



T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ASAF HÂLET ÇELEBİ’NİN ŞİİRLERİNDE SİMGESEL
AÇILIMLAR VE ORTAYA ÇIKIŞ İZLEKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖZNUR GÜZEL

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ANKARA, 2021

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ASAF HÂLET ÇELEBİ’NİN ŞİİRLERİNDE SİMGESEL
AÇILIMLAR VE ORTAYA ÇIKIŞ İZLEKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖZNUR GÜZEL

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

DANIŞMAN
PROF. DR. İBRAHİM TÜZER

ANKARA, 2021

ONAY SAYFASI

Öznur GÜZEL tarafından hazırlanan “Asaf Hâlet Çelebi’nin Şiirlerinde Simgesel Açılımlar ve Ortaya Çıkış İzlekleri” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi	Kurumu	İmza
Danışman Unvan Ad Soyad Prof. Dr. İbrahim Tüzer	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	
Kabul ☒	Red ☐	
Jüri Üyesi Unvan Ad Soyad Prof. Dr. Ayşe Demir	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	
Kabul ☒	Red ☐	
Jüri Üyesi Unvan Ad Soyad Doç. Dr. Selçuk Atay	Karabük Üniversitesi	
Kabul ☒	Red ☐	
Jüri Üyesi Unvan Ad Soyad		
Kabul ☐	Red ☐	
Jüri Üyesi Unvan Ad Soyad		
Kabul ☐	Red ☐	

Tez Savunma Tarihi: 24.08.2021

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Unvan Ad Soyad:

Doç. Dr. Seyfullah Yıldırım

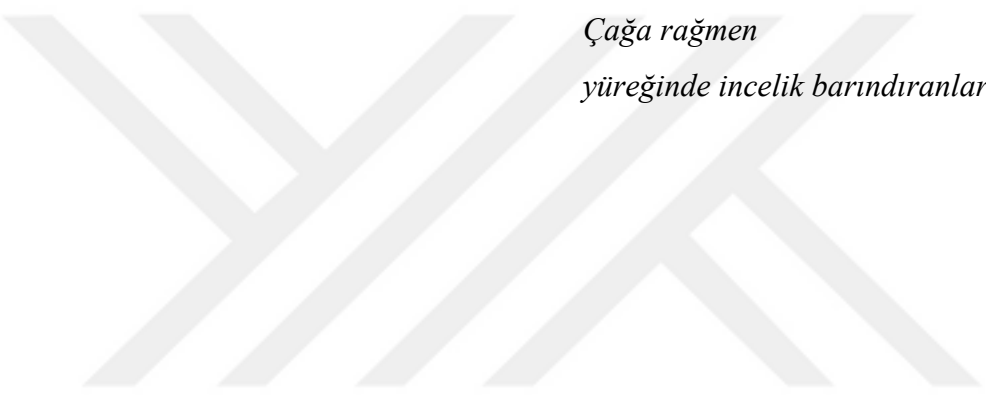
BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

Tarih: 24.08.2021

İmza:

Adı SOYADI: Öznur GÜZEL



*Çağa rağmen
yüreğinde incelik barındıranlara...*

ÖZET

Asaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde Simgesel Açılımlar ve Ortaya Çıkış İzlekleri

GÜZEL, Öznur

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. İbrahim TÜZER

Ankara, 2021

Asaf Hâlet Çelebi, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın özgün şairlerinden birisidir. Yaşantısı ve şiir anlayışını ortaya koyduğu metinler incelendiğinde Modern Türk şiiri sahasında şiirlerini saf şiir anlayışıyla kaleme alan şairlerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmanın odak noktası, Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerindeki izleklerin oluşumuna yön veren yaşantısı ve şiir anlayışı göz önünde tutularak şiirlerinde kullandığı simgesel ifadeleri açıklamaktır.

Asaf Hâlet Çelebi, kullanmış olduğu kendine has kelimeleri ile döneminde daima gündemde kalan ve özgün bir şiir dili inşa eden bir şair olmuştur. Asaf Hâlet'in doğu mistisizmi, İslam tasavvufu, Hint felsefesi ve Budizm'e olan yoğun ilgi ve bilgi birikimi de şiir evreninin oluşumuna yön veren unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şiirlerinde yoğun bir şekilde karşımıza çıkan simgesel ifadelerin, Asaf Hâlet Çelebi'nin bilinç altına etki eden çocukluk ve aile yaşantısı, tarihî atmosferi ile aidiyet duyduğu mekân olarak karşımıza çıkan İstanbul ve şairin mistik yönelimleri ile yakından ilgili olduğu görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Asaf Hâlet Çelebi, dil, İstanbul, mistisizm, simge.

ABSTRACT

Symbolic Expressions and Their Emergence In The Themes In Asaf Hâlet Çelebi's Poems

GÜZEL, Öznur

Master's Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. İbrahim TÜZER

Ankara, 2021

Asaf Hâlet Çelebi, with his unique style, was one of the prominent poets of Republican Period Turkish Literature. Looking at the texts in which his life and understanding of poetry are reflected, it can be seen that he is one of the poets who wrote his poems with a pure poetry understanding in the field of modern Turkish poetry. The focus of this study is to reveal the symbolic expressions that Asaf Hâlet Çelebi used in his poems, considering his life and poetry understanding that shaped the formation of the themes in his poems.

Asaf Hâlet Çelebi was a poet who had always remained popular in his time through the unique words he used, and had built an original poetry language. Asaf Hâlet's intense interest and knowledge in eastern mysticism, Islamic mysticism, Indian philosophy and Buddhism also emerge as the elements that guide the formation of his poetry world.

It is seen that the symbolic expressions that we encounter intensely in his poems are closely related to the childhood and family life of Asaf Hâlet Çelebi that affect his subconscious, Istanbul that he felt a sense of belonging to with its historical atmosphere, and the mystical orientations of the poet.

Key Words: Asaf Hâlet Çelebi, language, Istanbul, mysticism, symbol.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	II
İÇİNDEKİLER	III
ÖN SÖZ	V
0. GİRİŞ	1
“ZAMANSIZ BAHÇELERİ KUCAKLAYAN” ŞAİR	4
ASAF HÂLET ÇELEBİ	4
0.1. HAYATI	4
0.1.1. Doğumu ve Çocukluk Yılları	4
0.1.2. Ailesi ve Tasavvufî Yönü.....	6
0.1.3. Memuriyeti ve Vefatı	7
0.1.4. Mizacına Dair Bazı Özellikler.....	7
0.2. EDEBİYAT DÜNYASI VE SANAT ÇEVRESİ.....	9
0.2.1. Şiir Evreni	9
0.2.2. Dönemi ve Sanat Çevresi	11
0.2.3. Asaf Halet Çelebi’nin Eserleri ve Yayın Faaliyetleri.....	14
0.2.3.1. Kitapları.....	14
0.2.3.2. Yazılar	15
0.2.4. YAYIMLANAN KONFERANS METİNLERİ.....	18
0.2.5. SÖYLEŞİLER.....	19
BİRİNCİ BÖLÜM	20
KAVRAMSAL AÇILIMLAR	20
1.1. Dilin Sanatsal Aşkınılığı: Simge	21
1.2. İnsanlık Tarihine Dair Bir Gerçeklik: Mit.....	24

1.3. Muhayyilenin Gücü: İmge	26
1.4. Sembol, Sembolizm	28
1.5. Sözlerin ve Seslerin Sembolik İşaretleri: Harfleri	31
1.6. Dil ve Şiir Dili Üzerine	32
1.6.1. İnsana Özgü Bir Gerçek: Dil	32
1.6.2. Dilin Dönüşümü: Şiir Dili	33
İKİNCİ BÖLÜM	37
ASAF HÂLET ÇELEBİ'NİN ŞİİRLERİNDE SİMGESEL AÇILIMLAR VE ORTAYA ÇIKIŞ İZLEKLERİ	37
2.1. ŞAİRİN ŞİİR EVRENİNDEKİ MEKÂNSAL İZLEK: İSTANBUL	38
2.1.1. Mekân ve İnsan İlişkisi	38
2.1.2. Asaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde İstanbul'un Simgesel Açıdan Yorumu	39
2.2. ŞAİRİN SİĞİNAĞI: ÇOCUKLUK	44
2.3. ŞAİRİN ŞİİRLERİNDEKİ TASAVVUFÎ MOTİFLER	53
2.4. DOĞU MİSTİSİZMİ	67
2.5. SEVGİLİ / AŞK	77
2.6. YALNIZLIK	84
SON SÖZ	91
YARARLANILAN	
KAYNAKLAR	94
EKLER	100
İLK ŞİİRLERİ VE GAZELLERİ	100
İLK ŞİİRLERİ	100
GAZELLERİ	101
ŞİİRLERİNİN KRONOLOJİK LİSTESİ	104

ÖN SÖZ

Asaf Hâlet Çelebi, modern Türk şiiri sahasında özellikle 1940'lı dönemde etkin bir rol oynayan ve kendine has şiir üslubu ile özgün bir şiir dili inşa eden şair olarak karşımıza çıkmaktadır. *Asaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde Simgesel Açılımlar ve Ortaya Çıkış İzlekleri* adlı bu çalışmada Asaf Hâlet Çelebi'nin, yazın hayatı boyunca kaleme aldığı şiirleri incelenmiş ve bu şiirlerden hareketle ekseriyetle karşımıza çıkan simgesel değerler, şiir evrenini oluşturan yaşantı ve edebi görüşleri çerçevesinde açılanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın *Giriş* bölümünde ilk olarak kısaca modern Türk şiirinin genel bir panoraması verildikten sonra ilk başlık olan *Zamansız Bahçeleri Kucaklayan Şair: Asaf Hâlet Çelebi* başlığı altında Çelebi'nin biyografisi, dönemi, edebiyat ve sanat çevresi ve şiir evreni üzerinde durulmuştur. Asaf Hâlet'in şiir evreninin oluşumunda etkin bir alt yapı teşkil eden çocukluğu, aile çevresi, tasavvufi yönelimi ve sanat çevresi üzerine edinilen bilgiler önemli ölçüde edebiyat tarihleri, Asaf Hâlet Çelebi üzerine kaleme alınan biyografik çalışmalar ve şairin kendi kaleminden çıkan yazılardan edindiğimiz bilgilerden derlenerek yazılmıştır.

Çalışmanın *Giriş* kısmında Asaf Hâlet Çelebi'nin biyografisi, edebiyat ve sanat çevresi, şiir evreni üzerine verilen bilgilerden sonra *Asaf Hâlet Çelebi'nin Eserleri ve Yayın Faaliyetleri* başlığı altında şairin kaleme aldığı kitapları, çeşitli dergilerde yayımlanan yazı, konferans metinleri ve söyleşileri paylaşılmıştır.

Giriş kısmı dışında iki bölümden oluşan çalışmamızın *Birinci Bölüm*'ünde *Kavramsal Açılımlar* başlığı altında toplamda altı alt başlıkta Asaf Hâlet Çelebi'nin şair muhayyilesinde dilin dönüşümüne etki eden unsurlar olarak karşımıza çıkan simge, imge, sembol, sembolizm, harfler ve mit gibi kavramlar üzerinde durulmuştur. Bu kavramlar, çeşitli disiplinler arası kaynaklardan edinilen bilgiler ekseninde açılanmaya

alışılmıştır. Çelebi'nin şiir evreninde dilin dönüşümüne etki eden kavramların açıklaması verildikten sonra son olarak *Dil ve şiir dili üzerine* başlığı altında dil olgusu ve şiir dili üzerine muhtelif kaynaklar ışığında bilgi verilmiştir.

Çalışmanın ana bölümü olan *İkinci Bölüm*'de ise *Asaf Hâlet elebi'nin şiirlerinde Simgesel Açılımlar ve Ortaya ıkış İzlekleri* başlığı altında elebi'nin şiirlerindeki simgesel unsurlar, şiirlerindeki izleksel değerler üzerinden aımlanmaya çalışılmıştır. Toplamda altı alt başlık bulunan bölümde ilk olarak *şairin şiir Evrenindeki Mekânsal İzlek* başlığı altında önce *Mekân ve İnsan İlişkisi* başlığı altında mekânın kelime anlamı ve insan üzerindeki etkisi üzerinde durulduktan sonra ardından *Asaf Hâlet elebi'nin şiirlerinde İstanbul'un Simgesel Açıdan Yorumu* başlığı altında ise elebi'nin şiirlerinde İstanbul'un simgesel olarak nasıl bir alt yapı teşkil ettiği üzerinde durulmuştur. İkinci alt başlık olan *şairin Sığınağı: Çocukluk* başlığı altında ise Asaf Hâlet'in şiir evreninin oluşumuna büyük ölçüde etki eden çocukluk döneminden hareketle şiirlerindeki izleksel değer ve bu değerin dile dönüşümündeki simgesel ifadeler aımlanmaya çalışılmıştır. nc alt başlık olan *şairin şiirlerindeki Tasavvufi Motifler* başlığı altında ise elebi'nin aile temelli tasavvufi yaşantısının şiirlerine izleksel bir değer olarak yansıması ve şiirlerindeki tasavvufa dair simgesel unsurlar üzerinde durulmuştur. Dördüncü alt başlık olan *Doğu Mistisizmi* başlığı altında ise elebi'nin ekseriyetle Hint ve Budizm kaynaklı mistik yöneliminin şiirlerine yansıyan izleksel değer ve bu izleksel değerin şiir diline dönüşümünde kullanılan birtakım simgesel ifadeler üzerinde durulmuştur. Beşinci alt başlık olan *Sevgili / Aşk* başlığı ve son olarak altıncı alt başlık olan *Yalnızlık* başlığı altında ise elebi'nin şiirlerindeki sevgili, aşk ve yalnızlık gibi izleksel değerler, şairin kullanmış olduğu çeşitli simgesel ifadeler ile aımlanmaya çalışılmıştır. Böylelikle toplamda altı alt başlıkta kaleme alınan ve çalışmanın ana bölümü olan *Asaf Hâlet elebi'nin şiirlerinde Simgesel Açılımlar ve Ortaya ıkış İzlekleri*'nde, elebi'nin tüm şiirleri incelenerek izleksel değerlerin tespiti yapılmış ve ardından bu izleklerin şiir diline dönüşümünde elebi'nin kullanmış olduğu simgesel unsurlar ele alınmıştır.

Ana bölüm olan *Asaf Hâlet elebi'nin şiirlerinde Simgesel Açılımlar ve Ortaya ıkış İzlekleri*'nden sonra Asaf Hâlet elebi'nin şiirlerinin bütününü inceledikten sonra elde ettiğimiz izleksel değerlerin ve simgesel ifadelerin genel bir değerlendirmesinin yapıldığı *Son Söz* kısmı yer almaktadır. *Son Söz*'den sonra *Yararlanılan Kaynaklar* başlığı altında çalışma boyunca incelenen ve yararlanılan tüm kaynaklar liste hlinde verilmiş olup

ardından *Ekler* kısmında Çelebi'nin *İlk Şiir ve Gazelleri* başlığı altında gazel tarzındaki şiirleri ile kaleme aldığı ilk şiirleri yer almaktadır. Son olarak *Şiirlerinin Kronolojik Listesi* verilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri ve modern Türk şiiri söz konusu edildiğinde önemli ve özgün bir yere sahip olan Asaf Hâlet Çelebi'nin çok yönlü ve farklı disiplinler ile harmanlanmış şiir evrenini incelediğimiz bu çalışmanın elbette kusursuzluk iddiası bulunmamaktadır. Bununla birlikte ortaya konulan bu çalışmanın akademik disiplin ve özenle hazırlanmasına gayret gösterilmiştir.

Son olarak, *Asaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde Simgesel Açılımlar ve Ortaya Çıkış İzlekleri* adlı bu çalışmanın ortaya konulma sürecinin yanı sıra lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca disiplinler arası bilgi ve tecrübelerinden ziyadesiyle istifade ettiğim, insanı ve hâllerini odak noktasına alan bir tavır ve eğitim anlayışı ile her daim öykücüm olan tez danışmanım, kıymetli Hocam Prof. Dr. İbrahim Tüzer'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

0. GİRİŞ

Toplumsal anlamda bir değişim ve dönüşümü kapsayan modernleşme, yenileşme hareketi esasında 17. yüzyılda Fransız İhtilali ile başlamış olsa da söz konusu sanat ve edebiyat olduğunda modernleşme hareketinin başlangıç tarihi olarak 19. yüzyıl merkeze alınır. Fransız İhtilali'nin merkeze aldığı eşitlik, özgürlük ve hümanizm odaklı yenileşme hareketi 19. yüzyıla gelindiğinde aklın merkeze alındığı pozitivist bir yaklaşımla kendisini gösterir. Modernizm, yenileşme hareketi de esasında bu noktada aklı merkeze alarak sorgulayıcı bir bakış açısıyla temelde insanı merkeze almaktadır. Sorgulayıcı bakış açısıyla insanın merkeze alındığı yenileşme hareketi 19. yüzyıldan geriye götürülse dahi sanat bağlamında ele aldığımızda temel çıkış noktası olarak 19. yüzyıl kabul edilmektedir. Sanat ve edebiyat söz konusu edildiğinde bu sorgulama merkezli değişim ve dönüşümün temel noktası dildir. “Dil, insanın sahip olduğu birikim ve zengin kelime dünyası sayesinde farklı çağrışım alanlarına yönelerek yeni anlamlarda çoğalma imkânı bulabilmektedir.” (Tüzer, 2014, s. 180) Sanatkârlar ve daha özelde modern Türk şiiri söz konusu edildiğinde şairler, dile müdahale ederek, dilin sınırlarını genişleterek yeni bir şiir dili inşa etmişlerdir.

Sanat ve edebiyattaki yenileşme hareketi Tanzimat'la birlikte, 19. yüzyıl esas alınarak değerlendirildiğinde esasında Şinasi, Namık Kemal gibi Tanzimat devri sanatçılarının da yenileşme taraftarı olmalarına rağmen edebiyat söz konusu olduğunda tam anlamıyla dil merkezli bir yenileşmenin görüldüğü söylenemez. 19. yüzyıl sonrasını düşündüğümüzde ise edebiyat ve dahi modern Türk şiiri bahis konusu edildiğinde tam anlamıyla bir yenilik ve değişimden söz edebilmek için her şeyden önce dil merkezli düşünmek gerekiyor. Bu bağlamda ele aldığımızda söz konusu edilen şiir diline en genel anlamda müdahalenin II. Yeni şairleri tarafından yapıldığı görülüyor. Söz konusu edilen modern şiir, ortalama bir estetik duyarlılığın üzerinde, belirli kalıplara bağlı olmayan, dilin sınırlarını genişleterek derinlikli bir anlam alanı sunmasıyla yeni bir şiir dilinin inşa edilmesini barındırır bünyesinde. Modern şairler tarafından insana dair olan ve insanı tüm yönleriyle anlama ve anlamlandırma çabası merkeze alınmıştır. İnsana dair olan bu anlaşılma hissi ve ihtiyacının

ise modernist şairler tarafından ifadesi geleneksel kalıpların çok ötesinde, daha soyut ve imgesel bir üslupla dilin sınırlarının genişletilmesiyle yeni bir ifadeye dönüşmektedir. Modern şiiri modern şiir yapan temel unsur da esasında bu insana ait gerçeklik ve duyarlılıkların dil aracılığı ile yeni bir söyleyiş alanı ile ifade etmektir. Bu bağlamda modernist şairler de ancak dili dönüştürdüğü ve kelimelerin çağrışıma dayalı bir şekilde kullanımı ile okuyucuya daha yoğun bir anlam alanı sunabilmelerine bağlı olarak modernist şair olarak nitelendirilebilirler.

Modern Türk şiiri sahasında 1940'lı yıllara kadar olan süreç, Yahya Kemal, Ahmet Haşım, Nazım Hikmet gibi şairlerin etkin olduğu bir süreçtir. Yahya Kemal ve Ahmet Haşım, modern Türk şiiri sahasında teknik açıdan bakıldığında eski dilde ve aruzla şiirler kaleme almış olsalar dahi ritmi önceleyen bir şiir dili inşa etmeye çalışmışlardır. Ahmet Haşım ve Yahya Kemal'den sonra 1940'lı yıllarda Garip hareketi öncesinde de en etkin şairlerden olan Necip Fâzıl ise aruzu değil heceyi önceleyen ve şiirlerinde insan, varoluş, ölüm ve metafizik izleklerin yoğunlukta olduğu şiirleriyle karşımıza çıkmaktadır. Nazım Hikmet, modern Türk şiiri sahasında serbest vezin ve avangard sanatın temsilcisi olarak karşımıza çıkarken; kapalı bir dil kullanan Ahmet Haşım'ın şiir dili ve poetikası söz konusu edildiğinde “saf şiir” olarak adlandırılan ve merkezinde herkes tarafından anlaşılma arzusu olmayan ve estetik değerin ön planda olduğu bir şiir anlayışıyla karşılaşırız. Yenileşme hareketi ile birlikte değişen dünya düzeni karşısında sanatkarların da kendi içine çekilmesi, toplumdan soyutlanarak estetik kaygıyı merkeze almaları birçok eleştiriyi de beraberinde getirmiştir. Yine aynı şekilde 1940'lı dönemlerde Orhan Veli ve arkadaşları tarafından başlatılan Garip hareketi de buhranlı bir döneme denk gelmektedir. Garip hareketi, Yahya Kemal ve Ahmet Haşım gibi saf şiir ekolünün dışında doğrudan bir şekilde sıradan insanı merkeze aldığı ve hatta sokağı şiire taşıdığı için ve bunu günlük dil ile ifade etmesinden kaynaklı olarak “garip” olarak nitelendirilmiştir. Esasında tüm eleştirilerden bağımsız olarak ele alındığında da modern Türk şiirinin çıkış noktalarından birisi de alışılmış olan belirli kalıpların dışına çıkılarak kendine haslığın öncelendiği tavrın merkeze alınması şeklinde açıklanabilir.

Modern Türk şiiri söz konusu edildiğinde, Cumhuriyet devri şairlerinden Asaf Hâlet Çelebi de şiirlerini saf şiir anlayışıyla kaleme almıştır. Şiir anlayışını ortaya koyduğu poetik metinlerinde¹ Asaf Hâlet Çelebi de tıpkı Ahmet Haşım gibi saf şiir anlayışı ortaya

¹Hakan Sazyek, Asaf Hâlet Çelebi'nin bütün yazı, konferans ve söyleşilerini bir kitapta toplamıştır. Bk. Hakan Sazyek, Asaf Hâlet Çelebi Bütün Yazıları, *Everest Yayınları*, İstanbul 2018.

koymuştur. (Çelebi, 1954, s. 15-16) şiirde mana aramanın ötesinde kelimelerle ritmik ve çağrışıma dayalı, estetiğin ön planda olduğu bir şiir anlayışı olan saf şiir, Asaf Hâlet elebi'nin şiirinin de odak noktalarından birisidir. Geleneğe ve klasik edebiyata da bağlılığıyla bilinen Asaf Hâlet elebi, söz konusu sanat ve daha özelde şiir olduğunda şiirde mana aramanın yersizliğine ve güzel olanı, kelimelerle kurulan ritmik ve soyut atmosferi öncelemektedir. “şiirde bazı kelimelerin lgat mânâlarını aramak da bence lüzumsuzdur. Çünkü şiir kelimelerin bir araya gelmesinden hasıl olan büyük bir kelimedenden başka bir şey değildir.” (Çelebi, 1954, s. 15-16) diyerek de esasında saf şiir anlayışını ortaya koymaktadır. Asaf Hâlet elebi, şiirde mana aramaktan ziyade muhayyilenin merkeze alındığı, kelimeler ile çağrışıma dayalı sembolik bir şiir dili inşa etmesinin yanı sıra birtakım anlamsız olarak nitelendirilen kelimelerinden dolayı eleştirilerin odağı olsa dahi bu durum onun, modern Türk şiiri sahasında kendine has, özgünlüğü yakalayan bir sanatkâr olmasına olanak sağlamıştır. Dili kendine has bir sanatkâr duruşu ve duyuru ile kullanan Asaf Hâlet elebi, geleneğe ve klasik edebiyata olan ilgisinin yanı sıra çok yönlü, disiplinler arası ve kültürel birikimi ile kaleme aldığı şiirleri ile çağrışıma dayalı, soyut, sembolik ve derinlikli bir anlam alanı barındıran şiirleri ile kendine has bir sanatkâr kimliği inşa ederek modern Türk şiirinin önemli sanatkârlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

“ZAMANSIZ BAHÇELERİ KUCAKLAYAN” ŞAİR: ASAF HÂLET ÇELEBİ

(27 Aralık 1907 - 15 Ekim 1958)

“...
ben ki zamansız bahçeleri kucakladım
güzeller bende kaldı
ibrâhim
gönlümü put sanıp da kıran kim”

Asaf Hâlet Çelebi

0.1. HAYATI

0.1.1. Doğumu ve Çocukluk Yılları

1907 yılında İstanbul’da doğan şairin hayatı üzerine kaleme alınmış yazılardan ve kendisi ile yapılmış söyleşilerden takip ettiğimizde Asaf Hâlet Çelebi’nin çocukluğunun ve ilk gençlik yıllarının Cihangir’de geçmiş olduğu bilgisine ulaşılmıştır. İlk ve orta öğrenimini Galatasaray Sultanisi’nde tamamlayan şair kısa bir süre Sanayi-i Nefise Mektebi’ne devam ettikten sonra buradan ayrılarak Adliye Meslek Mektebi’ne geçmiştir. (Özkırımlı, 2004, s. 337)

Cihangir’de ailesi ile birlikte bir konakta yaşayan Asaf Hâlet Çelebi’nin tam bir İstanbul şairi olduğunu gerek yaşantısından gerek aile temelli mistik temayüllerinden de anlamak mümkündür. Dolayısıyla içerisine doğmuş olduğu kültüre olan bağlılığını ve İslâm tasavvufuna olan temayülünü şairin yetiştiği ortamdan ve aile çevresinden bağımsız ele alamayız. Beşir Ayvazoğlu’nun da işaret ettiği gibi “Yedi yaşında sema etmeye başlayan

şair, tasavvufla, tarikat âdâbıyla, eski şiir ve musikiyle çok erken tanışmıştır.” (Ayvazoğlu, 2014, s. 23-24) Çocukluk ve gençlik yıllarındaki çeşitli kültürel birikimi, şairin muhayyilesinde sembolik bir anlatımla sanatına yansımıştır. Bu noktada Asaf Hâlet Çelebi’nin kültürel birikiminin arka planında masal ve tekerlemelerin yanında çocukluk yıllarında şekillenmeye başlayan İslam tasavvufunun da etkisi bulunmaktadır.

Çocukluk yıllarında şairin, kendilerinden masal ve tekerlemeler dinlediği dört kadından bahsettiğini görüyoruz. Şairin şiirlerinin oluşumunda ve bilhassa masal ve tekerlemeler üzerine kaleme aldığı yazılar ve bu alt yapının bir tezahürü olan bazı şiirleri de bu kadınların Asaf Hâlet’in çocukluk yılları için önem arz eden bir yere sahip olduğunu gösteriyor. Bunlar, şair ile birlikte aynı konakta yaşayan Hacı Teyze, Zenci Nergis Kalfa, Servet Hanım, Mehveş Kalfa’dır. (Ayvazoğlu, 2014, s. 39-40) Asaf Hâlet Çelebi’nin, aynı konakta yaşadığı dadılarından dinlediği masal ve tekerlemeler şüphesiz şairin şiirlerinde masalsı bir atmosfer oluşturmada ve kendi halk kültürüne duyduğu aidiyet duygusunun oluşumunda etkin rol oynamıştır. Dadılarından dinlediği masal ve tekerlemelerin aynı zamanda zengin bir hayal dünyası ile gerçeküstü motiflerle çocuk muhayyilesine yansımaları, şiirlerindeki izleklerde belirgin bir şekilde görüyoruz.

Asaf Hâlet Çelebi’nin çocukluğunun ve ilk gençlik yıllarının geçtiği Cihangir’deki evi, şairin sanatkâr muhayyilesinde hemen bütün detaylarıyla yer etmiştir denilebilir. Evin penceresinden görünen ağaçlar, bahçedeki havuz ve kediler de çocukluk izlenimleriyle şekillenen muhayyilesinde sembolik bir ifade ile şiirlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Şairin sanatında masal ve tekerlemelerin olduğu kadar çocuk yaşlarda ilgilenmeye başladığı Fransız edebiyatına dair izlerin de bulunduğunu ifade etmek gerekir. Asaf Hâlet Çelebi’nin Fransız edebiyatına duyduğu ilginin arka planında ise şüphesiz küçük yaşlarda babası öncülüğünde Farsça ve Fransızca öğrenmeye başlaması vardır. (Ayvazoğlu, 2014, s. 61) Henüz çocukken Fransız edebiyatına, Fransız kültürüne duyduğu ilginin bir yansıması olarak Nazi işgali altında olan Paris için duyduğu üzüntüyü dile getirdiği bir şiir de kaleme almıştır: “Çocukluğundan beri Fransız edebiyatıyla haşır neşir olduğu için hayallerini süsleyen Paris’in düşmesi, aslında şiirini sosyal hadiselerden uzak tutan Şair’i bile isyan ettirmişti. Yine de “Fransa için Şiir 1940”ta bağırıyor, masalların içinden konuşuyordu.” (Ayvazoğlu, 2014, s. 125) Dolayısıyla Asaf Hâlet Çelebi için, çocukluk anılarıyla birlikte

çocukluğunun dış dünyasındaki gerçekliklerin içsel alanda, şair muhayyilesinde sembolik ve mücerret bir anlatımla ifade bulduğunu belirtebiliriz.

0.1.2. Ailesi ve Tasavvufî Yönü

Ele aldığımız birçok kaynakta Asaf Halet Çelebi'nin, "Çelebi" soyadından dolayı Mevlâna soyundan geldiğine dair bilgiler yer alsa da bizzat kendisi tarafından bu bilginin yanlış olduğuna dair açıklamaları mevcuttur. (Miyasoğlu, 1993, s. 21-22)

Muhtelif kaynaklardan Asaf Hâlet Çelebi'nin babasının adının Hâlet Çelebi, annesinin Beyzâ Hâlet olduğu ve ağabeyi Kâmili Çelebiler ile ablası Merzuka Yalım olmak üzere üç kardeş oldukları bilgisine ulaşıyoruz. İki kez evlenen ve ikinci evliliğini kuzeni Nermin Çelebi ile yapan Asaf Hâlet Çelebi'nin bu evlilikten Ömer isminde bir oğlu olmuştur. Şiirlerine de konu olan "Ömer" in, Asaf Hâlet'in vefatından kısa bir süre sonra menenjitten öldüğü bilgisine ulaşıyoruz. (Miyasoğlu, 1993, s. 20-21)

Mevlevî kültürünü benimseyen Çelebi ailesinin, Asaf Hâlet'in şiir evreni üzerinde tasavvufî ve mistik anlamda doğrudan etkileyici unsur olmuştur denilebilir. Beşir Ayvazoğlu,

"İlk gençlik yıllarında babasıyla birlikte sık sık Üsküdar Mevlevihanesi ve Salkım Söğüt Kadirî Dergâhı'na giden Şair'in buralarda tanıdığı Osmanlı bakiyesi aydınlarla samimi ilişkisini Cumhuriyet sonrasında da devam ettirdiğini Defter-i Meşâhir'inden anlıyoruz." (Ayvazoğlu, 2014, s. 61)

şeklindeki ifadeleriyle Asaf Hâlet'in, aile temelli tasavvufi yaşantısının, yaşamının ilerleyen dönemlerinde de devam ettiğini belirtiyor. Tasavvufa olan ilgisinin ve bu ilginin şiirlerine kattığı mistisizmin, tecrübe yoluyla derinlik kazandığını ifade edebiliriz. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nde şairin, sufi edebiyatı ile ilgilenen babasından Farsça, Fransızca, Mevlevi şeyhi Remzi Efendi ve Rauf Yekta Bey'den musiki dersleri alması da sanatının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. (2010, s. 299, Cilt 1) Musikiye de özel bir ilgisi olan şairin şiirlerinde önemli birer unsur olarak karşımıza çıkan müzikal, ritmik unsurların şüphesiz daha çocuk yaşlardaki deneyimleri doğrultusunda şekillendiği ifade edilebilir.

Doğu ve batı kültürünü iç içe yaşayan Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde aile çevresinin ve yaşantısının etkili olmasından da kaynaklı olarak Divan ve Fars edebiyatının izlerini görüyoruz. İlk gençlik yıllarına kadar klasik tarzda şiirler kaleme alan şairin 1937'den sonra kaleme aldığı şiirler batı tarzı şiirler olarak karşımıza çıkıyor. Doğu ve batı kültürünün iç içe olduğu bir aile ortamında yetişen Asaf Hâlet Çelebi'nin 1940'lı yıllardaki şiir ortamında tasavvufi motifler ile sembolik ifadeler barındıran şiirleri dikkat çekmiştir.

0.1.3. Memuriyeti ve Vefatı

Çeşitli edebiyat tarihlerinden edindiğimiz bilgilere göre Çelebi'nin, birçok devlet kurumunda memurluk vazifesi yaptığını öğreniyoruz. Zâbıt kâtipliği, Osmanlı Bankasında ve Devlet Deniz Yollarındaki memuriyetinin yanı sıra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde kütüphane memurluğu da yapmıştır. (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1977, s. 126) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesindeki memuriyetinde, eski kültürümüze ve edebiyatımıza ait metinler ile iç içe olması, sanatındaki mistik temayüllerin ve metafizik derinliğin oluşumunda etkin bir dönem olduğunu düşündürmektedir. Doğu ve batı kültürleriyle iç içe yetişmesi, kendi kültürüne bağlılığı ölçüsünde şekillenen aidiyet duygusu, sanatı söz konusu olduğunda tüm bu yönelimlerinin canlı kalması açısından önem arz etmektedir. (Miyasoğlu, 1993, s. 15)

Asaf Hâlet Çelebi'nin, hayatı boyunca birçok rahatsızlık geçirdiği ve bu hastalıklar neticesinde askere de alınmadığı bilgisine ulaşıyoruz. “Diyabet diskinetik safra kesesi” teşhisi konulan Asaf Hâlet Çelebi, vefâtından birkaç gün önce kalp krizi geçirmiş ve yine bu sebepten dolayı vefât etmiştir. (Kırımlı, 2000, s. 74-75)

15 Ekim 1958'de vefat eden ve kabri Küplüce Mezarlığı'nda olan Asaf Hâlet Çelebi'nin vefatı üzerine duyduğu teessürü Necip Fazıl, Babîâli adlı kitabında şöyle ifade etmiştir: “İki İstanbul efendisi, İstanbullu'lu Bâbîâli tipi, güzel ve çirkinini tayinde usta bir Ziya Osman Saba, bir Asaf Hâlet Çelebi vardı, öldüler.” (Kısakürek, 1975, s. 355)

0.1.4. Mizacına Dair Bazı Özellikler

1922'den vefatına kadar Beylerbeyi'nde yaşayan Asaf Hâlet Çelebi'nin, dış görünüş itibarıyla Beylerbeyi tipinin karakteristik özelliklerini taşıdığı bilgisine ulaşıyoruz. Beşir

Ayvazoğlu “Beylerbeyi tipinin karakteristik özellikleri”ni taşıdığını şu şekilde ifade ediyor: “Onunla Sahafılar Çarşısı’nda, Beyoğlu’nda, Yüksekaldırım’da, Boğaziçi vapurlarında her an karşılaşabilirdiniz; efendi gülüşü, sarkık bıyıkları ve koltuğunun altından eksik etmediği kitaplarla hemen dikkatinizi çeker.” (Ayvazoğlu, 2014)

Asaf Hâlet’in portresi hususunda Mustafa Miyasoğlu’nun Betül Kadri’den aktardığı şu detayları dikkate değerdir:

“Sabahları Beylerbeyi’nden Köprü’ye gelen vapurla, öğleyin Kapalıçarşı içindeki Çukur Muhallebici’de, akşamları da Küllük Kahvesi’nde görebilirdiniz. Şimdi bu intizamını kaybetti yolda vakitli vakitsiz rastlıyorsunuz. Yalnız bir yer müstesna, ona kesin olarak nerede rastlayacağınızı kestiremezsiniz. Bir yer müstesna dedim, intihab kutusunun başı. Üstat ne olsa intizamlı adamdır. Daha otuz yıl muntazam adaylığını koyacağından emin olabilirsiniz.

