

Metaşair (Metapoetry) Kavramı ve Ahmet Cemâl Nâbedid'in “Şeytan Arabası” Şiirinde Metaşair

The Concept of Metapoetry, and Metapoetry in Ahmet Cemâl Nâbedid's “Şeytan Arabası” (The Devil's Vehicle) Poem

Özgür İLDEŞ¹ 



öz

Edebi metinlerde ‘meta-anlatı’lar, modernizm ve özellikle postmodernizm sonrasında gittikçe yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Kurmacanın dünyasında üstkurmaca (metafiction) ile literatürdeki yerini oldukça pekiştirmiş olan bu anlatılar, şiirde de ‘metaşair’ (metapoetry) ile karşılığını bulmuştur. Modernizm sonrasında şairlerin öz-bilinçli şekilde ortaya koydukları ‘metaşair’in kökeni, Batı’da antik döneme, bizde ise keşfedebildiğimiz kadarıyla Klasik Osmanlı şiirine kadar götürülebilmektedir. En genel tarifıyla, metaşair; şairin bir şiirde şiirin görünen, olağan anlam katmanının dışına/üstüne çıkıp farklı bir anlam katmanı oluşturarak kavramsal, sembolik yahut imgeci bir dille, şiirin kendi doğası, şiirin oluşum süreci, şairin gerek kendi poetikası gerekse içinde bulunduğu şiir geleneğine ilişkin düşüncelerini ortaya koyduğu bir üst-anlam katmanıdır. Sanatçılar ve özelden şairler, modernizm sonrasında, bir yandan kapitalizmle ortaya çıkan bireyci, narsist öz-bilinçlilik eğilimi ve öte yandan belirsizliği öngören bilimsel gelişmelerle birlikte, giderek gerçeklik-kurgu ilişkisini sorgulayarak, meta-anlatılara ve metaşiire yönelmişlerdir. Türk edebiyatında, Klasik Osmanlı şiirinde, şiir üzerine söylenmiş manzum poetik metinlere rastlasak da, Osmanlı şairleri bu metinleri modernist bir bilinçle yazmamışlardır. Bu yazıda ele aldığımız Ahmet Cemâl Nâbedid (1869-1942), 1918-1919 yılları arasında kaleme aldığı ve 1932 yılında yayımladığı, modernist nitelikteki Arabadan Şiirler (*Vesaiti Nakliye*) kitabındaki 30 şiiri “metaşair” örneği olarak kaleme almış ve bunu kitabının ön sözünde “açıkça” belirtmiştir. O yıllarda Batı’da ya da Doğu’da, tematik kitap düzeyinde, böylesi bir öz-bilinçle üretilmiş, “metaşair”lerden oluşan bir çalışmanın mevcut olduğuna dair, uluslararası yazında herhangi bir kayda rastlamadık, bu durumda Nâbedid’in kitabı, ihtimaldir ki dünyada metaşairin kitap boyunca “alenen” somutluk kazandığı “ilk kitap çalışması” ya da biraz temkinli bir ifadeyle ilk çalışmalardan biridir; Türk edebiyatında ise bu kitabın, başından sonuna “metapoetik” olan ilk şiir kitabı olduğunu söylemek, aksine bir tarihsel delil gösterilmedikçe, mümkün görünmektedir. Bu yönüyle, Nâbedid’in bahsi geçen kitabının, sınırlı düzeyde tanınıyor olmasına aldırmağsızın, geriye dönüp kavramsal/teorik bir dikkatle bakıldığında, bir “edebiyat olayı” olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Nâbedid’in kitaplarının üçünün de “tematik” olması ve bahsi geçen kitabının metapoetik olması; Nâbedid’in, kendisinden çok sonraki tarihlerde eserler yayımlayan bir şair olan Hilmi Yavuz’un şiir (kitabı) konseptinin bazı boyutlarını daha 1919-1932’lerde somutladığını göstermektedir. Batı

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Özgür İLDEŞ (Doç. Dr.),
Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çankırı, Türkiye
E-posta: ildesozygur@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5326-2122

Başvuru/Submitted: 23.08.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
16.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
23.11.2022

Kabul/Accepted: 29.11.2022

Atıf/Citation: İldes, Ozgur, “Metaşair (Metapoetry) Kavramı ve Ahmet Cemâl Nâbedid’in “Şeytan Arabası” Şiirinde Metaşair.” *Türkiyat Mecmuası-Journal of Turkology* 32, 2 (2022): 671-716.
<https://doi.org/10.26650/iuturkiyat.1165700>

literatüründe "Metapoetry" olarak geçen ve bu çalışmada bizim Türkçe literatüre "Metaşiiir" olarak aktarmayı önerdiğimiz kavramla ilgili, Türkçe literatürde henüz oldukça sınırlı düzeyde bilgi mevcut olup; bu çalışmada metaşiiir, kavramsal çerçeve, teorik zemin ve tarihsel gelişim süreci bağlamında ele alınmıştır. 1980 sonrası dünya edebiyatındaki genel gidişatla da paralel olarak yaygınlık kazanan ve ülkemizde Hilmi Yavuz'un yanı sıra, Cahit Koytak, Nazmi Ağıl vb. şairlerin şiirlerinde rastlanan, yer yer ironiyle de iç içe geçen, metapoetik anlatım gibi "post-modern" bir tekniği şiirde, üstelik de tematik kitap bütünlüğünde, 1930'larda Arabadan Şiirler (*Vesaiti Nakliye*) kitabında Nâbedid'in "açıkça" uygulamaya koymuş olması, kendisinin, modernist ve hatta postmodernist nitelikler taşıyan şiir anlayışlarının erken dönem "kaynak"larından biri olabileceğini düşündürmektedir. Edebiyat tarihimizde büyük oranda unutulmuş, fakat dönem içinde "edebiyat teorisi"ni kavrayışı ve uygulamaya koyuş tekniği bakımından benzerine rastlamadığımız, geliştirdiği '(Metapoetik) Şiir (kitabı) konsepti' çerçevesinde, özgün, ayrıksı, ironik, "özbilinçli", modernist şiirler kaleme alan Ahmet Cemâl Nâbedid'in metaşiiire belirgin bir örnek olarak gösterilebilecek şiirlerinden birisi olan "Şeytan Arabası" şiiri bu makalede incelenip değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Metaşiiir, Ahmet Cemâl Nâbedid, Arabadan Şiirler (*Vesaiti nakliye*), "Şeytan Arabası", Modernizm, Postmodernizm

ABSTRACT

Meta-narratives in literary texts have become increasingly widespread as a conscious choice after modernism and especially postmodernism. These narratives, which have strengthened their place in the literature with metafiction in the world of fiction, have found their counterparts in poetry with metapoetry. The origin of metapoetry, which poets self-consciously put forward after modernism, can be traced back to the ancient period in the West, and to Classical Ottoman poetry in the Turkish culture as far as we can discover. In its most general definition, metapoetry is a layer of meta-meaning in which the poets, by going beyond/above the visible, ordinary meaning layer of the poem and by creating a different layer of meaning, reveal the nature of poetry, the formation process of poetry, the poet's own poetic thoughts about both his own poetics and the poetry tradition he or she is in, with a conceptual, symbolic or imagist language. Artists and especially poets, after modernism, have turned to meta-narratives and meta-poetry by questioning the relationship between reality and fiction, with the tendency of individualistic, narcissistic self-consciousness that emerged with capitalism on the one hand, and scientific developments that envision uncertainty on the other. Although we come across verse poetic texts on poetry in Turkish literature, in the Classical Ottoman poetry, the Ottoman poets did not write these texts with a modernist consciousness. Ahmet Cemâl Nâbedid (1869-1942), who we have discussed in this article, wrote 30 poems as examples of "metapoetry" in the modernist book Arabadan Şiirler (*Vesaiti Nakliye*) that he wrote between 1918-1919 and published in 1932, which ("the metapoetical nature of the book") is "clearly" stated by himself in the preface of his book. We did not find any record in the international literature that there was a work consisting of "metapoems" produced with such self-consciousness, at the level of a thematic book, in the West or the East in those years; in this case, Nâbedid's book is probably one of the first works in the world where metapoetry is "overtly" applied throughout the book, or to put it somewhat cautiously, one of the first works; on the other hand, it seems possible to argue that in the Turkish literature this book is the first poetry book that is "metapoetic" from beginning to end, unless historical evidence is shown to the contrary. In this respect, we think that the aforementioned book of Nâbedid, regardless of its limited recognition, should be considered as a "literary event" when looked back with conceptual/theoretical attention. The fact that all three of Nâbedid's books are "thematic" and that the aforementioned book is metapoetic shows that Nâbedid embodied some dimensions of Hilmi Yavuz's (a famous poet who published books many years after Nâbedid) "Concept of Poetry (book)", as early as 1919-1932. There is still very limited information in the Turkish literature about the concept which is referred to as "Metapoetry" in the Western literature and which we propose to transfer to the Turkish literature as "Metaşiiir" in this study; metapoetry is discussed in our study in the context of conceptual framework, theoretical ground, and historical development process. The fact that Nâbedid "overtly" put into practice, in poetry, and moreover within the unity of a thematic book, in "Arabadan Poems (*Vesaiti Nakliye*)" in the 1930s, a "post-modern" technique such as metapoetic narration which is sometimes intertwined with irony, which became widespread in parallel with the general trend in the world literature after 1980 and encountered in Turkey in the poems of many poets such as Cahit Koytak, Nazmi Ağıl etc. besides Hilmi Yavuz; suggests that Nâbedid may be one of the early "sources" of poetical positions that embody modernist and even possibly postmodernist qualities. One of the poems, the "Devil's Vehicle" of Ahmet Cemâl Nâbedid – who has been largely forgotten in our literary history, but who has not been seen before in terms of his understanding of "literary theory" and his technique of putting it into practice, and who wrote original, distinctive, ironic, "self-conscious", modernist poems within the framework of his 'concept of (Metapoetic) Poetry (book)' – which can be shown as a clear example of metapoetry, has been examined and evaluated in this article.

Keywords: Metapoetry, Ahmet Cemâl Nâbedid, Arabadan Şiirler (*Vesaiti nakliye*), "Şeytan Arabası", modernism, postmodernism

EXTENDED ABSTRACT

Each period brings forth its own literary forms of expression. Meta-narratives in literary texts have started to gain more and more prevalence as a conscious choice after modernism and especially postmodernism. These narratives, which have consolidated their place in the literature with metafiction in the realm of fiction, have found their equivalent with meta-poetry in poetry. The origin of metapoetry, which poets applied consciously in accordance with the philosophy of modernism, can be traced back to the ancient period in the West and to Classical Ottoman poetry as far as we can discover. In its most general definition, metapoetry is a layer of meta-meaning in which the poets, by going beyond/above the visible, ordinary meaning layer of the poem and by creating a different layer of meaning, reveal the nature of poetry, the formation process of poetry, the poet's own poetic thoughts about both his own poetics and the poetry tradition he or she is in, with a conceptual, symbolic or imagist language. Poets, after modernism, apply "meta" expression (*explanandum*) in their poems as a result of the new mentality built on the changes in the perception of reality, the emergence of the individual and becoming aware of one's individual existence through capitalism, and cultivating a narcissistic personality. In this article, we have identified that metapoetry appears in two different forms in the texts and categorized them as such. The first of these is the texts of poetry that deal with the traditional issues of poetics with a conceptual language (*langue*), and the second is the texts of poetry that describe the poet's psychological, cultural and inner experiences in relation to the writing process of the poem using "images" (*parole*). Here, Ferdinand de Saussure's *Langue* and *Parole* theory was used in the classification of these two categories. The difference between these two categories and how they appear in metapoetry are explained with the examples of poetry written in different periods of Turkish literature. The second category refers to poems which poets wrote self-consciously, knowing what they were doing, the poet touching on the issues of poetry and poetics with a metaphorical expression, especially in the postmodernist period. Expounding such poems is difficult due to the symbolic and metaphorical language, and can be achieved by the reader who has formed a certain consciousness of poetry and metapoetry. Poems in the other categories can be easily expounded by almost everyone who reads them, since the word poetry itself or concepts related to poetry are already mentioned in it. In Turkish literature, we can come across verse poetic texts on poetry in Classical Ottoman poetry. However, the poets did not consciously write these texts with the perception of "meta-poetry" as after modernism. These poems are mostly found in the self-praise section (*fakhr*) of the eulogy/ode (*qasida*), which passed from Arabic literature to Turkish literature. These poems were written in order for a poet to introduce himself to the sultan in the position of "boss", to praise his own poetry and poems, and as a result, to emphasize that the sultan was also praised by a talented poet. In the second part of the article, metapoetry about which detailed information on its theoretical background and historical development has been given, is tried to be shown in a poem selected from Ottoman/Turkish literature. More specifically,

in the article, the poem "Şeytan Arabası" ("The Devil's Vehicle") by Turkish poet Ahmet Cemâl Nâbedid (1869-1942) was chosen as an example of metapoetry. There is an important reason why this poem was chosen as an example. Ahmet Cemâl Nâbedid (1869-1942), who is considered in the context of this article, wrote 30 poems as examples of "metapoetry" in the book of *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)*, which he wrote between 1918-1919 and published in 1932. It is interesting and also important that a poet whose name was not included in the history of Turkish literature at a time when metapoetry was not yet used in the Turkish literature and also probably not practiced in the world literature at the scale of a "thematic book", wrote all his poems in the book as "clear" and evident examples of metapoetry, which he openly admitted in the prologue of his book. We believe that this article can contribute to studies of Turkish literature by introducing the concept of metapoetry, about which, as far as we have researched, there is not much writing in the Turkish literature, and also by historically showing the usage of metapoetry, which became widespread in the Turkish literature after 1980s, for the first time at the scale of a "thematic book", in the mentioned book of Nâbedid in 1932.

Giriş

19. yüzyılın sonlarından ve bilhassa 20. yüzyılın başlarından itibaren, tarihin daha önceki tüm zamanlarında kaydedilenden çok daha fazla miktarda ve büyük bir hızla ilerleyen bilimsel gelişmeler, hayatın her alanında büyük bir ivmeyle yayılmaya başlar. Newtoncu gerçeklik algısının değişmesi ve Kuantum fiziğinin çığır açıcı tespitleri doğrultusunda, belirsiz, parçalı ve kaotik bir gerçeklik algısına geçilir. Bilimdeki gelişmelerin yanında, 20. yüzyılın ilk yarısında insanlığı şaşkına çeviren Dünya Savaşları'nın tetiklediği trajik gelişmelerin de etkisiyle, genel olarak insanlık, özelde de sanatçılar, ciddi bir gerçeklik yitimi ile karşı karşıya kalırlar.

20. yüzyıldaki baş döndürücü gelişmelerin hızıyla kendisine bile “yabancılaşan” modern sanatçılar, geleneksel sanatın dış dünyayı “yansıtmacı” tavrından sonra, bireyin iç dünyası ile dış dünyasının iç içe geçtiği, karmaşık metaforların hâkim olduğu ve bütünlüğü kasten parçalanmış metinler ortaya koymaya başlarlar. Öz benliğinin bilincine varan modernist sanatçı, yazma süreçlerini ve gerçek hayat ile kurmacanın nasıl birbirine geçerek etkileşime girdiğini, yer yer kendileriyle özdeşleştirdikleri sanatçılar üzerinden esere yansıtma eğilimi içine girerek, bu meseleleri eserlerinin temel problematiği haline getirirler. Yazılma/yaratılma sürecini yansıtan bu eserler, meta-edebiyat ürünleri kategorisini oluşturur.

Meta-edebiyat, kurmacanın dünyasında kendisine büyük bir alan açıp kendine özgü literatürünü oluşturmuştur. Metafiction (üstkurmaca), kurmacada modern yazarın bilinçli olarak başvurduğu bir teknik ve gerçeği ifade etme biçimi olurken; meta-drama ve meta-poetry (meta-şiiir) de bir süre sonra, modernizmden postmodernizme doğru geçerken sanatçıların sıkça başvurdukları bir anlatım şekli olmaya başlamıştır. Tanım düzeyinde denilebilir ki, bir şiiir; kendisinin, yani şiiir-olmaklığının öz-farkındalığını ve meselelerini, açıkça ya da sembolik düzeyde, okura ifşa ve izhar ediyorsa, onu yeni bir gerçeklik düzlemine çekiyorsa, o şiiir meta-şiiirdir.

Dünya edebiyat literatüründe konuya ilişkin belli eserler olmakla birlikte, Türk edebiyatı literatüründe, “metapoetry” kavramını etraflıca, tüm boyutlarıyla açıklayan, bildiğimiz kadarıyla “müstakil” bir kitap ya da makale yoktur. Bu yazı çerçevesinde, İngilizcede “meta-poetry” olarak var olan kavramın Türkçe karşılığı ne olmalıdır? sorusundan hareketle biz kavramın Türkçe karşılığının “metaşiiir” olmasının daha uygun olabileceğini ifade etmek istiyoruz. Kavrama bu Türkçe karşılığı önerdikten sonra, makalede kavramın etimolojisinden başlayarak tarihî gelişiminin izini sürmeye çalıştık.

“Metaşiiir”, her ne kadar özellikle postmodern dönem şairlerinin bilinçli ve literatürünü bilerek kullandıkları bir kavram olsa da, Batı literatürünü araştırdığımızda, kavramın antik dönemden beri -bilinçli olarak değilse de- metinlerde yer aldığını gördük. Böylece metaşiiirin Batı'daki gelişim seyrini antik dönemden postmodern döneme kadar izlemeye çalıştık. Bu süreçte kavramın Türk edebiyatındaki örneklerinin -kendi araştırmamız çerçevesinde- Klasik Osmanlı şiiirinde fazlasıyla yer aldığını tespit ettik. Metaşiiir kavramının Türk edebiyatındaki tarihî seyrini Klasik Osmanlı şiiirinden günümüze kadar takip ettik.

Metaşiiirin tarihî gelişim seyrini izlerken, üzerinde özellikle durarak vurgulamak istediğimiz konu, modernizm sonrasına ait bu tekniğin, modernizm öncesi dönemlerde de farklı şekillerde kullanılması oldu. Bu mesele, bizi, şiir metinlerinde metaşiiirin nasıl ve ne biçimde görüldüğü üzerine düşünmeye sevk etti. Bu bağlamda, "metaşiiir" in oluşum şartlarını ve şiir metinlerindeki farklı görülme biçimlerini tespit etmeye çalıştık. Buna göre bir şiirin "metaşiiir" kabul edilebilmesi için şairin poetikanın genel meselelerinden bahsetmesi, ya da şiirin yazılma süreci bağlamında şairin psikolojik, kültürel, deneyimsel iç tecrübelerinin "imge" olarak anlatılması biçiminde uygulandığını tespit ettik.

Yazının teorik zeminini bu şekilde ortaya koyduktan sonra yazının uygulama bölümü olan ikinci kısmında; adı edebiyat tarihlerinde pek geçmeyen fakat "kritik" önemini bu yazıda belirtmeye çalıştığımız Ahmet Cemâl Nâbedid'in "Şeytan Arabası" şiirinin nasıl metaşiiir örneği olarak okunabileceğini göstermeye çalıştık. Bunu yaparken, öncelikle Ahmet Cemâl Nâbedid'e dair bilgi verdikten sonra, sözü edilen şiirin yer aldığı *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* kitabındaki bütün şiirlerin metaşiiir örneği olduğunu ortaya koyduk.

Bu yazı kapsamında, Türk edebiyatı literatüründe hakkında çok az bilgi bulunan "metaşiiir" (metapoetry) kavramı açıklanmaya çalışılıp, bu kavramın metinlerde ne şekilde yer aldığı gösterildikten sonra, metaşiiir örneklerinin Türk edebiyatının postmodern döneminden çok önce, 1918-1919'lu yıllarda, dönemin edebiyat kanonu içinde bulunmayan bir şair tarafından -hem de kendisinin bir kitabındaki bütün şiirlerin "metaşiiir" e örnek olduğu bizzat kendisi tarafından belirtilerek- ortaya konulduğunu göstermeyi amaçladık. Makalemizde, Ahmet Cemâl Nâbedid'in, 1980 sonrası Türk şiirinde sıklıkla görülen metaşiiirin "yetkin" örneklerini şaşırtıcı şekilde, Cumhuriyet öncesinde vermek suretiyle, (post)modern şiirin Türk edebiyatındaki "erken" kaynaklarından birisi olarak değerlendirilebileceği hipotezini öne sürmekteyiz.

Metaşiiir (Metapoetry) Kavramının Teorik Zemini

Latince kökenli olan "meta" öneki, "üst", "ötesi" veya "ekstra" anlamlarına gelir. "Meta" ön eki "Batı dillerinde, aşmayı, daha üst düzeyde ele almayı" ve "bir ismin, belli bir disiplinin önüne geldiği zaman, o disiplinin temel özelliklerini ve problemlerini araştırmayı, incelemeyi, çözme"yi" ifade eder. Metaşiiir² (Metapoetry); şiir'in şiirin konusu olduğu, şiir'in şiirin içinde veya şiirin üzerinde olduğu, veya şiir'in şiir üzerine olduğu (self-reflexive), şairin şiirsel öz-farkındalığının ifadesidir. Başka bir ifadeyle, şiirin kendisi hakkında ve daha geniş bir yorumla,

1 Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, (Ankara: Hece Yayınları, 2013), 211.

