

**Yüksek Lisans Tezi**

**ASAF HÂLET ÇELEBİ ŞİİRLERİNDE ARA KONUMDA FANTASTİK**

**SILA AKDENİZ**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ**  
Bilkent Üniversitesi, Ankara  
Temmuz, 2010

BİLKENT ÜNİVERSİTESİ  
EKONOMİ VE SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ASAF HÂLET ÇELEBİ ŞİİRLERİNDE ARA KONUMDA FANTASTİK**

SILA AKDENİZ

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara  
Temmuz 2010

Bütün hakları saklıdır.  
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.  
© Sıla Akdeniz

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Talât Halman  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Yakup Çelik  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdür

## ÖZET

### ASAF HÂLET ÇELEBİ ŞİİRLERİNDE ARA KONUMDA FANTASTİK

Sıla Akdeniz  
Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü  
Tez Yöneticisi: Prof. Talât Sait Halman  
Temmuz, 2010

Şiirlerini yazdığı dönemde hiçbir akıma dâhil olmayıp “sıradışı” ya da “garip” unvanını almış olan Asaf Hâlet Çelebi, günümüzde de bu niteliği ile anılır. Şiirlerinde farklı bir üslubun ve sıradışı olanın izleri bulunan Asaf Hâlet Çelebi, bu farklılığı yüzünden döneminde kimi zaman eleştirilir ve çoğunlukla da anlaşılmaz. Asaf Hâlet Çelebi’ye yönelik incelemeler genel olarak şiirinde kullandığı mistik unsurlar üzerinde yoğunlaşır. Asaf Hâlet Çelebi’nin İslam mistisizmi ve Doğu kültürlerinden aldığı unsurlar, şiirlerinde rastlanan eski medeniyetlere ait ifadeler, farklı dil öbeklerine şiirlerinde yer vermesi, değişik metinlere yaptığı göndermeler onunla ilgili yapılan araştırmalarda esas konular olarak karşımıza çıkar. Son yıllarda Asaf Hâlet Çelebi ile ilgili yapılan çalışmalarda ise şiirlerinde masal unsurlarını sıkça kullandığı belirtilmesine rağmen bu konuda derinlemesine bir inceleme yapılmamış, sadece şiirlerinde masal dünyasından motifler olduğu söylenip geçilmiştir. Bu çalışmada ise Asaf Hâlet Çelebi şiirinin fantastik ile ilişkisi sorgulanacaktır. Çelebi poetikasının temelini oluşturan “mücerret” kavramı, bu kavramın Çelebi şiirlerinin genel izleği olan “ara konum”a etkisi ve bunların sonucunda Asaf Hâlet’in şiirlerinde ortaya çıkan yahut çok yaklaşılan fantastik incelenecektir.

**Anahtar kelimeler:** Asaf Hâlet Çelebi, fantastik, mücerret, dönüşüm, yeni dünya, yıkım, belirsizlik

## ABSTRACT

### THE LIMINAL FANTASTIC IN THE POETRY OF ASAF HÂLET ÇELEBİ

Sıla Akdeniz  
M.A. Department of Turkish Literature  
Supervisor: Prof. Talât Sait Halman  
July, 2010

Asaf Hâlet Çelebi, not being involved in any poetic movement, was considered to be “odd” or “extraordinary” in his time, and is still widely seen as such today. Due to the difference and peculiarity of his poetry, he was widely criticized and little appreciated. Studies of Asaf Hâlet Çelebi have mostly concentrated on the mystic elements used in his poetry. Elements that have been particularly focused upon have been the elements he acquired from Eastern culture and Islamic mysticism, the expressions from older civilizations that are commonly seen in his poetry, his direct use of phrases in diverse languages, and his allusions and references to a multiplicity of different texts. More recent studies of Asaf Hâlet Çelebi have pointed out his frequent use of fable, yet have done no more than point out his use of fable motifs and move on; no extensive research on the subject has been done thus far. In this study, however, it is the relationship between Asaf Hâlet Çelebi’s poetry and the fantastic that will be examined. “Abstraction”, the guiding principle of Çelebi’s poetry, will be examined in terms of its effect on “liminality”. Ultimately, it is the fantastic which emerges from or is approached in Çelebi’s poetry that is examined.

**Keywords:** fantastic, abstraction, transformation, new world, destruction, uncertainty

## TEŞEKKÜR

Zorlu bir sürecin sonunda ortaya çıkan bu çalışma, varlığı ile bana güç veren kişiler ile bu noktaya geldi. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı kadrosu, yakınlarım ve arkadaşlarım, bu çalışmanın ortaya çıkmasında bana her zaman destek oldular. İlk olarak bölüm başkanımız ve tez danışmanım sayın Prof. Talât Sait Halman'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Türk şiirinde çok özel bir konumda olan;engin bilgisi, sabrı ve hoşgörüsü ile her zaman yanımda olduğunu hissettiren ve yolumu aydınlatan Hilmi Yavuz olmasaydı bu tez ortaya çıkamazdı. Bütün bu süreçte yanımda olan değerli hocama şükranlarımı sunar ve teşekkür ederim. Yrd. Doç. Mehmet Kalpaklı'ya biz öğrencilere kazandırdığı sıradışı ve eleştirel bakış açısı için, Prof. Dr. Yakup Çelik'e hoşgörüsü ve bilimsel desteği için teşekkür ederim. Bilkent Üniversitesinde geçen günlerimin daha anlamlı olmasını sağlayan Hatice Kocabay'a; her zaman, en zor anlarımda yanımda olup yardımına koşan ve beni içine düştüğüm zorluklardan kurtaran Nurdan Tuhfe Toçoğlu'na; verdiği fikirlerle bu yola çıkmamı sağlayan Alphan Akgül'e; Asaf Hâlet Çelebi'ye farklı bir açıdan bakmamı sağlayan, öne sürdükleriyle tezin oluşmasına katkıda bulunan Burkay Doğan'a teşekkürlerimi sunarım. Her zaman yanımda olan ve bu süreçte benim bütün mızımızlanmalarımı, şikâyetlerimi ya da sevinçlerimi paylaşan; bana her zaman güven veren kardeşlerime, aileme ve özellikle arkadaşlarıma teşekkür borçluyum. Ailemin ve arkadaşlarımin bana karşı olan sonsuz sevgisi ve güveni olmasaydı içinde bulunduğum yolda bu kadar ilerleyemezdim. Teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.	. . . . .	iii
ABSTRACT.	. . . . .	iv
TEŞEKKÜR.	. . . . .	v
İÇİNDEKİLER.	. . . . .	vi
GİRİŞ.	. . . . .	1
BÖLÜM I. ASAF HÂLET ÇELEBİ'DE YENİ BİR DÜNYA HAYALİ.		15
A) Masal Dünyasına Benzer Yapılanma.	. . . . .	17
B) Altüst Olmuş Dünyalar.	. . . . .	28
BÖLÜM II. FANTASTİK İZLEKLERİN KULLANILDIĞI ŞİİRLER.		55
BÖLÜM III. ASAF HÂLET ÇELEBİ ŞİİRLERİNDE		
MASAL UNSURLARI.	. . . . .	99
SONUÇ.	. . . . .	132
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.	. . . . .	138
ÖZGEÇMİŞ.	. . . . .	142



## GİRİŞ

Asaf Hâlet Çelebi, Modern Türk şiirinin, değeri sonradan anlaşılması, oluşturduğu kendine özgü şiir dünyası ile özel bir konumda olan şairlerindedir. “Kimseye benzemeyen” ve “zamanında Orhan Veli’den daha fazla yadırganmış ve hiç anlaşılmamış olan Asaf Hâlet Çelebi” (Kabaklı 461), şiirlerinde Buda’dan, Mara’ya, Süleyman’ın bağlarından, Asurların asma bahçelerine, mistik kahramanlardan masal kişilerine, ilk çağ canlılarından modern dünyanın nesnelere ve kişilerine, rüyalardan aynalara, uzak Çin ülkesinden İstanbul’a kadar birçok uzamı, kişiyi, zamanı ve konuyu yan yana getirir. Bu yüzden döneminde pek anlaşılmamış ve eleştirilmiştir. Oysa Ramazan Gülendâ’ın “Asıl Garip: Asaf Hâlet Çelebi” başlıklı yazısında belirttiği gibi Asaf Hâlet Çelebi, hem Doğu kültüründen hem de Batı kültüründen yararlanmış, Türk şiirinde geleneğin envanterine kuşatıcı bir yaklaşımla sahip çıkan, şiirde “yeni bir atmosfer” oluşturmak için sadece “imge”ye değil “ses”e de yaslanmak gerektiğinin bilincinde olan, geleneği tekrarlayıp çoğaltmak yerine onu yeniden üreten ve böylece Hilmi Yavuz’un deyişiyle “sahih şiir soy-kütüğü içinde yer alan” bir şairdir. (1182)

1907’de, İstanbul’da dünyaya gelen Asaf Hâlet Çelebi, ilk eğitimini hem Doğu kültürünün hâkim olduğu, hem de batılı hayatın izleri görülen bir konak yaşantısında alır. Orhan Okay’ın, “Beylerbeyi’nde Bir Garip Çelebi” yazısında, Asaf Hâlet Çelebi’nin şiir kaynaklarını belirlerken dediği gibi, Asaf Hâlet’in çocukluğu, kendi neslinin birçok emsalleri gibi, bir taraftan klasik Osmanlı kültürünü, adabını, yaşama tarzını devam ettiren, bir taraftan da Avrupa kültürüne, ev eşyasına hatta

muaşeretine uymaya çalışan ailesi içinde geçer (20). Sonraki yıllarda Asaf Hâlet Çelebi'nin hafızasında ve şuuraltında bu konak ve orada geçirdiği yıllar derin bir nostaljiyle hatırlanacak, şiirlerinde de müphem empresyonlarla dağılacaktır (21).

Babasından Fransızca ve Farsça, Mevlevi Şeyhi Ahmet Remzi Dede (Akyürek) ile Rauf Yekta Bey'den musiki ve nota dersleri alan Asaf Hâlet Çelebi, eğitimine Galatasaray Lisesi'nde devam eder. Mustafa Miyasoğlu'nun *Asaf Hâlet Çelebi* adlı kitabında belirttiği gibi sekiz yıllık öğreniminin ardından Sanayi-i Nefise Mektebi- Güzel Sanatlar Akademisi talebeliği [yapar] ve Adliye Meslek Mektebi'nden mezun [olur]. Üsküdar mahkemesi zabıt katipliği, Osmanlı Bankası ve Devlet Deniz Yolları memuriyetlerinden sonra Felsefe Bölümü Kütüphanesi [nde memurluk yapar] ve burada görevliyken 1958'de yaşamını yitirir (22). Yaşamının önemli bir bölümünü oluşturan kütüphane memurluğu, şiirini besleyen önemli bir kaynaktır. Seyhan Erözçelik, "Son Vezir Asaf'ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması" başlıklı incelemesinde Asaf Hâlet Çelebi şiiri ile ilgili olarak şu tespitte bulunur:

Şiirlerinin ırmaklarını bu zengin kütüphaneden çekip çıkarmış olmalı. Ayrıca, Divan şiiri, tasavvuf, Türk musikisi ve Uzakdoğu gizemciliğiyle ilgili çalışmalarını yaparken de bu kütüphanenin olanaklarından yararlanmış olmalı. Zaten Çelebi'nin şiirleriyle çalışmaları arasında da ilginç bir koşutluk var, sanki bir bütünü oluşturuyorlar. [Bununla birlikte] Asaf Hâlet Çelebi, şiir düğümünü dört ırmakla örmüş: Uzakdoğu gizemciliği, tasavvuf, kutsal kitaplar ve çocukluğundan miras kalan sisli dünyanın kalıntıları. İlk bakışta bir araya gelmesi tuhaf gözükebilecek bu 'ırmaklar', bu gerçekten *Çelebi* insanın yarattığı şiir dünyasında, hiç de iğreti durmadan, handiyse aynı yataktan akacak kertede yakınlaşmışlar. (99)

Asaf Hâlet Çelebi gelenekten aldığı çeşitli öğelerden, dönüşümlerden ve çocukluk ve ona ait anılardan yola çıkarak şiirlerinde yeni, alışılmadık dünyalar kurar. Çelebi'ye göre esas şiir, “mücerret şiir”dir ve onu “sıra dışı” ya da “garip” kılan özellik de burada, sözü geçen mücerretliği sağlamak için başvurduğu yolda yatar. Bu çalışmanın amacı da Asaf Hâlet Çelebi poetikasının temelini oluşturan “mücerret” kavramını ve şiirlerinde temel olan “ara konum”u açıklamak ve bu kavramların tezahürü olarak Asaf Hâlet Çelebi şiirinde görülen “fantastik” özellikleri incelemektir.

Asaf Hâlet Çelebi şiirinin temelinde “mücerret” kavramı yer alır. “Mücerred Şiir” yazısında Asaf Hâlet Çelebi şiiri, *tıpkı hayatta olduğu gibi müşahhas [malzeme] ile mücerre[t] bir âlem yaratmak olarak tanımlar (161)*. Ona göre şiir mümkün olduğu kadar bağlarından ayrılmış ve *mücerrede* yaklaşan bir şeydir (Şiir Hakkında Düşünceler 53).

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğünde “müşahhas” kelimesinin karşılığı somut, “mücerret” kelimesinin karşılığı ise soyuttur. Yani Asaf Hâlet'e göre şiir, “somut malzemelerle soyut bir âlem yaratmaktır”. O halde Asaf Hâlet Çelebi için, şiirinin temeli olan mücerret/soyut nasıl bir anlam ifade eder? Bu sorunun cevaplandırılmasında yardımcı olacak ipuçları yine Asaf Hâlet'in poetikasını açıkladığı “Benim Gözümle Şiir Davası” yazılarında bulunur.

“Mücerred Şiir” başlıklı yazısında, hayatta bize mücerre[t] fikrini veren [şeylerin] aslında müşahhas olan malzemeler olduğuna değinen Asaf Hâlet Çelebi'ye göre, esasen harici âlem müşahhas şeylerden mürekkebe olduğu halde bizim kafamızda birtakım mücerre[t] hayaller vücuda getirebilir (162). Ona göre mücerret şiir soyut anlamlı kelimelerin bir araya gelmesi veya sadece hayallerin/

imgelerin kullanılması değildir. Konuyla ilgili olarak Asaf Hâlet Çelebi şöyle der: “Mesele esasen müşahhas malzeme ile mücerre[t] olan hayali yaşatabilmektir. Yani mücerre[t] şiir, bilakis mücerre[t] mefhumlu kelimelerden mümkün mertebe soyunmuş *olan toplu bir halde mücerred bir mana anlatan* ve bize o ihtisası veren ruh anının ifadesini taşır. (...) Benim bu mücerre[t] mefhumlu kelimelerden ve bilhassa sıfatlardan mümkün olduğu kadar uzak kaldığıma dikkat edenler vardır (163).

Çelebi, şiirini temellendirdiği mücerret kavramından aslında uzağa gitmiştir ve bu kavramı kendine göre anlamlandırmıştır. Talat Sait Halman’ın *Çiçek Dürbünü* adlı kitabında yer alan “Soyut Şiir” yazısında belirttiği gibi, soyut şiir, yaratıcısının duyularla ve akılla algıladığı somut gerçeklerdeki ve cisimlerdeki tikel özellikler yerine, onların evrensel özlerini hayal gücü yoluyla bulup kavramlar halinde yeni düzenlere koyan şiir türüdür (186). Tanıma, bu açıdan bakıldığında, Çelebi şiirinin soyut şiir kavramına paralel olduğu söylenebilir. Ancak Çelebi şiiri, soyut şiirin içerdiği ontolojik sorgulamadan ziyade her anlamda ve sürekli olarak yeniden yapılanmayı ve hareketliliği içerir.

Halman’ın belirttiğine göre, ideal haliyle düşünülürse soyut şiir, dürüst ve sistemli bir entelektüel araştırma işlemine dayanır, denilebilir. Bunda spekülatif düşünceye ve rastgele düşünceye yer yoktur. Şairin yaptığı, maddelerin özünü ve kavramların niteliğini hemen hemen ontoloji (varlıkbilim) yoluyla incelemektir (188). Bunu yaparken şair, ilk izlenimlerinin coşkularına ve algının kendi içinde bulunan heyecan unsurlarına saplanıp kalmaktansa, düşünce sürecini başka felsefi düzeylere de ulaştırmak gayretindedir (189). Oysa Çelebi şiirleri incelendiğinde onun kurduğu “mücerret âlem”lerin felsefi düzeylere ulaşma gayretinden çok yıkım ve yapılandırma eylemleri üzerine kurulu olduğu ve sürekli bir hareketliliği içerdiği

gözlemlenir. Bu yüzden, Çelebi'nin şiirleri ile poetikasında bahsini ettiği kavramlar yeni bağlamlarda, farklı anlamlar kazanarak paralellik gösterir. “Mücerret” kavramını kendine göre anlamlandıran Çelebi, şiirini bu kavrama yüklediği ve “soyut şiir”den farklı olan anlamlara göre şekillendirir.

Asaf Hâlet Çelebi'nin “mücerret” kavramı ile neyi vurgulamaya çalıştığını daha iyi anlamak için, çok etkilendiği Şeyh Galip'le ilgili düşüncelerine bakmak yerinde olacaktır. Çelebi, “Galip Dede'nin Piri” yazısında [Şeyh Galip'in] sembolizmadan ziyade Türk Edebiyatında *mücerredi mektep haline sokan* ilk şair olduğunu söyler (vurgu bana ait 125). “Hüsn ü Aşk” yazısında, [Galip Dede'nin] dünyada yaşayan müşahhas varlıklardan, ister hayalî, ister yarı hayalî olsun, bir ad taşıyan insanlardan değil de, tamamıyla mücerre[t] adlarla ortaya çıkarttığı kahramanlarını en canlı renklerle yaşat[tığını] vurgular (127). Asaf Hâlet'in, Galip Dede'nin şiirini yüceltirken söylediği bu sözler aynı zamanda onun şiir tanımını da içerir. Çelebi, *Hüsn ü Aşk* yapıtını güzel kılan özellikleri şöyle sıralar:

*Hüsn ü Aşk* yapıtını güzel kılan “Hüsün” ile “Aşk” arasındaki cilveler değil, tahmin ve tasavvur edilemeyecek kadar güzel ve korkunç pasajlarında insan ruhunun en karışık, en latif, en ince meselelerinin olmasıdır. [...] Kış tasvirinde bazen kar, bazen karanlık yağması ve kışın şiddetinden şebnem yerine havadan cıva dökülmesi, hamam camının kırılıp damının parça parça elmastan olması, havada kuşların kalmayıp bazen kuş yerinde ateş renklerinin uçması da o zamana kadar hiç tesadüf edilmemiş olan cesur ve görülmemiş tablolardır. (129)

Dikkat edilirse Asaf Hâlet Çelebi'nin etkilendiği öğelerin, Şeyh Galip'in alışılmışın çok dışında olan imge dünyası, daha doğrusu şiirlerinde kullandığı “muhayyel

varlıklar” ve ortaya çıkan fantastik dünyalar olduğu görülür. Asaf Hâlet, Şeyh Galip’in farklı ve fantastik olan tarafını yakalar ondan etkilenip bunu “garip” olarak niteler. Onu “mücerre[t]”in kurucusu sayar ve bu da bir kez daha gösterir ki Asaf Hâlet Çelebi’nin “mücerret”ten kast ettiği hayali olan, hayal dolu olan ve “garip”liği içinde barındırandır. Bir anlamda geleneği, bugün ile birleştirirken aslında geleneğin “garip” olan tarafından yararlanır ve böylece kendi saf şiir anlayışına, “mücerre[t]”e ya da diğer anlamda fantastik olana bu şekilde ulaşır.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde fantastik “gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, hayali” şeklinde tanımlanır. Jean-Luc Steinmetz’in *Fantastik Edebiyat* yapıtında aktardığına göre *Littré*’de “fantastique” yalnızca imgelemde var olan; yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan şeklinde tanımlanır (8).

Bu iki tanım *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*’teki tanıma paraleldir. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*’te yer alan “fantastic” kavramının kökü olan “fancy” maddesine bakmak bu çalışma için önemlidir. “Batı şiir tarihinde fancy kavramının tanımı, eleştiride ve psikolojide kullanımı ayrılmaz bir şekilde “imagination”a bağlıdır, zaman zaman ayırt edilmeye çalışılsa da bu iki kavram genel olarak birlikte tanımlanmıştır. “Phantasia” yaratıcılığın ürünü ve zihnin özgür bir oyunu anlamlarını da taşır”(402). Uzun zaman bir arada anılan fantastik ve hayal gücü terimleri 18. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş birbirinden ayrılmaya başlamıştır ve fantastiğe farklı anlamlar ve yepyeni izlekler yüklenmiş böylece yeni bir tür olma yolunda, özellikle anlatıya dayanan yapıtlarda ortaya çıkmıştır.

Zeynep Uysal’ın, *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya Muhayyelat-ı Aziz Efendi* adlı kitabında Rosemary Jackson’dan aktardığına göre fantastiğin hayalî dünyası ne tam anlamıyla gerçek; ne de gerçek dışıdır. Ancak bu ikisi arasında tam

belirgin olmayan bir yerdedir ve neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğuna okuyucunun karar vermesini engeller (18). Roger Caillois'ya göre ise fantastik, bilinen düzenin bozulması, gündeliğin değişmez yasallığı içinden kabul edilemeyecek olanın fışkırmasıdır (Aktaran Todorov 33). Pierre- Georges Castex ise, fantastiği gerçek yaşam çerçevesine gizemin zorla dâhil edilmesi olarak tanımlar (Aktaran Steinmetz, 16).

Edebiyattaki varlığını anlatı türü yapıtlar üzerinden sürdüren fantastik, 20. yüzyıla kadar olarak gizemli, okuyana korku ve ürperti veren olayların, cinlerin, perilerin, vampirlerin etkisi altındaydı. Steinmetz'in *Fantastik Edebiyat* kitabındaki ifadesiyle 20. yüzyıla gelindiğinde ise yukarıdaki tanımlarda da vurgulandığı gibi "fantastiğin dünyasallaştığı" görülür(126). Jean Bellemin-Noel, fantastiği, öznenin bulunduğu ve bir arzunun son tahlilde bilinçdışı bir arzunun, az ya da çok dolambaçlı bir tarzda gerçekleştirilmesini betimleyen sahne olarak tanımlar (26).

Steinmetz'e göre, fantastik, gerçekliği düşle yıkmaktır. Gizemli bir anlatımın etkisiyle zamanın ve uzamın duvarları yıkılır; gerçeklikle hayalî olan arasındaki gidiş gelişlerle, her defasında yeni bir fantastik ortam ya da fantastik imgelem kurulmuş olur. Böylece gerçek ile düşsel bir arada daha doğrusu biri ötekinde bulunur, birbirlerine gizli dehlizlerle açılırlar. İşte o zaman düş gerçek hayata dökülür (71).

Fantastik tanımlarında görülen en önemli özellik, hayal gücünün ve gerçeğin iç içe olmasıdır. O halde fantastiğin birinci şartı hayal ile gerçeğin birbirine girmişliği, yani zihnimize birleşmesi mümkün olmayanların fantastik aracılığı ile bir araya gelmesidir. Fantastiğin diğer özelliği ise içinde bulunduğumuz dünyadan farklı, alternatif bir dünya sunarak okuyucuyu şaşırtması ve bazı şeyleri

sorgulatmasıdır. Daha açık bir ifadeyle fantastik, alışlageldik zaman- uzam- kişi ilişkilerini yıkararak yeni bir “ortam” kurar.

Tzvetan Todorov *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı yapıtında, fantastiği şöyle tanımlar: “[Fantastik] kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır” (31). Bu tanım ve Todorov’un kitabında fantastiğin tanımıyla ilgili olarak yaptığı diğer saptamalar ilk aşamada yeterli ve geçerli olsa da daha çok okuyucunun tepkisiyle sınırlıdır. Oysa Steinmetz’in açıkladığı gibi bu tür yapıtlar, uzun bir hazırlığa, okuyucunun kıvama getirilmesine ve yoğunluğu giderek artan bir havanın sürdürülmesine dayanır (20). Bu yüzden de okuyucunun zihninde “belirsizliğin bittiği an” a kadar sürecek olan fantastik tanımı, yapıtı kısıtlar.

Bunun yanı sıra Todorov, fantastik türde şiirin yer almadığını söyler, alegorik olanı ve şiiri reddeder. Todorov, var olan karşıtlığın yirminci yüzyıl edebiyatında silinmeye yüz tuttuğunu ifade etmesine rağmen, şiir[in] göstermek ve temsil etmekle yükümlü olmadığını söyler (64).

Bugün şiirsel imgelerin göndermeleriyle değil oluşturdukları söz zinciri düzeyinde, kendi edebilikleri çerçevesinde okunması gerektiği kabul ediliyor. Şiirsel imge bir söz birleşmesidir, nesnelere birleşmesi değil ve bir işe yaramaz. Eğer bir metni okurken her türlü temsili dışlarsak ve her tümceyi kendi başına anlamsal bir birleşim olarak görürsek fantastik ortaya çıkmaz. Fantastik, olayların anlatılan dünyada ortaya çıktıkları biçimlerine bir tepki uyandırmalıdır. Bu nedenle fantastik yalnızca kurmaca metinde var olabilir; şiirde fantastik olamaz (“fantastik şiir” antolojileri olsa da). Kısaca fantastik söylem kurmacayı gerektirir. (65)



Görüldüğü gibi Todorov, şiirde fantastiğin olmayacağını ileri sürerken kendine ait, okuyucunun tepkisi ile sınırlı kalan fantastik tanımından yola çıkar ve şiirin sadece betimlemekle yükümlü olduğunu, temsil gücü olmadığı için kurmaca içermeyeceğini ve bu nedenle de fantastik olamayacağını iddia eder. Ancak kendisinin de belirttiği gibi şiirde var olan bu karşıtlık giderek silinmeye başlamış ve şiir, sadece betimleme yetisi olan ve buna dayanan bir tür olarak gelişmemiştir. Günümüz şiirinde artık anlatı ve betimleme iç içedir ve şairler, “bir işe yaramayan söz birleşimleri üzerinden” kurmaca dünyalar, kurallar, duygular ortaya çıkarabilir. Kathryn Hume’un *Fantasy And Mimesis* adlı kitabında dediği gibi fantastik, gerçeğin görüş birliğinden bir bölümdür ve bu dürtüyü ifade etmenin canavarlardan şiirsel metaforlara uzanan geniş bir çeşitliliği vardır (21).

Colin Falck, *Myth, Truth and Literature: Towards a True Post-modernism* adlı kitabında, gizemli ve merak uyandıran olayların, yaşadığımız dünyadan farklı dünyaların, olağandışı canlıların anlatıldığı tür olan fantastiğin, eskisi kadar sıkı kuralları olmadığını ve günümüzde farklı edebi türlerde de ortaya çıktığını savunur.

İmge ve fantastik tanımlarına bakılınca, ikisi de temelinde hayal gücüne yer verdiği için aslında birbirlerinden çok uzak kavramlar değildir. Latince imago sözcüğünden gelen “image” sözcüğü taklit, öykünme, kopya anlamlarına gelir. Yurdanur Salman, “Zor Yakalanır Bir Görselleştirme” başlıklı yazısında imgenin zaman içinde anlam genişlemesiyle, bireyin zihninde beliren bir resim, bir kavram, bir fikir, bir izlenim gibi anlamlar kazandığını söyler (65).

Bu açıdan bakıldığında imge ile fantastik arasında pek ayırım yok gibi görülebilir. İmgenin zihinsel bir kavram oluşu ve zihinde beliren hayalleri kullanması fantastik ile örtüşür. Ancak imge daha çok görüntüsel ve anlık hayaller içerir, kelimelere dayanır ve bu yüzden de durağandır. Fantastik ile en önemli fark

da burada ortaya çıkar. Fantastik ortamda, sadece anlık bir hayal ya da görüntü yerine, sürekli devam eden eylem vardır. Çünkü yukarıdaki tanımlarda görüldüğü gibi fantastik gerçek ile hayalin, bütün kuralları ters yüz ederek birleştirilmesidir. Fantastiğin temelinde imge vardır; ancak sıradışı ve alışılmamış bir yapılandırılma ile bir araya gelen her imge her zaman fantastik değildir. Bunun sağlanabilmesi için Falck'ın da vurguladığı gibi yapının tümüne bakmak gerekir. Asaf Hâlet Çelebi'nin kullandığı imgelemi farklı kılan ve büyük ölçüde fantastiğe yaklaştıran diğer bir konu da onun bir bütünlük oluşturan şiir dünyası incelendiğinde ortaya çıkar. Asaf Hâlet Çelebi şiirinde var olan hikâye edici anlatım ve kurmaca da, onun şiirinin fantastik okunmasına olanak sağlar.

Behçet Necatigil, *Düzyazılar II* kitabında yer alan “Şiirimizde Hikâye” başlıklı yazısında, şiir[in] başka başka, birbirine uzak gerçekleri, yaşamları bir soyutlama prizmasından geçirerek vermiyorsa, yani arada boşluklar bıraksa bile birbirine bağlı oldukları ilk bakışta görülebilecek yaşantıları anlatıyorsa hikâyeye çok yaklaşmış ol[duğunu] vurgular ve şöyle devam eder: “Şimdilik edebiyat kitaplarımızda böyle bir tür yok ama ilerde “şiir- hikâye” diye şiirle hikâye arasında ortak bir türe de yer verileceğini umuyorum” (185). Necatigil'in bahsini ettiği “şiir- hikâye” kavramı “manzum şiir”den farklıdır. Manzum hikâyelerde olduğu gibi bir hikâyenin dizelerle anlatılması söz konusu değildir. Necatigil'in dediği gibi bu anlatışta çok sonra bir hatıra değeri taşıyacak olan duygu yoğunluğu esas tutulduğu için ortaya çıkan eser bir şiir-hikâyedir (196). Necatigil şöyle devam eder: İçinde [zaman zaman] gündelik gözlem ve yaşamlardan izler bulunan bu şiirler, *derin ve tarif edilemez bir heyecan verdikleri, bizi bir rüya ve hatıra dünyasına götürebildikleri, yani halis şiire yaklaştırdıkları* takdirde manzum hikâye değil, birer şiir-hikâyedirler (Vurgu bana ait 198). Asaf Hâlet Çelebi'nin bazı şiirlerinde yer

alan anlatıcı üslup ya da birçok eleştirmenin dediği gibi şiirlerinde var olan kendi yaşamından, çocukluğundan izler tam da Necatigil'in dediği gibi “bizi bir rüya dünyasına götürebildiği” için şiir- hikâye özelliğine yaklaşır. Bu anlatımla birlikte, şiirinde hedeflediği “değişim sürecini” yakalayan ve şiirine dinamizm katan Çelebi, arzuladığı “ara konum” a da bu hareketliliği sağlayarak ulaşır. Gerçek hayatta gerçekleşmesi mümkün olmayan fantastik dünyaya ait edimler ve olaylar, rüyadan ve gerçekten izler taşıyan bu hayatta gerçekleşir.

Kathryn Hume'a göre, fantastik, genel olarak semboller ve metaforlar aracılığıyla şiir dünyasında yer alır (168). Asaf Hâlet Çelebi şiirleri açısından sorunsala bakılırsa Castex'in tanımına uygun olarak Asaf Hâlet'in şiirlerinde “gerçek hayata gizemin dâhil edildiğini” görülür. Şiiri, “müşahhas [malzeme] ile mücerre[t] bir âlem yaratmak olarak” tanımlayan Çelebi'nin şiirinde, hayatın içinde var olan nesnelere, kişiler, olaylar, uzamlar şiirde yer alabilir; ancak imgelerle/hayallerle ve soyut olanla birleşip yeni görünümlere bürünerek şiire girer. Onun şiirinin temelini oluşturan bu durum ise fantastiği, gerçek ile düşü birleştirmek, gündelik ve olağan yaşamdan malzeme alarak her şeyi baştan kurmak olarak tanımlayan Castex'in, Caillois'un, Jackson'un görüşleriyle aynı doğrultudadır.

Bilal Kırımlı, *Asaf Hâlet Çelebi* başlıklı kitabında Çelebi şiirinin “acayıklık” özelliğine değinir ve bu durumun *mücerret bir hayal âlemi yaratma* isteğinden kaynaklandığını söyler (83). Bu bağlamda Rosemary Jackson'un fantastikle ilgili sözleri Bilal Kırımlı'nın yukarıdaki tespiti ve Asaf Hâlet Çelebi'nin *yeni âlemler kurma isteği* ile paralel okunabilir. Jackson'a göre fantastik, isteklerin edebiyatıdır. İsteklerin ifade edilmesinde “fantastik” iki yoldan çalışır: isteklerin gösterilmesini veya anlatımını yapabilir ( bir çeşit betimleme, temsil, dile getirme, anımsatma) ya

da toplumun ve kültürün düzeni, sürekliliği ve baskısı altında tehdit edilen bir şey haline gelip rahatsız eden istekleri açığa çıkarabilir. Birçok yönden fantastik edebiyat bu iki işlevden birini yerine getirir. İstekler anlatılmış olarak dışlanmış olur ve böylece okuyucu yazar tarafından vekâleten bunları deneyimler. Bu yolla fantastik edebiyat kültürel düzenin dayattığı kuralları bir an için aşar ve *yeni kurallara dayanmayı* önerir. ( vurgu bana ait, Aktaran Hume 17)

Bu yüzden onun şiirlerinde günlük hayatın sıkıntıları, yaşanan olaylar, anılarda kalanlar, istekler karşımıza doğrudan çıkmaz. Gerçek hayata dâhil olanlar imgelerin ve metaforların yanı sıra dönüşümlerle, yok olmalarla, çoğalmalar ve ayrışmalarla, masal dünyasının kahramanları eşliğinde, farklı zamanlarda, farklı uzamlarda yeni ve “mücerret bir âlem”in parçaları olarak karşımıza çıkar. Yani Hume’un Rosemary Jackson’dan aktardığı gibi “fantastik, gerçeği ifade etmenin bir yolu”dur ve Çelebi bunu aslında poetikasının temeline yerleştirmiştir.

Bununla beraber, Çelebi’nin şiirleri incelendiğinde şairin asıl amacının, düş kurmak ve kurulacak bu düş çevresini de dâhil etmek olduğu görülür. Ulaşılmak istenen, sadece mutlak ve edilgen bir “kaçış”ın yaşanacağı, sürekli bir rüya halinin yaşandığı uykuya dalmak ve orada rüyaya sığınıp orada mutlu olmak değildir. Şairin amacı, gündelik yaşamı, rüyaya taşımak ve ikisinin birlikteliğinden bir senteze ulaşmaktır. Bu yüzden şiirlerinde, gerçekliği ve rüyayı bir araya getirip ikisinin arasında olan yeni bir mekanizma oluşturur. Bu kurulan ortam sayesinde birçok şiirinin matrisi olan *değişim* sürecine yaklaşmayı hedefler.

Çelebi’nin istediği sadece rüyaya sığınmak ve yaşamını bunun üzerine kırmak değildir. Rüya da imgeler, belirli sırası, düzeni olmadan akar ve bu görüntülere ancak rüyayı görenler bir anlam verebilir. Rüya anında beyin bu anlamsız imgelerle yeni bir dünya kurmaya çalışır. Uyanık olma konumunda ise

rüya anında kontrolsüzce yapılan bu işlem gerçeklik tarafından sıkıştırılır. Onun şiirlerinde karşımıza çıkan ise bu iki durumun zorluklarının ortadan kalktığı ara konumdur. Şiirlerinde karşılaştığımız birçok dize, bahsi geçen arada kalmışlığı gösterir.

