

Asaf Halet Çelebi'nin Poetikası

Mehmet Narlı*

Asaf Halet Çelebi'nin Poetikası

Bu çalışmada, 1940'lerden itibaren şiirlerini tasavvufa, bilinçaltına ve doğu mistisizmine yaslayan; kültür ve bilgi kaynaklı yeni bir şiir çıkaran Asaf Halet Çelebi'nin şiirlerinin estetik/poetik arka planı belirlenmeye çalışılmaktadır. Müphem ve sırlı birer formül gibi duran şiirlerin çözümlenmesi yolunda bu yaklaşımın gerekli olduğu düşünülmektedir. "Eleştiri ve Karşı Eleştiri", "Poetik Belirlemeler" başlıklarıyla Asaf Halet'in düşünceleri, dönemindeki diğer şairlerle karşılaştırmalı olarak irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Asaf Halet Çelebi, şiir, poetika

Poetic Searches of Asaf Halet Çelebi

In this study, aesthetic/poetic background of Asaf Halet Çelebi's poems will be discussed based on his poems, subconscious, eastern mysticism and who brings out knowledge and culture based a new poetry. It is thought that this approach is necessary for analysizing the poems that seem to be ambiguous and a mystery formula. In the study, under the "Critique and Counter-Critique", "Poetic Definitions" subtitles Asaf Halet's thoughts are examined comparatively with other poets at his period.

Key Words: Asaf Halet Çelebi, poetry, poetic.

* Yard. Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi.
metenar@yahoo.com

Giriş

1940'lardan itibaren şiirlerini tasavvufa, bilinçaltına ve doğu mistisizmine yaslayan; kültür (hatta kültürler arası)ve bilgi kaynaklı yeni bir şiir çıkaran bir şair görülür: Asaf Halet Çelebi. Yaptıkları anlaşılabilir önceleri şairin. Şiir muhatapları, bir tarafta Garip Hareketi'nin geleneği yakıp yıkmak isteyen şiirini, bir taraftan Nazım Hikmet'in serbest ritimli, akışkan ve sosyal nitelikli şiirini hazmederken, diğer taraftan başka bir "aykırı" ile karşılaşır. Divan Şiirini, Fars ve Arap şiirini, Tekke tasavvuf şiirini iyi bildiği, tasavvuf disiplinini, mistik Budist anlayışı yakından tanıdığı henüz tam olarak anlaşılabilir o dönemde. Birçoklarınınca, eskiyi diriltmek isteyen "geç bir İstanbullu" olarak algılanır. Devam ede gelen hececi, sembolist açılımlı şiirin biçimsel kalıplarına, "şairane tahayyülât"ına bağlanmaz. Başlangıçta Orhan Veli ve arkadaşlarının yanında Arif Dino ile Çelebi, içine doğdukları şiire ikinci bir karşı cephe açmış gibi dururlar; Haşim ve Yahya Kemal merkezli bu şiire, benzer tepkiler verirler. Fakat Çelebi, giderek hayatın yaşanan sıradan gerçekliğine sapan bu şiirle de yollarını ayırır. Necip Fazıl'ın sembolist şiire eklemek istediği metafizik kaygıları da yersiz bulur. Şiirlerinde kullandığı, "Siddharta, Mısır-ı Kadim, om mani padme hum, halakassemvât, he, amon ra," gibi kelime ve terkipler, çok şaşırtıcı ve aykırı bulunan şair için yapmaya çalışacağımız poetik değerlendirme çalışması, onun müphem ve sırlı (içrek ve gizemli) soyut birer formül gibi duran şiirlerinin estetik arka planını belirleme çabası olarak alınmalıdır.

Çelebi'yi "bir İstanbul çocuğunun son yüzyılda geçirdiği değişimi, kendi köklerine ve dünyasına bağlı kalarak şiirlerinde orijinal ifadelerle kavuşturan ender şairlerden biri" (Miyasoğlu, 1994:11) olarak değerlendirenler olduğu gibi; onun şiirlerini, adeta zamandan ve mekândan soyutlanan insanın müphem dualara" (Enginün, 2001:77) benzeten de vardır. Yaptığı imaleler, kelime ve ses oyunları, yakaladığı musıkî, kullandığı söz sanatları ve üzerinde durduğu konularla geleneksel şiirimizle bağları kesin olan şairi, işleyişindeki tutumuyla, getirdiği yeni ve kusursuz teknik ile modern bir şair (Erözçelik, 1998: 100) olarak tanımlayanlar da olmuştur. Kaplan ise Çelebi'nin ortaya koyduğu şiirin garip ve acıplığını şairin tarajik ve metafizik mizacına ve kültüre bağlar. (Kaplan, 1978: 168) Bu kültürle donanmış trajik ve metafizik mizac, "kollektif gayri şuurda varlıklarını muhafaza eden" sembollere uzanır. Asaf Halet'in şiirini aydınlatcak olan poetik tavrı bu değerlendirmeler toplamında aramak gerekecektir. Yalnız buna geçmeden önce kitaplarını yayınladığı yıllardaki karşılıklı eleştirel tavırlara ve bu tavrın dayandığı sebeplere göz atmak iyi olacaktır.

Eleştiri ve Karşı Eleştiri

Orhan Veli ile beraber eleştirilen hatta alay edilen bir şair de Asaf Halet Çelebi'dir. Hececiler, bu yeni şairleri, hayali, sanat yüceliğini, şekil unsurlarını yok ettikleri için, basit, sorumsuz ve tuhaf bulurlar. Arif Dino ve Asaf Halet'in Küllük kahvesinde okudukları şiirler, şiir üzerine yaptığı konuşmalar, şiir çevrelerince tuhaf bulunuyor, alaya alınıyordu. Refik Halit Karay, özellikle Arif Dino ve Asaf Halet'e yöneltildiğini anladığımız müstehzi bir dille o konuşmalara dair düşüncelerini anlatır: bunlar küllük kahvesinde iskemlelere ters oturmuş, traşları uzun, saçları yağlı ve kepekli, ceketleri gayet uzun ve bol (...) kırkına yaklaşmış "gençler"dir. bir müddet eskileri yerlerinden atmaktan, gazetelerin baş köşelerini almaktan söz ederler. Bunakları ve cahiller def ederler. Sonra birbirlerine şiirler okumaya başlarlar. Biri şimdiye kadar yazılanlarla kıyas kabul etmeyecek, yeni sanat ruhunu meydana koyacak şiirini okur (döner kebab artık dönmeyeceksin); öbürleri harika, mucize diye bağırışlar. Nargilelisi araya girer, kalın, mehabetli bir papas sesiyle ağır ağır okur: sidolhartha buda/ myagrodha/. Hepsi birden haykırırlar: Om mani padme hum! Om mani padme hum. (Asaf Halet'in Orhan Veli şiirini yeni ve önemli bulması da bu yıllardadır. 40'lı yılların sonlarına doğru, bu şiirin, sıradan hayata kapaklandığını, adileştiğini düşünecektir) Asaf Halet'in bu tuhaf yeni ve yabancı kelime ve terkiplerine Arif Dino'nun "şiir ifrazattır" sözü eklenince, öncekiler, böyle bir aleladelige, saçmalığa ve çirkinliğe tahammül edemezler. Çelebi, bu eleştirilerin edebî ve estetik bir temeli olmadığını düşünür. Kendisini eleştirirken, "vazolu ve küllü Çelebi" demenin, bob style ve daha bir çok tezyif ve tahkir edici sözlerle (Çelebi, 1998: 64) saldırganın anlamı, tabularının yıkılacağı korkusudur. Devam edegelen şekil, vezin, kafiye, mecaz, istiare, teşbih gibi kayıtların uzağında ilk şiiri Orhan Veli'nin mi Asaf Halet'in mi yazdığı sorusunu¹ bir tarafa bırakırsak (kaldı ki bu yolda ilk şiirler Nazım Hikmet'indir), bu "saldırı" nlar hem Çelebi'ye hem de Orhan Veli'ye olduğu anlaşılır. Zaten sözünü ettiğimiz kayıtlara itiraz noktasında bu iki nerdeyse aynı sebepler ve aynı sözlerle karşı çıkarlar. Ancak şunu eklemek gerekir: Asaf Halet'in şiirinin ve şiirle ilgili görüşlerinin karikatürlere yansiyacak kadar eleştirilmesinin Orhan Veli takımından farklı bir sebebi daha var: Dönemin pozitivist ve realist tavrı, bu mistik ve metafizik yönelimli şiiri tehlikeli bulur.

¹ Orhan Veli'nin yeni denilen ilk şiirlerinin 1937 Eylülünde Varlık'ta (101.sayı), Kitab-e Seng-i Mezar adlı yeni şiirin temsili sayılan şiirinin İnsan dergisinin Ekim 1938 tarihli sayısında yayınlandığı; Asaf Halet'in Cüneyt adlı şiirinin Ses dergisinin Kasım 1938 tarihli sayısında yayınlandığı düşünülürse, bu "hangisi önce" tartışmasının poetik kronoloji için vazgeçilmez olmadığı anlaşılır.