Orta boylu, şişmanca, çay kutuları üzerindeki Çinli resimlerini andıran düşük pos bıyıklı orta yaşta esmer bir adam. O bu haliyle Hindistanlı baharat tüccarlarına benzetilebilir. Sivri topuklarını tahtalarda tıkırdatarak gelir, tesadüfen karşınıza oturur. Dar, beyaz pantolonu etli kalçalarına yapışır, ekseriya yeşil renkteki ceketi eski haydariyeleri andırır. Halis, şaldan kravatları için “Ben yaptım beyefendi. Tam on beş asırlık acem el dokumasıdır.” diyor. Alnında ter damlaları... Gözleri dalgın. Evvelce bir monoklusu vardı. Zavallı monoklü bir kazaya kurban gitmeseydi şimdi onu göz çukurlarına yerleşmiş görürdünüz.

Ağzında daima baharlı bir tatlı... Cebinden çıkardığı antika, kıymetli kutular içinde kakule, nemse kimyonu, kaya tuzu, safran veya franbuaz şekerlerini yanındakilere de ikram eder “ikbal buyurulmaz mı hanımefendi? Zihne küşayış veriyor.”

Üstat son zamanlarda pek rahat görünüyor. Şairin arkasından sokaktan geçerken mahalle veletlerinin “Om Mani Padme Hum” diyerek teneke çaldıkları rivayet olunuyor.” (Miyasoğlu, 1993, s. 22-23)

Gerek edebiyat ortamlarında gerek sosyal çevresinde renkli kişiliği ve şiirlerindeki farklı biçim ve kelimeleriyle dikkatleri üzerine çeken Asaf Hâlet Çelebi, giyimi ve kuşamı ile de çok konuşulan bir sanatkâr olmuştur. Tüm bu farklılıklarının toplamı esasında ona kendine has bir hüviyet katsa da; aynı zamanda sık sık gündemde kalan bir isim olmasına ve edebiyat çevrelerinde karikatüristlere bol miktarda malzeme vermesine sebep olmuştur. Kılığı kıyafeti “farklı” olarak görülen şair, tam anlamıyla bir “bobstil”¹ olarak nitelendirilen bir isim olmuştur. Fakat kendisinin bu durumdan şikayetçi olmadığını, aksine şiirlerini tanıtmaya ve geniş kitlelere ulaşmada bir vasıta olarak gördüğü bilgisine ulaşıyoruz. (Ayvazoğlu, 2014, s. 206)

¹ Züppece giyiniş tarzı

0.2. EDEBİYAT DÜNYASI VE SANAT ÇEVRESİ

0.2.1.) Şiir Evreni

“Âlim nasıl bu görünen, maddeden ibaret olduğunu sandığı kâinatın açılabilen sırlarını izâha çalışıyorsa, sanatkâr da kendi zaviyesinden ideal bir kâinatın izâhını yapmak sevdasındadır.”

Asaf Hâlet Çelebi, Benim Gözümde Şiir Davası: 1

Türk edebiyatı sahasında özellikle 1940’lı dönemde şair kimliği ile ön plana çıkan ve İstanbullu bir ailenin çocuğu olan Asaf Hâlet Çelebi için kelimenin tam manasıyla bir İstanbul şairidir diyebiliriz. Yaşamı ve bilhassa sanat hayatı boyunca şiirlerindeki “alışılmadık” kelimelerle olduğu kadar renkli kişiliği ile de dikkatleri üzerine çeken bir isim olmuştur. Bu durum kendisi için herhangi bir olumsuz anlam ifade etmemekle beraber; döneminin edebiyat çevrelerinde sık sık gündemde kalmasına olanak sağlaması açısından kendisince olumlanan bir durumdur. (Ayvazoğlu, 2014, s. 206)

Sanatkârlar, bizzat kendilik bilincinin inşasıyla ortaya koydukları eserlerle kalıcılığı ve niteliği yakalayabilirler. Dolayısıyla, söz konusu şiir olduğunda da bu durum, şairin dili kullanmadaki hüneriyle kendisini gösterir. Asaf Hâlet Çelebi’nin gerek şiirlerinden gerek şiir üzerine kaleme aldığı “Benim Gözümde Şiir Davası” adlı poetik yazılarından takip ettiğimizde, söz konusu şiir olduğunda, sosyal meselelere değinmediğini bilakis şiirin bir ‘ruh’ işi olduğu yönündeki açıklamalarından öğreniyoruz. (Çelebi, 1954, s. 15-16)

Klasik Türk edebiyatına olan ilgisiyle de dikkat çeken Asaf Hâlet Çelebi’nin kaleme aldığı ilk şiirleri gazel tarzındadır. 1930’lu yıllarda kaleme aldığı bu gazeller için Mustafa Miyasoğlu:

“Dil, ifade, mazmun ve öteki özellikler yönünden, tam bir divan şairidir Asaf Hâletbu gazelleriyle. O yüzden de bunlarla pek dikkati çekmemiş, eski tarza her bakımdan bağlı olan İbnülemin Mahmut Kemâl’den başka kimsenin bu gazellere iltifat ettiği de görülmemiştir. Asaf Hâlet ise, bunların tamamıyla unutulmasını ister gibi bir tavır takınmış, hiçbir kitabında bu tür şiirlerine yer vermemiştir. Sadece ölümünden kısa bir müddet önce yazdığı son şiirleri arasında birkaç rübâiye de rastlanmıştır.” (Miyasoğlu, 1993, s. 32)

ifadelerini kullanıyor. Klasik tarza çok hâkim olan bir şair olmasına karşın Asaf Hâlet Çelebi, esasında yenilikçi bir şair olduğunu, şiirin asıl malzemesinin müşahhas malzemedan ziyade mücerret olduğunu, şiire dair kısa bir poetika mahiyetinde kaleme aldığı “Benim Gözümde Şiir Davası” adlı yazılarında açıkça beyan etmiştir: “Şiir bize tıpkı hayatta olduğu gibi müşahhas ile mücerred bir âlem yaratır.” (Çelebi, 1954, s. 19-20) Asaf Hâlet Çelebi’nin, somut olandan hareketle soyut bir şiir evreni kurduğunu belirten bu ifadelerinden hareketle “saf şiir” mevzuundaki fikirlerinin Ahmet Haşim ile örtüştüğünü ifade edebiliriz. Çelebi’nin, bahis konusu şiir olduğunda, şiirdeki kelimelerin anlamları ve şiirden bir mana çıkarmaya çalışmanın şiirin ruhuna uygun olmadığını belirten ifadeleri Ahmet Haşim’in “saf şiir” poetikasını hatırlatan niteliktedir:

“Şiirde bazı kelimelerin lûgat mânâlarını aramak da bence lüzumsuzdur. Çünkü şiir kelimelerin bir araya gelmesinden hasıl olan büyük bir kelimedan başka bir şey değildir. Bir tek kelime hecelere ayrıldığı zaman nasıl o heceler başlı başına bir mânâ ifade etmezse şiirde de teker teker kelimelerin mânâları ile uğraşmak beyhudedir.” (Çelebi, 1954, s. 15-16)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, “Benim Gözümde Şiir Davası 1” başlıklı poetik metninden aldığımızı yukarıdaki kesit, şairin, şiirde manadan ziyade estetik bir alan inşa etmeyi, çağrışıma dayalı kelimelerle derin bir sembolik ve şiirsel bir anlam alanı oluşturmayı önceliğini açıklar niteliktedir. Asaf Hâlet’in, şiirlerinde kullandığı kelimelerde mana aramanın doğru olmadığını ifade etmesi ve çağrışıma dayalı, imge ve simgelerle yüklü yeni bir şiir dili inşa etmesi tıpkı “Mânâ araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra’şe (titreyiş) içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek.” diyen Ahmet Hâşim gibi saf şiir anlayışına yöneldiğinin bir göstergesidir. (Okay, 2013, s. 115)

İleri derecede Arapça ve Farsça bilen Asaf Hâlet Çelebi doğu mistisizmine olan ilgisinin yanı sıra mitoloji ve felsefe gibi alanlardaki ilgisi ve bilgisi ile de dikkat çeken bir isim olmuştur. Kemal Sülker ile yaptığı bir söyleşide “Şiirlerimde ritme önem veririm, Hind’in

esrarlı ikliminden, Çin'in uysal havasından motifler almaya özen gösteririm." demektedir. (Çelebi, 1982, s. 64-72) Şiirlerinde kullandığı kelimeler ve söyleyiş tarzını göz önünde tuttuğumuzda, Doğu mistisizminden de faydalanması esasında şairin şiirlerinde disiplinler arası bir aşkınlığa sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Asaf Halet Çelebi'nin mistisizmi, şahsi yaşantısı ve düşüncelerinden bağımsız değildir; bilakis hayatının içinden izler taşır. Şiirinin temel yapı taşlarından birisi olan mistisizmin, şairin yaşanmışlıkları ile çoğu kez doğrudan bağlantılı olması hususunda Mustafa Miyasoğlu şöyle diyor: "Tasavvuf ilgisi ve şiirlerinde oluşturduğu mistik hava, tamamiyle yaşanmışlıktan gelen bir iç tecrübe biçimindedir. Çelebi'nin mistisizmi, şiirinin ana dinamiklerinden biridir." (Miyasoğlu, 1993, s. 34) Dolayısıyla, Asaf Hâlet'in, şiirinin ana dinamiklerinden birisinin mistisizm olduğunu yaptığı çalışmalardan, kaleme aldığı yazı ve şiirlerinden de kolaylıkla ulaşabiliyoruz. Yazı ve şiirlerinin oluşumunda tasavvufi çevre, aile yaşantısı, Mevlevi kültürü, Mevlâna ve Şeyh Galip gibi "evliya şairler"nin etkisi olduğu kadar Buddha'nın da etkisi vardır. (Miyasoğlu, 1993, s. 34)

0.2.2. Dönemi ve Sanat Çevresi

Cumhuriyet devri şairlerinden Asaf Hâlet Çelebi, birçok inkılabın yapıldığı yeni bir devir ve neslin inşa edilmeye çalışıldığı bir dönemin şairidir. 1907 yılında dünyaya gelen şair, dönem itibarıyla I. ve II. Dünya Savaşı'nın yanı sıra Kurtuluş Savaşı'nın etkisinin ve tahribatlarının yaşandığı bir devrin şairidir. Şair ve sanatkâr kimliği göz önünde tutulduğunda güzeli ve estetiği önceleyen bir tavır ve duyuşla şiirler kaleme almış olsa dahi içsel yaşantısında savaş yıllarının yol açtığı ruhsal bir tahribatın kaçınılmaz bir gerçek olduğunu ifade edebiliriz. Ancak bunu sanatkârane bir duyuşla ve sembolik bir dil ile ifade etmiştir.

Birçok anlamda yeniliğin söz konusu olduğu Cumhuriyet döneminde, Kurtuluş Savaşı'nın toplumsal ve ruhsal kalıntılarının bir neticesi olarak edebiyat ve sanat söz konusu edildiğinde halka yönelim söz konusu olmuştur. Edebi eserler söz konusu edildiğinde bu yönelim kendisini öncelikli olarak dilde sadeleşme şeklinde göstermiştir. Bu yenilik hareketleri göz önünde tutulduğunda Cumhuriyet devri şairlerinden Asaf Hâlet Çelebi'nin şiiri, söz konusu edilen yönelimin dışında değerlendirmeye tabi tutulmalıdır. Şiirlerini saf şiir anlayışı ile kaleme alan Asaf Hâlet, söz konusu sanat olduğunda, tasavvufi, kültürel değerler, felsefî alt yapı ve doğu mistisizmi ile örülü sembolik bir şiir dili ile karşımıza çıkmaktadır. Şairin inşa

ettiği bu sembolik şiir evreni esasında içinde bulunduğu devrin tahribatları karşısında bir tür sığınma alanı olarak da değerlendirilebilir. Şairin dönemi ve edebî yönelimleri hakkında Bilâl Kırımlı şöyle demektedir:

“Asaf Hâlet, İslâm ve tasavvuf kültürüyle beraber Batı kültürünü de tanıyan bir aile ve sosyal çevre içinde yetişmiştir. Galatasaray’da sekiz yıl okumuş, Cumhuriyet ve onunla daha da etkinleşen, materyalist-pozitivist meyli olan bir değişim dönemini yaşamıştır. Aynı nesilden birçok aydının içine düştüğü fikir ve inanç sarsıntısının da sebep olduğu bu arayışla, çocukluğuna, masallar dünyasına sığınmak istemiş, tasavvuf ve Budizm gibi mistik-metafizik birikimlerden medet ummuştur.” (Kırımlı, 2000, s. 183)

Asaf Hâlet Çelebi, dönemi itibariyle alışılmadık bir tarzda şiirler kaleme almasından dolayı “garip şiiri” olarak addedilen akımın habercileri arasında anılmıştır. Dönem itibariyle Garip hareketinin de gündemde olduğu bir dönemin şairi olan Asaf Hâlet, şiirlerinde kullandığı ve “garip” olarak addedilen kelimelerden dolayı zaman zaman Garip hareketi tesirinde olduğu düşünülse de esasında Garipçiler ile doğrudan bağdaştırılmamalıdır. Arif Dino, Asaf Hâlet, Celâl Sılay ve arkadaşları garip şiirinin ilk habercileri olarak kaynaklarda geçer ve aynı zamanda Necip Fâzıl’ın da “yeni şiirci” olarak adlandırdığı tip öncelikli olarak Arif Dino’yu işaret eder. Arif Dino’nun 1940 yılında Sokak dergisinin ilk sayısında yayımlanan tek mısralık “Beddua” başlıklı şiiri, Asaf Hâlet’in de aynı yıl içerisinde Hamle dergisinin ikinci sayısında aynı başlıkta bir şiirinin yayımlanması sebebiyle yakın bir dostluk ilişkilerinin olduğu düşünülebilir. (Miyasoğlu, 1993, s. 16-17) Bu noktada Mustafa Miyasoğlu’nun *Asaf Hâlet Çelebi* kitabındaki ifadeleri dikkate değerdir:

“İlginç olan şu: Arif Dino’nun tek mısralık şiirinin adı da ‘Beddua’. Ama muhtevaları ne kadar farklı. Aynı dönemlerde yayınlanan bu şiirlerde, iki şairin bazı ortak temler ve dostluklar dışında hiçbir müşterekleri olmadığını gösterir. Zaten zamanla Dino materyalist kültüre, Çelebi de İslâmî kültüre yönelir.” (Miyasoğlu, 1993, s. 17)

Asaf Hâlet Çelebi, her ne kadar eski kültüre fazlasıyla aşina olan ve gazel tarzında da şiirler kaleme alan bir şair olsa da döneminde yeni şiir hareketiyle anılan bir isim olmuştur. Mustafa Miyasoğlu’na göre bu yeni şiir hareketinin Orhan Veli ve Bedri Rahmi’den önceki iki büyük sözcüsü Arif Dino ve Asaf Hâlet’ti: “Bunların Küllük Kahvesi’ndeki konuşmaları, dönemin sanat ve kültür dergilerindeki az fakat vurucu yazı ve şiirleri, şiir anlayışlarına dair söyledikleri sözler, o dönemin mizah dergilerine ve karikatürlere bile konu olmuştur.” (Miyasoğlu, 1993, s. 17)

1922 yılından hayatının sonuna kadar Beylerbeyi'nde yaşayan Asaf Hâlet Çelebi'nin, Necip Fazıl Kısakürek ile olan tanışıklığının hangi tarihlere tekabül ettiği net bir şekilde bilinmese de aralarındaki ilişkinin edebiyat dergilerindeki faaliyetlerine bakarak edebî bir iş birliğine dayandığını ifade edebiliriz. Beşir Ayvazoğlu'nun bu noktadaki ifadeleri dikkate değerdir:

“Şair, Beylerbeyi'ne 1925 yılında yerleşen bir ailenin oğluyla, Necip Fâzıl'la ne zaman tanışmıştı, bilmiyoruz. Kendisinden üç yaş büyük, Örümcek Ağı (1925) ve Kaldırımlar (1928) adlarında iki şiir kitabı çıkmış genç bir şöhrat olan Necip Fâzıl'la tanışmayı belki kendisi istemiş ve bunu Şirket-i Hayriye vapurunda kakule ikram ederek gerçekleştirmiş olabilir. Bu tanışıklık, Necip Fâzıl'ın Ankara'dayken çıkarmaya başladığı, ilk sayısı 14 Mart 1936 tarihini taşıyan Ağaç dergisinde edebî iş birliğiyle sonuçlanacaktır. 7. sayısında İstanbul'a taşınan bu dergide, 10. sayıdan itibaren Şair'in imzası da görülmeye başlar. Mevlânâ'nın rubailerinden yaptığı tercümeleri Ağaç'a veren Şair böylece edebiyat ve basın dünyasına ilk adımını atmış olur.” (Ayvazoğlu, 2014, s. 75)

Asaf Hâlet Çelebi'nin sıklıkla vakit geçirdiği mekânlardan birisi olan Küllük Kahvesi, edebiyat ve sanat çevresinin daha geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştır diyebiliriz. Birçok sanatkârın olduğu sanat ortamı, Asaf Hâlet'in yayın faaliyetleri için de etkili bir unsur olmuştur. Şairin “Hamle” dergisindeki yayın faaliyeti ve Arif Dino ve arkadaşları ile münasebetleri hakkında Beşir Ayvazoğlu:

“Abidin Dino ve arkadaşları yeni bir dergi çıkarmak için Küllük'teki köşelerinde tartışadursunlar, Nâzım Hikmet'in Hayaloğlu Celâleddin Ezine, Hasan Tanrıkut'la temas kurarak Hamle adında bir dergi çıkarmaya başlamıştı bile. Edebiyat, sanat, fikir ve ilimde ciddi bir hamle iddiasıyla yola koyulan ve ilk sayısı Ağustos 1940'ta çıkan Hamle'nin yazı kadrosundaki en önemli isimlerinden biri de ilk sayıda “Şairane İnekler” başlıklı fantezisi ve Paris'in 14 Haziran'da Alman ordularınca işgal edilmesi üzerine yazdığı “Fransa için Şiir”iyle görünen “Om Mani Padme Hum” şairiydi.” (Ayvazoğlu, 2014, s. 125)

ifadelerini kullanıyor. Bununla birlikte, Asaf Hâlet Çelebi'nin, Münevver Ayaşlı, Rikkat Kunt, Necip Fazıl, Peyami Safa gibi isimlerle yakın ilişki kurduğu bilgisine ulaşıyoruz. (Ayvazoğlu, 2014, s. 51-) Aynı zamanda 1940-1960 dönemi edebiyat ve sanat ortamını göz önünde bulundurduğumuzda, edebiyatımızda önemli bir yere sahip olan sanatkâr çevre ile yakından bağlantılı olduğunu ve özellikle de şair ve ressam olan Bedri Rahmi Eyüboğlu ile sanatkâr kimliği dışında yakın bir dostluk ilişkisi içerisinde olduğunu da öğreniyoruz. Çelebi, kendisiyle yapılan bir görüşmede bu sanatkâr çevre ile ilişkisini, düşüncelerini ve beğendiği şairleri şu şekilde ifade ediyor:

“Nâzım, Bedri Rahmi, kısmen Orhan ve Oktay var. Bilhassa Bedri’nin şiirini de resmi gibi severim. Celâl Sılay’ın da iyi şiirleri vardır. Başkalarını şimdi hatırlıyamıyorum. Yahya Kemal’i eğer bugünün şairi addediyorsanız, muhakkak ki onun da büyük yeri vardır. Tabîî Haşım’i de unutmamak şartıyla.” (Çelebi, 1949, s. 1-6)

Çelebi’nin, aynı dönemde yaşadığı Orhan Veli ve Oktay Rifat gibi Garipçilerin şiirlerini beğendiği yönündeki ifadelerini görüyoruz ancak daha önce de dile getirdiğimiz gibi sanat anlayışları açısından değerlendirdiğimizde birçok noktada ayrıldıklarını belirtebiliriz. Sonuç itibarıyla Asaf Hâlet Çelebi, poetik metinlerinde, sanatı toplumsal bir olgu olarak görmediğini birçok kez ifade etmiştir. Garip hareketinin poetikasının temelinde ise sanatı toplumsal bir olgu olarak görme anlayışı vardır. Bu noktada Hakan Sazyek’in *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi* kitabındaki ifadeleri dikkate değerdir:

“Garipçiler, poetik yazı ve konuşmalarında sanatı toplumsal bir olgu olarak değerlendirmişler ve toplumu, onun oluşumunu belirleyen, sağlayan başlıca etken görmüşlerdir. (...) Garipçiler, sanat eserinin, özellikle yazılı eserin kalıcılığını, toplumun özelliklerini yansıtan figürleri barındırması şartına bağlamışlardır. Bir başka deyişle, kalıcı olmak isteyen sanatçı ve sanat eserinin öznesi, toplumun içindeki, ‘sıradan insan’ olmalıdır.” (Sazyek, 2016, s. 121)

0.2.3. Asaf Hâlet Çelebi’nin Eserleri ve Yayın Faaliyetleri

0.2.3.1. Kitapları

1. Mevlâna (Hayatı, Şahsiyeti, Eseri) – 1939
2. Mevlâna’nın Rubaileri – 1939
3. Molla Cami (Hayatı, Şahsiyeti) – 1940
4. Konuşulan Fransızca – 1941
5. He, Şiirler – 1942
6. Eşrefoğlu Divanı – 1943
7. Seçme Rubailer – 1944
8. Lâmelif, Şiirler – 1945
9. Buddha (Pali Metinlerine Göre) – 1946
10. Les Roubaïat de Mevlâna Djelal-eddin Roumi (Fransızca) – 1950
11. Divan Şiirinde İstanbul – 1953
12. Om Mani Padme Hum, Şiirler – 1953

13. Naima (Hayatı, Sanatı, Eseri) – 1953
14. Ömer Hayyam (Hayatı, Sanatı, Eseri) – 1954
15. Mevlâna ve Mevlevilik – 1957

Vefatından sonra ise “Masal Dünyamız” adlı bir konferans metni yayımlanmıştır.¹

0.2.3.2. Yazılar²

- * Sanatta Yeni ve Eski Meselesi – *Vakit*, 1933
- * Tekerleme – *Ses*, S.3, 1938, s. 4-5
- * Türk Ruhunda Mücerred – *Ses*, S. 4, 1938, s. 5
- * Kasap, *Ses*, S. 5, 1938, s. 3
- * Kedi, *Ses*, S. 2, 1939, s. 10
- * At Hakkında, *Ses*, S. 3, 1939, s. 7
- * İstanbul, *Ses*, S. 4, 1939, s. 6 / *İstanbul*, S. 7, 1954, s.21
- * Molla Câmî’nin Rubailer, *Yeni Ses*, S. 1(5), 1939, s. 11/21
- * Fikir İhtilâfı, *Yeni Ses*, S. 3(7), 1940, s.7
- * Sahte Eyyub Sultan Mistiği, *Sokak*, S.2, 1940, s. 2
- * Abidin Dino, *Servet-i Fünûn*, S. 2293, 1940, s. 139
- * Şairane İnekler, *Hamle*, S. 1, 1940, s. 2
- * Karpuz Sergisi, *Yeni Yol*, S. 1, 1940, s. 5
- * Sait Faik Hakkında Düşündüklerimiz, *Küllük*, S. 1, 1940, s. 10
- * Sabahattin Kudret Hakkında Düşündüklerimiz, *Küllük*, S. 1, 1940, s. 11
- * Asaf Hâlet Çelebi Tarzında Kahve, *Küllük*, S. 1, 1940, s. 16
- * Dev, *Hamle*, S. 2, 1940, s. 2
- * Bahtım, *Hamle*, S. 2, 1940, s. 2
- * Dr. İzzeddin Şadan’a Açık Mektup, *Hamle*, S. 4, 1940, s. 36
Yeni Adam, S. 309, 1940, s. 7
- * Şiirde Şairin Tesiri, *Yeni Adam*, S. 312, 1940, s. 4
- * Şiir Hakkında Düşünceler, *Yeni Adam*, S. 319, 1941, s. 6

¹ Yeditepe dergisi, S. 16-17, 15-16 Ocak 1960. Detaylı bilgi için bk: Mustafa Miyasoğlu, Asaf Hâlet Çelebi, *Akçağ Yayınları*, 1. Baskı, Ankara, s.30

² Asaf Hâlet Çelebi’nin bütün yazı, konferans ve görüşmelerini için bk: Hakan Sazyek, Bütün Yazıları Asaf Hâlet Çelebi, *Everest Yayınları*, 1. Basım: Eylül 2018, İstanbul

- * Liman Resim Sergisi, *Gün*, S. 1, 1941, s. 2/6
- * Gençliğe Saldıranlar, *Gün*, S. 1, 1941, s. 2/6
- * Gazetecilik Haysiyeti, *Gün*, S. 2, 1941, s. 3/6
- * Yanlış Anlaşılmasın, *Gün*, S. 3, 1941, s. 3/6
- * Şımartmaktan Vazgeçelim, *Gün*, S. 4, 1941, s. 3
- * Bir Tavzih, *Gün*, S. 4, 1941, s.?
- * Gülistan, *Gün*, S. 4, 1941, s. 8
- * Patlıcan Irkı, *Yeni Ses*, S. 13, 1941, s. 14
- * İlim Dünyasında Elim Bir Skandal, *Yeni Ses*, S. 14, 1941, s. 15
- * Todi Musikisi, *Yeni Adam*, 1941, s. 4-5
- * Üçüncü Tarihî Konser Münasebetiyle, *Yeni Adam*, S.364, 1941, s. 4/13
- * Dördüncü Tarihî Konser, *Yeni Adam*, S. 369, 1942, s. 4/13
- * Hemşeri, *Yeni Çağ*, C. 1, S. 17, 1946, s. 7
- * Asaf Hâlet Çelebi'nin 1946 Seçimlerinde Bağımsız Aday Olduğunda Yayımladığı Seçim Bildirisi, *Cogito*, S. 29, 2001, s. 27-29
- * Bir Bodhisattva'nın Hikayesi, *Edebiyat Dünyası*, 15 Ocak 1949
- * Budizm, *Aylık Ansiklopedi*, S. 58, 1949, s. 1658-1664
- * Şintoizm, *Aylık Ansiklopedi*, S. 59, 1949, s. 1699-1701
- * Cainizm, *Aylık Ansiklopedi*, S. 60, 1949, s.1711-1713
- * Hind Edebiyatında Destan, *Şadırvan*, S. 25, 1949, s. 10-11
- * Mahabhârata, *Şadırvan*, S. 27, 1949, s. 6-7
- * Harivamsa ve Bhagavat-Gîta, *Şadırvan*, C. 2, S. 32, 1949, s. 11
- * Râmayana, *Şadırvan*, C. 2, S. 35, 1949, s. 13
- * Mevlâna Celâlettin Rumî: Bütün Dünyanın Hayranlığını Kazanan Türk, *Resimli Hayat*, S. 2, 1952, s. 6-8
- * Garp Dünyasında Mevlâna, *İstanbul*, S. 3, 1954, s. 14-15
- * Aramızda Genç Bir Fransız Ressamı, *Vatan*, 1954, s.?
- * Hindû Edebiyatında İslâm Tesiri, *Büyük Doğu*, S. 1, 1954, s. 7
- * Hindû Edebiyatında İslâm Tesiri (II), *Büyük Doğu*, S. 2, 1954, s. 7/14
- * Hindû Edebiyatında İslâm Tesiri Mistik Şair Kâbir (1440-1518), *Büyük Doğu*, S. 3, 1954, s. 7
- * Hindû Edebiyatında İslâm Tesiri Hindistan'da İslâmlıktan İlham Alan Bir Din Vâzu Nanak, *Büyük Doğu*, S. 4, 1954, s. 7/18
- * Galib Dede'nin Pîri, *Büyük Doğu*, S. 5, 1954, s. 7

- * Hüsn ü Aşk, *Büyük Doğu*, S. 6, 1954, s. 7
- * Galib Dede'nin Hayatı, *Büyük Doğu*, S. 7, 1954, s. 7
- * Sanatta Eskimeyen Şey, *İstanbul*, S. 8, 1954, s. 22-23
- * Yeni Şiir ve Şairler, *Büyük Doğu*, S. 9, 1954, s. 7
- * Pislik Edebiyatı, *Büyük Doğu*, S. 10, 1954, s. 7
- * Benim Gözümde Şiir Davası: 1 – Saf Şiir, *İstanbul*, S. 9, 1954, s. 15-16
- * Benim Gözümde Şiir Davası: 2 – Şiirde Vuzuh, *İstanbul*, S. 10, 1954, s. 18-19
- * Benim Gözümde Şiir Davası: 3 – Şiirde Şekil, *İstanbul*, S. 11, 1954, s.20-22
- * Benim Gözümde Şiir Davası: 4 – Mücerred Şiir, *İstanbul*, S. 12, 1954, s. 19-20
- * Benim Gözümde Şiir Davası: 5 – Şiirde Ruh Ânı, *İstanbul*, S. 13, s. 25-27
- * Benim Gözümde Şiir Davası: 6 – Şiirlerimde Mistisizm Temayülü, *İstanbul*, S. 14, 1954, s. 24-25
- * Düdüklü Tencere, *Türk Sanatı*, C. 2, S. 29, 1954, s. 7-8
- * Mevlâna'nın Edebî Hüviyeti, *İstanbul*, C. 2, 1955, s. 21-22 (Eco, 2016)
- * Mevlâna ve Şems, *Türk Düşüncesi*, C. 3, S. 14, 1955, s. 92-98
- * Eski Türk Şiirinde Boğaziçi – I, *Türk Yurdu*, S. 242, 1955, s. 671-675
- * İstanbul'dan Bahseden En Eski Türk Şairleri (Fetihten 16'ncı Asra Kadar), *Türk Düşüncesi*, C. 3, S. 16, 1955, s. 263-267
- * Eski Türk Şiirinde Boğaziçi – II (XIX'uncu asır), *Türk Yurdu*, S. 243, 1955, s. 753-760
- * Türk Şiirinde Saadâbâd, *Türk Düşüncesi*, C. 3, S. 17, 1955, s. 337-344
- * Türk Şiirinde Üç Asırlık İstanbul Motifi – I (XVII'nci asırdan Nâbi'ye kadar), *İstanbul*, C. 2, S. 5, 1955, s. 26-29
- * Eski Türk Şiirinde Üsküdar ve Çamlıca, *Türk Yurdu*, S. 244, 1955, s. 823-827
- * Eski Türk Şiirinde Saadâbâd Şenlikleri ve Saadâbâd'ın Hâtırası, *Türk Düşüncesi*, C. 3, S. 18, 1955, s. 390-395
- * Türk Şiirinde Üç Asırlık İstanbul Motifi – II (Nedim'den XIX'uncu asrın sonlarına kadar), *İstanbul*, C. 2, S. 6, 1955, s. 28-32
- * Eski İstanbul Semtlerinin Şiiri, *Türk Yurdu*, S. 245, 1955, s. 916-920
- * Eski Türk Şiirinde Haliç, *Türk Yurdu*, S. 246, 1955, s. 33-37
- * Eski Türk Şiirinde Beşiktaş, *Türk Yurdu*, S. 247, 1955, s. 113-117
- * Mevlevî Terbiyesi, *Türk Yurdu*, S. 248, 1955, s. 195-199
- * Mevlevî Tebiyesi: 2 – Mevlevîlikte İki Zümre, *Türk Yurdu*, S. 249, 1955, s. 275-278
- * Mevlevî Terbiyesi: 3 – Mevlevî Kisvesi ve Mevlevî Dili, *Türk Yurdu*, S. 250, 1955, s. 357-362

- * Mevlvî Terbiyesi: 4 – Bazı Mevlvî Âdetleri, *Türk Yurdu*, S. 251, 1955, s. 441-446
- * Mevlâna'da Sema', *Türk Yurdu*, S. 252, 1956, s. 528-532
- * Şarkî Türkistan Tarihi, *Türk Yurdu*, S. 252, 1956, s. 551-553
- * Mevlevîlerde Âyin ve Sema' – 1, *Türk Yurdu*, S. 253, 1956, s. 612-616
- * Mevlevîlerde Âyin ve Sema' – 2, *Türk Yurdu*, S. 254, 1956, s. 676-681
- * XX. Asır Başlarında İki Türk Seyyahı:1 – Süleyman Şükrü ve Seyahatleri – 1, *Türk Yurdu*, S. 255, 1956, s. 757-763
- * Süleyman Şükrü ve Seyahatleri – 2, *Türk Yurdu*, S. 256, 1956, s. 842-846
- * Bir Türk Âliminin Başarısı, *Türk Yurdu*, S. 257, 1956, s. 948-951
- * Sosyoloji Tarihi, *Türk Yurdu*, S. 258, 1956, s. 73-74
- * XX. Asrın Başlarında İki Türk Seyyahı: 2 – Abdürreşid İbrahim'in Seyahatleri – 2 Japonya'da, *Türk Yurdu*, S. 259, 1956, s. 120-126
- * XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, *Türk Yurdu*, S. 259, 1956, s. 151-154
- * XX. Asır Başlarında İki Türk Seyyahı: 2 – Abdürreşit İbrahim'in Seyahatleri – 3 Kore, Çin, Malay, Hindistan, *Türk Yurdu*, S. 260, 1956, s. 202-206
- * Beylerbeyi Sarayına Dair İntibalar, *Türk Yurdu*, S. 261, 1956, s. 296-302
- * İstanbul Surları Hakkında İki Mühim Eser, *Türk Yurdu*, S. 261, 1956, s. 314-315
- * Bayezit Umumî Kütüphanesi, *Türk Yurdu*, S. 262, 1956, s. 363-368
- * Eski Türk Şiirinde Reform: Galib Dede (1757 – 1799) – I, *Türk Yurdu*, S. 263, s. 438-443
- * İstanbul Enstitüsü Dergisi, Sayı I ve II, *Türk Yurdu*, S. 263, s. 470-471
- * Galib Dede – II, *Türk Yurdu*, S. 264, 1957, s. 524-529
- * Gaalib Dede – III, *Türk Yurdu*, S. 265, 1957, s. 597-602
- * Âriflerin Menkıbeleri, *Türk Yurdu*, S. 265, 1957, s. 630-631
- * Gaalib Dede – IV, *Türk Yurdu*, S. 266, 1957, s. 669-674
- * Gaalib Dede – V, *Türk Yurdu*, S. 267, 1957, s. 750-755
- * Gaalib Dede – VI, *Türk Yurdu*, S. 268, 1957, s. 828-833
- * Gaalib Dede – VII, *Türk Yurdu*, S. 269, 1957, s. 922-925
- * Yayımlanmamış Bir Yazısı, *Yeditepe*, S. 166, 1958, s. 2

0.2.4. YAYIMLANAN KONFERANS METİNLERİ

- * Yeni Sanat, *Yeni Adam*, S. 310, 1940, s. 6-7/10; S. 311, 1940, s. 6/11

* Masal Dünyamız, *Yeditepe*, S. 16, 1-15 Ocak 1960, s. 12-13; S. 17, 15-31 Ocak 1960, s. 12-13.

