosophy and Society**, Sayı:1, 135-147.
14. Doğan, M. N. (2011). Yol ve Yolcu Metaforu Bağlamında Klasik Şiiri Anlamak. **Gazi Türkiyat Dergisi**. Sayı:8. (Bahar 2011)
15. Erdem, S. (2010). Atasözlerinde Metaforların İşleyişi. **Milli Folklor**. Sayı:88.
16. Eser, N.(2010). İkinci Yeni'de Düzyazı Şiir. Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
17. Geçgel, H.(2002). İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

18. Günay, D. (2007). **Sözcükbilime Giriş**. İstanbul: Multilingual Yayınları.
19. Güven, M. (2015). Düşünceden Dile: Oruç Aruoba'da Metafor. **Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi**. Sayı:13.
20. Güven, S. ve Akhan, N. E. (2010) İlköğretim 6. ve 7. Sınıf Öğrencilerinin Sosyal Bilgiler Dersine İlişkin Öğeleri Açıklamak İçin Kullandıkları Metaforlar. **TSA**. (Nisan 2010).
21. Hüküm, M. (2012). İkinci Yeni Şiirinde Ölüm Düşüncesi. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
22. Kalnicka, Z. (2006). Feminist Metaforlar: Felsefeye Ne Önerebilirler? (Çev. L. Sunar), **Kadın Çalışmaları Dergisi**, Sayı:1, 6-17.
23. Kantarla, D; Aksan, Y. ve Aksan, M. (2008). Kavramsal Metafor Kuramı Açısından Türkçede Duygu Metaforları Bütüncesi. XXI. **Ulusal Dilbilim Kurultay Bildirileri 354-357**.
24. Karaca, A. (2005). **İkinci Yeni Poetikası**. Ankara: Hece Yayınları.
25. Kaya, D. (1996). Divan Şiiri ve XIX. Yüzyıl Halk Şiirinde Güzel Tasviri, **Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi**.
26. Kılıçlı, E. (2007). Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni Şiirinin Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
27. Kolaç, E. ve Ulutaş, N. (2010). **Türk Şiirinde Kullanılan Türkçeye Yönelik Metaforlar**. Dünya Dili Türkçe Sempozyumu. İzmir.
28. Lülecı, G. (2009). İkinci Yeni Şiir Akımında Karşıtlıklar. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
29. Miller, S. (1987). Some Comments on the Utility of Metaphors for Educational Theory and Practice. **Educational Theory**. Sayı: 37, 219-227.
30. Mustan Dönmez, B. ve Karaburun, D. (2013). Türk Halk Müziği Sözlerinde "Metaforik Anlatım Geleneği". Ankara: **Turkish Studies**. (Bahar 2013)
31. Onan, B. , Tiryaki, E. (2012). Türkçede Örtülü Anlam Oluşturan Unsurlar ve Ana Dili Öğretimindeki İşlevleri. Hatay: **Mustafa Kemal**

- Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.** Sayı:19, Sayfa: 223-240.
32. Otyzbayeva, Z. (2006). Kazak Yazar Dükenbay Dosjanov'un İpek Yolu Romanında Metaforlar. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
33. Öztekin, Ö. (2009). Eski Şiire Diyalektik Gönderme: Sebk-i Hindî'nin Alışılmamış Bağdaştırmalarında Metaforik Bir Yansıma Olarak Karşıtların Birliği. **Turkish Studies.** (Bahar 2013).
34. Pilav, S. ve Elkatmış, M. (2013). Öğretmen Adaylarının Türkçe Kavramına İlişkin Metaforlar. **Turkish Studies.** (Bahar 2013).
35. Saban, A. (2008). Okula İlişkin Metaforlar. **Educational Administration: Theory and Practice.** (Yaz 2008)
36. Sajaniemi, J. ve T. Stützle (2007). Light Weight Techniques for Structural Evaluation of Animated Metaphors, **Interacting with Computers.** Sayı: 19, 457-471.
37. Selçuk, A. (2004). İkinci Yeni'nin Poetikası. Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
38. Sevim, O; Veyis, F. ve Kınay N. (2012). Öğretmen Adaylarının Türkçeye İlgili Algılarının Metaforlar Yoluyla Belirlenmesi: Atatürk Üniversitesi Örneği. **Uluslararası Cumhuriyet Eğitimi Dergisi.**
39. Sona, F. (2015). Divan Şiirinde Karanfil. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.** Sayı:41, Sayfa:307-315.
40. Şen Elmas, M. (2010). İkinci Yeni Şiiri Üzerinde Anlambilimsel Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
41. Tekin, Gönül A. (2004), “Yakın Doğu Mitolojisinde Kartal ve Güneş”, Türklük Bilgisi Araştırmaları. **Journal of Turkish Studies.** Sayı:28.
42. Tunç, G. (2015). Belleğin Aynasından Şiire Bakmak: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforu. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.** Sayı:37. (Nisan 2015).

43. Tunç, G. (2014). Kavramsal Metafor ve Şiirsel Metafor İlişkisi Bağlamında Ahmet Haşim'in "Merdiven" Adlı Şiiri, **Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı:11. (Aralık 2014).
44. Turan, M. (2014). Ahmedî Divanı'nda Kuşlar. **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**. Sayı: 7, Sayfa: 23-37. (Aralık 2014)
45. Yeniay, M. (2013). Öteki Bilinç: Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni. Yüksek Lisans Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
46. Yılmaz Çebin, B. (2012). İkinci Yeni Şiirinde Mitik Unsurlar. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yapılan çalışma esnasında bilgi kaynağı olarak kullandığımız, yararlanılan sözlükler aşağıda belirtilmiştir:

1. Akalın, L. S. (1980). **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**. (5. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.
2. Develioğlu, F. (2007). **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**. (24. Basım). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
3. Kocaman, A. (2011). **Dilbilim Sözlüğü**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
4. Kürkçüoğlu, K. E. (1973). Tahir-ül Mevlevi Edebiyat Lûgatı. İstanbul: Enderun Kitabevi.
5. Pala, İ. (2004). **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**. (13. Basım). İstanbul: Kapı Yayınları.
6. PARLATIR, İsmail (2006). **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**. Ankara: Yargı Yayınevi.
7. Sezgin, B. (2013). **Yeni Argo Sözlüğü**. İstanbul: Cinius Yayınları.
8. Sinanoğlu, S. (1953). **Yunanca-Türkçe Sözlük**. Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi.
9. Türk Dil Kurumu (2011). Türkçe Sözlük. Ankara.
10. Türk Dil Kurumu (2005). Yazım kılavuzu. Ankara.

11. Türk Dil Kurumu. Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. <http://www.tdk.gov.tr/>
12. Türk Dil Kurumu. Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü. <http://www.tdk.gov.tr/>
13. Türk Dil Kurumu. Güncel Türkçe Sözlük. <http://www.tdk.gov.tr/>
14. Türk Dil Kurumu. Yazım Kılavuzu. <http://www.tdk.gov.tr/>



BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bir kimsenin tanık olduğu bir olayı anlatırken gereksiz ayrıntılara girmeden onu amaca uygun olarak özetleyecek formüller simgeler bulma çabasına model denir (Karasar,1984,79). Araştırma modeli, "(...)araştırmanın amacına uygun ve ekonomik olarak verilerin toplanması,çözömlenebilmesi için gerekli koşulları düzenlemeye denir." (Karasar,1984,79).

Bu çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri, geçmişte veya halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır (Ustaoğlu; 2015:12).

Tarama modellerinde amaçların ifade edilişi genellikle soru cümleleri ile olur. Bunlar, "Ne idi?", "Nedir?", "Ne ile ilgilidir?" ve "Nelerden oluşmaktadır?" gibi sorulardır (Karasar; 2012:77).

Çalışmada hedef olarak seçilen İkinci Yeni hareketine mensup şairlerin, mevcut poetikaya uygun şiirleri olduğu gibi alınmıştır. Çalışmada kaynak olarak kullanılan

metinler üzerinde oynama yapılmamış ve doğrudan sınıflandırılmıştır. Yapılan bu sınıflandırma sonrasında İkinci Yeni şairlerinin bahsi geçen şiirleri üzerine yorumlar ve değerlendirmeler yapılmıştır. Çalışmada gerekli bilgiler toplanarak şiirler tasnif edilmiş, fişleme çalışması yapılmıştır.

3.2. Araştırmanın Yöntemi

Bilim evreni tanımak, gerçeği bulmaktır. Evreni, toplumu ve insanı araştırma konusu yapan gözleme, deneye ve akla dayanarak sistematik yollarla elde edilen bilgileri tanımlar. Kısacası bilim olgular (gerçekler) hakkında bilimsel yöntemlerle elde edilmiş bilgilerdir. Literatürde çok yaygın kullanılan olgu terimi, kesin ve belirgin bir anlam ifade etmemektedir. (Yıldırım, 2004). Buna göre bilim, gerçeği aramanın bir yolu ve gerçekleri oluşturan bilgi kümesi olarak tanımlanabilir (Büyüköztürk;2012:6).

Bilimsel yöntem, "bilim üretmenin yolu", "bilimin süreç yönü", "kanıtlanmış bilgi elde etmek için izlenilen yol", "uygulandığında, bilime katkı getirmiş ve getireceğine güvenilen süreçler..." ya da daha genel bir anlatımla "problem çözmek için izlenilen düzenli yol" şeklinde algılanabilir (Karasar; 2012:12).

Bilimsel yöntem, bir bilim adamının araştırdığı veya karşı karşıya olduğu bir problemdeki bilgi çeşidine bağlı olarak tanımlayabileceği bir gelişim süreci olarak da tanımlanabilir (Cohen ve Manion; 1988:24). Yine Genç'e göre (2007:6), "Bilimin amacı evreni anlamaktır. Bu amaca ulaşmak için izlenmesi gerekli görülen yola 'Bilimsel Yöntem' denilmiştir."

Bu çalışmada mecazlar yoluyla nitel veri toplama yöntemi kullanılmıştır. Morgan'a göre (1986) mecazlar iki amaçla kullanılır: bir durumu betimleme (descriptive) ve bir süreci hızlandırma veya iyileştirme (prescriptive). Meczazlar "betimleme" amacıyla kullanıldığında bir durum, olay ve olgu varolduğu haliyle betimlenir, resmedilir (Yıldırım, A., Şimşek, H., 2011:212). Meczaz bilim için yaşamsaldır. Bilimde mecaz pedagojik bir araç olarak hizmet etmenin ötesindedir(...). Kesin anlamlandırma amacıyla sözcükler ve formüller kullanılmasına

rağmen fiziksel benzetme yapmadan akıl yürütmek ve zihinsel resimler oluşturarak bilim yapmak, dolayısıyla mecaz yoluyla düşünme bilimsel sürecin bir parçasıdır (Lightman; 2005:68).

Çalışmanın konusunu mecazlarla iç içe bir alan olan şiir sanatı oluşturmaktadır. Aksan'a göre (2011: 15-16), şairler çok değişik imgelerini aktarabilmekte, çok özgün benzetmelere, söz ve anlam sanatlarına başvurabilmekte, dilin daha önce kullanılmış ya da kullanılmamış bağdaştırmalarına yönelebilmektedir. Bütün bunları söze dönüştürenler, sözcüklerdir; onların anlam ve ses değerlerinden yararlanmada gösterilecek ustalık, bizi etkileyen bir şiiri yaratır. Bu bilgileri harmanladığımızda şiir sanatının incelenmesinde mecazlar yoluyla nitel veri toplama yöntemi idealdir. Büyüköztürk ve diğerlerine göre (2012:234), nitel araştırmacılar, belli bir konu ile ilgili araştırma yaparken o konunun "ne kadar" ya da "ne kadar iyi" olduğunu öğrenmekten çok daha geniş bir bakış açısı elde etmek isterler. Bu çalışmada İkinci Yeni şiir hareketini benimsemiş şairlerin, bu şiir hareketinin poetikasına uygun şiirleri incelenirken şiirlerin "ne kadar iyi" olduğuna bakılmamış ve sözü edilen şiirler, şairler, İkinci Yeni şiir hareketi ve metaforlar hakkında daha geniş bir bakış açısı elde edilmeye çalışılmıştır.

3.3 Evren ve Örneklem

Bu çalışmada yapılan araştırmanın evrenini İkinci Yeni Şiir Hareketi çerçevesinde vücut bulmuş şairlerin, İkinci Yeni Şiiri'nin poetikasını bünyesinde barındıran eserleri oluşturmaktadır.

Bu çalışmada yapılan araştırmanın örneklemini aşağıda verilen şiir kitapları oluşturur:

1. Ayhan, E. (2015). **Bütün Yort Savul'lar!-Toplu Şiirler 1954-1997**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
2. Ayhan, E. (2014). **Şiirimiz Mor Külhanidir Abiler**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

3. Berk, İ. (2014). **Bir Yeryüzü Tanığı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
4. Berk, İ. (1997). **Poetika**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
5. Cansever, E. (2016). **Ben Ruhi Bey Nasılım**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

3.4. Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada döküman inceleme yönteminden yararlanılmıştır. Çalışmada İkinci Yeni Şiir Hareketi şairlerinden İlhan Berk, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın İkinci Yeni şiir anlayışı doğrultusunda kaleme aldığı eserleri seçilmiş ve bu eserlerde yer alan şiirler döküman olarak belirlenmiştir. Bu şiir kitaplarında geçen metaforlu söyleyişler belirlenerek fişleme çalışması yapılmış, bulgular kısmında şiirlerde geçen metaforlu söyleyişlere yer verilmiştir. Bulgular kısmında metaforlu söyleyişlere yer edilirken her bir şairin metaforlu söyleyişler barındıran şiirleri, şairlere göre gruplandırılmıştır.

3.5. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Bu çalışmada veri çözümleme ve yorumlama tekniği olarak kaynak taraması, içerik analizi ve betimsel analizden yararlanılmıştır. Kaynak taraması ve fişleme yöntemiyle elde edilen veriler, amaca ulaşmak için belirtilen alt problemlere uygun olarak tasnif edilmiş ve bunlara dayalı olarak Cemal Süreya, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Edip Cansever ve İlhan Berk'in çalışmaya konu edilen şiirlerinin metaforik özellikleri ile İkinci Yeni Şiiri'ne etkilerine ilişkin yorumlamalara gidilmiştir.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1 Metaforik Bağlamda Kullanılan Edebi Sanatlar

4.1.1. Mecaz

Türk Dil Kurumunun yayımladığı güncel Türkçe sözlüğe göre mecazın (değişmecenin) tanımı şöyledir: "1. *isim, edebiyat* Bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz. 2. Bir kelimeyi veya kavramı kabul edilenin dışında başka anlamlara gelecek biçimde kullanma, metafor."

Mecaz, bir kelimenin gerçek (temel) anlamı dışında başka bir anlamda kullanılmasıdır. Mecazda kelimenin temel anlamı ile karşıladığı yeni anlam arasındaki ilişki gerçek dışıdır. Bir kelimenin hakiki (gerçek, temel) anlamı değil de mecazi anlamının kastedilmesi için bu iki anlam arasında bir ilişki bulunması gerekir. O halde mecaz kısaca bir sözün gerçek anlamında kullanılmamasıdır. Mecazda bu anlamın gerçek anlam olmadığını gösteren ve sözü gerçek anlamın dışına çıkaran bir ilgi vardır. (Saraç; 2010:163).

Mecaz sanatının divan edebiyatındaki kullanım alanlarına baktığımızda ise "(...) Edebiyatta ise bir kelimeyi gerçek anlamından başka bir anlamda kullanma sanatıdır. Amacı söze canlılık, güzellik, çarpıcılık ve etkinlik vermektir." tanımıyla karşılaşırız (Pala;1999:264). Mecaz Pala'ya göre (1999:264), başlı başına bir edebi sanat olmaktan çok değişik adlarla anılan bazı sanatların ortaya çıkmasına yardımcı olur. Nitekim teşbih, istiâre, mecâz-ı mürsel, kinâye, tariz, teşhis ve intak gibi sanatla bir kısmı kelime, bir kısmı fikir mecazları üzerine kurulmuş sanatlardır.

Herhangi bir kelimenin mecazi anlamda kullanılması o kelimeye anlam bağlamında apayrı bir boyut kapısı açar. Mecaz, kelimenin anlamını günlük kullanımdan sıyrır ve kelimenin anlamında bir kuvvet etkisi yaratabilir. Kelimelerin gündelik kullanımdan ayrılıp mecazî anlam kazanması alıcı üzerinde sözün etkisini arttırır. Nitekim Pala (1999:264) bu konuda şöyle der: " Kelimelerin mecaz kullanımlı duygu ve hayali şahlandırır, sözün etkisini arttırır. Türk dilinin mecazlar bakımından zengin oluşu, günlük hayatta çok zaman bilerek ya da bilmeyerek mecazlar kullanmamıza imkan sağlar. Böylece daha iyi kavrama ve kavratma sağlanmış olur. Mecaz hakikatın zıddıdır. Nitekim bu tür ifadelerde kelimenin gerçek anlamını iten ve onu anlamamıza engel olan bir başka kelime bulunur."

4.1.2. İstiâre

Türk Dil Kurumunun yayımladığı güncel Türkçe sözlüğe göre (2011)istiarenin tanımı şu şekilde yapılmıştır: "1. Ödünç, borç veya eğreti alma, ödünçleme, metafor. 2. Bir şeyi anlamak için ona benzetilen başka bir şeyin adını eğreti olarak kullanma,eğretile."

Batılı anlamda kullanılan "metafor" kavramının edebiyatımızdaki anlamsal olarak en yakın takipçisi istiaredir. İstiareyi karşılayan diğer kavramlar eğretileme, deyim aktarması ve metafordur. İstiarenin kullanım alanı dildir. İstiarede ifadeyi açıkça söylemek yerine kapalı biçimde muhatabınıza ifade etmek esastır. İfadelerin doğrudan aktarılması yerine kapalı biçimde aktarılması istiarenin ifade gücünü arttırır. İstiarenin edebi sanat olarak kabul görmesi ve şiir sanatında etkin bir şekilde kullanılması, ifade gücüyle doğrudan ilişkilidir.

Lügat anlamı birinden bir şeyi ödünç isteyip almak olan istiâre, bir kelimeye aralarındaki benzerlik alakası dolayısıyla lügat/temel anlamın dışında yeni bir anlam vermektir (Saraç,2011:118).

Külekçi'ye göre (Külekçi;1999:46) kelimenin lügat manası "ödünç alma, birinden iğreti bir şey alma"dır. Edebi sanat olarak "bir şeyi gerçek anlamı dışında, çeşitli yönlerden benzediği başka bir şeyin adıyla anlamtır."

Genç'e göre (Genç; 2007:101) bir şeyi anlatmak için, ona benzetilen başka bir şeyin adını eğretili şekilde kullanma olan istiare (Eğretileme/Deyim Aktarması/Metafor) dilin ifade gücünü kullanmada çok ileri bir edebi sanattır. İstiare hem mecaz hem de benzetmedir.

Altunyay'a göre (Altunyay; 2013: 209) teşbihin temel öğelerinden [benzeyen (müşebbeh), kendisine benzetilen (müşebbehün bih)] sadece birinin söylenmesiyle oluşturulan benzetmeye istiare denir.

Külekçi'ye göre (Külekçi;1999:46), bir sözün isti'are olabilmesi için şu üç özelliği taşıması gerekir:

1- Söz gerçek anlamı dışında kullanılmalıdır.

2- Sözün gerçek anlamda kullanılması imkansız olmalıdır. Bunu sağlamak için de sözün gerçek manasının anlaşılmasına engel (karîne-i mâni'a) bulunmalıdır.

3- Benzetme aracı olmalıdır.

Dilçin'e göre (Dilçin;2005:412) bir şeyin kendi adının dışında, türlü yönlerden benzediği başka bir şeyin adıyla anmaya istiare denir. Bu bakımdan istiare hem bir mecaz, hem de bir benzetme sanatıdır. İstiarenin bu iki yönlü özelliğine göre, bir istiarede şu üç niteliğin bulunması gerekir:

a) Sözcüğün gerçek anlamı dışında herhangi bir kavrama ya da nesneye ad olması.

b) Engelleyici ipucu (karîne-i mâni'a) bulunması yani sözcüğün kendi anlamında kullanılmasının olanaksız olması.

c) Benzetme amacının bulunması

Bir sözün benzetme amacıyla başka bir sözün yerine kullanılmasıdır. İstiare hem mecaz hem de bir benzetme sanatıdır (Macit;2010:65)

Külekçi'ye göre (Külekçi;1999:48) istiarenin güzel olması ve kabul görmesi bazı şartlara bağlıdır. Külekçi (Külekçi;1999:48) bu şartları şöyle sıralar:

- 1- Hayal ve fikir açık olmalıdır. Dayandığı teşbih hemen anlaşılmayan, uzak manası açıklanmaya muhtaç olan isti'areler makbul değildir. Benzetme yönünün gizli olması teşbihde makul karşılanırsa da isti'arede makul karşılanmaz.
- 2- Benzetmeler aklın alabileceği doğru ve tabii şeyler olmalıdır. Akla ve idrake sığmayan zoraki görünen isti'arelerin de kötü bir tesiri olur.
- 3- Bayağı ve münasebetsiz manalar taşıyan isti'areler de güzel değildir. (...) Elbette ki her isti'arede müsteârünminh parlak ve sevimli şeylerden olmayabilir. Ancak insanı küçültücü, bayağı fikirler oluşturan kelime ve tabirlerden de kaçınmak gereklidir.
- 4- Çok kullanılmış isti'areler de güzel değildir. Şahsî, samimi ve yeni olmalıdır. Ancak uzak münasebetlere ve garip benzerliklere dayanan isti'areler yeni de olsa makbul sayılmaz. (Külekçi;1999:48-49)

Beyân tabirlerindendir. Lügat mânâsı: "Birinden iğreti bir şey isteyip almak." mealindedir. Edebiyatta: "Bir kelimenin mânâsını muvakkaten diğer bir kelime hakkında kullanmak." demektir. Bu beyâncılar: "Müşâbehet alâkasiyle ve karîne-i mânia dolayısıyla mânâ-yi mevzûnlehin gayride müstâmel olan lafzdır." diye tarif ederler. Şu tarife göre istiâre kendi mânâsında kullanılmayan bir lafızdır. O halde "mecaz"dır, alâkası da "teşbih"dir (Kürkçüoğlu, 1973:71)

Türk edebiyatında istiare, teşbih ve mecaz sanatları arasında güçlü bir bağ vardır.

Teşbih ile istiarede iki unsur arasında bir ilişki kurulur. Hatta bu bazen gizli bir karşılaştırma gibidir. Fakat bu ilişki teşbihte açıkça söylenir ve belirtilir, İstiarede ise söylenilmez, sezdirilir. Bunun sağladığı bir yarar da metni çözenin hayaline ve onun yorumlama gücüne bir şeyler bırakmadır. İstiarede adı anılanın tüm yan

anlamlarından, çağrışımlarından, bütün anlam değerlerinden, yararlanılmaya çalışılır. Bu açıdan istiare bir unsurun zihnimizde uyandırdığı bir başka unsur ile olan benzeyişinin yakalanıp verilmesidir. Kelimelerin lügar, temel anlamının sınırlarını aşma çabası olup kişinin iç aleminin derinliğini, sezgisinin sınırlarını, hayal gücünün genişliğini yansıtır. Ayrıca teşbih ve istiarenin amaçlarından birisi de somutlaştırma, yani anlatılmak istenilen duygu ve düşüncenin daha etkili ve belirgin tarzda dile getirilmesidir. Başarı ihtimali az veya çok zor olan bir iş için uğraşmayı iğneyle kuyu kazmaya benzetmek ve ibare ile bu anlamı ifade etmek gibi (Saraç,2011:118-119).

İsti'arede benzetme maksadının bulunuşu, teşbihle yakınlığını, hatta onun husûsî bir şekli sayılmasını sağlar. Zihne dair iki ayrı faâliyet olan teşbih ve isti'areyi karşılaştıralım: İsti'are kısaltılmış bir teşbihtir. Teşbihin temel unsurlarından yalnız biri bulunur. Teşbihde ise temel unsurlar olan benzetilen ve kendisine benzetilenin her ikisinin de bulunması şarttır. Yalnız birisi bulunursa isti'are olur. Ancak temel unsurlardan birisi, teşbihde bulunan ipucundan dolayı aradan çıkarılırsa yine teşbih olur, isti'are olmaz. (...) Şartlarına uygun olarak yapılmış bir isti'are teşbihden daha mühim ve güzeldir. Çünkü kısadır. Teşbih gibi fazla söze ihtiyaç göstermez. Sözün kısa söylenmesinin ise özellikle şiirde önemi fazladır. İsti'are kısa olduğu için daha belîğ ve daha belîğ olduğu için de teşbihden daha parlak ve tesirlidir (Külekçi;1999:47).

İstiâre iki kısma ayrılır. Tek bir kelimedede meydana geliyorsa müfred istiare, birden fazla kelimenin oluşturduğu bir hey'ette meydana geliyorsa mürekkeb istiâre adını alır. Mürekkeb istiârenin bir adı da mürekkeb mecazdır. Mürekkeb istiâre, dile getirilen ve işaret edilen fikir ve tasavvurlarıyla müşebbehün bih'in, söylenmeyen bir düşünce ve tasavvur yerinde kullanılmasıdır. Mürekkeb istiâreye temsili istiâre adı da verilir (Saraç,2011:119).

4.1.2.1. Açık İstiâre

Çeşitli kaynaklarda “İstiâre-i Musarraha”, “Musarrah İsti'âre” gibi adlandırmalarla da görülebilmektedir. Açık istiâre, yalnız “kendisine benzetilen” kullanılıp, “benzeyenin” kullanılmaması yoluyla kurulan istiâredir (Kudret, 1980:472).

Açık Eğretileme (Açık Deyim Aktarması) diye adlandırılan türde, doğadaki nesnelerin adlarının ve bu nesnelerle ilgili sıfatların insanlar ve onların nitelikleri için kullanılması söz konusudur. Aslan, kuzu, tilki, domuz, eşek, maymun gibi hayvan adlarından başlayarak fidan, servi, gül, çitlenbik gibi bitkilerle ilgili göstergelerden yararlanılması, insanların melek, şeytan, cin, mikrop gibi göstergelerle nitelenerek onlara deli fişek, dilli düdük, sokak süpürgesi, şeytan çekici, çöpsüz üzüm, fındık kurdu gibi sıfatların yakıştırılması hep aynı aktarma işleminin belirtileridir (Aksan, 2013:130).

Benzeyeni düşürülen teşbihtir. Bu istiârenin “açık” olarak nitelenmesi kendisine benzetilenin açıkça ifade edilmesindendir.

“Akıyor nûr gördüğüm dereden”

Muallim Naci

Bahsi geçen cümlede su, nura benzetilmiş fakat kendisi söylenilmeyerek onun yerine benzetildiği unsura yer verilmiştir.

“Bir tane idi o mâh gitti.”

Abdülhak Hamid

Bahsi geçen mısra da sevgili aya benzetilmiş hatta ona mâh/ay lafzıyla işaret edilerek sevgili ile ay özdeşleştirilmiştir. Burada ay’ın sevgili olduğu iddiası vardır. Açık istiârede söylenilmeyen unsur yani benzeyenin anlaşılabilmesinin mümkün olması lâzımdır. Aksi takdirde zihnimiz ona intikal etmez ve istiâreden umulan yarar gerçekleşmez (Saraç, 2011:119-120).

“Kendisine benzetilen” söylenir, “benzetilen” söylenmezse buna açık isti’are denir. Kendisine benzetilen durumunda olan kelimenin manası benzetilene ödünç verilir. Güzel sesli birini kastederek “bülbul” demek açık isti’âredir. Kişi benzetilen, bülbul ise kendisine benzetilendir. Kendisine benzetilen durumda olan bülbul söylenmiş ve manası (güzel sesi temsil etmek bakımından) söylenmeyen kişiye verilmiştir. Bunun gibi cesur ve kuvvetli birine arslan, hilekâra tilki, kaba ve söz

anlamayana ayı, cahile eşek, gururlu, alık bir insana hindi demek hep açık isti'âre örnekleridir (Külekçi, 1999:51).

4.1.2.2. Kapalı İstiâre

Teşbihin iki temel unsurundan sadece benzeyen (kendisine benzetilen olmadan) ile yapılan istiaredir (Genç, 2008:113).

Kapalı istiare, yalnız "benzeyen" kullanılıp "kendisine benzetilen"in kullanılmaması yoluyla kurulan istiâredir (Kudret, 1980:473).

Kendisine benzetilenin açıkça söylenmediği, sadece onu hatırlatan, onunla ilgili bir unsurun bulunduğu istiâredir. Yani ibarede teşbihin iki tarafından yalnızca müşebbeh bulunur, müşebbehün bih açıkça yer almaz.

Uçtukça hayâl-i yâr gözden

Muallim Nâcî

cümlesinde sevgilinin hayali bir "kuş"a benzetilmiş ama müşebbehün bih, yani kendisine benzetilen söylenmeyerek onun uçma özelliğinin belirtilmesiyle yetinilmiştir (Saraç, 2010:175).

Benzetilen söylenir, kendisine benzetilen söylenmezse buna kapalı isti'âre denir. Yalnız kendisine benzetilen ile ilgili bir özellik zikredilir. Bu özellik isti'ârenin anlaşılması için bir ipucu mahiyetindedir.

Eşcâr-ı bağ hırka-i tecrîde girdiler

Bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan

Bâki

Yukarıda konuya örnek olması bakımından verilmiş olan beytin birinci mısrasında ağaçlar "tarikât ehli kimse"ye benzetilmiştir. Bununla ilgili özellik "hırka-i tecrîd"dir. İkinci mısradan başka kapalı isti'âre vardır. "El aldı" deyiimiyle "bâd-ı hazân"ın mürid olduğu anlaşılmaktadır. Bu misalden anlaşılağı gibi kapalı isti'âre

hemen hep teşhis ile yapılmaktadır. Yani kapalı isti'âre kısaltılmış bir teşhistir (Külekçi, 1999:52).

Kapalı isti'ârelerde geniş bir hayal gücü vardır. Hayallerin hareket noktasıdır. Birtakım kelimeler birer temsil yoluyla başka manaları düşündürmekte ve hayal ettirmektedir ki bu sözlere de "hayâlî isti'âre" denmektedir. Kapalı isti'arelerde benzetilen soyut bir kavramsa hayâlî isti'âre olur. Yani hayâlî isti'âre, kapalı isti'ârenin bir koludur diyebiliriz (Külekçi, 1999:53).

4.1.2.3. Temsili İstiâre

Teşbihin temel öğeleri olan benzeyen ve kendisine benzetilenden biri yanında birden fazla benzetme yönü gösterilerek yapılan istiâredir. Bu tür istiârede zihin önce hayaller ile oyalanır, sonra gerçeği düşünmesi sağlanır (Pala, 2007:239-240).

Mürekkebin istiâre birden fazla kelime ile ifade edilen bir durumu, onun benzeri ya da bazı yönlerden onu andıran bir surete benzetme ve bunlardan ilkinin yerine ikincisini kullanma ile meydana gelir. Diğer bir ifade ile bu benzetmede unsurlar birer cümledir. Mürekkebin istiâreye temsili istiâre de denir (Saraç, 2010:176).

Bir mecazî ifadede hayali tanımlamak, kuvvetlendirmek için bir isti'âreyi başka bir isti'âre veya bir teşbih takip ederse "mürekkebin" ya da "temsîlî isti'âre" meydana gelir.

Nice demdir ki gülün eyledi bülbül den dūr

Dâd elinden bu şikest olası künc-i kafesin

Nedim

Yukarıda sözü edilen beyitte "künc-i kafes"le ruhun bedende hapsi kastedilmiştir. Beden kafesinde ayrılık acısı çeken ruh için bülbül teşbihi kullanılmıştır (Külekçi, 1999:54).

Teşbihin temel öğelerinden yalnız bir tanesi ile ve birden ziyâde benzerlik gösterilerek yapılan istiârelere temsîlî istiâre denilir. Temsîlî teşbihte temel iki öğe de

bulunuyordu. Temsilî istiârede ise bu öğelerin yalnız bir tanesi bulunur, diğeri bulunmaz (Karaca, 1960:68).

Temsili istiâre (fr. Allégorie), bir şeyin kendisiyle benzeme ilgisi bulunan başka şeylerle (bir takım sembollerle) anlatılmasıdır. Resim ve heykelde terazi, "adalet"in sembolüdür (Kudret, 1980:474).

Yaygın istiâre olarak da bilinen temsilî istiâre, benzetme ögelerinden biriyle çok sayıda benzerlikleri sıralayarak yapılan istiâre çeşididir. Bu tür istiârelerde benzetme çok yönlüdür. Bu istiâre çeşidi bir bakıma sembolik şiire benzetilebilir (Macit, 2010:67).

4.1.3. Teşbih

Bir ya da birkaç unsuru benzetme amacıyla zayıfı güçlüsüyle karşılaştırmaya ve onunla ortaklığına teşbih denir (Genç, 2008:110).

Anlama güç katmak için, aralarında gerçek ya da mecaz, çeşitli yönlerden ilgi, benzerlik bulunan en az iki varlıktan zayıf olanı nitelik bakımından güçlü olana benzetme sanatıdır. Genellikle şairler, kendilerini etkileyen bir olay veya varlık karşısında heyecanlanır, bu heyecanı daha kuvvetli ve tesirli anlatabilmek için, o ruh halini okuyucuda daha iyi canlandırabilecek benzetmeler yapma yoluna giderler. Bunun sonucunda da teşbih sanatı meydana getirilmiş olur (Macit, 2010:63).

Benzetmelere yazı dilinin yanı sıra konuşma dilinde de sıkça rastlanır. Teşbihin temel amacı anlatımı somutlaştırmak ve güçlendirmektir (Saraç, 2010:166).

Teşbih, aralarında herhangi bir şekilde anlam ilgisi bulunan iki farklı kavramdan, özelliği zayıf olan kavramı, güçlü olan kavrama benzetme sanatı demektir. Teşbih iki ana unsur, iki de yardımcı unsur olmak üzere dört unsurdan oluşmaktadır. Pala'ya göre (Pala; 1999:393) teşbihin unsurları şöyle sınıflandırılabilir:

1. Benzetilen: Teşbihin belkemiğidir. Bir varlığı veya özelliğini bildiren kelimedir.

2. Benzeyen: Buna kendisine benzetilen de diyebiliriz. Benzetilenle ilgili bulunan daha üstteki bir varlıktır.

3. Benzetme Yönü: İki varlık arasındaki benzetmenin şeklini ve mahiyetini bildiren kelimedir. Yani benzetilen ve benzeyen arasındaki benzerliklerin yalnızca birini bildiren kelimedir.