Asaf Halet'in karşı eleştirilerini, sahte "kalp şairi", kalıplaşmış "şairane tahayyülât", "frenk taklidi", "sahte Eyup Sultan mistiği", "taklitçilik", "Cemiyet için yazdığını sananlar" gibi başlıklarda toplamak mümkündür. "Kalp şairi eskiden eline bir saz alıp 'yeryüzünde yalnız benim serseri' diye Fransa'nın cenup ve şimalinde olduğu kadar dünyanın her tarafında dilber hatunlara hitap eder, hazırlap ve pişmiş kalpten mamul şiirler okur, diyar diyar dolaşır (..) On dokuzuncu asırda kalp şairi, saçlarını uzatıp kuğu kuşları yüzen göllerde sevgiliyle beraber şairane tahayyülata daldı." (Çelebi, 1998: 36) Asaf Halet'in bu alaylı yaklaşımı hangi şairlere, hangi felsefi ve estetik arka plana dayanan edebî eğilime yönelmiştir? Eskilerden gelip on dokuzuncu yüzyılda devam eden "kalp şairi"nin, bir hareketi değil, şiire giden yolu, kavramda, nesnede, idealde arayan bakış temsil ettiğini düşünüyoruz. Bu şairin sanatının "tamamen yapmacıklık ve sahte" olarak görülmesi, şairin, şiiri kendi iç dünyasından, ruhundan, şuuraltından çıkarmaması ile ilgilidir. Ona göre şiiri kendi iç âleminin aksinden çıkarmayan şairin yazdığı şiir "salhaneye merbut bir müessedir ve içinde sakatattan yalnız kalp parçaları satılmaktadır" (Çelebi, 1998: 50) Şiirin kalp işi olması ile şiirin iç âlemin yansımaları olması arasında ne fark vardır? Çelebi, içinde yaşanan zamanı ve insanı aşarak çağları içinde taşıyan bilinçaltının kaynaklık etmediği duyarlığı "marazi ve sahte" olarak görmektedir. Çünkü asıl var oluş, "şimdi" de veya "mücerret şairanelik"te değil, sonsuzluğu ve hiçliği içinde taşıyan şuuraltının zaptedilen "an"larındadır. Aksi takdirde şiir diye devam edip gelen şey, "kafa şişiren vezinlerin gülünç tamtamlarının hâsıl ettiği rakslara büründükçe; şairin vaziyeti delilik taklidi yapan bir soytarıdan başka bir şey olmayacaktır." (Çelebi, 1998: 50) Bu tür şairlerin tasvir ve tahayyülleri gök, yıldız, ay, deniz, aşk gibi içinde duymadıkları bir âleme dayanır. Aslında bu kalıplaşmış soyutlamanın, kendi oluşları ile bağlantısı olmadığını sezdiklerinden midir nedir; şiiri, seçilmiş "üst-insanları ziyaret eden ilham perilerinin kendilerine dikte ettirdiklerine inandırmak" isterler. Oysa şiiri yapan, duyarlık kıvrıntıları değil, ruh anlarıdır. Şiiri, ruh anlarından çıkaran şairlerin birbirlerinin benzetme ve istiare kalıplarını, yüce sanılan soyut değerlerini taklit etmeleri mümkün değildir.

Asaf Halet, 1940 Nisanında Sokak dergisinde yayınlanan "Sahte Eyup Sultan Mistiği" başlıklı yazısında Necip Fazıl'a yöneltir eleştirilerini. Necip Fazıl'ın metafizik- mistik yeniliğini olumsuz olarak değerlendirirken de aynı yerde durur ve aynı bakış açısından yola çıkar: Sahtelik. Mistisizm bir tecrübedir ve ancak bireyin iç yaşantısından çıkar; bir toplumsal bir öğreti değil, bireysel bir oluşturmaktır. Oysa Necip Fazıl, bir kere "mistiğim" dediği için, sözünden geri dön-

memiş, onu “fındık fıstık gibi cebinde taşımış, istediği zaman gevelemiştir. Necip Fazıl’daki mistisizm, biraz “frenk taklidi”, biraz “acaiplik” olsun diyedir. Necip Fazıl’ın mistik tecrübeye dayanması mümkün değildir; çünkü o, “gülünç egoizmi ile yalan söyleyip, benliğin fani olması demek olan mistisizmin günahını boynunda taşımaktadır”. Zaten bu “snobe Eyup Sulatan mistiği”nin bu konudaki bir sırrını da bilmektedir Asaf Halet: Necip Fazıl, “Nazım Hikmet’e benzememek ve inadına aksi cephe almak için üzerine bu ariyet (mistisizm) sıfatını takınmak istemiştir”. (Çelebi, 1998: 40) Asaf Halet’in, şiirin amacını “mutlak hakikati sır ve güzellik yolunda aramak” (Kısakürek, 1993) olarak belirten şairin mistik çıkışını bütünüyle “sahte, taklit ve acaiplik” olarak kolayca nitelemesinin ardındaki gerçek nedir? Birincisi Asaf Halet, mistisizmi, sadece mutlak gerçeği aramada, teklif ve telkinle beslenmiş bir “öğütleyici yol” olarak görmemektedir. Şiir, taşıdığı imlerle “saf oluş”un, “ilahî birliğin” anlamını duyurabilir; hatta ilahî olanı algılamada müziğe benzer özel bir “dua”da olabilir; ama bilim, vahiy gibi bir kılavuz değildir. İkincisi, Asaf Halet Şiirin, dinî ve sosyal bir vasıtalarının olmayacağını kabul eder. “Şairin sosyal hedefi yoktur. Şair kendini dinlemeli, kendini bulmalı”(Çelebi, 1998: 476)dır. Kendi “ben”inin iniş çıkışlarını, isyan ve duruluşlarını, bir “dava” olarak sunmak, insanları bu yola çağırarak, bir çeşit peygamberliğe soyunmaktır ki, şiirin bu vazifeyi taşıması mümkün değildir.

Asaf Halet, 1940 sonrası şiirde görülen realist ve ideolojik tavrı da şiir gerçeğine aykırı bulur. Ona göre cemiyet veya cemiyetçilik şiire bir sahtelik, bir snobisme, bir gülünçlük verir. Bunu anlamayan şair, “bazen vazifesini, yumruklarını sıkarak cemiyetin kudretini haykıran bir kahraman müsveddesi, bir kahraman rolünü oynamaktan ibaret sanır. Bayrak ve sair milli sembollerle teneke gürültüsü yapan ve askerlik oyunları oynayan mahalle çocuklarının taklidini çıkarır”. (Çelebi, 1998: 50) Buna göre şairin, toplumun duyarlılığını temsil etme, ona hedef gösterme, onun acı ve çelişkilerini, umut ve umutsuzluklarını anlatma, yorumlama, hakkına sahip değildir. Şair, bütünüyle kendini bile anlatmaz; kaldı ki, kendi dışındaki tarihsel sosyolojik durumu toplumu adına kavrayıp aydınlatsın ve tekliflerde bulunsun! Şiir, toplumu yapan şey değil, insanın kendini yapan şeydir. İnsanın kendi oluşuna uzanması da ancak, hiçbir karara bağlanmamakla başlar. Budizm’e de böyle bakar Asaf Halet, onu bir din olarak görmez, bir yaşama biçiminin ahlâkı olarak görür. Her dakika yeniden doğuşu duyanın, değişmeyen bir gerçeğe bağlanması mümkün değildir. Çelebi’nin, dış âlemin bütün kayıtlarını şiirde silmek istemesinin temeli buradadır.

Asaf Halet Çelebi, Büyük Doğu'da² yazdığı 2 ve 9 Temmuz 1954 tarihli iki yazısında bir nesil öncükleri ve çağdaşlarını değerlendirir. Çelebi'ye, çünkü şair geçinenlerde, nasıl ki yapmacıklı ve zoraki bir romantizm züppeliği varsa, bu günün şiir yumurtlayıcılarının benimsemek istedikleri havada da, ötekilerden daha adî olmakla beraber, onlarla taban tabana tezat teşkil eden bir görünüş vardır. Çünkü şair güya ince hislerden, ahmakça romantik tasvirlerden, palavra ıstıraplardan, her türlü iç sahtekârlıklarından bahseder ve olduğundan başka bir hüviyete bürünürken; hayat şartlarının değişmesiyle, ince hassasiyetler yerine realite bastırınca şiir kolay yazılır bir şey olarak idrak edilmeye başlanmış ve yeni bir iptizal başlamıştır. Şairlerin günlük vukuata dair bir iki çizgi ile belirttikleri, sonu genellikle hazırlanmış esprilerle biten kısa şiirlere, yüz binlerce birbirinin aynı taklit şiirlere yol açmıştır. Orhan Veli, şiir cephesinden yüklü, kendisine has bir anlayışı olan ve kimseye benzemeyen bir şairdir. Ama kusurları vardır Orhan Veli'nin. Burjuva aydınını şaşırtmak için yazdığı alaylı ironik *Kitabe-i Seng-i Mezar* değildir asıl kusuru. O, hiç bilmediği "aşağı sınıf"ların külhanilerin ve fahişelerin de şiirini yazmak istemiştir. (Çelebi, 1998: 138-139) 1950'lere doğru yeni şiirimizde taklitçilik iyi şiiri göstermeyecek kadar çoğalmıştır. Çelebi, bu taklitçilikte üç şairin rolü olduğunu söyler: Nazım Hikmet, Orhan Veli, Bedri Rahmi. Orhan Veli taklitçiliğinde, şairin asıl hüviyetini temsil eden şiirleri değil, bohem özentiliğini yapan ikinci tür şiirleri revaç bulmuştur. Nazım Hikmet taklitçiliği nispeten azdır veya bu tür yazarlar ortaya çıkarmıyorlardır. Bedri Rahmi taklitçiliğinde öne çıkan biktirici taklit ise, şairin bulunduğu motiflerin acemice çalınmasıdır. (Çelebi, 1998: 140) Daha önce yazdığı bir yazıda Nazım Hikmet yolunu tutanların şiiri, bir takım siyasi ideolojilere kalkan yaptıklarını; hece yolunu takip edenlerin kısır kaldıklarını, ancak Necip

² Hakan Sazyek, Çelebi'nin 1942- 1949 arasında yazılarına ara verdiğini, 1940-42 arasındaki yazılarını genellikle Ses, Yeni Ses, Sokak, Hamle, Yeni Yol, Yeni Adam, Gün gibi liberal hatta sosyalist kimlikli yayın organlarında yazdığını; 1954- 1957 yılları arasında ise görece muhafazakar yayın organlarında (İstanbul, Büyük Doğu, Türk Düşüncesi, Türk Yurdu ve Türk Sanatı) yazdığını belirtir. Bu değişiklikte Asaf Halet'in kültür tarihine yönelmesine, konularını sistemli ve ayrıntılı olarak ele almasına vurgu yapar: (Hakan Sazyek, "Sunuş", Asaf Halet Çelebi Bütün Yazıları, Yapı Kredi Yayınları, 1998, İstanbul, ss.10-11) Necip Fazıl'ın 1940 yılında kendisini çok sert ve hakarete varan bir üslupla eleştiren Asaf Halet'e Büyük Doğu'nun kapılarını açması anlamlıdır. Asaf Halet'in 1954'te Büyük Doğu'daki "Yeni Şiir ve Şairler" ve "Pislik Edebiyatı" başlıklı yazılarında (Sayı 9 ve 10) yazılarında ağır eleştirilerini Nazım ve Orhan Veli Taklitçilerine, şiire günlük hayatın ve altşuurun çirkinliklerini boca edenlere yöneltmesi de anlamlıdır. Ancak bu vurgumuzdan Asaf Halet Çelebinin, 1940'lardan 50'lilere şiir hakkındaki görüşlerinin değiştirdiği anlamı çıkmamalıdır.