2 Metapoetry kavramının, üstkurmacadan (metafiction) mülhem şekilde, Türkçe karşılığı olarak "üstşiir" kelimesiyle karşılandığı görülmektedir. Metapoetry, "üstşiir" olarak, James S. Holmes tarafından "mütercimim tercüme ettiği şiir" karşılığı olarak kullanılmıştır. Yani bu kavramla; şiir çevirmeninin, söz konusu şiiri, çevrilecek dildeki salt bir gramatik karşılığını vermesi olarak değil de kendi dilinde (çevrildiği dilde) yeniden kurgulayarak ve dilin poetik işlevini hakkıyla yerine getirerek tekrar inşa etme (yaratma) sürecinden bahsedilmektedir. Bunun yanında, "üstşiir" kavramı, şairin kendi şiiri, başkasının şiiri ya da genel olarak şiir sanatı üzerine poetik söz söylemesi olarak da ele alınmıştır. Biz, "metapoetry" kavramının Türkçedeki karşılığı olarak "metaşiiir" kelimesini kullanmayı seçiyoruz. Bu kavramla, şairin şiir sanatına dair poetik görüşler ortaya koymasını yahut şiirin yazılma sürecini ve meselelerini simge ve imgeler düzeyinde anlatmasını kastediyoruz.

belki genel olarak sanat ve insan aklının yaratıcı gücü hakkında yazılmış şiirdir. Metaşiir, kendine odaklı bir bakış açısıyla şiir yazma sürecine nüfuz eder.

Metaşiir terimini Guillermo Carnero şöyle tarif etmektedir: Metaşiir, konusu veya konularından biri, şiir yazma olgusunun bizzat kendisi olan ve edebiyatçı, metin ve okur arasındaki ilişkiyi ele alan şiirsel bir söylemdir. Metaşiir, “iki” paralel söylemsel düzeyi olan bir şiirdir. İlkinde, genellikle şiirin görünen/birincil anlamı ifade edilir. Birinciyle paralel giden ve onunla iç içe geçen ikinci anlam katmanında ise şiir, kendi doğası, kökeni, koşulları ve diğer koşulları üzerine düşünür.³

Metaşiire dair genel görüş, şairlerin *şiirlerinde* bir konuyu ele alırken “şiir” sözcüğüne yer vermeleri, şiir(ler)inle ilişkin söz söylemeleri ya da şiirlerini şiirsel öz-bilinçle ele almalarıdır. Bu eylemler şiir(sellik) içinde gerçekleştirilmediği takdirde, ortaya çıkan metin şiir olmaz, eğitici yazı olur. Meta şairler, şiirin; kendi söylemsel doğasını yansıttığını, genişlettiğini, şiirin kökenini keşfettiğini düşünürler.

Şiir; şairin felsefesinin veya poetikasının en az bir yönünü merkeze alıyorsa, şiirin/şairin kendi toplumu ve çevresi içindeki yeri ve rolü, şiirin yazımı ve/veya şiirin kendisi üzerine derinlemesine düşünüyorsa, şairin kendi kendini incelemesinin bir sonucu olarak, kendini yansıtan şiir oluşur. Bir başka deyişle, şiirsel bir temaya sahip bir şiir kendini yansıtır.⁴ Metaşiirde, şiirin gizli özlerine ve kavramlarına, şairin şiirindeki rolüne, şairler arasındaki statüsüne, şiirin tarihi ve geleneği içindeki türlü konumlanışlarına, yaratıcı sürece bakış açısına değinilir. Metaşiirde şair, analist eleştirmenin şiirdeki rolünü oynar ve şu konulara eğilir: Şiir nedir? Buna nasıl ulaşılır? Şairin dille ilgili duruşu nasıl olmalıdır? Şiirin edebiyat tarihindeki durumu nedir? Şiir yazarken gösterilen estetik çabanın niteliği nedir ve nasıl değerlendirilmelidir? vb.

Meta-edebiyat Olarak Üstkurmaca (Metafiction) ve Metaşiir (Metapoetry)

“Meta” ön eki, birçok bilgi alanının adının önüne gelir ve bu durum şiirle sınırlı değildir. Batı akademisi dünyasında meta-edebiyat (meta-literature) türlerinin analizi 1980’lerde başlarken, meta-edebiyatın tanımı ve alt kavramları biraz daha erken, 1960’larda ve 1970’lerin başında ortaya çıkar. Meta-edebiyat deneylerinin öncelikle üstkurmaca ile ilgili olduğu düşünülebilir, ancak meta-edebiyat fikrini ve alt türlerini kullanan ilk çalışmalar, kurmaca veya düzyazı ile ilgilenmez. Üstkurmaca analizine 1960’ların ve 1970’lerin başında ABD’de Robert Scholes (1967; 1970), Linda Hutcheon (1985) öncülük eder.⁵ 1960’ların başında ilki, metadrama üzerine bir çalışma yayınlar ve üç yıl sonra diğeri metaşiir üzerine bir makale yayınlar (Schlaffer 1966).

3 Guillermo Carnero, “The court of the poets”, *Revista de Occidente*, 1983, s. XX’den naklen Pedro Provencio, *Contemporary Spanish Poetics*, Hiperión, Madrid.

<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/797/metapoesia-1988>.

4 Abdulkadhim Hashim Mutlag, Ahmed Hasan Mousa, “Chaos in Worlds: A Critical Quest for Metapoetry”, *International Journal of Early Childhood Special Education (INT-JECSE)*, (13(2) (2021), 109.

5 Üstkurmaca (metafiction) kavramı, ilk kez Amerikalı eleştirmen William H. Gass’ın 1970 yılında yayımlanan bir yazısında kullanılmıştır. Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, (New York: Routledge, 1984), 2-3.

Benzer şekilde, 70'li ve 80'li yıllarda üstkurmamacanın incelenmesi yoluyla meta-edebiyata bilimsel bir merakın uyandıdığı görülür. Özellikle ABD ve Fransa, üstkurmaca konusuna önemli bir ilgi duyar. Fransa'da Jean Ricardou (1973), Robert Alter (1975) Fransız Nouveau Roman ve onun üstkurmaca açılımı üzerine çalışmalarını yayınlar. Meta-edebiyat araştırmalarında metadrama ve metapoetry çalışmaları, roman alanındaki bahsi geçen üstkurmaca çalışmalarına kıyasla daha çok yan yol olarak kullanılır.⁶

Post-modern dönemle birlikte sanat dünyasında, metinlerin yapıları üzerine düşüncelerinin vurgulayan ve gerçekliğin sorgulanması ve farklılaşmasıyla birlikte farklı anlam katmanlarını beraberinde getiren "meta-edebiyat" kavramı fazlaca görünür olur. Meta-edebiyatın en çok işlenen biçimi şiire değil, genellikle romanlara uygulanan bir terim olan "üstkurmaca"dır. Üstkurmaca, farklı tekniklerle metnin kazandığı bir üst kimliktir. Bir kurmaca metnin "üstkurmaca" niteliğini taşıyabilmesi için esas olarak, bu metin kurmaca ile gerçeklik arasındaki yapay ayrımı aşmalı ve bu sınırın "suniliğini" devamlı bir biçimde okura hatırlatmalıdır. Üstkurmaca metinler, özbilinçlidir (self-conscious) ve kendi kendisini yansıtır (self-reflexivity). Kendi kurmaca yapısının bilincinde olma, kendi yapay doğasına gönderme yapma ve kendi yaratılış evresini konu edinme gibi üstkurmamacanın ayırt edici özelliklerini belli düzeylerde barındıran romanlar, sistematik bir teknik olarak kullanılmaksızın postmodernizmin öncesinde de mevcuttur. Kavramı modernizm sonrasına mal eden Jale Parla, üstkurmaca kavramının genel özelliklerini şöyle sıralar:

*"Üstkurmaca deyince, çok uzatmadan, kurguyla gerçek arasındaki bağı modernist ya da post-modernist bağlamda sorunsallaştıran, yazarın otoritesini sorgulamak için anlatıcılığı kılıktan kılığa sokan, gerçekçi anlatım yerine Baudrillard'ın "hipergerçeklik" diye tanımladığı sürrealist, fantastik, ya da büyümlü gerçeklik tekniklerini benimseyen, nedensellikte oynayarak düşünle uyanıklık arasındaki sınırları bulandıran, gene nedenselliğin bozulması uğruna grotesk ve düşsel dönüşümlere yer açan, zaman-mekân olasılıklarını hiçleyen, referans çevrelerinin nesnel dünya değil yazı olduğunu savunan, anlamın sınırlarının sorgulandığı her şeyin mümkün olduğu bir evren yaratan, oyunbaz anlatıları kastediyoruz."*⁷

Hiç kuşkusuz, Parla'nın burada altını çizdiği gibi, modernist-postmodernist bir dünya algısının edebî düzlemdeki yansıması olarak üstkurmaca, kurmaca/tahkiyeli metinlerde, teknik ve kullanım alanı yelpazesıyla, oldukça sıklıkla karşımıza çıkarak işleklik kazanır. Parla'nın yukarıda sınırını çizmeye çalıştığı üstkurmaca tekniğindeki pek çok unsur "dolaylı" olarak metaşiirde de uygulama alanı bulur.

Üstkurmada olduğu gibi metaşiir teriminin izahında kendi kendini yansıtırma (self-reflexivity) kavramının üzerinde durmak gerekir. Kendi kendini yansıtırma, *The Concise Oxford*

6 Abdulkadhim Hashim Mutlag, Ahmed Hasan Mousa, "Chaos in Worlds: A Critical Quest for Metapoetry", 108-109.

7 Jale Parla, "Tarihyazımsal Üstkurğu", *Üstkurğu/Üstkurmaca Üzerine*, (Derleyen ve Çeviren: Aytaç Ören), (Ankara: Hece Yayınları, 2016), 142-143.

Dictionary of Literary Terms'de “kendi sanatsal kompozisyon süreçlerini açıkça yansıtan edebî eserlere uygulanan bir terim. Bu tür bir öz-gönderimlilik (self-referentiality), sıklıkla kendi kurgusal durumlarına tekrar tekrar atıfta bulunan modern kurgu eserlerinde bulunur.”⁸ cümleleriyle tarif edilir. Sterne'nin Tristram Shandy (1759-67) adlı eserinde de eşdeğer kullanımına rastlanan tekniğin daha çok kurmaca metinlerde görüldüğü ifade edilse de şiirde de kullanıldığı belirtilir.

Meta anlatılar, temelde gerçeklik-kurgu ilişkisini ele alır. Deyim yerindeyse, kurgudan gerçeğe, gerçekten kurguya doğru giden bir “yol” vardır. Meta algı çerçevesinde, denilebilir ki edebiyat, hayatın içinde, hayat da edebiyatın içinde(n)dir; gerçeklik-kurgu ile hayat-sanat arasında diyalektik bir ilişki mevcuttur. Ontolojik bir boyutu da olan gerçeklik-sanat ilişkisi, aslında insanlığın uzun tarihinde sanatın en temel meselelerinin başında gelir. Geleneksel kurmacada, realist romancı Stendhal'in “*Roman, yol boyunca gezdirilen bir aynadır.*”⁹ yaklaşımı belirleyicidir. Bu anlayışta, değişmez/bütünlüklü gerçeklikten metne doğru bir akış söz konusudur. Mimesis'le ifadesini bulan bu anlayışta, metinle gerçeklik arasında net bir “hat” oluşur ve ikisi birbirinden “ayrı” kalır (öyle olduğu varsayılır). Oysaki meta anlatılarda mesela üstkurmacada, metinle dünya arasındaki perde ortadan kalkar. Metin parçalı/değişken gerçeklik'in bir yansıması değil, gerçekliğin ta kendisi olur. Üstkurmaca (teorileri) kurguyu bir yapı olarak ele alır ve metin üzerine bir tür yorum içerir. Bunu yaparken, kurgusal söylem ile dış gerçeklik arasındaki sınır açıkça ve ısrarla ihlal edilir.

Patricia Waugh, aşağıdaki üstkurmaca tanımını dikkatlere sunar:

*“Üstkurmaca, kurgu ve gerçeklik arasındaki ilişki hakkında sorular sormak için bilinçli ve sistematik olarak bir artefakt statüsüne dikkat çeken kurgusal yazıya verilen bir terimdir. Kendi inşa yöntemlerinin bir eleştirisini sunarken, bu tür yazılar yalnızca anlatı kurgusunun temel yapılarını incelemekle kalmaz, aynı zamanda edebî kurgusal metnin dışındaki dünyanın olası kurgusallığını da keşfederler.”*¹⁰

Kurmaca metnin “kurgusallığından” sıyrılıp onu gerçeklik düzlemiyle değerlendiren/kıyaslayan ve metnin oluşum sürecine vurgu yapan Waugh'un üstkurmaca izahı, metaşiirde, şiirdeki birincil anlamın ötesinde oluşan anlam katmanlarının üzerinde ve onları kuşatır vaziyette şiirin kendisine dönerek (self-referential) ürettiği anlamla özdeş görülebilir.

Üstkurmacada metin, kendi kurmaca dünyasını ön plana çıkarırken okurun alışageldiği kurmaca-gerçek ayırımı yok ederek onu kendi düzlemine çeker. Tam da bu noktada Linda Hutcheon, okur merkezli yaklaşımlara göndermede bulunarak, kurmaca okurunun metin

8 Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, (Oxford: Oxford University Press, 2001), 231-232.

9 “A novel: a mirror which one takes out on one's walk along the high road. — Saint-Real.” Stendhal, *The Red and the Black*, “Chapter XIII”. (Trans. Horaca B. Samuel), (London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd; New York: E. P. Duttonand Co., 1916) 79.

10 Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, 2.

karşısında daima aktif olduğunu vurgular. Nitekim her okuma, bir tarafıyla okurun metne verdiği yeni anlamlarla birlikte, metnin yeniden inşası (re-construction) anlamına gelmektedir. Hutcheon'a göre üstkurmaca yazarının yaptığı, okurun bu aktif rolünün bilincinde olarak hareket etmektir. Bu bakımdan üstkurmaca metinler, tüketilmek için değil "yazılmak" için vücuda getirilir.¹¹ Metaşiiirde de şair, yalınkat anlamın dışına/ötesine geçerek imgeler vasıtasıyla okurun gözünün önünde farklı anlam katmanları oluşturur. Şiirin yüzey anlam katmanında kalan "tecrübesiz" okur karşısında, şiiri metaşiiir seviyesine yükselten "meta" anlam katmanına nüfuz edebilen, şiiri deşifre edebilen tecrübeli/aktif okura seslenir.

Üstkurmaca metin, inceleme nesnesi olarak kendisini -kurgusal, edebi söylemin dilini- ele alan bir dil kullanır. Bir metin içindeki "gerçeklik" kurgusal olarak teşhir edilir ve okuyucu, dilin bu tür gerçeklikleri yaratmak için nasıl işlev gördüğünü incelemeye teşvik edilir. Waugh'un şöylece belirttiği gibi:

"Dil, kendi 'anlamlarını' üreten bağımsız, kendi kendine yeten bir sistemdir. Fenomenal dünyayla ilişkisi son derece karmaşık, sorunlu ve sözleşmeyle düzenlenmiştir. Bu nedenle, bu keyfi dil sistemi ile görünüşte gönderme yaptığı dünya arasındaki ilişkiyi araştırmak için 'Meta' terimleri gereklidir. Kurguda, kurmacanın dünyası ile kurmacanın dışındaki dünya arasındaki ilişkiyi keşfetmek için gereklidirler."¹²

Dil, kendi imkânları içinde ifade ettiği kaotik, fenomenal dünyayı üstkurmacayla dışa vururken, şiir, imge ve sembollerle dilin daha geniş imkânlarını işleterek "meta" anlam katmanlarını rahatlıkla üretebilir.

Linda Hutcheon, üstkurmaca metinde paradoksal bir durum görür. Bir yandan, metnin kurgusal bir metin olarak varlığı hakkında eleştirel bir yorumda bulunurken, yine de okuyucunun kendisini metnin kurgusal dünyasına yerleştirmesi ve onu söylemsel "gerçeklik" olarak kabul etmesi gerekir. Metnin kendi kendini incelemesinde, metin "narsist" hale gelir:

"Tüm kurguda dil temsilidir, ancak kurgusal bir 'öteki' dünyanın, göstergelerin kurgusal göndermeleri tarafından yaratılan eksiksiz ve tutarlı bir 'heterokozmos'un. Ancak üstkurmada bu gerçek açıklığa kavuşturulur ve okurken kurgu olduğunu kabul etmek zorunda kaldığı bir dünyada yaşar. Bununla birlikte, paradoksal olarak metin aynı zamanda onun katılmasını, kendisini entelektüel, yaratıcı ve duygusal olarak onun birlikte yaratılmasına dâhil etmesini talep eder. Bu iki yönlü çekiş, okuyucunun paradoksudur. Metnin kendi paradoksu, hem narsisistik olarak öz-düşümsel hem de dışa odaklı, okuyucuya yönelik olmasıdır."¹³

11 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, (Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980), 141.

12 Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, 3.

13 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 7.

‘Ben’in kendisini en fazla hissettirdiği ve ben’in yansımalarının bir ifadesi olan şiir türünde de ben’in kendisini fazlaca hissettirmek ya da dışa vurmak istediği narsist durumlarda/anlarda şiir, kendi bilincini yansıtmaya bağlamında metaşiire dönüşür.

Metin hem özerk bir çalışma hem de kendi üzerine bir yorum olduğu için, bu tür metinlerde okuyucunun olağan beklenti ufkunun kırıldığı meta bir seviye oluşur. Bir üst metin (meta-text), genel olarak yazma eylemine gönderme yapması kadar; bunun yerine, kendini bir yazma eylemi olarak teşhir etmeli ve okuyucuyu hem kurgusal söylemde hem de onun dışında gerçekten neyin var olduğunu sorgulamaya zorlamalıdır. Böyle bir eleştirel sorgulama aslında başka konuları da kapsayabilir, çünkü bir metnin kendini teşhirinde, edebiyat hakkında, kişinin kendi eseri hakkında ya da bu tür işleri biçimlendirmek için kullanılan dilin doğası hakkında yargılarda bulunulabilir.

Üstkurmacanın önemli bir özelliği, kişinin kendisinin yüksek bir farkındalığına işaret eden öz-bilinçli (self-consciousness) olmasıdır. Modern zamanlarda tutsaklıklarından kurtularak benliğine kavuşan bireyin ‘ben’ini dikkatlere sunma isteği sıklıkla görülür. Robert Alter, öz-bilinçli bir romanın kendi yapaylığını sistematik olarak sergilediğini ve bunu yaparken de yapaylık ile gerçeklik arasındaki sorunlu ilişkiyi araştırdığını belirttikten sonra, öz-bilinçli kurmacanın şu özelliğinin altını çizer:

*“Tamamen öz-bilinçli bir roman, baştan sona, üslup, kurmacanın bakış açısının ele alınması, karakterlere dayatılan isimler ve kelimeler; anlatımın olay örgüsü, karakterlerin doğası ve başlarından geçenlerin bütünüyle bir romanıdır. Bu, arka plandaki geleneğe karşı bir yazar kurgusu olarak bize kurgusal dünya hissini iletme için tutarlı bir çabadır.”*¹⁴

Alter, edebî benlik bilinci (self-consciousness) içinde çeşitli türlere ve zaman dilimlerine ait metinlerin var olabildiğine dikkat çeker. Bu tür metinsel yansıtmanın antik Yunan’dan beri var olmaya devam ettiğini şu cümlelerle ifade eder:

*“Bir sanat yapıtının gerçekliği yansıttığı gibi kendini de yansıtması olgusu elbette hiçbir şekilde romanla sınırlı değildir; ve edebiyatta, Odyssey ve Euripides’in Yunan trajedisi geleneklerinin parodisindeki destanın içindeki ozan kadar geriye götürülebilir. Rönesans tiyatrosu, merkezî bir örnek vermek gerekirse, bu tür sanatsal özbilincin (self-consciousness) birçok çarpıcı örneğini sunar: İngiliz okuyucular için en akılda kalan iki tanesi, The Taming of the Shrew’in girişi ve Bartholomew Fair’deki Ben Jonson’un sahne bekçisidir. Pirandello’nun bilinçli tiyatrosu, bu arada, bir romancının... Denis Diderot’nun oyunları da dâhil olmak üzere, birçok öncüllere sahipti. Ve söylemeye gerek yok ki keşfeden ve ortaya çıkaran şiir bir sözcük yapısı olarak kendisi, Fransa’da Mallarme ve Valery’dan Amerika’da Wallace Stevens’a, Rusya’da Osip Mandelstam’a kadar modern şairler için tekrarlayan bir hayranlık uyandırmıştır.”*¹⁵

14 Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1978), xi.

15 Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, xi.

Postmodern anlatı tekniği olarak genel kabul gören üstkurmacanın benlik-bilincinin metne yansıtılması yoluyla Antik Yunan'dan beri varlığının Alter tarafından altının çizilmesiyle beraber; metaşiiirin de aynı şekilde Antik Yunan'dan beri varlığının izinin sürüldüğü dikkatlere sunulacaktır.