4. Benzetme Edatı: Taraflar arasındaki benzerliği ortaya koyan kelimedir. Türkçenin belli başlı benzetme edatları; gibi, teg, sanki, kadar, nitekim, âdeta, guyâ'dır. Eskiden çün, mânend, misâl, gûne, sıfât gibi kelimeler ile vâ, âsâ, veş gibi ekler de benzetme edatı olarak kullanılırdı. Türkede bazı ekler de benzetme kurabilirler: -cileyin, -cesine... gibi. Bunların dışında bazı fiiller teşbih anlamı taşır. Dönmek, benzemek, sanmak, demek, andırmak... gibi. (Pala; 1999:393).

Aralarında çeşitli yönlerden benzerlik kurulabilen iki şey veya şeylerden benzerlik itibariyle zayıf olanı kuvvetli olana benzetmek sanatıdır.(Külekçi, 1999:28). Teşbih sanatına daha çok şiirde başvurulmuştur. Nesirde şiirdeki kadar çok kullanılmadığı gibi makbul da sayılmamıştır. Fakat fazla kullanılmaması şartıyla mensur eserlerde de teşbihe müracaat, üslûbbu güzelleştirme yolu olarak da görülmüştür (Külekçi, 1999:28).

4.1.4. Mecaz-ı Mürsel

Mecaz-ı mürsel farklı kaynaklarda düz değişmece, ad aktarması ve metonymia adlandırmaları ile kaşımıza çıkabilmektedir. Temel malzemesi dil ve düşler alemi olan edebiyat bünyesinde mecaz-ı mürsel çok önemli bir ifade aracı olabilmektedir.

Mecaz-ı mürsel "Ad değişimi, mürsel mecaz. Edebiyatta bir sözü, benzetme amacı gütmeyen, gerçek anlamı dışında bir anlamda kullanma sanatıdır. Kelimeleri arasında benzerlik ilgisi bulunmayan bir çeşit mecâzdır. Asıl ilgili yapan-yapılan, sebep-sonuç, kaplayan-kaplanan, parça-bütün, özel-genel vs. olabilir." şeklinde tanımlanmıştır (Pala; 1999:264).

Mecazlar alışılmış ve yaygın olanların dışında sanatlı biçimde kullanılırsa mecâz-ı mürsel sanatı meydana gelir. Kelimelere ifade ettiklerinden başka şeyleri ifade ettirebilmek de sanatkâr işidir. Sobayı ateşle, lambayı yak, ifadelerinde soba ve

lamba kelimelerinde mecaz vardır. Bunlarla kastedilen soba ve lambanın içindeki yakıttır. Bu cümlelerde mecaz vardır amma mecâz-ı mürsel yoktur. Çünkü ifadeler bir his ve heyecanın neticesinde söylenmiş sanatlı ifadeler değildir. Şu halde mecâz-ı mürsel heyecana bağlı bir sanat olmaktadır. Bir sözün mecâz-ı mürsel sayılabilmesi için his ve heyecanın yanı sıra şu iki niteliği de taşıması gerekir:

1. Söz hakikî anlamı dışında kullanılmalıdır.
 2. Sözün hakiki anlamını düşünmemize engel bir şey bulunmamalıdır.
- (Külekçi, 1999:19-20).

Bir sözü gerçek anlamının dışında benzetme amacı gütmeyen kullanmadır. Günlük konuşmada, doğal olarak yaptığımız bu türlü mecaza, özellikle deyimlerde bol bol rastlanır (Ustaoğlu, 2015:29).

Mecaz-ı mürselde:

1. Sözün ya da sözcüğün gerçek anlamı dışında kullanılması,
2. Engelleyici ipucu bulunması gerekir (Ustaoğlu, 2015:29).

Eğer yapılan mecazda –teşbih ve istiâredeki gibi- benzetişler yoksa ve benzetme kasti güdülmemişse, mürsel mecaz adı verilir. İstilahat ve belagat kitapları bunu “Teşbihten başka alaka ile kullanılan mecâz” şeklinde tarif ile otuzdan fazla alâka tesbit etmişlerdir (Karaca, 1966:10).

Aktarmaların bir başka türü olan ve ad aktarması (Yun. Metonümia) adını alan anlam olayı ve söz sanatının da dilimizde pek çok örneği bulunmaktadır. Bu olayda bir kavram kullanılmadan, onunla ilişkili olan ya da olayı, durumu dolaylı yoldan dile getiren kavramlardan yararlanılması söz konusudur. Örneğin ölmek sözcüğünü kullanmadan vadesi yetmek, gözünü kapamak, rahmet-i rahmana kavuşmak, öteki dünyaya gitmek... gibi deyimlere başvurmak bu anlam olayını gösterir (Aksan, 2007:112).

Teşbih ve istiâredeki benzetişler olmaksızın, kendi manasından başka anlamlarda kullanılan söze mecaz-ı mürsel denir. Lafza ait gerçek manasının

düşünülmeye bir engel bulunmak şartıyla, benzerlik dışında tam bir “ilgi” yüzünden, kendi manası dışında kullanılmasıdır (Genç, 2008:109).

Mecâz-ı mürselde bir sözcük ya da söz mecaz anlamına, iki şey arasında türlü ilgiler kurularak aktarılır. Bu ilgiler, iki nesne ve kavram arasında benzetmeden başka ilgilere ve çok çeşitlidir. Gerçek ve mecazlı anlamlar arasında parça-bütün, neden-sonuç, özel-genel... gibi ilgiler bulunur (Dilçin, 2005:415).

4.1.5. Teşhis ve İntak

Teşhis ve intak sanatlarının günümüz Türkçesine çevirisi kişileştirme sanatı ve konuşurma sanatı olarak yapılabilir. Evrende bilinen konuşma yetisine sahip olan tek varlık insandır. Başka bir canlı türünde dil aracılığı ile bir konuşma saptanamamış ve kanıtlanamamıştır. Edebiyatta teşhis sanatı için, insan dışındaki herhangi bir varlığa, sadece insana has herhangi bir özelliği yükleme ve bu varlığı duygusal açıdan anlamlı hale getirme tanımı getirilebilir. İntak ise yine insana has olan konuşabilme yetisinin insan dışındaki herhangi bir varlığa yüklenerek, bu varlığı gerek diyalog, gerek monolog içinde bulundurma işi, sanatı olarak tanımlayabilmek mümkündür.

TDK’ye göre (2011) teşhis, “2. *edebiyat* Cansız varlıkları veya hayvanları insanmış gibi gösterme, canlandırma, teşhis, teşhis ve intak *"Bu dönemin oyunlarında en önemli kişileştirme yöntemi, kişileri olumlu ve olumsuz karşılığı içinde çizmektir."* - M. And” anlamına gelmektedir.

Kişileştirme, duygusu, hareketi ya da konuşması olmayan somut ya da soyut varlıkları duyar, hareket eder, konuşur halde anlatmaktır. Kişileştirme de bir çeşit istiâredir (Kudret, 1980:479).

İnsan dışındaki canlı ve cansız varlıklar ile mücerret duygu ve düşüncelere insana has özellikler vermeye teşhis, konuşma özelliği olmayan bu varlıkları konuşurmaya da intak denir (Saraç, 2011:121).

Teşhis, duygusu veya konuşması olmayan eşya veya bir kısım soyut kavramlar için; intak ise yalnızca konuşması olmayan varlıklar için söz konusu edilir. Her intakta bir teşhis vardır ama her teşhiste intak bulunmayabilir (Pala; 1999: 194).

Teşhis; cansız, hassasiyetten mahrum veya mücerret, tamamiyle zihnî bir varlığı maddî ve gerçek hüviyete kavuşturarak ona hassasiyet, hayâtiyet verme ve toplayıcı tabirle onu insana has vasıflarla mümtâz kılma san'atıdır (Bilgegil, 1980:209).

Teşhis ile intak çok zaman birlikte bulunur. Teşhis, ya mecaz-ı mürsel yoluyla; ya da istiâre yoluyla yapılır. İntak, çok zaman masallar, fabller ve hayvan hikâyelerinde görülür. Manzum hikâyelerde hareketlilik ve canlılık nedenidir.

TDK'ye (2011) göre intak, “*a. (inta:kı) esk. 1. Konuşturma söyletme. 2. ed. Kişileştirilen varlıklara, hayalî yaratıklara söz söyletme sanatı, dillendirme.*” anlamına gelmektedir. Genç'e göre (2008:116) intak, bitki, doğa, hayvan ve zihin dünyasından insan benliği verilen varlıkların konuşturulması sanatı anlamlarına gelmektedir.

Genç'e göre teşhis sanatı iki yolla oluşturulur:

3. İstiâre Yoluyla: Benzerlik temelinde özdeşleştirme sanatı olan Teşhis vasıtasıyla dilin ifade gücü kullanılarak varlıklar, insanların bilinçli yaşam ve faaliyetleri çerçevesinde imgelere dönüştürülür. Bu imgelerle, soyut kavramlar nesneler dünyasının varlığı gibi somut şekilde dile getirilir.

İçi yandığından ağlar şem'-i meclis hâlûme

Yâr oda niçün yakar ben mübtelâsın bilmedim (A. Paşa)

Meclisin mumu içi yandığı için şairin durumuna ağlıyor. Dolayısıyla yanan mum ağlayan bir insan olarak düşünülmüş ve kapalı istiâre ile teşhis edilmiştir.

4. Mürsel Mecaz Yoluyla: Benzetme ilişkisi olmadan somut soyuta, soyut somuta dönüştürülerek teşhis yapılır. Çok tesirli bir sanattır:

“Erzurum size kollarını açmış, Aziziye kışlası sizi çağırıyor.” cümlesinde Erzurum, şehrin sakinleri, Aziziye kışlası, kışladakiler yerlerine kullanılmış ve mürsel mecaz yapılmıştır. Sonra da kollar ve çağırıyor ile teşhis sanatı gerçekleşmiştir.

Rüzgarları bin fatiha yüklenmiş uğuldar

On binlerin ölgünce uzaklaştığı yerde

Kumrular ağlaşıyor: “Gidelim Üsküdar”a, “Gidelim Üsküdar’a”

Talat Sait, kumruları istiare ile teşhis etmiş ve onun ağzından, onu konuşturup “Gidelim Üsküdar’a”, diyerek İntak sanatı yapmıştır (Genç, 2008:116-117).

4.1.6. Alegori

TDK’ye göre (2011), “Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırılıp dile getirme işi”ne alegori adı verilir.

Alegori: Eski adı istiare-i temsiliyye: bir duyguyu, düşüncüyü, kavramı ya da varlığı, başka bir varlık yardımıyla sembolize edip gösterme sanatı. Başağın bereket yerine kullanılması gibi (Akalın, 1972:11).

Alegori sanatına baktığımızda karşımıza kendi edebiyat çerçevemizde bulunan temsili istiâreden başkası çıkmamaktadır. Alegorinin kullanım alanı içerisinde kalan edebî eserlere baktığımız zaman somut bir anlamla karşılaşmaktayız. Ancak alegori bir metaforlaştırma işi olduğundan eserde asıl kasıt bu somut anlamın çok daha derinliklerinde kalan derin ve soyut anlamdır. Kutadgu Bilig, (Yusuf Has Hacib) Türk yazınındaki alegorik yapıtlardandır. Kutadgu Bilig’de "Adalet", "Saadet", "Devlet" ve "Akıl" iyi bir devletin nasıl olması gerektiğini tartışır. Bu soyut kavramların insan niteliği ile verilmesi "Alegori"dir. Daha çok fabllarda görülür.

4.1.7. Örtülü Anlatım

İnsanlar arasında bilgi alış verişini sağlayan kodlar içerisinde dil, çok yönlü ve karmaşık bir özelliğe sahip olması sebebiyle en yetkin ileti kodu olarak kabul edilmektedir. Dilin bu çok yönlü ve aynı zamanda karmaşık niteliği, insanlar arasında sürekli bir kullanıma sahip olmasından ve yapısal özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Dil; anlam, ses, şekil ve söz dizimi olmak üzere dört temel yapıdan meydana gelmektedir. Ses ve şekil yapılarının temel işlevi, anlam oluşturmaktır. Bu yapılar uzlaşım sal olarak anlamla örtüşmüş durumdadır. Ses ve şekil yapılarının anlamla örtüşmediği durumlarda örtülü anlam denilen kullanımlar ortaya çıkmaktadır. Örtülü anlam “bir sözcenin içerdiği açık anlam ile bu açık anlam üzerinden erişilebilecek öncül(ler) aracılığıyla sezdirilen anlamdır. Örtülü anlam sezdirimler aracılığıyla iletilir ve çıkarımlar yoluyla sezdirilir” (Kocaman vd, 2011: 206). Çıkarıma dayalı olarak sezdirilen örtülü anlamlar, zaman içerisinde uzlaşım sal bir nitelik kazanabilir. Bir zaman sonra, örtülü anlam içeren bir yüzey yapı karşısında ortak bir çıkarım gerçekleştirilmeye başlanır. Bütün örtülü kullanımların, uzak bağdaştırmalarda olduğu gibi, uzlaşım sal bir özelliğe sahip olduğunu söylemek zordur. Zihinsel gelişim çerçevesinde değerlendirildiğinde, uzlaşım sal olmayan örtülü anlamların yaratıcı düşünmenin geliştirilmesi açısından önemli olduğunu belirtmek gerekiyor (Onan ve Tiryaki, 2012:224).

“Bir sözcenin içerdiği açık anlam ile bu açık anlam üzerinden erişilebilecek öncüller aracılığıyla sezdirilen mana” (İmer vd., 2011: 206) olarak tanımlanan örtülü anlam, çıkarımlar yoluyla sezilir. Örtülü anlamda, anlam kesin bir biçimde gösterilmemiştir; fakat bir sözcenin içeriğinde gücül olarak vardır, bu anlam ilgili sözceden çıkarımsal yolla ortaya konulabilir (Günay, 2007: 71). Örtülü anlamın dil bilgisel karşılığı olan ifadeler ise metnin derin yapısının anlaşılmasında büyük öneme sahiptir. “Örneğin ‘Yarın sinemaya gidelim mi?’ sorusunu Yarın sınavım var, diyerek yanıtlayan bir öğrenci, bağlam uyarınca bu teklifi geri çeviriş gerekçesini belirterek Hayır, sinemaya gitmeyelim, demek istemiştir” (İmer vd.:206; Aktaş ve Şentürk 2016 : sayfa:373’teki alıntı).

4.1.8. Sembol

Farklı zaman dilimlerindeki soyut kavramlar, insanlar arasında sanki gizli bir anlaşmadan doğarak simgeleşir. İmgeler, kullanıla kullanıla süreklilik özelliği kazanarak sembollere dönüşürler. Temsili olarak kullanılan imgelere veya işaretlere kendi anlamlarının ötesinde ahlâkî ve felsefî değerler yüklenerek bunlar eğitici ve açıklayıcı bir duruma getirilir.

4.1.9. Kinaye

TDK'ye göre (2011) kinaye, "1. *isim* Düşünüleni dolaylı olarak anlatan söz, 2. Üstü kapalı, sitemli, dokunaklı söz, 3. *edebiyat* Bir sözü gerçek anlamının dışında kullanma sanatı" anlamlarına gelmektedir.

Lügat anlamı "gizlemek" olan kinâye, bir sözü temel anlamının kastedilmiş olması da mümkün olmakla birlikte temel anlamı dışında kullanmaktır. Yani kinâyeli söz bir açıdan hakikat, bir açıdan mecazdır (Saraç, 2010:178).

Bir sözcüğü ya da sözü gerçek anlamının dışında benzetme amacı gütmekten ve engelleyici ipucu (karîne-i mâni'a) olmaksızın mecazlı anlamda kullanma. Bu kullanışta, sözün gerçek anlamı da kastedilmiş olabilir. Başka bir deyişle gerçeği mecaz yoluyla dolaylı olarak anlatmaktır. Ancak, sözün gerçek anlamından bir sonuç çıksa da, asıl geçerli olan mecazlı anlamıdır (Dilçin, 2005:416).

Kinaye, açıklıktan kaçınmak, gizlemek anlamına gelir. Edebiyatta, gerçek manayı düşünmeye engel bulunmamak şartıyla, bir sözü gerçek manasına de gelebilmek üzere, onun dışında kullanmaktır. Kelimelerin, gerçek anlamı ile düşünülmesini engelleyici sebep olmadığı halde, mecazî anlamda kullanılması olan kinaye (allusion) sanatı ile imgeler yaratılabilir (Genç, 2008:117).

Şu bağrıma göğüs geren

Taş bağırlı dağlar mısın?

Yunus Emre

Yukarıda geçen dizelerde dağlar gerçek anlamıyla taş bağırlıdır, ama şâir mecaz anlamıyla sevgiliye sitem etmektedir. Dolaylı olarak sevgilinin merhametsiz olduğunu imâ ediyor (Genç, 2008:117).

Kelimenin lügatlardaki anlamı "bir fikri kapalı, dolaylı anlatan söz, üstü örtülü, dokunaklı söz" şeklindedir. Edebiyatta: "Bir maksattan dolayı, sözü hem hakikî hem de mecazi anlamlara uygun olarak kullanmaktır (Külekçi, 1999:58).

Bir kelimeyi, bir terkibi, bir sebebe dayanarak, hem gerçek hem de mecâzî anlamıyla birlikte kullanmaya kinaye denir. Fakat kinayenin maksadında daha ziyade hakikat payı vardır. Bu bakımdan kinaye bir başka tabirle hakikatin mecâz yoluyla ifadesidir (Karaca, 1960:104).

Kinâyede bir mecaz bir gerçek anlam bulunur. Ancak kelimenin mecâz anlamı, gerçek anlamını bastırmış durumdadır. Buna rağmen söyleyişte gerçek anlamın anlaşılmasına engel olacak bir durum yoktur (Pala, 2007:276).

Ey benim sarı tanburam

Sen ne için inlersin

İçim oyuk derdim büyük

Ben anınçin inlerim

Pir Sultan Abdal

Tanbura, şaire cevap veriyor: "İçim oyuk." Hakikaten bu sazın içi oyuk değil midir? Fakat söylemek istediği bu değil, derdi, ızdırabıdır (Karaca, 1960:105).

4.1.10. Analoji

TDK'ye göre (2011) analoji, "1. Benzeşim, benzeşme. 2. Örnekseme 3. Andırış" anlamlarına gelmektedir. Analoji: Bir kelimeye, başa bir kelimenin şekilce veya anlamca örnek tutulması, kıyas, örnekseme (Akalın, 1972:14).

Bilinmeyen, yabancılık çekilen bir olgunun, bilinen benzer olgularla açıklanmasıdır. Bilinen durum, kaynak; bilinmeyen durum ise hedeftir. Analoginin bir öğretim aracı olarak en önemli yönlerinden birisi uzun dönem akılda tutmayı sağlamasıdır (Ustaoglu, 2015:32).

4.2. Metafor

4.2.1. Metaforun Kuramsal Temelleri

Metafor kavramının kapsamlı tanımından önce sözcüğün kökünden yola çıkan ve görelî olarak basit bir tanımın şöyle yapılması uygun olur: Eski Yunancadaki meta (üzeri-ne) ve pherin (taşımak) sözcüklerinden gelir ve bir "şey"in bazı yönlerinin bir başka "şey"e taşındığı ya da transfer edildiği özgül zihinsel/dilbilimsel süreçleri ifade eder. Bu süreçlerin sonucunda "ikinci şey"den sanki "ilk şey"miş gibi bahsedilmesi söz konusu olmaktadır. Metafor, İngilizcede "figurative language", Türkçede ise "mecaz" ya da "eğretileme dili" olarak adlandırılan ve standart dilden "söylediği şeyi kast etmemesiyle" ayrılan özelleşmiş bir dilin temel formu olarak kabul edilir. Bu açıdan ironi, yalan, abartı gibi "söylediği şey ile kast ettiği şey" arasında fark bulunan diğer özelleşmiş kullanımlarla karşılaştırılarak değerlendirilmelidir (Cebeci,2013:10). Metafor özel bir üst dil kurgulamak olup, özellikle soyut durumları ya da anlatılması güç duygu durumlarını anlatmaya çalışırken kullanılmaktadır (Güven; 2015:45)

Metafor sözcüğü Eski Yunancada öteye taşıma, nakletme anlamlarına gelen "metapherein"den gelmektedir. Latin retorik yazarları metaforu "translatio" veya "transference"ya dönüştürmüşlerdir ki her iki sözcük de hareket ve taşıma fikriyle yakın ilişkilerini muhafaza etmektedir. Her iki dil de göz önüne alınırsa bir şeyin (sadece sözcükler değil) bir yerden bir yere taşındığı bir şema ile karşılaşılmaktadır. Buradaki "gerçek" metafor ise meydana gelen yer değiştirmeleridir. Daha basit bir ifade ile, elimizde mevcut bulunan bir şeyin, ele alınamayan ve muhatabı olmayan şekliyle mevcut olmayan veya burada hazır olmayanın yerine geçmesidir. Böylece metafor elde bulunan vasıtasıyla yokluğu buradalık haline getirir (Summer, 1998, s.219).

Grekçe "metaphora"dan gelen "metafor" kelimesi, meta:öte ve pherin: taşımak, yüklenmek kelimelerinden mürekkeptir ve "bir yerden başka bir yere götürmek anlamındadır (Lakoff ve Johnson; Demir, 2010: 11-12-13).

Yunanca nakletme ve aktarma anlamına gelen metapherein kelimesinden türeyen metafor, bir sözcüğün normal kullanımını yeni bir kullanımla değiştirme işidir (Al-Hasnawi, 2007). Metafor sözcüğünün çeşitli kaynaklardan tanımına baktığımızda kökün Antik Yunan dilinden doğduğunu görmekteyiz. Günümüzde kullandığımız metafor terimi Eski Yunancadaki anlamsal bütünlüğünden farklı bir yol göstermemektedir.

Metafor, herhangi bir tecrübeyi bir başka tecrübe açısından kavramsallaştırmayı amaçlayan bilişsel bir harekettir (Morgan, 1998:25; Kalnicka, 2006:89 Metaforlar, bireylerin kişisel tecrübelerine anlam vermeleri bakımından tecrübelerin dilidir (Miller, 1987: 222). Farklı bir ifadeyle köken kavramsal alandan getirilenlerle hedef kavram alanını açıklama uğraşdır (Dobric, 2010:142). Köken kavram alanından getirilenler hedef alanla eşleştikçe hedef alanla ilgili bilgiler artar ve genişler (Sajaniemi ve Stützle, 2007:460). Yani metaforun esası bir şeyi başka bir şeyin bilgi alanıyla anlama çabasıdır (Lakoff ve Johnson, 1980:5). Metafor, anlamak ya da kendisine farklı açılardan yaklaşmak istediğimiz kavram veya olgunun değişik yönlerini anlamamıza, kaçırdığımız değişik yönlerini yakalamamıza yardımcı olur (Sevim ve diğer., 2012).

Metafor üslupta çeşitlilik sağlayan ve düz dilde söz konusu şey için uygun bir sözcük bulunmadığı zamanlarda kullanılması gereken bir araçtır. Bu amaçla kullanılan metafora "catachresis" adı verilir ve bu metaforun, genel olarak ve zaman içinde, "ölü metafor"a dönüşerek gündelik dile dahil olması beklenir. Ölü metafor gündelik dile yerleşmiş ve metafor olduğu fark edilmeden kullanılan metaforları ifade eder. Örneğin "masanın bacağı" sözü bu türden bir metafordur; canlı varlıkların beden özelliklerinden yola çıkılarak cansız bir nesneye yakıştırılmış bir özelliği yansıtır. Eskiyen metaforlar ilke olarak dile düz anlam sahibiymiş gibi eklemlenirler. Metaforun bu kapsamdaki bir diğer kullanım gerekçesi, "somut" ifadelerle olanak sağlaması ve somutun "soyut"tan daha etkin bir iletişim aracı oluşturmastır.(...) Metaforda metaforun uygulandığı bir "birincil" terim ve yeni kavramı yaklaştıran bir

"ikincil" terim mevcuttur. Bu iki terim özel bir çağrışım yöntemiyle bir araya getirilir; şöyle ki metaforun oluşturulması sırasında, ikincil terimin sadece "bazı özellikleri"nin devreye sokulması söz konusudur; bu durum bir tür "filtreleme" işlemi gibi düşünülebilir (Cebeci, 2013:20-21).

Heidegger, metaforun ancak metafiziğin içinde var olabileceğini öne sürmektedir. Böyle bir iddia metafizik ve metaforun taşkınlıklarının "aynı taşımayı" ifade ettiğini önermektedir. Bu açıklama ile ilk olarak ontolojinin, ruhun görünen dünyadan görünmeyen dünyaya taşındığı, Platoncu veya Yeni Platoncu tipteki Batı metafiziğinin bütün retorik geleneğinin içinde dolaylı olarak bulunduğu anlaşılmaktadır. İkinci olarak, metaforun has anlamdan, figüratif anlama taşınma demek olduğu anlaşılmaktadır. Son olarak ise her iki taşımada bir ve aynı öteye taşınmayı oluşturduğu anlaşılmaktadır (Ricoeur; Karamahmet, 2012: 37)

Eğretileme dili genellikle tasviri olup zihinde karşılık bulan "resimler" ya da "imgeler" oluşturma eğilimindedir. Ancak "imge" sözcüğü eğretileme dili söz konusu olduğu zaman yanıltıcı olabilir çünkü esas olarak "göze hitap ettiği" izlenimi uyandırmaktadır. oysa ki eğretileme dili görsel duyuyu da içine alabilmekle birlikte, esas olarak, dil içinde ortaya çıkar ve bu yüzden görme duyusunun boyutlarını çok aşan sonuçlara yönelir (Hawkes; Cebeci: 2013, 10-11)

Metafor zihnin temsili sembolleri kullanma gücünün, yani "soyutlama aracılığıyla görme"nin en belirgin kanıtıdır. Langer, metafor kullanımının bilinçli olduğunun söylenemeyeceği kanısındadır. Buna göre, metafor dilin kanunu olup dili "ilişkisel" kılan, gerçekliğin yeni ve soyut formlarını gösteren "eskiyen soyut kavramları genel dilin içine yerleştiren güç" olma özelliğini taşımaktadır. Wegener'e göre bir metaforun sürekli ve kapsamlı kullanımı o metaforun "solmuş (faded)" metafor olarak tanımlanması sonucunu verir (Cebeci; Ustaoglu: 2015, 38).

Metaforun felsefe ve bununla ilintili olarak sanat formunda bilinçli bir şekilde yaygınlaştığını ya da yaygınlaştırıldığını söyleyebiliriz. Kövecses, metaforun "gerçek" kaynağının edebiyatta ve sanatın diğer dallarında bulunabileceğine dair yaygın bir görüşün varlığını, hatta en hakiki metafor örneklerini oluşturanın da şairin yaratıcı dehası olduğuna inanıldığına dikkat çeker. Ona göre bilişsel dilbilim

açısından incelendiğinde bu görüşler ancak kısmen doğrudur ve gündelik dil ve gündelik kavramsal sistemimiz sanatsal dehanın üretimine büyük oranda katkı sağlamaktadır (Kövecses, 2003:79). Kövecses'in edebiyatta metafor kullanımı konusu hakkındaki şu sözleri bu tez açısından önemlidir: "Dilimizde gittikçe artmakta olan kanıtlara göre, 'yaratıcı' kimseler gündelik ve betlik metaforları büyük oranda kullanırlar ve yaratıcılıkları ve özgünlükleri de aslında bu durumlardan kaynaklanır (Kövecses; 2003:79)

Metaforun temelleri yüzyıllar öncesine dayanır. İnsan var olup sosyal bir yaşam sürmeye başladığı ve kendini dil aracılığıyla öteki bireylere ifade etmeye başladığı andan itibaren metafor dilin bir parçası haline gelmiştir. Metafor basit bir dilsel süreç değil bir düşünme hareketidir. Metaforun salt dilbilimsel değil, felsefik bir tarihi vardır. Platon ve Aristo gibi Antik Dönem Helenistik düşünürleri metafor hakkında görüş bildirmişlerdir. Aristo, Platon'un öğrencisidir ve görüşlerinden etkilenmesi gayet tabiidir. Platon'un metaforla ilgili düşünceleri, şiir türüne yönelik yazıları ve "adalet" kavramı üzerine söyledikleri çerçevesinde ortaya çıkar. (Cebeci, 2013:14). Platon'un öğrencisi olan Aristo ise şiir ve dolayısıyla metafor konusunda hocasından farklı düşüncelere sahiptir. Platon'da heyecan halleri rasyonel düşünceye zarar veren unsurlar olarak görülürken, Aristo'da heyecanın kaynağının araştırılması arzu edilir bir durumdur; çünkü heyecana yol açan sebebin belirlenmesi, değişik duygular arasında ayırım ve sınıflandırma yapmaya olanak sağlar (Cebeci, 2013:15-16). Aristoteles, Retorik'in üçüncü kitabında tüm metaforların birbiriyle benzeşmeyen şeyler arasında bir bağ kurma sezgisinden ortaya çıktığını belirtir.(...) Görüldüğü gibi Aristoteles metaforu şeyler üzerine kurar, dil üzerine değil.(...) (Borges, 2015:88).

Aristo'nun ortaya attığı "retorik" kavramı ile "metafor" kavramı birbiriyle ilintili konulardır. TDK'ye göre retorik, " 1. isim, edebiyat Güzel söz söyleme, hitabet sanatı, 2. Söz sanatlarını inceleyen bilim dalı, belagat" anlamlarına gelmektedir. Retoriğin farklı kullanım alanları bulunmaktadır. Aristo, retoriği günümüzdeki kullanım alanıyla birebir örtüşmeyen, ancak ilintili farklı bir anlamla ortaya atar. Aristo'ya göre retorik, "Belli bir durumda elde var olan inandırma yollarını gözleme yetisi." olarak tanımlanır (Aristo, 1995:19). İnandırma tarzlarından bazıları kesinlikle retorik sanatına girer, bazılarıysa değil. Retorikçi, ikinci türü

(tanıklar, anlaşmalar ve benzeri) hemen elinin altında bulundurur. Birinci türü kendisi elde etmek zorundadır; bunlar üçe ayrılır: (1) konuşmacının konuşmasını inandırıcı kılacak bir kişisel karakteri açığa vurma gücü; (2) dinleyenlerin coşkularını uyandırma gücü; (3) bir hakikati ya da sözde hakikati inandırıcı kanıtlar yoluyla tanıtlama gücü. (Aristo, 1995:19). Bu çerçevede baktığımızda gündelik dil içerisinde güzel söz söyleme kapsamındaki şiir sanatının temelinin Antik Yunan'a kadar uzandığını görüyoruz. Metaforik kullanımlar, insanlar konuşarak iletişim kurmaya başladığı günden bu yana var olmuşlardır. İnsanlar bu iletişim türünde her zaman doğrudan anlatımı seçmemiş, kitlelere daha iyi hitap ederek nüfuz sağlayabilmek adına retoriğe başvurmuşlardır.

4.2.2. Metaforla Bağlantılı Figürler

Metafor kavramını tam olarak kavrayıp irdeleyebilmek için metafor kavramıyla bağlantılı önemli figürlere değinmemiz gerekmektedir. Metaforla bağlantılı diğer önemli figürleri Cebeci (2013: 11), simili (simile), sinedoksi (synecdoche), metonimi olarak ifade eder.

Simili, Latince similis (benzer) sözcüğünden türetilmiş olup, "gibi", "-miş gibi" yapılardan yola çıkarak oluşturulan ve metaforla akraba diğer formlara göre "görsel duyu"ya daha çok yaslandığı kabul edilen bir figürdür. (Cebeci; 2013:11)

Sinedoksi, Eski yunanca syn (ile)-ek (dış) örnekleriyle dekhestai (almak, kabul etmek) fiillerinin Latinceye uyarlanmasıyla oluşturulan bir terim olup, aktarma eyleminde, bir şeyin bir parçasının o şeyin bütünü temsil etmek üzere kullanılması hallerini gösterir. (Cebeci; 2013:11)

Metonimi ise yine Eski Yunanca meta (değiştirme) ve onoma (isim) sözcüklerinden türetilmiş olup, bir şeyin adının, o şeyle ilgili başka bir şeyin yerini almak için aktarılması halini gösterir. Metonimi "bitişkenlik ilkesi" (contiguity) adını verebileceğimiz bir ilkeye göre çalışır. Buna göre mekan ya da zaman açısından birbirine yakın olan şeyler birbirinin yerine kullanılabilir. Örneğin "Çankaya'nın buna ne tepki göstereceği bilinmiyor." cümlesindeki "Çankaya", cumhurbaşkanlığını

gösteren metonimik bir ifadedir; çünkü cumhurbaşkanının ikametgahı Çankaya'da bulunmaktadır. Benzer biçimde Ankara, Türkiye'yi ifade etmekte kullanılabilir çünkü ülkenin idaresi bu şehirden yapılmaktadır. Bu mecaz yapısı genellikle "kişileştirme" (personification) sürecini içerir ve sinedoksi ile yakınlık gösterir. "Kişileştirme" sırasında metaforik ifadenin oluşturulmasında kullanılan unsurların insana özgü vasıflar kazanması söz konusudur (Hawkes; Cebeci, 2013:12)

4.2.3. Metaforun Şiir, Atasözü ve Deyimlerde Kullanımı

Cebeci (2013: 280) metaforun gücünün beş kaynağı olduğunu söyler:

- 1) Yapılandırma Gücü: Metaforik uygulama, bir kavrama, metafordan bağımsız olarak orada bulunmayan bir "yapı" kazandırır. Örneğin, ölüm bir "ayrılık" olarak kabul edilirse, ölümün bir başka yolculuğun "başlangıç"ı olarak kabul edilmesi de mümkün olabilecektir.
- 2) Seçeneklerin Gücü: Şemalar çok genel olup, mümkün olabilecek bütün durumları kapsamaya hizmet eder. Bir şemanın ayrıntılarının nelerden oluşacağına ilişkin seçenekler ise "alt ve üst seviyeler"de oluşur. En genel seviyede bir şemanın içinde "seçenekler" bulunur; örneğin bir yolculukta bir araç, bir rehber, bir eşlikçi vs gibi unsurlar bulunabilir de bulunmayabilir de. Bir şemanın "doldurulacak-yer"lerinin daha "özgül bilgi" gerektirmesi hali ise, daha alt düzeydeki seçeneklere yer açar. Örneğin, bir yolculuk kara, deniz ya da hava yoluyla yapılabilir. "Yolculuk şeması" bu kapsamda "araç kavramı"nı bir seçenek olarak sağlar; ancak, daha "özgül bir araç" olan otomobil kavramını sağlamaz. Ancak "sol şeritten giden hayat" gibi bir ifade, "hayat bir yolculuktur" metaforunu kullanır; burada yolculuk şemasının (araç) "doldurulacak-yeri" otomobille, (yol) "doldurulacak-yeri" ise "sol şerit"le doldurulmuştur. Bu tür seçenekler, temel metaforik yapıyı zenginleştirmemize ve hedef alan hakkında yeni anlayışlar geliştirmemize olanak sağlar.
- 3) Akla Uygun Fikir Yürütme Gücü: Metaforlar "kaynak alana ait çıkarsama izlekleri"ni "hedef alan" hakkında fikir yürütürken kullanmamıza olanak sağlar.

