

**T. C.**  
**İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**ASAF HÂLET ÇELEBİ'NİN ŞİİRLERİNDE VARLIK**  
**YOKLUK VE BENLİK**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Meliha ÖZHAN**

**Danışman:**

**Yrd. Doç. Dr. Alphan Yusuf AKGÜL**

**İSTANBUL 2016**



**T. C.**  
**İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**ASAF HÂLET ÇELEBİ'NİN ŞİİRLERİNDE VARLIK  
YOKLUK VE BENLİK**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Meliha ÖZHAN**

**Danışman:**

**Yrd. Doç. Dr. Alphan Yusuf AKGÜL**

**İSTANBUL 2016**

**T. C.**  
**İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

..... Anabilim Dalı,  
..... Bilim Dalı'nda ..... numaralı  
.....'nın hazırladığı  
“.....” konulu  
..... (Yüksek Lisans/Doktora Tezi) ile ilgili tez savunma sınavı, ...../...../  
20.... günü ..... - .....saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda  
adayın tezinin ..... (başarılı/başarısız) olduğuna  
..... (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. Alphan Yusuf Akgül  
29 Mayıs Üniversitesi  
(Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu)  
Başkanı

Prof. Dr. Emel Kefeli  
29 Mayıs Üniversitesi  
Üye

Prof. Dr. Tahsin Görgün  
29 Mayıs Üniversitesi  
Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi  
Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi  
Üye

04 / 01 / 2016

## **BEYAN**

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Meliha Özhan

04.01.2016

## ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Meliha Özhan  
Üniversite : İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi  
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı  
Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı  
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi  
Sayfa Sayısı : VIII+113  
Mezuniyet Tarihi : 04 / 01 / 2016  
Tez Danışman(lar)ı : Yrd. Doç. Dr. Alphan Yusuf Akgül

### **ASAF HÂLET ÇELEBİ'NİN ŞİİRLERİNDE VARLIK, YOKLUK VE BENLİK**

Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirleri genellikle mistisizm bağlamında ele alınmıştır. Bu bakış açısı kabul edilebilir olmakla birlikte, onun şiirlerini farklı bir açıdan değerlendirmek de mümkündür. Bu amaç doğrultusunda, tasavvufi ve mistik unsurların öne çıktığı bu şiirleri anlamlandırmak için şu iki soru sorulabilir: Bu şiirlerde nasıl bir mistisizm vardır? Tasavvuf ve mistisizm ile ilişkili şiirlerde başka hangi mevzular öne çıkar? Bu soruları tartışmaya açmak İslam tasavvufu ve Budizm'e ait belirli konuları incelemeyi gerekli kılmaktadır. Bu çalışmada, zikredilen iki gelenek bağlamında incelenen mistik unsurlarla dünyevi imajlar arasındaki ilişki metin merkezli bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Çelebi'nin mistisizm temalı şiirlerindeki dünyevilik ele alınmış; bu şiirler her ne kadar mistik bir bağlamda yazılmış olsalar da, onların dünyevi bir bakış açısını da kendiliğinden ihtiva ettiği vurgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Varlık, Yokluk, Benlik, Mistisizm, Dünyevilik

## ABSTRACT

Name and Surname : Meliha Özhan  
University : İstanbul 29 Mayıs University  
Institution : The Institute of Social Sciences  
Field : Turkish Language and Literature  
Branch : Turkish Language and Literature  
Degree Awarded : Master  
Page Number : VIII+113  
Degree Date : 04 / 01 / 2016  
Supervisor (s) : Assist. Prof. Dr. AlphanYusuf Akgül

### **BEING, NOTHINGNESS AND THE SELF IN THE POETRY OF ASAF HALET CELEBI**

Asaf Halet Celebi's poems have generally been discussed within the framework of mysticism. Although this view may be acceptable, it is also possible to evaluate his poetry from a different perspective. In line with this purpose, the following questions can be asked in order to give meaning his poems in which mystical aspects are apparent: What kind of mysticism do these poems contain? What other issues become important in poems related to mysticism? Engaging these questions brings about a need to examine certain issues within Islamic mysticism and Buddhism. This work evaluates the relationship between worldly images and mystical elements that are examined within the context of these two traditions, adopting a text-centered approach. It discusses the theme of worldliness in Celebi's mystical poems and emphasizes that although these poems were written in a mystical context, they also contain a worldly perspective.

**Key Words:** Being, Nothingness, Self, Mysticism, Worldliness

## ÖNSÖZ

Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde dinlerarası imajların ve mistik unsurların önemli ölçüde yer alması yapılan çalışmaların özellikle mistisizm bağlamına odaklanmasına yol açmıştır. Ancak Çelebi'nin şiirleri üzerine yapılan tasavvufi ve mistik unsurlara odaklanan belirli araştırmaları dikkatle incelediğimizde kapsamlı bir çözümleme çalışması yapılmadığını görmekteyiz. Bu durum, Çelebi'nin şiirlerinde yer alan mistik unsurları irdelemeyi zorunlu kılmıştır. Bu çalışmada mistik öğelerin belirgin olduğu şiirleri metin merkezli okuma yöntemiyle inceleyecek ve şiirlerin mistisizmle ilişkisinin çeşitli boyutlarını ortaya koymaya çalışacağız.

Çelebi'nin şiirlerinin mistik ve dünyevi yönünü tartışmak için öncelikle bu şiirlerin İslam tasavvufu ve Budizm'le ilişkisini değerlendirmek gerekir. Bu bağlamda mistisizm hakkında belirli bilgilere yer verilmiş ve araştırmacıların Çelebi'nin şiirlerindeki mistik yapı hakkındaki çeşitli görüşleri ortaya koyulmuştur. Bununla birlikte “Mutlak Varlık”, “fena-beka”, “nirvana” olgularına ilişkin kuramsal bilgilere de yer verilmiştir. “Varlık” bölümünde, özellikle tasavvufi öğelerin belirgin olduğu şiirler ayrıntılı olarak çözümlenmiş ve şiirlerin farklı düzeylerde işaret ettiği dünyevi temalar gösterilmiştir. “Yokluk” bölümünde ise Budizm'e ait bilgilerden hareketle yazılan şiirler incelenmiştir. Tezin son bölümü olan “Benlik” bölümünde ise benlik olgusuna odaklanılmıştır. Bergsoncu zaman ve şehir ile ilişkili olarak belirginleşen beşerî benlik imajı ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca bu çalışmada doğrudan maddi dünyaya ilişkin konuların da ortaya çıktığı görülmüş, dünyevi unsurlarla ilişkili şiirler de dikkatle incelenmiştir. Sonuç olarak mistisizmle ve dolayısıyla “varlık”, “yokluk” ve “benlik” bağlamlarıyla da ilişkili olan bu şiirlerde mistik unsurlarla iç içe geçen dünyevi temaların ve çeşitli konuların nasıl öne çıktığı gösterilmeye çalışılmıştır.



Çelebi'nin şiirlerini çözümlene noktasında en önemli adım “şiir nasıl çözümlenmeli, şiire ne gibi sorular sorulmalı ve imajlar nasıl okunmalı” sorularına cevap vermektir. Bu noktada tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Alphan Akgül sahip olduğu derinlikli şiir bilgisi ve titiz yaklaşımıyla akademik yazım sürecinde yol gösterici olmuştur. Doç. Dr. Zeynep Gemuhluoğlu'nun, sadece tez konusunda değil aynı zamanda disiplinlerarası çalışmalar konusunda da ufkumu açan tavsiyeleri ve değerlendirmeleri benim için oldukça değerlidir. Tez çalışmalarımın tamamını okuyup karışıklıklarını gidermem noktasında desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Ayhan Çitil ve Çelebi'nin şiirlerindeki kültürel mevzular ile ilgili sorduğum sorulara değerli cevaplar veren Senail Özkan bu çalışmaya büyük katkıda bulunmuşlardır. Hepsine içten teşekkür ederim. Tez jürimde yer alan Prof. Dr. Emel Kefeli, Prof. Dr. Tahsin Görgün ve Yrd. Doç. Dr. Selami Varlık, çeşitli eleştirileri ve önerileriyle bu tez çalışmasına önemli katkılar sağlamışlardır. Tespit ve görüşleriyle bu çalışmayı yeniden değerlendirmeme vesile oldukları için değerli hocalarıma çok müteşekkirim. Bu çalışmaya olan desteği için Yrd. Doç. Dr. Cem Keskin'e de teşekkür ediyorum. Ayrıca tez yazımının zorluklarını aşmaya çalışırken beni dinleyen, sıkıntılı anlarımı paylaşan ve samimi duygularıyla beni cesaretlendiren; İlknur Çelik, Azime Şahin, Elif Atay ve Hanife Kutgi'ye çok teşekkür ediyorum. Bu süreçte beni daima destekleyen ablam Melike Özhan'a özverisi ve samimiyeti için, bütün eğitim süreçlerimde ve her türlü konuda yanımda olan aileme bu önemli çalışma süresince verdikleri destek ve gösterdikleri hoşgörü için teşekkürlerimi sunuyorum.

## İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
BEYAN.....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	viii
GİRİŞ.....	1
I. VARLIK .....	13
A. İslam Tasavvufu ve Dünyevilik .....	14
B. Kadın ve Varoluş.....	41
II. YOKLUK .....	54
A. Budizm ve Dünyevilik.....	56
B. Ölüm ve Yokluk.....	64
III. BENLİK.....	75
A. Beşerî Benlik.....	77
B. Şehir ve Benlik.....	87
C. Benlik ve Bergsoncu Süre.....	97
SONUÇ.....	105
KAYNAKÇA.....	109
ÖZGEÇMİŞ .....	113

## GİRİŞ

Asaf Hâlet Çelebi'nin çeşitli kültürel öğeler ve ilmî verilerden oluşan disiplinlerarası okumalara müsait şiirlerinde inanç sistemlerinin ve mistik unsurların önemli ölçüde yer aldığı gözlemlenir. Çelebi'nin de deyişiyle bu şiirlerde “mistisizmin büyük rol oynaması” farklı sorgulamaları da beraberinde getirmektedir. Bununla birlikte bu şiirlerin çeşitli düzeylerde varlık, yokluk ve benlik ile ilişkili olduğu görülür. Bu çalışmada Çelebi'nin şiirleri metin merkezli okuma yöntemine bağlı olarak çözümlenecek; varlık, yokluk ve benlik olgularının mistik ve tasavvufi düzlemdeki çeşitli anlam boyutları ve bunların açığa çıkan dünyevilikle ilişkileri gösterilecektir.

Çelebi'nin çeşitli bilgi ve kültür kaynaklarından yararlanarak yazdığı şiirlerinde sıklıkla öne çıkan mistik ifadelerin, masal söylemlerinin, çeşitli hikâyelerin, tasavvufi anlatı ve şahsiyetlere ait göndermelerin nasıl anlam düzeyleri oluşturduklarına odaklanacağız. Bu bağlamda Çelebi'nin, söz konusu kaynaklar arasında özellikle mistik unsurlara önemli ölçüde yer vermiş olması dikkatimizi çekmektedir. Bunun yanı sıra mistisizm etkisinin ve tasavvufi göndermelerin görüldüğü şiirlerde iki önemli boyut olduğunu söyleyebiliriz. Birincisi mistik düzeyin ve tasavvufun dil ile olan ilişkisidir. Bu şiirlerde mistik ve tasavvufi unsurlar özellikle görsel, işitsel ve sinematografik imajlar şeklinde ortaya çıkar. İkinci önemli boyut ise söz konusu unsurların dolaylı bir şekilde şiirlere kattığı çeşitli anlam düzeyleridir. Bu bağlamda mistik kaynakların varlığını tespit etmek ve açıklamaya çalışmak şiirlerdeki mistik ve dünyevi boyutu anlamlandırmak için önemli bir adım olacaktır. Bu sebeple Çelebi'nin şiirlerinde belirgin olan iki mistik geleneğe, İslam tasavvufu ve Budizm'e ilişkin birtakım bilgiler verilecek ve Çelebi'nin “mistisizm”i nasıl ele aldığı tartışılacaktır.

Çelebi'nin şiirlerinde öne çıkan mistisizme ilişkin imajlar akla şu soruları getirmektedir: Söz konusu imajlar bu şiirlerde nasıl öne çıkar? Şiirde konuşan kişinin mistik tecrübelerle ilişkisi nasıldır? Bu sorulara cevap vermek öncelikle “mistisizm”i açıklamayı gerekli kılar. Hüseyin Peker, “Tasavvuf Psikolojisi” adlı makalesinde mistisizmi dinî ve felsefi bir cereyanın genel adı olarak nitelendirir. İslam mistisizminin ise tasavvuf olarak adlandırıldığını söyler. Bunun yanı sıra mistisizmin tabiatüstü bir âlemle irtibatlı olduğunu, sezgi yoluyla eşyanın özüne ait bilgiye ve Allah'a ulaşılacağını ileri süren bir doktrin olduğunu aktarır.<sup>1</sup> İlhan Kutluer ise mistisizmin çeşitli doktrinlerin terimleriyle ifade edildiğinden ve tek bir doktrinden söz edilemediği için basit olarak tanımlanmasının güçlüğünden bahseder.<sup>2</sup> Kutluer; Hinduizm, Budizm, Taoizm, Konfüçyanizm gibi Doğu dinleri, Grek-Helenistik mistik dinleri ve felsefeleri, Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam gibi semavi dinlerle ilgili araştırmalar neticesinde bütün büyük dünya dinlerinde mistisizmin ifade ediliş biçimleri arasında bir hayli fark bulunduğunu ancak aynı zamanda tecrübe ve anlayışta belirgin şekilde birlik görüldüğünü söyler ve yazısının devamında şunları ifade eder:<sup>3</sup>

Farklı dünya dinlerindeki mistik tecrübelerin mutlak hakikat, ilahi varlığın içkinlik ve aşkınlığı, benliğin Tanrı ile bir olması, evrendeki kötülüğün mahiyeti ve manevi yetkinliği ifade eden kavramlarla ilgili göz ardı edilmez ortak yanları bulunduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu tespit, dünyadaki bütün mistik doktrinlerin birbirinin tamamen aynı olan kavramsal yapılar içerdiği anlamına gelmemektedir. Mesela mutlak hakikat tecrübesiyle ilgili olarak bazı mistikler şahsi tanrı terimleriyle konuşurken bazıları Brahman, boşluk, Nirvana, bir, iyi gibi gayri şahsi bir gerçek varlıktan söz etmektedir.<sup>4</sup>

Hüseyin Peker ise mistisizmde amacın “Allah'a yahut ideal edinilen şeye ulaşmak” ve “kendini aşarak Allah'la bir olmak” olduğunu belirtir. Bu durumda bir olunan “Allah”,

---

<sup>1</sup> Hüseyin Peker, “Tasavvuf Psikolojisi,” *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 7 (1993): s. 35.

<sup>2</sup> İlhan Kutluer, “Mistisizm,” *DİA* 30, s. 188.

<sup>3</sup> İlhan Kutluer, “Mistisizm,” *DİA* 30, s. 189.

<sup>4</sup> İlhan Kutluer, “Mistisizm,” *DİA* 30, s. 189.

“Brahma”, “Nirvana” gibi dinlere göre farklı isimler olsa da amaç söz konusu “Aşkın Varlığa” ulaşmak ve onda yok olmaktır. Peker, aynı yazısında mistisizmin genel çerçevesini şu şekilde açıklar:

Nefsi terbiye etmek, kalbi temizlemek, ruhu yüceltmek ve buna ulaşmak için de mücadele ve çilelere katlanmak, çeşitli dinlerdeki mistisizmin ortak yönleridir ve tasavvufta da vardır. Ancak şüphesiz dayanılan dinî esaslarda ve başvurulan metotlarda farklılıklar olduğu bir gerçektir. Fakat ruhî bir disiplin olarak ele alınınca, bütün dinlerdeki ruhanî hareketleri mistisizm adı altında toplamak mümkündür.<sup>5</sup>

Orhan Okay “Şiir Dergâhının Çelebisi” başlıklı yazısında, mistisizme ilişkin belirli tanımları ele alır ve sonra Çelebi’nin “hem İslamî–tasavvufî derinliklere, hem de mistikliğin başka motiflerine açıldığını” şu cümlelerle dile getirir:

Mistisizmine ise sınır yok. Fenâfi’t–tarih...Eski Anadolu, İsrailoğulları, İbrahim Peygamber, Cüneyd, Taş devri, Meryem ve İsa, Mevlânâ, Buddha, Hallâc, eski Mısır, insan öncesi vs. karışık jeolojik tabakalar gibi onun şiirinin, sınırları belirsiz zamanını oluştururlar.<sup>6</sup>

Okay, Çelebi’nin şiirlerindeki mistik düzeyin “sınırları belirsiz zaman”larla ilişkili olduğunu ifade eder, fakat bu şiirlerdeki mistik yapı hakkında sınırlı yorumlar ortaya koyar. Bilâl Kırmırlı ise “Asaf Hâlet Çelebi’nin Mistisizmi” adlı yazısında yine bu olguyu inceleyerek şiirlerdeki mistik yapı hakkında çeşitli bilgiler verir:

Asaf Hâlet, tasavvuf ve Budizm hakkında araştırma ve inceleme yapmış bir şair olarak, şiirlerindeki mistik temayüller, mistik tecrübeden değil, birçok ruh gibi kurtuluş ufku aramasından, mistisizm bilgisinden ve küçük ürpertilerden kaynaklanmaktadır. Başka bir ifadeyle, Budizmi ve tasavvufu

---

<sup>5</sup> Peker, “Tasavvuf,” s. 36.

<sup>6</sup> Orhan Okay, “Şiir Dergâhının Çelebisi,” *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*, haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Saban Özdemir (Ankara: Hece Yayınları, 2003), s. 176-177.

öğrenen ve anlama gayreti içinde olan şair bu birikimlerini “şiiresel im” olarak kullanmıştır.<sup>7</sup>

Kırımılı bu yazısının devamında Çelebi'nin şiirlerinde “nasıl bir mistik temayül vardır” sorusunu da cevaplamaya çalışır. Çelebi'nin “mistisizm”i hakkındaki belirli görüşleri dikkate alarak söz konusu şiirlerde görülen tasavvufa ve Budizm'e ait öğelerin birer “şiiresel im” olduğunu söyler. Bu şiirlerdeki mistik unsurların ve inanç sistemlerinin esasında şiiresel imaj olarak öne çıktığını ifade eden yazarlar arasında Mehmet Narlı da vardır. Mehmet Narlı “Asaf Hâlet Çelebi'nin Poetikası” başlıklı makalesinde Çelebi'nin mistik yönelimlerini şöyle yorumlar:

Fakat Çelebi, Doğu'ya, tasavvufa, Budizm'e yönelerek, geleneksel metafizik algı ve tecrübeyi, kolektif mistik bir düzeyde yaşar; İslam'ın tasavvufi yorumunu devam ettirmez. Doğudan alınan ışığa, Batının yeni bilimsel verileri de eklenince (şuuraltı), bütün bilgiler, mistik bir yaşantıyı işaretleyen şiiresel imlere dönüşürler.<sup>8</sup>

Bilâl Kırımılı ve Mehmet Narlı bu çalışmalarında, Çelebi'nin şiirlerindeki Budizm ve İslam tasavvufundaki mistik düzeyin, şiiresel imaj olarak öne çıktığını dile getirirler de bu imajların çeşitli anlam ve telaffuz değerlerini ayrıntılı bir biçimde tartışmazlar.

Ahmet İnam ise *Eleştirinin Kıyılarında* adlı kitabının “İki Şiir İki Dünya” başlıklı yazısında Nazım Hikmet ve Asaf Hâlet Çelebi'nin belirli şiirlerini çözümleyerek karşılaştırmalı bir çalışma ortaya koymuştur. Bu çalışmasında Çelebi'nin şiirlerindeki mistik yapıya odaklanan İnam, mistik tecrübeye öznenin bütün dünyasal ilişkilerden arındığını, nesne ile birleştiğini dile

---

<sup>7</sup> Bilâl Kırımılı, “Asaf Hâlet Çelebi'nin Mistisizmi,” *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*, haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Saban Özdemir (Ankara: Hece Yayınları, 2003), s. 36-37.

<sup>8</sup> Mehmet Narlı, “Asaf Hâlet Çelebi'nin Poetikası,” *İlmi Araştırmalar 22* (2006): s. 182.

getirir. İnam, Çelebi'nin mistik bilinci taşıyan ya da tecrübeyi yaşayan biri olarak nasıl bir mistisizm içinde olduğunu<sup>9</sup> ilgili şiirleri inceledikten sonra şu şekilde açıklar:

Doğa ve benlik mistiğidir Çelebi, eğer mistikleri; doğa, benlik, Tanrı mistikleri olarak üçe ayırırsak. Tanrı sözünü hemen hiç etmez şiirlerinde. Çelebi, mistik yolda düştüğü girdabın yarı bilincindedir, hiç değilse. Onun için mistik değildir Çelebi, yarı mistiktir.<sup>10</sup>

İnam bu çalışmasında mistik eğilimler üzerine ayrıntılı bir inceleme yaparak Çelebi'nin şiirleri üzerinden onun mistikliğini sorgular. Bu şiirlerdeki dinî kaynakları ve mistik olmanın tanımlarını da dikkate alarak Çelebi'yi yarı mistik olarak nitelendirir. Çelebi'nin mistik şair olup olmadığı konusu “mistik şairin özellikleri nelerdir” tartışmalarının bir sonucu olabilir. Bu çalışmanın asıl amacı ise şiirlerin tasavvufi ve mistik imajlarla ilişkisini ele alıp bu imajların karşılık geldiği çeşitli anlam değerlerini tartışmaya açmaktır.

Çelebi ise “Şiirlerimde Mistisizm Temayülü” adlı yazısında hakkında yapılan birçok tenkit ve itiraza rağmen şiirlerinde mistisizmin rol aldığını dile getirmiştir. Bunların birçoğunun Nirvana'ya davet yahut Nirvana'ya nasıl erileceğinin hikâyesi olduğunu belirtir. Şiirlerindeki mistik temayüllere ait imaj ve ifadelerin varlığını ise çeşitli dizelerden örnekler vererek açıklar.<sup>11</sup> Bu noktada şu soruyu sorabiliriz: Çelebi'nin, şiirlerinde mistik unsurlara yer verdiğini yazısında açıkça belirtmesi, bu şiirleri mistik veya tasavvufi olarak değerlendirmek için yeterli midir? Söz konusu şiirlerde bu imajların varlığı açıkça görülmekte ve mistik hâllere gönderme yapan ifadelere rastlanmaktadır. Buna rağmen Çelebi'nin şiirlerini tasavvufi ya da mistik olarak nitelendirmenin yetersiz bir düşünce olduğunu ve bu şiirlerde açığa çıkan söz konusu dünyeviliğin ise özellikle benlik odaklı bir biçimde ortaya çıktığını göstermeye çalışacağız.

<sup>9</sup> Ahmet İnam, *Eleştirinın Kıyılarında* (Ankara: Hece Yayınları, 2003), s. 216.

<sup>10</sup> İnam, *Eleştirinın Kıyılarında*, s. 220.

<sup>11</sup> Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Yazıları*, haz. Hakan Sazyek (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), s. 172-175.

Şahin Filiz, *İslam Felsefesinde Mistik Bilginin Yeri* adlı kitabında bütün mistik öğretilerin temelde amaçlarının aşağı yukarı aynı olduğunu söyler ve benzerliklerini şöyle sıralar: “Ahlâkı güzelleştirme, mutlak varlıkla ilişki ve nihayet mutlak bilgi peşinde koşma”.<sup>12</sup> Filiz, “Tasavvuf” başlıklı yazısında ise önde gelen mistiklerin görüşlerine yer vererek “Mutlak Varlık” ile “mistik” arasındaki ilişkileri incelemektedir. Örneğin William James “Mutlak Varlık” hakkında şunları dile getirmiştir:

Kişi ile Mutlak (varlık) arasında alışılmış tüm bariyerlerin ortadan kaldırılması, büyük bir mistik başarıdır. Mistik ifadelerde biz, Mutlak ile bir oluyor ve birliğimiz (oneness)’in farkına varıyoruz. Bu, inanç ya da iklim değişikliklerince çeşitli şekillerde ifade edilen sonsuz ve muzaffer mistik gelenektir. Hinduizm’de, Yeni Platonculukta, Tasavvufta, Hristiyan mistisizmde ve Whitmanizmde, biz tekrar eden aynı uyarıyı buluyoruz.<sup>13</sup>

James’in ifadelerinden hareketle “Mutlak Varlık” ile bir olma düşüncesinin birçok mistik gelenekte yer aldığını söyleyebiliriz. Süleyman Uludağ ise tasavvufi anlamda varlığın temelini, Allah’ın birliği esasına dayandığını ifade eder:

Yani sâlik gerçek varlığın bir tane olduğunu, bunun da Hakk’ın varlığından ibaret bulunduğunu, Hak ve O’nun tecellilerinden başka hiçbir şeyin hakiki bir varlığı olmadığını bilir. Ancak vahdet-i vücût ehli bu bilgiye nazari olarak değil, yaşayarak ve manevi tecrübeyle ulaşır.<sup>14</sup>

“Mutlak ile bir olma, birliğimizin farkına varma” bilgisinin bu şiirlerin asıl meselesi olup olmadığı söyleyebilmek için bu bağlamda şu soruyu da tartışmaya açmak gerekecektir: Çelebi’nin şiirlerinde tasavvufa ve mistisizme ilişkin imajlar irdelendiğinde bu öğretilere ait amaçlara ve prensiplere öncelik verildiği söylenebilir mi? Bu durumda Çelebi’nin şiirlerinin “Mutlak Varlık”ı ve yüceliğini öne çıkaran, O’nun tecellilerini metheden bir içerikle uyumlu

<sup>12</sup> Şahin Filiz, *İslam Felsefesinde Mistik Bilginin Yeri* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1995), s. 171.

<sup>13</sup> Filiz (Alıntılayan), *Mistik Bilginin Yeri*, s. 170.

<sup>14</sup> Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), s. 371-372.



olması beklenir. Fakat Çelebi'nin şiirlerinde “vahdet-i vücüt” etkileri ve fena-beka ilişkileri çerçevesinde belirli imajlar görülse de ilgili imajların çeşitli dünyevi unsur ve yönelimlerle birleşerek mistik içeriği aşan çağrışımlar meydana getirdiğini söyleyebiliriz.

Çelebi'nin şiirlerindeki imaj ve ifadeler incelendiğinde iki önemli mistik kaynaktan söz edilebilir. Birinci mistik kaynak İslam tasavvufudur. Şiirlerdeki İslam tasavvufuna ilişkin imajları değerlendirmek için öncelikle tasavvufî düşüncenin çeşitli yönlerini belirtmek gerekir. *İslâm Ansiklopedisi*, “tasavvuf” maddesinde genel anlamda tasavvufun kulun Allah'la ilişkileri, kitap ve sünnetle irtibatı, kalp temizliği, nefis terbiyesi, güzel ahlâk ve manevi hayat tarzının özellikleri, sûfînin nitelikleri ve görevleri ile ilgili olduğu belirtilir. Tasavvuf tarihinde VII ve VIII. yüzyıllarda Medine, Kûfe ve Basra şehirleriyle Horasan bölgesinde zühd anlayışının ortaya çıktığı görülür. Hasan-ı Basrî ile korku ve hüznün hâkim olduğu bir zühd anlayışı gelişirken Râbia el-Adeviyye ile Allah sevgisine dayalı bir zühd hayatından söz edilir. IX. yüzyıl sûfîlerinin temsil ettiği Nîşâbur mektebinde tevhid, mârifet, melâmet ve fütüvvet anlayışları öne çıkmaktadır. Yine bu yüzyıldan itibaren kalp, ruh, nefis konularına, müridlerin ahlâk ve edeplerine, tasavvufî haller ve makamların açıklanmasına, ibadetlerin fikhî yönünün yanı sıra mânevî ve tasavvufî mânalarına, Kur'an ve Sünnet'e uygun tasavvuf anlayışına yer verilir. XII. yüzyılın başlarında vefat eden İmam Gazâlî ise şeriat ilmine ters düşmeyen tasavvuf anlayışını benimsemiş, başta İhya Ulûmi'd-dîn olmak üzere birçok eserinde inanç, ibadet ve ahlâkî değerlerin tasavvufî izahlarına yer vermiş, bunların gaye, hikmet ve sırları üzerinde durmuştur. XIII. yüzyılın ilk yarısında Muhyiddin İbnü'l-Arabî vahdet-i vücûd anlayışını sistemli bir şekilde ortaya koymuştur, aynı yüzyılda *Mesnevî* adlı eseriyle Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin görüşleri günümüze ulaşmıştır.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Reşat Öngören, “Tasavvuf,” DİA 40, s. 123.

Çelebi'nin şiirlerinin beslendiği önemli ikinci mistik kaynak ise “Budizm”dir. Benzer şekilde Budizm'in içeriği hakkında bilgi sahibi olmak Budizm ile ilgili imajları anlamlandırma noktasında gerekli bir adımdır. *İslâm Ansiklopedisi*'nin “Budizm” maddesindeki bilgiler ise özetle şöyledir: Budizm'in kurucusunun asıl adı Siddhartha Gotama'dır. Milattan önce VI. yüzyılda Hindistan'ın kuzeydoğusunda doğan Budizm felsefi-teolojik bir hareket, mezhep veya tarikat olarak değerlendirilse de kutsal metinleri, inanç esasları, cemaati, mabedleri ve diğer özellikleriyle din olarak nitelendirilen bir sistemdir. Brahman şekilciliğine ve kast sistemine karşı çıkar, soyut metafizik tartışmaları bir yana bırakarak duyguları dizginleme, ahlaken temizlenme, insanları eşit görme, insanlara ve diğer canlılara sevgi ve şefkat duyma gibi ilkelere dayanır.<sup>16</sup> Budizm'de kurtuluş öğretisi adı verilen ve dört ilkedен oluşаn kutsal gerçekler ise şu şekildedir:

1. İnsanın varlığı kötülük, tatminsizlik, hastalık, yaşlılık, ölüm vb. ıstıraplarla yoğrulmuştur. 2. İstirabın sebebi arzu ve ihtirastır. Bu da yeni karma ve sudûra, yeni tenâsüh ve ölüme yol açar. 3. İstiraba son vermek için arzulardan, fâni işlerden sıyrılmak gerekir. Bu sürekli tekrarlanan devrelerden kurtulmanın yolu Nirvana'dır. 4. Bu hürriyete, yeni hayata, Nirvana'ya ulaşabilmek ancak Buda'nın sekiz dilimli yolu ile mümkündür.<sup>17</sup>

Budizm etkisinde olan şiirleri kapsamlı bir biçimde çözümlemek için bu inanç sistemine göre varlık olgusunun nasıl anlamlandırıldığını da bilmek gerekebilir. Ali İhsan Yitik, *Doğu Dinleri* adlı kitabında Hinduizm ve Budizm ile ilişkili varlık olgusu hakkında şunları dile getirir:

Hindular, her ne kadar pratikte farklı isimlerle tanrılara ibadet ediyor görünseler de çoğu zaman aynı Tanrı'ya ibadet ettiklerini düşünürler.<sup>18</sup> Başlangıçta sadece brahman vardır; diğerleri ondan sudûr ederek varlık

<sup>16</sup> Günay Tümer, “Budizm,” *DİA* 6, s. 352.

<sup>17</sup> Günay Tümer, “Budizm,” *DİA* 6, s. 353.

<sup>18</sup> Ali İhsan Yitik, *Doğu Dinleri* (İstanbul: İsam Yayınları, 2014), s. 36-37.

sahasına çıkmıştır.<sup>19</sup> Budizm'in bilhassa ilk dönemlerinde yaratıcı tanrı fikri yoktur. Her şey görecelidir, bir şeyin varlık dünyasına çıkışı, bazı ön şartlara ve diğer faktörlere bağlıdır. Budizm'de bu durum, on iki halkalı “nedensellik” veya “bağımlı varoluş yasası” şeklinde tanımlanır.<sup>20</sup> Hem topyekün varoluşun hem de bireysel varoluşların sebebi kabul edilen on iki basamaklı “bağımlı varoluş yasası” Budizm'de iki açıdan önemlidir. Birincisi, fenomenler âleminin geçici ve göreceli doğası onun sayesinde açıkça ortaya çıkar. İkincisi; doğum, ölüm, yaşlılık, hastalık gibi fenomenler dünyasına ait bütün sıkıntıların belirli şartlara bağlı olarak meydana geldiğini ve bu şartların ortadan kalkmasıyla dünyevî sıkıntıların da sona ereceğini ifade eder.<sup>21</sup>

Budizm'de dinî hayatın asıl gayesi “nirvana”dır. İnsanın kaderi iradi eylemlerine göre belirlenir, insan tam kurtuluşa erene kadar ızdırap içindedir; bu süreç nirvanaya ulaşınca kadar devam edecektir. Çelebi ise *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha* adlı kitabında nirvana kavramını açıklarken şu ifadelerle yer verir: “Bu kelimenin en muvafık karşılığı zannımca İslâm mutasavvıflarının Arapça *fenâ fi'llâh* tabiri olabilir”.<sup>22</sup> Çelebi'nin belirli şiirlerinde nirvana ve fenafillah kavramını çağrıştıran çeşitli imaj ve betimlemeler görülmektedir. Buna karşın bu kavramlarla ilişkili şiirlerde farklı düzeylerde dünyevilik içeren temalar da açığa çıkmaktadır.