“Ne uykudayız/ ne uyanık” (“Mâra”, *Bütün Şiirleri* 22)

“ne in/ ne cin/ ne benî âdem” (“Adımı Unuttum”, *Bütün Şiirleri* 36)

“ne uyku/ ne ölüm” (“Nirvana”, *Bütün Şiirleri* 47)

“ne renk gerek bana/ ne renksizlik” (“Mansur”, *Bütün Şiirleri* 50)

“ne aydınlık gerek bana/ ne karanlık” (“Mansur”, *Bütün Şiirleri* 50)

“ne insan, ne ağaç” (“Tahtadan Yaptığım Adam”, *Bütün Şiirleri* 19)

Bu konumda şair, serbest bir şekilde dolaşan imgelere bilinci katar ve bilinçli bir şekilde kendine ait bir sistemi olan yeni bir evren kurar. Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Yazıları* kitabında yer alan “Şiir Hakkında Düşünceler” adlı yazısında şiirin oluşum aşamasına değinir ve şiirin bir birikim olduğunu söyler. Ona göre, tahteşşuurda hazırlanan iç ve dış âleminin birikintileri vardır; bunlar şairin şuurlu müdahalesiyle ve zekânın iradesiyle şekil alırlar ve şahsiyetin kalite ve kıymetine göre sanat kıymetleri taşırlar (53). Çelebi’nin bu ifadesi yukarıdaki açıklamaları destekler özelliindedir. Bir anlamda rüyaya bilincin katılması ve böylece arada bulunan yeni bir düzen kurulması onun şiirlerinde okuyucunun karşısına çıkan esas konumdur. Rüya, bu işlemi bilinçdışına bırakırken şair, bahsi geçen “ara durum”da, bu işlemi bilince bırakarak sürreal olandan kurtulup, zamansızlığıyla mekânsızlığıyla kısaca belirsizliği ile var olan yeni bir âlem ortaya çıkarır.

Onun şiirlerinde sürekli bir belirsizlik vardır. Kahramanları ne bugüne ne geçmişe aittir, ne bu dünyada ne başka dünyada yaşarlar. Tıpkı Jackson’un dediği gibi onun şiirlerinde “ne tam anlamıyla gerçek ne de gerçek dışı” bir dünya vardır ve

bu ara konum onun şiirini fantastik kılar. Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde fantastik, bu araf halinin tezahürü olarak ortaya çıkar. Böylece Asaf Hâlet Çelebi, şiirinin dokusunu oluşturan ara konumla ve poetikasının temelinde yer alan “mücerret” kavramı ile, fantastik bir dünyayı temellendirmek imkanını bulur.

Gerçek malzemelerle hayali bir araya getirip, yeni bir dünya kurması Asaf Hâlet Çelebi şiirini tek başına fantastik yapan özellikler değildir. Bunların dışında şiirleri incelendiğinde okuyucunun karşısına çıkacak olan “başkalaşım”, “çoğalma”, “ikizleşme”, “yok olma/ etme” gibi “fantastik izlekler” ve şiirinde bolca kullandığı masal öğeleri Çelebi şiirlerini fantastik kılar.

Asaf Hâlet Çelebi şiirlerinde masalların şiirsel dünyasını da kullanır. Asaf Hâlet'in şiirlerinde masallar, gerçek yaşamla ve şiir dünyasının imgeleriyle birleşip olağanüstü özelliğini kaybeder ve fantastiğe yaklaşır. Asaf Hâlet'in, şiirlerinde, olağandışının ve hayallerin en serbest kullanım alanı olan masalları dönüşüme uğratan bir gerçekliğin içine soktuğu görülür.

Sonuç olarak Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde, fantastik üç farklı şekilde görülür: yeni bir dünyanın kurgulandığı fantastik şiirler, fantastik izleklerin ve edimlerin kullanıldığı şiirler ve masal dünyasının motiflerinin kullanıldığı şiirler. Daha önce denildiği gibi Asaf Hâlet Çelebi, şiirini temellendirdiği mücerret kavramına, müşahhas malzemelerle ulaşmaya çalışır. Aldığı somut malzemeleri soyutlaştırıp imgeleştirdikten sonra fantastiğin ve masalların bütün imkânlarını kullanarak *yeni bir hayali âlem* kurar. Böylece Nodier'in, Hoffman için söylediği “fantastik şiire uygun düşen bir imgelem, coşkun duygular, gizemli öğretiler ve idealizme evrensel bir yatkınlık” nitelemesi, Asaf Hâlet Çelebi şiiri için de geçerli konuma gelir ve onu Türk edebiyatında farklı ve gerçekten “sıradışı” bir konuma taşır (Aktaran Steinmetz 28) .

## BÖLÜM 1

### ASAF HÂLET ÇELEBİ'DE YENİ BİR DÜNYA HAYALİ

Asaf Hâlet Çelebi şiirleri incelendiğinde ilk olarak dikkat çeken ve onun şiirini fantastiğe yaklaştıran konu, şiirlerinde yeni ve kendine ait kuralları, işleyişi olan evrenlerin ortaya çıkmasıdır. Hayalleri ve gerçekleri, yeniden kurguladığı bu ortamlarda birleştiren Asaf Hâlet Çelebi, böylece fantastik özellikler taşıyan bir şiir dünyası oluşturur.

Asaf Hâlet Çelebi şiirinde var olan ana izlek, şiirlerde ortaya çıkan “ara konum”dan kaynaklanan belirsizliktir. Onun şiirlerinde ulaşılmak istenen, değişim sürecinin de yaşanabileceği aradaki hâldir. Şair, ne uykunun pasifliğini ve imge karmaşasını, ne de hayatın etkinliğini ve kurallarını ister. Bu yüzden şiirlerinde gerçekliği, uykuyu, rüyayı yıkan, ama aynı zamanda hepsini barındıran arada kalmış yeni bir mekanizma kurar. Bu dünyanın kurallarını, malzemelerini kendisi belirler. Çelebi'nin somutu ve soyutu birlikte barındıran şiir tanımını bile aslında bu ara konumu barındırır.

Çelebi'ye göre, şiir, bize tıpkı hayatta olduğu gibi müşahhas [malzeme] ile mücerret bir âlem yaratır (“Mücerred Şiir” 161). Asaf Hâlet Çelebi şiirlerinde, kendi tanımına uygun olarak yeni bir zaman, uzam ve bunların ortaya çıkardığı yeni bir düzen inşa etmeye çalışır. Çelebi'nin şiirlerinde gerçek hayattan alınan somut

malzemeler, günlük hayatın sıkıntıları, yaşanan olaylar, anılarda kalanlar, istekler sıradışı imgelere ve metaforlara dönüşür. Böylece Çelebi, “müşahhas malzeme” ile “mücerret bir âlem” yaratmayı başarmış olur.

Çelebi'nin oluşturduğu bu dünyayı orijinal ya da farklı kılan nedir? Hüseyin Cöntürk'ün “Turgut Uyar” başlıklı incelemesinde dediği gibi, şairin iyi bir şair olması için bir “dünya görüşü” olması şart değildir. Ama “özel bir dünyası” olması ya da “dünyaya özel bir bakışı” olması şarttır (204). Ona göre şair, duymadan, inanmadan da bize böyle çeşitli, birbirini tutmaz dünyalar sunabilir: zekâsı ve bilinçaltı ile. Bu bağlamda da pek çok şair dış dünyayı ya da iç dünyayı kullanarak, kendilerine ait şiir dünyaları kurmuşlardır. Cöntürk'e göre “metafizik dünyalar” bir yana, bütün bu dünyalara, birine ya da birkaçına, her şairde rastlanır. Bu dünyalar klişeleşmiş, beylikleşmiş durumdadırlar (206).

İşte Asaf Hâlet Çelebi'yi farklı kılan ve Cöntürk'ün belirttiği beylikleşmiş dünya tanımından uzaklaştıran özellik bu noktada ortaya çıkar. Onun şiir dünyasını özel kılan, şiirlerinde tam olarak metafizik olmasa da “muhayyel ve fantastik bir dünya” kurmasıdır. Can Bahadır Yüce'nin “Çelebi İçin...” yazısında dediği gibi onun özgünlüğü, kendi deyişiyle, kullandığı “müşahhas malzeme”deyse, baş döndürücülüğü de dâhil olduğu “mücerred âlem”dedir (143). Çelebi, bunu oluştururken, başka şairlerde olduğu gibi, sadece kişisel üzüntülerin ya da endişelerin yer aldığı bir iç dünya sunmaz; farkında olmadan tüm “baş döndürücülüğü” ve yarattığı şaşkınlıkla fantastik bir dünyanın kapısını aralar.

Bilal Kırımlı'nın, *Asaf Hâlet Çelebi* kitabında dediği gibi eski medeniyetler, kainatın, insanlığın yaratılış macerasına ait teori bilgilerle, masal, tekerleme ve çocukluk hatıralarından, bunların şuur altındaki izlenimlerinden doğan, *muhayyel ve fantastik bir dünya kurması*, [onun] şiirinin orijinal tarafıdır (vurgu bana ait 106).



Ertuğrul Aydın, “Asaf Hâlet Çelebi’de Saf Şiir Serüveni” adlı yazısında bu konuya dikkat çeker ve onun şiirlerinin tema açısından [incelendiğinde] “ayrı dünya yaşayışları”nın var olduğunu söyler. Aydın’a göre, “Mısır-ı Kadim”, “Tahtadan Yaptığım Adam”, “Nirvana”, “Sema-i Mevlana”, “Nur- u siyah”, “Mansur”, “Cep” ve “Kunala” gibi şiirler arasında, insan muhayyilesini sarsan, donuklaştıran şiirleri vardır. Öte yandan “Voleur”, “Trilobit”, “Harput”, “Fransa İçin Şiir” ve “Şehir” gibi mekânı konu alan metinlerinde şairin, durgun bir hayalin peşinde koşmadığını ve “yeni”nin olanca sınırlarını zorladığını belirtir. Ona göre Çelebi’nin şiirlerinin çatısı, genel evrenin oluşturduğu, gösterilen çerçevenin hem içinde hem de dışında[dır] (104–105).

Çelebi’ye göre alışılmış şekillere kapılan insan bir his tembelliği içinde alışamadığı şeyi görmeye tahammül edemez. Eski veya yeni olsun alışılmayan şey huzursuz bir çocuğun yadırgayacağı bir “oyun kutusu” gibidir (Sanatta Eskimeyen Şey 135). Şiirlerinde alışılmışın dışına çıkmak isteyen Çelebi, şiirlerini, içinden her türlü sürprizin çıkabileceği bir oyun kutusu gibi yapılandırır. Bu yüzden Asaf Hâlet Çelebi şiirlerinde bazen masal dünyalarına benzeyen; bazen de bütün mantıksal düzeni yerle bir eden “farklı âlem”ler oluşturur.

### **A) Masal Dünyasına Benzer Yapılanma**

“Adımı Unuttum” şiiri Asaf Hâlet Çelebi’nin “yeni”nin sınırlarını zorladığı ve evrenin genel çerçevesinin dışına çıktığı şiirlerindedir. “Adımı Unuttum”da inşa edilen bir dünya, bu dünyanın şiir kişisi üzerindeki etkileri ve gözlemleri okuyucuya aktarılmıştır. “Adımı Unuttum”da şair, okuyucuyu âdeta masal ülkesine götürür.

Belirsiz bir mekânda ve zamanda olağandışı olaylarla iç içe yaşayan şiir kişisi,  
yaşadığı bu atmosferde kendi varlığını unutarak, kendine yabancılaşır.

### **ADIMI UNUTTUM**

adımı unuttum

adı olmayan yerlerde

ne in

ne cin

ne benî adem

zamanlar içinde

kuşlar uçuyor

kervanlar geçiyor

bir iğne deliğinden

çarşılar kuruluyor

saraylar oyuncak

insanları karınca şehirler

zamanları gördün mü

bir iğne deliğinden

adımı unuttum

adı olmayan yerlerde

geçip gidenlere bakarak (Bütün Şiirleri 36)

Asaf Hâlet'in şiirlerinde genel olarak karşımıza çıkan "ben" in arayışları bu şiirde de vardır. Şair, tarafından içinde bulunulan unutma durumu kabul edilmiştir ve "adını unutan" kişi içinde bulunduğu, masal unsurlarıyla kurulan bu dünyada sadece olanları izler gibidir. Nurullah Ulutaş'ın "Asaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde

Çocuk, Masal ve Tekerleme” yazısında dediği gibi şair, belirsiz bir mekânda ve zamanda, iğne deliğinden kuşların, kervanların geçtiği çarşıların kurulduğu, sarayların oyuncak, insanların karınca gibi görüldüğü bir dünya yaratır. Çocuksu hayallerle zenginleştirilen bu âlemde yaşadıkları karşısında gerçeği unutan şair, yaşadıklarını okuyucuyla paylaşır. Aslında Asaf Hâlet, şiirlerinin çoğunda bir anda *bütün zamanları yaşar ve birçok mekana girip çıkar* ( vurgu bana ait 1123). Kendinin de bir söyleşide belirttiği gibi onun gayret ettiği şey zamanın dışında ve ruhun mahbesinden sesler verme[ktir] (Sülker 233).

Şiirde etrafındaki bütün değişime, dünyanın altüst oluşuna karşın bireyin herhangi bir değişim çabası yoktur. Zaten şiir kişisi “adını unutmuş”, kimliğini kaybetmiş bir şekildedir ve onun kimliksizliği, şiirin başında içinde bulunduğu uzamlara da yansımıştır: “adımı unuttum/ adı olmayan yerlerde”. Şiir bu bilinmezlik vurgusuyla başlar.

“Adı olmayan yerlerde adını unutan” anlatıcı, kimliksizliğini ve bilinmezliğini “ne in/ ne cin/ ne benî âdem” dizeleriyle kuvvetlendirir. “Ne...ne” bağlacının sağladığı arada kalma durumunu kullanan şair, içinde bulunduğu hâli hiçbir şeye benzetemez ve kendisini her şeyden uzaklaştırıp ötekileştirir. “ne in/ ne cin/ ne benî âdem” dizeleri şiir kişisinin tanımsızlığını ve birçok şiirde karşımıza çıkan arada kalmışlık duygusunu verir. Karagöz oyununa ait bir söylem olan, bir yandan da masal tekerlemelerini hatırlatan bu dizelerle şiirin birinci bölümündeki belirsizlik ve bilinmezlik duyguları artarken, yıkılıp yeniden kurulacak olan dünyanın da izleri verilir.

İkinci bölüm “zamanlar içinde” dizesiyle başlar ve bir dizi şeklinde bu zamanların içinde neler olduğunu “bir iğne deliğinden” gösterir. Algılanan zamandan farklı bir dünyaya ve zamana gidiş bu bölümde başlar. Burada “zaman

zaman içinde/ evvel saman içinde” tekerlemesine benzer masalsi bir söyleyiş vardır. Şiirin bu bölümünde ilk bölümdeki bilinmezlikten çıkılır. Birdenbire, hızla kurulan ve canlanan kalabalık bir ortam hazırlanır. Değişen ve nereye gittiği ve nasıl değiştiği belli olmayan zamanlar içinde “kuşlar uçar ve kervanlar göçer”. Bütün bu değişim ise ancak “bir iğne deliğinden” gözlemlenir.

Üçüncü bölümde ise değişmeye başlayan zamanla birlikte kurulmaya başlayan evrenin parçaları somut bir şekilde anlatılır: “çarşılar kuruluyor/ saraylar oyuncak”. İnşa edilen dünya, kişinin ait olduğu zaman diliminden ve alışık olduğu uzamsal özelliklerden tamamen uzaktır. Burada kurulan saraylar, çocuklukla özdeşleşen bir nesne olan oyuncaktır. Ancak anlatıcı bu durumu sorgulamaz. Bu bölümde, bir büyüklüğün kendinden küçük bir nesneyle birleştirilmesi, saray-oyuncak bağdaştırmasında olduğu gibi insan- karınca bağdaştırmasında da vardır: “insanları karınca şehirler”. Bu bambaşka bir zaman diliminde kurulan şehirde saraylar oyuncaktır, insanlar ise karıncadır. Şair, çocukluğunu yeniden yaşar gibi bütün bunlara uzaktan bakar.

Son bölümde şair, başladığı duruma tekrar döner. Ancak bu sefer içinde bulunduğu evren bambaşkadır. Geçip giden karınca- insanlara bakarak kim olduğunu, nereye ait olduğunu unutan anlatıcı artık arayışından vazgeçer. Sadece içinde bulunduğu “unutma” eylemini okuyucuya anlatır. Kişinin kendine yabancılaşması ve kimliğini yitirmesi söz konusudur. Şiirde kişi kendisiyle ve içinde bulunduğu dünya ile ilgili olarak belirsiz bir konuma geçmiş, daha sonra masal unsurlarıyla kurulu bir dünyada olmayı tercih etmiştir.

Bu şiirde olduğu gibi Asaf Hâlet’in, şiirlerinde masal unsurlarını bile olduğu gibi kullanmadığını, dönüşüme uğratan bir gerçekliğin içine soktuğunu görürüz.

Okuyucunun zihninde ortaya çıkan bu ikilik onun imgeleminin temelini oluşturur ve onun şiirinde kullandığı bu dönüşüm, Asaf Hâlet Çelebi şiirini fantastiğe yaklaştırır.

Kathryn Hume'un *Fantasy And Mimesis* adlı yapıtında, W.R. Irwin'den aktardığı gibi malzemesi ister çok abartılı ister çok sıradan olsun bir anlatı [ya da metin] olanaksız bir durumu bile ikna edici bir şekilde kurar ve geliştirirse orada fantastik vardır.

Bu durumda zihnin, mantığın ve retoriğin etkisi altından çıkıp keyfi davranması söz konusudur. Böylece hiçbir tuhaf malzemeyi seferber etmeden de fantastik üretilebilir. Gerçekle, gerçek olmayanı bir arada tutmak fantastiğin özünü oluşturur. Böylece yazar ve okur zihnin yıkıcılığı ile ortaya çıkan bir oyuna girmiş olurlar. (15)

Bu tanımda olduğu gibi masalsi öğeleri kullanan ve gerçekliği birleştirip yeni bir dünya kuran Çelebi, böylece fantastik tanımlarının çoğuna uyan, değişim/başkalaşım, yok etme, yeniden kurma gibi bütün izlekleri taşıyan fantastik bir şiir oluşturur. Yeni bir zamanın, bir “oyun” ortamının yaratıldığı ve okuyucunun da bu “oyun”a davet edildiği “Adımı Unuttum” şiiri için de bu durum geçerlidir.

Asaf Hâlet Çelebi, “Saf Şiir” adlı yazısında şiiri mana denilen mücerred elemanların ve tasavvuru mümkün olmayan medlûllerin yani hayallerin bir araya gelmesinden hâsıl olan şey olarak tanımlar (145). Çelebi'ye göre şiir, her şeyden önce, kendi görüş açısından *ideal bir evrenin* izahını yapmak isteyen şairin bu güzelliğe varmak için “kelimeleri tertip etmek sanatıdır (vurgu bana ait Karaca 78). Görüldüğü gibi “Adımı Unuttum”da buna uygun şekilde “tasavvuru mümkün olmayan medlullerden” kurulu bir şiir dünyası vardır.

Masal dünyasına benzer bir yapılanmanın kullanıldığı şiirlerden birisi de “Nigâr-ı Çîn”dir. Fantastik izleklerin ön plana çıktığı şiirler bölümünde incelenecek

olan “Ayna” şiirleri ile birlikte okunacak “Nigâr-ı Çîn”, o şiirlerde okuyucunun karşısına çıkan ve şiir kişinin sûretini çalarak aynanın gerisinde yer alıp, şiir kişisini oraya çekmeye çalışan masal dünyasına ait bir kahramandır.

### **NİGÂR-I-ÇİN**

çîn-ü-mâçîndeki nigâr

gezer bende diyârda

güler bende

nigâr

içim boştur

ve ayna kaplı

o aynalarda bir gamzesi var

kimisi sefine

kimisi deryâ

deryâ-yı-nâz

kimisi bulut

kimisi bağ

o diyar ki onda acayıpler olur

ve ordaki nigâri

kimse bilmez (Bütün Şiirleri 55)

“Nigâr-ı Çîn”, anlatıcının meydana getirdiği kendisine ait kuralları olan ve dış dünyaya ait unsurların barınmadığı “iç dünya”da yaşar: “gezer bende aynalarda/ güler bende/ nigâr”. Nigâr-ı Çîn, hâlâ başka bir dünyaya aittir; ancak bu sefer şairin kurduğu dünyanın kahramanı olmuştur.

Seyhan Erözçelik “Son Vezir Asaf”ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması” başlıklı yazısında “Nigâr-ı Çîn” maddesinde şunları der:

Nigâr üç anlama geliyor: resim, nakış, tasvir; resim gibi güzel sevgili; put. Gülistan’da Çin Nigarhanesi’nden söz ediliyor. Bu yer, içinde resimler ve heykeller bulunan bir yer, puthaneymiş. Yine Gülistan’da Çinli bir cariye’nin hikâyesi var. Mevlana’nın “Mesti ve âşiki vu civanı vu cins-i in” matlalı gazelinde de, “Gönüller içlerindeki Çin dilberlerini gösterdiler” dizelerine rastlanıyor. (107)

“İçim boştur/ ayna kaplı” dizeleriyle kendi iç dünyasını açıklamaya yönelen şair, “Ayna” şiirlerine gönderme yapar. İçinde var olan o aynalarda Nigâr-ı Çîn’in bakışları olduğunu söyler: “o aynalarda bin gamzesi var”. Aslında burada Erözçelik’in aktardığı Mevlana’ya ait “Gönüller içlerindeki Çin dilberlerini gösterdiler” dizisinin bir dönüşüm geçirdiği görülür. “bendeki diyar”da gezen ve gülen Nigar-ı Çîn ile “gönüllerin içlerindeki Çin dilberleri” benzer niteliktedir.

Nigâr-ı Çîn’in amacı, “ben” ile kendisi arasında bir eşik oluşturan “ayna”ların ötesinde şair ile buluşmaktadır ve anlatıcının da istediği budur. Bu yüzden o aynalarda sürekli ondan bir iz arar ve bu izi de bulur. Fantastik metinlerde genelde kullanılan ve belirsizliği imleyen bir nesne olan “ayna”da bilinmeyen ülkelere geçiş yapmak ister. Todorov’un aktardığına göre Pierre Mabilie yerinde bir saptamayla aynanın hem olağanüstü olanla, hem de bakışla (kendine bakmak) ilişkisini belirtmiştir. Bu yüzden Todorov’a göre kişilerin doğüstüne atıkları her somut adımda ayna vardır ve hemen hemen bütün fantastik metinlerde bu ilişki bulunur (121).

Aynalarda “kimisi sefine/ kimisi deryâ/ deryâ-yı naz/ kimisi bulut/ kimisi baş” olan binlerce iz vardır. Bu unsurlar masal dünyasına ait unsurlar gibidir. Sanki uzak diyarlardan gelen Nigâr-ı Çîn’in bindiği gemiler, aştığı denizlerde başına gelen maceralara göndermeler yapılarak onun ne kadar farklı bir dünyaya ait olduğu vurgulanır.

Aynalardan görünen bu gamzeler ya da izlerin hepsi bir yandan da şiir kişisine ait izlerdir. Çünkü şair ne zaman aynaya baksa Çin padişahının kızı ile karşılaşır. Böylece kendi kişiliğinden uzaklaşır ve onun için sonu gelmeyen bir arayış başlamış olur. Aynalar ise bu şiirde inşa edilen “dünyaların” dekorunu oluşturur. Bu şiirde daha önce varlığı hissettirilen “öte âlem”ler ortaya çıkar.

Şair, her türlü acayıpliğin olduğu ve tıpkı “Nigâr-ı Çîn” gibi kimsenin bilmediği kahramanların yer aldığı bir dünyadan söz eder. Bu gizli dünya, aynalardan geçilen ve ulaşılabildiği mümkün olmayan yitik bir şehir gibidir: “içim boştur ve ayna kaplı” dizesiyle “bendeki diyarın” sûreti göstermeyen ve sürekli başka dünyalara açılan aynalarla kaplı olduğunu görürüz. Nigâr-ı Çîn, sürekli o aynalardan akseder ve “ben”in yerine geçerek onun algısını kırar. Her seferinde kurulan bu iç dünyalar yıkılır ve yerine yenileri inşa edilir.

Bahsi geçen “iç dünya”da acayıplikler olur, acayıp kişiler yaşar ancak anlatıcı o acayıplikleri içine alır ve orada olmak ister: “O diyar ki onda acayıpler olur/ ve ordaki nigârı/ kimse bilmez”. Aslında kendisinden bir parça olan “Nigâr-ı Çîn” ile bu acayıp âlemde birleşmek ister. Acayıp sağduyuya, göreneğe, olağana aykırı, garip, tuhaf, yadırganan, yabansı anlamına gelir. Ancak şair için yaşanılanlar sadece onun bildiği ve ona acayıp gelmeyen bir hâldedir. Belki de onun şiirlerini fantastiğe en çok yaklaştıran şey de budur: başkaları için acayıp olanı normal



karşılmak, kimsenin görmediğini görmek ve duymak. Buna benzer bir yapılanma

“Halayıklarım” şiirinde de yer alır:

### **HALAYIKLARIM**

iki tası birbirine vurup

acayip âleminden çıkardım

ağzı var

dili yok

halayıklarımı

zebercetten sarayımdaki halayıklarım

saz benizli

badem gözlüdürler

saçları salkım salkım

omuzlarındadır

ve yaptıkları işi sessiz yaparlar

zebercetten sarayımda hamam yaptırdım

tepe camları zümrüitten

ve akîki yemânîden

ve kurnası var

necef taşından (Bütün Şiirleri 29)

“Halayıklarım” şiirinde yine masal dünyasına benzer bir şekilde inşa edilmiş bir dünya ve bu dünyada yaşayan, kendine göre yaşam şekilleri edinmiş

kahramanlar ortaya çıkar. Çelebi'nin “Ayna” ya da “Nigâr-ı Çîn” şiirlerinde farklı

dünyalara gidişin anahtarı olan “ayna”nın yerini, bu defa “tas”lar almıştır. “İki tasın

birbirine vurulması”yla, “acayip âlemi”nden gelen halayıklar ortaya çıkar. Her ne kadar “halayıklarım ortaya çıkar” denilse de, şiirin diğer bölümlerinde, aslında anlatıcının, bu masal ülkesine geçiş yaptığı sezilir. Çünkü uzam olarak yine iç içe ve masal dünyasının gösterişine sahip, belirsiz yerler vardır. Acayip âlemlerde şairin kurguladığı “zebercet saray”; zebercet sarayın içinde ise “tepe camları zümrütten ve akîki yemânîden olan hamam” yer alır ve şair bunların içinde “halayıkları” ile birlikte yaşar.

“iki tasın birbirine vurulması”, acayip âlemlerin anahtarıdır. Bu eylemden sonra anlatıcının hayaline uygun olarak “ağzı var/ dili yok/ halayıklar” ortaya çıkar ve ona hizmet etmeye başlarlar. Mehmet Kaplan, “Mağara” şiirini çözümlediği yazısında Asaf Hâlet Çelebi’nin, [şiirlerinde] kendini hayallerine tamamıyla serbest olarak bırak[tığını] ve arzularına uygun kadın tipleri yarat[tığını] belirler (190). Çelebi’nin “Kadıncığım” şiirinde de karşımıza çıkacak olan ideal ve özlenen kadın figürünün bir başka hâli de bu şiirde görülen “halayıklar”dır. Kendilerine verilen her görevi sessizce yerine getiren bu halayıklar, şairin hep hayalini kurduğu ve birçok şiirinde peşinden koştuğu peri kızları gibidir. “saz benizleri”, “badem gözleri” ve “omuzlarında olan salkım salkım saçları” ile güzellikleri tamamlanan bu halayıklar şairin, onlar için inşa ettiği masal ülkesinde, masal saraylarında yaşarlar.

Çelebi, incelenen diğer şiirlerindeki “mücerret âlemler”in sıradan bir parçası olurken, bu şiirde her şeye sahip ve etrafında binlerce hizmetkârın koşturduğu bir “sultan” gibidir. “yaptıkları işi sessiz yapan” halayıklarımı, inşa ettiği “zebercetten sarayı”na yerleştiren anlatıcı, masal ülkelerinin her şeye sahip olan varlıklı padişahlarına benzer. “Sarı renkte ve cam parlaklığında, doğal demir ve magnezyum silikası olan” zebercet (Erözçelik 113), inşa edilen sarayın temel malzemesidir. “Nigâr-ı Çin” şiirinde de aradığı sevgiliyi yaşatmak için “iç ben”inde bir saray

üreten anlatıcı, bu defa halayıklarını yaşatmak ve onlarla bir arada olmak için “zebercetten saray”lar inşa eder. Masallardaki padişahların sahip olduğu altından, camdan, pırlantadan saraylara benzeyen bu yapının içine şair bir de yeri belirsiz olan ama kıymetli taşlarla inşa edilmiş bir uzam daha yerleştirir.

“Tepe camları zümrütten ve akîki yemânîden” olan ve “necef taşından kurnası” olan bu hamamda Çelebi, masal dünyasına ait belirsiz bir uzam betimler. Akik, kırmızı ve balgami renklerdeki bir taşın adıdır. Yemen’den çıkanı makbuldür ve buna akik-i Yemânî denilir. Yemen akikinin değeri, rengini Süheyl yıldızından aldığı yolundaki inançtan gelir. Necef ise, ender rastlanan bir kuvars türüdür (Erözçelik 113). Değerli taşlardan, zümrütlerden ve akiklerden inşa edilmiş bu uzamda şair, masal dünyasının peri kızlarının yerine geçen halayıklarla birlikte. Anlatıcı, böylece kurduğu şiir dünyası ile hep ulaşmak istediği ve birçok şiirde peşinde koştuğu peri kızlarına, masal dünyasından gelen kahramanlara ulaşmış olur. Ancak dikkat edilirse, bu ulaşma şairin ürettiği ve yeniden kurguladığı dünyada geçer ve anlatıcının dönüşüme uğraması ile gerçekleşir.

Şiir boyunca bu dönüşüme ait bir kelime ya da dize bulunmasa da, şiir kişinin bir masal kahramanı hâline geldiği şiirin genelinden çıkarılabilir. Çünkü oluşturulan bu dünyada kuralları koyan, uzamların ve zenginliğin sahibi olan, hizmet edilen kişi, şiir kişisidir ve bu da okura şairin de bu ortamda bir masal kahramanına dönüştüğünü gösterir. Zenginliğe, güce ve hizmete ulaşan anlatıcı, kurgulanmış masal ortamının odak figürüdür.

Bu şiirde görüldüğü üzere, Asaf Hâlet’in şiirlerinde muhatap olan şahıslar veya diğer varlıklar bile, umumiyetle olağanüstü ve muhayyel bir âleme yaklaştırılmış veya böyle bir âleme ait alt kimliklerdir. Sanki şiirlerinde normal insanlarla normal bir dil değil de masalımsı ve hayalî insanlar ve varlıklarla bunların

dilini konuşuyor gibidir. İşte bu özellikler, Asaf Hâlet'in şiirine *orijinallik ve acayıplık* kazandırır (Kırımlı 80). Bu acayıplığı Çelebi'nin 'normal' sayması ve bir şaşkınlık yaşamaması fantastik bir durum oluşturur.

Bu şiirler gibi masal ülkesinden izler taşıyan şiirlerin yanı sıra, Çelebi'nin masal unsurlarını kullanmadan da kurduğu ve fantastik olarak nitelendirilebilecek şiirleri vardır. Bu şiirlerde bir yıkımın arkasından yeniden üretilen ve yapılandırılan uzamlar vardır.

### **B) Altüst Olmuş Dünyalar**

Sartre, Kafka ile Blanchot arasındaki benzerliklerden yola çıkarak kaleme aldığı "Aminadab Or The Fantastic Considered As A Language" yazısında fantastiği, araçların amaçlara karşı ayaklanması olarak tanımlar (61). Buradaki araç ve amaç, yani neden-sonuç ilişkisinin ortadan kalkması önemlidir. Böylece metafizik unsurlara başvurulmadan, mantıksal düzenin yıkıldığı ve bu yıkılan düzenin içine insanın yerleştirildiği bir fantastik anlayışı ortaya çıkar. Sartre'a göre, artık fantastiğin objesi, sıradışı mahlûklar yerine, insandır: "Fantastik özne insandır. Sıradan günlük hayatın içinde sıradan şeyler yapan, şapkasını kaldırıp cenaze alayını selamlayan, kilisede dua eden, tıraş olan insandır" (60). Sartre'ın fantastik için yaptığı tanımlarda zaman- uzam algılarının yıkılarak yerine, yenilerin konulduğu, böylece yeni bir ortam, hayalî bir mecra içinde "oyun" alanı oluşturulan "altüst olmuş dünya" kavramı ön plana çıkar. "Şehir" şiirinde Sartre'ın söz ettiği "alt üst edilmiş" dünya kavramını daha net görmemiz mümkündür:

### **ŞEHİR**

allahtan pencereler 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 duymaya meraklıdırlar  
  
sevgilim bir böcektir  
taşdan duvarlar içinde  
karafatmalarla yaşar  
beş senedir getirdiğim şekerleri yiyip  
elimi ısırmıştır

karafatmalar onu benden ayırdılar  
o şimdi bana küsülüdür

kutu duvarları içinde (Bütün Şiirleri 18)

Asaf Hâlet Çelebi, “Şehir” şiirinde böceklerle ve kutularla kurulan “altüst edilmiş bir dünya” sunmuştur. Şiirde, sıradan bir durumu olağandışı bir şekilde ve

hikâye kipiyle anlatma söz konusudur. Anlatıcının içinde bulunduğu yabancılaşma ve hayal kırıklığı, insanlarla böceklerin yer değiştirmesiyle anlatılmıştır.

Bu, “altüst edilmiş dünya”da, “ayağa kalkmış büyük böcekler” insanların yerini alır. “siyah ve sarı başlı böcekler” eski kutularda ya da yaldızlı nişan şekeri kutularında otururlar. Aslında bu benzetmeler ve yer değiştirmeler, özellikle insanın başkalaşması, akla hemen Kafka’nın *Değişim* romanını getirir. “Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu” (13).

İçinde yaşadığı sistem tarafından sürekli ezilen ve giderek değiştirilen bireyin sıkışmışlığını ve yabancılığını anlatan *Değişim* ile; daha çok bireyin hayal kırıklığını ve bunun sonucunda ortaya çıkan yabancılaşmasını anlatan bu şiirin inşa ettikleri ortam, daha doğrusu bu ortamın kahramanları aynıdır: “dev bir böcek” ya da “ayağa kalkmış büyük böcekler”. Okuyucuya böceklerle dolu şeker kutusu evleri hayal ettiren anlatıcı, böylece fantastik bir dünya yaratmış olur.

Asaf Hâlet Çelebi’ye göre, şiirin kendine özgü bir anlam mantığı vardır. Anlam, ancak şiirin bütününden çıkarılır, kelimeleri tek tek bu bütünden koparıp anlamlandırmaya çalışmak boşunadır (Karaca 82). “Şehir” şiirini de bu doğrultuda düşünmek gerekir; çünkü şiirdeki insanların böceklerin yerine geçmesi şiirin bütününden çıkarılıp anlaşılmaya kalkılırsa sıradan bir imge olarak okunur. Ancak şiirin bütününe bakıldığında, kendine göre farklı ve aykırı kuralları olan bir dünyanın çıkıyor olması, bu imgenin ancak fantastik bir bağlam yaratan “Şehir”de anlamlı olmasını sağlar. Sartre’ın dediği gibi, bu tepetaklak dünyada her anlam izoledir ve sadece kendi hatırı için ortaya çıkar (62).

Çelebi’nin, “Şehir”de kurduğu fantastik evrende, her şeyin değişiyor olmasının yanı sıra varlıkların gündelik hayattaki duruşları da değişmiştir.