0.2.5. SÖYLEŞİLER

- * Asaf Hâlet ile Konuşma, Görüşen: F.T., *Yeni İnsanlık*, S. 1, 1940, s. 30-31
- * Asaf Hâlet Çelebi Kimdir?, Görüşen: Hikmet Feridun, *Yedigün*, y. 8, S. 406, 1940, s.6-7
- * Bu Şiiri¹ Nasıl Buldunuz?, Anketi yapan: Haluk Yetiş, *Cumartesi*, S. 5, 1946, s. 5
- * Önümüzdeki genel seçimlerde de adaylığını koyacağını söyleyen Asaf Hâlet Çelebi ile Bir Konuşma, Görüşen: Kâmrân Evrenos, *Yeni Çağ*, C. 1, S. 17, 1946, s. 5
- * Asaf Hâlet Çelebi Diyordu ki, Görüşen: Kandemir, *Edebiyat Âlemi*, S. 18, 1949, s. 1/6
- * Asaf Hâlet Çelebi ile Bir Konuşma, *Akşam*, S. 12586, 1953, s.5
- * Om Mani Padme Hum'un Kahramanı Asaf Hâlet Çelebi, Görüşen: Fikret Ürgüp, *Yeditepe*, S. 50, 1953, s. 1/3
- * Asaf Hâlet Çelebi ile Karşı Karşıya, Görüşen: Nihad Dalay, *Türk Sanatı*, S. 28, 1954, s. 8-9
- * Asaf Hâlet Çelebi'ye Göre: Şeyh Gâlip'ten Sonra, İki Kişi Müstesna, Şair Yetişmemiştir, Görüşen: Gülgün Sedef, *Tan*, 1955, s. 1
- * Asaf Hâlet Çelebi Ne Diyor?, Görüşen: Mustafa Baydar, *Dünya*, 1954
- * Anket, Hazırlayan: Gülen Erdal, *Yenilik*, C. 7, S. 39, 1956, s. 317
- * Onunla Bir Konuşma, Görüşen: Nihat Kuşlu, *Yeditepe*, S. 166, 1958, s. 3/7
- * Onunla Bir Konuşma, Görüşen: Nihat Kuşlu, *Yeditepe*, S. 166, 1958, s. 7-8
- * Gergin Bir Ortamda Asaf Hâletle Söyleşi, Görüşen: Kemal Sülker, *Yazko Edebiyat*, S.17, 1982, s. 64-72

¹ Cahit Sıtkı Tarancı'nın Cumhuriyet Halk Partisi Şiir Müsabakasında birinciliği kazanan "Otuz Beş Yaş" isimli şiiri. Bk: Hakan Sazyek, Asaf Hâlet Çelebi Bütün Yazıları, *Everest Yayınları*, 1. Basım: Eylül 2018, İstanbul

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL AÇILIMLAR

1.1. Dilin Sanatsal Aşkınlığı: Simge

*“Simge sözcüğü, olağan bir biçimde,
'yüceltmesinde' özellikle etkili olan için tahsis edilmiştir.”*
Martin Lings

En genel anlamıyla simgeyi, sanatkârın duygu, düşünce ve hayallerini birtakım somutlaştırmalar ve yeniden adlandırmalarla ifade etmesi, dile getirmesi şeklinde açıklayabiliriz. Bu açıdan baktığımızda dile getirilen, yeniden ifade edilen unsurun soyut bir kavramın somutlaştırılarak ifade edilmesi yolunda birtakım benzetmelere başvurulabilir. Şiir dili açısından sanatkâr muhayyilesinin gücünü yansıtan simge, bir gerçekliğin, özün muhayyile ve dil aracılığıyla ifade edilmesidir. Dolayısıyla simge, dil aracılığıyla ifade edilmek istenen gerçekliğe işaret ederken işaret edilen duygu, düşünce ve hayallerin yüceltilerek yansıtılmasıdır denilebilir. Bu noktada işaret edilen gerçekliğin, özün, dil aracılığıyla sanatsal bir değer kazanarak yeniden yansıtılması söz konusudur. Martin Lings, simgenin daha yüksek bir gerçekliğin dil aracılığıyla yansıtılmasını şöyle açıklıyor: “Bir simge daha yüksek bir gerçekliğin yansıması ya da gölgesidir.” (Lings, 2003, s. 9) Dolayısıyla, şiir dili açısından bir simgenin, daha yüksek bir duygu değeri, düşünce ve hayallerin dil aracılığıyla etkili bir biçimde yansıtılması noktasında etkin bir araç olduğunu ifade edebiliriz. Bu noktada Dursun Ali Tökel’in, şiir kurgusundaki simge için açıklamaları dikkate değerdir:

“Bir şiirin kurgusunda kendisine en çok başvuru olan yol, şâirin niyetini seçmiş olduğu varlıklarla anlatma yoluna gitmesidir. Biz buna teşbih sanatı diyebiliriz. Şâirin niyetini görünür kılmak (somutlaştırmak) için seçtiği nesne veya kavram, okuyucunun zihninde bilinen bir varlığa tekâbüle eder ve okuyucu seçilen nesne ile anlatılmak istenen düşünce arasında bir ilişki kurar. Zaten bu ilişkiyi kuramazsa metni anlamamış olur. İşte niyeti görünür kılmak için seçilen bu varlıklara biz simge diyoruz.” (Tökel, 2003, s. 24)

Dursun Ali Tökel’in ifadelerinden de anlaşılacağı üzere simge, duygu ve düşünce aktarımında sanatkârın orijinalliğini, ifade gücünü de etkili bir şekilde ortaya koymasına olanak sağlayan bir kavramdır. Sanatkârın muhayyilesi aracılığıyla soyut olanı

somutlaştıracak bir simge olarak yeniden ifade etmek ise sanatkârın dehasının gücü oranında derinlik kazanmaktadır.

Simge kavramı, başka bir açıdan bakıldığında yüceliğe ve aşkınlığa da işaret edebilen bir kavramdır. Nihayetinde, duygu ve düşüncelerin çeşitli şekillerde somutlaştırma yoluyla yeniden ifadesi olan simge, Martin Lings'in ifadeleriyle “olağan bir biçimde, ‘yüceltilmesinde’ özellikle etkili olan için tahsis edilmiştir.” (Lings, 2003, s. 14) Dolayısıyla bir simgenin, dile getirdiği gerçekliğin niteliği ölçüsünde de bir derinliğe sahip olduğunu ifade edebiliriz. Yüce olanı anlatma ve ifade etme bahsinde Martin Lings, insanın özünü, Tanrı’nın yeryüzündeki yansımasının bir simgesi olarak simgeyi yüce ve aşkın bir kavram olarak da açıklıyor:

“İnsan bütün niteliklerin, yani bütünlüğü içindeki Tanrısal Doğa’nın, öz’ün toplamının simgesidir; oysa onun çevresindeki canlı ve cansız yaratıklar, bu Doğa’nın ancak bir tek yönünü ya da belli yönlerini yansıtır. Bu simgeler hep birlikte alındığında, Tanrı’nın yeryüzündeki halifesi olarak insanın merkez olduğu büyük dış dünyayı, koca-evreni oluşturur; ve kendisi bir küçük dünya, bir mini evren olan bu merkez, kendisi gibi Kökenörenek’in tam bir imgesi olan koca evrene her bakımdan benzerdir.” (Lings, 2003, s. 10)

Simge ve simgesel düşünmeyi insanın özünün bir parçası olarak ele aldığımızda bu noktada Mircea Eliade’nin ifadeleri dikkate değerdir:

“Simgesel düşünme yalnızca çocuğa, şaire veya meczuba özgü bir durum değildir, insanın özünün bir parçasıdır; dile ve yargılara dayalı düşünceyi öncelemektedir. Simge gerçeğin, diğer tüm bilgi araçlarına meydan okuyan bazı yanlarını açığa çıkarır -en derin olanlarını-. İmgeler, simgeler, mitler psikenin sorumsuz yaratıları değildir: bunlar bir gerekliliğe cevap verirler ve bir işlevi yerine getirirler: varlığın en gizli özelliklerini açığa çıkarmak. Buna bağlı olarak, bunların incelenmesi, “kısaca insan”ı tarihin koşullarıyla henüz uyuşmamış olanı anlamamıza imkân tanır.” (Eliade, 2018, s. 21-22)

Dolayısıyla Mircea Eliade’nin ifadelerinden hareketle simgeyi, insanı ve insana dair olanı derinlikli bir biçimde anlama ve anlamlandırma açısından ele aldığımızda insana dair olan birtakım gizlerin anlaşılır olmasını sağlayan bir yönünün bulunduğunu ifade edebiliriz. İşlevsel olarak insana dair olan gerçeklik ve gizleri bünyesinde barındıran simge, söz konusu sanat ve daha özelde şiir olduğunda bu gizlerin dil aracılığıyla etkin bir şekilde ifade edilmesi gerçekliğine dayanır. Sanatkârın muhayyilesine yansıyan bu gizlerin dil aracılığıyla

dönüştürülerek yeniden ifade edilmesi simgenin en belirgin işlevsel özelliklerinden birisidir diyebiliriz.



1.2. İnsanlık Tarihine Dair Bir Gerçeklik: Mit

“Mit, çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliğidir.”

Mircea Eliade

En net ve yalın anlamıyla yaratılış hikâyeleri olarak bilinen ve gerçek bir hikâye olarak kabul edilen mit, insanlık tarihinin kültürel bir gerçekliğidir. Bu gerçeklik, kutsal ve doğaüstü bir gerçeklik olarak kabul edilir:

“Mit, kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, “başlangıçtaki” masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kuram) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit, her zaman bir “yaratılış”ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl var olmaya başladığını anlatır.” (Eliade, 2018, s. 17)

Mircea Eliade’nin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere mitin, yaratılış hikâyesi ve kutsal hikâyeler olarak bilinmekle beraber aynı zamanda genellikle “doğaüstü” varlıkları konu edindiği bilgisine ulaşıyoruz.

Mitlerin “gerçek” hikâyeler olma bahsinin temelinde evrenin var oluşu ve insana dair olan, insanın “öz”ünü konu alması yatar. Evrene ve insana dair olan bu gerçekliği Eliade şöyle ifade ediyor: “Mit, arkaik insana, kendisine varoluşu bakımından oluşturmuş en eski “öyküleri” öğretir, var oluşuyla ve Kozmos içindeki kendi öz varoluş biçimiyle ilgili her şey de onu doğrudan doğruya ilgilendirir.” (Eliade, 2018, s. 24-25)

Mitlerin özelliklerini yapı ve işlevsellik olarak maddeler halinde açıklayan Mircea Eliade’den alıntıladığımız maddeler şöyledir:

“1. Mit, Doğaüstü Varlıkların eylemlerinin Öyküsünün oluşturur;

2. Bu Öykü, kesinlikle gerçek ve kutsal kabul edilir;

3. Mit her zaman için bir “yaratılış”la ilgilidir, bir şeyin yaşama nasıl geçtiğini, ya da bir davranışın, bir kurumun, bir çalışma biçiminin nasıl yaratılmış olduğunu anlatır; işte bu nedenle de, mitler insana özgü her anlamlı eylemin örnek tiplerini oluştururlar;

4. İnsan miti bilmekle nesnelerin “köken”ini de bilir, bu nedenle de, nesnelere egemen olmayı ve onları istediği gibi yönlendirip kullanmayı başarabilir; burada “dıştan”, “soyut” bir bilgi değil de (mitin ya tören havası içinde anlatılması ya da kanıtını oluşturduğu ritüelin gerçekleştirilmesiyle) zorunlu olarak, şaşmaz biçimde “yaşanan” bir bilgi söz konusudur;

5. Şu ya da bu biçimde, insan, miti yeniden anımsatılan ve yeniden gerçekleşme aşamasına getirilen olayların kutsal, coşku verici gücünün etkisine girmek anlamında “yaşar”. (Eliade, 2018, s. 32-33)

Görüldüğü üzere mitler yapı ve işlevsellik bakımından ele alındığında söz konusu edilen “yaratılış” ve “köken” itibarıyla dikkat edilmesi gereken nokta evrenin ve insanın özüne dair gizemleri açıklamaya çalışmasıdır denilebilir.¹

Mitler, evren ve insanın özündeki gizemleri açıklamaya çalışırken aynı zamanda insan ruhu ve zihni hakkında da birtakım gizleri açığa çıkarır: “Mitler size içe dönebileceğinizi öğretiyor ve sembollerin mesajını anlamaya çalışıyorsunuz.” (Campbell & Moyers, 2007, s. 24) Dolayısıyla, evrene ve insana dair olan özün birtakım semboller ve mesajlar sayesinde açıklanması, anlaşılır kılınması mitlerin temel işlevleri aracılığıyla mümkün kılınmaktadır.

Mitler, yalnızca arkaik dönemde anlatılagelen kutsal ve yaratılış hikâyeleri olmakla kalmayıp günümüze dek uzanan varyasyonlarla da karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan en dikkat çeken ise birtakım merasimlerdir:

“Mitler birtakım değişikliklerle günümüzde hâlâ yaşamaya devam ederler. Bu mahsuller arasında merasimler en fazla dikkatimizi çeker. (...) Mitolojilerin içinde kutsal hikâyeler, merasimler bulunur. Zamanla bu hikâyelerin içinde bulunan birtakım kutsal

¹ Mircea Eliade’nin, mitlerin, insanın ve evrenin özüne dair gizemlerin açıklanması hususundaki işlevleri hakkındaki söylemleri dikkate değerdir: “Mit, kendi içinde, bir “iyilik” ya da ahlâk güvencesi değildir. İşlevi, modeller açıklamak ve böylelikle Dünya’ya ve insanın varlığına bir anlam vermektir. Bu nedenle de insanın oluşumundaki rolü son derece önemlidir. Mit sayesinde gerçeklik, değer, aşkınlık kavramları yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar. Mit sayesinde, Dünya Kozmos olarak, yetkin bir biçimde eklemlenmiş, bütünlenmiş, anlaşılır ve anlamlı bir Kozmos olarak kavranmaya başlar. Mitler şeylerin nasıl gerçekleştiğini anlatırken, bunların kimler tarafından, niçin ve hangi koşullarda yapıldıklarını da açıklığa kavuşturur. Bütün bu “açıklamalar”, insanı az çok dolaysız biçimde bağımlı kılar, nedeni de “kutsal bir tarih” oluşturmalarıdır.” (Mitlerin Özellikleri, s.196)

vasıflar unutulmuş, böylece masallar ve efsaneler ortaya çıkmıştır.” (Seyidoğlu, 2014, s. 9)

1.3. Muhayyilenin Gücü: İmge

*“Şiire varlık ve sürekliliğini kazandırıp
bunu koruyan başka bir öge: imge.”*

Özdemir İnce

İmge, şiire “şiir” olma özelliği ve niteliği veren, şiirsellik atfeden, kelimelerin zihindeki sözlük anlamları değil; hayali tasavvurlardır. Özdemir İnce’den hareketle imgeyi “yeniden üretilen bir şiir birimi” olarak açıklayabiliriz. (İnce, 2011, s. 23) Çünkü imge kavramı, bünyesinde, kelimelerin zihindeki sözlük anlamlarından ziyade çağrışım yoluyla zihne yansıyan ikincil, üçüncül anlamlarını barındırmaktadır.¹

Etkili bir imge, kelimelerin zihinde yeniden üretilmesine ve kelimelerin sözlük anlamını aşip aşkınlaşarak okurun zihnini, muhayyilesini harekete geçirir. “Nesnel dünyanın öznel yansıması olan” imgelerin anlamlarının, aynı zamanda okurun muhayyilesinin gücü oranında da genişleyip çoğaldığını ifade edebiliriz. (İnce, 2011, s. 27) İyi ve etkili bir imgenin niteliklerini Özdemir İnce şu şekilde açıklıyor:

“İmge ilk anda ve hemen bütün zenginliğini teslim etmese bile ilk karşılaşmada çarpıcı bir ilgi uyandırmalı, okurun coşku ve zihnine seslenmelidir. İyi bir imgenin en belirgin özelliği somutluk ve ekonomik oluşudur. Etkili bir imge, canlı, somut bir ayrıntı halinde okurun imgelemine harekete geçirir, ama bu ayrıntının uyandırdığı çağrışımsal düşünceleri yeniden üretmek okurun imgelem gücüne bağlıdır. (...)

İyi bir imge, okurun zihninde çağrışım zincirleri kuran imgedir. Yapılan bütün çağrışımlar birbiriyle ilişkilidir, bir coşku bütünlüğü yaratacak şekilde birbirine bağlanmıştır. Bütün bunlardan dolayı, iyi bir şiir coşkulardan ve düşüncelerden yola çıkıp nesnel gerçeklere varmaz, aksine, nesnel gerçeklerden yola çıkarak duyu, coşku ve düşünce yaratır.” (İnce, 2011, s. 34-35)

¹ Özdemir İnce, kelimelerin çağrışım yoluyla zihinde yeni anlamlara denk gelmesini şu şekilde açıklıyor: “...imge ögesi bir sözcüğün sözlüksel anlamını kırıyor, onun dışına taşıyor, sözcüğün anlamını genişletiyor, derinleştiriyor, çoğaltıyor. İmge, sözcüğün belirtme, gösterme ve adlandırma yeteneğine bir başkasını ekliyor: Çağrışım. (...) Çağdaş şiirin ayrılmaz, oluşturuca parçasıdır çağrışım ve çağrışımın bulunduğu yerde de ister kurallı ister kuralı üretilmiş olsun imge vardır.” (*Şiir ve Gerçeklik*, s.23-24)

Kelimeler, imge aracılığıyla imgelemede düşselliğe bürünerek derin bir anlam katmanı kazanmaktadır. Okuyucunun imgeleminde çağrışım yoluyla ne kadar farklı anlam katmanı oluşuyorsa imgenin niteliği de o ölçüde artar diyebiliriz. İmgede düşsellik ön planda olduğu için dolayısıyla anlam katmanları da okuyucunun imgelemine göre farklılık göstererek öznel bir anlam katmanı oluşturmaktadır. Okuyucunun imgeleminde oluşan bu anlam katmanları ise doğrudan somut bir anlamı karşılamaktan ziyade düşsel ve soyut bir anlam alanına karşılık gelmektedir. Düşsel ve soyut olan ise bünyesinde yorum ve yeniden üretme özelliği barındırdığı için imgelerin, kavram olarak esasında karmaşık bir özelliğe de sahip olduğunu söyleyebiliriz. Gilbert Durand, *Sembolik İmgelem* kitabında imgenin düşsel ve karmaşık yapısı hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Düşselliğe ilişkin terimlerin kullanımında her zaman büyük bir karışıklık hakim olmuştur. Ne olursa olsun “imge”, “işaret”, “allegori”, “sembol”, “amblem”, “mesel”, “mit”, “figür”, “ikon”, “idol”, vs. gibi terimler birçok yazar nezdinde fark gözetilmeksizin birbirlerinin yerine kullanılmaktadır.” (Durand, 2017, s. 13)

Sonuç olarak imgenin, bünyesinde düşselliği barındırması ve öznel bir anlam katmanı oluşturmaları karmaşık bir yapıya sahip olduğunu gösterir. İmge kavramının, okuyucunun imgeleminde farklı çağrışım ve düşsel yoğunluğa karşılık gelmesinden kaynaklı karmaşıklığını Jean Paul Sartre’in “imge de, herhangi bir şeyin imgesidir” (Sartre, 2017, s. 128) ifadesi ile de açıklayabiliriz.

İmgeleri oluşum bakımından ele aldığımızda somuttan somuta, somuttan soyuta, soyuttan somuta ve soyuttan soyuta şeklinde sınıflandırmak mümkündür. Aynı zamanda imgelerde sıklıkla kullanılan söz sanatlarının ise değişmece (mecaz), benzetme (teşbih) ve eğretileme (istiare, metafor¹) sanatları olduğunu belirtebiliriz. (İnce, 2011, s. 27-28-29-30-31)

¹ Joseph Campbell, metaforu şöyle açıklıyor: “Metafor, başka bir şeyi ima eden, akla getiren bir imgedir. Örneğin birine “Senin tahtaların eksik” dediğim zaman, bu kişinin kelimenin gerçek anlamıyla tahtalarının eksik olduğunu öne sürmüyorum. “Tahta” bir metafor. Dinsel geleneklerde metaforun gönderme yaptığı, gerçek anlamda bir şey olmayan aşkın bir şeydir.” (*Mitolojinin Gücü*, s.83)

1.4. Sembol, Sembolizm

*“... sembol, gizli bir anlamı ortaya çıkaran bir tasvirdir;
o, bir gizin tecellisidir.”*

Gilbert Durand

Tarih boyunca insanlar, anlatmak veya bir şekilde ifade etmek istedikleri duygu ve düşünce değerlerini birtakım göstergelerle, işaretlerle somutlaştırarak ifade etme yoluna gitmişlerdir. Bu durum, sembol ile ifade yöntemi, sanat söz konusu olduğunda da sıklıkla başvurulmuş bir yöntemdir. Özellikle bir edebi metin söz konusu olduğunda dile getirilmek istenen duygu veya düşüncenin sembolize edilerek sunulması metne sanatsal bir değer ve sanatkarane bir duyuş katması bakımından önem arz eder. Gilbert Durand, sembol kavramını genel hatlarıyla şöyle açıklıyor:

“Sembol, anlatılamaz veya görünmez bir gösterilene gönderen ve bundan dolayı da anımsayamadığı bu denkliği somut olarak tecessüm etmek zorunda olan ve bunu da uygunsuzluğu tükenmez bir biçimde düzelter ve tamamlayan ikonografik, ritüel, mitik yinlemeler oyunu aracılığıyla yapan işarettir.” (Durand, 2017, s. 24)

Gilbert Durand’ın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere sembolü, soyut olanı somut bir şekilde ifade eden birtakım işaretler bütünü şeklinde de açıklayabiliriz. Sembolün, duygu ve düşünceleri görünür kılma özelliğini ele aldığımızda, bu görünürlük ve somut bir şekilde ifadenin de yalnızca tek bir anlam alanına karşılık gelmediğini; birden fazla anlamı karşılayabileceğine işaret edebiliriz:

“Her ne zaman sembolü ve sembolizmin ve bunun deşifre edilmesinin problemlerini ele alırsak temel bir anlam belirsizliğiyle karşı karşıya kalırız. Sembol, çift anlama sahiptir, biri somut, öz; diğeri de imalı ve mecazîdir; aynı zamanda da sembollerin sınıflandırılması, bize imgelerin gelip yerleştikleri farklı antagonist düzenleri göstermektedir.” (Durand, 2017, s. 137)

Genel itibarıyla edebiyat ve sanat söz konusu edildiğinde sembolizmin ortaya çıkışı 19. yüzyılın sonlarına tekabül etmektedir. Fakat, “dil kendi de bir sembolizmdir” (Whitehead, 2019, s. 73) gerçeğini göz önünde tuttuğumuzda, insanların semboller aracılığıyla duygu ve düşüncelerini ifade etme yoluna gitmelerinin neredeyse insanlık tarihi

kadar eskiye dayandığını ifade edebiliriz. Dilin ve kelimelerin de birer sembol olduklarını noktasında Alfred North Whitehead'in açıklamaları dikkate değerdir:

“Bir anlamda suni olan, fakat onlar olmaksızın yapamayacağımız daha köklü sembolizm türleri de vardır. Dil, yazılı veya sözlü olsun fark etmez, bu tür bir sembolizmdir. Bir kelimenin salt sözlü olması veya onun kağıt üzerindeki şekli (bu bakımdan) farksızdır. Kelime bir semboldür ve duygular oluşturur.” (Whitehead, 2019, s. 28)

Alfred North Whitehead'in ifadelerinden hareketle, yazılı veya sözlü olması fark etmeksizin kelimelerin birer sembol olduğu gerçeğini düşündüğümüzde duygu ve düşüncelerin dile dönüşümünde ve soyut veya somut bir anlama karşılık gelmelerinde etkin araç olduklarını ifade edebiliriz.¹ Aynı zamanda etkili bir sembolizmin estetik özelliklerini Whitehead şöyle açıklıyor:

“Etkin olan her sembolizmde, ortak olan belli bazı estetik özellikler vardır. Anlam, doğrudan doğruya sembol tarafından uyandırılan his ve duyguyu kazanır. Edebiyat sanatının üzerine kurulduğu bütün temel işte budur; yani kelimeler tarafından uyandırılan his ve duygular, anlamı düşünmemizden kaynaklanan his ve duygularımızı uygun bir tarzda artırmalıdır. Bunun da ötesinde, dilde, sembolizmin belli bir muğlaklığı da söz konusudur. Bir kelime, kendi tarihi, sahip olduğu diğer anlamlar ve kelimenin o andaki literatürde sahip olduğu genel statü ile bir sembolik ilişki ve birliktelik içindedir. Dolayısıyla bir kelime, geçmişteki duygusal tarihinden duygusal anlam ve önem getirir ve bu, o kelimenin şu andaki kullanımının anlamına sembolik olarak aktarılır.” (Whitehead, 2019, s. 88)

Bir edebiyat ve sanat akımı bağlamında sembolizme baktığımızda en temel niteliğin ve anlayışın örtülü olan güzelliğin semboller aracılığıyla sezgisel bir biçimde kavranılması temeline dayandığını görüyoruz. Bu anlayışın bir getirisi olarak da şiirde genel itibariyle kısıtlayıcı olduğu düşünülen dize sınırlamasının ve kurallarının kırılarak serbest bir şiir anlayışını benimseyen sembolistler, şiir için belirlenmiş kalıpların kırılarak okura daha geniş

¹ Alfred North Whitehead'in, kelimelerin sözlü veya yazılı olmaları fark etmeksizin birer sembol oldukları gerçeği üzerine şöyle diyor: “Sembol ve anlamın ters yüz olmasına örnek olması bakımından, dili ve onunla kastedilen şeyleri düşünürüz. Bir kelime, bir semboldür. Fakat bir kelime, yazılı veya sözlü olabilmektedir. İmdi, kimi zaman yazılı bir kelime, onun karşılığı olan sözlü bir kelimeyi ve bu sözlü kelime de bir anlamı temsil edebilmektedir.

Böyle bir durumda, yazılı olan kelime bir semboldür ve anlamı da sözlü olan kelimedir; aynı şekilde sözlü olan kelime de bir semboldür ve onun anlamı da kelimenin, sözlü veya yazılı sözlük anlamıdır.

Yazılı olan kelime, sözlü olan kelimenin müdahalesi olmaksızın, genellikle amacına ulaşabilmektedir. Bu nedenle yazılı olan kelime, sözlük anlamını doğrudan sembolize etmektedir.” (*Sembolizm Anlamı ve Etkisi*, s.35)

bir sezgisel ve çağrışıma dayalı bir şiir evreni sunulmasından yanadırlar. Erdoğan Alkan'ın *Şiir Sanatı* adlı kitabında kapsamlı bir şekilde açıkladığı sembolizmin en temel özelliklerini alıntılarla uygun görüyoruz:

* “Sembolistler soğuk plastik güzelliğe, nesnelliği savunan, özdekçi (materialiste) ve olgucu (positiviste) Parnesse'çılara tepki olarak ortaya çıktılar, ülkücülüğü (idealisme) ve sezgiciliği (intuitionisme) savundular. Bütün ülkeler ve dönemler için geçerli bir güzellik kavramı olacağına inanmazlar, Duruk'un (statique) karşısında yer alır, oluşumu (devenir) kutsarlar. Klasisizm'e; şiir sesi söylevci olduğu için ve akıl hocalığı yaptığı için; Romantizm'e gözyaşı tecimiyle uğraştığı, anlatımı pek yalın olduğu için; Natüralizm'e (doğalcılık); şiirlerinde ruh bulunmadığı için kızarlar.

* Örtülü güzelliği severler. Doğaya, nesnelere, olaylara buğulu bir camın ardından bakarlara. Anlamda da örtülüğü severler. Gerçeğin, yalın, çok açık biçimde değil sembollerle sunulmasını, şiirin anlamını okurun, bilinciyle, bilinçaltıyla, sezgilerle yaklaşmasını isterler. Sembolist ozan konuya, bir sembolle ya da birden çok sembollerden oluşan sözcükler topluluğuyla girer, düşünceyi geliştirir, açar ve ana düşünün (mereidee) ortaya kor.

* Duyumlar (renk, koku, ses...) düşüncelerin işaretleridir. Düşünceye duyumlardan gidilir. Ozan, duyumlar arasındaki iletişim ağını, sembollerle, sözcükler ve imgelerle kurar ve ruhsal gerçeğe ulaşır. (...)

* Sembolistler Avrupa tinselciliğinin, gizemciliğinin, metafiziğinin son halkalarını oluştururlar. Gerçeğin içindeki gizi ararlar.

* Şiir yüreğin bir şarkısıdır, Parnesse'çılarinki gibi nesnelliği değil, bireysel bir özneliliği yansıtır. Anlatım bütünü kapalı değil, ama kapalı ve örtülüdür. Nesneler açıkça anlatılmaz, ustaca çağrıştırılır. Dil, gerçek dışının, bilinçaltının, düşün kapılarını açmaya yarayan bir anahtar. Önemli olan sözcüklerin tınısı ve çağrışımı. En iğrenç bir sözcük bile çağrışım ve ezgi gücü varsa şiirde yerini alır. Sembolistler dilbilgisi kurallarına, cümle kurgusuna (syntaxe) sıkı sıkıya bağlanmaz.

* Ezgiye büyük önem verir, şiiri ve müziği, iki sanatı birleştirirler: “Müzik, her şeyden önce müzik.” (Paul Verlaine)

* Efsaneler, masallar, düş, ruhsallık başlıca konuları. Büyüyle, dinsel törenlerle, falcılıkla (occultisme) ilgilenir. İlkel insanın bilgeliğine saygı duyar. Parnasse'çılar gibi onların şiirlerinde de sık sık Yunan mitolojisinin tanrıları, yarı tanrıları, Alman mitolojisinin perileri, masal kahramanları yer alır.

* Sembolistler en büyük devrimi şiirin özünden çok biçiminde yaptılar. Özgür dizinin, giderek, bugünkü serbest şiirin kurucusu onlardır. (...)