Metaşiiirin Tarihsel Süreci ve Gelişim Aşamaları

Metaşiiirin dünya edebiyat tarihi boyunca çok eski zamanlardan beri uygulandığı görülmektedir. Metaşiiir, modernite sonrasında var olan ve sadece Batı şiir dünyasında uygulanan bir teknik değil, dünyanın başka edebiyatlarına mensup şairler tarafından paylaşılan bir kültürel-estetik tekniktir. Bu anlamda denilebilir ki metaşiiir, oldukça yakın zamanların şiir dünyasında sistematik şekilde görünse de, özünde evrensel bir poetika biçimidir ve antik dönemlere kadar götürülecek bir tarihe dayandırılabilir.

Ruben Poelstra, antik dönem epik şiir geleneğinde metaşiiirin örneklerinin görülebildiğini ifade etmektedir. Kahramanlığın dışı vurulduğu uzun öyküleyici epik şiirlerin en bilindik örnekleri olan Homeros'un İliad ve Odyssey'ine benzer türden metinler olan Ennius'un *Annals*'ı (MÖ II. yüzyıl), Virgil'in *Aeneid*'i (MÖ I. yüzyıl) ve Statius'un *Thebaid*'i (MS I. yüzyıl) olmak üzere bu üç Latin destanında metaşiiirin uygulamasının görüldüğünü belirtir. Poelstra, bu epik şiirlerin üçünde de birkaç askerin cenaze ateşi (funeral pyre) [ölü yakılan odun yığını] için odun kestiği bir an olduğunu, birbirine oldukça benzeyen bu sahnelerin ayrıntılı bir biçimde oynandığını belirttikten sonra, metaşiiiri örnekleyen şu dizeleri dikkatlere sunar:

Ennius (*Annals*. VI.190):

"... pinus proceras pervortunt" "... yüksek çam ağaçlarını devirdiler"

Virgil (*Aeneid*. XI.136):

"... evertunt actas ad sidera pinus" "... yıldızlara uzanan çam ağaçlarını devirdiler"

Statius (*Thebaid*.VI. 90-93):

"... sternitur silva (quae) extulerat super astra caput" "... tepesini yıldızların üzerine uzatan bir orman kesildi"

Üç farklı şiire ait bu üç farklı dizede de ağaçların yükselmeye devam ettiğine dikkat çeken Poelstra, buradaki edebî oyuna işaret ederek orman sözcüğü için Latince kullanılan "silva" sözcüğünün çifte anlamı düşünüldüğünde "edebî malzeme" anlamına da gelebileceğini saptayarak şiirin daha derin anlam katmanlarının dışı vurulabildiğini belirtir. Poelstra, buradan çıkarıma giderek bir edibin kendinden öncekilere kıyasla kendi eseri hakkında okuruna açıklamalar yapmak istediğinde "silva" sözcüğünün kullanışlı hale geldiğini ifade ederek dizelerin daha fazla anlam kazandığının altını çizer.

Poelstra'ya göre kesilen orman bir önceki şairin edebî malzemesini temsil ediyorsa, şimdiki şair o ormanı keser ve kendi epik şiirini inşa etmek için kullanır ve zaman geçtikçe, epik gelenek

uzar gider. Sürekli büyüyen orman, epik geleneği ifade etmek anlamına geliyorsa, şairler kendi şiirlerine vücut vermek için kullandıkları geleneğin sürekli büyüdüğü gerçeğini ima ediyor gibi görünüyor. Böylece, bir şair ne kadar geç yazarsa, yeni bir şiir oluşturmak için o kadar çok edebî malzeme kullanabilir. Poelstra, metaşiiri keşfetmek konusunda çoğunlukla şiirin görünenin ötesindeki anlam katmanlarının ve inceliklerinin metnin temel/yüzeysel anlamının yanı sıra, tecrübesiz bir okur tarafından kolayca gözden kaçırıldığını ve metaşiirin, ancak nereye bakacağını ve nasıl bakacağını bilen okur için yepyeni bir “metadünya” açabileceğini vurgular.¹⁶

Metaşiirin günümüze daha yakın zamanlardaki varlığına işaret etmek üzere Balázs Kántás, İngiliz romantik şair Samuel Taylor Coleridge’in (1772-1834) 1797 yılında tamamladığı ve 1816’da yayımladığı “Kubla Khan” (Kubilay Han)¹⁷ başlıklı şiirini örnek olarak gösterir. Daha sonra (“*Or a Vision in a Dream. A Fragment*” (Ya da: Düşte Görülen bir Hayal: Bir Fragman) alt başlığıyla yayımlanan ve sürrealist şiirin ilklerinden ve kaynaklarından sayılan şiir, zaman içerisinde çok değişik perspektiften pek çok anlam kazanarak zenginleşir.

Anlamsal olarak üç kısma ayrılan şiir, Moğol hükümdarı Kubilay Han tarafından gerçekten var olan bir coğrafi bölge olan Xanadu’da inşa edilen harika bir sarayın tasviriyle başlar. Kubilay Han’ın gerçek bir tarihsel kişilik olması ve şiirde anlatılan sarayın gerçekten, bir biçimde var olması nedeniyle, şiire yerleştirilmiş rüya gibi vizyonun arkasında gevşek bir tarihsel arka plan gözlemlenebilir. Kubilay Han’ın ve onun “zevk kubbesinin” egemen olduğu, tarihî ama aynı zamanda görünüşte doğaüstü ve efsanevî, görkemli bir dünya anlatılır. Bu dünya, hiçbir şeyin değişmediği, resim gibi, zaman boyutunun olmadığı veya en azından gözlemlenemediği, bir tür sonsuzluk imparatorluğu gibi statik bir resim suretinde görünür. İlkinden farklı şeylerin anlatılıp sezdirileceğini ifade eden “fakat” bağlacıyla başlayan ikinci bölümde, şiirin aurası birden değişir ve sarayın yanındaki yer, sanki aynı boyutta bambaşka bir dünya varmış gibi “vahşi bir yer” olarak tasvir edilir.

Kubilay ve onun “zevk kubbesi”nin hâkim olduğu alanın sınırlarının ötesinde, cehennemi andıran gizemli ve uğursuz bir ortamdan bahsedilir. Pagan, doğaüstü güçler şiirde belirir, derinlikten kopar. Bir nehri besleyen bir çeşmenin kaynağı anlatılır. Nehir ağaçların ve kayaların arasından taşar ve sonunda Kubilay’ın bahçelerini sular altında bırakır. Su, Kubilay Han’ın harika alanını sular altında bırakırken, hükümdar, sözde atalarının ruhlarının sesini duyar. Ona selin sadece kehanet olduğunu ve yakında bir şeye ya da birine karşı savaşla yüzleşmek zorunda kalacağını hatırlatır. İkinci bölüm, birinci bölümde anlatılan pastoral ve görünüşte mükemmel olan arazinin yıkımının, yok edilmesinin ana hatlarıyla anlatıldığı birinci bölümün tam tersidir. Üçüncü bölümde, sarayın sel tarafından yıkılmasından sonra olanlar anlatılmaya devam edilir.

“Kubla Khan”, metaşiir boyutuyla Balázs Kántás tarafından şöyle anlamlandırılmaktadır:

16 Ruben Poelstra and Leiden Arts in Society Blog, 2021. <https://leidenartsinsocietyblog.nl/articles/art-about-art-an-introduction-to-metapoetry-in-antiquity>.

17 Bu şiirin Batı şiir geleneğinde çok önemli bir yer tutması ve kendisine epeyce anlamlar atfedilmesi dolayısıyla, şiirin tamamına, orijinal hali ve Türkçe çevirisiyle birlikte, yazının EKLER bölümünde yer veriyoruz.

"Eğer şiiri bir tür metaşiiir, şairlerin yaratıcı gücü hakkında bir çalışma olarak yorumlamaya kalkışırsak, Samuel Taylor Coleridge'in (ve onun dünya görüşündeki diğer tüm büyük şairlerin) hepsinin hayal dünyasında yaratma ve hükmetme gücüne sahip Kubilay Hanlara sahip olduğu ifadesini bile riske atabiliriz. Şiirin kendisi, şairinin de iddia ettiği gibi, rüya ve vizyon karışımı olduğundan, içinde anlatılan dünyada her şey mümkündür. Kubilay Han, görünüşte mükemmel ve rüya gibi bir dünyanın güçlü hükümdarı olmasına rağmen, hâkimiyetinin yok edilmesiyle yüzleşmek zorundadır, ancak hepsi bir şekilde, yeni bir biçimde yeniden dirilir. Hepsini kendi hayal dünyalarının yaratıcısı ve yöneticisi olan şairler de tıpkı gerçek hayattaki Kubilay Hanlar misali, kendileri için önemli olanın yıkımıyla yüzleşmek zorunda kalabilirler. Ama öte yandan, bu kişiler eğer gerçek sanatçıysalar, zaman zaman yok edilseler de, kendi dünyalarını, sanat eserlerini yeniden yaratma gücüne sahiptirler. Fakat insanın hayal dünyası ne kadar yıkılırsa yıkılsın, sanatın ebedî gücü bir şekilde zaman boyutunun dışındadır ve şairlerin bu tür bir güce sahip olabilmeleri gerekir. Kubilay Han'ın sarayının yıkımı ve tufanı, ölümlü hiçbir şeye merhamet etmeyen zamanın yıkıcı gücü olarak da yorumlanabilir. Ancak Han/şair (?) olağanüstü sanatsal yeteneklere sahip bir adam olduğu için, zamana karşı savaşıma ve topyekûn yıkımdan dirilme ve nihayet yaratıcı gücü ve eserleriyle bir nevi ebediyete ulaşma gücü ve cesaretine sahiptir."¹⁸

Kántás, Coleridge'in şiirini, şiirin yayımlandığı Romantik dönemin zihniyetini dikkatlere sunarak ve metaşiiirsel anlamını vurgular şekilde şu cümlelerle ilişkilendirir: "Sonsuzluk arayışı ve dâhiler kültü Romantikler döneminin temel özellikleri arasında yer aldığından, Coleridge'in ünlü şiiri, şairler için bir tür romantik kılavuz; sanatçılara, zamanın yıkıcı gücüne ve insan ölümlülüğüne karşı savaşacak kadar yetenekli ve cesurlarsa sonsuzluğa ulaşabileceğini hatırlatan bir metaşiiirsel eser olarak ele alınabilir. Belki de tüm zamanların okuyucusuna estetik zevk veren, ancak gerçek mesajını deşifre etmenin zor hatta imkânsız olduğu vizyon-rüya benzeri bir şiir."¹⁹

Klasik dönem Osmanlı şiirinde de metaşiiirin izlerini dönemin hâkim zihniyeti çerçevesinde sürebiliriz. Şiirin kitap olarak matbaada basılıp geniş kitlelere ulaşmadığı ve satışı yapılan bir metaya dönüşmediği kapitalizm öncesi dönemlerde, şairin sanatını icra edebileceği sosyal ve kültürel bir çevrede var olabilmesi ancak nüfuzu olan kişi ya da zümrenin patronajı ile mümkündür. Halil İnalçık bu durumu "Osmanlı toplumu gibi patrimonyal türde bir toplumda, başka deyimle, sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği bir toplumda bu gerçek daha da belirgindir."²⁰ cümlesiyle ifade eder. İnalçık, patrimonyal devlette yüksek kültürün sadece Yüksek Saray Kültürü olarak var olduğunu

18 Balázs Kántás, "Creation, Imagination and Metapoetry in Samuel Taylor Coleridge's Paradigmatic Poem 'Kubla Khan'", *Kaurab Literary Magazine Online*, 1, (2016), 5-6.

19 Balázs Kántás, "Creation, Imagination and Metapoetry in Samuel Taylor Coleridge's Paradigmatic Poem 'Kubla Khan'", 6.

20 Halil İnalçık, *Şâir ve Patron-Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003), 9. İnalçık, durumun aynı dönemde Batı'da da farklı olmadığını şu cümleyle belirtir: "Yüksek bir estetik ve sanat felsefesine sahip Medici'ler olmasa idi, Floransa'nın büyük sanatçıları elbette yetişmezdi." *Şâir ve Patron-Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, 10.

belirtip, hükümdar sarayı ve ekâbir saraylarının toplumda şeref ve itibarın servet ve becerinin tek kaynağı ve sığınağı olduğunu belirttikten sonra, toplumda temeyyüz etmiş kişilerin ancak bu saray çevresinden çıkabildiğini ifade eder.

Saray çevresince desteklenen yüksek nitelikli sanatkâr ve bilim adamları hükümdar ve sarayın itibarını yücelten unsurlardan birisi olarak görülür. İnalıcık, bilgin ve sanatkârı koruyan hükümdarın da hakemlik görevini layıkıyla yerine getirebilmesi için kendisinin de ilim ve sanattan haberdar olması gerektiğini belirttikten sonra “Divan sahibi şair hükümdarlar olmasa idi, Türk edebiyatının büyük dehâları belki ortaya çıkamazdı. O dönemde, şaheserlerin çoğu, önemli ölçüde, seçkin sınıfın iltifatı, yüksek kültür ve duygu inceliği, sanatkârı korumadaki ilgi ve heyecanla açıklanabilir.”²¹ cümleleriyle devlet yöneticilerinin şairliğinin ve patronajının önemini altını çizer.

Klasik Osmanlı şiirinde şairler, en yüce olanın (padişahın) ancak en yüce olan (hünerli) şair tarafından methedilebileceği düşüncesiyle, şiirlerinde sürekli kendilerini aşma gayesi güderler. Bunu yaparken şiire ve şairliklerine dair söz söylemeyi de ihmal etmezler. Şair genellikle bunu kasidenin *fahriye* bölümünde yerine getirir. Fahriye, şairin kendini, sanatını övdüğü bölümün adıdır.²² Şair bu övgüyü, şiirdeki kudretini, hünerini, nazmını överek ve şüara meclislerinde kendisine eş ve benzer olamayacağı gibi özelliklerini dile getirerek yapar. Şairin, metaşiirin çerçevesi içinde değerlendirilebilecek bu söyleminin altındaki sebep, aslında İnalıcık’ın da belirttiği gibi, “şairler borsası”nda kendi değerini yükselt(tir)erek “patron/padişah”ın gözüne girmek ve onun, kendisi gibi hünerli, eşi benzeri olmayan bir yüce şair tarafından methedilmek yoluyla yüceliğini tescillemdir. Doğal olarak şiirde narsistik söylemi beraberinde getiren bu tarz, kaside sunan şairin yaşadığı dönemin zihniyetinde varlığını sürdürmesinin en pratik yoludur.

Edebî üretimin sanatkârın geçimini temin edemediği bu dönemlerde şairler; “işten anlayan”, şiir ilmine vâkıf, mürettep divan sahibi padişahlar başta olmak üzere, yöneticilere kendi hünerlerini göstererek hayatlarını sürdürebilmek için hamileri *yüce* makamı kutsayıcı belirli kalıpta şiirler –kaside–kaleme alırlar. “Muhibbi” mahlasıyla şiir kaleme alan Kanuni Sultan Süleyman, bir nevi kendi poetikasından bir parça olan aşağıdaki beyitlerde, şiirden “fen” olarak bahsetmekle şiiri ne derece önemseydiğini vurgulamakta ve şiirin (uzun vadedeki) yazılma ve olgunlaşma sürecine değinmekle dönem şiir geleneği içinde metaşiir çerçevesinde değerlendirilebilecek şekilde, şiir üzerinden şiire dair söz eder:

Şi‘rüm Muhibbî irse kemâle ‘aceb midür
İltdüm bu fenni ilerüye ben ayak ayak²³(G. 1592-7)

21 Halil İnalıcık, *Şâir ve Patron-Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, 10.

22 Kaside formunun fahriye bölümüne dair ayrıntılı bilgi için bkz. Tübâ İşinsu İsen, “Divan Şiirinde Fahriye”, *Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*, (Ankara: 2002). Yazıdaki fahriye örnekleri bu çalışmadan alınmıştır.

23 Kânûnî Sultan Süleyman, *Muhibbî Dîvânı (Bütün Şiirleri)*, (Haz. Kemal Yavuz-Orhan Yavuz), C. I, (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2016), 860.

(*Ey Muhibbi şiirim olgunluğuna kavuşsa ne olur. Bu fenni (şiir sanatı) ben ayak ayak ilerlettim.*)

Altun su ile şi'r-i Muhibbî'yi yazalar

Zerdûz-vâr san'at-ı nazm içre zer-keşem²⁴ (G. 2104-7)

(*Muhibbi'nin şiirini altın su ile yazalar. Şiir sanatı içinde altınla işleme yapan ustayım.*)

Divan şiirinde fahriye üstadı olarak tanınan Nef'î' aşığıdaki beyitte narsist bir söylemle kendi şairlik tabiatını "Der Medh-i Vezîr-i Azam Merhum İlyas Paşa"ya atfen kaleme aldığı kasidede veziriazam İlyas Paşanın zâtı ile eş konumda görmekte ve hem kendisini hem de paşayı metheder:

Benim gibi senâhânın sen olsan nola memdûhu

Ki zâtın gibi tabım dahi bîmânend ü hemtâdır²⁵ (K. 47-52)

(*Benim gibi bir övücünün övdüğü sen olsan buna şaşılmaz; çünkü senin kişiliğin gibi benim yeteneğim de bir tanedir, eşsizdir.*)

Nef'î'nin "Der Medh-i Sultan Ahmed Hân" a atfen kaleme aldığı kasidenin şu fahriye beyitinde şair kendisinden ziyade, metaşiiirin çerçevesinde değerlendirilebilecek şekilde, şiirin tarihine ve mensuplarına dair bir ifadeye/hükme yer verir:

Haşre dek âb-ı hayât-ı sühen-ı Bâkî'dir

Andırıp zinde kılan nâm-ı Süleymân Hânî²⁶ (K. 3-43)

(*Bâkî'nin şiirinin ölümsüzlüğü, Sultan Süleyman Han'ın ismini sonsuza kadar gündemde tutar.*)

Enderunlu Vâsîf'in şu beyitinde, kendi poetikasına ve döneminin hâkim şiir anlayışının (poetika) bir özelliğine dair -belki de eleştirel bir dille- bilgi vermesi, metaşiiirin bir başka örneği olarak dikkatlere sunulabilir:

Eş'âr ile fahr eylemegi istemem ammâ

Fahriyye çe sud söz âdet-i erbâb-ı beyândır²⁷ (K. 28-77)

(*Şiirde övünmeyi sevmem; ama, çare yok fahriye söylemek şiirin töresidir.*)

Şeyh Gâlib'e ait şu beyit, fahriyenin bir bölüm olarak kasidede yer aldığını ve kaside formunun özelliklerini (bölümlerin sıralanış düzenini) şiirin bizzat bir beyitinde ifade ederek, yani şiirin oluşum sürecini şiirin bir beyiti üzerinden dikkatlere sunarak beyitin yer aldığı kasideyi metaşiiir düzlemine çeker:

Biraz fahriye etsin sonra hatm edip duâ kılsın

Eger me'zûn edersen Gâlib-i bitâb u nâ-çârî²⁸ (K. 15-31)

(*Eğer çaresiz ve dermansız Gâlib'e izin verirsen biraz fahriye etsin (kendisi ile övünsün), sonra da dua edip şiiri sona erdirsin.*)

24 Kânûnî Sultan Süleyman, *Muhibbî Divânı*, C.II, 1093.

25 Nef'î Ömer Efendi, *Nefî Divânı*, (Haz. Dr. Metin Akkuş), (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2018), 173.

26 Nef'î Ömer Efendi, *Nefî Divânı*, 33.

27 Enderunlu Vâsîf, *Enderunlu Vâsîf Divânı*, (Haz. Raşan Gürel), (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1999), 275.

28 Şeyh Gâlib, *Şeyh Gâlib Divânı*, (Haz. Prof. Dr. Naci Okçu), (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, YTY), 23.

16. yüzyılın “sultânü’ş-şu‘arâ” (şairler sultanı) unvanlı şairi Bâkî, şu beytinde, şiirde çok zarif ve hoş bir söylemle birlikte, yiğit ve cesur bir edanın da olması gerektiğini ifade ederek aslında “poetik” bir metin ortaya koymak suretiyle metaşiire çok iyi örnek olabilecek bir metin üretir:

Bâkıyâ tarz-ı şî‘r böyle gerek

Hem zarîfâne hem levendâne²⁹ (G. 471-7)

(*Ey Bâkî, şiir öyle bir tarzda olmalıdır ki söz hem zarîf hem de yiğitçe olmalıdır.*)

Klasik Osmanlı şairlerinin metaşiir çerçevesinde değerlendirilebilecek tarzda, dönemin şiir geleneğine yönelen eleştirilerini de yine şiirlerdeki beyitlerde ifade ettiklerini görürüz. Nev‘î, şu beytinde, şiir konusunda İran saltanatını yıkma, Osmanlı şiir geleneğini kurma ve Osmanlı şairi olarak onurlu bir sanatçı kişiliğini elde etme düşüncesini öz-bilinçli bir şekilde ortaya koyar:

Nev‘îyâ nazm içre îcâd eyledin bir tarz-ı hâs

Rûm‘u kurtardın ‘Acem eş‘ârına taklîdden³⁰ (G.349-7)

(*Ey Nev‘î şiirde kendine has bir üslup icat ettin. Böylelikle Anadolu şairlerini İran şairlerini taklitten kurtardın.*)

Bütün bu örneklere rağmen, vurgulayarak belirtmek gerekir ki klasik Osmanlı şiirinde metaşiir, şairlerin modernist bir bilinçle gerçekleştirdikleri bir teknik değildir. Daha ziyade, patrimonyal devlet düzenindeki patronaj yapısında hâmişinin dikkatini çekmek maksadıyla şairin, şairler borsasının en iyisinin kendisi olduğunu ispatlamak ve dolayısıyla hâmiyi/patronu övmeye/yüceltmeye en layık kendisinin olduğu anlayışının bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu durum, bugünden o dönemin şiirine baktığımızda üretebileceğimiz bir yorumdur ve nazımın, nesrin çok üzerinde bir gelişme kaydettiği ve nesrin yaygınlaşmadığı Osmanlı kültür dünyasında, şairlerin poetik metinlerini bile nazımla ifade etmelerinin bir sonucu olarak yorumlanabilir.³¹

Modern döneme gelindiğinde, 20. yüzyılın başlarından itibaren, dünyadaki siyasî, sosyal ve ekonomik değişimin, bütün bunları kapsayıcı bir kavramla “zihniyet”³² değişiminin,

29 Bâkî, *Bâkî Divânı*, (Haz. Prof. Dr. Sabahattin Küçük), (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 1935, YTY), 282.