Fazıl'ın bir canlılık gösterir gibi olduğunu fakat hemen söndüğünü, “aciz muhasalanın yumurtlamalarından ibaret” kaldığını belirtir. Aynı yazıda beğendiği şairlerden de söz eder. Eskilerden Yahya Kemal ve Haşim vardır. Çağdaşlarından Nazım Hikmet, Bedri Rahmi, kısmen Orhan Veli ve Oktay vardır.

Daha çok Orhan Veli'nin açtığı yolda bula bula “pislik edebiyatı”nı bulanlar, bunun yeni bir şey olduğunu zannederler. Oysa bu skatolji yeni bir nesne değildir ve “ta Romalıların inhitat ve sefahat devrinde şöret kazanmış; her millete aşağı yukarı hicivle beraber müstekreh numunelerini vermiş bir nevidir. (..) Bazı bunama ve deliliklerde gatisme ne ise bu da hayalî bir gatisme'den başka bir şey olmasa gerektir. Daha doğrusu bu mevzuu psikanaliz ulemasının tetkik etmesi icap eden marazî ruhiyatın ta kendisidir.” (Çelebi, 1998: 143) Bu şiiri yazarların birinin kitabını, “komplekslerin ve dalâletin, cehaletle karışık bir şekilde snobluğunu yapan; bunu da iğrençliğe kadar götüren her türlü (anti-sociale) mübahiye telakki-lerin, ahlak, mukaddesat, ilim ve her türlü fazilet yıkıcılığının timsali olan satırları, egoizmin ve adiliğin ne reddelere varabileceğini anlamak için” okumuştur. Eğer bu kitap münferit olsa üzerinde durmayacaktır. Ama Nurullah Ataç'ın ağzından da bu “gatisme”şiirlerini duyduktan sonra meselenin acı ve ciddi akışının farkına varmıştır. İşin aslına bakılırsa skaloji, bu tür şiirlerin dış görünüşüdür. “Bu pisliklerin bir de iç tarafı vardır ki, akl-ı selime, zevk-i selime, bütün ruhî veçtimaî ahlak ve ananeye, ilme, irfana, düşünceye, fazilet bildiğimiz bütün müesseselere düşman oluş”larıdır. (Çelebi, 1998: 143-144)

Bu arada dikkatimiz çeken bir durumu da belirtmek istiyoruz. Asaf Halet'in toplanabilmiş bütün yazı ve görüşmelerinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın adı, bir kere Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin ikinci baskısını değerlendiren (Çelebi, 1998:365), bir kere de kendinden önceki nesilden beğendiği şairleri sayarken (Çelebi, 1998: 476) geçer. Oysa Tanpınar'ın hem Çelebi'den önce hem de onunla aynı yıllarda şiir üzerine yazdıklarında, Asaf Halet'in “şiirde ruh anı”, “şuur altı” “mistisizm” konulu yazılarındaki düşüncelerine yakın, bazen aynı kaynaktan beslendiklerini gösteren ifadeler vardır. Çelebi'nin Necip Fazıl, Tanpınar, Tecer, Dranas çevresinde devam eden ve birçoklarına göre hecenin atılımı sayılan şiirden, vezin, kafiye ve bir takım biçim kaygıları yüzünden bu kadar uzak durmuş olması mümkündür. Ancak, 1940'da “ruhumuzun sükun ve iştihaklarını, gizlendiği şeylerin ilerisinde, kendisinin baş döndürücü varlığının içinde, başkayı ve yabancıyı unutarak dinlendiririz” (Çelebi, 1998: 456); 1941 Şubatında “şiirin kriteriyumu zannımca hassasiyet değil, fakat bazı ruh anlarımızdır ve şiir bu anların tespiti demektir” (Çelebi, 1998: 53); 1946'da bir görüşmede “Fransız şairlerinden en çok sevdiğim Rimbaud, Valery,

Superville'dir; Verlaine ve Baudelaire de severim" (Çelebi, 1998:481) diyen ve nihayet 1954'te poetik yazı dizisinin ilkini saf şiir (poésie pure)e ayıran, şiirlerindeki mistisizm temayünü anlatan Asaf Halet Çelebi'nin; 1930'da Görüş'teki bir yazısında şiiri "kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temasından doğan bir mükemmeliyet"; sanatı, "ferdin en mutlak ve hür surette kendini idrak ettiği zirve" (Tanpınar, 1992:13) olarak tanımlayan,1944'te müziğin telkini ile uyanırken gördüğü hayallerin karşılığını "uzlet, mistik ülkü, ferdi saadet hasreti" (Tanpınar, 1992: 36) olarak duyan, şiirini ve estetiğini belirleyen arka planda Baki, Nedim, Şeyh Galip, Baudelaire, Mallarme³ Valery'yi sayan; rüya meseleleri beni, Freud ve psikanalistlere götürdü" (Tanpınar, 1969: 568-572) diyen Tanpınar'ı daha yakından bilmesi gerekirdi diye düşünüyoruz.

Poetik Belirlemeler

Saf Şiir

Asaf Halet Çelebi, 1954'te poetik arayışlarını netleştirmiş olarak karşımıza çıkar. Benim Gözümle Şiir Davası genel başlıklı, seri olarak yazdığı, Saf Şiir, Şiirde Vuzuh, Şiirde Şekil, Mücerret Şiir, Şiirde Ruh Anı, Şiirlerimde Mistisizm Temayülü (İstanbul, Sayı, 9,10,11, 12, 13,14, 1954) başlıklı yazıları, Haşim'in, Necip Fazıl'ın, Orhan Veli'nin poetik görüşlerinin yanı sıra anılması gereken bir bütünlük sunarlar.

Asaf Halet Çelebi, Saf Şiir başlığını attığında Henri (Rahip) Bremond, La Poésie Pure (Saf Şiir) adlı eserini yazmış ve şiir halini, şiirin lisanından ve onun kabiliyetlerinden çıkan bir mükemmeliyet olarak tanımlamıştı. Şiir halinin, izah ve gözleme imkân vermeyen, ancak bu konuda tecrübesi olanların sezebileceği bir hal olduğunu söyleyerek mistik bir tecrübeyi işaretlemişti. Valery ise izahı mümkün olmayan bir şeyi kabul etmediği için, şuursuz hali riyaziye ile desteklemiş, "velev rüyasını yazmak isteyen bir adam bile namütenahi derecede uyanık olmalıdır" (Tanpınar, 1992: 455) demişti. Haşim, Bremond'un "halis şiir" tartışmasına getirdiği yorumu benimsemiş, şiirin kaynağını "idrak mntıklarının hari-cinde, esrar meçhulâtın geceleri içine gömülmüş, kudsi ve isimsiz bir menba" (A.Haşim,1921)olarak belirlemiştir. Yahya Kemal, "öz şiir" ifadesini 1912'lerde

³ Asaf Halet'in "şiir kelimelerin bir araya gelmesinden hasıl olan büyük bir kelimedden başka bir şey değildir"(Çelebi, 1998: 147) şeklindeki sözünün Mallarme'ye ait olduğu ve aslının "mısra, bir çok kelimedden yapılmış hususî bir dalgalanması olan tek ve uzun bir kelime" olduğu anlaşılmaktadır. (Tanpınar, 1992)

kullanmış, “derunî ahenk”in, Bremond’un kitabında “rythme intérieur” olarak kullandığını 1920’de görmüş ve aralarında bir “tevarüd” olduğunu (Y.Kemal, 1990: 21)düşünmüştü. Tanpınar, asıl estetiğinin 1928- 1930 arasında Valery’yi tanıdıktan sonra oluştuğunu söyleyerek şiir anlayışını “en uyanık bir gayret ve çalışma ile bir rüya halini kurma” (Tanpınar, 1969: 570) olarak özetlemişti. Fransız şiirinde, Baudelaire, Mallarme, Valery çizgisinde gelişen simbolist, empresyonist, mistik dalgalanmayı, Asaf Halet’in şiir anlayışını “saf şiir” başlıklı yazıyla başlatmasından dolayı verdik. Şairin, ileriki paragraflarda ele alacağımız, “ruhi an”, “sırlı âlem”, “şuur altı” gibi kaynaklarının Fransız şiirinden bizim şiirimize ne zaman geçtiğini işaret etmek istedik.