* Parnesse Okulu'nun sanat görüşü geleneksel biçime, dizeye ağırlık veriyordu. Sembolistler dördünlüğü, üçlüğü aşan bağlama öncelik tanıdılar. Şiirde, artık dize değil bağlam önemli. (Alkan, 2019, s. 126-127)

1.5. Sözlerin ve Seslerin Sembolik İşaretleri: Harfler

*“... harflerin veya rakamların amaçları ötesinde
adlandırılma çabaları bütün kadim kültürlerde
görülen ve yazının başlangıcıyla ortaya çıkması
muhtemel olan bir uğraş biçimidir.”*

Dursun Ali Tökel

Harf, en genel ifade ile bir sözün, cümlemin en küçük ses birimidir denilebilir. Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’ında “harf” kavramını şöyle açıklamaktadır: “1. alfabeyi meydana getiren işâretlerden her biri, bu işâretlerden birini gösteren mâdenî küçük matbaa kalıbı. 2. söz, lâkırdı.” (Devellioğlu, 2012, s. 378) Devellioğlu’nun ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, alfabedeki işaretlerin her birine verilen isim ve en küçük ses birimi olan harfler, belirli işaret ve sembollerden oluşmaktadır. Tarihsel olarak ilk yazı biçimlerini ele aldığımızda ise harfler seslerden ziyade birtakım özel işaretler olarak “resim-yazı” şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Her varlığın, nesnenin belirli bir harf ile sembolize edildiğini göz önünde bulundurduğumuzda her bir harfin simgesel bir değerinin de olduğunu ifade edebiliriz. (Tökel, 2003, s. 31)

Harflerin hem edebiyatta hem de İslam dünyasında¹ simgesel bir şekilde sembolize edilerek kullanılması dışında “Hurûf” ilmi adında ayrı bir ilmin konusu olması hakkında Dursun Ali Tökel şöyle diyor:

“Harflerin bizzat kendisi “ilm-i Hurûf” adı verilen ayrı bir ilmin konusudur. Bu ilimde harfler; sayıları, noktalı veya noktasız oluşları, biçimleri, mensubiyetleri, simge ve şifre değerleri, çıkış yerleri (mahreç), sesli veya sessiz oluşları, barındırdıkları ilâhî hikmet ve

¹ Dursun Ali Tökel’in, huruf ilmi hakkında Muhsin Macit’ten aktardığı bilgiler dikkate değerdir: “İslam dünyasında huruf ilminin doğup gelişmesinde tarihsel deneyimlerin yanı sıra ilkçağ tabiat felsefesinin gnostik düşünürlerce yorumlanmasının da etkisi vardır. Tasavvufi yorumlara göre evren, Allah’ın “kûn” (ol) emriyle olmuştur. Kûn, ilahi bir emir ve aynı zamanda sözdür. Harfler sözlerin ve seslerin sembolik işaretleridir. Varlığın ilk mahiyetini oluşturan harfler ilahidir. Arap alfabesindeki 28 harfle varlıklar arasında ilişki vardır. Evrenin yaratılışında esas olduğuna inanılan dört unsur; hava, su, ateş ve toprakla Arap alfabesinin yedi harfi irtibatlandırılarak âlemin şifreleri çözülmeye çalışılmıştır. Harflerin özelliklerine dair tablolar oluşturulması (vefk), harflerin ve sayıların sembolik değerlerinin yorumlanması (cifr) ve nihayet harflerin sayısal değerlerine sembolik anlamların yüklenmesi (ebced) huruf ilminin temelini teşkil etmiştir.” (Muhsin Macit, Karakoyunlu Hükümdârı Cihanşâh ve Türkçe Şiirleri, *Grafiker Yayınları*, Ankara, 2002, s.35) Akt: Dursun Ali Tökel, *Divan Şiirinde Harf Simgeçiliği*, *Hece Yayınları*, Ankara, 2003, s.63

sırlar vs. yönlerinden (ses bilgisi) çok değişik açılardan incelenmeye tabi tutulmuştur.” (Tökel, 2003, s. 63)

1.6. Dil ve Şiir Dili Üzerine

1.6.1. İnsana Özgü Bir Gerçek: Dil

*“Dil, bir anda, kısaca tanımlanamayacak
kadar çok yönlü, insana özgü bir gerçektir.”*

Doğan Aksan

Düşünebilme yeteneği ile diğer canlılardan ayrılan insanın, düşünce ve duygularını ortaya koyabilmesine olanak sağlayan en temel gerçeklik dildir denilebilir: “Dil, insanı öteki yaratıklardan ayıran konuşma yeteneğinin, düşünüleni, duyulanı ayrıntılı bir biçimde açığa vurabilme gücünün adıdır.” (Aksan, 2017, s. 10)¹

Dilin, insanın düşünme faaliyeti üzerine işlevi hakkında Özdemir İnce’nin açıklamaları dikkate değerdir:

“Dil, bireyin bilincini oluşturan, benliği biçimlendiren temeldir; bilincin köklerine, bilinçaltının derinliklerine uzanan başlıca insansal işlevdir. Düşünce, us, bilgi, buluş insansal anlamda ancak dille olanak kazanır. Dil basit bir yardımcı değil, düşüncenin vazgeçilmez ortağıdır.” (İnce, 2011, s. 104-105)

Özdemir İnce’nin dil ve düşünce üzerine olan ifadelerinden de hareketle, dilin hem düşüncüyü ifade edebilme yönteminde bir araç olduğunu hem de düşünebilme yeteneğinin ancak dil aracılığıyla inşa edilebildiğini ifade edebiliriz.

Dilin, toplumsal bir varlık olan insan için bireyler arası ilişki ve düşünce aktarımındaki etkin rolü için Taylan Altuğ, *Dile Gelen Felsefe*’de şöyle demektedir:

¹ Doğan Aksan, dilin gücü ve insan etkinliklerinin hemen bütününe olan etkisini şu şekilde açıklıyor: “İnsan dilinin derinliklerine inilince, onun yalnızca bir isteğin, bir gereksinmenin açıklanmasını, bireyler arasında ilişkiler kurulmasını sağlamakla kalmadığı, bütünüyle bireylere özgü imgelerin, umutların, acıların, kısacası insan ruhundaki bütün etkinliklerin başkalarına aktarılabilmesine olanak verdiği görülür.” (Doğan Aksan, Dil, Şu Büyülü Düzen, *Bilgi Yayınevi*, 2017, İstanbul, s.11)

“Düşünme daima dili gerektirir, öyle ki dil olmaksızın düşünce olmaz. Dil düşünmenin oluşumu için zorunlu koşuldur. (...) Dil, bireylerin ve insan topluluklarının iç ruhunun dolaysız taşıyıcısıdır ve bu ruhun kendiliğinden ifadesidir. Düşünce, içselleştirilmiş dilden başka bir şey değildir.” (Altuğ, 2017, s. 60-62)

Taylan Altuğ’un ifadelerinden de hareketle sonuç olarak dilin, insan ruhunun ve düşüncelerinin dışı vurumunda en temel araç ve gerçeklik olduğunu ifade edebiliriz.

Birbirinden bağımsız ele alınamayacak olan insan ve dil ilişkisinin gerçekliği noktasında, bu gerçeklik yalnızca bireysel bir anlam alanını değil; aynı zamanda toplumsal bir gerçekliği de bünyesinde barındırır:

“İnsan demek, dil demektir, ama dil demek de, birçok bakımdan toplum demektir. Hem bireyle özdeşleşir dil, hem de onların üstünde ve dışında yer alır, öznel gerçekliğin yanı sıra bireyi zorlayıcı nesnel gerçeklik taşır. (...) Dil, salt edilgen bir araç değildir; yalnızca yansıtıcı olmakla kalmaz. Aynı zamanda etkin bir biçimlendirme ve yaratım aracıdır. Dış dünyayı yansıttığı gibi ona ilişkin özel anıksal imgelerin, tasarımların da kaynağıdır da bu araç. Bir başka deyişle, dış dünyayı, toplumsal, ruhsal, fiziksel gerçekliği her dil kendine özgü bir biçimde yoğurur ve yorumlar, kavramlaştırır ve yapılaştırır; bir dünya görüşü, dünyaya bakış açısı katar.” (İnce, 2011, s. 105-106)

1.6.2. Dilin Dönüşümü: Şiir Dili

“Düşünce ve sanat adamları sözleri ve yazılarıyla dile değer kazandırır. Bu işi, dile yenilikler getirmekten çok onu bükmek, imkânlarını çoğaltmak, gücünü artırmak yoluyla yaparlar. Yeni kelimeler getirmezler. Onları zenginleştirir, anlamlarını ve kullanımlarını sağlamlaştırır, derinleştirirler; onlara alışılmamış bir çeşni verirler, ama bunu da dört bir yanı düşünerek, ustalıkla yaparlar”

MONTAIGNE

Dilin günlük kullanımı ve insanın kendisini ifade etmedeki temel iletişim aracı olması dışında sanat ve dahi şiir sanatı söz konusu edildiğinde dilin başka bir işlevde karşımıza çıktığını görüyoruz. Bu işlev, sanata ‘sanat’, sanatkâra ‘sanatkâr’ olabilme imkânı tanıyan bir işlevdir. Çünkü dilin, günlük ve bir iletişim aracı olarak kullanılırken doğrudan kullanımı söz konusuyken; şiir sanatı göz önünde bulundurulduğunda ise işlevi daha dolaylı ve metne

şiiressellik katan birtakım değışim ve dönüşümü içinde barındıran bir işleve dönüşür. Metne şiiressellik katan dilin sanatsal işlevi ise sanatkârın imgelemine göre şekillenir:

“Şiir ne kadar yalın ve doğrudan olursa olsun, metne sıkı sıkıya bağı olan dolaylı bir anlamı da içerir. Bu, şiirin doğrudan ifade ettiğı anlamın dışında, okurla metin arasında oluşan bir anlamdır. Bu anlam, yorumlayıcı okurla şiiressel metin arasında oluşan bir anlamdır. Bu anlam, yorumlayıcı okurla şiiressel metin arasındaki diyalektikte oluşur” (İnce, 2011, s. 91)

Sanatın ve daha özelde edebiyat ve şiirin merkezinde yer alan dil; sanatkârların, şairlerin imgelemine en temel ifade aracıdır. Bir şiirin inşasında, edebiyatın oluşumunda dilin durduğu noktayı Heidegger şöyle açıklıyor:

“Dil eseri, dar anlamda edebiyat, sanatların bütünü içerisinde özel bir konuma sahiptir. (...) Dilin kendisi aslında edebiyattır. Dil, var-olanın kendisini insan için açtığı gerçekleşim olduğu için, şiir dar anlamda edebiyat, asıl olarak ise edebiyatın kökenidir. Dil, şiirin ilk hali olduğu edebiyat değildir, bilakis, dil edebiyatın asli varlığını sakladığı için, şiir dilde gerçekleşir, buna karşın inşa etmek ve kurmak, her zaman söyleme ve adlandırmanın açıklığında gerçekleşir. Bunun tarafından yönetilir ve yönlendirilir. Bu yüzden onlar hakikatin nasıl etkili olacağının yolu ve tarzıdır. Dikkat edilmeksizin dilde gerçekleşen var-olanın aydınlığında kendine mahsus bir şiiresseliktir.” (Heidegger, 2011, s. 69-71)

Dilde gerçekleşen şiir sanatının etkili bir söyleyişe dönüşümünün de asli unsuru yine dildir. Şiiressellik söz konusu olduğunda ön plana çıkan söyleyiş, ifade güzelliğı yine dil aracılığıyla kendisine anlamlı bir alan bulur. Heidegger’in ifadelerinden de anlaşıldığı üzere, hakikatin etkili bir şekilde ifade edilmesinde şiir sanatı, şiiressel söyleyiş, dilin etkili bir şekilde sanatkâr tarafından yeniden inşası ile mümkündür. Dolayısıyla, şiiresselliğın, şiiressel söyleyişin yakalanması sanatkârın dile müdahale edebilme hünere ile doğrudan ilgilidir diyebiliriz.

Dilin kendisini ve gücünü en etkili biçimde gösterdiği alan şiir dilidir. Dilin gücü ve yaratıcılığı büyük ölçüde, etkili bir anlam alanı oluşturma ve şiiressellik işlevi ile nesiller boyu ulusların edebiyatlarındaki kalıcılığın yakalamasında kendisini gösterir:

“İnsan dilinin önemli niteliğı, yaratıcılık (creativity) adı verilen özelliğidir. Bir insan, konuşur ve yazarken anadilinin söz varlığına ve dil bilgisi kurallarına dayanarak sözceler üretebileceğı gibi, aynı dilde, o âna kadar hiç kimsenin söylemediğı bir sözü söyleyebilir, değışik duyguları, imgeleri dile getirebilir. Alışılmamış bağdaştırmalar, yeni yeni deyimler, kendine özgü anlatım biçimleri ortaya koyabilir. (...) yaratıcılık dildeki anlamlı birimlerin çok değışik kuruluşlar ve bileşimler içinde, sonsuz denebilecek kadar

çok düşünce ve duygunun anlatımına elverişli oluşu, dil bilgisi kurallarının kılavuzluğunda, yepyeni sözcelerin, tümcelerin ve bağdaştırmaların üretimine olanak vermesidir.” (Aksan, 2017, s. 44-46)

Dil meselesi olan şiir, “düşünce, duygular, imgeler ve kavramlar, tasarımlar ve çağrışımlarla yazılır; bu yazım eyleminde sözcüklerin görevi, bunların çeviri yazınsal (transcription) imi, göstereni olmaktan başka bir şey değildir.” (İnce, 2011, s. 73) Dolayısıyla sanatkâr, en sıradan olanı bile kendi imgeleminde dil aracılığıyla birtakım tasarım ve imgelerle yeniden ortaya koyar; sıradan olanın, şairin kendi bakış açısı ve imgelemi ile yeniden ortaya konulması; okuyucuya yeni bir yorum ve bakış açısı sunar. Sonuç olarak, şiir dilinin etkileyiciliği ve sanatsallığı; şairin, sanatkârın muhayyilesinin gücü ile alakalıdır. Dile sanatsal bir işlev atfeden güç, muhayyilenin gücüdür.

Şair, şiir dili ile alışılmışın ötesinde okuyucuya aşkın bir anlam alanı sunar. Umberto Eco *Açık Yapıt*’ta bu aşkınlığı şu şekilde açıklamaktadır: “... şiir dili, sesle kavram arasında ve tümceleri alışılmadık yollarla birleştirerek, belirli bir anlamla birlikte, daha önce hissedilmemiş bir duyguyu dile getirir.” (Eco, 2016, s. 139) Eco’nun ifadelerinden de hareketle, sanatta estetikliği ve sanatsallığı yakalayabilmenin, eserin dil aracılığıyla yeniden sunulduğu özgünlüğü ölçüsünde ve daha öncesinde hissedilmeyen duyguları hissettirebilmesine bağlı bir “açık yapıt” olması ölçüsünde mümkün olabileceğini ifade edebiliriz. Sanat eserinin, farklı biçimlerde yorumlanmaya açık bir yapıt olması şeklinde ifade edebileceğimiz “açık yapıt” kavramını Umberto Eco şu şekilde açıklıyor:

“Açık yapıt tanımı, yapıt ile yorumcu arasında yeni bir diyalektik ilişki ortaya koyarken oynadığı önemli role karşın, terminolojik yanlış anlamlara karşın, terminolojik yanlış anlamlara neden olmamak için diğer olası ve alışlagelmiş anlamlarından ayrı tutulmalıdır. Aslında bir sanat yapıtının “bütünlük” ve “açıklık” özellikleri, estetik kuramının tartışma konularından biridir. Bu iki terim, hepimizin deneyimlediği ve sıklıkla tanımlamaya yönlendirildiği bir duruma işaret eder: bir sanat yapıtı, iletişimsel öğeleri herhangi bir muhatabın zihninde (duyguların ve aklın uyaranlara verdiği tepkilerle) yapıtı yeniden canlandırmasını sağlayacak biçimde bir araya getiren bir sanatçı tarafından üretilmiş, özgün bir nesnedir. Bu anlamda sanatçı, yarattığı tarzda anlaşılması ve beğenilmesi amacıyla tamamlanmış bir yapıt üretir, bununla birlikte etki-tepki ve uyaran örüntülerinin anlaşılması sürecinde her bir muhatap, özgün yapıtın belirli kişisel bir bakış açısıyla anlaşılmasına neden olan kültürü, zevkleri, eğilimleri, kişisel önyargılarıyla şartlanmış somut varoluşsal bir durumdadır. Temel olarak biçim, özünü değiştirmeden çok sayıda izlenim ve yankılanmaya neden olarak farklı bakış açılarından görülebildiği ve anlamlandırılabilirdiği ölçüde estetik değer kazanır. (oysa bir trafik levhası sadece tek bir anlam taşır, hayali olarak başka bir biçim olarak yorumlandığında ise artık o özel anlamı ifade eden o trafik levhası olmaktan çıkar). Bu anlamda, mükemmel biçimde dengelenmiş bir organizma olarak tamamlanmış ve kapalı bir sanat

yapıtı, taklit edilemeyen özü bozulmadan binlerce farklı biçimde yorumlanabildiği ölçüde açıktır da. Bu nedenle bir sanat yapıtıyla olan etkileşimler hem yorum hem icradır çünkü her etkileşim farklı bir bakış açısı taşır.” (Eco, 2016, s. 65-66)

Sanatkâr, anlatmak istediklerinin bütünü, şiir dilinin özünü oluşturan, ona sanatsal bir değer katmasını sağlayan en temel öğeler olan imge, mecaz, simge ve metaforlar aracılığıyla dile getirerek “edebîlik” katar. Şiir dilinin özü olarak da ifade edebileceğimiz “edebîlik” kavramı hakkında Terry Eagleton şöyle demektedir: “Edebiyet, kendisinin dil oluşunun farkında olan dil demektir; başka bir deyişle, “yabancılaşmış”, böylece okur veya dinleyici için yeniden algılanabilir hale gelmiş bir dil demektir bu.” (Eagleton, 2015, s. 80) Dolayısıyla edebîliğin, bütünüyle dilin alanı ve sınırları dahilinde olan, dilin yeniden yorumlanmaya açık çeşitli anlam alanlarına karşılık gelen ve şiir diline dair bir öz olduğunu ifade edebiliriz.

Şiir dili ile etkili ve derinlikli bir anlatım oluşturmak, sanatkârın zihin gücü, duyguyu yoğunluğu ve yaratıcılığı ölçüsünde mümkündür:

“İnsanın duygu yoğunluğunun ağır bastığı bildirilerin en iyi örneklerini şiir dilinde buluruz. Yazılan dil’in yanında konuşulan dil nasıl zaman zaman daha etkili bir anlatım sağlıyorsa, çeşitli duygu, coşku, düşünce ve hayallerin söze dönüştüğü yazın ürünleri içinde şiirin dili de özellikle yoğunluğu, sözcüklerinin anlam değerleri ve müzikalitetleri nedeniyle, öylece, daha etkileyici, çarpıcı bir anlatımı gerçekleştirir. (...) Şair, eğer öteki insanlar arasından hayalleri, coşkusu ve duygularının yoğunluğuyla ayrılıyorsa, bunları ancak güçlü bir anlatımla, iyi bir şiir diliyle başkalarına aktarabildiği ölçüde gerçek şair sayılır. Bunun için de sadece, yapısındaki başkalık yeterli olmaz; zihnindekileri söze dönüştürmeye yetecek kadar sözvarlığının genişlemiş olması, dile egemenliği ve dilde yaratıcılığı da gereklidir.

Dil, bilindiği gibi, insanı öteki yaratıklardan ayıran, ona ayrıcalık sağlayan bir yetenektir. Aynı zamanda insan zihninin büyük gücünün de yansıtıcısıdır. Şiir ise bu gücün ve dil adını verdiğimiz, sonsuz anlatım olanakları olan kuruluşun özel bir ürünü, özel bir örneğidir. Tıpkı edebiyat sanatının öteki türleri ve resim, müzik, plastik sanatlar gibi, insanın imge, duygu, düşünce ve sanat yönünü ortaya koyan önemli yaratılardan biridir.

Bizce, şiirin insan açısından en önemli yönü, insanın zihin gücünün, insan beyninin sınır tanımayan devinme yeteneğinin ve yaratıcılığının yansıtılmasına olanak sağlamaktadır. İnsan zihninde beliren imgeler, çok değişik tasarımlar, çağrışımlar, duygulanmalar, birleştirme, benzetme gibi etkinlikler şiir dilinde öylesine değişik, yeni ve özgün birleşimler içinde verilmektedir ki, ortaya yeni bir iletişim yolu çıkmaktadır.” (Aksan, 2016, s. 32)

İKİNCİ BÖLÜM

ASAF HÂLET ÇELEBİ’NİN ŞİİRLERİNDE SİMGESEL AÇILIMLAR VE ORTAYA ÇIKIŞ İZLEKLERİ

2.1. ŞAİRİN ŞİİR EVRENİNDEKİ MEKÂNSAL İZLEK: İSTANBUL

2.1.1. Mekân ve İnsan İlişkisi

“Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar.”

Gaston Bachelard

Mekân, kelime anlamı olarak “yer, mahal” ve “ev, oturulan yer” anlamlarına gelmektedir. (Devellioğlu, 2012, s. 699) İnsanın, yaşamı boyunca ünsiyet kurduğu gerek hissî ve fikrî anlamda gerek eylemlerinin şekillenmesinde rolü en büyük etkenlerden birisi; yaşamını sürdürdüğü veya herhangi bir şekilde ünsiyet kurduğu, aidiyet duyduğu mekândır. Bu, kimi zaman bir şehir, kimi zaman bir ev, kimi zaman küçük bir köşe kimi zaman ise bambaşka bir mekândır. Dolayısıyla mekânı, insana dair olan hâllerin doğrudan veya dolaylı bir şekilde belirleyicisi olan bir etken olarak da açıklayabiliriz.

İnsan, bulunduğu mekânı ancak içselleştirebildiği ölçüde o mekânla bir ünsiyet kurup aidiyetlik hissi duyabilir. Bu anlamda, bir insanın yaşamı boyunca içerisinde en fazla hayal kurduğu ve anlam atfettiği mekân, doğup büyüdüğü evdir denilebilir. Gaston Bachelard, bunu “... ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Ev, gerçek bir kozmozdur. Tam anlamıyla bir kozmozdur. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Kendi içselliği içinde ele alındığında, en mütevazı ev bile güzel değil midir?” şeklinde açıklıyor. (Bachelard, 2018, s. 34) Bachelard’ın ifadelerinden de anlaşıldığı üzere, yaşanılan ev, insanın benliğinde ve ruhunda önemli bir yer teşkil eden anıların, bir tür içe dönüş alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.1.2. Asaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde “İstanbul”un Simgesel Açıdan Yorumu

“...bir manzumedir Boğaziçi.”

Turgut Cansever

Asaf Hâlet Çelebi'nin, dili değiştirip dönüştürmedeki maharetini “İstanbul” merkezli şiirlerinde de yoğun bir şekilde görüyoruz. Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde “İstanbul”, sanatının ve bilhassa şiirinin oluşumuna yön veren, belirli bir alt yapı teşkil eden önemli bir mekân olarak karşımıza çıkıyor. Dolayısıyla sanatkârları, yetiştikleri sosyal çevreden bağımsız düşünmek aynı zamanda onların sanatları üzerine konuşmamızı neredeyse imkânsız kılacak bir durumdur. Asaf Hâlet'in, İstanbul'un söz konusu edildiği şiirlerini ele alırken çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği sosyal çevreyi, aile ortamını ve bulunduğu sanat çevresini de göz önünde bulundurmak gerekir. Bu bağlamda ilk olarak “Camlı Odalardan” adlı şiirini ele alalım:

üsküdar
üsküpüler dokusa gerek
kumrular

camları parıldıyor
üsküdar evlerinin
akşamüstleri
camlı odalarda
ne olsa gerek

istanbula bakıp da
beni görmiyen çocuklar
camlı odalardan

(“Camlı Odalardan”, *Bütün Şiirleri*, s.44)

Üsküdar, Asaf Hâlet'in eski Türk şiirinden bahsederken de sık sık adını andığı bir semt olarak karşımıza çıkıyor. Şairin eski Türk şiiri üzerine, 17. yüzyıldan 19. yüzyılın başlarına kadar tarihi seyir içerisinde İstanbul motifini hem dönemin şairleri hem de padişahları

tarafından kaleme alınan şiirler üzerinden açıkladığı birçok yazısı mevcuttur.¹ İstanbul ve eski İstanbul semtleri, şairleri üzerine kaleme aldığı yazılardan takip ettiğimizde şairin, İstanbul'a olan yoğun ilgisinin, İstanbul'u tarihî atmosferi ile bütünüyle bir şiir diyarı olarak görmesi etkin bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. (Çelebi, 1955, s. 374) “Camlı Odalardan” şiirinde de Üsküdar'ı şiirine dahil etmesi bize aslında İstanbul motifinin, şairin benliğine ve şiirine nasıl yer ettiği hakkında ipuçları sunuyor. Çünkü, İstanbul'un diğer birçok semti gibi Üsküdar'ın da tarihî atmosferi adeta Asaf Hâlet'in ruhuna sinmiştir diyebiliriz. Üsküdar'ın kendisi için ifade ettiği anlamı yalın bir şekilde açıklayan ifadeleri dikkate değerdir:

“Hakikaten Cihangir'de doğan ve çocukluğumu orada geçiren ben her akşam bu Hrisopolis'i bu Altın Şehri karşımda görmüş ve Üsküdar'sız bir İstanbul'un olamayacağına o zamandan beri inanmışım. Oraya altın parlaklığı veren guruplara mukabil buradan her sabah pırıl pırıl bir güneş doğduğunu da ben çok defalar gördüm. Altı yaşında iken babamla oraya karşı diz çöküp Kur'an okurken anlatılamayacak kadar güzel şeyleri ben hep oraya bakarak düşünürdüm.” (Çelebi, 1955, s. 823-827)

Şairin ifadelerinden de yola çıkarak “Camlı Odalar” şiirindeki “Üsküdar”ı esasında çocukluk yıllarının safiyâneliğinin bir simgesi olarak kullandığını da ifade edebiliriz.

Asaf Hâlet Çelebi'nin sağlığındayken şiir kitaplarına girmeyen, 1954 yılında “Büyük Doğu” dergisinde yayımlanan “Memleketim” şiirinde de bu kez tarihî şahsiyetlerle vurguladığı “aidiyet” hissini görüyoruz:

Göbeğinden çıkan ağaç
Osman Gazinin
Dereler

¹ *Eski Türk Şiirinde Boğaziçi – I, *Türk Yurdu*, S.242, Mart 1955, s.671-675.

*İstanbul'dan Bahseden En Eski Türk Şairleri (Fetihten 16'nci Asra Kadar), *Türk Düşüncesi*, C.3, S.16, 1 Mart 1955, s.263-267.

*Eski Türk Şiirinde Boğaziçi – II (XIX'uncu asır), *Türk Yurdu*, S.243, Nisan 1955, s.753-760.

*Türk Şiirinde Saadâbâd, *Türk Düşüncesi*, C.3, S.17, 1 Nisan 1955, s.337-344.

*Türk Şiirinde Üç Asırlık İstanbul Motifi – I (XVII'nci asırdan Nâbi'ye kadar), *İstanbul*, C.2, S.5, Mayıs 1955, s.26-29.

*Eski Türk Şiirinde Üsküdar ve Çamlıca, *Türk Yurdu*, S.244, Mayıs 1955, s.823-827.

*Eski Türk Şiirinde Saadâbâd Şenlikleri ve Saadâbâd'ın Hâtırası, *Türk Düşüncesi*, C.3, S.18, 1 Mayıs 1955, s.390-395.

*Türk Şiirinde Üç Asırlık İstanbul Motifi – II (Nedim'den XIX'uncu asrın sonlarına kadar), *İstanbul*, C.2, S.6, Haziran 1955, s.28-32.

*Eski İstanbul Semtlerinin Şiiri, *Türk Yurdu*, S.245, Haziran 1955, s.916-920.

*Eski Türk Şiirinde Haliç, *Türk Yurdu*, S.246, Temmuz 1955, s.33-37.

*Eski Türk Şiirinde Beşiktaş, *Türk Yurdu*, S.247, Ağustos 1955, s.113-117.

çayırılar
sürüler
Üstünde yaşadığım toprak
Muradım, Yıldırımım, Fâtihim
Yeniçerim
Evliya Çelebim
Bursam İstanbulum
Tarihim san'atım
Annem babam
komşularım
Zenci Nergis Kalfa
Çerkeş Nevres dadım
Cihangirde deniz pırlıtsı içindeki evim
Ben bu diyara zembille gelmedim
Ben bu yerlerin çocuğuyum
Burası benim istanbulum
Bu insanlar benim
Bu gökler benim
Bu tatlı Ömer çocuk benim
Dedelerim memleketim ve herşeyim
onun
Osman Gâzinin gördüğü rüyada
Ömerle ben varım

(“Memleketim”, *Bütün Şiirleri*, s.109-110)

Çelebi'nin, “Memleketim” şiirinde tarihî şahsiyetlerden, sanatından ve çocukluğundan bütünleyici bir şekilde bahsetmesinden hareketle “*Ben bu yerlerin çocuğuyum/Burası benim istanbulum/Bu insanlar benim*” mısralarından da anlaşılacağı üzere İstanbul'u, şairin şiirlerinde aidiyet hissinin bir simgesi olarak değerlendirebiliriz. Aynı zamanda, “*Cihangirde deniz pırlıtsı içindeki evim*” mısrası ile de yine Cihangir gibi Osmanlı İstanbul'undan izler taşıyan bir semttten bahsetmesi ve çocukluğunun geçtiği evi mısralarına dahil etmesi açısından, şairin çocukluğunun geçtiği evi bir tür tutunma ve sığınma alanı olarak gördüğünü ifade edebiliriz. Nihayetinde “insan, varoluşundan itibaren bir mekânın varlığına tutunmak zorundadır. Mekân, insanın fiziksel ve ruhsal varlığına doğrudan delalet eden bir kavramdır.” (Tüzer & Hüküm, 2019, s. 175) Dolayısıyla Asaf Hâlet Çelebi için “İstanbul” ve çocukluğunun geçtiği “ev”, muhayyilesinde fiziksel ve ruhsal anlamda bir tür aidiyet, tutunma ve sığınma alanlarına karşılık gelen simgesel değerlerdir. Aynı şekilde şiirin bütününde adı geçen tarihî şahsiyetler göz önünde bulundurulduğunda da yine Asaf Hâlet'in kendi tarihine duyduğu aidiyet duygusundan söz edilebilir. Özellikle Osmanlı Devleti'nin kurucu padişahı olan Osman Gazi ile ilgili tarihî olaylara telmihte bulunması bunu açıklar

niteliktedir: “Göbeğinden çıkan ağaç / Osman Gazinin”, “Osman Gâzinin gördüğü rüyada / Ömerle ben varım” Osman Gazi’nin rüyasında gördüğü ve geniş bir coğrafyaya yayılacak kadar büyüyen ağaç, Osmanlı İmparatorluğu’nu müjdelemesi bakımından önemli bir tarihî gerçekliktir. (Bakıncı, 2014, s. 96) Dolayısıyla Asaf Hâlet Çelebi’nin Osman Gazi’nin gördüğü rüyaya telmihte bulunmasının ardında kendi tarihine ait unsurlar ile aidiyet hissini vurgulamak amacı bulunduğunu ifade edebiliriz.

Genel itibariyle Asaf Hâlet’in şiirlerinde İstanbul’un dile gelen hallerine baktığımızda, şairin, İstanbul’u olumlu anlam alanlarıyla şiirine dahil ettiğini görüyoruz. Bu noktada son olarak “İstanbulumun Dili” şiirini ele alalım:

annemin dili
babamın dili
İstanbulumun dili
İstanbulumun dili

İstanbulumun efendisi
hanımefendisi
sokaklarımın bekçisi
yoğurtçusu, balıkçısı
can dilimi konuşanım
canım benim

ninnilerimi bu dil söyledi
masallarımı bu dil
bu dille duydum türkülerimi
bu dille okudum şairlerimi
“zâlim beni söyletme derunumda neler var”
rahat bırak beni eşek arım
rahat bırak beni bay kıvrıgaç
bayan ividi
evim
sokaklarım bana yasak
sen benim değilsin
rüyalarımın harputu
ecem
öcüm
bütün önemlerini kıvançlarını koy çuvalına
başka yaramaz çocukları git korkutmaya
başka kapıya.

(“İstanbulumun Dili”, *Bütün Şiirleri*, s.111-112)

Asaf Hâlet'in "İstanbulumun Dili" şiirinde de mensubu olduğu medeniyetin kültürel ve sanatsal değerleri olan "ninni", "masal" ve "türkü" gibi kavramları hem dilin yalın bir söyleyiş alanıyla hem de aidiyet hissiyle ifade ettiğini görüyoruz. Aynı zamanda Asaf Hâlet Çelebi'nin, "Masal Dünyamız" başlıklı yazısında masalları, bir milletin millî bilinç düzleminde kültürünü en iyi yansıtan türlerden birisi olduğu yönündeki açıklamaları dikkate değerdir:

Masallar folklor bakımından da türkülerden daha seyyal ve ekseriya daha renkli olurlar. Çünkü masallarda hayal gemi aزیه alır ve istediğı gibi düşünceleri arkasından sürükler. Fakat her millete mensup fertlerin ruh ve fikir seviyelerine göre bir kaşeye bürünür. Onlarda her milletin kendine ait düşünüşü vardır. Onun için masalların birbirine benzeyen örgülerinden ziyade tahkiye tarzları, hayallerinin dizilişindeki hususiyetleri ve halk an'anelerine temas eden teferruatı mühimdir. İstanbul masalları muhakkak ki Türk masalları denen bir kümenin bir parçasıdır. Daha doğrusu İstanbul'da söylenen masallar belki Türk masallarının en güzellerindendir demek daha doğru olur. Çünkü İstanbul çocuğı daha çok hayal kurmağı müsait olduğu gibi İstanbul'un eski çocukları olan nineleri de kendilerinden pek çok şeyler ilave ettikleri bu şeyleri torunlarına anlatmışlardı.

(...) Bana göre masal dinlemiyen bir çocuk çok bedbaht bir insan olmıya namzet bir insandır. Millî şuur ve kültür yapan bütün folklor an'anelerinin içinde bence masal en büyük rolü oynar. Zaten bir masaldan ibaret olan hayatımızın bir nevi sembolleşmesini biz ilk defa bize anlatılan bu masallarda görmez miyiz?..." (Çelebi, 1960, s. 12-13)

Dolayısıyla, masalların millî şuur ve kültürü yansıtmaları açısından öneminin yanı sıra sonsuz bir hayal evreni sunmasından kaynaklı olarak şiirsel olana yakın olması Asaf Hâlet Çelebi'nin masallara olan ilgisinin oluşumunda önemli bir etken olmuştur denilebilir. Simgeler ile yüklü bir şiir evreni kuran Asaf Hâlet Çelebi'nin, masallara yönelik bu denli ilgi ve bilgisinin bulunmasında, masalların sıklıkla sembol ve imgeler ile yüklü, hayalî ve genel itibarıyla soyut bir anlam alanı sunmasının önemli ölçüde etkili bir sebep olduğunu ifade edebiliriz.

Şiirin üçüncü bölümünde "*zâlim beni söyletme, derûnumda neler var*" mısrası, Osmanlı döneminin ve saray çevresinin önemli bestecilerinden olan şair Leylâ Hanım'a ait olan bir mısradır. Dolayısıyla İstanbul çevresinde ve buraya ait bir kültürle yetişen bir şair ve bestekâr olması Asaf Hâlet Çelebi için, mensubu olduğu medeniyetin ruhundan izler taşıdığı için dikkate değer bir unsurdur diyebiliriz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* kitabında, "Bu cemiyeti ruhunda mı öğrenmek istiyorsunuz? Musikisine ve halk havalarına, tekke nefeslerine bakacaksınız. O zaman bizi biz yapan, hayatla oynamaktan hoşlanan coşkunluğu,

onun sanatta ifadesi olan büyük lirizmi keşfedersiniz.” (Tanpınar, 2015, s. 28-29) diyor. Bu açıdan düşünüldüğünde, Asaf Hâlet Çelebi’nin, Osmanlı döneminin ve saray çevresinin önemli bestekârlarından olan şair Leylâ Hanım’ın mısrasına yaptığı atıfı göz önünde bulundurduğumuzda kendi medeniyetinin sanattaki ifadesi olan lirizmi öncelemesinin göstergesi olarak değerlendirebiliriz. Aynı zamanda bunu olumlayıcı bir üslupla şiir diline aktarması, İstanbul’un ve içinde yetiştiği kültürün onun sanatı için önemli ölçüde rol oynadığının göstergesidir denilebilir.