Örneğin "hayat bir yolculuktur" metaforu, hayatlarımıza ilişkin kararlar almamıza yardımcı olan en güçlü araçlardan biridir.

4) Değerlendirme Gücü: Kaynak alana ilişkin unsurları "değerlendirme yöntemimiz"i de hedef alana uyarlarız.

5) Halihazırda Mevcut Bulunuyor Olmanın Gücü: Geleneksel kavramlar metaforların el altında bulunması, hem etkili kavrama ve ifade araçlarına sahip olmamıza olanak sağlar, hem de sorgulamadığımız ve bizi kolayca ikna eden unsurların etkisi altında olduğumuzu gösterir.

Metaforun gücünün beş temel kaynağından sonra mevcut konumuz gereği "metafor" ve "şiir" kavramlarının bağıntısı üzerinde durmamız gerekir. Şiirsel metaforlar şiiri düz yazıdan ayıran başlıca etmenlerden biridir.

Şiirsel metaforun temel bir özelliği, kavramsal şemaların alışılmışın dışında bir biçimde "işlenme"sine olanak sağlamasıdır. Burada, yukarıda sözü edilen işleyiş prensipleri uyarınca, metafor bir şemanın içinde yeni "doldurulacak-yer"ler oluşturacak biçimde bir genişleme sağlamaktan çok, mevcut "doldurulacak yer"leri alışılmadık biçimlerde doldurmaya hizmet etmektedir. Şiirsel metaforun özelliklerinden bir diğeri, "birleşik metafor"lar oluşturmaya olanak sağlamasıdır. Şiirsel düşünceyi oluşturan unsurlardan bir tanesi, en az iki ya da daha çok metaforun aynı anda kullanılması olgusudur. Bu tarz "bileşik metafor"ların oluşması kavramsal düzeyde gerçekleşir ve karmaşık bir süreci ifade eder: Burada, sözcüklerin bir araya getirilmesine değil, kavramlar arasında bağlantı kurulmasına ilişkin bir sürecin söz konusu olduğuna dikkat edilmelidir (Cebeci, 2013: 281-282).

Bir şiirde kullanılan ve o şiiri okuyan kişilerde de harekete geçirilen metaforik düşünce, "sıradan metaforik düşünce"yi, örneğin "ölüm uyumaktır" metaforuna "rüya" unsurunun da eklenmesi gibi, "daha önce uygulanmamış" ya da "görelî olarak az kullanılmış unsurları" ekleyerek genişletir. Aynı şekilde, normal koşullarda bir araya gelmeyecek farklı geleneksel metaforları bir araya getirir, bunun sonucunda, daha zengin ve karmaşık metaforik bağlantılar ortaya çıkar. Bu sistemin bir diğer özelliği, mevcut metaforların "sınırlar"ına dikkat çekilerek alternatiflerin ortaya çıkmasının mümkün kılınmasıdır. Şiirsel metaforu geleneksel metafordan farklı kılan

şey "sıradan ve otomatik" düşünce biçimlerinin "sıra dışı ve otomatik olmayan" bir kullanıma dönüştürülmesidir diyebiliriz. Kullanımla sıradanlaşan metaforlar zamanla gündelik dile dahil olarak bu özelliklerini yitirir. Bu tür metaforlar "ölü metafor" olarak adlandırılır. Öte yandan, "ölü metafor"ların zaman içinde canlanması da mümkündür (Cebeci, 2013: 282).

Şiir, genel metaforik kavramlaştırmalarımızı "güçlü bir biçimde" kullanma yeteneğine sahiptir. Bu kavramsallaştırmaların gücü, öncelikle otomatik, bilinçdışı ve çaba harcamadan kullanılır olmalarından kaynaklanır. Şiirsel gücün bir başka boyutu "temel metaforlar oluşturma yeteneği"dir. Bu tür metaforların sahip olduğu bir diğer güç ise "esin yoluyla açığa çıkarma" gücüdür. Burada metafor, kapsamlı ve gizli anlamları bize açma gücüne sahiptir; yüzeyin altında anlamlar bulmamıza, metinleri bütün olarak yorumlamamıza ve olay örgülerinden anlam çıkarmamıza olanak verir. Ancak bir şiirin anlaşılması için, tarihi bağlam, biyografi, dil, politika, yazarın işi, şiirin dahil olduğu gelenek, üzerindeki etkiler, şiirin türü, şairlerin tanınmalarını sağlayan unsurlar, şöhret ve antolojiye dahil edilme, cinsiyet gibi birçok konu da etkindir (Lakoff ve Turner; Cebeci, 2013: 283).

4.3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ

İkinci Yeni topluluğu Türk edebiyatının Garip hareketinden sonraki edebi topluluğudur. Ancak İkinci Yeni şiir hareketi, Türk edebiyatının şiir konusunda yaşadığı ilk yenilik hareketi, ilk evrimi değildir. Tanzimat dönemi Türk edebiyatı ile bu topraklarda kendine farklı bir yatak bulan, farklı bir yönde ilerlemeye başlayan Türk edebiyatı çeşitli formlarda okura ve eleştirmenlere görünmüştür. Bayat'a göre (Bayat; 2010:105) 1954 yılında belirmeye başlayan İkinci Yeni, Garipçiler gibi belli bir bildiri ile varlıklarını duyurmamış, farklı şairlerin farklı dergi ve gazetelerde görülen şiirleri ve yazıları ile ortaya çıkmıştır. Bu gazetelerin başında Pazar Postası gelir. Ancak, Tuncer (2005) İkinci Yeni hareketinin İlhan Berk'in 1954'te Yenilik dergisinde yayımladığı "Saint Antoine'ın Güvercinleri" şiiriyle başladığını belirtir (Tuncer, 2005; Bayat, 2010 : s. 105'teki alıntı).

İkinci Yeni şiiri, Türk edebiyatının kırılma noktalarından biridir. Bezirci'ye göre İkinci Yeni (Bezirci; 2005:15), 1954'ten sonra filizlenmeye başlayan bir şiir hareketidir. Öncüleri Oktay Rifat, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda gibi şairlerdir. Harekete "İkinci Yeni" adını eleştirmen Muzaffer Erdost takmıştır. Gerçi yanlış bir adlandırmadır bu. Çünkü şiirimizin Tanzimat'tan beri geçirdiği yenilik olayları göz önünde tutulursa, İkinci Yeni'ye ancak "Sekizinci Yeni" demek uygun düşer. Ama, İkinci Yeni bir yönüyle Garip akımına (Birinci Yeni'ye) tepki olarak doğduğu ve sık sık tekrarlandığı için bu ad yerleşir.

İkinci Yeni şiiri, gökten inme, dogmatik, durduk yere ortaya çıkmış, rastlantısal bir şiir anlayışı değildir. Yaşadığımız evrende her sonuçta bir neden aramak, bizi daha doğru sonuçlara ulaştıracaktır. Türk şiiri, İkinci Yeni formunu bulana kadar pek çok yoldan geçer. İkinci Yeni şiirini anlamak, ancak bu akımın öncüllerini iyi bir analizle mümkün olacaktır. İkinci Yeni şiirini anlamak ve daha yerinde anlamlandırmak adına, İkinci Yeni hareketi üzerinde en çok iz bırakan edebiyat hareketi, Garip akımını tanımak, bilmek ve değerlendirmek gerekir. Garip akımının İkinci Yeni üzerindeki etkisini görmek için, Garip akımının diğer adının "Birinci Yeni" olduğunu bilmemiz gerekir. Tanzimat döneminden İkinci Yeni şiir akımına kadar Türk şiirinde sekiz yeni akım, sekiz yeni görüş, duyuş, düşünüş görmemize karşın sözcüksel olarak sadece Birinci Yeni ve İkinci Yeni şiir akımları, birbirlerinin ardılları ve öncülleri olmuşlardır. Birinci Yeni akımının, diğer adıyla Garip akımının öncü şairleri Oktay Rifat Horozcu, Melih Cevdet Anday ve Orhan Veli Kanık'tır. Birinci Yeni şiir akımı 1937'lerde başlasa da Bezirci'ye göre (2005) asıl varlığını bulmaları; öncü şiirlerinden yaptıkları bir seçmeyi 1941'de Garip adlı kitapta toplayıp, kitabın başına koydukları önsözde "Şiir Hakkında Düşünceler" bildirileriyle birlikte başlamıştır.

İkinci Yeni şiiri, ortak bir görüşle Türk şiirinde modernizm adına atılmış en önemli adımdır. Nitekim Hasan Bülent Kahraman' ın da belirttiği gibi, modernizm daha çok yerleşik iki temel olgunun, tarihselcilik ve gelenekselciliğin kırılması ve aşılmasıyla ilgilenmiş, bu doğrultuda üç büyük alanda, görsel, sessel ve sözel

alanlarda iç atılımlarını başlatarak bu süreçte kendinden önceki poetik arklara karşı çıkışı gerekli kılmıştır (Kahraman, 2004:155).

İkinci Yeni şiirinin genel özelliklerini Asım Bezirci "Birinci Yeni'ye Karşı ve Birinci Yeni'ye Yakın" olmak üzere şu şekilde tasnif etmektedir:

BİRİNCİ YENİ'YE KARŞI

- İmgeye kapıları yeninden ve sonuna kadar açmak.
- Edebi sanatlara özgürlük tanımak.
- "Basitlik, alelâdelik ve sadelik"ten ayrılmak.
- Konuşma diline, ortak dile sırt çevirmek.
- Halkın yaşamından ve kültüründen uzaklaşmak, "folkloru şiire düşman" bellemek.
- Şehirli "küçük adam"a, tip çizmeye boş vermek.
- Nükte, şaşırtma ve tekerlemeden kaçmak.
- Şiiri ustan ve anlamdan kaydırmak.
- Duyguya ve çağrışıma yaslanmak.
- Konuyu, hikâyeyi, olayı atmak.
- "Yoksul çoğunluğa" değil, "aydın azınlığa" seslenmek vb...

BİRİNCİ YENİ'YE YAKIN

- Garip akımı gibi İkinci Yeni de Türk şiir geleneğiyle bağını koparır. Biliyoruz: Garipçiler "vezniyle, kafiyesiyle, kitaplardan öğrenilmiş çeşitli sanatlarıyla bütün bir geleneğe" savaş açmışlardır. Gerçi, İkinci Yeniciler böyle bir savaşa kalkışmazlar, ama gelenekle bir ilişki de kurmazlar.
- Garip akımı gibi İkinci Yeni de Gerçeküstücülükten azbuçuk etkilenir (ayrıca, İkinci Yeni Dadacılıktan da ufak bazı etkiler alır).
- Garip akımı gibi İkinci Yeni de "dizeci (mısracı) şiir"e karşı çıkar.

- Garip akımı gibi İkinci Yeni de gözlerini çokluk Batı' ya çevirir; modern şairlere (özellikle de Gerçeküstüçülere) ilgi gösterir.
- Garip akımı gibi İkinci Yeni de ideolojik "bağlanma"ya yanaşmaz. Ulus sorunları ve yurt gerçekleriyle ilgilenmez. "Salt şiire, arı şiire" varmaya çalışır. Bu yüzden de Nâzım Hikmet'in başlattığı ve öbür ülkücülerin sürdürdüğü Toplumsal/Toplumcu Gerçekçi akıma uzak durur.
- Garip akımı gibi İkinci Yeni de biçime öncelik tanır, içeriği gereğince önemsemez. Bundan dolayı, çoğun biçimciliğe kayar.
- Garip akımı gibi İkinci Yeni de toplumsallık, sınıfsallık ve tarihsellik bilincini taşımaz.
- Garip akımı gibi İkinci Yeni de "Siyaset dışı" kalır. (Bezirci, 2005:16-18)

Ulusçu/Toplumcu Gerçekçilerin ve Garipçilerin bir şey anlatmayı, söylemeyi amaçlayan ve bu nedenle de kolay anlaşılan şiir görüşüne karşı çıkan İkinci Yeni şairleri, şiirde kalıplaşmış ifadelerle, anlama - en azından ilk anda ortaya çıkan anlama şiddetle karşı çıkarak, şiirlerinde anlamı geri plana itmeye hatta ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Bu sebeple kelimeler, kavramlar alışılmış kullanımlarından çıkarılmış, anlamlarından saptırılmış, bu sayede yeni ifadelerle ulaşılmaya çalışılmıştır. Şiirde anlatmaktan çok duyurmaya, sezdirmeye yönelmesi ve bu amaçla da dönemi içinde yeni sayılabilecek ifade yollarına başvurması, İkinci Yeni şiirinin anlamsızlık, belirsizlik, saçmalık ve hatta hiçbir şey anlatmayan şiir gibi nitelendirmelerle eleştirilmesine neden olmuştur. Okurun ve eleştirmenlerin şiiri ve şiirde yer alan sözcükleri alışlagelmiş kullanımlarında ve bağlamlarında algılamaya çalışması, İkinci Yeni şiirinin anlamsızlıkla suçlanmasıdaki en büyük etkendir (Lüleci, 2009:36).

4.3.1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN OLUŞTUĞU ORTAM

İkinci Yeni'yle ilgili değerlendirmelerde, eleştirmenlerin ve sanatçıların, daha çok benimsedikleri sanat anlayışı veya dünya görüşü ekseninde hareket ettikleri ve

bu şiirin ortaya çıkışını ya dünyadan soyutlayarak tamamen edebiyat içi gelişmelere ya da edebiyat dışında tamamen sosyal ve siyasal etkenlere bağladıkları, bunlardan birini diğerine daha üstün tutmaya, hatta tek belirleyici olarak göstermeye çalıştıkları görülmektedir (Geçgel;2002:58)

Edebiyat ve toplum birbirinden bağımsız düşünülemez. Her edebi görüşün şekillenmesine olanak tanıyan ve onu yönlendiren olay ya da olaylar vardır. İkinci Yeni şiiri de kendiliğinden ortaya çıkmış bir akım, bir oluşum değildir. İkinci Yeni hareketinin oluşumu ve evrilip bilinen anlayışına kavuşması 1950-1960 yılları arasında kapsar. 1950 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nde Demokrat Parti seçimle başa gelir. Demokrat Parti döneminde baskıcı bir siyaset izlendiğini söylemek mümkündür. Tuncer'e göre (2005;1), Demokrat Parti muhalefeti sindirmeye çalışırken birtakım dergi ve gazeteleri kapatmaya, bir kısım şair ve yazarları susturmaya çalışır. Bu tutumlar, toplum hayatında iç huzursuzluklara neden olur. 1950'li yıllar bazı kesimlere göre bir dikta dönemidir. Bu durum sanatçılar üzerinde etkili olur. Toplumcu şairler baskı nedeniyle zorunlu bir kapalılığa yönelir., kelimelerin anlamlarını ve cümle yapılarını zorlamaya başlarlar. İkinci Yeni şiirinin Demokrat Parti baskısı ile doğduğu anlayışını Kaplan (2004;509), şöyle açıklar: "Baskı rejimi altında sanatçılar her çağda dolaşık ve sembolik ifadelerden faydalanmışlardır. Marksistlerin de aynı yola başvurmaları gayet tabiidir." Dünya görüşlerinden dolayı Mehmet Kaplan'ın "marksist" diye hitap ettiği kitle İkinci Yeni şairleridir.

İkinci Yeni şiirinin oluştuğu ortamın temel özelliklerini, daha önceki bilgiler ışığında "baskı" sözcüğüyle özetlemek mümkün olacaktır. Birinci Yeni gibi İkinci Yeni şiirine de bu sebeplerden ötürü "baskı ve bunalım şiiri" dendiğini görüyoruz. "Baskı ve bunalım şiiri" tanımı Bezirci'ye göre (2005:61) daha önce dikta altında oluşan Abdülhamit döneminin Servet-i Fünûn, İttihat ve Terakki Fıkrası döneminin Fecr-i Âti şiiri için de kullanılabilir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında süren ekonomik buhran ve 1946 yılında kararı alınan çok partili hayata geçiş denemesi sonucunda 1950 yılında Demokrat Parti seçimleri kazanır. Halka vaad ettiği şey nettir: Özgürlük. Ancak vaad edilenler gerçekleştirilmez ve Demokrat Parti vaad ettiğinin tamamiyle zıttı bir politikaya yönelir. Özgürlüklerin genişletilmesini beklerken daraltıldığına halk şahitlik eder.

Mevzu olayların devamında çeşitli yönlerden tepkiler kaçınılmaz bir hale gelmiştir. Bu tepkilerin şiir-sanat-edebiyat kolunun temsilcisi ise İkinci Yeni'dir.

İnce'ye göre (1999:528) İkinci Yeni hareketi 1950 yıllarının ikinci yarısında Türkiye'nin içinde bulunduğu kültürel, siyasal ve toplumsal koşulların ürünüdür. İkinci Yeni şiirinin ilk örnekleri 1954 yılına rastlar. Bu tarih Demokrat Parti'nin varlığını halka tümünden hissettirdiği yıllara denk gelir. Halkın üzerinde oluşan baskı ve korku ortamının sonucunda ise İkinci Yeni şiirinin oluşmaya başladığı gözlemlenmektedir. Rejimin baskısından korkan şairler bu dönemde toplumsal sorunlara yönelmekten tamamen kaçınmışlar ve çekinmişlerdir. Tuncer'e göre (2005:1) bu kaçış İkinci Yeni şairlerini yeni şiirin imkanları dahilinde yazmaya götürmüştür. Bu yüzden bireycilik, soyutçuluk, gerçeküstücülük, akıldışıcılık ve şekilcilik eğilimlerine ilgi artmıştır. İkinci Yeni şiiri bu dönemde çeşitli otoritelerce "kaçış şiiri" olarak da adlandırılmıştır.

Bir sanat eserinin ya da ekolünün oluşumunu değerlendirirken, dış dünyayı tamamen yok saymak kadar, onu tek belirleyici faktör olarak kabul etmek de eksik bir yaklaşım olacaktır. Bir eserin ya da ekolün ortaya çıkmasında sanatçı kadar; sosyal, siyasal ve kültürel yapısıyla "nesillerin ortak duyuş tarzları"nı şekillendiren devrin de etkilerinin olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Sosyal bir varlık olan insanın sanatsal eylemlerini değerlendirirken, bunları bıçakla keser gibi ayırmamak ve bütünlüklü bir bakış açısıyla yaklaşmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır (Geçgel;2002:59).

İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını toplumun ve siyasetin değişen yapısına bağlayan bazı sanatçılar özellikle de toplumcu-gerçekçi sanatçılar ve eleştirmenler bu topluluğu en fazla eleştirenlerin başında gelir. Asım Bezirci'ye göre her türlü muhalefeti susturan, gazeteleri kapatan, sanatçıları ve şairleri tutuklayan bir iktidarın başta olduğu bir toplumsal yapıda "bireycilik, soyutçuluk, gerçek dışıcılık, biçimcilik" gibi eğilimlere ilgi artacaktır. Ve İkinci Yeni şiirini de hep bu noktalarda eleştirmiştir. Yine Atilla İlhan İkinci Yeni hareketini ve bu topluluğun şiir ve sanat anlayışını dönemin siyasal yapısına bağlayanlardandır. "Soğuk" savaşın 'katmerli' baskısı 'sosyal gerçekçiliğin' gelişmesini engellemiştir. Orada bir boşluk doğmuyor mu? İkinci Yeni Sirki, işte bu boşluğu dolduruyor, üstelik, 'soğuk' savaşın şart

koştuğu bütün olumsuz nitelikleri taşıyarak: işlem en ürkütücü şey mi sayılmaktadır, İkinci Yeni anlamı gerekli görmez, rastlansallıkla' yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip 'kelimeye' dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya, imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel içlemden soyutlar, 'boşa' çalıştırırlar. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de toplumsal gerçekçiliğe karşı, açık tavır takındılar mı, 'soğuk' savaş onları desteklemeyecek de, kimleri destekleyecek: 'resmi' edebiyat tahtından İnönü Diktası'nın 'Birinci Yeni'si (Garip) inmiş, yerine Menderes Diktası'nın 'İkinci Yeni'si kurulmuştur" (Elmas, 2010:17).

İkinci Yeni şiirinin oluşmasında dönemin toplumsal, sosyal ve siyasal ortamı tek başına yaratıcı bir rol üstlenmemiştir. Bir şiir oluşumunun vücuda gelmesini sadece siyasal ve sosyal ortama ve olaylara bağlamak yersizdir. İkinci Yeni hareketi salt toplumsal hareket değil, bir sanat hareketi, bir baş kaldırmadır. İkinci Yeni şiiri bugüne kadar birikegelen Türk şiirinin devamıdır. İkinci Yeni şiiri belli bir kültürel-şiirsel ortamın da ürünüdür.

Bizzat İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinden biri olan Cemal Süreya yeni şiir hareketinin edebiyat içi gelişmeler sonucunda ortaya çıktığını şöyle savunur: "Ses soyutlamalarına girildi ve bir 'iç ses' aranmaya başlandı Türk şiirinde. Aslında şiirin alanı genişlemeliydi, yeni alanlar bulunmalıydı şiire ve şiir, her şeyi söyleyebilme, ifade edebilme sanatı olmalıydı. İkinci Yeni'nin sanırım başlangıçtaki özlemi, daha doğrusu olması gereken özlemi bu noktaydı (Erdost; 1997:194). Yine konuyla alakadar olarak Edip Cansever bu durumu şöyle dile getirmiştir: " 1955'lerden sonra şiirimizde yaygın bir yenileşme, gelişme dönemi başladı. İşte ben bu parlamayı, bu açılımı birtakım şairlerin bir araya gelerek; eğilim, yönelim ve amaçlarını saptayarak, belli temel ve ilkelerden ve belli bir dünya görüşünden hareket ederek, kısa bir ön antlaşma düzeyinde başlatmadıklarını iyi biliyorum." (Bezirci;2005:70)

Önceki poetikaları yıkmak/gözden düşürmek ve yeni bir şiir oluşturmak için İkinci Yenicilerin yöneldiği en önemli kaynaklardan biri Batı edebiyatı ve gerçeküstü şiirler ve şairlerdir. Bunun yanında batılı resim ve müzik de bu şairlerin ilgisini çekmiş ve onları etkilemiştir. Bu etkiler doğrultusunda şiire yeni bir imge getiren İkinci Yeni şairleri, şiirin şekil unsurlarında da gerçeküstücülerden etkilenerek düzyazı şiirler de yazmışlardır. İkinci Yeni'nin öncülerinden Edip Cansever

şiiirlerinde düzyazının alanlarından yararlansa bile "düzyazı şiir" olarak adlandırdığımız türde eserler vermemiştir. Sezai Karakoç da böyle şiirler yazmamıştır. Osysa Karakoç'un İkinci Yeniciilerle buluşmasını sağlayan en önemli alan biçimdir. Bir yazısında bunu şöyle ifade etmektedir: Benim İkinci Yeniyle ilgim, aynı dönemde şiir yazmam, belki biçim bakımından belli ortak yanlarımın bulunmasından ibaretti. (Karaca 2005:12) Ancak düzyazı şiir yazmaması onun bu buluşmasının her anlam ve biçimde olmadığını da göstermektedir (Eser; 2010:55)

İkinci Yeni şiirinin ortaya çıktığı dönemlerde edebiyat ortamının özellikle de şiirin hangi durumda olduğunu Mehmet Doğan şöyle betimler: “1954-55 yılları sanat dergileri araştırmacı bir gözle tarandığında şiirin belirli bir şekilde zayıfladığı görülecektir. Orhan Veli’nin daha 1949’da genç şairlerin ilgisini çektiği tehlike elle tutulur bir gerçeğe dönüşmüş; şiir deyince yalnız küçük olayların, yalnız alelade bir dille anlatılması akla gelir olmuş, basitlik, aleladelik şiirin ölçüsü olmuştur. Dergi sayfalarını Garip akımının sıradan kopyaları doldurmuştur. Coşkusuz, cansız, renksiz, bütün gücü üç beş dize içine sıkıştırdığı bir espride olan fıkramsı şiirler. Korkunç şekilde birbirlerine benzerler hepsi de. Şair kişilikleri nerdeyse silinmiştir ortalıktan. İmzalar olmasa hangi şiir kimindir tanınamaz. Bazen hiç şiirsiz çıktığı görülür bir derginin.” (Doğan, 2001:95).

İkinci Yeni şiirinin oluştuğu ortama yönelik genel toparlayıcı bir yorum yapmamız gerekir. Bu hareket şiirin kendi geleneğinden, Avrupaî edebî akımlardan ve daha da önemlisi dönemin siyasal ve toplumsal ortamından, bu ortama hükmeden baskıdan filizlenmiş, bu kalıbın ürünü olarak ortaya çıkmıştır. İkinci Yeni hareketinin oluşumunda geçmiş dönemlerin sanat birikimi, şiir başkalaşmaları, değişimleri, dönüşümleri, etkileşimleri ve hatta şairlerin psikolojileri dahi ziyadesiyle etkili olmuştur.

4.3.2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN DOĞUŞU

İkinci Yeni hareketinin vücut bulmaya başladığı ortamda İkinci Yeni hareketinin fitilini ateşleyen ve fiilen başlattığı varsayılan birtakım eylemler vardır. Eser (2010:54), İkinci Yeni edebiyatının, edebiyat tarihi açısından Muzaffer Erdost'un 19 Ağustos 1956 tarihli Son Havadis gazetesindeki "İkinci Yeni" başlıklı yazısıyla başlatılabileceğini söyler. İkinci Yeni adı ilk kez sözü geçen Muzaffer Erdost'un yazısında kullanılmıştır. Ancak ismin ilk kez bu yazıda kullanılması İkinci Yeni hareketinin başlangıç tarihini 19 Ağustos 1956 tarihi yapmaz. İkinci Yeni şiirinin vücuda gelmesi bir süreç sonrasında vuku bulmuştur. İkinci Yeni; Fecr-i Âti, Yedi Meşaleciler, Garipçiler gibi ortak bir bildiri yahut bir dergi etrafında toplanan bir edebiyat topluluğu değildir. İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinden Edip Cansever, İlhan Berk, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Sezai Karakoç gibi şairler 1950'li yıllardan itibaren Pazar Postası, Şiir Sanatı, Yenilik, Yeditepe gibi dergilerde biçim, dil, üslup, içerik gibi şiirsel yönlerden, önceki şiir hareketlerinden tamamen farklı bir çizgide ilerleyen şiirler yayımlamaya başlamışlardır. Şairlerin dönemin gölgesinde şiir anlayışlarının oluşumu ve evrilişinin ardından Pazar Postası dergisi bu şairleri birleştirici bir görev üstlenmiştir. Muzaffer Erdost'un "İkinci Yeni" lafzını ilk kez kullandığı 1956 yılından itibaren bahsi geçen şairler şiirlerini Pazar Postası adlı dergide birlikte yayımlamaya başlarlar. İkinci Yeni hareketinin derlenip toparlanması ve herkesçe bilinen halini alması Pazar Postası ile olur.

İkinci Yeni hareketinin en önemli temsilcileri, önde gelen şairleri İlhan Berk, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Edip Cansever, Ülkü Tamer, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda, Kemal Özer, Ercüment Uçar, Özdemir İnce kabul edilebilir.

Bezirci'ye göre (2005:80) Birinci Yeni hareketinin öncülerinden olan Oktay Rifat Horozcu, konuşmalarında, İkinci Yeni hareketinin de öncüsü, hatta tek kurucusu olduğunu ileri sürüyor: "Perçemli Sokak 1956'da çıktı. Ekimde sanıyorum. Kitabın içindeki şiirler daha önce dergilere verilmemişti. Ama herhalde 1956 Ekiminde bir gecede yazılmadı. En az bir yıl sürmüştü yazılmaları. Perçemli Sokak'la birlikte İkinci Yeni de kuruldu. Ne var ki kuruculuk savında olanlar hareketi daha gerilere çekmek ve beni dışarıda bırakmak istediler. Düşünden yoksun, tutarsız bir hareket ortaya çıktı." Yine Tuncer'e göre (2005:3) İkinci Yeni şiirinin ilk

örnekleri Oktay Rifat'ın "Karga ile Tilki(1954)" kitabında yer alan "Ahmet, Tekerleme, Yolda, Şimdi, Kanarya, Pembe Yalı" gibi şiirleriyle gündeme gelir. Bunu "Perçemli Sokak" (1956) izler. Oktay Rifat, Garip hareketinden sonra, toplumsal içerikli şiirler yazar. Halk deyişlerinden ve tekerlemelerden yararlanır. Yeni imgeler arar ve lirik şiirler ortaya koyar. Alkan'a göre (1995:6,487), 1956-1960 yılları arası "Perçemli Sokak" ve "Aşık Merdiveni"yle Oktay Rifat soyut şiire açılır. Perçemli Sokak'taki "Telli Telefon" ve benzeri şiirleriyle Garip şiirinden uzaklaşır; İkinci Yeni hareketine katılır, imgeye yer verir. Perçemli Sokak'ta Rimbaud'yu taklit eder, hatta onun dize ve imgelerini küçük değişikliklerle şiire aktarır ve gerçeküstücülüğü şiirine sokar.

Tuncer'e göre (2005:5), 1954'te "Saint Antoine'ın Güvercinleri" şiiriyle İkinci Yeni ilk çıkışını İlhan Berk ile yapmıştır. Bunu İlhan Berk'in "Sait Faik, Pablo Picasso, İyi Stanili ve Arma Virumque Cano" gibi şiirleri izler. Bu şiirlerini 1958 yılında Galile Denizi adlı şiir kitabında toplar.

İkinci Yeni hareketi yer yer farklı otoriteler tarafından farklı adlandırılmıştır. İkinci Yeni şiiri İlhan Berk'in kullanışıyla "Şiirin Altın Çağı", Ece Ayhan'ın kullanışıyla "Aykırı Şiir", "Uç Şiir", "Ayakta Şiir", "Bellek Şiir", "'Delikanlı Şiir", "Düşünce Şiir", "Kentten İçeri Şiir", "Logaritmalı Şiir", "Mobil Şiir", "Mor Külhanlı Şiir", "Parasız Yatılı Şiir", "Sayısal Şiir", "Sessiz Çekilen Şiir", "Sıkı Şiir", "Şiirde Kalmayan Şiir", "Uyaksız Ölçüsüz Şiir", "Vişneçürüğü Şiir", "Yalınayak Şiir", "En Geniş Zamanlı Şiir", "Genç Şiir", "Kara Şiir", "Yeri Olumsuz Şiir" ve "Sivil Şiir"dir (Ayhan; 2014:10)

İkinci Yeni hareketini sembolleştiren, ruhunu veren şairlerin her şiiri İkinci Yeni anlayışına uygun değildir. İkinci Yeni şairleri şiire İkinci Yeni kalıplarında başlamamıştır. Evrilen şiir anlayışları bir araya gelerek İkinci Yeni hareketini oluşturmuşlardır. Hazırlık sürecini geçen İkinci Yeni hareketi 1955'ten sonra bilinen formuna girer. Tuncer'e göre (2005:5), Oktay Rifat "Perçemli Sokak"la, Edip Cansever "Yerçekimli Karanfil"le, İlhan Berk "Galile Denizi"yle, Cemal Süreya "Üvercinka"sıyla, Turgut Uyar "Dünyanın En Güzel Arabistanı"yla, Ece Ayhan "Kınar Hanımın Denizleri"yle, Ülkü Tamer "Soğuk Otların Altında"sıyla, Sezai Karakoç "Körfez"le bunların ilk örneklerini verirler. Bu şairlerden Ece Ayhan özgün

şiiirleriyle, Cemal Süreya ise iyi şiiirleriyle dikkatleri üzerinde toplar. Edip Cansever'e göre İkinci Yeni hareketi bir evrimdir. O yılların genel görünümü yenilik yolundaki arayışa, İkinci Yeni adını vermekte gecikmez. Böylece İkinci Yeni Şiiri edebiyat tarihine girmiş olur.

Halk, divan ve Batı şiiri; gerçeküstücülük, dadaizm ve letrizm İkinci Yeni'nin yararlandığı en önemli kaynaklardır. Halk ve divan şiiri hem ses, hem biçim yönünden İkinci Yeni şiirine kaynaklık eder. Turgut Uyar'ın Divan adlı kitabı bu eğilimin sonucudur. Gerçeküstücülük ile dadaizm ise özellikle konu seçiminde ve ona yaklaşım biçiminde İkinci Yeni'yi etkiler (Bayat;2010:106).

İkinci Yeni şiirinde dil, alışlagelmişin dışında kullanılır. Sözdizimi bozulur, letrizmin etkisiyle anlamsız ses (harf) kümeleri kullanılır, yeni sözcükler türetilir... Bu eğilimler, toplumsal bir kurum olan dili zorlamak demektir. Yazdıkları şiirlerde toplumu önemsemeyen İkinci Yeniciler, bu eğilimlerini dilde yaptıkları oynamalarla gösterirler (Bayat;2010:106).

İkinci Yeni, modern Türk şiirinde Garip şiirinin önünü açtığı yeni şiir arayışlarını, Garip şiirinin karşısında bir şiir pratiğiyle sürdürmüş bir dönemi ifade eder. İkinci Yeni şairleri, şiirleriyle olduğu kadar poetik metinleriyle de tartışılmış, gündem oluşturmuşlardır. İkinci Yeni'nin başlangıçta ortak bir bildiriye dayanmaması bu poetik metinlerin önemini daha da arttırmaktadır (Selçuk, 2004:7)

4.4. İkinci Yeni Şairlerinin Metaforik Kullanımları

4.4.1. Turgut Uyar'ın Şiirlerinde Metaforik Kullanımlar

(...)Yolculuğum uzun sürmüş oldukça

Gece demir köprülerden geçmiştir tren.