Çelebi'nin şiirlerindeki şiir kişinin tasavvufla ilişkisini ve dünyevilik içeren yönelimlerini tartışmaya açmadan önce tasavvuf öğretisine göre benlik olgusunu da incelemek gerekebilir. Şahin Filiz, tasavvufi anlayışa göre benlik hakkında şu bilgileri verir: “Tasavvufta esasen tek bir benlik vardır. Bildiğimiz gibi o da Tanrı'dır. İnsani benlik O'nun yalnızca bir tezahürüdür”.<sup>23</sup> Filiz çalışmasının devamında benlik kavramını sorgular ve benlik bilinci ile fena arasında olan ilişkiyi şöyle izah eder:

İnsanî benlik, kendisine nisbetle bir yokluktur. Tanrı benliğine nisbet ederek düşündüğümüzde, ancak bir varlığa sahiptir. Tezahür, aslında ben-sen

<sup>19</sup> Yitik, *Doğu Dinleri*, s. 46.

<sup>20</sup> Yitik, *Doğu Dinleri*, s. 100.

<sup>21</sup> Yitik, *Doğu Dinleri*, s. 125-126.

<sup>22</sup> Asaf Hâlet Çelebi, *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha* (Ankara: Hece Yayınları, 2003), s. 57.

<sup>23</sup> Filiz, *Mistik Bilginin Yeri*, s. 186.

ilişkinde girecek gerçeklikte değildir. “Sen” de kaybolur. Çünkü “Sen” Tanrıdır. O “Sen”i belirleyemez. “Fena” ile “belirlenir”.<sup>24</sup>

Ali b. Cüllab Hucviri ise benliğin Tanrı’nın benliğine benzemeye çalıştığını O’nun niteliklerine büründüğünü ve kendine has geçici niteliklerinden sıyrılıp fenaya erdiğini söyler.<sup>25</sup> Öte yandan Çelebi’nin şiirlerindeki “benlik”in ise çeşitli beşerî duygu ve yönelimlerle öne çıkması dikkat çekicidir.

Çelebi’nin şiirlerinin Budizm’le ilişkisi, bu bağlamda benlik olgusunun rolünü de gündeme getirir. Çelebi’ye göre nirvanadaki benlik şu şekildedir: “Nibbâna, ferdi şahsiyetin zevali ve bütün hayat ve ölüm dünyasının dışında idrakin erişemeyeceği kemâl âlemidir”.<sup>26</sup> Nirvanaya göre “ben”in “ferdi şahsiyetini yok etme” ve “kemâl erme” durumunu çağrıştıran imajlar belirli şiirsel ortamlarda hissedilebilir. Dolayısıyla bu şiirlerde mistik tecrübelerle yakın imajların öne çıktığı söylenebilir. Bunun yanı sıra bu şiirlerde şiir kişinin kendisini bir inanışa, bir fikre belirgin bir şekilde bağlı hissetmediği de görülecektir. Bu noktada Çelebi’nin görüşleri ile şiir kişinin davranışları arasında da benzerlikler olduğunu söylemek mümkündür: “Tabîî. Biz yıkılmıyoruz. Çünkü yıkılacak şeyimiz yoktur. Çünkü bütün kuvvetimizle bağlandığımız prensip yok. Mütemadiyen araştırma halindeyiz”.<sup>27</sup> Çelebi’nin şiirlerinde, genel anlamda sıkıntılarla yüzleşmekte zorlanan “ben”in mistisizme, anılarına, masal unsurlarına, tarihi zaman ve mekânlara, doğaya yönelerek sıkıntılarını hafifletmek isteyen tavrı öne çıkar. Geçmişe dönme durumu söz konusu olduğunda ise Çelebi’nin çocukluk üzerine yazdıkları ile şiir kişisi arasında yine ortak noktalar ortaya çıkar: “Ben hâlâ çocukluğumun içindeyim. Onları halledememişim. Zaten en mühimi de onlar”.<sup>28</sup> “Çocukluğumuza dönmek bile

<sup>24</sup> Filiz, *Mistik Bilginin Yeri*, s. 186.

<sup>25</sup> Filiz (Aktaran), *Mistik Bilginin Yeri*, s. 189.

<sup>26</sup> Çelebi, *Buddha*, s. 58.

<sup>27</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 492.

<sup>28</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 491.

çocukluğumuzdaki saf ve samimi varlığımıza dönemez miyiz?”<sup>29</sup> Çelebi'nin çocukluğa dair şiirlerinde masal ve tekerlemeler, geçmiş hadiseler ve hayal kırıklıkları da yer alır. Şair bu konulara “Şiirde Vuzuh” başlıklı yazısında yer vermiştir:

Tabîî şair de birçok hâdiselerin, hikâyelerin, çocukluğunda dinlediği masalların tesiri altında kalır. Fakat bu hikâye ve hâdiselerin kendisine tesir eden en mühim tarafı alt-şuuruna yerleşmiş olan müphem ve tam mânasıyla vuzuhu olmayan ruhudur ve bizde kalan hikâyenin baştan sonuna kadar cereyanı değil, bıraktığı intibadır.<sup>30</sup>

Çelebi'nin şiirlerinde öne çıkan çocukluk dönemine ait anıların ve sözlü geleneğin anlatılarından masal ve tekerlemelere ait göndermelerin benliği belirleyen unsurlar arasında yer aldığını ileri sürebiliriz. Ayrıca belirli şiirlerde anlatıcı kişi çocukluk dönemine ait unsurları zamansal süreklilik içerisinde ve gayriiradi belleğiyle dile getirir. Şiir kişinin sezgi ve gayriiradi bellek aracılığıyla geçmiş ve şimdi arasındaki yaşantılarını dile getirmesi belirli şiirlerin Bergsoncu süre kavramıyla ilişkili olabileceğini düşündürür.

Çelebi'nin şiirlerinde sıklıkla öne çıkan “mistik düzey”in ve “tasavvufi imajlar”ın varlığı şu soruları da beraberinde getirecektir: İslam tasavvufu ve mistisizm ile ilişkili şiirlerde başka ne tür konular görülür? Bu şiirlerde görülen mistik öğretilere ilişkin imajları nasıl anlamlandırmalıyız? Bu noktada öncelikle Çelebi'nin şiirlerindeki mistisizme atıf yapan ifadeleri ve bu şiirlerin izleğinin doğrudan mistik hâller hakkında olup olmadığını tartışacak ve açığa çıkan diğer dünyevi temaları irdeleyeceğiz. Öte yandan “çeşitli bilgi ve kültür unsurları ve şiir kaynakları arasında özellikle mistik öğelerin bu kadar çok öne çıkarılmasındaki asıl amaç ne olabilir?” sorusu da önemlidir. Benliğin baskın unsur olduğu bu şiirlerde, şiir kişinin mistik unsurlar başta olmak üzere diğer bilgi ve kültür malzemelerini gündelik dilden ve yaşamın

---

<sup>29</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 25.

<sup>30</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 150.

düzeninden çıkmak, sıradan olanı aşmak için kullandığını öne sürebiliriz. Ayrıca bu şiirlerdeki söz konusu inanç sistemlerinin ve mistik eğilimlerin farklı ifade biçimleri ve yeni imaj düzeyleri oluşturmaya uygun oluşu, çeşitli problemleri sorgulamaya ve sıra dışı şiirsel biçimler oluşturmaya imkân sağlaması, mistik öğelerin varlığını anlamlı kılmaktadır.

## BÖLÜM I

### VARLIK

Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde görülen İslam tasavvufuna ait ögeler aynı zamanda “varlık” olgusuna ilişkin çeşitli imajlar ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte bu şiirlerde “Mutlak Varlık”a ve tasavvufi olgulara ait ifadelere yer verilirken çeşitli dünyevi meseleler ve beşerî yönelimler de öne çıkarılmıştır. Bu bağlamda şiirlerin dünyevilikle ilişkisini ortaya koymadan önce varlık olgusunun çeşitli anlamlarına ve vahdet-i vücud ile fena-beka kavramlarına yer vermek gerekir.

*Felsefe Ansiklopedisi*’ne göre varlık; “Vücûd, Mevcûd, mevcudiyet, Keynuniyet, Zât, Kevin, Kevniyet, Mahlûk, Mahlûkat, A’yan, Fert, Eşyâ, Şey; Bilinçten bağımsız olarak var olan evren”<sup>31</sup> anlamlarını içerir. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*’nde varlık; kişinin ferdi, şahsi ve maddi varlığı, tasavvufi olarak ise kibir, enâniyet şeklinde tarif edilir.<sup>32</sup> Ekrem Demirli ise tasavvufi düşünceye göre varlık olgusunun özellikle “Varlığın birliği ve varlıkta birlik” anlamlarına gelen “vahdet-i vücud” kavramına karşılık geldiğini söyler. Demirli, İbnü’l Arabî’nin “Varlık birdir, o da Hakk’ın varlığıdır” ifadesinin vahdet-i vücudun en önemli dayanağını teşkil ettiğini ifade eder. Vahdet-i vücud “her şeyi Allah’ın Varlığı’nın yansımalarından ibaret görme”dir.<sup>33</sup> *100 Soruda Felsefe El Kitabı* adlı eserinde Selahaddin Hilav ise bu konu hakkında şunları söylemektedir:

---

<sup>31</sup> Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar*, Cilt 7 (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980), s. 133.

<sup>32</sup> Uludağ, *Sözlüğü*, s. 374.

<sup>33</sup> Ekrem Demirli, “Vahdet-i Vücûd,” *DİA* 42, s. 431-432.

Varolanların kaynağında Tanrı vardır ve her şey Tanrının varlığından ibarettir; Tanrı bütün varlıklarda kendini ortaya koyar, bu varlıklarda görünür. Bu anlayış, tümtanrıcılık (panteizm) diye adlandırılan ve Tanrı ile evrenin özdeş olduğunu savunan görüşün bir yorumundan ortaya çıkmıştır. İslâm dini açısından, Tanrı ile evrenin özdeş olduğunu (bir ve aynı şey olduğunu); Tanrının, evrenden ayrı ve bağımsız bir varlığı bulunmadığını kabul etmek olanaksızdır. Vahdet-i vücud'u savunanlar, Tanrının evrende görüldüğünü, ama bu görünüş ile özdeş olmadığını ileri sürdüler.<sup>34</sup>

Çelebi'nin şiirlerinde, anlatıcı kişinin çeşitli durum, olay, kişi ve varlıklarla ilişkisinde tasavvufî olgular öne çıksa da bu şiirlerin doğrudan vahdet-i vücud fikrine odaklanmadığı gözlemlenir. Bunun yanı sıra şiirlerdeki beşerî duygu ve eylemleri gösteren ifadelerin ve farklı düzeylerdeki dünyevi yönelimlerin varlığı Çelebi'nin tasavvufî unsurları klasik tasavvuf anlayışından farklı bir biçimde yorumladığını gösterir.

#### A. İslam Tasavvufu ve Dünyevilik

Asaf Hâlet Çelebi'nin, şiirlerinde tasavvufî öğelere sıklıkla yer vermiş olması “tasavvufî şiir nedir?” sorusunu irdelemeyi gerekli kılmaktadır. Bu yüzden şiirlerdeki çeşitli anlam boyutlarını ortaya çıkarmak için tasavvufî şiirin özelliklerini ele almak yararlı olacaktır. Mahmut Erol Kılıç, “sûfilerin şiire bakışları”nı ve “Osmanlı şiirinin tasavvufla ilişkisini” inceleyen *Sûfî ve Şiir* adlı kitabının girişinde şu bilgileri aktarır:

Öyle şiirler vardır ki dinleyen ne gözünü yaşartır, ne başını döndürür ve bir tadı da olmadığından ne de susuzları suya doyurur. Hâl ehline ancak hâl ehlinin şiiri zevk ve safâ verdiği için onlar zâhir ehlinin sözlerini pek delil olarak almazlar. Hâl ehlinin sözleri hep Hak'tan dem vurduğu için haktırlar ve gafillere ikazlar içerir. Hiç şüphesiz pek çok fâsîh, vezinli, belâgatli ve incelikle kurgulanmış şiirler vardır ama okuyanlar da dinleyenler de maalesef bunlardan bir irfan kesbedemezler.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Selâhattin Hilav, *100 Soruda Felsefe El Kitabı* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1985), s. 69.

<sup>35</sup> Mahmut Erol Kılıç, *Sûfî ve Şiir* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2004), s. 9.



Mutasavvıf şair Kuddûsî'nin divanından alınan tasavvufi şiirin poetikası sayılabilecek bu cümlelerden hareketle tasavvufi şiirlerin duygu ve coşku içerdiğini, ikaz edici ve öğretici olduğunu, Hakk'ı anlatan ve irfan değeri taşıyan niteliklere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra Kılıç bu çalışmasında, tasavvufi şiirin bir yönüyle ruh hâli diğer yönüyle de zanaat olduğunu belirtir. Bu nedenle tıpkı diğer zanaatlar gibi bir piri olmalı ve tasavvufi şiir yazma beceresi bir mürşidin denetimi ve yönlendirilmesi altında talim terbiye görülerek öğrenilmelidir.<sup>36</sup> Çalışmanın devamında İbn'ül Arabî, Mevlânâ ve Yunus Emre'nin şiirlerini ve şiir hakkındaki görüşlerini inceleyen Kılıç şu çıkarımda bulunmaktadır: “Her ne kadar bu üç mutasavvıfın kullandıkları dil ve şiirsel formlar birbirleriyle irtibatlı değilse de işledikleri mânâların üçünde de müşterek olduğu apaçık görülmektedir”.<sup>37</sup> Bu bağlamda tasavvufi şiirler hakkındaki çeşitli bilgileri değerlendirerek, Çelebi'nin şiirlerinin tasavvufi şiirle olan ilişkisini tartışacağız. Bu noktada öncelikle fena-beka ve fenafillah kavramlarına kısaca yer vermeliyiz.

Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları* adlı kitabında fena hâlinin “mutasavvıfın ilahi varlıkta yok olması”<sup>38</sup> anlamına geldiğini aktarır. Schimmel'in deyişiyle fenanın en iyi yorumunu yapan Japon bilginlerden Toshihiko Izutsu bu olguyu şu şekilde açıklar: “Ben bilincinin tümüyle iptal edilmesi, geriye sadece nesne-özne ikileşmesi öncesindeki mutlak Uyanıklık olan saf ve mutlak Hakikatin Birliği'nin kalmasıdır”.<sup>39</sup> Süleyman Uludağ ise *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*'nde fena ve beka kavramlarının birlikteliğini dört farklı şekilde sınıflandırarak izah eder:

---

<sup>36</sup> Kılıç, *Sûfi ve Şiir*, s. 48.

<sup>37</sup> Kılıç, *Sûfi ve Şiir*, s. 49.

<sup>38</sup> Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012), s. 160.

<sup>39</sup> Schimmel (Alıntılayan), *İslamın Mistik Boyutları*, s. 159.

a. Kötü huyların davranışların yok olması fenâ, yerlerini güzel huyların ve iyi davranışların alması bekâdır (tahallukbi-ahlakillâh). b. Kulun kendi (nefsani) sıfat ve niteliklerinden sıyrılıp çıkmasına fenâ, Allah'ın sıfat ve nitelikleriyle süslenmesine bekâ denir (ittisafbi-evsafillâh). c. İnsanın kendisini, etrafındaki halkı ve eşyayı görmemesi bekâdır. d. İnsanın, fenâ halinde olduğunu da bilmemesi 'fenâdan fenâ'dır (fenâ ender fenâ). Sâlik önce kendisinden fâni oluyor, sonra Hakk'ı gördüğü için Hakk'ın sıfatından fâni oluyor, sonra Hakk'ın varlığında tamamıyla yok olduğu için fenâsını görme halinden de fâni oluyor. Nefsinden fâni olan Hak'la baki olduğu gibi Allah'ta fâni olan da Allah'la baki olur. Allah'ta fâni olma haline fenâfillâh, Allah'ta baki olma haline bekâ billâh denir.<sup>40</sup>

Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde fena-beka ilişkisinin çeşitli şekillerde görünürlüğe sahip olduğu söylenebilir. Bu durumda Çelebi'nin şiirlerinde öne çıkan tasavvufa ve mistisizme ilişkin imajların ilgili sistemlerin içeriğiyle etkileşimini ve bu unsurların şiirlerde nasıl rol oynadığını tartışmak gerekecektir. Öncelikle tasavvufi bir şiirin tasavvufun esasları ile uyumlu ve mistik şairin kullandığı dilin ise bu bağlamla yakın ilişkili olması beklenir. Çalışmamızın bu bölümünde açıkça mistik yönelimlerin ve İslam tasavvufuna ilişkin olguların görüldüğü belirli şiirleri çözümleyerek tasavvufi öğretilerle bu şiirler arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışacağız.

“Mansûr” adlı şiirde, “enelhak” sözüyle ve idamıyla dikkatleri üzerine toplayan meşhur sufi Mansûr'un yaşam öyküsüne ait imajlar vurgulanmaktadır. Tasavvufa ilişkin belirli imajların varlığı bu şiiri tasavvufi bakış açısıyla uyumlu bir biçimde değerlendirmek gerektiğini düşündürebilir. Öte yandan bu şiirde, Mansûr'un yaşamına ait belirli tasvirler ve mistik ifadeler öne çıksa da şiirin arka planında mevcudat ilişkisinin maddi boyutları ve şiir kişinin çeşitli beşerî duygu ve yönelimleri de açığa çıkmaktadır. Bu durumda şiirdeki anlam düzeyinin klasik tasavvufî şiirin yapısıyla örtüşmediğini, anlatıcının dünyevi bakış açısını ortaya koyan bir üslubun da öne çıktığını söyleyebiliriz. Şiirin mistik ve dünyevi anlam düzeyini tutarlı bir

---

<sup>40</sup> Uludağ, *Sözlüğü*, s. 70.

biçimde değerlendirmeye çalışmak, öncelikle “mansûr” ve şiir kişisi arasındaki bağlantıyı anlamlandırmayı gerektirecektir.

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<sup>41</sup>

Mansûr’un “enelhak” ifadesi tasavvuf düşüncesinde mistik bir tecrübenin niteliğini tartışmaya açmıştır. Süleyman Uludağ “enelhak” sözü ve “Hallâc-ı Mansûr”un öldürülmesi hakkında şu bilgileri verir: “Enelhak sözüyle ulûhiyyet iddiasında bulunduğu, haccın farziyetini inkâr edip yeni bir hac anlayışı ortaya koyduğu ileri sürülen iddialar arasındadır”.<sup>42</sup> Sözleri ve davranışları nedeniyle cezalandırılması yönündeki talepler artınca Mansûr, Babüttak semtinde kırbaçlanır. Burnu, kolları ve ayakları kesildikten sonra idam edilir, başı kesilerek gövdesi yakılır.<sup>43</sup> Hallâc-ı Mansûr’un tasavvuf tarihinde “ben”ini öne çıkararak tasavvufi bir söylemde bulunması, onun bu iddialı “enelhak” söyleminin ne anlama geldiği konusu çeşitli tartışmalar

<sup>41</sup> Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Şiirleri*, haz. Selahattin Özpallabıyıklar (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 50.

<sup>42</sup> Süleyman Uludağ, “Hallâc-ı Mansûr,” DİA 15, s. 378.

<sup>43</sup> Süleyman Uludağ, “Hallâc-ı Mansûr,” DİA 15, s. 378.

başlatmıştır. Gazzâlî, enelhak sözünün söylendiği makamın ve hâlin önemine işaret ettikten sonra bu konuyu tecelli ve fena kavramı ile açıklar”.<sup>44</sup> Annemarie Schimmel ise Hallâc ve iddiası hakkında şunları aktarır:

Hallac, Firavun ve İblis’le birlikte kendi iddiasını ele alır; Firavun, Kuran’a göre ben sizin en yüce Rabbinizim” (Sure 79:24), İblis de “Ben ondan [Âdem] hayırlıyım” (sure 7:12) demişti; Hallac’ın kendi iddiası ise “Ben Mutlak Hakikatim” olmuştur. Bu sözler daha sonraki mutasavvıfların, Firavun’un ‘Ben’i ile âşık mistiğin ‘Ben’i olmak üzere iki ayrı ‘Ben’ hakkında derin düşüncelere dalmalarına neden olmuştur; çözümü ilahi bir keşf ile verilmiştir: “Firavun yalnızca kendini görmüş ve Ben’i yitirmiş, Hallac ise Ben’i görmüş ve kendini yitirmişti”, yani Mısır hükümdarının ‘Ben’i kâfirliğin, Hallac’ınki ise ilahi lütfun ifadesi olmuştur.<sup>45</sup>

Hallâc’ın çeşitli tasavvufi fikirlerini ise Şinasi Gündüz kısaca şu şekilde belirtir: “Hallâc’ın savunduğu düşünceleri arasında Vahdet-i Vücut fikri, Hakikatı Muhammediye düşüncesi ve dinlerin birliği teorisi dikkat çekici olanlarıdır”.<sup>46</sup>

Bu durumda şiirdeki “mansûr” imajı ile yukarıdaki bilgiler arasında nasıl bir uyum olduğunu tartışmak gerekmektedir. Şiirde “mansûr”un öldürülme anı “bütün sesler bir seste boğuldu” ifadesi ile belirtilir. Bu imajın vahdet-i vücut anlayışına ilişkin bir çağrışıma sahip olduğu düşünülebilir. Başka bir ifadeyle “bir seste boğulma” mecazi imajı vahdet-i vücut anlayışını temsil eden “Varlık birdir, o da Hakk’ın varlığıdır” ifadesi ile ilişkili görülebilir. Öte yandan şiirde öne çıkan “renk”, “güneş”, “şekil”, “ses” imajları ise farklı duyuşal boyutlara karşılık gelen ve masivayı temsil eden varlıklardır. Bunun yanı sıra şiirde üçer defa tekrar edilerek vurgulanan bu varlıkların “çıkma / gelme” ve “gitme / ölme” eylemleri, maddi âlemde doğan ve büyüyen her varlığın bir sonu, ölümü olduğunu gösterir:

<sup>44</sup> Süleyman Uludağ, “Hallâc-ı Mansûr,” DİA 15, s. 379.

<sup>45</sup> Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, s. 84.

<sup>46</sup> Şinasi Gündüz, *Din ve İnanç Sözlüğü* (Ankara: Vadi Yayınları, 1998), s. 154.

renkler }  
güneşler } çıktılar / geldiler  
şekiller }

renkler }  
güneşler } gittiler / öldüler  
şekiller }

Şiir kişinin “ne renk gerek bana / ne renksizlik”, “ne aydınlık gerek bana / ne karanlık” ifadeleri “Mutlak Varlık”ta kendini yitiren kişinin manevi durumunu imliyor gibi görünebilir. Ayrıca dünyevi olanın önemsiz olması fikri mutasavvıf için geçerli bir yorum olabilir. Öte yandan birtakım beşerî duygular da kişiye bu sözleri söyletebilir. Bu durumda şiirin bütünlüğüne tekrar odaklanmak gerekecektir. Şiirde konuşan kişi öncelikle “mansûr” gibi görülse de okur şiirin son dizelerinde “mansûr” için seslenen bir başka kişinin ifadelerini fark eder: “bütün sesler bir seste boğuldu / mansûr / mansûuur”. Ayrıca iki kere tekrarlanan “mansûuur” işitsel imajının vurgusuna dikkat edilmelidir. Şiirin son dizelerinde “mansûr”ün ölümüne işaret edilir. Şiir kişinin bu seslenişi hem “mansûr”ün akıbetine hem kendi konumuna ağlama biçimindedir ve âdeta bir ağıt hissini öne çıkarır.

Bu noktada şöyle bir soru sorabiliriz: Hallâc-ı Mansûr’un tasavvufi düşünceleri ve yaşam öyküsü ile şiir kişinin yaşamı arasında ne tür bir bağ kurulmuş olabilir? Mansûr iddialı fikirleriyle döneminde anlaşılmamış, çeşitli tartışmaların odağında olmuş ve sonunda idama mahkûm edilmiş bir mutasavvıftır. Şiirdeki anlatıcının ise açıkça belirtilmeyen fakat “mansûr” imajı üzerinden Mansûr’a benzer nitelikleri olduğu sezdirilir. Bu noktada, Mansûr’u farklı kılan özelliklerin anlatıcı kişiye sıra dışı bir anlam boyutu sunduğunu fark ederiz. Anlatıcı “mansûr”ün söylemlerini çağrıştıran bir üslup ile konuşurken dolayısıyla “mansûr” gibi olma

isteğini de açığa vurur. Bu istek tasavvufi bir yönelimi içerebilir. Ancak şiir kişinin benliğini Mutlak Varlık'ta yitirmediğini aksine birçok varlığın öldüğü ve görünmez olduğu maddi âlemde beşerî benliğini hissettirdiğini fark ederiz. Oysa Schimmel'in belirttiği gibi "Hallac ise Ben'i görmüş ve kendini yitirmiş"tir. Kısaca, döneminde anlaşılma ve sıra dışı bir kişi olma yönüyle "mansûr" imajı şiir kişisine, sıra dışı benliğini anlamlandırma imkânı sunmuştur.

"Cüneyd" şiirinde ise bu defa Cüneyd-i Bağdâdî'nin benliğiyle iç içe geçtiği görülen bir şiir kişisi vardır. Bu şiir çeşitli imajlarla fenafillah olgusuna gönderme yapsa da söz konusu imajların aynı zamanda çeşitli beşerî duygu ve davranışları barındırdığını gözlemleriz.

”ليس فى جبتى سوى الله“

جنيد

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<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 9.

“Cübbe altında yok olma” mistik tecrübesini vurgulayan bu şiirin tasavvufla ilişkisini irdelemeden önce Cüneyd-i Bağdâdî ve “leyse fî cübbetî sivallah” sözü ile ilgili birtakım bilgilere yer verebiliriz.

*İslâm Ansiklopedisi*’nin “Cüneyd” maddesinde, tasavvufi sistemin ortaya çıkışını sağlayan sufiler arasında Cüneyd’in, fena olgusunu üç mertebede ele aldığı ifade edilir. Birinci mertebede kul Hakk’ın emirlerini ve iradesini kendi istek ve arzularına tercih eder. İkinci mertebedeki fenada Hakk’ın iradesine uyan kul “ibadetlerdeki haz ve zevklerden fâni” olur. Üçüncü mertebedeki fena, tecellilerle “kendinden geçen kulun içinde yaşadığı hakikati de görmemesi” şeklinde açıklanabilir. Böylece kul nefsinden fâni olarak Hak ile bâki olmuştur.<sup>48</sup> Bu şiirde, Cüneyd’in fena deneyimine gönderme yapan çeşitli imajların olduğunu söylemek mümkün. Fakat şiirde anlatıcının, Cüneyd’in bireysel tecrübesine atıf yapması onun tasavvufi deneyimine benzer bir hâl yaşadığını ortaya koymayabilir. Bu durumda şiirdeki fenaya işaret eden imajların özellikle benlik üzerindeki etkisini ayrıntılı olarak ele almak gerekecektir. “bakanlar bana / gövdeyi görürler / ben başka yerdeyim” dizesinde “gövde”sinin ve “ben”inin başka yerlerde olması imajı okura şiir kişinin “fenafillah” olgusu ile ilişkisinin çeşitli yönlerini düşündürebilir. Öncelikle şiirdeki “ben” zamirinin şiir kişisi ve “cüneyd” olmak üzere iki çağrışımı birlikte içerdiğini söylemeliyiz: “aç cübbeni cüneyd / ne görüyorsun / görünmeyi” dizelerinde “cüneyd”e seslenen başka bir kişinin olduğu fark edebiliriz. Bu noktada şiirin asıl kişinin “cüneyd” değil ona seslenen kişi olduğunu anlarız. Şiirin bu dizelerinden sonra anlatıcı kişi “cüneyd”i kendinden belirgin olarak ayırır ve “cüneyd”in “yok oldu”ğunu söyler: “kendi cübbesi altında / cüneyd yok oldu”. Bu durumda akla şu soru gelmektedir: Şiir kişisi kendi benliğini neden “cüneyd”in tecrübesi ile iç içe geçirmiştir? Bu

---

<sup>48</sup> Süleyman Ateş “Cüneyd-i Bağdâdî,” DİA 8, s. 120.

soruyu cevaplamak için “leyse fî cübbetî sivallah” sözünün anlamına ve tasavvuf düşüncesindeki karşılığına yer verebiliriz. Seyhan Erözçelik, “İpuçlandırma Çalışması”nda “leyse fî cübbetî sivallah” yani “cübbemin altında Allah’tan başkası yoktur” anlamına gelen Arapça sözün, mutasavvıf Cüneyd-i Bağdâdî’ye ait olduğunu dile getirir. Abdülbâki Gölpınarlı ise bu sözün Ebu Yezid-i Bistamî’ye ait olduğunu söyler.<sup>49</sup>

“Cübbe altında yok olma” imajı tasavvufî bağlamda fenafillah tecrübesi ile ilişkili görülmektedir. Erol Güngör, fena makamında olan kişi hakkında şu bilgileri verir: “Fenâ doktrinine göre sûfî kendisindeki beşerî vasıflardan sıyrılarak nihâyette Allah’ın vasıflarını kazanır; yani insanî benliğini öldürerek ilâhî vasıflara kavuşur”.<sup>50</sup> Bu durumda fena bilincinde olan kişi benliğinde Allah’tan başka hiçbir varlık görmez. Fakat şiirdeki şahıs ve iyelik zamirlerini dikkatlice incelediğimizde “beşerî vasıflar”ından sıyrılan değil beşerî benliğini vurgulayan bir kişi ile karşılaşırız:

**“Ben”e ait ögeler:** “bakanlar **bana** / gövdemi görürler / **ben** başka yerdeyim”, “gömenler **beni** / gövdemi gömerler / **ben** başka yerdeyim”, “sana **bana** olan / ona da oldu”.

Bu ifadelerde belirttiğimiz vurgular şiir kişinin kendi beşerî varlığını belirgin bir biçimde öne çıkardığını gösterir. Ayrıca “bakanlar **bana** / gövdemi görürler / gömenler **beni** / gövdemi gömerler” ifadeleri şiir kişinin maddi dünyadan ayrılma düşüncesini, yok olma kaygısını da açığa çıkarır. O halde gövdenin ve “ben”in başka yerlerde olması nasıl bir anlam düzeyine karşılık gelir? Şiir kişisi hangi sebeple “cübbe” altında kaybolmak istemiş olabilir? Mistik tecrübelerin dışında da fiziksel varlığı büsbütün yerinde duran bir insan düşünce ve

---

<sup>49</sup> Seyhan Erözçelik, “Son Vezir Asaf’ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması,” Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Şiirleri*, haz. Selahattin Özpallabıyıklar (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 2103), s. 103.

<sup>50</sup> Erol Güngör, *İslâm Tasavvufunun Meseleleri* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1993), s. 72.



duygularıyla farklı zaman ve mekânlarla ilişki kurabilir. Duygu dünyasında yaşadığı birtakım değişimleri vurgulamaya çalışan anlatıcı için Cüneyd'in tasavvufi mertebesi dikkat çekici bir imkân ortaya koyar. Başka bir ifadeyle şiir kişinin “başka yerde olma” hâlini ifade etmesi maddi dünyanın gerçekliğinden sıkıldığı için sınırlarını zorlayan ve değişim yaşamayı arzulayan bir kişinin durumunu ortaya koyar. Dolayısıyla Cüneyd'in manevi hâlinin betimlendiği bu şiirde anlatıcı kişinin beşerî bakış açıları da açığa çıkar. Böylelikle, şiirde cübbe altında kaybolma imajı herkesin yaşayabileceği bir duruma karşılık gelir: “sana bana olan / ona da oldu / kendi cübbesi altında / cüneyd yok oldu”.

Fena olgusuna ilişkin bir başka imajın öne çıkarıldığı şiirlerden birisi de “Nûrusiyâh”tır. Şiirde “nûrusiyâh” imajı üzerinden özellikle edebî bir metnin varlığına odaklanılmıştır.

bir vardım  
bir yoktum  
ben doğdum  
selimi sâlisin köşkünde

sebepsiz hüznün hocamdı  
loş odalar mektebinde  
harem ağaları lalaydı  
kara sevdâma  
uyudum  
büydüm  
ve nûrusiyâha ağladım

nûrusiyâha ağladığım zaman  
annem sûzudilâra idi  
ve babam bir tambur  
annem sustu  
babam küstü  
ama ben niçin hâlâ nûrusiyâha ağlarım  
nûrusiyâaah  
nûrusiyâaahhh<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 23.

Şiirin arka planında III. Selim dönemi ile Şeyh Galib'e ilişkin imajların sıklıkla yer alması çeşitli konuları da beraberinde getirmiştir. Fakat söz konusu konular etrafında şekillenen şiirin odağında “nûrusiyâh” a ağlama olgusunun yer aldığını görebiliriz.