30 Nev‘î, *Nev‘î, Divan*, (Haz. Mertol Tulum-M. Ali Tanyeri), (İstanbul: İÜEF Yayınları, 1977), 438.

31 Klasik Osmanlı şiirinde pek az rastlanan nesir biçimindeki poetik metinlerden birisini kaleme alan Fuzulî, Türkçe Divan’ının dibâcesinde (önsöz) şiire dair poetik görüşlerini, günümüz Türkçesiyle mealen “Şiir, her şeyden önce bir yetenek ve dolayısıyla bir yaratılış işidir, bu yetenek bir muhit ve cemiyet içinde gelişip olgunlaşabilir.” hükmüne vardıktan sonra, şu şekilde beyan eder: “(...) Zira ki ilimsiz şî‘r, esasî yok divâr gibi olur ve esassız divâr, gayetle bî i‘tibâr olur. Pây-e-i şî‘rimin hilye-i ilmden muarrâ olmağın mücib-i ihânet bilip ve ilmsiz şî‘rden kaaleb-i bî rûh gibi teneffür kılıp bir müddet nakd-i hayatım sarf-ı iktibas-ı fûnûn-ı ulûm-ı aklî ve naklî ve hâsıl-ı ömrüm bezl-i iktibâs-ı fevâid-i hikemî ve hendesî kulmağın mürûr ile leâlî-i sanâf-ı hünerden şâhid-i nazmıma pîrâyeler mürettep kıldım.” Abdülbaki Gölpınarlı, *Fuzulî Divanı*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1948), 6.

[İlmsiz şiir, temeli olmayan duvar gibi olur ve temelsiz duvar da gayet değersiz olur. Şiirimin pâyesisinin ilim süsünden mahrum olmasını bir ihanet saydım. İlmsiz şiirden ruhsuz bir kalıp gibi nefret kılıp bir müddet hayatım saydığım parayı türlü aklî ve naklî ilimleri elde etmek için harcadım. Ömrümü tamamen hikmet ve matematikten yararlanmak için zamanla türlü hüner incilerinde nazım güzelime pîrâyeler düzenledim ve günden güne hadisler ve tefsirler düzenleyerek şiirin kıymetine eleştirme yeteneğinin hikmet eksikliği olduğu gerçeğini öğrendim.]

32 “Zihniyet”i burada, bir zaman dilimine ruhunu ve rengini veren siyasî, sosyal, kültürel, bilimsel, iktisadî, dinî, felsefî vs. her türlü gelişimin bir tür bileşkesi anlamında bir kavram olarak kullanıyoruz.

genel olarak hayatı, özelde de gerçeklik anlayışını kökten sarstığına şahit olunur. Yüzyılın başlarındaki savaş, insanlığa en büyük şoklarını yaşatır; bilim ve teknolojideki yeni gelişmeler, 18. ve 19. yüzyılın kesinliklere dayanan bilimsel gerçeklik anlayışını kökten sarsmaya başlar. Bu dönemde, Einstein'ın ortaya koyduğu "Görelilik Kuramı" (1905) ve onu takip eden Heisenberg'in "Belirsizlik İlkesi" (1927), "Schrödinger'in Kedisi" (1935) gibi kuramsal/düşünsel girişimler, Newtoncu öngörülebilirliği ve "mutlak zaman"ı vurgulayan deterministik fiziğin sağlam temellerini sarsar. Bunun sonucunda da bilimden felsefeye hayatın, zaman ve uzam anlayışı dâhil, hemen her sahasında "göreceli" yaklaşımlar önem kazanmaya başlar.

Yıldız Ecevit, bahsi geçen dönemdeki dramatik değişimi ve bunun edebiyata/metne yansımalarını şu cümlelerle ifade eder: "[r]uh ve madde arasındaki çelişkinin, metafizik düzlemde bireşime ulaştığı uyumlu bir evrende yer almıyordur modernistlerin 'gerçek'leri." Sanatçı artık gerçekten birçok "gerçek yitimi" ile yüz yüzedir. Tüm değer ölçütleri altüst olmuş, teknolojik gelişmelerle ruh, anlamını yitirmiş ve sanatçı bu hızlı değişimi kavramaktan aciz kalmıştır. Kendisine bile "yabancılaşmış" olan modernist sanatçı, içinde yaşadığı ve anlamlandıramadığı bu "kaotik" gerçekliği, bireyin iç dünyası ile dış dünyanın iç içe geçtiği, karmaşık metaforların hüküm sürdüğü ve bütünlüğü kasten parçalanmış metinler yaratarak anlatmaya çalışır.³³ Octavio Paz da bilimin klasik gerçeklik algısını kökten değiştirmesini şu cümlelerle izah eder:

"Artık, dayanıklılık mimarisinin atomlara ve görünmeyen parçalara dönüştüğünü gördüğümüz için, sandalye bildiğimiz sandalye olmaktan çıkmıştı. Maddi nesnelere sözümona mantıklılığına karşı savaş açan sadece yeni fizik değildi; öklitçi olmayan geometri geleneksel uzama özgü niteliklere karşı farklı niteliklerle zenginleşmiş başka uzamların olanaklarını sundu."³⁴

"Gerçek(lik)" zemini üzerinde inşa edilen bilim, "gerçek"ten kuşulanmaya başlayınca edebiyatçı, "birey"in göreceli/öznel gerçeklik "algısı"na odaklanır. Böylelikle modernist edebiyatta varoluşsal felsefi sorunlar, psikanaliz ve bireysel algılayış biçimleri, eserin merkezine yerleşir. Tüm bunların sonucu olarak, biçim açısından bütünlükten yoksun; parçalı ve dağınık bir görünüm arz eden anlatıların öncelendiği eserler üretilmeye ve revaç bulmaya başlar. Bu bağlamda bilinç akışı tekniği, bilinçaltının öne çıkmasının bir sonucu olarak romanlarda en sık başvurulan tekniklerden olur; günlük hayatla rüyanın ve bilinçle bilinçaltının dokuları birbirine karışır, esere akışkan bir görünüm hâkim olur.

Bireysel sanatçı duyarlılığına üst seviyede önem veren modernist sanatçı, bireysel zihninin kıvrımlarını metnine aktarmaya yönelir. Kendi benliğini yoğunlukla duyan sanatçı, bütün ayrıntısına hâkim olduğu kişi bizzat kendisi olduğundan, kendi yazma süreçlerini, gerçek hayat ve kurmacanın kendi zihninde nasıl birbirine geçerek etkileşime girdiğini, kendisiyle özdeş görünen sanatçılar üzerinden esere yansıtma eğilimi içine girer.

33 Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 47.

34 Octavio Paz, "Şiir ve Modernite", (Çev. Nilgün Tütal), *Modernite versus Postmodernite*, (Derleyen: Mehmet Küçük), (İstanbul: Say Yayınları, 2011), 217.

Yazılma/yaratılma sürecini yansıtan bu eserler, meta-edebiyat ürünleri kategorisini oluşturur. Bu tür metinler, çoğunlukla bütünlük fikrinden uzak olup; sanatçı zihninin bulanık, kaotik ve parçalı yapısı olabildiğince doğal şekilde bu metinlere yansır. Meta-edebiyat metinleri üzerinden sanatçı, bireyin iç gerçekliğini anlatmak isteyen modernist/avangart sanatın hedeflerini üst seviyede gerçekleştirmiş olur.

Türkiye'nin önde gelen romancılarından Orhan Pamuk, Türkiye'de modernist bir edebiyatın var olup olmadığını tartıştığı yazısında, yukarıda söylenenleri destekleyici mahiyette, modernist sanatı şu cümlelerle izah eder:

“Edebiyatta modernizmden yalnızca geleneksel olana bir karşı çıkışı değil, genel olarak toplumun ruhundan, cemaat havasından uzaklaşmayı anlıyorum. Modernist edebiyat, geleneksel edebiyatın en güçlü yanı olan “temsiliyet” ilişkisini kopardı. Artık edebiyat gerçeği temsil etmiyordu, yazı hayatın aynası değildi. Hayata karşı yapılmış bir faaliyet, kendi başına kendi örgüsüyle ayrı bir âlem, yeni bir dünya olmuştu yazı. Modernist yazarlarca üretilen metinler, mevcut dünyanın yansıdığı, kurallarının ve sınırlarının açıklandığı yerler değildi. Modernist edebi faaliyet hayatı ve dünyayı temsil işi değil, yazarın bizzat kendi başına yaptığı ve anlamı kendi içe dönüklüğüyle ortaya çıkan bir iştir. Tabii bu, bizde yaygın olan deyişin işaret ettiği anlamda modernistlerin “hayattan kopuk” olduğu anlamına gelmez.”³⁵

Birinci Dünya Savaşı'nın ve Rusya'da bir iç savaşa yol açan 1917 Bolşevik Devrimi'nin trajik sonuçları sanat dünyasında da yankı uyandırır. Çağlarının sosyo-politik iklimi, şairleri zamanlarının dilini konuşmalarını sağlayacak yeni ifade araçları aramaya zorlar. Yerleşik düzeni yıkıcı/putları kırıcı (iconoclastic) Batılı şairler, Avangart resim okullarında ve uygun ifade ortamları arayan dünya edebiyatının ustalarının eserlerinde yenilik ararlar. Sonuç olarak bu arayış, Sembolizm, İmgecilik ve Fütürizm gibi modern şiir okullarının gelişmesine yol açar.

Modernist şiir akımları, isimlerini, gerçekliği ifade etme aracı olarak kullandıkları semboller yahut imgelerden alırlar. Şiiri modernist anlamda değiştirme çabaları, simgeyi ve imgeyi hemen hemen her modern şiirin çekirdeği haline getirir. Bunun sonunda, günlük deneyimlerin tasviri için somut görüntülere dayanan oldukça metaforik bir şiir ortaya çıkar.

Modernist şairlerin kültürel köklerine dönüşü, mitlerin yeniden canlanmasını da içerir. Aida O. Azouqa, Doğu ve Batı dünyasından örneklerle açıklamaya çalıştığı metaşiir kavramının, her iki dünyanın şairlerinde de benzer kaynaklardan beslendiğini dikkatlere sunar. Burada mitlerin etkisini özellikle vurgular. Bu, Sir James Frazer gibi antropologların Antik ve Klasik mitolojilerin analizine artan ilgisiyle mümkün olur. Antropoloji, modern şairlerin çeşitli mitlerin şiir üzerindeki etkilerini anlamalarını sağlar. Modern şairler, metinlerinde mitlere göndermeler yaparak ve sıklıkla metinlerinin başlığını bir mit yaparak, Eliot'un *Waste Land* [Çorak Ülke] (1922) adlı şiirinde olduğu gibi, metinlerine mitsel çerçeveler verirler. Eliot'un

35 Orhan Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 289.

şiiir metnine Balıkçı Kral mitini dâhil etmesi, Birinci Dünya Savaşı'na yol açan manevi iflas olarak gördüğü şey için bir metafor işlevi görür. Buna göre mitin modern kullanımı, şairin estetik mesafeyi korurken, şimdiki zamanı mitik bir muadili ile ilişkilendirmesine izin verir. Aynı zamanda, mitsel çerçeve, şimdiki zamanı mitsel bir karşılığa bağlayarak, modern şiire evrensellik sağlar.³⁶

Dünya edebiyatı ve mitolojisinde yenilik arayışının yanı sıra, modern şairler, plastik sanatlardaki Avangart hareketlerden de oldukça etkilenirler. Avangart terimi, 20. yüzyılın başında gelişen yeni resim türünü belirtir. Paul Cezanne'nin Post-Empresyonizmi, Georges Braques ve Picasso'nun Kübizmi gibi daha radikal sanat hareketlerine yol açar. Bu süreçte şiir alanında da Sürrealizm, Fütürizm, Dadaizm ve Ekspresyonizm'in ortaya çıkışına tanık oluruz. Edebiyat tarihçileri, bu sanat akımları ile şiirsel biçim ve dildeki modern deneyler arasında bir bağlantı kurarlar.³⁷

Modernist sürecin başlarından itibaren, görsel sanatların, edebiyattan daha önce ve belirgin olarak, meta-edebiyatın mantığıyla benzeşir biçimde, kendi varoluşsal ve biçimsel sorunlarını eserin merkezine aldığı söyleyebiliriz. Resimde 19. yüzyılın modern sanatında büyük beğeni gören katı temsilcilik, giderek "kitsch"e dönüşmeye başlar. Somut malzeme kullanan bu sanatlarda, bu kendine yöneliş gözlemlenmek daha kolaydır. Modernist şairlerin poetikalarını ve yeniliklere eşlik eden hayata ontolojik bakış açılarını anlamak için bir araç olarak Avangart resmin doğasına kısaca bakmak gerekir.

Avangart sanat, esasen parçalı (fragmentary) ve kendini yansıtıcıdır (self-reflexive). Böyle bir formun altında yatan ilke, sözde yaşama ayna tutan geleneksel resimlerin mimesis'inden bir kopuşun işaretidir. Avangart ressamlar, gerçekliği temsil etmenin imkânsızlığına inandıkları için, geleneksel olana meydan okurlar. Buna göre, resimlerinin parçalanması, sanatçıların modern dünyayı kaplayan kaos kavramı için bir metafor işlevi görür. Avangart sanat gibi, modern şiir de oldukça parçalıdır. Birbiriyle bağlantısız görünen bir dizi görüntüye dayanır ve bu tarzdaki imajlar ancak modern resimler gibi okuyucuların zihninde birleşir.

Kübit resimlerde form, nesnelerin düzleştirilmiş, soyutlanmış geometrik şekillerini yansıtır; kübit resimler, geleneksel kompozisyonun bütünlüğünü bozduğu için, hem perspektiften hem de eşzamanlılıktan yoksundur. Modern şairler için, şiirlerinin Kübizm'den esinlenen parçalı biçimleri, özünde modern dünyanın krizi için bir "metafor" işlevi görür. Parçalanmış imgeleri kullanan Kübitler gibi, modern şairler de ifade araçları olarak şiirsel imgeleri kullanırlar. Parçalı şekilde serpiştirilmiş görüntüler, şairlerin modern dünyanın krizini yansıtmalarını; doğrudan ve bütünlüklü ifadelerden kaçınmalarını sağlar. Picasso'nun parçalanmış resimleri,

36 Aida O. Azouqa, "Metapoetry between East and West: 'Abd al-Wahhâb al-Bayâtî and the Western Composers of Metapoetry – A Study in Analogies", *Journal of Arabic Literature*, 29 (2008), 38-71.

Yazar, metaşiiirin gelişiminden bahsettikten sonra, Iraklı şair 'Abd al-Wahhâb al-Bayâtî'nin "The Nightmare" şiirindeki metaşiiirin kaynakları olarak, Batılı şairlerden W. B. Yeats, Wallace Stevens ve Marina Tsvetaeva'nın şiirlerini gösterir. İsmi zikredilen şairlerin şiirlerindeki metaşiiirin kaynağını mukayeseli olarak izah etmeye çalışır. Yazı, metaşiiirin Batı dışı edebiyatlarda da yer bulduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

37 F. O. Schwartz, *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, & Early 20th-Century Thought*, Princetoon, (New Jersey: Princetoon UP, 1985), 50-101.

şairlere, görünüşte ilgisiz duran bir takım sembol ve görüntülerin, kendi şiirlerinin de odak noktasında yer almasını sağlama konusunda ilham verir. Modernizmin içinde metaşiire kapı aralayan zihniyet bileşenlerinden sonra metaşiirin şiirdeki görünme biçimlerine geçebiliriz.

Metaşiirin Görünme Biçimleri

Bizim tespit ve tasnifimize göre, metaşiir (metapoetry) kavramı, şiir metinlerinde iki farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır:

1. Kavram/Langue Olarak Metaşiir

Şiir sanatının kavramsal jargonu kullanılarak yazılan “poetik” şiirlerdir. Şiiri oluşturan sözcüklerin göndergesi bizzat poetik unsurlara yönelir. Soyutlama boyutu olan, fakat şifrelemesi olmayan şiirlerdir. Şiir, şair ve poetika meselelerini fazlaca soyutlamaya gitmeden anlatır. Tema hemen deşifre edilebilir. Bu tür şiirleri, metapoetik bilinci olmayan okurlar da rahatlıkla deşifre edebilir. Bu metinler, (çok karmaşık olmayan) belli bir simge veya imge düzeneği içerebilmekle birlikte, genellikle nesirle söylenebilecek sözlerin dizeleştirilmesi (versification) esasına dayanır. Bu yönüyle bu tür metinler dilin poetik/şiirsel (sanatsal) işlevini çoğunlukla yeterince haiz değildir. Metin, şiirin poetik meselelerine odaklanmasından ve farklı bir göndergeye işaret etmemesinden dolayı, okur nezdinde farklı anlam katmanlarına açılma imkânına pek sahip değildir. Bu bakımdan, yer yer belli simgesel katman ve tatlar da içerebilmekle birlikte, bu tür metaşiirlere büyük oranda Ferdinand de Saussure’ün kavramlaştırmasıyla “langue” kavramını yakıştırabiliriz. Zira Saussure’ün “langue” kavramı, bir iletişim aracı olarak dilin, gündelik hayatta ortak kullanımı sağlamak amacıyla, göndergesel işlevi çerçevesinde kullanılarak anlaşmayı sağlayan bir kurallar/sistemler manzumesi oluşuna işaret eder; “langue”de dilin kişisel kullanımı söz konusu değildir; dilin farklı anlam katmanlarına kapı aralanmaz. Metaşiirin bu tür kullanımına en tipik örnek, Paul Verlaine’in “Art Poétique” (“Şiir Sanatı”) başlıklı şiiridir. Verlaine bu şiirinde poetikasını dizelerle ifade etmiştir. Şiirin ilk dördlüğü şöyledir:

Musiki, her şeyden önce musiki;
Onun için tekli mısradan şaşma.
Kıvrak olur, erir havada sanki,
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.
(...) ³⁸

Ahmed Hâşim’in *Piyale* (1926, İlhami-Fevzi Matbaası) önsözündeki “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlıklı poetikasına ilham veren bu metin, Verlaine’in poetikasının nispeten “düz” ve pek sofistike ya da karmaşık olmayan, olabildiğince açık dizelerle ifadesidir. Bu şiir, şiir metni içinde şiir sanatına (poetika) dair meselelerden söz etmesi dolayısıyla metaşiir olarak değerlendirilebilir.

38 Paul Verlaine, “Şiir Sanatı”, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Melih Cevdet Anday), *Varlık*, S. 321, (Nisan 1947), 10.

Makalemizin önceki kısmında, Divan şiiri geleneğindeki bazı metaşiiir örneklerine değinmiştik. Aşağıda; bir takım "ruhsal/estetik" unsurların, şiirin özünü kurmadaki rolüne ilişkin kavramsal düzeyde "poetik" görüşler ortaya koymalarıyla öne çıkan birkaç şiir örneğini daha, metaşiiire ilişkin buradaki tasnifimizi belirginleştirme noktasında, dikkatlere sunmak istiyoruz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Klasik Osmanlı şiirinde poetik görüşlerin ifade edildiği ve daha sonra gelişecek olan (modern) metaşiiirin "nüvesi" olarak görülebilecek metinlere fazlaca rastlanır. Divan şairleri bu tür poetik ifadelere gazellerin mahlas/makta beyitlerinde, kasidelerin fahriye beyitleri ile divanların dibâcelerinde yer verirler. On altıncı yüzyıl şairlerinden Hayâlî Bey bir gazelinin mahlas beyitinde şiirde teşbih (benzetme) sanatının tek başına söze değer katamayacağını, ancak renkli söyleyişle şiirin gönül alıcılığının sağlanabileceğini şu beyitle ifade eder:

Teşbih sâde vermez zînet söze Hayâlî

Rengîn edâ gerekdür eş'âr-ı dil-güşâda³⁹ (G. Harf-ül-Hâ-7-6)

[*Ey Hayâlî, benzetme sanatı söze sadece süs katmaz. Gönül açan şiir için hoş eda gerektir.*]

Nev'î, bir gazelinin mahlas/makta beyitinde, şair sözünün "bî-rûh" (ruhsuz/yavan) olmaması gerektiğini, sıkça kullanılan ve âdetâ dillere pelesenk olmuş mazmunların farklı bir üslupla ifade edilmesinin gerekliliğini şu beyitle dikkatlere sunar:

La'l-i lebine rûh desem lâf degüldür

Şâ'ir sözü bî-rûh ola insâf degüldür⁴⁰ (G.124-1)

[*Dudağının kırmızı rengine ruh desem laf değildir. Şair sözü ruhsuz olması hak değildir.*]

Şair, bu beyitte, sevgilinin dudağının âşıkâ ruh/can verdiğini söylemenin laf/söz olarak yeterli olmayacağını ve bunun bir hüner de olmadığını hükme bağladıktan sonra, "şair sözü"nü "şiir" olabilmesi için özgün bir üslupla söylenmesi gerektiğinin altını çizer. Bu beyitler, modern bir bilinçle söylenmese de, poetik görüşler ifade etmesi bakımından metaşiiirin çekirdeğini oluşturmaktadır, denilebilir.