Saf Şiir başlıklı yazısında Asaf Halet, bilim adamının pozitivist çalışmayla evreni açmaya, anlamaya ve anlatmaya çalışmasının karşısına, sanatçının kendinden yola çıkarak, ideal bir evrenin varlığını duyurmaya ve anlamını açmaya çalışmasını koyar. Bu yapılırken ortaya çıkan hayal ve ahenk tamamen keyfi ve mantıksız değildir. Fakat bu keyfiyet ve mantık, sıradan, hayatla birebir karşılıklı ilişkisi bulunan bir hesap mantığı değildir. Belki, “yüksek riyaziye ile bir noktaya varış mantığı” olabilir. Böyle yüksek ve soyut bir bağıntıdan çıkan şiirden, bir unsuru çıkarmak veya şiiri unsurlara ayırmak, bütünlüğün parçalanması ve bu bütünlüğü tutan şirazenin kopması anlamına gelir. “Yani bugünkü şiir, küçük kristallerden ziyade büyük bir mücevher halinde ışıklanmaktadır” (Çelebi, 1998: 147) Saf şiir, parçalanmayan bir tek kelime halinde olunca, ona bir şey eklemenin veya ondan bir şey çıkarmanın imkânı yoktur. Bu ritmik, imgesel ve biçimsel bütünlük, mutlak ve kapalı bir anlama doğru gitmez; kendi güzelliğinin idealine doğru akar. Bu yüzden anekdot, menkıbe ve tasvir, bu şiirin vazgeçilmezleri olmazlar. Asaf Halet bu bakışıyla, Valery’ye daha yakındır. Valery, Mallarme üzerine verdiği bir konferansta her şiirin, mutlak olan bir şiire doğru sonsuzda bulunan bir sınıra, dilin güzellik gücünün idealine doğru yöneldiğini söyler. (Joubert, 1993: 18) Çelebi’ye göre sanatta eskimeyen şey de budur.

Bremond gibi, Asaf Halet de saf şiirin ilahî kaynakla ilgisini kurar. Bir hadise dayanarak, ışıldayan büyük mücevherin, “şairlerin dilleri ile açılacak olan arşın hazinelerinde saklı” olduğu bilgisine yaslanır ve bu mücevherin “haşviyattan sıyrılmış, temizlenmiş, tasfiye edilmiş olan hakiki şiirin kendisi” olduğunu söyler. Burada şiirin ve kutsal işaretin, sonsuzluk ve kayıtlarla sınırlanmamış dinamiklik noktalarında buluşturulduğunu görürüz ve aklımıza Paul Claudel’in sözleri gelir: “şiir saf olana ulaşmayı sağlar ki bu, dilin gündelik kullanımına hizmet eden bir şey değildir; taşıdığı bütün anlamlarla, Tanrının kısmî, kavranabilir ve gönül ferahlatıcı simgesidir. Gerçek anlamdaki söz gibi bunun kökü ve anahtarı olan mükemmel

(tanrısal) söz, zihnimizde tam olarak birleşir, ama daima bizi sürükleyip cümleyle birlikte (..) işte şiir, bu anlamda duayla-buluşur; çünkü nesnelerin ve Tanrının yaratıları ve Tanrının belirtisi olan saf özünü açığa çıkarır” (Joubert, 1993: 28) Bremond ve Claudel sözün sahip olduğu bütün anlamların, dinin gizli ve genellikle ulaşılmaz isimsiz ve tanımsız sonsuzluğuna doğru olduğunu işaret ederler. Asaf Halet ise, Valery ve Haşim gibi bu kaynakla buluşmakla birlikte, günlük dilin ulaşamayacağı kadar yoğun ve ritimli bir “dil yaratmak” noktasında durur. “Bir okurunuz, şiirinizin şurasını anlamadım dese, açıklar mısınız” sorusuna, “elbette, neyi söylediğimi ben de bilmiyorum diyecek değil (im) ya” (Çelebi, 1998: 487) diye cevap verdiği bakılırsa Asaf Halet, bu dili de bilinçli olarak kurmak istiyor demektir. Necip Fazıl’da poetikasında Asaf Halet gibi, yukarıda andığımız hadisi kalkış noktası yapar. Fakat Çelebi’den farklı olarak, remzilik ve sırrılığın, mutlak hakikati arayan şiirin nitelikleri olduğunu söyler.

Mücerred Şiir

Asaf Halet’in Benim Gözümle Şiir Davası seri yazılarının dördüncüsü Mücerred Şiir başlığını taşır. Saf şiir, işareti sınırlandıran tasviriden, anekdottan, benzetmeden; kalabalık, kirli ve taklit bir dilden uzaklaşmakla soyuta doğrudur. Ancak soyut şiir demek soyut kelimeler, soyut terkipler demek değildir. Tam tersi, şair, somut malzemeyle kurar dili; ama bu dil, soyut hayallere götürür insanı. “Şiir tıpkı hayatta olduğu gibi müşahhas ile mücerred bir âlem yaratır (..) sanatkar taklit eden değil, hayatı yeni baştan inşa eden, kendi bünyesine göre yoğuran yaratıcı bir insan olduğu için onun vücuda getirdiği âlem de mücerred âlemdir. Hayatta bize mücerred fikri veren aslında müşahhas olan şeylerdir”. (Çelebi, 1998: 161-162) Tasavvuf ve Eflatun kaynaklı varlık- evren algısından beslenen bütün metafizik sanatçılar, sanatın somutun taklidi olmadığına, somuttan yola çıkarak soyutun taklidi olduğunda birleşirler. Başka bir deyişle, sanat yaratılanın değil, yaratışın taklididir. Sanki sanatçı, bu yaratış çabasıyla, bir tür yabancılık duyduğu bu somut varlığın içinden çıkarak bazı sırları işaretleyecekmiş gibi hissetmektedir kendini. Bu yüzden elinin değdiği, gözünün gördüğü, belleğinin tuttuğu bütün anlamları soyutlama başlar. “Soyutlama, doğanın kemiğini, iskeletini görmek, geometrisine ermek ve matematik imkanlarını kurcalamak, yeni eserin üzerine oturacağı şematizmi yakalamak çabası” (Karakoç, 1982: 10) dır sanki.

Asaf Halet, bu soyutlamanın, hayat pratiklerine karşılık gelmemesi, bellekte artık durağanlaşmış manaları bulunan dolaylamalara yenik düşmemesi için, “müceered mefhumlu kelimelerden ve bilhassa sıfatlardan mümkün olduğu

kadar uzak” kaldığına dikkat çeker. Çünkü bu tür kelimeler yıpranmıştır ve delalet edecekleri manalar da halden uzak ve hayalîdir. Soyut şiir demek, somut malzeme ile , ruh anının soyut ifadesi demektir. Bu ruh anlarını da artık teşbihlerle veremeyiz. Çünkü şiir, anekdottan ayrılmadığı ve anekdotu süslemeyi önemseydiği için, tarif etme kaygısı taşıdığı için teşbih kaçınılmazdı. Oysa “asıl anlatılmak istenen şey kendi benliğimizdir” (Çelebi, 1998: 164) tarif ve tasvir, bu noktada anlamı genişleteceğine daraltır.

Şiirde Anlam Açıklık ve Sosyal Meseleler

Asaf Halet de saf şiir anlayışını benimseyen şairler gibi anlamı, göreceli bulur. Haşim'in 1921'de söylediklerini neredeyse tekrarlar. Haşim bu yazıda, anlamdan ne kastedildiğini sorgular. Mütalaalar mı, hikaye mi, mazmun mu hangisi anlam sayılacaktır? Sonra bunların anlaşılmasında hangi algı düzeyi esas alınacaktır? Oysa anlam denilen şey, ahengin telkin ettiği bir haldir. Zaten “şiirin müvellidi idrak mntıkaları haricinde, esrar ve meçhulatin geceleri içine gömülmüş” kutsal olan, isimlendirilemeyen bir kaynaktır. (A.Haşim, 1921) Asaf Halet de, Şiirde Vuzuh başlıklı yazısına, “anlamak izafî bir mefhumdur. Bir gazete havadisini, bir riyaziye meselesini, bir insanın hislerini anlamak, büsbütün başka şeylerdir” diye başlar. (Çelebi, 1998: 18) Yarı münevverlerin şiirde hikayeyi takip ettiklerini, şiiri özetlemeye kalktıklarını bunu yapamadıkları bir şiirde de şekle, sathi kısımlara sarıldıklarını söyler. Bu tür insanlar “anladım” dediklerin de çoğu zaman sanatçıyı değil, cambazı anlamışlardır. Oysa saf şiir, bu biçimsel oyunu kovmuştur. Bu yüzden de yarı münevver, saf şiirden heyecan duymaz. Fakat Asaf Halet'in anlam konusundaki tavrı Haşim'inki kadar (gibi) müzikle ilintili değildir. Haşim belki Verlaine'den gelen bir etkiyle, anlamı şiirdeki müziğin bir telkini olarak kabul eder. Asaf Halet'de anlam, yazanın ve okuyanın ruh anlarının buluşmasına göre var olur. Ancak okur, şiir okumayı iyi bilirse, şiirin asıl değerini yapan gizli mantığı bulabilir. Bir kere her mısra gazete okur gibi değil, tasavvur edilerek, mukayese edilerek okunmalıdır. Bundan sonraki, ise okuyucunun ruh imkanlarına, anlayış kabiliyetine, irfanına, hüsni niyetine bağlı bir keyfiyet olacaktır. Haşim'in şiirdeki kelimelerin manaları üzerinde duranları yermesi gibi, Asaf Halet de, şiirdeki kelimelerin manalarının aranmasını gereksiz bulur. Çünkü şiir, tek tek kelimelerden oluşan parçalı bir şey değil, adeta büyük ve tek bir kelimedir. Bu tek ve büyük kelime karşısında okuyucu, kendisini şairin ruhunun aynasında görebilirse, kendi ruhuna, kendi benliğine yakın olan bazı haller yakalayabilirse, kendi varlığını anlamlandırabilecek sonuçlara ulaşabilir. Çünkü, “asıl sanatkar bir büyücü bir şarlatan