Asaf Hâlet Çelebi’nin “İstanbulumun Dili” şiiri ve diğer İstanbul merkezli şiirlerinden de hareketle şairin, eski İstanbul semtlerini bütünüyle bir şiir diyarı olarak gördüğünü ve bu diyarların atmosferlerinin, Çelebi’nin sanatını şekillendirici temellerden olduğunu ifade edebiliriz:

“Hakikaten bir şiir diyarı olan eski İstanbul’un hemen her sokağında karşımıza nefis hatlarla yazılmış bir şiirin çıkmamasına imkân yoktur. Çünkü onların bânileri mimarlarla beraber şaire de müracaatı elzem addediyorlardı. Taşı yoğuran mimarın yanında bir de hayali yoğuran şair bulunuyordu. Her tarafta hakikatle beraber hayalin tasavvur edilebileceği güzellikleri de serpiştirmeyi dedelerimiz münasip görmüşlerdi. (...) Hayalin koşuşturduğu bu sokaklardan herkes gibi geçen şair de sanki divanının içindeki sahifelere girmiş gibi oluyordu.” (Çelebi, 1955, s. 916-920)

Şiirin son bölümünde yer alan “*sen benim değilsin / rüyalarımın harputu / ecem / öcüm*” mısralarındaki “*harput*”, “*ecem*”, “*öcüm*” gibi ifadelerin de Çelebi’nin çocukluğunda dinlediği masal motiflerinden olduğu düşünülebilir. (Ayvazoğlu, 2014, s. 317)

2.2. ŞAİRİN SİĞİNAĞI: ÇOCUKLUK

*“Sevgi dolu çocukluğum
Sevgi dolu içim dışım”*

Asaf Hâlet Çelebi

Asaf Hâlet Çelebi’nin şiir evreninde çocukluğunun yoğun bir yer ettiğini görüyoruz. Şairin şiirlerindeki izleklerin şekillenmesinde yoğun bir alt yapı teşkil eden çocukluk anıları,

ekseriyetle ailesi ve özellikle çocukken dadılarından dinlediği masalların etkisi ile oluşmuştur diyebiliriz. Çelebi'nin, kaleme aldığı “Masal Dünyamız” adlı yazısında da çocukluğunda en sevdiği şeylerden birsinin masal dinlemek olduğunu ve masal dünyasının kendisine hakikî bir şiir evreni sunduğu bilgisine ulaşıyoruz. (Çelebi, 1960, s. 12-13) Çocukluk izleğinin ön planda olduğu şiirlerinde de ağırlıklı olarak çocukken dinlediği masallara ait ifadelerle karşılaşırız:

zaman zamanına dönsün
hasta çocukları yiyen
kromanyon adamı
 kovuklardaki yılanları ye
 taşların altındaki böcekleri ye

yalnız
sakın beni yemekten
mağaranın hasta çocuğu zehirlidir

zaman bu zamandır
ihtiyarları ağaçlara çıkaran
silken
 düşüren
 ve yiyen ostralya adamı
 kokmuş leşleri ye
aşına kafaların bitlerini ye
yalnız
sakın beni yemekten
acıların ihtiyat adamı zehirlidir

zaman zamana uymuyor
doğurduğunu yiyen
 yamyam kadını
çocuğun aşkımdı
pişirmeden yemişe benziyorsun

(“Yamyam”, *Bütün Şiirleri*, s.27)

Çelebi'nin “Yamyam” şiirine baktığımızda şiirin başlığından ve şiirin bütününde kullandığı ifadelerden hareketle şiirinin oluşumuna yön veren bir etken olarak çocukluğunda dinlediği masalların etkisi de düşünülebilir:

sakın beni yemekten

mağaranın hasta çocuğu zehirlidir

gibi gerçeküstü ifadelerin de yine aynı şekilde etkisinde kaldığı masallara ait olabileceğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda “*zaman bu zamandır*”, “*zaman zamana uymuyor*” gibi tekrarladığı mısralardan hareketle, çocukluk safiyaneliğinin hüküm sürdüğü zamanların yerini, geçen ve değişen zamanla beraber tehlikelere açık modern zamana bıraktığı düşüncesinin aldığını belirtebiliriz. “Yamyam” ifadesi ile de insanlık için bir tehdit unsuru olarak görülen savaş yanlısı liderleri simgelediği düşünülebilir. Bu bakımdan değerlendirdiğimizde Çelebi’nin, Paris’in Almanlar tarafından işgalinden dolayı duyduğu üzüntüyü dile getirdiği “Fransa için Şiir” başlıklı şiirinde de yine aynı şekilde “yamyam” ifadesini kullandığını görüyoruz:

çocukluk arkadaşım petit-poucet
yamyam devin kilerindedir
küçük kızkardeşi ormanda ağlıyor
tın tın eder kabâcık
beni bırakıp giden babâcık

ormanlardan
güneşli tarlalara koşan çizmeli kedi
ne olur
kurtar benim marquis de carabasse’ımı

yanan paris’in çocukları
öperek ağlamak istiyorum
belki masallarımınla uyurlar

(“Fransa için Şiir”, *Bütün Şiirleri*, s. 50)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, “Fransa için Şiir”inde, hem çocukken dinlediği masalların izlerini hem de Fransa’ya duyduğu yakınlık ve Fransa’nın işgali üzerine duyduğu derin üzüntünün izlerini görüyoruz. “*Çocukluk arkadaşım*” olarak nitelendirdiği “*petit-poucet*” ise bir Fransız masalına ait olan küçük bir kız çocuğunun adıdır. Kelime anlamı olarak “parmak çocuk” anlamına gelen ifade “Parmak Çocuk” masalına işaret eder. (Ayvazoğlu, 2014, s. 322) Çelebi, “Benim Gözümde Şiir Davası” adlı poetik metninde bu kavramlar ile ortaya koyduğu ruh halini şu şekilde açıklıyor:

“Çocukluğumda ağabeyimin bana anlattığı Fransız masalları ile Fransa’ya karşı hissettiğim sempati o masala benzeyen başka bir Türk masalındaki babası tarafından terk edilmiş kızcağızın duyduğu acile karışıyor. Fransız masalındaki oduncu baba ile ananın ormana bıraktıkları altı kardeşli “Petit Poucet”ye mukabil Türk masalındaki aynı sebeplerle ormanda babası tarafından bırakılmış bir kız vardır. Babası bir ağaca içi boş bir kabak asmış, rüzgâr vurdukça: ‘Tın tın eder kabâcık / Beni bırakıp giden babâcık’ der. Altıuurlumda Fransa’ya duyduğum yakınlık bu masalla birleşmiştir. Küçük kız artık “Petit-poucet”nin kardeşi olmuştur. Marquis de Carabas¹ namına köylüleri toplayan çizmeli kedi de Fransa’nın kurtulması için deruni bir duanın sembolüdür. Burada kendime göre altıuurlumun muhtevasını açıktan açığa, yabancı ve mağşuş şeylerle karıştırmadan ortaya koyuyor ve ızdırabda olan ruh haletimi gösteriyorum. Bu şiirin tamamile de ruh anını izah etmiş oluyorum.” (Çelebi, 1954, s. 25-27)

Çelebi’nin ifadelerinden de hareketle, Fransa için Şiir’de, çocukluğunda dinlediği masal motifleri ile ruh hallerini, Fransa için duyduğu derin hüznü dile getirdiğini söyleyebiliriz. Çelebi’nin, çocukluğun saf duyusu ile masal motiflerini birlikte aktararak hislerini ortaya koyması esasında sanatkârın duygularını ifade etmede anlatımı daha etkili kılmıştır diyebiliriz. Dolayısıyla şiirin son kısmında “*yanan paris’in çocuklarını / öperek ağlamak istiyorum / belki masallarım ile uyurlar*” ifadelerinde de kendi masalları ile işgal altında olan bir şehrin çocuklarına merhem olmayı dilediğini görüyoruz. Bu noktada masalların, Çelebi için bir tür masumiyet ve kuşatıcılığın simgesi olduğunu ifade edebiliriz. Aynı şekilde çocukluğunda dinlediği masallar ve çocukluğunun izlerini gördüğümüz bir başka şiiri “Şamandıra Baba”:

yaramaz kız bahçeye gelecek
benimle oynamıya

şamandıra babacığım
ona bütün oyuncaklarımı versem
ve bütün nedirciklerimi

kertenkeleler kaçacak
ve biz güneşten saklanacağız
çok yaprakların altına

şamandıra babacığım
çok uslu oturacağım
yaramaz kız gelecek diye

¹ Çizmeli Kedi

(Şamandıra Baba, *Bütün Şiirleri*, s.67)

Çelebi'nin Şamandıra Baba şiirinde “*yaramaz kız bahçeye gelecek / benimle oynamıya*” dizelerine baktığımızda genel itibariyle çocukluğunda oynadığı oyunların ve masalların izlerini görüyoruz. “*şamandıra babacığım / ona bütün oyuncaklarımı versem / ve bütün nedirciklerimi*” mısralarında ise şairin çocukken dinlediği masallara ait motif ve ifadeler olduğunu ifade edebiliriz. *Derleme Sözlüğü*'nde “Ne olduğu söylenmek istenmeyen şeye verilen ad” (1977, s. 3243) olarak açıklanan “*nedircik*” kelimesinin ise yine aynı şekilde çocukluğunda kullandığı bir ifade veya dinlediği masallardan duyduğu bir ifade olması muhtemeldir. (Ayvazoğlu, 2014, s. 320-321) “*Nedircik*” ifadesine Asaf Hâlet Çelebi'nin bir başka şiirinde daha rastlıyoruz:

kilimimde namaz kılmıya gelen ayaklar
ve en çok küçük parmakları
beni görmeden üstüme basarlar

şaşarım beni işleyene

kilimimin nakışları
nedircik yavrularına benzer
ki çocukluğumdan beri çok uğraşırım
nedircik yavrularıyla

(“Nedircik Yavruları”, *Bütün Şiirleri*, s.43)

Çelebi'nin, “Nedircik Yavruları” şiirinde *nedircik* ifadesinin yanı sıra “*kilim*” motifi ile de esasında çocukluğuna işaret ettiğini görüyoruz. “*kilimimin nakışları / nedircik yavrularına benzer*” mısralarında, Asaf Hâlet'in, kilim motifleri ile çocuk ruhunun renklerini, heyecanını simgelediğini ifade edebiliriz. Şair, kilim motifleri ile bağdaştırdığı çocukluğu ve daha ziyade bilinçaltındaki izleri şöyle dile getiriyor:

“Altşuurda kendimi aradığım zaman en ziyade çocukluğumu, çocukluğumun bâkir ve ilk tesirlere alışan saf ruhunu buluyorum. Çocukluk psikozunu ve bu psikozu teşkil eden unsurları tanıyorum. Küçüklük muhayyilesini büyüleyen masallar diyarını istediğim gibi

dolaşıyorum. Şuurun ilk kıvılcımlarını aydınlattığı sahneleri görüyorum. (...) Mesela bir kilim motifine dalan gözlerim öyle bir an yaşıyor ki orada çocukluğumdan beri halledemediğim kâinatın muammalarını sembolize ediyorum. Şekillerin içinde hapsolan ruhumu görüyorum.” (Çelebi, 1954, s. 25-27)

Çelebi'nin ifadelerinden de hareketle, çocukluğuna dair anılarının muhayyilesindeki yansımalarına baktığımızda, bir kilim motifiyle ve masallarla uçsuz bucaksız bir hayal evreni kurduğunu ifade edebiliriz. Bu bakımdan ele aldığımızda Asaf Hâlet için masalların, şairin şiir evreninde sınırsız bir alana karşılık geldiğini ifade edebiliriz. Sanattaki ve daha özelde şiirdeki yorum alanının uçsuz bucaksızlığı Asaf Hâlet için büyük ölçüde masallar aracılığıyla inşa edilmiştir diyebiliriz. Çocukken dinlediği masalları ise büyük ölçüde doğduğu evde içselleştiren şairin “Doğduğum Evin Penceresi” şiirini ele alalım:

bir çam vardı önünde
doğduğum odanın
çöpten yapraklarında
güneşi
rüzgârla sallayıp
kafesten
içeri dolduran bir çam

sedirinde iskambilden kuleler yıkılmış odada
loş ve sessiz ikindilerin acısıydı
sızan

gözlerim daldı
kafesten
duvara
ve duvardan
kafese
seyretmiye
güneşi

yüz bir güneşti
kafesin her deliğinden
giren
susmuş bir çocukla şaka eden
yüz ikinci güneşi

(“Doğduğum Evin Penceresi”, *Bütün Şiirleri*, s.20-21)

Asaf Hâlet Çelebi'nin "Doğduğum Evin Penceresi" şiirinde bu kez doğduğu evi, doğduğu evin penceresinden seyrettiği doğayı ve bir çam ağacını, rüzgârı içselleştirerek şiire aktaran bir sanatkar görüyoruz: *"bir çam ağacı vardı önünde / doğduğum odanın / çöpten yapraklarında / güneşi / rüzgârı sallayıp / kafesten / içeri dolduran bir çam"* mısralarında şairin çocukluk duyusunu, doğduğu evin ve penceresinden seyrettiği manzaranın şairin ruh hali üzerindeki tesirini görüyoruz: "Her büyük yalın hayal bir ruh halini açığa vurur. Ev, manzaradan da çok 'bir ruh hâlidir'. Yalnızca dış cepheden ibaret olarak yeniden üretilmiş bile olsa, bir içselliği dile getirir." (Bachelard, 2018, s. 103) Dolayısıyla Asaf Hâlet'in şiirine kaynaklık eden çocukluk izlenim ve anıları, büyük ölçüde doğduğu evin içselleştirilmesinin bir tezahürüdür diyebiliriz. Çelebi'nin, doğduğu ev ile alakalı olan pek çok yaşanmışlık ve izlenimleri, çocukluk döneminin masumiyetini simgeleyen birer gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Asaf Hâlet Çelebi'nin, çocukluğunu pek çok kez bir sığınma alanı olarak gördüğü bir başka şiiri:

Zamanlar içinden göçtüm
Duvarın taşın içinden geçtim
Dağı taşı bıraktım
sana geldim

Sevgi dolu çocukluğum
Sevgi dolu içim dışım
Babacığım
Kollarına al beni
Ben senin çocuğum

Zemherir kışlar geçirdim
İliklerim üşüdü
Sıcak adın kucağım
Huzurların huzuru
Sevgilerin sevgisi
Adın
Benim adım
Benim huzurum

"Uşşakı katar eyledi aşk içre Muhammed"
Davullar çalınır
Uzakdan
Uzakdan
Sabahın sevinci içimde
Bayramın sevinci içimde
Katar
Katarın içinde
Gözüm açık

gözüm kapalı
gözüm kapalı
Götür beni
Götür

(“Sen”, *Bütün Şiirleri*, s.107-108)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, “Sen” şiirine baktığımızda şiirin bütününe hâkim olan duygunun, şairin benliği için olumsuzluk teşkil eden her türlü durum ve yaşanmışlık karşısında, çocukluğun içtenliğine ve masumiyetine sığınma duygusu olarak karşımıza çıktığını ifade edebiliriz. Kendisiyle yapılan bir röportajda

“Çocukluğum, benim hiç unutmadığım en güzel zamanımdır. Kendi kendime kaldığım zaman, en çok sığındığım yer hep çocukluğumdur. Rüyalarım da hep o çocukluğumu görürüm. Eski evimizin sahipsiz olarak, saf temiz, çok temiz, çok hisli, baştan başa muhabbet olan çocukluğum. Bu dünyaya ait olan ilk intibalarım hakikaten çok güzel şeylerdi. Zaten geçince onlardaki güzelliği, safiyeti başka şeylerde bulamadım. Herhalde başka bir hayata hazırlanmak lâzım geliyor. O hayat da daha güzel olacak diye düşünüyorum.” (Çelebi, 1958, s. 3-7)

diyen şairin kendisine bir tür sığınma alanı olarak gördüğü çocukluğunun yanında bu kez yine sığınma alanı olarak baba figürü ile de karşılaşılıyor: “*Sevgi dolu çocukluğum / Sevgi dolu içim dışım / Babacığım / Kollarına al beni / Ben senin çocuğum*” Asaf Hâlet’in, çocukluk dönemine bu denli bir aidiyet duyup içselleştirmesi şüphesiz, yüzeysel olmayan, içtenliğin ve sahiciliğin simgesi olan bir dönem olmasından kaynaklıdır:

“Çocukluk, her haliyle en temiz ve doğal olanı karşılarken, aynı zamanda da ilk karşılaşmanın gerçekleştiği bir alandır. Çocukluk döneminde meydana gelen bu ilk karşılaşmanın, hayatın diğer dönemlerinde olabilecek karşılaşmalardan ayrı bir yönü vardır. Çocuklarla meydana gelen nesnelerle, olaylarla ve kişilerle olan bu karşılaşma her şeyden öte sahicidir ve taklit edilemez. Bu durum, o karşılaşmayı yaşayana özeldir ve onun anlam dünyasında uçsuz bucaksız bir derinlik kazanabilir.” (Tüzer, 2012, s. 155-156)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, çocukluk yıllarına dair sahiciliğin ve içtenliğin izlerini gördüğümüz bir başka şiiri:

tavan arasına kaçan
erik ağacından görünen göğü düşünür
akşamın acısı içine çökünce

uyur

benim küçük bir kedim vardı
ahmak bir ayak ezdi
benim en güzel çocukluğumu
ahmak bir ayak ezdi

ağaçların arasında unutilan çocuk
yapraklarda güneşi görür
ve hareli denizlerde gezdiği günü düşünür

küçük kedim bana sürün
kediler ağlamaz
çöp tenekelerinde ölür

sıska kediler
damlardan çok mezbelelerde görünür

küçük kedim
molozlu sokakların ağır uykusundan gerin
bilirim ki sen
bu çöplükten değilsin
benim gibi garipsin
ikimizin de unuttuğumuz
kuşları bol
ağaçları bol bahçelerdensin
koca duvarlı sokaklarda sıkılmışsın
ve canından bıkmışsın

(“Kedi”, *Bütün Şiirleri*, s.71)

Çelebi’nin, “Kedi” şiirinin bütününe baktığımızda yine çocukluk izleği, ekseriyetle bir içtenlik ve sahiciliği içinde barındıran bir sığınma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. “*tavan arasına kaçan çocuk / erik ağacından görünen göğü düşünür*” mısralarına baktığımızda, “erik ağacından görünen gök” mısrası, Asaf Hâlet’in çocukluk yıllarının geçmiş olduğu evin manzarası olabileceğini düşündürebilir. Yine aynı şekilde “*ağaçların arasında unutilan çocuk / yapraklarda güneşi görür*” mısrası, şairin çocukluk yıllarının geçtiği evin manzarasının, şairin muhayyilesine yansımalarını içermektedir denilebilir. Bu bağlamda Çelebi’nin şiire başlığını da veren ve şiirin bütününde toplam beş kez tekrarlanan

“kedi” motifi ile çocukluk yıllarının içtenliğini ve sahiciliğini dile getirmek istediğini belirtebiliriz.

“küçük kedim

molozlu sokakların ağır uykusunda gerin
bilirim ki sen
bu çöplükten değilsin
benim gibi garipsin
ikimizin de unuttuğumuz
kuşları bol
ağaçları bol bahçelerdensin”

mısralarına baktığımızda Asaf Hâlet Çelebi’nin, geçen zaman ile birlikte, kentleşmenin artması ve bahçe kültürünün azalmasından kaynaklı olarak “kuşların” ve “ağaçların” bol olduğu bahçeleri, çocukluğuna ait özlem duyduğu sığınma alanları olarak değerlendirebiliriz. Dolayısıyla Asaf Hâlet Çelebi’nin, “mimarinin durağan, tabiatın dinamik yapılarının birbirini yücelten beraberliğine” (Cansever, 2013, s. 32) derin bir özlem duyduğunu ifade edebiliriz. Çelebi, geçmişe ve daha özelden çocukluk yıllarının barındırdığı safiyaneliğe olan özlemini dile getirirken “kedi” motifini, tabiatın dinamikliğinin yerini kentleşme kültürünün alması sonucu kendisini içinde bulunduğu düzene ait hissedememenin bir simgesi olarak kullanmış olabileceğini düşünebiliriz: “küçük kedim / (...) / bilirim ki sen bu çöplükten değilsin / (...) koca duvarlı sokaklardan sıkılmışsın / ve canından sıkılmışsın”

2.3. ŞAİRİN ŞİİRLERİNDEKİ TASAVVUFİ MOTİFLER

“İbrahim / içimdeki putları devir
elindeki baltayla / kırılan putların yerine /
yenilerini koyan kim”

Asaf Hâlet Çelebi

Asaf Hâlet Çelebi’nin, daha önceki bölümlerde de ifade ettiğimiz üzere, şiirinin oluşumuna önemli ölçüde yön veren etkenlerden birisi aile temelli yaşantısı ve tasavvufi yönüdür. Şiirlerinde belirgin bir izlek olarak karşımıza çıkan tasavvufi motifler, belirli simgesel değerler ve kapalı bir ifade tarzıyla karşımıza çıkmaktadır. Tasavvufi ve simgesel açıdan yorumlayabileceğimiz şiirlerinden birisi olan “Cüneyd” şiiri:

bakanlar bana
gövdemi görürler

ben başka yerdeyim

gömenler beni
gövdemi gömerler

ben başka yerdeyim

aç cübbeni cüneyd

ne görüyorsun

görünmiyeni

cüneyd nerede
cüneyd ne oldu

sana bana olan
ona da oldu

kendi cübbesi altında
cüneyd yok oldu

(“Cüneyd”, *Bütün Şiirleri*, s.11-12)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, “Ses” dergisinin ilk sayısında yayımlanan “Cüneyd” şiirinin başlangıcında Arapça “*leyse fî cübbetî sivallah*” ifadesi bulunmaktadır. Seyhan Erözçelik, *Son Vezir Asaf’ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması* adlı çalışmasında bu sözün mutavavvıf Cüneyd-i Bağdâdî’ye ait olduğunu belirtmektedir. (Erözçelik, 2018, s. 136) Asaf Hâlet Çelebi, Cüneyd-i Bağdâdî’ye karşılık gelen “Cüneyd” ifadesi ile tasavvufî bir düşünce ve terim olan Vahdet-i Vücut ve Vahdet-i Şuhud ile anılan bir mutasavvıfın ismini şiirinde dört kez tekrarlamaktadır.¹ Çelebi’nin burada, “*Bakanlar*

¹ Cüneyd: Tam adı Ebu’l Kasım Cüneyd b. Muhammed el-Hazzâz el Kavâirîrî olan Cüneyd, Bağdat’ta doğdu ve önemli hocalardan şer’î ilimler okudu. Aslen Nihavendli olan ailesi geçimini cam ticaretiyle sağladığı için Kavâirîrî nisbesiyle, kendisi de ipek ticareti yaptığı için “Hazzaz” lâkabıyla tanınıyordu. İlk devir sufiliğinin en büyük temsilcilerinden biridir ve tasavvuf terimleriyle usul ve esasları onun tarafından tespit edilmiştir. Bütün tarikatlerin saygı duyduğu Cüneyd’in fena (fi’l-İlah) konusundaki fikirleri, Vahdet-i Vücut’dan ziyade Vahdet-i Şuhud’a yakın olmakla beraber, Vahdet-i Şuhud’a yakın olmakla beraber, Vahdet-, Vücut düşüncesini özlü bir

bana / gövdeyi görürler / ben başka yerdeyim / gömenler beni / gövdeyi gömerler / ben başka yerdeyim” dizeleri ile varlığın maddeden soyutlanıp mana, ruh ile var olduğunu, varlığın somut bir bedenle değil; mana ve ruh ile derin bir anlam kazanabileceğine işaret ettiğini ifade edebiliriz.

“*cüneyd nerede / cüneyd yok oldu / sana bana olan / ona da oldu / kendi cübbesi altında / cüneyd yok oldu*” mısraları, varlığın esas mana alemine erişerek anlam kazanacağına işaret ediyor denilebilir. Şiirin başına eklediği ve “cübbemin altında Allah’tan başkası yoktur” anlamına karşılık gelen Arapça söz de bunu kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla Asaf Hâlet, şiirinde dört kez tekrarladığı “cüneyd” ifadesi ile varlığın, mana alemindeki esas derinliklerini ifade etmede bir simge olarak kullandığını ifade edebiliriz.

Asaf Hâlet Çelebi’nin, daha sonra ele alacağımız “Doğu Mistizmi” bölümünde de inceleyeceğimiz “He” şiirini, sembolik anlamlara karşılık gelen ve özellikle divan edebiyatı şairlerince çok kez kullanılan “he” harfinden dolayı bu bölümde de ele almayı uygun görüyoruz:

vurma kazmayı
ferhâaad

he’nin iki gözü iki çeşme
âaahhh

dağın içinde ne var ki
güm güm öter
ya senin içinde ne var
ferhâd

ejderha bakışlı he’nin
iki gözü iki çeşme
ve ayaklar altında yamyassı

kasrında şirin de böyle ağlıyor
ferhâaad

şekilde anlatan “Leyse fî-cübbeti sivâ’llah” (Cübbemin içinde Allah’tan başkası yoktur) sözü ona izafe edilir. Bağdat’ta ölen ve rivayete göre altmış bin kişinin katıldığı bir cenaze töreniyle toprağa verilen Cüneyd’in bazı mektupları günümüze ulaşmıştır. (Beşir Ayvazoğlu, *He’nin İki Gözü İki Çeşme Bir Asaf Hâlet Çelebi Biyografisi*, s.314)

Harfler, karşıladıkları birtakım simgesel değerlerden dolayı birçok şair tarafından şiirlerinde farklı anlam alanlarına karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır. Arap alfabesinin yirmi altıncı harfi olan ve “güzel he” ve “gözlü he” olarak da adlandırılan he (ه) harfi, şekil itibariyle göze benzetildiği için bu noktada şairler tarafından farklı anlam alanlarına gelecek şekilde kullanılmıştır. “He” harfinin şekil özelliği itibariyle karşılık geldiği anlam alanı hakkında Dursun Ali Tökel’in ifadeleri dikkate değerdir:

“Güzel he olarak da adlandırılan he harfi şekil özelliği itibariyle, şâirler tarafından bazen göz veya göz açıklığını simgeleme niyetiyle kullanılmıştır. Gerçekten de güzel he şekil olarak yan yana açık iki göze benzemektedir. Bu harfin ayrıca goncaya benzerliğinden de bahsedilmektedir. Diğer harflerde olduğu gibi şâirler zaman zaman bu harfle de çeşitli kelime oyunları yapmışlar ve he’yi kullandığı kelimenin içindeki durumuna göre değişik göndermelerde bulunmuşlardır.” (Tökel, 2003, s. 219)

Dolayısıyla, Asaf Hâlet’in “*vurma kazmayı / ferhâad / he’nin iki gözü iki çeşme / âaahhh / (...) ejderha bakışlı he’nin / iki gözü iki çeşme*” mısralarını ele aldığımızda da şairin, he harfinin şekil itibariyle göze benzetilmesinden dolayı ağlayan bir sevgiliyi simgelemesi açısından kullanmış olabileceğini ifade edebiliriz. Bunun yanı sıra he harfinin Allah’ın isimlerine karşılık gelmesi noktasında ve kelime-i tevhidi de oluşturan harfler arasında olması bakımından Allah’ın birliğini simgelemesinden dolayı sık sık şairler tarafından kullanılan bir harf olduğunu da belirtebiliriz.¹

Asaf Hâlet Çelebi’nin şiirlerindeki ve bizzat iki şiir kitabına isim olan harflerden bir diğeri ise “lâmelif”tir:

¹ Seyhan Erözçelik’in *Son Vezir Asaf’ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması*’nda “he” harfi üzerine hem şekil itibariyle hem de Allah’ın birliğini simgelemesi üzerine yaptığı açıklamalar dikkate değerdir: “he. Arap alfabesinde bir harf. Bu harf şiirde ferhâd, âh, ejderhâ kelimelerinde de geçmektedir. Yirmi dokuz sûrenin başında bulunan harf gruplarına mutasavvıflar türlü anlamlar vermişlerdir. Hurûfilik inancı ise, dünyayı düpedüz harflerle (seslerle) açıklamıştır: “Varlığın zuhuru sesledir.” He, birkaç bakımdan önemli bir harftir. Bu harf, Allah kelimesinin son harfi ve O anlamına gelen hüve kelimesinin baş harfidir. Annemarie Schimmel, XVIII. yy. Nakşibendî sufilerinden Nasır Muhammed Andelib’in tefekkür mertebelerini anarak (Allah ile karşı karşıya kalan he’nin kelime boyunca, elif’ten başlayarak he’ye ulaşması ve orda tüm acılardan ve belalardan uzak yaşaması) mutasavvıfın varabileceği en yüksek mertebenin he harfiyle çevrili olduğunu söyler. Nihayet, Ramis Dara, Çelebi’nin şiir kitaplarından ikisinin adlarının (He ve Lâmelif) İslâm’ın birleme sözünü (kelime-i tevhid) bildirdiğini öne sürer: lâ ilâhe illallah. Ferhâd’ın eski harflerle yazımını düşündüğümüzde de hoş bir ilgi kurulabilir: bu kelimedeki elif, he’ye vurulan bir kazmaya benzer, “ve ayaklar altında ezilen yamyassı” dizesinde de Ferhâd’ın eski yazımına göndermede bulunulur: ayağa benzeyen elif’in altında ezilen he.” (s.138)

başı sana benzeyen lâmelifin
havada kolları
el'amââân
çekdi çıkardı çengeli
sağ kolunun
ve takıldı kaldı köklere

kalb yok göğsümün içinde
kök var
ne kökü
meyan kökü

lâmelifin kolları
senin kolların
lâmelin göbeği
senin göbeğin

lâmelifin kolları
dolandı boynuma

(“Lâmelif”, *Bütün Şiirleri*, s. 98-99)

Asaf Hâlet Çelebi, 1982’de “Yazko Edebiyat”ta yayımlanan bir söyleşisinde Kemal Sülker’e “Lâmelif” şiirinin simgesel değeri üzerine verdiği cevapta: “Elifbâ’da lâmelif var; içi boş küçük bir yuvarlağın iki yanından Tanrı’ya doğru iki kol açılarak çizgi hâline yükselir. İşte Lâmelif, bana beni tanıtan bu gücün, bir remzin (simgenin) ta kendisidir.” diyor. (Çelebi, 1982, s. 64-72) Dolayısıyla Asaf Hâlet’in ifadelerinden de hareketle, “*başı sana benzeyen lâmelifin / havada kolları / el'amââân*” mısralarında, lâmelifi (ل) şeklinden dolayı, kolları iki yana açılarak Allah’a yapılan bir yakarış mahiyetinde yorumlayabiliriz. Şair, lâmelif harfini şeklinden dolayı sevgiliye, Allah’a yakarışın bir simgesi olarak kullanmıştır denilebilir. Asaf Hâlet şiirin devamında “*kalb yok göğsümün içinde / kök var / ne kökü / meyan kökü / lâmelifin kolları / senin kolların*” mısraları ile de yine lâmelif harfi ile Allah’a duyulan bağlılığı olduğu kadar sevgiliye duyulan bağlılığını da simgesel bir ifadeyle çağrışıma dayalı bir şekilde kullanmıştır denilebilir:

“Lâm harfi şekil benzerliği dolayısıyla, kıvrımlı oluşu sebebiyle sevgilinin kıvrımlı saçlarına benzetilmektedir. Lâ harfi ise bir lâm ve bir elifden oluşur. Şairler genellikle

boyu simgeleyen elif ve saçı simgeleyen lâm harfini kullanmak suretiyle çeşitli mazmunlar yapmaktadırlar. Bu tür beyitlerde harflerin simgelemiş olduğu boy ve saç söylenerek harfler bizzat zikredilmez ve okuyucunun da bu simgeleri bildiği farz edilir veya metnin anlaşılması için bu simgelerin bilinmesi gerekir.” (Tökel, 2003, s. 189)

Aynı şekilde lâmelifin şekil itibariyle karşılık geldiği anlamı Muhyiddin İbn Arabi *Harflerin İlmi* kitabında şöyle açıklıyor:

“Bil ki Lâm ve Elif birlikte yanyana durdukları zaman, dost olurlar ve her biri diğerine bir eğilim duyar. Bu eğilim hem bir tutkudur (heva) hem de bir ilgidir (garaz). Demek ki eğilim ancak bir aşk hareketinden doğmaktadır. Lâm’ın hareketi zatî bir harekettir. Elif’in hareketi arızî bir harekettir. Dolayısıyla Lâm’ın gücü (sultanı) Elif’in üzerinde açığa çıkmıştır, onda bir hareket meydana getirmek için. İşte böylece Lâm, bu babda Elif’ten daha güçlüdür, çünkü o Elif’ten daha çok aşıktır: onun himmeti daha mükemmel bir var oluşa, daha tam bir fiile sahiptir. Elif daha az aşıktır. Onun himmeti Lâm’a bağlanma bakımından daha azdır; işte bu nedenle ayakta dimdik duramadı.” (Arabi, 2018, s. 168)

Dolayısıyla İbn Arabi’nin açıklamalarından da hareketle, lâmelifin şeklinden dolayı, Elif’in Lâm’ın karşısında dimdik duramaması Asaf Hâlet’in “*lâmelifin kolları / senin kolları / lâmelin göbeği / senin göbeğin / lâmelifin kolları / dolandı boynuma*” mısralarında da açığa çıkmaktadır. Asaf Hâlet’in, “*lâmelifin kolları / dolandı boynuma*” mısralarından yola çıkarak lâmelifin şekil özelliğinden dolayı sevgili karşısındaki acziyetinin bir simgesi olarak kullanmış olabileceğini söyleyebiliriz.