Modern Türk edebiyatında ise, "poetik" kategorideki metaşiiirlere örnek gösterilebilecek şiirlerden biri, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Türküler Dolusu" başlıklı şiiridir:

TÜRKÜLER DOLUSU⁴¹

(...)

Ressamım

Yurdumun taşından toprağından sürüp gelir nakışlarım.

Taşımâ toprağıma toz konduranın

Alnımı karışlarım

Şairim şair olmasına

39 Hayâlî Bey, *Hayâlî Bey Dîvânı*, (Haz. Dr. Ali Nihad Tarlan), (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1945), 346.

40 Nev'î, *Nev'î, Divan*.

41 Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Dol Karabakır Dol (Bütün Şiirleri)*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2015), 139-142.

Canım kurban şiirin gerçeğine, hasına
 İçerisine insan kokusu sinmiş mısralara vurgunum
 Bıçak gibi kemiğe dayansın yeter
 Eğri büğrü, kör topal, kabulüm.
 Şairim
 Zifiri karanlıkta gelse şiirin hası
 Ayak seslerinden tanırım
 Ne zaman bir köy türküsü duysam
 Şairliğimden utanırım.
 Şairim
 Şiirin gerçeğini köy türkülerimizde bulmuşum
 Türkülerle Yunmuş yıkanmış dilim
 Onlarla ağlamış onlarla gülmüşüm

Halk türkülerini merkeze alarak memleket sevgisi temasını yerlilik ekseninde işleyen ressam-şair Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Türküler Dolusu" başlıklı şiiri, sanatçının poetikasını ifade eder. Memleketçi şiir anlayışı çerçevesinde dizelerini kuran sanatçı, şiirinin kaynağını sade ve yalın halk türkülerinde bulduğunu dile getirir. "*Türkülerle Yunmuş Yıkanmış Dilim*" dizesiyle de şiirinin dilinin kaynağını açıkça beyan eder. Şairliğinden emin olan Eyüboğlu'nun "şiir" beğenisinin kaynağını, "şehirli aydın"ın ürettikleri değil, "köy türkülerinin oluşturması ve şairin dilinin kaynağını köy türkülerinde bulduğunu söylemesi, onun doğrudan poetik görüşlerini dikkatlere sunan ifadelerdir. Bu bağlamda "Türküler Dolusu" başlıklı şiir, her ne kadar türkülerini yücelten bir şiir görünümünde olsa da, özünde Eyüboğlu'nun "poetik" görüşlerini ifade etmesi bakımından metaşiir olarak değerlendirilebilir.

2. İmge/Parole olarak Metaşiir

Bu tür metinlerde şairin şiir yazma esnasındaki psikolojik ve bilişsel süreci dizelere dökülür. Bu yönüyle bu tür metaşiirlere "şiirin mutfağı" ya da "şiirin arka bahçesi" hakkında şairin "özbildirimleri" olarak bakılabilir. Bu tür metaşiirlerde metin, poetikaya dair meseleleri aşikâr bir şekilde dile getirmemesi yönüyle ve simgesel/imgesel bir dil kullanımıyla şiirin "poetik işlevi" tam anlamıyla karşılanmak suretiyle, farklı anlam katmanlarına imkân sunarken, nesrin alanından sıyrılıp şiir katmanına yükselecektir. Saussure'ün "parole" kavramı, dilin, dil kurallarını ve sistemini aşip bireysel kullanımına imkân sağlayarak ifade zenginliğine yol açan yönüne işaret eder. Şairin dil sistemini (langue) aşarak bireysel tasarruflarıyla ürettiği yeni dil (parole), şiirin anlam katmanlarını çoğaltarak dilin zenginleşmesine ve dilin ufkunun genişlemesine imkân verir.

Bu tür metaşiirlerde şair, genellikle yüksek bir soyutlama düzeyine gereksinim duyar. Şair, şiir ve poetika meselelerini belli bir simge/imge yapısına oturtturarak ifade etmeye yönelir. Şiirin deşifresi, ancak belli bir şiir ve soyutlama düzeyine sahip, aynı zamanda metapoetik bilinci olan okur katında mümkündür. Şiirin teması/metaşiirsel anlam katmanı, çoğunlukla ancak

bu yeterliliğe sahip okur tarafından keşfedilebilir. Şiire vücut veren sözcüklerin göndergesi, görünürde dış dünyadaki "şeyler"e yöneldiği için, şiirin metaşiiirsel anlamı kimi zaman belirsizleşebilir; ama yine de yetkin okurun gözünden kaçmaz. İmgeci metaşiiire Nazmi Ağıl'ın "Tamir" başlıklı şiiri, örnek olarak gösterilebilir:

TAMİR⁴²

Dur dedim acele etme, bazı işleri
 bir ayin ağırlığında yapmak gerekir,
 hayatı kutsamak anlamına gelir bu,
 bir suya uzun uzun bakarız ya bazen...
 Ne mana çıkardıysa artık sözlerimden,
 ya da vazgeçerim diye korkmuş olmalı,
 durdu, usulca eğilip, avadanlığı
 –çekingen, kırık, saygılı– bıraktı yere.
 İtinayla açtım mukaddes emaneti,
 güneşte parıldayan minik totemlere
 büyülenmiş gözlerle baktığımı gördüm.
 Ve gizli bir güce tapınır gibi tek tek
 saydım adlarını, ona tekrar ettirdim.
 Yıldız tornavidayı uzat dedim önce,
 fren kolundaki ince vidayı söktüm,
 gergin bir tel rahatladı onu sökünce,
 (Yüzümüzde ferah bir ürperti dolaştı,
 Bir serçe mi kanatlandı yanımızdan ne?)
 balatanın jant üstüne baskısı kalktı.
 Hafifleyen tekerleği çevirdim bir tur,
 zımpara vurdu tutuk, paslı bölgelere,
 gacırcı gucur sesleri yağla yatıştırdım.
 Doktor edasıyla elimi yana açıp
 lokma takımı dedim – tatlısı der gibi,
 gerekmediği halde, bir somun istedim,
 kargaburun, maymuncuk, pense ve kerpeten,
 vidalar gevşetip vidalar sıkıştırdım.
 Onun sıcak telaşını izlerken orda,
 çok şükür dedim, tamirden umutsuzdum ben.
 Akşama doğru bisiklet hazırda artık,
 bastık pedalına sözün ve hiç durmadık.

42 Nazmi Ağıl, *Yağmura Bunca Düşkün (Toplu Şiirleri)*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 372.

Ağıl'ın “Tamir” başlıklı bu şiiri görünür/birincil anlamda, bir babanın/ustanın çocuğunun bozulan bisikletini tamir etmek için ona yardımcı olmasını anlatır. Baba bu süreci kutsal ve coşkulu bir ayın havasına büründürmek ister. Ne var ki şiirin son dizesi olan “bastık pedalına sözün ve hiç durmadık” cümlesi içinde yer alan, anahtar işlevdeki “söz” kelimesiyle, görünen anlamın ötesindeki örtük/imgesel anlamla birlikte, şiirin metaşiiire dönüşmesini sağlayan ufka kapı aralanır. Bu şiirin imgesel bir şiire dönüşmesine imkân veren kelimeleri ve karşıladıkları anlamları şu şekilde gösterebiliriz:

Tamir: Şiir okuma ve yazmaya eşlik eden şiir-sökümü, yapısöküm (deconstruction)

Çocuk: Okur, toy şair

Bisiklet: Şiir

Baba/usta: Usta şair

Avadanlık: Şiirin unsurlar, aletleri

Zinciri yağlama: Müzikalite ve şiir dilinin akışkanlığı noktasında anlatımın akıcı hale getirilmesi

“-çekingen, kırık, saygılı-”: Genç şairin özellikleri

“Tamir” başlıklı şiirde, şiirin oluşum/üretim süreci imgesel bir anlam katmanıyla dikkatlere sunulur. Usta şairin okur ya da toy bir şairin “elinden tutarak” onun tek mil bir şiire kavuşmasını sağlama süreci anlatılır. Şiiire vücut veren unsurların/aletlerin (ses ve ahenk özelliklerinin) yerli yerinde bütünleştirilmesiyle şiir kemaline ulaşabilir. Şiiirde bu durum, avadanlığa el atılarak onun içinden çıkan aletlerin (şiirin unsurlarının) tek tek iyice tanınıp tamirde (şiirde) yerli yerinde kullanılması bağlamında ifade edilir. Okur/toy şair, avadanlıktan çıkan aletleri tanımakta ve uygun şekilde kullanarak tek mil şiire ulaşmakta tecrübesizdir. Baba/usta kendisine bunları tek tek, isminden başlayarak (iş ABC’sinden alarak) öğretmek durumundadır. Zincirlerin yağlanmasıyla bisikletin asıl işlevi olan, seri bir şekilde hareket etme eylemi, bu şiirde metaforik düzlemde, ses ve anlam kaynaşmasının tek mil bir şekilde gerçekleştirildiği, rafine bir şiir müzikalitesinin ortaya çıkarılabilmesi için şiirin müzikal unsurlarının yerli yerinde kullanılması gerektiği şeklinde karşımıza çıkar.

Şiiire “*Dur dedim acele etme, bazı işleri/bir ayın ağırlığında yapmak gerekir;/hayatı kutsamak anlamına gelir bu,/bir suya uzun uzun bakarız ya bazen*” dizeleriyle başlanarak toy şair/okur karşısında, baba/usta şairin yer alışı; şiire ve şiirin oluşum sürecine hatta usta/üstat şiiire kutsiyet atfedilmesi; “*gizli bir güce tapınır gibi*”, “*mukaddes emanet*”, “*büyülenmiş gözler*” ve benzeri ifadeler zihnimizi Türk şiir geleneğinin çok erken dönemlerine götürür. Zira Orta Asya Türk şiir geleneğinde, şairler, (ozan, baskı, kam, şaman, otacı) toplumsal hayatta doktorluk dâhil, pek çok işlevi yerine getirirler. Bu yönüyle de şiir vücuda getirme (bu şiirde *tamir*) ve şair, birer kutsal eylem/ayın ve kişi olarak karşımıza çıkar.

Sonuçta Nazmi Ağıl'ın “Tamir” başlıklı şiiri, sathî anlamıyla bir bisiklet tamirini anlatıyor gibi görünmesine rağmen, şairin son dizedeki ustaca hamlesiyle, şiirin içine yerleştirdiği fevkalade yerinde ve isabetli imgelerle bir anda şiirin *kendisine* döndüğü, kendi oluşum sürecinden bahsettiği bir metaşiiire dönüşür.

Metaşiiirin bu kategorideki görünme biçimine bir diğer örnek olarak Behçet Necatigil'in "Karışık Tarife" adlı şiirini verebiliriz. Gökhan Tunç'un bu şiire ilişkin çözümlenmeleri, yazımızın genel maksadı açısından önem taşır. Tunç, "Alegori ve Behçet Necatigil'in 'Karışık Tarife' Adlı Şiiri"⁴³ başlıklı kitap bölümü yazısında, adı geçen şiiri "alegori" bağlamında etraflıca değerlendirdikten sonra, yazısının sonunda şiirdeki "metaşiiir"i (o, "üst kurmaca" demeyi tercih eder) çok yerinde bir şekilde tespit eder. Öncelikle şiirin tamamını görmekte fayda vardır:

KARIŞIK TARİFE

Kaç yönde trenler istasyon nerde
yukarıdan aşağıya aşağıdan yukarı
hangisi sağa sola
hangi saatlerde doğru yolcu katarları.
Kızları oğulları yaşlılar hastalar
alır mı hangisi aktarmalarda kayıp
kendi derdinde herkes cetvelleri karışık
kime nasıl sormalı neyi nasıl bulmalı.
Haftanın hangi günleri nereye kadar gider
iç içe kompartımanlar yükleri nereye vermeli
nerde bağlantı yerleri peronlar tüneller
boş öğrenci trenleri neyi nasıl bulmalı.
Şimdi siz söyleyin gideceğiniz yeri
ne zaman ve nasıl nerelerde olmalı
kolay mı görmek yönleri aynı anda
önce bâzı şeyleri okumasını bilmeli.⁴⁴

Tunç, şiirin sonundaki "okumasını bilmeli" dizesinden yola çıkarak, şiirin ilk dörtlüğünün farklı biçimlerde okunma imkânının doğduğunu belirler ve bunları aşağıdaki gibi dikkatlere sunar:

soldan sağa: "Kaç yönde trenler/istasyon nerde/yukarıdan aşağı/aşağıdan yukarı/hangisi/sağa sola/hangi saatlerde/doğru yolcu katarları",

sağdan sola: "İstasyon nerde/kaç yönde trenler/aşağıdan yukarı/yukardan aşağı/sağa sola/hangisi/doğru yolcu katarları/hangi saatlerde",

yukarıdan aşağıya (soldan): "Kaç yönde trenler/yukardan aşağı/hangisi/hangi saatlerde/istasyon nerede/aşağıdan yukarı/sağa sola/doğru yolcu katarları",

aşağıdan yukarıya (soldan): "hangi saatlerde/hangisi/yukardan aşağı/kaç yönde trenler/doğru yolcu katarları/sağa sola/aşağıdan yukarı/istasyon nerde",

yukarıdan aşağı (sağdan): "İstasyon nerde/aşağıdan yukarı/sağa sola/doğru yolcu katarları/Kaç yönde trenler/yukardan aşağı/hangisi/hangi saatlerde",

43 Gökhan Tunç, *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, "Alegori ve Behçet Necatigil'in 'Karışık Tarife' Adlı Şiiri", (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2022), 53-61.

44 Behçet Necatigil, *Kareler Aklar*, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1975), 14-15.

aşağıdan yukarıya (sağdan): “Doğru yolcu katarları/sağa sola/ aşağıdan yukarı/istasyon nerde/hangi saatlerde/hangisi/yukardan aşağı/kaç yönde trenler”⁴⁵

Tunç, tam da bu noktada, şiirin metaşiir olarak okunabilmesine imkân sağlayan “Şiirde farklı yönlerden giden trenle şiirin farklı düzlemlerde okunabilmesini nasıl bağdaştırabiliriz?” sorusunu sorarak, şiirdeki alegorinin metaşiire kapı araladığını şu cümleleriyle tespit eder:

“Eğer treni şiirin alegorisi olarak konumlandırırsak trenle ilgili diğer bütün unsurların aynı çerçevede anlam kazandığını görürüz. Buna göre tren şiirken, kompartımanlar şiiri oluşturan dörtlüklerdir. Kompartımanların iç içe geçmesi ise her dörtlüğün farklı okuma kombinasyonlarına sahip olduğuna gönderimde bulunur. Trenin sağa, sola, yukarı, aşağı gidebilmesi, şiirin farklı tarzlarda okunabilmesinin alegorisi olmaktadır. Yükler; anlam yoğunluklarını; bağlantı yerleri, şiirin mısralarının nasıl bağlanacağını alegorize eder. “Nereye kadar gider” mısraı ise şiirin anlamının nereye varacağına işaret eder. Söz konusu anlam haritası şöyledir:

Yüzeydeki anlam	İkinci anlam
tren	şiir
karişik tarife	geleneksel okuma alışkanlığının dışına çıkılması
kompartıman	dörtlükler
yük	anlam yoğunluğu
bağlantı yerleri	mısraların birleştirileceği yerler
istasyonun olmaması	şiirin merkezinin olmaması
varılacak yer	varılacak anlam

Tunç, bu şemayı kendi ifadesiyle alegorik olarak, fakat bize göre metaşiirsel olarak, şöyle yorumlamaktadır:

“Tren şiirin bütününe gönderimde bulunur ve bu anlatımda trenin şiirin kendisinin alegorisi olduğu söylenmelidir: “Kaç yönde trenler.” Umberto Eco’nun metni çalıştırılmayı bekleyen makineye benzetmesi ve bu makinenin okurun işbirliği ile harekete geçtiğini söylemesiyle “Karişik Tarife”de şiirin trenin alegorisi olması ve okurun okuma faaliyetiyle harekete geçmesi arasında paralellik vardır. Buna karşılık trenin yönü ise okuma düzleminin ne olacağını belirler. Şiirde geçen “istasyon nerde” mısraı ise herhangi bir merkezin olmamasını ifade eder. Aynı şekilde “iç içe kompartımanlar”la şiirdeki dörtlükler alegorik ifadesini bulur. Kompartımanlar iç içe geçmiştir; çünkü her dörtlük kendi içinde farklı anlamlara gelebilecek şekilde düzenlenmiştir. Metindeki “yükleri nereye vermeli” cümlesi, okurun anlam yoğunluğunu şiirin hangi bölümüne atfetmesi gerektiğiyle ilişkilidir. Bununla birlikte “nerde bağlantı yerleri” denilerek anlam yoğunluğu olan bölümlerin ve mısraların nasıl bağlantılandırılacağına dikkat çekilir. Şiirdeki önemli mısralardan biri şudur: “neyi nasıl bulmalı”. Bu durumda şiirdeki soru yoğunlukları ön plana çıkar: “hangisi”, “hangi”, “kime”, “nasıl”, “nereye”, “nerde”, “ne zaman”, “nerelerde”... Trenin yani şiirin okuma yönünü de

45 Gökhan Tunç, *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, “Alegori ve Behçet Necatigil’in ‘Karişik Tarife’ Adlı Şiiri”, 59.

belirleyen bu sorulardır zaten. Şiirle ilgili bir dikkat çekici nokta ise bir şiirin farklı okuma düzlemlerinin olabileceğini gösteren söz konusu metni okurken okurun aynı zamanda bu şiirin yazılış sürecine de tanıklık etmiş olmasıdır. Bu durum şiirin bir üst kurmaca niteliğe sahip olduğunu gösterir.”⁴⁶

Görüldüğü gibi, ilk anlam katmanında tren ve etrafında kurulan bir şiir okumamıza rağmen, Tunç’un saptamasıyla, alegoriden doğan “meta” anlam katmanı ile şiir, anlam zenginliği kazanarak ikincil anlamında, şiir ve yazılış sürecine atıfta bulunan bir “metaşiiir” örneğine dönüşür. Metaşiiire dair teorik zemini oluşturan bu bilgileri verdikten sonra, makalemizin araştırma konusu olan Ahmet Cemâl Nâbedid ve onun “Şeytan Arabası” şiirini incelemeye geçebiliriz.

Ahmet Cemâl Nâbedid ve “Şeytan Arabası” Şiirinde Metaşiiir

Ahmet Cemâl Nâbedid [Tekeli] (1869-1942); Zübeyde Hanım tarafından Mustafa Kemal Atatürk ile akrabalığını keşfettiğimiz, Selanik doğumlu bir şair olup, Mekteb-i Mülkiye’yi 1305 (1887/1888) yılında bitirdikten sonra, memuriyette Dîvân-ı Muhâsebât Riyâset-i Sâniyyesi (2. Kâtiplik) mertebesine kadar yükselip, sonrasında emekli olur. 1918’den itibaren edebiyat mecmualarında şiirlerine rastladığımız şair, *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* (1932), *Çiçekler Arasında* (1933), *Bulamadığım Şarkı* (1935) isimli üç şiir kitabı yayımlar.

Ahmet Cemâl Nâbedid isminin dönem edebiyatı içindeki yeri nedir ve özgün, hatta öncü eserler ortaya koymasına rağmen neden dönem şairleri içinde öne çık(a)mamıştır? Bu soruların cevabı için dönemin hâkim edebiyat anlayışının izini sürmek gerekir. Şairin ilk şiirleri mecmualarda oldukça ileri yaşlarında, elli yaşından sonra, 1918 sonrasında görülmeye başlar. Cumhuriyet’in ilk yıllarında mecmualarda şairin şiirleri görülür; lâkin, Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra, temel eğilim düzeyinde Türk şiirini, “Putları kırıyoruz” kampanyasıyla 1928’de Rusya’dan dönen ve işçilerin hayatını gözetken bir Marksist şiir kurgulamak isteyen Nâzım Hikmet domine eder. İdeolojiyi şiirle temsil eden Nâzım Hikmet’in iddialı çıkışları, şiirinin değil, ideolojik tutumunun tartışılmasına yol açar. Dönemin kanonu, bunun karşısına bir alternatif çıkarmak ihtiyacı duyar. *Yedi Meş’ale* kitabı bu bağlamda değerlendirilebilir. Ne var ki Nâzım Hikmet’in karşısına 1917’de başlayıp Ziya Gökalp’in etkisindeki gençlerle gelişen ve bir hayli zayıf kalacak olan hece şiiri değil, aynı kuşaktan ve ideolojik olarak “vurgulu” bir şair olarak Necip Fâzıl öne çıkar. Türk şiiri o dönemde böylesi bir politik çekişme düzleminde ilerler.