“Nûrusiyâh” adlı şiirde, şiir kişinin kim olduğu açıkça ifade edilmemektedir. Ancak III. Selim dönemine ve Şeyh Galib'in yaşamı ile *Hüsn ü Aşk* adlı eserine yapılan atıflar şiirdeki anlatıcı kişinin Şeyh Galib olabileceğini düşündürmektedir. Bu kişi “selimi sâlisin köşkünde” doğmuştur, annesi III. Selim'in bestelediği bir makam olan “sûzûdilâra”<sup>52</sup>, babası ise bir “tambur”dur. Ayrıca annesinin ve babasının birer sanat ögesi olması, şiir kişinin sanatçı bir kişiliğe sahip olduğu sonucunu ortaya çıkarır. Bununla birlikte şiirde öne çıkan “kara sevdâ” imajının bağlamı dikkat çekmektedir: “harem ağaları lalaydı / kara sevdâma”. Şiirde vurgulanan “kara sevdâ” imajı hem *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevinin temasıyla hem de Şeyh Galib'in yaşam öyküsüyle ilişkili görülebilir. Bu bağlamda *Hüsn Aşk* adlı mesnevinin ve Şeyh Galib'in yaşamına yapılan çeşitli göndermelerin incelenmesi şiir kişinin benliğiyle bütünleşen hüznü duygusunun temelindeki “kara sevdâ” imajını anlaşılır hâle getirecektir. Bu durumda Çelebi'nin kaleme aldığı “Gaalib Dede” yazılarından belirli bilgilere yer vermek gerekebilir. Sanatı ve sanatçıyı destekleyen kendisi de bestekâr ve şair olan III. Selim aradığı incelikleri ve muhabbeti Galib'te bulacağını bilir. Galib ise onu bir hükümdar olarak değil kendisini anlayan ve seven bir dost olarak görür. Çünkü hükümdar Galib'te bir dost, bir arkadaş ve mürid hüviyeti sezmiştir. III. Selim'in Galib'e gösterdiği alaka ve muhabbet özel bir boyuttadır. Hükümdar ile Galib arasındaki resmi ziyaretlerin gittikçe samimi bir ortama dönüşmesiyle Galib saraya teklifsizce girip çıkar.<sup>53</sup> Ayrıca Galib, padişahın ailesi tarafından da oldukça ilgi görmektedir. Padişahın kız kardeşi Beyhan Sultan Galib'e “Pamuk Şeyhim” diye hitap

<sup>52</sup> İsmail Hakkı Özkan, “Sûzûdilârâ,” DİA 38, s. 7.

<sup>53</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 410-415.

etmektedir. Bu samimi ortamda Galib, Beyhan Sultan'a alaka duymaya başlar. Onun için "Sultan vasfı Hazret-i Beyhâna yaraşır" dizesini söylediği bilinir. Mevlevilerin aktardığı rivayetlere göre Galib, Beyhan Sultan'ı derin bir aşk ve alaka ile sever. Bu aşk tek taraflı değildir fakat Beyhan Sultan'ın, Galib'in aşkına karşılık vermediği bilinir. Bu yüzden yaşadığı hadiseler ruhunda bir küskünlük meydana getirmiştir. Böylelikle Galib kendisini daha çok okumaya vermiştir.<sup>54</sup>

Şiir kişinin sebepsiz hüznüyle sahip olmakla beraber "kara sevda"ya tutulması *Hüsn ü Aşk*'ta anlatılan alegorik aşk hikâyesinin olay örgüsünü de akla getirir. Beni-mahabbet adındaki kabileden bir erkek bir de kız çocuk doğmuştur. Aynı gece doğan erkeğe "Aşk", kıza ise "Hüsn" adını verirler ve bunları birbirine nişanlarlar.<sup>55</sup> Hikâye boyunca Aşk'ın Hüsn'e kavuşma uğruna yaşadığı zorluklar ve çeşitli mücadeleler anlatılmaktadır. Şiirdeki "loş odalar mektebi" ifadesi *Hüsn ü Aşk*'ta yer alan Hüsn ile Aşk'ın birlikte eğitim gördükleri "Edeb Mektebi"ni<sup>56</sup>, "harem ağaları lalaydı" ifadesi ise Aşk'ın "Gayret" adlı lalası ve Hüsn'ün de "İsmet" adlı dadısını hatırlar.<sup>57</sup> "Nûrusiyâh" imajının da *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin bazı beyitlerinde<sup>58</sup> yer aldığı görülmektedir. Bu şiirde ise "nûrusiyâh" olgusu, "nûrusiyâh"a ağlama eylemi ile birlikte vurgulanır. Ayrıca şiirde daha çok hüznü duygusunu çağrıştıran bir imaj hâlinde öne çıkar. Bu durum şunu sorgulamamıza neden olur. Şiir kişisi neden "nûrusiyâh"ı hüznü ile birlikte anmaktadır? Bu noktada öncelikle "nûrusiyâh" kavramını açıklamak gerekebilir. Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları* adlı kitabında "siyah nur" olgusunu şu şekilde anlatır:

Örneğin, sûfiler Siyah Nur deneyiminden, hayret ışığından söz etmişlerdir:  
İlahî ışık, mutasavvıfın bilincinde tam olarak belirdiğinde, her şey görünür

<sup>54</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 419-425.

<sup>55</sup> Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*, çev. Abdülbâki Gölpınarlı (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013), s. XI, XIII.

<sup>56</sup> Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*, s. XIVIII.

<sup>57</sup> Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*, s. XII.

<sup>58</sup> Bkz. Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*, s. 4, 36.

hale gelecek yerde görünmez olur (kararır). Fena deneyimi böyledir; mutasavvıf, bu karanlığın “aslında Mutlak’ın kendi ışığı” olduğunu kavrayıncaya kadar her şeyin kararmasıdır; çünkü varlık saf haliyle görünmez, hiçlik olarak görünür. Bu siyah ışığın berraklığını keşfetmek, menkıbeye göre karanlığın derinliklerinde saklı olan yeşil abihayatı bulmak demektir; beka, yani Allah’ta baki olmak, fenanın tam ortasına gizlenmiştir.<sup>59</sup>

Kısaca ifade edilirse “nûrusiyâh” fenanın bir yorumu olarak sufinin beşerî benliğini aşırıp kemale ermesi ve “Allah’ta baki” olması ile ilişkili bir olgudur. Şiirde ise bu olgu tasavvufi içeriğini aşan kullanımı ile dikkat çeker. Asaf Hâlet Çelebi, tasavvufi bir olgu olan nûrusiyâhı yeniden üretirken dört farklı ilmi ve sanatsal kaynağa ait çeşitli öğelerden yararlanır. Çelebi böylelikle Şeyh Galib’in yaşamını ve *Hüsn ü Aşk* adlı eserini bu olguyla bütünleştirerek yeni bir imaj düzeyi meydana getirir.

“nûrusiyâh”			
Tarih	Musiki	Şiir (Hüsn ü Aşk)	Masal
selimi salisin köşkü harem ağaları lalaydı	sûzidilâra, tambur	harem ağaları “lala”ydı, nûrusiyâh, kara sevdâ	bir vardım, bir yoktum, ben doğdum, uyudum, büyüdüm

Şiir kişinin doğumundan büyüyene değin yaşamı “geçmiş zaman” odaklı bir zaman algısı ortaya çıkarsa da şiir boyunca vurgulanan “nûrusiyâha ağlama” ifadesi şiirin zamansal içeriğine süreklilik kazandırmaktadır: “ve nûrusiyâha ağladım / nûrusiyâha ağladığım zaman /

<sup>59</sup> Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, s. 160.

ama ben niçin hâlâ nûrusiyâha ağlarım”. Bu durum şiirin son dizelerinde ise işitsel imaj olarak bir ağda ve “ah” çekme biçiminde nidaya dönüşür: “nûrusiyâaah / nûrusiyâaahhh”. Aynı zamanda mecazi bir imaj olan “nûrusiyâh”a ağlama ifadesinin nasıl anlamlara karşılık gelebileceği önemlidir. “İmgeler, özellikle mecazi ya da simgesel türden olanları, öncelikle, konuşucunun hakkında konuştuğu şeyi açıklamayı, netleştirmeyi ve canlı hale getirmeyi sağlayan bir araç işlevini görebilirler”.<sup>60</sup> Şiirin bütününde Şeyh Galib ve *Hüsni ü Aşk* mesnevisine yapılan atıflar “nûrusiyâh”a ağlama mecazi imajının anlam düzeyini ortaya koymaktadır. Şiirdeki “sebepsiz hüznün” şiir kişinin hocasıdır, onu hüznün öğretileri ile yetiştirmiştir. Hüznün duygusu ve “kara sevdâ”, “selimi sâlisin köşkünde” ortaya çıkar ve “nûrusiyâh”ta belirgin bir hâle gelir. “annem sustu / babam küstü / ama ben niçin hâlâ nûrusiyâh’a ağlarım” dizelerinde anne ve babanın susma ve küsme eylemleri ise aradan geçen uzun zaman dilimini ifade eder. “nûrusiyâh”a ağlama imajıyla vurgulanan süreklilik ise *Hüsni ü Aşk*’ın hâlâ okunuyor olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak Şeyh Galib’in yaşamına ve *Hüsni ü Aşk* mesnevisine yapılan atıflar “nûrusiyâh”a ağlama şeklinde karşılık bulur.

Aşağıdaki şiirin ise hem başlığının “Lâmelif” olması hem de bu harfin şiirin odağında yer alması bu şiirin tasavvufi gelenekle ilişkili biçimde okunması gerektiğini düşündürülebilir. Oysa çeşitli görsel ve işitsel imajlarla vurgulanan “lâmelif” imajının açık bir şekilde “sen” olarak ifade edilen kişinin fiziksel görüntüsü ve çağrışımlarıyla ilişkili olduğunu görmekteyiz. Çelebi bu şiirinde, “lâmelif”in kaligrafik görüntüsünü ve ses değerini vurgularken iki kişi arasındaki eğilimi ironik bir tavırla ortaya koyar. Ayrıca sinematografik bir imaj olarak öne çıkan “lâmelif”, şiir kişinin beşerî duygu ve sorgulamalarını da açığa çıkarmaktadır.

---

<sup>60</sup> Norman Friedman, “İmge,” çev. Kemal Atakay, *Kitaplık* 74 (2004): s. 88.

*o başına musallat olmasa idi BUDA olurdu  
başına musallat oldu budala oldu*  
“kelâm-ı kibar”

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  
lâmelifin göbeği  
senin göbeğin

lâmelifin kolları  
dolandı boynuma<sup>61</sup>

Bu şiirdeki çeşitli anlam düzeylerinin “lâmelif” harfi ile doğrudan ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Çelebi bu şiirinde çeşitli beşeri duygu ve sorgulamaları “lâmelif”in görsel ve işitsel özellikleriyle bütünleştirmiştir. Şiiri çözümlmeden önce “lâmelif” harfinin çeşit anlam düzeylerini göstermek yerinde olacaktır.

Annemarie Schimmel harf simgeçiliğinin sufî söz sanatının bir yönü olduğunu söyler ve yazısının devamında şu bilgileri verir:

Sûfiler, tasavvufun daha ilk aşamasında farklı harflerin içinde saklı olan gizli anlamları fark etmişlerdi. Mutasavvıflar, Arap alfabesinin harflerinin bu tasavvufi yorumundan yola çıkarak, düşüncelerini halktan gizlemek için gizli diller oluşturmuşlardır.<sup>62</sup> Mutasavvıflar, Şibli'nin dediği gibi, “dilde Allah'a hamdü sena etmeyen tek bir harf yoktur” diye düşünüyorlardı; böylece ilahi

<sup>61</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 76.

<sup>62</sup> Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, s. 427-428.

sözleri doğru olarak yorumlamak için derin anlam katmanlarına inmeye çalışmışlardır.<sup>63</sup> Tasavvuftaki ve Şia'nın ilk dönemindeki bu eğilim, Şîî bir topluluk olan ve “harflerle uğraşanlar” anlamına gelen Hurûfiler tarafından geliştirildi. Hurufilere göre, söz Allah'ın Zatı'nın ulu tecellisidir; aynı zamanda insanın yüzünde de görünür.<sup>64</sup>

Bu harf hakkında Çelebi ise Kemal Sürker ile yaptığı söyleşide şunları söyler: “Elifbâ'da lâmelif var; içi boş küçük bir yuvarlağın iki yanından Tanrı'ya doğru iki kol açılarak çizgi haline yükselir. Bana beni tanıtan bir gücün, bir remizin ta kendisidir”.<sup>65</sup> Bu yorumdan yola çıkarak Çelebi için “lâmelif”in tasavvufi bir çağrışıma sahip olduğunu söyleyebiliriz. Fakat şiirde görsel özellikleri vurgulanan “lâmelif” ve “sen” arasında kurulan bağlar, esas olarak beşerî duyguların ön planda olduğunu gösterir.

Beşir Ayvazoğlu ise *He'nin İki Gözü İki Çeşme* adlı kitabında “lâmelif” harfi hakkındaki şu bilgilere yer vermektedir:

Lâmelif'in lâm ve elif'in birleşmesinden meydana gelmiş mürekkep bir harf değil, tek bir harf olduğunu, edat olarak kullanıldığında olumsuzluk anlamı verdiğini, kelime olarak da “hayır” (evet'in zıddı) anlamına geldiğini unutmamak gerekir. Hurûfiler de *lâmelif*'i tek harf olarak kabul ederler. Ancak İbnü'l-Arabi *lâmelif*'i şeklinden hareketle iki harfin bir araya gelişi olarak yorumlar; lâm ve elif aşk ve alâkadan dolayı birbirlerine doğru eğilmişlerdir; *lâm* daha tutkun olduğu için elif'ten daha güçlüdür; onun kaçmasını önlemek için bacağını kıvrarak *elif*'i sımsıkı tutmuştur.<sup>66</sup>

Çelebi'nin şiir boyunca “lâmelif”i bu kadar öne çıkarması şiirin Hurufilikle ilişkili olarak tasavvufi bir içeriğe sahip olabileceğini de akla getirebilir. Fakat bu şiirdeki “lâmelif” harfinin tasavvufi çağrışımlarla ilişkili bir izlenimi olsa da tasavvufi bir yönünün olmadığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda öncelikle şiirin bütününde tasvir edilen “lâmelif” imajını dikkatle

<sup>63</sup> Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, s. 428.

<sup>64</sup> Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, s. 429.

<sup>65</sup> Kemal Sülker, “Gergin Bir Ortamda Asaf Hâlet'le Söyleşi,” *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*, haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir (Ankara: Hece Yayınları, 2003), s. 234.

<sup>66</sup> Beşir Ayvazoğlu, *He'nin İki Gözü İki Çeşme* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2014), s. 222.

incelemeliyiz. Hareketli görselliğe sahip olma yönüyle sinematografik bir imaj olarak öne çıkan “lamelif”, kendisine benzetilen kişinin fiziksel hareketlerini de muhayyilemizde canlandırır. Ancak şiirde hareketli “lâmelif” imajının açıkça kimi işaret ettiğine dair herhangi bir ipucu yoktur. Anlatıcıya göre “lâmelif”le insanın fiziksel görüntüsü arasında benzer özellikler vardır. Bu harf şiirin anlatıcısına bir kişiyi hatırlatmaktadır: “başı sana benzeyen lâmelif / lâmelifin kolları / senin kolların / lâmelifin göbeği / senin göbeğin”. Yardım ve şikâyet edati<sup>67</sup> olan “el’amân”, işitsel imaj olarak imdat dileyen şiir kişinin ruh hâlini ortaya koyar. Sağ kolunun çengelini anlatıcı kişinin göğsüne takmış bir biçimde tasvir edilen “lâmelif” imajı ona “el’amââân” dedirtir. Ayrıca şiirin bütününde “l” sesinin tekrarlarının yanı sıra “el’amââân” işitsel imajıyla oluşturulan ahenk “lâmelif”in üzerindeki vurguyu arttırarak şiirin manasını güçlendirmektedir.

Şiirde “sen” diye bahsedilen belirsiz kişinin anlatıcının kalbini yoklaması ve sonunda kollarını onun boynuna dolması, “lâmelif” imajının sevilen kişiyle özdeşleşmiş olduğunu gösterir. Öte yandan bu şiirde “lâmelif”e benzeyen kişinin öneminden ziyade bu harfin izlenimleri, şiir kişisi üzerindeki etkisi ve yaşattığı hislerin önemi vurgulanır. Anlatıcı “lâmelif” harfinde bir yaşanmışlık ve kişilik sezinlemektedir. Kısaca, bu şiirin konusu “lamelif” harfinin çeşitli kaligrafik özellikleriyle doğrudan ilişkilidir.

Şiirde “lâmelif” ve “sen” arasında bir benzerlik kurulurken “kök” kavramı da dile getirilir: “çekdi çıkardı çengeli / sağ kolunun / ve takıldı kaldı köklere / kalb yok göğsümün içinde / kök var / ne kökü / meyan kökü”. Betimlemeye göre “lâmelif” çengeliyle göğsün içini yoklamaya çalışır fakat çengel, kalp yerine köklere takılır. Çelebi bu şiirde niçin “kalb”in yerine “meyan kökü”nü yerleştirmişti? Bu soru bizi öncelikle “meyan kökü” üzerine düşünmeye

---

<sup>67</sup> Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (Ankara: Aydın Kitabevi, 2004), s. 213.



yönlendirir. Bizce, otsu bir bitki olan meyanın, karmaşık görüntüye sahip kökü ile şiir kişinin karışık duyguları arasında bir bağ kurulmuş olabilir. “lamelif” harfinin meyan kökü olan ilişkisi, şiir kişinin duygu dünyasını ve çeşitli düşüncelerini açığa vurur. Bu ifade ile öncelikle kalbin varlığı, aşk ve insanın çeşitli duyguları sorgulanmaktadır. Bunun yanı sıra “lâmelif”in kalp yerine “meyan kökü” ile karşılaşması ironik bir görüntü ortaya koyar. Böylece göğüste yer alan meyan kökü imajıyla öne çıkan ironi, bu şiirde tasavvufi bir aşktan söz edilemeyeceğini de gösterir.

“lâmelifin kolları / dolandı boynuma” dizelerinde şiir kişisini boynundan saran bir “lâmelif” betimlenmiştir. Bu ifadelere göre anlatıcının “lâmelif”in tesiri altında olduğunu söyleyebiliriz. Şiir kişisi “lâmelif” imajında “sen”i ve kendisini görür. O, “lâmelif”i okurken, “lâmelif”te onu okumaktadır, ruh dünyasını ve düşüncelerini sorgular. Bu şekilde sinematografik bir imaj haline gelen “lâmelif” en son dizede şiir kişisi ile bütünleşme eğilimi göstermektedir.

Kısaca “lâmelif”in, hem kaligrafik özellikleri hem de çağrışım düzeyi bakımından şiir kişisini etkileyen bir simge olduğunu söyleyebiliriz. Şiirde esas vurgu “lâmelif” harfinin görsel ve hareketli yapısı üzerindedir. “lâmelif” tasavvufi çağrışımları olan bir harf olsa da bu durum “Lâmelif”in tasavvufi bir şiir olduğunu göstermez. Ayrıca bu şiirde “lâmelif” imajının farklı çağrışımlarla yeni boyutlar kazandığını görürüz. Bu harf aynı zamanda anlatıcı “ben”in “sen” aracılığıyla kendini sorguladığı önemli bir semboldür.

Çelebi “He” adlı şiirinde ise “he” harfinin kaligrafik özelliğiyle çeşitli imajlar arasında ilişkiler kurmaktadır. Bu şiirin bütününde asıl vurgu bu defa çeşitli çağrışımlarla tasvir edilen “he” harfi üzerindedir. He, tasavvufi çağrışımlarıyla dikkat çeken bir harf olsa da, bu şiirde özellikle şiir-resim ilişkisiyle ve efsanevi bir aşk hikâyesiyle öne çıkmaktadır.

vurma kazmayı  
ferhâaad

he'nin iki gözü iki çeşme  
âaahhh

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

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

kasrında şirin de böyle ağlıyor  
ferhâaad<sup>68</sup>

“he” imajının şiirdeki konumunu değerlendirmeden önce bu harf üzerine yapılan farklı yorumlara yer vermek gerekebilir. Bu noktada öncelikle İbn’ul Arabî’nin “he” harfi hakkında yaptığı açıklamaları dikkate alabiliriz. İbnü’l Arabî’ye göre her bir vücûd mertebesi harflerle de sembolize edilir. Zîrâ ona göre harfler, milletlerden bir millettir ve vâzife ile mükelleftirler.<sup>69</sup> İbn’ul Arabî’nin “he” ye ilişkin yorumları şu şekildedir:

*Âlem-i azame* de denilen *âlem-i ceberût*; “he” (ه) ve hemze (أ) ile gösterilir. Bu iki harf *nefs-i küllî* ve *akl-ı evvel*’i sembolize eder. Ve esmâ-i ilâhiyye’den “*el-Bâis*” ve “*el-Bedî*” isimlerinin karşılığındırlar.<sup>70</sup>

He’nin tasavvufî yorumu ile ilgili bir bilgiyi de Seyhan Erözçelik vermektedir:

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

<sup>68</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 10.

<sup>69</sup> Mahmut Erol Kılıç (Aktaran), “Muhyiddin İbnü’l Arabî’de Varlık ve Mertebeleri” (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1995), s. 222.

<sup>70</sup> Kılıç, “Varlık ve Mertebeleri,” s. 223.

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.<sup>71</sup>

Yukarıdaki ifadelerde görüldüğü gibi he harfinin işaret ettiği çeşitli tasavvufi anlamlar varsa da şiirde bu harf imajın özellikle Ferhat ile Şirin hikâyesi ile ilişkili olarak öne çıktığını söyleyebiliriz. Çelebi bu şiirde he harfinin görsel ve işitsel özelliklerini söz konusu hikâye aracılığıyla vurgular. O hâlde, şiirdeki “he” harfi ile bu hikâye arasında nasıl bir ilişki vardır? Sorusunu sorabiliriz. Bu noktada Beşir Ayvazoğlu'nun bu şiirdeki “he” imajı hakkındaki görüşlerine başvurabiliriz. Ayvazoğlu yazısında, bu şiirinde Çelebi'nin “he” harfine ilişkin levhalara telmihte bulunduğunu söyler:

*Ferhat ile Şirin* hikâyesiyle bir zamanlar kahvelerin vazgeçilmez aksesuarları olan “Ah mine'l-aşk” levhalarına atıfta bulunulan bu şiirden tad alabilmek için eski alfabemizde “güzel he” de denilen iki gözlü he harfinin “âh” ünlemin ikinci harfi olduğunu, bu harfin sözkonusu levhalarda hasreti ve aşk acısını anlatmak üzere gözlerinden seller gibi yaş akıttığını bilmek gerekir.<sup>72</sup> Sülüs ve nesih yazılarda şekli göze benzetildiği için “gözlü he” de denilen he, hat sanatında “âh” nidasının yer aldığı istiflerde (âh mine'l-aşk, âh teslimiyet) ön plana çıkar. Bazı levhalarda kalbe soldan sağa doğru bir ok saplanmış; ortasındaki hançere benzeyen cisimden ise koyu dumanlar yükselir. Ah edince ağzından ateş ve duman çıkan âşıkların tasvir edildiği *âh mine'l-aşk* levhaları da vardır. Asaf Hâlet Çelebi, “He” şiirinde bu levhalara telmihte bulunmaktadır.<sup>73</sup>

Belirli bir dönemde yaygın olan “âh-mine'l aşk” tablolarında yer alan he harfinin bu şiirin de konusu olduğunu görüyoruz. Bu durumda “He” şiirinde görülen işitsel, görsel ve mecazi imajlardan yola çıkarak, Çelebi'nin “Ah mine'l-aşk” levhasına ilişkin izlenimlerini şiirleştirmeye çalıştığını da söyleyebiliriz. Ayrıca şiirdeki “he” harfinin bu levhayla ilişkisinin

<sup>71</sup> Erözçelik, “İpuçlandırma,” s. 104.

<sup>72</sup> Ayvazoğlu, *He'nin İki Gözü İki Çeşme*, s. 194.

<sup>73</sup> Ayvazoğlu, *He'nin İki Gözü İki Çeşme*, s. 317-318.

yanı sıra, Ferhad ile Şirin hikâyesiyle bağlantılarını ortaya koymak için bu halk masalına kısaca yer vermek gerekebilir. Horasan’da bir şehrin Hükümdarı olan Mehmene Bânû kardeşi Şirin için bir köşk yaptırır. Bu köşkü süsleme işini ise Ferhad’a vermiştir. Köşke giden Şirin, Ferhad’ı görünce ona âşık olur aynı şekilde Ferhad’da Şirin’e âşık olmuştur. Ferhad ile Şirin arasındaki aşkı öğrenen Mehmene Bânû Ferhad’ı zincire vurdurur. Daha sonra Şirin’e kavuşmak için çeşitli mücadeleler veren ve son olarak da dağlara düşerek dağın ötesindeki suyu kırk günde şehre getirmeye çalışan Ferhad’a Şirin’in öldüğü söylenir. Bu haber üzerine Ferhad külüngü başına vurarak intihar eder. Ferhad’ın acısına dayanamayan Şirin ise hançeri göğsüne saplayarak ölür.<sup>74</sup>

Şiirde “he” imajı sinematografik bir imaj olarak öne çıkmaktadır. Çünkü Ferhad kazmayı dağa vurdukça “he”, “iki gözü iki çeşme” ağlar. Ayrıca ejderha bakışlı “he”nin “iki gözü iki çeşme” ağladığı, ilerleyen dizelerde de vurgulanır. Şiirdeki ağlama ve haykırma eylemleri okurun zihninde şu işitsel imajlarla hissettirilir: “âaahhh, ferhâaad”. Ağlamakta olan he imajı daha sonra “yamyassi” olmuş bir biçimde betimlenir. “he”nin görsel imajları ise şu şekildedir: “ejderha bakışlı he / ve ayaklar altında yamyassi”. Bunun yanı sıra “güm güm” ötme imajı Ferhad’ın dağa külüng ile vurma sesini çağrıştırır. Ayrıca “güm güm” ötme ve “ayaklar altına yamyassi” olma ifadeleri okura aşk acısıyla bütünleşen “kalp” imajını da çağrıştırabilir. “dağın içinde ne var ki / güm güm öter / ya senin içinde ne var / ferhâd”.

Şiirde “he” ile “ferhâd”ın duyguları arasındaki paralellik önemlidir. “ferhâd” kazmayı dağa vururken, “he” de ağlamaktadır. Şiirin anlatıcısı bu durumda “ferhâd”a şöyle seslenir: “vurma kazmayı / ferhâaad”. Çelebi bu şiirde, “he” harfinin görsel ve telaffuz değeri ile “ferhâd”ın hikâyesi arasında bir ilişki kurmuştur. Fakat şiirde, Ferhat ile Şirin aşkının tasvirini

---

<sup>74</sup> Nurettin Albayrak, “Ferhad ve Şirin,” DİA 12, s. 388-389.

ya da “he” harfinin Hurufilikteki anlamını aşan bir “he” imajı vardır. “He” harfi kaligrafik görüntüsü itibariyle ağlamaktadır ve ayaklar altında ezilmiş bir biçimdedir. Bu noktada Oğuz Cebeci’nin “He” şiiri hakkında yaptığı yorumu da dikkate alabiliriz:

Burada aşk ve acı artık lingüistik gerçeklikler haline gelmiş, alfabe unsurlarının hayatına aktarılmış, kaligrafik bir dünya insan dünyasının yerine geçmiştir. Anlamı aşan ve şiiri bir “nesne”, bir “ikon” haline getiren bu dönüşüm tümüyle duyu imgelerinin manipülasyonu üzerinden başarılmıştır.<sup>75</sup>

Şiirdeki “he” imajı, Ferhad ile Şirin hikâyesine ve “âh mine’l-aşk” levhasına ait çeşitli öğelerle ilişkili bir biçimde ortaya çıkmıştır. “he”yi tanımlayan özellikler ise şu şekildedir: ejderha bakışlı, iki gözü iki çeşme, ayaklar altında yamyassı. Ancak şiirde “ayaklar altında yamyassı” olma, “iki gözü iki çeşme” ağlama tasviriyle yeniden üretilen bu imajın özellikle dilsel boyutu üzerinden aktarılan gerçeklikleri ön plandadır. Farklı seslenişlerle sıklıkla gönderme yapılan “ferhâd” ismi üzerinden yine “he” harfine vurgu yapılır. Dolayısıyla bu şiir, “he” harfinin çeşitli anlam içeriklerine ve kaligrafik yönlerine odaklanmıştır. Görüldüğü gibi bu şiirin odağındaki imaj “he” dir. Sonuç olarak, nasıl ki “Lamelif” şiirinin konusu lamelif harfinin kaligrafik değeriyle doğrudan ilişkili bir biçimde öne çıkmışsa bu şiirdeki aşk teması da he harfinin kaligrafik değeriyle ilişkili olarak ifade edilmiştir.

“Sema-ı Mevlânâ” adlı şiirde ise birçok görsel ve işitsel imaj “Mevlevi sema ayinini” imleyerek sema ortamının etkisini hissettirir. Buna karşın tasavvufi unsurların yer aldığı bu şiirde öne çıkan bazı imajlar, şiir kişinin dış dünya ile ilişkisini de ortaya koymaktadır. Bu bağlamda baharın gelmesiyle hareketlenen çeşitli doğa varlıklarından ve bu görsellik karşısında doğayla uyumlu hareket eden beşerî benliğin mutluluğundan söz edilebilir.

---

<sup>75</sup> Oğuz Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri* (İstanbul: İthaki, 2013), s. 124.

سماع مولانا

tennure giymiş ağaçlar  
aşk niyâz eder  
mevlânâ

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

güneşli bahçelerde ağaçlar

خلق السماوات والارض

*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<sup>76</sup>

Çelebi “Sema-1 Mevlânâ” şiirinde dış dünyadaki canlı ve kozmik varlıkları sema ayini yapar bir biçimde tasvir eder. Bu nedenle şiirin en çok dikkat çeken yönü görsel imajları, ses tekrarları ve belirli fiilleriyle sema ayinini okurun muhayyilesinde canlandırabilme özelliğidir. Bu noktada, semayla ilişkili imajların kullanımı “Sema-1 Mevlânâ”yı tasavvufi şiir kılar mı? Sorusunu sorabiliriz. Bu durum “tasavvufi şiir nedir?” sorusuna tekrar dönmemizi gerektirebilir.

<sup>76</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 39.

İsmail Hakkı Bursevî, tasavvufî şiirin hakikate dayandığını kelim-i hak, can bahşedici, mana yüklü, gönül ehline feyz ve ayn-ı Kur'an ve tercümân-ı Kur'an olduğunu söylemiştir.<sup>77</sup> Mahmut Erol Kılıç ise İbn'ül Arabî, Mevlânâ ve Yunus Emre'nin şiirlerinde kullandıkları dil ve şiirsel formlar farklı olsa da işledikleri mânâların müşterek olduğunu söyler.<sup>78</sup> Mehmet Çavuşoğlu'na göre bu şairler için söz, varlıkların yaratıcıyı anma ve O'na şükretme aracıdır:

Şairlerse kalpleri Tanrı'nın hazineleri olan kişilerdir. Gerçek şair âlemdeki birçok sırrı, gizli hakikatleri açıklar, sebeplerini bildirir. Bu şairlerin tasvir ettikleri güzellik yüz, göz, ben, kaş, endam tasviri gibi görünür, fakat hakikati araştırılınca adı geçen güzellik unsurlarını yaratan yüce Tanrı'ya şükürdür.<sup>79</sup>

Şiirin tasavvufî ilişkisine yer vermeden önce Çelebi'nin görüşlerini ve Mevlevilik hakkındaki yazılarını incelemek gerekebilir. Çelebi, "Mevlânâ'da Semâ" başlıklı yazısında "sema"nın tarihçesini inceledikten sonra bu ritüelin, vecd ile Allah'a yaklaşma ve Allah'ın birliğinde yok olmaya karşılık geldiğinden bahseder. "Mevlevîlerde Mukâbele Günleri ve Semâ" başlıklı yazısında ise sema ayinini açıklarken şunları dile getirir: "Simâ' mevhum varlıkları öğütecek bir değirmen gibidir. Simâ' eden bu mevhum varlığı yok edecektir. Ney ve kudüm sesinden bizzat Hakkın sesini duyacaktır".<sup>80</sup> Bu durumda sema'nın Allah'ın birliğinde fani olma yolunda önemli bir ayin olduğunu söyleyebiliriz. Çelebi'nin sema hâlindeki bir semazen hakkında yaptığı betimlemeler ise şiiri anlamlandırma noktasında önemlidir:

Simâ' edenin başı hafifçe sağ tarafa eğilir ve yüzü sola çevrilir. Gözleri geçirdiği vecd hâletin tesiriyle süzülür. Yüzüne âdeta gülümseyen bir hal gelir, artık onun "benzinde güller açar", çünkü "içindeki nigâr başka bir nigârdır", o cân artık başka bir âlemden "çağrıldığını duyar", "yalnız kendisinin uçtuğunu değil, yıldızları ve güneşleriyle göklerin uçtuklarını

<sup>77</sup> Kılıç, *Sûfi ve Şiir*, s. 68.

<sup>78</sup> Kılıç, *Sûfi ve Şiir*, s. 49.

<sup>79</sup> Mehmet Çavuşoğlu "Divan Şiiri," *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, haz. Mehmet Kalpaklı (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), s. 197.