Oluşturulan bu düzende böcekler bile, mantıksal kurallarla işleyen düzendekinden farklı bir durumda karşımıza çıkarlar. Karanlığı seven ve karanlıklarda yaşayan böcekler, şiirdeki dünyada, ışığa ihtiyaç duyan canlılardır. “allahtan pencereler açmışlar içi sıkılan evlere” dizesiyle ters yüz edilmiş bir durum sunulur ve araç-amaç ilişkisi yok edilir. Böceklerin gerçek hayatta görmek için ışığa ihtiyaçları yoktur, ancak bu dünyada sözü geçen “böceksi insanlar” görebilmek için ışığa muhtaçtırlar. Bu tezat şiirdeki fantastik öğelerinden biridir.

Şiirdeki dünyanın kahramanlarına da bakmak gerekir. Birinci sırada böcekler vardır. Hemen her yerde “merdivenleri tırmanan, siyah ve sarı başlı, uzaktaki başka böceklerin cızırtılı seslerini duymaya meraklı” böcekler bulunur ve her şeye onlar hâkimdir. Burada bir parantez açıp Asaf Hâlet’in “Radyo” şiirine bakmak gerekir. “Şehir”deki “küçük bir kutu” imgesi, “Radyo” şiirinde de geçer ve radyoyu, onun üzerinden kurulan hayatları imler: “kutudan geliyor vaveylâ”. “Şehir”de ise hem radyoyu; hem de başka böceklerin yaşadığı, farklı hayatların sergilendiği evleri, komşu evleri ifade eder. Seyhan Erözçelik’in hazırladığı “Bir İpuçlandırma Çalışması”nda bütün şiirler için oluşturulan sözlükte kutu için şunlar denilir: “Radyo ve ev kastediliyor. Şiirde sık sık insan- böcek, ev- radyo- kutu benzetmeleri yapılıyor” (108).

“sevgilim bir böcektir” dizesiyle de, anlatıcının yakın çevresine geçilir. Bu dizelerde dikkat çeken şey, anlatıcının kendini öteki böceklerden, hatta sevgilisinden bile farklı konumlandırması ve insan olarak kalmasıdır: “sevgilim bir böcektir/taşdan duvarlar içinde/ karafatmalarla yaşar/ beş senedir getirdiğim/ şekerleri yiyip/ elimi ısırılmıştır”. Anlatıcının getirdiği şekerlerin sürekli yenilmesi ve elinin ısırılması onu acı çeken, kullanılan konumuna düşürür. Bu arada öne çıkan, anlatıcının insan olarak kalmasıdır. İnsan olan anlatıcı, bir böceğe âşıktır; ancak bu

durumu yadırgamaz, yanlışlık görmez. Hatta öteki “karafatmalar”ın sevgilisini ona vermemelerine bir anlam bulamaz ve şaşırır. Şairin içinde bulunduğu durumu böylesine kabullenmesi şiir ortamında fantastik ve sıradışı olan durumlardan biridir.

Şiirdeki öteki grup, sevgiliyi anlatıcıdan uzaklaştıran karafatmalardır: “karafatmalar onu benden ayırdılar”. Burada özne, her şeye rağmen kendini karafatmalarla ve böceklerle dolu bir dünyaya, kutuya dâhil etmek ister. Ama onlar, şairi bir türlü içlerine almazlar; böylece birey toplum tarafından ötekileştirilmiş olur. Dolayısıyla fantastik, bu şiirde ötekileştirmeyi imleyen bir özellik kazanır. Bu şiirde insanın ötekileştirildiği, böceklerin ve karafatmaların hâkimiyet kurduğu yeni bir evrenle yıkıcı bir alan üretilir.

Adorno “Lirik Şiir ve Toplum” adlı yazısında şiirin, öznel olarak görünse bile aslında her zaman toplumsal bir tarafının bulunduğu ve [şairlerin] şiirlerde farklı bir dünya inşa etmelerine dikkat çeker.

Şiir protestosunda, her şeyin farklı olacağı bir dünya düşünüyü dile getiriyordur. Lirik tinin maddi şeylerin üstün gücüne karşı o çok kişisel muhalefeti, dünyanın şeyleşmesine karşı, modern çağın başlangıcından, sanayi devriminin hayattaki baskın güç haline gelişinden beri, insanların meta tahakkümü altına girişlerine karşı bir tepki biçimidir. (118)

“Şehir”de de Çelebi öznel muhalefetini insanları böcekleştirip kendisini onlardan farklılaştırarak ortaya koymuştur; ama burada sözü geçen böcekleştirme sadece bir eğretileme değildir. Karşımıza kendine ait kuralları olan, örneğin insanlar gibi ışığa ihtiyaç duyan, insanların elinden şekerler yiyen ve onları ısırarak böcekler ortaya çıkmıştır ve bu evrenin, gündelik hayatta var olmayan, mantıksal düzeni sarsan kuralları vardır.



Asaf Hâlet Çelebi, “Mücerred Şiir” başlıklı yazısında sanatkârı taklit eden değil “*hayatı yeni baştan inşa eden*”, kendi bünyesine göre yoğuran yaratıcı bir insan olarak tanımlar (vurgu bana ait 162). Ona göre, şiirde hayaller vasıtasıyla hayalî bir âlemi göz önüne getirmemiz icap ed[er] (163). Onun şiir için kullandığı bu tanımlar fantastik için yapılan birçok tanımla koşutluk gösterir. Buradan yola çıkarak Asaf Hâlet Çelebi’nin söz ettiği “mücerret âlem yaratma” fikriyle; Sartre’ın ve Irwin’in fantastik için uygun gördükleri “ortam yaratmak”, “altüst olmuş dünya” ya da “oyun evreni” ifadelerinin birebir karşılık içinde bulduklarını görürüz. Bu yüzden Asaf Hâlet’in “mücerre[t] şiir”e ulaşmayı amaçlarken, aslında “fantastik şiir”e ulaştığını söylemek yanlış olmaz.

Çelebi şiirinde dikkat çeken bir konu ise oluşturduğu bu “mücerret âlemler”de kullandığı malzemeleri “akıl süzgeci”nden geçirmesidir. Asaf Hâlet Çelebi, “Şiirde Vuzuh” yazısında şairlikte, asıl hüner[in] papağan hafızası gibi kuvvetli bir hafızada birikmiş olan intibaları ortaya çıkarmak [olmadığını], [önemli olanın şiirde] şairin kendi yaptığı terkibi gösterebilmesi olduğunu söyler (150). Onun için esas olan var olan müşahhas malzemeleri yeniden bir üretim sürecinden geçirdikten sonra “her mısraı gazete okur gibi değil, tasavvur edilerek okunacak”, yani gözümüzün önüne farklı âlemler getirmemizi sağlayacak bir şiir dünyası kurmaktır. “İkinci Pencere” şiiri bu bağlamda incelenebilir.

## İKİNCİ PENCERE

yeşil yapraklar

yeşil havuz

yeşil yaprakların düştüğü havuz

koyu yeşil

ve rüyamda  
fiskiye'nin üstünde  
fırıl fırıl dönen insan

kırılmış merdivenlerde  
malta taşlarının altındaki tesbih böcekleri  
ve yerin altından

çıkan

solucanlar

büyük bademin altında

sohbet ederler

giderler

gelirler

aralığın görünmeyen yerinde

ve ben

limonluğun içindeki

kırmızı toz dolu sandığı düşünüyorum

pencerde (Bütün Şiirleri 17)

Çocukluk anlarından, rüyalardan, yeraltı ve yer üstü canlılarından yararlanılarak inşa edilmiş “İkinci Pencere”, Çelebi'nin “mücerret bir âlem” kurduğu şiirlerden biri olarak okunabilir. “İkinci Pencere”de anlatıcı, rüyadan esinlenerek kurguladığı ve tesbih böceklerinin, solucanların ve fiskiye süsü olan insanların bir araya geldiği altüst olmuş bir evren oluşturur. Bu evrende sadece uzamsal ya da zamansal değişiklikler yoktur. “Şehir”de olduğu gibi mantıksal

düzende var olan kurallar yıkılmış ve varlıklara yüklenen roller yeniden tanımlanmıştır.

Asaf Hâlet'e göre, bilinç[dışını] oluşturan anılar, duygular, arzular ve insiyaklar, burada dağınık ve karmaşık biçimde uykudadırlar. Ancak duyarlı yaradılışa sahip insanlarda, başkaları için değersiz ve anlamsız görünen küçücük bir olay, birdenbire bilinç[dışının] kapılarını açar (165). Dış etkiyle beraber, şairin ruhu da harekete geçer. Bu şiirde de Çelebi dıştan gelen bir etkiyle betimlemelere başlamış, ardından bilinçdışının derinliklerinde kalan imgeleri ortaya koymuştur.

Şairin, anılarından yola çıkan bir uzam betimlemesi ile başlayan şiirin, ikinci bölümünde “ve rüyamda/ fıskiye'nin üstünde/ fırıl fırıl dönen insan” dizeleriyle okurun zihninde birden şaşkınlık yaratılır. Bu dizelerde insan, mantıksal düzlemdeki boyutlarından çıkar, bir havuzun üstünde dönen ve başkalarının dikkatini çeken bir süs haline dönüşür.

İnsanların bu görevi almasından başka, şiirde sıradışı olan bir durum daha ortaya çıkar ve “malta taşlarının altındaki tesbih böcekleri” ve “yeraltından çıkan solucanlar”, insanlara ait konuşma özelliğini alarak büyük bademin altında toplanırlar. Yeraltına ait canlılar, gündelik yaşamın içine dâhil olup yeryüzüne çıkarak insancıl özellikler kazanırlar. “Tespîh böcekleri”nin ve solucanların “büyük bademin altında toplanıp sohbet etmesi” olağandışı olan, ancak anlatıcı tarafından normal kabul edilmiş bir durumdur.

Rollerin yer değiştirmesinin yanı sıra, şimdiye kadar şiirde birbiri içine geçmiş ve aradaki sınırların belirsizleştiği üç uzam sunulmuştur: “rüya, yeraltı, badem ağacının altı”. Bu uzamlar, özellikler yeraltı ve badem ağacının altı şairin kurguladığı rüya âleminde bir araya gelir. Ancak daha önce sözü edildiği gibi, kendini bilinçdışındaki karmaşık sembollere olduğu gibi teslim etmek istemeyen

Çelebi, aynı zamanda yeni bir düzen kurabilmesini sağlayacak mantıktan uzaklaşmamak için uyanıklığı da devreye sokar. Bu yüzden onun şiirlerinde ne tam anlamıyla uykuya ne de tam anlamıyla uyanıklığa ait olan, ara konumda bir dünya oluşturulur. Bu şiirde de “giderler/ gelirler/ aralığın görünmeyen yerinde” dizeleriyle bu ara konum gösterilir. “aralığın görünmeyen yeri” rüyanın dışında kalan gerçekliktir. Gerçeklik ile hayalî olan arasında gidip gelen bu canlılar için şair, yeni bir ortam üretmiş ve onları büyük badem ağacının altında olan bu “aralığın görünmeyen” yerine koymuştur.

Şiirin son bölümünde “ben”in gerçekliği ile “ben”in ait olduğu uzam ortaya çıkar: “ve ben/ limonluğun içindeki/ kırmızı toz dolu sandığı düşünüyorum/ pencerede”. Ait olduğu uzamdan, pencereden, var olan bütün bu karmaşayı izleyen anlatıcı yaşananlardan bağımsız olarak, onun için bambaşka bir anlam ve büyük bir gizem ifade eden limonluğun içindeki, içi kırmızı toz dolu sandığı düşünür. “ben”in bulunduğu ve “kâinatın muammalarını çözmeye çalıştığı” pencere ise şiirde gerçekliğin bir parçası olarak sunulan uzamdır. Gerçekliğe dâhil olsa bile, o pencereden görülenler ve orada düşünülenler bütünüyle sıradışıdır.

Z. Doğan Koreli ve V. Doğan Günay’ın belirttikleri gibi Çelebi, bilinçaltını [kullanıp] kendi yarattığı soyut dünyaların derinliklerinde şiirlerini işler (379). Bu şiirde de çocukluk anılarından kalan ve rüyalardan fırlamış öğeleri kullanan Çelebi, böceklerle insanların yer ve görev değiştirdiği, soyut bir dünya inşa eder. Bu dünyayı izleyen bir “dış göz” olarak kendisini de şiire dâhil eder ve istediği arınmaya bu yolla ulaşmak ister.

Behçet Necatigil, kendisiyle yapılan konuşmaların ve verdiği konferansların yer aldığı *Düzyazılar II* kitabında yer alan bir söyleşide, şiirin her şeyden önce bir hayal olduğunu söyler ve [şiirin] şu özelliğine değinir: “Şiir bir gerçeği anlatsa,

duyursa bile; iyi-güzel durumlar, düzelmeler, arınmalar hayal ettirmeye sebep olduğu için bir hayaldir” (Necatigil’de Biçim Arayışları 29). Asaf Hâlet Çelebi de soyut bir âlem kurduğu ya da bu âlemin parçalarından izler görünen şiirlerinde, bu arınmaya ulaşmaya çalışır. “Cep” şiirinde de bu arınma hâli amaçlanmış, bunun gerçekleşebilmesi için yeni ortamlar kurulmuştur.

### **CEP**

seni rüyalarımda buldum

ve çok beğendiğim için

oradan çıkmak istemedim

şimdi derinlikte

ve genişlikteyiz

ve bizzat

rüya

ben'im

kendi kendimi görüyorum

ve kendi içimde seyretmekteyim

bir cebim var ki

karanlıktır

oradan oyuncak güneşler

bahçeler

ve denizler çıkar

ve bıkınca onları başka bir cebime atarım

en güzel oyuncağım sen

bahçelerimin beni eğlendirmedeği zaman

gel

ve beni avut ( Bütün Şiirleri 51)

Asaf Hâlet'in öteki şiirleriyle karşılaştığımızda bu şiirde farklı olan durum, şiirde karşılıklı iki kişi olmasıdır: "ben" ve "sen". Şair burada "ben" in aradığı ve onunla birlikte mutlu olacağı bir "sen" üretmiştir. Burada "ben" in, "sen" e doğru bir dönüşümü söz konusu değildir; "ben" sadece onunla birlikte olmak istemektedir. Ama mutluluk nesnesi olan "sen", gerçek hayatta bulunamamış ve bir rüyaya bağlı olarak kurulan yeni ortamlarda bulunmuştur.

Bilal Kırımlı'nın *Asaf Hâlet Çelebi* adlı kitabında en çok üzerinde durduğu konulardan biri Asaf Hâlet'in şiirlerinde birincil tema olarak gördüğü "kaçış ve sığınma"dır. Kırımlı'ya göre, Asaf Hâlet'in şiirlerinde, realiteden ve hayattan kaçma ve bir yerlere sığınma isteği, önemli bir hususiyet olarak görülmektedir:

Birçok şiirde, realitenin, hayatın dışına çıkılmış, "hâl"den, önceki mekânlara ve zamanlara gidilmiştir. Sanki şair hayattan, reel dünyadan memnun değildir; adeta şiir dünyasını realitenin sınırları dışında, hayal ve masal ülkelerinde kurmuştur. Bazen çocukluğuna, bazen geçmiş devirlere, hatta yaratılış faraziyelerinden hareketle hayatın ilk dönemlerine, bazen masal dünyasına, bazen de hayali dünyalara ve rüya âlemlerine gitmiştir. (81)

Bu şiirde de özne, önce bir rüya âlemine girer ve oradan uzaklaşmak istemez, çünkü arzu nesnesi, rüyadır. Yaşamak istediği dünya, o rüya ülkesidir. Bilal Kırımlı'nın aktardığına göre eşi Nermin Çelebiler, Asaf Halet'in devamlı *fantastik* dünyalar hayal ettiğini, böyle hayalî âlemlere gitmek istediğini belirterek 'O masal dünyasının, iç dünyasının ve rüyalarının şiirini yazmak isterdi' demiştir (83).

Rüya âleminde kendisini seyreden şair, o dünyanın içine de farklı ve iç içe geçmiş uzamlar yerleştirmiştir. Rüyanın içine de bir cep, o cebin içinden de oyuncak güneşler, bahçeler ve denizler çıkar. Böylece gerçekliği kırmak isteyen anlatıcı, uzaklaşmak istediği gerçekliğin birikimleri ile kendine yeni bir dünya kurar.

Çelebi'ye göre hakiki şiir yazmak için, çok iptidaileşmek ve ağaca sopa vuran[dan] daha eski devirlere veya *cemiyet hududunu aşarak ötelere* gitmek [gerekir]. Ancak [o sanatçıların eserlerinde] kendi iç âlemimizin aksini, kendimizi gör[düğümüzü] ve şairin tesirini hatırlamaya vakit bile bulamayacağını söyler. Ona göre hakiki şiir kelimelerin lügat manalarından ziyade, onların tılsım formülleriyle açılır *sihirkâr bir bahçedir* (vurgular bana ait 51).

“Cep”te de okuyanın ve anlatıcının içinde kaybolduğu “sihirkâr bir bahçe” vardır. Anlatıcının mutlu olduğu ortam burasıdır ve içinde “sen”i bulduğu bu yerde kalmak ister. Bilal Kırmırlı da yapıtında sık sık Asaf Hâlet’in şiirlerinde fantastik bir ortam kurduğunu vurgular ve bu şiirlerden birine de örnek olarak “Cep” şiirini gösterir: “Asaf Hâlet’in diğer birçok şiirinde de reel dünyadan uzaklaşma; masalımsı ve muhayyel dünyalara gitme vardır. Bu kaçışla bazen rüyalarına gider ve orada sevdiklerini bulur, bazen de fantastik tasavvurlarla iç dünyasına girer (Cep [şiirinde olduğu gibi])” (84).

Şiirde, kişinin kurduğu dünyanın içinde kendini seyredip gözlemlemesi söz konusudur. Metnin başında “ben” olan anlatıcı değişim yaşayarak “rüya”ya dönüşür ve bu konumda kendinden uzaklaşıp kendine dışarıdan bakmaya başlar. Karanlık bir cepte, oradan oraya yer değiştiren oyuncak güneşler, bahçeler ve denizler çıkar. Yeni bir düzen vardır ve bu düzen sürekli altüst olmaya yazgılıdır.

Şiirin sonunda ise “sen” kişisi de dönüşüme uğrayıp bir oyuncak olarak gösterilir. “en güzel oyuncağım sen/ bahçelerin beni eğlendirmedeği zamanlar/ gel/

ve avut beni” dizelerinde kurulan dünyanın parçalarının oyuncak konumuna indirildiği ve sürekli bir çoğalma içinde oldukları görülür. Rüyada ve cepte inşa edilen bu iç içe dünyalarda, sadece bir bahçe ya da bir deniz yoktur; çoğalmış bahçeler, denizler vardır. Oradan oraya atılan ve çoğaltılan bahçeler anlatıcının oyuncaklarıdır; ama eksikliği en çok duyulan oyuncak “sen” kişisidir. “Sen”in verdiği avuntu her şeyin üstünde yer alır.

Kathryn Hume *Fantasy and Mimesis* kitabında, edebiyatın iki dürtünün ürünü olduğunu söyler. Hume’a göre bunlardan biri, isteklerin göstergesi olan olayları, insanları, durumları ve nesnelere betimleyip düşünceleri ifade etmenin yolu olan “benzetme”; öteki ise verili gerçeklikte her türlü değişikliklerin yapıldığı, sıkıntının, utancın, bazı şeylerin yokluğunun özleminin “oyun”a dönüştürülerek anlatıldığı ve metaforik imgelere dayanarak yapılan fantastiktir (20).

Buna uygun olarak “Cep” şiirinde, şair verili gerçeklikte değişiklik yaparak fantastik bir “cep” inşa etmiş ve özlemini duyduğu şeyleri buraya yerleştirerek bir oyun dünyası yaratmıştır. Farklı kişiler ve bu kişilerin uğradığı “dönüşüm”lerle birlikte, birbirinden farklı ama iç içe geçmiş üç uzam sunulur: rüya, cep ve cebin içinde yer alan bahçeler ve denizler. Böylece yeni uzamlar inşa edilmesi ve bu uzamların sürekli birbiri içine girerek değişmesi, şiir kişinin uğradığı değişim ve evrildiği roller, kendisinden bağımsızlaşıp dışarıdan kendisine bakması, bu şiiri fantastik kılar.

Fantastik, vücudun ve ruhun tersine dönmüş bir hâlini sunar. Ruh vücudun, vücut da ruhun yerini alır, ikisinin arasındaki fark, ayırt edilemez hâle gelir. Bu yüzden, belirsiz ve esasen fantastik olan düşüncelere başvurmak zorunda kalırız (Sartre 58). Bu şiirde de görüldüğü gibi uzamlar, kişiler, gerçek ile rüya iç içe geçmiş, şiirde bir belirsizlik yaratılmıştır. “Cep”te sürekli var olan hareketlilik ve



değişim aracılığıyla belirsizliğin ön planda olduğu yeni ve her şeyin iç içe geçtiği bir dünya söz konusudur.

Jean-Luc Steinmetz *Fantastik Edebiyat* yapıtında [fantastiğin] her şeyden önce imgelemele ilgili, daha doğrusu bu yetinin fazlaca bulunması ile ilgili bir var oluş tarzını belirttiğini söyler. Onun dediği gibi, fantastik, mantığın karşıtıdır. “Fantastikte bir şey ortaya çıkar. Hayal ve düş, bütün bunların ancak çıkırından çıkmış bir hayal gücünden, altüst olmuş bir ruhtan doğabileceğinin aşikâr olduğu düşüncesiyle, gerçekliğin çiğnenmesi anlamına gelir” (9). Fantastik, günlük gerçekliğin yapısında bir kırılma, bir yırtılma üretir (17).

Asaf Hâlet Çelebi'nin bu özellikleri barındıran, “günlük gerçekliğin yapısında kırılma yaratan” bir şiiri ise “Radyo”dur.

## **RADYO**

*receptacles de negres chants*

*pour negriers 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 wiski şişelerini böyle devirir

ve ispanyol kadınları

kastanyetlerinde

karma karışık olmuş don-joselerin

dudak hareketlerini ezerken

nereden geliyor iç sıkıntım

çıplak siyah adamlar

kargılarını batırmakta kulağıma

ağaçlarda yaprakların damarlarını görüyorum

yapraklar yeşil

kanım kırmızı

içim siyah

demir siyah

kargı pası kandan olur

siyah adamlar neden olur

yılanlar belinde

kaplan gözleri gözünde

ve sümüklü böcek boynuzları beyninde

kutudan geliyor ıstırabım

kutudan geliyor vaveyla

30,000,000 sene

evvelki dinazorlar bugün ölüyor

sinek vızıltısı sesleriile

içime atılmakta

kesilmiş ve derisi yolunmuş kafalardaki

kan pıhtılı gözler

içime atılmakta bir kuyudan

32 yaşında merhum ömer

ölü atı ile

belvü bahçelerinde rakı içen sarhoşların

boyalı kadınları kıskanan bakışları

uyuşmuş todi nağmeleri

içime atılmakta

orada ne bulacakları meçhul

orada ne bulacaklarından habersiz

yirminci asır diye böbürlenene

alık yarı- münevverler

sigaralarını yakıyorlar keyifle

permanant saçlı pijamalı rüküş hanımlar

kutudan cızırtı çıkartıyor

debussy'nin konserini dinledim

antisantimantallllll

bayan ayten alaturka sevmiyor

ezberlemiş geridir diye

içimin sıkıntısı

bütün kutuları kırmak istiyor (Bütün Şiirleri 77)

“Radyo” yaşadığı zamandan bunalan bireyin sıkıntısının anlatıldığı ve toplumsal eleştirinin yoğun olduğu bir şiidir. Metin, başından sonuna kadar karşımıza yerle bir olmuş bir dünya; farklı zamanların ve bu farklı zamanlarda yaşayan varlıkların iç içe geçtiği bir durum sunar. Böylece Ertuğrul Aydın’ın dediği limitin içinden sıyrılan ölçüleri bir olmayan zihin tasarımları, artzamanlı ve çokanlamlı [haller] ve “transformasyon” da bu şiirde bir kez daha kendini gösterir (102).

Şiir, “Radyo” adına uygun olarak, asıl parçaya geçmeden önce anons niteliği taşıyan bir alıntıyla başlar. “Zenci toplama yeri/ dans eden esir tüccarlarına türküler” alıntısıyla metne geçilir. Arif Dino’dan yapılan bu Fransızca alıntı, şiirde sürekli adı geçen “siyah adamlar” düşünüldüğünde içerik ile uyumludur.

“Radyo” şiirinde de incelenen diğer şiirlerde olduğu gibi yepyeni bir bağlam vardır; ancak Asaf Hâlet Çelebi bu defa zamandan zamana atlayarak ya da bir dönüşüm oluşturarak değil, gerçek dünyadan uzaklaşmadan, hatta bu dünyanın gerçekliklerini ve sıkıntılarını abartıp, milyonlarca yıl öncesinin canlıları ve kuralları ile birleştirerek “mücerret bir âlem” kurmuştur.

Anlatıcı bu şiirde sadece “ben”i ya da ona bağlı olan bir iki kişiyi dönüştürmemiş, farklı yaşamları tümüyle iç içe sokmuştur. “Siyah adamlar, pitekanthroplar, onların ruhları, kolonyal şapka giymiş maymunlar, dinazorlar insanlar[la], bayan ayten[lerle], merhum Ömer[le], alık yarı-münevverler[le]” bu bir aradalık vurgulanır ve hep birlikte, “yeni dünya”nın kişileri oluşturulur.

Şiir üç bölümden oluşur. Birinci bölüm, birinci dizeden “içim siyah/ demir siyahı” dizelerine kadardır. Bu bölümde, şair gözlemci olarak dışarıda kalır ve bütün

karmaşasıyla gözlemlediği âlemi okura yansıtır. “Altüst edilmiş olarak gösterilen dünya”, sömürünün hâkim olduğu bir anti-ütopya gibidir. Bu dünyanın edilgen konumda olan ve sömürülen kahramanları, “elinde kargıları olan çıplak siyah adamlar”dır.

Asaf Hâlet Çelebi aleladededen, alışlagelmiş olanlardan kaçır ve çevresindeki düzensizliklerden dolayı olarak söz etmeyi seçer (Bozok 179- 180). Birinci bölümde “nereden geliyor iç sıkıntım” diyen ve bunu sorgulayan anlatıcı, sıkıntının kaynağını araştırır ve “çevresindeki düzensizlikle ilgili” gözlemlerini yansıtır.

İnsanlığın ilk hâli olan en eski canlı, pitekanthroptan maymunlara, oradan ellerinde eski silahlar bulunan siyah adamlara giden eski bir zaman dilimi, bu bölümde okuru karşılar. Ancak sunulan kişiler ve zamanlar durağan değildir. İç sıkıntısının nedenini arayan anlatıcı, gözlemlerini insanlığın başlangıcından sömürgecinin hâkim olduğu günümüz dünyasına kadar uzanan geniş bir yelpazede tutar. Bu yüzden “ellerinde kargı bulunan siyah adamlar”la, “ruhları ormanlarda asılı duran pitekanthroplar” ve yeniçağı temsil eden “kolonyal şapka giymiş maymunlar”, ilkel ile uygar bir aradadır. Yaşar Tellidede’nin dediği gibi Çelebi, “eski ile yeni”nin yan yana bulunmasından doğacak şaşırtıcı durumu arar (Asaf Hâlet Çelebi İçin 197) ve “Radyo”da bunu gerçekleştirir.

Asaf Hâlet Çelebi, “Şiirde Şairin Tesiri” adlı yazısında şiirin doğuşunu anlatırken pitekanthroplara değinir ve şiirin, onların ilkel zeka içgüdüleriyle oluşturdukları seslerden ortaya çıktığına dikkat çeker. Pitekanthroplar için şu tanımı yapar: “Ormanların açıklık bir yerinde toplanmış, kuyruksuz ve tüyleri yolunmuş gibi çıplak, görünüşleri acıma ve nefret hissi veren maymunlara benzer bir cins” (49). Pitekanthrop, insanın en eski kalıntılarıdır. Maymun ile insan arası cinslere

verilen genel ad. Eski Yunanca pithek(os) (maymun) ve anthropo(s) (insan) sözcüklerinin bilim dilinde bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur.

(<http://tr.wiktionary.org/wiki/pitekantrop>)

Şaire göre pitekantropolar, dünyadan çekilirken ruhları ağaçlarda sallanıp, yıllanmışlığı imleyen “örümcek ağlarından süzülüp” günümüze kadar gelirler. Pitekantropoların ruhları, yeni zamanların dünyasında başka ülkelerin buyruğu altında olan sömürgelerde (müstemlekeler) yaşayan, *arada kalmış*, hem ilkelliğin hem modernliğin işaretlerini taşıyan “kolonyal şapka giymiş maymunlar”a dönüşür. Bu, aynı zamanda sömürü düzenlerinin siyah adamları aşağılarken kullandıkları sözlerdir. Zaman ve dünya düzeni değişmiş, ancak barındırılan ilkellik aynı kalmıştır. Bu sömürünün yanı sıra, bir de ellerinde zillerle dans eden ve şarkı söyleyen “Don Joseler’in dudak hareketlerini, seslerini ve sözlerini ezen İspanyol kadınlar” vardır. Yani bir tarafta sömürünün altında zorlanan, yaşamlarını kaybedenler öte tarafta ise eğlenenler, şarkı söyleyenler. Tüm karmaşasıyla birbiri içine girmiş bir ortam söz konusudur ve bu ortam farklı kültürlerle ve yerlere ait kahramanları içinde barındırır. Ölümler karşısında, onları öldürenlerin ya da seyirci kalanların, eğlenen hâlleri anlatıcıyı tedirgin eden bir durum olarak sunulur. Bu bölüm şiirin girişinde alıntı yapılan dizeleri açıklar gibidir.

Şairin sıkıntısı sömürgelerde kullanılan, hatta katliamlara uğrayan insanların, “siyah adamların” yaşadıkları bu vahşetten ve onlara seyirci kalan modern dünya insanının vurdumduymazlığından kaynaklanır. Bu şiirin Asaf Hâlet Çelebi’nin öteki şiirlerinde görmediğimiz kadar toplumsal bir bakış açısıyla yazıldığı görülür. [Bu şiirde] çok zamanlı ve art zamanlı anlamlar ve şair duyarlılığının ortaya konduğu özel/ hassas yaklaşımlar [vardır] (Aydın 96). Dünyada yaşanan vahşetten ve şiirin ilerleyen dizelerinde görüldüğü gibi, bütün bu kötülüğün radyodan yansımından,

anlatıcının içi sıkılır ve bunlardan uzaklaşmak ister. Gerçek hayattan, onun verdiği acılardan kaçmak isteyen anlatıcı, tüm zamanları, kuralları, uzamları yıkıp her şeyi ve herkesi birbirine karıştırarak, gerçekliği ve onun getirdiği sıkıntıları yıkmak ister. Böylece amacının kaçmak değil de, yıkmak ve yeniden kurmak olduğunu gösterir. Çelebi'nin şiirlerinde var olan bu süreç, ancak düş evreninde gerçekleşebilir. Bu düş evrenini inşa etmek isteyen şair, böylece fantastiği yakalar.

Şiirin bu bölümünde sergilenen tablo, tam anlamıyla fantastiktir. Somut gerçeklerden, yaşanan üzücü siyasal ve sosyal olaylardan kaynaklanan bir iç sıkıntısı yaşayan ve bunlardan uzaklaşmak isteyen anlatıcı, bütün yaşananları birbiri içine sokarak var olan değerleri yıkmaya çabasıdadır. Bu durum Pierre- Georges Castex'in fantastik tanımına uygundur. Castex'e göre ise fantastik gerçek yaşam çerçevesine gizemin zorla dâhil edilmesiyle nitelendirilir ve karmaşık ve kimi kez ürkütücü bir politik durumdan kaynaklanan iç sıkıntısının dile getirilmesi gibi görülür (Aktaran Steinmetz 16).

Şiir kişisi "pitekantropolar"la "kolonyal şapka giymiş maymunlar"ı yan yana koysa da, müstemlekelerde yaşanan acılardan uzaklaşmak istese de "siyah adamların kargılarını kulağına batırması" yüzünden bu gerçeklerden kaçamaz. İç sıkıntısının kaynağı olan radyodan onlarla ilgili ya da başka kötü olaylarla ilgili sürekli haberler alır: "çıplak siyah adamlar/ kargılarını batırmakta kulağıma". Böylece anlatıcı onların acılarını da hisseder ve duyduklarıyla beraber canı yanar. "yapraklar yeşil/ kanım kırmızı/ içim siyah" dizeleriyle içinin nasıl onlarla birlikte olduğunu görürüz. Bir yapraktaki damarla, bir zencinin kargıyla verdiği mücadeledeki hırsı, gücü özdeşleştirir. "Doğa"nın medeniyet karşısında verdiği savaşı farklı bir şekilde okuyucuya sunar.

İkinci bölüm ise, “kargı pası kandan olur/ siyah adamlar neden olur” dizeleriyle başlar. Bu bölümde anlatıcı, sıkıntısının nedenini bulmuştur: “kutudan geliyor ıstırabım/ kutudan geliyor vaveyla”. Dünya üzerinde yaşanan bütün vahşetin temsilcisi olarak, onlardan haber aktaran kutu, yani radyo görülür ve duyulanlar karşısında yine kaçmak istenir. Şair, “Trilobit”, “Yamyam” şiirlerinde olduğu gibi, dünyanın yaratıldığı ilk dönemlere gitmek oralarda yaşamak ister; ancak bu defa başarılı olamaz: “30.000.000 sene evvelki dinazorlar/ bugün ölüyor/ sinek vızıltısı sesleri ile”. Buradaki tezat dikkat çekicidir. Dinazorun sinek vızıltısı ile ölmesi, eskinin yeninin karşısında yenilmesini, daha doğrusu doğanın medeniyet karşısında yok oluşunu imler. Doğanın gücü yok edilirken radyodan çıkan onca sese rağmen aslında kimse bu sesleri duymaz.

Seyhan Erözçelik “kutu” kelimesi ile ilgili olarak Ramis Dara’dan şöyle bir alıntı yapıyor:

Ramis Dara kutu kelimesini iyice açarak “Radyo” şiirindeki “kutudan geliyor ıstırabım/ kutudan geliyor vaveyla” dizelerine şu yorumu getirir: “Ozanın yakındığı, öze ulaşamayıp, kabukta kalıştır. Gündemimizdeki sözcüğü gövde ve gövdesel istekler; yeryüzü ve yeryüzündeki var oluş olarak okuyabiliriz. İstenen bir tür Nirvana’dır o zaman. (108)

İlk iki bölümde dış dünyaya dönük bir tutum içinde olan anlatıcı, “içime atılmakta” dizesiyle başlayan üçüncü bölümde, iç dünyasına dönük bir tavır alır. İç dünyada yaşanan huzursuzluk, sürekli içe atılanlarla ve olaylarla anlatılır. “kesilmiş ve derisi yolunmuş kafalardaki/ kan pıhtılı gözler”, “32 yaşında merhum ömer/ ölü atı ile” ve “uyuşmuş todi nağmeleri” anlatıcının içine atılmaktadır. Dış dünyada yaşanan gerçeklikten kaçmak için zamanda var olan gezinimler ve başkalaşım bir işe yaramayınca, anlatıcı iç dünyasına dönmüş; ancak yine de dış dünyanın



gerçekliğinden uzaklaşmamıştır. Bütün bu kötü olaylar, uyuşmuşluk, bir yandan var olan ölümler ve hemen yanı başında devam eden umursamazlık iç dünyada da vardır. Özellikle “kesilmiş ve derisi yolunmuş kafalardaki/ kan pıhtılı gözler” ve içe atılan bir başka ölü “32 yaşında merhum ömer” iç dünyada yaşanan huzursuzluğun sembolü gibidir. Kaçıp uzaklaşmak isteyen ve bunu birçok şiirinde başaran Asaf Hâlet Çelebi bu şiirde ne kurduğu dünyalardaki mutluluk ve huzur arayışını, ne de dış gerçeklikle olan savaşını başarıya dönüştürememiştir. Bu dizeler “Mağara” şiirindeki “içimdeki mağarada kurumuş ölüler yatar” dizesini hatırlatır. Ancak o şiirde “ben”in kendisiyle ilgili var oluşsal bir arayışı ve değişimi söz konudur.