Dağ başında beş-on haneli köyler,

Telgraf direkleri yollar boyunca

Koşuşup durmuş bizle beraber. (...) (Uyar; 2016:19)

Şiirde canlı varlıklara mahsus "koşuş-" eylemi "telgraf direkleri"ne yüklenmiştir. "Telgraf direkleri" cansız varlıklardır ve koşuşmaları mümkün değildir. Burada "telgraf direklerinin koşuşması" eylemi "takip etmek", "beraberinde devam etmek" eylemlerinin yerine kullanılmış bir metafordur.

(...)Yalnızlık sade şurda burda değil,

Düşüncede, hatıradı ve dilekte.

Hangi taşı kaldırırsan, nerde 'of! ' çeksen,

Bir dudağı yerde, bir dudağı gökte..

Bilmem rengi nasıldır, boyu ne kadar.

Biçen her kimse yıllardır yanlış biçiyor.

Bir elbise ki, alabildiğine dar..

Nedir bir türlü sırrını anlamadık,

Kimdir bizimle böyle şaka ediyor,

Hangi cebini karıştırırsan yalnızlık..(Uyar; 2016:23)

Şiirin yukarıda verilen kısmında görülen ilk bölümünde "yalnızlık" kavramı "bir dudağı yerde, bir dudağı gökte" olarak betimlenmiştir. "Bir dudağı yerde, bir dudağı gökte" olma durumu genellikle halk hikayelerinde bahsi geçen kötü, korkunç vb. özelliklerle tanımlanabilen "dev anası", "dev" gibi hayali karakterlerle özleştirilmiş bir betimlemedir. Şiirde ise "dev anası", "dev" gibi varlıkların isimleri geçmemekle birlikte bu varlıklara ait olduğu kabul edilen bir özellik olan "bir dudağı yerde, bir dudağı gökte" olma durumu "yalnızlık" kavramına yüklenmiştir. "Yalnızlık" kavramı soyut bir ifade olmakla birlikte, "dev anası", "dev" vb. hayali karakterlerin "kötü olma durumu"nu üstlendiğinden dolayı metafor olma özelliği göstermektedir. Şiirin yukarıda verilen kısmında görülen ikinci bölümünde "yalnızlık" kavramı "yanlış biçilen, alabildiğine dar bir elbise"ye benzetilmiştir. "Yanlış biçilen ve alabildiğine

darbir elbise"nin insanı madden ve manen rahatsız ettiğini kabul edecek olursak, şiirde "yalnızlık" metaforu insanı madden ve manen rahatsız eden bir duygudur diyebiliriz. Şiirin yukarıda verilen kısmında görülen üçüncü ve son bölümünde "yalnızlık" kavramı gerçek anlamda soyut bir kavram olmakla beraber, "Hangi cebini karıştırırsan yalnızlık.." dizesiyle somutlaştırılmıştır. "Ceplerin boş olması" durumunun insanı mutsuzlaştıran bir vaziyet olduğunu kabul edersek "yalnızlık" metaforu burada "mutsuzluk" hissiyle ilişkilendirilmiştir diyebiliriz.

(...) İyi kalbli, anlayışlı, gösterişsiz,
Fakir köylerimi beslersiniz.
Bazan yolsuz korsunuz, yoksuz korsunuz,
Haritada bile ne heybetli durursunuz.
Fakir Anadolunun dağları,
Ramanlarım, Nemrutlarım, Süphanlarım,
Verecek bir şeyim yok ise gönlümden başka,
Uğrunuzda, üstünüzde kalsın kanlarım.. (...) (Uyar; 2016:26)

Şiirde bahsi geçen "iyi kalbli, anlayışlı, gösterişsiz" olma durumu insanlara ait özellikler olarak sıralanabilir. "İyi kalpli", "anlayışlı", "gösterişsiz", fakir doyuran" insan özellikleri, toplum tarafından saygı gösterilen, sayılan ve sevilen insanlara isabet etmekle birlikte şiirin bu bölümünde yukarıda saydığımız özellikler "Anadolu dağları" metaforuna aktarılmıştır.

(...)Ölüm bir hatıra gibidir insanda;

Kâh hatırlanır, kâh unutulur.

Fakat bir gün, bir gün nihayet

Gözle görülür elle tutulur...(...) (Uyar; 2016:27)

Şiirin bu bölümünde "ölüm" kavramı önce ara sıra unutulup tekrar akla düşmesi yönünden "hatıra"ya benzetilmiştir. Devam eden kısımda ise "gözle görülüp elle tutulur" ifadesiyle birlikte "ölüm" metaforunun somut madde benzeimi ortaya

çıkılmaktadır. “Ölüm” denen olay elbette somuttur ancak şairin “gözle görülür elle tutulur” ifadesi

Sen,

Adını bilmediğim bir köyde doğmuşsun..

Kucak kucağa büyümüşsün toprakla,

Yorulmuşsun, sevmişsin

Harman yapmışsın,

Çocuk yapmışsın,

-Topraktan korkum yok ki zaten-

Diyebilmişsin ölürken... (Uyar; 2016:29)

Şiirin ilk bölümünde şairin hitap ettiği "şehit"in toprakla koyun koyuna büyümesini ifade ettiğini görüyoruz. "Kucak kucağa büyümüşsün toprakla" ifadesinde toprağa insan özelliklerinin verildiğini, ancak söz konusu insandan bahsedilmediğini görüyoruz.

Kiminizin resim

Dudaklarınızda yarım yamalak bir isim.

Kimbilir hangi hain ovanın düzündey,

Bir saniyelik sevinç olmuşsunuz,

Düşman topraklarının gözünde...

Damarlarınızda haza benzer bir sızı

Ölüm çiçeklenmiş gövdenizde yer yer,

Kırmızı kırmızı.. (Uyar; 2016:31)

Şiirde geçen "hain ovanın düzündey" ifadesinde" insana ait "hainlik" özelliği ovaya aktarılmıştır. Ancak burada kast edilen ovada çatışılan "şairin gözünden

düşman"dır. Şiirde "düşman"dan bahsedilmemiş ve bu kavram "hain ova" metaforuyla aktarılmıştır. Şiirde geçen "Düşman topraklarının gözünde" ifadesi ile şair "göz" organını cansız bir araç olan "top" kavramına aktarmış ve insana ait "sevin-" eylemi yine "düşman topraklarının gözü" ifadesine yüklenmiştir. "Düşman topraklarının gözü" metaforu ile "düşman topraklarını kullanan düşman asker"i kast edilmiştir.

(...)Sen vatanımsın, ekmeğimsin

Duyduğum, bildiğim zafersin yıllarca...

Zonguldak'ta 63 numara

Nazlı sahiller Akdeniz'de.

Sevdasın ciğerlerimde parça parça

Yarı kalmış dileğimsin...(Uyar; 2016:37)

Şiirde geçen "nazlı sahiller" ifadesinde "nazlı olma" durumu TDK'ye göre (Türk Dil Kurumu [TDK], 2011) "Kolayca gönlü olmayan, kendini ağır satan, ısrar bekleyen, işveli, edalı." anlamına gelmektedir. Bu durum insana ait bir özellik olup "nazlı sahiller" metaforu ile "kolayca gönlü olmayan, kendini ağır satan, ısrar bekleyen, işveli, edalı bir şahıs"(TDK,2011) ifade edilmiştir.

Güz geldi mi göçüp gidiyorsun buralardan

Mahzun kalıyor kalbim ve gözlerim..

Sen sevgileri ve yolları hatırlatıyorsun bana

Turnam, bir gün bırakmıyacağım peşini,

Ömrüm oldukça ardından geleceğim...(Uyar; 2016:43)

Türk Dil Kurumu'na göre (TDK; 2011:1608) "mahzun" ifadesi "üzgün" anlamına gelmektedir. "Üzgün" olma durumu ise insanlara ait bir duygudur. Kalp ve göz organlarının "mahzun" olması söz konusu olmamakla birlikte, "kalp" ve "göz" metaforlarıyla şair metinde geçmeyen bir insandan, kendinden, bahsetmektedir.

(...)Bir basık meyhanedir köşedeki, kemerli

Yol boyunca keşköl uzatır sıksa çocuklar.

Trahomlu ve sıtmalı bir viski içerim

Sahilde zencefil yüklü gemiler uyuklar...(Uyar; 2016:44)

"Uyukla-" eylemi canlılara özgü bir eylem olmakla birlikte şair şiirde bu eylemi "zencefil yüklü gemiler" kavramına aktarmıştır. "Gemi" varlığının uyuması söz konusu değildir. "Zencefil yüklü gemiler" metaforu ile söz konusu gemilerin personeli yahut şehirdeki şair dışındaki insan topluluğunun ifade edilmiş olma ihtimali vardır.

(...) Bu macerayı durup durup size anlatacak

Bir yanda koca İstanbul

Bir yanda o

Bir yanda en Allahsız şarkılar

Bir yanda Edirnekapi

Vitrinsiz dükkanlar ve dut ağaçları...(Uyar; 2016:118)

Türk Dil Kurumu'na göre (TDK; 2011:101) "Allahsız" kelimesi mecaz anlamda düşünüldüğünde "acımasız, insafsız, vicdansız" sıfatlarını karşılayan anlamlarla eşleşmektedir. Şarkı bir insan ürünüdür. "Acımasız, insafsız, vicdansız" özellikleri ise insana özgü niteliklerdir. Şair "Allahsız şarkılar" metaforu ile üzerinde "acımasız, insafsız, vicdansız" etkide bulunan duyguları ifade etmiştir.

Bir biz varız güzel öbürleri hep çirkin

Birde bu terli karanlık

Sonra bir şey daha var muhakkak ama adını bilmiyorum

Nereden başlasam sonunda o ışıkla karşılaşıyorum...(Uyar; 2016:123)

Şiirde geçen "ter" ifadesi TDK'ye göre (TDK; 2011:2327), "Derinin gözeneklerinden sızan, kendine özgü kokusu olan yapışkan, renksiz, tuzlu sıvı, arak." anlamına gelmektedir. İnsan ve diğer birtakım canlılara özgü bir salgıdır. "Karanlık" ifadesi cansızdır. Şairin diğer şiirleri incelendiğinde erotizm etkilerinin

görülmesinden kaynaklı olarak "terli karanlık" metaforu ile, hitap ettiği sevgiliyle yaşadığı cinsel hayatı ifade etmek istediğini düşünebiliriz.

Bir sargın umut yakaladım onu kuşandım
 Serin mavi bir gökyüzü buldum onu kuşandım
 Denize doğru sokaklar gördüm onları da kuşandım
 Üstlerine üstlük seni kuşandım
 Tedirgindim namussuzdum deli deliydim
 Uslandım. (...)(Uyar; 2016:124)

Şiirde Turgut Uyar'ın bahsettiği umut kavramı TDK'ye göre (2011), "1. *isim* Ummaktan doğan duygu, ümit, 2. Bu duyguyu veren kimse veya şey, ümit, 3. Olması beklenen veya olacağı düşünülen şey, ümit" anlamlarına gelmektedir. Şiirde bahsi geçen "kuşanmak" eylemi ise TDK'ye (2011) göre, "1. *-i* Beline kuşak, kılıç, kemer vb. şeyler bağlamak, 2. Giyinmek" anlamlarına gelir. Kuşanma eyleminden etkilenmesi gereken varlık bir aksesuar, silah, işlevsel bir araç yahut bir giysi olmalıdır. Şairin ise şiirde kuşandığı varlıklar "sargın bir umut", "serin mavi bir gökyüzü" ve "denize doğru sokaklar"dır. Turgut Uyar'ın şiirde bahsettiği, kuşandığı varlıklar birer metafordur. Gerçek anlamda kişinin üzerinde bunları kullanması mümkün değildir. Şiirin bu kısmında şair "umut" denen duyguyu kendi bünyesinde eritmiştir ve bu duyguyu taşıdığını " Bir sargın umut yakaladım onu kuşandım " dizesiyle ifade etmiştir. İnsanın gökyüzünü kuşanması mecazi bir kullanımdır. Turgut Uyar'ın "serin mavi bir gökyüzü" metaforuyla okura aktarmak istediği duygunun, mavi bir gökyüzünün çoğu insanda uyandırdığı duygu olan özgürlük, ferahlık, başıboşluk duyguları ve durumları olması mümkündür. "Denize doğru sokaklar" metaforu ise gökyüzü metaforuyla paralel duygular uyandırır. Şehir hayatının keşmekeşinden, baskısından ve bunalımından sonra "denize doğru sokaklar" metaforu insan ruhunun aydınlığa açılan, ışığı gören tüneli gibidir.

(...)Halbuki biliyorum biliyorum ama ne ben yokum ne onlar eksik
 Akşamları hep arka sokaklardan dönüyorum
 Biraz bıkkın bir parça kırık korkunç umutsuz ve sakın
 Eve geliyorum seni buluyorum bir seviniyorum bir kızıyorum

Sonra biliyorsun (Uyar; 2016:126)

TDK güncel Türkçe sözlüğe göre (2011) kırık kelimesi, "1. *sıfat* Kırılmış olan, 2. Tam nota göre düşük olan (not), 3. Saf renkten hafif uzaklaşmış, 4. *isim* Kırılmış bir şeyden ayrılan parça, 5. *isim* Kemiğin bir etki ile kırılması, 6. *isim* Bir şeyin kırılan yeri, 7. *isim* Kırıntı, 8. Melez, 9. *isim* Tavla oyununda oyun dışı bırakılan pul, 10. Gücenmiş, üzgün" anlamlarına gelmektedir. Metaforun Türkçe için en uygun karşılığı mecazdır. Bu sebepten dolayı kırık sözcüğünün "gücenmiş, üzgün" sıfatlarını karşılayan mecazî anlam karşılığı, şiirin bu bölümünde metafora köprü kurar. Kırık, yapısal ve fiziksel bütünlüğü bozulmuş olan katı cisimler için kullanılır. Turgut Uyar şiirin bahsi geçen dizelerinde kendisini "kırık" olarak tanımlamaktadır. Turgut Uyar'ın böyle bir kullanımda kast ettiği elbette ki fizikî bir kırıklık değil, ruhsal bir çöküntüdür. Turgut Uyar, şiirin bahsi geçen bölümünde ruhî durumundan bahsetmemekle birlikte "kırık" metaforuyla birlikte "ruhsal çöküntü"yü okuyucuya aktarır.

(...)En uzakta körler vardır aşkolsun derim onlara
Tutarlar güneş ışığını maviye boyarlar yahut mora (...)

Alışmadığım şeyleri sevmeye çabalarım
Bir vakit var yeşille beşbuçuk arasında
Evrenin sevişmek için yorulduğu yumuşadığı

isteklendiği (...)(Uyar; 2016:127)

Turgut Uyar'ın yukarıda bahsi geçen şiirde kullandığı "kör" kavramının gerçek anlamda kullanılmış olması muhtemeldir. TDK'ye göre (2011) kör: "1. *sıfat* Görme engelli, 2. Keskinliği yeterli olmayan, 3. Az aydınlık veren, 4. Kötü, 5. Arkası tıkalı olan veya işlek olmayan, 7. Duyarlılığını yitirmiş" anlamlarında kullanılır. Turgut Uyar muhtemelen şiirde "kör" kavramını ilk anlamında kullanmıştır. Burada metaforlaştırılan kavram "kör" değildir. Görmeyen insan hayal eder. Kafasında oluşturduğu, gerçeklikten uzakta bir dünya vardır. Güneş ışığını bilmeleri mümkün olmamakla birlikte güneş ışığını maviye ya da mora boyamaları da mümkün değildir.

Turgut Uyar'ın şiirde "güneşi boyamak" metaforuyla okuyucuya aktarmak istediği, hayallerin ne derece sınırsız, uçarı ve özgür olduğudur.

Tuncer'e göre (2005:12) Garipçiler geleneğe karşı koyarlar, İkinci Yeniciler ise gelenekle bağlarını koparmazlar. İkinci Yeni şiiri gelenekten beslenen bir akımdır. Yeşil renk klasik edebiyatta maneviyatı ve dini simgeleyen bir renktir. Turgut Uyar ise şiirin bu bölümünde yeşil rengi klasik edebiyattaki mazmun formunda kullanmamıştır. Turgut Uyar şiirlerinde kadına yer verir ancak aşkı değil, sevişmeleri anlatır (Tuncer; 2005:57). Bu sebepten ötürüdür ki şiirin " Bir vakit var yeşille beşbuçuk arasında" dizesinde bahsedilen yeşil maneviyatı değil, tam zıt kutbu olan erotizmi okuyucuya aktarır. Sezgin' göre (20130:261) yeşil argoda, "amerikan doları" anlamında kullanılmaktadır. İkinci Yeni şairlerinin erotizm, cinsellik, hayat kadınları üzerine şiirler yazdığını kabul ettiğimizde "yeşille beşbuçuk arası" metaforu, kiralanan bir hayat kadını, cinselliği ve erotizmi ifade etmektedir. Hemen sonraki dizeye baktığımızda ise savımızı Turgut Uyar'ın desteklediğini görüyoruz. Şair bir sonraki dizede sevişme eylemine vakıf olan bir evren, yumuşayan bir evren, isteklenen bir evrenden söz ediyor. Evren, TDK'ye göre (2011), " 1. isim, *gök bilimi* Gök varlıklarının bütünü, kâinat, cihan, âlem, kozmos, 2. Düzenli ve uyumlu bir bütün olarak düşünülen bütün varlıklar, 3. Büyük yılan, 4. Kişinin içinde yaşadığı, ilişkide bulunduğu ortam" anlamlarına gelir. Turgut Uyar'ın bahsettiği "evren" kavramının şiirde "yılan" anlamında kullanılan bir metafor olması; bu yılanın ise "sevgili"yi kast etmesi muhtemeldir.

(...)Seni kentlere seni bankalara seni seni 300.000

Seni zamansız ölümlere karşı koyuyorum hep aklımdasın

Yükün ağır, bir irisin bir ufaksın yetiştiremiyorum 300.000

Kapattığımız sağnak akşamları açtığımız sabahları 300.000

Elimden tut beni acar balıklara alıştır

Tekin durmayı öğret acıkmış aç kayalarda

Gel amansız pencereme perde ol kurtulayım(...)

Senin ağustos çeşmeleri yüzüne özlemle eğiliyorum

Bir karşı durulmaz istek bir telâşla kendiliğinden(...)(Uyar; 2016:129-130)

Turgut Uyar'ın Üçyüzbin şiiri, İkinci Yeni hareketinin anlaşılmazlığı ve anlamsızlıktan anlama ulaşmasının vücut bulmuş halidir. Caner'in araştırmalarına göre (2013:135), Michael Riffaterre'in Şiirin Göstergebilim'inde kullandığı yönteme öykünerek, Ludwig Wittgenstein'in deyişi ile bir "alet kutusu" yapmaya gayret ettik; yani, aynı bağlama ait sözcükleri sınıflandırdık. Oluşan kümelerden biri şöyleydi: "Ekonomi: 300.000, gerdanlık, aç, acıkmış, bankalar, zengin, tükenmek". Bu paradigmaya ilişkin tarihsel bir arayış içine girdik. Akla ilk gelen, Millî Piyango oldu. 1950'ler, Millî Piyango büyük ikramiyelerinin 200.000 ile 1.000.000 arasındaki rakamlara denk geldiği yıllardı.

Şiirin devamında geçen "Senin ağustos çeşmeleri yüzüne özlemle eğiliyorum" dizesinde geçen hitap edilenin bir insan olmayabileceği varsayımı üzerinden ilerleyebileceğimizi düşündük. Burada bir piyango biletinin kişileştirilmesi söz konusu olabilir miydi? Önce "ağustos çeşmesi" ya da "ağustos çeşmeleri" hakkında araştırma yaptık(...)Daha sonra, Millî Piyango'nun bilet arşivine girdik ve 17 Ağustos 1955 tarihli piyango bileti üzerinde bir çeşme resmi olduğunu fark ettik. Bu piyango biletinin "yüzü" pekâlâ şiirdeki sesin özlemle eğildiği yüz olabilirdi. 300.000 liralık ikramiyeyi kazanmayı hayal eden bir kişinin, masasının üzerinde duran, Ağustos tarihli ve üst yüzünde çeşme resmi bulunan bir bilete özlemle eğilmesi, ona bakarak hülyalara dalması, kabul edilebilir bir yorumu beraberinde getirirdi (Caner; 2013:136). Şiirde bahsedilen, hitap edilen "ağustos çeşmeleri yüz" metaforu bir Milli Piyango biletini, bununla beraber büyük ikramiyeyi, hayalleri, umutları, büyük paraları ifade edecek şekilde okura aktarılmıştır.

Şiirde geçen " Tekin durmayı öğret acıkmış aç kayalarda / Gel amansız pencereme perde ol kurtulayım" dizelerinde ise kaya varlığının aç olmasının mecazî bir kullanım olduğu aşîkârdır. Şair kendi benliğinden ayırdığı dış dünya acımasızlığını ve kötü kader inancını "acıkmış aç kayalar" metaforuyla okuyucuya aktarır. Turgut Uyar'ın bahsettiği "amansız pencere" metaforu ise şairin dış dünya farkındalığını bildirmektedir. "Perde" metaforu sevgilidir. Şair sevgiliden kendisini

dış dünyaya dair her türlü etki, kötülük, psikolojik baskı, buhran ve ruhî şiddetten korumasını istemektedir.

Yalanlı dolanlı alçak doğruca yaşanmamış bir

Bir gözsüz kulaksız elsiz ayaksız güdük bir gün(...)

Ben üç yer tasarlamıştım üçü de sana bana uygun

Biri günebakanlarda biri otuz yaşta birini sorma

Birini sorma gün gelir ben söylerim

Daha usta olurum daha yiğit o zaman söylerim

Bu kırıgın karanlığı bir ışıtalım ilkin(...)(Uyar; 2016:131)

Turgut Uyar, bahsedilen şiirde günü "gözsüz, kulaksız, elsiz, ayaksız ve güdük" olarak nitelendirmiştir. "Gün" kavramına verilen bu özellikler, bahsedilen uzuvları normal şartlar altında üzerinde barındırması gereken canlılara ait nitelemelerdir. Halk arasında "gözsüz, kulaksız, elsiz ve ayaksız" olma durumu, sakat olma durumuyla açıklanabilmektedir. TDK'ye göre (2011) sakat, "1. *sıfat* Vücudunda hasta veya eksik bir yanı olan, engelli, özürlü, 2. Bozuk veya eksik" anlamlarına gelmektedir. Sakatlık, halk arasında estetik görülmeyen ve önyargılı yaklaşılan bir durumdur. "Gün" metaforu şiirde, bozuk, kötü, eksik ve halk tarafından kabul görülmeyen ruh halini okuyucuya aktarmak için kullanılmıştır. Şiirin devamında Turgut Uyar'ın tasarladığı yerler için "günebakanda" ve "otuz yaşta" bulunma durumunu kullanmıştır. Bahsedilen yer herhangi bir yerde bulunabilse de herhangi bir zaman içinde kullanılırsa mecazî söylemde kullanılmış olur.

O benim bildiğim sevdiğim bellediğim güneş diye bellediğim

güneş değildi odadaki

Mor tozlu halılarda iplik döküntülerinde oymalı cıgara

masalarında o değildi
 Perdenin arkalarındaki oydu bir çıksam karşılaşacaktım oydu
 vurulurdum çıksam
 O benim bildiğim sevdiğim güneş diye bellediğim güneş
 değildi odanın içindeki(...)

(...)Tıraş olurum en güzel giyimlerimi giyerim oturur beklerim
 Yıkarım temizlerim adam ederim o soluk güneşleri ya da
 İplikleri toplarım kızları öper öper uyandırırım (...)(Uyar; 2016:132-133)

İkinci Yeni sadece Türk şiirinin geleneğinden değil, aynı zamanda var olan bütün mitlerden de etkilenir. Kozmik düşüncede bilgeliğin, bütünlüğün, gizemin simgesi olan güneş kültünün oluşmasında güneşin koruyuculuğu, canlılara hayat vermesi, ışığın ve sıcaklığın kaynağı olması bilgisi vardır. Yakın Doğu mitolojilerinde yağmur, fırtına, şimşek, gök gürültüsü ve güneş tanrıları kartalla simgelenirdi. Yunan mitolojisinde de kartal, güneş tanrısı Apollo'yu ve fırtına-şimşek tanrısı Zeus'u simgeler. İslam mitolojisinde de güneş, ihtiyar kartal olarak batıdaki karanlık sulara daldıktan sonra gökyüzünün doğu tarafında yeniden gençleşir ve gece boyunca karanlık sularında yürüdüğü okyanusa karşı bir zafer kazanmış olarak yeniden dünyaya geri gelir (Tekin 2004: 85-111). İslam mitolojisinde güneşin sembolü olarak kartalla (Nesr/ Ukab) çok yakından ilgili bir diğer kuş da Ankâ (Sîmurg)dır. Kartalla onun arasındaki fark kartalın güneş karakteristiklerine sahip gerçek bir kuş olmasına rağmen, Ankâ'nın güneşi simgeleyen efsânevî bir varlık olmasıdır (Tekin 2006: 209). Divan şiirinde sevgilinin kendisi veya güzelliğinin bir parçası, süsüğü kuşam unsurları, kullandığı eşyalar ve sevgilinin çeşitli hâlleriyle tasvirlerine konu olan güneş; kimi zaman da divâne, ayinedâr, köle, kararsız âşık gibi sıfatlarla karşımıza çıkar (Ay; 2009:120). Bu bilgiler ışığında şiire baktığımızda Turgut Uyar sevgiliden bahsetmez. Ancak "güneş" metaforuyla okuyucuya aktarmak istediği sevgilidir.

(...)Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göğ e bakalım
 Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum
 Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi
 Sularım ısınsın diye bakıyorum ısınıyor
 Seni aldım bu sunturlu yere getirdim
 Sayısız penceren vardı bir bir kapattım
 Bana dönesin diye bir bir kapattım(...) (Uyar; 2016:135)

"Göğ e Bakma Durağı" bir kaçış şiiridir. Yeryüzünden, şehirlerden, insanlardan kaçış, kadına ve aşka sığınış, onu adeta Tanrı yerine koyuş şiiridir (Kaplan, 1984:312). Moritz Geiger estetik algılamayı sorguladığı kitabında dışa dönük yoğunlaşma ile iç e dönük yoğunlaşmayı karşılaştırır (1985: 48). Uyar'ın bu şiirinde sanki bu iki yoğunlaşma iç iç e gibidir. Aslında dışa dönük "Göğ e bakalım" bir ifade kullanan şiir-öznesi, iç e dönüklüğün de işaretlerini verir: "Sayısız penceren vardı bir bir kapattım / Bana dönesin diye bir bir kapattım". Burada "pencere" öncelikle dışa açık olmanın, kendini dışa açmanın simgesidir; ne var ki şair, sevgilisinin kendisiyle mutlak bir birlikteliği paylaşmasını istediğinden onu da ilişkiye döndürmek amacıyla onun pencerelerini kapatmıştır. "Göğ e Bakma Durağı" iki kişilik bir dünyanın özlendiğı, dolayısıyla tam bir dışa dönüklükten çok iç e dönüklüğün dile getirildiğı bir şiirdir bu yönüyle. Dışadönüklük "toplumun dışına dönme, dünyanın dışına açılma" olarak okunmalıdır bu şiirde. Kaçış, genişleme, kurtulma arzusu sonuçta iki kişiden oluşan "biz" e kapanır. Lirizmin yalnızca "ben" le sağlandığını ileri sürmek bu noktada geçersiz kalır, "biz" dir burada asıl söz konusu olan. Ancak, aslında "ben" olan bir "biz"! Geiger'ın estetik algı çerçevesindeki yönlendirmesiyle şiiri okuyan kişi en sonunda kendisine gösterilen "dış" ın aslında "iç" olduğunu görecektir.

(...)Gidip geldiğim,
 Durulduğum koyu geceler vardı. Yıkık değildim.
 Yıkılıp yeniden kurulmamıştım ama, yıkık değildim.
 Gaz lâmbaları yakardık,
 Ensiz çalgılar çalardık geceye.
 Tekliğimiz ayışığına boğulur giderdi.

Teker teker üçer kişi olurduk. Öyle de iyiydi.

Ben ona, Gülbeyaz kadına, eski yalnızlığımı söyledim. (...)

Benim ilk aklıma gelendi.

O kıyıdaki denizlerin mavişiydi artık.(..)

Serin minderlerde oturmaya gitmiyordum.

Akşamüstleri yakıcı kırlardan suvata inen kır hayvanları gibi gidiyordum.

Kapıları benim çeşmemdi.

Ekmeğimi edindiğim ocaktı.(...)

Olsun yaptılar şimdi kime sığınalım.

Nereye gitsek o yıkıntı bizimle artık.

Yeniden kursak korkarız.

Bu yıkıntı toz duman. Donumuzu gösterdiler. (Uyar; 2016:138-139-140-142)

Turgut Uyar'ın şiirde bahsettiği " Tekliğimiz ayışığına boğulur giderdi." dizesinde açık bir şekilde birleşme, bütünleşme duygusunu sezmek mümkündür. Şairin bahsettiği "teklik" metaforunun gerçek anlamda düşündüğümüzde boğulma eyleminden etkilenmesi mümkün değildir. Hem "teklik" ifadesi, hem de "boğulma" eylemi mecazî kullanımlardır. Şiirde bahsedilen "teklik" sevgiliyle birliği, bütünlüğü, ruhdaşlığı aktarır. Ayışığı ise klasik edebiyatta romantizmin ve aşkın sembolü haline gelmiş mazmunlardan biridir. Şair "teklik" metaforuyla sevgiliyle yaşadığı duygusal ve fiziksel yoğunluk ve hazzı vurgulamıştır. "ayışığında boğulmak" eylemi de romantizmi pekiştirme görevi üstlenmektedir.

Şiirin devamına baktığımızda "Kapıları benim çeşmemdi./Ekmeğimi edindiğim ocaktı." dizelerinde "sevgiliye muhtaçlık" duygusunu okuyucuya aktaran bir metaforla karşılaşırız. Bahsedilen dizelerde çeşme ve ocak ifadeleri, köy hayatından izler taşımaktadır. Çeşme kavramı temel içeceğimiz, zorunlu ihtiyacımız olan suyu, ocak ifadesi ise fakirliği çağrıştıran kuru ekmeği bize gösterir. Ekmek ve su insan için zarureti gösteren mazmunlardır. Turgut Uyar, sevgilinin kapısını

kendisine zarurî kılmış, sevgiliyi ekmek gibi, su gibi bir ihtiyaç olarak göstererek "kapı" şeklinde metaforlaştırmıştır.

(...)Sanki ay dökülür diri balıklara, sanki gümüş şeyleri güneşler,

güneşler ısıtır

Yorgun kuşamlarımla, kanlarımla, gelirim, uzanır senin sabahlı

gecene yatarım

Bu donattığım savaş gemileri sana, dokuttuğum bu vurucu

ipekliler seni anlatır

Bu senin içindir, sabah ormanlarına, dağlara, balıklı göllere

açılan balkonlarım

Sen olmasan, yeryüzünde bu ağaçları, suları, bu büyük

kayaları bekletecek ne vardır

(...)(Uyar; 2016:154)

Turgut Uyar şiirde kuşamlarını ve kanlarını "yorgun" sıfatıyla ifade eder. Yorgun kelimesi TDK'ye göre (2011), "*sıfat* Çalışma vb. sebeplerle beden veya zihin etkinliği yavaşlayan, yorulmuş olan, bitap" anlamında kullanılmaktadır. TDK'ye göre (2011) kuşam, "*isim* Her türlü giyim eşyası, giyecek, elbise, kıyafet, esvap, libas, urba, giysi" anlamlarında kullanılmaktadır. TDK'ye (2011) göre kan, "1. *isim* Atardamar ve toplardamarların içinde dolaşarak hücrelerde özümleme, yadımlama görevlerini sağlayan plazma ve yuvarlardan oluşmuş kırmızı renkli sıvı" anlamlarında kullanılmaktadır. Şiirde geçen "kuşam" kelimesi şairin elbiselerini, "kan" kelimesi ise şairin canlı olma durumunu temsil etmektedir. Turgut Uyar şiirin bu kısmında kendisinden bahsetmez, insan ismi geçmez ancak "kuşam" ve "kan" kelimelerine 1. tekil kişi iyelik eki olan ve sahiplik bildiren "-Im" ekini getirir. Bu eklemenin sonucunda "kan" ve "kuşam" kelimelerinin sahipliği Turgut Uyar'a

yüklenir ve "kuşam" ile "kan" kelimeleri şairin bizzat kendisini ifade edecek şekilde metaforlaştırılır.

Faliha –aşkın o yalnızlığı ellerinde ağzında

Nasıl belli nasıl o giysileri hüzünlü(...)

Faliha –ama onun yalnızlığı başka ürkütücü

Midyeler gibi kapanıyor mutluluğa ister istemez... (...)

Faliha -...bu iki başlı aykırılık töreye tabiata

Bu gizlemek, bu gizlenen ilinti

Bir gün ağulayacak onu korkarım

Hem kimselere anlatamayınca mutluluğu

Eksik kalmıyor mu döküp saçamayınca

Pazarlara çıkaramayınca (...)(Uyar; 2016:158-159)

Turgut Uyar, şiirin yukarıda bahsedilen ilk bölümünde "giysi" kavramına "hüzün" duygusunu yüklemiştir. "Giysi" temel anlamında canlı değildir ve hüzünlü olması mümkün değildir. TDK'ye göre (2011) giysi, "*isim* Her türlü giyim eşyası, giyecek, elbise, kıyafet, esvap, libas, urba, kuşam" anlamlarında kullanılmaktadır. Şair, "hüzünlü giysiler" kavramını metaforlaştırılmıştır. Şairin kast ettiği, bahsedilen giysilerin hüzünlü sahibidir. Metafor bir bütünü taşıyamadığında metonimi devreye girer. "Hüzünlü giysiler" bir metonimi olarak devreye girer ve kişiyle arasında parça-bütün ilişkisi kurar. Hüzünlü olan giysilerin sahibidir; giysiler değil.

Turgut Uyar şiirin devamında "midyeler gibi kapanıyor mutluluğa ister istemez" ifadesini kullanmıştır. İkinci Yeni şairleri şiirin konusunu çok genişletmişlerdir. Nitekim Ece Ayhan İkinci Yeni hareketini "sivil şiir" olarak da tanımlar. Eski zamanlardan beri İstanbul ve İzmir'de midyelerle ilgili işleri büyük çoğunlukla şehre

göçle gelmiş, yoz, yoksul mahalle insanları üstlenmektedir. Midyelerin üzgünlüğe kapanması metaforu bu bilgiyle bağlantılı olarak bahsi geçen insanların zor koşullarının verdiği mutsuzluğu, şiirde bahsi geçen şahısa yüklemektedir.