<sup>80</sup> Asaf Hâlet Çelebi, *Mevlânâ ve Mevlevilik* (İstanbul: Turgut Atasoy ve Ortağı Matbaacılık, 1957), s. 190.

görür.<sup>81</sup> Simâ' eden sol ayağının baş parmağının mihveri etrafında sağ ayağıyla tam yüzseksen derecede bir çarh atarken geniş tennûrelerin etekleri de o zaman hakikaten çiçekler gibi açılır.<sup>82</sup>

Asaf Hâlet Çelebi, “sema”yı gözlemleyerek veya birtakım bilgilerden yola çıkarak kaleme aldığı yazısında bu ayini çeşitli benzetmelerle ayrıntılı olarak ifade etmiştir. Şiirdeki imajların da belirli ölçülerde bu yorumlarla örtüştüğünü görürüz. Bununla birlikte şiirdeki şu imajlar Mevlânâ'yı ve Mevleviliği vurgulamaktadır: “aşk niyaz eder / mevlânâ / tennure giymiş ağaçlar / câaan / yılanlar ney havalarını dinler”. Şair izlenimleri ya da muhayyilesindeki resim karşısında hislerini doğa varlıkları ile bütünleştirerek tasvir etmiştir. Ancak bütün bu Mevleviliğe ait öğelerin varlığı, bu şiirin tasavvufi bir içeriğe sahip olduğunu söylemek için yeterli olmayabilir. Sonuç olarak bir şiiri tasavvufi kılan şey mistik çağrışımlara sahip kelimelerin veya imajların varlığı değildir, özellikle şiirin anlam düzeyinin tasavvuf öğretisinin içeriğiyle uyumlu olmasıdır. Bu şiirde sema ayini çeşitli görsel, işitsel ve hareketli imajlarla tasvir edilmiştir. Sema ayininin etkilerinin şiirsel ortama aktarılarak şiirselleştirilmesi, bu şiirin asıl özelliğidir.

Bunun yanı sıra şiirdeki tasavvufi göndermeleri dikkate almadan şiir kişinin eylemlerini ve ifadelerini incelersek doğadaki birtakım varlıkların hareketli ve canlı bir biçimde tasvir edilmesinin arkasında yatan nedeni düşünürüz. Bu noktada baharın gelişiyile doğanın dirildiğini ve bu ortamdaki şiir kişinin bireysel mutluluğunu, huzurunu ve doğadaki varlıklarla uyumunu fark ederiz. Bu durum şu görsel ve mecazi imajlarla vurgulanır: “ben dönerim / gökler döner / benzimde güller açar / tennure giymiş ağaçlar / yılanlar ney havalarını dinler / çemen çocukları mahmur”. Böyle bir atmosferde şiir kişisi iç huzuruyla birlikte mutluluğu yakalar hatta bu duyguyla “uçar”. Böylelikle bu şiir doğayla uyumlu bir biçimde iç dünyasında

---

<sup>81</sup> Çelebi, *Mevlevilik*, s. 191.

<sup>82</sup> Çelebi, *Mevlevilik*, s. 192.



mutluluğu yakalayan bir şiir kişinin ruh hâllerini de ortaya koyar. Şiirin son dizelerinde ise bu içsel huzur şöyle dile getirilir: “yolunu kaybeden güneşlere / bakıp gülümserim / ben uçarım / gökler uçar”. Kısaca, bu bakış açısına göre Sema-ı Mevlânâ adlı şiirde, baharın gelmesiyle yeniden canlanan ve hareket eden varlıkların betimi ve bu durumlardan etkilenen şiir kişinin çeşitli duygularının tasviri öne çıkmıştır.

Şiirin bir başka dikkat çeken yönü ise sema ile ilişkili imajların dilsel düzeyidir. Dilsel özelliklerin anlam üzerindeki etkisini değerlendirmek için öncelikle kelimelerin telaffuz yönünü ve görsel değerini incelemeliyiz. Şiirde, *Kur'an*'ın belirli surelerinde görülen “*Halaka-semavati-vel'ard'h*” yani “gökleri ve yeri yarattı”<sup>83</sup> anlamına gelen ayetin hem Arapça hem de Türkçe yazıldığını görürüz. Bu gönderme, hem anlam hem de teleffuz bakımından şiiri tamamlayan bir öge haline gelmiştir. Bu imajların da etkisiyle “l”, “r” seslerine şiir boyunca sıklıkla yer verilerek belirli bir ahenk oluşturulur ve sema ortamının etkisi işitsel düzeyde de öne çıkarılır. Ayrıca şiirdeki fiiller ise sema ayini yapan bir sufinin hareketlerini gösterir biçimde sıralanmıştır. Bu eylemlere dikkatle bakarsak muhayyilemizde dönmekte olan bir semazen canlanacaktır: “aşk **niyaz eder** / ben **dönerim** / gökler **döner** / benzimde güller **açar** / yılanlar ney havalarını **dinler** / ben **uçarım** / gökler **uçar**.” Şiire göre Mevlana'dan aşk niyaz eden bir kişi önce döner, sonra benzinde güller açar, ney sesini dinler ve uçar. Bu şiirde çeşitli fiillerin ve imajların telaffuz ve anlam değerleri öne çıkarılarak sema ayini görsel ve işitsel etkilerle canlandırılmaya çalışılır.

Metinlerarasılığın varlığını bildiren “*Halaka-semavati-vel'ard'h*” ayetinin yanı sıra “çemen çocukları” imajı ise şiire farklı bir boyut kazandırmaktadır. Divan edebiyatına ait “çemen” mazmunu hakkında Beşir Ayvazoğlu şu bilgileri aktarır:

---

<sup>83</sup> Bkz. Ankebut 61, En'am 1, Furkan 59, Hadid 4, İbrahim 32, Lokman 25, Neml 60, Tevbe 36, Zuhrûf 9, Zümer 38.

Klasik edebiyatımızda “bahçe” karşılığı olarak kullanılan eşanlamlı birçok kelime vardır. Bunlardan, *bağ*, *bahçe*, *gülsâr*, *gülistan* ve *bustan* Farsça; *ravza*, *riyâz* ve *hadika* Arapçadır. “Çemenzâr” ise yeşil otlarla, kır çiçekleriyle bezenmiş kırlar için kullanılmakla beraber, bağ ve bahçelerdeki güzelliklerin hepsi “çemenzâr” a da yakıştırılır. Bağ, çemenzâr ve bahar mevsimi arasında doğrudan ilişki vardır. Çünkü çemen ülkesi ve bahçeler, ancak bahar gelince şenlenip güzelleşir. Çiçekler çimenin çocuklarıdır.<sup>84</sup>

“Çemen çocukları” mazmunu bu şiirde “mahmur” olma özelliğiyle öne çıkar çünkü bu imaj baharda yeni yeşeren çimenlerin durumunu imler. Bununla birlikte şiirdeki bu türden imajlarla doğanın dirilişinin ve tabiatın yenilenme sürecinin güzel bir sebebe bağlandığını söyleyebiliriz. Çünkü ilkbaharın gelmesiyle bazı ağaçlar beyaza bürünür, çimenler yeşermeye başlar ve yılanlar doğaya çıkar. Böylelikle şiirdeki doğa varlıklarına ilişkin tasvirler açıkça dünyevi bir gerçekliğe de işaret ederler. Bu noktada Hilmi Yavuz’un Sema-ı Mevlânâ şiiri üzerine yaptığı semantik çözümleme çalışmasındaki şu ifadeler yer verebiliriz:

Semâzenlerin dönüş’ü ile ilkyazda çiçeklerin yeniden yaşama dönüşü’nü (Yenidendoğuş’u) imleyen ‘tennure giymiş ağaçlar’, Türk yazın’ının gerçekten benzersiz şiirsel imlerinden biri.<sup>85</sup>

Bu şiirde hem dünyevi bir gerçekliğe hem de divan şiirine ve Mevleviliğe ait unsurlara farklı anlam düzeylerinde yer verilmiştir. Çimenin “can”a sesleniyor olması “çemen çocukları”nın aynı zamanda tasavvufi örüntüye de dâhil edildiğini gösterir. Tasavvufi bağlamda mahmur olan “çemen çocukları” imajına tekrar dönersek Mevlânâ’nın bir gazelinde yer alan “Serviler lâle ve yaseminler nerede? Çemenlerin yeşil giyinen çocukları nerede?”<sup>86</sup> beytine de atıf yapıldığını söyleyebiliriz. Ayvazoğlu ise şiirde kullanılan bu mazmundan bahsederken divan şiirinden şu örnekleri yazar:

<sup>84</sup> Ayvazoğlu, *He’nin İki Gözü İki Çeşme*, s. 315.

<sup>85</sup> Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), s. 285.

<sup>86</sup> Çelebi, *Mevlevilik*, s. 87.

Çemen etfâlinün uyhuların uçurdu yine  
Subh-dem gulgule-i fâhte gülbâng-i hezâr -Bâkî-

Her dür ki sehâbdan döküldi  
Etfâl-i çemen sevindi güldi -Şeyh Gâlib-<sup>87</sup>

Kısaca Çelebi bu şiirde semanın âdet ve erkânına, semadaki davranışlara karşılık gelen imajlarla “sema”ın varlığı şiirleştirir. Ayrıca “sema” ayininin betimlendiği bu şiirin arka planında doğanın yeniden canlanması da anlatılır. Böylelikle bu şiirde doğanın uyanışının, şiir kişinin ruh hâllerinin ve “sema”yı canlandırma eyleminin bir arada vurgulandığını görürüz.

## **B. Kadın ve Varoluş**

Asaf Hâlet Çelebi'nin kadın ve varoluş ilişkisini öne çıkardığı şiirlerde inanç sistemlerine ait unsurlar önemli bir yere sahiptir. Bu bölümdeki şiirlerde dikkati çeken kadın imajları çeşitli inanç unsurlarıyla ilişkili olsalar da şiir kişinin açığa çıkan beşerî duyguları ve mistik olgulara bakışı, şiirlerdeki imajların boyutunu ayrıntılı bir biçimde tartışmayı gerektirmektedir.

“Kunâla”, “Kadıncığım” ve “Korkuyorum” şiirlerinde kadının varoluşu çeşitli imajlarla ortaya çıkar ve özellikle inanç sistemlerine ilişkin öğelerle ilişkili olarak betimlenir. Buna karşın “Kunâla”da evrenin varoluşu ile evrim fikrinin bir arada tasvir edildiği bir ortamda şiir kişinin sevdiği kişiyle daima birlikte olma arzusunun hâkimdir. “Kadıncığım” şiirinde ise kadının yaradılışına gönderme yapan dinî imajlar yer alsada bu şiirdeki kadın kişi itaat eden, iradesiz, edilgen bir varlık olarak ele alınmıştır. “Korkuyorum” şiirinde ise Budizm tesiriyle tasvir edilen kadın aynı zamanda “sevilen-korkulan” kişidir.

---

<sup>87</sup> Ayvazoğlu, *He'nin İki Gözü İki Çeşme*, s. 315.

“Kunâla” adlı şiirde sayı gizemi ve yaradılış düşüncesinin iç içe geçtiği bir düzlemde şiir kişinin “Kunâla” ile birlikte olma isteği açığa çıkar. Ayrıca şiirde öne çıkan dinozorken zamanlar aşarak dönüşme tasvirleri, evrim fikrine de gönderme yapıldığını gösterir.

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<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 84.

Şiirde “yaratılış” ve “varoluş” olgusuna gönderme yapan çok sayıda imaj görülmektedir. Dünyanın yaratılış sürecinin öne çıkarıldığı bu şiirde, zamanları ve dönemleri aşma kurgusu içinde şiir kişinin duygu dünyası ortaya koyulur. Paleolitik çağlardan başlayarak güncel bir zamana uzanan süreç rakamsal imajlarla desteklenir. Vurgulanan zaman boyutunda şiir kişilerinin değişerek mekânlar aşma durumu evrim kavramının etkisini de gündeme getirir. Paleontoloji bilgisine, evrim fikrine ve mistik unsurlara göndermelerde bulunan “Kunâla” şiiri aynı zamanda beşerî bir aşkı anlatmaktadır.

“Kunâla” şiirinde mitolojide, semavi dinlerde ve halk inanışlarında öne çıkan yedi rakamına vurgu yapılarak sayı gizemine de yer verilmiştir. Yedi rakamının yaratılış ile ilişkisini, farklı inanışlarda ve kültürlerdeki birtakım sembolik içeriklerini bilmek şiirdeki yedi imajının gönderimlerini anlamlandırma noktasında önemlidir. Faruk Yılmaz, *İslam’da Varlık Düşüncesi* adlı kitabında Kur’an’da yedi yerde geçen “yedi gök” tabirinin yedi ayet tefsiri ile inceleyerek göklerin yaratılışı ile yedi rakamı arasındaki ilişkiye vurgu yapar.<sup>89</sup> Bahaeddin Ögel ise “Yedi gün ve yedi yıl” zaman sınırlarının Türk mitolojisinin önemli motiflerinden biri olarak görüldüğünü söyler.<sup>90</sup> İslam tasavvufuyla ilişkili olarak yedi rakamı hakkında Kevser Yeşiltaş, *Hallac-ı Mansur En-el Hak Gizli Öğretisi* adlı kitabında şunları söylemektedir:

Dünyanın görünen ile görünmeyen âlemler arasında ve kozmostaki rakamı yedidir. Yedili sistemdir. Her şey yedi ve katından oluşmuştur. Yedi dünyanın gelişim sayısalı ve en kutsal sayılarından biridir. Ezoterik bilgilerde Dünya 7’li sistemdir.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Faruk Yılmaz, *İslamda Varlık Düşüncesi* (Ankara: Berikan Yayınevi, 2011), s. 195.

<sup>90</sup> Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi* (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1971), s. 312.

<sup>91</sup> Kevser Yeşiltaş, *Hallac-ı Mansur En-el Hak Gizli Öğretisi* (İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 2011), s. 290.

Pertev Naili Boratov ise formülistik sayılar olarak tabir edilen halk inanışlarında sıklıkla kullanılan 1, 3, 5, 7, 9, 12 gibi ilk tek sayılarla, 40, 72, 99, 300, 360, 366, 1001, 18000 gibi sayıların kutluluk, hayırlılık, uğurluluk anlamı taşıdıklarını söyler.<sup>92</sup> Bu noktada Erman Artun'un formülistik sayılara ve yedi sayısına ilişkin görüşlerine de yer verilebilir:

Türk kültüründe sayılar çok önemlidir. Bunların büyük bir bölümü dini inanmalardan kaynaklanmaktadır. Bazı sayıların kültürümüzdeki işlevi İslamiyet öncesi sosyal hayatımıza dayanmaktadır. İslam dininde bazı sayılar kutsal özellik taşır. Bir, üç, dört, beş, yedi, dokuz, oniki, kırk vb. sayıların dini bakımdan çeşitli anlamları vardır. Geleneksel kültürümüzde sayılar üzerine kurulan inançların kaynakları hem İslam dinine hem de Orta Asya yaşayışına ve Şamanizm'e dayanmaktadır.<sup>93</sup> Yedi sayısı Orta Asya'daki Türk boylarından günümüze kadar Türk halk inançları ile günlük yaşamlarında en çok sözü edilen sayılardandır. Yedi sayısı Anadolu'da ve bütün Türk boylarında kutsal sayılmaktadır.<sup>94</sup>

Şiirdeki “yedi” imajının ise özellikle değişim ve yaradılış bağlamlarında öne çıktığını görürüz. Ayrıca şiirin bütününde yedi rakamının zamanla ilişkili kullanımı dikkat çekmektedir: “yedi milyar sene”, “yedi milyon sene”, “yedi bin rüya”, “yedi gün”, “yedi saat”, “yedi sene”, “yedi an”. Yedi rakamı ile örülü bir şiir olan “Kunâla”da zaman olgusu tekrarlı bir şekilde vurgulanır.

Şiir kişisi, maddi varlığı da öne çıkarılan “Kunâla”ya karşı hislerini şu ifadelerle vurgulamaktadır: “gözlerinde bir şey var Kunâla / bir ağaç koğuşunda seni sıkıyorum / dinazor boynum sana sürünüyor”. Şiirde adı geçen “Kunâla”, ardıç kuşunun başka bir adı<sup>95</sup> ve Budizm'e ait bir efsanenin adıdır.<sup>96</sup> Şiir kişisinin farklı zaman ve mekânlarda sürekli düşündüğü

<sup>92</sup> Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Folkloru* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1973), s. 110.

<sup>93</sup> Erman Artun, *Türk Halkbilimi* (İstanbul: Kitabevi, 2010), s. 307-308.

<sup>94</sup> Artun, *Halkbilimi*, s. 308.

<sup>95</sup> Necati Tonga, “Asaf Hâlet Çelebi'nin Kunâla Adlı Şiirinin Anlam ve Ahenk Unsurları Ekseninde Tahlili,” *Gazi Türkiyat* 11 (2012): s. 161.

<sup>96</sup> Erözçelik, “İpuçlandırma,” s. 121.

kişi, “Kunâla” ile imlenmiştir. Şiir kişisi ve “Kunâla” öncelikle milyarlarca sene öncesinde yaşayan canlılar şeklinde tasvir edilmiştir. Bu kişiler paleolitik bir zaman aralığında betimlenmişlerdir: “ılık denizler içinde Kunâla / yedi milyon sene var / dalıyor / çıkıyoruz”. Paleolitik dönemin yeniden canlandırılması fikriyle hem zamansal ve bedensel bir değişime hem de yaradılış olgusuna dikkat çekilen bu şiirde, şiir kişinin “Kunâla” ile sürekli birlikte yeniden varolma isteği “Kunâlâ”ya bağlılık duygusunu ve bu duyguyu farklı düzlemlerde somutlaştırma çabasını ortaya koyar.

Çelebi’nin kurguladığı bu ortamdaki şiir kişileri “canlı varlıklar kategorisi”nde beden değiştiren kişiler olarak görülebilir. Bu durumda öncelikle, şiirde dinazor olarak görülen bu kişilerin hâli şiirin sonuna kadar devam eder mi? Sorusunu sormalıyız. Bu hâlin üzerinden yedi ile başlayan uzun seneler, anlar geçer ve coğrafi değişiklikler yaşanır: “Ateşler sönmüş Kunâla / denizler soğuk”. Yedi ile başlayan zaman dilimlerinde belirsizlik olsa da güncel zamana doğru yaklaşan bir zamansallık gözlemlenir: “yedi milyar sene”, “yedi milyon sene”, “yedi sene”, “yedi an”. Zamansallık yedi milyar sene ile başlar ve yedi an ile sona erer. Şiirde milyar sene ve an arasında çeşitli zıtlık içeren eylemler, geçmiş ve şimdi arasında daima hissedilen şiir kişinin hareketli ve etkin yapısını vurgular: “tutuyor / bırakıyorum, dalıyor / çıkıyoruz, gidiyor / geliyorum, uyuyor / uyanıyorum”. Aradan geçen uzun yıllara rağmen meydana gelen değişimler belirtilmese de şiir kişisi farklı bir bedende “Kunâla”yı sevmeye devam eder. Çünkü “ateşlerin sönmesi” imajı kişilerin farklı bir düzleme geçtiğini gösterir. Ayrıca şiirin ilerleyen dizelerinde şiir kişisi ve “Kunâla” orman yeşilliğinde, ağaç koğuşundadır. Şiir kişinin içinde yer aldığı uzamlar sırasıyla “ılık deniz”, “orman yeşilliği” ve farklı yedili zaman dilimleridir.

Şiirdeki çağlar atlayarak dönüşen ve değişen canlı imajları, şiirin paleontoloji ve evrim fikriyle ilişkisini açığa çıkarır. Fosillerin hem sistematüğünü, hem de ekolojisini, zaman ve mekândaki dağılımını, evrimlerini inceleyen paleontoloji, evrimci okulla birlikte önem

kazanmıştır.<sup>97</sup> Evrim düşüncesine göre canlı varlıklar basamak basamak tarihi aşamalarda var olmuşlardır. Hatta insanın gerçek dedesinin milyarlarca yıl önce bir bataklıkta yaşamış bir hücre olduğu iddia edilir.<sup>98</sup> Şiirdeki evrim düşüncesine ve varoluş olgusuna gönderme yapan imajlar ise şunlardır: “dinozor”, “ateş”, “su”, “ateş rüzgârları”, “ılık denizler”. Oğuz Cebeci ise bu şiirin evrim düşüncesi ve ilahi yaratım fikri ile olan ilişkisini şu sözlerle ifade eder:

Bu şiirde, bir yandan “evrim düşüncesi”ne bir yandan da, İbrahimi dinlerdeki tanrının evreni yaratma ve yaratımını izleme süresi olan “yedi gün”ü temsil eden yedi sayısının tekrarı üzerinden, “ilahi yaratım fikri”ne yer verildiğini söyleyebiliriz. Varoluş zinciri metaforları başlıca iki yaklaşımı temsil eder. Bunlardan biri evrenin ve insanın zamanla gelişip dönüştüğünü savunur. *Kunâla* şiirinin modern çağların evrim düşüncesiyle, kutsal kitapların yaratım düşüncesini bir arada bulundurduğunu, bu yönüyle geleneksel varoluş zinciri metaforuna modern bir boyut eklendiğini düşünebiliriz.<sup>99</sup>

Şiirin bütününde vurgulanan şiir kişisi ile “Kunâla”nın zaman ve mekânlar aşma tasviri evrenin varoluş süreciyle ve yedi rakamının farklı içerikleriyle bütünleşmiştir. Ayrıca Çelebi’nin şiir kişilerini çeşitli zaman aralıklarında betimlerken evrim fikrine yer vermesi, beşerî bir aşkı vurgulaması ve şiirdeki canlıların maddi boyutlarını öne çıkarması bu şiirin dünyevi yönünü ortaya koymaktadır.

Dinî metinlere, kadının yaratılma olgusuna ve masalsı unsurlara gönderme yapan “Kadıncığım” adlı şiirde ise kadın ve erkek arasındaki iletişimin sorgulanması gereken boyutlarına dikkat çekilir. İtaatkâr bir biçimde tasvir edilen kadının, tahakküm ve korku içeren bir üsluba sahip şiir kişisinin beşerî isteklerine uygun olarak davranması şiir kişilerinin dünyevi karakterler şeklinde tasvir edildiğini gösterir.

<sup>97</sup> *Büyük Larousse*, cilt 15, “paleontoloji.”

<sup>98</sup> *Çağdaş İnançlar ve Düşünceler 2*, çev. M. Beşir Eryarsoy (İstanbul: Beka Yayıncılık, 2012), s. 445-446.

<sup>99</sup> Cebeci, *Metafor*, s. 292.



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 koparıncı  
uyurum<sup>100</sup>

Bu şiirde vurgulanan “kadın” imajını anlamlandırmak, şiirin dinî kaynaklarla ilişkisini ortaya çıkarmakla sağlanır. Şiirde öne çıkan “kadıncık” imajı hem dinî göndermelerin hem de masal varlığının etkisiye belirgin hâle gelmiştir. “Kadıncık” imajının karşılık geldiği farklı anlam boyutlarını ele almadan önce şiirdeki metinlerarası göndermelere odaklanmak gerekmektedir.

Şiirin ilk dizesindeki, dinî bağlamda kadının yaradılışına gönderme yapan imajlar şunlardır: “oyluk kemiğimi çıkartıp / kendime bir kadıncık yaptım”. Bunun yanı sıra şiirdeki kadın imajının masal motifiyle de ilişkili olduğu görülür. Şair “üç kıl koparıncı / uyurum” dizeleriyle bu defa bir masal motifine atıf yapar. Bu masal hakkında Beşir Ayvazoğlu kısaca şu bilgileri verir:

Kökü Gılgamış destanına kadar uzanan ve gücün saçlarda toplandığı inancına dayanan bir masal motifi. Asaf Hâlet Çelebi'nin çocukluğunda dinlediği (yahut okuduğu) *Billur Köşk* masallarından biri olan “İğci Baba” masalında, masal kahramanı kız, dizinde uyuyan korkunç İğci Baba'nın saçlarından bir tel çekerek kırk gün kırk gecelik uzun bir uykuya dalmasını sağlar.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 15.

<sup>101</sup> Ayvazoğlu, *He'nin İki Gözü İki Çeşme*, s. 324.

“oyluk kemiğimi çıkartıp / kendime bir kadıncık yaptım” dizelerindeki imaj düzeyini değerlendirmeden önce kadının yaradılışı hakkındaki belirli dinî bilgilere yer vermek gerekebilir. Bir hadis rivayetine göre kadının fitri olarak “eğe kemiği” gibi olduğu belirtilir.<sup>102</sup> Ayrıca Tevrat’ta yer alan, bu imajla örtüşen ifade ise şöyledir: “Kadın, erkeğin kaburga kemiğinden ve onun yalnızlığını gidermek üzere uygun bir yardımcı olarak yaratılmıştır (Tekvîn, 2/21-22)”.<sup>103</sup> Bu bağlamda şu soruyu sorabiliriz: Şiirde görülen dinî söylemlere yapılan atıfla, şiir kişinin bencil beklentilerine uygun şekilde hareket eden kadın kurgusu arasında nasıl bir bağlantı olabilir? Şiirin birçok dizesinde anlatıcı kişinin dünyevi çıkarları ve beşerî duyguları için kadın üzerinde kurduğu tahakküm anlatılır: “ve bir şamar vurup / rafa oturttum / korkusundan / çıkıp rafa oturdu, kadıncığımı yemeklerimi pişirdi / söküklerimi dikti”. Bunun yanı sıra bu dizelerdeki şiir kişinin şiddet unsurlarına başvurarak kadını edilgen bir düzeye çektiğini görebiliriz: “bir şamar vurup / rafa oturttum”. Şiirdeki “kadıncık”, korku unsurunun etkisiyle sorgulamaksızın yemekler pişirip sökük diken itaatkâr bir varlık olarak belirir. Ayrıca şiirdeki erkeğin düşünce yapısını ve kadına biçtiği rolleri en açık şekilde ortaya koyan imaj anlatıcının oyluk kemiğinden kendisine kadıncık yapmasıdır. Böylelikle şiirdeki “oyluk kemiği”nden yaratılma imajıyla, bu imajın dinî içeriklerine bağlı olarak kadının varlığını yanlış yorumlayan zihniyetlerin eleştirildiğini söyleyebiliriz. Öte yandan geceleri dizine baş konulabilecek, huzur çağrışımına sahip olan kadın tasvirini ise şu dizelerde görmekteyiz: “geceleri kadıncığımın dizine korum başımı / ve üç kıl koparınca / uyurum”. Şiir kişinin kadına karşı davranışları ve kadının edilgen konumu değerlendirilince şiirde erkek egemen bir bakış açısının vurgulandığı fark edilir. Ayrıca şiirin başlığının “Kadıncığım” oluşu

---

<sup>102</sup> Bkz. Hayreddin Karaman, *İslâm’da Kadın ve Aile* (İstanbul: Ensar Neşriyat, 1993), s. 25.

<sup>103</sup> Ömer Faruk Harman, “Kadın,” *DİA* 24, s. 84.

kadına bakış açısındaki olumsuzlama ve küçük görme hâlini hissettirir. Dolayısıyla bu imaj şiir kişisi üzerinden erkeğin merkezde olduğu erkek egemen toplumun söylemini de ortaya koyar.

Şiirin masal unsurları ile olan ilişkisini ortaya koymak için şiirde öne çıkan “İğci Baba” masalına tekrar dönebiliriz. Masal kahramanı kız dizinde uyuyan korkunç “İğci Baba”nın kırk gün kırk gece uyuması için saçlarından tel çekiyordu. Bu şiirdeki “kadıncık” da masaldaki kız gibi şiir kişisinin saçından “üç tel” koparır. Seyhan Erözçelik halk kitaplarında görülen kahramanların güçlü ve kuvvetli oluşunun “üç tel saç” ile ilişkisinden bahseder: “Bu saçlardan mahrum kalanın gücü ve kuvveti tükenir. Kahramanların bu sırrı kadınlar vasıtasıyla öğrenilir. Başlarına bir sürü dertler bu sır öğrenildikten sonra gelir”.<sup>104</sup>

Şiirdeki “kadıncık”ın masal kızı ile şiir kişisinin ise “İğci Baba” ile olan benzer yönleri değerlendirilince “kadıncık”ın “üç kıl kopar”ma davranışı anlaşılır hâle gelir. Şiir kişisinin uyutulmak istenmesi korkulacak bir canlı olduğunu göstermekle birlikte onun aczini de açığa çıkarır. Ayrıca kadıncık, erkekten korkan bir varlık olarak betimlense de şiirin sonunda erkeğin kadının dizine başını koyarak uyuması ironik bir görüntü ortaya koymaktadır. Bununla birlikte şiirdeki masalsı ifadeler üzerinden yine erkek egemen kolektif bilincin kadına biçtiği roller dile getirilir.

Şiire göre “kadın” itaatkâr bir varlık ve masalsı bir canlı olmasının yanı sıra bir sığınma ve teselli nesnesidir. Erkek ise tahakküm ve küçümseme ifadeleriyle öne çıksa da öte yandan kendi aczini açığa vuran bir kişi olarak tasvir edilmiştir. Bu şiirde, erkek hâkimiyetindeki ironiye, kadın-erkek birlikteliğindeki çeşitli düzeylere, belirli dinî ve masalsı göndermelerle dikkat çekilmiştir.

---

<sup>104</sup> Erzöçelik, “İpuçlandırma,” s. 107.

Kadını ve varoluşunu farklı tasvirlerle anlatan şiirlerden birisi de “Korkuyorum” adlı şiirdir. Bu şiirde özellikle Budist unsurlarla betimlenen kadın imajının şeytansı görünümü öne çıkarılır.

etli dudakların var  
yiyecek beni  
korkuyorum  
pitekantropum  
dişim  
hayvanım  
birbirine yakın gözlerinden  
uzun  
ve yuvarlak  
sıcak  
karnından

gözlerin orman akşamlarından kalmadır  
anlaşılmaz sözlerin var  
gündüzleri bam başka  
geceleri büyücüsün  
korkuyorum  
mâra'm  
şeytanım  
sivri dişlerinden  
uzun ayaklarından  
ve simsiyah saçlarından

iyilikler dolu yüreğin var  
rahmetler taşırın  
seven  
ve okşayan  
korkuyorum  
bodhisattva'm  
bilinmez dünyandan  
ve uyutan  
kucağından<sup>105</sup>

“Korkuyorum” şiirinde kadının fiziksel ve ruhsal özelliklerinden etkilenen şiir kişinin korku duygusuna dikkat çekilir. Bu duygunun farklı derecelerinin öne çıktığı şiirde bütün

---

<sup>105</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 62.

nitelikleriyle kadın kişisi, korkunun dolayısıyla ıstırabın kaynağıdır. Çeşitli özellikleri nedeniyle korkulan kadın, aynı zamanda sıra dışı görsel özellikleriyle arzu nesnesi olarak da betimlenir. Oysa Budizm’de arzular ıstırabın kaynağıdır. Budizm’in “kurtuluş öğretisi”ne göre “ıstıraba son vermek için arzulardan, fâni işlerden sıyrılmak gerekir”.<sup>106</sup> Fakat şiir kişinin arzularının kaynağı olan kişiden uzaklaştığı gözlemlenmez.

Bu şiirde korkuların kaynağı olan kadın imajı bütün yönleriyle dikkat çekicidir. Tesiri altına alma özelliğiyle “büyücü”ye; acı çektiren, korkutan ve huzursuz eden özellikleriyle “mâra”ya benzetilmektedir. Çelebi, *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha* adlı kitabında “mâra” hakkında şunları söylemektedir:

İnsanların bağlarından kurtulmasını reddeden bu kudret *Mâra Pâpima* (habis Mâra), budizmin şeytanıdır. Zaman zaman güzel ve çirkin, şehvetengiz veya korkunç şekillerde tecessüm etmesine rağmen, o felsefî düşünüşe göre mütemâdî görünüş ve kayboluşların tevali ettiği bu hâdiseler âleminde hüküm süren, hakikî huzur ve saadetin düşmanıdır ve cihanı kavrayan bu tabiat kanununda gizlidir.<sup>107</sup>

Şiirde “saadet düşmanı” olarak tasvir edilen kadın, tıpkı Budizm’in şeytanı gibi “zaman zaman güzel ve çirkin, şehvetengiz veya korkunç şekillerde” görülür. “Etli dudaklı”, “pitekantrop”, “dişi”, “hayvan” imajlarıyla da ilkel çağrışımlar içeren bir görsellikte tasvir edilir. Beşir Ayvazoğlu “pitekantrop”un eski Yunancada maymun anlamına gelen pithek(os)’la insan anlamına gelen ve anthropo(s) kelimeleri birleştirilerek yapılan bu kelimenin evrim teorisinde maymunla insan arası cinslere verilen genel ad olduğunu söyler.<sup>108</sup> Dolayısıyla bu imaj ile yine evrim fikrine atıf yapıldığını söyleyebiliriz. Şiirde adı geçen “bodhisattva” ise Gotama’nın

<sup>106</sup> Günay Tümer, “Budizm,” DİA 6, s. 353.

<sup>107</sup> Çelebi, *Buddha*, s. 59-60.

<sup>108</sup> Ayvazoğlu, *He’nin İki Gözü İki Çeşme*, s. 322.

“henüz ilhama ermeden önceki unvanıdır”.<sup>109</sup> Bu imajda ise şiirdeki kadına belirli ölçüde atfedilen kutsallık açığa çıkar.