Şiirde içe atılan ve sürekli huzursuzluk veren şeylerden birisi de, “todi müzik”tir. Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Yazıları*’nda yer alan “Todi Musikisi” yazısında, todi müziğinin, umumiyetle alaturka müziği denilen meyhane musiki olduğunu söyler: “Todi bugün boyalı rüküş hanımların teker teker kalkıp yayık sesleriyle sarhoş seyircileri avuttukları modern –alaturka- meyhaneler muhitinin musikisidir” (78).

Anlatıcı etrafındaki bütün sıkıntılardan kurtulmak isterken içinde yeni bir dünya kurmuştur. Bu dünyada, bir yandan fantastik imgeleme uygun olan kesilmiş başlar, kan pıhtılı gözler, merhum Ömer ve ölü atı; öte yandan ise basit bir eğlence hayatının parçaları vardır. Çelebi’nin öteki şiirlerinde görülen masal unsurlarıyla, oyuncaktan saraylarla kurulan yeni ve huzur veren dünyalar, burada yerini olumsuzlanan bir fantastiğe bırakmıştır.

Yaşar Tellidede “Asaf Hâlet Çelebi İçin...” başlıklı yazısında her şair[in] az çok isyancı olduğunu belirtir. [Şair], çağının güzellik anlayışını değiştirmek ister, onunla çarpışır, alay eder. Ona göre, Asaf Hâlet Çelebi de öyle idi, ama bu yolda çağdaşlarına benzemeyen bir tavır tutturmuştu: “Yenilere benzemiyor, eskilerce de

yadırganıyordu. ... Toplumu alaya aldığı bütün davranışlarından anlaşılıyordu” (197). “Radyo” şiirinde, Çelebi’nin bir yıkım süreci içine girdiği görülür.

Gerçeklikte “öze ulaşamayan” değişim sürecini yanlış anlayıp, neyin ne olduğunu bilmeden kendi kültürünü reddeden insanlar vardır ve anlatıcı ısrarla onlardan kurtulmak ve onların sembolü olan sıkıntıları yıkmak ister. “bayan ayten alaturka sevmiyor/ ezberlemiş geridir diye”. Anlatıcının içinde kurduğu dünyanın yanı başında, “permanant saçlı pijamalı rüküş hanımlar” ve onun gerçeklikten uzaklaşmasını engelleyen “kutudan gelen cızırtı” vardır.

Şiirde, geçmişle gelecek iç içe yeni ve olumsuz bir dünya kurmuştur. Kurulan “evren”, bütün bu esenliksiz koşullarıyla bir “distopya”ya benzer. Anti-ütopya olan distopyalar hayali kurulan, her konuda mükemmele ulaşan ütopyaların tam tersi konumdadırlar. Bu distopyayı fantastik kılan ya da türün öteki örneklerinden ayıran ise, durağan olmamasıdır. Bir yanda sürekli değişim içinde olan ve evrilip gelişen kişiler ve onların yanı başında ölümler, onlara ait ruhlar veya eşyalar; öte yanda şuh ve sıradan bir eğlence hayatının parçaları vardır. Bireyin bu keşmekeş içinde kaybolması, arayışını ve zaman içindeki gezinimini devam ettirmesi, kurulan yeni ortam, yıkılan kavramlar, şiiri fantastik yapan unsurlardır. Asaf Hâlet şiirlerinde genel olarak karşımıza çıkan “arada kalma hâli” ve her şeyin iç içe olması “Radyo” şiirinin de matrisidir. Sıkıntısından kurtulmak isteyen anlatıcı, “bütün kutuları kırmak ister” ve bu yıkımın etkili gücüyle altüst olmuş bir evren sunar.

Steinmetz, olağandışı olguları ve bilinçdışının katmanlarını çok gösterişli bir tarzda ilk açığa çıkaran bir tür olduğu için fantastiğin edebiyat alanını genişlettiğine vurgu yapar.

Başlangıçta alacakaranlık bir bölgede yer alan ve en çalkantılı duyguları dile getiren fantastiğin, anlatı sanatının en derinlikli girişimlerinden bir olduğu ortaya çıkmıştır. Fantastik kendisini tanımlıyor gibi görünen ve uymaktan korkulmayacak kuralların ötesinde, tedirginlik ve kaygı ifadesi sayesinde utku kazanan marazi veya muhteşem bir oyun olarak kendini benimsetir.

(144)

Fantastiğin kuralsız dünyası çoğu zaman açıklama olanağı vermeyen örtük bir yapı üzerine kuruludur. Yirminci yüzyıl fantastiğinde artık cinler, periler, hayaletler değil insan ve onun duygulanımı fantastik öğeler olarak karşımıza çıkar. Sartre'ın dediği gibi, fantastik günümüz insanından bir parça bulabilmek için evcilleşir ve artık olağanüstü gerçekliği keşfetmeye çalışmaktan vazgeçip kendisini insani koşullara uyarlamaya emanet eder. Bu iç faktörlerle fantastik edebiyat türü kendi gelişimini takip ederek perilerden, cinlerden, yani eskimiş oyunlardan ve sözleşmelerden kurtulur (59). Böylece fantastik derin duygulanımlara denk gelen bir evrenin, parçalar hâlinde inşa edilmesi anlamına gelir. Çelebi'nin, bağımsız parçaları birleştirerek bir iç dünya kurduğu ve inşa edilen bu iç dünyada arayışa çıktığı şiirlerinden birisi de "İçimden"dir.

## **İÇİMDEN**

dünyalar kuruldu

dünyalarda şehirler kuruldu

ve birden

kendimi bir şehirde buldum

yaşayan ve ölen insanlardan

kendimi bir şehirde buldum

karanlık yollarda yürüdüm

yarı aydınlık yerlerde oturdum

adımı çağırın dost yüzler buldum

dost

dooooost

diye haykırmak istedim

içimden sevindim

düşünmedim

ne başını

ne sonunu

düşünmedim

ne kendimi

ne de senin kim olduğunu

yalnız

senin için çok güzel rüyalar gördüm

uyandım

karşımda seni buldum

dosttan daha dost

güzelden daha başka

içimden sevindim (Bütün Şiirleri 61)

Şiir “dünyalar kuruldu/ dünyalarda şehirler kuruldu” dizeleriyle bir gerçekliği okura hatırlatmak ister gibi başlar. Ancak dizelerin devamında sözü edilen dünyaların ya da şehirlerin dış dünyaya ait olmadığı belli olur. Şiir kişisi, kendi inşa ettiği ve yaşayanların ve ölülerin yeni bir düzene göre iç içe yaşadığı bir

şehirdedir: “ve birden/ kendimi bir şehirde buldum/ yaşayan ve ölen insanlardan/ kendimi bir şehirde buldum”. Yaşayanların ve ölülerin birlikte yaşaması durumu Çelebi'nin “Mağara”, “Yamyam” gibi şiirlerinde de söz konusudur. Uzamsal ve zamansal ölçütleri yıkararak, sınırları ortadan kaldıran ve belirsizleştiren Çelebi, ölüler, canlılar, masal kahramanları, hayalî varlıklar, tarihî kişilikler arasındaki farkları da ortadan kaldırır.

Daha önce incelenen “Şehir” şiirinde de böceklerle insanların yer değiştirdiği bir görünüm sunulmuştu. Bu şiirde ise ölüler ile canlılar yer değiştirmese bile aralarında var olduğu düşünülen sınırlar Çelebi tarafından ortadan kaldırılmıştır. “Şehir”den farklı olarak, “İçimden”de inşa edilen bu şehir, ölü ya da diri insanlardan oluşur ve şair, arayışına bu insanların arasında devam eder.

İnşa edilen bu dünyanın diğer bir özelliği ise içinde aydınlık barındırmamasıdır. Çünkü şiir kişisi “karanlık yerlerde oturur ve yarı aydınlık yerlerden” geçerek arayışına devam eder. Kendisine yakın gelen ve “adını çağıran dost yüzler”le karşılaşan şair, sevincini de içinden yaşar. Dost yüzleri bulduğu için sevincini paylaşmak, “haykırmak ister” ama içinden sevinir. “İç” bu şiirde bahsi geçen şehirlerin kurulduğu ve şairin kendisi ile dostlarının yaşadığı uzamdır.

Bununla birlikte şiirin sonuna gelindiğinde, şairin mutlu olmak için “rüya” motifi üzerinden bir uzam daha inşa ettiği görülür. İnşa ettiği bu rüyayı da şiirdeki diğer kişi olan “sen” ile paylaşmak ister, onu da bu rüyanın içine çekme peşindedir. Burada şiiri farklı kılan bir başka özellik daha devreye girer: anlatıcı rüyadan uyanmasına rağmen, rüyasının kahramanı karşısındadır: “uyandım/ karşımda seni buldum”. Aradığı şeye ulaşmış olmanın verdiği huzur ve mutluluk karşısında sevinen şair, bu sevinci yine “iç”inde yaşar. Mehmet Kaplan'ın “Mağara” yazısında belirlediği “iç benin bir âlem haline gelmesi temi” bu şiirde de vardır (193). Bazen

masal dünyasına benzer yapılanma içinde, bazen mantıksal düzen içindeki zaman ve uzam anlayışlarını yıkarak bu temi değişik formlarda kullanan Çelebi, böylece fantastiğin birinci koşulu olan “altüst edilmiş evren” fikrini, şiirlerinde ortaya çıkan ayrı bir dünya inşa etme temi olarak yerine getirmiş olur.

Bu bölümde, fantastiğin “mücerret bir âlem” oluşturarak ortaya çıktığı şiirler incelendi. Görüldüğü gibi, Asaf Hâlet Çelebi, şiirlerinde sürekli olarak değişimin izini sürer; ancak bu değişim tam anlamıyla gerçekleşmediği için bir “ara konum” oluşur. Bu durum da onu, şiirlerinde arada kalmış, belirsiz, gerçek ile hayalin yan yana olduğu fantastik bir şiir dünyası kurmaya götürür.

Sartre’a göre, birçok sanatçı bu dünyadan farklı olan yeni bir dünya inşa etmeye uğraşmıştır. Kimi bunu Poe gibi yapay kurallar oluşturarak, kimi Gazotte ve Rimbaud gibi gölün dibinde bir salon görerek, kimi Lewis Carrol gibi yeni sistemlere başvurarak fantastik edebiyat oluşturmaya çalışmıştır. Kimi de Nodier gibi yazarın öncelikle bir yalancı olduğunu ve amacının mutlak bir yalana ulaşmak olduğunu savunmuştur (58).

Sonuç olarak Asaf Hâlet Çelebi, şiirlerinde bu dünyadan farklı olan yeni bir dünya inşa etmeye çalışır. Bunun için de rüyanın imge bolluğu ve karmaşası ile uykudan önceki gerçekliğin verilerini bir araya getirip, ikisi arasındaki bir ara konumda bu inşayı gerçekleştirmeyi amaçlar. Böylece, Asaf Hâlet Çelebi uzak mekânları ve geçmiş zamanları ortak bir mekân ve müşterek bir zamanda toplayarak sanki yeni bir şiirsel zaman ve yeni bir şiirsel mekân inşa eder. Asaf Hâlet Çelebi şiirine genelinde okurun karşısına yeni bir yapı oluşturularak kurulmuş fantastik şiirler ya da fantastiğin bir araç olarak kullanıldığı, masal ülkesine benzer bir yapılanmanın olduğu “muhayyel âlem”ler çıkar. Çelebi, görünen dünyanın maddi ve yapısal verilerinin yerine tereddüt etmeden daha gizli bir mimari sistemi koyar.

## BÖLÜM 2

### FANTASTİK İZLEKLERİN KULLANILDIĞI ŞİİRLER

Asaf Hâlet Çelebi, şiirlerinde soyut ve yeni bir dünya kurma çabasıyla fantastiğin kapılarını zorlar. Kullandığı imge ve metaforların hammaddelerini gerçeklikten alır, onları dönüştürüp farklı bir dünyanın içine yerleştirerek fantastiğin sınırsız hayal gücünden yararlanmış olur. Yaşamda gerçekleşmesi mümkün olmayan eylemler ve edimler, Çelebi'nin inşâ ettiği şiir dünyasında gerçekleşir.

Bir edebî yapıtı fantastik kılan izlekler, bugüne kadar aşağı yukarı şöyle verilmiştir: Hayaletler, vampirler, ikizler, canlanan figürler, otomatlar, androidler, mankenler, canavarlar vb. Ancak Steinmetz'in vurguladığı gibi “fantastiğin dünyasallaşması ve evcilleşmesi” ile bu figürlerin etkinliği giderek azalmıştır. Fantastik metinler 18. yüzyıldaki yapısından kurtulmuş ve her türden olayın gerçekleştiği edebî bir alan hâline gelmiştir.

Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* yapıtında, izlekleri “ben” ve “sen izlekler” olarak ikiye ayırır. “Ben izlekler”i kişinin kendisinde yaşadığı dönüşümler, madde- ruh ayrımı, uzam-zaman dönüşümü gibi konular oluşturur (108). Todorov'un “ben izlekler”e ilişkin önemli bir tespiti daha vardır: “Ben izlekler, insanın dünyayla, algılama ve bilinç sistemiyle ilişkisinin çeşitli tanımlarıdır” (136). Böylece Todorov, bireysel algıya bağlı olan “ben izlekleri”i, ötekiyle ve toplumla olan ilişkileri içeren “sen izlekleri”den ayırır. Todorov'a göre,

birincil izlekler madde ile ruh, özne ile nesne arasındaki sınırların belirsizleşmesine, karakterlerin çoğalmasına, uzam- zaman dönüşümüne ait konulardır. İkincil izlekler ise, cinsellik dolayımında arzunun baskın konuma geldiği durumları dile getirir (136).

Steinmetz ise, Todorov gibi fantastiğin sadece taşıyıcı figürlerin çevresinde oluşmayacağını düşünür. Ona göre, fantastik metin, kendine özgü yöntemlerle, önce kurallara uygun bir atmosfer oluşturur, sonra da bunu bozmaya çalışır (40). Fantastik; uzam, zaman, kimlik ilkesi gibi ortaklaşa kabul edilmiş tüm kavramları altüst eder.

Steinmetz'e göre fantastik yapıtta başta gelen edim tipleri, “ortaya çıkma”, “ele geçme/ geçirilme”, “yok etme/ edilme” ve “başkalaşım”dır (40). Fantastik ortamda en etkin izlek ise gerçeklikten gerçeküstüne geçişi sağlayan ve mucizeye izin veren “başkalaşım”dır. [Fantastik] özneyi kapılardan, eleklerden, eşiklerden atlatır ve mantığı sorgular. Fantastik bir anlam kaydırma vesilesidir ve bozan, ayrılıp giden, düzeni altüst eden, doğasını değiştiren olaylar üzerine oynar ( Steinmetz 42).

Çelebi'nin şiirleri incelendikçe yukarıda bahsi geçen izleklerin yer aldığı, hatta bunlardan “değişim/ başkalaşım” izleğinin birçok şiirinin matrisini oluşturduğu görülür. Özellikle “ben”in değişimi ve başkalaşım geçirerek başka varlıklara dönüşmesi birçok şiirinde karşımıza çıkar. (“Trilobit”, “Yamyam”, “Adımı Unuttum”, “Hırsız” vb). Bunun dışında yok etme, kahramanın çoğalması, bölünmesi, nesnel zaman ve uzam kurallarının yıkılması, onun şiirlerinde görülen fantastik izlekler ve edimlerdir.

Bu bağlamda incelenecek olan “Trilobit”, fantastik izleklerin kullanıldığı şiirlerden biridir. Şiir, okuyucuda verilen gerçekliğin altüst olmasından doğan bir şaşkınlık yaratır. Bu açıdan bakıldığında anlatıcının gerçekliği, yani “ben”i ile



geçmiş zamanlara ait bir canlıyı birleştirmesi, zamanda ettiği yolculuk, sonra tüm zamanı, dünyaları, denizleri yok etmesi fantastik izlekler olarak karşımıza çıkar.

## **TRİLOBİT**

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 (Bütün Şiirleri 30)

Şiirde başlığından son dizesine kadar bir başkalaşım, değişim duygusu hâkimdir ve bu başkalaşım okura farklı bir zamanda -50 milyon yıl öncesine giderek- ve farklı uzamlarda, hikâye edici bir anlatımla sunulur. Burada bir parantez açıp, Asaf Hâlet'in şiirlerinde sıkça karşımıza çıkan, bu hikâye edici anlatımın şiirine kattığı özelliği de incelemek gerekir. Çünkü onun şiirlerini, öteki şairlerin

imgelerinden ayıran, şiirini fantastik kılan unsurlardan biri de şiirlerinde var olan hikâye edici anlatımdır. Nitekim bütün fantastik eylem ve edimleri öykülemeli anlatımla şiirine yerleştirir.

Gerçek şiirin “saf şiir” olduğunu düşünen Çelebi’ye göre, saf şiir tesirini muhafaza edebilmekle beraber menkıbeden sıyrılıp temizlendiği gibi tam tasvirden de mümkün olduğu kadar uzak kalır (147). “Şiirde Vuzuh” yazısında ise bu konuyu biraz daha aydınlatır:

Şiirin *anecdorique* unsurlardan temizlenmesi icap ettiğini söylemişim. Fakat bundan şiirde hiçbir *anecdote*’un tesiri kalmadığını demek istediğim anlaşılmasın. Tabii şair de birçok hadiselerin, hikâyelerin, çocukluğunda dinlediği masalların tesiri altında kalır. Fakat bu hikâye ve hadiselerin kendisine tesir eden en mühim tarafı alt şuuruna yerleşmiş olan ve tam manasıyla vuzuhu olmayan ruhudur ve bizde kalan hikâyenin baştan sonuna kadar cereyanı değil, bıraktığı intibadır. (150)

Asaf Hâlet Çelebi’nin bazı şiirlerinde öyküleyici anlatım vardır; ancak kendisinin de dediği gibi bu, yaşanan bir ruh anının bireyde bıraktığı izlenimleri veren bir anlatımdır.

Bu bağlamda “Tirilobit” incelenirse ilk olarak şiire adını veren “trilobit”lerin ne olduğunu ve buna bağlı olarak metinde yüklendiği işlevi açıklamak yerinde olacaktır. Çünkü okuyucu için şaşkınlık daha şiirin başlığında ortaya çıkar.

Seyhan Erözçelik’in yazdığı “Bir İpuçlandırma Çalışması”nda trilobit şöyle tanımlanır: “Paleozoik çağda gelişen ve zamanla soyları tükenen duyarlı deniz eklembacaklılarına verilen ad. Beş yüz milyon yıl önce yaşamışlardır” (113). Erözçelik burada şiirde bir sıfır hatasıyla 50 milyon yıl önce yaşadıklarının söylenmesini de düzeltiyor. Bunların dışında trilobitler hakkında şu bilgiler de

verilebilir: “Trilobitler, beş yüz milyon yıl önce ortaya çıkan en eski canlı türlerinden biridir. Gözleri ise dünyada ortaya çıkan ilk görme sistemidir. Son derece kompleks ve kusursuz bir tasarıma sahip olan bu gözler, evrim teorisinin "canlılık ilkelden gelişmişe doğru evrimleşmiştir" iddiasına öldürücü bir darbe vurmaktadır. Trilobitlerin gözleri, "petek göz yapısı" adı verilen bir tasarıma sahiptir. Gözün içinde, yüzlerce küçük gözcük yer alır. Dahası, bu gözcüklerin her birinde iki ayrı mercek bulundurur”.

([http://www.belgeseller.net/afis\\_sergisi/afis\\_html/51TRILOBIT.html](http://www.belgeseller.net/afis_sergisi/afis_html/51TRILOBIT.html))

Şiire bir rakam hatasıyla beş yüz milyon yıl olması gerekirken, 50 milyon yıl geriye giderek başlayan şair, daha ilk dizede alıştığımız şeyleri ters yüz eder. “Dünyalar ve yıldızlar en küçük şey” dizesi ile zihinde büyüklükle birleşmiş iki nesneyi “en küçük şey” haline dönüştürür. Ardından şiir anlatıcısının kendine atfettiği bir eylem gelir: “hepsini birer birer yaladım yuttum”. Şiir kişinin, farklı bir kimlikle bütünleşmesi ve bu değişimin verdiği güçle dönüştürdüğü şeyleri yalayıp yutmasıyla, şiirin daha ilk kesitinde, Steinmetz’in fantastik için “gerçekliğin düşle yok edilmesi” olarak belirlediği durum ortaya çıkar. Ayrıca bu bölümde anlatıcının da farklılaştığı -şimdilik- sezilir. Çünkü “yalayıp yutmak” eylemi ve bu eylemin “acıkan dilin uzatılması” ile yapılması okuyucuyu şiir kişinin kim olduğu ile ilgili şüphelere sürükler.

Dünyayı ve yıldızları küçülterek, bir anlamda bu kavramların gündelik hayatta imlediği birçok şeyi, zamanı, kuralları küçülten ve değiştirmiş olan şair, daha sonraki dizede bunu somut bir şekilde ifade ederek beş yüz milyon sene evveline doğru bir yolculuk kurar. Beş yüz milyon sene öncesinde şiir kişisi, artık bir deniz canlısı olan trilobit olarak yukarıdaki dizelerde sezdirmediği değişimini

açıklar. Okur, buraya kadar zamanda gezinimle karşılaşır ve alıştığı şeyleri değişmiş olarak karşısında bulur.

Şiirin son bölümüne gelindiğinde, “zaman nedir unutarak” dizesiyle zaman kavramının tamamen yok edildiği görülür. Yok olan zaman karşısında, trilobit de yok olmuş, içinde bulunduğu dünyayı, bu defa deniz olan dünyayı da yok etmiş ve onu – dünyayı yalayıp yutması gibi- içmiştir. Bu kesitin sonunda ise trilobitin denize dönüşmesi ve zamanlar arasındaki gezinimin sonsuza ulaşarak yolculuğun sona ermesi söz konusudur.

Çelebi, “Şiirlerimde Mistisizm Temayülü” yazısında, benliğin hudutları aşarak taşması, etrafta muayyen bir ruhta mevzîleşmekten çıkarak dağınık, bir hale gelmesi lazımdır der ve şöyle devam eder: “Bu istihaleyi en güzel bir şekilde etrafa yayılan ve nihayet her noktada aynı hizaya varınca durgunlaşan bir deniz hayali ifade edebileceği için deniz sembolünü sık kullandığımı zannediyorum” (173). Bu şiirde de “trilobit”in ve “ben”in “deniz”e dönüşmesi ve bununla gelen huzur arayışının ortaya çıkması görülür.

Şiirde değişken bir uzam algısı gözlemlenir. Daha doğrusu şiirde anlatılan kişinin, “ben”in yaşadığı değişimlere paralel olarak, uzamlar da birbiri içinde kaybolur ve değişiklik kazanır. Öncelikle şiirin başında “ben” olarak karşımıza çıkan kişi, daha sonra “trilobit”e dönüşür. Mantığın tüm kurallarını yıkarak beş yüz milyon sene öncesine giden anlatıcı “fantastiğin en önemli edimlerinden” birisi olan değişimi/ başkalaşımı yaşar. Steinmetz’in dediği gibi fantastik ortamda en etkin dinamik izlek, gerçeklikten gerçeküstüne geçişi sağlayan ve mucizeye izin veren *başkalaşımdır*. Fantastik bundan başka dönüşümün sonuçlarıyla, gerçeklik düzenin sarsıldığı zaman dilimi olan değişim anının kendisinden daha az ilgilenir. Bir şey net algıyı değiştirir. Sanrı egemen olur, yanılısama ya da gerçeküstü kazanır (42). Sonuç

olarak fantastik metinlerde “dönüşüm” kuraldandır (12). Şiirin sonunda ise bu dönüşüm şiir kişinin “deniz” olmasıyla tamamlanır. Özetle karşımıza şöyle bir dönüşüm çizgisi çıkar: ben → trilobit → deniz

Kişinin bu geniş aralıkta deneyimlediği değişim ve bu değişimi yaşarken duyduğu “melâl” önemlidir. Bu kelime, okuyucuya bir huzur arayışından doğan değişme isteğinin ipucunu verir. Değişim nesnesi olarak trilobitin kullanılması ise ayrıca üzerinde durulması gereken bir konu olabilir. Çünkü yukarıda verilen bilgiye göre bu canlının görme duyusundaki gelişmişlik hayranlık uyandıracak niteliktedir. Daha iyi duyumsamak isteyen, bulunduğu dünyadan kaçan hatta yıkan “ben”in değişimi burada, sadece görme duyusuna indirgenmiştir.

Dikkat çeken bir özellik ise, değişen özne karşısında uzamın da sürekli olarak değişmesidir. Daha doğrusu özne her değiştiğinde içinde bulunduğu uzamı “yok ederek” değiştirir. “ben”ken içinde bulunduğu – Sartre’in deyişiyle- “kurallı evrenin parçaları” olan dünya ve yıldızları değiştirir, küçültür ve en sonunda “yalayıp yutarak” onları yok eder. Özellikle içinde bulunulan dünyanın yok edilmesi/ yıkımı modern fantastik tanımlarına son derece uygundur. Yok etme/ edilme, bazı varlıkların kendilerini körlemesine yok etme uğraşına verdikleri fantastik ortamda daha keskin bir değer kazanır, zira kahramanı yok etmeye çalışan hasım güçleri ifade eder ( Steinmetz 41). “Trilobit”te değişim sürecine ve huzur arayışına girmiş birey, bu huzuru ancak onu sıkı şeyleri değiştirerek hatta yıkarak sağlamaya çalışır. Laplanche ve Pontalis’in fantastiği, “öznenin bulunduğu ve bir arzunun son tahlilde az ya da çok dolambaçlı bir tarzda gerçekleşmesini betimleyen bir sahne” olarak tanımlamaları, buradaki durumla örtüşür (Aktaran Steinmetz 26).

Öznenin değişmesiyle birlikte yok olan uzamlar ortaya çıkar. İçinde bulunduğu dünyayı yalayıp yutarak yok eden kişiden sonra, trilobit de içinde

yaşadığı denizi, kurulan dünyayı bu defa içerek yok eder. Zamansız ve uzamsız deniz kimliğiyle, şiirin başından beri var olan içinde sığamama durumu en açık şekilde karşımıza çıkar ve başkalaşım “sonsuz deniz”le tamamlanır. Bu değişim süreci başladığı yere dönerek sonsuz içinde zamansız ve uzamsız olmayı tercih eder.

Ben → Trilobit → deniz

Dünya → deniz → ben

Kırımlı’ya göre, Asaf Hâlet’in [bu şiirinde olduğu gibi] birçok şiirinde varlıkların içine sızma ve onlarla aynileşme düşüncesi sezilmektedir. Âdeta, varlığın başlangıcından sonuna kadar, yaratılış macerasıyla beraber bütün devirleri ve o devirlerdeki varlıkları dolaşır ve onlarla bütünleşir. Kâinatın yaratılışından itibaren kendini tüm zamanları yaşayıp gelen bir ruhun parçası gibi hisseder (87).

20. yüzyılda fantastik, folklorik öğeleri yineleyip durmayı, bilinen havaları yeniden kaleme almayı reddeder. Steinmetz’e göre fantastik, insana tebellüş olan orijinal tedirginliğe ve insanın yazgısına kesinlikle duyarlıdır. Kendi benliğinden koparılmış olan modern zamanların bireyi en aldatıcı başkalaşımın kurbanıdır (142). Bu şiirde de, bu değişimin aşama aşama gerçekleştiği ve şiir kişinin sonu gelmeyen bir arayış içinde olduğu görülür.

Asaf Hâlet Çelebi’nin şiirlerinde, gerçeklikle sanrısız arasında gidış gelişler vardır ve bu da birçok fantastik metinde gözlenen durumdur. Steinmetz’in dediği gibi fantastikte sadece gizemli bir anlatının etki gücüyle zamanın ve uzamın duvarları yıkılır; ölüm artık bir geçişten ibarettir (79).

Çelebi’nin şiirlerinde muhatap olan şahıslar veya diğer varlıklar bile, umumiyetle olağanüstü ve muhayyel bir âleme yaklaştırılmışlardır veya böyle bir âleme aittirler. Sanki şiirlerinde normal insanlarla normal bir dille değil de masalımsı ve hayalî insanlar ve varlıklarla onların dilini konuşuyor gibidir. İşte bu

özellikler, Asaf Halet'in şiirine orijinallik ve acayıplık kazandırır (Kırımlı 80).  
Trilobit gibi, "Yamyam" da da, Çelebi yaratılış ile ilgili bilgilerini şiire yansıtarak  
bugünden ilk çağlara uzanan bir yolculuk başlatır.

## YAMYAM

zaman zamanına dönsün

hasta çocukları yiyen

kromanyon adam

kovuklardaki yılanları ye

taşların altındaki böcekleri ye

yalnız

sakın beni yemekten

mağaranın hasta çocuğu zehirlidir

zaman bu zamandır

ihtiyarları ağaçlara çıkaran

silken

düşüren

ve yiyen ostralya adamı

kokmuş leşleri ye

aşına kafaların bitlerini ye

yalnız

sakın beni yemekten

acıların ihtiyar adamı zehirlidir

zaman zamana uymuyor

doğurduğunu yiyen

yamyam kadını

çocuğun aşkımdı

pişirmeden yemişe benziyorsun (Bütün Şiirleri 21)

Zaman kavramının uğradığı değişiklik ve zamanın uğradığı her yeni süreçte anlatıcının yeni kimliklerle belirmesi bu şiirde de kendini gösterir. Şiirde üç katmanlı bir yapı vardır. Şiir, zamanın değişmesi ve yok edilmesi, “ben”in çoğalması ve başkalaşması, farklı kimliklerdeki “ötekiler” kavramları ve durumları üzerine kurulmuş üç kesitten oluşur. İçerik olarak incelemeden önce şiirde üzerinde durulması gerekli birkaç nokta vardır. Karışık bir yapıya sahip olan bu şiirde Asaf Hâlet Çelebi’nin birçok şiirinde gördüğümüz hikâye edici anlatım başattır.

Zamandan hoşnutsuzlukla başlayan şiir, şimdi- geçmiş, geçmiş -gelecek ve belirsizlik üzerine kurulur. İlk anlam kesitine masallardaki “zaman zaman içinde/ kalbur saman içinde” tekerlemesini andıran ve belirsiz bir zamanı imleyen “*zaman zamanına dönsün*” dizesiyle giriş yapılır. Zamanı değiştirme, zaman ve uzam kavramlarını değiştirip yıkıma uğratarak yeni bir ortam yaratmak, Sartre’ın fantastiği “dünyanın ters yüz edilmesi” olarak tanımlamasına uygun düşer. Bu şiirde de “zaman zamanına dönsün” ifadesi ile değiştirilen bir zaman ve bu dönüşümün sonrasında karşımıza çıkan alışık olmadığımız bir özne vardır. İlk anlam kesitinin öznesi, zamanla özdeşleştirilen kromanyon adamıdır. Çağlar öncesine ait bir zaman dilimi ve kişisiyle anlatıcı yeni bir ortam kurmuştur. “Kromanyon insanı, çağdaş insandan önceki son aşamadır ve Avrupa’da Neandertal insanının yerini aldığı sanılmaktadır”. ([http://www.yaramazadam.com/forum/evrim\\_kurami\\_ve\\_insant1276.0.html](http://www.yaramazadam.com/forum/evrim_kurami_ve_insant1276.0.html))



Kromanyon ifadesi, hayvani özelliklerinden sıyrılmış ve bugün sahip olduğumuz türe en yakın insan türünü tanımlayan bir ifade olarak geçer. Modern insanın ilkel hali olan bu öznenin en önemli özelliği, kendisine yüklenen “ye”mek eylemidir. Fantastiğin izleklerinden olan dönüşüm, zamanın kaydırılmasıyla gerçekleştirilirken, bugünün insanı da zamana paralel olarak içgüdüleriyle yaşayan ilkel insana dönüştürülmüştür. Bu “dönüşümler/ başkalaşım”lar, Asaf Hâlet’in şiirlerinde karşımıza çıkan izlekler dolayısıyla da fantastiğin modern tanımlarında ısrarla üzerinde durulan edimlerdir. Farklı bir zamanda karşımıza çıkan öznenin yok etmesi gereken nesnelere ise, “kovuklardaki yılanlar”, “taşların altındaki böcekler” ve “mağaranın hasta çocuğu olan ben”dir.

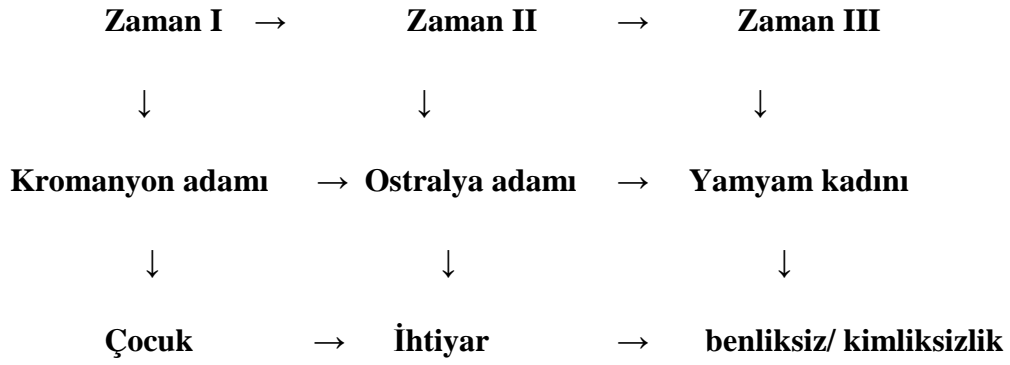
Öncelikle öteki nesnelere olarak gösterilen ve kromanyon adama sunulan, yılanlarla böcekler üzerinde durmak gerekir. Anlatıcı, “ben”i bunlardan farklı tutarak yılanları ve böcekleri “öteki” konumuna düşürmüş ve hedef göstererek yok edilmesi gerekli nesnelere olarak ifade etmiştir. Emir kipi ile kullanılan “ye”mek fiili ile –belki de “ben”e zararlı olan- bu nesnelere ortadan kaldırılması gerekliliğini vurgulamıştır. Anlatıcının kromanyon adamına sürekli seslenişi, kromanyon adam için bir arzu nesnesi olan “ben”i, ondan koruma amacına yöneliktir: “sakın beni yemekten”. Buradaki ben “mağaranın hasta çocuğu”dur. Bu çocuğun/ çocukluğun hasta ve esenliksiz olarak tanımlanması anlatıcının hoşnutsuzluğunu belirlemede önemlidir. Geçmiş zamandan istenen, bu çocuğa dokunmaması, çocuğu rahat bırakmasıdır. Ayrıca “mağaranın hasta çocuğu” tanımlamasının bizi gönderdiği yer olan “Mağara” şiirine de burada göz atmak gerekir.

“Mağara” şiirinde görülen, “ben”lerin çoğalması, mağarada yaşayan ölümlerin olması, kişinin canlanan kitaplarda kendini bulması içe kapanmayı ve uzaklaşmayı

imleyen durumlardır. Şiirde çocuğun hasta olarak nitelenmesi de kaçıışı ve mutsuzluğu anlatır. Zamanın öznesi olan kromanyon adamdan istenen, “ötekiler”i, kısaca ”ben”e rahatsızlık veren her şeyi yok etmesi ve kendisini bu “mağara”da yalnız bırakmasıdır.