Turgut Uyar şiirin devamında "(...)mutluluğu/Eksik kalmıyor mu döküp saçmayınca/Pazarlara çıkarmayınca" dizelerini kullanıyor. Turgut Uyar'ın bahsettiği "mutluluk" kavramı TDK'ye göre (2011), " *isim* Bütün özlemlere eksiksiz ve sürekli olarak ulaşılmaktan duyulan kıvanç durumu, mut (I), ongunluk, kut, saadet, bahtiyarlık, saadetlilik" anlamlarına gelmektedir. Mutluluk, döküp saçılacak, pazara çıkarılacak bir nesne değil, bir duygu, bir histir. Şair, mutluluğunu herkese gösterme dileğini "Mutluluğu pazara çıkarmak" metaforuyla okuyucuya ifade etmektedir.

Ölü müdür diri midir bir bilsem

Gider bulurum benim yalnızlığımı(...)

(...)Rüzgârlar nemli hava saldırgan

Ellerle bulunuyordu yüreklerle aranan(...)

(...) Suzan Hanım. Mehlika Hanım bütün yanılmış kadınlar

Sizler sizler sizler hepiniz

Çok rahatım artık

Deniz akşamları gibi rahatım(...)(Uyar; 2016:160-161-162)

Turgut Uyar, şiirde geçen "yalnızlık" kavramına ölü yahut diri özelliklerini yüklemiş ve bu özellikleri yalnızlık kavramıyla bağdaştırmıştır. Şairin "ölü ya da diri yalnızlığını" bulmak istemesi metaforlaştırılmış bir ifade olup şairin yalnız kalma isteğini okura bildirme halidir. Aynı şekilde Turgut Uyar şiirin devamında hava kavramına "saldırganlık" özelliği yüklemiştir. Şair şiirin bahsedilen kısmında havanın durumundan bahsetmemekle birlikte havayı "saldırgan" metaforu ile okura

iletmektedir. Asıl durum şiirde geçmez ancak şair "saldırgan hava" metaforuyla rüzgarlı ve insanları rahatsız edici bir durumdan söz etmiş olabilmektedir. Şiirin bahsedilen metaforlu söyleyişli barındıran kısımlarının son bölümünde ise "deniz akşamları gibi rahatım" dizesi metaforlu söyleyişle göze çarpmaktadır. Rahatlık durumu TDK'ye göre (2011), "1. *isim* İnsanda üzüntü, sıkıntı, tedirginlik olmama durumu, huzur, 2. *sıfat* Üzüntü, sıkıntı ve tedirginliği olmayan, 3. *sıfat* Sıkıntı veya yorgunluk, tedirginlik vermeyen, 4. *sıfat* Aldırmaz, gamsız, 5. *zarf* Kolay bir biçimde, kolaylıkla, 6. *ünlem* "Hazır ol" durumunda bulunanlara, oldukları yerde serbest bir durum almaları için verilen komut" anlamlarına gelmektedir. Buradaki temel anlamların hiçbiri "deniz akşamları" kavramına uygun kullanımlar değildir. Turgut Uyar burada "deniz akşamları gibi rahatım" metaforunu, denizin insanlar üzerinde yarattığı mutluluk hissiyatıyla örtüştürmüştür.

4.4.2. Cemal Süreya Şiirlerinde Metaforik Kullanımlar

(...)Ay kana kana batıyor

Eşkiyalar gecenin yangını izliyor uzakta

Kargapazarı dağlarını dolanan yaşlı ve öfkeli bir otobüsteyim(...) (Süreya, 2014:61)

Yaşlılık ve öfkeli olma özellikleri insan ve birtakım hayvanlara ait bir özellik olmakla birlikte bu nitelikler "otobüs" metaforuyla aktarılmaktadır. Aslında "yaşlı ve öfkeli" sıfatlarının yüklendiği varlık otobüs değil, bizzat içindekilerdir. Ancak şiirin bu kısmında "yaşlı ve öfkeli insanlar"dan bahsedilmemekle birlikte bu kavramın yerine "yaşlı ve öfkeli otobüs" metaforu kullanılmıştır.

İstanbul'da elimi kaldırdım

Biraz içkiliydim, biraz sevdalı, biraz da minareli

Geleni geçeni durdurdum

Bakın dedim bakın gökyüzü nasıl eskimemiş(...) (Süreya; 2014:290)

Cemal Süreya, şiirin ikinci dizesinde geçen "Biraz içkiliydim, biraz sevdalı, biraz da minareli" ifadesinde "minareli" sıfatını metafor olarak kullanmıştır. Minare

TDK'ye göre (2011), " *isim, mimarlık* Camilerde müezzinin ezan okuduğu, sela verdiği, şerefesi olan, çoğunlukla taştan, yüksek ve ince yapı" demektir. Minare camiye, cami ibadeti, ibadet dindarlığı, dindarlık ise maneviyatı çağrıştırır ancak bu ifadelerin hiçbirisi şiirde geçmemekle birlikte Cemal Süreya bu ifadeleri "minareli" metaforuyla okuyucuya aktarmıştır. Öte yandan Cemal Süreya'nın gelenekten yararlanan bir şair olduğunu kabul ettiğimizde bu dizenin başka bir boyutu karşımıza çıkar. Şiirin bu kısmında Hallac-ı Mansur'a bir atıf mümkündür. Hallac-ı Mansur, insanla Tanrı ayrılığını ortadan kaldıran ünlü Enel-Hak sözüyle tasavvufa yeni bir söylem ve anlayış kazandırmıştır.(...) İslam düşünce ve edebiyatı, bu hareketi çok önemsemiş, Mansur'u aşk kahramanı imgesiyle mitleştirip şiirde malzeme olarak kullanmıştır (Genç;2011:118). Öte yandan, Hallac-ı Mansur 922 Yılında ölüm cezasıyla yargılandı. Kendisini astılar, sonra başını kesip bedenini yaktılar ve küllerini Dicle'ye attılar (Güvenç;2001:9). Görüldüğü gibi Türk şiirinde Hallac-ı Mansur "aşk kahramanı" imgesiyle mitleştirilmiş bir kişiliktir. Cemal Süreya, şiirin bu kısmında ne Hallac-ı Mansur'dan ne de aşk kavramından bahseder. Bu kavramları "minareli" metaforuyla okuyucuya anımsatma yolunda bir adım atar.

(...)Kars'tayım bu ne biçim Kars bir kenarda
 Pekâla yalçınlık iddiasında bulunabilecek bir tepenin üstünde
 Kars kalesi yükseliyor
 Gökyüzünü Ankara kalesine göre daha soyut ve daha elverişli bir şekilde(...) (Süreya, 20014:61)

İddiada bulunabilmek insana ait bir özellik olmakla birlikte bu özellik bir tepeye aktarılmıştır. Bu özelliğe sahip insan yerine "tepe" metaforu kullanılmıştır.

(...) Ama, ayrıca, aldığın şu hayat
 Fena değildir...

Üstü kalsın... (Süreya, 20014:302)

Şiirde hayat paraya benzetilmiştir ancak bu benzetmede kendisine benzetilen öge olan "para" kullanılmamakta, bunun yerine "hayat" metaforu kullanılmaktadır. "Para" yerine bu kavramı hatırlatan veya onunla ilgili bir unsur kullanılmıştır.

(...)Sesinde ne var biliyor musun
Ev dağınıklığı var
İkide bir elini başına götürüp
Rüzgarda dağılan yalnızlığını
Düzeltilyorsun. (...) (Süreya, 20014:202)

Düzeltililecek olan yalnızlık değil, "saç"tır. "Yalnızlık" kavramının benzetildiği varlık "saç" kavramıdır. "Saç" kavramından açıkça bahsedilmemiş, benzeyen öge olan "yalnızlık" metaforu bu kavramın yerine kullanılmıştır.

(...) Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu
İki kere öpeyim desem için boynu bükük(...) (Süreya, 20014:17)

Hatırı kalacak olan insandır. Boynu bükük kalacak olan da insandır. Şiirdeki "iki" ve "üç" rakamları boynu bükük ve hatırı kalacak olan sevgilinin, yani "insan" kavramının yerine kullanılmış metaforlardır.

(...) Baktım yeri toparlıyor ayak izleri
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni. (Süreya, 20014:247)

"İnsan" kavramına ait yeri toparlama özelliği "ayak izleri" kavramına aktarılmıştır. "Ayak izleri" ifadesi insana benzetilmekten ziyade doğrudan "insan" kavramının yerine kullanılmış bir metafordur.

(...)Yolculuk bir kafiye arayabilir
Atının kuyruğundaki düğümde

Ölüm bir kafiye arayabilir

Ak gömleğinde

Yol bir kafiye arar ve bulur

Dönemeçlerin benzerliğinde(...)(Süreya, 20014:98-99)

"Kafiye aramak" eyleminde bulunun varlıklar şiirde "yolculuk", "ölüm" ve "yol" kavramlarıdır. "Yolculuk", "ölüm" ve "yol" kavramları, bu eylemleri gerçekleştirecek olan "insan" kavramının yerine kullanılmış metaforlardır.

(...)Yürütüyoruz bütünlemeye kalmış bir sessizlikte

Keşke yalnız bunun için sevseydim seni. (Süreya, 20014:255)

Bütünlemeye kalmak insana ait bir özelliktir. Bu şiirde "bütünlemeye kalmış bir sessizlik" ifadesi hüznün duygusunu temsil edebilir. Bu duygunun yerine "bütünlemeye kalmış bir sessizlik" metaforu kullanılmıştır.

Mutsuzluk gülümseyerek gelir, adıyla süslenmiştir;

Banliyo treninde rastladığımız

Sınav saatini kaçırmış liseli kız,

Hep kazanırsın ey çözümsüzlük!... (Süreya, 20014:256)

İnsana ait gülümseme eylemi cansız bir varlık, bir hissiyat, bir duygu olan "mutusuzluk" kavramına verilmiştir. İnsan burada açıkça yoktur. İnsanı anımsatan "gülümseme" eylemi yerine "mutusuzluk" metaforu kullanılmıştır. "Kazanma" ve "kaybetme" eylemleri insana ait özellikler olup "çözümsüzlük" metaforuyla ifade edilmiştir.

Bir kış göğü gibi o saat alçalır ölüm,

Yalnız işitme duyusu kalır ortada.

Asya kentleri yürür dururlar,

Höyükler burnumda hızma.

Uzakta dev bir damla:Pırıl pırıl Pencap!

Tabanlarından kayıp duran sütunlar
Yitmiş bir geleceğin işaret parmakları:
Horasan uykusuna havlayan köpekler, Buhara.

Uzaklara bir bakışın vardı kafeteryada
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni. (Süreya, 20014:257)

"Yürüyüp durmak" eylemi insan veya başka bir canlı varlığa ait bir özellik olmasına rağmen "Asya kentleri" ifadesine yüklenmiştir. "Asya kentleri" metaforu, şiirde verilmeyen "halk"ın yerine kullanılmıştır. "Yitmiş bir gelecek" metaforu, işaret parmağı dehşeti ifade eden "insan" kavramının yerine kullanılmıştır. "İnsan" kavramından şiirde doğrudan bahsedilmemektedir.

Bir çiçek duruyordu, orda, bir yerde,
Bir yalnızı düzeltircesine açmış;
Gelmiş ta ağzımın kenarında
Konuşur durur.

Bir gemi bembeyaz teniyle açıklarda,
Güverteleri uçtan uca orman;
Aldım çiçeğimi şurama bastım,
Bastım ki yalnızlığımımış.

Bir başına arşınıyor bir adam mavi treni
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni. (Süreya, 2014:259)

"Yanlış düzeltme", bir insana fazla yaklaşma anlamında kullanılan "ağız kenarına gelme", "konuşup durma" eylemleri insana ait, insanın yapacağı eylemlerdir. Şiirde "insan" kavramı açıkça belirtilmemekle birlikte "çiçek" kavramı bahsedilen insanın güzelliğini anımsatacak şekilde metaforlaştırılmıştır. "Beyaz tenli olmak" ifadesi ise şiirlerde sevgilinin güzelliğini ifade eden bir mazmundur. "Bir

gemi" ifadesi "güzel sevgili"yi anımsatacak şekilde metaforlaştırılmış. Şiirde "sevgili" kavramı açıkça ifade edilmemiştir. Çiçeğin basılıp, işaret edilerek gösterilebilecek olan bir "yalnızlık" kavramı söz konusu değildir. Soyut olan "yalnızlık" metaforu somutlaştırılarak "yalnız insan" kavramını ifade etmiştir.

(...)Yanıdaki adam mutlaka kardeşindir
İstanbul öyle ağırbaşlı bir kent değildir
Aştın sen, gidişinden bildim seni
Neye yarar sağduyuyu aşmazsa şiir(...) (Süreya, 20014:149)

Şiirde "İstanbul" kentinde ifade edilen "ağırbaşlılık" özelliği bir kente değil insana ait bir özelliktir. Bahsi geçen dizede "ağırbaşlılık" durumu "insan" kavramı üzerinde açıkça ifade edilmeyip "İstanbul" metaforu ile belirtilmiştir.

(...)Divan, Nazım Hikmet, İkinci Yeni
Kaç gündür adını düşünüyorum
Ne demiş uçurumda açan çiçek
Yurdumsun ey uçurum (Süreya, 20014:150)

Şiirde "Ne demiş uçurumda açan çiçek" ifadesinde "de-" eylemi insana ait bir özelliktir. Şiirde insana ait bu eylemi "çiçek" yapmaktadır. "İnsan" kavramı şiirde açıkça verilmemiştir. "Uçurumda açan çiçek" ifadesi "zor durumda olan insan" kavramıyla ilgi kurup "zor durumda olan insan" kavramının yerine kullanıldığı için metafordur.

(...)Yanıbaşımızda
Bir su akardı eli serçeli
Sepetler tıklım tıklım havlu, bez;
Öpüşlerle yeniden çizerdim seni(...) (Süreya, 20014:153)

Şiirde "Bir su akardı eli serçeli" ifadesinde "eli serçeli" olma durumu insana ait bir özellikken "su" kavramına yüklenmiştir. "Serçe" kavramı "kırılganlık", "masumluk", "sevimsilik" vb. kavramları ifade eden bir mazmun olmakla birlikte bu

özellikleri taşıyan "insan" kavramı kullanılmamış; bu "insan" kavramı "eli serçeli su" metaforuyla ifade edilmiştir. Son dizede şairin hitap ettiği "insan" ve "portre", "fırça" ve "öp-" kavramları arasında bağlantı kurulmuştur. "Öpüşlerde yeniden çizerdim seni" metaforu "sevgili", "fırça" ve "portre" ifadelerinin yerine kullanılmıştır.

Sen akışkan ayna, dertli böcek

Çamaşırimda besleyici leke.(...) (Süreya, 20014:155)

Şiirin ilk dizesinde belirtilen "akışkanlık" özelliği sıvı formdaki maddelere özgü bir nitelik olmasına rağmen "ayna" kavramının özelliğini belirtmiştir. Şair burada "akışkan ayna" söylemiyle "aynada rahatsızlık verici durumda vücut bulan aksi"ni ifade edebilmektedir. "Rahatsızlık veren yansıma" şiirde geçmemesine rağmen "akışkan ayna" metaforu "rahatsızlık veren yansıma" yerine kullanılmıştır. Dizedeki "dertli böcek" ifadesinde görülen "dertli olma durumu" insana ait bir özelliktir. "Böcek" olarak ifade edilen canlı türü ise insanlar tarafından çirkinliğin sembollerinden bir tanesidir. Şair dizede kendisine hitap ederken insana ait bir özellik olan "dertli olma durumu"nu "böcek" kavramına aktarmıştır. Burada "insan" kavramını kullanmasa da dizenin başında kullanılan "sen" kelimesi bir hitap ifadesidir. Şair "dertli böcek" metaforunu "insan" kavramının yerine kullanmıştır.

(...)Tutar ellerinden kaldırırsın

Adı kötüye çıkmış tüm sözcükleri. (...) (Süreya, 20014:158)

Şairin "Var" adlı şiirinin yukarıda belirttiğimiz kısmının ilk dizesinde bulunan "tutup ellerinden kaldırmak" eyleminden etkilenen varlık, normal olarak elleri olan varlık "insan"dır. Şair, şiirin bu kısmında "insan" kavramından söz etmemesine rağmen "adı kötüye çıkmış sözcükler" ifadesi ile "insan" kavramı arasında bir bağlantı kurmuş ve "insan" kavramı yerine "sözcük" ifadesini kullanmıştır.

Ilım günleri gelirdi taraçalar

Uzatırdı mevsimölçerlerini

Tıkabasa yaprak arka pencere
İnsan iki kişiyi sevebilir mi

Onunla aşkımız, o diyorum ona
Bir kez söylenmiş ve istense de
Bir daha geri alınamaz
Kırıcı sözler gibiydi...(Süreya, 20014:159)

"Gel-" eylemi canlı bir varlığa ait bir eylemdir. "Taraça" diye adlandırılan kavram cansızdır ve genel olarak insanlara bahar vakti geçirilen güzel vakitleri anımsatır. İlk dizede canlı bir varlığın yerine kullanılan "taraça" metaforu, aynı zamanda insana ait bir özellik olan "uzat-" eylemini de gerçekleştirmektedir. Şair ikinci dördlükte ise "aşk" ifadesi ile "kırıcı sözler" ifadesi arasında ilgi kurarak "benzetme" yoluna gitmiştir.

SAN

Kırmızı bir kuştur soluğum
Kumral göklerinde saçlarının
Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların

Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dört nala sevişmek lazım. (Süreya; 2014:11)

Şairin kırmızı bir kuşa benzettiği "soluk" kavramı "kumral göklerinde saçlarının" ifadesinde gezdiğini görüyoruz. Soluğun kırmızı renkte olmasının erotizmi ve cinselliği çağrıştırdığını varsayabiliriz. Burada "kumral gökler" metaforunun, sevgilinin saçlarının gökyüzü kadar engin, gökyüzü kadar şaire huzur veren duyguların yerine kullanıldığını varsayabiliriz. "Dört nal" ifadesi ise TDY'ye göre (TDK: 2011) "hızla koşmak" anlamında "at" kavramı için kullanılan bir zarftır.

"Seviş-" eyleminin "dörtal" zarfı ile ifade edilmesi ile şairin atların özgürlüğüne atıfta bulunduğu ve bu eylemin şaire benzer hazzı düşündürdüğü sonucuna varabiliriz.

(...)Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum
 Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz
 Ellerin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum
 İstasyonda tiren oluyor biraz
 Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım (...)(Süreya; 2014:12)

Perinçek ve Duruer'in "Cemal Süreya - Şairin Hayatı Şiire Dahil" adlı eserinde (2016: 45) şairin annesi Gülbeyaz Hanım, sevgilisi ve eski eşi Tomris Uyar'ın beyaz tenli olduğu belirtilir. Şairin küçük yaşta annesini kaybetmesi sonucu ömrü boyunca yüreğinde bir anne özlemi barındırdığı bilinir. Şairin ailesinin Dersim Olayları'nın akabinde Elazığ'dan Bilecik'e sürülmesi ve bu sıkıntılı yolculuğun trenle yapılması, sürülenlerin nereye götürüldüklerinden bîhaber olması şairin hayatını derinden etkilemiştir. Şair için trenler acının, istasyonlar ise bilinmezliğin simgesidir. Şiirde bahsedilen ellerin beyaz olmasıyla şairin hem annesine özlemine, hem annesinin ölümüne hem de sevgilinin tenine atıfta bulunduğunu düşünebiliriz. Aynı zamanda kullanılan "el" metaforunun "istasyonda tiren olması" şairin gelecek hakkındaki bilinmezliği ve yalnızlık ihtimaline atıfta bulunduğu söylenilebilir.

(...)Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde
 Sen çıkardın utancını duvara astın
 Ben masanın üstüne kodum kuralları
 Her şey işte böyle oldu önce (Süreya; 2014:13)

Şiirde geçen "Sen çıkardın utancını duvara astın" ifadesinde "utanç" duvara asılabilecek somut bir varlık değil, insana özgü bir duygudur. "Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde" dizesiyle yukarıda bahsettiğimiz dize birleşip şiirin bütününe baktığımızda şairin sevgilisiyle yaşadığı cinsellikten bahsettiğini varsayabiliriz. Şair ve sevgilisinin "korkusuzluk" adıyla bahsettiği "cesaret" duygusuna müteakiben

"elbise" kavramından bahsedilmemesine karşın "duvara asılan utanç" metaforuyla "elbise"den bahsedildiği sonucuna varabiliriz.

Şimdi sen kalkıp gidiyorsun. Git
Gözlerin durur mu onlar da gidiyorlar. Gitsinler.
Oysa ben senin gözlerinsiz edemem bilirsin
Oysa Allah bilir bugün iyi uyanmıştık
Sevgideydi ilk açılışı gözlerimizin sırf onaydı
Bir kuş konmuş parmaklarıma uzun uzun ötmüştü
Bir sevişmek gelmiş bir daha gitmemişti
Yoktu dünlerde evelsi günlerdeki yoksulluğumuz
Sanki hiç olmamıştı (...)(Süreya; 2014:17)

Şairin, sevgilinin akabinde "Gözlerin durur mu onlar da gidiyorlar." ifadesini kullanmakla birlikte "göz" metaforuyla "sevgilinin gidişine bağlı yalnızlık" duygusu arasında bir ilgi kurduğunu varsayabiliriz.

(...)Sen belki de bir resimsin ne haber
Kırmızı bir Beykoz'un yanında duruyorsun
Yapan bir de ağaç yapmış yanına
Dallarına konsun diye kelimelerin

-Garson şarap getir

Garsonun hali harap (Süreya; 2014:19)

Şair, şiirinin bu bölümünde hitap ettiği sevgilisini açıkça bir "resim"e benzetmiştir. "Kelime" metaforuna baktığımızda ise dallara konan varlığın "kuş" olabileceğini, kuşların özgürlüğünden yola çıkarak şairin sevgiliyi "neşeli ve özgür" olarak aktarabileceğini düşünüyoruz.

Şimdi bir güvercinin uçuşunu bölüşürüyoruz
Gökyüzünün o meşhur maviliğinde

Uzun saçlı iri memeli kadınlarıyla
 Bir Akdeniz şehri çıkabilir içinden
 Alıp yaracak olsak yüreğini
 Şimdi bir güvercinin (...)(Süreya; 2014:21)

Şairin şiirde bahsettiği "güvercin" türü kuşların pek çok türü "göçücü" kuştur. Şair burada sürgün anılarını anımsamış ve "güvercin" metaforu ile "hüzün" kavramı arasında bir ilgi kurmuş olabilmektedir. "Güvercinin uçuşunu bölüş-" metaforu ise "hüznün paylaşılması" duygusu ile anlamsal ilintilidir.

Kadın kendini gösterdi usulcana
 Çekingenlikle koşulu beyaz usulcana
 Gittiler gözleri aşka yaşamaya yangın
 Gidip gelenler oldu gitti geldiler. (...) (Süreya; 2014: 23)

Şiirin üçüncü dizesinde geçen "Gittiler gözleri aşka yaşamaya yangın" ifadesinde bahsedilen "aşka yaşamaya yangın gözler" metaforu ile kast edilen aslında şairin bahsettiği "sevgili çift"tir. "Aşka yaşamaya yangın sevgililer" ifadesi yerine "aşka yaşamaya yangın gözler" metaforu şiirde kullanılmıştır.

Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma
 Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış
 Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden
 Kahin-klin kahin-klin
 Ben ne kadar öbür çiçekleri denesem
 Seninki gül oluyor aralarında (...)(Süreya; 2014: 24)

Şairin kullandığı "ayrı ayrı kadınlardan koparılmış bir sürü çiçek" ifadesi "kadın kokusu" anlamında kullanılmış bir metafordur. "Kadın kokusu" şiirde geçmemekle beraber bu ifadenin yerine, duyduğumuzda zihnimizde "koku" kavramını çağrıştıran "çiçek" metaforu kullanılmıştır.

Şimdi sen çırılçıplak elma yiyorsun
 Elma da elma ha allahlık
 Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı
 Kuşlar uçuyor üstünde
 Gökyüzü var üstünde
 Hatırlanacak olursa tam üç gün önce soyunmuştun
 Bir duvarın üstünde
 Bir yandan elma yiyorsun kırmızı
 Bir yandan sevgililerini sebil ediyorsun sıcak
 İstanbul'da bir duvar(...)(Süreya; 2014:25)

Yardımcı'ya göre (Yardımcı; 2008:105), halk şiirlerinde kırmızı renk sevinci, mutluluğu simgeler. Eskiden murat ve mutluluk simgesi olarak gelinlerin duvakları kırmızı renkten yapılırdı. İkinci Yeni şiiri Akkanat'a göre (Akkanat; 2012: 12) Türk halk şiiri geleneğinden beslenmektedir. Ancak şairin yukarıdaki dizelerde bahsettiği kırmızı renk sadece "murat" ve "mutluluk" kavramlarını simgelememektedir. Tuncer'e göre (Tuncer; 2005: 22) İkinci Yeni şairleri genel olarak geçmişe sığınır. Çocukluk günlerine dönerler ve cinselliği öne çıkarırlar. Yine Tuncer'e göre (Tuncer; 2005:110) Cemal Süreya erotik şiir örnekleriyle dikkatleri üzerinde toplar. Aynı zamanda Divan ve Halk şiiri geleneğinden yararlanarak şiirin konu ve biçim alanını zenginleştirir ve Türk şiirine yeni bir söyleyiş gücü getirir. Bu bilgilerden yola çıkarak şairin burada "kırmızı" rengi hem "mutluluk" hem de "erotizm" imgesi olarak kullandığı sonucuna varabiliriz. Şair burada "sevgilinin çırılçıplak elma yemesi" eylemiyle "cennetten kovulma" vakasına bir telmihte bulunur. Bayat'a göre (Bayat;2008:622) yasak meyve sembolik olarak beşeri aşk ve cinsellik olayının bilinmesini engeller. Nitekim yasak meyvenin yenilmesiyle koca karısını bilir. Yasak meyve olarak bilinen meyve çoğunlukla "elma" kabul edilir. Şiirde "elma"nın karşılığı ise cinselliktir. Şair şiirde açıkça bahsetmediği cinselliği hem erotizmi ve buna müteakip mutluluğu simgeleyen renk olan "kırmızı", hem de cinselliği kast eden yasak meyve olan "elma yeme" metaforu ile ifade etmektedir.

(...)İstanbul'da bir duvar duvarda bir kilise
 Sen çırılçıplak elma yiyorsun
 Denizin ortasına kadar elma yiyorsun
 Yüreğimin ortasına kadar elma yiyorsun
 Bir yanda esash kederler içinde gençliğimiz
 Bir yanda Sirkeci'nin tiren dolu kadınları
 Adettir sadece ağızlarını öptürürler
 Ayaküstü işlerini görmek yerine

Adımın bir harfini atıyorum (Süreya; 2014:25)

Şairin şiirlerinde geçen "Sirkeci tiren garı" ifadesi daha önce de belirtildiği üzere "bilinmezlik" ve "keder" kavramlarını karşılayan bir metafordur. "Tren garı" ifadesinin "bilinmezlik" ve "keder" kavramlarını karşılamasının nedeni ailesinin, memleketleri olan Erzincan'daki tiren garından sürülmesi ve nereye gidileceğinin, akibetin bilinmemesinden, tahmin edilememesinden kaynaklıdır. "Sirkeci'nin tiren dolu kadınları" ifadesinde "tiren dolu olan Sirkeci Garı'ndan" değil, "umutsuz ve kederli kadınlar"dan bahsedilmektedir.

Büyük bir ihtimalle ölmüştük
 Şehir kan kıyametti ayaklarımızda
 Gökyüzünü katlayıp bir köşeye koymuştuk
 Yıldızlar kaldırımlara dökülmüştü bütün
 Hamza bütün parmaklarını ortaya dökmüştü
 Yirmi yıldır cebinde biriktirdiği parmaklarını
 Hamza son şarkıyı kırka bölmüştü
 Doğrusu iyi idare etmiştik
 Doğrusu iyi haltetmiştik
 Yaşayanlar unutmuştu bizi
 Biz öldüğümüzle kalmıştık (Süreya; 2014:27)

Şiirin üçüncü dizesinde kullanılan "gökyüzü" ifadesi katlanabilecek bir varlık değildir. Şairin "Gökyüzünü katlayıp bir kenara koymuştuk" ifadesine baktığımızda aslında şairin "özgürlük" ve "başıboşluk" ifadelerini belirtmek istediğini, ancak bu ifadeleri kullanmayıp bu ifadelerin yerine "gökyüzü" metaforunu kullandığını söyleyebiliriz.

(...)Leylâ'nın kaşları geldi oturdu karşıma
Hamza'nın karısı Leylâ, Hamza Leylâ.
Başladı Afrikası uzun bir gece
-Afrika dediğin bir garip kıta-
Geceler yukarda telcek-bulutcak
Böyle gecelerde yatan yatana
Sıfıncı katta Cihangir'deki
Hamza'nın karısı Leylâ, Hamza Leylâ... (Süreya; 2014:28)

İkinci Yeni şiiri Akkanat'a göre (Akkanat; 2012: 12) Türk halk şiiri geleneğinden beslenmektedir. Kaya'ya göre (1996: 12), genellikle gözle birlikte âşkın bağına batan hançer olarak düşünülür. Sevgili hançere yahut kurulu yaya benzeyen saçlarıyla âşkın ve bütün cihanın canına kasteder. Şiirde geçen "Leyla'nın kaşları" ifadesi ile kasıt, geleneğe bağlı olarak "şairin bağına batan hançer" ve "Leyla'nın kendisi, güzelliği"dir. Bahsettiğimiz ifadeler şiirde açıkça geçmemekle birlikte, "Leyla'nın kaşları" metaforu ile okura aktarılmıştır.

(...)Saçındaki çiçeği yükleyip merhabasına
Yoluna dikildiği ilk gündenberi onun
Geceyi tutup getirmek birinci işi
Sonra belirtmek geceyi en yavuz laflarla
Meryem kadifeden bir çingenedir

Ama çay içmenin kadifesi mi olur
O da ayrı mesele

Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin
 Daracık ışığına buyur etmiş bütün mavilikleri
 Meryem Meryem benimle bir daha öyle konuşma Meryem
 Ay sessiz sedasız bir çingenedir
 İnan ol başımı alır giderim

Ama nereye gidebilir
 O da ayrı mesele (...)(Süreya; 2014:30)

Şiirde geçen "çingene" ifadesi, aslen Kuzey Hindistan kökenli olup günümüzde ağırlıklı olarak Avrupa'da yaşayan göçebe bir halktır. "Göçebe", "özgürlüğüne düşkün", "eğlenceli", "müzişyen", "dansçı" gibi tanımlar, Çingenelerle bütünleşmiş ifadelerdir. Şiirde geçen "Ay" kavramı ise aslında bir gök cismi olmakla beraber, bir insan ırkı türü olan "Çingene" kavramıyla bütünleştirilmiştir. Bu bütünleştirme Ay'ın, Dünya etrafındaki dönüşünün, Çingenelerin dansına benzetmeyle bağlantılı olabilir. Ay aynı zamanda genel olarak ilham kaynağıdır. Şair "Ay" metaforuna "eğlence", "ilham", "özgürlük" kavramlarını yüklemiş olabilmektedir.

(...)Yeni sözler buldum bir nice seni görmeyeli
 Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldırarak şiire
 Hadi bir de bunlarla çağır gelsin aslan heykelleri
 Oldurmanın yıkmanın yeniden yapmanın aslan heykelleri
 Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum kaç kişi
 Bir senin gözlerin var zaten daha yok
 Ya bu başını alıp gidiş boynundaki
 Modigliani oğlu modigliani(...) (Süreya; 2014:31)

İnsan ve diğer canlı varlıklara özgü bir eylem olan "soluk alma" işi "şiir"e yüklenmiştir. "Şiire daha geniş bir gökyüzünde soluk aldırarak" ifadesiyle şair; düşüncelerini, duygularını, hayallerini, izlenimlerini ve deneyimlerini, ve dolayısıyla kendini daha geniş bir kitleye şiir yoluyla aktarabileceğini ifade etmiş olabilir.

(...)En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı
 Alıp kaldırdın bu kutsal ekmeği düştüğü yerden
 Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda
 Olsa yüreğim yanmıyacak aslan heykelleri
 Ama yok aslan heykelleri var köpek
 Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
 Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
 Bozulmuş burjuva ahlakına örnek (Süreya; 2014:31)

Şiirde geçen "Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor / Adalet Hanım iki kişilik karyolasında" dizelerinde bahsedilen "delikanlı" ifadesi, sözünün eri, dürüst, namuslu kimseler için kullanılan bir sıfattır (TDK, 2011). "Köpek" ifadesi ise; aşağılık niyetlerle yaltaklanan veya davranışları kötü olan kimse için kullanılan bir sövgü sözüdür (TDK, 2011). Şair, Adalet Hanım'ın birlikte olduğu kişiye hakaret anlamını yüklemek için kişinin ismini kullanmamıştır ve bu kişiyi "delikanlı köpek" metaforuyla ifade etmiştir. Şiirde geçen "kutsal ekme" ifadesinde ise Hristiyanların "Efkaristiya Ayini"ne bir gönderme vardır. Katolik ve Ortodoks Kilisesi teolojisi ve liturjisinde ekmeğin şarapla birleşimi transsübstansiasiyon (madde dönüşümü) ekme ve şarabın İsa'nın kanı ve bedeni olduğuna inanılır. Hitap edilen kadının "kutsal ekmeği kaldırması" ona şefkat, ana, sevgi gibi kavramlar yükleyip kadını kutsallaştırmıştır.

Porsuk nehrinin geçtiği kadınlar
 Hepsine yüzer kere rastladım en azdan
 Umutsuz sevdalara tutulmak onlarda
 Bozkıra doğru seyrele seyrele yaşamak onlarda
 Verdi mi adama her şeylerini verirler
 Ben gördüm ne gördümse kadınlarda
 Porsuk nehrinin geçtiği (...)(Süreya; 2014:33)

Porsuk nehrinin geçtiği Anadolu coğrafyasının yerine "kadınlar" kullanılmıştır. Şair, Anadolu ifadesini kullanmamıştır ve muhtemel bir "her iyiliğin kaynağı, yoksul, zor koşullarda yaşayan, üryan, dokunaklı, ürkek, ezilmiş, tedirgin ve yenik" Anadolu insanı "kadın" metaforuyla ifade etmiştir. Aynı zamanda bilinir ki bozkırlar kurakçıl otsu bitkilerle seyrek bodur ağaçlardan oluşan, sıcak ve ılıman iklimlerde geniş alanlar kaplayan doğal bölgelerdir (TDK, 2011). Ağaçlar gerçek anlamda yaşam kaynağı, mecazi olarak hayat enerjisidir. Anadolu'nun çoğu bölgesi bozkırlardan oluştuğundan dolayı "seyrelen kadınlar" metaforuyla kast edilenin aslında "hayat kaynağı ve yaşam enerjisi seyrelen Anadolu insanı" olduğunu düşünebiliriz.