Kadının sadece saadet düşmanı oluşu değil aynı zamanda korkunç şekillerde tecessüm etme hâli de abartılı görselliklerle öne çıkmaktadır: “etli dudakların var / yiyecek beni / korkuyorum” dizeleri ile başlayan şiirde benliğin yok edilme tehlikesinden kaynaklanan bir korku açığa çıkar. Çünkü şiirdeki kadın; “etli dudaklı”, “birbirine yakın gözlü”, “uzun yuvarlak” ve “sıcak karınlı”, “sivri dişli”, “uzun ayaklı” görsel imajlarıyla fiziksel olarak korkunç çağrışımlar oluşturacak biçimde tasvir edilir. Doğallık, derinlik ve vahşilik çağrışımlarını içeren “orman” imajıyla da kadının gözleri betimlenir. Bütün bu betimlemeler kadının fiziksel olarak dikkat çekici ve güçlü bir yapıya sahip olduğunu öte yandan şiir kişisi için bu durumun korkutucu olduğunu gösterir. Ayrıca şiirdeki kadın; “mâra”, “şeytan”, olarak kötücül güçlere sahip ve “büyücü”, “rahmetler taşıran”, “bodhisattva” olarak ruhsal güçlere sahip birisi olarak tasvir edilir. Anlatıcı kişi farklı özellikleriyle öne çıkan kadının bazı nitelikleri karşısında rahatını kaybetse de “iyilikler dolu yüreği”ni, “rahmetler taşıran”, “seven ve okşayan” yapısını da vurgular. Dolayısıyla bu güçlü ve etkileyici kadın imajı karşısında şiir kişisi benliğini tehlike altında hisseder.

Sonuç olarak şiirde asıl vurgu zıtlıklar barındıran ve şeytansı görünüme sahip bir kadın karşısında hissedilen “korku” duygusu üzerindedir. Şiirdeki çağrışımları çeşitlilik gösteren kadının “bilinmez dünya”sı ve “uyutan kucağı”ndan korkan şiir kişisinin en önemli korkularından birisi de “anlaşılmazlık”ın kişi üzerinde bıraktığı etkidir.

Şiirin bütününe odaklanıldığında korkuların beş farklı duygu üzerinden şekillendiği görülür:

---

<sup>109</sup> Çelebi, *Buddha*, s. 21-22.

<b>1.Kötücül unsurlardan kaynaklanan korku:</b> korkuyorum / mara'm / şeytanım / sivri dişlerinden / uzun ayaklarından / ve simsiyah saçlarından
<b>2.Budizmin unsurları ile ilişkili korku:</b> korkuyorum / bodhisattva'm korkuyorum / mara'm
<b>3.Yok edilme korkusu:</b> etli dudakların var / yiyecek beni / korkuyorum
<b>4.Bilinmezliğin meydana getirdiği korku:</b> anlaşılmaz sözlerin var korkuyorum, bilinmez dünyandan / korkuyorum
<b>5.Değişken ruh halinin sebep olduğu korku:</b> iyilikler dolu yüreğin var rahmetler taşıran / seven / okşayan / korkuyorum / uyutan kucağından, gündüzleri bambaşka / geceleri büyücüsün

Budizm'in belirli unsurlarının da yansıtıldığı bu şiirde özellikle kadının fiziksel ve ruhsal özellikleri vurgulanmıştır. Çeşitli nedenlerden ötürü şiir kişinin hissettiği korkunun en önemli sebebi ise Budizm'in şeytanı olan "mâra"ya benzeyen "kadın"dır. Sonuç olarak, Çelebi'nin şiirlerindeki kadın kişiler kimi zaman mistik kimi zaman da masalsı unsurlarla tasvir edilir. Bu bağlamda kadın imajının öne çıktığı şiirlerin arka planında mistik-dini bir arka plan olsa da bu şiirlerin daha çok dünyevi duygu ve davranış biçimleriyle uyumlu olduğunu söyleyebiliriz.

## BÖLÜM II

### YOKLUK

Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde öne çıkan vahdet-i vücud ve fena-beka olgularıyla ilişkili imajların dünyevi temalarla olan ilişkisini “Varlık” bölümünde göstermeye çalıştık. Benzer şekilde Çelebi'nin nirvana ve Budist öğretilerle ilişkili şiirlerinin arka planında da beşerî duygu ve davranışlara, dünyevi ilişkilere çeşitli temalarla yer verilmiştir. Bu şiirlerdeki imaj düzeylerini ayrıntılı olarak inceleyecek ve açığa çıkan anlam değerlerini tartışacağız. Çelebi şiirlerini, inanç öğelerinin çeşitli anlam ve telaffuz değerinden yararlanarak yazarken modern bir üslup kullanır böylece sıra dışı bir şiir dili oluşturmaya çalışır. Şiirlerdeki mistik yönelimleri kapsamlı bir biçimde değerlendirmeden önce Çelebi'nin inanç sistemleri hakkında yaptığı şu önemli yoruma yer verebiliriz: “Tabiî. Biz yıkılmıyoruz. Çünkü yıkılacak şeyimiz yoktur. Çünkü bütün kuvvetimizle bağlandığımız prensip yok. Mütemadiyen araştırma halindeyiz”.<sup>110</sup>

Çelebi “Nirvana” adlı şiirini değerlendirirken “nirvana” ve “fenafillah” olgularından şu şekilde söz etmektedir:

“Ne uyku ne ölüm / hem uyku hem ölüm” mısraları ile anlatmak istediğim Nirvana yahut Fena Fillah denilen şeydir ki, burada, bildiğimiz, tasavvur ettiğimiz veya bilmediğimiz veya tasavvur edemediğimiz şeylerin üstünde ‘işaretlerin kesildiği yer’dir. Bunu istemesini bilmedikçe, hayat çerçevesinde kurtulmaya imkân olmadığı kanaatindeyim.<sup>111</sup>

“Nirvana” ile “fenafillah”, Çelebi'nin söz konusu duygu ve düşüncesini anlatmak için kullandığı birbirine benzer anlamlar içeren olgulardır. Bu ifadelere ve Çelebi'nin şiirlerine

---

<sup>110</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 492.

<sup>111</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 506.



dikkatle bakarsak tasvir edilen ruh hâlinin “nirvana” ya da “fenafillah” olmasının bir önemi olmadığını söyleyebiliriz. Çelebi’nin bu şiirlerde birtakım imajlarla mistik ruh hâllerini canlandırmaya çalıştığı açıktır, öte taraftan bu şiirsel ortam şiir kişinin birtakım dünyevi duygularını ifade etmeye de elverişlidir. O hâlde bu çalışmada sorulması gereken önemli sorulardan birisi de şudur: Yokluk ile ilgili şiirlerde Budizm’e ilişkin imajlar nasıl ele alınmıştır?

Budist öğretilerin şiirlerdeki etkisini tartışmak için bu bağlamda Çelebi’nin benlik hakkındaki düşüncelerine de yer vermek gerekebilir:

Budizm, ‘ben’ (ata/atman), yani şahsı kabul etmemektedir; fakat bu hâl onun materyalist bir mezhep olduğunu isbat etmez. Ona göre, yalnız mürekkep bir vücutla onun uzuvlarının hareketini icap ettiren hâdiseler vardır. Bu hâdiseler ve bu vücut kaynaşıp duran bütün bu hareket ve hayat âleminde türlü şekillerle ölüp dirilecektir. Bunu ancak tam kemâle ermiş olan kimse kendi iradesile durdurabilecek, ancak o bu devrin dışına çıkacaktır.<sup>112</sup>

Burada Çelebi, Budizm’in “ben”i yani şahsı kabul etmediğini bildirir. Tam bu noktada benlikle ilişkili olarak “irade” kavramını vurgular. Ancak iradesi ile beşerî arzularından sıyrılan kişi ıstırabından kurtulur ve kemale erer. Dolayısıyla Budizm’de ıstıraptan kurtulma çabası önemlidir. “En yüce son nirvananın elde edilmesi” ise “arzunun yok edilmesi ve nefsanî isteklerin ortadan kaldırılması” ile mümkün olur.<sup>113</sup> Fakat Çelebi’nin şiirlerinde ıstıraptan kurtulmak isteyen ya da beşerî vasıflarından sıyrılarak kemale erme durumunda olan bir benlikten bahsedilemez. Bu durumda Çelebi’nin, Budizm’e ait öğeleri önemli birer imaj kaynağı olarak gördüğünü söyleyebiliriz.

---

<sup>112</sup> Çelebi, *Buddha*, s. 58.

<sup>113</sup> Mohapatra, “Budizm,” s. 171.

## A. Budizm ve Dünyevilik

Çelebi'nin şiirlerinin ikinci önemli mistik kaynağı Budizm'dir. Söz konusu şiirlerde görülen mistik öğelerin karşılık geldiği anlam düzeylerini değerlendirmek için Budizm'in tanrı anlayışını ve nirvanayı yeniden ayrıntılı bir biçimde ele almalıyız. Budizm'in Tanrısız bir din<sup>114</sup> olduğunu söyleyen kaynakların yanı sıra İslâm'ın Asya'da gelişmesi sonucunda Adi-Buda kavramıyla ebedî bir Buda'nın varlığı ileri sürülmektedir.<sup>115</sup> Nasuh Günay, "Tarihi Süreç Açısından Budizm ve Öğretisi" adlı makalesinde Budizm'in aslında tanrısız bir din olduğunu öte yandan müşahhas bir tanrı olmaması durumunun ise tartışmalı bir konu olduğunu belirtir. Günay Tümer, Budizm'in tanrı anlayışı hakkında şu bilgileri aktarır:

Budizm yayıldığı yerlerde birçok din, inanç ve kültürle karışmış, böylece Mahayana'nın çeşitli ülkelerde ayrıntıda farklı bir tanrı anlayışı oluşmuştur. Bu anlayış, insanlığın kaderini elinde tutan bir yaratıcı Tanrı yerine ezeli Buda'yı koymakla gerçekleştirildi. Adi-Buda kavramı Nepal ve Tibet'ten Budist Asya ülkelerine yayıldı. Bu kavramın İslâm'ın Asya'da gelişmesi sonucu Budizm'de de İslâm'daki gibi bir tanrı kavramı bulunduğunu göstermek üzere geliştirildiği de ileri sürülmüştür.<sup>116</sup>

A. Ranjan Mohapatra Buda felsefesinin kötümserlikle başlayarak iyimserlikle en üst noktaya eriştiğini söyler. Çünkü Buda'ya göre dünya acı ve çilelerle doludur. Dinin amacı insanı acıdan kurtarmaktır. Acılardan kurtulmanın yolu ise dört kutsal gerçekten geçmektedir.<sup>117</sup> Dördüncü kutsal gerçek olan ıstırapın ortadan kaldırılma yolu *marga* ise sekiz

---

<sup>114</sup> Mohapatra, "Budizm," s. 170.

<sup>115</sup> Nasuh Günay, "Tarihi Süreç Açısından Budizm ve Öğretisi," *Araştırmalar* 1 (1991): s. 184-185.

<sup>116</sup> Günay Tümer, "Budizm," *DİA* 6, s. 356.

<sup>117</sup> Mohapatra, "Budizm," s. 169.

dilimli yoldan geçer. En yüce son ise nirvananın elde edilmesidir.<sup>118</sup> Nirvanada ise nefsi terbiye ederek arzularını yok etme anlayışı hâkimdir. Mohapatra nirvanayı şu şekilde izah eder:

Budist felsefenin dört okulu ortaya çıktı. Birincisi, son derece nihilist idi. Bu okul Nirvana'yı, dünyanın mutlak boşluk olduğunu kavrama, mutlu şuaursuzluk, en yüce son ve hayatın amacı olarak kabul edilen yok oluş olarak yorumladı. Diğer üç okul ise onun, benliğin ve dünyanın yok edilmesi, kendisindeki soyut düşüncenin sürekli kalması anlamına geldiğine inandı.<sup>119</sup>

Çelebi ise *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha* adlı kitabında nirvanayı açıklarken özellikle “kurtuluş” hâli üzerine odaklanır ve şunları söyler:

Nibbâna'ya ölümden sonra kavuşmak mümkün olduğu gibi, isteklerden kurtulmuş olan kimse (vitirâgâ) netice itibariyle varlıktan da kurtulmuş olacağı için nirvana'ya girebilir ve buna ‘yaşarken kurtuluş’ (cavan-mutka) denilir. Buna eren aziz için ızdırıp bitmiştir. Budizm akidesinin esası, ruhu, bütün tasavvufu bu kelimedede toplanmıştır. Tam kemâl, tam kurtuluş, hakikî ilham ve feyz buradadır.<sup>120</sup>

Çelebi nirvanada saadet zirvesine erdiğinde bile içinin rahat olmadığını söyler: “Orada vardığım muvazene istikrarsız bir muvazenedir ve ruhun en gizli yerinde bile bir endişe kalmıştır”.<sup>121</sup> Burada Çelebi “nirvana” hakkındaki düşüncelerini ifade ederken istikrarsız ruh hâlini ve endişesini ortaya koyar. Çelebi'nin nirvana olgusuna yüklediği farklı anlamlar “Nirvana” şiirinde de açığa çıkmaktadır. Şiir kişinin mistik ortamlarda bile endişeli ve kaçış duygusunu çağrıştıran ruh hâlleri içerisinde olduğu görülebilir.

Bu şiirde, “nirvana” olgusunu birtakım imajlarla şiirleştirme ve mistik etkiyi hissettirme çabası görülmektedir. Öte yandan bu şiir mistik bir görüntüye sahip olmakla beraber “kaçış” ve “sıra dışı ortamlarda olma hayali” gibi dünyevi yönelimlerle de ilişkilidir.

---

<sup>118</sup> Mohapatra, “Budizm,” s. 171.

<sup>119</sup> Mohapatra, “Budizm,” s. 176.

<sup>120</sup> Çelebi, *Buddha*, s. 58.

<sup>121</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 174.

karanlığa geçelim

karanlığı geçelim

ne uyku

ne ölüm

hem uyku

hem ölüm

düş içime uyu

ve sonsuz büyü

unut renkleri

ve şekilleri

hepi

ve hiçi

beni

ve seni

ve geceyi yuttu

nirvana<sup>122</sup>

Şiirdeki “hep”, “hiç”, “ben”, “sen” ve “gece”nin “nirvana” tarafından yutulması mistik bir olgunun varlığını kesinleyen bir imajdır. Bu durumda şiirdeki mistisizme ilişkin imajlar karşısında şu soru sorulabilir: Şiirin nirvana kavramı üzerine kurgulanması bu şiiri mistik kılar mı? Bu soruyu cevaplamadan önce nirvana olgusunun farklı bir yorumunu irdelemek gerekebilir. Erol Güngör, Budizm’in nirvanasını şu sözlerle anlatır:

Hinduizm’de tefekkür ve teemmülün son noktası nirvana, yani ferdî rûhun evrensel ruh ile birleşmesi idi. Budizm’de nirvana rûhun bir bedenden öbürüne dolaşarak hayata devam etmesinin (reincarnation) son bulmasıdır. Esâsen nirvana “sönme” demektir; bütün düşünce, irâde ve duyular ortadan kalktığı, “söndüğü” zaman nirvana bulunmuştur.<sup>123</sup>

Çelebi ise *Bütün Yazıları*’nda bu olgunun zaman ve mekânla ilişkisini şu şekilde açıklar:

---

<sup>122</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 47.

<sup>123</sup> Güngör, *İslâm*, s. 30.

Tabii bu mertebeye eren ruh için zaman ve mekân bahis mevzuu değildir. Dilediği anda Nirvana'dan çıkarak her şeyi hissedebilir. Cübbenin altından kaybolur, tasvirlerin arkasına saklanır ve hatta onlara ruhunu cömertçe dağıtır.<sup>124</sup>

Bu ifadelerden yola çıkarak Çelebi'nin nirvanayı kendi duygu ve düşüncelerine göre yeniden yorumladığını söyleyebiliriz. Çelebi'nin bu şiiri kurgulama biçiminde de benzer bir durum söz konusudur. Bu şiirde nirvana olgusunun canlı ve cansız varlıklarla ilişkili bir biçimde betimlenerek hissettirilmeye çalışıldığı açıktır. Fakat şiirin konusunun nirvanaya eren ya da ermek üzere olan bir kişinin tecrübesini göstermek olmadığı da açıktır. Çünkü şiirdeki ifadeler ve eylemler iç dünyasında mistik tecrübe yaşayan bir kişinin durumunu imlemez. Nirvanada yok olan asıl şey arzu ve ihtiraslardır.<sup>125</sup> Oysa şiirde ıstırap halinde betimlenen ya da arzularından arınmaya çalışan bir şiir kişisi öne çıkmaz. Öncelikle şiir kişinin bu manevi ortamda yalnız olmadığı söylenebilir. Şiir kişisiyle birlikte öne çıkan “sen” kişisi hakkında şu ifadeler dile getirilir: “düş içime uyu / ve sonsuz büyü / beni / ve seni / ve geceyi yuttu / nirvana”. Bu ifadelerle göre şiir kişisi “sen”le birlikte nirvananın içinde kaybolmayı düşünmektedir. Oysa nirvana şahsi bir deneyimdir.

Böylelikle Budizm'in nirvanası bu şiirde, şiir kişisi ile “sen” diye hitap edilen kişiyi sınırlılıklarından uzaklaştıracak sıra dışı bir uzam ve “kaçış-sığınma” mekânı haline gelir. Şiir kişinin “sen” ile birlikte uzaklara gitme düşüncesi şu ifadelerde ortaya çıkar: beni / ve seni / ve geceyi yuttu / nirvana. Bu isteğin arka planında gündelik yaşamın sıradanlıklarından, benliğin sahip olduğu problemlerden ve maddi dünyanın sıkıntılarında kurtulma isteği gibi birçok neden yer alabilir.

---

<sup>124</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 174.

<sup>125</sup> Gündüz, *Sözlüğü*, s. 286.

Mistik bir deneyim olan nirvanaya eren kişinin, tecrübelerini ifade etme durumunda birtakım yetersizlikler olabilir. Nitekim bu tür mistik olguları tam anlamıyla ifade etmek güçtür. Ancak şiirde “nirvana”nın tanımına uygun olarak bütün “düşünce”, “irâde” ve “duyum”larını söndüren ve böylelikle nirvanaya ulaştığı gözlemlenen bir öznen söz etmek de mümkün değildir. Anlatıcı bu mistik hâlin zaman ve mekânla ilişkili yönünü öznel bir biçimde yorumlar ve ona göre nirvana aracılığıyla kişi istediği mekânda ve yerde hissedebilir. Dolayısıyla şiirin mistik ortamı Budizm’in mistik boyutu ile gerçek manada örtüşmez. Çünkü şiir kişisi nirvanaya ermeyi arzulayan kişi değil, endişeli ve farklılık peşinde olan ruh hâlini nirvana olgusu ile aşmaya çalışan birisidir. Nirvana tarafından yutulma isteği de bu noktada anlaşılır hâle gelir. Öte yandan şiir kişisi nirvana bağlamında uyku ve ölüm olgularını da vurgulamaktadır. “uyku” ve “ölüm”, “karanlık” ve “nirvana”nın şiirdeki ortak yönleri ise kaçış-sığınma gibi duygularla ilişkili olmalarıdır.

Sonuç olarak, şiirde nirvana felsefesini yaşayan ve Budizm’in prensiplerine uygun şekilde davranan bir şiir kişisi ön plana çıkmamaktadır. Anlatıcı bu tecrübeyi deneyimleyen değil, tecrübeyi tasvir etmeye çalışan kişi olarak görülebilir: “ne uyku / ne ölüm / hem uyku / hem ölüm”. Çelebi, nirvana kavramının içeriğinden yararlanarak ve mistik hâli çeşitli mecazlarla ve görsel betimlemelerle canlandırmaya çalışarak “nirvana” felsefesini şiirleştirmiştir. Dolayısıyla bu şiirde mistik bir hâli yücelten, mistik deneyimin duygu boyutunu vurgulayan bir üsluptan öte nirvana olgusunun etkisini yeniden yorumlayarak çeşitli duyguları öne çıkaran bir üsluptan söz edilebilir.

Budizm ile ilişkili imajlara sahip bir başka şiir ise “Sidharta”dır. Küçük bir “tohum”da gizli olan potansiyeli gören şiir kişisi bu durumdan çeşitli düzeylerde etkilenir. Bu şiirde yine nirvana olgusuna ve Budist unsurlara yer verilse de şiir kişinin doğa nesnelere üzerine düşünmesine, maddi varlığını ve yaşam sürecini anlamlandırma çabasına da dikkat çekilir.

*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)<sup>126</sup>

“Sidharta” Budizm’e ait öğeler üzerinden “doğa-insan” ilişkisini gündeme getiren bir şiidir. Şiir kişisi ufacık bir tohumun ağaca dönüşmesini tefekkür ederek sıra dışı bir varoluşu anlamlandırmaya çalışır: “koskoca bir ağaç görüyorum / ufacık bir tohumda”. Hissettiği duygular karşısında ise “om mani padme hum” demektedir.

“niyagrôdhâ” ağacı şiiri kurgulayan temel imajdır. Bu ağaç hakkında Çelebi şu bilgileri verir: “Tekrar ağaç olmak üzere sarkan havai kökleri ve bu suretle hâsıl olan birçok ağaçlardan mürekkep bir tek ağaç”.<sup>127</sup> Küçük bir tohumdan, birbirine bitişik sıra dışı bir ağaç kümesinin meydana gelmesi karşısında şiir kişisi kendi varoluşunu anlamlandırma ihtiyacı hisseder. Dolayısıyla anlatıcı kişi “niyogradha”yı sadece bir ağaç olarak görmez. “O ne ağaç ne tohum” ifadesi küçük bir tohumken sınırlarını aşan bir varlık karşısında duyulan heyecanı belirtir. Bu şaşkınlıkla iç içe geçen mutluluk ve huzur duygusu Budizm’in “bir mücevherin lotusundaki Om, seni hürmetle selamlarım!” anlamına gelen mantrası<sup>128</sup> “om mani padme hum” dizesiyle ifade edilir.

---

<sup>126</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 48.

<sup>127</sup> Çelebi, *Buddha*, s. 35.

<sup>128</sup> Jo Durden Smith, *Budizm Gizli Öğretisi*, çev. Tolga Bakanay (İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 2006), s. 242.

Şiirin dilsel unsurlarından “m, a, d, b,” sesleri şiir boyunca en sık tekrarlanan seslerdir. Bu seslerin tekrarıyla oluşturulan ortamla uyumlu “om mani padme hum” işitsel imajıyla hem Budizm’in manevi etkisi hem de mutluluk ve huzur gibi duygular hissettirilir. Ayrıca Çelebi’nin bu imaj hakkında düşüncelerinin şiirdeki bu ruh hâli ile örtüştüğü de gözlemlenmektedir:

“Om mani padme hum” da Hint düşüncesinin –ki gayesi insan ruhunun huzurunu bulmaktan ibarettir- ve tefekkür tarzının verdiği hava içinde “croissance” (çoğalmayı) anlatışı maksadiyle söylediğim bir cümleyi bir nevi citation (iktibas) olarak almışımdır. Bir tohumdan ağacın çıkışı ve sonsuz kâinat içinde o çoğalmayı huzur içinde görüşümü ifade ederken o dualar kulağıma çalınıyor ve ben de onlar gibi om mani padme hum diyorum.<sup>129</sup>

Çelebi’nin yukarıdaki ifadeleri aynı zamanda ses imajlarına verdiği önemi ortaya koyar. Şiirin ikinci bölümünde ise Budizm’in kurucusu ve tanrısı olarak görülen “sidharta buddha”ya da gönderme yapılır. Bu imaj, şiirin diğer sesleriyle uyumlu bir biçimde Budizm’in işitsel ve manevi etkisini vurgular.

Şiir kişisi Budizm’in mutluluk verici ortamından yararlanarak kendisini mutlu hisseder ve kendisi ile ağaç arasında bir benzerlik kurarak varlığı hakkında düşünmeye başlar. “ben bir meyveyim / ağacım âlem” dizlerinde anlatıcı, tohum-ağaç birlikteliğinden yola çıkarak kendisini bir “meyva”ya benzetir, köklerini temellendirdiği zemin ise âlemdir. Şiirde vurgulanan “tohum”, “ağaç”, “meyva” ve “denizde erime” imajları arasındaki ilişkiyi anlamlı bir biçimde okumaya çalışmak, şiirdeki dinî ve dünyevi bağlamı değerlendirme noktasında önemlidir. Öncelikle mistik bir bakış açısını esas alırsak, bu alegorik imajları şöyle değerlendirebiliriz. Tohum imajı manevi bakımdan henüz beşerî benliğini aşamayan insanı ifade eder. Ağaç imajının, insan olma potansiyelinin açığa çıkma durumuna karşılık geldiğini düşünebiliriz. Meyva verme imajı ise olgunlaşan ağacın meyve vermesiyle ilişkili olarak

---

<sup>129</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 501.



kemale erme durumunu imlemektedir. Deniz olma imajı ise benliğin “tam kemale” ermesi ve “en yüce son” olan nirvanaya yaklaşmasıyla ilişkili görülebilir. Öte yandan aynı imajları dünyevi bir bakış açısına göre şu şekilde değerlendirmek mümkündür. Tohum imajı anne karnında olan fetüse, ağaç imajı insanın gelişerek belirli bir fiziksel ve düşünce olgunluğuna ulaşmasına, meyve imajı ise olgunlaşan insanın meydana getirdiği eser veya ürünlere karşılık gelir. Denizde erime imajı ise maddi dünyadaki insanın ölümünü anlatır.

<b>Dünyevi düzey</b>	<b>Mistik düzey</b>
Tohum-insan → fetüs	Tohum-insan → kâmil olmayan insan
Ağaç-insan → fiziksel, zihinsel büyüme	Ağaç-insan → manevi büyüme
Meyva-insan → maddi ürün	Meyva-insan → manevi ürün
Denizde erime → ölüm	Denizde erime → nirvanaya erme

“ne ağaç / ne meyva / ben bir denizde eriyorum” dizelerinde ise şiir kişinin kendini aşmaya çalıştığını hissettiren bir anlam düzeyi dikkat çeker. Denizde erime imajı şiirlerde sıklıkla karşımıza çıkan denize açılma motifinin anlam düzeyini gündeme getirir. Alphan Akgül, *Anlamın Sesi Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği* adlı kitabında denizde yok olma temasını işleyen şiirlerin doğaya, aşkın âleme ya da ana rahmine dönme arzularıyla yüklü bir ruh hâlini temsil ettiğini söyler ve bu motif hakkında şunları ifade eder:

Denize açılma motifinin huzursuz edici yönleri, insanoğlunun varoluş endişelerinin bir sonucudur. Denizin tekinsizliği bu varoluş kaygısının bir ürünüdür.<sup>130</sup> Deniz, kimi zaman karanlık ve korkulu, kimi zaman da Tanrı'nın kutsal varoluşunun simgesi olarak görülebilir. Her şey denizden gelir ve denize döner. Deniz, doğumun, dönüşümün ve yeniden doğuşun simgesidir. Bu bakımdan deniz, biçim almamış varoluşun gizil gücü ile biçimsel varlığın

<sup>130</sup> Alphan Akgül, *Anlamın Sesi Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), s. 188.

arasındaki bir geçişi, iyilik ya da yıkımla son bulacak olan kararsızlığın, kuşkunun yarattığı bir ikircikli durumu simgeler. Kısaca deniz, ölüm ve yaşamın doğal simgesidir.<sup>131</sup>

Bu bilgilerden yola çıkararak “varoluş endişesi” yaşayan anlatıcı kişinin denize karışarak bir “yeniden doğuş” ya da “dönüşüm” arzusunu vurguluyor olabileceği söyleyebiliriz. Bu noktada bu imaj, Budizm’in tenasühü ve nirvana olgusuna işaret ediliyor olabilir. Öte yandan benliğin denize karışarak sınırlarını genişletmesi, huzur ve mutluluk duygularının arkasından gelen değişim isteği olarak da görülebilir.

Böylelikle bu şiir bir yandan Budizm’in manevi ortamını ve nirvanaya giden yoldaki insanın ruhsal gelişimini tasvir ederken öte yandan tohum-ağaç imajı üzerinden maddi dünyadaki yaşam sürecini anlamlandırmaya çalışan anlatıcının bakış açısını ve huzurlu ruh hâlini ne çıkarır.

## **B. Ölüm ve Yokluk**

Asaf Hâlet elebi’nin şiirlerinde yokluk ile ilişkili olarak ortaya çıkan önemli olgulardan birisi de ölümdür. “Mariyya”, “Asuri şiiri” ve “Rüyalar” şiirlerinde görülen maddi ölüm temasının çeşitli görsel ve mecazi imajlarla ne çıktığı görülür. Örneğin “Mariyya” adlı şiirde ölüm teması “simsiyah sa”, “taş”, “kan” ve “dalga” imajlarıyla ilişkili bir biçimde anlatılır. Ayrıca şiirde adı geçen “mariyya”nın şiir kişisi üzerindeki etkisi ve çeşitli çağrışımlarının da ölüm ile ilişkisi dikkat çekmektedir.

---

<sup>131</sup> Akgül (Aktaran), *Anlamın Sesi*, s. 188.

Lizbonlu Maria Barbas'a.

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

dalgalar bitince  
    ben de biterim<sup>132</sup>

Bu şiirde bir öldürme hadisesine ve kimliği bilinmeyen bir ölüye işaret edilmektedir: “kan nasıl çıkmadı taştan / o ölen kimdi / mariyya”. Şiirin ilk dizelerinde “mariyya”dan bahsedilmesi ve ölen kişinin ona sorulması ise ölüm ile “mariyya” arasındaki ilişkiyi düşündürmektedir.

Çelebi, Akşam gazetesinde yayımlanan bir röportajında “Mariyya” şiirinde yer alan “lizboa / boa / simsiyah saçlı kadın / mariyya” dizeleri hakkında sorulan “Şu lizboa nedir?” sorusuna şöyle cevap verir: “Lizbon. Portekizliler Lizboa diyorlar. Ben de öyle demeyi daha güzel buldum”.<sup>133</sup> Hüsamettin Bozok ise Çelebi'nin Küllük'e boyasız yüzü ergenlik sivilceleriyle dolu kendi halinde bir kızcağızla geldiğini söyler ve devamında şu yorumu yapar: “İki güzel şiirine esin kaynağı olan Portekizli Mariyya idi bu. Hayatım boyunca aklımdan

---

<sup>132</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 64.

<sup>133</sup> Ayvazoğlu (Aktaran), *He'nin İki Gözü İki Çeşme*, s. 237-238.

çıkmayan o duygulu mısralar, demek bu kızcağız için söylenmişti”.<sup>134</sup> Ayrıca Çelebi, Mariyya hakkında Solelli’ye de şunları söylemiştir: “Binaenaleyh bu bir aşk değildi, gidene, elde edilemeyene olan hasretin ifadesi, daha doğrusu hasretin aşkıdır”.<sup>135</sup> Bu bağlamda Mariyya’nın Çelebi üzerinde bıraktığı tesir önemlidir. Bu tesir şiirde karşılığını ölüm ile ilişkili bir biçimde bulmuştur. Şiirdeki ipuçlarına göre “mariyya”, “simsiyah saçlı”dır, “lizboa” ile anılır ve masal söylemesi gereken kişisidir: “mariyya / bir masal söyle bana”. Bazı geleneklerde matemî çağrıştıran siyah renk ölüm olgusunu vurgulayan görsel bir imajdır. Ayrıca “mariyya”, “liboa”lı yani Lizbonludur, bu yüzden uzakları temsil eder. Ölüm olgusunun anlam düzeyi de bilinmezlik ve uzaklık çağrışımları barındırır. “kan nasıl çıkmadı taştan” dizeleri ise öldürme teşebbüsü ile ilişkili bir tasvir olarak görülebilir. Bununla birlikte “bir masal söyle bana” ifadesi ise ölüm gerçeğiyle yüzleşecek olmanın verdiği korku, tedirginlik ve kaygının neticesinde söylenen bir ifadeye karşılık gelebilir. “atlas denizlerinden geldim / önümde dalgalar vardı / arkamda dalgalar / dalgalar bitince / ben de biterim” dizelerinde “atlas denizleri”nden gelen şiir kişinin denizle ilişkisini ölüm bağlamında sorgulamak mümkün. Rüzgârın etkisiyle vücuda gelen dalgalar hareketli yapısı nedeniyle tehlikenin işareti olabilir. Hatta büyük dalgalar bazen insanın boğularak ölümüne sebep olabilecek mahiyettedir. Bütün bu değerlendirmelerin yanı sıra şiirin son dizelerinde yer alan “dalgalar bitince / ben de biterim” ifadelerinin ölümle ilişkili olduğu düşünülebilir.

“Mariyya” dünyevi düzeyde ölüm olgusunu çeşitli çağrışımlarla vurgulayan bir şiirdir. Bu şiir, insan bedenindeki canlılığının son bulmasını, çeşitli imajlarla vurgularken dinî bağlamda öte dünya fikrine ait herhangi bir imaj ortaya çıkarmaz. Şiirde özellikle “mariyya”nın hissettirdiği duygular ile ölüm arasında belirli bir ilgi kurulur ve ölümün “mariyya” gibi gizemli

---

<sup>134</sup> Ayvazoğlu (Aktaran), *He'nin İki Gözü İki Çeşme*, s. 237.

<sup>135</sup> Ayvazoğlu (Aktaran), *He'nin İki Gözü İki Çeşme*, s. 237.

ve bilinmez oluşu vurgulanır. “Rüyalar” şiirinde ise ölüm teması masal öğeleri ve “ayna” imajı üzerinden dile getirilir. Şiir kişisi ölümün gizemli yönünü ve gerçekçi ölüm hissiyatını masalsı bir etkiyle bütünleştirerek ifade eder.