Asaf Hâlet Çelebi’nin metinler arasılık, tasavvuf, mistisizm ve estetik açıdan yoğun bir derinlik barındıran “İbrahim” şiiri:

ibrâhîm
içimdeki putları devir
elindeki baltayla
kırılan putların yerine
yenilerini koyan kim

güneş buzdan evimi yıktı
koca buzlar düştü
putların boyunları kırıldı
ibrâhîm
güneşi evime sokan kim

asma bahçelerinde dolaşan güzelleri
buhtunnasır put yaptı
ben ki zamansız bahçeleri kucakladım

güzeller bende kaldı
ibrâhîm
gönlümü put sanıp da kıran kim

(“İbrâhîm”, *Bütün Şiirleri*, s.16)

Asaf Hâlet Çelebi’nin birçok göndermeyi, telmihi içinde barındıran “İbrâhîm” şiirine baktığımızda, isim sembolizasyonları üzerinden de ilerleyerek ilk olarak Hz. İbrâhim kıssasına¹ yapılan telminin dikkat çektiğini belirtebiliriz. Nemrut’un kavminin putlarını kıran ve putları kırmasından dolayı Nemrut tarafından ateşe atılmak istenen Hz. İbrâhim ile ilgili bu kıssaya Asaf Hâlet Çelebi’nin telmihte bulunması yalnızca bu kıssaya gönderme yapmak amaçlı değildir. Asaf Hâlet’in, tasavvufta put kırıcılığın sembolü olarak bilinen İbrâhim Peygambere gönderme yapmasındaki esas nokta, kendi ruhundaki karmaşayı da sembolik bir anlatımla ifade etmektir:

ibrâhîm
içimdeki putları devir
elindeki baltayla
kırılan putların yerine
yenilerini koyan kim

mısralarına baktığımızda Asaf Hâlet’in bu mısralarla esas ifade etmek istediği Nemrut’un putlarını kıran Hz. İbrahim değil; şairin bizzat kendi içindeki putlardır. Şairin içindeki putlar da bizzat kendi nefesine bağladığı duygularıdır denilebilir. Şairin “içindeki putlar” esasında kendisinin Allah’a ulaşmasında engel teşkil eden duygularıdır. Bu bakımdan ele aldığımızda da “içimdeki putları devir / elindeki baltayla / kırılan putların yerine / yenilerini koyan kim” mısralarında şairin kendi nefsiyle mücadelesini görüyoruz. Aynı zamanda şiirin bütününde maddi olan ve manevi olanın birlikte sunularak bir zıtlığa işaret edildiğini görüyoruz. Bu iki zıt durumu da Asaf Hâlet’in kendi ruhunun ve nefsinin karmaşasına bağlayabiliriz. Manevi

¹ “Hayatı ve kıssaları hakkında Kur’an-ı Kerim’in çeşitli surelerinde geniş bilgi bulunan İbrahim Peygamber, halkın kurban kesme törenine katılmak için puthaneye girerek bütün putları kırar ve baltasını en büyük putun boynuna asar. Sorgu sırasında bunu niçin yaptığı sorulur, o da kendini “Putlar, büyük putun tarafından boynunda asılı duran baltayla kırıldı. İnanmazsanız, kendisine sorunuz!” diyerek savunur. Putun hareket edemeyeceği, konuşamayacağı söylenince, İbrahim, “O zaman hareket edemeyen, konuşamayan, size fayda ve zarar vermesi mümkün olmayan putlara niçin tapıyorsunuz?” diye sorar. Kıssaya göre, Nemrut, bu sebeple İbrahim Peygambere ateşe atarak yakmak istemiştir. Klasik edebiyatta, İbrahim Peygamber, put kırıcılığın sembolüdür.” (Beşir Ayvazoğlu, *He’nin İki Gözü İki Çeşme Bir Asaf Hâlet Çelebi Biyografisi*, s.318)

anlamda içindeki putları nefsiyle bir mücadele yöntemi olarak yıkmaya çalışan şair, “*güneş buzdan evimi yıktı*”, “*güneşi evime sokan kim*” mısraları ile de aynı zamanda içindeki maddi ve dünyevi mücadeleyi Nemrut’un geçici putlarına telmih yaparak sembolik bir anlatımla aktarmıştır. Şiirin son bölümünde ise bir karşılaştırma vardır:

asma bahçelerinde dolaşan güzelleri
buhtunnasır put yaptı
ben ki zamansız bahçeleri kucakladım
güzeller bende kaldı

Geçici güzellikler olan “asma bahçeleri” ve asma bahçelerinde dolaşan güzeller, Buhtunnasır’ın putlarıdır ve Buhtunnasır, yüzeysel ve dünyevi zevkleri simgeliyor; Asaf Hâlet ise “*ben ki zamansız bahçeleri kucakladım*” diyerek zamandan ve mekândan bağımsız, sonsuz olana bağlılığını ifade ederek esas güzel olanın kendisinde kaldığını ifade ediyor: “*güzeller bende kaldı*”.

Asaf Hâlet Çelebi’nin, tasavvufi göndermeler içeren ve vahdet-i vücûd ilkesini benimseyen Hallac-ı Mansûr’u konu alan “Mansûr” şiiri:

renkler güneşten çıktılar
renkler güneşe girdiler
renkler güneşsiz öldüler
ne renk gerek bana
ne renksizlik

güneşler bir yerden çıktılar
güneşler bir yere girdiler
güneşler onsuz öldüler
ne aydınlık gerek bana
ne karanlık

şekiller bir yerden geldiler
şekiller bir yere gittiler
şekiller görünmez oldular

büyük köse vur
bütün sesler bir seste boğuldu
mansûr

mansûuur

Hallac-ı Mansûr, “Ene’l- Hakk” (Ben Allah’ım) dediği için önce hapse atılıp ardından Bağdat’ta idam edilen ve “aşk şehidi” olarak anılan, vahdet-i vücûd düşüncesi ile anılan bir şahsiyettir. (Ayvazoğlu, 2014, s. 319-321) Asaf Hâlet Çelebi, “Mansûr” şiirinde “*renkler güneşten çıktılar / renkler güneşe girdiler*”, “*güneşler bir yerden çıktılar / güneşler bir yere girdiler*” ve “*şekiller bir yerden geldiler / şekiller bir yere gittiler*” mısraları ile renk, güneş ve şekil gibi kavramları simgesel bir anlam alanına karşılık gelecek şekilde, vahdet-i vücûd düşüncesini benimseyen Hallac-ı Mansûr’un, Allah’ın birliğinde yok olma düşüncesine telmihte bulunduğunu belirtebiliriz. “*bütün sesler bir seste boğuldu / mansûr*” mısraları ile de “bütün seslerin” “bir seste boğulmasını”, Çelebi’nin kâinattaki her şeyde, Allah’ın bir yansıması olarak gördüğünü ifade ederek vahdet-i vücûd ilkesine gönderme yapmış olabileceği şeklinde yorumlayabiliriz. Dolayısıyla Asaf Hâlet Çelebi, vahdet-i vücûd düşüncesi ile ön plana çıkan Hallac-ı Mansûr’a telmihte bulunarak “Mansûr” ifadesini vahdet-i vücûd düşüncesinin bir simgesi olarak kullanmıştır diyebiliriz.

Asaf Hâlet Çelebi’nin, İslam inancında Havva’nın Âdem’in kaburga kemiğinden yaratıldığına dair olan rivayete gönderme yaptığı “Kadıncığım” şiiri:

oyluk kemiğimi çıkartıp
kendime bir kadıncık yaptım
ve bir şamar vurup
rafa oturttum

ben evden çıkınca
kadıncığım yemeklerimi pişirdi
söküklerimi dikti
ve akşam olunca
korkusundan
çıkıp rafa oturdu

geceleeri kadıncığımın dizine korum başımı
ve üç kıl koparınca
uyurum

Asaf Hâlet, “Kadıncığım” şiirinin ilk mısralarında “*oyluk kemiğimi çıkartıp / kendime bir kadıncık yaptım*” diyor. İslam inancına göre Hz. Âdem’e ruh üfleyen Allah, Âdem’e eş olsun diye Havva’yı Âdem’in kaburga kemiğinden yarattığına dair rivayetler vardır. (Ayvazoğlu, 2014, s. 321-322) Aynı zamanda Nisâ Sûresi’nin ilk ayetinde de “Ey insanlar! Sizi bir nefisten yaratan, ondan (onun özünden/maddesinden) da eşini (Havvâ’yı) vücuda getiren ve ikisinden de pek çok erkek ve kadın üretip yayan Rabbinizin emrine uygun yaşayın.” denilmektedir. (Feyizli, 2013, s. 83) Dolayısıyla Asaf Hâlet’in, “kadıncığım” ifadesi ile eş olduğu ihtimalini düşündüğümüz bir “sevgili” motifini, İslâm inancına ait bir hadise ve ayete gönderme yaparak sembolik bir anlatımla kullandığını ifade edebiliriz. Aynı zamanda şiirin son mısralarında “*geceleri kadıncığımın dizine korum başımı / ve üç kıl koparınca uyurum*” diyerek bir masal motifi olan “üç kıl koparmak”¹ ifadesini kullanmasının da masalda halk kahramanının bu üç tel saçın gücü sembolize etmesinden kaynaklı olduğunu düşünebiliriz. Çelebi’nin de uykuya dalmadan önce “kadıncığı” tarafından saçından “üç kıl koparıldıktan” sonra uyuması sevgili karşısındaki bir tür yenilginin simgesi şeklinde yorumlanabilir.

Öncesinde de ifade ettiğimiz gibi; Asaf Hâlet Çelebi’nin, tasavvufi alt yapısında ailevi bir temel ve yaşantının etkin rolü olmuştur. Aile temelli tasavvufi göndermeler içeren ve şiirlerinde belirgin bir izlek olarak karşımıza çıkan tasavvufa dair simgesel değerler ve göndermelerin olduğu bir diğer şiiri “Nûrûsiyah”:

bir vardım
bir yoktum
ben doğdum
selimi sâlisin köşkünde

sebepsiz hüznün hocamdı
loş odalar mektebinde
harem ağaları lalaydı
kara sevdama
uyudum
büyüdüm
ve nûrusiyâha ağladım

nûrusiyâha ağladığım zaman
annem sûzudilâra idi

¹ “Üç kıl koparmak” masal motifi için bk: Seyhan Erözçelik, *Son Vezir Asaf’ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması*, Akt: Hakan Sazyek, *Asaf Hâlet Çelebi Bütün Şiirleri*, s.142-143

ve babam bir tambur
annem sustu
babam küstü
ama ben niçin hâlâ nûrusiyâha ağlarım
nûrusiyâaah
nûrusiyâaahhh

(“Nûrusiyâh”, *Bütün Şiirleri*, s.29)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, “Nûrusiyâh” şiirine baktığımızda, “nûrusiyâh”ın Kadir gecesi ile ilgili bir mazmun olduğu ve bu gecede mü’minlere siyah bir nur görüldüğü bilgisine ulaşıyoruz. (Erözçelik, 2018, s. 146) Bu bakımdan ele aldığımızda Asaf Hâlet Çelebi’nin “nûrusiyâh” ifadesini bu geceye gönderme yapmak maksadıyla kullanmış olabileceğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda şairin bizzat öncelediği ve benliğinde yer edinen ailevi yaşantısına, musikiye, tarih ve medeniyetine dair simgeler karşımıza çıkmakta: “*ben doğdum / selimi sâlisin köşkünde*” mısralarındaki selimi sâlisin, III. Selim’dir ve şiirin “*nûrusiyâha ağladığım zaman / annem sûzudilâra idi / ve babam bir tambur*” mısralarındaki “sûzudilâra” ise III. Selim’in bulduğu bir musiki makamı olduğu bilinmektedir. (Erözçelik, 2018, s. 146) Dolayısıyla Asaf Hâlet Çelebi, tasavvufa, tarihe ve musikiye dair ifadeler ve değerler ile simgesel bir atmosfer kurmuştur ve kurduğu bu simgesel atmosferle de kendi iç dünyasını, ruh hallerini ortaya koymuştur: “*sebepsiz hüzün hocamdı / loş odalar mektebinde / harem ağaları lalaydı / kara sevdâma / uyudum / büyüdüm / nûrusiyâha ağladım*”.

Yine içerisinde çeşitli göndermeler ve masal motifleri barındıran, aynayı tasavvufî bir simge olarak kullandığı “Ayna” şiirine bakalım:

bana aynada bir sûret göründü
benden başkası
bilmem memleket-i çinden midir
ya mâçinden mi

sordum kimsin diye
bir kahkaha atıp
ben çîn padişahının kızı
çoktandır âşıkınım
dedi

dedim çık

o aynadan
hayalimi çalan
hayalim olmazsa olmasın
yalnız
var olduğuna inanmak için
ellerim sana dokunsun

bana çîn padişahının kızı
gelemem
dedi

ancak bir gün
hayalin gibi seni de
bu aynanın içine alıp
kaybolacağım

(“Ayna”, *Bütün Şiirleri*, s.33-34)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, iki farklı şiirine de konu olan “ayna” simgesini, ele aldığımız şiirde tasavvufi bir simge olarak kullanmış olduğunu ifade edebiliriz. Tasavvufa göre insan, nihai varlığın bir aksi, aynasıdır. Allah’ın yeryüzündeki yansıması olarak kabul edilen insan, aynada da kendi aksinde nihai olanı görecektir:

“Çelebi’nin sıkça kullandığı ayna simgesi tasavvuftandır. Tasavvufa göre, ‘Tanrı tecelli ettiği zaman adem (yokluk) boşluğa bakmış ve kün (ol) emrini vermiş. Böylece, adem biricik ve gerçek varlık olan Tanrı’yı aksettiren bir ayna olmuştur. Bu aksi gören göz insandır. Aynaya baktığımızda nasıl gözümüzün bebeğinde küçük bir aksimiz görünüyorsa, bu dünyada da Tanrı’nın aksettiği göz insan olmaktadır. Molla Câmî, bir rübaisinde bunu şöyle ifade eder: “sevgili bir tanedir, fakat önüne, kendisine bakmak için binden ziyâde ayna koymuştur. O aynaların her birisinde, aynanın sırrına ve temizliğine göre kendi yüzü görünmektedir.” (Erözçelik, 2018, s. 148-149)

Dolayısıyla Asaf Hâlet, “*bana aynada bir sûret göründü / benden başkası / bilmem memleket-i çinden midir / ya mâçinden midir*” mısralarında kullandığı ayna motifini de nihai varlığın bir simgesi olarak ve aynada gördüğünün “*benden başkası*” olduğu ifadesiyle de kendi “ben”inde nihai varlığın tecellisini gördüğüne işaret ediyor. Bu noktada Çelebi’nin *Eşrefoğlu Divanı*’ndaki ayna hakkındaki açıklamaları dikkate değerdir: “Muhtelif mânâları vardır: a) Hakkın vücudu bir aynadır. Buradan yine Hakkın vücudu görülür. b) Âleminin aynasında Hak tecelli eder. c) İnsanı Kâmil de bir aynadır, oradan Hak görülür.” (Çelebi, 2002, s. 187) Şiirde geçen “*çîn padişahının kızı*” mısrasında ise yine Asaf Hâlet’in bir masal motifi kullandığını görüyoruz. Çelebi’nin masal motiflerini de bu denli çok kullanmasındaki

sebepe ise kendisinin mücerret olana ilgisidir diyebiliriz. “Benim Gözümde Şiir Davası” adlı poetik metninde bu durumu şöyle dile getiriyor:

“İnsanın kendi benliği ile en çok baş başa kalması demek olan çocukluğumuzun oyun tekerlemelerini, masallarını, masal tekerlemelerini hatırladığımız zaman bunların çok mücerret şeyler olduğunu görürüz. Hakikaten bir nevi mücerret şiir demek olan tekerlemeleri dinlemekten büyük zevk almışızdır. Masalların en çok sevdiğimiz tarafları mücerret olan taraflardır.” (Çelebi, 1954, s. 265)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, tasavvufi alt yapısında etkisi olan unsurlar arasında ailesi ile birlikte Mevlî kültürünü benimsemiş olmaları da vardır. Mevlâna ve Mevlevilik üzerine çeşitli çalışmaları bulunan Asaf Hâlet Çelebi’nin bu yönüyle doğal olarak şiirlerinde de Mevlevî kültürüne dair simgesel unsurlarla karşılaşmaktayız:

tennure giymiş ağaçlar
aşk niyâz eder
mevlânâ

içimdeki nigâr
başka bir nigârdır
içimdeki sem’a
nece yıldızlar akar
ben dönerim
gökler döner
benzimde güller açar

güneşli bahçelerde ağaçlar

halaka-ssemâvâti-vel’ard’h
yılanlar ney havalarını dinler
tennure giymiş ağaçlarda

çemen çocukları mahmur
câaan
seni çağırıyorlar

yolunu kaybeden güneşlere
bakıp gülümserim
ben uçarım
gökler uçar

(“Sema-1 Mevlâna”, *Bütün Şiirleri*, 48-49)

Asaf Hâlet Çelebi'nin "Sema-ı Mevlâna" şiirinin ilk kısmı olan "*tennure giymiş ağaçlar / aşk niyâz eder*" mısralarına baktığımızda Mevlevilerin giyindikleri bir kıyafet türü olan "*tennure*"¹yi görüyoruz. Dolayısıyla "*tennure giymiş ağaçlar / aşk niyâz eder*" mısralarında esasında Mevlevî dervişlerinin yaptıkları semadan bahsettiğini açıkça ifade edebiliriz. "*içimdeki nigâr / başka bir nigârdır / içimdeki sem'a / nece yıldızlar akar / ben dönerim / gökler döner*" mısralarındaki ifadeler ile ise sema esnasındaki vecd halini ve ruhunun esas varlıkta erimesine işaret ettiğini belirtebiliriz. Asaf Hâlet'in bu mısralarındaki "nigâr" kelimesi "resim, nakış, tasvir; resim gibi güzel sevgili; put" anlamlarına gelir. (Erözçelik, 2018, s. 141) Dolayısıyla "nigâr" kelimesiyle şairin, sonsuz varlığın benliğini doldurmasının bir simgesi olarak kullanmış olabileceğini ifade edebiliriz. Aynı zamanda Kur'an-ı Kerim'de birçok ayette geçmekte olan ve "O gökleri ve yeri yarattı."² anlamına gelen "halaka's-semâvâti ve'l-ardh" ayetine yer vermesini ve "*ben uçarım / gökler uçar*" mısralarından da yola çıkarak yine evrenin tek bir varlığın yansıması, sonsuz varlıkta vücut bulmasına gönderme yaptığını ifade edebiliriz. Asaf Hâlet'in bu gerçekliğe ve manaya işaret ederken Mevlevî kültürüne dair olan simgeler kullanmış olması da şiir evreninde kendine has bir atmosfer yaratmasına olanak sağlamıştır. Çelebi, "Semâ-ı Mevlânâ" şiirindeki tasavvufî vecd hali ile mistik bir atmosfer kurmuştur denilebilir:

"Semâ-i Mevlânâ, Asaf Hâlet'in tasavvufî vecd ve şuura en çok yaklaşır gibi olduğu şiiridir. Her ne kadar şiirde, birinci teklik şahıs olarak, şairin kendisi var gibi ise de şiirin isminden anlaşılacağı üzere, sanki Mevlânâ'nın semâi anlatılıyor. (...) Daha önce de belirtildiği gibi, arayış içindedir ve kendisini tasavvufun dünyasına atmak ister; yalnız kenara kadar gelip içeri girememektedir veya girmemektedir. Bununla birlikte, sanki, ara sıra mistik ürperişler de duyar." (Kırımlı, 2000, s. 197-198)

¹ "Mevlevilerin sema sırasında giydikleri kolsuz, yakasız, önü göğüse kadar açık, belden yukarısı dar, aşağısı gittikçe genişleyen bir çeşit elbise. Etekleri, üst kısmıyla kıyaslanamayacak kadar geniştir ve altı parçadan meydana gelir. Etek kısmına içten dört parmak enliliğinde kalın ve yünlü bir parça dikilir. Semâ tennuresi denen bu elbise genellikle beyazdır ve semazen semâa başlayınca elifi nemedle sıkılmış olan belden aşağı kısım yelpaze gibi açılarak hoş bir görüntü yaratır. Arap alfabesindeki lâmelif harfinin ters çevrilmiş şekline benzeyen tennureyi giyen insan, harfin ortasına çekilmiş bir elif gibi görünür; böylece ters lâ, illâ şeklini alır. Bu da Kelime-i Tevhid'in, yani "Lâ ilâhe illâllah" sözündeki Allah'tan başka ilahın olmadığını ifade eden lâ ile onun varlığını ifade eden illâ'ya işaret sayılırdı." (Beşir Ayvazoğlu, *He'nin İki Gözü İki Çeşme Bir Asaf Hâlet Çelebi Biyografisi*, s.323)

² Âl-i İmrân/29, Bakara/22, En'âm/1, Tevbe/36, Furkan/59 ve diğer ayetler...

2.4. DOĞU MİSTİSİZMİ

“bilmemek bilmekten iyidir
düşünmeden yaşayalım
mârâ”

Asaf Hâlet Çelebi

Somut anlamda varlığın kendisinden ziyade varlığın özüne işaret eden mistisizm kısaca

“bir varlığı, olguyu, olayı, durumu fiziksel ve aklî kanun ve ilkelerle değil, soyut derinlikleri, iç yüzleri manevi özleri ile açıklamak ve onların işaret ettikleri, simgesel olarak belirttikleri sırları keşfetmektir. Varlığın özü ile insan ruhu arasında birebir ilişki, bütünlük ve özdeşlik kurmak ve kişinin varlığını madde ötesinde gerçekleştirmesidir.” (Çetin, 2013, s. 31)

şeklinde açıklanabilir. Asaf Hâlet Çelebi’nin ise şiirlerindeki İslâm mistisizmi olan tasavvufî göndermelerin yanı sıra yoğun bir şekilde izleklerinde yer alan Hint ve Budizm kaynaklı mistisizme dayalı birtakım göndermeler ve simgeler ile karşılaşırız. Arkaik dönem metinleri ve halk hikayeleri motiflerinden izler taşıyan şiirlerini ele aldığımızda Hint ve Budizm mistisizminin yanı sıra Mısır metinlerine ait ifadeler ve İran halk hikayelerinden motiflere de rastlıyoruz. Yaygın olarak İran halk hikâyesi kahramanları olarak bilinen Ferhâd ve Şirin’e dair göndermelerin de olduğu “He” şiiri:

vurma kazmayı
ferhâad

he’nin iki gözü iki çeşme
âaahhh

dağın içinde ne var ki
güm güm öter
ya senin içinde ne var
ferhâd

ejderha bakışlı he’nin
iki gözü iki çeşme
ve ayaklar altında yamyassı

kasrında şirin de böyle ağlıyor
ferhâaad

(“He”, *Bütün Şiirleri*, s.14)

Hikâye¹, Şirin’e kavuşmak için elindeki kazma ile dağı delmeye çalışan Ferhâd’a, Şirin’e âşık olan Hüsrev’in dadısı tarafından Şirin’in öldüğü haberinin iletilmesi ve bunun üzerine Ferhâd’ın kazmayı başına vurarak kendisini öldürmesine dayanır. Şiirin “*vurma kazmayı / ferhâaad / he’nin iki gözü iki çeşme / âaahhh / (...) ejderha bakışlı he’nin / iki gözü iki çeşme / ve ayaklar altında yamyassı / kasrında şirin de böyle ağlıyor / ferhâaad*” mısralarında ise Arap alfabesindeki he harfinin şekil itibariyle göze benzetilmesinden dolayı Ferhâd’ın, Şirin’in aşkıdan dolayı ağlamasını sembolize etmektedir denilebilir. Yine aynı şekilde he harfinin şeklinden dolayı “*ejderha bakışlı he’nin / iki gözü iki çeşme / ve ayaklar altında yamyassı / kasrında şirin de böyle ağlıyor*” mısralarındaki “yamyassı” ifadesi ile Ferhâd ile kavuşması engellenen Şirin’in gözyaşlarına gönderme yapılmıştır denilebilir. Yine mistik bir duyuşla Bâbil kralı olan Buhtunnasr’a da çeşitli göndermeler yaparak yer verdiği “İbrâhim” şiirinden:

(...)
asma bahçelerinde dolaşan güzelleri
buhtunnasır put yaptı
ben ki zamansız bahçeleri kucakladım
güzeller bende kaldı
ibrâhîm
gönlümü put sanıp da kıran kim

(“İbrâhîm”, *Bütün Şiirleri*, s.16)

¹ “Hikâye kısaca şöyledir: Mihîn Bânû adlı bir kadın hükümdar, kız kardeşi Şirin’e bir köşk yaptırır. Köşkün duvarlarını resimleyen Bihzâr’ın oğlu Ferhâd, babasına yardım ederken Şirin’i görür, âşık olur. Mihîn Bânû da Ferhâd’a gönlünü kaptırır. Ferhâd, köşk bekçiliğine tayin edilirse aradaki dağı delip köşke su getireceğini söyler ve bu isteği kabul edilir. Hürmüz adlı bir padişah bu aşkı duyup Şirin’i Ferhâd’a almak için Mihîn’le savaşır; bu arada Hürmüz’ün oğlu Husrev, Şirin’i görür, ona vurulur. Ferhâd tam dağı delerken Husrev’in dadısı, Ferhâd’a Şirin’in öldüğünü söyler. Bunun üzerine Ferhâd elindeki kazmayı başına vurur, kendini öldürür. Şirin bunu duyunca gider Ferhâd’ın cesedine sarılır, onun belindeki hançeri kalbine saplar, sevgilisinin yanına düşüp ölür.” (Seyhan Erözçelik)

Asaf Hâlet Çelebi, maddeye karşı manayı önceleyen ve geçici güzellikler karşısında sonsuz varlığa sarılmayı önceleyen bir anlayışla kaleme aldığı “İbrâhîm” şiirinde, Bâbil hükümdarı Buhtunnasır’ın¹ yaptırdığı asma bahçelerinin, tapınakların gelip geçiciliğini mistik bir duyuşla ifade etmiştir: “*asma bahçelerinde dolaşan güzelleri / buhtunnasır put yaptı*”. Dolayısıyla Asaf Hâlet’in, Bâbil hükümdarı Buhtunnasır’ı, geçici güzellikleri kendine “put” edinmenin bir simgesi olarak şiirine dahil ettiğini ifade edebiliriz.

Seçmiş olduğu kelimelerle musikiye, ritme dayalı bir atmosfer oluşturabilmeyi amaçlayan ve bu kelimelerin ritim ve ahenkleriyle şiirsel bir mistisizm havası oluşturmayı amaçladığını ifade edebileceğimiz “Mısır-ı Kadîm” şiiri:

acaba ot gibi yerden mi bittim
acaba denizlerde mi şaşırdım
ve zamanı nasıl unutmaktayım

zaman unutulunca mısır-ı kadîm yaşanabiliyor
kendimi unutunca seni yaşıyorum
yaşamak
bu ânı yaşamaktır

ammon râ’hotep
veya tafnit
kim olduğunu bilmek istemiyorum
yalnız etrafında nefes almalıyım

dut bu a’ru ünnek pahper
kama pet kama tâ
mısır metinlerinde okuduğum cümleler
seninle okuduklarımsa büsbütün başka şeylerdi

seninle bir bahçedeyiz geliyor bana
orada hem var hem yok gibiyim
daha doğrusu bütün bir bahçe oluyorum
insanlığımdan çıkarak
kama pet
kama tâ

(“Mısır Kadîm”, *Bütün Şiirleri*, s.18)

¹ Buhtunnasır (M.Ö. 630-561). Bâbil kralı II. Nabukadnezar. Bâbil’de muhteşem bir saray, bir mabed, ziggurat ve dünyanın yedi harikasından biri olarak kabul edilen asma bahçelerini yaptırmıştı. Kudüs’ü işgal edip Süleyman Mabedi’ni yıkan ve bütün Kudüs halkını Bâbil’e götüren kral olarak bilinir. (Beşir Ayvazoğlu, *He’nin İki Gözü İki Çeşme Bir Asaf Hâlet Çelebi Biyografisi*, s.314)

Asaf Hâlet Çelebi'nin "Mısır Kadîm" şiirinin bütününe baktığımızda genel itibarıyla şiirde bir sevgiliye yazıldığını düşündürecek ifadeler bulunduğunu söyleyebiliriz. Şiirin bütününe Mısır metinlerine ait kelimeler hâkim olduğu için bu kelimelerin tam anlamıyla karşılığını bulamamak dahi "Amon-Ra"nın eski Mısır tanrısı olduğu ve "Tafnît" in de bir tanrıça olabileceği bilgisine ulaşırız. (Erözçelik, 2018, s. 140) Şiirin bir aşk şiiri olma ihtimalini güçlendiren ve şiir içerisinde üç kez tekrarlanan kelime olan "*kama pet kama tâ*" mısrasındaki "kama" kelimesidir. Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde* adlı kitabında "kama"yı "Hind'in aşk tanrısı" olarak açıklıyor. (Meriç, 2017, s. 191) Dolayısıyla Asaf Hâlet'in, "*kama pet kama tâ / mısır metinlerinde okuduğum cümleler seninle okuduklarımsa büsbütün başka şeylerdi / seninle bir bahçedeyiz geliyor bana / orada hem var hem yok gibiyim / daha doğrusu bütün bir bahçe oluyorum / insanlığımdan çıkarak / kama pet*" mısralarındaki aşk tanrısı olan "kama" kelimesini sevgiliye seslenişte bir tür simge olarak kullandığını ifade edebiliriz. Fakat yine de şiirdeki kelimelerin anlam alanlarını irdelemekten ziyade şiirin bütününde oluşturulmak istenen mistik temayül ve şiirsel atmosfere odaklanmak gerek. Asaf Hâlet Çelebi de, "Benim Gözümde Şiir Davası" adlı poetik metinlerinde Mısır-ı Kadîm, Siddharta, Kilise gibi şiirlerdeki bu yabancı ifadelerle esasında anlamdan ziyade; seçtiği kelimelerin ahenkleri ile şiirde müzikal bir atmosfer yakalamaya çalıştığını belirtmektedir:

"... Mısır-ı Kadîm, Siddharta, Kilise, Sema'-ı Mevlâna gibi bir atmosfer vücade getirmeyi hedef tuttuğum şiirlerimde kullandığım yabancı kelimeler ve formüllerdir ki mânâlarını anlamaya ihtiyaç yoktur. Çünkü bunların mânâları anlaşılırsa şekil ve âhenklerinin güzelliğine okuyucu dikkat etmez. Bir çan sesi duyulduğu vakit, bir bülbül öterken dinlendiği zaman bunların hangi notadan çalındığı düşünülebilir mi? Bir katedralin cephesinde umumî inşâ içinde meczolmuş bir heykelcik dikkat nazarımızı çekmediği halde ona tek başına bir müzede seyrettiğimiz zaman bütün güzelliklerini nasıl görürsek bu da böyledir. Ben de bazı sada arabesklerini mânâlarından tecrit edip teşhir ediyorum. Nerede kaldı ki bunlar bir atmosfer vücade getirmelerine rağmen mânâsız da değildirlir." (Çelebi, 1954, s. 20-22)

Asaf Hâlet Çelebi'nin ifadelerinden de hareketle, şiirinde kullandığı kelimeler bir anlama karşılık gelse dahi; teker teker bu yabancı kelimelerin anlamlarını aramaktan ziyade şiirin bütününde oluşturduğu şiirsellğe, mistik duyuşa, kelimelerin ahenkleriyle oluşturduğu atmosfere odaklandığımız takdirde şiirin ruhunu yakalayabileceğimizi belirtebiliriz.