Döneminin kutuplaşmacı politik, şiirsel ortamında, Ahmet Cemâl Nâbedid’in belki de en özgün tarafı, şiiri “özerk” olarak düşünebilmesidir. Nâzım Hikmet, şiirde ideolojiyi öne çıkarmak suretiyle şiirin özerkliğini fiilen reddeden bir şiir anlayışı ortaya koyarken, onun “karşısında” kurgulanan şiir anlayışları da özerkliğe bir müdahale olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte dönemin hececi şairlerinde bireysellik öne çıkmaya başlar. Ahmet Cemâl

46 Gökhan Tunç, *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, “Alegori ve Behçet Necatigil’in ‘Karşık Tarife’ Adlı Şiiri”, 60-61.

Nâbedid buluşlarıyla bireysel, özgün; fakat, yaşının da getirdiği dezavantajla, -belki algısı da buna izin vermiyordu- bir birey olarak o dönemde var olabilecek bir pozisyonda değildir. Buna karşılık, Nâzım Hikmet şiirinin karşısında kurgulanan Faruk Nâfiz ve süreğinde yazarlar; Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip, Necip Fâzıl ve Ahmet Hamdi gibi 1900'lerin başlarında doğan, hececi, yeni bir kuşak yetişir. Böylece 1930'lu yıllarda Türk şiirini domine ederek şekillendiren bu iki eksen arasında, Ahmet Cemâl Nâbedid gibi “bireysel” isimlere pek de bir yaşam alanı kalmaz. Eski nesle ait ve 1933'te vefat eden Ahmet Hâşim'den sonra ancak yenileyici bir isim olarak Yahya Kemâl kalıcı olmayı başarabilir. Dönemin bu gerçekliğinde, değil onlar kadar etkili olmayan Ahmet Cemâl Nâbedid, ondan önce edebiyat dünyasında adı dolaşan hececiler dahi tedavülden kalkar ve sonrasında Cenap Şahabettin bile unutulur.

Bu gerçeklik yanında Ahmet Cemâl Nâbedid, edebiyat dünyasında var olabilmenin en önemli ölçütlerinden birisi olan bir “grup dayanışması”nın dışında kalır. Fecr-i Âti, Servet-i Fünûn ve Meş'aleciler içinde şairlerin varlık ve kimlik kazanmasında bu “dayanışma” önemli bir paya sahiptir. Nâbedid'in 1930'lu yıllarda şiir kitapları çıkarmakta ısrar etmesini, şiir birikimini görmek ya da kitapları çıktıktan sonra nasıl algılanacağını ölçmek istiyor olabileceğine bağlayabiliriz. Fakat matbuat dünyasına yakından baktığımızda görüyoruz ki ortaya çıkan ürünler, o yıllarda üzerine çok fazla düşülen veya hakkında yazı yazılan şiirler olmaz. Bu ümit kırıcı durum karşısında da Nâbedid, yazdığı şiirlerin dönem içinde bir karşılığının olmadığını düşünmüş olabilir. Bu faraziyelerden sonra, dönem şiirinin bu gerçekliğine rağmen, Ahmet Cemâl Nâbedid'in şiiri *özerkleştiren* bir isim olduğunu ve bu açıdan “dikkat çekici” olduğunu söyleyebiliriz. Hiçbir topluluğa bağlı kalmadan, bir muhitin içinde yer almadan, “buluşçu” ve özgün temalar üzerinden çok katmanlı bir anlam dünyasına sahip kitap fikriyle “özerk” bir şiir kuran şair, yapabileceğini yapar ve sonrasında susar.

Ahmet Cemâl Nâbedid'in eser verdiği dönemdeki hâkim ve yaygın edebiyat anlayışına rağmen, onun, döneminin hâkim edebiyat gruplarının ya da topluşmalarının içinde yer almayı; edebiyatın özerkliğine inanması; edebiyat mahfillerinde yeterince görünmeyişi, şiirlerinin dışında özellikle mecmualarda polemik yaratan poetik metinler üretmemiş olması, kısmen ana akım edebiyat çizgilerinin dışında, kendi bildiği tarzda eser vermeyi tercih etmesi; yani son tahlilde *bağımsız* ve *bireysel* bir şair olması edebiyat tarihi dışında kalarak “nâbedid” olmasına sebep olmuş görünmektedir. Şairin bu tercihi edebiyat âleminde de tasdik edilmiş olmalıdır ki kendisi bu dünyadan göçtükten sonra ismi edebiyat dünyasından büyük oranda silinir. Onun kendi tercihinin yanında, “edebiyat işleri mümessilleri” de edebiyat tarihinde şairi hakkıyla konumlandırma adına, onun eserlerini sanatsal bakımdan yeterli bir eleştirel değerlendirmeye tabi tutmazlar. Hâlbuki kendisi, tarihsel olarak, Türk modern (ve hatta postmodernist) şiirinin erken dönem kaynaklarından birisi olarak kabul edilebilir. Bugünün eleştirel okumasıyla değerlendirildiğinde, döneminde çağdaşlarına göre bariz farklılıklara işaret eden poetik tercihleri olduğu görülen şairin, o günün edebiyatı içerisinde hatırı sayılır bir tanınırlığa da sahip olduğunu öğreniyoruz.

Ahmet Cemâl Nâbedid'in dönemin hece veznini önceleyen hâkim kanonik edebiyatının dışında durmayı tercih ederek klasik edebiyatın müktesebatından malzeme devşirmesi yönüyle "eski"ye ait olmak damgası yemesi ve şiirlerini poetik metinlerle desteklememesi bugüne kadarki unutuluşunun asıl sebebi gibi görünür. Onun aruz vezniyle fakat oldukça modern bir anlayışla yazılmış şiirlerinin çoğunun Cumhuriyet öncesinde yayımlandığı ve dönemine göre oldukça farklı bir içerik ve üsluba sahip olduğu göz önünde bulundurulursa; kendisinin, hececi ve sonrasında saf şiirin giderek güç kazanmaya başladığı Cumhuriyet öncesi Türk şiiri içinde nev-i şahsına münhasır bir yeri olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Ahmet Cemâl Nâbedid, şiirlerinin mecmualarda ilk defa görüldüğü 1918'den son şiir kitabını çıkardığı 1935'e kadarki zaman diliminde Türk şiirindeki majör isimlerden birisi olmamakla beraber, dönemi içerisinde yayımladığı üç şiir kitabında da tematik bir bütünlük gözetmesiyle öne çıkar (bu onun öncü niteliklerinden biridir; ve Hilmi Yavuz'un gözettiği tematik şiir kitabı konseptini daha o tarihlerde üç kitabında da somutlaştırmasıyla dikkat çeker). Nâbedid'in şiirlerindeki metaşiiir gibi kimi evrensel "teknik"lerinin döneminin epey ilerisinde olduğu, o tarihlerdeki genel eğilimden ayrıştığı ve bu bakımlardan kendisinin ayrıksı bir şair kimliği taşıdığı görülür.

Ahmet Cemâl Nâbedid, "devrin fikrî ve edebî hareketliliğini, modalarını, temayüllerini kullan" mama yönüyle döneminin diğer "tâlî"lerinden ayrışır ve devrine ait bu unsurları kendine mâl ederek şahsileştirme kabiliyetinden mahrum olmadığından (yani daha da açıkçası, fazlasıyla "yetenekli" olduğundan), dönemini(n) genelliklerini) pek de yansıtmaz. Çünkü onun döneminde benzerine rastlanmayan - döneminde ve belki halen yeterince anlaşılammış - kendine özgü bir şiiri vardır. Ahmet Cemâl Nâbedid'in döneminin edebiyatına bigâne durarak ferdî hareket etmesi, kendisini gündem dışı bırakmış ve eserlerinin derinlikli analiz edilmesini de ihmal ettirir. Belki de şairi gündemlerine alanlar da benzerleriyle pek karşılaşmadıkları bu şiirlerdeki farklılığı yeterince algılayamamış olabilirler.

Yukarıda sıraladığımız sebeplerden dolayı Ahmet Cemâl Nâbedid isminin edebiyat tarihinde pek geçmemesi; onun kitaplarının son "100 yıl" içinde Türk şairlerinin poetik bilincine açık ya da örtük olarak etki etmeyeceği, etmediği anlamına gelmez. Nitekim sonraki dönemlerde metaşiiirsel anlatımlarıyla dikkat çeken şairler; Türkiye'de metaşiiirin bir kitap boyunca başından sonuna ve tematik şekilde uygulandığı bir yazılı kaynağa (temkinli bir ifadeyle, bu konudaki "ilk" tematik kaynağa) resmî olarak borçlu durumdadırlar.

Erken dönem modernist Türk şiirinin -ve özellikle 1980 sonrası gelişim gösteren metapoetik, ironik, anlatımcı ve postmodernist özellikleriyle öne çıkan şiir anlayış(lar)ının- kaynakları ve oluşumu açıklanırken; kanaatimizce Ahmet Cemâl Nâbedid, atlanamayacak, atlanmaması gereken önemli ve özgün bir isimdir.⁴⁷ Kendisinin bugüne kadar edebiyat tarihçilerince göz ardı edilerek, yeterince ele alınmamış olması, edebiyat tarihi açısından önemli bir eksiklikler.

47 Postmodern şiir ve bu şiirde uygulanan teknikler hakkında ayrıntılı ve ufuk açıcı bilgiler için bkz. Ulaş Bingöl, *Postmodern Zamanın Metal Şiiri -Murathan Mungan'ın Şiirlerinde Postmodernizmin İzinde*, (Ed. Prof. Dr. Kemal Timur&Fatih Atak), (İstanbul: Akademik Kitaplar, 2017).

Bu bağlamda, edebiyat tarihi yazımıyla ilgili metodolojik düzeyde genel bir değerlendirme yapmamız gerekirse, diyebiliriz ki Ahmet Cemâl Nâbedid ve diğer unutulmuş ya da göz ardı edilmiş bazı şairler örneğinde görüldüğü üzere; edebiyat tarihinde, özellikli ve özgün bazı “minör” şairleri göz ardı etmek ve onları kanonda tam olarak ve hakkıyla konumlayamamak, edebiyat tarihi yazımında uzun vadede önemli hatta bazen “majör” hatalara sebep olabilir.

1950 sonrası ve özellikle 1980 sonrası Türk şiirinin gelişim seyri, artık Ahmet Cemâl Nâbedid’i hakkıyla anlamamızı/anlayabilmemizi ve onu “kanondaki nesnel yerine” yerleştirebilmemizi mümkün kılmaktadır. Günümüzde artık onun şiirinin evrensel düzeydeki “kavramsal/felsefi/retorik/ınşacı (constructivist)” müdahalesini, döneminin büyük oranda dışında ve ilerisindeki tematik, ironik, meta-şiirsel kavrayışını ve bu bağlamlardaki ayrışıklığını hakkıyla algılayabilir ve nesnel düzeyde inceleyebiliriz. Bunu yaparken, anakronik bir tutum aldığımız kesinlikle iddia edilemez; zira şairin sözü ve eseri epeyce “aleni”dir ve metaşiirsel niteliği “açık”tır. Bu bakımlardan Nâbedid, hâlâ “güncel” bir şairdir ve günümüzün şairleri ondan halen çok şeyler öğrenebilirler.

Doğrusu, yalnızca tarih incelemelerinde değil, edebiyat incelemelerinde de “arşiv”e titizlikle ve taze bir gözle dikkat kesilmenin önemine burada bir kez daha işaret etmek istiyoruz. Ahmet Cemâl Nâbedid’in üç şiir kitabının dikkatli ve derinlikli bir analizi yapıldığında, onun özellikle *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* kitabının, kavramsal/retorik/söylemsel tasarımıyla, “edebiyat teorisine” yenilikler ve deneysellikler katan, birtakım “evrensel” özellikleri olduğu kanaatine varılabilir. Nitekim felsefi içeriğinin yoğunluğu ve ayrıca -son 40 senenin Türk şiirine damgasını vuran- “metaşiirsel” anlatımın, (Türkiye’de ve belki de dünyada), başından sonuna tematik düzeyde uygulandığı “ilk” kitap örneği olarak *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)*, “metaşiirsel anlatı”da çığır açıcı bir eser olarak edebiyat tarihindeki yerini almalıdır. Tamamı metaşiir örneği kabul edilebilecek şiirlerden oluşan, şairin adı geçen kitabındaki “Şeytan Arabası” şiirini, aşağıdaki kısımda metaşiirsel anlatı bakımından inceleyeceğiz.

***Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye) Kitabının Bağlamı ve “Şeytan Arabası” Şiirinde Metaşiirsel Söylem*⁴⁸**

Tematik bir şiir kitabı olan *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)*’in içindeki bütün şiirlerin başlığı, doğrudan nakil/ulaşım araçlarının adlarını taşır. Kitap bu anlamda, dönemi içerisinde baştan sona tek bir temayı işleme bakımından da eşine pek rastlanmayan bir özellik gösterir. Şiirlerde, merkeze nakliye araçları alınarak gerçekleştirilen kurguyla, aslında imparatorluktan Cumhuriyet’e geçerken memleketin uzun bir zamandır süregelen Batılılaşma süreci etrafında halelenen sorunları da tartışmaya açılır.

48 Nâbedid, *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)*, (İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1932), 51-54.

63 sayfadan oluşan bu kitap, Ahmed Cemâl Nâbedid’in yayımlanan ilk şiir kitabıdır ve kitapta toplam 30 şiir vardır.

Bu şiirlerin sadece 3’ü Cumhuriyet’ten sonra, diğer 27’si Cumhuriyet’ten önce kaleme alınmıştır. Cumhuriyet öncesindekilerden de 14’ü 1919’da yazılmıştır.

Kitapta, anlatımcı (narrative) bir teknikte yazılan şiirlerde, genellikle ele alınan temaya uygun bir olay anlatılır. Her bir şiirin başlangıcında, temayı somutlaştıran olayı hazırlayıcı mahiyette canlı bir tablo çizen başarılı tasvirler dikkati çeker. Bu tasvirlerle doğan canlı tablonun içine giren kişi(ler) ile tablo hareketlenir ve olaylar serimlenir. Şiirlerin sonunda belki de şairin en başarılı tarafı ortaya çıkar: Şair, çoğu zaman ironik bir biçimde, vermek istediği mesajı etkili şekilde aktarabilmek için şaşırtıcı ve kimi zaman nüktedan bir sonuçla şiiri bitirir.

Kitap, analitik ve sistematik bir şekilde tematik bir "hedef"e doğru ilerler. Eski şiirin eleştirisiyle başlayan kitap, nihayetinde eski şiirin "Tabutu"nun⁴⁹ kaldırılmasıyla sona erer. Şiirlerin aruzun tek bir kalıbıyla yazılması, kimi zaman ritim konusunda şiirleri belirli bir yeknesaklığa düşürüyor gibi görünse de şair, mesnevi tarzı kafiye örgüsüyle olayları düzyazı hantallığından kurtarabilmeyi büyük oranda başarır. Şiirlerde anlatıcılığı kimi zaman diyaloglar yoluyla etkili bir kahraman olarak kullanan şair; kitabında zaman zaman ancak "bir "müteşair"e yakışacak denli "kötü" kafiyelere de yer vermekle birlikte, yer yer başarılı ve sürükleyici buluş ve kafiyeleleriyle, anlatımcı (narrative) metne şiirsel bir hareket ve bütünlük kazandırabilmektedir.

Ahmet Cemâl Nâbedid'in bahsi geçen şiir kitabını farklı kılan -kitabın başında da okuru uyardığı gibi- şiirin somut olaylarla aktardığı görüntünün arkasında, kavramsal bir anlam katmanı taşımaktadır. Hiç kuşkusuz, yayıncısına rağmen, şairin kitabının başındaki, aşağıda verilecek olan, kısa ve imalı önsözü ısrarla okurun dikkatine sunmasının nedeni, şu kritik konuyu şansa bırakmak istememesidir: Vesaiti nakliye; yalnızca ulaşım araçları değil, aynı zamanda edebî araçlar, belagat araçlarıdır. Şair, "vesaiti nakliye" ile bir semboller dünyası kurgulayarak, her şiirde, edebiyat ile ilgili farklı bir "mesele"yi tahkiyeli bir mecazla işlemektedir.

Yüzeysel manasıyla ulaşım araçlarının ele alındığı kitaptaki şiirlerin kavramsal arka planında, doğrudan edebiyat ve retorikle ilgili, ya da eski/yeni, Doğu/Batı, gelenek/modernlik çatışması gibi konularla ilgili yoğun ve ironik göndermeler olduğu gözlenir. Bu bağlamda, *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)*, olay anlatıyormuş gibi görünen yapısının ardında, aslında pek çok fikrî göndermeleri olan, belagat ve edebiyat hakkında "teknik" bir kitap hüviyeti taşır. Nitekim "Şeytan Arabası" başta olmak üzere kitaptaki her şiir; şairin de önsözde ısrarla ve "yayıncıya rağmen" belirttiği gibi, gayet öz-bilinçli (self-conscious) ve tutarlı bir şekilde şiir sanatını ve şiirin yazılış sürecini mesele edinişiyle, metaşiirsel bir nitelik taşır.

Normalde modernist bir kitap olarak değerlendirilebilecek olan "Arabadan Şiirler" kitabı; metaşiirsel oluşuyla, yer yer *proto*-postmodern bir nitelik kazanmaktadır, diyebiliriz. Metafiction (üst-kurmaca), tahkiyeli eserlerde "postmodern" bir teknik olup, *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* de, metaşiirsel nitelikleriyle, şiir hakkında şiirler içeren, self-referential (kendi kendine atıfta bulunan, yani şiir içinde şiire atıfta bulunan), postmodern boyutları (da) olan bir kitaptır. Bu da kitabı, dönemine göre hem felsefi hem edebî düzeyde, ayrıksı, özgün ve oldukça "deneysel" kılmaktadır. 20. yüzyılın başlarında bu ölçüde özerk, ironist ve "inşacı" bir tematik kitaba girişmek, tek kelimeyle şaşırtıcıdır; ve adını açıkça koyalım, atlanamayacak bir "edebiyat olayı"dır.

49 *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* kitabındaki son şiirin başlığı "Dadımın Tabutu"dur.

Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)'deki şiirlerin anlam kurgusunu (hierarchy), üstte akan su (ulaşım araçları) ve alttan akan su (şiirin nasıl yazıldığı ve şiirin teorik meseleleri) olarak iki ayrı düzeyde/düzlemde ele alabiliriz. Kitapta alt-akım (yeraltı suyu; yani sembolik katman), şiirin meselelerini problematize edip okura anlattığı için metaşiireseldir. Kitap yüzeyde ulaşım araçlarından (vesaiti nakliye) bahsediyor ya da bahsediyor gibi görünüyor. Hâlbuki alttan akan aslî metin kurgusu, ulaşım araçlarından değil; Divan şiiri-modern şiir çatışmasından; yazarın yazma sancularından, romantizm/realizm gerilimi gibi edebiyatın türlü meselelerinden bahsetmektedir. Yani kitabın alt-nehri, sembolik anlamları göz önünde bulundurulduğunda, metaşiiresel bir nehir olarak değerlendirilebilir. Üst-nehir, dış ve gerçek dünya (ulaşım araçları) hakkında bir şiir sunarken, alt-nehir, özellikle şiirin teorik meseleleriyle ilgilenen okurlara, sanat felsefecilerine, eleştirmen ve şairlere, şiir ve şiirin meseleleri “hakkında” bir şiir (katmanı) sunmaktadır.

“Vesaiti nakliye” etrafında kurgulanan tahkiyeli anlatımın sağladığı çok-katmanlı simgeler düzeneğiyle; kitaptaki şiirlerde, ikili zıtlıklar/karşı-olunlar (binary opposition) bağlamında, gerçek/hayal, romantizm/realizm, içgüdü/yasa, birey/toplum, gelenek/modernite gibi ikilikler problematize edilerek, bu meseleler etrafında bir takım kuramsal ve “poetik”, “meta-poetik” görüşler ortaya atıldığı görülür. Böylelikle kitap, sadece olaylar anlatan bir kitap olmanın ötesine geçerek, “kuramsal” (edebiyat-gerçeklik ilişkisini sorunsallaştıran, “inşacı”) bir kitaba dönüşür. Kitabın kazandığı bu ayrıksı nitelikler; kitabı dönemine göre “fazlasıyla” ilginç ve özgün kılmaktadır.