Her gün  
karışık rüyalar görürüm  
sincâbi uykularda  
hayaller belirir  
kaybolur

Aynalar görürüm  
aynalarda rüyalar  
bütün bahçeleri  
kuşlarıyla  
silinir

Yüzler görünür  
yüzlerde gözler  
yanıp söner  
hepsi bana bakar  
bir şeyler konuşur

Uyanıklığımı ayıramıyorum  
uykulardan  
karışık rüyalar içindeyim  
ömrümün uykusunda

Aynalardan beni çağıran kız  
bir daha göründü  
işaret ediyor  
bitir rüyalarımı da gel  
diyor  
en son gördüğün yüz  
benim olsun  
en son benim uykumda uyu

Rüyaların sonu geliyor galiba  
uyanılmaz uykulara dalmak istiyorum<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 89.

“Rüyalar” ölüm temasının başat olduğu bir şiiirdir. Şiirde ölümü çağrıştıran nesnelere arasında “ayna”, “uyku”, “rüya” ve “aynalardan beni çağıran kız” imajları yer alır. Masal unsurlarıyla ilişkili olan “ayna” imajının ise ölüme giden bir yola karşılık geldiğini görürüz. Şiirin hâkim imajları ise “rüya”, “uyku” ve “ayna”dır. Bu üç imaj ayrıca farklı âlemleri ve gizem duygusunu temsil etmektedirler.

Farklı ve gizemli yapıya sahip bir varlık olan “ayna” tasavvuf şiiirlerinde, halk edebiyatında ve divan şiiirinde sıklıkla kullanılan bir imajdır. Bu imajın ölüm teması ile ilişkisini ortaya koymak için çeşitli anlamlarına bakmak yararlı olacaktır. Çelebi aynanın çeşitli manalarını şu şekilde açıklar: “a) Hakk’ın vücudu bir aynadır. Buradan yine Hakk’ın vücudu görülür. b) Âleminin aynasında hak tecellî eder. c) İnsanı Kâmil de bir aynadır, oradan Hak görülür.”<sup>137</sup> İskender Pala ise *Divan Şiiri Sözlüğü*’nde ayna hakkında şu bilgileri verir:

Aynanın edebiyatta kullanılış sebeplerinin başında bir süs malzemesi oluşu gelir. Eski hayat sistemimizdeki ayna ile ilgili bazı inanışlar da zaman zaman şiiirlerde söz konusu edilebilir. Top aynaların zincirle dükkân kapılarına asılması, içerde oturan kişinin sokağı seyredebilmesi ve kimlerin gelip geçtiğini öğrenmesi içindir. Papağanlara konuşma öğretilirken karşılıklarına büyük bir ayna konulur ve aynanın arkasından konuşulmuş. Bütün bunların yanında sevgilinin yüzü, yanağı, umumî hâli, âşığın canı ve gönlü de aynaya benzetilir. Su, güneş, ay, cihân ve felek de birer ayna hükmünde ele alınabilir. Halk edebiyatında da buna yakın kullanımlar içinde ve insana yaşlandığını hissettiren bir eşya olarak bahsedilen ayna, anlamdaşları olan “gözü” ve “mir’at” kelimeleriyle de karşılanabilir. Divan edebiyatında daha çok tenâsüp yoluyla ve yüz, çehre, yanak vs ayna ile ilgili kelimelerle birlikte zikredilir.<sup>138</sup>

Şiirdeki “ayna” imajının ise yukarıdaki klasik kullanımlarını aştığını ifade edebiliriz. Şiirin anlatıcısı uyku ve ölüm arasında kurduğu bağlantıyı “ayna” imajı ile tamamlar. Şiirde

<sup>137</sup> Erözçelik (Aktaran), “İpuçlandırma,” s. 111.

<sup>138</sup> İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012), s. 47.

betimlenen “ayna” masal unsurları ve anlatıcının duygu dünyası ile bütünleşerek ölümü masalsı bir zemine çeker. Ayna yapısı itibariyle sırla kaplıdır ve sırlı olanı çağrıştırır. Bu şiirde bilinmeyen bir dünyaya açılan bir araç olarak görülen “ayna” imajı “kaçış”, “sığınma” ve “başka âlemlere geçme” fikirlerini çağrıştırır. Ayrıca masal âlemi ile ilişkili olarak, gerçeklerden kaçma, maddi dünyadan uzaklaşma ve öte dünyaya açılma düşüncelerini kapsayan bir nesneye dönüşür. Bunun yanı sıra bu imaj üzerinden ölümle yüzleşme duygusu vurgulansa da ölüm olgusuna tasavvufi bir bakış açısıyla yaklaşılmaz. Daha açık bir ifadeyle bu şiirdeki “ayna” özellikle şiir kişinin maddi dünyadan ayrılma düşüncesini açığa çıkaran masalsı bir imajdır.

Şiir kişisi her gün “sincabi uykularda karışık rüyalar” görmektedir. Sincap hareketli ve tedirgin yapıya sahip bir canlı olarak görüldüğünden “sincabi uyku” imajının endişeli bir ruh hâline işaret ettiğini düşünebiliriz. “Aynalar görürüm / aynalarda rüyalar” dizelerinde ise ölümü hisseden kişinin rüyalarının aynalarla iç içe geçtiğini söyleyebiliriz. “bütün bahçeleri kuşlarıyla silinir” ifadesi ise ölümün sileceği hatırları akla getirir. “Yüzler görünür / yüzlerde gözler / yanıp söner / hepsi bana bakar / bir şeyler konuşur” dizelerinde yüzlerin hepsinin şiir kişisine bakıp konuşuyor olması tasviri, ölüm hissiyatı içinde olan bir kimsenin hatırladığı anıları ve tanıdıklarıyla yüzleşme çabasını gösterir. Bunun yanı sıra “silinme” ve “yanıp / sönme” filleri ölüme yaklaşan bir kişinin duygularına karşılık gelir.

Şiir kişisi ayna nesnesiyle karşı karşıyadır ve şiirin devamında görülen aynadaki kız onu yanına çağırmaktadır: “Aynalardan beni çağıran kız / bir daha göründü işaret ediyor / bitir rüyalarımı da gel”. Aynadaki kız, Çelebi’nin “Ayna” başlıklı şiirlerinde de varlık gösteren bir imajdır. Bu şiirlerde gözlemlenen ayna ve aynadaki kız imajı açıkça masallarla ilişkilidir. Çelebi bu imajlar hakkında şu yorumları yapar:

‘Ayna’ isimli şiirimde ölümü bir masal sembolü içinde anlatmak istediğimi biliyorum. Burada Çin padişahının kızı olarak aynalarda bizi başka bir âleme davet eden ölüm, bilmediğimiz bir yaşayışın sembolüdür. Ölüm daha ziyade buradan daha az kesif, daha başka, daha güzel bir şeydir, fakat belki bundan daha güzel de bir şey olduğu kadar, ölümden ayrılmayan bir şeydir.<sup>139</sup> Bazen ölümün karşısında bile masallarındaki Çin padişahının kızı ortaya çıkar ve beni aynaların içinden geçirerek masalların çok olduğu ölüm diyarlarına götürür.<sup>140</sup>

Çelebi’ye göre ayna ve kız birlikteliği masalla iç içe geçen bir ölüm fikrine ve bilmediğimiz bir yaşayışa karşılık gelir. Bu durumda ölümün Çelebi için masalsı bir yapıyı çağrıştırdığı söylenebilir. Ayrıca “Ayna” şiirlerinde “nigar-ı çin”in ellerine dokunmak isteyen ve onunla aynaların dışına çıkmak isteyen şiir kişisini bu defa aynadaki kız kendi yanına çağırılmaktadır. Bu şiirde ölüme ait herhangi bir sözcük geçmediği halde şiir kişisinin aynadaki kız ile irtibatını değerlendirirsek ölümün bir masal kızını çağrıştırdığını söyleyebiliriz. Bu durumda ölüm ve masal kızı arasındaki benzerlikleri ortaya koymak gerekir. Masallar zaman ve mekânı bilinmeyen âlemleri işaret ederler ve genellikle olağanüstülükler içeren kurgulardır. Ölüm de bilinmeyen bir âlemdir ve bu yönüyle masal âlemine benzemektedir. Öte dünyanın bilinmezliği kişilerde farklı algı ve yorumlara neden olabilir. Aynadaki kız imajı ölümün gerçekçi ve ürpertici yönünü hafifletmektedir. “Rüyaların sonu geliyor galiba” dizesi ise şiir kişisinin artık ölüme yaklaştığını anlatır. Dolayısıyla kendisini ölüme yakın hisseden anlatıcı masalsı bir ortamda “uyanılmaz uykulara dalmak” ister.

“Asuri Şiiri”nde ise ölüm olgusu masalsı düzlemden farklı bir biçimde maddi âlemdeki canlı varlıklar arasındaki çeşitli ilişkiler üzerinden anlatılır. Bu şiirde öldürmenin ve ölümün korkutucu yönü görsel imajlarla somutlaştırılarak öldürme eylemi çeşitli yönleriyle sorgulanır ve eleştirilir.

---

<sup>139</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 506.

<sup>140</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 167.



gövdesinden kopmamış kelle  
yukarı bakıyor  
ağaçta düşüncesi var gibi

gövdesinden kopmuş kelle  
hiçbir yere bakmıyor  
hiçbir düşüncesi yok gibi

ağacın gövdesi var  
kellenin gövdesi yok  
sallanıyor yemiş gibi  
sarılmış ağaca  
saçlarından

kesilmiş insan başı da oluyor  
kesilmiş manda başı olduğu gibi

ağaçta düşüncesi olan  
o yemişi ağaç vermedi  
sen taktın sonradan

kelle avcısı  
kellenin pastırma eti  
yemiş değil yiyemezsin  
kellenin pıhtı kanı  
şarap değil içemezsin  
ıstırap kesilmemiş kellede olur  
kesilmişinde değil  
öç alamazsın<sup>141</sup>

Şiirde yedi defa vurgulanan “kelle” imajı ölüm olgusunu açığa çıkarmakla birlikte çeşitli çağrışım düzeyleri de üretmektedir. Bu şiir “kelle” imajını çeşitli biçimlerde görselleştirerek korku, iğrenme ve ölüm temalarını ortaya çıkarır. Ayrıca şiirde bu imaj ile hem insan, hem de hayvan başına işaret edilir: “kesilmiş insan başı da oluyor / kesilmiş manda başı olduğu gibi”. Bununla birlikte insan başının kesilebiliyor olmasının normal bir durum gibi görülmesi de dikkat çekicidir.

---

<sup>141</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 20.

Şiirin ölüm ile ilişkisini değerlendirme noktasında “gövdesinden kopmuş kelle hiçbir yere bakmıyor” dizesindeki imajın nasıl bir anlama karşılık geldiğini irdelemek gerekir. O hâlde öncelikle insan hangi durumlarda “hiçbir yere bakmaz” ve “hiçbir düşüncesi yok gibi” davranır sorularını sormalıyız. Şiirde metonimik düzeyde kullanılan “kelle” imajı, “baş-gövde bütünlüğü”nü ve “akıl”, “fikir” çağrışımlarını da açığa çıkarır. Bir insan öldüğünde ya da düşünme yetisini yitirdiğinde “düşünce” ve “ıstırap”ı olmaz, “hiçbir düşüncesi yok gibi” bakar. Böylelikle bu insandan “öç almak” da mümkün olmaz. Sadece bir hayvanın değil insan kafasının da bedeninden ayrılabilceği bir gerçektir. Fakat bu ayrılığın nedeni ve sonucu şiirde açıkça belirtilmediğinden söz konusu imajı şu şekilde değerlendirebiliriz. Çelebi bu şiirinde “kelle” imajları üzerinden tarihi süreçte düşüncesi ve davası uğruna öldürülen birçok kişiye gönderme yapmaktadır.

Şiirin bütününde çeşitli görsel imajlarla tasvir edilen üç canlı unsur vardır: “insan”, “manda”, “ağaç”. Bu unsurlar arasında yapılan karşılaştırmalar ise şu şekildedir: “gövdesinden kopmamış kelle / yukarı bakıyor / ağaçta düşüncesi var gibi”, “gövdesinden kopmuş kelle / hiçbir yere bakmıyor / hiçbir düşüncesi yok gibi”, “ağacın gövdesi var / kellenin gövdesi yok, sallanıyor yemiş gibi / kesilmiş insan başı da oluyor / kesilmiş manda başı olduğu gibi”, “kellenin pastırma eti / yemiş değil yiyemezsin”, “ıstırap kesilmemiş kellede olur / kesilmişinde değil”. Bu karşılaştırmalarda dikkati çeken çeşitli çağrışımlarıyla insan başının gövdesindeki önemidir. Mandanın başının kesilmesi toplumsal ve dinî bir kabule göre normal karşılanabilir. Ancak insanı diğer varlıklardan farklı kılan bütün gerçek ve mecaz içerikleri ile birlikte başının yerinde olmasıdır. Söz konusu tasvirler okura -şiirde belirtilmeyen herhangi bir sebeple- kesilen insan başının ne işe yarayacağını düşündürebilir. Kesilen kafadan intikam ve öç almak mümkün olmayacağı için aslında kafa kesme bir cezalandırma yöntemi bile olamaz. Bu bağlamda şiir toplumsal veya siyasi bir eleştiriyi şu şekilde vurguluyor olabilir: Her ne sebeple olursa olsun

bir insanın ölümü bir hayvanın ölümüne benzememelidir. Aksi hâlde bu durum bir çeşit “Asuri” yöntemiyle insan öldürmeye benzeyecektir. Seyhan Erzöçelik “İpuçlandırma Çalışması”nda Asur kralının insanların başlarını gövdelerinden ayırarak öldürmelerini ve savaş esirlerini türlü işkencelerle yok edişini anlatır:

Asur kralı insanların boynunu belli bir yöntemle vururdu; insan kelleleri ve derileri onun sarayının duvarlarını süslüyordu. Binlerce savaş esiri diri diri ateşe atılmış, ya da duvarlara gömülmüş, kazığa oturtulmuş, derileri yüzülmüştü. Ulusların kökünü kazımak ve sağ kalanların en küçük intikam olanağını da yığın halinde sürgünlerle ortadan kaldırmak için, yurtlarından sürülür çıkarılırdı. Köyler yakılıp yıkılır, yerle bir edilir, ağaçlar kesilip devrilir ve baş kaldırma aralıksız yeniden fişkınca Asur kralı bütün bir bölgenin yok edilmesi emrini verirdi.<sup>142</sup>

Asaf Hâlet Çelebi'nin “Yayımlanmayan Bir Yazısı”nda “Asuri Şiiri”ndeki tasvirlerle benzer bir biçimde insan ve öküz başının kesilme tasvirleri yer alır. Öküzlerin öldürülmesi izleniminden yola çıkarak kaleme aldığı anlaşılabilir yazısında yine öldürme eylemini sorguladığı açıkça görülür:

Çakı kör...kafa kesilmiyor. Soğuk demirin eti her kurcalayıp parçalamasında akan kanlar çoğalıyor. Kesilmekte olan kafanın ağzından ulumalar çıkıyor...Dehşetinden öküz gözü kadar büyüyen gözler dünyayı daha çok görebilmek için kapaklarından fırlıyor. Kafayı kesen herif gülüyor. Kafa neredeyse kopacak...Artık canı kalmadı. Nihayet, “güm...” diye düşüyor, kafasız olarak. Kafası kesilecek adamlar ne kadar nazik ve titiz oluyorlar. Üstleri başları kan içinde kalmasın diye biraz daha öne meylediyorlar. Devletlû vezir! Düşmanlarının kellesi huzurunda hemîşe böylece galtân olsun! Bu, belki saf ve çocukça bir arzudur. Kellelerin toparlak olması top gibi oynamak hevesini veriyor galiba. Kellelerden kuleler yapalım. Ne manzaralar göreceğiz bilerseniz.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Erzöçelik, “İpuçlandırma,” s. 109.

<sup>143</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 445-446.

Bu yazısında da Çelebi insan öldürürken kullanılan bir yönteme dikkat çekmiştir. Sanatlı bir üslupla düşüncelerini dile getirdiği, öldürme yöntemini ironik bir biçimde ele aldığı yazısındaki anlam ve imaj düzeyi şiirdeki imajlarla da örtüştürmektedir.

Çelebi, şiirlerinde ölüm olgusunu masalsı unsurlarla ve dış dünyaya ait izlenimlerin birlikteliğiyle vurgular. Bu bağlamlarda şiir kişisi bazen ölüm karşısında bilinmezlik, korku ve endişe hissederken bazen de öldürme ve öldürülme sorunsallarına odaklanır. Ayrıca Çelebi'nin sadece ölümle ilişkili şiirlerinde değil mistik görünümlü şiirlerinde de dünyevi temaların belirgin bir biçimde öne çıktığını görebiliriz.

## BÖLÜM III

### BENLİK

Çeşitli yönleriyle irdelediğimiz Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde açığa çıkan temel olgulardan birisinin de “benlik” olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Varlık ve Yokluk bölümlerinde ele aldığımız şiirlerdeki anlatıcının çeşitli sorgulamaları, yaşadığı çeşitli dönüşümler, mistik ve dünyevi düzeylerde benliğini vurgulaması, bu şiirlerin benlik ile ilişkisini açıkça göstermektedir. Bu bölümde ise seçtiğimiz şiirlerdeki anlatıcının beşerî varlığını tespit ederek “benlik” olgusunun nasıl öne çıktığını ayrıntılı bir biçimde ortaya koymaya çalışacağız.

Türk Dil Kurumunun Türkçe Sözlüğüne göre benlik “bir kimsenin öz varlığı, kişiliği, onu kendisi yapan şey, kendilik, şahsiyet” ve “kendi kişiliğine önem verme, kişiliğini üstün görme, kibir, gurur” anlamlarına gelmektedir. *Felsefe Ansiklopedisi*'nde ise mahiyetinin izahında belirsizliklerin olduğu belirtilen benlik hakkında şunlar söylenir:

Genellikle ruh, zihin, özne ve bilinç gibi kavramlarla beraber ele alınan ve zaman zaman da, bu kavramlardan biri veya birkaçı ile özdeşleştirilen benlik kavramı, bu kavramların sahip olduğu tüm belirsizlikleri de tabiatıyla içinde barındırmaktadır.<sup>144</sup>

Bu çalışmada benlik olgusu özellikle “kişilik”, “onu kendisi yapan şey” ve “kendi kişiliğine önem verme”, “kişiliğini üstün görme” anlamlarını içerecek bir biçimde kullanılacaktır. Benlikle ilişkili olduğu gözlemlenen şiirlerdeki konuları şu şekilde sıralayabiliriz: “çocukluk dönemi”, “masal”, “rüya”, “gayriiradi bellek”, “zaman sorunsalı”,

---

<sup>144</sup> Şahabettin Yalçın, “Benlik,” *Felsefe Ansiklopedisi*, ed. Ahmet Cevizci, Cilt 2 (İstanbul: Etik Yayınları, 2004), s. 280.

“şehir yaşamı”. Şiir kişinin çocukluk anılarını ve masallarla iç içe geçen benliğini anlamlandırma noktasında ise Çelebi'nin görüşlerine yer vermek gerekebilir. Çelebi, *Bütün Yazıları* adlı kitabının “Çocukluk” başlıklı bölümünde çocukluk dönemi ile benlik arasında ilişkileri anlatırken masalların önemini şu şekilde ifade eder:

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.<sup>145</sup>

Asaf Hâlet Çelebi için masal ve tekerlemeler mücerret olma yönüyle önemlidir ve ona göre benlikle baş başa kalmak bu öğelerle iç içe olmak demektir. Benzer bir yaklaşım Çelebi'nin masal ve tekerlemelerle ilgili ilişkili şiirlerinde, anlatıcının kendi benliğine eğilme ve çocukluk anılarını hatırlama biçiminde ortaya çıkar. Örneğin “Biber” ve “Nedircik Yavruları” adlı şiirlerde çocukluğunu özleyen, anılarına sığınan ve masalsi bilgilerini hatırlayan şiir kişileri dikkatimizi çeker. Ayrıca Çelebi'nin masal unsurlarına ve çocukluk anılarına yer verdiği şiirlerinde, sıkıntılarıyla yüzleşmekte zorlanan anlatıcının geçmişine ve anılarına dönmesi, olumsuz duygularını hafifletmek isteyen tavrı da açığa çıkmaktadır.

Çelebi, çocukluğa ait anıları ve buna bağlı belirli düşünceleri çeşitli anlam düzeyleri ile bütünleştirerek şiirlerinde sıra dışı imajlar üretir. Çelebi'nin masal ve tekerlemeleri hatırlarken benliğiyle; geçmişini hatırlarken özellikle çocukluğu ve çocukluk anılarıyla baş başa kaldığını gözlemleriz. O anları şiirleriyle yeniden canlandırarak saf ve temiz hissiyatlarını tekrar hissettiğini düşünebiliriz: “Çocukluğumuza dönmek bile çocukluğumuzdaki saf ve samimi

---

<sup>145</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 168.

varlığımıza dönemez miyiz?”<sup>146</sup> Aşağıdaki ifadelerde ise Çelebi'nin çocukluğuna yüklediği duygusallık dikkat çekmektedir:

Çocukluğum, benim hiç unutamadığım en güzel zamanımdır. Kendi kendime kaldığım zaman, en çok sığındığım yer hep çocukluğumdur. Rüyalarımda hep o çocukluğumu görürüm. Eski evimizin sahipsiz olarak, saf temiz, çok temiz, çok hisli, baştanbaşa muhabbet olan çocukluğum. Bu dünyaya ait olan ilk intibalarım hakikaten çok güzel şeylerdi. Zaten geçince onlardaki güzelliği, safiyeti başka şeylerde bulamadım.<sup>147</sup>

“Varlık” ve “Yokluk” bölümlerinde incelediğimiz belirli şiiirlerdeki anlatıcının çeşitli tasavvufi ve mistik öğelerle ilişkisini ve ortaya çıkan dünyevi yönelimlerini ele almıştık. Bu şiiirlerde mistik deneyimi bireysel olarak yaşayan, “beşerî vasıflarından fâni olan”, Allah'ın birliğini ve yüceliğini öne çıkaran bir şiiir kişinin öne çıkmadığını göstermeye çalıştık. Bu bölümde ise beşerî benliğin varlığını, ayrıca benliğin “masal” ve “çocukluk” öğelerinin yanı sıra “zaman” ve “bellek” olgularıyla ilişkisini değerlendirmeye çalışacağız.

### **A. Beşerî Benlik**

Asaf Hâlet Çelebi'nin İslam tasavvufu ve Budizm ile ilişkili şiiirlerinin arka planında mistik bir düzeyin yanı sıra dünyevi bir düzeyin de açığa çıktığını çalışmanın önceki bölümlerinde ifade etmiştik. Bu şiiirlerde tasvir edilen mistik ortamlardaki anlatıcının beşerî yönelimleri, açığa çıkan dünyevi bakış açısını sorgulamayı da zorunlu kılmıştır. Doğrudan beşerî benliğin öne çıktığı bu bölümdeki şiiirlerde ise sorgulayan, değişen ve dönüşümler yaşayan anlatıcının “kendiliği”, “şahsiyeti” ve “kendi kişiliğine önem verme hâli”ni irdeleyip ayrıntılı bir biçimde

---

<sup>146</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 25.

<sup>147</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 507.

değerlendirmeye çalışacağız. Bu noktada Çelebi'nin şiirlerinde görülen benlik algısındaki bütünlüğü göstermek için mistik olmayan şiirlerdeki benlik tasvirlerini de incelemek gerekmektedir.

“Hırsız” adlı şiirde, farklı benlikleriyle yüzleşmekte olan şiir kişinin durumu anlatılır. Şiirde farklı bir kişiymiş gibi hissettirilen “hırsız” imajının, anlatıcı kişiyle olan ilişkisi gösterilecektir.

pencereden girdi mehtap  
 bu evde hırsız var  
 mehtapta  
 pencerede oturmuş  
 beni görüyorum

kapıyı çalsam  
 içerden ben çıkacağım  
 içerden çıkacak beni  
 ne kadar görmek istiyorum

penceredeki beni uyandırmalıyım  
 içerde hırsız var  
 içerdeki hırsızın  
 ben olacağımdan korkuyorum<sup>148</sup>

Bu şiirde, kişinin benliğinden uzaklaşması ve benliğiyle yüzleşmesi gibi duygular şiirdeki anlatıcının “hırsız” imajıyla karşılaşması korkusu üzerinden hissettirilir. Şiirde “penceredeki ben”, “dışarıdaki ben”, “anlatıcı ben” ve “hırsız ben” olmak üzere çeşitli benlikler olduğu görülür. Şiir kişisi pencere ve kapı ile tasvir edilen bir ev ortamında yalnız bir hâlde betimlenir. Bu ortamda sadece kendi benliğiyle muhatap olan, farklı “ben”lerini sorgulayan bir anlatıcı yer almaktadır.

---

<sup>148</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 49.



Şiirdeki anlatıcı öncelikle pencerede oturan ve mehtabı seyreden kişidir. Önce mehtabı gören bu kişi daha sonra “mehtap”ta, pencerede oturan “ben”i gördüğünü şöyle ifade eder: “mehtapta / pencerede oturmuş / beni görüyorum”. Bu noktada anlatıcı hem “dışarıdaki ben” hem de “penceredeki ben” olarak tasvir edilir. Daha açık bir ifadeyle bu dizede, bulunduğu durum ve ortamdan belirli bir an kendisini soyutlayarak benliğinin farklı anlarını kişileştiren ve böylelikle kendisini dışarıdan seyreden “anlatıcı ben” ortaya çıkmaktadır.

Şiirin ikinci bölümünde bu defa şiir kişisi hem kapıyı çalan hem de kendisiyle karşılaşacak olan kişidir: “kapıyı çalsam / içerden ben çıkacağım”. Bu tasvir ile vurgulanmak istenen şiir kişinin yine bir başka “ben”iyle yüzleşmek zorunda olma hissidir: “içerden çıkacak beni / ne kadar görmek istiyorum”. Dışarıda bir “ben” daha vardır. Şiir kişisi bu defa kapı imajı ile ilişkili biçimde benliğinin farklı bir yönünü kendisinden soyutlayarak kişileştirir ve “dışarıdaki ben” olarak içerideki hâliyle yüzleşme ihtimalini düşünür. Bu ifadeler anlatıcının “ben”leriyle yüzleşme sorunsalını ve yüzleşme cesaretini ortaya koymaktadır.

Şiirin üçüncü bölümünde yer alan “penceredeki beni uyandırmalıyım” ifadesi ise uyandırılması gereken “ben”e karşılık gelmektedir. Çünkü daha önceki dizelerde evde bir hırsız olduğu ima edilmişti. Bu uyuma eylemi, dalgın olma ve kendini unutmaya hâllerini de bildirir. Bu noktada birbirinden bağımsız görülen “ben”lerine müdahale etmeye çalışan anlatıcı kişi, durumu kontrol altına almak ister çünkü uyuya kalan “penceredeki ben”i tehdit altında görür. Öte yandan şiir kişisi içeride olan hırsızın kendisi olabileceği korkusunu da dile getirir: “içerdeki hırsızın / ben olacağımdan korkuyorum”. Bu durumda “anlatıcı ben niçin hırsız olduğunu düşünür ve neden korkar?” soruları akıllara gelebilir.

“Hırsız”, bilinçli ve bilinçdışı davranan benliklerin bir arada görüldüğü bir şiirdir. Şiirin bütününde Çelebi, bir hırsızın varlığı dile getirir ve hissettirir. Öncelikle şiirin birinci bölümünde görülen pencereden giren mehtap imajı ile hırsız imajı arasında bir çağrışım

olduğunu ifade edebiliriz. Şiirde benliğin her bir parçası farklı bir yönelim ve düşüncede gibidir, anlatıcı “ben” hem bunlarla birlikte hem de bunlardan ayrıdır. Bu yüzden şiir kişisi hırsızın kim olduğu konusunda şüpheli bir tavır içindedir. Şiirin önceki dörtlüğünde içerden çıkacak beni görme konusunda tedirgin olan “anlatıcı ben”, hırsız olan “ben”le karşılaşma tehlikesini seziyor gibi görünür. Şiir kişisi hırsızın kendisi olduğunu hissettiği hâlde bunu kendisine itiraf etmekten korkuyor olabilir. Şiirin son dizesinde ise nihayet anlatıcının evde gizlice hırsız gibi dolaşan “ben”ini gördüğünü anlarız. Aslında kendi benliği ile yalnız kalan şiir kişisi kendi varlığından korkmaktadır. Bunun yanı sıra şiir kişinin hırsızın kim olduğunu bir anda fark etmiş gibi görünmesi anlatıcı “ben”in farkındalık durumunu ortaya koymaktadır.

Şiirin tamamında anlatıcının “ben”lerine müdahale etme konusunda yetersiz olduğu gözlemlenir: “kapıyı çalsam / içerden ben çıkacağım”, “penceredeki beni uyandırmalıyım”. Bu dizelerde görülen fiiller, gerçekleşmeyen eylemleri bildirirler. Başka deyişle “anlatıcı ben” ve kişileştirilen diğer “ben”ler arasında henüz gerçekleşmeyen durumlar vardır. Yani şiir kişisi kapıyı çalmamış, hırsızla karşılaşmamış ve penceredeki “ben”i uyandırmamıştır. Çeşitli “ben”lerine müdahale etmeyi isteyen ama müdahale edememiş bir biçimde betimlenir. Bu durum “anlatıcı ben”in etkin bir benlik olmadığını gösterir.

Çelebi bu şiirinde insanın benliğine ait anlamlandırmakta zorluk çektiği psikolojik yönlerine de vurgu yapmıştır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: Bilinçsizce davranma, kendi haline şaşırma, yapmaması gereken işlerle muhatap olma gibi. Ayrıca bu şiirdeki imajlar, şiir kişinin farklı gerçeklikleriyle yüzleşecekken olası durumdan meydana gelen çeşitli korkularını da ortaya çıkarır.

“İbrâhîm” adlı şiirde ise İbrâhim peygamber ve Buhtunnasr’ın kıssaları üzerinden benlik olgusunun çeşitli özelliklerine yer verilir. Bu şiirde Çelebi’nin İbrâhim peygamberin

putlarla mücadelesine atıf yapması, şiirin dinî içerikle doğrudan ilişkili olduğunu düşündürse de bu şiirde yine beşerî benliğin öne çıkarıldığını görebiliriz.

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<sup>149</sup>

Şiirin ilk bölümünde şiir kişisi “ibrâhîm”den içindeki “putlar”ı kırmasını ister fakat yerine yeniden putların geldiği bir süreç vurgulanır: “ibrâhîm / içimdeki putları devir / elindeki baltayla / kırılan putların yerine / yenilerini koyan kim”. Put imajı karşısında Hz. İbrahim’in tavrı güçlü bir argüman olarak görülür. İbrahim peygamber babasının ve kavminin taptığı putlara karşı mücadele etmiş ve tek Tanrı inancını savunmuştur. Bir gün putların ne kadar işe yaramaz ve aciz olduklarını göstermek için put evine girerek en büyük put dışında bütün putları kırmıştır. Kavmi İbrâhîm’i sorguya çekince de en büyük putun diğerlerini kırdığını bu yüzden onu sorgulamaları gerektiğini söylemiştir. İbrâhîm’in mücadelesindeki tehlikeyi gören putperest yönetim İbrâhîm’i ateşe atmak suretiyle cezalandırmaya kalkışmıştır.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 12.

<sup>150</sup> Ahmet Güç, “İbrahim,” *DİA* 21, s. 270.

Şiirin odağındaki “ibrâhim” imajı dinî değerleri yansıtan bir etkiye sahip olmakla birlikte, şiirdeki farklı anlam düzeylerini belirlemektedir. Bu şiirin en belirgin ve çeşitli anlam boyutlarını belirleyen diğer önemli imajı ise “put”tur. Anlatıcının kırılmasını istediği “put” imajlarının hangi anlamlara karşılık geldiğini sorgulamak için söz konusu imajın şiir geleneğindeki farklı kullanımlarına yer vermek gerekecektir. Özellikle sevgiliye ait çağrışımlarla öne çıkan bu imajın tasavvufta da çeşitli anlam değerlerine sahip olduğu bilinir. Örneğin Çelebi “put” imajının tasavvufi düzeyi hakkında şu bilgileri verir: “Allah’ı temsilen tapılan heykel. Sevgili. Tasavvufta muhtelif ma’naları vardır; yerine göre: 1-İnsanı Allah’la vuslattan alıkoyan her nevi bağlar. 2-Kâmil mürşid”.<sup>151</sup> İskender Pala ise divan şiirinde “büt”, “sanem” olarak da adlandırılan put hakkında şunları söyler: “Âşık, sevgilisinin güzelliği karşısında kendini bir puthânedede kadar dinden imandan çıkmış olarak gösterir”.<sup>152</sup> Ancak şiirde vurgulanan “put” imajları bu anlam düzeylerini çağrışırsa da farklı anlam boyutlarına sahip bir biçimde yeniden üretilirler. Şiirin birinci bölümünde putların sürekli yenilenmesi karşısında şiir kişisi ibrâhim’e seslenir ve bunları kırmasını ister. Putların yerine yenilerinin geliyor olması söz konusu imaja yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu durumda istenmediği hâlde yenilenen bu “put”ların kişiyi sürekli meşgul eden birtakım beşerî istek ve arzular olduğunu düşünebiliriz.