Budizm'e dair kavramların mistik bir duyuşla şiire dahil edildiği "Mâra" şiiri:

bilmemek bilmekten iyidir
düşünmeden yaşayalım
mâra

günü ve saatleri ne yapacaksın
senelerin bile ehemmiyeti yoktur

seni ne tanıdığım günleri hatırlarım
ne seneleri

yalnız seni hatırlarım
ki benim gibi bir insansın

tanımamak tanımaktan iyidir
seni bir kez tanıdıktan sonra
yaşamak acısını da tanıdım
bu acıyı beraber tadalım
mâra

başım omzunda iken sayıkladığıma bakma
beni istediğin yere götür
ikimiz de ne uykudayız
ne uyanık

(“Mâra”, *Bütün Şiirleri*, s.28)

Asaf Hâlet Çelebi, *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha* adlı kitabında, “Mâra”¹ kelimesi hakkında “Budizmin şeytanı” olduğu ifadesi yer alıyor. Budistlerin, büyük kurtuluşun timsali ve ilhama eren olarak kabul ettikleri Buddha’nın; zihnin kurtuluşa ermesi için nefis ile mücadelesinin karşısında bulunan, Budizmin şeytanı: Mâra Papıma. (Çelebi, 2015, s. 59) Asaf Hâlet Çelebi’nin, yine simgesel bir anlama karşılık gelebilecek bir kelime olarak kullandığı “Mâra” kelimesi, şiirin bütününe baktığımızda ilk olarak bir sevgiliye sesleniş olarak kullanılmış olabileceğini düşündürse de esasında “*bilmemek bilmekten iyidir / düşünmeden yaşayalım / mâra / günü ve saatleri ne yapacaksın / senelerin bile ehemmiyeti*

¹ “Zihnin safvete, huzura ve kurtuluşa kavuşması için yapılan gayret, Budistlerin nazarında, düşman bir kuvvete karşı yapılan bir cihad manzarası gibi görülmüştür. İnsanların bağlarından kurtulmasını reddeden bu kudret Mâra Pâpıma (habis Mâra), Budizmin şeytanıdır. En büyük kurtuluş timsali olan Buddha’nın tamamiyle aksi olan evsafa maliktir. Buddha, insanlığı ölümden kurtardığı gibi ıstıkak mânâsile ölüm demek olan Mâra da bütün ordusile kudretli bir ilâh gibi, arzulara tâbi olan bu cihanı hükmü altında bulundurmaktadır.” (Asaf Hâlet Çelebi, *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s.59)

yoktur” mısralarından da hareketle zamana ve zemine indirgenemeyen öze, ruha karşılık gelebileceğini ifade edebiliriz. Nihai huzura erişebilmek için Hint felsefesinde, Budizm’in nefisten ve dünyadan ruhu soyutlamaya dayalı olan akidelerine¹ yapılan bir gönderme olarak karşımıza çıktığını belirtebiliriz. Şiirin diğer bölümlerinde de yine aynı şekilde geçici ve maddeye dayalı olan her şeyden soyutlanmaya dayalı olan atmosferi hissediyoruz: *“tanımamak tanımaktan iyidir / seni bir kez tanıdıktan sonra / yaşamak acısını da tanıdım / bu acıyı beraber tadalım / mâra / (...) / beni istediğin yere götür / ikimiz de ne uykudayız / ne uyanık”*. Asaf Hâlet Çelebi’nin bu noktada Hint felsefesindeki “boşluk” kavramına göndermede bulunmuş olabileceğini ifade edebiliriz: “Hint felsefesinde boşluk kavramı çok önemlidir. Varlığın maddesel olarak vücut bulması için boşluğa gereksinim duyulur” (Kaya, 2016, s. 125) Dolayısıyla Asaf Hâlet’in, *“düşünmeden yaşayalım / mâra / günü ve saatleri ne yapacaksın / senelerin bile ehemmiyeti yoktur”* mısraları ile bu maddeden soyutlanmaya karşılık gelen “boşluk” kavramına işaret etmiş olabileceğini de ifade edebiliriz. Aynı şekilde Budizm’de insana kurtuluş yolunu gösteren varlık olarak kabul edilen Buddha’ya dair göndermelerin olduğu “Ayna” şiiri:

aynadan bakan benim
küçük gotamacık
duvarlardan karşına çıkan
aynalardan hayalini çalan
mahabbet olup vücudunu saran
küçük câriyen
nigâr-ı çîn

nigâr-ı çîn
bin bir aynada oynar
ayna ayna içindedir

nigâr-ı çîn
nigâr-ı çîn’in içinde
ve zaman
zamanın dışında

uzat ellerini küçük gotamacık
çok sürmeden hayallerimiz

¹ “Budizmin Dört Hakikat Akidesi: Buddha’nın hayatı olan bu metinlerde, onun felsefesini de karışık olarak görüyoruz. “Hayatta ızdırap vardır, ızdırabın kaynağı vardır, ızdırap giderilebilir; ızdırabın giderilmesine çıkaran yol vardır.” İşte metinlerde de gördüğümüz gibi büyük ilhama, bu mezuu düşünerek ermiş, bu yolu bulmuş, ölüme, tekrar doğuşlara, bitmez tükenmez bu sefaletlere bu suretle çare bulduğunu bütün dünyaya ilan etmişti. İşte dört büyük hakikat denilen esas prensip bunlardır. Birinci Hakikat: ızdırap, İkinci Hakikat: ızdırabın Kaynağı, Üçüncü Hakikat: ızdırapların Giderilmesi, Dördüncü Hakikat: ızdırabın Giderilmesine Çıkan Yol” (Detaylı bilgi için bk: Asaf Hâlet Çelebi, *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha*, s.49-)

aynaların arkasından geçer

aynaya bakan benim
hayal annemin oğlu
bodhisat gotama

dünyada en güzel şey
seni buldum
artık hiçbir şey istemem
küçük câriyem nigâr-ı çîn
uzat ellerini
aynaların dışına çıkalım

(“Ayna”, *Bütün Şiirleri*, s.36-37)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, aynı başlıkta olan ve daha önce ele aldığımız “Ayna” şiirinde ayna motifini tasavvufî bir motif olarak kullandığını ifade etmiştik. Aynı şekilde “nigâr-ı çîn” ifadesindeki nigâr kelimesinin ise resim, tasvir, sevgili gibi anlamlara karşılık geldiğini belirtmiştik. Bu açıdan ele aldığımızda Asaf Hâlet’in bu şiirde de “ayna” kelimesini yine mistik bir duyuş ile kurtuluş yolu sunduğuna inanılan Buddha’nın simgesi olarak kullandığını ifade edebiliriz. İlk bakışta beşerî bir sevgiliye hitap olarak düşünebileceğimiz “nigâr-ı çîn” ifadesinin Buddha’ya seslenişin ifadesi olarak kullanılmış olabileceğini de düşünebiliriz: *“aynadan bakan benim / küçük gotamacık / duvarlardan karşına çıkan / aynalardan hayalini çalan / mahabbet olup vücudunu saran / küçük câriyen / nigâr-ı çîn”*. Asaf Hâlet Çelebi, “gotama” kelimesinin “Buddha”nın asıl adı olduğunu ifade ediyor: “Asıl adı Gotama idi. Buddha; ‘ilhama eren, ârif’ kendi isminden sonra söylenilen ve en çok kullanılan sıfatıdır ki Budizm kendisiyle başlamış olmasına rağmen, Budistlere göre dünyaya gelen yedinci Buddha’dır.” (Çelebi, 2015, s. 21-22) Dolayısıyla Asaf Hâlet, mistik temayüllerle aynadan yansıyan varlığı ile Buddha’nın varlığının tecellisine gönderme yaparak hayalî bir tasavvurla bedenden soyutlanmayı ifade etmiştir denilebilir: *“uzat ellerini küçük gotamacık / hayal hayal içinde / dünya bir hayal dolabıdır / aynalardan geçer / küçük gotamacık / çok sürmeden hayallerimiz / aynaların arkasından geçer”*

Asaf Hâlet’in, “gotama”, “ayna”, “hayal” kavramlarını sıkça andığı mısralarına baktığımızda esasında birçok şiirinde gördüğümüz gibi, madde karşısında manayı önceleme, somuttan ziyade soyuta yönelim dikkat çekmektedir. Bu noktada ise esas gayesinden

birisinin de ruha, öze ait olan mana ile lirizmi yakalamak olduğunu belirtebiliriz. Nihayetinde Çelebi'nin, Doğu mistisizmine bu denli yakınlığının da temelinde, muhayyilenin ön planda olması vardır diyebiliriz.¹ Diğer taraftan “*aynaya bakan benim / hayal annemin oğlu / bodhisat gotama*” mısralarında “bodhisat gotama”nın ise Asaf Hâlet Çelebi'nin *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha* adlı kitabında Buddha'nın “henüz ilhama ermeden önceki unvanı” olduğu bilgisine ulaşıyoruz. (Çelebi, 2015, s. 22) Bu noktada Asaf Hâlet Çelebi'nin “*aynaya bakan benim / hayal annemin oğlu / bodhisat gotama*” mısralarından hareketle “bodhisat gotama” ile henüz mistik temayüllerle aşkınlığa ulaşmadığı ruh hallerine işaret etmiş olabileceğini düşünebiliriz. Şiirin son bölümü olan “*dünyada en güzel şey / seni buldum / artık hiçbir şey istemem / küçük câriyem nigâr-ı çîn / uzat ellerini / aynaların dışına çıkalım*” mısralarında ise Asaf Hâlet'in “*dünyada en güzel şey*”, “*seni buldum*” mısraları, Buddha'nın mistisizmi ile kurtuluş yolunu² bulduğuna dair ifadelerle ve “*aynaların dışına çıkalım*” ifadesinde ise görünenin ötesine ve maddeden soyutlanarak aşkınlığa ulaşmayı arzulayan bir ruh haliyle karşılaşılıyor. Mistik bir duyuşla ruhun aşkınlığını ifade ettiği bir başka şiiri, “Nirvana”:

karanlığa geçelim

karanlığı geçelim

ne uyku

ne ölüm

düş içime uyu

ve sonsuz büyü

unut renkleri

ve şekilleri

hepi

ve hiçi

beni

ve seni

ve geceyi yuttu

nirvana

¹ Cemil Meriç, muhayyilenin ön planda olduğu doğu mistisizmi ve daha özelde Hint edebiyatı için “Hint edebiyatının ayırıcı vasfı, muhayyilenin saltanatı” diyor. (*Bir Dünyanın Eşiğinde*, s.53)

² Asaf Hâlet Çelebi, 1949 yılında yayınlanan “Budizm” başlıklı yazısında Buddha'nın, insanları kurtuluş yoluna sevk ettiği düşüncesi hakkında şu ifadeleri kullanıyor: “Gotama Buddha geçmiş zamanın bütün Buddhaları gibi insanları kurtarmak maksadiyle iyi işler yapan ve sonsuz irfana sahibolan, insanlar ve devaların nazarında görülmez olmuştur.” *Aylık Ansiklopedi*, “Budizm”, S.58, Şubat 1949, s.1658-1664 (Akt: Hakan Sazyek, *Asaf Hâlet Çelebi Bütün Yazıları*, s.144)

Asaf Hâlet Çelebi, “Nirvana”yı kelime anlamı olarak şöyle açıklamaktadır:

“Bu kelimenin en muvafık karşılığı zannımca İslâm mutasavvıflarının fenâ fi’l-lâh tabiri olabilir. Budizm akîdesine göre kemâl, nihayet bu hadde dayanır. Bu âlem, ezeli huzur âlemidir. Orada sebebiyet bağları yoktur. Bu kelime, iştikak itibariyle de söndürme, soğutma mânâlarına gelir. Orada artık hayatın bütün devirleri, keşmekeşleri durmuştur. Hayatı yeniden teselsül ettiren bütün arzular sönmüştür. Alelâde insanlar için kendi benlikleri zannedilen şeyler bu makama eren kimse için kendisine tamamiyle yabancı olan hayallerden ibaret kalır.” (Çelebi, 2015, s. 57)

Dolayısıyla Asaf Hâlet’in, “Nirvana” hakkındaki açıklamalarını da dikkate alarak “karanlığa geçelim / karanlığı geçelim / ne uyku / ne ölüm / hem uyku / hem ölüm” mısralarına baktığımızda benliğin sonsuz bir huzura erişmesi ancak nirvanaya ermek ile mümkündür: “düş içime uyu / ve sonsuz büyü / unut renkleri / ve şekilleri / hepi / ve hiçi / beni / ve seni / ve geceyi yuttu / nirvana” mısralarında da yine aynı şekilde “nirvana”yı; görünen ve dünyevi, somut olan her şeyden soyutlanarak ruhun sonsuz bir huzur alanı inşa etmesinin bir simgesi olarak kullandığını ifade edebiliriz:

“Nirvâna’ya yükselip mümkün olan her hissi tadan için imkânsız bir şey kalmamıştır. O hudutsuz, seyyal bir ruhtur. Benim Nirvâna’m budistlerinkinden ve Tagor’unkinden şu noktada ayrılır ki Nirvâna’da saadet zirvesine erebildiğim anda bile içim rahat değildir. Orada vardığım muvazene istikrarsız bir muvazenedir ve ruhun en gizli yerinde bile bir endişe kalmıştır.” (Çelebi, 1954, s. 25-26)

Asaf Hâlet Çelebi'nin, Budizm'le ilgilenmeye başladıktan sonra yazdığı ilk şiir olarak bilinen “Sidharta” şiiri:

niyagrôdhâ
koskoca bir ağaç görüyorum
 ufacık bir tohumda
o ne ağaç ne tohum
om mani padme hum (3 kere)

sidharta buddha
ben bir meyvayım
 ağacım âlem
ne ağaç

ne meyva
ben bir denizde eriyorum
om mani padme hum (3 kere)

(“Sidharta”, *Bütün Şiirleri*, s.58)

Asaf Hâlet Çelebi’nin “Sidharta” şiiri, döneminde en fazla alay konusu olan ve karikatürlere konu edilen şiirlerinden birisidir. (Ayvazoğlu, 2014, s. 103) Şiire, Budistlerin kutsal saydığı ağaçlardan birisi olan “niyagrôdhâ”¹ ile başlayan Asaf Hâlet’in mısraları esasında “Budistlerin kutsal saydıkları bu ağaç altındaki gölgeli, huzur verici yollar” ile yine bir nirvanaya davet şeklinde yorumlanabilir. (Ayvazoğlu, 2014, s. 108) Yine aynı şekilde Buddha’nın unvanlarından birisi olduğu bilinen ve “bütün duaların müstecap olduğu manasına gelen Saravarthasiddha kelimesinin kısaltılmış şekli” (Çelebi, 2015, s. 22) olan “Sidharta” kelimesi ile de Buddha aracılığı ile nirvanaya erişmeye işaret etmektedir denilebilir: “*niyagrôdha / koskoca bir ağaç görüyorum / ufacık bir tohumda / o ne ağaç ne tohum / om mani padme hum*” mısralarında ufacık bir tohumda koskoca bir ağaç görmesini şairin mistik bir temayülle, zerrede kâinatı görmesi şeklinde açıklanabilir. Budistlere ait bir dua olduğu bilgisine ulaştığımız “om mani padme hum”² ile de yine aynı şekilde Asaf Hâlet’in nirvanaya, kurtuluş ve saadete ulaşma gayesine göndermede bulunduğunu ifade edebiliriz. Kendisinin de Mustafa Baydar ile yaptığı bir görüşmede “om mani padme hum” ile ilgili “insan ruhunun huzurunu bulmak” (Baydar, 1954, s. 64-67) şeklinde ifadeleri mevcuttur. Bu bakımdan ele aldığımızda “*ben bir denizde eriyorum*” mısrasında da yine nirvanaya ulaşma ânına gönderme yaptığını ifade edebiliriz.

¹ “Banyan ağacının Pâli dilindeki adıdır. Niyagrôdhalar, yere sarkarak toprağa kök salan dallarıyla yeni gövdeler oluşturan ve çok sayıda gövdeye sahip tek ağaç olarak sürekli büyüyüp genişleyen ağaçlardır. Buddha “Ben bir Banyan ağacıyım!” dediği için bu ağaçlar Budistler tarafından kutsal sayılmaktadır.” (Beşir Ayvazoğlu, *He’nin İki Gözü İki Çeşme Bir Asaf Hâlet Çelebi Biyografisi*, s. 321)

² “Tibet’te, evlerin, manastırların, kasaba ve köylerin duvarlarında, dua tekerleklerinde yazılı olan bir söz, bir formül. Harfi harfine çevrilirse, ‘Om, nilüfer (lotus) çiçeğinin içindeki mücevher, hum!’ anlamına geliyor. Mücevher, burada, Buddhist öğretidir. Padme, (nilüfer çiçeğinin içinde), öğretinin bulunduğu dünyaya ya da derinliklerinde bilgi, gerçek ve özgürlüğün keşfedilebildiği ruha işaret ediyor olmalı. Hum, meydan okuma ifadesidir, aydınlanmış ruhun düşmanları olan tutkulara, aymazlıklara, nefrete ve bu tür duygulara karşı bir meydan okuma ifadesi” (Seyhan Erözçelik, *Son Vezir Asaf’ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması*, Akt: Hakan Sazyek, *Asaf Hâlet Çelebi Bütün Şiirleri*, s.157)

2.5. SEVGİLİ / AŞK

*“bu can benden geçmeden
bu dünyadan göçmeden
bir tek seni sevmek çok değil”*

Asaf Hâlet Çelebi

Asaf Hâlet Çelebi’nin şiirlerinde belirgin olarak karşımıza çıkan izleklerden birisi olan sevgili/aşk izleği, yine diğer izleklerde olduğu gibi sembolik bir dil ile kurulan ifadeler ve göndermeler ile meydana gelmiştir. İlk olarak daha önce “Tasavvuf” başlığı altında ele aldığımız “Kadıncığım” şiirine bakalım:

oyluk kemiğimi çıkartıp
kendime bir kadıncık yaptım
ve bir şamar vurup
rafa oturttum

ben evden çıkınca
kadıncığım yemeklerimi pişirdi
söküklerimi dikti
ve akşam olunca
korkusundan
çıkıp rafa oturdu

geceleri kadıncığımın dizine korum başımı
ve üç kıl koparınca
uyurum

(“Kadıncığım”, *Bütün Şiirleri*, s.19)

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi tasavvufi göndermelerin bulunduğu “Kadıncığım” şiirini sevgili/aşk izleği altında değerlendirmeye tabi tuttuğumuzda Asaf Hâlet’in, “ben evden

çıkınca / kadıncığım yemeklerimi pişirdi / söküklere dikti” mısralarından hareketle eşi Nermin Hanım’a yazılmış olabileceği ihtimalini de düşünebiliriz. Çelebi’nin bu mısraları aynı zamanda Hz. Âdem ve Havva’nın yaratılışına dair olan tasavvufi göndermeler ve mistik bir duyuşla ifade etme biçimi, şairin şiir evreninin en belirgin özelliklerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Mistik temayüllerle kurduğu şiir atmosferinde sevgili/aşk izleği başlığı altında değerlendirebileceğimiz bir başka şiiri:

sana bakarak
bütün yüzleri unutmak
kendimden
ve arap saçı olmuş
bir sürü
hikâyelerden bıkarak

sana misafir geliyorum
denizlerin sesi içinde
ve gündüz güneşlerinde
şaşırmış

sana misafir geliyorum
biraz daha uykuya yakın
biraz daha dalgın
biraz daha başka şeylerden uzak

(“Misafir”, *Bütün Şiirleri*, s.68)

Asaf Hâlet’in “Misafir” şiirinin bütününe baktığımızda özellikle ilk mısralardaki “*sana bakarak / bütün yüzleri unutmak*” mısralarından hareketle bu ifadeleri bir sevgiliye ithafen kullanılan ifadeler olarak düşünebiliriz. Çelebi’nin devamındaki “*sana misafir geliyorum / biraz daha uykuya yakın / biraz daha dalgın / biraz daha başka şeylerden uzak*” mısralarına baktığımızda ise “uyku, uyanıklık” ve “başka şeylerden uzak” ifadelerinden yola çıkarak bir tür kendinden arınma yolu ve manayı önceleyen bir tavırla sevgiliye sesleniş olarak düşünebiliriz: “*biraz daha başka şeylerden uzak*” mısrasında ise insanın dış dünyadan soyutlandığı uyku hali ile “*başka şeylerden uzak*” bir şekilde öze, ruha yakın olarak “*sana misafir geliyorum*” gibi mistik bir temayülle sevgiliye sesleniş şeklinde de açıklayabiliriz. Asaf Hâlet’in “*başka şeylerden uzak*” bir şekilde kendini dış dünyadan soyutlayarak ifade etme biçiminde uyku ve uyanıklık kavramlarını şiirine dahil etmesini Erich Fromm’un

“uyuduğumuz zaman ise artık çevremizle ilgilenmekten vazgeçer tamamen içimize kapanırız.” (Fromm, 2017, s. 46) ifadeleriyle açıklayabiliriz. Dolayısıyla Asaf Hâlet Çelebi’nin “*biraz daha uykuya yakın / biraz daha dalgın / biraz daha başka şeylerden uzak*” mısralarındaki uyku halinin getirdiği “bilinç dışı” olma durumunu; dış dünyadan kendisini soyutlayarak öze, ruha yönelerek manayı önceleyen ifadelerini sevgiliye seslenişte bir tür sahiciliğin simgesi olarak da açıklayabiliriz.

Asaf Hâlet Çelebi’nin Hint felsefesine dair birtakım sembolik ifadelerle kaleme aldığı ve sevgili/aşk izleğinin hâkim olduğu “Kunâla” şiiri:

vakit geldi kunâla
dünyayı görelî çok oldu
tam kırk yılda seni buldum kunâla
bu can tenden geçmeden
 bu dünyadan göçmeden
 bir kerecik sevmek çok değil

simsiyah saçların var kunâla
kemiklerine yapışık etlerin var
 bir gün dökülecek
kunâla kuşu gibi gözlerin var
 bir gün sönecek
kunâla
bu etlerin arkasında güzelliklerin var
 benden başka kimse bilmeyecek

bu can içimde kuştur kunâla
 seni görünce titrer
bu can gözümde mahabbettir kunâla
 seni görünce yanar
bu can burnumda soluk olur kunâla
 uçar gider

bu can benden geçmeden
 bu dünyadan göçmeden
 bir tek seni sevmek çok değil

(“Kunâla”, *Bütün Şiirleri*, s.72)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, iki şiirine de ismini verdiği “Kunâla” esasında bir Hint efsanesidir. Üvey annesinin aşkını reddettiği için onun tarafından gözleri kör edilen bir prensi konu alan

efsane “Kunâla”¹, Asaf Hâlet’in şiirinde doğrudan bu efsaneye gönderme yapılarak değil; şiirin bütününe göz önünde tuttuğumuzda sevgili/aşk izleğini merkeze alarak kurulan bir atmosferle karşımıza çıkmaktadır: “*vakit geldi kunâla / dünyayı görelî çok oldu / tam kırk yılda seni buldum kunâla / bu can tenden geçmeden / bu dünyadan göçmeden / bir kerecik sevmek çok değil*” mısralarından hareketle şiirin bir sevgiliye ve dahi eşi Nermin Hanım’a ithafen yazılmış olabileceğini de düşünebiliriz. Bu noktada “*tam kırk yılda seni buldum kunâla*” mısrası bize çağrışıma dayalı bir anlam alanı sunmaktadır. Asaf Hâlet’in, bu mısra ile hem eşi Nermin Hanım ile evlendikten sonraki mutluluğuna hem de tasavvufî bir gelenek olan halvete kapanarak ibadetle gün doldurmaya ait bir gönderme yapmış olduğunu da ifade edebiliriz. (Ümütlü, 2019, s. 87-106)

Asaf Hâlet Çelebi, dervişlerin kırk gün kendilerini dünyadan soyutlayarak ilahi aşka yaklaşımlarını, sevgiliye kavuşmada bir tür tasavvufî gönderme ile sunarak mistik bir atmosfer oluşturmuştur denilebilir: “*simsiyah saçların var kunâla / kemiklerine yapışık etlerin var / bir gün dökülecek / kunâla kuşu gibi gözlerin var / bir gün sönecek / kunâla / bu etlerin arkasında güzelliklerin var / benden başka kimse bilmeyecek*” gibi sevgilinin güzelliğinin geçiciliğini vurguladığı mısralarıyla esasında, “*bu etlerin arkasında güzelliklerin var*” diyerek esas güzelliğin, özün, bedeninin ötesinde olduğu ve manayı önceden bir tavırla karşılaşıyoruz. Bu noktada “Kunâla”, manaya dair olan güzelliğin ve Asaf Hâlet’in sıklıkla vurguladığı “Nirvana”ya ulaşmadaki bir tür “arayış” imgesi olarak kaşımıza çıkmaktadır. (Ümütlü, 2019, s. 100)

Asaf Hâlet Çelebi’nin simgesel ve mistik bir atmosferle kaleme aldığı şiiri, yine bir Doğu mistisizminden, Hint’e dair bir efsaneden ismini alması bakımından dikkate değerdir. Çünkü diğer birçok şiirinin de temelini oluşturan Doğu mistisizmi Asaf Hâlet için muhayyileye dayalı ve sezginin ön planda olması açısından hep cezbedici olmuştur diyebiliriz. Dolayısıyla Asaf Hâlet’in, sevgili/aşk izleğinin yoğunlukta olduğu “Kunâla” şiirinde de yine sezginin ve muhayyilenin² ön planda olduğu Doğu mistisizmine ait bir kavramı çağrışıma dayalı bir şekilde sevgili, sevilen için simgesel bir değer olarak kullandığını ifade edebiliriz.

¹ Detaylı bilgi için bk: Seyhan Erözçelik, *Son Vezir Asaf’ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması*, s.163

² Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde* adlı kitabında muhayyilenin ve sezginin ön planda olduğu doğu mistisizmi için “Hint şiiri sonsuz bir aşk neşidesi” ifadelerini kullanıyor. (s.95)

Asaf Hâlet'in, aynı isimle kaleme aldığı ve sevgili/aşk izleği çerçevesinde değerlendirebileceğimiz bir diğer şiiri:

Ateş rüzgârları önünde Kunâla
yedi milyar sene var
koşuyor
kaçıyoruz

Canımın elleri var sana uzanmış
tutuyor
bırakıyorum

Yedi milyar sene
yedi gün

Ilık denizler içinde Kunâla
yedi milyon sene var
dalıyor
çıkıyoruz

dinozor boynum sana sürünüyor
gidiyor
geliyorum

Yedi milyon sene
yedi saat
Orman yeşilliğinde Kunâla
büyücü inliyor
bir ağaç koğuşunda seni sıkıyorum
uyuyor
uyanıyorum

Yedi bin rüya
yedi gök
Ateşler sönmüş Kunâla
denizler soğuk
gözlerinde bir şey var Kunâla
akşamlar içinde sana bakıyorum
gözlerinde bir şey var Kunâla
yedi sene bunu düşünüyorum

Yedi sene
yedi an

(“Kunâla”, *Bütün Şiirleri*, s.113-114)

Şiirin bütününe baktığımızda ilk olarak dikkat çeken unsur yedi sayısının sıklıkla tekrarlanmasıdır diyebiliriz. Asaf Hâlet Çelebi'nin yedi sayısını bu kadar sık tekrar etmesini, tasavvufî açıdan simgesel bir anlam alanına karşılık gelmesinden dolayı kullanmış olabileceğini düşünebiliriz. Kur'an'da, Allah'ın gökleri ve yeri altı günde yarattığına dair olan surelerden¹ dolayı ve diğer ilahi dinlerde de Tanrı'nın evreni altı günde yarattıktan sonra yedinci günün ise Tanrı'nın "dinlenme" günü olarak geçmesi ve kutsanmasından dolayı Asaf Hâlet'in, ilk olarak bir sevgili/aşk izleğinin ön planda olduğunu gördüğümüz şiiriyle esasında yedi sayısının simgesel değeriyle birlikte mistik bir atmosfer kurduğunu ifade edebiliriz: *"Ateş rüzgârları önünde Kunâla / yedi milyar sene var / koşuyor / kaçıyoruz / Canımın elleri sana uzanmış"*. Dolayısıyla Asaf Hâlet'in mısralarından hareketle, yedi sayısını tasavvufî açıdan bir "tam", "mutlak" olmanın simgesi olarak kullanmış olabileceğini de düşünebiliriz.² Yine *"yedi bin rüya / yedi gök / Ateşler sönmüş Kunâla / denizler soğuk / gözlerinde bir şey var Kunâla / akşamlar içinde sana bakıyorum"* mısraları, şiirin bir aşk şiiri olduğu ihtimalini güçlendirmektedir diyebiliriz. Asaf Hâlet'in "yedi bin rüya", "yedi gök" ifadeleri de yine yedi sayısının simgesel açıdan "mutlak" olanı karşılaması bakımından ele alındığında, sevgiliye duyulan bağlılığın ve hislerin mutlaklığının simgesi olarak da yorumlanabilir.

Asaf Hâlet Çelebi'nin, sevgili/aşk izleğinde değerlendirebileceğimiz bir diğer şiiri:

lizboa
 boa
simsiyah saçlı kadın
 mariyya
bir masal söyle bana
kan nasıl çıkmadı taştan
 o ölen kimdi
 mariyya

öleni bilmem
 buna şarkı derler
lizboa
 ben bir şarkıyım
atlas denizlerinden geldim
 önümde dalgalar vardı
 arkamda dalgalar

¹ Âraf/54, Secde/4 ve diğer ayetler.

² Martin Lings, yedi sayısının Tanrısal bir "dinlenmeye" işaret ettiğini ve dünyada "tamlık", "mutlaklık" anlamlarına karşılık geldiğini ifade ediyor. Detaylı bilgi için bk: Martin Lings, *Simge ve Kökenörnek*, s.110

dalgalar bitince
ben de biterim

(“Mariyya”, *Bütün Şiirleri*, s.77)

“Lizbonlu Maria Barlas’a” ithafıyla başlayan “Mariyya” şiirinde bahsi geçen Mariyya’nın, Asaf Hâlet Çelebi’nin tanışı olduğu ve ortak meclislerde bulundukları Portekizli bir kadın olduğu bilgisine ulaşıyoruz. (Erözçelik, 2018, s. 164) Şiirin bütününe baktığımızda Asaf Hâlet’in, sıklıkla andığı “masal” motifi karşımıza çıkıyor: *lizboa¹ / boa / simsiyah saçlı kadın / mariyya / bir masal söyle bana / kan nasıl çıkmadı taştan / o ölen kimdi / mariyya*. Bu dizelerden hareketle Asaf Hâlet’in, ruh ânı ve sezgisel düşünüş bakımından masalların renkli bir anlam alanı sunmasından dolayı sevilene ithaf edilen mısralarda da bu atmosferi yakalamak adına yine masal motifini kullanmış olabileceğini düşünebiliriz. Aynı başlık altında ve yine aynı kadına ithafen yazılmış olan diğer şiirinde de bu durumun söz konusu olduğunu belirtebiliriz:

çin kadar uzaklardan
can kadar yakından
sen bir masal kızısın
dün
çinden gelmiştin
bugün
lizboa’dan

yüzünde tarçın kokusu
gözünde cîn
bir gün buradan gidersin
mariyya

can kadar yakın
çin kadar uzak
lizboa boyalı haritalarda kapanır

bir gün buradan gidersin
mariyya

aynalarda seni ararım
bu şehirde seni ararım

¹ Asaf Hâlet Çelebi, Portekiz’in başkenti olan Lizbon’u şiirinde “Lizboa” olarak geçmesini “Lizbon. Portekizliler Lizboa diyorlar. Ben de öyle demeği daha güzel buldum” şeklinde açıklıyor. (*Asaf Hâlet Çelebi ile Bir Konuşma*, Akşam, S.12586, 19 Ekim 1953, s.5)

bu dünyada seni ararım
mariyyaaa

(“Mariyya”, Bütün Şiirleri, s.78)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, şiirde kullandığı kelimelerden ve oluşturduğu masalsı atmosferden hareketle yoğun bir “arayış” duygusu verdiğini ifade edebiliriz: “*çin kadar uzaklardan / can kadar yakından / sen bir masal kızsın*” şeklindeki ifadeleri esasında sevilen kişi olarak adlandırabileceğimiz “Mariyya” için duyulan hissiyatın tezahürü, daha ziyade sezgiye ve soyut olana dayanan mistik bir duyuşla ifade edilmektedir. Çelebi’nin sık sık masalsı bir atmosfer kurmasını da bununla açıklayabiliriz. Bu şiirde de gördüğümüz gibi sevilen karşısındaki ruh halini ifade etmede daha etkili bir anlatım oluşturmaya olanak sağlamıştır diyebiliriz. Sevilen karşısındaki özlem, bekleyiş ve hissiyatının tezahürü olarak bir tür “arayış” içinde olduğunu ifade edebileceğimiz “*aynalarda seni ararım / bu şehirde seni ararım / bu dünyada seni ararım / mariyyaa*” mısralarından yola çıkarak Asaf Hâlet’in “ayna”yı bu noktada arayışın bir simgesi olarak kullanmış olabileceğini de belirtebiliriz.

2.6. YALNIZLIK

*“bir adım attığım yerde
ne vardı ki
gitmemle kayboldu”*

Asaf Hâlet Çelebi

Asaf Hâlet Çelebi’nin hayatını ve özellikle çocukluk dönemini göz önünde bulundurduğumuzda şairin kendisinin de birçok kez zikrettiği gibi, ailesi ve dadılarıyla birlikte yaşadığı konakta renkli bir çocukluk dönemi geçirdiği bilgisine ulaşırız. Birçok sanatkârın, sahicilik ve masumiyetin bir merkezi olarak görüp kendilerine sığınma alanı inşa ettikleri çocukluk dönemi Asaf Hâlet Çelebi için de bir tür sığınma alanı olmuştur. Şairin yaşamı ve yazın dünyasından takip ettiğimizde geçen zamanla, moderniteyle birlikte birçok

alandaki masumiyetin ve sahiciliğin yitirildiğine dair düşünce ve ifadeleriyle karşılaşmaktayız. Değerlerine olan aidiyet hissinin yoğunlukta olduğu bir şair olan Asaf Hâlet Çelebi için de modern zaman, benliği sahicilikten ve özünden uzaklaştırarak yapay bir alana sevk ederek ruhun yalnızlaşmasına sebebiyet vermektedir diyebiliriz. Şiirleri üzerinden takip ettiğimizde bunu ifade ederken daha çok “uyku”, “uyanıklık”, “boşluk” gibi kavramlarla simgeleştirerek dile getirdiğini görüyoruz:

uykum geliyor
uykum geliyor
uzaklaşıyorum
yaklaşıyorum
kendimden
kendime
sevdiğim havaları rahat dinliyorum
şekil keskinlikleri körleşiyor
ağırlıklar kalkıyor
çıkıyorum
bu âlemlerden
uykum geliyor
uykum geliyor
uyanık yollar yürüyorum
uykuda yollar yürüyorum
uykuda insanlar görüyorum
niçin gördüğümü bilemiyorum
uykum geliyor
uykum geliyor

(“Uyanıklık”, *Bütün Şiirleri*, s.42)

Asaf Hâlet Çelebi’nin mısralarından hareketle, dış dünyadan ve ruhunu olumsuz anlamda etkileyebilecek koşullar arasında bir tür sığınma alanı olarak tanımlayabileceğimiz, dış dünyanın etkisinden soyutlanarak kendi ile baş başa kalarak kendi içine, öze yönelme durumunun olduğunu söyleyebiliriz: “*uykum geliyor / uykum geliyor / uzaklaşıyorum / yaklaşıyorum / kendimden / kendime*”. Asaf Hâlet’in ifadelerinden de hareketle “kendinden” “kendisine” yaklaşıp uzaklaşması durumunu da yine aynı şekilde içe yöneliş şeklinde yorumlayabiliriz. Bir süreliğine dahi olsa dış dünyanın tehlikelerine karşı “uyku” halinin

verdiği bilinç dışı olma durumunu, korunma alanı oluşturmanın bir simgesi olarak kullanmış olabileceğini düşünülebiliriz. Asaf Hâlet'in "uyku" motifi ile "dış dünyadaki önemli olan şeylerle ilgilenme zorunluluğunun ortadan kalkmasının" (Fromm, 2017, s. 47) bir getirisi olarak bir tür içe yönelim ile "özgürlük" alanı inşa etmeye çalıştığını düşünebiliriz: *"sevdiğim havaları rahat dinliyorum / şekil keskinlikleri körleşiyor / ağırlıklar kalkıyor / çıkıyorum / bu âlemlerden / uykum geliyor"* mısraları da bu gerçekliğinin açıklayıcısı niteliğindedir. Asaf Hâlet'in, uyku halinin bir getirisi olarak ifade etmiş olabileceğini düşündüğümüz, dış dünyaya dair "ağırlıkların" kalkması yönündeki ifadeleri bu durumu açıklar niteliktedir. Şairin, uyku halinin getirdiği bilinç dışı olma halinin bir neticesiyle sorumluluk ve "ağırlıklardan" soyutlanarak içe yönelim ile bir sığınma alanı inşa etmiş olduğunu ifade edebiliriz.