Ahmet Cemâl Nâbedid, gördüğü “kaçınılmaz” lüzum üzerine, *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)*'nin başında ön söz niteliğinde bir “izah” yazısı kaleme almaktan kendini alkoyamaz. Şiire geçmeden önce okurda “tuhaflık” hissi uyandıran bu yazıyı dikkatlere sunma gereği duyuyoruz:

“Bu kitabın ismi “Vesaiti nakliye”dir. Hareket vasıtaları yahut hikâye vasıtaları demek. Burada unvan her iki manaya da şamil addolunabilir. Kitapçı Halit bey bu namı beğenmedi. Beğendiği adı kitabın üstüne yazmak üzere kendisine me'zuniyet vermekle beraber “vesaiti nakliye” isminin muhafazasında musır kaldım. Halit bey “Arabadan Şiirler” namını tercih edecek sanırım. Bu suretle muhterem kari'ler ebesi başka babası başka isimler vermiş bir mahlûku garip muvacehesinde bulunmuş olacaktıdır. 15 Kânunusani 1932 Nâbedid”⁵⁰

Yayıncı-yazar ilişkisi bakımından ilginç bir “veri/gerçeklik”i açık eden bu yazı, Ahmet Cemâl Nâbedid ile yayıncısı arasındaki “ihtilaf”ı da dikkatlere sunar. Anlaşıyor ki şair bu kitabına “Vesaiti Nakliye” ismini koymuştur. Ne var ki yayıncı Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, dönemin yayın dünyasının gerçeğini göz önünde bulundurarak kitabın ismini uygun bulmaz. Bununla birlikte yayınevinin tercihinde/müdahalesinde şairin belirlediği terkipli ismin Harf İnkılâbı sonrasına denk gelen yayım sürecinin yalın, sade ve öz Türkçeci dil politikasıyla

50 Nâbedid, *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)*, 2.

uyumlu olmamasının rolü de göz ardı edilmemelidir. Nitekim "Vesaiti Nakliye" ismi de orijinal haline uygun terkip şeklinde değil, Türkçe "sarf ve nahiv"ine uydurularak yazılmıştır.

Yukarıda aktardığımız ön sözde vurgulandığı gibi, şair kendi bulduğu isim üzerinde ısrar etmiş ve kendi tercihinin yanında yayınevinin tercihinin de kullanılmasına "me'zuniyet" (izin) vermiştir. Ahmet Cemâl Nâbedid, kitabın isminin *Vesaiti Nakliye* olduğunun altını çizmektedir. Üstelik kitabın "hareket vasıtaları" ve "hikâye vasıtaları" olarak bizzat iki anlamı da münderiç olduğunu belirtmek ihtiyacı duymuştur. Aslında şair bu ikazı yapmakla, işin başında, şiirlerin çok katmanlı anlam zenginliği içinde okunması gerektiği konusunda okuru uyarmaktadır. Şair, ortaya çıkan "tuhaf" durumu "*ebesini başka babası başka isimler*" olarak ifade ederek, bir nevi "muhterem kari'ler"ine (okurlarına) mahcubiyetini bildirmektedir. Bu, aslında gururlu bir mahcubiyettir. Zira şairin kitap ismindeki ısrarı, muhtemelen kendisinin o kitapta giriştiği hınzır ve ironik "tasarım"ın (edebî ve felsefî) özgünlüğüne dair (öz)bilinçli güveninden kaynaklanmaktadır.

Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye) kitabının en özgün şiirlerinden birisi olan "Şeytan Arabası" şiirini artık bir "metaşiiir" olarak incelemeye geçebiliriz.

ŞEYTAN ARABASI

Büyük pazarda oyuncak yerinde, bir genç kız,
Diyordu "öyle de fahiş ki.. artık insafsız."
Hemen hitabını saydetti alt yanındaki şen,
Tuhaf tavırlı, miyop, kırca saçlı centilmen:
_Evet, hanım kız!.

_Efendim, değil mi?

_Haklısınız!

_Sekiz yüz elliye.. şeytan kadar bisikletçik..
Ödenmiyor ki efendim..

_Fakat ne artistlik!

Sizin bin altın eder intihabımız, yalnız.
Kabul eder misiniz?

_Hiç nasıl olur?.

_Alınız!

_Minasebet yok efendim!

Deyin ki beybabanız

Hediye eyliyor.

_Olmaz!

_Alın, rica ederim;

Çocuksunuz bana nisbetle siz de..

_Ben mi?. henüz,
Büyük küçük seçemeyecek kadar çocuk değilim..
Hediyeye karşılık ister!..

_Yeter tebessümünüz!

_O pek değersiz efendim, o pek küçük bir şey.

_Dilerseniz.. o küçük şey.. olur büyük bir bey!

Sıkıldı, fazlaca saklandı, belli dilber kız,

Bakışçağız peçe altında sanki çift yıldız:

_Verilse adresiniz bari belki borç ödenir..

Ne tatlı ses; ezeli aşınayi dil gibidir.

Yakında tezkerecek! randevu! hazır adres!

Es ey nesimi safa, ey şemimi sevda es!..

Evet, kusurlucadır kahramanımız, ne denir?

Vakit vakit dalıyor galiba biraz şair!

Meraki; benzetebilmektedir, de benzetemez..

Müşabehetteki esrarı çünkü farkedemez..

Müşebbehünbihi.. yahut.. müşebbehi müphem!

Ne yanda veçhi şebah?. daima beyin sersem.

O gün, hayâl ile geçmiş sefalı bir gündü.

Varınca akşama lâkin evinde iş döndü...

Elinde maskara derraçecik hanım sultan,

Zaman zaman mütefekkir, zaman zaman şadan;

Bakıp ta söyleyerek bir sevimli mektuptan,

Şu yolda başladı inşada bir güzel destan:

_Bugün vesaiti nakliyye derdi işte moda;

Biraz sirayeti var galiba, tutulmak o da..

_O, kim?

_Bizim afacan kız!

_Canım o kim?

_Perran..

Şu taze örtü giyen teyze zade..

_Vay şeytan!

_Ne oldunuz ya?

_Yorulduğum da.. ey, devam ediniz

_Tesadüfen sizi görmüş te kıztaşında yay..

Bu şık bisikleti etmiş hediye bey dayıya.

Şu lâftan anlamadım pek.. selâmımı vermediniz?

“Ne şairâne bunaklık!” diyor..

_Nasıl dediniz?

_ "Ne şairâne bunaklık!"

_Evet, devam ediniz!

_Diyor "vesaiti nakliyye, hep merakipten
Mürekkep olmaz a! Bir tanecik te eldeki şen
Oyuncak olsa ne lâzım gelir? bakın şuna bir!
Yem istemez, yüke gelmez; yular semer bilmez;
Uçar kaçır, ele geçmez; ve hiç te devrilmez.
Edilse dikkat oyuncak zekâya rehberdir..
Küçük fırıldakı pek atmayın o cevherdir."

_Hülâsa?,

_Türk ona pek ince bir isim vermiş,

Şu kır çiçeklerinin tohumu.. hep uçarlarmış
Yuvarlacık tüye, şeytanca şiire benzermiş ^[51],
Ne vezni nazma girermiş.. ne vezne tartmış.

_Netice?.

_Hayli sıfır.. "teyze zadeniz: Perran"

Yarım yurum, yeni dil.. anlaşılmıyor fettan.

_Çocuk değil mi efendim! çocukça söylenmiş;
Bugün de aklına esmiş bizimle eğlenmiş.

30 Ağustos 1919

"Şeytan Arabası" isimli şiirde; delişmen, modern bir kızın geleneğe yakın duruyor görünen bir adama muzipçe oyunu hikâyeleştirilir. Şiiri üç birime ayırarak incelemek uygun olacaktır. Birinci birimde; pazarda oyuncakçıdan "bisiklet" almak isteyen fakat parası yetişmeyen bir genç kızın yakınına kulak misafiri olan "tuhaf tavırlı, miyop, kırca saçlı centilmen" in bisiklet alması için kızı destek çıkmak isteği anlatılır. Kızla adam arasındaki karşılıklı konuşmada, kız adamın yardımını kabul etmek istemez, adam ise hediye beybabasının bir hediyesiymiş gibi addetmesini ister.

Ne var ki kız, hediye maddi değerinin büyük olduğunu ve "karşılık" gerektireceğini söyleyerek kabul etmemekte diretir. Adam ise, kızın bir gülümsemesinin yeterli olacağını söyleyerek ısrarcı olur ve kız hediye nihayet kabul eder; ama kız hediye maddi karşılığını daha sonra bir şekilde vermek istediğini dile getirir: "*Verilse adresiniz bari belki borç ödenir*" (s. 52). Kız, borcu ödeme isteğini bu şekilde belirterek ayrılır. Doğrusu borcu(nu) ödeyecektir de; ama hiç beklenmedik bir şeytanlıkla!..

Adam, kızın bisikleti kabul etmesinden cesaret alarak çoktan tatlı hayallere kapılmıştır bile: "*Ne tatlı ses; ezelt aşınayı dil gibidir. / Yakında tezkerecik! Randevu! Hazır adres! / Es ey nesimi safa, ey şemimi sevda es!..*" (s. 52) Bu şair tabiatlı adam kızı böylelikle sevdalanmıştır.

Fakat kader, bu sevdalı adama muzip oyununu henüz sahnelememiştir. Şiirin birinci birimi, anlatıcının “*O gün, hayâl ile geçmiş sefalı bir gündü*” (s. 52) cümlesiyle sona erer.

Şiirin ikinci birimi, “*Varınca akşama lâkin evinde iş döndü.*” (s. 52) cümlesiyle başlar. Bu birim, akşam eve gelen adamın, o da ne; gündüz vakti kıza aldığı bisiklet ve elinde kimden geldiğini henüz bilmediği bir mektupla bekleyen karısı tarafından karşılanması ile sürprizli bir şekilde başlar. Adam, mektubun, karısının teyzesinin kızı Perran’dan geldiğini öğrenince, işin içinde bir gariplik olduğunu sezince, kuşkulama emareleri gösterir.

Kadın, adamdaki rahatsızlığın nedenini sorsa da, adam sadece yorulduğunu söyleyerek durumu geçirir ve kadın, mektubu okumaya devam eder. “*Afacan, taze örtü giymiş teyzezâde*”si Perran, “*vesaiti nakliye*”nin moda olduğu bir devirde kendisi de bunlara tutulmuştur. Adamın karısının okumaya devam ettiği mektuba bakılırsa, güya Perran beydayı Kızıtaşı’nda tesadüfen yaya olarak görmüş ve ona bir bisiklet hediye etmiştir.

Gerçekte gündüz, kız adama değil, adam kıza bisiklet aldığı halde; Perran uydurduğu bu şeytanî hikâye aracılığıyla adama açıkça dalga geçmektedir. Bu birimde, gündüz oyuncakındaki diyalogda kız ile adamın tanış olduklarına dair hiçbir belirti yoktur. Aynı günün akşamı mektup ve bisikletin adamdan önce adamın evine gelmesi kızın, adama aralarındaki akrabalığı biliyor olduğunu ve adama bir oyun oynadığını düşündürmektedir.

Şiirin son birimi, olaylar düzeyinden kavramlar düzeyine geçilerek; nakil vasıtalarına ilişkin, kızın mektubunda ortaya koyduğu bazı “poetik” yorumlara dayalı olarak ilerler. Kız, mektubunda, “*vesaiti nakliye*”nin sadece “merakip” denilen bineklerden ibaret olamayacağını, bisikletin de buna dâhil olması gerektiğini belirtir. Modern zihniyeti temsil eden kız, bisiklet hakkında, merkebe kıyasla, “*Yem istemez, yüke gelmez, yular semer bilmez; / Uçar kaçır, ele geçmez; ve hiç te devrilmez*” (s. 53) diyerek bisikletin üstünlüğünü dile getirir.

Delişmen kız, mektubunda Türklerin bisiklete verdikleri “şeytanarabası” ismi etrafında (poetik) yorumlarına devam eder. Kızın mektubunda “*kır çiçeklerinin tohumu*” ve karahindiba bitkisinin pamuk gibi havada uçan tohumlarının da “şeytanarabası” olarak adlandırılmasına bir gönderme vardır. Şiirde, “bisiklet”; hafifliği ve uçar gibi gidişiyle, âdeta tüüsü “çiçek tohumları”nın rüzgârdaki hafifliğine denk tutulur; ki bu nesnelerin hepsi son kertede “şiir”in metaforlarıdır: Merkep gibi kaba ve hantal düzyazıya karşı, bisiklet gibi seyyal ve tüy gibi hafif şiir (dili)!

Böylelikle, şiirde, fiziksel nakil vasıtaları, anlatı (nakil) vasıtalarının “metaforu”na dönüştürülür. Şeytanî genç kızın, yaşlıca adama “şairane bunaklık” izafe ederek kendisini sarakaya aldığı mektubunda, şöyle bir ilişkilendirme yapılıyor görünür; Şiir tüyü: Şeytan tüyü!.. “Şeytan Arabası” şiirinde, düz yazı ve şiir karşılaştırmasının yanında, geleneksellik modernliğin de karşılaştırmalı olarak problematize edildiği görülür. Bu bağlamda şiirde, “merkep”, geleneğe ve geleneksel kültüre; “bisiklet”, modernliğe ve şeytansılığa; tüylü çiçek tohumları ise, şeytanarabası suretinde rüzgâra kolayca kapılmaya hazır, seyyal bir “şiirsel zekâ”ya işaret etmektedir, diyebiliriz. Bütün bu açıklamadan sonra, şiirdeki kavramların sembolik düzeydeki karşılıklarını şu şekilde ortaya koyabiliriz:

Kız (Perran): modern zihniyet

Bisiklet (şeytanarabası): şiir, modernlik (şeytansılık)

Kır çiçekleri tohumları, karahindiba (şeytanarabası): şiir-şiiirsel zekâ

Merkep: nesir, geleneksellik, geleneksel kültür

Sonuç olarak, şiirde; fiziksel nakil araçlarının modernize oluşu, anlatı (nakil) araçlarının da şeytansı bir asrılık kazanmasıyla ilişkilendiriliyor görünmektedir. Bu durum, şiirde, çok yönlü demonik çağrışımlarıyla, "Şeytan Arabası" ifadesiyle somutlaştırılır. Şiirin genel kurgusu içinde, olay düzeni/düzeyle kavram düzeylerinin iç içe geçirilmiş oluşu, şiire hem "anlatımcı" hem de "simgeci" bir nitelik katmakta ve bu iki niteliksel düzeyin iç içe geçirilmesi sayesinde: Kızın adama oynadığı şeytanî oyun; şiirin düzyazıya oynadığı/oynayacağı "şeytanî oyun"un tahkiyeli metaforu haline getirilir, diyebiliriz. Böylelikle "Şeytan Arabası" şiiri, şiir sanatını ve şiirin yazılış sürecini mesele edinişyle, metaşiiirsel bir nitelik kazanır.

"Şeytan Arabası"nda gördüğümüz gibi, günümüz şiirinin temel özelliklerinden olan metaşiiirsel anlatımı bu kadar "somut araç"larla (ulaşım araçları metaforunu kullanarak –ki bu metafor *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* kitabının tamamında söz konusudur– ve bu derecede rahat bir şekilde uygulayabilmesi, Ahmet Cemâl Nâbedid'in şiirinin özgünlüğüne ve kendisinin ustalığına işaret eder. 1980 sonrası yaygınlaşan ve günümüz Türk edebiyatında özellikle Hilmi Yavuz, Cahit Koytak, Nazmi Ağıl vb. şairler tarafından sıklıkla başvurulan metaşiiirsel anlatımı⁵² Ahmet Cemâl Nâbedid henüz 1919-1932 döneminde *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)*'de "tematik kitap" konsepti çerçevesinde uygulamakla, hakkı henüz teslim edilmemiş bir "edebiyat olayı" gerçekleştirmiş ve modernist Türk şiirinin erken dönem "klasik"lerinden birine imza atmıştır.

Türk edebiyatında son dönemlerde "metaşiiirsel" söylemiyle dikkat çeken ve özellikle son yıllarda oldukça ilginç "metapoetik" şiirler yayımlayan Cahit Koytak'ın şiirlerini değerlendirdiği bir yazısında Ekrem Güzel, şairin şiirlerinde metaşiiirsel anlatımın öncelikli ve kurucu konumuna değinir.⁵³ Felsefi, estetik teoriler ve yaklaşımlardan hareketle Koytak şiirinin temel özelliklerini ortaya koymaya çalıştığı bu makalesinde Güzel; Koytak şiirine dair "özellikle sanat, edebiyat ve şiir üzerine oturan ve eğilen bir şiir" tespitinde bulunur; ve devamında, Koytak şiirinde üstkurmaca (metafiction) benzeri bir anlatıma rastlandığından bahisle, aslında bizim buradaki adlandırmamızla "metaşiiir"e işaret eder. Güzel, Koytak şiirine dair "üstkurmaca (metafiction)" tespitini şu cümlelerle ortaya koyar: "Özellikle, Şairlerin ve Yoksulların Kitabı I-II-III'te, şiir ve sanat üzerine yazılan metinler vardır. Böylelikle, şiirler, sanat ve şiirin ne olduğuna dair bir yüzey olarak inşa edilirler; şiir ve sanat üzerine düşüncelerin, görüşlerin olduğu düzlemler hâlini alırlar. Bu özelliği itibarıyla, yine, postmodernlerin üstkurmaca (metafiction) dedikleri tekniğe benzer bir durum belirir. Şiirin bu şekilde yine şiir üzerine bir düşünme düzlemi olarak kurulması, Türk şiirinde yen[i]dir."⁵⁴

52 Bkz. Yavuz (2006), Koytak (2010), Ağıl (2014).

53 Ekrem Güzel, "Cahit Koytak Şiiri", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Y. 4, S. 8, Bahar 2018, s. 107-128.

54 Ekrem Güzel, "Cahit Koytak Şiiri", s. 119.

Burada şu düzeltmeyi yapmak durumundayız: üstkurmaca (metafiction) kavramı, teknik olarak, yalnızca kurmaca/tahkiyeli eserler için söz konusu edilmelidir. Bir tür olarak, şiirin de (özellikle anlatımcı şiirlerin) kendi içinde belli bir “kurgusu” olabilmekle birlikte, şiirler nihayetinde “kurmaca” eser değildir. Bundan dolayı (Cahit Koytak) şiirler(in)e üstkurmaca yakıştırmak doğru olmaz; biz bu makalede, şiirin bizzat kendine döndüğü, üst-anlam katmanlarını ifade etmek için “metaşiir” kavramını öneriyoruz. Bu çerçevede, Cahit Koytak’ın günümüz Türk şiirinde, “metaşiir”e en çok yer veren birkaç şairden biri olduğu ve bu anlatım tekniğini, sanatsal eser ve “yaratım” ilişkisi çerçevesindeki felsefi/tasavvufi imaları da gözeterek, çok yönlü ve etkili şekilde uygulamakta olduğu; kuşkusuz özellikle son yıllarda, şairin külliyatı içerisinde, iyice öne çıkan bir husustur. Bu bağlamda, Koytak’ın *metaşiirsel* söyleminin, hem edebiyat teorisi hem de felsefi ve bilhassa ruhanî imaları açısından, kapsamlı ve eleştirel şekilde, müstakil bir makalede ele alınmasının yararlı olabileceğini düşünüyoruz.

Ekrem Güzel, Cahit Koytak’ın kullandığı, “sanat (şiir) içinde sanata (şiire) dair söylem geliştirme” tekniğini, onun gibi yoğun şekilde olmasa da, daha önce Arif Nihat Asya (1904-1975)’nın “San’at” şiirinde uyguladığını iddia eder: *“Daha önce de Türk şiirinde şiir ve sanat üzerine durulmuştur ama Koytak gibi yoğunluklu ve fazla metin üreten bir şaire rastlanmaz. Bir örnek olarak Arif Nihat Asya’nın San’at başlıklı şiiri bu münferit denemeler arasında anılabilir. Şiir; ‘Sen mermeri yaratarsın;/Ben, ondan saray yaparım![]’ diz[e]leriyle başlar. Bu şiirde, sanatsal yaratımın ancak Tanrısal yaratım içinde bir imkân olduğu görüşü şiir boyunca işlenir.”*

Arif Nihat Asya’dan verilen şiir örneği, sanatsal yaratımdan (kısaca da olsa) bahsetmekle belli bir “meta” nitelik taşısa da; içerik düzeyinde bu şiirin, sanatsal/şiirsel süreçleri sistemli, öz bilinçli ve kapsamlı şekilde problematize edici bir “metaşiir” örneği olarak kabul edilmesi pek mümkün görünmemektedir. Ayrıca, “meta-sanat” ya da metaşiir söz konusu edilecekse, Arif Nihat Asya’dan önce, Divan şiir geleneği akla getirilmelidir diye düşünüyoruz. Nitekim Divan şiirinde, modernist anlamda olmasa da, “metapoetik” (“meta-sanatsal”) bir anlatım geleneğinin pekâlâ mevcut olduğu, makalemizdeki bir takım örneklerle daha önce gösterildiği üzere, açıkça görülebilmektedir.

Divan şiir geleneğinin son halkasına yetişmiş olan modernist şair Ahmet Cemâl Nâbedid, henüz 1919-1932 döneminde, Divan şiiri içinde “belli ölçüde (ve tarzda)” mevcut olan metaşiirsel anlatım tekniğini tamamen “modernist” ve öz-bilinçli bir düzeye sıçrattı; bu atılımıyla hem Divan şiirinin (büyük ölçüde) dışına çıktı hem de o dönemde “kitap ölçeğinde” Batı’da da henüz örneği olmayan bir edebiyat olayına (başından sonuna metapoetik nitelikte, avangart ve sofistike bir kitaba) imza attı. Bu durumda, Güzel’in dipnottaki *“Daha önce de Türk şiirinde şiir ve sanat üzerine durulmuştur ama Koytak gibi yoğunluklu ve fazla metin üreten bir şaire rastlanmaz.”* hükmünün, Ahmet Cemâl Nâbedid’in *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* kitabı göz önünde bulundurulduğunda, “revize” edilmesi gereken bir hüküm olduğunu belirtmeliyiz.