“Yamyam”daki ikinci anlam kesitinde ise zaman tekrar “bu zaman” olmuştur: “zaman bu zamandır”. Burada zaman “ostralya adamı” ile özdeşleşir. Ağaçlardan sarkan ve düşen ihtiyarları yiyen “ostralya adamı”na hedef olarak gösterilen ve öteki konumunda bulunup “ben”den uzaklaşması gereken nesnelere ise “kokmuş leşler” ve “aşına kafaların bitleri”dir. Şiir anlatıcısının, zamanın öznesi olan “ostralya adamı”ndan bir isteği vardır. Kendini (“ben”i) yemekten sakınmasını ister; çünkü ben bu defa “acıların ihtiyar adamı”dır ve “zehirli”dir. Hasta çocuk olan “ben”, “acıların ihtiyarı olan ben”e dönüşmüştür. Geçmişle gelecek arasında bir sarkaç gibi gidip gelen “ben”in kimi zaman hasta çocuk, kimi zaman ihtiyar adam olur. Geçmiş, şairin çocukluğunu ve ihtiyarlığını tüketir, ama o, sürekli buna engeller olmaya çalışır.

“Bu zaman”da ihtiyar adam olarak karşımıza çıkan “ben”in zamandan hoşnutsuzluğu ve zamandan, onun getirdiklerinden ve götürdüklerinden kurtulma isteği son anlam kesitinde tekrar karşımıza çıkar. Bu defa ne geçmiş, ne gelecek ne de şimdi söz konusudur: “zaman zamana karış[mıştır]”. Zaman kavramına ilişkin somut ve nicel ifadeler silinmiş, birbirine girmiştir. Burada zaman karışıklığı ilkelliğin başka bir görünümü olan “yamyam”lıkla birleşmiştir. Kendi çocuğunu yiyen kadın/ zaman, içine aldığı her şeyi yiyip bitirerek şiirin başından sonuna kadar geçen bütün kavramları, zamana ilişkin değişimleri, çoğalan ve farklılaşan “ben”leri yok etmiştir. Şiirin anlamsal boyutunda karşımıza çıkan bu değişim şöyledir:



Anlatımsal boyutta var olan bu değişim ve yok etme süreci ile kabul edilen düzenden çıkılır. Yeni ve farklı bir ortam oluşturularak, fantastiğin istediği şeyler yerine getirilmiş olur. Şiirde başlanılan yere dönülmüş, başlıkta yer alan “yamyam”lık sonda da vurgulanmıştır. Asaf Hâlet’in birçok şiirinde olduğu gibi bu şiiri de rüyada gerçekleşmiş gibidir.

Şiirdeki birçok sözcük de genel olarak fantastik metinlerde korku öğeleri yaratmak için kullanılır. “kokmuş leşler, yamyam, pişirilmeden yenen çocuk, zehir, mağara, ağaçlardan düşen ihtiyar” söz gruplarını birçok fantastik yapıtın (anlatı ya da şiir) bağlamında bulmak söz konusudur. Kullanılan bu kelimelerle zamanda yapılan değişim, belirsizlik, “ben”deki değişim ve yok ediş izlekleri pekiştirilmiştir.

Ertuğrul Aydın’ın dediği gibi onun şiirinde yüzeysel yapı içinde de, dolaylı/yan anlamı ve eğretilmeye dayalı çıkışını görülür. Çelebi’nin şiirinde, limitin içinden sıyrılan ölçüleri bir olmayan zihin tasarımları, artzamanlı ve çokanlamlı [şekilde var olur] ve transformasyon da aynı şekilde kendini gösterir (102). Bu dönüşümler sadece başka varlıklara dönüşme şeklinde değil de kişinin kendi içinde çoğalmasıyla da oluşabilir.

Asaf Hâlet Çelebi’nin, kişinin kendisiyle ilgili yaşadığı değişimleri, madde-ruh ayrımları gibi konuları işleyen şiirleri vardır. Bunlardan biri de kişinin kendisine

uzaktan bakmasıyla anlatılan “Hırsız”dır. İnsanın dünyayla ve dünyayı algılamasıyla ortaya çıkan madde- ruh ayrımları “hırsız”da ön plandadır.

## **HIRSIZ**

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 (Bütün Şiirleri 49)

Burada da karşımıza hikâyeleştirilmiş bir şiir çıkar; ancak “Trilobit”in veya “Yamyam”ın aksine, ilk okunduğunda metinde ne farklı zamanlara ait canlılar ne de yıkılan zaman anlayışı görülür. Bununla beraber şiirde “ben”in çoğalması edimine dayanan fantastik bir olay söz konusudur.

Pencerede oturmuş “ben”, “mehtap”a seslenir ve onu evde hırsız olduğu yönünde uyarır: “pencereden girdi mehtap/ bu evde hırsız var/ mehtapta/ pencerede oturmuş/ beni görüyorum”. Bu bölümde hem içinde bulunulan durumu anlatan ve

gözlemleyen “ben”, hem pencerede oturan “ben” vardır. Böylece bölünmüş bir kimlik ortaya çıkar ve “ben”in sürekli olarak bir değişim ve çoğalma içine girdiği gözlemlenir.

Metinde “ev- pencere-kapı” söz öbeği hem içeriyi hem dışarıyı imler. Zaten şiirde de ana karşıtlık iç/ dış üzerine konumlandırılmıştır. Şiirde içeride olan hırsız ve pencereye oturmuş “ben”, bunun karşısında ise dışarıdan izleyen ve kapıyı çalmak isteyen “ben” vardır. Şiiri fantastik kılan ise şiirdeki anlatıcının çoğaltılması ve metin boyunca rollerin sürekli değişmesidir.

Dünyanın altüst edilmesi, başkalaşma ve yok olma izleklerinin dışında “ikiz/ ikizleşme” izleği de fantastiğin önemli konularındandır. Steinmetz’e göre, ikiz, insanların psişik hayatlarındaki tuhaflıkları açıklama çabalarının bir parçası olarak ortaya çıkar (35). Gördükleri düşlerden şaşkınlığa düşen ilkeller bunu hayatta kalmalarını garanti eden bir “alter- ego”nun faaliyetine verirler (35) ve bu, alter-ego olarak fantastik metinlerde ikiz motifi olarak var olur. “Hırsız” da barındırdığı bu özellikle fantastiğin alanına girer. Şiirde “ben”in karşısına çıkan ve aslında kendisi olan başka “ben”ler de vardır; ancak bu “ben”lerin sürekli rolü değişir ve böylece şiir kişisi hiç bitmeyen bir ikizleşme sürecine girer.

İçerideki kişinin önce hırsız olması ve uzaktan kendini görmesiyle, kendinin hırsız olması, kapıyı çalmasıyla tekrar dışarıda kalması, kapının çalınmasından sonra hırsızın yine “ben”e dönüşmesi, penceredeki “ben”i uyandırmasıyla hırsızın bilinmeyen başka biri hâline dönüşmesi, sürekli bir değişimi ve “ben”in sürekli dolaşımını gösterir. Nereye ait olduğu bilinmeyen bir “ben”in değişimleri ve ulaştığı bilinmezlik söz konusudur. Şiirin sonunda ise içerideki hırsızın da kim olduğu bilinmez ve bunun üzerine korku eylemi gerçekleşir.

Genellikle komedi türünün yararlandığı, birinin tıpatıp benzerinden farklı olarak, ikizleşme [izleği], günümüzde oldukça kaygı verici bir niteliğe bürünmüştür. Daha önceki koruyucu kimliğinden yüzyıllar boyunca dönüşerek kötücül ve sapkın bir nitelik kazanmıştır (Steinmetz 36). Bu şiirde de ikizleşme, kötüsünü de içinde barındırarak gerçekleşir. “ben”in karşısında yeni bir “ben” ortaya çıkar ve bu “ben” de ikizleşmeye uygun olarak kötücül bir rol üstlenir. Şiirin sonuna kadar farklı kimliklere bürünen öteki “ben”, şiirin sonunda “içerdeki hırsızın/ ben olacağımdan korkuyorum” dizesiyle “içerdeki hırsız” olur. Bu hırsızın neyi çaldığı, neye zarar verdiği ise meçhuldür. Bu şiirde, “zamandan ve mekândan soyutlanan insanın bilinmeyen duygularının aralanması” (Aydın 95) söz konusudur. Korkuları ve endişeleri olan bireyin kendi varlığından kurtularak bu sorunlardan uzaklaşmak istediği görülür. Bu bağlamda “Hırsız”ın ardından incelenecek şiir “Adımlar” olabilir. Çünkü “Adımlar”, “ben”liğin sürekli çoğalması ve bu çoğulluğa tezat oluşturacak şekilde yokluk duygusunun ön plana çıkmasıyla fantastik nitelik kazanır.

### **ADIMLAR**

bir adım attığım yerde

ne vardı ki

gitmemle kayboldu

her adımında

sonsuz ben'leri koyuyorum

boşluğa

ve yine ben dolmuyorum

geçip gittiğim yerlerden  
iç içe  
öne  
ve arkaya bakan  
bir sürü  
ben  
ler  
koymuşumdur

eskileri çocuk  
şimdikiler ihtiyar (Bütün Şiirleri 43)

Çelebi, “Adımlar”ın saf bir ruh haleti şiiri olduğunu ve sokakta yürürken her an kendi[n]den bir şeyin eksildiğini hissetme[sinden] doğ[duğunu] belirtir ( Şiirde Ruh Anı 170). Bir yürüyüşle birlikte gerçekleşen “yok olma” edimine tezat oluşturacak olan, “ben”lerin sürekli yenilenmesi ve çoğalması edimlerinin ortaya çıkması şiiri fantastiğe yaklaştırır.

“her adımında/ sonsuz ben’leri koyuyorum/ boşluğa” dizelerinde görüldüğü gibi şair, attığı her adımla bir sorgulama sürecinin içine girer ve kendini bir boşlukta hisseder. İçinde bulunduğu durumun garipliğini önemsemeyen şair, sonsuz bir şekilde çoğalan “ben’ler”ini boşluğa tekrar tekrar koyar. “ve yine ben dolmuyorum” dizesi ise şairin bu işlem sonucu eline bir şeyin geçmediğini gösterir.

Bu şiirde farklı olan öteki bir durum da nesnel zaman kurallarının diğer şiirlerine göre biraz daha kabul edilebilir hâle getirilmesidir. Attığı her adımda çoğalan şair, mantıksal düzenin içinde, yaşadığı yılların sonucu ortaya çıkan hayat tecrübesinin farkındadır. Böylece attığı her adım, yaşam çizgisinde atılan her adım gibi onu biraz daha yıpratır; ancak Çelebi bu durumu da fantastik sıradışı kılmayı

başarır. Nesnel zamanın ve dünyanın kurallarını kabul eder gibi görünse de “eskileri çocuk/ şimdikiler ihtiyar” olan birçok “ben”i ortaya çıkarıp bunları birleştirerek yine bir meydan okumaya yönelir. Atılan adımların yaşamdan giden her günü anlatması, alışılmış bir bağdaştırma olsa da Çelebi, kendi benliğini çoğaltarak ve onları yan yana koyarak bu şiiri de farklı kılmayı bilmiştir.

Kişinin kendisine ilişkin yaşadığı değişimler ve çoğalmaları barındıran ama aynı zamanda nesnel zaman algılarını tamamen yıkan ve yaratılışla ilgili zamanlara dönen bir diğer şiir de “Kunâla”dır. “Kunâla” zaman algısının kırılması, “ben”in yaşadığı dönüşümler, kişinin, zamanın ve uzamın çoğalması, her seferinde yeni bir ortam kurup arkasından bunu altüst etmesi, büyücü, Kunâla gibi masalsi imlere yer vermesi ile bitmeyen bir macera gibidir. Bu özellikleri ile bir kez daha Çelebi’nin şiirde fantastiği yakalamak üzere olduğunun kanıtıdır. Kırmılı’nın dediği gibi onun şiirlerinde varlık ve var oluş, tasavvuf, Budizm ve çeşitli yaratılış veya var oluş faraziyelerinden gelen unsurlarla karışmış, bazen masalların ve şuuraltının tesirlerini yansıtan sezgiler şeklindedir. “Kunâla” şiirinde bunu açık olarak görmek mümkündür (101).

## **KUNÂLA**

Ateş rüzgârları önünde Kunâla

yedi milyar sene var

koşuyor

kaçıyoruz

canımın elleri var sana uzanmış

tutuyor



bırakıyorum

yedi milyar sene

yedi gün

ılık 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 (Bütün Şiirleri 84)

Daha şiirin başında bugüne ait zaman ölçüsü kırılır ve şiir kişisi yedi milyar sene öncesine, arzu nesnesi olan Kunâla'yla birlikte kaçar. Dünya daha var olmamıştır: “Ateş rüzgârları önünde Kunâla/ yedi milyar sene var/ koşuyor/kaçıyoruz”.

Bu şiirde Asaf Hâlet'in başka şiirlerinde görülen bölünmüş bir “ben” yok; ancak “Trilobit”te olduğu gibi bu şiirde de sonsuz bir değişim ve üst üste kurulan uzam ve zamanlar vardır. Çelebi, hiçbir mantığa yer vermeyecek kadar kesin bir dille bu şiirde, kabul edilen dünya anlayışını altüst eder.

Kunâla, bu şiirde anlatıcının elde etmek ve birlikte olmak istediği bir arzu nesnesidir. Ancak “Nigâr-ı Çin” şiirinde olduğu gibi onunla birlikte olmak için uzak ülkelere gitmesine ve kendisinden vazgeçmesine gerek yoktur. Anlatıcı zaten istediği ile birlikte ve bu birlikteliği devam ettirmek için onunla birlikte nesnel uzam ve zaman ölçütlerini yıkar. Dünyanın kurulduğu ilk andan, şu ana kadar uzanan yolculuklarında hep Kunâla da yanındadır.

Şair, “yedi milyar sene/ yedi gün” dizeleriyle yeni bir devre geçer ve önce kurduğu sonra ise yıktığı dünyadan uzaklaşır. “Ilık denizler içinde/ yedi milyon sene

var” dizesi ise daha önce incelen “Trilobit” şiirine gönderme yapar:“ılık bir denizde bir trilobitken”.

Kendini bu dünyaya ve zamana ait hissedemeyen anlatıcı, Kunâla ile birlikte en mutlu olacağı yeri arar ve bunun sabitlikte değil de sürekli var olan bir değişimde olduğunu görür. Ilık denizlerde olması, şiir kişinin dönüşüme uğradığını ve içinde bulunduğu zamandan, ilk çağlara gitmek istediğini gösterir.

“Dinozor boynum sana sürünüyor” imgesi ise, şiir kişinin, fantastiğin birinci kuralı olan, dönüşümünü anlatır. “Dinozor boynum” ifadesinde şiir kişinin, artık “ben”den çıkıp bir dinozor hâline geldiğini ortaya koyar ve bu hâlde bile tek arzusu Kunâla’ya yakın olmaktır.

Hedef olarak şiirde var olan Kunâla ise, genç bir prensin macerasının anlatıldığı Budizme ait bir efsanedir. Prens üvey anasının günahkâr aşkını reddettiği için kadın da onun gözlerini kör ettirmiştir. Prens, bahtsız kadını bağışlaması için babasına şöyle yalvarır: gözlerimi kör ettiren anama karşı kalbimde ancak iyilik duyguları var (Erözçelik 121). Ardıç kuşu anlamına da gelen Kunâla, Hint efsanesine göre başlangıçta kuş olan; fakat daha sonra yakışıklı bir gence dönüşen ve krala evlatlık verilen prenstir. Masal, sarayda bulunan prensin, üvey annesinin aşkını reddettiği için gözlerinin kör edilmesini ele alır. Asaf Hâlet, şiirinde Kunâla imgesini, bir aşk unsuru olarak kullanılmaktan ziyade masalsı bir zamanın algılanışı olarak işler ( Ulutaş 1127).

“Yedi” rakamının şiirde sıkça geçmesi ise, dünyanın yaratılışını akla getirir: Tanrı gökleri ve yeri yedi günde yaratmıştır (Erözçelik 124). “Yedi bin rüya/ yedi gök” imgesi sanki yaşanan veya gidilmek istenen diğer zamanları ve dünyaları gösterir. Zamanın ve hayatların çoğalmasında bu çoğalan hayatlar içinde “ben”in

sürekli değişime uğrayarak yeni kimlikler elde edip çoğalması durumu şiiri, burada bir kez daha fantastiğe yaklaştırır.

Anlatıcı şiirde bütün kırdığı zamanlara Kunâla ile gitmek ister; ancak üçüncü kişi olarak olağandışı veya fantastik metinlerde sıkça yer alan bir kahraman daha devreye girer: “ormanın yeşilliğinde Kunâla/ büyücü inliyor”. Özellikle korku öğeleriyle birlikte geliştirilen fantastik metinlerde sık sık “büyücü”lere başvurulur. Şiirde de kişiyi hedeften ayıran bir kahraman olarak eski zamanlara ait bir “büyücü” olarak ortaya çıkar.

Şiirin son bölümünde ise ilk çağlardan günümüze bir sıçrama yapıldığı görülür: “ateşler sönmüş kunala/ denizler soğuk”. “Yedi sene”yi ve “yedi an” ile birleştirmek, zaman kavramının tamamen yok olması isteğini ortaya çıkarır. Anlatıcı akıl dışı bir zaman anlayışı ile ve nesnel zaman anlayışını yıkma isteği içindedir; çünkü şair Kunâla’yla birlikte; ancak akıl dışı olanda mutludur ve orada huzura erer.

Hayrettin Orhanoglu’nun “Asaf Hâlet’in Aynasındaki Zaman” yazısında dediği gibi, [şairin] yedi sene gözlerinde aradığı, akşamların içinde düşünüp durduğu Kunâla, şiirsel benin çözemediği biridir ya da bir şeydir (19). Ancak önemli olan ve imgesel niteliğe bürünen Kunâla değildir. Kunâla’yla birlikte yaşanan zamanların algılanışdır.

[Anlatıcı] soyut ve belirsiz bir zaman fikrinden yola çıkar. Ancak [bu durum] mitoloji ile birlikte düşün[üldüğünde], zaman daha karmaşık bir sürece dönüşür. Yedi milyar sene, yedi milyon sene ve nihayet yedi sene, yedi an gibi sınırlamalar, şairin bizi zamanla ilgili bir noktaya taşıyacağının işaretidir. O da [nihayetinde] içinde yaşadığı cemiyetin zaman fikrini kabul

ederek “zaman zaman içinde” görür, kabul eder. Öte yandan sayılan nesnel zamanın sınırlaştıran, süreksizliğinden sıyrılıp masalsı bir zaman inşa etme düşüncesine sığınılır. Çünkü ulaşılmak istenen hedefin önündeki tek engel sayılan, nesnel zamandır. (19)

“Kunâla”da olduğu gibi zamana ve uzama ait belirsizliklerin kurulduğu bir başka şiir ise “Mısır Kadim”dir. Belirsizlik vurgusu yapan, kadim zamanlara ait söz öbeklerine yer veren bu şiir de fantastik izlekler taşır.

### **MISRI KADÎM**

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

zaman unutulunca mısır kadîm yaşanabiliyor  
kendimi unutunca seni yaşıyorum  
yaşamak

bu ânı yaşamaktır

ammon râ' hotep

veya tafnit

kim olduğumu bilmek istemiyorum  
yalnız etrafında nefes almalıyım

dut bu â'ru ünnek pahper

kama pet kama tâ

mısır metinlerinde okuduğum cümleler

seninle okuduklarımsa büsbütün başka şeylerdi

seninle bir bahçedeyiz geliyor bana

orada hem var hem yok gibiyim

daha doğrusu bütün bir bahçe oluyorum

insanlığımdan çıkarak

kama pet

kama tâ (Bütün Şiirleri 14)

“Mısır Kadîm”, belirsizlik vurgusuyla başlar. Nereden geldiğini, nasıl oluştuğunu, zamanını ve konumunu unutan şair, bu duyguyu “acaba ot gibi yerden mi bittim/ acaba denizlerde mi şaşırdım/ ve zamanı nasıl unutmaktayım” dizeleriyle aktarır. Şiirin ilk bölümünde zaman ve uzam algıları yıkılarak fantastik bir durumun üretildiği görülür. Zamanın belirsizleşmesiyle, şiir kişisi için her şey birbirine girer ve bugünden ilk çağlara giderek gerçekleşen zamansal bir yolculuk başlar. Zamanda gezinme ve zamanlar arası atlamalar fantastik edebiyatta karşılaşılan izleklerden birisidir.

“zaman unutulunca mısır kadîm yaşanabiliyor” dizesiyle zamanın başladığı ilk çağlara dönen şair için artık yeni kimlikler ve birlikte maceralara atılacağı farklı dünyalardan kahramanlar belirir. Zaman ve uzam algılarından çıkarak mantıksal düzene ait kurallardan kurtulan şair, kendi kimliğinden de uzaklaşır. Çünkü şiir kişisi, ancak nesnel zamanın kalıplarından çıkarak “mısır kadîm”i yaşayabilir. Tanrıların yaşadığı “mısır kadîm” zamanında, şair de ilahî bir kimlik edinir. Ancak şairin, ulaşmak istediği “sen”dir; çünkü ancak zamanı unutup, ilahî bir güce ulaştınca kendini unutup “sen”i yaşayabilir.

Amon, Karnak'ın yerel tanrısıdır. Daha sonra Heliopolis'in tanrısı Ra ile birleşerek Amon-Ra adını alır. Bu tanrı, eski Mısır dininde çok önemlidir ve tanrılar tanrısı sayılır. Tafnit, bir tanrıçadır ve bir başka adı da Tefnut'tur. Bu tanrıça, aslan kafalı ve insan bedenlidir. Zaman algılarının yıkılmasıyla kendini unutan ve tanrısallaşan şiir kişisi için aslında bunların da bir önemi yoktur. “ammon râ' hotep/ veya tafnit/ kim olduğumu bilmek istemiyorum/ yalnız etrafında nefes almalıyım” dizeleriyle kendi kimliğinden vazgeçen şair, huzura ulaşmak için sadece “sen”in yanında olmayı ister. Ayrıca bu şiirle ilgili olarak kendisiyle dalga geçen ve şiirinin anlamsız olduğunu söyleyen İzzeddin Şadan'a yazdığı “Açık Mektup”ta Asaf Hâlet Çelebi, Mısırî kadîm atmosferini kurmak için bu hiyerogliften deşifre ettiği bu birkaç cümleyi kullandığını ve bunların anlamının önemli olmadığını söyler (47).

Kişinin başkalaşması dışında şiirde sıradışı olan diğer bir durum ise farklı uzamlara ait bireyler arasında yaşanan duygulardır. Tanrı kimliğine bürünen ve ilahileşen şiir kişisi, bir insana âşıktır ve bu durumu şaşkıncu bulmaz. Zamanın yıkılması ve belirsizleşmesi ile kendine ait bir işleyişin ortaya çıktığı bu düzende bu durum sıradışı değildir. Sıradışı olan bir durumu ise böylesine olağan kabul etmek ancak fantastik edebiyata özgü bir durumdur.

Son bölümde ise “orada hem var hem yok gibiyim” dizesinde görüldüğü gibi arada kalma durumu tekrar ortaya çıkar. Arada kalan ve varlığını sorgulayan şiir kişisi, insanlığını unutup tekrar başka kimlikler edinmeye başlar: “daha doğrusu bütün bir bahçe oluyorum/ insanlığımdan çıkarak”. Kendini “yok etme” için uğraşan şair için “sen” ile birleşip bir “bahçe”ye dönüşeceği yeni bir süreç başlar. Daha önce “Cep” şiirinde de ortaya çıkan “bahçe”ye dönüş dizesi, bu şiirde de bir kapalılığı ve zamandan kaçışı imler. “Cep”te cebinden bahçeler çıkaran şair, burada ise benliğini yok edip “bahçe” olma eylemi içine girer. Böylece fantastik yapıtlarda baş

edimlerden olan ve Asaf Hâlet'in incelenen diğeri şiirlerinin de ana izleğini oluşturan sınırları aşarak bir dönüşüm geçirmek bir defa daha ortaya çıkar.

Asaf Hâlet Çelebi, birçok şiirinde de fantastik türün kapsamına giren korku unsurlarını da kullanır ve türler arası gezinimi sağlar. Bu bölümde incelenecek olan "Korkuyorum" ve "Asuri Şiiri" şiirlerinin yanında, "Harput", "Kahkaha", "Kuşa Görünme" şiirlerinde de bu korku unsurlarını görmek mümkündür.

## **KORKUYORUM**

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 bambaşka

geceleri büyücüsün

korkuyorum



mâra'm  
şeytanım  
sivri dişlerinden  
uzun ayaklarından  
ve simsiyah saçlarından  
  
iyilikler dolu yüreğin var  
rahmetler taşıran  
seven  
ve okşayan  
korkuyorum  
bodhisattva'm  
bilinmez dünyandan  
ve uyutan

kucağından (Bütün Şiirleri 62)

Fantastik türde korku öğeleri sıkça kullanılır ve birçok edebî üründe ikisi iç içe bulunur. Asaf Hâlet'in de şiirlerinde fantastiği sağlamak için şairin korku öğelerinden faydalandığı gözlemlenir. "Korkuyorum" şiiri de adından da anlaşılacağı gibi bu öğelerin ön plana çıktığı bir şiirdir. Şiirde çizilen kadın figürün, kötücül kimliklerle anlatılması ve çizilen betimlemelerin gotik tarzda olması bu şiiri farklı kılan unsurlardır.

Şiirde, şairin sürekli seslendiği ve korkuyla beraber bir hayranlık duyduğu bir kadın figür yer alır. Şair, bu kişinin karşısında pasiftir, korkar; ama aynı zamanda ona sahip olmaya çalışır. "etli dudakların var/ yiyecek beni/ korkuyorum/ pitekantropum/ dişim/ hayvanım" dizelerinde görüldüğü gibi o kişinin kendini

yemesinden korkan şair, sahip olmak istediği bu dişi figürü önce ilk çağ canlılarından olan ve insanın ilk hâli olduğu söylenen “pitekantrop” ile bir tutar. Bugüne ait olmayan bir figürün peşinden koşmaya devam eden şair, bu kişiye kötücül özellikler yükler.

Şiir boyunca seslenen kişi, şiirin başından sonuna kadar gündelik hayata ve mantıksal düzene ait olmayan özellikler taşır. Orman akşamları kadar karanlık gözleri olan, anlaşılmaz sözler söyleyen, gündüzleri bambaşka geceleri ise büyücü olan bu kişi, bütün bu olağanüstü ve gotik özellikleri ile “şeytan”dır. Gotik, salt marazi ya da dehşet verici bir kaçış edebiyatı değildir, kişisel ve giderek sınıfsal sancıları fantastik imgelerle, metafizik yaklaşım ve savlarla ortaya koyan bir başka büyülü aynadır. (Scognamillo 40)

Bu şiirde de hem arzu duyulan ve hedef olan hem de korkulan “sen” şairin bir anlamda kendini bulmaya çalıştığı sihirli bir aynadır. Şairin peşinden koştuğu ve okura ürperti duyguları veren bu kadın, sivri dişleri, uzun ayakları ve simsiyah saçları ile kötücül bir figür olarak çizilir. Budizm felsefesinde de kadına benzer bir görev yüklenmiştir. Kadın, Budist inanışta “Mâra” ile sembolize edilmiştir. “Mâra”, Hint mitolojisinde aşk ve ölüm Tanrısıdır. Budist inancına göre tüm varlıkların kurtuluşunu engelleyen şeytanın simgesidir. Edward Canze ise, Mâra’yı şu şekilde açıklar: “Tutkularımızın, isteklerimizin besleyerek büyüttüğü ve bir gün ölecek olan benliğimizle Mara’nın ülkesinde tutsak olmuşuz”(Aktaran Kaya 207). Buda, Nirvana’ya ulaşmak için çeşitli engelleri aşmak zorunda kalmıştır. Bu engellerden birisi de *Mâra*’dır.

[Gotama] o gün, gündüzün sıcak saatlerini ormanda dolaşarak geçirmiş, akşam olunca bilgelik ağacı diye bilinen kutsal incir ağacının altına gelmiş, kendi kendine, “Derim, etim, kanım kurusa da, tam ve aşılmaz aydınlanmaya

ulaşmadan bu ağacın altından kalkmayacağım” diye ant içmiş. Yüzü Doğuya donuk olarak bilgelik ağacının altına oturmuş. Hint şeytanı Mâra gelmiş, onun aklını çelmek, onu andından döndürmek için yapmadığını bırakmamış ama her ne yaptıysa başarı kazanamamış. Onu ne Mâra, ne çıkardığı korkunç fırtınalar, ne tuttuğu taş yağmuru korkutmuş. Mâra bir keresinde bir haberci olmuş, kardeş çocuğu Devadatta’nın, Kapılavatsu’yu ele geçirdiği, karısı Yosadhara’yı alıp babasını hapse attığı yolunda bir yalan haber getirmiş. Bu haber bile Gotama’yı yolundan caydırmamış. (...) Mara bu yoldan da bir sonuç alamadığını görünce adları İstek, Şehvet ve Tutku (Tanha, Rati ve Raga) olan üç kızını göndermiş. Kızlar kıvrak ve çekici bedenleriyle Gotama’yı baştan çıkarmak için dans edip şarkılar söylemişler. Gotama’nın onlara yanıtı şöyle olmuş:

“Yaşamda zevkli anlar bir şimşek

Ya da bir bahar yağmuru kadar kısadır.

Öyleyse neden söz ettiğiniz zevklerin arkasından gideyim?

Bedenlerinizin mundarlıklarla dolu olduğunu biliyorum.

Doğumla ölüm, hastalıkla ihtiyarlık sizinledir.

Bense insanların erişmesi güç olan ödülü istiyorum.

Bilgelerin gerçek ve şaşmaz bilgeliğinin peşindeyim.”

En sonunda Mâra ve bütün yardımcıları yenilgiye uğramışlar, gün ağarıp, güneş ilk ışınlarını yayarken Gotama tam ve aşılmaz aydınlanmaya ulaşmış.

(Aktaran Kaya 207)

“Korkuyorum”da ise hikâyede anlatılan durumun tersi bir durum vardır.

Gotama’nın uğraşlarının sonunda aydınlanmaya ulaşmasına ve cesaretle Mâra ile savaşmasına karşın, şair Mâra’dan kaçmak istemez. Bu tavrı ile Çelebi, Buda’nın

Mâra ile mücadelesinden farklı bir tavır sergiler, zira Buda için Mâra bir engeldir ve aşılması gerekendir. Ona yakın olmak ve onunla birlikte huzura kavuşmak ister. Bu şiiri farklı kılan bir başka durum ise Çelebi'nin diğer şiirlerinde görülen edilgen kadın figür yerine korkulan bir kadın vardır.

Şair, şiirde edilgen ve belirsiz bir konumdadır, ne kötülükten kaçabilir ne iyiliğe yaklaşabilir. İçinde bulunduğu belirsizlik, şaire korku verir ve onun tedirginliğini biraz daha arttırır. "korkuyorum/ bodhisattva'm/ bilinmez dünyandan/ ve uyutan/ kucağından" dizelerinde görüldüğü gibi "mâra" ve "bodhisattva" arasına sıkışıp kalan şair, korku içindedir. İçerdiği gotik betimlemeler, dünyaya ait kişilerin ilahileşmesi ile bu şiir Asaf Hâlet'in fantastiğe yaklaşan şiirlerindedir.

"Asuri Şiiri"nde ise hem bugünden çok uzaklara gidilerek yeni bir atmosfer oluşturulur; hem de bu ortamdaki korku öğelerine vurgu yapılır.

### **ASURİ ŞİİRİ**

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 (Bütün Şiirleri 20)

Bu şiirde Asaf Hâlet Çelebi, Asurların yıllar önce etraflarına yaydıkları dehşeti ön plana çıkarırken şiirine korku unsurlarını da ekler. Çelebi, şiirde çokça geçen kelle kelimesiyle Asurluların yırtıcılıkları ve kan dökücülüklerine göndermede bulunur.

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. Köylülerin bilekleri, dudakları, dilleri kesilirdi. 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 fışkıncıca Asur kralı bütün bir bölgesinin yok edilmesi emrini verirdi. ( Erözçelik 109)

{Kan, kelle, kesmek, pıhtı} gibi sözcükler şiirde var olan gotik unsurlardır. H.PLovecraft'a göre korku insanoğlunun en eski ve en güçlü duygusudur. Bu en eski duygu, insanoğlu için aynı zamanda tükenmek bilmeyen bir yaratı hazinesidir. İlk çağlardan günümüze kadar bilinmeyen karşısında hep bu duyguyu yaşayan ve bunu açıklamak için korkularına yönelen insanoğlu böylece yaratıcılığın sınırsız dünyasına girer ve bu yönde yapıtlar verir. Gotik, bireyin kendi iç korkularını, saplantılarını sonuna kadar kurcalayan bir tarz olarak edebiyatta kendini göstermiştir. Batıl inançlar, hayaletler, büyüler, belirsiz ve güvensiz ortamlar, cinsel aşırılıklar, geçmişten gelen ve tüm aile fertlerini etkileyen lanet, ruhlar dünyası gibi konuları işler. Düşünce tarihi açısından bakıldığında, 18.yüzyıl sonunda ortaya çıkan bir tür olarak fantastik, gotik gibi akımlar akıl dışı olanın yeniden doğuşunu temsil eder, Aydınlanma [Çağı]nın zaferine karşı bir tepkidir.

Pierre Jourde-Paolo Tortorese'un, "Fantastik: Mantık İçinde Bir Skandal" başlıkla yazısında öne sürdüğü gibi, fantastikte korku, tehlikenin beraberinde getirdiği bir heyecan değildir yalnızca, gözlerinin önünde olup bitene mantıklı bir açıklama getiremeyen, onu herhangi bir düzenle bağdaştıramayan bireyin duyduğu rahatsızlıktır daha çok (79). "Asuri Şiiri"nde de bireyin tedirginlikleri ön plana çıkarılır. Şair, kellelerin koptuğu, dehşetin hüküm sürdüğü ve canlının cansıza karıştığı "belirsiz ve güvensiz bir ortam"da bulunur ve bu durum onu tedirgin eder.

Şiir, gövdesinden kopmuş kellenin ve gövdesinden kopmamış kellenin karşılaştırılması üzerinedir. Şiir kişinin içinde bulunduğu ortamda bu ikisi iç içedir ve şair içinde bulunduğu durumu gözlemler. “Gövdesinden kopmuş kelle hiçbir düşüncesi yokmuş gibi hiçbir yere bakmaz”ken, “gövdesinden kopmuş kelle ağaçta düşüncesi asılıymış gibi yukarı bakar”. Bu gözlemi aktaran şair, içinde bulunduğu tekin olmayan ortamı anlamaya çalışır; ancak “kellenin gövdesi yok/ sallanıyor yemiş gibi/ sarılmış ağaca/ saçlarından” dizesinde görüldüğü gibi şairin gözlemediği çoğu yerde ağaçların dallarından yemiş gibi sallanan, saçlarından asılmış kesilmiş kelleler vardır.

Kendi şiirinin gazete okur gibi değil, tasavvur edilerek, anlatılanların göz önünde canlandırılarak okunmasını isteyen Asaf Hâlet Çelebi’nin, “Asuri Şiiri”ni tasavvur edildiğinde, etrafta kesik insan ve hayvan başlarının ağaçlarda sallandığı gotik bir ortamla karşılaşılır.

Daha sonraki dizelerde şair, bütün bunların sorumlusu olarak bir kişiyi gösterir. Kelle avcısı dediği bu kişiye seslenen Çelebi, kelle avcısına hiçbir düşüncesi kalmayan ve hayattan uzaklaşmış olan o kelleden artık bir çıkar elde edemeyeceğini söyler: “kelle avcısı/ kellenin pastırma eti/ yemiş değil yiyemezsin/ kellenin pıhtı kanı/ şarap değil içemezsin/ ıstırap kesilmemiş kellede olur/ kesilmişinde değil/ öç alamazsın”.