Toplumsal değişimin ve daha özelde modernitenin getirisi olarak açıklayabileceğimiz "yabancılaşma"¹, insanı kendi benliğinden uzaklaştırarak daha yüzeysel bir alana sevk ederek yalnızlık duygusunu da çok kez beraberinde getiriyor. Asaf Hâlet Çelebi gibi değerlerine olan aidiyet hissini yoğun bir şekilde taşıyan sanatkarlar için de kaçınılmaz bir duygu değeri olmuştur diyebiliriz:

adımı unuttum
adı olmıyan yerlerde
ne in
ne cin
ne benî âdem
zamanlar içinde
kuşlar uçuyor
kervanlar göçüyor
bir iğne deliğinden
çarşılar kuruluyor
saraylar oyuncak
insanları karınca şehirler
zamanları gördün mü
bir iğne deliğinden

¹ İbrahim Tüzer, toplumsal değişimin beraberinde getirdiği "yabancılaşma"yı şöyle açıklıyor: "Toplumsal değişim, Ortega Gasset'in kullandığı adlandırma ile söyleyecek olursak "herkes"lerin dünyasında gelen bir hareketlilik. Bireysel yetilerin göz ardı edildiği bu değişimde esas olanı toptancı bir zihniyetle toplumun bütününe tek tipleştirme ve "dönüşüm", sahici kimliğine yabancılaşarak farklı bir yapıya bürünme merkezlidir. Dolayısıyla maddi alanda ve görünür olanda ortaya çıkan "yenilik!"ler çok sığ, yüzeysel ve geçicidir." (Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm, *Akçağ Yayınları*, Ankara 2014, s.55)

adımı unuttum
adı olmıyan yerlerde
geçip gidenlere bakarak

(“Adımı Unuttum”, *Bütün Şiirleri*, s.45)

Asaf Hâlet Çelebi’nin, “*adımı unuttum / adı olmıyan yerlerde / ne in / ne cin / ne benî âdem / zamanlar içinde / kuşlar uçuyor / kervanlar göçüyor / bir iğne deliğinden*” mısralarını, “benî âdem”in, Âdemoğlu’nun ve dünyaya dair olan her şeyin gelip geçiciliği, faniliği ile zaman mefhumunun sınırlılığına dikkat çekmek şeklinde yorumlayabiliriz. Asaf Hâlet’in “iğne deliği” şeklindeki ifadesini de insana ve dünyaya dair olan her şeyin esasında küçük bir âna karşılık gelmesinin simgesel bir ifadesi şeklinde düşünebiliriz. Çelebi, mısralarındaki bu insana ve dünyaya dair olan sonlu olma durumu karşısında, kendi varlığından da bihaber olma haline gelme noktasında yalnızlık duygusu tarafından kuşatılmıştır diyebiliriz: “*adımı unuttum / adı olmıyan yerlerde / geçip gidenlere bakarak*” mısralarını, gelip geçici olanların peşi sıra kendi adını, varlığını unutmuş olma durumu ve bir tür benlik arayışı şeklinde okuyabiliriz. Asaf Hâlet Çelebi’nin, hayal ve hakikat çerçevesinde kendini tanıma ve benlik arayışı hallerinin beraberinde “yalnızlık” duygusunun baş gösterdiğini ifade edebileceğimiz bir başka şiiri:

bir adım attığım yerde
ne vardı ki
gitmemle kayboldu

her adımında
sonsuz ben’ler koyuyorum
boşluğa
ve yine ben dolmuyorum

geçip gittiğim yerlerden
iç içe
öne
ve arkaya bakan
bir sürü
ben
ler
koymuşumdur
eskileri çocuk
şimdikiler ihtiyar

Varlığını bir zemine oturtma ve benlik arayışı şeklinde yorumlayabileceğimiz “*bir adım attığım yerde / ne vardı ki / gitmemle kayboldu / her adımında sonsuz ben’ler koyuyorum / boşluğa / ve yine ben dolmuyorum*” mısraları, benlik arayışı neticesinde tatmin edici bir sonuca ulaşamayan sanatkârın nihayetinde yalnızlık duygusuyla karşı karşıya kalması şeklinde açıklanabilir. “*her adımında sonsuz ben’ler koyuyorum / boşluğa / ve yine ben dolmuyorum*” mısraları, arayış içerisinde olan bir benliğin, içsel bir tatmine ulaşamaması neticesinde “boşluk” hissi yaşadığını kanıtlar niteliktedir. Asaf Hâlet Çelebi’nin “boşluk” olarak kullanmış olduğu ifade, benlik arayışı karşısında içsel bir doyum sağlayamamanın simgesel bir ifadesi şeklinde açıklanabilir. Asaf Hâlet’in, “*ve yine ben dolmuyorum*” şeklindeki serzenişleri arayış neticesinde beklentilerinin karşılık bulamadığının bir göstergesidir. Nihayetinde, “bizim boşluk dediğimiz şey, köken olarak, itkisel beklentilerimizin karşılanmamış olmasıdır.” (Scheler, 2015, s. 73) Dolayısıyla, arayış içerisindeki bir sanatkârın benliği, beklentilerinin karşılık bulamaması neticesinde içsel boşluğu doldurabilmek adına “*bir sürü benler*” ile daha fazla sorgulama ve merak duygusu ile dolmuştur denilebilir. Aynı şekilde Asaf Hâlet’in, dış dünyaya dair yüzeysel olan her türlü unsur karşısında benliğin yalnızlık duygusu ile kuşatılması neticesinde bir tür içe dönüş alanı olarak okuyabileceğimiz “Mağara” şiiri:

içimdeki mağarada
kurumuş ölümler yatar
zehirle gülen zümrüt
ve yakut yatak içinde
bir zaman
beni uğrulamıya gelen
haramîler

içimdeki mağarada
bir yığın kitap var
bakınca yakından
tasvirlerin gözleri oynar
ve konuşur
hepsinin yüzleri benim yüzüm gibi
ve gözleri benim gözüm gibi

“Mağara” şiirini yalnızlık duygusu ile kuşatılan benliğin bir neticesi olarak bir tür içe dönüş alanı olarak ele aldığımızda “*içimdeki mağarada / kurumuş ölüler yatar*” mısralarındaki “mağara”, Asaf Hâlet Çelebi’nin, dış dünyadan soyutlanarak öze, ruha yönelimin bir simgesi olarak kullanılmıştır diyebiliriz. Bu anlamda mağara, şairin benliği için dış dünyadaki olumsuzluk ve tehdit unsuru olarak algılanan her türlü etken karşısında bir tür içe dönüş alanı olarak simgesel bir anlam alanına karşılık gelmektedir. Aynı zamanda “mağara” motifini Asaf Hâlet Çelebi’nin, masalsı bir atmosfer oluşturmak için de kullanmış olabileceğini düşünebiliriz: “*ve yakut yatak içinde / bir zaman / beni uğrulamıya gelen / haramîler*” mısralarından da hareketle *Ali Baba ve Kırk Haramiler* masalına da gönderme yaptığını düşünebiliriz. (Ayvazoğlu, 2014, s. 319) Dolayısıyla, “şiirde birbirinden ayrı iki unsur, şairin kendi ben’i ile masal mağarası birleştirilmiş ve bunlar arasında şiirin orijinalitesini vücuda getiren bir münasebet kurulmuştur.” (Kaplan, 2014, s. 167)

Şiirin ikinci bölümünde “*içimdeki mağarada / bir yığın kitap var*” mısralarından hareketle Asaf Hâlet Çelebi’nin, benliğinin sığınma alanının simgesel ifadesi olan “mağara”da bu kez “bir yığın kitap” olduğuna dair ifadesi ile karşılaşmaktayız. Şairin kitaplarla olan bağına göz önünde bulundurduğumuzda, dış dünyadan ruha yönelim söz konusu edildiğinde kitapların da Asaf Hâlet için yüzeysel olan her türlü etkenden soyutlanmaya çalışan ruhun sığındığı gerçek bir güvenlik ve sığınma alanı olduğunu ifade edebiliriz. Çelebi’nin, “mağara” simgesi gibi “iç”e ait olan simgesel ifadeler ile karşılaştığımız “Şehir” şiiri:

allahtan pencere açmışlar içi sıkılan evlere
pencereler olmasaydı
nasıl gezerlerdi
karanlıklarda
ayağa kalkmış büyük böcekler
nasıl tırmanırlardı
merdivenlerden

tahta evler eski kutulardır
apartmanlar yaldızlı nişan şekeri kutularıdır
içinde siyah ve sarı başlı böcekler oturur
başka küçük bir kutudan
uzaktaki başka böceklerin
cızırtılı seslerini duymıya meraklıdırlar

sevgilim bir böcektir
taştan duvarlar içinde
karafatmalarla yaşar
beş senedir getirdiğim şekerleri yiyip
elimi ısırmıştır

karafatmalar onu benden ayırdılar
o şimdi bana küsülüdür
kutu duvarları içinde

(“Şehir”, *Bütün Şiirleri*, s.23)

Asaf Hâlet Çelebi’nin “Şehir” şiirinin bütününe baktığımızda yine çeşitli benzetmelerle yüklü simgesel ifadeler ile karşılaşırız: “*allahtan pencere açmışlar içi sıkılan evlere / pencereler olmasaydı / nasıl gezerlerdi / karanlıklarda / ayağa kalkmış büyük böcekler / nasıl tırmanırlardı / merdivenlerden*” mısralarından hareketle Asaf Hâlet’in, “ayağa kalkmış büyük böcekler” ifadesi ile öze ait olana ve kendisine yabancılaşan insanı kastettiğini düşünebiliriz. Aynı şekilde “*allahtan pencere açmışlar içi sıkılan evlere*” mısrası ve devamında “*tahta evler eski kutulardır / apartmanlar yaldızlı nişan şekeri kutularıdır / içinde siyah ve sarı başlı böcekler oturur / başka küçük bir kutudan / uzaktaki başka böceklerin / cızırtılı seslerini duymıya meraklıdırlar*” mısralarını göz önünde bulundurduğumuzda, kendi benliğinden uzaklaşan ve başka hayatlara odaklanan insanın özüne yabancılaştığına dair ifadeler bulunmaktadır denilebilir.

Şiirdeki “kutu” ifadesinin hem ev hem de radyonun bir simgesi olduğu düşünülebilir. (Erözçelik, 2018, s. 143) Aynı zamanda “*tahta evler eski kutulardır / apartmanlar yaldızlı nişan şekeri*” mısraları ile de Asaf Hâlet modernite ile birlikte ev, toplum ve yaşam alanındaki değişimler göz önünde bulundurulduğunda insanın sahicilikten uzaklaşarak yüzeysel olana meylini bir tür yabancılaşma şeklinde ifade etmiştir denilebilir. Nihayetinde “şehir tarafından kuşatılarak toplumsallaşmaya mahkûm edilmiş insan, kendine ve çevresine yabancılaşmaktan kurtulamaz.” (Tüzer, 2012, s. 230) Dolayısıyla şairin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere kendisine yabancılaşan insanın bir türlü iç huzuru yakalayamamasından kaynaklı olarak yalnızlık duygusu ile karşı karşıya kaldığı gerçeğiyle karşılaşırız: “*allahtan pencere açmışlar içi sıkılan evlere*”

SON SÖZ

Asıl adı Ali Asaf olan ve kelimenin tam manası ile bir İstanbul şairi ve 1940'lı dönemlerin kendine has duruşu ve şiirleri ile ön planda olan sanatkârlarından Asaf Hâlet Çelebi'nin, 1942 yılında yayımlanan ilk şiir kitabı *He*, 1945'te yayımlanan ikinci şiir kitabı *Lâmelif* ve son olarak 1953'te yayımlanan üçüncü şiir kitabı *Om Mani Padme Hum*'daki şiirleri ile döneminde adından sıklıkla söz ettiren bir sanatkâr olduğunu söyleyebiliriz. Asaf Hâlet Çelebi'nin, döneminde ve modern Türk şiiri sahasında kendine has bir sanatkâr duruşu ve duyuşu ile anılmasında şüphesiz şiirlerini sembolik bir dil, kültürel birikimi ve disiplinler arası yönü ile kaleme almasından ileri gelmektedir. Onun bu yönü, sembolik bir şiir dili ile şiirlerinin yoğun bir şekilde çağrışıma dayalı ve derinlikli anlam alanlarına karşılık gelmesine olanak sağlamıştır.

Sanatta, bilhassa şiirde özgünlük ve dahi sanatsal bir değer yakalayabilmek adına, saf şiiri önceleyen tavrı ve esas şiirin müşahhas olanın ötesinde mücerret olanda gizli olduğu düşüncesiyle kaleme aldığı şiirlerinde maddenin, mananın her zaman gerisinde kaldığını açıkça görebiliyoruz. Bu bakımdan, mistisizm temayülünün Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinin oluşumunda belirleyici esas unsurlardan birisi olduğu açıkça ifade edilebilir.

Şiirlerindeki mistisizm temayülünün yanı sıra aile temelli tasavvufi bir yönü olan Asaf Hâlet Çelebi'nin bu yönünü de şiirleri üzerinden takip ettiğimizde simgesel bir dil ile inşa edilen ve anlatımı güçlendiren sembolik ifadelerle dile getirdiğini görüyoruz. Takip ettiğimiz şiirlerinden ve kaleme aldığı yazılarından hareketle, aile temelli Mevlevi kültürünün de sanatına yansıdığı belirtebileceğimiz Asaf Hâlet Çelebi'nin bu noktada “Sema-ı Mevlânâ” ve “Çemenlerde” gibi şiirleri Mevlevilik kültürünün izlerinin görüldüğü şiirleridir.

Tasavvufî ve mistik temayüllerin ağırlıkta olduğu izleklerini göz önünde bulundurduğumuzda Asaf Hâlet Çelebi'nin doğu mistisizmine olan özel ilgisi şiirlerinin oluşumuna yön veren önemli bir unsur olmuştur. Madde karşısında manayı önceleyen, sanatta muhayyileyi önceleyen bir edebiyat anlayışının hâkim olduğu doğu ve bilhassa Hint felsefesi Asaf Hâlet Çelebi'yi cezbeden önemli bir alan olmuştur. Muhayyileye dayalı bir şiir anlayışı ile mücerret ve sembolik anlam alanlarına karşılık gelen derinlikli bir şiir evreni kuran Asaf Hâlet Çelebi, çok yönlülüğü ile kendine has bir edebî kimlik oluşturmuştur. Hint'in muhayyile ve felsefesi ile Buddha'nın Nirvana'sını; İslam tasavvufu ve kendi medeniyetine, tarihine, kültürüne duyduğu aidiyet hissini; benlik arayışı, aşk, sevgili, çocukluk, yalnızlık gibi insana, ruha dair içsel serzenişlerini harmanlayarak kendine has bir şiir dili inşa etmesi şair kimliğinin temelini oluşturmakla beraber sanatkarlık bağlamında özgünlüğü yakalamasına olanak sağlamıştır.

Dönem itibariyle Garip akımıyla aynı döneme denk gelen ve “garip” gibi benzer eleştirilerin odağında olsa da herhangi bir edebî akıma dahil olmayan Asaf Hâlet Çelebi'nin aynı zamanda Necip Fazıl, Bedri Rahmi, Münevver Ayaşlı, Peyami Safa gibi sanatkarlar ile edebiyat ortamından ziyade dostluk ilişkileri de bulunmaktadır. Şiirlerinin oluşumuna yön veren unsurlar, edebiyat ortamları ve edebî dostluklarının ötesinde; alt şuur, bir sahicilik ve masumiyet alanı olarak kabul ettiği çocukluk yılları, sevgili/aşk, yalnızlık, benlik arayışı, İslam tasavvufu ve mitolojiye, felsefeye, Hint'in muhayyilesine dayanan mistik yönelimleridir... *Şairin Şiirlerinde Mekânsal İzlek: İstanbul* başlığı altında ekseriyetle İstanbul, mensubu olduğu medeniyetin değerleri ile birlikte aidiyetin simgesi olarak; *Şairin Sığınağı: Çocukluk*'ta birtakım masal motifleri ile beraber çocukluğunun geçtiği ev, sahiciliğin ve içtenliğin simgesi olarak; *Tasavvufî Motifler*'de, tarihî ve tasavvufî isimler ile birtakım harf sembolizasyonlarının, ekseriyetle vahdet-i vücud ilkesinin ve madde karşısında mananın, özün öncelenmesinin simgesel ifadeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. *Doğu Mistisizmi*'nde Hint ve Budizm kaynaklı ifadeler ve halk hikâyeleri ilhama ermenin simgesel ifadeleri olarak; *Sevgili / Aşk* izleğinde yine Hint ve Budizm'e ait kavramlar ile birlikte rüya, uyku ve uyanıklık hâllerinin sevilene dair simgesel ifadeleri olarak; *Yalnızlık* izleğinde ise benlik arayışı ve benliği sahicilikten uzaklaştıran etkenler karşısında bir tür içe dönüş ve sığınma alanı olarak uyku, uyanıklık, boşluk gibi kavramların simgesel bir şekilde ifadeleri karşımıza çıkmaktadır.

“... içimdeki putları devir / elindeki baltayla”, “bu etlerin arkasında güzelliklerin var” diyen ve dünyaya dair olan geçici güzelliklerin karşısına özü, ruhu, manayı koyan, maddi olana karşılık gelen “içindeki putları” da nefesine karşı manevi olanı önceleyen tavrı ile yıkmaya çalışan Asaf Hâlet Çelebi, tasavvufi göndermeler ile sembolik bir anlatım oluşturmuştur. Yayımlanan üç şiir kitabında da bu tür göndermeler ile kurduğu sembolik şiir atmosferi ile karşılaştığımız Çelebi, kendine has olan ifade tarzı ve dilin sınırlarını zorlayan birtakım “anlamsız” olarak adlandırılan ifadelerinden dolayı dönemi itibariyle birçok eleştirisinin odağı haline gelse de bu durum onun modern Türk şiiri sahasında kendine has bir kimlik oluşturması önünde engel teşkil etmemiştir.



YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Aksan, D. (2016). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksan, D. (2017). *Dil, Şu Büyülü Düzen*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Alkan, E. (2019). *Şiir Sanatı*. Ankara: Tün Kitap.
- Altuğ, T. (2017). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arabi, M. İ. (2018). *Harflerin İlmi*. (M. Kanık, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2014). *He'nin İki Gözü İki Çeşme Bir Asaf Hâlet Çelebi Biyografisi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bachelard, G. (2018). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bakınç, B. (2014). *Asaf Hâlet Çelebi'nin Şiirinin Kaynakları*. İstanbul.
- Baydar, M. (1954). *Asaf Hâlet Çelebi Ne Diyor?* M. Baydar içinde, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar* (s. 64-67). İstanbul: Dünya.
- Campbell, J., & Moyers, B. (2007). *Mitolojinin Gücü Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikayeler*. (Z. Yaman, Çev.) İstanbul: MediaCat Kitapları.

- Cansever, T. (2013). *İstanbul'u Anlamak*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Çelebi, A. H. (1 Mart 1955). İstanbul'dan Bahseden En Eski Türk Şairleri (Fetihten 16'ncı Asra Kadar). *Türk Düşüncesi*(16), 263-267.
- Çelebi, A. H. (1 Mayıs 1955). Eski Türk Şiirinde Saadâbâd Şenlikleri ve Saadâbâd'ın Hâtırası. *Türk Düşüncesi*, 3(18), 390-395.
- Çelebi, A. H. (1 Nisan 1955). Türk Şiirinde Saadâbâd. *Türk Düşüncesi*, 3(17), 337-244.
- Çelebi, A. H. (1949, Ağustos). 1-6. (Kandemir, Röportaj Yapan) İstanbul: Edebiyat Âlemi.
- Çelebi, A. H. (1949, Ağustos). Asaf Hâlet Çelebi Diyor ki. 1-6. (Kandemir, Röportaj Yapan) İstanbul: Edebiyat Âlemi.
- Çelebi, A. H. (1949, Şubat). Budizm. *Aylık Ansiklopedi*(58), s. 1658-1664.
- Çelebi, A. H. (1949, Şubat). Budizm. *Aylık Ansiklopedi*(58), s. 1658-1664.
- Çelebi, A. H. (1953). Asaf Hâlet ile Bir Konuşma. (12586), s. 5.
- Çelebi, A. H. (1954). Benim Gözümde Şiir Davası 1. *İstanbul*(12), 19-20.
- Çelebi, A. H. (1954). Benim Gözümde Şiir Davası 1. *İstanbul*(9), 15-16.
- Çelebi, A. H. (1954). Benim Gözümde Şiir Davası: 1, Saf Şiir. *İstanbul*(9), 15-16.
- Çelebi, A. H. (1954). Benim Gözümde Şiir Davası: 3 Şiirde Şekil. *İstanbul*(11), 20-22.
- Çelebi, A. H. (1954). Benim Gözümde Şiir Davası: 5 Şiirde Ruh Ânı. *İstanbul*(13), 25-27.
- Çelebi, A. H. (1954). Benim Gözümde Şiir Davası: 6 Şiirlerimde Mistisizm Temayülü. *İstanbul*(14), 24-25.

- Çelebi, A. H. (1955). Eski İstanbul Semtlerinin Şiiri. *Türk Yurdu*(245), 916-920.
- Çelebi, A. H. (1955). Eski Türk Şiirinde Üsküdar ve Çamlıca. *Türk Yurdu*(244), 823-827.
- Çelebi, A. H. (1958, Kasım 15). Onunla Bir Konuşma. 3-7. (N. Kuşlu, Röportaj Yapan)
İstanbul: Yeditepe.
- Çelebi, A. H. (1960). Masal Dünyamız. *Yeditepe*(16-17), 12-13.
- Çelebi, A. H. (1982, Mart). Gergin Bir Ortamda Asaf Hâlet ile Söyleşi. 64-72. (K. Sülker, Röportaj Yapan) Yazko Edebiyat.
- Çelebi, A. H. (1982, Mart 17). Gergin Bir Ortamda Asaf Hâletle Söyleşi. 64-72. (K. Sülker, Röportaj Yapan) İstanbul: Yazko Edebiyat.
- Çelebi, A. H. (2002). *Eşrefoğlu Divanı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Çelebi, A. H. (2015). *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha*. Ankara: Hece Yayınları.
- Çelebi, A. H. (Ağustos 1955). Eski Türk Şiirinde Beşiktaş. *Türk Yurdu*(247), 113-117.
- Çelebi, A. H. (Haziran 1955). Türk Şiirinde Üç Asırlık İstanbul Motifi - II (Nedim'den XIX'uncu asrın sonlarına kadar). *İstanbul*, 2(6), 28-32.
- Çelebi, A. H. (Mart 1955). Eski Türk Şiirinde Boğaziçi - I. *Türk Yurdu*(242), 671-675.
- Çelebi, A. H. (Mayıs 1955). Türk Şiirinde Üç Asırlık İstanbul Motifi - I (XVII'inci asırdan Nâbi'ye kadar). *İstanbul*, 2(5), 26-29.
- Çelebi, A. H. (Nisan 1955). Eski Türk Şiirinde Boğaziçi- II (XIX. asırdan Nâbi'ye kadar). *Türk Yurdu*(243), 753-760.
- Çelebi, A. H. (Temmuz 1955). Eski Türk Şiirinde Haliç. *Türk Yurdu*(246), 33-37.

Çetin, N. (2013). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.

Derleme Sözlüğü (Cilt IX). (1977). Ankara: TDK Yayınları.

Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (29. b.). Ankara: Aydın Kitabevi.

Durand, G. (2017). *Sembolik İmgeler*. (A. Meral, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.

Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur?* (K. Genç, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Eliade, M. (2018). *İmgeler ve Simgeler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Eliade, M. (2018). *Mitlerin Özellikleri*. İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.

Erözçelik, S. (2018). *Son Vezir Asaf'ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması*. İstanbul: Everest Yayınları.

Feyizli, H. T. (2013). *Feyzü'l-Furkân Açıklamalı Kur'an-ı Kerim Meali*. İstanbul: Server İletişim.

Fromm, E. (2017). *Rüyalar, Masallar, Mitler Sembol Dilinin Çözümlemesi*. (K. H. Aydın Arıtan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşılı, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın.

Hüseyin Su, İ. D. (2003). *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Ankara: Hece Yayınları.

İnce, Ö. (2011). *Şiir ve Gerçeklik*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

İnce, Ö. (2011). *Tabula Rasa*. Ankara: İmge Kitabevi.

Kaplan, M. (2014). *Şiir Tahlilleri 2 (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)* (23 b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaya, K. (2016). *Hint Felsefesinin Temelleri*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kırımlı, B. (2000). *Asaf Hâlet Çelebi*. İstanbul: Şûle Yayınları.

Kısakürek, N. F. (1975). *Babîâli*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Lings, M. (2003). *Simge ve Kökenörnek*. Ankara: Hece Yayınları.

Macit, M. (2002). *Karakoyunlu Hükümdârı Cihanşâh ve Türkçe Şiirleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Meriç, C. (2017). *Bir Dünyanın Eşiğinde*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Miyasoğlu, M. (1993). *Asaf Hâlet Çelebi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Miyasoğlu, M. (1993). *Asaf Hâlet Çelebi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

MONTAIGNE. (2019). *Denemeler*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Okay, M. O. (2013). *Poetika Dersleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Özkırımlı, A. (2004). *Türk Edebiyatı Tarihi* (Cilt Cilt I). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Özpalabıyıklar, S. (2018). *Asaf Hâlet Çelebi Bütün Şiirleri*. İstanbul: Everest Yayınları.

Sartre, J. P. (2017). *İmgelem*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Sazyek, H. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Sazyek, H. (2018). *Asaf Hâlet Çelebi Bütün Yazıları*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Scheler, M. (2015). *İnsanın Kosmostaki Yeri*. (H. Tepe, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Seyidoğlu, B. (2014). *Mitoloji Üzerine Araştırmalar Metinler ve Tahliller*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi. (2010). 1, 299-300. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tökel, D. A. (2003). *Divan Şiirinde Harf Simgeciliği*. Ankara: Hece Yayınları.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (Cilt 2). (1977). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tüzer, İ. (2012). *İsmet Özel Şiire Damıtılmış Hayat*. İstanbul: Dergâh Yayınları .
- Tüzer, İ. (2014). *Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tüzer, İ., & Hüküm, M. (2019). *Edebiyat Sosyolojisi Edebiyata Sosyolojiden Bakmak*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ümütlü, S. (2019). Asaf Hâlet Çelebi'nin Portresi ve Kunâla Şiirine Metinlerarası Bir Bakış. *BEÜ SBE DERGİSİ*, s. 87-106.
- Whitehead, A. N. (2019). *Sembolizm Anlamı ve Etkisi*. (R. Ertürk, Çev.) Ankara: Fol Kitap.

EKLER

İLK ŞİİRLERİ VE GAZELLERİ¹

İLK ŞİİRLERİ

ŞERMİ

Ey sevgili leylâ! İkimiz dizdize kalsak,
Koylarda karanlık geceler bizbize kalsak!

Hülyalı denizlerde suyun bestesi dinse
Ey sevgili, mehtap ebedî kalbine sinse
Koylarda karanlık geceler biz bize kalsak

HAYRET

Karanlıklarda medhuşum gözüm dalgın düşüncem: hîç!
Semalar hîç, bu âlem hîç, bu zulmetgehte cismim hîç
Bütün her şeyi kaybettim, nihayet ben de mahvoldum
Evvelden vâî idim, güya nedendir şimdi gayboldum,
Bütün zulmet, bütün haşyet, bütün hayretle peyder pey

¹ Asaf Hâlet Çelebi'nin ilk şiir ve gazelleri, Selahattin Özpallabıyıklar'ın yayına hazırladığı "Asaf Hâlet Çelebi Bütün Şiirleri" kitabından alınmıştır. (Everest Yayınları, 3. Basım: Nisan 2018, İstanbul)

Bütün rü'yaya benzer bir garip hâlettedir her şey.
Bütün ahcâr ü eşcarım bütün ecrâm ü ekvânım
Lisan-ı hâli birdir, farkı yok emvât ü ahyânın
Hakikatler hayaldir hep, hayaller bir hakikattir
Ukûlun son tecelligâhı, istiğrak ü hayrettir

KUYTU BAĞ

Kuytudur, bu bağa kimseler gelmez,
Diz boyunca çıkan otlar eksilmez,
Dem çeken bülbülün sesi kesilmez.
Bu yerde uyudum, bu yerde uyandım,
Baharın rüyası büyüdü sandım...

Çalılardan vahşi kuşlar kaçardı,
Umulmadık yerde menbalar vardı
Yerlerde rengârenk çiçek açardı
İçtim o menbaların suyunu kandım
Sebepsiz bir acı duyarak yandım

Gezdikçe merakım günden güne arttı
Beni meyl-i vahşet bu bağa attı.
Bana mahvettiğim aşkı arattı
Beyhûde bu yerde gezdim arandım
Bir daha dönmeyen günleri andım

GAZELLERİ

1

İçip içip yine mest-i şarâb-ı nâb olalım
Düşüp de yerlere âlûde-i türâb olalım

Cihanda olmadı bir lâhza gönlümüz âbâd
Bu bâğ-ı köhne harâb olmadan harâb olalım
Beka-yı âlemi bildim efsanedir âhir
Olursa Cem gibi bir hoş hayâl ü hâb olalım
Kadeh kadeh içerek âb-ı âteş-efrûzu
Sonunda içmek için bî-tüvân ü tâb olalım
Bakıp harâb hâlimize gamze-i harâb ile
O şûhdan ne olur layık-ı îtâb olalım
Hicâb mâni-i vasl-ı nigâr imiş Asaf
Çekip piyâle-i serşârı bi-hicâb olalım

2

Tesiri yok şarâbın dilde olan melâle
Olsun şikest elinden gönlüm gibi piyâle
Nisyân ise murâdın fasl-ı şarâb dursun
Çoktan şuuru kılmış câm-ı lebin izâle
Hâl-i harâb-ı şerh et Nâyinle ben hâmûşum
Mestim o rûtbe ey gül yok dilde tâb-ı nâle
Vechim gibi mükedder fikrim gibi perişân
Benzer bahâr-ı hüsnün ermektedir zevâle
Yok bir nedim-i hoş-gû Asaf bizimle hayfâ
Farz et ki gül açıldı hem geldi devr-i lale

3

Safir-i nâyî ne dem istimaa başladılar
Huzûr-ı aşka varıp ittibaa başladılar
Enîn-i çengimi guş eyleyip benât-ı felek
Nigâh-ı mestim önünde semaa başladılar
Duyunca fehm-ü hîred vecd-i cinnet-efzamı
Harabhâne-i dilden vedâa başladılar
Gören hurûşumuzu bezmimizde lâl oldu

Gam-ı cihanı koyup irtidâa başladılar
Şua-ı şems-i cihan-tâb-ı aşktan Asaf
Garîk-i nûr olarak iltimâa başladılar



ŞİİRLERİNİN KRONOLOJİK LİSTESİ¹

1. “Cüneyd”, Ses, S.1, Kasım 1938, s.3
2. “He”, Ses, S.3, Aralık 1938, s.3
3. “Kitaplar”, Ses, S.4, Aralık 1938, s.4
4. “Şehir”, Ses, S.5, Aralık 1938, s.3
5. “Tahtadan Yaptığım Adam”, Ses, S.1-4, Haziran 1939, s.9
6. “Asurî Şiiri”, Ses, S.2, Temmuz 1939, s.9
7. “İbrâhîm”, Ses, S.3, Ağustos 1939, s.9
8. “Sandukalar”, Yeni İnsanlık, S.1, 23 Nisan 1940, s.13
9. “Fransa için Şiir”, Hamle, S.1, 1 Ağustos 1940, s.15
10. “Beddua”, Hamle, S.2, Eylül 1940, s.2
11. “Adımlar”, Hamle, S.3, Ekim 1940, s.30
12. “Hırsız”, Hamle, S.4, Kasım 1940, s.23
13. “Mısır-ı Kadîm”, Yeni Adam, S.304, Kasım 1940, s.5
14. “Sema-ı Mevlâna”, Hamle, S.5, Aralık 1940, s.8
15. “Kuşa Görünme”, Gün, S.1, Mayıs 1941, s.8
16. “Mâra”, Gün, S.2, Haziran 1941, s.3
17. “Galt’saray 1940”, Gün, S.3 Haziran 1941, s.5
18. “Mağara”, He, 1942, s.7
19. “Kahkaha”, He, 1942, s.9
20. “Doğduğum Evin Penceresi”, He, 1942, s.11
21. “İkinci Pencere”, He, 1942, s.12
22. “Arif Dino’ya Kaside”, He, 1942, s.13
23. “Bedri Rahmi”, He, 1942, s.14

¹ Asaf Hâlet Çelebi’nin şiirlerinin kronolojik listesi, Bilal Kırımlı’nın 2000 yılında yayımlanan doktora tezinden alınmıştır. (Detaylı bilgi için bk: Bilal Kırımlı, Asaf Hâlet Çelebi, *Şûle Yayınları*, İstanbul 2000)

24. “Kadıncığım”, He, 1942, s.15
25. “Tevrat Şiiri”, He, 1942, s.18
26. “Yamyam”, He, 1942, s.20
27. “Nur-ı Siyah”, He, 1942, s.21
28. “Ayna”, He, 1942, s.25
29. “Çemenlerde”, He, 1942, s.26
30. “Kilise”, He, 1942, s.27
31. “Halayıklarım”, He, 1942, s.28
32. “Tribolit”, He, 1942, s.29
33. “Güneşin Işığı”, He, 1942, s.30
34. “Harput”, He, 1942, s.31
35. “Uyanıklık”, He, 1942, s. 32
36. “Nedircik Yavruları”, He, 1942, s.33
37. “Camlı Odalardan”, He, 1942, s.33
38. “Adımı Unuttum”, He, 1942, s.35
39. “Biber”, He, 1942, s.39
40. “Gözler Kimi Gördüler”, He, 1942, s.40
41. “Romantik Gençliğim”, He, 1942, s.41
42. “Sidharta”, He, 1942, s.42
43. “Nirvana”, He, 1942, s.42
44. “Mansur”, He, 1942, s.44
45. “Cep”, He, 1942, s.45
46. “Kâinat”, Servet-i Fünûn (Uyanış), S.2436, 17 Haziran 1943, s.285
47. “İnsanlar”, Yeni Ses, S.1, 12 Temmuz 1943, s.9
48. “Çingenelerim”, Lâmelif, 1945, s.9
49. “Lâmelif”, Lâmelif, 1945, s.2-3
50. “Radyo”, Lâmelif, 1945, s.4-5
51. “Şefkât”, Lâmelif, 1945, s.8
52. “Nigar-ı Çin”, Lâmelif, 1945, s.11
53. “Şamandıra Baba”, Lâmelif, 1945, s.12
54. “Misafir”, Lâmelif, 1945, s.13
55. “İçimden”, Yaşayan Sanat, 1945, S.1, Ocak 1949, s.12
56. “Ayna”, Yaşayan Sanat”, S.2, Şubat 1949, s.24
57. “Korkuyorum”, Yeditepe, S.4, 15 Mayıs 1950, s.?

58. “Kunâla”, Yeditepe, S.7, 1 Ağustos 1950, s.?
59. “Ömer Çocuk”, Om Mani Padme Hum, 1953, s.72
60. “Kedi”, Om Mani Padme Hum, 1953, s.65
61. “Mariyya”, Om Mani Padme Hum, 1953, s.73
62. “Mariyya”, Om Mani Padme Hum, 1953, s.74-75
63. “Dağlar Delisi”, İstanbul, Nisan 1954, s.8
64. “Sen”, Büyük Doğu, S.3, 21 Mayıs 1954, s.8
65. “Memleketim”, Büyük Doğu, S.4, 28 Mayıs 1954, s.7
66. “İstanbul’unun Dili”, Büyük Doğu, 25 Haziran 1958, s.8
67. “Kunâla”, İstanbul, Aralık 1955, s.20
68. “Pencereler ve Kapılar”, İstanbul, Mayıs 1956, s.17
69. “Anlar”, Yeditepe, S.169, 12 Ocak 1959, s.?
70. “Rüyalar”, Yeditepe, S.169, 12 Ocak 1959, s.?
71. “Müşterek Hal Tercemesi”, Yeditepe, S.169, 12 Ocak 1959, s.?
72. “Rüyalar”, Yeditepe, S.169, 12 Ocak 1959, s.?