Şiirin ikinci bölümünde ise şiir kişisinin buzdan bir evi olduğu görülür. “güneş” imajı buzları düşürür ve “buzdan evi” yıkar. Bu defa dolaylı bir şekilde putların boyunlarını kıran güneştir. Dolayısıyla şiirdeki “buz” imajının mecazi anlamda olumsuz çağrışımlara sahip olduğunu düşünebiliriz. Öte yandan “buzdan ev” soğuk ama eriyecek cinsten bir varlığa işaret eder. Nitekim güneş, “koca buzlar”ı düşürerek putların boyunlarını kırar böylelikle şiir kişisinin putlarla mücadelesinde güneş imajının olumlu çağrışımlara sahip bir varlığa karşılık geldiğini

---

<sup>151</sup> Erözçelik, “İpuçlandırma,” s. 105.

<sup>152</sup> Pala, *Sözlüğü*, s. 78-79.

söyleyebiliriz. “güneş”in buzları düşürerek putların boyunlarını kırması ise nefsanî istek ve aşırılıklardaki azalma ile ilişkili görülebilir.

Şiirin üçüncü bölümünde “buhtunnasır”ın asma bahçelerine ve “putperest” oluşuna gönderme yapılarak şiire yeni bir anlam düzeyi daha eklenmiştir. Bu imajı değerlendirmek için Buhtunnasr’ın yaşamına ve putlarla ilişkisine kısaca yer vermek gerekecektir. Buhtunnasr (Nabukadnezzar II), Yeni Bâbil Krallığı’nın kurucusudur. Ülkesinin imarına büyük önem veren Buhtunnasr’ın saltanatında Bâbil şehri parlak bir dönem yaşamıştır. Bâbil’deki Marduk Tapınağı ile Ur şehrindeki Sin Tapınağı’nı, ilâh Şamaş’a ait tapınaklarla Uruk’taki İştâr Tapınağı’nı tamir ettirmiştir. Babil’in asma bahçelerini de o yaptırmıştır.<sup>153</sup> Buhtunnasr mimari ve sanatsal anlamda Babil’in görünümüne oldukça önem vermiştir. Gösterişi önemsemiş ve tapınakları koruma altına alarak dinine olan bağlılığını da göstermiştir. Eski Ahitte yer alan bilgilere göre puta tapmayan üç kişiyi ateşe attırdığı dile getirilir:

Eski Ahit’te Daniel kitabında, Abdanogah, Mişâk ve Şadrâk adlı üç kişiyi, Buhtunnasr’ın, Bâbil’de Dora ovasına diktirdiği altın puta tapmadıkları için ateşe attırdığı fakat bunların yanmadıkları anlatılır.<sup>154</sup>

Şiirin “asma bahçelerinde dolaşan güzelleri / buhtunnasır put yaptı” dizelerinde ise Buhtunnasr’ın putlara verdiği öneme atıf yapılarak güzelleri putlaştırması eleştirilir. Öte yandan şiir kişisi her ne kadar çeşitli ifadelerle benliği ve dünyevi varlıkları putlaştırma tavrını eleştirse de şiir boyunca dolaylı bir biçimde kendi benliğini öne çıkarmaktadır.

**Ben’e ait öğeler:** içimdeki putlar / buzdan evim, gönlüm, **ben ki** zamansız bahçeleri kucakladım / güzeller **bende** kaldı / ibrâhîm / gönlümü put sanıp da kıran kim

<sup>153</sup> Ömer Faruk Harman, “Buhtunnasr,” DİA 6, s. 381.

<sup>154</sup> Erözçelik, “İpuçlandırma,” s. 105.

“ben ki zamansız bahçeleri kucakladım / güzeller bende kaldı / ibrâhîm / gönlümü put sanıp da kıran kim” dizelerinde ise şiir kişisi kendisini buhtunnasır ile karşılaştırmaktadır. “buhtunnasır”da putlaşan güzeller onda farklı bir anlam kazanmıştır. Daha açık bir ifadeyle bu dizelerde şiir kişisi yaşadığı değişimi ve benliğindeki olumsuzlukları kontrol edebildiğini dile getirmektedir. Aynı zamanda zamansal sınırlılıkları aştığını gösteren bir sezgi ve anlayışa sahip olduğunu da vurgular. Fakat bu gelişmeler dinî bağlamda nefsanî arzuların arınma çabasına karşılık gelmeyebilir. Çünkü “ben ki zamansız bahçeleri kucakladım” dizeleri anlatıcının benliğindeki farklılığı ve üstünlüğü gösterme çabasını ortaya koyar. Bu karşılaştırmada “ben ki” ifadesiyle beşerî benliğe ait çeşitli yönlerin vurgulandığını hissederiz. Ayrıca anlatıcı benliğindeki gelişmelere rağmen gönlünün put zannıyla kırılmasına da sitem eder: “ibrâhîm gönlümü put sanıp da kıran kim”. Gönlünün put zannedilip kırılması anlatıcının kalp kırıklığına, benliğinin incinmesine işaret etmektedir.

Şiirin birinci bölümünde putların yenilenmesi, ikinci bölümünde güneşin varlığı, üçüncü bölümünde ise benlikler arasındaki farklılıklar ve benliğin aşırılıkları vurgulanmıştır. Şiirin her bölümünde şiir kişisi “ibrâhîm”e sorular sormaktadır: “kıyılan putların yerine yenilerini koyan kim”, “güneşi evime soğan kim”, “gönlümü put sanıp da kıran kim”. Ayrıca bu sorular benliğin farklı özelliklerini ve “put” imajının farklı çağrışımlarını ortaya çıkarır.

<b>1. Bölüm</b>	Yenilenen / içimdeki putlar (ibrahim’in devirdiği / kırdığı putlar)
<b>2. Bölüm</b>	Boyunları kırılan putlar (güneş vasıtasıyla buzların kırdığı putlar)
<b>3. Bölüm</b>	a. Buhtunnasır’ın putları (asma bahçelerinde dolaşan güzeller) b. Put gönül (“put”a benzetilerek kırılan gönül)

Genel olarak beşerî benlik değerli bulduğu varlıkları putlaştırmaya eğilimli bir yapıdadır. Bu şiirde zamanlar aşarak İbrâhim peygambere seslenme imajının benliği sorgulama açısından önemli bir rolü vardır. İbrâhim peygamber ve Buhtunnasr kıssaları üzerinden benliği anlamlandırma çabasının “put” imajına farklı anlam boyutları kazandırdığını görürüz. Nitekim şiir kişinin putları ne İbrâhim’in ne de Buhtunnasr’ın putlarına benzemektedir. Yine de “put”u kırabilecek en güçlü imaj “ibrâhîm”dir. Şiir kişinin putlarla mücadele ederken öte taraftan benliği hakkında konuşması, kendi benliğini vurgulaması ve farklılığını gösterme çabası ise beşerî benliğinin hâlâ ön planda olduğunu gösterir.

“Trilobit” adlı şiirde ise paleolitik döneme ait bilgilerden yola çıkılarak beşerî benliğin dönüşüm arzusuna yer verilir. “Kunâla” şiirinde öne çıkan paleontolojik dönem tasviri bu şiirde de görülür ve bu defa “trilobit” canlısı olma imajıyla evrim fikrine atıf yapılır.

dünyalar ve yıldızlar  
en küçük şey  
acıkan dilimi uzatıp  
hepsini birer birer yaladım  
ve yuttum

biraz serinlemiş gibiyim

50.000.000 sene evvel  
ılık bir denizde bir trilobitken  
duydum melâli  
zaman nedir unutarak  
açıp ağzımı  
bütün denizleri içtim  
ve kendim kaybolup  
deniz oldum  
sonsuz deniz oldum<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 30.

Şiir kişinin şu ifadeleri belirli unsurları küçültme eğilimini gösterir: “dünyalar ve yıldızlar / en küçük şey / acıkan dilimi uzatıp / hepsini birer birer yaladım / ve yuttum”. Küçülttüğü varlıkları yalayıp yuttuğunu belirten şiir kişisi, ezelden beri yaşadığı bir çeşit açlığa dikkat çeker. Bu durumda açlık hissiyatında olma ifadesinin arayış içinde olan bir insanı düşündürdüğünü söyleyebiliriz.

Seyhan Erözçelik “trilobit”in Paleozoik çağda gelişen ve zamanla soyları tükenen duygusal deniz eklembacaklılarına verilen ad olduğunu söyler. Bu canlılar beş yüz milyon yıl önce yaşamışlardır.<sup>156</sup> Çelebi bu şiirinde paleolitik bir çağa gönderme yaparak ve trilobit imajını öne çıkararak yine evrim teorisinden yararlanır: “ılık bir denizde trilobitken”. Bu durumda şiir kişisi milyonlarca sene önce yaşayan ilkel bir canlı olarak tasvir edilmiştir. Anlatıcının kendisini ilkel bir canlı olarak hissetmesi onun gelişmeye olan ihtiyacını ve aynı zamanda uzun yıllardır hissettiği belirli duygularını gösterir. Şiirin devam eden dizelerinde anlatıcı serinlediğini ifade eder: “biraz serinlemiş gibiyim”. Bu ifade ise içinde sıcaklık hissiyatına sebep olan bir duygu taşıyan “ben”in serinleme isteğini belirtmektedir. Çünkü anlatıcı kişi uzun soluklu bir arayış içindedir ve benliği yoğun bir dönüşüm sürecinde görülür.

Kendisini milyon sene öncesinde hisseden şiir kişisi bu ortamda “melâl” hissini taşıdığını dile getirir: “50.000.000 sene evvel / ılık bir denizde bir trilobitken / duydum melâlî”. Daha sonra denizleri içerek sonsuz bir deniz olduğunu söyler: “zaman nedir unutarak / açıp ağzımı / bütün denizleri içtim / ve kendim kaybolup / deniz oldum”. Denize karışma fikri “Siddharta” şiirinde de ayrıntılı olarak ele alınmıştır. “Her şey denizden gelir ve denize döner. Deniz, doğumun, dönüşümün ve yeniden doğuşun simgesidir. Kısaca deniz, ölüm ve yaşamın doğal simgesidir”.<sup>157</sup> Denize karışma imajı aşkın bir yönelimi açığa çıkararak mistik bir

<sup>156</sup> Erözçelik, “İpuçlandırma,” s. 113.

<sup>157</sup> Akgül (Aktaran), *Anlamın Sesi*, s. 188.



okumayı mümkün kılsa da bu şiirde özellikle anlatıcının beşerî benliğinin ön planda olduğunu görebiliriz. Kısaca bütün denizi içen “trilobit”in denize karışması, daha çok “değişim” ve “dönüşüm” düşüncelerini öne çıkarır. “trilobit” bedenindeyken denizi içme ve deniz olma imajları “yeniden doğuş” olgusu ile ilişkili olarak benliği dönüştürme çabasını ortaya koymaktadır.

## **B. Şehir ve Benlik**

Asaf Hâlet Çelebi'nin tasavvufî ve dinî unsurlarla ilişkili şiirlerinin yanı sıra şehir yaşamını ve modern topluma ait konuları ele alan şiirleri de vardır. Bu şiirlerde şehir yaşamındaki bireylerin mekân, insan ve nesnelere ilişkileri çeşitli temalarla ele alınır. Şiirdeki bireyler arasındaki ilişki düzeylerini ve belirli imajları incelediğimizde, dünyevi bakış açılarına ve yaşam biçimlerine dikkat çekildiğini görürüz. Söz konusu şiirlerde şehir yaşamının bir sonucu olan bireysel davranışlara ve bencil yaklaşımlara yönelik belirli eleştirilerin de öne çıktığını söyleyebiliriz.

“Şehir”, “Radyo” ve “Kedi” adlı şiirlerde mekânsal ve toplumsal değişim bağlamında anlatıcının benliğiyle ve değişen bireylerle ilişkisi anlatılır. Bu şiirlerde şehir yaşamı içerisinde ve değişim süreçleri karşısındaki anlatıcının hem kendi benliğiyle hem de diğer benliklerle yaşadığı sorunsallar ortaya çıkar. Bu noktada modernizm olgusunun önemli bir role sahip olduğunu da görebiliriz. Hans Van Der Loo ve Williem Van Reijen *Modernleşme'nin Paradoksları* adlı çalışmalarında modernleşme olgusu ve değişme süreci hakkında şunları dile getirir: “Modernleşme; sanayileşme, kentleşme, demokratikleşme, akılcılaşıma, bireycilleşme vs. gibi birtakım değişme süreçlerini dile getirmektedir”.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Hans Van Der Loo ve Williem Van Reijen, *Modernleşmenin Paradoksları*, çev. Kadir Canatan (İstanbul: İnsan Yayınları, 2003), s. 25.

Mehmet Narlı ise *Şiir ve Mekân* adlı kitabında modern şehrin “birey” kavramını oluşturduğunu ve görece özgür olan “birey”in herkesin arasında ve her mekânın içinde olabilme hakkını kazandığını söyler: “Modern şehir, yalıtılmış bireylerin toplamıdır bir bakıma. Bu yüzden birey, dışarıya açılan mekânlar yerine, kendisi çevreleyen mekânlara sığınır”.<sup>159</sup>“Şehir” adlı şiirde kişilerin hem kendilerini “çevreleyen” ev ortamındaki davranışları hem de “bireycilleşme”nin öne çıkması bu şiirin dünyevi boyutunu açığa çıkarır.

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<sup>160</sup>

“allahtan pencere açmışlar içi sıkılan evlere” dizesi ile başlayan şiirde, cansız bir nesnenin canının sıkılacağı fikri “nesne-insan” ilişkileri açısından önemli bir ipucu vermektedir. Mekânı kurgulayan, anlamlı ve işlevsel kılan bir varlık olarak insan yaşadığı

<sup>159</sup> Mehmet Narlı, *Şiir ve Mekân* (Ankara: Hece Yayınları, 2007), s. 162.

<sup>160</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 18.

mekânlarla daima ilişki içerisindedir. “Bachelarda’ a göre ev, insanın düşüncelerini, anılarını ve düşlerini birleştiren en büyük güçlerden biridir”.<sup>161</sup> Şiirde “içi sıkılan ev” mecazi imajı insan ve ev arasındaki ilişkiyi tasvir eden bir imaj olarak aslında mekân içindeki insanların ruh hâllerini ortaya koymaktadır.

Evlerin kutuya, insanların böceğe, hediyelerin şekerlere benzetildiği şiirdeki imajlar çeşitli benzerlik ilişkilerini ortaya çıkarır. Ev-kutu arasındaki benzerlik ilişkisi evlerin neden kutu şeklinde imlendiğini düşündürmektedir. Kutu imajı, küçük ve dışarıya kapalı olma hâliyle ev ile benzer özellikler taşır. Şiirde, insan ilişkileri dile getirilirken mekân odaklı bir sorunsal ortaya çıkarılır: “tahta evler eski kutulardır / apartmanlar yaldızlı nişan şekeri kutularıdır”. “tahta ev”lerden modern dönemi temsil eden apartmanlara geçiş sürecinde insanların tutum ve davranışlarında da çeşitli değişimler gözlemlenir. Bu durumun bir sonucu olarak kişilerin davranış biçimlerinde farklı duygusal yönler açığa çıkmaktadır. Gürhan Tümer “insanın yalnızca bedeni değil, duyguları ve düşünceleri de mekâna bağlı ve bağımlıdır”<sup>162</sup> der. Bu bağlamda insanları böcek biçiminde görme tavrı değişen mekân algısı ile ilişkili olabilir. Bireylerin çıkarlarını gözetmeye odaklı yaşamaya başlamaları zamanla duygusal yönlerini de zayıflatmıştır. Bu durumda şiirdeki “sevgili” ve “arkadaşları” sadece menfaatini gözeten “karafatma” ve “böcekler” olarak betimlenir. Sevgilinin menfaate dayalı davranışları, ihaneti ve nankörlüğü “elimi ısırıştır” ifadesiyle dile getirilir. Dolayısıyla şiirdeki “böcek” imajı modernizmin ürettiği mekânlarda yaşayan insanların benliklerinde açığa çıkan bencil tavırları ve ruhsal gerilim hallerini imler. “karafatmalar onu benden ayırdılar / o şimdi bana küsülüdür” dizelerinde şiir kişinin sevgiliyle ayrılmasının bir sebebi ise “karafatmalar” olarak gösterilmiştir. Şiirde iç mekânlarında rahatlıkla kişiliklerini sergileyen insanların davranışları

---

<sup>161</sup> Narlı (Aktaran), *Şiir ve Mekân*, s. 30.

<sup>162</sup> Gürhan Tümer, *İnsan Mekân İlişkileri ve Kafka* (İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Matbaası Baskı İşliği, 1979), s. 3.

gözlemci bir tutumla anlatılmıştır: “başka küçük bir kutudan / uzaktaki başka böceklerin / cızırtılı seslerini duymıya meraklıdırlar”. “böcek” imajlarıyla apartmanda yaşayan ve başka insanların yaşamına doğrudan ya da dolaylı olarak müdahil olan meraklı insanların davranışları eleştirilir. Ayrıca “ayağa kalkmış büyük böcekler”, “siyah ve sarı başlı böcekler”, “sevgilim bir böcektir” ve “karafatmalar” dizelerindeki imajların, Kafka’nın *Dönüşüm* romanındaki modern sistemlerin böcekleştirdiği “Gregor Samsa” imajı ile ilişkili olduğu da düşünülebilir.

“Kutu” şiiri aynı zamanda bireysel görünen bir konudan toplumsal bir eleştiriye açılmaktadır. “Radyo” şiirinde ise çeşitli zamanlara ve dönemlere ait insan ilişkileri daha kapsamlı bir biçimde ele alınarak toplumsal ve siyasi eleştirilere yer verilir. Dış dünyada hâkim olan zihniyet değişimleri, bencil davranış biçimleri ve toplumsal duyarsızlık anlatıcının iç sıkıntısının temel sebepleridir.

*Réceptacles de nègres chants  
Pour nègriers qui dansent.  
-Arif Dino*

demir pası gökleri deliyor  
kargılarla  
siyah adamların ekşi kokuları  
pitekantropların orman yapraklarına sinen  
ruhları  
canbaz gibi sallanırken  
ve örümcek ağlarında süzülürken  
müstemlekelerde  
kolonyal şapka giymiş maymunlar  
yazılı viski şişelerini böyle devirir  
ve ispanyol kadınları  
kastanyetlerinde  
karma karışık olmuş don-jose’lerin  
dudak hararetlerini ezerken  
nerden geliyor iç sıkıntım

çıplak siyah adamlar  
kargılarını batırmakta kulağıma  
ağaçlarda yaprakların damarlarını görüyorum  
yapraklar yeşil  
kanım kırmızı

çim siyah  
demir siyahı

kargı pası kandan olur  
siyah adamlar neden olur  
yılanlar belinde  
kaplan gözleri gözünde  
ve sümüklü böcek boynuzları beyninde  
kutudan geliyor ıstırabım  
kutudan geliyor vâveylâ  
30.000.000 sene evvelki dinazorlar  
bugün ölüyor  
sinek vızıltısı seslerle

çime atılmakta  
kesilmiş ve derisi yolunmuş kafalardaki  
kan pıhtılı gözler  
çime atılmakta bir kuyudan  
32 yaşında merhum ömer  
ölü atı ile  
belvü bahçelerinde rakı içen sarhoşların  
boyalı kadınları kıskanan bakışları  
uyuşmuş todi nağmeleri  
çime atılmakta  
orada ne bulacakları meçhul  
orada ne bulacaklarından habersiz

yirminci asır diye böbürlen  
alık yarı-münevverler  
sigaralarını yakıyor keyifle  
permanant saçlı pijamalı rüküş hanımlar  
kutudan cızırtı çıkartıyor  
Debussy'nin konserini dinledim  
antisantimantâllll  
bayan ayten alaturka sevmiyor  
ezberlemiş geridir diye  
çimin sıkıntısı  
bütün kutuları kırmak istiyor<sup>163</sup>

Şiirin ilk dizelerinde ilkelliği çağrıştıran tasvirlerle yer verilmiştir. “siyah adamların ekşi kokuları”nın ve “pitekantropların orman yapraklarına sinen ruhları”nın “canbaz gibi”

<sup>163</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 77-78.

sallanarak “örümcek ağlarında” süzülmesi ilkel düşünce biçiminin değişerek bugüne kadar gelen yapısını vurgular. Şu dizelerde ise sömürgeci zihniyete yapılan eleştiriler ortaya çıkar: “kolonyal şapka giymiş maymular / yazılı wiski şişelerini böyle devirir”. “siyah adamlar neden olur”, “siyah adamların ekşi kokuları” ifadeleri, sömürgeci ülkelerin siyahi ırkları küçümseyen bakış açılarını açığa vuran bir anlama sahiptir. “karma karışık olmuş don-jose’lerin dudak hararetlerini” ezen, arzu nesnesi biçiminde betimlenen kadınlar ise dünyanın birçok yerine hâkim olan bu zihniyetten habersizdirler. Daha açık bir ifadeyle bütün bu dizelerde illiklikten kurtulamayan sömürgeci anlayışın bencil tutumları eleştirilir. *Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü*’ne göre sömürgecilik; Avrupa ya da ABD dışında kalan toprakların bir metropol ülke tarafından zorla ve uzun vadeli olarak işgalini ifade etmek üzere ortaya atılan bir kavramdır.<sup>164</sup> Çelebi bu şiirinde, Avrupa veya ABD’nin çıkarıcı zihniyetini ve buna özenen duyarsız, ötekileştiren anlayışları ironik bir yaklaşımla ele almıştır.

Şiirin ikinci bölümünde Çelebi “çıplak siyah adamlar / kargılarını batırmakta kulağıma, içim siyah / demir siyahı” ifadeleri ile sömürgeci bakış açısına dikkat çekmeye devam eder. “30.000.000 sene evvelki dinazorlar / bugün ölüyor / sinek vızıltısı sesleriyle” dizelerinde ise modernizmin dünyaya hâkim olmasına; geleneğin, kültürün ve kutsalın ölümüne dikkat çekilir. Ayrıca şiirdeki dizelerde açıkça dile getirilmese de “kutu” imajının radyoyu imlediği anlaşılır. Bununla birlikte şiire neden “Radyo” başlığının verildiği merak konusudur. Kutu ve radyonun görüntü boyutunda benzerliği, şiirin adının “Radyo” oluşu ve kutudan cızırtı ve vâveylâ geliyor olması dikkate alınırsa kutu imajının radyoya karşılık geldiği kesinleşir. Şiirdeki “kutu” yani radyo imajı şiir kişinin “iç sıkıntı”larını dile getirmesini sağlayan şiiri kurgulayan esas imajdır: “nerden geliyor iç sıkıntım / kutudan geliyor ıstırabım, kutudan geliyor vâveylâ / içimin

---

<sup>164</sup> *Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü*, ed. William Outwaite, haz. Melih Pekdemir (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), s. 724.

sıkıntısı / bütün kutuları kırmak istiyor”. Şiirde anlatılan durumlar birer radyo haberini çağrıştırır. “kutudan cızırtı çıkartıyor” dizelerinde ise radyo frekansı değişirken çıkan sese ve yaşanan olumsuzluklara gönderme yapılır. Bunun yanı sıra radyo, şiirin modernizmle ilişkisini ortaya koyan bir imajdır.

Sonraki bölümde yer alan “kesilmiş ve derisi yolunmuş kafalardaki / kan pıhtılı gözler” ifadeleriyle bu defa şiddet içerikli öldürme yöntemi öne çıkarılır. Öte yandan “belvü bahçelerinde rakı içen sarhoşların / boyalı kadınları kıskanan bakışları” dizelerinde ise yaşanan ıstırap verici gerçekler karşısında, birtakım insanların yine bencilce davranışlar sergilediği görülür. Dile getirilen bütün olumsuzluklara rağmen umarsız ve amaçsız tavırlar gösteren insanlar eleştirilir.

Şiirin son bölümünde ise bu defa yirminci asırdaki münevverlerin, sömürgeci zihniyetle bağlantılı tavırları öne çıkarılır. Şiir kişisi, “alık yarı-münevverlerin” davranışlarını ve gerçekte ne kadar iç sıkıcı durumda olduklarını şu şekilde dile getirir: “yirminci asır diye böbürlenen / alık yarı-münevverler / sigaralarını yakıyor keyifle”. Bu noktada Turgut Cansever’in şu tespitine yer vermek gerekebilir:

Modern şehirde, insan hayatını sürekli birbirine benzer duvarlar arasına hapseden, dünyaya sırtını dönen, ona karşı duyarsız olan hatta duyarsız olması da önemsiz sayılan bir insan telakkisi görüyoruz.<sup>165</sup>

Bu bölümde sadece “dünyaya sırtını dönen”, duyarsız davranan aydınlar eleştirilmez, yabancı moda akımlarının etkisinde olan, kendi müzik kültürünü yabancı kültürlerin müziğine tercih eden kişiler de bu eleştirinin içinde yer alırlar: “permanant saçlı pijamalı rüküş hanımlar / kutudan cızırtı çıkartıyor / Debussy’nin konserini dinledim / antisantimantâllll / bayan ayten

---

<sup>165</sup> Turgut Cansever, *Osmanlı Şehri* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010), s. 99.

alaturka sevmiyor”. Son dizelerde ise şiir kişisi yaşadığı, duyduğu ve gözlemlediği gerçekler karşısında yaşadığı iç sıkıntısını “kutuları kırma” imajıyla ifade eder: “içimin sıkıntısı / bütün kutuları kırmak istiyor”.

“Kedi” adlı şiirde ise değişen mekânların ve şehir yaşamının olumsuz yönlerinin dolaylı olarak eleştirildiğini görürüz. Bu durumdan ötürü yalnızlığını vurgulayan şiir kişisi, çocukluk anılarına sığınarak tepkisini ortaya koyar.

tavan arasına kaçan çocuk  
erik ağacından görünen göğü düşünür  
akşamın acısı için 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<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 59.



“Kedi” şiirinde, anlatıcının çocukluğuna ait belirli kesitler ve güncel zamana ait düşünceleri anlatılır. Özellikle “kedi” imajı ile çocukluğuna dönen anlatıcı “tavan arası” ve “erik ağacı”nı da anımsayarak geçmiş günlerine ait duygularını hatırlar: “tavan arasına kaçan çocuk / erik ağacından görünen göğü düşünür / akşamın acısı içine çökünce / uyur”. “küçük kedi” ise şiir kişinin çocukluk dönemine ait önemli bir canlıdır.

Çelebi, canlılar içinde “kedi”ye farklı bir önem vermektedir: “Kediler en iyi dostum olmuşlardır ve hiç canımı sıkmamışlardır”.<sup>167</sup> Kedilerle arası iyi olan Çelebi, kendisini kedinin yerine koyarak bu canlının insanlar hakkında neler düşündüğünü tahmin etmeye çalışır. Onları düşünceli ve farklı canlılar olarak tahayyül etmektedir:

Kediye göre şüphesiz acayip bir yüzüm var, bir kere kulağım başımın yanında, kuyruğum yok ve ayak üstü duruyor, istediğim zaman derilerimi çıkartıyorum. Bir kedi muhakkak ki bunu düşünüyor, sonra da kendilerinden yirmi misli büyük bir dev!..Acaba biz bizden yirmi kere büyük ve akli da yine yirmi kere şeytanlıklara erer mahlûklar içinde yaşasaydık onlarla dost olur muyduk?<sup>168</sup>

Onun bu ifadeleri kedilerle sıra dışı bir yakınlık içinde olduğunu gösterir. Çelebi’nin empati yaparak kediyi anlamaya çalışması, şiirdeki kedi ile dostluk kuran anlatıcının davranışlarıyla da uyumludur.

Anlatıcı kişi anılarından ve gözlemlerinden yola çıkarak kedisi ile ortak özelliklerini keşfeder ve yakaladığı benzerlikleri vurgulamaya çalışır. Kedi ile çocukluğu arasında duygusal bir bağ kurmuştur: “benim küçük bir kedim vardı / ahmak bir ayak ezdi / benim en güzel çocukluğumu / ahmak bir ayak ezdi / bilirim ki sen / bu çöplükten değilsin / benim gibi garipsin / ikimizin de unuttuğumuz / kuşları bol / ağaçları bol bahçelerdensin”. Bu ifadelerde anlatıcının kedisiyle arasındaki duygusal yakınlığa ve bunun yanı sıra kuşları, ağaçları bol olan mekânlarda

---

<sup>167</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 27.

<sup>168</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 27.

bulunmalarına vurgu yapıldığını görebiliriz. “ağaçların arasında unutulmuş çocuk / yapraklarda güneşi görür / ve hareli denizlerde gezdiği günü düşünür / erik ağacından görünen göğü düşünür” dizelerinde ise sıra dışı bir çocuk olduğu anlaşılan şiir kişinin önemsenmemesi ve anlaşılmasa ifade edilir. Dolayısıyla bu kişinin benliği incinmiştir ve kendisini çöplükte yaşayan bir kedi gibi hissetmektedir. “bu çöplükten değilsin / benim gibi garipsin” ifadeleri ise güncel zamanda bulunduğu mekânla uyuşmayan bir kişinin durumunu tasvir eder. Şiirin devamında görülen “koca duvarlı sokaklarda sıkılmışsın” dizesinde yine değişen mekânlar hakkında yapılan bir yorum açığa çıkar. Şiir kişisi eskiden ağaçları bol mekânlardadır ve yine o günlere özlem duymaktadır. Eskisi gibi ağacı çok olan geleneksel ortamlarda bulunamaması, koca duvarlı sokaklarda yaşaması “kedi” ile şiir kişinin can sıkıntılarının ortak noktalarıdır. Bu noktada, yalnız kalan anlatıcının anılarını ve yalnız çocukluğunu hatırlama temayülü anlamlıdır. Fromm’a göre “modern bireyin artan özgürlüğü ile yalnızlaşması el ele yürümektedir. Bir taraftan “benliğin gücü” artarken, diğer taraftan da ‘yalnızlaşma’sı ilerlemektedir”.<sup>169</sup>

Şairin şehirle ilişkisi hakkında Narlı şunları söyler: “Modern şair, bazen şehirden kaçıp kıra, doğal mekânlara gitmek istese de, şehri, bir karabasan olarak görse de, şehirsiz yapamaz”.<sup>170</sup> Çelebi, “Kedi” adlı şiirinde çocukluğa ait anılara yer verirken doğal mekânlara olan özlem duygusunu da ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra Çelebi bu şiirinde, yalnız ve sıkılmış canından bıkmış bir şiir kişisini tasvir etse de onu şehirden ayıramaz.

---

<sup>169</sup> Van Der Loo ve Van Reijen (Alıntılayan), *Modernleşmenin Paradoksları*, s. 178.

<sup>170</sup> Narlı, *Şiir ve Mekân*, s. 252.

### C. Benlik ve Bergsoncu Süre

Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde “benlik” olgusuyla ilişkili görülen konulardan birisi de Bergson'un süre felsefesidir. Şiir kişinin çocukluk dönemine ait anılarının gayriiradi bir biçimde canlanması, zamanda süreklilik içerisinde benliğin vurgulanması, Çelebi'nin bazı şiirlerini süre felsefesinden yararlanarak yazmış olabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca Çelebi'nin “bu şiirler bir fikir, bir muhayyile ve hissiyat şiiri değil, olsa olsa intuition şiiri olabilirler”<sup>171</sup> ifadesi de bu şiirlerin Bergsoncu felsefeyle ilişkisini akıllara getirir. Bergson'un felsefi düşüncesinin bir şiire nasıl yansıdığı konusunu Alphan Akgül, Yahya Kemal'in poetikasını incelerken ayrıntılı bir biçimde ele almaktadır. Akgül bu konuya öncelikle şu sorular ile açıklık getirmeye çalışır: “Bergsoncu felsefe nedir ve bu türden bir felsefi düşünce edebiyata nasıl yansımalıdır?” Yazısının devamında ise bu soruya kısaca şu şekilde cevap verir: “Bergson felsefesine uygun bir şiir yazmak, geçmiş ile şimdi arasındaki bağların sezgi ve gayri iradi bellekle kurulmasını gerektiriyor”.<sup>172</sup> Ona göre bir şiirde Bergsoncu zamanın varlığı “gerçekten yaşanmış etkisi verilerek kurgulanmış bir hatıranın bilinç akışı yöntemiyle şimdi içindeki olgularla bütünleştirilerek yansıtılması”<sup>173</sup> ile ilişkili olarak ortaya çıkar.

Bergson felsefesinin temelinde “Durée” yani ölçülemez, içsel zaman kavramı yer almaktadır. Bu kavram ile ilişkili olarak “sezgi”, “ben bilinci”, “zekâ” ve “gayriiradi bellek” öne çıkan diğer kavramlardır. Bergson'a göre deneyimle ilişkili gerçek zaman ölçüme dayalı bilimsel zamandan farklıdır. Ahmet Cevizci ise bu zaman anlayışı hakkındaki şunları söylemektedir: “Bergson'da süre felsefesi, bir taraftan gerçek zaman anlayışına açıklık

---

<sup>171</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 175.

<sup>172</sup> Akgül, *Anlamın Sesi*, s. 154.