Bu şiirde geçen kesilmiş kelle imajı ve kafaların kesilmesi motifinin “Radyo” şiirinde ve Asaf Hâlet’in az sayıda olan düz yazılarından “Kasap”ta da olduğu görülür. Bilal Kırımlı da kitabında bu konuya dikkat çeker.

[Bazı düzyazılarında] ve şiirlerinde hayalî ve fantastik bir bakış vardır.

Karmaşık şuuraltının tesiriyle, bazen normal düşüncesinin dışına çıkarak aca[y]ip hayaller, sadistçe tasavvurlar peşindedir. Bu türdeki ilk denemesi

olan ve tamamı daha sonra yayınlanan “Kasap” isimli yazısında, öküzler ve insanların kafalarının kesilmesine dayalı aca[y]ip ve vahşice tasvirler yapar.

(112)

Çelebi'nin şiirlerinde, değişim, çoğalma, yok olma, zaman ve uzam belirsizlikleri gibi izleklerin, korku unsurlarının yanı sıra, “fantastik metinlere ait olan nesnelere”de kullanılır. Örneğin “Ayna” şiirlerinde “ayna” imgesi farklı dünyalara kapı açan bir anahtar ya da gizli bir “geçit”miş gibi karşımıza çıkar. Aynayı kullanarak farklı, yeni ve belirsiz bir ortama gitme çabası, “ben”in yok olması ve farklılaşması, sınırlar arası yolculuklara yer vermesi nedeniyle bu şiirler Çelebi'nin fantastik izlekleri kullandığı şiirlerdir.

#### **AYNA**

bana aynadan bir sûret göründü

benden başkası

bilmem memleket-i çinden midir

ya mâçinden mi

sordum kimsin diye

bir kahkaha atıp

ben çin padişahının kızı

çoktandır âşıkınım

dedi

dedim çık

o aynadan

hayalimi çalan



hayalim olmazsa olmasın  
yalnız  
var olduğuna inanmak için  
ellerim sana dokunsun

bana çîn padişahının kızı  
gelemem  
dedi

ancak bir gün  
hayalin gibi seni de  
bu aynanın içine alıp

kaybolacağım (Bütün Şiirleri 27)

Asaf Hâlet Çelebi şiirinde önemli yer tutan ve imgelerinde sıkça yer alan kelimelerden biri “ayna”dır. Sadece “Ayna” ismini taşıyan iki şiiri vardır ve bunların dışında ayna imgesi “Rüyalar”, “Anlar”, “Mariyya”, “Nigar-ı Çin” şiirlerinde de geçer. Türk Dil Kurumu, Türkçe sözlükte ışığı yansıtan, varlıkların görüntüsünü veren, cilalı ve sırlı cam olarak açıklanan ayna mecaz anlamları ve farklı kullanımı ile sıradışı olan bir şiir dünyasının anahtarı olarak Asaf Hâlet Çelebi şiirinde okurun karşısına çıkar.

Ayna birçok kültürde farklı çağrışımlara ve hayallere sahip malzemeler arasında yer alır. Çünkü ayna insanlar için geçmişten bu yana önem arz eder. Aynalar hem günlük hayatta; hem de dönemlere ve kültürlere göre farklı özel amaçlarda kullanılmıştır. İslamî döneme ait bazı aynalar da yıldızlara ait semboller ve bazı hayvan figürleri ile süslenmişlerdir. Bu aynaların uğurlu aynalar olduğu

düşünülür. Kısacası ayna bir nesne olmanın ötesinde birçok kültürde dinî, sembolik manalar kazanmış ve farklı bir kimliğe bürünmüştür.

Todorov, masalsı evrene girmeyi sağlayan [iki nesne olarak] gözlük ve aynadan söz eder (120). Todorov'un aktardığına göre Pierre Mabille yerinde bir saptamayla aynanın hem olağanüstü olanla, hem de bakışla (kendine bakmak) ilişkisini belirtmiştir. Bu yüzden kişilerin doğaüstüne attıkları her somut adımda ayna vardır. Todorov'a göre hemen hemen bütün fantastik metinlerde bu ilişki bulunur (121).

Muhsin Macit'e göre masalların ve dini- mistik metinlerin ortak motiflerinden olan ayna, Asaf Halet'in şiirinde dönüşüme uğrar. "Çelebi aynayı bütün nesneliğinden soyutlayarak masal dünyasına tutar. Şiirlerde kullandığı diğer mitolojik figürler bu masal havasını iyice gizemli hale getirir. Öyle ki Çelebi, aynadaki güzelin ellerinden tutarak aynaların dışına çıkmayı düşler" (71).

Şiirin ilk dizesinde şiir kişisi aynadan yansıyan bir suret görür: "bana aynadan bir sûret göründü". Ancak daha bu ilk eylemde şaşkırtıcı olan ve okuyucunun da şiir kişisinin de şaşkınlığa düşmesini sağlayan bir durum gerçekleşir. Şiir kişisi aynaya baktığında kendisini göremez; "ben" in yansımasının/ görüntüsünün yok olması, kendinden bir parçanın yok olması söz konusudur.

Asaf Hâlet şiirinde diğer fantastik motifleri tamamlayan bir unsur olarak karşımıza çıkan "ben" imgesi, benin hiçliğe sürüklenmesi olarak değil; aksine bir arayış ve bu arayışı bir sona erdirme, bütünlüğe ulaşma çabası olarak algılanır (Orhanoğlu 18). Anlatıcının karşısına yansıması yerine Çin memleketinden ya da daha uzak başka memleketlerden gelen bir masal kahramanı çıkar: "benden başkası/bilmem memleket-i çinden midir/ya mâçinden mi?". Farklı ve olağanüstü bir dünyadan gelen Çin padişahının kızı ve özne, fantastiği sağlayan nesne olan

“ayna”nın iki yakasında karşı karşıya gelirler. Farklı bir dünyaya, masal dünyasına ait bir kahraman olan bu kız, anlatıcının görüntüsünün yansımaları gereken yerden ortaya çıkarak, onun suretini yok edip yerine geçerek belirsizlik sağlar ve kısa süreli de olsa anlatıcıyı huzursuz eder. Böylece karşımıza bölünmüş ve parçaları iki ayrı yerde olan bir şiir kişisi çıkar.

O hâlde bu şiirde Çelebi'nin başka şiirlerinde de ortaya çıkan “ben”in çoğalması, değişmesi ve ikizleşmesi söz konusudur. Daha önce belirtildiği gibi Steinmetz'e göre yok etme/ edilme bazı varlıkların kendilerini körlemesine yok etme uğraşına verdikleri fantastik ortamda daha keskin bir değer kazanır, zira kahramanı yok etmeye çalışan hasım güçleri ifade eder (41). Bu şiirde kahramanı yok etmeye uğraşan önce onun görüntüsünü alan, daha sonra ise “ayna”dan geçirmek isteyen Nigar-ı Çin, Çin padişahının kızıdır.

“dedim çik/ o aynadan/ hayalimi çalan” diyerek Çin Padişahının kızına seslenen anlatıcı artık ondan hayalini istemez. Onu da bu dünyaya, aynanın önüne çekme ve onunla bir bütün olma ihtiyacını duyar. Çünkü anlatıcının istediği şey bu iki farklı dünyayı, gerçek olanla hayalî, somut olanla soyut olanı birleştirmek ve kendi “ben”in bütününe ulaşmaktır. “Çin-ü-Maçîndeki diyar” olarak şiire yansıyan bu uzam masallarda, fantastik metinlerde öne çıkan hayali ve belirsiz bir mekândır.

“Hayalim olmazsa olmasın/ yalnız/ var olduğuna inanmak için/ ellerim sana dokunsun” diyerek şiir kişisi kendi varlığından vazgeçer. Anlatıcı kendi varlığını unutmak ve aynanın içinden, diğer diyarlardan gelen bu Çin padişahının kızının varlığında, ona dokunarak kendini bulmak, kendi var oluş macerasını tamamlamak ister gibidir. Ona dokunduğu ve ulaştığı zaman kendi varlığını da ispat etmiş olacaktır. Bu yüzden ayna hem belirsizlik; hem de bu belirsizliği, iki farklı kişiyi birleştirerek ortadan kaldıracak dünyaya ulaşılacak kapıdır.

Hayrettin Orhanoglu'nun *Türk Edebiyatı* dergisinde yayınlanan "Asaf Hâlet'in Aynasındaki Zaman" yazısında belirttiği gibi onun şiirlerinde ayna imgesi, ikiliğin ama daha çok varlığın belirsizliğinin gerekçesi yahut aracıdır.

Ama aynı zamanda ayna, bu ikizliğin birleşme isteğidir de. Belirlilikle belirsizliğin birbirine yaklaştırılması olarak tasavvur edeceğimiz ayna, çoğu zaman düşlerin belleğidir, mekânıdır. Dolayısıyla aynadan dışa taşan her biçim, bu bilinçaltından dışa atılan anıları, düşleri istekleri içinde barındırır. Suyu ait ağırlaşma, koyulaşma derinleşme ve maddeleşme nitelikleri ile birlikte suyun yüzeyinde kalan yansıtıcılık ayna imgesine de yansır (16).

Yani Narkissos gibi şiir anlatıcısı sularda olmasa bile, aynalarda kendi var oluşuna sürüklenir ve bir masal kahramanı olan Çin padişahının kızını gerçekliğe dâhil ederek bu süreci tamamlamak ister.

Çin padişahının kızı, onun bu teklifini reddeder; ama onu zamanı geldiğinde kendi dünyasına çekeceğini söyler: "bana çin padişahının kızı/ gelemem/ dedi/ ancak bir gün/ hayalin gibi seni de/ bu aynanın içine alıp/ kaybolacağım". Böylece okuyucunun karşısına yine fantastik bir dünyanın kapısı aralanır. Görüntünün kaybolması gibi öznenin de aynanın içine girerek başka dünyalarda kaybolması ve arayışını tamamlaması söz konusudur. Şiirin sonunda, ayna anlatıcının kendi var oluşunu tamamlayacağı fantastik bir uzam olarak sunulur. Bu fantastik uzam, daha doğrusu şiir kişinin arayışının ve değişiminin tamamlanacağı yer "ölüm diyarı"dır. Asaf Hâlet Çelebi "Şiirde Ruh Anı" yazısında "Ayna" şiirinden bahsederek şunları söyler: "Bazen ölümüm karşısında bile masallarındaki Çin padişahının kızı ortaya çıkar ve beni aynaların içinden geçirerek masalların çok olduğu ölüm diyarına götürür" (167).

Ölümü hem bir güzellik imgesiyle (Çin padişahının kızı), hem de “ölüm diyarı” diyerek masal imgeleriyle düşünen şair, okuyucuya bilinçdışında saklı kalan kısımlarını sezdirecek bir anahtar verir. Bu anahtar da şairin, yitik bir şehre, ülkeye geçişi sağlayan kapı olarak gördüğü ve ancak içinden geçilerek oraya varılacak olan “ayna”dır (Orhanoglu 17).

Bu şiirde düşlem dünyayı kaplar; anlatıcının kesinleyici bakışı, gündelik hayata gösterdiği dikkat, aynaların, optik araçların büyültme veya küçültme tekniklerine başvurarak bir bölgeden diğerine geçme yeteneği çift anlamlılığın egemen olduğu bir alan, bir sahne oluşturur (Steinmetz 70).

### **AYNA**

aynadan bakan benim

küçük gotamacık

duvarlardan karşına çıkan

aynalardan hayalini çalan

mahabbet olup vücudunu saran

küçük câriyen

nigâr-i çîn

nigâr-i çîn

bin bir aynada oynar

ayna ayna içindedir

nigâr-i çîn

nigâr-i çînin içinde

ve zaman

zamanın dışında

uzat ellerini küçük gotamacık  
hayal hayal içinde  
dünya bir hayal dolabıdır  
aynalardan geçer  
küçük gotamacık  
çok sürmeden hayallerimiz  
aynaların arkasından geçer  
aynaya bakan benim  
hayal annemin oğlu  
bodhista gotama

dünyada en güzel şey  
seni buldum  
artık hiçbir şey istemem  
küçük câriyem nigâr-i çîn  
uzat ellerini  
aynaların dışına çıkalım (Bütün Şiirleri 28)

Diğer “Ayna” şiirinin devamı gibi görünen bu şiirde kahramanlar aynıdır. Aynanın karşısına geçip kendi görüntüsünü göremeyen şiir kişisi, görüntüsü yerine geçen ve onun diğer yarısını oluşturan Nigâr-ı Çîn ile karşı karşıyadır. İlk şiirde “bana aynadan bir sûret göründü/ benden başkası/ bilmem memleket-i çînden midir/ ya mâçînden mi/ sordum kimsin diye/ bir kahkaha atıp/ ben çîn padişahının kızı/

çoktandır âşıkınım/ dedi” dizeleriyle karşımıza çıkan bu bölünmüşlük, Nigâr-ı Çîn’in anlatıcısı öte taraf geçirme isteği ile son bulmuştu.

Ayna bu iki şiirde, öte taraflara ya da kullanılan ifade ile “yitik bir şehre” gitmek için kullanılan bir geçiş gibidir. Melek Çakar, “Aynaların Eşiğinde Bir Şair” yazısında Çelebi’nin bu şiirlerinde masal unsurları ile anlatılan bir sevgili ve hayalî bir âlemin söz konusu olduğunu bildirir. Bu iki kişi arasında irtibatı sağlayan aynadır; dolayısı ile ayna bir eşik gibidir. Ancak iki şiirde de görüldüğü gibi anlatıcı ne aynanın ötesinde, ne de aslında tam anlamıyla önünde yer alabilir ve sürekli bir mücadele içinde hem aynanın öte tarafında bulunan Nigâr-ı Çîn’e ulaşmak, hem de onu aynanın önüne çekmek ister. Böylece, iki şiirde de “ben”in var oluş çabasını ve bunun sonucu olarak kendinden bir parçanın yok olması izleğinin var olduğu görülür. Tıpkı ilk “Ayna” şiirinde olduğu gibi aynanın bir geçiş, bir kapı olarak kullanılması üzerinden verilen “ben”in yok olması, ikizleşip farklı rollerde okuyucunun karşısına çıkması ve farklı dünya kurulması bu şiiri fantastik kılan özelliklerdir. Bu şiirde de kişinin nesnel zaman ve uzam kurallarını yıkarak kendi varlığından/görüntüsünden uzaklaştığını ve yerine geçen, masal dünyası kahramanlarından biri olan Çin Padişahının Kızı ile kendini sorguladığını görürüz.

Şiir dört bölümden oluşur ve her bölümde konuşanın değiştiği görülür. Diğer şiirin aksine ilk bölümde konuşmaya başlayan, aynanın öte tarafından “ben”in karşısına çıkan Nigâr-ı Çîn’dir. “aynadan bakan benim/ küçük gotamacık/ duvarlardan karşına çıkan/ aynalardan hayalini çalan/ mahabbet olup vücudunu saran/ küçük câriyen/ nigâr-i çîn” diyerek kendi varlığını açıklar. Duvarları ve aynaları kullanıp gelen bu farklı dünyaya ait canlı “ben”in hayalini çalmıştır: “aynalardan hayalini çalan”. Şiir bir önceki şiirin kaldığı yerden devam ediyor gibidir.

Burada dikkat çeken bir diğer özellik ise Nigâr-ı Çîn'in şiir kişisine “küçük gotamacık” şeklinde hitap etmesidir. Seyhan Erözçelik Gotama'nın Buddha'nın asıl adı olduğunu söyler. Buddha, ilhama eren, arif anlamına gelir ve Gotama'nın kendi adından sonra söylenen ve en çok kullanılan sıfatıdır (121). Melek Çakar ise, budistlere göre kalp aynasının, Buda'nın tabiatını yansıttığını bildirir. Bu iki ifade ve şiirde bunlara birlikte yer verilmesi bu açıdan uyum içindedir. İlhama ermek, bütünlüğe ulaşmak isteyen şiir “ben”i bu konumda bölünmüş durumdadır ve Gotama gibi bu arayışı tamamlamak ister.

İkinci bölümde ise şiir “ben”inin konuştuğu görülür. Şair, sürekli ulaşmaya çalıştığı ama hep uzağında ve farklı dünyalarda, aynaların arkasında kalan Nigâr-ı Çîn'e seslenir. Burada şiire fantastik özellikler katan iki durumla daha belirir. Todorov'dan yola çıkarak söylersek, bu eylemin içine düşmüş anlatıcı için, aynı zamanda uzam-zaman kuralları da yıkılmıştır. Ancak bu yıkımların ardından şairin ulaşmak istediği hedef, yani Nigâr-ı Çîn'e ulaşmak zorlaşmaktadır. “ayna ayna içinde/ nigarı çin nigarı çinin içinde” dizeleri Seyhan Erözçelik'in çalışmasında “ayna” maddesini açıklarken Molla Cami'den alıntılacağı şu sözleri hatırlatır.

Sevgili bir tanedir, fakat önüne, kendisine bakmak için binden ziyade ayna koymuştur. O aynaların her birisinde, aynanın sırrına ve temizliğine göre kendi yüzü görünmektedir. Ayrıca, ayna, içine türlü şekil ve suretler aksettiği halde hiçbir ses çıkarmadığı, hiçbir harekette bulunmadığı için hayran olup kalmış bir insana benzetilmiştir. Bu yüzden edebiyatta daima hayret ve hayranlıkla anılmıştır. (111)

Şiirde, aynanın önünde kalan “ben” de bu şaşkınlık ve hayret içerisindedir. Çünkü aynanın diğer tarafında kalan Nigâr-ı Çîn, aynanın önünden bakan “ben” için



giderek uzaklaşıp çoğalmaktadır. Bu çoğulluk şiir kişinin zaman algısını da kırar: “zaman zamanın dışında”.

Tüm bu yıkımın öte tarafında, arzu nesnesi olan Nigâr-ı Çîn üçüncü bölümde tekrar “küçük gotamacık” diye seslendiği şiir kişisine döner ve onu kendi yanına alma isteğini yineler: “uzat ellerini küçük gotamacık”. Ancak “ben” de görülen çoğulluğun ve yıkımın Nigâr-ı Çîn için de geçerli olduğu ortaya çıkar: “hayal hayal içinde/ dünya bir hayal dolabıdır/ aynalardan geçer/ küçük gotamacık/ çok sürmeden hayallerimiz/ aynaların arkasından geçer”. Bu hayalî ülkenin kahramanı “dünya bir hayal dolabıdır” diyerek asıl ve gerçek olan tarafın aynanın arkası olduğunu vurgular. Biri diğerinin görüntüsü olan “nen” ve “Nigâr-ı Çîn” bu çoklu dünyanın ve zamanların içinde kaybolmuştur.

Dördüncü bölümde yine “ben”in konuşur. “aynaya bakan benim/ hayal annemin oğlu/ bodhista gotama” diyen kişi, kendinden uzaklaşmıştır. Nigâr-ı Çîn’e seslenir ve onu kendi tarafına, aynaların dışına çekmek ister. Birbirini arayan iki taraf, aradaki aynayı kullanarak birbirlerine ulaşmak isterler ama ikisinin ulaşmak istediği dünya farklıdır. “Aynaların dışına çıkalım” dizesinde “aynanın içine alıp kaybolacağım” ifadesine gönderme vardır. Zaten Çelebi kendi şiirini anlamak isteyenlerin eski şiirlerine bakması gerektiğini söyler. “Eski şiirlerimden birinde, aynaya bakarken orada Çîn padişahının kızını gördüğümü söylerim. Beni de aynaya alıp gitmek ister. Yeni şiirlerimden birinin bir yerinde şüpheye düşen olursa eski şiirlerime bakar, bulur, anlar. Çünkü bütün şairlerin, gerçekte, tek bir şiirleri vardır. Bize ayrı ayrı sunulanlar o bir tek şiirin parçalarıdır” (Asaf Hâlet Çelebi İle Bir Konuşma, 487).

Çoğalan dünyalar, hayaller/ görüntüler ve yıkılan zaman algıları içinde “ben”in iki tarafı, sureti ve aslı yine birbirine ulaşamaz ve arayış devam eder.

Fantastik edebiyatın önemli izleklerinden olan ikizleşme “ben”in çoğalmasında da vardır. Gerçi “ben”in yaşadığı tam anlamıyla bir ikizleşme değildir aslında, bölünüp değişime uğraması söz konusudur. Suretin ve aslın, gerçeğin ve hayalin birbirinden ayrılması ve tekrar birbirine kavuşma isteği söz konusudur. Bu arayış isteğini konu alan şiir, iki tarafı birleştirme isteği, “ben”in çoğalıp madde ve ruh arasındaki ayrımın ortadan kalkması, dünya ve zaman algısının yıkılması, farklı dünyalara ait kahramanların bu dünyaya geçmesi ile fantastik özellikler barındırır. Bu şiirde ilk ayna şiirinin aksine aynaların içine girmek değil, aynaların dışına çıkma isteği söz konusudur.

Sonuç olarak ölmek değil de ölümden vazgeçip yeni bir dünya yaratmak, bu dünyadan görülen geçici suretleri, aynadan yansıyanları yıkıp yerine şiir kişinin kendi gerçeklerini koyma isteği, Çelebi’nin bu kendine özgü yıkıcı şiir anlayışı ile kendini gösterir.

## BÖLÜM 3

### ASAF HÂLET ÇELEBİ ŞİİRLERİNDE MASAL UNSURLARI

Asaf Hâlet Çelebi şiirini garip kılan ve fantastiğe yaklaştıran kaynaklardan biri de sürekli bir dönüşüm içinde kullandığı masallardır. Muhsin Macit'in "Asaf Hâlet'in Şiirinde Geleneğin Dönüşümü" adlı yazısında belirttiği gibi Asaf Hâlet'in şiirinin, geçmişle bağını kuran temel özelliklerinden biri de masallar ve masallardaki formel yapılarıdır. [Çelebi'nin] yazılarında, şiirlerinde masal ekseninde gelişen imgeler, masallardan gelen söyleyiş kalıpları ve tekerlemeler ancak sözlü kültür ortamında bulunan bir insanda rastlanabilecek kadar yoğundur (70).

Her türlü olağandışı olayın yaşandığı ve olağandışı özelliklere sahip kişilerin barındığı masallarda, kendine özgü, belli kalıplara uymayan zaman ve yaşam kuralları yer alır. Masallar halkın yarattığı, hayallere dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, dev, peri gibi varlıkların başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebî türdür. Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlükte masal, insanoğlunun evren, dünya, yaşam, doğa, toplum ve kendisiyle ilgili tarihsel oluşum, düşün, istek ve izlenimlerinin az ya da çok değişikliğe uğrayarak ağızdan ağza dolaşıma girme yoluyla çağımıza ulaşan geleneksel anlatı örnekleri olarak tanımlanır.

Tzvetan Todorov *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*'da, masalların olağandışı tarafına değinir ve olağanüstünde okuyucunun, olayları açıklamak için

yeni doğa yasalarını kabul etmek durumunda olduğunu söyler (31). “Mücerret bir âlem” yaratma peşinde olan Çelebi’nin şiirlerinde ise okur, bahsi geçen yeni doğa yasalarıyla karşılaşır. Asaf Hâlet Çelebi bir yandan masalların şiirsel dünyasını kullanır; bir yandan da farklı bir dünya, zaman yaratma peşinde koşar ve bunu masallar aracılığıyla oluşturduğu “fantastik” şiir dünyası kurar. Aslında onun şiirini özel kılan ve masal kullanılan diğer şiirlerden ayıran özellik de kullandığı geleneğe ait bu motifleri yeni bir formülle, gerçek ile masalın birbirine karşıt dünyalarını iç içe geçirip baştan kurgulamasıdır.

Asaf Hâlet Çelebi, masalların daima asıl harcını eşyadan alıp hayalle ördüğü belirtir (18) ve bu görüş aslında onun şiir tanımı olan, müşahhas malzeme ile mücerret bir âlem yaratma ifadesi ile aynıdır. Masalları ve tekerlemeleri “mücerret şiir” olarak gören Çelebi, şiirlerinde bu unsurları kullanmaktan hiç vazgeçemez. Ona göre masallarda ve tekerlemelerdeki irrealisme maddenin ötesine geçen bir *mücerret âlemin* tahassüründen ibarettir (168).

Çelebi, Türk ruhu[nun] çocukluğu anından itibaren “mücerret”e meyilli [olduğunu] ve hayallerin en rahat var olduğu ve kendini gösterdiği yer[lerin] masallar olduğunu vurgular. Çelebi’ye göre, mana ve hayal şiirde olduğu kadar ve belki de daha çok masallarda ve efsanelerde gemi azıya alabilir (146). Masalları ve ona bağlı olarak tekerlemeleri bu derece önemli gören ve orada çocukluğu[n]dan beri halledemediği kâinatın muammalarını sembolize (462) eden Çelebi, şiirlerinde masalları olduğu gibi değil, yapılarında bir kırılma yaratılıp gerçeğe birleştirilip bir belirsizliğe kavuşturduktan sonra kullanır. Böylece yine bir ara konum yaratıp fantastiğe yaklaşmış olur.

Steinmetz’in aktardığına göre Novalis, aynı yolu izleyerek masalı bir “şiir modeli” olarak görür ve “şiirsel olan her şey masalsı olmalıdır” görüşünü ileri sürer

ve tıpkı Çelebi gibi “masalın bağlantısız bir düş imgesi “olduğu kanısındadır (61). “Şiiri kelime, Kelimesi Şiir Olan Şair” yazısında Zafer Acar’ın belirttiğine göre Asaf Hâlet Çelebi’nin özgün yanlarından biri de tek kelimelik mısralarında barınan anlamlardır. Ona göre, Çelebi bunu masallarla, hikâyelerle, mitos ve eposlarla sağlar (28).

Bilal Kırımlı, “Asaf Hâlet Çelebi’nin Mistisizmi” yazısında Asaf Hâlet’in şiirlerinde hayatın ve kendi gerçeklerinden uzaklaşma isteğinin onu çeşitli arayışlara sevk ettiğini belirtir. Kırımlı’ya göre o arayışlarda, şairin yöneldiği, sığındığı limanlardan biri masallardır (34). Masallar, sergileyici bir gerçekliği değil, düşündürücü, ama o ölçüde aşamalardan geçmiş olmayı şart koşan ideal gerçekliği dile getirirler. Bununla birlikte masallar, çocukluğa ve ideal olana ait geniş bir imgeler kümesi ve kutsal olanlarla bütünleşen, çocukluğun duyarlığına ait hiçbir şeyi dışarıda bırakmayan bir söylem içerir. Bunların farkında olan Çelebi, Nurullah Ulutaş’ın da “Asaf Hâlet Çelebi’nin Şiirlerinde Çocuk, Masal ve Tekerleme” yazısında belirttiği gibi çocukluğunda dinlediği masal ve tekerlemeleri yeniden yorumlayarak onları şiirine malzeme yapar (1103).

Çelebi’nin şiirinin kaynaklarını açıkladığı “Şiirde Ruh Anı” yazısında ise en çok değindiği ve ilk sıraya koyduğu konu, çocukluğudur. Bilinçdışına en çok malzeme verilen dönem olan çocuklukta dinlediği masalların şiirinin temeli olduğunu söyler. “İnsanın kendi benliği ile en çok baş başa kalması demek olan çocukluğumuzun tekerlemelerini, masallarını hatırladığımız zaman bunların çok mücerret şeyler olduğunu görürüz. Hakikaten *bir nevi mücerret şiir demek olan tekerlemeleri* dinlemekten büyük zevk almışsınız” (168). Bütün bunlar, şiiri mücerret bir âlem olarak tanımlayan Asaf Hâlet Çelebi’nin şiirini oluştururken, temeline masalları koyması ve şiirlerinde çocukluğunda dinlediği bu masallardan

zihninde kalan izlenimleri şiirine yeni imgelerle yansıtmasını açıklar niteliktedir. Bahsi geçen olağandışına ait öğelerin bulunduğu şiirlerinden bazılarını şöyle sıralayabiliriz: “Kahkaha”, “Nûrusiyah”, “Beddua”, “Kuşa Görünme”, “Halayıklarım”, “Harpût”, “Nedircik Yavruları”, “Adımı Unuttum”, “Fransa İçin Şiir, 1940”, “Nigâr-ı Çîn”, “Mariyya”, “Bedri Rahmi”, “Dağlar Delisi”.

Birinci bölümde incelenen “Adımı Unuttum”, “Nigâr-ı Çîn” ve “Bedri Rahmi” şiirlerinde, var olan gerçekliğin yıkılarak, masal motifleriyle ve masal evrenine benzer bir yapılanma içinde yeni dünyalar inşa edildiği görülmüştü. Örneğin “Adımı Unuttum” şiirinde, şair, belirsiz bir mekânda ve zamanda, iğne deliğinden kuşların, kervanların geçtiği, çarşıların kurulduğu, sarayların oyuncak, insanların karınca gibi görüldüğü, masal unsurları üzerine inşa edilmiş bir dünya yaratır.

“Bedri Rahmi”de ise, Çelebi kendisi gibi masal unsurlarını çok kullanan bir şair olan Bedri Rahmi’yi anlatır. İkisinin de sanat anlayışına uygun olarak Bedri Rahmi’yi bir masal kahramanı olarak çizer ve onun yaşadığı dünyayı bir masal dünyası olarak inşa eder.

“Nigâr-ı Çîn”de masal unsurları ve kahramanlarıyla bezenmiş bir “iç dünya” oluşturur. Mehmet Kaplan “Mağara” yazısında, [Çelebi’nin] “Nigâr-ı Çîn” şiirinde “iç ben”i, muhayyel sevgilinin dolaştığı bir saray olarak tasvir ettiğini söyler (193). Nigâr-ı Çîn ile birlikte okunan “Ayna” şiirlerinde ise Çelebi, hem masal unsurlarını hem de fantastik edebiyata ait izlekleri kullanarak okuyucuya farklı dünyaların anahtarlarını verir.

Akıl kadar, insanı onun duygularının da yaptığını bilen, akıl kadar, arketipsel duyarlıkları (hatta irrasyoneliteyi!) öne çıkaran, insanın sadece akıldan ibaret olmadığını dile getiren, bunun için Doğu’ya, tasavvufa, Budizme ve yabancı dinlerine

yüzünü dönen, kolektif hafızadaki arketipleri, gömüldükleri zihinden ayıklayan ve bunları, bir duyarlık için şiirsel işaret olarak kullanan Asaf Hâlet Çelebi (Hilmi Yavuz'dan Aktaran Gülendiram 1196), realiteden farklı, fantastik atmosferiyle masal[ların], yaşamak istediği bir dünya olduğunu söyler. Gerçek dünyada sıkılan “Om Mani Padme Hum” şairi masala ve hayalî âlemlere sığınmak istemektedir (Kırımlı 83). Kırımlı'nın sıkça belirttiği “kaçma” eylemi ile var olan gerçekliği “yıkma” eylemi arasında kalan Çelebi, şiirlerinde bu belirsizliği hep hissettirir ve bu yüzden masalları bile olduğu gibi değil de onlardan arta kalanlarla ve gerçeklikle birleştirip, belirsizleştirerek arada kalan bir tür oluşturarak kullanır. Bu bölümde ise Çelebi'nin korku, fantastik, gerçek ve olağandışı olanı karıştırdığı, olağandışı ve fantastik arasında bir tür olan şiirleri incelenecektir.

Bir türden diğerine geçişin gözlemlenmesine ve fantastiğin karma niteliğinin oluşmasına olanak sağlayan, içerdiği masal unsurlarını, korku motifleriyle birleştirip dönüşüme uğratması açısından birçok yönüyle fantastiğe yaklaşan bir şiir olan “Harpût”u bu bağlamda inceleyebiliriz.

## **HARPÛT**

harpût

kulaklarını sarkıt

eski korkutlar çıkıyor

karanlıklardan

bacadan düşen

harpût

görmek istemiyorum

gözümden ye beni

duymak istemiyorum

kulağımdan ye beni

düş ünme istemiyorum

kafamdan beni yût

Harpût (Bütün Şiirleri 32)

“Harpût” şiirinde yer alan korku motifleri, çeşitli efsanelere ve anlatılara dayanan bir atmosfer ve “ben”in yitirilişi/ yok oluşu, şiiri fantastiğe yaklaştırır. Gerçek yaşama ait bireyin ve masal kahramanın bir araya gelmesi, şiir kişinin ona seslenerek bir istekte bulunması, birbirlerini etkilemeleri ve masal kahramanı olan kötünün şiirin nesnesi olan edilgen “ben”i yok etmesi, Castex’in “gerçek yaşamın içine gizemin dâhil edilmesi” şeklinde tanımladığı fantastiği bir kez daha akla getirir.

Öncelikle şiire adını veren ve şiir boyunca anlatıcının sürekli olarak seslendiği Harpût kelimesine bakmak yerinde olacaktır. Seyhan Erözçelik Harpût için şunları söyler:

Doğu Anadolu’da eski bir büyük şehir ve şimdi Elazığ’a bağlı bir köy.  
(Çelebi’nin bu kelimeyi salt sesinden dolayı kullandığından kuşku duyuyorum.) Örtük bir anlamı varsa da ben bulamadım. “İstanbul’umun Dili” şiirinin ikinci bölümünden yola çıkarak, belki küçükken Çelebi’nin düşlerine giren bir öcü denilebilir Harpût’a. (113)

Seyhan Erözçelik’in bu tespiti önemlidir; çünkü dediği gibi “İstanbul’umun Dili” şiirine baktığımızda Harpût’un orada bir öcü olarak verildiğini görürüz:

“Rüyalarımın harpûtu/ ecem/ öcüm/ bütün önemlerini kıvançlarını koy çuvalına/  
başka yaramaz çocukları git korkutmaya”. (İstanbul’umun Dili 83)



Şu halde Harpût kelimesinin kullanımı, kelimenin şiir kişinin zihninde yarattığı korku motifleriyle doğrudan ilgilidir. Harput, Doğu Anadolu’da var olan bir yerleşim bölgesidir. “Elazığ, yakınlarında bulunan bir antik kenttir. M.Ö. 20. yüzyıldan kalıntılar bulunmaktadır. Antik Harput yerleşim alanı, bir açık hava müzesi gibidir. Müzesi, kalesi, camileri, kilisesi ve Buzluk Mağarasıyla günümüzde bir turizm merkezidir. Bu şehrin tarihi dokusunun yanı sıra dikkat çeken bir diğer özellik de şehirde çok fazla korku ögesi içeren efsanelerin, söylencelerin dolaşımında olmasıdır” <http://tr.wikipedia.org/wiki/Harput>

Bu bilgilerden yola çıkarak şairin, Harput şehrinin ismini, çocukluğunda dinlediği bir masal kahramanı ile özdeşleştirdiğini ya da Harpût’un o kahramanın bizzat kendisi olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Asaf Hâlet Çelebi, “Masal Dünyamız” isimli konferansında şiirinin kaynaklarından birinin masallar olduğunu söyler: “Çocukluğumun yapısında mühim tesiri olan masalların bu tesirlerini ben bugün bile kaybetmediğini görürdüm. Şiirlerimin çoğunun nescini bile bu masal motifi teşkil eder. (...) O zaman sevgiler, korkular, iştiaklar hep bu masal dünyalarının a[m]barlarından akseden ışıklar içinde bana gelirdi” (462- 63).

Aynı yazıda çocukluğunda onu yetiştiren ve ona sürekli masal anlatarak hayal dünyasını geliştiren dört kadından bahseder. Bu kadınlardan biri ona korku dolu masallar anlatan Ziyneti Hanımdır: “Burunsuz Ziyneti Hanım denilen Merdiven köylü, Bektaşî, tipik bir İstanbul kadını idi. O da zaman zaman Cihangir’deki konağımıza gelip kalan insanlardandı. Onun masalları hem korkunç, hem çok renkli, hayalleri de en geniş olanları arasında idi. Fakat bu korkunç şahsiyetler bile daima gülünç olmaktan geri kalmazdı”(464). Bütün bu bilgiler bu şiirde kullanılan fantastik unsurların masal dünyasından alındığını gösterir.