değil; kendi varlığı bizzat bir mucize olan bir velidir. Ruhumuzun sükun ve iştihakını, onun maddi vasıtalarla gizlediği şeylerin ilerisinde, kendisinin baş döndürücü varlığının içinde, başkayı, yabancıyı unutarak dinlendiririz. Orada gösterişten uzak, taklitten sıyrılmış, aleladelikten ayrılmış kendi hakiki ve yüksek varlığımızı buluruz”. (Çelebi, 1998: 136) Buna göre, şiir hem yaratılma aşamasında şair için hem de okunma sürecinde okur için “mistik bir yaşantı” olmaktadır. Şairin somut, pratik, düşünsel ve hayata bağlı öneri ve tenkitleri olmadığı gibi okurun da şiirden böyle bir beklentisi olamaz. Fakat burada sorulması gereken soru var: İslam, Mısır, Hint hatta Avrupa uygarlıklarından gelen unsurlarla şiirlerde oluşturulan kültür atmosferi niçindir? Somut gerçekliğin, geleneksel şairaneliğin tekrarını istemeyen şair, mistik bir tecrübeye açılabilir; metafizik bilgilenmeyi, gerçeği aramanın bir yolu olarak seçebilir; varlık bütünlüğünü düş ve gerçek arasındaki “an”larda duymak isteyebilir. Nitekim Cumhuriyet dönemi şiirinde Haşim, Tanpınar, Necip Fazıl hatta Fazıl Hüsnü, bu tür yollara girdiler. Ama şiirlerinde bazı işaret ve formüllerle doğu batı uygarlıklarının menkıbevi ve mitolojik dağarcığını bu kadar kullanmadılar. Asaf Halet’in bu kültürler arası atmosferi oluşturmasının sebebini Kaplan şöyle değerlendirir: “Bütün zamanları ve bütün mekânları birden yaşamak; kelimenin tam manasıyla beşeri ve daha fazlası, tabir caizse ‘kâinatı’ olmak; çeşitli medeniyetlerin insanlarıyla, hayvanlarıyla ve nebatlarıyla birleşmek; bir nevi varlık mistisizmi” (Kaplan, 1978: 169) Gerçekten de Asaf Halet’teki bu varlık mistisizmi, sadece İslam’la, tasavvuf disiplini ile kayıtlı değildir. Onun tasavvuf ve destan kaynaklarına başvurması milli veya dini bir “bilgi ortamı” oluşturmak istemesi anlamına gelmez. Onun için, uzandığı her bilgi, her görüntü (Hint budaları, tasavvuf, kutsal kitaplar, bilinç altı, çocukluk, ilk gençlik vs), onun eşyayla bağını koparan, “şimdi”den alıkoyan, adeta “yitik ben”i işaretleyen bir imgedir.

Asaf Halet’e göre şiirin her hangi bir sosyal hedefi olamaz. “Şair kendini dinlemeli, kendini bulmalı ve kendine benzeyen insanlar için söylemeli (...) Şiir de hariç yoktur. Zahiri olarak bir realite görülebilir. Fakat bu da şairin içinde teşekkül etmiştir. Tamamıyla enfusidir” (Çelebi, 1998: 473) Şiirin sosyal hedeflerin gerçekleşmesinde bir işlevinin olup olmadığı noktasında özellikle Tanzimat’la birlikte farklı kutuplarda farklı düzeylerde bir çok görüş ileri sürülür. Fayda kutbunda yer alanların kimi, sanatı tamamen gördüğü ‘hizmet’ açısından değerlendirir. Kimi, hem işlev hem estetik der. Estetik değer kutbunda yer alanlardan, şiirin hiçbir işlevsel sorumluluğunun olmadığını söyleyenler olduğu gibi, asıl olan güzelliştir ve zaten güzel faydalıdır diyenler de vardır. Asaf Halet “sosyal gaye” ile, toplumun yapısındaki genel dönüşümleri veya devrimleri kasteder ve şairin, bu konuda hiçbir değiştirici güce sahip olmadığını söyler. Bu yüzden bir şairin sosyal olaylarla uğraşmaya

kalkışması, bunlar hakkında fikir yürütmesi “aptallıktır; küçük, adi ve bayağı bir şekilde, anlaşılmayan fikirlerin müdafii olmaktır”. (Çelebi: 1998:493) Şiirin gerçekliği ile, ideolojinin veya sosyal amaçların gerçekliği farklıdır elbette. Ama yazılmış bir şiiri şairin dışında bir kişi bile okusa, şiir sosyal hayata açılmış olur ve bu anlamda sosyal işlev doğal bir sonuç olur. Asaf Halet “şair kendine benzeyen insanlar için söylemelidir (...) Ben şiirlerimi meydana getirirken Arif’i (Dino), Bedri’yi (Rahmi Eyuboğlu), Abidin’i (Dino) düşünüyorum” (Çelebi, 1998: 476) derken, şiirin sosyal işlevini, bir ruh yakınlığı, bir yaşantı yakınlığı içinde sınırlandırmaktadır. Arka plandaki bütün bilgi, kültür ve “fenâ fi’t-tarih” (Okay, 1998) olma hali, öğreten, sorgulayan, kavga eden veya ağlayan bir şair yapmaz onu; evrenin içinde değişmeden dönüp duran “ben ve varlık” gerçeğinin iç devingenliğini duyurur. Bütün bu mistik tasavvufî, dinî terim ve terkipler, bu öğretilerin bütünüyle kavranılması için de kullanılmazlar; ancak bu dünyaları duyurmadıklarını da söyleyemeyiz. Hatta daha ileri gidip, onun sembolik imajlarının, bütün medeniyetleri kolektif mistik bir şuur altı olarak duyurmak istediğini söyleyebiliriz. Bu yanıyla onun şiiri, fantastiğin ötesinde bir kültür şiiridir.

Şekil Çevresinde

“Kendi şiirimin kontrüksiyonuna gelince, ben evvela şekil diye bir şey tanımlıyorum. Bu şekil’i yalnız harici şekil addetmemeli. Şiiri, mümkün olduğu kadar bağlardan ayrılmış olan ve mücerrede yaklaşan bir şey telakki ediyorum. (..) Ruhun nasıl rengi ve şekli yoksa şiirinde yoktur; çünkü şiir maddenin değil, ruhun ifadesidir” (Çelebi, 1998: 53) Bu görüşün dile getirildiği tarih 1941. Benim Gözümle Şiir Davası adlı seri yazılarından on yıl önce. On üç yıl sonra 1954’te ise şunları söyler: “Saf şiirde şekil telakkisi tarifi bir neticesidir. Her şiirin şekli, sadalarının arabeski o şiirin vermek istediği umumi havayı en mükemmel şekilde temin edecek olandır. Şu halde buna göre ne kadar şiir varsa o kadar da şekil olması icap eder” (Çelebi, 1998: 154) Bu iki görüş arasında büyük farklar yoktur. İlkinde şekli bütünüyle reddeden; ikinci görüşte, birime, kalıplaşmış ses unsurlarına ve ölçüye bağlanan ve her şiirde tekrar edilen değişmez forma itiraz eden bir hava sezilse de, “kabul etmiyorum” dediği şekil de, ikinci görüşte belirtilen kayıtlarla sınırlanan şekildir. Fakat birinci görüşün geliştirildiğini, saf şiirle ilişkilendirildiğini söyleyebiliriz. Mallarme’nin şiiri “içten gelen ezgi” olarak değerlendirdiğini Haşim, Yahya Kemal ve Tanpınar gibi Asaf Halet de bilir. Çelebi, kullandığı bazı ritim unsurlarıyla kurduğu ahengin, aslında ruhun ahengi ve hareketi olduğunu düşünür. Onun, hazır şiir kalıplarını kabul etmemesi buna dayanır. Her ruh hali veya her şuuraltı akış, kendi biçimini bulur; dolayısıyla her şiirin biçimi vardır ve

fakat bu her şiir için özgün bir biçimdir. Yani ne “kadar şiir varsa o kadar da şekil var”dır. Fakat acaba bu biçimler; ruh tahavvülleri ile birlikte mi doğmaktadırlar? Eğer öyleyse şairin “hal”e girmesinden başka harici bir çabası yok mudur? Şair imgelemini biçimlendiren malzemeyi dilden alacağına göre bir seçme yapmak durumundadır. Seçimini nasıl yaparsa yapsın, aslında imgelemin yeniden kurulması söz konusudur. Simgelerin, imgelerin, eğretilmelerin istenilen bir yaşantı alanını/ düzeyini yapı olmadan duyurmaları mümkün olmayacaktır; yalnızca ruhtan oluşan bir “insan” olmayacağı gibi.