(...)Sizin, yani onların hayatlarına
Allahlar girmiş, Allahlardan kurtulamıyorlar
Allahlar, yani çarşıda, pazarda, yani evde
Yani arabalarına taş koydukları caddelerde
Bir dilim jandarma ekmeği kürekte, kürek denizde
Yani sızlayageldiği şey öbür taraflarının
Yani gölgesinden ölümü görmüş gibi korkulan
Allahlar, yani yine yanıldıkları.... (Süreya; 2014:35)

Allah, Kâinatta var olan her şeyi yaratan, koruyan, tek ve yüce varlık, Tanrı'dır (TDK, 2011). Şairin hitap ettiği kesimin hayatına giren "Allahlar" metaforu, gözde büyütülen ve her şeye dahil edilen, gölgesi altında kalınan, kaçılamayan, saklanılamayan insanları ifade edebilir.

(...)Gözleri göz değil gözistan
Bir odadan bir odaya geçiyor
Kapının birini açıp birini kapıyor
Adı Meryem değil sade Dorothy, Lucy
Renklerinden dolayı okulsuz bırakılan
Zenciler zenciler iki okka zencefil

İntihar süsü verilerek

Güneşin linç edildiği bir akşam (Süreya; 2014:37)

Linç etme eylemi yargılamadan cezalandırmak demektir (TDK, 2011). Linç edilebilecek olan varlık insan olmakla birlikte, Güneş linç edilebilecek bir varlık değildir. Güneş, sistemimizde bulunup Dünya'yı aydınlatan bir yıldızdır. Dünya'nın ışık kaynağıdır. Etrafına ışık saçan, yön veren, diğer insanları etkileyen insanlar için "Güneş" metaforu kullanılmış olabilir. Güneş'in bir insan yerine kullanılması aynı zamanda "Güneşin linç edilebilmesi"ni meşru kılar.

Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmemeye
Laleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız
Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun
Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez
Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil

Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler
Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının
Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde
Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor
Bütün kara parçaları için
Afrika dahil (...)(Süreya; 2014:38)

Şiirde geçen "yüreğimi elliyorsun" ifadesinde görülen yürek gerçek anlamda dokunulabilen bir organ değildir. Yüreği ellemek -kalbe dokunmak- TDK'ye göre (2011) acı veya üzüntü vermek anlamında kullanılsa da mecazi olarak kalbi sevmeye organı olarak kabul edersek, kalbi harekete geçirmek, sevmeye eylemine neden olmak

anlamında kullanılmıştır. Yürürlüğe girmek ise, bir kanun, bir karar, bir iş uygulanır, yapılır duruma gelmek (TDK, 2011) anlamına gelmekle birlikte, sevişme eyleminin, sevme işinin ardından zaruret haline geldiğini düşünebiliriz.

Kalp çarpması ise canlılık belirtisidir. "Saç" kavramı bir canlıya ait kafa derisini kaplayan kıllara verilen isimdir (TDK, 2011). Saç, bir canlının bünyesindedir ancak canlı bir varlık değildir. Bununla birlikte İkinci Yeni şiiri gelenekten etkilenen bir akımdır. Yardımcı'ya göre klasik şiirimizde sevgilinin yüzü ya da gördanı üzerine dökülen saçların hazineyi bekleyen yılanı, ejderhaya benzetilmesi, kokusu ile de anbere ve miske benzetilmesi sık sık başvurulan mazmunlardır (Yardımcı; 2008:147). Saç bu dizelerde mazmunlaştırılmıştır ve sevgilinin verdiği ızdıraptan ötürü yılanla, sevgilinin verdiği huzurdan dolayı ise sarhoşlukla ilintilenmiş olabilir.

Ben nice gözle nice denizle nice gazelle

Rimle gördüm rümle bildim rimle yaşadım seni(...) (Süreya; 2014:42)

Muzaffer Erdost'a göre İkinci Yeni, şiirin özgürleşmesini sağlayan, estetiğe, dile ve söyleyişe önem veren bir anlayışın ürünüdür. İkinci Yeni Şiiri duygu ve düşüncelerin yeni anlatım biçimleriyle anlatılması gerektiği inancındadır. Bu doğrultuda şairler şiir içi ahenk unsuru olan ses tekrarlarından kaçınmamışlardır (Erdost;1997:9) Bu duruma bakarak şiirde tekrarlanan "rim" sözcükleri bir üst dizelerde yer alan "gazel" sözcüğünün devam hecesi olarak düşünülse de -gazel-lerim-; Farsçada "irin, zehir" anlamlarına da gelmektedir. Burada "rim" sözcüğü basit bir hece devamı kelime tekrarı olmaktan çıkmış ve okuyucuya şairin "aşk acısı"nı aktaran bir metafor haline gelmiştir.

Oydu bir bakışta tanıdım onu

Kuşlar bakımından uçar

Çocuk tutumuyla beklenmedik

Uzatmış ay aydınlık karanlığıma

Nerden uzatmışsa تنها boynunu (...)

(...)En çok neresi mi ağzıydı elbet
 Bütün duyarlıklara ayarlı
 Öpüşlerin türlüünden elhamra
 Sınırsız denizinde çarşafının
 Bir gider bir gelirdi işlek ağzı

Ah şimdi benim gözlerim
 Bir ağlamaktı tutturmuş gidiyor
 Bir kadın gömleği üstümde
 Günün maviliği ondan
 Gecenin horozu ondan (Süreya; 2014:43)

Tenha, Farsça kökenli ıssız anlamında kullanılan sıfat türünde bir sözcüktür (TDK, 2011). İssızlık, tenhalık bir yere özgüdür. Şairin bahsettiği "sevgilinin تنها boynu" ise dokunulmamışlık, uğranmamışlık, sevgisizlik ve benzeri anlamları karşılayan bir metafordur.

"Bir gider bir gelirdi işlek ağzı" ifadesine baktığımızda ise birden fazla imgeyle karşılaşmamız mümkündür. "İşlek" sıfatı ağız kelimesinin önüne gelerek sevgilinin ağzını, dolayısıyla bizzat kendisini birden fazla anlama gelecek şekilde nitelemiştir. İşlek sıfatı ağız kelimesini niteleyerek sevgiliyi hem konuşkan, hoşsohbet, neşeli; hem de daha önceden de öpme yahut öpüşme eyleminde bulunmuş özelliklerini yüklemiştir. Cemal Süreya, erotik şiir örnekleriyle dikkatleri üzerinde toplayan bir şairdir (Tuncer; 2005:110). Bu bilginin ışığında şair bu iki anlamı şiirde kullanmak yerine bahsettiğimiz kavramları "işlek ağızlı" metaforuyla ifade etme yoluna gitmiştir.

Şiirin son kısmına baktığımızda ise "ağlayan gözler" ifadesiyle belirtilmek istenen şairin kendisidir. İnsan vücudunun ağlama eylemini yapan bölümü gözlerdir ancak burada bir parça-bütün ilişkisi vardır. "Göz" metaforuyla belirtilmek istenen şairin bizzat kendisidir.

Saat Çini vurdu birden: pirinçç
 Ben gittim bembeyaz uykusuzluktan

Kasketimi eğip üstüne acılarımın
 Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
 Karanlık her sokaktaydın gizli her köşede ydın
 Bir çocuk boyuna bir suyu söylerdi. Mavi.
 Bir takım genç anneleri uzatırdı bir keman
 Sen tutar kendini incecik sevdirdirdin
 Bir umuttun bir misillemeydin yalnızlığa(...)(Süreya; 2014:48)

Sürgün kelimesi TDK'ye göre (2011) "1. *isim* Ceza olarak belli bir yerin dışında veya belli bir yerde oturtulan kimse 2. Sürülme işi, nefiy 3. Bir kimsenin sürüldüğü yer 4. Filiz" anlamlarına gelecek şekilde kullanılabilir. Cemal Süreya şiirde sevgiliye seslenmekte, sevgilinin yüzüne sürgün olduğunu belirtmektedir. Sözcüğün kelime anlamına baktığımızda sürgün olunan yerin bir yüz olması mümkün olmamakla birlikte, sürgün konusunda nam salmış mekanları anımsatacak şekilde sevgilinin yüzü ifade edilmiştir. Şiirin devamında gelen " Bir umuttun bir misillemeydin yalnızlığa" ifadesinden kaynaklı olarak, Cemal Süreya'nın bu sürgünlük durumundan şikayetçi olduğunu düşünmüyoruz.

(...)Yalnız aşkı vardır aşkı olanın
 Ve kaybetmek daha güç bulamamaktan
 Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
 Kardeşim olan gözlerini unutamadım
 Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını
 Dostum olan ellerini unutamadım
 Karım olan karnını ve önlerini
 Orospum olan yanlarını ve arkalarını
 İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını
 Nasıl unuturum hiç unutamadım(...)(Süreya; 2014:48)

Cemal Süreya şiirin bu kısmında, kardeşlik özellikleri kabul ettiğimiz can parçası, yoldaş, sırdaş ve en samimi dostu yerine koyduğu sevgiliyi "kardeşim olan gözlerin" metaforuyla ifade etmiştir. Sevgiliden bahsedilmez ancak kardeşlik

özellikleri göz metaforu ile sevgiliye aktarılır. Aynı şekilde anne şefkatini anımsatan alından öpme eylemini "çocuğum olan alnını" ve sevgililiği anımsatan öpüşme eylemini "sevgilim olan ağzını" metaforlarıyla okura aktarmıştır. Şair "dostum olan ellerini" metaforuyla "güven veren sevgili" kavramını kasteder. "Karım olan karnını ve önlerini" metaforunda ise doğrudan "doğum" kavramını hatırlatan ve hissettiren bir kullanım mevcuttur.

(...)Kibrit çak masmavi yanardı sesin
Ormanlara ormanlara yüzünün sesi
En gizli kelimeleri akıttırdı ağzıma
Şu karangu şu acayip şu asyalı aşkın
Soluğu kesen ağulayan ormanlarında
Yaşadım o kısa ve korkunç hükümdarlığı
Ve çarpıntılı yüreğim saçlarının akıntısında
Karadeniz'e karıştırdı ordan Akdeniz'e
Ordan da daha büyük sulara (...) (Süreya; 2014:48)

Cemal Süreya, şiirin bu kısmında sevgilinin sesini yanabilecek bir formda belirtmiştir. Biliriz ki ses yanıcı bir varlık değildir. Sesin yanması şiirde bir metafor olarak kullanılmıştır. TDK'ye göre (2011) yanık kelimesi şiirle ilintili olarak, "6. Bıkkın, üzüntülü, dertli 7. Duygulu, dokunaklı, acılı, etkili" anlamlarını karşılamaktadır. Şiirde geçen " Kibrit çak masmavi yanardı sesin" dizesi bu tanımlara bağlı olarak, "bıkkın, üzüntülü, dertli sevgili" yahut "duygulu, dokunaklı, acılı sevgili" kavramlarını karşılayacak şekilde metaforlaştırılmıştır. Şiirin devamına baktığımızda ise " Şu karangu şu acayip şu asyalı aşkın/Soluğu kesen ağulayan ormanlarında/Yaşadım o kısa ve korkunç hükümdarlığı" dizelerinde, aşk karangu (karanlık), acayip ve asyalı olarak betimlenir. Bu aşkın ormanları ise "soluğu kesen, ağulayan, zehirleyen" şeklinde nitelendirilmiştir. Orman gerçek anlamına baktığımızda ana besin olan oksijenin kaynağıdır. Sözü edilen dizelerde ise bu ormanlar "karanlık, zehirleyen, kötü duruma sokan aşk" kavramını çağrıştıracak şekilde metaforlaştırılmıştır. Şiirin aynı bölümünün devamına baktığımızda ise " Ve çarpıntılı yüreğim saçlarının akıntısında/Karadeniz'e karıştırdı ordan Akdeniz'e"

dizeleri dikkat çeker. "Saçların akıntısı" metaforu bu dizede coşkunun akan ırmakların özgürlüğünü karşılayacak şekilde metaforlaştırılmıştır. Saçların akıntısına karışan "çarpıntılı yürek" ifadesi ise "coşkunun aşk"ı karşılayacak şekilde kullanılan bir metafordur.

(...)Geceyse ay hemen tazeler minareleri
Kur'an sayfaları satılan sokaklardan
Ölüm bir çeşit sevgiyle uçar
Ölüm uçar çocuk yüzlere (...)(Süreya; 2014:49)

Cemal Süreya'nın şiirde ifade ettiği "ay ışığında tazelenen minare" metaforu, "ay ışığında peyda olan huzur ve maneviyat" kavramlarını kast ediyor olabilir. Şiirin devamına baktığımızda ise "ölüm bir çeşit sevgiyle uçar" ifadesinde "ölüm" metaforu uçabilme özelliğiyle birlikte şiirde açıkça belirtilmeyen "kuş" yahut "melek" kavramlarını ifade edebilmektedir.

(...)Bir günler şölenlerle egemen ülkende
Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor (...)(Süreya; 2014:49)

Cemal Süreya şiirin bu kısmında sevgiliye sesleniyor. "Şölenlerle egemen ülke" metaforu sevgilinin iç dünyasının, ruh halinin geçmiş zamanlardaki mutluluğunu yansıtmaktadır. Bahsedilen bu mutlu günlerin kötüye gitmesi ve yalnızlığa mahkum olması ise "iri gagalı yalnızlıklar" metaforuyla okura aktarılıyor. Yalnızlık bir durumdur ve gagalı olması mümkün değildir. Yalnızlık kavramına kuş özelliği yüklenmiştir ancak şiirde kuş denen varlığın bahsi geçmemektedir.

(...)Ey sevgili yalnızlık
Senin günübürlük sokaklarında
Dopdolu bir öğle
Bir kuş serpintisini, ölümün
Canevine sürgün götürüyor(...)(Süreya; 2014:50)

Cemal Süreya şiirin yukarıdaki kısmında yalnızlığa sesleniyor. Yalnızlık kavramı hitap edilebilecek, seslenilebilecek bir kavram değildir. "Yalnızlık" metaforuyla şair, yalnızlık durumunu üzerinde taşıyan kendisini ifade etmektedir.

(...)Ah şimdi bunlar rokoko
Yalnızım bir de uzaktayım
Hani ölmek içten değil
Matmazel Ay da olmasa (Süreya; 2014:54)

Cemal Süreya yukarıda bahsi geçen dizelerde bir gök cismi olan Ay'a "Matmazel" şeklinde hitap eder. Cemal Süreya gelenekten yenilik yaratan bir şairdir (Tuncer; 2005:110). Cemal Süreya'nın gelenekten yararlandığını kabul edersek şiirde geçen "Ay" kelimesine farklı anlamlar yüklememiz gerekir. Yüz, yuvarlaklığı, parlaklığı ve yakıcılığı bakımından güneş gibi hayal edilir. Bunun dışında yüzle ilgili divan şiirinde ay y (mâh, meh, mehtâb), gül, gülşen, ateş, şem, çerağ, ayna, deniz, akarsu, Kâbe, mushaf, ayet, kitap, defter, varak, cennet, bayram, devlet, hazine, Mısır gibi benzetmeler de mevcuttur (Ay;2009:126) Ay şiirde kişileştirilmiş. Bunun dışında görüldüğü gibi klasik edebiyatta Ay, sevgilinin yüzünü ifade eden bir mazmundur. Şair şiirde sevgiliden bahsetmez ve sevgiliyi "Matmazel Ay" metaforuyla okura aktarır.

4.4.3. İlhan Berk Şiirlerinde Metaforik Kullanımlar

Dünyada en güzel şehirler uyanır
Ben yirmi yıl şehirlerin sonsuz uyanışlarını seyrettim

Sabah akşam asker şarkılarıyla yatanlarını kalkanlarını
biliyorum

Bıçak gibi apartmanlar, hastaneler, bankalar şehrin
uykusunu böler

Açık limanlarda barınmış gemilerin tayfaları dünyaya karşı

gözlerini uğuştururlar (...) (Berk; 2014:12)

İlhan Berk şiirin yukarıda bahsedilen kısmında "uyanmak" eylemini şehirlere yüklemiştir. TDK'ye göre (2011) uyanmak, "1. *nsz* Uyku durumundan çıkmak, 2. Bitkiler canlanıp yeşermeye başlamak, 3. Belirmek, ortaya çıkmak, depresmek, 4. Gerçekleri anlar, kavrar duruma gelmek, 5. Bilgisizlikten kurtulmak, 6. Cinsel yönden hazır duruma gelmek" anlamlarında kullanılmaktadır. "Uyanmak" eyleminin kullanıldığı temel anlam "Uyku durumundan çıkmak"tır. Uyku durumu ise canlılara has bir özellikken İlhan Berk uykuyu şehirlere yüklemiş ve şehirlerin uyandığını söylemiştir. İnsan özelliği şiirde "şehir" kavramına aktarılır ancak insandan şiirde bahsedilmez. Şiirde mevcut kapalı anlatımdan dolayı "şehirler" kelimesi, "insanlar" kavramını karşılayacak şekilde metaforlaştırılmıştır.

(...)Hava balık ve rakı kokuyordu İstanbul'da
Bir kış günüydü kendimde değildim
Uzakta bir pencere duruyordu
Ben pencereye bakıp ağlamıştım

Saat beşte ilk defa gelmiş gibiydim dünyaya
Kadın hatıralarıyla ağlıyordu
Yeni bir dünyada sarhoş uçuyordu
Kuş Üsküdar'da (...) (Berk; 2014:13)

İlhan Berk, şiirin yukarıda bahsi geçen kısmında " Uzakta bir pencere duruyordu/Ben pencereye bakıp ağlamıştım" dizelerini okura aktarır. Şairin bakıp ağladığı pencerenin sıradan bir pencere olmadığını düşünüyoruz. Şairin bakıp ağladığı uzaktaki pencerenin, bir insanın yaşadığı evin penceresi olduğu varsayılabilir. Bu durumda şair uzaktaki muhtemel sevgiliden bahsetmez ancak bu sevgiliyi "pencere" metaforuyla okura aktarır. Yine aynı şiirin aynı bölümünde İlhan Berk İstanbul'da havanın rakı ve balık koktuğundan bahseder. Şair şiirin bahsi geçen dizesinde kendi sarhoşluğunu okura aktarmış olabilir. Bu durumda şiirin bahsi geçen dizesinde kendinden söz etmeyen şair "İstanbul" metaforuyla okura kendi varlığını aktarmaktadır. Keza şiirin devamına baktığımızda " Yeni bir dünyada sarhoş

uçuyordu/Kuş Üsküdar'da" dizeleriyle karşılaşırız. Bu dizeler şairin bahsedilen şiirindeki ilk dörtlükteki sarhoşluk durumunu destekler niteliktedir.

(...)Kuş hayretle Sirkeci Garına baktı
Kuşun hatırlayacak hiçbir şeyi yoktu
Her şeyi yeni görüyordu
Her şey güzeldi

Dünya dümdüzdü
Kim çalışıyor kim çalışmıyor belliydi
Bu defa daha açık görülüyordu
Yatanın yürüyene borcu vardı (...)(Berk; 2014:15)

İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde "tren garı" kavramının metaforlaştırılmasıyla sıkça karşılaşmaktayız. Şiirlerde geçen "gar" ifadesi hareketi, ayrılığı, özlemi yahut bilinmezliği ifade edecek şekilde kullanılan bir metafordur. İlhan Berk şiirde bir kuşun hayretle Sirkeci Garı'na baktığını ve hiçbir şey hatırlamadığını belirtmektedir."Hayret etmek" TDK'ye göre (2011), "şaşmak, şaşırmak, şaşakalmak" anlamında kullanılan bir birleşik fiildir. Hayret etme eylemi insana özgü bir eylem olup insan dışı bir varlık olan "kuş" kavramına aktarılmıştır. Yine aynı kuşun hiçbir şey hatırlamadığı şiirde belirtiliyor. İlhan Berk, şiirinde "kuş" metaforuyla aslında kendinden bahsetmektedir. Şiirde ayrılık veya yeni bir başlangıç kavramları açıkça verilmemekle birlikte "gar" metaforu bu kavramları okura aktarmada bir araç olarak kullanılmış olabilir. Tabi bu kavramların sadece "gar" metaforu ile ifade edildiğini belirtmek yanlış olur. Kuşlar, göçme eylemini gerçekleştiren varlıklardır. Şairin ayrılık yahut yeni bir başlangıç kavramlarını okura aktarmada "gar" metaforunun yanı sıra "kuş" metaforunu kullanmasının sebebi de kuşların bahsedilen özelliğinden kaynaklıdır.

Şair, şiirinde devamında dünyanın dümdüz olduğundan bahsetmektedir. Şiirde geçen "dünya dümdüzdü" dizesi, şiirde açıkça verilmeyen ve herkesin eşit olma durumunu okura bildiren bir metafor olarak kullanılmaktadır.

(...)Sabahın içinden bir pencere açıldı
 Gökyüzü bir kat daha güzelleşti
 Şimdi dünyanın en güzel bir göğü altındaydılar
 Kadın, kuş, İlhan Berk (Berk; 2014:16)

İlhan Berk şiirin yukarıda bahsi geçen bölümünde sabahın içinden bir pencere açıldığını söylüyor. Şair herhangi bir ev ya da penceresi olan başka bir varlığı ifade etme yoluna gitmeyerek bu kavramları zaman bildiren bir metafor olan "sabahın içi" sözcükleriyle okura aktarmaktadır. Şiirin devamında geçen " Şimdi dünyanın en güzel bir göğü altındaydılar/Kadın, kuş, İlhan Berk" dizelerinde İlhan Berk, aynı gökyüzü altında kendisini, sevgilisi olan kadını ve bir kuşu betimleyerek okuyucuya aktarıyor. İkinci Yeni şairleri gelenekten etkilenen şairlerdir. Halk edebiyatında "kuş" kavramının "murad" kavramını karşılayacak şekilde kullanım örnekleri görülmektedir. İlhan Berk, bahsi geçen dizelerde "kuş" kavramını umut, hayat, özgürlük ve aşk mefhumlarını karşılayacak şekilde metaforlaştırmış olabilir.

(...)Binlerce senedir nehirler dünyayı görmeye çıkarlar
 Binlerce senedir böyle öğrendik dünyanın birçok yerinde
 akan ırmakları, büyüyen bitkileri. (...)

(...)Şimdi stepler, dağlar yalnızlıklarını sevmiyorlar.
 Şimdi dünyada yalnızlığı kimse sevmiyor. (...)

(...)Şimdi petrol damarları niçin aktıklarını biliyor
 Şimdi her şey dünyada niçin yaşadığını biliyor. (...)(Berk; 2014:17-18)

İlhan Berk, şiirde geçen "dünyayı görmeye çıkan nehirler", "yalnızlıklarını sevmeyen stepler ve dağlar", "bilinçli petrol damarları" ifadelerinde insana ait özellikler olan "sevmek, bilmek ve gezmek" eylemlerini insan dışı kavramlar olan "nehirler, stepler, dağlar ve petrol damarları" kavramlarına aktararak bu varlıkları

kişiselleştirmişler. İlhan Berk, sözü geçen dizelerde "dünyayı gezmeye çıkan nehirler" metaforuyla özgür ruhunu, " yalnızlıkları sevmeyen stepler ve dağlar" metaforuyla kendi ruhî durumunu, "niçin aktıklarını bilen petrol damarları" metaforuyla da kapital düzeni okura aktarma girişimindedir.

(...) Agbayır'lı su görünürdü

Her yerden

Uyurdu öbür sular gibi

Şafak vakti hariç. (...) (Berk; 2014:20)

İlhan Berk şiirin bahsedilen kısmında "uyumak" eylemini su kavramına yüklemiştir. Uyumak canlı bireylere özgü bir eylem olmakla su kavramı uyumak eyleminde bulunabilecek özelliklere sahip değildir. İlhan Berk "uyuyan su" metaforuyla sakin bir akarsudan okura bahsetmektedir.

(...) Evet

Lambodis'in gençliği bir yaprak düştü düşecek

Pencereye oturmuş gelip geçenlere bakıyor

Sen de bak diyor bana (...) (Berk; 2014:22)

İlhan Berk, şiirin sözü edilen kısımlarında Lambodis'in gençliğini bir yaprağa benzetmektedir. Metafor her zaman istiare yoluyla oluşturulan bir kavram olmamakla birlikte burada benzetme sanatıyla metafor oluşturulmuş ve "yaprak" kavramı metaforlaştırılmıştır. "Yaprak düşmesi" çoğu zaman insanlara sonbaharı hatırlatır; sonbahar ise hüznün taşıyıcı olarak anlaşılmaktadır. Aynı zamanda ağacın bünyesinde bir parça olan yaprağın düşüşü ana gövdeden ayrılışın temsilcisidir. İlhan

Berk, şiirde "düşen yaprak" metaforuyla okura gençliğin vücuttan koparak ayrılışını, bu ayrılışa ve sonbahara bağlı hüznü aktarmaktadır.

(...)Her iş bunun gibi ruhum

Bir kadın bir adam aynı şeyi yapıyor

Ben birazdan kalkıp Sirkeci'ye gideceğim

Sevgilim trene binip gidecek (...) (Berk; 2014:23)

Pek çok İkinci Yeni şairinin şiirlerinde görüldüğü üzere, İlhan Berk'in şiirlerinde de Sirkeci ve tren garı ifadelerine sıklıkla rastlamaktayız. Bahsi geçen şiirde İlhan Berk, ruhuyla monolog halinde görülmektedir. Ruh varlığı kanıtlanamamış bir kavram olmakla beraber şairin "ruhum" metaforuyla okura, kendisiyle konuştuğunu anlatmak istediğini çıkartabiliriz. "Sirkeci Garı'nda sevgilinin trene binip gitmesi" eylemi ise şiirde açıkça okura verilmemiş olan hüznü ve karamsarlığı simgeleyen metaforik kullanımlardır.

(...) Pis bir denizde

Bir demiryolu bir çayır bir gökyüzü hava almaya çıkmış

görüyorum(...) (Berk;2014:24)

İlhan Berk şiirde bir demiryolunu, bir çayırı ve gökyüzünü hava almaya çıkmış bir vaziyette betimliyor. "Demiryolu" metaforu yolculuğu yahut ayrılığı, "çayır" metaforu ekseriyetle insanda bahar kavramını çağrıştırdığı için umudu temsil ederken bu iki metaforik kullanım "gökyüzü" metaforuyla birlikte anlam kazanıyor. Şair okura kendisini bir yolculukta ve hem umut hem de umutsuzluk gibi tezat kavramlarla birlikte tanıtım zıt duygular uyandırıyor.

(...) Gece sarı bir evde bir iki yaprak evlerinin önünde

Açtı açacaklar dünyamızı açtı açacaklar(...) (Berk; 2014:25)

İlhan Berk'in yukarıda bahsettiğimiz eserin adı "Paul Klee'de Uyanmak"tır. Paul Klee oryantalist, dışavurumcu, kübist ve sürrealist bir ressamdır. Bu bilgiler ışığında şiire baktığımızda şairin, Paul Klee'nin etkisi altında kaldığı belirtilen akımlar doğrultusunda betimlemeler yaptığını görüyoruz. Paul Klee'de uyanmak gerçek anlamda mümkün olmamakla birlikte şiire baktığımızda bu metaforlu kullanışın "Paul Klee" etkisini kast ettiğinin farkına varabiliriz.

(...) Bakıyorum Amerikan bir gök sıkılıyorum kalkıyorum

Sen yoksun ya seninle binlerce yerim yok.

Bir sabah uyandım bütün dörtleri beş yaptım

Çıktım bir bir camları, caddeleri indirdim ses yok.(...) (Berk; 2014:26)

İlhan Berk şiirde "Amerikan bir gök" kullanımıyla gökyüzüne milliyet kavramını yükleyerek gökyüzünü kişileştirmiştir. Milliyet kavramı insana özgü bir kavram olmakla birlikte şiirde bu özelliğin insan dışı bir kavram olan "gök"e verilmesi durumunda "gök" metaforlaştırılmıştır. İlhan Berk, bu metaforik kullanımla birlikte Amerikan emperyalizmini yahut başka bir kıtada bulunuşunu okura iletmek istemiş olabilmektedir. Şiirin devamına baktığımızda ise " Bir sabah uyandım bütün dörtleri beş yaptım" dizesiyle karşılaşırız. Herhangi bir insanın zamana müdahalesi söz konusu olamamakla birlikte şair burada zamana müdahalesinden bahseder. Bu dizede "bütün dörtleri beş yaptım" ifadesi metaforik bir kullanımdır. Şiirde İlhan Berk uyuyamadığından söz etmez ancak uyuyamama durumunu "bütün dörtleri beş yaptım" cümlesiyle okura aktarır.

(...) Sen gittiğim o ülkesin varılamıyorsun

Vurmuş sonrasız nasıl en güzel sulara

Güzelliğin balıkları gibi İstanbul'un. (...) (Berk; 20114:27)

TDK'ye göre (2011) ütopya, " isim Gerçekleştirilmesi imkânsız tasarı veya düşünce" anlamında kullanılmaktadır. Ütopya ideal olan, gerçekte bulunmayan,

varılamayan bir ülke, yer yahut kişidir. İlhan Berk şiirin bahsedilen kısmında açıkça ütopya kelimesini kullanmamakla birlikte "sen" diye hitap ettiği kişiyi açıkça kendi ütopyasındaki kadın yerine koymaktadır. Bu durumu "ülkesin/varılamıyorsun" kelimelerinden dolayı varsayabiliriz. Yine şair aynı kadının güzelliğini "İstanbul'un balıkları"na benzetmektedir.

Ve yüzünü alıp çıktım. Öğleye doğruydu

Çıkrıkçılar yokuşuna yağmur yağıyordu(...)

(...)Tuhaf uzun bir sokaktı ve ben susuyordum

Bir kız memelerini bırakıp gidiyordu(...)

(...)Kadınların kızların ardından gittim durdum

Öptüğüm yerlerin içimde durulmuyordu(...) (Berk, 2014:31)

İlhan Berk, "Çıkrıkçılar Yokuşu" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Ve yüzünü alıp çıktım", "Öptüğüm yerlerin içimde durulmuyordu" ve "Bir kız memelerini bırakıp gidiyordu" ifadelerini kullanmaktadır. İlhan Berk'in bahsettiği "yüz" kavramı temel anlamıyla düşünüldüğünde bir insanın yanında taşıyabileceği nitelikte bir kavram değildir. Şair "yüzünü alıp çıktım" ifadesinde metaforik bir kullanıma imza atarak sevgili ile birlikteliğini okura ifade etmiştir. Yine aynı şiirde geçen "Bir kız memelerini bırakıp gidiyordu" dizesinde bahsedilen "memelerini bırakıp gitme" eylemi metaforik bir kullanım olmakla birlikte İlhan Berk, bir kadının bahsedilen uzvuna bakma konusunda takılı kaldığını okura bu şekilde ifade etmiştir. TDK'ye göre (2011) aşk, "1. isim Aşırı sevgi ve bağlılık duygusu, sevi, seveda, amor" anlamında kullanılagelen Arapça kökenli bir kelimedir. Aşk duygusu halk arasında "insanın içini kıpırdatan bir duygu" olarak da nitelenebilmektedir. İlhan Berk "öptüğün yerlerim içimde durulmuyordu" metaforu ile okura aşk duygusundan

kaynaklı olarak bastırılamayacak, kontrol edilemeyecek kadar heyecanlı olduğunu ifade etmektedir.

4.4.4. Ece Ayhan Şiirlerinde Metaforik Kullanımlar

Gül gibi çocukları
gelmemiş sabahtan okula
bütün o külüstür karıları
çamaşır sermemiş bahçelere
ilk tramvay işçileri grevi kalıpçıda
üç recep salılarda bir ikinci meşrutiyet(...) (Ayhan, 2014:11)

Ece Ayhan, "Bel Kanto" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "bütün o külüstür karıları" ve " ilk tramvay işçileri grevi kalıpçıda" ifadelerini kullanmaktadır. Külüstür, TDK'ye göre(2011), " *sıfat* Yıpranmış, eski, bakımsız" anlamında kullanılan bir sıfattır. Ece Ayhan, şiirin bahsi geçen kısmında külüstür sıfatını kadınlar için kullanmaktadır. Şairin "yaşlı" yahut "yıpranmış" sıfatları yerine şiirde zikrettiği "külüstür" kelimesi metaforik bir kullanımdır. Öte yandan "ilk tramvay işçileri grevi kalıpçıda" ifadesinde geçen kalıpçı sözcüğü TDK'ye göre (2011), " 1. *isim* Kalıp yapan veya satan kimse, 2. Görevi herhangi bir şeyi kalıba vurmak olan kimse, 3. Beton kalıplarını yapan kimse" anlamlarında kullanılmaktadır. Tramvay işçilerinin grevinin kalıpçıda olması ifadesi, grevin, tramvay yapımı sürecinde kalıpcılık kolunda çalışanlar tarafından başlatıldığı anlamında, temel anlamını üzerinde taşıyacak şekilde kullanılmış olması muhtemeldir. Bir diğer bakış açısıyla dizeyi irdelediğimizde ise, tramvay işçilerinin grevi, kalıba dökülmüş ve hazırlanmakta olan bir varlık bünyesinde de teşbih edilmiş olabilmektedir. Şayet Ece Ayhan, bahsi geçen dizedeki grevin oluşum sürecini anlatmakta ise "grevin kalıpçıda olması" metaforik bir kullanım olarak okura sunulmaktadır.

(...)böğürtlen lekeli bir güvercin
uçururlarken görürseniz
Galata'dan

leğen denizlere doğru.(...) (Ayhan, 2014:11)

Ece Ayhan, "Bel Kanto" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "leğen denizlere doğru" ifadesini kullanmaktadır. TDK'ye göre (2011) leğen, "1. *isim* Genellikle, içinde bir şey yıkamak için kullanılan metal veya plastikten yayvan kap, 2. *anatomi* Gövdenin arka veya alt ucunda bulunan, bir yandan omurganın bel bölümüyle, öte yandan bacaklarla eklemlenen kemik çatı, havsala" anlamlarını bünyesinde barındıran bir sözcüktür. Leğen, içerisinde herhangi bir şeyi yıkama amacıyla üretilmiş bir eşya olduğundan dolayı "leğen denizler" ifadesi, şiirde bahsedilmeyen "arınma" eylemini kastedecek şekilde kurgulanmış olan bir metaforik sözcük olabilmektedir.