Asaf Hâlet'e göre masallar, hayatımızın bir nevi sembolleşmesidir (462). Bu ifade fantastikle bağlantı kurmada önemlidir. Neden- sonuç ilişkilerinin yıkılarak, ters yüz edilerek yeni bir dünya oluşturması demek olan fantastikle, kendine ait bir evreni ve bu evrene bağlı kuralları olan masal dünyası, aslında birbirlerinin parçasıdır. Şiirin mücerret olması gerektiğini vurgulayan, mücerret şiirin ise hayallerin oluşturduğu *yeni bir dünya* olarak tanımlayan Asaf Hâlet Çelebi için masallar da saf şiirdir.

“Harput” şiirine daha yakından bakılırsa, şiirdeki korku öğelerinin masalla birleşip ön plana çıktığı görülür. Bu şiirde özne ve nesne konumunda iki kahraman vardır: biri harpût diğeri ise ben. Özne konumunda etken olan kahraman, Harpût'tur. Şair, Harpût'a seslenir ve korku duygusunun verdiği his ile de sürekli olarak ondan uzaklaşır:” harpût/ kulaklarını sarkıt”. Anlatıcı, bu dizede “Harpût kulaklarını sarkıt” derken ‘aç kulaklarını ve dinle’ der gibi bir giriş yapar, çünkü sonraki dizelerde hitap ettiği ve etkin konumda olan hep “harpût”tur. “eski korkutlar çıkıyor/ karanlıklardan/ bacadan düşen/ harpût” dizeleri ile Harpût'a verilmiş olan korkutucu kimlik bir kez daha vurgulanır.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğe göre “korkut” kelimesinin anlamı “cin, şeytan gibi hayalî yaratıklar”dır. Böylece şiirin başında seslenilen Harpût'un, masallar ve efsaneler diyarından gelen kötücül bir figür olduğu kesin olarak ortaya çıkar. Burada Harpût ile ilgili efsanelerde ön plana çıkan “al karısı”na ait özellikler ön plandadır.

Al karısı efsanesi Harput'tan önce Çin'den Orta Asya'ya oradan da Anadolu'ya kadar yayılmıştır. Al karısı, lohusa kadınlara gider ve onların ciğerlerini çekermiş. Hele hastanın yeri karanlık oldu muydu, o muhakkak gelir ve kadının göğsüne oturarak elini kadının boğazına sokar, ciğerini

koparır gidermiş. Çok ağır ve korkunçmuş. Ocağı yanan ailelere gitmediği gibi, o aileden birisine ait bir giyecek eşyası loğusa kadının yanında bulundurulursa yahut giydirilirse, oraya da gitmezmiş.

(<http://elaziz.net/efsaneler.htm>)

Şiirde Harpût'un bu efsane ile ilgili olabileceğini düşündüren noktalar ise bahsi geçen korkutların karanlıkta gelmesi ve ocağı yanmayan evlerin bir yerinden, yani bacasından girmesi ve sürekli bir organ yenmesidir. Böylelikle “korkut”ların karanlıklardan çıkması ve Harpût'un bacadan düşmesiyle, Harpût kelimesi şiirin atmosferine uygun olarak korku dolu, kötücül bir kimlik kazanır.

Şiirin ikinci bölümü Harpût'tan istenenler üzerine kuruludur ve bu bölümde ona verilen “yok edici”lik görevi, onun kötücül kimliğini bir kez daha vurgular niteliktedir. Bu bölümde sürekli seslenilen Harpût'tan, “ben”i “ye”mesi, “yut”ması, yani yok etmesi istenmektedir. Böylece “ben”in “yok olması” izleği, bir kez daha okurun karşısına çıkar. Ancak bu defa “ben”, kendi isteği ile yok oluşun içine girmek ister. Aslında bu dizeler bile, Çelebi'nin şiirlerinin sadece masal unsurları kullanılan şiirler olmadığını, yukarıda bahsi geçen türler arası geçişi sağlayan şiirler olduğunu gösterir. Sadece masal kahramanını kullanarak değil, bahsi geçen masal kahramanına fantastik edebiyatın temel konusu olan bazı işlevleri yükleyerek şiirini fantastiğe yaklaştırır.

İkinci bölümde anlatıldığı gibi, fantastik edebiyatın temel izleklerinden biri de “yok etme/ edilme” eylemleridir. Yok etme/ edilme bazı varlıkların kendilerini körlemesine yok etme uğraşına verdikleri fantastik ortamda daha keskin bir değer kazanır, zira kahramanı yok etmeye çalışan hasım güçleri ifade eder (Steinmetz 41). Harpût'ta yok edilen ve kendisini “körlemesine yok etmek” isteyen varlık, nesne konumunda olan “ben”dir. Onun hasmı olan ve yok etme görevinin verildiği

kahraman ise, korku dolu bir masalın kahramanı olan harpüttür. Şiirde “ben”in aşama aşama yok edilmek istendiğini görülür. “gözümünden ye beni” ve “kulağımdan ye beni”, “ben”in yok oluş sürecindeki ilk adımlardır. Böylece kendinden vazgeçen “ben” görme ve duyma yetilerini kaybederek çevresiyle bütün ilişkisini kesecek ve tamamen yok olmayı bekler duruma gelecektir. “kafamdan beni yût/ harpût” dizesiyle de yok olma süreci hızlandırılıp ben tamamen yok edilecektir.

Çocuklukta dinlenen korku dolu masal ve efsanelerden kalanlarla oluşturulmuş bu şiir, “ben”in kendinden kurtulmak isteğini vurgular. Steinmetz’in dediği gibi fantastik, bir ihlal yerine, daha ziyade bir geri çekilme, terimin en çözümleyici anlamıyla ruhun derinliklerine doğru, arkaik korku ve heyecanların kaybolduğu bir iniştir (40). Bu şiirde de çocuklukta masalların dinlenmesiyle oluşmaya başlayan geniş hayal gücünün, korku unsurlarıyla birleşmesi ve bu birleşimin “ben” üzerindeki etkisi fantastik bir şekilde sunulmuştur.

Kabil Demirkıran “Asaf Hâlet Çelebi’de Masallar ve Düşler” adlı yazısında düşün, olağanüstünün, gerçekleşmesi imkânsız gözüken şeylerin ve masalların dünyası, aynı zamanda gerçeküstü bilincin de dünyası olduğunu söyler (23). Ona göre, masallarda ve düşlerde; akla, mantığa, yasaya ve geleneğe uymadığı için *bilinçdışına itilen tutkular, arzular ve korkular gizlidir*. Kişi günlük hayatta açığa vuramayacağı ya da gerçekleştiremeyeceği pek çok şeyi, düşler ve masallar yoluyla gerçekleştirebilir (...) Böylelikle bilinç[dışımızın] puslu dünyasına terk ettiğimiz bir sürü olgu, karmaşık sembollere dönüşerek düşlerde ve masallarda bir kez daha karşımıza çıkar (vurgu bana ait 23). “Harput” şiirinde de hem bu korku motifini, hem de bu duygunun verdiği heyecanı ve “ben”in içine düştüğü endişeleri, şairin masallar aracılığıyla aktardığı görülür.

Berna Moran'a göre çok eskilerden kalan bu kalıplar, arketipler, masallar insanın derinlerinde yatan kaygılarını, korkularını, isteklerini dile getirdiği için günümüzde hâlâ kullanılır. Moran'a göre yine bundan ötürüdür ki arketipleri kullanan sanatçı kendi kişisel yaşantılarını aşarak evrensele dokunmuş ve kişisel sesinden daha güçlü bir sesle okura seslenmiş olur (Aktaran Acar 28). Bu açıklamalara uyan kaygıların, korkuların ve isteklerin masal üzerinden anlatıldığı, masalı ve ürperti veren unsurları birleştiren bir başka şiir de "Kahkaha"dır.

### **KAHKAHA**

billûr sarayında çengi dilârâ  
bahçede bin kaplumbağa  
ve inci ile donanmış fil

gidince açıldı kapılar  
ne iç oğlanları var  
ne cariyeler  
kimse

yalnız bir kahkaha  
bütün odalarda

her boş odaya girişimde

bir kahkaha  
ve çıkışında

bir kahkaha (Bütün Şiirleri 13)

Bu şiir masallara ait olağanüstü zenginlik ve güzellikler ile; bireye endişe veren aşırı neşe ve korku duygularını birleştirir. Şiirin ilk dizesinde anlatılan kişi,

billur sarayında yaşayan ve bir masal kahramanı olan Çengi Dilâra'dır. Seyhan Erözçelik'in de belirttiği gibi Çengi Dilâra, hem bir masalın, hem de bir kahramanın adıdır. Bu masalın bir varyantı da, Dilâver Çengi adını taşır (105). Bu masal ise şöyledir:

Çengi Dilâver masalında, masalın kahramanı olan şehzade, Çengi Dilâver adlı mekkâre bir kadının köşkündeki muhteşem gülü alıp kız kardeşine getirmek zorundadır. Elindeki sihirli kâğıtlardan birini yakınca karşısında beyaz sakallı bir derviş peyda olur ve Çengi Dilâver'in dünyada benzeri olmayan gülünü alabilmesi için, köşkün kapısında koyunun önündeki eti köpeğin önüne, köpeğin önündeki otu koyunun önüne koymasını, açık duran kırk kapıyı kapamasını, kapalı kırk kapıyı da açmasını söyler. Kırkıncı kapıdan sonra önüne geniş bir bahçe çıkacaktır. Çengi Dilâver'in gülü işte o bahçededir. Şehzade, dervişin bütün dediklerini yapar, gülü koparıp dönerken bütün çiçekler "İmdat, imdat! Çengi Dilâver'in gülü çalındı!" diye feryat ederlerse de atı alan Üsküdar'ı geçmiştir. Aynı masalın sonunda Çengi Dilâver, şehzadenin ve kız kardeşinin dostu olacak ve şehzadeye bir gül, kıza da bir karanfil verecektir. Çocuklar, saraya davet edildikleri gün, kötü kalpli teyzelerinin iftirası yüzünden yarı beline kadar gömülmüş olan annelerinin yanından geçerken gülü sağ omzuna, karanfili de sol omzuna koyarlar. Kadın gülü koklayıp gömüldüğü yerden kurtulur, karanfili koklayınca da eski gücünü ve güzelliğini yeniden kazanır. (<http://epope.blogcu.com/gecmisten-gunumuze-turk-edebiyatinda-gulun-yeri-ve-onemi/1968389>)

Şiirin birinci bölümü, girilen dünyanın betimlemesi ile başlar. Her türlü güzelliğin yer aldığı, ihtişam dolu bir masal uzamı belirir. Bu ortam, masallara özgü bir billur saraydır ve bu saray padişahların altın saraylarına benzer bir zenginlikte ve

zarifliktedir. Bu sarayın en az kendisi kadar süslü ve zengin olan, “inci ile donanmış fillerin” yaşadığı bir bahçesi vardır. Böylece şiirin ilk bölümünde masal dünyasının bütün güzellikleri kullanılarak bir “mücerret âlem” inşa edilir.

İkinci bölümde ise, bu güzellik ve mutluluk uzamı anlatıcıya ve okura tedirginlik vermeye başlar; çünkü anlatıcı bu masal dünyasına girip güzelliğe ulaşmak isterken içeride hiçbir şey bulamaz. “gidince açıldı kapılar/ ne iç oğlanları var/ ne cariyeler/ kimse” dizesi şiir kişinin içine düştüğü şaşkınlığı gösterir. “Kimse” kelimesinin verdiği pekiştirme bu büyük ve görkemli masal sarayında, anlatıcının yaşadığı yalnızlığı güçlendirir.

Bu tedirginlik, üçüncü bölüme geçildiğine artar ve şiir kişisine korku veren bir hâle gelir. Anlatıcı her odaya girer ve girdiği odaların boş olduğunu görür; ama boşluğun içinde sürekli olarak kaynağı belli olmayan bir kahkaha duyar.

Nurullah Ulutaş’ın da belirttiği gibi, Asaf Hâlet Çelebi “Kahkaha” şiirinde çocukken dinlediği masal ülkesine bir sefer düzenlemiş gibidir. Billûr saraylar, Çengi Dilâra’lar, binlerce kaplumbağa, süslü filler, iç oğlanları, cariyeler...bu şiirde iç içedir. Asaf Hâlet, burada dışarıdaki cümbüşün tersine, sarayın içinde sahibi belirsiz bir kahkaha patlatarak âdeta okuyucuyu korkuyla karışık, büyülü ve çocuksu bir şaşkınlığa uğratar (1105).

Bu görkemli dünyada hayatına neşe içinde devam eden masal kahramanı Çengi Dilâra, anlatıcıyı peşinden sürükler; ancak belirsiz kimliğini ortaya çıkarmaz. Bu durum ise şiir kişinin içinde bulunduğu tezadı ortaya çıkarır ve tedirginliğinin artmasına neden olur. Ancak bu tedirginliğe rağmen masal dünyasına ve masal kahramanlarına kavuşma ümidi ile bilinmez peşinden gitmeye devam eder.

Görüldüğü gibi Asaf Hâlet, şiirlerinin çoğunda birçok zamanı yaşar ve birçok uzama girip çıkar, kimisini yıkar ve yeniden inşa eder, bazen ise sadece

geçişi sağlayan araçlar yardımıyla gezisini tamamlar. Onun şiirlerinde okuyucu bazen kendini bir masal âleminde halayıklarla beraber bulur; bazen de şiirin soyut âleminde kiliseye, Budist tapınağına ve Mevlevî dergâhına da seyahat eder. Bunlarla beraber başka bir şiirde ise babasının ormanda unuttuğu küçük bir çocuk olur; tıpkı “Fransa İçin Şiir – 1940” şiirinde olduğu gibi.

Asaf Hâlet, “Fransa İçin Şiir – 1940”ta savaş sonrası görülen toplumsal olayları, özellikle çocukların yaşadığını düşündüğu acıyı ve onlara duyduğu şefkati, yine masalsı bir havayla, masal unsurlarını kullanarak şiirine aktarır.

## **FRANSA İÇİN ŞİİR**

**1940**

çocukluk arkadaşım petit-poucet

yamyam devin kilerindedir

küçük kız kardeşi ormanda ağlıyor

tın tın eder kabâcık

beni bırakıp giden babâcık

ormanlardan

güneşli tarlalara koşan çizmeli kedi

ne olur

kurtar benim de *marquis de carabasse*’ımı

yanan paris’in çocuklarını

öperek ağlamak istiyorum

belki masallarımınla uyurlar (Bütün Şiirleri 40)



Mehmet Can Doğan'ın *A'dan Z'ye Asaf Hâlet Çelebi* kitabında belirttiği gibi “Fransa İçin Şiir”, Çelebi'nin Şiirleri arasında özel bir yere sahiptir. [Çelebi], Fransa'ya saldırıyı, bir insanlık durumundan öte Faşizmin sonucu olarak görür. Ayrıca ocukluk izlenimlerine de yer aarak saldırının sadece Fransa'ya değil, çocukluğuna yapılmış olduğunu hissettirir (10).

Çocukluđunda dinlediđi masal kahramanlarından birini, “petit-poucet”yi dűřünen ve “yamyam devin kilerindedir” dizeleriyle onun zor durumda olduđunu belirten Çelebi, bařka bir masal kahramanıyla “petit-poucet”yi kardeř olarak gűsterir. Őiirde savařlarda çocukların zor durumda oluřları, yani onların bir anlamda “yamyam devin kilerinde” kalmaları anlatılır. Bűylece sadece “petit-poucet”yi ve “kűçük kızı” Őiirine almakla kalmaz, “yamyam dev” de Őiirine katar. ‘Dev’ imgesi űzellikle Tűrk masallarında sıklıkla gűrűlen bir masal unsurudur. Bu unsur, bazı masalarda korkunun sembolűyken, bazı masalarda gűcűn, bazılarında ise kahramanın ideallerinin űnűndeki engeli sembolize eder. Bu Őiirde ise dev, çocuklara korku veren ve onları kilerinde saklayan, onları korkutan kűtűcűl bir kimlik kazanmıřtır. Çelebi, Fransa'nın iřgali yűzűnden űfke duyduđu fařizm ile kűtű ve űrperti verici “dev”i birleřtirir. Bűylece daha ilk bűlűmde bűtűn masal kahramanlarını kullanır ve sosyal bir olayı masalların dűnyasından aktarır.

Kabil Demirkıran'a gűre, Çelebi Őiirini farklı kılan űzelliklerden biri, çocukluğunda dinlediği masalları anlatıyor olması değil, bu masalların, bilindişinde bıraktıklarını sezdiriyor olmasıdır. űzetle Őair, bu Őiirlerde anekdota girmemekte, űrtűk bir anlatımı tercih etmektedir: “Fransa İçin Őiir- 1940”ta bűyle bir durumla karşı karşıyayızdır. Őiir, Fransa'nın 1940 yılında Naziler tarafından işgalinin verdiği acıyla yazılmıştır. Őair bu acıyı, çocukluğunda dinlediği bir Fransız halk masalının

kahramanlarını hatırlatarak dile getirmeye çalışmıştır. Aynı şiirde halk masallarından izler de vardır” (23-24).

Asaf Halet Çelebi ise “Şiirde Ruh Anı” başlıklı yazısında bu konuya şöyle değinir: Gene başka bir şiirimde Paris’in sukutu ile duyduğum ıstırapı tespit ederken şunu düşünüyorum: Çocukluğumda ağabeyimin bana anlattığı Fransız masallarıyla Fransa’ya karşı hissettiğim sempati, o masala benzeyen başka bir Türk masalındaki babası tarafından terk edilmiş kızcağzın duyduğu acıyla karışıyor. Fransız masalındaki oduncu baba ile ananın ormana bıraktıkları altı kardeşli “Petit-Poucet”ye mukabil, Türk masalındaki aynı sebeplerle ormanda babası tarafından bırakılmış bir kız vardır. Babası bir ağaca içi boş bir kabak asmış[tur], rüzgâr vurdukça:

*tın tın eder kabâcık*

*beni bırakıp giden babâcık*

der. Altşuurumda Fransa’ya duyduğum yakınlık bu masalla birleşmiştir.

Küçük kız artık “Petit-Poucet”nin kardeşi olmuştur. Marquis de Carabas namına köylüleri toplayan Çizmeli Kedi de Fransa’nın kurtulması için derûni bir duanın sembolüdür. (166)

Şiirde gönderme yapılan iki masal vardır. Birinde öz annelerinin ölümünden sonra, üvey annelerinin etkisiyle babaları tarafından ormana terk edilip bir kabakla kandırılan çocukların hikâyesi, diğeri ise “Çizmeli Kedi” masalıdır. Bu masalda, öldükten sonra ağabeylerine değirmen ve eşeği bıraktığı halde, kendisine sadece bir kedi bıraktığı için babasına kızan; fakat masalın sonunda kedi sayesinde hem soylu toprak ağası kimliğine bürünen; hem de kralın kızıyla evlenen gencin hayat hikayesi anlatılır.

“Çizmeli Kedi”, şiirde kurtuluş için bir ümidi temsil eder ve bu kez kurtarılması gereken Paris’in çocuklarıdır. Onlar için üzülen ve ağlayan anlatıcı, çocukların masalarda huzur bulduğunu bildiğinden onlara masal anlatmak ve böylece onları mutlu etmek ister: “yanan paris’in çocuklarını/ öperek ağlamak istiyorum/ belki masalarımınla uyurlar”.

Bu şiirle Çelebi’nin farklı olmasını sağlayan taraf bir kez daha açığa çıkar. O, masal unsurlarını şiire aktarmakla yetinmez, birçok kültüre ait anlatıları birleştirir, o anlatıların kahramanlarına yeni kimlikler kazandırır, zaman zaman kendi de onlardan biri olur. Bu şiirde görüldüğü gibi gelenekten yararlanmanın, yerli malzemeden hareketle evrensele yönelmenin ve kendini inkâr etmeden, hatta çocukluğunu bile kullanarak “çağdaş” olmanın yolunu Asaf Hâlet, kendince bulmuş ve oldukça da ustalıkla kullanmıştır (1187).

Behçet Necatigil *Düzyazılar II* yapıtında Tahir Alangu’nun kendisiyle yaptığı söyleşide masal- şiir (49) denilen bir türün olduğunu söyler ve bu türde şiir yazan iki şair gösterir: “Göbek bağı halk masallarına bağlanmış iki sanatçımızı hatırlıyorum: Biri Bedri Rahmi, öteki de Asaf Halet Çelebi’ydi” (59). Ama Necatigil’e göre masalları kullanmakta temel olan konu, masalları güncelle örtüştürebilmektir. Necatigil, dikkatli bir sanatçının, bir masalın herhangi bir parçasından çağdaş yaşantılara ve sorunlara uygun bir geçit, bir kapı bulabileceğini söyler ve *masallardaki şiir unsurunun* birçok şairin gözünden kaçmış olduğunu ve keşfedilmeyi bekleyen, işlenmesi ve arınması gereken bir hammadde olduğunu öne sürer (63 vurgu bana ait).

Çelebi de, Necatigil’in dediği gibi masalarda yer alan hammaddeleri görmüş ve onları çağdaş yaşamın toplumsal ve bireysel taraflarıyla birleştirmeyi başarmıştır. Asaf Hâlet Çelebi isteklerini, umutlarını, hayallerini ya da hayal kırıklıklarını,

öfkelerini, sıkıntısını şiirine aktarır anlatırken, bütün bu duygulara olağanüstü ve fantastik bir hava katmayı başarır. Hayalindeki kadını anlattığı “Kadıncığım” şiirinde de bu durum söz konusudur.

### **KADINCIĞIM**

oyluk kemiğimi çıkarıp

kendime bir kadıncık yaptım

ve bir şamar vurup

rafa oturttum

ben evden çıkınca

kadıncığım yemeklerimi pişirdi

söküklerimi dikti

ve akşam olunca

korkusundan

çıkıp rafa oturdu

geceleeri kadıncığımın dizlerine korum başımı

ve üç kıl koparınca

uyurum (Bütün Şiirleri 15)

Asaf Hâlet Çelebi'nin halk kültüründe var olan motifleri kullanıp şiir unsuru haline dönüştürdüğü ve bu dönüşüme kendini de katarak bir arayışa çıktığı şiirlerinden biri de, “Kadıncığım”dır. Şiir “var etme” eylemi ile daha doğrusu, şiir kişinin kendisine atfettiği sihirli bir güçle, oyluk kemiğini bir kadına dönüştürme eylemi ile başlar. Çelebi, yarattığı bu mini kadını bir rafa oturtur. Kendi parçasından

yeni bir varlık yaratma eylemi, tüm olağanüstülüğü ile aynı zamanda dinlerde ve halk hikâyelerinde var olan bir anlatıya gönderme yapar.

Asaf Hâlet Çelebi, “Kadıncığım” şiirinde Hz. Havva’nın, yani ilk kadının, Hz. Âdem’in kaburga kemiğinden yaratılmasını hatırlatarak şiire girer. Daha sonra masallarda görülen peri kızlarını şiire sokarak bu örgüyü süsler. Şiirin ikinci bölümünde, yaratılan bu kadın, anlatıcı evden çıkınca evin bütün ihtiyaçlarını karşılayan ve varlık amacı onu mutlu etmek olan bir kahraman haline dönüşür. Burada tasvir olunan kadın, dünya masallarında sık sık rastlanan bir peridir. Onda, çocuğuna bakan ve onun her arzusunu yerine getiren annenin bazı vasıflarını bulmak mümkündür. Ulutaş’ın, Eflatun Cem Güney’den aktardığı gibi, masalarda çoğu kez bir diken parçasından ya da kaburga kemiğinden vücuda gelen ve masal kahramanı evden çıktıktan sonra kadınlığına dönerek evi temizleyen, yemek pişiren, söküklere onaran, masal kahramanı eve döndüğü vakit ise tekrar diken hâline dönen kadından bahsedilir. Daha sonra bu masal perisi, kahramanın gönlünü çalacak, saçından üç kıl kopararak onu güçsüz bir hâle bırakarak muktedir olur (1116).

Seyhan Erözçelik, şiirde geçen “üç kıl koparınca uyurum” dizesinin bir masal motifi olduğunu söyler ve konuyla ilgili şu açıklamaları yapar:

Halk kitaplarında kahramanları güçlü ve kuvvetli yapan çok defa “üç tel saç”tır: bu saçlardan mahrum kalanın gücü ve kuvveti tükenir.

Kahramanların bu sırrı kadınlar vasıtasıyla öğrenilir. Başlarına bir sürü dertler bu sır öğrenildikten sonra gelir. İğici Baba masalında, kız, açılmaması tembih edilen kırk birinci kapıyı açınca, güzel bir delikanlıyla karşılaşır ve ona kötü ihtiyardan (yani İğici Baba) yakınır:

“- Bu heriften kurtulmanın çaresi bulunmaz mı?

- Vardır. İhtiyarın başından biraz saç kesersen herif kırk gün kırk gece uyur.

(...)

Gece olunca kız ihtiyara dedi ki:

- Başını dizlerime koy da saçlarına bakayım.

İhtiyar, başını kızın dizlerine koydu. Kız ihtiyarın saçlarını sessizce kesti, ihtiyar derin bir uykuya daldı. (108)

Mehmet Doğan'ın, *A'dan Z'ye Asaf Hâlet Çelebi* kitabında dediği gibi belki de şiirdeki kadın ne kadar sevecen, uysal, evcil ve tamamlayıcı ise hayattaki kadın da o kadar yabancı; hatta bir masal kadar uzaktır şaire (16). Bu yüzden hikâyede olduğu gibi kendini mutlu edecek bir masal kahramanı yaratır. Geceleri şiir kişinin peşinde olduğu ve aradığı huzuru bulmak için dizini başına koyup uyuduğu bu kadın, anlatıcının saçından üç kıl koparır. Böylece saçından üç tel koparılan kahramanın uyuması veya tüm gücünü yitirmesi de masal unsuru olarak şiirdeki yerini alır.

Çelebi kendine yaratı gücü vererek ortaya çıkardığı bir kahramanı istediği gibi şekillendirir, kendini de bu masalın bir parçası yaparak şiirine sadece olağandışı özellik kazandırmayıp yine türsel bir gezinim sağlar. Kırımlı'nın bu şiiri örnek göstererek belirttiği gibi, Çelebi'nin bazı şiirlerde mısralar şiiriyetten çok nesre yakındır ve sade, basit bir söyleyiş şeklindedir. Bu sade söyleyiş [bu şiirde olduğu gibi] bazen de fantastik ve masalımsı bir edayla karışıktır (78).

## MARİYYA

"Preguntias que signitica

Saudade; voute dizer

Saudate e tudo o que fica

Depois de tudo morrer"

Maria Barbas

çin kadar uzaklardan

can kadar yakından

sen bir masal kızıydın

dün

çinden gelmiştin

bu gün

lizboa'dan

yüzünde tarçın kokusu

gözünde cin

bir gün buradan gidersin

mariyya

can kadar yakın

çin kadar uzak

lizboa boyalı haritalarda kapanır

bir gün buradan gidersin

mariyya

aynalarda seni ararım

bu şehirde seni ararım

bu dünyada seni ararım

mariyyaaa (Bütün Şiirleri 65)

Asaf Hâlet Çelebi, “Mariyya” şiirinde tıpkı “Bedri Rahmi”de yaptığı gibi gerçek bir kişiden masal kahramanı üretir ve bu kahramanı belirsiz zamanlarda ve uzamlarda gezdirip, bu gezintiye kendini de dâhil ederek olağanüstü ile fantastiğin kesiştiği bir şiir ortaya çıkarır. Erözçelik, [bir masal kahramanı olarak bu şiirde karşımıza çıkan] bu Portekizli kadının, Çelebi’nin tanışı olduğunu, Türkiye’ye geldiğini, Çelebi’nin meclislerinde hazır bulunduğunu, yıllar önce okuduğu bir anı yazısından hatırladığını söyler (122).

Şiire adını veren Mariyya, bu şiirde anlatıcı ile birlikte şiirin kahramanıdır. “Sen bir masal kızıydın” dizesinde görüldüğü gibi şiir kişisine göre bir masal kahramanı olan Mariyya, belirsiz zamanlardan ve karışık, iç içe geçmiş uzamlardan gelmiştir: “dün/ çinden gelmiştin/ bu gün/ lizboa’adan”. Şairin, geçmişte ve bugünde yaşanan bütün aşkları Mariyya’nın bünyesinde ve masalsı kişiliğinde toplanır. Daha önceki şiirlerinde arzu nesnesi olan Nigâr-ı Çîn gibi uzak ülkelerden gelen ve şairi sürekli bir arayışa yönelten Mariyya’nın bakışlarında masalsı bir unsur vardır: “gözünde cîn”, “yüzünde tarçın kokusu” dizelerinde görüldüğü gibi, şiirde Mariyya’nın fiziksel özellikleri masal dünyasına ait unsurlarla betimlenir. Çelebi kendisiyle yapılan bir söyleşide Mariyya için şunları söyler: “Mariyya’nın yüzü tarçın renginde idi. Tarçın renginde olduğu için, tarçın gibi kokar herhalde diye düşünürdüm” (487).

Şair gerçek yaşamda Mariyya’nın geldiği yer olan Lizbon’a, Lizboa diyerek atıfta bulunur ve böylece Mariyya üzerinden bu uzamı yeniden kurgular. Lizboa’dan gelen Mariyya’nın, bir gün yine bilinmezliğe gideceğinden korkan şair, ondan ayrılmak istemez. Çelebi aynı söyleşide bu dizeyle ilgili olarak eski şiirlerinden birinde, aynaya bakarken orada Çin padişahının kızını gördüğünü, bu sefer de aynada Mariyya’yı arayacağını söyler (487).



Kısaca bu bölümde Mariyya'nın, Nigâr-ı Çîn ile özdeş bir kahraman olduğunu ve onun gibi anlatıcıyı bilinmezliğe ve farklı dünyalara sürükleyeceği anlatılır. Daha önce aynalarda Nigâr-ı Çîn'i arayan, onun elini tutup aynaların gerisine gitmek isteyen Çelebi bu defa farklı dünyalara gitmeden "can kadar yakın/çin kadar uzak" olan Mariyya'yı arar ve onu arzu nesnesi hâline getirir.

Bu şiirde Çelebi'nin birçok şiirinin matrisi olan "belirsizlik" ve "başkalaşım" söz konusudur. Lizbon'u ses oyunları ile Lizboa'ya dönüştürüp belirsizleştiren Çelebi, görüldüğü gibi şiirlerinde geleneği yeniden üretir. Gerçekliği bilinen bir kişi, Çelebi'nin soyut şiir dünyasında Nigâr-ı Çîn'e dönüşür ve olağanüstü özellikler kazanır. Şair, bu durum karşısında şaşırılmaz ve kendini de masal dünyasına ait gördüğü için, orada Mariyya ile aynalarda gezmek ister. Çelebi masalların her şeye olanak sağlayan özelliklerinden yararlanarak şiirini oluşturur.

### **DAĞLAR DELİSİ**

dağdan dağa sesler geldi

hangi dağda kurt öldü

hangi dağı duman aldı

haramiler

hangi dağda gizlendi

bir dağda çiçek açtı

bir dağda bir tavşan küstü

bir dağda bir Ferhat öldü

dağ birini bilmedi

benim gönlüm bir dağa düştü

dağ

dağ

dolaştı

benim canım

hangi dağa gizlendi

çık dağdan

cân

çık dağdan (Bütün Şiirleri 87)

Asaf Hâlet Çelebi, bu şiirde on altı defa tekrar eden “dağ” kelimesinin halk kültüründe, masalarda ve efsanelerde yer alan bütün hâllerine gönderme yapar. “Dağlar Delisi”, tekerlemeleri andıran söyleyişle ve şiir kişinin yine masal kahramanlarıyla birleşmesiyle, Çelebi’nin masal unsurlarını kullandığı şiirlerindedir.

Çelebi sadece masaları değil, onlara girişi sağlayan tekerlemeleri de “mücerret şiir” olarak görür ve şiirinde “mücerret bir âlem” inşa etme peşinde olduğu için birçok şiirinde tekerlemelere benzer söyleyişler yaratır. Boratav tekerlemeleri şöyle tarif eder:

Asıl masal- ayrıntılardan ne kadar sıyrılmış da olsa- başı sonu olan bir insan macerasını anlatmakla görevlendiği için, yapısı icabı, az sözle her şeyi birden sunmaya elverişli değildir; yer yer şiirli ifade ile süslenmiş de olsa, nesirdir. Tekerlemede, yer yer nesrin kolaylıklarından faydalanan bir şiirin kesifliği, sürati ve kıvraklığı vardır; onda sözün çağlıtısından gelen tadı, kelimelerin baş döndürücü cambazlıklarının verdiği heyecanlı iç-ürpermesini duyarız; bazı, bir tek kelimenin açtığı engin ufukta hayalimize at oynatacak meydanı buluruz. Bir tek masal insan ve toplum gerçeğinin bir köşesini

aydınlatıyorsa, tekerleme bize bir anda bu gerçeğin tümünü birden kavratılabilir. (Aktaran Ulutaş 1109)

“Dağlar Delisi”nde tekerlemelerde olduğu gibi kısa cümlelerle ve –di’li geçmiş zaman ekinin her dizenin sonunda kullanılmasıyla sağlanan ahenkle ritim duygusu verilir. Şiirin masal tekerlemesine benzetilmesi, semantik olarak da okuyucuyu şiirin havasına sokan bir işlevi yerine getirmektedir. Şiir, böylece gerçeküstü bir masal ortamı üretir.

Kabil Demirkıran’ın da işaret ettiği gibi, şiirin son dizeleri sadece masalsı bir hava taşıyan tekerlemeleri değil, aynı zamanda bir sayıklama hâlini çağrıştırır niteliktedir. Nitekim şairin kendisi de şiirde oluşturduğu sesin köklerini masal tekerlemelerinden aldığını, bu sesin şiire durgunluk, salıntı, tembellik havası verdiğini, ayrıca bir nevi sayıklama etkisi yarattığını söylemektedir (24).

“dağdan dağa ses geldi” dizesiyle farklı bağlamlara ait olan kahramanların yeni bir ortamda –dağda- birbirlerine seslendikleri görülür. Böylece sözlü kültürün bütün canlıları iyi ya da kötü bir araya gelir; ama bu bölümde daha çok masallarda ve kültürde kötücül kimlikler kazanmış olan {kurt ve haramiler} ortaya çıkar. Ayrıca “hangi dağda kurt öldü” dizesi bir deyim göndermedir.

İkinci bölümde yine halk kültürüne ait öğeler kullanılır. “Tavşan dağa küsmüş dağın haberi olmamış” sözüne gönderme yaparak “bir dağda bir tavşan küstü” diyen şair, “bir dağda bir Ferhat öldü” dizesiyle de “He” şiirinde de kullandığı Ferhat ile Şirin hikâyesine gönderme yapar.

Persler Dönemi’nde yaşayan Ferhat meşhur bir nakkaştır. Sultan Mehmene Banu’nun kız kardeşi Şirin için yaptırdığı köşkün süslemelerini yaparken Ferhat, Şirin’i görür ve birbirlerine sevdalanırlar. Ferhat, Sultan’a haber salarak Şirin’i ister. Sultan, kız kardeşini vermek istemez. Ferhat’ı,

oyalamak için Elma Dağı'nı delip şehre su getirmesini şart koşar. Ferhat, sevdanın verdiği aşkla dağları delmeye başlar. Mehmene Banu dağı delip, suyun akacağı kanalı tamamlamak üzere olan Ferhat'ın yanına yaşlı dadısını göndererek Şirin'in öldüğü haberini ulaştırır. Ferhat, bu acı haber üzerine, elinde tuttuğu külüngünü havaya atar, düşen külünk, Ferhat'ın başına isabet eder ve Ferhat ölür. Ferhat'ın acı haberini alan Şirin korku ve heyecanla olayın geçtiği kayalığa gelir. Ferhat'ın öldüğünü görünce bu acıya dayanamaz ve kayalıklardan aşağı yuvarlanarak, orada can verir. Her iki sevgiliyi, can verdikleri kayalıklarda yan yana gömerler.