Bu yapı için Asaf Halet genel olarak ritim ve ahenk unsurlarından bazılarının -“dar mahbesleri”ne girmeden – kullanılabilceğini söyler. Ritim unsurlardan biri “imale”dir. O, “ritimleri belirtmek için bazı kelimelerde (İbrâhîm, Kîm, Mâra gibi) imaleler” yapmaktadır. Fakat bu imaleler, var olan bir kalıba uymak için değil, “ahenk mantığında zaruri görüldükleri için” yapılırlar. Bazı “Formüller” de yine ritim için kullanılırlar. Örneğin, Halakasse-mâvât-i vel-ard, Om Mani Padme hum Ammon ra’Hatepveya tafnit gibi formüller, özellikle bir mana için değil, bir atmosfer oluşturmak için kullanılan formüllerdir. Gerçi bu atmosfer bir anlam telkin edebilir ama asıl amaç bir hava oluşturmaktır. Haşim’in de benzer tutumla bir “musiki” havası oluşturmak istediğini hatırlayabiliriz. Fakat arada önemli bir fark var: Asaf Halet bu formülleri, geçmiş ve yaşayan farklı uygarlıkların kültürlerinden çıkarmaktadır. Uygarlıkların sezgisel boyutunu çağrıştıran anlamlı veya anlamsız formüllerden ve kültürel imlerden yola çıkarak Asaf Halet’in Budizm’i veya Tasavvuf’u derinliğine işleyerek, bunlardan birini bir dünya görüşü olarak önerdiğini söyleyebilir miyiz? Bunların bilgiye dayandıkları açık olsa bile, bunu söyleyemeyiz. Çünkü, Asaf Halet’in oluşturmak istediği atmosfer, bütün uygarlıkların ruhsal derinliklerine bağlı sınırsız, bütüncül kişisel bir var olma ve var olmayı duyma merkezlidir. Onun şiir dışındaki çalışmaları da (Mevlana, Eşref-oğlu Divanı, Şehy Galip, Molla Cami, Buddha) hangi bilgi kaynaklarına, nasıl eğildiğini gösterir. Çelebi, yine “ritim itibari ile”, dozunda kullanılmak kaydıyla, “musiki”yi de gerekli bulur. Tabi o, Verlaine gibi “herşeyden önce müzik” diye düşünmemektedir. Sanatların birbirinin yerine geçmesini de doğru bulmamaktadır. Orhan Veli gibi tümünden ret de söz konusu değildir. Önemli olan “doz”dur. Bu doz, iyi ayarlanmazsa şiir, boş yere müziğin yerini almaya kalkışabileceği gibi, ifadenin daha ritimli olması için üzerine düşeni yapmamış da olur. Yalnız müziğin şartı vezin ve kafiye de değildir.

Asaf Halet, biçimin ses ve hareket özelliğini belirleyen ritmi ve ahengi birbirinden ayırır; ahenk unsurları olarak tekrarları ve aliterasyonları gösterir. “Tekrar”ı, eskilerin, şiire hamle, hareket ve dinamizm vermek için kullandıklarını;

kendisinin ise tersine durgunluk, tembellik ve salıntı” (Çelebi 1998: 158) vermek için kullandığını söyler. Fakat belirtmek gerekir ki Asaf Halet’e kadarki şiirde tekrarın sadece hız, hareket ve dinamizm oluşturduğu söylenemez. Örneğin Haşim’in meşhur Bir Günün Sonunda Arzu şiirindeki tekrarların tam da Asaf Halet’in dediği gibi bir durgunluk, tembellik, salıntı verdiği açıktır. Çelebi’nin tekrardan beklediği durgunluk, tembellik ve salıntıyı bütün sezgisel ve mistik eğilimli şairlerde de görebiliriz. Çünkü, bunlara göre hareket, takvimsel bir ilerleme değildir; önce ve sonra bir “an”içindedir ve evrenin ruhu, bu “an”ı yaşamakla duyulabilir. Şairin yapmak istediği de şiiriyle yaşantıyı duyurmaktır. Tanpınar’ın, Valery’den ilhamla, şiirin “bilinçli bir rüya kurma” işi olduğunu söylemesi çok belirleyicidir. Çelebi, ahengi sağlamak amacıyla “aliterasyonlara” da gerektiği kadar baş vurulabileceğini kabul eder. Hatta tekrarlar ve aliterasyonlar, vezin ve kafiye kaydı olmadan da müziğin olabileceğini gösteren imkanlardır. Fakat bu imkanların kullanılmış olması rastlantı sonucu değildir; adeta biçimsel öğelerin ne nasıl var oldukları “hislerin tehavvülü”yle bağlantılıdır. Yani biçimsel öğelerin gerekçeleri önceden vardılar ama bunların neler oldukları ve nasıl kullandıkları riyaziye meselesidir. Böylece hem birer maymuncuk gibi kullanılan vezin ve kafiye kadından uzaklaşılabilir hem de her şiir “mevzuunun kendine layık olduğu şekilleri iktisap” eder. Cumhuriyet döneminde tasavvufa, eski kültüre yönelen şairlerin bir çoğu, bütünüyle olmasa da biçim olarak da eskiye yönelirler. Yine bu dönemde bu kültür kaynaklarına yönelenlerin çoğu, önceden beri kabul edilmiş işaretlemeleri, önermeleri ve telkinleri olduğu vermeye çalışırlar. Asaf Halet, tasavvufun dışında başka uygarlık menkıbe ve metinlerine yönelerek, problemi, İslamın bir yorumu olmanın ötesine götürür; yaptığı alıntı ve atıflarla daha geniş ve evrensel mistik bir yaşantıyı işaretler. İmgeler ve seslerin uyumunun altında hep köpüksü bir anlam ve durağan bir düşünceyi duyurarak bütünüyle yeni (modern) bir şiir kurar.

Mistisizm

Asaf Halet, İstanbul dergisinin 14. sayısında yayımladığı “Şiirlerimde Mistisizm Temayülü” başlıklı yazısında, şiirlerinin bir çoğunun nirvanaya davet veya nirvanaya nasıl erişileceğinin hikayesi olduğunu söyler. Nirvana adayının önce çevresini unuttuğunu (acaba ot gibi yerden mi bittim); sonra kendini kaybettğini (ben başka yerdeyim); zaman mefhumunun ötesine geçtiğini (zamanı nasıl unutmaktayım); sonra benliğin sınırlarını aşarak taşıdığını, muayyen bir ruhla mevzileşmekten çıkarak dağınık ‘diffus’ hale geldiğini belirtir. Bu istihaleyi en güzel şekilde, etrafa yayılan ve nihayet her noktada aynı düzeye varınca

durgunlaşan deniz hayalinin ifade edeceğini; bu yüzden de deniz simgesinin şiirlerinde sık kullanıldığını söyler (Çelebi, 1998: 172-173) Böyle olunca, zaman, mekân ve diğer sınırlar kaybolmakta; evreni tek bir ruh istila etmekte ve bu nirvana halinde nihayet düşünce de kalmamaktadır. Onun bazı şiirlerinin hiçbir anlamı olmayan (om mani padme hum, kama pet kama ta) gibi formüllerle bitmesi bu yüzdendir. Var olmak bilinci eriyip sonsuz bir “temaşa”ya dönüşünce, söz de kaybolmaktadır. Bu dereceye yükselen ruh için, zaman mekân söz konusu olmaz; dilediği anda nirvana’dan çıkarak her şeyi duyabilir; cübbenin altında kaybolabilir; tasvirlerin arkasına saklanabilir. Mısır-ı Kadim’e gidebilir; Asûri memleketlerinde bir asma bahçe olabilir; bir kaitaptaki yazıların ne hissettiklerini bilebilir; hatta Adem’in mucizesini tekrar edip uyluk kemiğinden bir kadıncık yapabilir. Kısaca bu dereceye yükselen ruh için imkansız bir şey kalmamıştır.

Asaf Halet’in mistik bir sürecin (veya yaşantının) sonucu olarak kullandığı nirvanayı İslam, Batı ve Hint mistisizmiyle nasıl ilişkilendireceğiz. Çelebi, kendi nirvanasının Budistlerinkinden Tagor’unkinden farklı olduğunu belirtir. Çünkü, nirvanada saadetin zirvesine eriştiği anda bile içi rahat değildir. Gelip ulaştığı muvazene istikrarsız bir muvazenedir ve ruhun en gizli yerinde bile bir endişe kalmıştır. Yani nirvanadayken bile içi sıkılmaktadır. Nirvanada, her şeyin yok olduğu, sözün bile hiçleştiği, var olma bilincinin seyyal bir ruha ulaştığı anda bir kaygıdan ve avunma isteğinden söz etmek bir çelişki gibi görünüyor. Acaba Çelebi, Tagor gibi, birliğin sonsuz olduğunu, aşkın bütün çoklukları uyuma dönüştürdüğünü, nefsin birliğe feda edildiğini (Tagor, 1999: 8) düşünmediği için mi zirveye çıktığını varsaydığı anda bile kaygı duyuyor? Tagor, bu süreci (yaşama biçimini) sadece bireysel yaşantının değil aynı zamanda toplumsal yaşantının da amacı olarak görür. Bu durumda onda mistisizm bir öğreti niteliği kazanır. Oysa Asaf Halet’te mistisizm sanki sadece bir ‘initiation’ olarak vardır. Upanishadları bilen, Buddha’yı yazacak kadar Hint mistisizmini bilen şairin, Tagor’u anlamaması düşünülemeyeceğine göre, bilerek bu mistik öğretden belli ölçülerde yolunu ayırdığını söyleyebiliriz.

Saf şiir anlayışını, poetikasının başlarında ele aldığını ve şiirle ilgili yorumlarını bu anlayışına dayandırarak geliştirdiğini biliyoruz. Şiir, onda saf olana yaklaştıran bir yaşantı biçimini sağlamaya yönelir. Acaba bunu yapmak için kullanılan imgesel ve ritmik dil, bütün anlamlarıyla, Claudel’in dediği gibi, Tanrının kısmi, kavranabilir ve ferahlatıcı bir simgesi midir? (Joubert, 1993: 28) Eğer öyleyse, şiir dili, duayla, zikirle yakınlaşır ve Tanrının belirtisi olan saf özleri açığa çıkarmaya yönelir. Asaf Halet’teki mistisizmi bu bağlamda ele al-

mak mümkün görünmüyor. Çünkü onda ilhamı çağırın alıntı ve gönderme ırmaqları, çocukluğundan, ergenlik içgüdülerinden, ruh durumlarından, izlenimlerden ve bilgiden akar. Bu ırmaklar, Tanrının evrendeki simgesel varlığından çok, durgun bir devingenlik içinde, şairin kendi sonsuz ve değişken ruhunu “temaşaya” yönelirler.