Üç masa ötede bafra içen bir tanrı
 bacak bacak üstüne atmış
 penceresinde bir şehir şehirde bir sokak
 Sokakta bir beyaz rus kadın
 iskemleler arkasından koşar
 beyaz rus kadın kaçır (...) (Ayhan,2016:12)

Ece Ayhan, "Beyaz Rus Kadın" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Üç masa ötede bafra içen bir tanrı" ifadesini kullanmaktadır. Tanrı, TDK'ye göre (2011), "1. *özel, isim, din b. (***)* Kâinatta var olan her şeyi yaratan, koruyan, tek ve yüce varlık, Yaradan, Allah, Rab, İlah, Mevla, Halik, Hüda, Hu, Oğan" anlamını taşımaktadır. Tanrı, inan insanlar için mükemmeliyetin ve kusursuzluğun simgesidir. Ece Ayhan, bir Tanrı'nın bacak bacak üzerine atmış bir vaziyette bafra sigarası içtiğinden söz etmektedir. Bahsettiği varlığın kim olduğu belli olmamakla birlikte Tanrı olmadığı da aşikârdır. Şiir bünyesinde kullandığı "Tanrı" metaforu ile Ece Ayhan, kusursuz bir insanı okura aktarmak istemektedir.

Şu taşbasması
 İşkence Usülleri kitabı
 Nerede basma iş
 Babil'de
 Babil'de bir çocuk demek

Bizi kullanıp kullanıp duruyormuş
 Ama biz bu değiliz ki
 Daha ilk sayfalarda
 Karşımıza çıkıveriyor
 Başkasının gözleri
 Başkasının ağızları dudakları
 Babilde basılmış
 Birer birer açılan
 Hayatımıza.(Ayhan, 2014:13)

Ece Ayhan, "Sentez" adlı şiirinde " Şu taşbasması/İşkence Usülleri kitabı", " Daha ilk sayfalarda/Karşımıza çıkıveriyor/Başkasının gözleri/Başkasının ağızları dudakları" gibi karmaşık ifadelerle karşılaşılıyor. Sentez şiiri incelendiğinde Babil şehrine atıflarda bulunulduğunu görüyoruz. İnsanlara büyü ilmini öğreten Hârût ile Mârût, Bakara Suresi'nin 102. ayetine göre, Bâbil şehrine gönderilmiştir. Bâbil şehri klasik şiirde daima büyücülük ile birlikte anılır:

Mülk-i hüsnî Bâbilistân eyle sihr-i nâz ile
 Gamze câdûluklar itsün çeşmiñ efsûn eylesün (Aslan, 2015:491).

Tuncer'e göre (2005:12) Garipçiler geleneğe karşı koyarlar, İkinci Yeniciler ise gelenekle bağlarını koparmazlar. İkinci Yeni şiiri gelenekten beslenen bir akımdır. Bu bilgiler ışığında Babil'in Türk şiirinde büyücülükle birlikte anılması, Sentez şiirinin anlamını da etkiler. Şiirde geçen Babil ifadeleri, sevgilinin bahsi geçmeyen büyüleyici, fizikî ve ruhî özelliklerini karşılayan bir metaforik kullanım olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine şiirde bahsedilen İşkence Usülleri kitabının ilk sayfalarında karşımıza başkasının gözleri, başkasının ağızları ve dudaklarının çıkması, gerçek anlamda kullanılmamakla birlikte, sevgilinin başkasına aşık olduğunu ve bu durumun şiirde işkence etkisi yarattığını okura aktarmayı amaçlayan bir metaforik kullanımdır.

Senin yıldızın
 toprağın altında kalmış
 yirmi yaşında basamakları
 alfabe gibi sayıyorsun(...) (Ayhan, 2014:15)

Ece Ayhan, "İskambil" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Senin yıldızın/toprağın altında kalmış" ifadesini kullanmaktadır. Şiirde kullanılan yıldız sözcüğü TDK'ye göre (2011), " 1. *isim* Çekirdeğinde oluşan füzyon sonucunda açığa çıkan enerjiyi uzaya ışınlam biçiminde yayan, ışıklı gök cisimlerinden her biri, 2. Sinema, tiyatro veya müzikhol sanatçısı, star, 3. Bir noktadan çevreye beş veya daha fazla çıkıntısı olan çok köşeli şekil, 4. *sıfat* Bu biçimde olan, 5. Bir toplulukta, bir meslekte, üstün başarı gösteren kimse, 6. Baht, şans, talih, 7. *denizcilik* Kuzey 360°'lik yön, kuzey" anlamlarında kullanılmaktadır. Şiir bünyesinde Ece Ayhan'ın hitap ettiği şahsa ait bir gök cisminin olması e gerçek mânâda bu gök cisminin toprak altında kalması mümkün olmamakla birlikte, muhtemelen Ece Ayhan bu sözcüğü şiirin bünyesinde "6. Baht, şans, talih" anlamında kullanmaktadır. Sözü edilen şahsın yıldızının toprak altında kalması metaforik bir kullanıp olup, gerçek mânâ ile ilintili hale getirildiğinde yıldızın artık ışık saçmadığı, dolayısıyla şahsın bahtının, şansının, talihinin kapanmış olduğu gerçeğini okura aktarmaktadır.

Bir gemici tanırım
Kalbini bir limanda bırakmış
Ya kaybolursa?
Ağlar çocukluğundaki gibi
Kalbini almaya gidecek hâlâ

Bir oğlan tanırım
Derin yeşil gözlü
Gönlü güney denizlerinin dibi
Kalbi ise yerinde
Birine vermeye gidecek
Bir gemi arar durur
Bulutlardan.

Bir şair tanırım
Onunki içler acısı
Kalbini asla vermemiş

Çalmışlar

Kalbi eski bir efsanede saklı (Ayhan, 2014:17).

Ece Ayhan, "Üç Gencin Kalbi" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Kalbini limanda bırakmış bir gemici", "Kalbini birine vermeye gidecek bir oğlan" ve "Kalbi çalınmış bir şair" ifadelerini kullanmaktadır. Kalp TDK'ye göre (2011), "1. *isim*, *anatomi* Göğüs orta boşluğunda, iki akciğer arasında, vücudun her yanından gelen kirli kanı akciğerlere ve oradan gelen temiz kanı da vücuda dağıtan organ, yürek, 2. Kalp hastalığı, 3. Sevgi, gönül, 4. Bir ülkenin, bir kuruluşun işleyiş, yönetim ve varlığını sürdürme bakımından en önde gelen yeri, 5. Duygu, his" anlamlarında kullanılmaktadır. Kalp sözcüğü temel anlamıyla düşünüldüğünde limanda bırakılması mümkün olan, çalınması mümkün olan ya da birine verilebilecek bir nesne değildir. Ece Ayhan, "Kalbini limanda bırakmış bir gemici" söyleminde sözü geçen gemicinin, gittiği limanda karşılaştığı bir insana aşık olduğunu; "Kalbini birine vermeye gidecek bir oğlan" söyleminde, bir gencin birine aşık olmak istediğini; "Kalbi çalınmış bir şair" söyleminde ise şairin gönlünü birine kaptırdığını -aşk duygusunu engellemek isteyip buna mani olamadığını- okura "kalp" metaforuyla aktarmaktadır.

bay banliyö tireni de birgün
unutcak elbet kaydırak oynamaları
ötmeleri unuttuğu gibi horoz şekerinin(...)

artık gözlerimden girme
(...)korkunç amca sarnıçlara
selânik şimdi

çok uzaklarda kalmış. (...) (Ayhan, 2014:23)

Ece Ayhan, "Çocukların Ölüm Şarkıları" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "kaydırak oynamaları unutacak bay banliyö tireni" ve "giriş kapısı gözler" ifadelerini kullanmaktadır. Sarnıç TDK'ye göre (2011), "1. *isim* Yağmur sularının biriktirildiği üstü kapalı yapı, 2. *denizcilik* Gemilerde bulunan sacdan yapılmış tatlı su deposu" anlamlarında kullanılmaktadır. Ece Ayhan, şiirde sarnıç kapısını gözler olarak betimlemekle birlikte, yağmur suyu kavramını masumiyet

olarak kabul edersek gözleri ruhun kapısı olarak metaforlaştırıp okura aktarmış oluyor. "Banliyö treni" ifadesinde ise şairin banliyö trenini kişileştirmesi durumuyla karşılaşmaktayız. Unutmak eylemi TDK'ye göre (2011), " 1. -i Aklında kalmamak, hatırlamamak, 2. Bir şeyi dalgınlıkla bir yerde bırakmak, 3. Bir şeyi yapamaz duruma gelmek, 4. Bağışlamak, 5. Gereken önemi vermemek, üstünde durmamak, 6. Hatırdan, gönülden çıkarmak" anlamlarında kullanılmakla birlikte, bahsi geçen anlamlardan hiçbirisi bir trenin gerçekleştirebileceği eylemler değildir. "Banliyö treni" ifadesi Ece Ayhan'ın taşrada geçen ve tren yolculuklarıyla süregelen çocukluk anılarını ve yıllarını okura aktarmak için kullanılmış olduğu metaforik bir ifadedir.

İşte kel hasan bu kel hasan karanlığı süpürürmüş
ters yakılmış güldürmemek için serkldoryan sigaralarıyla
işte masallara da girermiş bir polis o zamanlardan beri sürme

kirpiklerini aralayarak insanları çocukların (Ayhan, 2014:25)

Ece Ayhan, "Kınar Hanımın Denizleri" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde " İşte kel hasan bu kel hasan karanlığı süpürürmüş" ifadelerini kullanmaktadır. TDK'ye göre (2011) karanlık, " 1. isim Işık olmama durumu, 2. sıfat Işıksız, 3. Üzüntü, sıkıntı, perişanlık, 4. sıfat Yasalara, töreye uygun olmayan, 5. sıfat Gereğince anlaşılıp bilinemeyen, ne olacağı, sonu belli olmayan (durum), 6. sıfat Karışık" anlamlarını içeren biçimlerde Türkçede kullanılmaktadır. Güncel Türkçe sözlükteki anlamlara göz atıldığında "karanlık" sözcüğünün süpürülebilen bir kavramı karşılayamadığı gerçeğiyle karşılaşıyoruz. Ece Ayhan, şiirde "karanlığı süpürmüş Kel Hasan" metaforu ile okura, karanlık günlerin ortadan kalkmasını sağlamış, kötü bir durumu ortadan kaldırmış, bir durumun, bir yerin yahut bir kişinin olumlu bir duruma ulaşmasına yardımcı olarak bu varlığa aydınlığa kavuşturmuş olması durumunu aktarmaktadır.

Samyeli de dalgınlıklarla bir çocukmuş
eğilip barışlıklar çizermiş evler üzerine
nasıl bir ağaçdıysak çocukken
tümleçleri özneleri nasıl unuttuysak denizde
turunç olmak istiyoruz yine turunçuz da. (Ayhan, 2014:26)

Ece Ayhan, "Ecegiller" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde " Samyeli de dalgınlıklarla bir çocukmuş/eğilip barışlıklar çizermiş evler üzerine" ifadelerini kullanmaktadır. TDK'ye göre (2011) Samyeli, " isim Çölden esen sıcak rüzgâr, sam (I)" anlamında kullanılmaktadır. Ece Ayhan Çağlar, 10 Eylül 1931'de, babasının o sırada mal müdürü olarak görev yaptığı Datça'da (Muğla) doğdu (Kul, 2007:22). Şairin çocukluk anıları şiirlerinde geniş yer kaplamakla birlikte çocukluğunu anımsayıp okura aktarmak adına Ece Ayhan "Samyeli" ifadesini metaforlaştırmıştır.

Sokaklarda

ölümcül portakallar

ve

çivitsi bulutlar

saat

kaç olursa olsun

üzünç yüklenmiş bir gemi

akdeniz'de

ölümcül

çivitsi

portakallar bulutlar (Ayhan, 2014:31).

Ece Ayhan, "Çocukların Ölüm Şarkılar -I-" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde " ölümcül portakallar", "üzünç yüklenmiş bir gemi" ve "çivitsi bulutlar" ifadelerini kullanmaktadır. TDK'ye göre (2011) çivit, "isim Eskiden çivit otundan, bugün yapay yollarla elde edilen, mavi renkli, sarılığını gidermek için çamaşırın son suyuna karıştırılan toz boya" anlamında kullanılmaktadır. Çivitin mavi renkte olması gökyüze bulunulmuş bir atıf olmakla beraber Ece Ayhan "ölümcül/çivitsi/portakallar bulutlar" metaforu ile okura, kendisine sıkıntı veren bir gün batımındaki mavi-kızıl karışımı rekteki gökyüzünü aktarmak istemektedir.

(...)Hiç ölmüyor mu kanlı nigâr

Bir ay girerken yüreğine geceleri rastıkları kaşlı hiç (Ayhan, 2014:35).

Ece Ayhan, "Kanlı Nigâr" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Bir ay girerken yüreğine geceleri rastıkları kaşlı hiç" ifadelerini kullanmaktadır. Ay, temel

anlamda Dünya'nın doğal uydusu olan gök cismi olmakla beraber Ay kavramının gerçek anlamda sevgilinin yüreğine girmesi mümkün değildir. Şiirde geçen "gece yüreklere giren ay" kavramına baktığımızda aklımıza ilk gelen "Gece vakti ay ışığı" anlamına gelen "mehtap" sözcüğüdür. Türk edebiyatında mehtabın aşk kavramı ile ilintili olduğunu Yahya Kemal'in aşağıdaki beyitinden anlayabiliriz:

Aheste çek kürekleri, mehtâb uyanmasın

Bir âlemi hayâle dalan âb uyanmasın

Yahya Kemal Beyatlı

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere mehtap kavramı kişileştirilmiştir. Türk edebiyatında ay, yer yer sevgilinin güzel ve mecazî manada ışık saçan yüzüne teşbih edilirken, mehtap sözcüğü ise sevgilinin yüzünün düşünüldüğü ay ışığı altındaki geceleri sezdirmesi bakımından önemlidir. "Bir ay girerken yüreğine" ifadesi incelendiğinde Ece Ayhan, Nigâr'ın bünyesine dolan, ay ışığı altında düşünmeyle bağlantılı aşk hissiyatını kastetmektedir diyebilir. Şiirde alenî bir şekilde "aşk" kelimesi verilmediğinden ötürü metaforik bir kullanım vardır.

(...)Mum tacirlerinin kızları ne temiz porselen
yüz çiçeğe yüz ay çıkarırmış bu tabaklar

Yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış ve
çarşılar grevsiz deli olurmuş yalnızlık işte (Ayhan, 2014:39)

Ece Ayhan, "Apaş Paşa Şapa Oturdu" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Mum tacirlerinin kızları ne temiz porselen" ve "Yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış ve/çarşılar grevsiz deli olurmuş yalnızlık işte" ifadelerini kullanmaktadır. Ece Ayhan, mum tacirlerinin kızları hakkında "tabaklar" hitabını kullanmaktadır. "Mum tacirleri" ifadesi gerçek manada tacirleri mi ifade eder yoksa başka bir anlamın üstünü mü kapatır bilinmemektedir. Ancak mum adıyla anılan varlığın ışık saçtığını ve ışığı ikonik olarak ele aldığımızda, "mum tacirleri" ifadesi, Ece Ayhan tarafından "umut vaadinde bulunan sevgili" anlamını karşılayacak şekilde metaforlaştırılmış olabilir. Yine Ece Ayhan "çarşılar grevsiz deli olurmuş" ifadesinde metaforik bir kullanıma imza atmaktadır. Deli sözcüğü TDK'ye göre, "1. *sıfat* Aklını yitirmiş olan, akli dengesi bozulmuş olan, mecnun, 2. Coşkun, azgın (hayvan, duygu

vb.), 3. Davranışları aşırı ve taşkın olan (kimse), çılgın" anlamlarında kullanılmaktadır. Görüldüğü gibi "deli" kelimesi bir insanı karşılayacak anlam taşımakla birlikte Ece Ayhan bu niteliği "çarşı" kavramına yüklemiştir. Kişileştirilen "çarşı" kavramında deli olan "çarşı meydanı" olmamakla beraber, bu niteliği taşıyan "çarşıda bulunan insanlar"dır.

...büyümüş. Bir firavunla yatar kalkardın sabahlara karşıki. Yağmur ayları sürgünlüğün.

Ağzında firketeler. Bir kuş, konmaktan hoşlanır. Canavar dövmeleri kollarında, vardı.

Saçlarını da kardeşin taşırdı kömür karası. Bir kent görünür sen güldükçe kurulmuş.

... tutakında 'seviyorum' yazılı bir tabancaya koşardın. Bir haşhaş, yolcusunu taşımaya hazır. (Ayhan, 2014:48).

Ece Ayhan, "Firavun" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Bir firavunla yatar kalkardın sabahlara karşıki. Yağmur ayları sürgünlüğün." ve "Bir haşhaş, yolcusunu taşımaya hazır." ifadelerini kullanmaktadır. Haşhaş kelimesi TDK'ye göre, " *isim, bitki bilimi* Gelincikgillerden, kapsüllerinden afyon elde edilen, tohumlarından yağ çıkarılan bir yıllık ve otsu bir kültür bitkisi (Papaver somniferum)" anlamında kullanılmaktadır. Haşhaş kelimesinin tanımında geçen afyon sözcüğü ise TDK'ye göre (2011), " *isim, kimya* Olgunlaşmamış haşhaş kapsüllerine yapılan çiziklerden sızan, güçlü bir zehir olmakla birlikte içinde morfin, kodein vb. uyuşturucular bulunan madde" anlamında kullanılmaktadır. Yani haşhaş bitkisi bünyesinde uyuşturucu ve uyarıcı madde barındırmaktadır. Haşhaş bitkisi gerçek anlamda yolcu taşıma yetisine sahip bir varlık değildir. Uyuşturucu yahut uyarıcı maddelerin bireyi farklı bir algı boyutuna taşıyan etkisi düşünüldüğünde haşhaşın bir yolcu taşıması metaforik bir kullanım oluşturmaktadır. Yine aynı şiirde geçen firavun kelimesinin anlamına baktığımızda TDK'ye göre (2011), " 1. *isim, tarih* Eski Mısır hükümdarlarına verilen unvan, 2. İskambil kâğıtlarıyla oynanan bir oyun türü, 3. Kibirli, suratsız ve kötü yürekli kimse" anlamlarıyla karşılaşıyoruz. Firavun sözcüğü eski zamanlardan beri hükümdarlık anlamı dışında kötü kimseler için kullanılagelen bir kalıptır. Ece Ayhan şiirde geçen "Bir firavunla yatar kalkardın

sabahlara karşıki" ifadesi ile birlikte, hitap edilen kişinin ilişkisinin bulunduğu şahsa kötü bir sıfat yüklemek adına şiirin bünyesinde "firavun" metaforunu kullanmaktadır.

Gizlerdi menekşe gözlerini bir kahkahayla. Hiç zakkum arkadaşı yok.
Lepiska saçlı. Esrik.

Bir firavun daha dövdürüyordur pazusuna. Çocuklarla okulların çarpıştığı eylül. Mısrayim'de. (Ayhan, 2014:51).

Ece Ayhan, "Kargabüken" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde " Bir firavun daha dövdürüyordur pazusuna." ve " Çocuklarla okulların çarpıştığı eylül." ifadelerini kullanmaktadır. Şiirde geçen firavun kelimesinin anlamına baktığımızda TDK'ye göre (2011), " 1. isim, tarih Eski Mısır hükümdarlarına verilen unvan, 2. İskambil kâğıtlarıyla oynanan bir oyun türü, 3. Kibirli, suratsız ve kötü yürekli kimse" anlamlarıyla karşılaşırız. Firavun sözcüğü eski zamanlardan beri hükümdarlık anlamı dışında kötü kimseler için kullanılagelen bir kalıptır. Ece Ayhan şiirde geçen " Bir firavun daha dövdürüyordur pazusuna " ifadesi ile birlikte hitap edilen şahsın bünyesinde barındırdığı gücü kötülükle birleştirdiğini metaforik bir şekilde okura aktarmaktadır. Güç ve kötülük birleşimi yargısına ise "pazu" kelimesinden ulaşabiliriz. TDK'ye göre (2011) pazı, " 1. isim Kolun omuz ile dirsek arasındaki bölümünde bulunan, şişkince kas kitlesi" anlamında kullanılmış olan bir sözcük olmakla birlikte fizikî kuvvetin simgesidir. Şiirde geçen " Çocuklarla okulların çarpıştığı eylül" ifadesinde ise çarpışma işini gerçekleştirmekte olan "çocuklar" ve "okullar"ın gerçek manada böyle bir eylemde bulunması mümkün değildir. Çarpışmak eylemi TDK'ye göre (2011), " 1. -le Birbirine çarpmak, tokuşmak, 2. nsz, -le, askerlik Vuruşmak, savaşmak, 3. nsz Birbirine üstün gelmeye çalışmak" anlamlarında kullanılmaktadır. Okul ve çocuğun bu anlamlar dahilinde birbirlerine üstün gelmeye çalışması mümkün olmamakla birlikte "okul" metaforu, okullarda okutulan dersleri okura aktarmak üzere şiirde kullanılmaktadır.

2. Harbi karşılık verecek ama herkes

Göğünde kuş uçurtmayan şu üç soruya(...)

4. İki, Daha yavuz bir belge var mıdır ha

Gerçeği ararken parçalanmayı göze almış yüzlerden?(...) (Ayhan, 2014:57)

Ece Ayhan, "Yort Savul" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Göğünde kuş uçurtmayan şu üç soruya" ve " Daha yavuz bir belge var mıdır ha/Gerçeği ararken parçalanmayı göze almış yüzlerden?" ifadelerini kullanmaktadır. Kuş uçurtmamak deyimi "Kimsenin, hiçbir şeyin geçmesine, kaçmasına olanak bırakmamak, çok sıkı önlem almak." anlamını karşılamaktadır. Üç soru kişileştirilmiştir ve Ece Ayhan "çok sıkı ve muhatabını zorlayan sorular" anlamını şiirde "Göğünde kuş uçurtmayan şu üç soruya" metaforik ifadesi dahilinde yer vermektedir. Yine aynı şiirin devamına baktığımızda geçen parçalanmak eylemi TDK'ye göre, " 1. *nsz* Parçalama işine konu olmak, parçalara ayrılmak, paralanmak, 2. Başkasını mutlu etmek için elden gelen her şeyi yapmak, didinmek, 3. bir işi yapabilmek için kendini sıkıntıya sokacak kadar uğraşıp didinmek" anlamlarında kullanılmaktadır. "Yüz" metaforu Ece Ayhan tarafından, sıkıntıya girmeyi göze almış insanları ifade ederek okura aktaracak şekilde kullanılmıştır.

Ne zaman elleri zambaklı padişah olursam
Sana uzun heceli bir kent vereceğim
Girilince kapıları yitecek ve boş!

Azizim, güzel atlar güzel şiirler gibidirler

Öldükten sonra da tersine yarışırlar, vesselam! (Ayhan, 2014:77).

Ece Ayhan, "Zambaklı Padişah" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Ne zaman elleri zambaklı padişah olursam" ifadelerini kullanmaktadır. Bayram'a göre çiçeklerle diğer bitkilerin divan şiirine yansıma biçimleri ve anlam çerçeveleri incelendiğinde, zambak çiçeği ile ilgili elde edilen anlamlar aşağıdaki tabloda belirtilmiştir:(Bayram, 2001:42)

Tablo 1
Divan Edebiyatı Şairi Ahmedî'nin Şiirlerinde Geçen "Zambak" Çiçeğinin
Anlamları

Şiirde Geçen Çiçek	Şiirde Kullanılan Anlam Çerçevesi
Zambak	Cilveli, işvebâz
Zambak	Ölüm
Zambak	Sevimli, şirin
Zambak	Neşe, sevinç

(Bayram, 2001:42)

Ece Ayhan'ın şiirde kullanmış olduğu "zambaklı padişah" ifadesi kuvvetle muhtemel olarak yukarıdaki tabloda verilmiş olan anlamlar göz önünde bulundurulduğunda "Ölüm saçan, ölüm getiren, zalim hükümdar" anlamında kullanılmış metaforik bir ifadedir.

Duyduk ki, bir daha
 Kuş getirmek sınıfa
 İntihar olmuş cezası
 Hal ve gidiş tüzüğünde

Biz kuşları tutmuyoruz ki
 Kapıda koyveriyoruz
 Dönüp onlar ceplerimize giriyorlar
 N'apalım? (Ayhan, 2014:81)

Ece Ayhan, "Zambaklı Padişah" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Kuş getirmek sınıfa/İntihar olmuş cezası" ifadelerini kullanmaktadır. Tuncer'e göre (2005:12) Garipçiler geleneğe karşı koyarlar, İkinci Yeniciler ise gelenekle bağlarını koparmazlar. İkinci Yeni şiiri gelenekten beslenen bir akımdır. Divan edebiyatında kuş kavramı incelendiğinde ise " Daha çok âşık ile maşuk ikilisinde söz konusu edilen kuşlar, atasözlerinde, deyimlerde, fıkralarda, hikâyelerde, tasavvufta ve daha nice alanlarda Türk kültürü içerisinde en çok işlenen varlıklardan biri olmuştur." (Turan, 2014:36) ifadeleriyle karşılaşmaktayız. Kuşların özgür ruhlar barındıran

varlıklar olduğunu göz önünde bulundurursak Ece Ayhan, şiirin bahsi geçen bölümünde "kuşlar" metaforuyla okura "özgürlük düşüncesi" ve buna bağlı söylemleri ifade özgürlüğünü aktarmak istemiş olabilmektedir.

4.4.5. Edip Cansever Şiirlerinde Metaforik Kullanımlar

Dışarı çıkıyorsanız dikkat! çiçeklerle karşılaşmayın

Ya da koklamayın onları, iyisi mi yüzünüzü örtün şapkanızla

Ya da düşünmeyin hiç, ben bakın öyle yapıyorum

Neden diyeceksiniz, insandaki sevgiliyi eskitiyor bu çiçekler

Güneşe benzetiyorlar adamı, masaya vurmuş koyun bulutlarına

Pek tuhaf! ben de sahanda yumurtayı kıskanırım (...) (Cansever, 2016:17)

Edip Cansever, bahsi geçen "Yangın" şiirinde okura birtakım önerilerde bulunuyor. Şair okura "çiçeklerle karşılaşmayın, koklamayın onları, yüzünüzü örtün, düşünmeyin hiç" tavsiyelerinde bulunurken bahsi geçen "çiçek" varlığının metaforlaştırıldığını ve temel anlamında kullanılmadığını düşünüyoruz. Şiirde şair aynı zamanda "çiçek" varlığına suçlamalarda da bulunuyor; bu durumu "insandaki sevgiliyi eskitiyor bu çiçekler" cümlesinden çıkartabiliriz. "Çiçek" varlığı burada kişileştirilmiştir ve bu kelimeyle kast edilen diğer kadınlar olabilmektedir. Toplumumuzda çeşitli kalıp söyleyişler vardır ki "Bütün kadınlar çiçektir." ifadesi de bunlardan bir tanesidir. Edip Cansever şiirde kadınlardan bahsetmemiştir ancak "çiçek" metaforu ile okura "kadınlarla karşılaşmayın, onlarla yaklaşmayın, görmezden gelin, kadınları düşünmeyin, diğer kadınlar kendi ilişkinize zarar doğuracak sebebiyetler verebilir" mesajları vermektedir.

(...) Sizi görmüyor muyum dikkat! trenlere çikolata yediriyorum

Bunu her zaman yapıyorum akılla oynamak yani

Öyle trenler var ki, insanı şımartıyor;

Çıkıp kuruluyorum pencere yanına gel keyfim gel (...) (Cansever, 2016:17)

Edip Cansever, şiirin bahsi geçen kısmında "trenlere çikolata yediriyorum", "insanı şımartan trenler" ifadelerini kullanmaktadır. Sanatkâr, bazı kere duygu ve düşüncelerini ilham eden varlıkların kendilerine aitmiş gibi gösterir. Böylece bu canlı ve cansız varlıklar insana teşbih edilmiş olur. Buna teşhis denir (Karaca, 1960:75). İkinci Yeni Hareketi mensubu şairlerinin şiirlerinde geçen "istasyon" metaforları, şiirin içinde açıkça belirtilmemiş olan ayrılık, özlem gibi soyut insanî duygulara teşbih edilmektedir. Şiirde Edip Cansever bu duygulardan açıkça bahsetmemekle birlikte "istasyon" metaforu ile bu duyguları okura aktarmaya çalışır. "Çikolata" kavramı ise eski zamanlardan beri insanlar üzerinde mutluluk etkisi gösteren bir madde olarak bilinmektedir. "İstasyona çikolata yedirmek" eylemi metaforlaştırılmış bir eylemdir. Edip Cansever burada yalnızlık duygusunu terk edişini bahsi geçen eylemi metaforlaştırarak okura aktarmaktadır.

(...) Sonra da boyadığı, ne demeli sonra da kestiği

Korkum yok; ben güpegündüz rakılar boğazlıyorum

Gözlerimi batırıyorum istakozlara

Oh ne güzel! şişenin de bir anlamı oluyor böylece

Kim konuşuyor? ben konuşmuyorum. (...) (Cansever, 2016:18)

Edip Cansever, şiirin bahsi geçen dizesinde "rakılar boğazlıyorum", "gözlerimi istakozlara batırıyorum" ifadelerini kullanmıştır. Boğazlamak eylemine temel anlamda baktığımızda "boğazı olan bir varlığın boğazını sıkmak" anlamında kullanılabileceğini düşünebiliriz. Ancak burada boğazlanan varlık bir canlı değil "rakı"dır. Boğazlama eyleminin doğuracağı sonuçlardan biri ölümdür. Şair, "rakıyı bitirmek" anlamında kullandığı "rakılar boğazlıyorum" metaforunda, rakı dolu bir şişenin bitişini ifade eder. Bitiş, son ve ölüm gibi kavramlar birbiriyle alakalıdır.

Edip Cansever "rakılar boğazlıyorum" metaforunda, rakı içme eyleminden açıkça bahsetmemiştir ancak bahsi geçen eylemi kastetmektedir.

Biliyor musun? az az yaşıyorsun içimde

Oysaki seninle güzel olmak var

Örneğin rakı içiyoruz, içimize bir karanfil düşüyor gibi

Bir ağaç işliyor tıklar tıklar yanımızda

Midemdi, aklımdı şu kadarcık kalıyor.(...) (Cansever, 2016:20)

İsmail Parlatır'ın Osmanlı Türkçesi Sözlüğü'nde karanfilin anlamı şöyle verilmiştir. "1. Hindistan'dan gelen baharat cinsli kuyruklu bir tane 2. Karanfilgillerden kokusu bu bahara benzeyen bir çiçek 3. Gemilerde güverteye oturtulan büyük sandalları ve ağır eşyayı içeri almak için perde ve ile gırandi direkleri arasına gerilen kalın halatlara bağlı palanga düzeni." (Parlatır 2006: 845). Bazı şairler, divan şiirlerinde kendi isimlerinin yanında karanfili kullanmışlardır. Karanfil, bazen şişe bazen eski bir testi ile keyif içinde yaşamaktadır. O, Divan Edebiyatı'nın büyük şairi Bâkî gibi içkiye, işrete meyillidir. Burada Bâkî'nin karanfili kendisine benzettiğini görmekteyiz:

Geh şişe gehî kühne-sifâl ile kılur ayş

Bâkî-veş olup işrete meyyâl karanfûl (Sona, 2015:312)

Bilindiği gibi İkinci Yeni şiiri gelenekten yararlanan ve yer yer divan mazmunlarını içinde barındıran bir şiir hareketidir. Edip Cansever, şiirin yukarıda bahsi geçen dizelerinde "içimize bir karanfil düşüyor" ifadesini kullanmıştır. Karanfil mazmunu divan şiirinde içki ve işrete meyil anlamında kullanılabilmektedir. Şair şiirin içinde sarhoşluktan bahsetmez. Edip Cansever, sevgiliyle yapılan eylemlerde "aşk sarhoşluğu" hissiyatının bulunduğunu şiirde açıkça belirtmemekle beraber bu durumu "karanfil" metaforu ile okura aktarmaya çalışmış olabilir.

(...)Başka değil, anlaşıyoruz böylece;

Yaprağın daha bir yaprağa değdiği

O kadar yakın, o kadar uysal

Elleri getirin elleri!..

Diyorum, bir şeye karşı komaktır günümüzde aşk;

Birleşip salıverelim iki tek gölgeyi. (Cansever, 2016:22)

Edip Cansever, şiirin bahsi geçen bölümünde "aşk" denen hissiyatın bir şeylere karşı koymak olduğundan bahseder. Medeni toplumlarda kural dışı olma hali cezalandırılan bir durumdur ve şair birbirine aşık iki kişinin bu sebepten ötürü cezalandırıldığını ve özgürlüğünün alındığını imâ etmiş olabilir. Ancak bu durum tabiidir ki gerçek anlamda kullanılmamıştır. Edip Cansever şiirin devamında bu çifte ait iki gölgeyi birleşip salıvermekten bahseder. Şiirde açıkça verilmemiş olan kuşlar ise İkinci Yeni şiirinde çokça kullanılmış olan, özgürlüğe teşbihte bulunan bir metafordur. Edip Cansever şiirde "Birleşip salıverelim iki tek gölgeyi" dizesini metaforlaştırmıştır ve özgürce aşkı yaşama hissiyatına teşbihte bulunmuştur.

(...) Bu gözler onunla az mı yaşadınız gözleri

Bu dudaklar onunla az mı seviştiniz

Bana kalırsa gözleri saklamalı

Eliniz yok mu, bastonla iş görmeli (...) (Cansever, 2016:25)

Edip Cansever şiirde sevişme eyleminde bulunduğunu ifade etmektedir. "Sevişmek" eylemi öznesine göre işteş çatılı bir fiildir. İşteş çatılı fiillerde belirtilen eylem birden fazla varlık tarafından karşılıklı olarak gerçekleştirilmektedir. Şair, seviştiği varlık olan dudak metaforu ile aslında sevgiliyi kastetmektedir. Söz konusu varlık üzerinde parça-bütün ilişkisi kurmuştur. Şiirde alenî şekilde bahsetmediği sevgilinin bir parçası olan dudağı, sevgilinin bizzat kendisini karşılamaktadır..