<sup>173</sup> Akgül, *Anlamın Sesi*, s. 156.

getirirken, diğer taraftan sürenin yaşantı ve deneyimle ilişkisini ortaya koymaya çalışır”.<sup>174</sup>

Bergson’un gerçek zaman anlayışı dolayimsız olarak deneyimlenen zamandır. Bergson bu tür zamanın ölçülemez ve bölünemez bir süreç olduğunu “birbirlerinin içinde eriyen bilinç hâllerinin geri döndürülmez ardışıklığı” olduğunu söyler. Böylelikle belleği de süre açısından tanımlar ve “geçmişin şimdi içerisine uzaması” şeklinde ifade eder.<sup>175</sup> Dinçer Yıldız ise *Henri Bergson’un Felsefesi* adlı kitabında zamanda süreklilik hakkında şunları dile getirir:

Zaman sürekli oluşan bir devinimdir, mekân ise süresiz, katı bir durağanlıktır. Biri, yalnızca nitelik olduğu için bölünüp ölçülemez; öteki ise, yalnızca nicelik olduğu için bölünüp ölçülebilir. Saatlerin ölçtüğü, doğabilim ve felsefenin de kullandığı zaman kavramı, aslında gerçek zaman değil, *mekansallaştırılmış zamandır*.<sup>176</sup>

Yıldız, Bergson’un kendi ben’ini filozofik araştırmasına başlangıç noktası yaptığını söyler ve şöyle devam eder:

En kesin ve en iyi tanıyabileceğimiz varlık hiç kuşkusuz kendi varlığımızdır. Çünkü bütün öteki nesnelere aldığımız izlenimler dışsal ve yüzeysel olabilirler. Oysa kendimizi içerden ve derinden algılayabiliriz.<sup>177</sup>

Bergson’a göre “ben” bilinci ancak bellek ile kazanılır. “Esas ben”de ise “özgürlük”, “yaratıcılık” ve “oluş” hâkimdir.<sup>178</sup> Bergson ben’i, “yüzeysel ben” ile “özel ben” şeklinde ayırmaktadır. Bu görüşe göre “yalnızca özel ya da esas ben gerçek özgürlüğü yaşayabilir; esas ben süre içinde yaşayan ben’dir, süre iç deneyimle ilgilidir”.<sup>179</sup> Bu bölümde ele alınan şiiirlerde

---

<sup>174</sup> Ahmet Cevizci, “Çağdaş Metafizikçiler: Bergson ve Whitehead,” *Felsefe Tarihi* (İstanbul: Say Yayınları, 2011), s. 981.

<sup>175</sup> Ahmet Cevizci, “Çağdaş Metafizikçiler,” s. 981.

<sup>176</sup> Dinçer Yıldız, *Henri Bergson’un Felsefesi: Kozmik Bir Füg Gibi Gelişen Dünya Görüşü* (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006), s. 49.

<sup>177</sup> Yıldız, *Bergson’un Felsefesi*, s. 47.

<sup>178</sup> Levent Bayraktar, Demet Kurtoğlu Taşdelen, “Henri Louis Bergson,” *Felsefe Ansiklopedisi*, ed. Ahmet Cevizci, Cilt 2 (İstanbul: Etik Yayınları 2004), s. 308.

<sup>179</sup> Bayraktar ve Taşdelen, “Bergson,” s. 306.

yer alan geçmiş, şimdi ve geleceğin bölünmez bir süreç olarak betimlenmesi, sürekli değişim hâlindeki anlatıcının hatıralarını gayriiradi bir biçimde hatırlaması, şiirlerdeki “ben”in deneyimlenen zamanla ilişkisi biçiminde sıralayabileceğimiz özellikler okura Bergson felsefesinin etkisini hissettirir. Bu bölümde inceleyeceğimiz şiirleri ise “ben bilinci”, “deneyimlenen zaman” ve “gayriiradi bellek” kavramları ile ilişkili bir biçimde değerlendirmeye çalışacağız.

“Biber” adlı şiirde anlatıcının deneyimleri gayriiradi bellek aracılığıyla, zamanda süreklilik içerisinde tasvir edilir. Şiir kişinin geçmişine ait bazı anlarının yeniden canlanması söz konusudur.

sümüklü böcek yuvasına kaç  
akşam üstüdür  
şimdi kocakarı maşayla kovalar seni  
kıvılcımlar sıçrar  
ve ateşin üstündeki boru devrilir

sümüklü böcek yuvasına kaç  
tuzluğun bir gözünde biber kokusu var  
hafız hanımın sesi bu kokuya benzer  
beni kurtar hafız hanım  
kıvılcımlar sıçradığı zaman  
kocakarı insanı kovalar  
akşamları<sup>180</sup>

“Biber” şiirinde koku, işitme ve görme duyuları öne çıkarılarak şiir kişinin zamanda süreklilik gösteren tecrübesine yer verilmiştir. Dolayısıyla bu şiirde duyular arası çağrışım önemli bir yer tutar. “soba”, “kocakarı” ve “hafız hanım” imajlarının yer aldığı bir ortamda şiir kişinin geçmişte yaşadığı deneyimle sümüklü böcek tekerlemesi arasında bir ilişki olduğu

---

<sup>180</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 42.

görülür. Şiirin anlatıcısı belirli bir zaman kesitindeki yaşantısını “sümüklü böcek” imajı üzerinden dile getirir.

Şiirin birinci bölümünde şiir kişisi sümüklü böcek tekerlemesini anlatmaktadır. Şiirdeki birçok imaj sümüklü böcek ile şiir kişinin hikâyesinin iç içe geçtiğini gösterir. Bu tekerleme anlatıcıya çocukken yaşadığı korku-kaçış duygusunu ve olumsuz tecrübelerini hatırlatmaktadır. “sümüklü böcek” ile anlatıcının kaçış bakımından benzer davranışlarda bulunduğunu fark ederiz. “kıvılcım”, “biber”, “maşa”, “akşam” ve “ateş” imajları ise benliğindeki korku ve kaçış duygularını açığa vururlar. Şiir, “kocakarı”nın maşa ile sobayı karıştırması, ardından böceği kovalamak için acele davranması ve bu yüzden soba borusunun devrilmesi hadisesiyle hem bir tekerlemeye atıfta bulunur hem de şiir kişinin belirli bir deneyimini ortaya koymaktadır.

Şiirin ikinci bölümündeki “tuzluğun bir gözünde biber kokusu var” dizesinin arkasından gelen “hafız hanımın sesi bu kokuya benzer” ifadesi sinestezinin varlığını bildirmektedir. Çünkü koku duyusuna ait bir unsur anlatıcının işitme duyusunu harekete geçirmiştir. “soba” ve “maşa” birlikteliğini deneyimlediği bir anda kovalanan kişi “hafız hanım”dan yardım istemektedir: “hafız hanımın sesi bu kokuya benzer / beni kurtar hafız hanım”. Bu durumda, koku duyusu ile hatırlanan “hafız hanım”ın sesinin bilinçdışında işitsel bir karşılığı olduğunu düşünebiliriz. Şiir kişisi istençsiz bellek aracılığıyla anılarını yeniden yaşar ve anıları arasında biber kokusu ile özdeşleşen “hafız hanım”ın sesi arasındaki ilişki tekrar canlanır.

Bu şiirde anılarını hatırlayan anlatıcı geçmişiyile bir bütünlük içerisinde. Anlatıcı kendisini, korktuğu için yuvasına kaçan böcek ile özdeşleştirmiştir. “Kaçış” ve “korku” hissinin çocukluk anıları ve düşünceleriyle birleşerek güncel zamanda da benliği etkilemesi şu dizelerde belirginleşir: “kıvılcımlar sıçradığı zaman / kocakarı insanı kovalar / akşamları”.

“Nedircik Yavruları” şiirinde ise “kilim” imajı, şiir kişisine çocukken yaşadığı bir hadiseyi ve bir masal unsuru olan “nedircik yavruları” ifadesini hatırlatır. Şiir kişinin

çocukluğunda yaşadığı deneyimlerin içsel bir süreçle şimdi içerisine uzaması bu şiirin de Bergson felsefesi ile uyum içinde olduğunu gösterir.

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<sup>181</sup>

Bu şiirde geçmişte yaşadığı varsayılan olumsuz bir deneyimin, şiir kişinin hafızasında “nedircik yavruları” biçiminde imlendiği görülür. Şiirdeki çocuk, kilimin desenlerini ile uğraşırken belleği masal unsuru olan “nedircik”le bağlantılar kurmaktadır. Anlatıcı çocukken, kilim nakışları ile “nedircik yavrusu”nu anlaşılması zor olan durumlar biçiminde belleğinde özdeşleştirmiştir. Bunun yanı sıra kilimin desenleri ile uğraşan çocuğun üstüne basan parmaklar dikkat çekmektedir.

Şiirde vurgulanan “kilim”, “nakış” ve “işlemek” sözcükleri şiir kişinin belleğine işlenen bir süreci ortaya çıkarır. Bu noktada Çelebi’nin kilim imajı ile ilişkili bir düşüncesine de yer verebiliriz. Çelebi, “Çocukluk” başlıklı yazısında kilim motifine baktıkça çocukluğu ile ilişkili ruh hâlini hatırladığını belirtir:

Mesalâ bir kilim motifine dalan gözlerim öyle bir an yaşıyor ki orada çocukluğumdan beri halledemediğim kâinatın muammalarını senbolize ediyorum. Şekillerin içinde hapsolan ruhumu görüyorum.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 34.

<sup>182</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 167.

Çelebi'nin açıkça ifade ettiği bu düşünce ve hisler şiirine de yansımıştır. Benzer şekilde şiir kişisi çocukluğundaki bir deneyimi, gayriiradi bellek aracılığıyla güncel zamanda hissetmeye devam eder. Şiirin son dizesi bu görüşümüzü destekler niteliktedir: “ki çocukluğumdan beri çok uğraşırım / nedircik yavrularıyla”. Daha açık bir ifadeyle “nedircik yavruları” deneyimlerle bütünleşen ve hâlâ çözümlenemeyen sorunlara karşılık gelir.

“Adımlar” adlı şiir yine Bergsoncu sürenin somutlaştığı bir şiir olarak görülebilir. Bu şiirde “Durée” kavramı “adım atma” fiili ile ortaya çıkmaktadır. Şiir kişisi attığı her adımla çeşitli benliklerini ve geçmişteki deneyimlerini şimdiye taşımaktadır.

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 <sup>183</sup>

Şiir kişisi her bir adımla gayriiradi bir biçimde “ben”lerini anımsamaktadır. Geçmişteki birçok anını ve farklı görünümelerini hatırlayan şiir kişisi aynı zamanda endişeli duygular içinde

---

<sup>183</sup> Çelebi, *Şiirleri*, s. 43.



olduğunu hissettirir. Geçmişin gelecekte devam etmesi durumuna yapılan göndermeler çeşitli duygu ve deneyimleri de açığa çıkarmaktadır.

“bir adım attığım yerde / ne vardı ki / gitmemle kayboldu” dizelerinde, şiir kişinin adımıyla ilişkili olarak birtakım şeylerin “kaybolma” durumuna da gönderme yapılır. Devam eden dizelerdeki “her adımda / sonsuz ben’ler koyuyorum / boşluğa / ve yine ben dolmuyorum” ifadeler, boşluğu sonsuz “ben”lerle doldurmaya çalışmanın nedenini düşündürür. Şiir kişisi birçok adımla yani farklı zamansal çağrışımlarla çeşitli “ben”lerini zihninde canlandırmaktadır. Kaybolanların yerine yenileri gelse bile bu durum onun açısından birtakım olumsuzluklar içerir. Çünkü şiir kişinin sayısız “ben”leri olsa da süreç içerisinde bunlar kaybolmaktadır. Hâlbuki O, adımlarıyla bütün benlerini bir araya getirerek olumlu duygular hissetmek ister buna rağmen yine de kendisini eksik hissedir: “sonsuz ben’ler koyuyorum / boşluğa / ve yine ben dolmuyorum”.

Bergson felsefesine göre ben bilincinin kaynağında “bellek” yer almaktadır. Şiir kişisi attığı her adımla belleğindeki farklı bilinç hâllerini anımsar. Adım atarak iç içe, öne ve arkaya bakma eylemlerinin şimdi, geçmiş ve gelecek zamanlara karşılık geldiği düşünülürse şiir kişinin ölçülebilir zaman kavramının dışına çıktığı söylenebilir. Bununla birlikte adım atma imajı değişim ve gelişim evrelerini açığa çıkaran bir içeriği de sahiptir.

“Adımlar” benliğe ait farklı zaman dilimlerine işaret eden ve “ben”in çeşitli ruh hâllerini gösteren bir şiirdir. İçsel zaman tasarımıyla anlatıcının çeşitli zamanlardaki “ben”lerini değerlendirdiği görülmektedir. Bu “ben”ler gençlik ve ihtiyarlıkları kapsayacak şekilde öne çıkarılır. Çelebi ise “Adımlar” şiiri hakkında şunları söyler:

“Bazen yalnız ruh haletlerini ifade eden şiirler de yazılabilir. O zaman ruh haleti doğrudan doğruya altşuura galebe çalmış demektir. Böylece (Adımlar)

saf bir ruh haleti şiiiridir ve benim sokakta yürürken her an kendimden bir şeyin eksildiğini hissetmemden doğmuştur.<sup>184</sup>

Çelebi, bu şiiirlerinde yaşanması muhtemel durumları, sezgiye ve zamanda süreklilik fikrine uygun bir biçimde tasvir etmiştir. Çeşitli bilinç hâllerinin açığa çıkmasıyla çocukluk anılarına ve geçmişe dönen şiiir kişinin zaman ve mekân algısı dikkat çekicidir. Şiiir kişisi geçmiş ve şimdiyi birlikte yaşamaktadır. Çelebi'nin zamanda süreklilik fikriyle gayriiradi belleği ve duyu algılarını öne çıkaran gerçekçi şiiirler yazması Bergson felsefesine uygun şiiirler yazdığını kanıtlar. Bergsoncu zamana gönderme yaptığı şiiirlerdeki anlatıcının çocukluk anılarını, geçmiş zaman ve mekânları önemsemesi; şehire ilişkin şiiirlerinde şehirdeki insan ilişkilerini farklı yönleriyle öne çıkarması, şiiirlerdeki benliğin sadece mistik sistemlerle ilişkili olmadığını çeşitli düzeylerde beşerî yönelimlerle ve dünyevi bir yapıyla ilişkili olduğunu ortaya koyar.

---

<sup>184</sup> Çelebi, *Yazıları*, s. 170.

## SONUÇ

Asaf Hâlet Çelebi şiirlerini, çok sayıda kültürel ve dinî kaynağa göndermeler yaparak, mistik inançların çeşitli boyutlarıyla belirli anlamlar oluşturarak yazmıştır. Bunun yanı sıra Çelebi, çeşitli kültürel ve dinlerarası kaynak arasında özellikle mistik öğelere önemli ölçüde yer verir. Öte yandan Çelebi'nin şiirlerindeki mistik yapıyı çeşitli yönleriyle incelediğimizde bu şiirleri tasavvufi ya da mistik olarak nitelendirmenin yetersiz bir düşünce olduğunu açığa çıkan söz konusu dünyeviliğin ise özellikle benlik odaklı bir biçimde ortaya çıktığını göstermeye çalıştık. Ayrıca Çelebi, mistik ifadelerle ve tasavvufi bilgilerle hem işitsel ve görsel imajlar oluşturmuş hem de şiirlere açık ya da dolaylı bir biçimde çeşitli anlamlar kazandırmıştır. Bu noktada şu değerlendirmeyi yapabiliriz: Çelebi, birer şiirsel malzemeye dönüştürdüğü çeşitli bilgi ve kültür öğelerini gündelik dili ve yaşamın sıradanlığını aşmak için kullanmıştır.

Bu tezin “Varlık” bölümünde ele aldığımız İslam tasavvufu ve dünyevilik arasındaki birlikteliği çözümlene çalışması, şiir kişinin tasavvuf ile ilişkisini irdelemeyi zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda şiirlerdeki anlatıcının ifadeleri ve tasavvufi şahsiyetlerle kurduğu bağ mistik yönelimin belirli boyutlarını da tartışmaya açmıştır. “Mansûr” ve “Cüneyd” şiirlerinde açıkça tasavvufi sisteme ait imajlar ve tasavvufi şahsiyetler ön plana çıkarılmıştır. Bu şiirlerde tasavvuf tarihinin temsili şahsiyetlerinin yaşayışlarından ve çeşitli mistik özelliklerinden yararlanan şiir kişinin belirli unsurları iç benliğinde dönüştürmesi sıra dışı imajlar ortaya koymuştur. Öte yandan bu şiirlerin arka planında şiir kişinin beşerî benliğinin de açığa çıktığını fark ederiz. Ancak Çelebi'nin bu bölümde incelediğimiz şiirlerinde İslam tasavvufuna ait öğelerin hâkim olduğu bir üslup dikkatimizi çekmiştir. Örneğin “Lamelif” ve “He” şiirlerinde vahdet-i vücudu ve mistik yönelimleri çağrıştıran belirli imajlar öne çıkarılmıştır. Oysa bu şiirlerde sıklıkla vurgulanan lamelif ve he harflerinin, özellikle şiir kişinin beşerî

duyguları ile ilişkili olduğunu gördük. Bu şiirlerdeki harf imajlar her ne kadar çeşitli tasavvufi anlam değerlerine sahip olsalar da kaligrafik değerleri, işitsel, görsel ve sinematografik yönleriyle önem kazanırlar. “Sema-ı Mevlânâ” şiirinde ise Mevleviliğe gönderme yapan çeşitli imajlar aynı zamanda bahar mevsimi ve mutlu bir kişi tasvirine karşılık gelmektedir. Böylelikle bu şiirde tasavvufi bir ortam betimlemesinin yanı sıra dünyevi bir tema yani, ilkbaharın gelmesi ve hissettirdiği mutluluk duygusu öne çıkmıştır. “Nûrusiyâh” adlı şiirde ise tasavvufi bir olgu olan “siyah nur”un çeşitli dünyevi içeriklerle dönüşerek, edebî bir metin olan *Hüsn ü Aşk* mesnevisini imlediğini görürüz. Bu şiir, belirli mistik unsurların yanı sıra, beşerî aşka yapılan göndermeler ve yaşanmış tarihsel gerçekliklerle ilgi çekici bir metinlerarasılık ortaya koyar ve edebî bir metnin varlığını vurgular. Çelebi’nin kadının varoluşunu öne çıkardığı şiirlerinde ise yine inanç sistemlerinin rolü dikkat çeker. “Kunâla”, “Kadıncığım” ve “Korkuyorum” şiirlerinde kadının varoluşu ele alınırken öte yandan çeşitli dünyevi temalar belirgin olarak vurgulanır.

Yokluk bölümünde ise Budizm’le ilişkili “Nirvana” ve “Sidharta” adlı şiirlerdeki imajlar, mistik öğelerle beşerî yönelimlerin bir aradalığını ortaya koyar. Bu şiirlerdeki Budizm’e ait öğelerin varlığı okurda, mistik tecrübelerin şiirsel bir ortama aktarıldığı izlenimini uyandırabilir. “Nirvana” adlı şiirde her ne kadar mistik bir vecd hâline göndermeler yapılsa da nirvana olgusunun özellikle şiirdeki kişilerin “kaçış-sığınma” duygusu için önemli bir bağlam olduğu anlaşılır. “Sidharta” şiirinde ise Budizm felsefesinin huzur verici ve dönüştürücü etkisinden yararlanılarak işitsel ve görsel imajlarla manevi bir ortam oluşturulur. Öte yandan bu manevi ortam anlatıcının beşerî varlığını keşfetme imkânı da ortaya koyar. Bu bölümde yokluk bağlamında ele aldığımız “Mariyya”, “Asuri Şiiri” ve “Rüyalar” adlı şiirlerde ise maddi düzeyde ölüm olgusu vurgulanmıştır. Bu şiirlerde yer alan “masal”, “rüya”, “taş”, “dalga”, “kan” ve “ayna” imajları açık ya da dolaylı biçimde ölüm temasını açığa çıkarmıştır.

Tezin son bölümünde incelediğimiz şiirlerde ise dünyevi bakış açıları ve beşerî yönelimleriyle öne çıkan şiir kişileriyle karşılaşırız. Bu şiirlerin odağındaki anlatıcı bulunduğu ortamlarla fazla barışık olmasa da maddi dünyanın yaşam biçimleriyle iç içedir. Eğer Çelebi'nin şiirlerindeki anlatıcı kişiyi bir bütünlük içerisinde ele alırsak, dünyevi ve beşerî yönelimlerden uzak mistik öğretilerle benliğini arındırmaya çalışan bir kişi tasvirinin ortaya çıkmadığını görebiliriz. Fakat bu şiirlerde modernleşmeye başlayan ortamlar içerisinde mutlu olan bir kişi tasviri de ortaya çıkmaz. Bu durumda “Çelebi'nin şiirlerinde mistikliğin yeri nedir?” sorusunu sormak gerekir. Bu şiirlerdeki anlatıcı kişi dünyevi yaşam biçimine ve yönelimlere yakın olsa da mistik ifade ve ortamlarda yeni imkânlar keşfeder ve benliğini anlamlandırmaya çalışır. Çelebi, şiirlerinde tasavvufî ve mistik unsurları klasik kullanımını aşarak ve dünyevileştirerek ele alır. Bu şiirlerde asıl vurgu şiir kişinin benliğini keşfetme, sorgulama, dönüştürme ve benlik bilincini farklı biçimlerde hissetme eğilimi üzerindedir.

Çelebi'nin şiirlerinde Bergson'un felsefesine gönderme yapan birtakım ifadelerin varlığından da söz edilebilir. Çünkü belirli şiirlerinde “Durée”, “gayriiradi bellek”, “ben bilinci” ve “sezgi”yi öne çıkaran imajlar olduğunu söyleyebiliriz. Bu kavramlar şiirlerde farklı temalarla iç içe geçmiştir dolayısıyla Çelebi'nin Bergson'un felsefesine ilişkin belirli fikirleri de şiirleştirdiğini söyleyebiliriz. Bu şiirlerde özellikle anlatıcı kişi geçmiş ile olan birlikteliğini “gayriiradi bellekle” kurmaktadır. Örneğin “Nedircik Yavruları” adlı şiirde kilim motifi ile iç içe geçen “nedircik yavruları” imajının, ölçülemeyen süreç içinde yinelenerek gayriiradi bir biçimde hatırlanması tasvir edilir. “Adımlar” adlı şiirde Bergsoncu süre, “adım atma” fiili ile belirgin hâle gelmiştir. “Biber” şiirinde ise şiir kişinin gayriiradi bir biçimde koku ve işitme duyusu ile anılarını ve deneyimlerini güncel zamanda da yaşamaya devam etmesi anlatılır. Bütün bu imajlar Çelebi'nin söz konusu şiirlerinin, Bergson felsefesiyle ilişkisini açığa çıkarır.

Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde farklı ortamlarda kişiliğini öne çıkaran, “ben”ini vurgulayan ve benliğini dönüştürmek için çabalayan bir şiir kişisi vardır. Özellikle çocukluk anlarına bağlı olarak masal unsurlarını hatırlayan anlatıcının, belirli durumları aşmaya çalışan benliği “Nedircik Yavruları” ve “Biber” şiirlerinde dikkatimizi çeker. “Kunâla” ve “Trilobit” şiirlerinde ise hem evrim düşüncesi, hem de şiir kişinin arayış ve dönüşüm süreçleri paleolitik dönemi temsil eden “dinozor” ve “trilobit” imajları üzerinden tasvir edilir. “Cüneyd” ve “Mansûr” adlı şiirlerde anlatıcının tasavvufi şahsiyetlerin temsili yönleriyle ilişkiler kurarak belirli dönüşümler yaşamaya çalıştığını ve benliğindeki farklılıkları vurguladığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda Çelebi'nin şiirlerinde öne çıkan benliğin farklı yönlerini şu şekilde ifade edilebiliriz: endişeli benlik, hüznü benlik, değişimi arzulayan benlik, geçmişle ilişkili benlik, sorgulayan benlik, sıra dışı benlik, dönüşüm yaşayan benlik, eleştirel benlik.

Sonuç olarak varlık, yokluk ve benlik bağlamında Çelebi'nin şiirlerindeki tasavvufi ve mistik öğeleri incelemeyi esas alan bu çalışma ile dünyevi içerikli konuların varlığını ve beşerî bakış açısının nasıl ortaya çıktığını göstermeye çalıştık. Çelebi'nin şiirlerinde yer alan tasavvufi ve mistik öğeler, özellikle beşerî duyguları ve farkındalıkları ifade etmeye yarayan birer şiirsel malzemedir. Çünkü bu şiirlerdeki anlatıcının derin düşünce biçimini, hüznü yapısını, değişimi arzulayan ve kendisini aşmaya çalışan karakterini ifade etmek için tasavvuf ya da mistisizmin etkili bir zemin olduğunu öne sürebiliriz. Şiirlerdeki imajları dikkatle irdelediğimizde şiir kişinin bağlandığı belirli bir inanış, fikir ve sistem olmadığını görürüz. Bunun yanı sıra anılarını önemseyen gelenekten yararlanan ve sürekli değişimin peşinde olan bir benlik vardır. Bu durumda Çelebi'nin şiirlerinde tasavvufi ve mistik geleneklere ait imajların klasik tasavvuf şiirindeki gibi kullanılmadığını, mistik temalı şiirlerde ise çeşitli düzeylerde dünyevilik fikrinin yer aldığını söyleyebiliriz.

## KAYNAKÇA

- Akgül, Alphan. *Anlamın Sesi Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- Albayrak, Nurettin. "Ferhad ve Şirin." DİA. 12. s. 388-389.
- Artun, Erman. *Türk Halkbilimi*. İstanbul: Kitabevi, 2010.
- Ateş, Süleyman. "Cüneyd-i Bağdâdî." DİA. 8. s. 119-121.
- Ayvazoğlu, Beşir. *He'nin İki Gözü İki Çeşme*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2014.
- Bayraktar, Levent, Demet Kurtoğlu Taşdelen. "Henri Louis Bergson." *Felsefe Ansiklopedisi* Ed. Ahmet Cevizci. Cilt 2. İstanbul: Etik Yayınları, 2004. s. 302-317.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1973.
- Cansever, Turgut. *Osmanlı Şehri*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.
- Cebeci, Oğuz. *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. İstanbul: İthaki, 2013.
- Cevizci, Ahmet. "Çağdaş Metafizikçiler: Bergson ve Whitehead." *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları, 2011. s. 973-999.
- Çağdaş İnançlar ve Düşünceler 2*. Çev. M. Beşir Eryarsoy. İstanbul: Beka Yayıncılık, 2012.
- Çavuşoğlu, Mehmet. "Divan Şiiri." *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. s. 194-203.
- Çelebi, Asaf Hâlet. *Bütün Şiirleri*. Haz. Selahattin Özpallabıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Çelebi, Asaf Hâlet. *Bütün Yazıları*. Haz. Hakan Sazyek. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Çelebi, Asaf Hâlet. *Mevlânâ ve Mevlevilik*. İstanbul: Turgut Atasoy ve Ortağı Matbaacılık, 1957.
- Çelebi, Asaf Hâlet. *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha*. Ankara: Hece Yayınları, 2003.
- Demirli, Ekrem. "Vahdet-i Vücûd." DİA. 42. s. 431-435.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2004.

- Erözçelik, Seyhan. "Son Vezir Asaf"ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması." Asaf Hâlet Çelebi. *Bütün Şiirleri*. Ed. Selahattin Özpallabıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Filiz, Şahin. *İslâm Felsefesinde Mistik Bilginin Yeri*. İstanbul: İnsan Yayınları, 1995.
- Friedman, Norman. "İmge." Çev. Kemal Atakay. *Kitaplık* 74 (2004): s. 80-89.
- Güç, Ahmet. "İbrâhim." DİA. 21. s. 266-272.
- Günay, Nasuh. "Tarihi Süreç Açısından Budizm ve Öğretisi." *Arayışlar* 1 (1991): s. 173-194.
- Gündüz, Şinasi. *Din ve İnanç Sözlüğü*. Ankara: Vadi Yayınları, 1998.
- Güngör, Erol. *İslâm Tasavvufunun Meseleleri*. İstanbul: Ötüken, 1993.
- Hançerlioğlu, Orhan. *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar*. Cilt 7. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.
- Harman, Ömer Faruk. "Buhtunnasr." DİA. 6. s. 380-381.
- Harman, Ömer Faruk. "Kadın." DİA. 24. s. 82-86.
- Hilav, Selâhattin. *100 Soruda Felsefe El Kitabı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1985.
- İnam, Ahmet. *Eleştirinin Kıyılarında*. Ankara: Hece Yayınları, 2003.
- Karaman, Hayreddin. *İslâm'da Kadın ve Aile*. İstanbul: Ensar Neşriyat, 1993.
- Kılıç, Mahmut Erol. "Muhyiddin İbnu'l Arabi'de Varlık ve Mertebeleri." Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1995.
- Kılıç, Mahmut Erol. *Sûfi ve Şiir*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2004.
- Kırımlı, Bilâl. "Asaf Hâlet Çelebi'nin Mistisizmi." *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. s. 29-43.
- Kutluer, İlhan. "Mistisizm." DİA. 30. s. 188-190.
- Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü*. Ed. William Outwaite. Haz. Melih Pekdemir. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Narlı, Mehmet. "Asaf Hâlet Çelebi'nin Poetikası." *İlmî Araştırmalar* 22 (2006): s. 165-186.
- Narlı, Mehmet. *Şiir ve Mekân*. Ankara: Hece Yayınları, 2007.



- Okay, Orhan. “Şiir Dergâhının Çelebisi.” *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. s. 174-177.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1971.
- Öngören, Reşat. “Tasavvuf.” *DİA*. 40. s. 119-126.
- Özkan, İsmail Hakkı. “Sûzidilârâ.” *DİA*. 38. s. 7-8.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Peker, Hüseyin. “Tasavvuf Psikolojisi.” *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 7 (1993): s. 35-52.
- Schimmel, Annemarie. *İslamın Mistik Boyutları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.
- Smith, Jo Durden. *Budizm Gizli Öğretisi*. Çev. Tolga Bakanay. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 2006.
- Sülker, Kemal. “Gergin Bir Ortamda Asaf Hâlet’le Söyleşi.” *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. s. 230-235.
- Şeyh Galib. *Hüsn ü Aşk*. Çev. Abdülbâki Gölpınarlı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Tonga, Necati. “Asaf Hâlet Çelebi’nin Kunâla Adlı Şiirinin Anlam ve Âhenk Unsurları Ekseninde Tahlili.” *Gazi Türkiyat* 11 (2012): s. 155-167.
- Tümer, Günay. “Budizm.” *DİA*. 6. s. 352-360.
- Tümer, Gürhan. *İnsan Mekân İlişkileri ve Kafka*. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Matbaası Baskı İşliği, 1979.
- Uludağ, Süleyman. “Hallâc-ı Mansûr.” *DİA*. 15. s. 377-381.
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Van Der Loo, Hans, Williem Van Reijen. *Modernleşmenin Paradoksları*. Çev. Kadir Canatan. İstanbul: İnsan Yayınları, 2003.
- Yalçın, Şahabettin. “Benlik.” *Felsefe Ansiklopedisi*. Ed. Ahmet Cevizci. Cilt 2. İstanbul: Etik Yayınları, 2004. s. 279-285.
- Yavuz, Hilmi. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Yeşiltaş, Kevser. *Hallac-ı Mansur En-el Hak Gizli Öğretisi*. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 2011.

Yılmaz, Faruk. *İslamda Varlık Düşüncesi*. Ankara: Berikan Yayınevi, 2011.

Yıldız, Dinçer. *Henri Bergson'un Felsefesi: Kozmik Bir Füg Gibi Gelişen Dünya Görüşü*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006.

Yitik, Ali İhsan. *Doğu Dinleri*. İstanbul: İsam Yayınları, 2014.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Adı, Soyadı</b>	Meliha Özhan		
<b>Doğum Yeri ve Yılı</b>	Malatya	1987	
<b>Bildiği Yabancı Diller</b>	İngilizce		
<b>Eğitim Durumu</b>	<b>Başlama - Bitirme Yılı</b>		<b>Kurum Adı</b>
<b>Lise</b>	2001	2005	Malatya Atatürk Kız Lisesi
<b>Lisans</b>	2006	2010	İnönü Üniversitesi
<b>Yüksek Lisans</b>	2012	2016	İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
<b>Doktora</b>			
<b>Çalıştığı Kurum (lar)</b>	<b>Başlama - Ayrılma Yılı</b>		<b>Çalışılan Kurumun Adı</b>
1. Milli Eğitim Bakanlığı	2010	2011	İstanbul-Fatih, İbrahim Müteferrika Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi
2.			
3.			
<b>Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar</b>			
<b>Katıldığı Proje ve Toplantılar</b>	Hikmet Okulu, İSTEV, 2016. İslam Düşüncesi ve Şiir Atölyesi, BİSAV, 2011. (Doç Dr. Zeynep Gemuhluoğlu ile) Yıldız Teknik Üniversitesi, Motif Akademi Halkbilimi Okulu, 2014. Kültür Üniversitesi, III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi, 2010		
<b>Yayımlar:</b>	“Necip Fazıl Kısakürek’in ‘Çile’inde Rüya ve Hakikat”, <i>III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi Bildiriler</i> , Cilt 2. (2010), s.1599.		
<b>Diğer:</b>			
<b>İletişim (e-posta):</b>	melihaozhan@gmail.com		
	<b>Tarih</b>	04 / 01 / 2016	
	<b>İmza</b>		
	<b>Adı Soyadı</b>	Meliha Özhan	