Mistisizmi, İslam geleneği içindeki tasavvufu birleştirip “tabiat üstü bir âlemlerle irtibat kurarak, üstün bir bilgiyi araştıran ve aklı ve nicelikçi denemelere dayanmadan, sezgi gücü ve vecd halindeki pratiklerle eşyanın özüne ait bilgiye, Allah’a ulaşacağını ileri süren tasavvufi felsefi meslek” (Bolay, 1999: 314) olarak tanımladığımızda da, bu “mistik temayül”ü tamamıyla geleneksel tasavvufi yolun içinde saymakta zorlanırsınız. Çünkü öncelikle söylemek gerekir ki, tasavvuf yolunda, nefsin eğitilmesi, ruhun ve kalbin temizlenerek ilahî âlemin gerçekliklerini yansıtmaları için zühd ve riyazet hayatı gereklidir. Tasavvufi (mistik) tecrübe talip, mürit, salık gibi katlarda oluşmaktadır ve bu yolculuk kişisel tecrübeyi aşan bir nitelik göstermektedir. Asaf Halet’in mistik bilgiye dayanan imlerinin, bu tecrübeyi çağırıştıran yanları vardır kuşkusuz ama asıl olarak reel pratiklerden kopan, kendi içine dönen, varlığının kendi fiziksel tarihini aştığını duyan insanın “mistik yaşantı”sını duyurlar. Schimmel’in dediği gibi, mistisizme “dinler içinde akan ruh nehri” diyenler olmuştur. Ona, ister bilgelik, ister aydınlık, ister aşk, ister hiçlik diyelim; gerçek olan en geniş anlamıyla, tek bir hakikatin bilincine varmaktır (Schimmel, 1982: 17) Bütün mistikleri, tek ve kuşatılmaz ruhsal gerçekliğin etrafında birleştiren böyle bir belirlemenin bazı göstergeleri de vardır. Bir şairin dediği gibi, ülkeden ülkeye, dinden dine değişse de kullanılan mecazların arasında bir yakınlık olduğu görülebilmektedir (Turan, 1997: 34) Örneğin, ışık, su, birleşme gibi kelimeler etrafında kümelenen simgeler ve imgeler, ortak bir dil varlığını düşündürmektedirler.

Asaf Halet ‘in Tasavvufa, Doğu ve Batının mistik kaynaklarına yönelmesini neye bağlayacağız? Kaplan, onun İslam, Mısır, Hind, Afrika, kısmen Avrupa medeniyetlerinden aldığı unsurları, tabiatın derin ve esrarlı sembollerini, kendi trajik ve metafizik mizacıyla birleştirdiğini (Kaplan, 1978: 168)söyler. O zaman bu yönelişi, yaratılıştaki mistik kişiliği fark eden bir insanın, bilgi ve kültürle kendini donatmasına, bu donanımdan evrensel bir “varlık mistisizmi” düşüncesini oluşturmak istemesine dayandırabiliriz. Hilmi Yavuz, bu kültürel mistik yönelişin, pozitivist ve entellektualist zihniyetin Türk insanına yegane alternatif olarak dayatıldığı bir dönemde oluşmasına dikkat çekerek (Kırımlı, 2000: 97) modern sosyal ve siyasal etkilere gönderme de bulunur. Bu etkilerin varlığı doğrudur. Fakat bu yönelişin ilk şairi Asaf Halet değildir. Dış duyuların, aklın tanıklığı ve

yal göstericiliğinin dışında bazı bilgi kaynaklarına dayanan yaşantılara yabancı olmayan bir kültürün devamı olduğumuzu edebî yeniliğimizde ilk anlayan şair Yahya Kemal'dir. Fakat o, tasavvufî kültüre yönelmez; Bergson sezgiciliğiyle Hayyam rintliğini, buluşturan bir atmosferde ruhun seyrine doğru yol alır. Tanpınar'ın "iç insan"ı öne çıkarırken aynı yolda devam etmekle birlikte uygarlığın estetizmini de kurmaya ya çalışır. Necip Fazıl'ın Tasavvufa yönelmesi de Asaf Halet'ten öncedir. Fakat onun metafizik yorumu, geleneksel tecrübeden farklı olarak yansır. Geleneksel tasavvufî öğrenme, ben'le girişilen açık bir kavgaya dönüşür. Dönemin Asaf Halet'in şiirlerine verdiği en belirgin niteliğin "tuhaf"lık olduğunu hatırlarsak, modern sosyal siyasal akılcılığın ne kadar karşı konulamaz tek gerçeklik olarak algılandığını anlarız ve Asaf Halet'in alternatif kaynaklara yönelmesinin cesurca olduğunu söyleyebiliriz. Fakat Çelebi, Doğu'ya, tasavvufa, Budizme yönelerek, geleneksel metafizik algı ve tecrübeyi, kolektif mistik bir düzeyde yaşar; İslamın tasavvufî yorumunu devam ettirmez. Doğudan alınan ışığa, Batının yeni bilimsel verileri de eklenince (şuuraltı), bütün bilgiler, mistik bir yaşantıyı işaretleyen şiirsel imlere dönüşürler. Söz konusu ettiğimiz yönelişin oluşmasında ve biçim kazanmasında Çelebi'nin okuma şartlarının da etkili olduğunu söylemeliyiz. Okuma notlarının arasına Mevlana, Molla Cami gibi tasavvufî kişilerin yanı sıra eski Mısır, Buda ve Hristiyan metinlerini eklemesi, mizaçla ilgili olduğu kadar, imkanların hazırladığı merakla da ilgilidir.

İlhamın İrmakları

İnsanın sanatlarla niçin ve hangi ihtiyaçlarla buluştuğu, onun sanatsal metinlerin nasıl doğduğuna dair bakışını da etkilemektedir. Mesela, şiire, inandığınızı öğretiyi besleyen bir "şey" olarak bakıyorsanız, şairin önce bir öğretiye sahip olması gerektiğini düşünüyorsunuz demektir. Asaf Halet, bir sanat eserinin karşısındaki insanın, kendisini sanatçının ruhunun aynasında gördüğünü düşünür. Sanat eserinden aldığımız şey de, "samimî ve hakikî benliğimize yakın olan şey"dir. Dolayısıyla sanatçının büyü, şarlatanlık, yol göstericilik gibi harici ikna yöntemlerine başvurması beklenemez. O, zaten ruhunun sükun ve iştihakını maddi unsurlardan ayırmış bir mucizedir. Biz de onun baş döndürücü varlığının içinde başkayı, yabancıyı unutarak dinleniriz; orada (sanatçının ruhunun aynasında- metinde) "gösterişten uzak, taklitten sıyrılmış, aleladeden ayrılmış kendi hakiki ve yüksek varlığımızı buluruz" (Çelebi, 1998: 136) Şiirle buluşma, böyle bir açıdan verildiği zaman, şiiri doğuran etkilerin, sosyal, siyasi, hatta sanatsal etkiler olmadığını düşünmek durumundayız. Varlığımızı bulduğumuz yaşantı pratiği (şiir), elbette tesadüfen kurulmaz. Şiirdeki ruhî havanın çağırdığı bir

biçime, ritim ve ahenk unsurlarının yardımıyla ulaşılır ve şiire asıl kıymetini veren gizli mantık kurulmuş olur. Asaf Halet'te biçimi hazırlayanın da ruh hali olduğu anlaşılmaktadır. O halde, kafiyenin çağrışım gücünün, veznin ve dış formun gerekliliğinin bağlayıcı tarafı yoktur; “şiir, bir çeşit ilcaî tesirle söylenen sözdür”. Öyleyse ilcaî tesir (ruh hali) ve onu besleyen ırmaklar nelerdir ?

Ruh Anı

“Şiirde her şeyden evvel şairin hakim olan ruhu sezilir. Yani onun şahsiyetini yapan altşuur bütün şiirlerinde duyulur” (Çelebi, 1998: 165). Buna göre şiir, bu ruh hallerinin tespiti olmaktadır. Bilinç altında hatıralar, ihsaslar, insiyaklar, arzular karmakarışık ve dağınık bir şekilde uyumaktadırlar; günlük hayatın içindeki bazı olaylar, görüntüler, izler, duyarlı insanlar için birden bire bilinçaltının kapılarını açmaktadırlar ve insan açılan kapıdan yaşanılmış her hangi bir anı veya anın uyandırdığı duyguyu yeniden yaşamaktadır. Fakat bu yaşayış, şu anki varlığımızın dışında, onu aşan veya onu kuşatan, mantikî örgüsü bulunmayan bir “hal”dir. Şair, bu halleri ne kadar tespit edip ifade ederse, o kadar şairdir. Asaf Halet Şiirde Ruh Anı başlıklı yazısında bu düşündüklerini desteklemek için iki şiirinden örnekler verir. Biber adlı şiirinde, günlük hayatın bir anında bir biber kokusu duymuştur. Bu koku ona çocukluğundaki kâbusları yeniden yaşatmıştır. Koku, Hafız Hanım, masal, kocakarı birbirlerini doğuran imgeler olurlar ve şairi bir olayı hatırlamaya değil, aynı duygu halinin içine çekerler. Fransa İçin Şiir’de de, işgalin sonuçlarından biri, bilinçaltına bir kapı açmış, dinlediği Fransa ve Türk masallarında babası tarafından terk edilen çocukların acısı, Fransa’ya duyduğu yakınlık ile birbirine karışmış, ruhun ıstıraplı bir hali yeniden yaşanmıştır. Okur eğer bu ruh haline yakın ise oda aynı ruhsal tecrübeyi yaşayacaktır. Yoksa kelimelerin lügat manalarından yola çıkarak bir şiirin dünyasına girmek söz konusu değildir. Burada dikkat çeken belirleme, ruh hali ile bilinç altının aynı sayılmasıdır; şiirin doğduğu her ruh halinin, her insanın en derin en gizli geçmiş varlığı olan bilinçaltına ait olmasıdır. Ancak şairin yaşadığı hal, bilinçaltının bütünüyle ve olduğu gibi tespiti değil, bir ruh anının, bir pencereden görülen ve bir daha tekrar edilemeyen görüntüsüdür. Buna bağlı olarak her ruh hali ancak bir defa yaşamakta ve onun şiiri bir kere yazılmaktadır. Şairin, bu ruh anlarının biçimlenmesi için müdahalesi olacak mıdır; olacaksa nasıl olacaktır? Tanpınar, Valery’nin rüya halini yazarken bile uyanık olmak gerekir şeklindeki müdahalesini, bilinçli bir rüya hali kurma olarak değiştirir. Birincisinde edilgen duruma bilincin müdahalesi söz konusudur; ikinci durumda ise, bilinç, bile isteye eşya ile ruh arasında, zamanla zamansızlık arasında bir

“an” yaratmak anlamına gelir. Orhan Veli, Breton’un ruhsal otomatizmini imkânsızlığını düşünerek bilinçaltının taklidinden söz eder. Asaf Halet de, bilinçaltında bulunan iç ve dış dünyanın birikintilerinin, şairin bilinçli müdahaleleri ile biçimleneceğini söyler. Bu biçimlerin sanat değeri taşıması, kişiliğin kalite ve kıymetine bağlıdır: “Şair, şuurlaltı birikintileri, şuurunun müdahalesiyle meydana çıkartır ki bu, sanatkâr olan şairin kudreti nispetinde muayyen bir ruh hale-tini ortaya koymayı istihdaf eden bir fiildir. Bunu şair yahut sanatkar kendi filt-resinden geçirmiştir” (Çelebi: 1998: 500) Şairin bir ruh halini ortaya koyma amacını gerçekleştirmek için yalnızca bilinçaltına yönelmesi bilinçli bir tercih ise, şair aynı zamanda dış dünyanın bilgilerine, önerilerine, soru ve cevaplarına, birikimlerine kayıtsız kalmak istemektedir diyebiliriz. O halde şair Mevlana gibi, mistik bir yaşantıyla yeni bir gerçeklik alanını mı işaretlemektedir? Haşim gibi hayatın ön yüzünü izlenimleriyle değiştirerek tahayyüldeki bir belde de mi varlığını duymak istemektedir? Necip Fazıl gibi, metafizik arayışları alternatif bir hayat tarzına mı dönüştürmek istemektedir? Bir kere Asaf Halet, mistik deneyi bilinçaltına bağlı kalarak yaşamakla Mevlana’dan ayrılır; kendini mutlak gerçekliğin içinde duyarak Allah’ta sonsuza kadar var olmayı (yok olup var olma) problem edinmez. Onun için var oluşumuz sonsuzdur ve mutlak bir gerçekliğe ulaşmamız mümkün değildir. Nesnelere ilişkisi zaman zaman izlenimsel olsa da, bu izlenim, dış varlığı bütünüyle ortadan kaldırır, sembolü atlar; ruh anının izlenimin içinde gizli olduğunu imler. Mistik mizacı aşan metafizik gerilimler de görülmez Asaf Halet’te. Onda kültürel bilginin bütün unsurları mistik yaşantıları işaret ederek, bilinç altındaki archétypelerle birleşirler ve ‘ben’in dış kayıtlarından kurtularak, mağara içindeki korku ve hayretini, ışık içinde salınışını, su içinde dalgalanışını yaşatırlar.

Bilinçaltına açılan pencereler, hangi “mana elamanları” ile ruh anını belirli hale getirirler? Asaf Halet bunları “çocukluk”, “buluş insiyakları”, “ruh haletleri” ve “sırf intiba şiirleri” olarak belirlemektedir.

Çocukluk: Şiirde birbirinden farklı etkiler ve amaçlarla çocukluğa dönüş vardır. Bütün mistik eğilimli şairlerde çocukluk önemli olduğu gibi, izlenimci, idealist, romantik hatta politik eğilimli şairlerde de çocukluk, şairin saflığı arayışında, hayatın katılığından kaçışında, gelecek umutlarının temsilinde vs. önemli işlevlere sahiptir. Yeni şiirimizde, Fikret’in, Ziya Gökalp’in ideal geleceği, çocukta yansıtmak istekleri; Haşim’in çocukluğa gönderen imgeleri, Tanpınar’ın çocukluğundaki bir ruh anını, rüya estetiğinin önemli bir açıklayıcısı olarak anlatmasını hatırlayabiliriz. Baudelaire, Lamartine, Mallarme gibi şairler, çocukluğa, insanın en derin ve sırlı parçası olarak girerler. Asaf Halet de bilinç altında kendini aradı-

ğlı zamanlarda en fazla çocukluğunun saf ruhunu bulduğunu söyler. Bu anlarda çocukluk korkularını, bu korkuları oluşturan unsurları yeniden tanımakta; çocukluğunun muhayyilesini büyüleyen masal diyarını istediği gibi dolaşmaktadır. Bilincin ilk kıvılcımlarını yeniden yaşamak, savunmasız ve saf ruhu ürperten kâbusları hatırlamak, en yeni tahassüslerine bile egemen olabilmektedir (Çelebi, 1998: 167) Çocukluk, şiir yazmak için, 'iptidaileşme"ye ve sosyal hayatın sınırlarını aşmaya götüren en uzun ırmaştır. Bu ırmakla beraber akan masallar, çocuğu, realitenin dışında gezdirirler; aynaların, mağaraların, rüzgarların içinde dolaştırırlar. Asaf Halet'in kültürler arası bilgileri de soyut, kavranılmaz ve kuşatılmaz bu kolektif benlikte saklı archétyplerle buluşturması bu yüzdendir. Çünkü hayat, dayanılamayacak kadar katı, sınırlı ve yüzeyseldir.

Büluğ İnsiyakları: Ruh anını doğuran ırmakların biri de büluğ insiyakları, arzuları ve ihsaslarıdır. İnsan biyolojisinin ve psikolojisinin yüksek gerilimli yansımaları, çocuk benliği ile sosyal hayat arasındaki çatışmada veya uyum arayışında görülür. İçgüdülerle, bilinç, soyutla somut, korku ile cesaret, kimlik ile taklit arasında gerilen insanın acıları, onu zaman zaman geçmişe, zaman zaman muhayyel varlığa, bazen de her şeye egemen olmaya sevk eder. Fakat bu sevk de, yürüyen hayatın hesaplı, mantıklı, çıkarıcı sevklerine benzemez.

Ruh Haletleri: Bazen bilinçaltına inmeden de, insan bir ruh halinin etkisinde kalabilir ve bu hale teslim olarak, saf duyusu yaşayabilir. Kendi varlığının bir bütün içindeki yeriyle ilgili bu duyuş tarzı, mutasavvıfın haline benzemektedir; sanki evrendeki her varlık kendisindedir veya kendisi her varlığın bir parçasıdır. Bu hallerin şiirlerindeki tasavvufî işaretlerden yola çıkarak Asaf Halet'in vahdet-i vücut çerçevesine girdiğini söyleyenler olmuştur ama bunun doğruluğu tartışılır. Çelebi'nin Mistik ışığı elbette doğuda gördüğünü, bu ışık içinde salınan evrensel bir mistik varlık düşüncesini yaşamak istediğini söylemiştik.

Sırf İntiba Şiirleri: Ruh anını doğuran ırmaklardan biri de intibadır. Bazen bir ruh anının, zamanın, mekânın ve hareketin içinde bulunduğu hissedilmektedir. Haşim'in izleniminden farklıdır biraz; Haşim, izlenimi hazırlar, transa geçmek için mekânı, zamanı, eşyayı önce yoklar. Tanpınar, adeta eşyayı kendi görüntüsünü aşmak için zorlar.

Kaynakça

- Ahmet Haşim, 1921 (1337) “Şiirde Mana”, Dergah, S.8, 5 Ağustos
- Bolay, Süleyman Hayri,1999. Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü, Akçağ Yayınları, Ankara
- Çelebi Asaf halet, 1998. Bütün Yazıları (Hz: Hakan Sazyek), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Enginün, İnci, 2001. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı. Dergah Yayınları, İstanbul
- Erözçelik, Seyhan, 1998. “Sunu”, Asaf Halet Çelebi Bütün Şiirleri. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Joubert Jean Louis, 1993. Şiir Nedir (çev: Ece Korkut), Öteki Yayınevi, İstanbul
- Kaplan Mehmet, 1978. Edebiyatımızın İçinden, Dergah Yayınları, İstanbul
- Karakoç Sezai, 1982. Edebiyat Yazıları. Diriliş Yayınları. İstanbul
- Kırımlı Bilal, 2000. Asaf Halet Çelebi. Şule yayınları, İstanbul (Hilmi Yavuz’un mektubundan alıntı)
- Miyasoğlu, Mustafa, 1994. Asaf Halet Çelebi. MEB Yayınları, İstanbul
- Okay, Orhan, 1998. “Asaf halet”, Zaman, 1 kasım, İstanbul
- Schimmel, Anne Marie, 1982. Tasavvufun Boyutları (çev. Ender Gürol), İstanbul
- Tagor, Rabindranath, 1999. Şairin Dini (Çev. Hikmet Hikay). Kaknüs Yayınları, İstanbul
- Tanpınar Ahmet Hamdi, 1969. Edebiyat Üzerine Makaleler. MEB Yayınları, İstanbul
- Tanpınar Ahmet Hamdi, 1992. Edebiyat Üzerine Makaleler. Dergah Yayınları, İstanbul
- Turan Güven, 1997. “Göz Kamaştırın Karanlık”, Ludingirra, Y.1, S.2, İstanbul
- Yahya Kemal, 1990. Edebiyata Dair. İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, İstanbul