(<http://www.gumushacikoylu.net/habergoster.asp?id=288>)

Bu hikâyede olduğu gibi bunca olaya, içinde barındırdığı kötücül karakterlere ya da ölümlere rağmen bir masal ortamı olan “dağ”ın hiçbir şeyden haberi yoktur:“Dağ birini bilmedi”. Büyüklük kavramına göndermesi olan anlamlar barındıran “dağ”, anlatıcının ilgi odağı haline gelir ve başka şiirlerinde görülen arayışına bu defa gönlünün düştüğü “dağ”ın peşinde devam eder.

Şiirin son bölümünde ise “benim canım hangi dağa gizlendi” ifadesi ile şiir kişinin aradığının aslında kendisi (belki de geçmişi, hayatı) olduğunu görülür. Burada biraz da Çelebi'nin bu şiiri yazdığı dönem düşünülürse “dağ” imgesinin aslında şairin gövdesi, çıkması gereken “can”ın da hayatın son bulması olduğu düşünülebilir.

Çelebi, şiirde tekerleme formuyla sağlanan ahenk ve halk kültürüne ait göndermelerle, geleneksel olanı yeniden üretip, onların verili düzenlerini alt üst ederek şiirine katmış böylece şiirindeki arayıştan ve ara konumdan doğan fantastiğe yaklaşmıştır.

Nurullah Ulutaş'a göre, Asaf Hâlet Çelebi başkaları tarafından bir hayal olarak algılanan masal âlemini, gerçek bir dünya olarak ele alır ve kendisini masal kahramanlarıyla özdeşleştirir (1111). "Masal Dünyamız" adlı konferansında Asaf Hâlet Çelebi, bu dönüşümün bilinçli olarak yapıldığını belirtir ve her zaman masal dünyası ile şiir dünyasını birleştirdiğini şu sözleri ile anlatır:

Onlar benden bir parça, daha doğrusu ben onlardan bir cüzdüm. Demir asa, demir çarıklı, dertli şehzade bendim. Kaf Dağlarına giden, ejderhalarla dövüşen delikanlı bendim. Huysuz ve hilekâr Çengi Dilaralar, talihsiz turunc güzelleri, esrarlı benli bahriyer, korkunç işçi babalarla akıllı küçük kız, adı bahtiyar olan bedbaht, dağdan dağa gezip elbiseleri çalılarda yırtılan, kan revan içinde uzaklaşan sultan hanım, ne bileyim öyle çok nevilere mensup bütün bu insanlar kfilesi hep benim etrafımda yaşayan mahlûklardı. Bahçelerde narlar ağlar, ayvalar güler, tütün çubuk içenler, lale sümbül içerek geçenler, ağlayan gözlerden inciler dökülür, gülen yanaklarda güller açardı. Sanki bütün bunlar biraz ben, biraz benim gibi insanlardı. Bunların hepsini aşağı yukarı yanımda buluyordum. Ağaçlı bir yerde bir çeşme görsem bu muhakkak bir masaldan çıkmıştı. Gördüğüm eski bir konak muhakkak Bahtiyar'ın konağıydı. İçinden sedef kakmalı gümüş nalınları ile salına salına cariyeler çıkıp, çeşmeye su doldurmaya gideceklerdi. Çiçekli bir daldan bir bahçe duvarına konan bir kuş bir anda silkinip, bir insan olabilirdi. Memleketimin insanlarında ve manzaralarında muhakkak masallarımın bir parça yahut masallarımın aks eden aynaları vardı. Onlar için sonsuz bir sevgi duyuyordum. (463-64)

“Beddua” ve “Kuşa Görünme”, Çelebi’nin yukarıdaki sözlerine paralel olarak, masal kahramanlarını değiştirmeden, masalın içine kendini de katarak kahramanlardan biri hâline dönüştüğü ve birbirine bağlı olarak okunan şiirleridir.

### **KUŞA GÖRÜNME**

her sabah nafakamı getirir bir kuş

nereye kaçayım

o kuşun elinden

kuyulara saklansam

kuyulara girer

tavan aralarına kaçsam

tavan aralarımı bilir

tabutlukta yatsam

gelir beni bulur sabahları

gel kız

tabutluğa gir benimle

memelerin kan içinde

bacakların yaralı

nafakamı beraber yiyelim

ve paçavraların ısıtmıyor diye bana sokul

gel kız

tabutun içinde yat benimle

yalnız kuşa görünme sabahları (Bütün şiirleri 25)

“Kuşa Görünme” şiirinde çoğu masalda mutluluğu ve yüceliği temsil eden “kuş” motifine gönderme yapılır. Kabil Demirkıran’ın “Asaf Hâlet Çelebi’de Masallar ve Düşler” yazısında dediğine göre şairin bu kez gönderme yaptığı masal, “Bahtiyarnâme” de geçmektedir.

Masalın kahramanı bir kuştur. Bu kuş tabutlukta sakladığı Bahtiyar adlı delikanlıya her sabah gagasıyla yiyecek taşımaktadır. Ancak delikanlı günün birinde kuşun izni olmadan gizlice bir prensesle evlenir ve onunla birlikte tam bir sene güvercinin getirdiği yiyecekleri yiyerek tabutlukta yaşar. Delikanlı bir senenin sonunda tabutluktan çıkıp prensesin konağına gider. Gerçeği öğrenen kuş, Bahtiyar’ın bulunduğu konağın penceresine gelir ve ona beddualar ede ede ölür. Bu şiirde kendisini delikanlıyla özdeşleştiren şair, sevdiği kıza kuşa görünmemesini, aksi takdirde, kuşun kıskançlıkla onu öldürebileceğini söyler. Şiirde masalın sadece bu bölümüne gönderme yapılmaktadır. (Demirkıran 24)

Kendisine her sabah nafakasını getiren kuştan kaçmak isteyen masal kahramanı, yani anlatıcı, o kuştan kaçmak ve aradığı mutluluğu sevgili ile bulmak ister. Ancak kuş onu hep takip eder: “kuyulara saklansam/ kuyulara girer/ tavan aralarına kaçsam/ tavan aralarını bilir/ tabutlukta yatsam/ gelir bulur beni sabahlar”. Onu yedirip içiren ve ona iyilik yapan kuş, anlatıcı için bir korku unsuru haline gelmiştir. Her engeli aşan, duvarlardan geçen ve şairi yakalayan kuş, ona bir türlü aradığı huzuru vermez.

Kuştan kaçmak isteyen ve çareyi birlikte tabutlukta saklanmak olarak gören anlatıcı sevgilisine seslenir: “gel kız/ tabutluğa gir benimle”. Bu çağrıya uyan sevgiliyle tabutlukta yaşamaya başlayan anlatıcı, kuştan saklanabildiği bu ortamda hem sevgiliyle birlikte huzuru bulur, hem de kuştan gizli iş yapmanın

huzursuzluğunu yaşar. Sevgili ise anlatıcıdan çok daha zor durumdadır ve gotik hikâyelerden fırlamış gibi yara bere ve kan içindedir: “memelerin kan içinde/ bacakların yaralı”. “nafakamı beraber yiyelim/ ve paçavraların ısıtmıyor diye bana sokul” dizelerinde anlatıcının sevgiliyle kurduğu yakınlık ortaya konur. Mehmet Kaplan “Mağara” adlı yazısında “Kuşa Görünme” şiirinin bu dizeleriyle ilgili olarak, kadının âciz durumu[nun] şairin onunla daha kolay cinsel temasta bulunması için müsait bir şart ve imkân taşı[dığını] söyler (192). Kaplan’a göre kadının yaralanmış olarak tasvir edilmesinde sadistik bir temayül vardır (192). Sevgilinin tasvirinde olan bu özellikler Çelebi’nin masalları şiire olduğu gibi aktarmadığını ve dönüştürüp onları masal türünden farklı bir hâle getirdiğinin bir başka kanıtıdır.

Sevgiliyi tabutun içine çağırıp, onunla mutlu olmak isteyen anlatıcı, kuştan gelecek olan tehdidin hala farkındadır ve sevgiyle şöyle seslenir: “gel kız/ tabutun içinde yat benimle/ yalnız kuşa görünme sabahları”. Anlatıcı bir yandan sevgili ile olmak isterken, bir yandan “kuş”tan gelecek kötülüklerin de ayırındadır.

Mehmet Kaplan’a göre, şairin diğer eserleri gibi masal havası taşıyan bu şiirde, şuuraltı psikolojisi bakımından dikkate şayan birçok unsur bir araya gelmiştir. Şiirin bütününe, bir kaçma ve bir tabut içinde gizlenme motifi hâkimdir. Bu, şairin diğer eserlerinde de görülen hayattan ve dünyadan kaçma, yok olma, ölme, anne karnına dönüş temlerine bağlanabilir. Tabut da mağara ve mezar gibi sığınılan bir yeri, anne karnını temsil eder (192).

“Beddua” şiiri, “Kuşa Görünme” şiirinin devamıdır. Yukarıdaki şiirde geçen Bahtiyar’ı besleyip büyüten “kuş”, onu sevgiliye kaptırınca hayal kırıklığı ve ümitsizlik duyguları içinde delikanlıya beddua eder.

### **BEDDUA**

kendi göklerimden indim



kendi duvarlarıma  
konduğum duvarlar yıkılsın  
bahtiyâaar

havuzlarımda birkaç damla su içip  
ağaçlarımdın çiçekli dallarına uçtum  
konduğum dallar kurusun  
bahtiyâaar

seni bahçelerimde uyuttum  
seni duvarlarımda sakladım  
havuzlarıma güneşler vurduğu zaman  
gözlerini açıp bana gülerdin  
bahtiyâaar

yazık sana verdiğim emeklere (Bütün Şiirleri 24)

“Beddua” şiirinde kendisinden korkan ve kaçan, onun getirdiği nafakaları sevgilisiyle paylaşan Bahtiyar’a beddualarda bulunur. Erözçelik konuyla ilgili Bahtiyarnâme’den şu hikâyeyi aktarır.

“-Kız! Sen buraya nasıl geldin, korkmadın mı? Gel seni benim yattığım tabutlukta saklayayım. Çünkü biraz sonra bir güvercin gelecek, seni görürse öldürür. Bunun üzerine kız delikanlıya dedi ki:

- Eğer benimle evlenirsen gelirim.

Delikanlı buna razı olarak, parmağındaki yüzüğü ona verdi, kız da yüzüğünü çıkarıp parmağına taktı, artık evlenmişlerdi. Biraz sonra güvercin geldi. Kız

tabutluğa girerek orada saklandı. Güvercin gagasında getirdiği yiyeceği delikanlıya verdikten sonra uçup gitti. Bu minval üzere kız bu mezarlıkta delikanlı ile beraber güvercinin getirdiği yiyecekleri yiyerek tam bir sene onunla yaşadı, sonra delikanlıyı konağına yolladı. (...) Bir sabah, güvercin pencereye gelerek seslendi:

- Ey Bahtiyar, dokunduğum duvar yıkılsın! Lahzede duvar çatır çatır

yıkıldı... Sonra:

- Konduğum dallar kurusun! dedi, konduğu dallar kurudu. Güvercin sarayın penceresi önündeki ağaçta öte öte çatladı. İran esatirinde bu güvercinin karşılığı Simurg ya da Sireng ve yetiştirdiği çocuğun adı da Zaloğlu Rüstem. Aynı kuşa biz Türkçede Zümrüdüanka ya da Anka kuşu diyoruz. (Erözçelik 110- 111)

Görüldüğü gibi Çelebi, masal kahramanı olan bu güvercini, şiirinde masalda geçtiği şekilde çok değiştirmeden kullanmış ve emeklerinin karşılığını bulamayan kuşun, içinde bulunduğu duyguları okura aktarmak istemiştir. Ulutaş'ın belirttiği gibi her iki şiirde de, kuş insan gibi konuşabilen, duvarlardan geçebilen, bir insan yavrusunu delikanlılığına kadar besleyebilen olağanüstü bir varlıktır. Hepsinden önemlisi hem vefa duygusuna hem de kıskançlık duygusuna sahiptir. Bahtiyar, kendisine yardım eden kuşu bırakıp, prensesle yaşamayı tercih edince, şair / kuş çaresizlik ve tükenmişlik içinde Bahtiyar'a beddua eder (1120).

Masalda bahsi geçen kuş “seni bahçelerimde uyuttum/ seni duvarlarımda sakladım” dizeleriyle anlatıcı için yaptıklarını sıralar. Ona olan ve anlatıcıyı korkutan sevgisini ise “havuzlarıma güneşler vurduğu zaman/ gözlerini açıp bana gülerdin/ bahtiyâaar” dizeleriyle okura aktarır. Şiirde hayatını adadığı, “birkaç

damla su içip, ağaçlarının çiçekli dallarına uçan” ve Bahtiyar’a nafaka getirmeye çalışan “kuş”un ne kadar büyük bir hayal kırıklığı yaşadığı gösterilir.

Ulutaş’ın, Pertev Naili Boratav’ın “Masal: Olağanüstü ile Gerçeği Birleştiren Sanat” yazısından aktardığına göre masalcı, masalın ortalarında da olağanüstüyü, gerçek dünyanın içine aktarmak için başka yöntemlere başvurur. Boratav’a göre bu yöntemlerden birincisi, *fantastiğin insancillaştırılmasıdır*.

Hayvan masallarının kahramanları, devler, cinler, periler, yırtıcılıkları, abartılmış boyları, sık sık *şekil değiştirme yeteneklerinin* dışında, insancıl bir düzeye indirgenmişlerdir. İnsanlar gibi, iki ahlâksal kategori gösterirler: İyi ve kötü. İnsanlarla olan ilişkilerinde de her şey insan toplumlarındaki gibidir. Hepsi insanların dilinden konuşur (...) İnsanlarla evlilik bağı kurabilirler. Bu insanüstü varlıkların dünyasında hüküm süren hukuksal, ahlâksal, duygusal kurallar, insanların dünyasındakilerden farklı değildir. (1119)

Bu durum Çelebi’nin şiirinde de sık sık okuyucunun karşısına çıkar.

İnsanlaştırılan ve insanca duygulara sahip olan bir masal kahramanı, masal kahramanına dönüşen gerçek bir kişiye beddualar eder. Şairin, yani gerçek bir kişinin masal kahramanı olması, masal kahramanının ise insanlaşması şeklinde ortaya çıkan tersine dönmüş bir durum vardır.

Bir masal kahramanının ağızından onun hislerinin aktarılması yönünden, masalın kendisinden daha olağanüstü bir kimlik kazanan bu şiir ile Asaf Hâlet Çelebi ne kadar farklı bir şair olduğunu bir kez daha göstermiş olur. Kendi deyişiyle zamanın dışında ve ruhun mahbesinden sesler vermeye gayret eden Çelebi (Gergin Bir Ortamda Asaf Hâlet’le Söyleşi 233), birçok araştırmacının vurguladığı “acayıplığı” bu sayede oluşturur. Onun “acayıp” olarak nitelenen tarafı aslında fantastik olan tarafıdır.

## SONUÇ

Asaf Hâlet'in şiirini oluştururken seçtiği kelimeler, kurduğu alışılmamış bağdaştırmalar, yabancı ve antik dillerden şiirine aldığı söz öbekleri, bunlarla kendi ifadesi ile şiirinde "atmosfer meydana getirme"si, özetle kendine has bir şiir dili oluşturma çabası ve sürekli bununla uğraşması onun şiirini özgün kılar.

"Saf Şiir" adlı yazısında Asaf Hâlet Çelebi, mücerret kavramından yararlanır ve saf şiiri buradan yola çıkarak tanıtır: "Şiir, bu taraftan bu ses unsurlarının yani ahengin, diğer taraftan da mana denilen mücerre[t] elemanların ve tasavvuru mümkün olan medlûllerin yani hayallerin bir araya gelmesinden hâsıl olan bir şeydir" (145). Poetikasında "saf şiir" anlayışını açıklayan ve amacını buna ulaşmak olarak belirleyen Asaf Hâlet Çelebi, saf şiire ulaşmaya çalışırken kendine özgü "mücerret" bir şiir dünyası kurar. Şiirinde ürettiği "mücerret dünya"lara ulaşmak için oluşturduğu, bireysel izlenimlerin ürünleri olan imge dünyası ile Türk Modern Şiirinde farklı bir konumdadır. Şiirinde mücerret bir âlem oluşturma isteği ve şiirlerinde sürekli ortaya çıkan ara konum, Çelebi'yi fantastiğe yönlendirir.

Alâettin Karaca'nın, "Asaf Hâlet Çelebi'ye Göre Şiir" yazısında belirlediği gibi "mistik düşünceden, masal motiflerinden, bilinçaltından ve izlenimlerden damıtılmış *soyut şiirlerin* şairi Asaf Hâlet [Çelebi]"nin şiirinin temelinde "mücerret" kavramı yer alır (90). Asaf Hâlet Çelebi'ye göre, saf şiir aslında "mücerret şiir"dir ve onu farklı kılan özellik de burada, bu mücerretliği sağlamak için başvurduğu yolda yatar. Asaf Hâlet Çelebi, mücerreti ararken geleneğe yaslanır. Gelenekten aldığı taraf ise aslında "olağandışı"dır. Çelebi de, gelenekten

aldığı ve yeniden ürettiği bu sembol ve metaforları fantastik izlekler hâline dönüştürerek şiirinde kullanır.

Fantastik bir anlamda zihinde, gerçek hayatta birleşmesi mümkün olmayan şeylerin bir araya gelmesi ve bu yolla zihnin yeni bir dünya yaratmasıdır. Fantastikle ilgili incelenen tanımlara bakıldığında; fantastiğin hiç ihmal edilmeyen “hayal gücüne dayanma” özelliğinin yanında, gerçekle olan ilişkisi de sık sık vurgulanmıştır.

Mantığın kurallarını yıkmak ve bir karmaşa yaratmak olan fantastik, Asaf Hâlet’in şiirlerinde de kendine yer bulmuştur. Kendine ait, mantıksız ve sorgulanmayan, neden- sonuç, amaç- araç ilişkilerinin yerle bir edildiği yeni dünyalar üretme peşinde koşan fantastik, Asaf Hâlet’in birçok kültürü ve kimliği bir araya getirdiği şiirlerinde, ara konumda ve eksilteli olarak belirir.

Kabil Demirkıran’ın, *Türk Edebiyatı* dergisinde yayınlanan “Asaf Hâlet Çelebi’de Masallar ve Düşler” yazısında belirttiği gibi dış dünyasıyla bütünleşen, dış dünyada yaşadığı çatışmalardan uzakta güven içinde kendi benliğiyle baş başa kalan şair için [şiirlerinde] artık iç benle dış ben, düşünle gerçek bilinçle bilinç[dışı] ayrımı ortadan kalkmış gibidir (25). Böylece bir belirsizliğe sürüklenen Çelebi, şiirine bu çalışmada bahsi geçen “ara konum”u yerleştirir. Ne mantığı ne de salt mantıksızlığı isteyen şair için, her şeyin yıkılıp yeniden üretilebileceği bir hâl gereklidir. Bu arayış da onu şiirini temellendirdiği “mücerret” kavramına götürür. Poetikasının temelinde yer almasına rağmen, mücerret kavramını farklı değerlendirmiş olan Çelebi, bahsini ettiği mücerretliği fantastik imgelemde bulur. Şair, asıl hedef olan bu kavram üzerinden uzak hedef olan fantastiğe ulaşır.

Bu çalışmada ele alındığı gibi, Çelebi’nin şiirlerinde fantastik, farklı bağlamlarda kendini gösterir. Birincisi aklın, gündelik hayatın bütün kurallarının

yıkıldığı, farklı işleyişlere sahip kuralların üretildiği, kendine özgü kahramanları içeren uzamların yer aldığı farklı bir dünya inşa etme fikridir. Çelebi, bu “mücerret âlem”leri iki yolla inşa eder: masal dünyasına benzer bir yapılanma kurarak; tamamen özgün bir dünya inşa ederek.

“Adımı Unuttum”, “Nigâr-ı Çîn”, “Halayıklarım” gibi şiirlerde masal âleminin malzemelerini kullanarak yeni dünyalar üreten Asaf Hâlet Çelebi, bu şiirlere kendini bir kahraman gibi yerleştirmekten kaçınmaz. Kırımlı bu durumu, Asaf Hâlet[‘in], kendine mahsus fantezileriyle kurduğu hayal ve masal dünyasına sığınma isteği olarak belirler (86).

Fantastik edebiyat, sadece bir kaçıışı ya da sığınmayı değil, yıkımı ve bunun üzerine kurulan yeniden yapıyı da gösterir. Ütopyadan farklı olarak bu yeniden yapılandırılmış dünyada, sadece mükemmel veya ideal olana değil, zaman zaman rahatsız edici olana da yer verilir. Çelebi’nin şiirlerinde de sadece mükemmel olan yoktur, istediği sadece masal dünyasına sığınmak değildir. Ramazan Gülendam’ın “Asıl Garip: Asaf Hâlet Çelebi” yazısında ifade ettiği gibi [Çelebi’nin] şiiri bir kaçıştan ziyade, entelektüel bir “karşı koyuş” ve bir “direnme”dir. Bilgiden yola çıkılarak, bilgiden “yapılan” bir şiir ortaya koyan Asaf Hâlet, günün sosyal ve siyasi meselelerini değil, aslında içinde bulunduğu zamanın kokuşmuşluğuna tepkisini ortaya koymuş ve şiirini eskimeyen şey üzerine kurmuştur (1191). Bunlara göre denilebilir ki şairin yapmak istediği şey bireyi bunaltan ve etrafına yabancılaştıran her şeyi yıkıp, bunların yerine düşsel bir ortam kurmaktır.

Çelebi, “Şehir”, “İkinci Pencere”, “Cep”, “Radyo”, “İçimden” gibi şiirlerinde bahsi geçen yıkıcılığı sağlamak için okuru hayalî karakterlerin farklı bir düzen içinde yaşadığı, gündelik hayata dair her şeyin yıkıldığı ve yaşanan bütün tuhafıkların normal karşılandığı bir alana okuru sürükler. Bütün kurallar altüst

olmuştur, belirsiz zamanlar ve uzamlar iç içedir. Şair, gerçeklikten aldığı malzemeleri değiştirip yeniden üretilen yeni ve farklı âlemler oluşturur.

Çelebi'nin "Trilobit", "Yamyam", "Hırsız", "Adımlar", "Kunâla", "Ayna", "Korkuyorum", "Asuri Şiiri", "Mısır Kadim" şiirlerinde ise fantastik edimler ve izlekler ortaya çıkar. Özellikle Çelebi şiirlerinde sıkça gerçekleşen "başkalaşım/değişim", fantastik edebiyatın temel izleğidir. Fantastik edebiyatta her nesne her kişi dönüşüm geçirebilir. Nesnelere insanlara, insanlar nesnelere ya da farklı canlı türleri birbirlerine dönüşebilir. Kişinin bildiği bütün madde ruh ayrımları ortadan kalkar. Kişiler çoğalmalar ve bölünmeler yaşar. Tezin ikinci bölümünde incelenen şiirlerde bu edimler gerçekleşir. Bu şiirlerde en çok okurun karşısına çıkan izlek "değişim"dir.

Çelebi'nin şiirlerinde değişim, daha çok bireyin farklı hâl ve zamanlara gitmesi, kendi benliğinden vazgeçmesi sonucu oluşur. "Trilobit" şiirinde evrenin oluşum anlarına dönen "ben", sürekli bir dönüşüm içindedir. "Adımlar", "Hırsız" gibi şiirlerde, sürekli olarak çoğalan bir "ben" anlatılır, "Ayna" şiirlerinde madde-ruh ayrımları silinmiştir ve aynalardan geçen, başka hayalî kahramanlarla buluşup dönüşüm geçiren "ben" vardır. "Mısır Kadim", "Kunâla", "Yamyam" şiirlerinde zaman kavramı tamamen yıkılmış, bugün, gelecek ve geçmiş iç içe geçmiş ve bu belirsiz anların içinde yaşayan belirsiz kahramanlar ortaya çıkmıştır. "Asuri Şiiri", "Korkuyorum" şiirlerinde ise belirsiz zamanların ve uzamların yanı sıra, fantastik türün bir parçası olan gotik unsurlar kendini gösterir. Böylece Asaf Hâlet Çelebi şiiri içerdiği bu izlekler ile fantastik edebiyatın izlek ve edimlerini kullanmış olur.

Son bölümde ise Çelebi'nin şiirlerinde sıkça kullandığı masal dünyasına ait unsurlar incelendi. Bu bölümde açıklandığı gibi, Çelebi için masallar ve tekerlemeler, tek başlarına mücerret şiiri oluşturur. Ona göre Türk edebiyatının ve

yaratıcılığının temelinde masallar yatar. Bu yüzden de şiirini oluştururken masal dünyasına ait unsurları sıkça kullanır. Bunu yaparken, geleneğin en sıradışı olan unsurlarını alır ve gelenekten aldığı malzemeyi yeniden üretir. “Harpût”, “Kahkaha”, “Fransa İçin Şiir,1940”, “Kadıncığım”, “Mariyya”, “Dağlar Delisi” gibi şiirlerinde masal ile gerçeği birleştirip okuru bir belirsizliğe sürükler. Masal öğelerinin kullanılmasında Çelebi’yi farklı kılan özellik burada ortaya çıkar; çünkü onun üçüncü bölümde incelenen şiirleri bir türden diğerine geçişin gözlemlenmesine ve fantastiğin karma niteliğinin oluşmasına olanak sağlayan, içerdiği masal unsurlarını, korku motifleriyle birleştirip dönüşüme uğratması açısından birçok yönüyle fantastiğe yaklaşan şiirlerdir. İsteklerini, hayal kırıklıklarını, toplumsal olayları masal öğeleri kullanarak anlatmayı başaran Çelebi, şiirlerinde masal, gerçek, korku ve belirsizliği bir arada verir. Korkunun ön planda olduğu “Harput”, yoğun bir belirsizliği ve gizemi barındıran “Kahkaha”, özlenen ve istenen kadının anlatıldığı “Kadıncığım”, gerçek ile masalı birleştiren “Fransa İçin Şiir, 1940” ve “Mariyya” şiirleri, Çelebi’nin fantastik bağlamda incelenen şiirleridir.

Kendi deyişi ile şiirlerinde var olmak şuuru erimiş ve sonsuz bir temaşadan ibaret kalmıştır (174). Şiirlerinde var olan arayış, şiirlerinde sürekli bir hareketliliğin ve belirsizliğin kurulmasını sağlar. Arayışı, her şiirinde farklı bir macera ve farklı bir dünya kurgulamasını sağlar. “Şiirlerimde Mistisizm Temayülleri” yazısında dediği gibi:

Bu yüzden [şiirlerindeki ben] tespih böceklerinin küçük kâinatına inebilir.  
Âdemin mucizesini tekrar eder ve uyluk kemiğinden bir kadıncık yapar.  
Zencilerle beraber tahtadan idoller yontar ve şehri bir böcek kalabalığından  
ibaret görebilir. Annesi bir makam, babası bir tambur olabilir. Bahtiyâr olur,  
kuştan korkar. Bahtiyâr’ı korkutan kuş olur. Trilobit olur, denizleri içer. İki



tası birbirine vurup, acayip âleminden halayıklar çıkarır. Bir dudağı yerde  
bir dudağı gökte sihirbaz olur, iğne deliğinden kervanlar geçirir ve nihayet  
canı sıkılınca elini cebine atar ve oradan denizler, bahçeler, güneşler çıkarır.

(174)

Sonuç olarak Asaf Hâlet Çelebi, şiirini mücerret kavramı üzerine  
temellendirir ve buna ulaşmak için müşahhas malzemeler kullanmaya çalışır. Aldığı  
somut malzemeleri soyutlaştırıp imgeleştirdikten sonra fantastiğin ve masalların  
bütün imkânlarını kullanarak, kendine ait düzeni olan belirsiz dünyalar inşa eder. Bu  
oluşumlar belirsizdir, çünkü ne hayali ne gerçeği, ne salt akı ne rüyayı barındırır.  
Şiiri, somut malzemeleri kullanarak soyuta ulaşmak olarak tanımlayan Çelebi'nin  
şiir tanımında bile bahsi geçen “ara konum” hissedilir. Şair, hayatın  
monotonluğunu, bireyi bunaltan ve etrafına yabancılaştıran her şeyi yıkıp, bunların  
yerine düşsel bir ortam yaratmak ister. Böylece Asaf Hâlet Çelebi hayalî  
kahramanlar, zıtlıklar, kişileştirmeler oluşturup bunları inşa ettiği “belirsiz ve  
mücerret âlemler”de bir araya getirerek aslında uzak hedef olan fantastiğin  
sınırlarına gelmiş olur.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Acar, Zafer. “Şiiri Kelime, Kelimesi Şiir Olan Şair”. *Türk Edebiyatı* 410 (Aralık 2007): 27-28.
- Adorno, Theodor W. “Lirik Şiir ve Toplum”. *Edebiyat Yazıları*. Çev: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2008. 115–136.
- Aydın, Ertuğrul. “Asaf Hâlet Çelebi’de Saf Şiir Serüveni”. *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 94- 106.
- Bozok, Hüsamettin. “Asaf Hâlet Çelebi İçin Anılar, Anılar...”. *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 178- 181.
- Cöntürk, Hüseyin. “Turgut Uyar”. *Çağının Eleştirisi II*. Haz. Ege Baransel. İstanbul: YKY, 2006. 203- 237.
- Çakar, Melek. “Aynaların Eşiğinde Bir Şair”. *Yağmur* 40 (Temmuz- Ağustos- Eylül 2008): <http://www.yagmurdergisi.com.tr/>
- Çelebi, Asaf Hâlet. *Bütün Şiirleri*. Haz: Selahattin Özpabalıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Çelebi, Asaf Hâlet. *Bütün Yazıları*. Haz: Hakan Sazyek. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Demirkıran, Kabil. “Asaf Hâlet Çelebi’de Masallar ve Düşler”. *Türk Edebiyatı* 410 (Aralık 2007): 23-27.
- Doğan, Mehmet Can. *A’dan Z’ye Asaf Hâlet Çelebi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Erözçelik, Seyhan. “Son Vezir Asaf’ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları, Bir İpuçlandırma Çalışması”. *Asaf Hâlet Çelebi, Bütün Şiirleri*. Haz: Selahattin Özpabalıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Falck, Colin. *Myth, Truth and Literature: Towards a True Post-Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- Feridun, Hikmet. "Asaf Hâlet Çelebi Kimdir?". *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 224- 229.
- Gülendam, Ramazan. "Asıl Garip: Asaf Hâlet Çelebi". *Turkish Studies 4* (Winter 2009): 1179- 1201.
- Günay, Prof. Dr. V. Doğan. "Türk Şiirinde Bir Gizem: Asaf Hâlet Çelebi ve 'He' Şiirine Bir Bakış". *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2* (2007): 379- 394.
- "Fancy". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Halman, Talât Sait. *Çiçek Dürbünü*. "Soyut Şiir". Ankara: Hece Yayınları, 2008.
- Hume, Kathryn . *Fantasy and Mimesis*. New York : Methuen, 1984.
- Kabaklı, Ahmet. *Türk Edebiyatı*. "Asaf Hâlet Çelebi". İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1991. 460-463.
- Kafka, Franz. *Değişim*. Çev: Kamuran Şipal. İstanbul : Cem Yayınevi, 2000.
- Karaca, Alâettin. "Asaf Hâlet Çelebi'ye Göre Şiir". *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankar: Hece Yayınları, 2003. 73 92.
- Kaplan, Mehmet. "Mağara". *Şiir Tahlilleri 2*. İstanbul: Dergah Yayınları, 1997. 187- 195.
- Kaya, Berna Uslu. "Kadın Ve Asaf Hâlet'in Mârası". *Türk Dili* (Mart 2010): 206- 212.
- Kırımlı, Bilal. "Asaf Halet Çelebi'nin Mistisizmi". *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 29- 43.
- Kırımlı, Bilal. *Asaf Hâlet Çelebi*. İstanbul: Şule Yayınları, 2000.
- Macit, Muhsin. "Asaf Hâlet'in Şiirinde Geleneğin Dönüşümü". *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 65-72.
- Miyasoğlu, Mustafa. *Asaf Hâlet Çelebi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1993.
- Necatigil, Behçet. "Şiirimizde Hikâye". *Düzyazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 185- 198.
- \_\_\_\_\_. "Necatigil'de Biçim Arayışları". *Düzyazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 29- 33.

- \_\_\_\_\_. “Masal- Edebiyat- Yaşam Bileşkesinde Necatigil Şiiri”. Söyleşi: Tahir Alangu. *Düzyazular II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 46-66.
- Okay, Orhan. “Beylerbeyinde Bir Garip Çelebi”. *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 19-29.
- Orhanoğlu, Hayrettin. “Asaf Hâlet’in Aynasındaki Zaman”. *Türk Edebiyatı 410* (Aralık 2007): 16- 19.
- Salman, Yurdanur. “Zor Yakalanır Bir Görselleştirme”. *Kitap-lık 74* (Ağustos 2004): 65- 66.
- Sartre, Jean- Paul. “Aminadab or the Fantastic Considered as a Language”. *Literary and Philosophical Essays*. Translated From French by Annette Michelson. London: Rider And Company, 1995. 56-73.
- Scognamillo, Giovanni. *Dehşetin Kapıları*. İstanbul: Kemer Yayınları, 1997.
- Steinmetz, Jean-Luc. *Fantastik Edebiyat*. Çev: Hasan Fehmi Nemli. Ankara: Dost Kitapevi 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. 230- 235.
- Tellidede, Yaşar. “Asaf Hâlet Çelebi İçin”. *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 196- 197.
- Todorov, Tzvetan. *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Çev: Nedret Öztokat. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Tortorese, Pierre Jourde-Paolo. “Fantastik: Mantık İçinde Bir Skandal”. *Kitap-lık 66* (Kasım 2003): 79-81.
- Ulutaş, Nurullah. “Asaf Hâlet Çelebi’nin Şiirlerinde Çocuk, Masal ve Tekerleme”. *Turkish Studies 4* (Winter 2009):1103- 1133.
- Uysal, Zeynep. *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya Muhayyelat-ı Aziz Efendi*. İstanbul; Boğaziçi Yayınları, 2006.
- Yüce, Can Bahadır. “Çelebi İçin...”. *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su, İlyas Dirin, Şaban Özdemir. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 142-144.

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=MASAL&ayn=tam>

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=FANTAST%DDK&ayn=tam>

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=M%DCCERRET&ayn=tam>

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=KORKUT&ayn=tam>

<http://tr.wiktionary.org/wiki/pitekantrop>

[http://www.belgeseller.net/afis\\_sergisi/afis\\_html/51TRILOBIT.html](http://www.belgeseller.net/afis_sergisi/afis_html/51TRILOBIT.html)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Harput>

<http://elaziz.net/efsaneler.htm>

<http://epope.blogcu.com/gecmisten-gunumuze-turk-edebiyatinda-gulun-yeri-ve-onemi/1968389>

<http://www.gumushacikoylu.net/habergoster.asp?id=288>

## ÖZGEÇMİŞ

Sıla Akdeniz 1983 yılında Ankara'da doğdu. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü 2005 yılında bitirdi ve 2005-2006 öğretim yılında aynı üniversitede Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisans programını tamamladı. 2006 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'ne girdi. Akademik çalışmaları Yeni Türk Edebiyatı üzerine odaklanan Sıla Akdeniz öğretmenlik yapmaktadır.