Kendisinden sonra gelen, yukarıda adlarını andığımız bazı şairlerden çok önce metapoetik anlatımı uygulamış olan Nâbedid'in *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* kitabını okurken, edebî ve teknik düzeyde dikkatten kaçmayan, ilginç bazı (olası) etkileşimsel bağlantıları da burada kısaca gündeme getirmek istiyoruz. Şöyle ki, başka nitelikleri de kuşkusuz mevcut olmakla birlikte; yer yer ironik özellikler de sergileyen ve özünde "metapoetik" anlatıma sahip şiirleri "tematik kitap" konseptiyle bir araya getirmesiyle tanınan Hilmi Yavuz'un (1936-) veya onun ustası ("Karışık Tarife" adlı, bizzat bir "ulaşım aracı" olan "tren" metaforu üzerinden kurgulanmış bir metaşiiir üretmiş olan) Behçet Necatigil'in (1916-1979) –yahut bir ulaşım aracı olan "bisiklet" (ve tamiri) üzerinden metaşiiir yazar Nazmi Ağıl'ın– Nâbedid'in *Arabadan Şiirler*'ini (*Vesaiti Nakliye*) okuyup okumadıkları, ilginç ve araştırılması gereken konulardan biridir. Doğrusu; "*Başından sonuna metapoetik özellikler sergileyen Tematik kitap bütünlüğü*"nü 20. yüzyılın henüz başlarında başarmış olan Nâbedid'in bu "pek spesifik" girişimde tarihsel olarak Hilmi Yavuz'u *öncelediği* açıkça görülmektedir. Hilmi Yavuz Nâbedid'i okumuş olsa da olmasa da, bu fevkalade dikkat çekici paralellik, edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenler tarafından mutlaka not edilmeli, diye düşünüyoruz.

Yalnızca burada incelediğimiz şiiri değil, *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* kitabının tamamını okuyanlar, makale içindeki iddialarımızın nesnel düzeydeki delillerini rahatlıkla bulabilirler. Doğrusu, bu kitabı okuyanlar; Nâbedid'in kitapta ortaya koyduğu ve şaşırtıcı şekilde dünya şiirinde o dönemde "kitap bütünlüğünde" bir benzeri olduğuna dair herhangi bir kayda, en azından şimdilik, rastlamadığımız Tematik-Metaşiiirsel girişimine; inşacı bakış açısının beraberinde getirdiği ilginçliklerle ışıldayan söylemsel/retorik "Tasarım" biçimine ve şairin kitaptaki hemen tüm şiirlerine eşlik eden, alabildiğine kıvrak, "ironist" dehasına şaşmaktan kendilerini alıkoymayacaklardır diye düşünüyoruz.

Sonuç

"Meta" ön ekinin büyümlü cazibesi, hayatın her alanına yansırken, edebiyat dünyası da bundan uzak kalmaz. Özellikle yirminci yüzyılın başlarında modernizmle birlikte "gerçek"e dair köklü bilgi değişiklikleri, sanat ve özelde edebiyat dünyasında algıyı tamamen değiştirmiştir. Değişen "gerçek"lik ile birlikte, yalınkat gerçekliğin yansıtılmasından ibaret olan geleneksel anlatıların yanında, farklı boyutlardaki gerçekliği anlatmak üzere meta-edebiyat anlatıları ortaya çıkmıştır. Kurmacada meta-fiction (üst-kurmaca) olarak somutlaşan bu anlatım biçimleri, giderek meta-drama ve meta-poetry (meta-şiiir) olarak edebiyatın diğer alanlarında da hâkim olmaya başlamıştır.

Modern ve postmodern dönemde sanatçının ne yaptığının farkında olarak, öz-bilinçli (self-conscious) bir biçimde uyguladığı söz konusu anlatım teknikleri, aslında sanatçılar tarafından antik dönemden beri, bugünkü kadar sistematik ve modern bir öz-bilinçlilikle tasarlanmış olmasa da, edebî metinlerde uygulanagelmıştır. Bu meta-anlatım biçimleri, modern zihniyetin sonucu olarak "birey"in ortaya çıkmasıyla, modern (burjuva) sanatçılarda bireyci/narsist bir

özbilince eşlik etmiş görünmektedir. Meta-anlatımların ortaya çıkmasında, bireyci narsizmin yanında, “kuşkucu”, gerçeklik-kurgu ilişkiselliğine dair “yapı-sökücü” bir sorgulamanın da büyük payı olduğu söylenebilir.

Esasında, meta-anlatılar, felsefî (ontolojik) düzeyde her şeyden önce, gerçeklik-kurgu ilişkisini sorunlaştıran bir tekniktir. Neyin kurgu, neyin gerçek olduğunu belirsizleştirerek, meta-anlatılar gerçekliğin “üretilen” (kurgulanan, inşa edilen) bir şey olduğunu okura hissettirir: Gerçek, bir kurgu; kurgu da (bir) gerçek(lik)tir. Bu anlamda meta-anlatılar “inşacı” (constructivist) bir sorgulamacı/eleştirel tutumun dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Meta-anlatılar, geleneksel anlatılara hâkim olan, kurgu-gerçeklik arasında mevcut olduğu “varsayılan”, objektif sınırları/perdeyi yok eder.

Katı ve yalınkat gerçekliğin parçalandığı ve oyuna/dalgaya dönüştüğü modern sonrası dönemde edebiyat, metnin kendisini de bizzat gerçekliğin yerine (hizasına) koyarak, düzey kaydırmacısını (gerçeklik sorgulamasını) zirveye taşır: belki de buradaki parçalayıcı, “sınır bozucu” iç içelik ve düzey-bozumu, özne-nesne ayrımının yok olduğu Kuantum Fiziğinin evren algısına ve epistemolojisine yaklaşıp. Bu bağlamda, metin de artık hayat ve somut dünya gibi yansıtılması gereken bir gerçekliktir. Daha önce de belirtildiği gibi, eğer bir şiir; kendisinin, yani şiir-olmaklığının öz-farkındalığını ve meselelerini, açıkça ya da sembolik düzeyde, okura ifşa ve izhar ediyorsa, onu yeni ve üst bir gerçeklik düzlemine çekiyorsa, o şiir metaşiiirdir. Metaşiiirin, uygulamada; poetikanın geleneksel meselelerinin büyük oranda “kavram” ve “langue” olarak ele alınması; ve ayrıca şiirin yazılma süreci ile ilgili olarak şairin psikolojik, kültürel, deneyimsel iç tecrübelerinin “imge” ve “parole” olarak anlatılması olmak üzere iki biçimde uygulandığını tespit ettik.

Ahmet Cemâl Nâbedid’in -bilhassa *Arabdan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* bağlamında-döneminin çok ilerisinde bir “tasarım”la, erken dönem modernist Türk şiirinin ilk (tematik) örneklerinden birini verdiğini söyleyebiliriz. Her ne kadar şiirlerinde estetik bağlamda çok önemli kusurlar bulunsa da o, bir kitabındaki bütün şiirlerinde ironik ve “metapoetik” anlatım özelliklerini dikkatlere sunması yönüyle, dönemine göre şaşırtıcı derecede özgün bir yaratıma girişmektedir. Dünya edebiyatında 1919-1932 döneminde “kitap bütünlüğünde”, metaşiiirsel anlatımı uygulayan bir şair var mıdır? Şu ana kadar doğrusu öyle bir şair ve o tür bir kitap olduğuna dair uluslararası kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlamadık; bu açıdan Ahmet Cemâl Nâbedid’in, (modernist) kültür içinde yetişen bir Osmanlı-Cumhuriyet şairi olarak, bir kitabının bütün şiirlerini tematik, ironist ve metaşiiirsel bir “bilinç” ve “paradigmatik ayrıksılıkla” kaleme alması; görünüşe göre, onu diğer çağdaşlarından bütünüyle farklı bir çizgiye oturtmaktadır; döneminde şairin yeterince algılanamamış olmasının, özellikle bu “ayrıksılığına” bağlanabileceğini düşünüyoruz.

Bu bağlamda Nâbedid’in, Türkiye’de modernist şiirin (ve yıllar sonra gelişecek olan postmodern nitelikteki bazı metaşiiir örneklerinin) erken-dönem “kaynak”larından biri olduğunu, arşivler (yayımlanmış şiir kitapları) bağlamında, rahatlıkla iddia edebiliriz. Nitekim, Nâbedid’in

poetik ve tarihsel düzeyde layığıyla incelenebilmesi adına; edebiyat tarihçiliğinde *yeniden*-değerlendirme ve sürekli-*yeniden*-yazımın önemini müdrük edebiyat tarihçileri ve eğitsel klişeciliklere prim vermeyen, nesnel, arşivci eleştirmenler tarafından titiz, sıkı, "o dönemin Türk ve dünya edebiyatıyla karşılaştırmalı" bir "edebî kazı çalışması"na girişilmesi gerekmektedir.

Ahmet Cemâl Nâbedid, kuşkusuz eserlerinin tarihsel etki derecesi açısından bir "majör şair" değildir; lâkin, Türkiye’de modernist şiirin erken dönem "ayrık" temsilcilerinden birisi olarak adının artık edebiyat tarihi kitaplarında zikredilmesi ve "eserinin" hakkının teslim edilmesinin zamanı gelmiştir diye düşünüyoruz. Zira dönemimizin *zeitgeist*'ı artık Ahmet Cemâl Nâbedid'i kuramsal/edebî düzeyde algılayabilmek ve onu edebiyat tarihinde layığıyla konumlandırabilmek için müsaittir.

Bir şair olarak Ahmet Cemâl Nâbedid, diğer kitapları edebî bakımdan yer yer zayıf olsa da, özellikle avangart nitelikler taşıyan *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* kitabıyla, Türkiye’de modernist şiirin erken-dönem şairlerinden biri olmasının yanında; özellikle 1980 sonrası yaygınlaşacak olan ironik, metapoetik, anlatımcı ve post-modern nitelikleriyle öne çıkan şiir(ler) in henüz o dönemdeki (1920’lerdeki) muhtemelen ilk ve "yalnız" bir "öncel"i konumundadır. Bu bağlamda *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)*; ironist, metapoetik, anlatımcı ve (post)modern şiir anlayışlarının erken dönem "referans"ları arasında hak ettiği konuma kavuşturularak, edebiyat kanonuna mutlaka dâhil edilmelidir. Nâbedid'in bahsi geçen kitabının bir takım "kafiye kusurları" ya da başka bir takım estetik kusurlar taşıması; eserde hem içerik hem de anlatım tekniği düzeyinde girişilen *tasarımsal yeniliğin* "evrensel" ve "tarihsel" önemini göz ardı etmemize neden olmamalıdır.

Nâbedid lakaplı, zaman zaman beklenmedik edebî kusurlarıyla da okuru şaşırtan, bu sıra dışı ve "hınzır" dehanın *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* kitabındaki ironiyle ışıldayan, öz-bilinçli şiirlerinin; 1980 sonrası (ve günümüz) Türk şiirinin erken dönem kaynaklarının izini sürmede bize benzersiz ipuçları ve kritik veriler sağlayacağını iddia edebiliriz. Bu iddiamızı arşive ve nesnel delillere dayandırdığımızı özellikle belirtmek istiyor ve Türkiye’deki edebiyat tarihçileri ve eleştirmenleri *Arabadan Şiirler (Vesaiti Nakliye)* kitabını, eserin dilinin biraz eskimiş olmasına aldırmadan, titizlikle okumaya ve tartışmaya davet ediyoruz. Bu makale, eğer "Şeytan Arabası" şiirinin de içinde yer aldığı bu "çizgi-dışı" kitap konusunda çok yönlü, analitik, "karşılaştırmalı" ve nesnel bir araştırma ortamı ve "tartışma" başlatabilirse, amacına fazlasıyla ulaşmış olacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar/References

- Ağıl, Nazmi. *Yağmura Bunca Düşkün (Toplu Şiirleri)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1978.
- Azouqa, Aida O. “Metapoetry between East and West: ‘Abd al-Wahhâb al-Bayâtî and the Western Composers of Metapoetry – A Study in Analogies”, *Journal of Arabic Literature*, 29 (2008).
- Bâkî, *Bâkî Dîvânı*, (Haz. Prof. Dr. Sabahattin Küçük), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 1935.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Bingöl, Ulaş. *Postmodern Zamanın Metal Şiiri -Murathan Mungan'ın Şiirlerinde Postmodernizmin İzinde*, (Ed. Prof. Dr. Kemal Timur&Fatih Atak), İstanbul: Akademik Kitaplar, 2017.
- Carnero, Guillermo. “The court of the poets”, *Revista de Occidente*, 1983'ten naklen Pedro Provencio, *Contemporary Spanish Poetics*, Hiperión, Madrid, 1988.
- Coleridge, S. T. *Christabel, Kubla Khan: or A Vision in a Dream, The Pains of Sleep*, London: Printed for John Murray, Albemarle-Street, by William Bulmer and Co. Cleveland-Row, 1816.
- Ecevit, Yıldız. *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Enderunlu Vâsîf, *Enderunlu Vâsîf Divanı*, (Haz. Rahşan Gürel), İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1999.
- Ergun, Saadetin Nüzhet. *Bâkî Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul, Bozkurt Matbaası, 1935.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. *Dol Karabakır Dol (Bütün Şiirleri)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2015.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Fuzûlî Divanı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1948.
- Güzel, Ekrem “Cahit Koytak Şiiri”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Y. 4, S. 8, Bahar 2018.
- Hayâlî Bey, *Hayâlî Bey Dîvânı*, (Haz. Dr. Ali Nihad Tarlan), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1945.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- İnalçık, Halil. *Şâir ve Patron-Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003.
- İsen, Tübâ İşinsu. “Divan Şiirinde Fahriye”, *Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara: 2002.
- Kántás, Balázs. “Creation, Imagination and Metapoetry in Samuel Taylor Coleridge’s Paradigmatic Poem ‘Kubla Khan’”, *Kaurab Literary Magazine Online*, 1, 2016.
- Kânûnî Sultan Süleyman, *Muhibbî Dîvânı (Bütün Şiirleri)*, (Haz. Kemal Yavuz-Orhan Yavuz), C. I, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2016.
- Kânûnî Sultan Süleyman, *Muhibbî Dîvânı*, C.II, 2016.
- Koytak, Cahit. *Yoksulların ve Şairlerin Kitabı (Birinci Kitap)*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.
- Mutlag, Abdulkadhîm Hashîm – Mousa, Ahmed Hasan. “Chaos in Worlds: A Critical Quest for Metapoetry”, *International Journal of Early Childhood Special Education (INT-JECSE)*, 13(2), 2021.
- Nâbedid. *Arabdan Şiirler (Vesaiti Nakliye)*, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1932.
- Necatigil, Behçet. *Kareler Aklar*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1975.

- Nef'i Ömer Efendi, *Nefi Divânı*, (Haz. Dr. Metin Akkuş), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 2018.
- Pamuk, Orhan. *Manzaradan Parçalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Parla, Jale. "Tarihyazımsal Üstkurğu", *Üstkurğu/Üstkurmaca Üzerine*, (Derleyen ve Çeviren: Aytaç Ören), Ankara: Hece Yayınları, 2016.
- Paz, Octavio. "Şiir ve Modernite", (Çev. Nilgün Tural), *Modernite versus Postmodernite*, (Derleyen: Mehmet Küçük), İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Ruben Poelstra and Leiden Arts in Society Blog, 2021. <https://leidenartsinsocietyblog.nl/articles/art-about-art-an-introduction-to-metapoetry-in-antiquity>
- Sazyek, Hakan. *Roman Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Hece Yayınları, 2013.
- Shwartz, F. O. *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, & Early 20th-Century Thought*, Princetoon, New Jersey: Princeton UP, 1985.
- Stendhal. *The Red and the Black*, "Chapter XIII". (Trans. Horaca B. Samuel), New York: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd, London, E. P. Duttonand Co. 1916.
- Şeyh Gâlib, *Şeyh Gâlib Divânı*, (Haz. Prof. Dr. Naci Okçu), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, YTY.
- Tunç, Gökhan. *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, "Alegori ve Behçet Necatigil'in 'Karışık Tarife' Adlı Şiiri", İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2022.
- Verlaine, Paul. "Şiir Sanatı", (Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Melih Cevdet Anday), *Varlık*, S. 321, (Nisan 1947).
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, New York: Routledge, 1984.
- Yavuz, Hilmi. *Büyükün, Yaz! (Toplu Şiirler 1969-2005)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

EKLER

Kubla Khan⁵⁵	Kubilay Han
In Xanadu did Kubla Khan Kubilay	Han, buyurdu dikilsin,
A stately pleasure-dome decree	İhtişamlı bir zevk kubbesi, Xanadu'da,
Where Alph, the sacred river, ran	Alp'in, o kutsal ırmağın,
Through caverns measureless to man	Uçsuz bucaksız mağaralardan geçerek
Down to a sunless sea.	Gün görmeyen bir denize aktığı o yerde.
So twice five miles of fertile ground	Etrafı surlarla ve kulelerle kuşatılmış
With walls and towers were girdled round;	İki misli beş millik verimli topraklarda;
And here were gardens bright with sinuous rills,	İçinden kıvrılarak akan parlak derelerin olduğu bahçeler vardı,
Where blossomed many an incense-bearing tree;	Çiçek açmış pek çok mis kokulu ağaçları;
And here were forests ancient as the hills,	Güneşli çayırıları kucaklayan,
And folding sunny spots of greenery.	Dağlar kadar yaşlı ormanlar vardı,
But oh! that deep romantic chasm which slanted	Fakat o derin ve hülyalı uçurum
Down the green hill athwart a cedarn cover!	Yemyeşil tepelerden sedir ormanına uzanan
A savage place! as holy and enchanted	O vahşi yer! Daima kutsal ve tılsımlı.
As e'er beneath a waning moon was haunted	Kaybolan ay ışığında bir kadın hayaletin dolaşıp durduğu
By woman wailing for her demon-lover!	İblis sevgilisine ağıt yakan.
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,	Ve bu uçurumdan, sonu gelmez bir kaynaşmayla,
As if this earth in fast thick pants were breathing,	Sanki toprağın hızlı ve derin nefes alışı gibi,
A mighty fountain momentarily was forced:	Aniden güçlü bir kaynak fışkırdı:
Amid whose swift half-intermitted	Burst Hızlı ve aralıklı patlamalarıyla
Huge fragments vaulted like rebounding hail,	Devasa parçalar fırladı, seken dolu gibi,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:	Ya da harmanda dövenin altında samanlı tahıl gibi.
And mid these dancing rocks at once and ever	Ve bu dans eden kayaların arasında şıp diye
It flung up momentarily the sacred river.	Aniden fışkırdı kutsal ırmak.
Five miles meandering with a mazy motion	Beş mil boyunca kıvrımlı yatağında şaşkınca dolaşarak
Through wood and dale the sacred river ran,	Orman ve vadiden akıp geçti kutsal nehir,
Then reached the caverns measureless to man,	Sonra ulaştı uçsuz bucaksız mağaralara.
And sank in tumult to a lifeless ocean;	Ve bir gümbürtüyle ölü gibi duran okyanusa karıştı:
And 'mid this tumult Kubla heard from far	Kubilay, bu gümbürtünün arasında, duydu uzaktan
Ancestral voices prophesying war!	Atalarından yükselen savaş kehanetini!
The shadow of the dome of pleasure	Zevk kubbesinin gölgesi
Floated midway on the waves;	Dalgaların ortasında yüzüyordu;
Where was heard the mingled measure	Orada memba ve mağaraların
From the fountain and the caves.	Karışmış nağmeleri duyuluyordu.
It was a miracle of rare device,	Nadir görülecek bir mucizeydi.
A sunny pleasure-dome with caves of ice!	Buzdan mağaralı, güneşli bir zevk kubbesi,
A damsel with a dulcimer	Santur çalan bir genç kız

55 S. T. Coleridge, *Christabel, Kubla Khan: or A Vision in a Dream, The Pains of Sleep*, (London: Printed for John Murray, Albemarle-Street, by William Bulmer and Co. Cleveland-Row, 1816), 55-58.

In a vision once I saw:	Düşlemiştim bir zaman:
It was an Abyssinian maid	Habeşli bir genç kızdı bu,
And on her dulcimer she play'd,	Ve santurunu çalarak,
Singing of Mount Abora.	Söyleyerek Abora Dağı'nın şarkısını.
Could I revive within me	İçimde yeniden canlandırabilsem
Her symphony and song,	Onun müziğini ve şarkısını
To such a deep delight 'twould win me,	Bana öyle derin bir haz verebilirdi ki,
That with music loud and long,	Gür sesle söylenen ve uzun soluklu müzikle
I would build that dome in air,	O kubbeyi havada inşa edebilirdim,
That sunny dome! those caves of ice!	O güneşli kubbeyi, o buz mağaralarını!
And all who heard should see them there,	Ve bunu işitenler hep onları orada görmeliler,
And all should cry, Beware! Beware!	Ve herkesi haykırmalı, Sakın! Sakın!
His flashing eyes, his floating hair!	Şimşek çakan gözleri, dalgalanan saçları!
Weave a circle round him thrice,	Onun etrafında üç tur tavaf edin,
And close your eyes with holy dread:	Ve gözlerinizi kapayın huşu içinde korkuyla,
For he on honey-dew hath fed,	Çünkü o çiçek özümüyle beslendi,
And drank the milk of Paradise.	Ve Cennet'in sütünü içti.