Bir adam kendi tiyatrosunda, tamam

Bir köpek sokak değiştirdi, korkak

İçi süt dolu bir lokanta ve kapandı

Ben ağzıma geleni söyledim, öyle

Gene bir ağaç öttü, bu kaçınıcı. (...) (Cansever, 2016:30).

Edip Cansever şiirin yukarıda bahsi geçen son dizesinde "Gene bir ağaç öttü" ifadesini kullanmaktadır. Şairin bahsettiği herhangi bir ağacın ötme eylemini gerçekleştirmesi imkânsızdır. Ötmek TDK'ye göre (2011), "1. *nsz* Kuş veya böcekler, değişik tonda ses çıkarmak" anlamına gelmektedir. Güncel Türkçe Sözlük tanımına baktığımızda görüyoruz ki bahsi geçen eylem "kuş" varlığına özgü olmakla birlikte "Gene bir ağaç öttü" ifadesinde Edip Cansever kuşlardan bahsetmemektedir. Şairin kuşlardan bahsetmese de "öten ağaçlar" metaforu anlamsal bakımından "kuş" varlığını karşılamaktadır. İkinci Yeni şairlerinin gelenekten yararlandığını varsaydığımızda kuşun ötmesini "sevgilinin ardından ah etme" durumu olarak algılayabilmekteyiz. Öte yandan kuşlar toplumda neşenin, baharın ve özgürlüğün simgesi olarak görülmektedirler. Bütün bu yorumlar çerçevesinde Edip Cansever, "Gene bir ağaç öttü, bu kaçınıcı" ifadesini metaforlaştırarak "aşık, bahar, aşk, sevgili, özgürlük, mutluluk, neşe" kavramlarından herhangi birini yahut bu kavramların tamamını ortak bir potada eriterek kastetmiş bulunabilmektedir.

Yine aynı şiirde geçen "Bir köpek sokak değiştirdi, korkak" dizesinde geçen köpek ifadesi TDK'ye göre (2011), "1. *isim, hayvan bilimi* Köpekgillerden, boy ve biçim bakımından pek çok cinsi olan, çok iyi koku alan, sadık, bekçilik ve avcılık gibi işler için beslenen memeli hayvan (*Canis familiaris*) '*Onun vaktiyle pek sevdiği küçük, sırtı siyah ve göğsü beyaz, oynak bir köpeği varmış.*' - A. Ş. Hisar, 2. Aşağılık niyetlerle yaltaklanan veya davranışları kötü olan kimse için kullanılan bir sövgü sözü '*Ben bu ite çattığıma bin pişman oldum. Bu köpekten de aşağı köpeğe uyma.*' - Y. Kemal" anlamlarını karşılamaktadır. Edip Cansever'in "köpek" kelimesinin güncel sözlükteki ikinci anlamını kullanmış olması muhtemeldir. Bir insana köpek

sıfatı verilmiş olabilir. Öte yandan korkmak eylemi ise TDK'ye göre (2011), "1. *nsz* Korku duymak, ürkmek, dehşete kapılmak, 2. Kaygı duymak, endişe etmek, 3. Çekinmek, sakınmak, saygı duymak, 4. Yapamamak, cesaret edememek" anlamlarında kullanılabilmektedir. İnsan ile özdeşleşmiş "korkmak" eylemi burada köpeğe verilmiş, öte yandan "köpek" sözcüğü aşağılık anlamını karşılamak üzere bir insana aktarılmış bir metaforik kullanımdır.

(...)Daha hiç çağırılmadım

Biri olsun "Yakup!" diye seslenmedi hiç

Yakup!

Diye seslenmedi ki, dönüp arkama bakayım

Ve içimden durgun ve çürük bir suyu düşüreyim

Ceplerimdeki eskimiş kağıt parçalarını atayım(...) (Cansever, 2016:37).

Edip Cansever, "Tradgedyalar III/Koro" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde bir sebepten ötürü "içinden durgun ve çürük bir suyu düşürememesi" durumundan bahsetmektedir. TDK'ye göre (2011) çürük, "1. *sıfat* Çürümüş olan, 2. Sağlam ve dayanıklı olmayan, 3. *isim* Vurma veya sıkıştırma yüzünden vücutta oluşan mor leke, 4. İş göremez, hastalıklı, 5. Sağlam bir temele veya kanıtlara dayanmayan, 6. Sakat" anlamlarında kullanılmaktadır. "Su" adı verilen hayati sıvının durgun olması ise genel olarak bu varlığın olağandan pis bir şekilde varlığını devam ettirdiğinin göstergesidir. Şair, biri seslense içinden durgun ve çürük suyu düşüreceğini ifade etmektedir. İnsanın içinde böyle bir varlık yoktur. Edip Cansever yalnızlık duygusunu "durgun ve çürük su" metaforuyla şiirine aktarmış olabilir. Asıl kastedilenin "yalnızlık" duygusu olmasını ise, bu hissiyatın bir seslenmeyle bile ortadan kalkacak olmasından anlayabiliriz.

(...)Bütün iskemleler ağır ve hastalıklı

Bir gidip bir geliyordum kendime aptallaşarak

Bunu Yakup söyledi(...) (Cansever, 2016:39)

Edip Cansever, "Tradgedyalar III/Koro" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde iskemle denen varlığın, "ağır ve hastalıklı" olması durumundan bahsetmektedir. TDK'ye göre (2011) hastalıklı, " *sıfat* Vücut direnci az olan, çabuk hastalanan, mariz" anlamına gelen bir kelimedir. "Hastalıklı olma" durumu insana ait bir özellik olmakla birlikte, bu özellik şiirde "iskemle" adı verilen cansız varlığa aktarılmıştır. Güncel Türkçe sözlükte verilen anlama baktığımızda "hastalıklı insan" ile "hastalıklı iskemle" arasında bağlantı kurmamız mümkündür. "Hastalıklı iskemle" metaforuyla Edip Cansever, iskemle isimle varlığın "eskimiş, çürümüş, zayıf" durumda olduğunu okura aktarmak istemiş olabilir.

O da var olanın ağır ağır yokluğu

Surda bir gündüz kımıldanmakta

Dağılmanın beyaz organı: tuz birikintileri

Gibi bir gündüz

Kalın kabuklarını kaldırır doğa. (...) (Cansever, 2016:41).

Edip Cansever, "Kirli Ağustos" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Surda bir gündüz kımıldanmakta" ifadesini kullanmıştır. Kımıldanmak eylemi TDK'ye göre (2011), " *nsz* Kımıldamak, *nsz* Yerinde hafifçe hareketlenmek" anlamlarında kullanılmaktadır. Gündüz ise TDK'ye göre (2011), " *1. isim* Günün sabahdan akşama kadar süren aydınlık bölümü" anlamını taşır. "Gündüz" bir varlık değil bir durumdur. Dolayısıyla gündüzün kımıldanması mümkün değildir. Burada kımıldanan şey güneştir. Edip Cansever, " Surda bir gündüz kımıldanmakta" ifadesiyle metaforik bir kullanıma imza atarak "güneşin yavaş yavaş doğması" durumunu okura bahsedilen metaforla aktarmış olabilir.

(...) Ve güneş kar topluyorsa bakışlarından

Biz ki utançlı bir kar seyircisi

Sen bak ki o beyaz karın kırmızı

O beyaz karın ürkek

O beyaz karın utanarak geri geldiğini

Seyrediyorsa susarak(...) (Cansever, 2016:47)

Edip Cansever, "Pas" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "güneş kar topluyorsa bakışlarından" ifadesini kullanmanın yanı sıra, "kar" denilen varlığın ürkek ve utangaç olduğunu ifade etmektedir. Kar, TDK'ye göre (2011), "1. isim Atmosferdeki su buharının yoğunlaşmasıyla oluşan ve yeryüzüne beyaz ve hafif billurlar biçiminde donarak düşen su buharı" olarak tanımlanmaktadır. Öte yandan karın utangaç ya da ürkek olma durumu mümkün değildir. Bu sıfatlar canlılar için kullanılmakla birlikte kar canlı bir varlık değildir. Kar soğuktur ve toplumda kış mevsimini temsil etmektedir. Kış mevsiminin ise genel olarak insanları karamsarlığa iten bir yapısı vardır. Toplum tarafından sevilen bir mevsim değildir. Güneş ise insanlar için salt bir yıldız değil, karın zıddı ve hayatın su ile beraber simgesidir. Edip Cansever, "Ve güneş kar topluyorsa bakışlarından" dizesiyle metaforik bir kullanımda bulunmuştur. Burada hitap edilen şahsın bakışlarının, dolayısıyla ruh halinde barındırdığı karamsarlığın değişimi metaforik bir kullanımla ifade edilmektedir.

(...) Bilmezlikten gelme Ahmet abi

Umudu dürt

Umutsuzluğu yatıştır(...) (Cansever, 2016:53)

Edip Cansever, "Mendilimde Kan Sesleri" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde " Umudu dürt/Umutsuzluğu yatıştır " ifadelerini kullanmıştır. Umut, TDK'ye göre (2011), "1. isim Ummaktan doğan duygu, ümit, 2. Bu duyguyu veren

kimse veya şey, ümit, 3. Olması beklenen veya olacağı düşünülen şey, ümit" olarak tanımlanmaktadır. Umutsuzluk ise TDK'ye göre (2011), " *isim* Umutsuz olma durumu, ümitsizlik, meyusiyet" olarak tanımlanır. Dürtmek eylemi somut bir varlığa; yatıştırmak eylemi ise somut ve canlı varlığa uygulanması mümkün olan eylemlerdir. Umut ve umutsuzluk kelimeleri ise soyut veya canlı, yahut her ikisini birden karşılayabilen kelimeler olmamakla birlikte soyut duyguları karşılamaktadırlar. Dolayısıyla şiirde hitap edilen Ahmet abinin umudu dürtmesi ya da umutsuzluğu yatıştırması mümkün değildir. "Umudu dürt/Umutsuzluğu yatıştır" metaforları, umutsuzluk hissini bir kenara bırakıp bir şeyi, varlığı, kavramı ya da durumu ummak anlamlarını karşılayacak şekilde şiirde kullanılmışlardır.

(...)Gelmişim nerelerden böyle

Kurumuş bir dere yatağı gibi

Ya da pek kurumamış da

Baygın, hasta ya da cançekişen

Çırparaktan yüzgeçlerimi dip sularında

Ya da yer tahtaları, muşamba, örtük perdelerin kasvetini

Yorgun düşerek taşımaktan

Ve ne çıkar ayırmasam kendimi

Suların büyük içkilere kavuştuğu koylardan.(...) (Cansever, 2016:60)

Edip Cansever, "Ben Ruhi Bey Nasılım" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde " Baygın, hasta ya da can çekişen dere yatağı", "Yüzgeçlerim dip sularında" ifadelerini kullanmaktadır. Baygın olma durumu TDK'ye göre (2011), " 1. *sıfat* Bayılmış, kendinden geçmiş, 2. Süzgün, 3. Gönül vermiş, 4. İnsanı kendinden geçirir gibi olan, 5. Yığılmış, dökülmüş, 6. *zarf* Bayılmış, kendinden geçmiş bir biçimde" olarak tanımlanmaktadır. Hasta kelimesi TDK'ye göre (2011), " 1. *sıfat* Hastalık, kaza veya yaralanma dolayısıyla fizik veya ruh sağlığı bozulmuş ve

tedavi edilmesi gereken kimse, rahatsız, 2. Aşırı düşkün, tutkun, 3. Parasız, züğürt, 4. Zihinsel yetenekleri bozulmuş olan" olarak tanımlanmaktadır. Can çekişme durumu TDK'ye göre (2011), " 1. ölmek üzere bulunmak, 2. sona ermek, tükenmek, bitmek" şeklinde tanımlanmaktadır. Bütün bu sıfatlar canlı varlıklara mahsus olmakla birlikte, canlı bir varlık olmayan dere yatağı yahut dere sözcüklerini nitelemek amacıyla şiirde kullanılmışlardır. "Baygın, hasta, can çekişen, kurumuş dere yatağı" metaforik ifadeleri, Edip Cansever'in ruhi yolculuğunu ifade etmek amacıyla kullanılmış ifadelerdir. Edip Cansever'in kendisi için "Çırpıktan yüzgeçlerimi dip sularında" ifadesinde, şiir içi senaryoya adapte olup kendisini de metaforlaştırdığı söylenebilir.

Pencerenin önünde örgü ören birinin

-Örgü mü, bir çay bardağını başka başka tutan ellerin

becerikliliği mi-

Görülmediği gibi

Ama var mıydı sanki görülmeyi isteyen

Var mıydı bir şeyler bekleyen yüreğimin eskittiklerinden. (Cansever, 2016:61)

Edip Cansever, "Ben Ruhi Bey Nasılım" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde " Var mıydı bir şeyler bekleyen yüreğimin eskittiklerinden." ifadelerini kullanmaktadır. "Yüreğimin eskittikleri" ifadesinin temel anlamda kullanılması olanaklı değildir. Mecazi anlamda düşünüldüğünde sevme eylemi "yürek" aracılığıyla gerçekleştirilen bir eylemdir. "Yüreğimin eskittikleri" ifadesiyle Edip Cansever, şiirde açık bir şekilde belirtmediği "eski sevgilileri" kastetmekte olabilir. Bu durumda şiirin içinde "eski sevgili" ifadesinin kullanılmamasından dolayı, bu kavramı ya da kavramları karşılayan "yüreğimin eskittikleri" ifadesi metaforik bir kullanımdır.

Sevda bir ateş buldu sende, eğilip öptü seni

Artık kimse denizi bilmiyor.(...)

Sonra bir pencereden kendine

Ayıışığı gibi vuran sen

Ne sana ne başkasına benziyor.(...) (Cansever, 2016:67)

Edip Cansever, "Sevda Bir Ateş Buldu Sende" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde "Sevda bir ateş buldu sende, eğilip öptü seni" ve " Sonra bir pencereden kendine/Ayıışığı gibi vuran sen" ifadelerini kullanmaktadır. Şiirde geçen "sevda" kelimesi temel anlamda incelendiğinde "aşk" kavramını karşılamaktadır. Ateş kelimesi ise TDK'ye göre (2011), " 1. isim Yanıcı cisimlerin tutuşmasıyla beliren ısı ve ışık, od, nâr, 2. Tutuşmuş olan cisim, 3. Isıtmak, pişirmek için kullanılan yer veya araç, 4. Patlayıcı silahların atılması, 5. Genellikle hastalık etkisiyle artan vücut sıcaklığı, kızdırma, 6. Öfke, hırs, hınç, 7. Coşkunluk, 8. Tehlike, felaket, 9. Büyük üzüntü, acı" anlamlarını karşılamaktadır. Temel anlamının dışında incelendiğinde "aşk ateşi" kullanımının Türkçede pek çok örneğinin görüldüğü, "ateş" kelimesinin tamlama oluşturarak "aşk" kavramını da karşılayabildiğini söyleyebiliriz. Şair, hitap ettiği şahsa karşı aşk denen duyguyu hissettiğini "Sevda bir ateş buldu sende, eğilip öptü seni" dizesiyle okura aktarmaktadır. Bu durumda aşk duygusu "ateş" metaforuyla, Edip Cansever'in kendi şahsiyeti ise "Sevda" metaforuyla okura aktarılmış olabilmektedir.

İçindeki sessiz parlaklık

Elini kestiğin bir yerlerden görünür

Sözgelimi bir tırnak kenarında

Kalbini anlatırken kalbinde

Bir şiir okurken şiirden sızan kanda(...)

Öyle ki

Gözlerin maviyse de pembeyle bakarsın bana

Kalır aklımda

Çünkü o

Ekim günleriyle aralıksız boyanan

Bir ırmağın durgun sesidir(...) (Cansever, 2016:70)

Edip Cansever, "İçindeki Sessiz Parlaklık" adlı şiirinin yukarıda bahsi geçen bölümünde " İçindeki sessiz parlaklık", "Bir şiir okurken şiirden sızan kanda" ve " Öyle ki/Gözlerin maviyse de pembeyle bakarsın bana" ifadelerini kullanmaktadır. Işık saçan nesneler tarih boyunca insanlar tarafından değerli görülmüş, önemsenmiş ve hatta Antik Mısır'da, Antik Yunan'da, Zerdüştlük gibi inançlarda zaman zaman Tanrısal anlam yüklenmişlerdir. Parlak olma her devirde iyiye yorulmuştur. Günümüzde dahi "parlak öğrenci" ve "geleceği parlak" gibi "parlak" kelimesinin olumlu anlamda kullanıldığı örnekler mevcuttur. Edip Cansever'in şiirde hitap ettiği sevgili bünyesi hakkında "İçindeki sessiz parlaklık" söyleyişi, kadının ifade edilmemiş, yalnızca şaire hissettirmiş olduğu olumlu duyguları ifade eden metaforik bir kullanımdır. "Şiirden sızan kanda" ifadesinde ise bilindiği gibi şiir temel anlamda bünyesinde kan barındıran bir oluşum değildir. Herhangi bir şeyden kan sızması o varlığı yaralı , ölü veya benzeri bir kötü durumda yapar. Şiirin yaralı veya ölü gibi bir durumda olması da söz konusu olmamakla birlikte, bu durumların insan ruhiyetinde oluşturabileceği hüznü duygusunu ifade etmek adına "Şiirden sızan kan" metaforu kullanılmıştır. Halk arasında pembe rengin genç ve içinde aşkı barındıran kızlara mâl edildiğini düşündüğümüzde, "pembeyle bakarsın bana" ifadesinin metaforik bir kullanım olduğunu, "aşk ve sevgi yüklü bakışlar" kavramını ifade ettiği sonucunu çıkartmamız mümkündür.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda metaforlu söyleyişler kapsamına giren edebi sanatlardan "mecaz, istiare, mecaz-ı mürsel, teşbih, deyim aktarması, sembol, teşhis, intak kinaye, alegori" sanatları tanıtılmış ve bu sanatların nasıl metafor oluşturduğuna değinilmiştir. Metaforun tarihsel ve dilsel gelişimi, dil içerisinde ve sanatta kullanımına değinildikten sonra İkinci Yeni şairlerinden bahsedilmiştir. İkinci Yeni şairlerinden bahsedilmeden önce İkinci Yeni Hareketi'nin oluştuğu ortam hakkında genel derlemelerde bulunulmuş ve İkinci Yeni poetikasıdan bahsedilmiştir.

Her ulusun her dönemde yetişmiş sairleri duygu, düşünce ve coşkunluklarını okuyucuya en etkili biçimde aktarmak amacıyla kelimelerin anlam ve ses değerlerinden mümkün olduğunca yararlanmaya çalışmıştır. Bu yönleriyle kendi kalıcılıklarını ve etkileyiciliklerini de belirlemeye yönelmişlerdir. Amaçlarında başarıya ulasan şairler kendi dönemindeki edebiyat ortamını etkilemekle kalmamış, sonraki kuşaklara da ışık tutmuş hatta şiir ve edebiyat anlayışına yeni soluklar kazandırmışlardır. İkinci Yeni Şiir Hareketi şiir dilinde radikal bir atılım başlatmıştır. Bu yüzden “garipler, anlaşılmıyorlar, toplumdan kopuklar” gibi eleştirilere maruz kalmışlardır. İkinci Yeni şiiri, Türk şiirinden Garip’le kovulmaya çalışılan imgeyi bütün olarak geleneğin içerisinde sahiplenmeye çalışmış, çağdaş bir yorumla şiire taşımıştır. İkinci Yeni şairleri on bine yakın eseri olan Paul Klee gibi sürrealist ressamların izlerini şiirlerine taşımışlardır. İkinci Yeni’nin kaçışı şehirden bilinçaltına doğrudur.

İkinci Yeni şiirini incelerken ulaştığımız önemli verilerden biri onların her ne kadar İkinci Yeni olarak adlandırılmış olsalar da kendilerinden önceki şiir geleneğini

yakından tanıdıkları, şiirlerinde yeri geldikçe ve ustalıkla bu öğeleri kullandıkları ancak değişen edebiyat ortamından özellikle de Batı şiirinden ve sanatından yoğun bir biçimde etkilendikleridir. Metaforların farklı kullanımlarından doğan ve okuyucuya yeni ufuklar açmak konusunda merak uyandırarak yol gösteren sözcük seçimleri ve bu sözcüklerin söz diziminin alışılmış kalıplarının dışında kullanımları İkinci Yeni'nin kendilerinden önceki şiir geleneğinden ve özellikle de şiir topluluklarından ne denli farklı olduğunu göstermektedir.

Yapılan çalışmaların ardından belirlenen İkinci yeni şairlerinin, bu hareketin görüşlerini yansıtan eserlerinde geçen şiirler incelenmiş ve metaforlu söyleyişler tespit edilmiştir. Yapılan bu tespitlerin sonucunda, uzun yüzyılları alan bir geleneğin sonucu İkinci Yeni şiirlerinin metaforlu kullanımlarla şiir dilini, dolayısıyla Türkçeyi farklı anlam alanlarına taşıdığı sonucunu çıkarabiliriz.

İkinci Yeni şairlerinin şiirleri incelendiğinde, bir iletinin dilin göndergeyi olduğu gibi ifade etmesi için düzenlenerek oluşturulan görevlerinden dilin göndergesel işlevinin çok sık kullanılmadığı saptanmıştır. Bu durumun yanında şiirlerde şairin muhatap olarak kabul ettiği okur kitlesine iletmek istediği hususun iletinin bizzat kendisinde olduğu saptanmıştır. Bu durumda ileti, kendi dışında herhangi bir şeyi ifade etmemekte, yansıtmamaktadır. Obje iletinin kendisi olmuştur. İkinci Yeni şairlerinin şiirleri incelendiğinde şiirin amacının, o şiirin kendisi olduğu görülmektedir. İkinci Yeni şairleri, edebi bir tür olan şiirin diğer örneklerinde de çoğunlukla görüldüğü gibi dilin sanatsal işlevini ağırlıkla kullanmışlardır. Dilin sanatsal işleviyle kullanıldığı bu metinlerde gönderici, alıcıda hissettirmek istediği etkileri uyandırmak için kendi özgün üslubunu oluşturur. Bahsi geçen bu özgün üslubun oluşturulması esnasında yeniden yaratılan dilin bünyesine edebi sanatlar, karşılaştırmalar, çağrışım gücü yüksek sözcüklerden yararlanılarak oluşturulan imgeler girmiştir. Bahsi geçen imgelerin oluşturulması esnasında şairler metaforlardan yararlanır. Bu konuda Cebeci'nin (2013) belirtilen görüşlerine katılmak mümkündür: Hester, metaforun "anlam ile ses&imgelemin bir kaynaşması" olduğunu söyler; çünkü metaforik yapının içindeki "bir şey olarak görme" olgusu, "yarı düşünce yarı deneyimleme" özelliği taşır. Metaforu okuyan kişi "ses&imge yapısı"nı deneyimler. "Benzeyen ve benzetilen" arasındaki imgeler "bir şey olarak görme deneyimsel-eylemi" aracılığıyla ilişkilendirilir ve böylece metaforik

"benzeyen"in "benzetilen" olarak görülmesi sağlanır, yani "anlam" ortaya çıkar. Bu durumda, metaforu okuyan kişi, imgeleri ve ses yapısını uygun bir biçimde, yani "anlam" olarak deneyimler. Metafor, okunma sırasında, organize edilmiş ve bilişsel açıdan anlamlı olacak biçimde, ses ve imgelerden oluşmuş bir yapı sunar. Bu durumda metaforun anlamı bu "duyusal yapı"nın içindedir. Burada, "anlam"ve "anlamı taşıyan" arasında, Wittgenstein tarafından kurulmuş olan "açıklık" (gap) artık mevcut değildir. Bu açıdan, şair bir büyücüye benzetilebilir. Metafordaki "anlam" ile "imge&ses yapısı"nı ayırmak, diğer şiirsel unsurları ayırmaktan daha zordur. Diyebiliriz ki, bu aşamada, biçim ve içerik ayırımı ortadan kalkmıştır; nitekim, "bir şey olarak görme" yarı düşünce yarı deneyim olma özelliğini taşır: Düşünce ve duyu deneyimi birbirinden ayırlamaz; çünkü "okuma nesnesi", "duyusal bir nesne"nin yorumlanma halidir. Anlam ve imgelerin "yarı deneyimsel" özelliği kaynaşmıştır. Ortaya çıkan imgeler aynı zamanda anlam taşır. Bu durum "metaforun ikonik olarak işlev göstermesi" sayesinde mümkün olabilmektedir (Hester s. 174, 176, 180-1, 183-5, 188; Cebeci, 2013: s. 147'deki alıntı).

Birey duygu ve düşüncelerini rahatça ve farklı şekillerde ifade edebiliyorsa kullandığı dilin özelliklerini kavramış demektir. Öğrencilerin temel dil becerisinin geliştirilmesinde yoğun metaforlu kullanımlar olan, düzeye uygun İkinci Yeni şiirlerinden seçkiler oluşturulabilir.

KAYNAKÇA

- Akalın, L. S. (1980). **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Akkanat, C. (2012). **Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri**. İstanbul: Okur Kitabevi.
- Aksan D. (1995). **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**. Ankara: Engin Yayınları.
- Aktaş, E. , Şentürk, L. (2016). Örtülü Anlam Unsurlarının Türkçe Dersi Öğretim Programı ve Çalışma Kitaplarındaki Yeri. **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi**. Sayı:5/1, Sayfa: 371-394.
- Aktaş, Ş. (2011). **Şiir Tahlili Teori- Uygulama**. Ankara: Akçağ Basım Yayın Pazarlama A.Ş.
- Aristoteles (1995). **Retorik**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aslan, M. (2015). Divan Şiirinde Hârûr ile Mârûr. **Turkish Studies**. Sayı:10/8, Sayfa: 485-516.
- Ay, Ü. (2009). Divan Şiirinde Güneşin Sevgili Tipine Yansıması Hakkında Bir Değerlendirme. **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 2**. İstanbul 2009, 117-162.
- Ayhan, E. (2015). **Bütün Yort Savul'lar!-Toplu Şiirler 1954-1997**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, E. (2014). **Şiirimiz Mor Külhanidir Abiler**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayat, N. (2006). Şiire Yönelik Tutumların ve Ön Örgütleyicilerin Şiirsel İmgelerin Anlamlandırılması Üzerindeki Etkililiği. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Bayram, Y. (2001). Çiçeklerle Diğer Bitkilerin Divan Şiirine Yansıma Biçimleri ve Anlam Çerçevesi. OMÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Bitirilmiş Doktora Tezi.
- Berk, İ. (2014). **Bir Yeryüzü Tanığı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (1997). **Poetika**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Bezici, A. (2005). **İkinci Yeni Olayı**. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bilgegil, M. K. (1980). **Edebiyat Bilgi ve Teorileri**. Ankara: Enderun Kitabevi.
- Borges, J. L. (2015). **Sonsuzluğun Tarihi**. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Brittan, S. (2003). **Poetry, Symbol, And Allegory**. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Büyüköztürk, Ş. , Kılıç Çakmak, E. , Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2012). **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Ayrıntı Matbaası.
- Caner, F. (2013). Turgut Uyar'ın Esrarengiz “Üçyüzbin”i. **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi**. Sayı: 2/3 2013 s. 133-138, TÜRKİYE
- Cansever, E. (2016). **Ben Ruhi Bey Nasılım**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E. (2016). **Gelmiş Bulundum**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cebeci, O. (2013). **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri**. İstanbul: İthaki Yayıncılık.
- Çalışkan, N. (2009). Metafor Farkındalığı Geliştirmeye Dayalı Bir Model Aracılığıyla Deyim Öğretimi. **Ankara Dilbilim Çevresi Konuşmaları**.
- Develioğlu, F. (2007). **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**. (24. Basım). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dilçin, C. (1983). **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**. Ankara: TDK Yayınları.
- Doğan, M., H. (1997). **Şiir ve Eleştiri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, M., H. (2001). Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci. **Hece**, Sayı 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz: 93-101.
- Dobrić, N. (2010), Theory of Names and Cognitive Linguistics - The Case of the Metaphor, **Philosophy and Society**, Sayı:1, 135-147.
- Eser, N. (2010). İkinci Yeni'de Düzyazı Şiir. Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Geçgel, H.(2002). İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Geiger, M. (1985). **Estetik Anlayış**. İstanbul:Remzi Kitabevi.

Genç, İ. (2007). **Edebiyat Bilimi- Kuramlar- Akımlar- Yöntemler**. İzmir: Kanyılmaz Matbaası.

Genç, İ. (2011). **Örneklerle Eski Türk Edebiyatı Tarihi- Giriş**. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.

Günay, D. (2007). **Sözcükbilime Giriş**. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Günenç, Y. (2004). **Tavasin/Enel Hak**. İstanbul: Yaba Yayınları.

Hawks, T., (1980). **Metaphor**. Londra:Methuen Press.

İnce, Ö., (1999). **Düzyazı Şiirin Doğuşu**. İstanbul: Gendaş Yayınları.

Kahraman, H., (2004), **Türk Şiiri Modernizm Şiir**. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kalnicka, Z. (2006). Feminist Metaforlar: Felsefeye Ne Önerbilirler? (Çev. L. Sunar), **Kadın Çalışmaları Dergisi**, Sayı:1, 6-17.

Kaplan, M. (1999). **Kültür ve Dil**. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (1984). **Şiir Tahlilleri-Cilt II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karaca, A. (2005). **İkinci Yeni Poetikası**. Ankara: Hece Yayınları.

Karaca, M. (1966). **İzahlı Edebi Sanatlar Antolojisi**. İstanbul:Hilal Matbaacılık.

Karadağ, M. (2000). **Edebiyat Bilgi ve Kuramları**. İzmir: Ürün Yayınları.

Karasar, N. (2012). **Bilimsel Araştırma Yöntemi**. Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.

Kaya, D. (1996). Divan Şiiri ve XIX. Yüzyıl Halk Şiirinde Güzel Tasviri, **Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi**.

Kocaman, A. (2011). **Dilbilim Sözlüğü**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Kudret, C. (1980). **Örneklerle Edebiyat Bilgileri**. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Külekçi, N. (1999). **Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kürkçüoğlu, K. E. (1973). **Tahir-ül Mevlevi Edebiyat Lügatı**. İstanbul: Enderun Kitabevi.

Lakoff, G. ve Johnson, M. (2010). **Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil** (Çeviren: Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Lüleci, G. (2009). İkinci Yeni Şiir Akımında Karşıtlıklar. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Macit, M. ve Soldan, U. (2010). **Edebiyat Bilgi ve Teorileri**. Ankara: Grafiker Yayınları.

Miller, S. (1987). Some Comments on the Utility of Metaphors for Educational Theory and Practice. **Educational Theory**. Sayı: 37, 219-227.

Morgan, G. (1998). **Yönetim ve Örgüt Teorilerinde Metafor (Images of Organization)**. İstanbul: MESS Yayınları.

Mustan Dönmez, B. ve Karaburun, D. (2013). Türk Halk Müziği Sözlerinde "Metaforik Anlatım Geleneği". Ankara: **Turkish Studies**. (Bahar 2013)

Onan, B. , Tiryaki, E. (2012). Türkçede Örtülü Anlam Oluşturan Unsurlar ve Ana Dili Öğretimindeki İşlevleri. Hatay: **Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı:19, Sayfa: 223-240.

Otyzbayeva, Z. (2006). Kazak Yazar Dükenbay Dosjanov'un İpek Yolu Romanında Metaforlar. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pala, İ. (2004). **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**. (13. Basım). İstanbul: Kapı Yayınları.

Parlatır, İ. (2006). **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**. Ankara: Yargı Yayınevi.

Paşa, A. C. (2000). **Belâgat-ı Osmâniyye**. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.

Sajaniemi, J. ve Stützle, T. (2007). Light Weight Techniques for Structural Evaluation of Animated Metaphors, **Interacting with Computers**. Sayı: 19, 457-471.

Saraç, M. A. Y. (2010). **Eski Türk Edebiyatına Giriş: Biçim ve Ölçü**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Saraç, M. A. Y. (2011). **Klâsik Edebiyat Bilgisi- Belâgat**. İstanbul: Bilimevi Basım Yayın.

Saussure, F. De. (1998). **Genel Dilbilim Dersleri**. İstanbul: Multilingual.

Selçuk, A. (2004). İkinci Yeni'nin Poetikası. Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sezgin, B. (2013). **Yeni Argo Sözlüğü**. İstanbul: Cinius Yayınları.

Sinanoğlu, S. (1953). **Yunanca-Türkçe Sözlük**. Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi.

Sona, F. (2015). Divan Şiirinde Karanfil. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. Sayı:41, Sayfa:307-315.

Süreya, C. (2014). **Sevda Sözleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şen Elmas, M. (2010). İkinci Yeni Şiiri Üzerinde Anlambilimsel Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tarlan, A. N. (1932). **Edebi Sanatlara Dair**. İstanbul: Tecelli Matbaası.

Tekin, Gönül A. (2004), “Yakın Doğu Mitolojisinde Kartal ve Güneş”, **Türklük Bilgisi Araştırmaları. Journal of Turkish Studies**. Sayı:28.

Tekin, Gönül A. (2006), “Anka ve Güneş”, *Türklük Bilgisi Araştırmaları (Journal of Turkish Studies)* Orhan Okay Armağanı, **Published at the Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University**, Volume: 30 / III, 209-236.

Tuncer, H. (2005). **İkinci Yeni(ci)ler- Sıkı Şairler**. İzmir: Orkun Kitabevi.

Turan, M. (2014). Ahmedî Divanı'nda Kuşlar. **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**. Sayı: 7, Sayfa: 23-37. (Aralık 2014)

Türk Dil Kurumu (2011). Türkçe Sözlük. Ankara.

Türk Dil Kurumu (2005). Yazım kılavuzu. Ankara.

Türk Dil Kurumu. Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. <http://www.tdk.gov.tr/>

Türk Dil Kurumu. Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü. <http://www.tdk.gov.tr/>

Türk Dil Kurumu. Güncel Türkçe Sözlük. <http://www.tdk.gov.tr/>

Türk Dil Kurumu. Yazım Kılavuzu. <http://www.tdk.gov.tr/>

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. (1986). Cilt 6. Dergâh Yayıncılık.

Ustaoglu, G. (2015). Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarında Metafor. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Uyar, T. (2016). **Büyük Saat-Bütün Şiirleri**. İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

Yardımcı, M. (2008). **Başlangıçtan Günümüze Türk Halk Şiiri**. Ankara: Ürün Yayınları.

Yardımcı, M. (2008). **Edebiyat Tarihi Çerçevesinde Aşık Edebiyatı Araştırmaları**. Ankara: Ürün Yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayınları.