

ASAF HÂLET ÇELEBİ'NİN NÛRUSİYÂH ŞİİRİNE BİR BAKIŞ

Mustafa APAYDIN*

Asaf Halet Çelebi's Nurusiya Poem

In this article, we analyzed the poem "Nûrusiyâh" written by Asaf Halet Çelebi, one of the contemporary Turkish poets. While analyzing this article, we aimed to find out the real meanings, attributed by the poet, to the following concepts in the poem; "nûr-ı siyâh", "sûz-ı dil-âra", "tambur", "Selim-i Salis". We also wanted to see the relationships in the intertextuality.

Keywords: Asaf Halet Çelebi, modern Turkish poem, nûrusiyâh

Nûrusiyâh¹

bir vardım
bir yoktum
ben doğdum
selimi sâlisin köşkünde

sebepsiz hüzün hocamdı
loş odalar mektebinde
harem ağaları lalaydı
kara sevdâma
uyudum
büydüm
ve nûrusiyâha ağladım
nûrusiyâha ağladığım zaman

* Yrd. Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi.

1 Asaf Hâlet Çelebi, *Butun Şiirleri*, Hazırlayan: Selahattin Özpabalıyıklar, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul 1998. Yazıda şiirden yapılan bütün alıntılar bu baskıdandır ve imlâ aynen korunmuştur.

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

Asaf Hâlet Çelebi(1907-1958), modern Türk şiirinin en önemli; ama az anlaşılmiş şairlerinden biridir². Şiirlerinde kullandığı okuyucuya anlamsız gelen bazı formel sözler dolayısıyla zamanında alay konusu olan³, genelde anlaşılmayan Asaf Hâlet Çelebi, bugün şiiri çok iyi bilen, şiirinin kuruluşunda hemen hiç tesadüfe, anlık duyarlılıklara yer vermeyen bir şair olarak değerlendirilmektedir. Mehmet Kaplan, Asaf Hâlet Çelebi'nin kültür birikimine dayanan kültür şiiri yazdığını belirtmiştir⁴. O, kendi poetikasını oluşturmuş; şiirinin okuyucunun kapalı bulacağına inandığı hususlarını açıklamış nadir şairlerden biridir⁵.

Şiirlerinde budizm öğretisinin, İslam tasavvufunun izleri bulunduğu, şaire yaklaşan hemen her araştırmacının ortak tespitidir⁶. Bununla birlikte şairin daha başka mesajlar taşıyan şiirleri de bulunmaktadır.

Bu yazı, Asaf Hâlet Çelebi'nin *Nûrusiyâh* adlı şiirinin kodlarını çözmeye denemesinin ürünüdür.

-
- 2 Asaf Hâlet Çelebi'nin şiiri akademik camiada da Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*'nde (1973) "Mağara" adlı şiirini tahlil etmesi dışında, uzun süre ele alınmamıştır. Mustafa Miyasoğlu'nun *Asaf Hâlet Çelebi* (MEB Yayınları, Ankara 1994) adlı tanıtma kitabı, şair hakkındaki ilk derli toplu çalışma olma özelliğini de taşımaktadır. Prof. Dr. Orhan Okay'ın danışmanlığında Bilal Kırımlı'nın hazırladığı doktora tezi ve bu tezden kaynaklanan *Asaf Hâlet Çelebi* adlı kitabı da Çelebi'nin edebiyat tarihimizdeki yerini belirleme çalışmalarından biridir.(Şûle Yayınları, İstanbul 2000) Bütün şiirleri, şairin ölümünden sonra önce Adam Yayınları tarafından (*Om Mani Padme Hum*, İstanbul 1983; son olarak özenli bir baskıyla Yapı Kredi Yayınları tarafından basılmıştır (*Asaf Hâlet Çelebi, Bütün Şiirleri*, 1998). Asaf Hâlet Çelebi'nin bütün yazıları da Hakan Sazyek tarafından derlenerek aynı yayınevi tarafından yayımlanmıştır (*Asaf Hâlet Çelebi, Butun Yazıları*, YKY, İstanbul 1998).
- 3 Mustafa Miyasoğlu, a.g.e.. s. 275 vd.da Çelebi'yi tanıyanların yazdıklarına yer verir. Bu yazı parçalarında onun devrinde edebiyat çevresinde anlaşılmadığı, zaman zaman alaya alındığı görülmektedir
- 4 Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1978, s. 167.
- 5 Şairin poetikası, *İstanbul*, dergisinde Temmuz 1954- Aralık 1954 tarihleri arasında altı sayı boyunca "Benim Gözümle Şiir Davası" başlığı altında yayımlanmıştır. Bkz. *Butun Yazıları*, s. 145-175.
- 6 Mustafa Miyasoğlu, a.g.e... s. 42-43; Bilal Kırımlı, a.g.e., s. 90-102. Mustafa Miyasoğlu, Çelebi'deki mistik eğilimlerden budizme ait olanları Türk toplumu açısından tehlikeli bulmuştur. Kırımlı ise, Çelebi'nin mistik tecrübeyi yaşamadığını, dolayısıyla mistik olmadığını, sadece mistik kültürü iyi bildiğini ve o kültürün kelimeleri ile yazdığını iddia etmektedir.

Nûrusiyâh, ilk kez Asaf Hâlet Çelebi'nin 1942'de basılan *He* adlı şiir kitabında yer almış bir şiirdir. Daha önce herhangi bir süreli yayında basıldığına dair bir bilgiye ulaşılamamıştır⁷. Şiir metni üzerinde şair tarafından değişiklik yapılmamıştır. Sadece bazı kelimelerin yazımında sonraki baskılarda ünsüz uyumu hususunda ufak farklılıklar bulunmaktadır.

Nûrusiyâh, ilk okuyuşta kendini kolay ele veren bir şiir gibi görünmektedir. Çelebi, bu şiirde "*Om Mani Padme Hum*", "*Cüneyd*", "*He*" gibi şiirlerde olduğu gibi şiir dilinde okuyucuyu zorlayan denemeler yapmış sayılmaz. Üstelik şiir, Asaf Hâlet'in şiirlerinde pek başvurmadığı anlatımcı, yani bir hikâyeye dayanan bir üslupla kaleme alınmıştır. Bununla birlikte kolay anlaşılır gibi görünen şiiri düşünmeye başladığımızda, çok katmanlı, okuyucuyu şiirin dünyasına girmek için hazırlıklı olmaya zorlayan bir yapısının bulunduğu anlaşılır.

Şiirin yapısal sağlamlığı, iç tutarlılığının mükemmelliği ilk dikkati çeken özelliklerden biridir. Rastlantıya bırakılmamış, üzerinde pek çok düşünülmüş bir şiirle karşı karşıya olduğumuzu şiirin en evvel belli bir mantığa göre düzenlenmiş biçimi göstermektedir.

Şiirde büyük harf kullanılmadığı gibi hiçbir noktalama işaretine de yer verilmemiştir. Bu, bir anlamda şairin şiiri yazılı bir form olmaktan çıkarma çabasının bir sonucu olarak ele alınabilir. Çelebi, poetikasında şiirin şekil sorununa, en azından yazılı form olarak önem vermediğini açıklamıştır⁸. Böylece şiir, elbette şairin diğer şiirleriyle birlikte, noktalama işaretlerinin anlamı sınırlayıcı, sesli olarak okumada vurguyu belirleyici özelliklerinden sıyrılarak okuyucunun kendince yeniden üretebileceği bir metin haline gelir.

Nûrusiyâh, Asaf Hâlet Çelebi'nin diğer şiirlerinde olduğu gibi, vezin ve kafiye gibi geleneksel şiir anlayışının şekil bağlarına başvurulmayan bir şiirdir. Şairin şiir için bir kısıtlayıcı bağ olarak nitelediği vezin ve kafiye başvurmaması, onu sadece bu bakımdan Garip hareketinin başlattığı serbest şiire yaklaştırır.

Şiir, üç bentten meydana gelmiştir. İlk bent dört, ikinci yedi ve son bent ise sekiz dizeden ibarettir. Bu, artan yoğunluk olarak yorumlanabilir.

Dizelerin istifi, o dönemde birkaç şairde gördüğümüz basamaklı dize anlayışına göre gerçekleştirilmiştir. Dikkat edilirse bu dize basamaklarının şiirin anlamıyla yakından ilişkisi olduğu görülür.

7 Bilal Kırımlı, a.g.e... s. 52'de yer alan listede diğer şiirlerin hangi süreli yayında ve ne zaman basıldığını göstermiş; fakat *Nûrusiyâh* için sadece *He*'ye atıfta bulunmuştur.

8 Asaf Hâlet Çelebi, "Şiir Hakkında Bazı Düşünceler" başlıklı bir yazısında şiirindeki bu biçim anlayışını şu sözlerle açıklığa kavuşturmuştur: " Kendi şiirimin konstruksiyonuna gelince, ben evvelâ 'şekil' diye bir şey tanımıyorum. Bu 'şekil'ı yalnız haricî şekil addetmemeli. Şiiri mümkün olduğu kadar bağlardan ayrılmış olan ve mucerrede yaklaşan bir şey telâkki ediyorum. ... Ruhun nasıl rengi ve şekli yoksa şiirin de yoktur, çünkü şiir maddenin değil, ruhun ıfadesidir " (Butun Yazılar, s. 53).

Dizeler kısadır; bütün gereksiz ayrıntılarından temizlenmiş, adeta bölünebilecek en küçük anlam birimlerine kadar ayıklanmıştır. Şiirin en uzun dizesi, sondan üçüncü dizedir; o da altı kelimededen ibarettir: “*ama ben neden hâlâ nûrusiyâha ağlarım*”. Üç, iki, bir kelimelik dizeler şiirde ağırlıklı olarak yer almıştır. Dize anlayışındaki bu tutumluluk, Çelebi’nin şiirinin önemli sayılabilecek bir özelliğidir. Çelebi, diğer şiirlerinde de aynı dize anlayışını sürdürmüştür.

İlk bent, hem dize yapısındaki sistemle hem de müzikal düzenlemesiyle dikkat çeker:

bir vardım
 bir yoktum
 ben doğdum
selimi sâlisin köşkünde

Asaf Hâlet Çelebi, “Tekerleme”⁹ adlı yazısında masal tekerlemelerinin dinleyeni masalın olağanüstü dünyasına hazırlayan yapısını vurgular. Masallarda ve genelde halk kültüründe bilindiği gibi sayı sembolizmi vardır. Üç, yedi, kırk gibi formel sayılar, halk kültürü ürünlerinde çokça kullanılmaktadır. Şiir, bir masal başı tekerlemesine benzer bir açılışla başlamıştır. Şair, masal havasını verebilmek için sadece “bir varmış, bir yokmuş” tekerlemesini hatırlatan bir başlangıçla yetinmemiş; dizeleri oluşturan kelimelerde de formel bir özellik bulunmasına dikkat etmiştir. İlk üç dize, üç heceli ikişer kelimededen, son dize de üçer heceli üç kelimededen meydana gelmiştir. Bu düzenleme, bir bakıma şiirin başlangıcında yaratılmak istenen masal havasının oluşturulmasını sağlamaktadır. Bu, aynı zamanda tekerleme mantığıyla belirgin bir ahenk yaratılmasını da gerçekleştiriyor. Ahengi “*vardım, yoktum, doğdum*”lardaki aynı eklerin kullanılması da sağlıyor. Şiirin açılışının masal tekerlemesine benzetilmesi, semantik olarak da okuyucuyu şiirin havasına sokan bir işlevi yerine getirmektedir. Şiir, böylece adeta gerçeküstü bir masal ortamı yaratmaktadır.

Şiirde “*bir vardım/bir yoktum*” dışında, “*uyudum/büyüdüm; annem sustu/babam küstü*” dizelerinde görüldüğü gibi gramatikal benzerliklerden yararlanılarak ahenk sağlanmıştır. Bu yapının sadece ahengi değil, şiirin anlamına yönelik bazı vurguları taşıdığı da ileri sürülebilir.

Asaf Hâlet Çelebi, şiirlerinde kelimelerin normalden daha uzun okunmasını sağlamak üzere, “imale”¹⁰lere yer vermiştir. Bir yazısındaki ifadesiyle söylersek şairin “imale”leri, “belli bir kalıba uymak için değil, şiirin ahenk mantığında zarurî görüldükleri için” kullandığı söylenebilir¹¹. *Nûrusiyâh*’ta da ahenk sağlayıcı

9 Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Yazılar*, s. 17-21.

10 Asaf Hâlet Çelebi, “imâle” sözünü aruz kusurlarından biri olarak bilinen bir edebiyat terimi olarak kullanmamıştır. Onun yazısının bağlamından çıkardığımızı göre “imale”, bir kelimeyi oluşturan seslerin normalde olduklarından uzun okunması olarak anlaşılacaktır.

11 a.g.e... s. 156.

öge olarak “imale”den yararlanılmıştır. Aynı yazıda *selimi sâlis, sûzudilâra* gibi kelimelerde “imale”ye başvurduğunu söyleyen şair, bizce asıl şiirin sonunda “*nûrusiyâh*”ın “imale”li okunacağı konusunda okuyucuyu adeta uyarmıştır: “*nûrusiyâaah/ nûrusiyâaahhh*”. Şiirin bitirilişinde kullanılan bu “imale”, ahengin dışında şiirin anlamıyla ilgili bir vurguyu da taşımaktadır. *Nûrusiyâh* kelimesi, böylece şiirin sonunda bir çılgılığa dönüşmektedir.

Nûrusiyâh, şiir cümlesi bakımından da Asaf Hâlet Çelebi'nin diğer şiirlerinde görülen, Mehmet Kaplan'ın da dikkat çektiği¹², özelliklere sahiptir. Şiirde genel olarak kısa, basit cümleler kullanılmıştır. Daha çok bir, iki, üç kelimelik cümlelerle meydana getirilen şiirde, adeta şiir cümlesinin zorlanabilecek en alt sınıra kadar indirilmeye çalışıldığı hissedilmektedir.

Şiir, üç bentten oluşmuştur. Bu bentlerin kronolojik bir yapısı olduğu söylenebilir. İlk bent, doğumu, ikinci bent çocukluğu ya da aşkı, üçüncü bent ölümü ya da sonsuzluğa ulaşmayı hatırlatacak bir anlam alanına sahiptir. Hayatın üç önemli devri, şiirin de üç bölümünü meydana getirmiştir. Bu, aynı zamanda bir hikâyenin de üç bölümüne (başlangıç, gelişme, sonuç) karşılık gelmektedir.

Nûrusiyâh, Asaf Hâlet Çelebi'nin diğer şiirlerinde pek karşılaşmadığımız anlatımcı bir üslupla kaleme alınmıştır. Şair, şiirinde bir hikâyeden söz eder.

Dikkat edilirse şiirin tamamında anlatıcı-ben, “doğum”dan başlayan macerasını anlatır. Belirli geçmiş zaman kipi, geçmişte olmuş bir olayın hikâyeye edilmesinde en sık başvurulan kiptir. *Nûrusiyâh*'ta da çoğunlukla bu kip kullanılmıştır. Şiirin son cümlesi ise, geniş zaman kipiyle kurulmuştur: “*ama ben niçin hâlâ nûrusiyâha ağlarım*”. Masallar, belirsiz geçmiş zamanda başlar, biterler; masalların cümle yapıları da buna uygundur. *Nûrusiyâh* ise, şiirin iletisini geniş zamana yaymak amacıyla olsa gerek, geniş zaman kipiyle bitirilmiştir.

Şiir, anlatımcı bir üslupla yazılmış olmasına rağmen, elbette bir manzum hikâyeye sayılamaz. Ancak yine de anlatılan bir hikâyedir; bir hayatın, bir “şey”in hikâyesi. Anlatılan, sisler içinde bırakılmış, okuyucunun imgeleminde tamamlanacak bir hikâyedir.

Şiirin bir zaman ve mekân boyutu olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü anlatıcı-ben, bir “yer”de doğmuş, bir “yer”de kara sevdaya tutulmuştur. Şiirin mekâna ait öğeleri, okuyucuyu bir saray hayatına götürmektedir. Şiirin anlatıcı-ben'i “*selimi sâlis*”in “*köşk*”ünde doğmuş; sarayın “*loş odalar*”ında harem ağalarının denetiminde okumuş, büyümüştür.

Anlatıcı-ben, *III.Selim* 'in zamanında dünyaya gelmiştir:

ben doğdum
selimi sâlisin köşkünde

Bu vurgulama, okuyucuyu artık eş zamanlı bir okumadan art zamanlı bir okumaya zorlamaktadır; “selimi sâlis” imgesi, Osmanlı tarihini, III. Selim’i ve onun sanatçı padişah kimliğini düşünmeyi zorunlu kılmaktadır.

III. Selim zamanının özelliği nedir ki, *Nûrusiyâh*’ta şiirin zamanı olarak seçilmiştir? Bu sorunun cevabını Asaf Hâlet’in yazılarında bulabiliriz: Asaf Hâlet, Osmanlı dönemine yazılarında zaman zaman değinir. Kültür tarihimizin bazı sorunlarını ele aldığı yazılarında Abdülmecit, Fatih Sultan Mehmet gibi padişahlardan da söz etmekle birlikte şairimiz en çok III. Selim’in üzerinde durmuştur¹³. Asaf Hâlet Çelebi’nin yazılarında III. Selim, reformcu bir padişahтан ziyade bir sanatçı portresiyle yer alır. O, bu yazılarda büyük bir bestekâr, sanat ve sanatçı dostu, insancıl bir padişah kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır¹⁴. Şiirin ayrıntılarına girdiğimizde Asaf Hâlet’in çizdiği III. Selim portresiyle açıklayabileceğimiz bazı noktaların olduğunu göreceğiz. Hatta şairin “*Türk Şiirinde Üç Asırlık İstanbul Motifi-II*” adlı yazısının bir yerinde sarf ettiği “*XVIIIinci asrın sonlarına doğru, İstanbul’un nâdir yetiştirdiği müstesnâlardan olan Galib’le onun ayrılmaz arkadaşı Esrar Dede’nin yaşadığı Üçüncü Selim devri İstanbul’un bir yaprağının kapanmak üzere olduğu, şiirin ve musikinin coştığı bir devirdi.*”¹⁵ sözleri, bir bakıma şiirin yazılmasına sebep olan duyarlılığı ima eder gibi görünmektedir. Asaf Hâlet Çelebi, III. Selim dönemini Osmanlı kültürünün son doruğu olarak görmüştür. III.Selim, Osmanlı İmparatorluğunda yönünü Batıya dönen, ordudan başlayarak toplumun modernleşmesi için önemli adımlar atan ve bu yüzden de tahtan indirilen padişahlardan ilkidir. Asaf Hâlet Çelebi, III. Selim’de hem kendisi olabilen hem de modernleşme eğiliminde bir padişah görmüş olmalıdır. Bu da, kendinin şiirdeki tavrıyla benzeşen bir portreye karşılık gelmektedir. Buna göre *Nûrusiyâh*’ta Selim-i Sâlis’ten ve onun zamanından söz edilmesinin anlamlı bir tercihin sonucu olduğu ileri sürülebilir. Şiirin ilerleyen dizelerinde de III. Selim devrine ait imgelerin veya göndermelerin devam ettiği görülecektir.

III. Selim’in hayatına ve dönemine dair pek çok eser bulunmaktadır. Tarihçilerin yazdıklarını bir kenara bırakırsak; III. Selim edebiyat sanatçıları için de yaratıcılığı harekete geçiren bir imgedir. *Nûrusiyâh*’ın dışında, edebiyatımızda III. Selim imgesi, ilginç sonuçlar verecek bir çalışmanın konusu olabilir. Turan Oflazoğlu’nun Kılıç ve Ney/ Üçüncü Selim¹⁶ adlı tiyatro eseri ile, Derman

13 Hakan Sazyek’in hazırladığı dizinde 26 farklı sayfada III. Selim’in isminin bulunduğu görülmektedir. Asaf Hâlet, *Butun Yazıları*, s. 537.

14 Asaf Hâlet Çelebi, daha çok Şeyh Galib’in hayatını anlattığı seri yazılarında III. Selim’den söz etmiştir. a.g.e.. s. 132,410-415,419. Ayrıca, edebiyatta İstanbul imgesini incelediği yazılarında da III. Selim’e ayrı bir önem vermiştir. (s. 233-235, 247, 251, 269 vb.).

15 a.g.e.. s. 247.

16 Turan Oflazoğlu, *Kılıç ve Ney/ Üçüncü Selim*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994.

Bayladı'nın Nağmeler Tahtım Olsaydı¹⁷ adlı romanı, III.Selim'i ana kahraman olarak ele alışlarıyla dikkat çekmektedirler. Gerek bu iki eserde gerekse III. Selim döneminden söz eden bazı kaynaklarda, kahramanları Sultan Selim, Sultanın gözdesi Mihriban ve devrin ünlü bestekârlarından Sadullah Ağa olan bir aşk hikâyesi anlatılmıştır: Kılıç ve Ney'de ve Nağmeler Tahtım Olsaydı'da anlatıldığı kadarıyla hikâyenin ana çizgileri şu şekilde özetlenebilir: Sultan, büyük bir aşkla bağlandığı Mihriban adlı cariyenin müzik yeteneği olduğunu farkedince devrin müzik dehalarından Sadullah Ağanın, kızı eğitmesini ister. Sadullah Ağa da derslerin devam ettiği zaman içinde Mihriban'a tutulur. Kız da Sadullah Ağayı sever. Sultanın hareminden bir cariyeye, hem de sultanın âşık olduğu bir cariyeye yaşanan bu aşk, duyulur ve Sultan Selim, her ikisinin de cezalandırılmalarını ister. Ancak padişahın musahibinin gayretiyle Sadullah Ağanın idamı gerçekleştirilmez. Bir süre sonra da iki âşık padişah tarafından affedilir. Bu hikâye, Asaf Hâlet tarafından da iki kez dile getirilmiştir¹⁸. Şair, hikâyenin değişik bir varyantını nakleder. Ona göre bu aşk hikâyesinde mağdur Selim değildir. Sadullah Ağa Beyhan Sultanın cariyelerinden birine âşık olmuştur.

Şiir, kuşkusuz III.Selim'in aldatıldığı bir aşk hikâyesini anlatmıyor. En azından ana problemiğinin bu olmadığını söyleyebiliriz; ancak *Nûrusiyâh*, okuyucuya bu kırık aşk hikâyesini de hatırlatmaktadır.

Şiire dönersek; Selim-i Sâlis'in köşkünde, ancak sultanın çocuğu doğabileceğine göre, doğan sultanın çocuğudur; anlatıcı-ben de odur. Acaba şiirde macerasını anlatan, sultanın hangi çocuğudur? Çocuğun annesi kimdir?

Şiirin ikinci bendi, bir kara sevdâyı, sarayda büyüyen bir aşkı anlatır:

sebepsiz hüznü hocamdı
loş odalar mektebinde
harem ağaları lalaydı
kara sevdâma

Saray atmosferi, “loş odalar mektebi” ve “harem ağaları” tamlamaları ile yaratılmaya çalışılmıştır. “Loş odalar mektebi”nde “harem ağaları”nın lalalığında büyüyen bir sevdâ, aynı zamanda şiirin metinler arası ilişkilerini de ima etmektedir. Asaf Hâlet Çelebi'nin en değer verdiği şairlerden biri Şeyh Galip'tir. Şair, Galib'in hayatına, şiirine, ünlü Hüsn ü Aşk mesnevisine dair yazılar kaleme almış; her fırsatta Şeyh Galib'e olan eğilimini dile getirmiştir¹⁹. Şiirimizde sarayda loş odalar mektebinde sebepsiz hüznün “hoca”lığında, harem ağalarının lalalığında başlayan kara sevdâ motifi, Hüsn ile Aşk'ın “Mekteb-i Edeb”de filiz-

17 Derman Bayladı, *Nağmeler Tahtım Olsaydı*, Say Yayınları, İstanbul 1999.

18 Asaf Hâlet Çelebi, *Butun Yazıları*, s 87: 421-422.

19 Asaf Hâlet Çelebi, *Butun Yazıları*, s 124-126,127-129, 130-133, 393-399, 403-444 vb.

lenen sevdalarını hatırlatmaktadır²⁰. Bu, bir anlamda şairin böylece okuyucuyu III. Selim döneminin atmosferine hazırladığını; “selimi sâlis”, “harem ağaları”, “lala” gibi kelimeleri tesadüfen şiire yerleştirmedeğini de gösterir. Okuyucu bu kelimeler aracılığıyla kurulan dünyanın Leyla ve Mecnun, Hüsn ü Aşk gibi iki kahramanlı aşk hikâyelerinin dünyasıyla özdeş bulunduğunu bilmelidir. Çünkü *Nûrusiyâh*'ta anlatılan da doğulu bir aşktır. Hüsn ü Aşk ile kurulan metinler arası ilişki, şiirin iletilinde de tasavvuf felsefesiyle açıklanabilecek özellikler bulunması sonucunu doğurabilir; ancak şiirde kullanılan bazı kelimelerin “özel” anlamlarını açıkladıktan sonra bu konuda bir yargıya varılabilecektir.

Asaf Hâlet Çelebi, bir yazısında kalp, aşk gibi “mücerret” kavramların şiirde olduğu gibi yer almasının şiire hiçbir özellik katmayacağını, “müşahhas” kelimeler aracılığıyla mücerret kavramların şiirin mantığına yerleştirilebileceğini ileri sürerken “*Nûrusiyâh*” şiirinden yukarıdaki dizeleri örnek göstermiştir²¹. Bu, şairin yaratıcılığını anlamamızı bir parça kolaylaştırmaktadır.

Hüsn ü Aşk'ta nasıl figürler alegorik bir karakter taşıyorsa, *Nûrusiyâh*'ta anne, baba ve çocuk figürleri de alegoriktir. Anne Sûz-ı dilâra, yani bir makam, baba tambur ve çocuk da bu iki sevgilinin aşkının mahsulüdür, yani bestedir:

nûrusiyâha ağıladığım zaman
annem süzudilâra idi
ve babam bir tambur

Bu noktadan sonra şiir, bir aşk şiirinden çok daha fazla şeyler ifade etmeye, okuyucunun zihninde yeni çağrışımlar uyandırmaya başlamaktadır.

Şiirin kelime kadrosu içinde yer alan *süzudilâra*, *tambur* ve *nûrusiyâh*, kelimeleri, şiirin genel atmosferi içinde düşünülebilecek saray ve Selim-i Sâlis imgeleriyle bağlantılı bir çağrışım alanı içindedirler.

Sûz-ı dilâra, Türk müziğinde mürekkep bir makamın adıdır. Sûz-ı dilâra, büyük bir besteci ve müzik dehası olduğu konusunda Türk müziği otoritelerinin görüş bildirdiği III. Selim'in icat ettiği bir makamdır²². Kendisi de klasik Türk müziğini uzmanlık derecesinde iyi bilen ve müzik kültürünü Mevlevî şeyhi Remzi Akyürek'ten ve tanınmış besteci Rauf Yekta'dan alan²³ Asaf Hâlet Çelebi de, düzyazılarında III. Selim'in müzik dehasına değinmiş, onun süz-ı dilâra makamını bulduğunu vurgulamıştır²⁴. Şiirde annenin süz-ı dilâra olması, bütün bu bilgiler düşünüldüğünde III. Selim'in sanatsal yaratıcılığını ima etmektedir. Ayrıca

20 Doğu dünyasının iki kahramanlı aşk hikâyelerinin içinde en çok bilineni olan Leyla ve Mecnun'da da aşk, bir mektepte başlar.

21 Asaf Hâlet Çelebi, a.g.e., s. 163).

22 Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C. II, MEB Yayınları, İstanbul 1976, s. 221.

23 Bilal Kırımlı, a.g.e., s. 25.

24 Asaf Hâlet Çelebi, *Butun Yazıları*, s. 233, 410.

tasavvuf ehli, hatta Mevleviliğe eğilimi olduğu bilinen III. Selim'in²⁵ sûz-ı dilâra makamında bestelediği bir Mevlevi ayınının bulunması²⁶, şiirimizin anlam katmanları için önemli bir bilgidir. Şiirde geçen “köşk” kelimesi de, yine Çelebi'nin bir yazısını referans alırsak, okuyucuyu III. Selim'e ve onun suz-ı dilârâ makamında yaptığı beste ve semailere götürmektedir: Çelebi, “Şiirimizde Üsküdar” adlı yazısında Üsküdar ve Şerefabad köşkünden söz ederken sözü III. Selim'in şiirine ve bestelerine getirir:

“Üsküdar gidelim geldi çü vakt-i leylak
Bir iki saz ile al dilberi gel zevkine bak

diyen Uçuncu Sultan Selim'in kendi ihtira ettiği sûz-ı dilâra makamının peşreviyle beste ve semailerini sanki burada ve bu mevsimde bestelediğini düşünür gibi olurum.”²⁷

Tarihî bilgi olarak elbette Sultan Selim'in bu besteleri Şerefabad köşkünde yaptığına dair bir bilgi yoktur. Onu Çelebi hayal etmiştir; bu hayalini *Nûrusiyâh*'a da taşımıştır.

Şiirdeki bütün kelimeler gibi, “tambur” da dikkat çekici bir şekilde III.Selim'i ve onun dönemini işaret etmektedir. Şiirde babayı temsil eden tambur, III. Selim'in sanat hayatında önemli bir yere sahiptir. Sultandan söz eden kaynaklarda, onun bir ney ve tambur üstadı olduğu kaydedilmektedir²⁸. Bu bakımdan şiirde anlatıcı-ben'in babası olarak “tambur”un seçilişi, okuyucuyu III.Selim imgesine yönelteceğinden, anlamlıdır. Özellikle Mevlevilikte müziğin ve bu müziği icra etmekte kullanılan ney ve tambur gibi müzik aletlerinin ayrı bir yeri olduğunu da belirtmek gerekir; hatta bu şiirin III. Selimle birlikte önemli göndermelerinden olan Şeyh Galib'in divanında da “Tanbur” redifli bir gazelin bulunduğunu hatırlatarak²⁹ şiirde kullanılan “tambur” kelimesinin okuyucuyu kelimenin geniş çağrışımlarını düşünmeye yönelttiğini ileri sürebiliriz. Ayrıca Asaf Hâlet Çelebi, “Todi Musikisi” adlı yazısında tamburun klasik Türk müziğinin gerçek sazlarından biri olduğunu vurgulamıştır³⁰.

Nûr-ı siyâh, şiirin çizdiği dünyaya yabancı okur için, ilk anda bir sevgili adı olarak anlaşılabilir. Hatta, dikkatli; ama eski kültüre yabancı okur, şiirdeki anne-baba-çocuk alegorilerini sarayda yaşanan kırık bir aşk hikâyesi olarak yorumla-

25 Asaf Hâlet Çelebi, III. Selim'in Mevleviliğe olan ilgisini, Şeyh Galip'e gösterdiği yakınlığı Şeyh Galip hakkındaki yazılarında dile getirmiştir. Bkz. *Butun Yazıları*, s. 132-133; 410.

26 a.g.e., s. 413.

27 a.g.e., s. 233.

28 Bu konuda bkz. Osman Nuri Özpekel, “Şair ve Bestekâr Osmanlı Padişahları”, *Osmanlı*, c.10, Yeni Türkiye Yayınları, s. 619.

29 Naci Okçu, *Şeyh Galib, Hayatı, Edebî Kışılığı, Şiirlerinin Umûmî tahlili ve Divânının Tenkidli Metni*, C.II, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 570-571.

30 Asaf Hâlet Çelebi, *Butun Yazıları*, s. 79.

yabilir ve *Nur-ı siyah*'ı bir cariyeye ismi olarak düşünebilir. Eski kültüre vakıf bir okur ise, Asaf Hâlet Çelebi'nin tıpkı "tambur"da olduğu gibi, çok çağrışımlı bir kelime kullandığını ve siyah ve nur kelimelerinin ilk bakışta bir tamlama içinde anlam ilişkisi içinde düşünülemez oluşlarına rağmen, bu tamlamanın çok özel bir anlama sahip bulunduğunu fark edecektir. Şiirin anahtarı şiire adını da veren bu tamlamadır; *nûr-ı siyâh* şiirin loş odalarının kapılarını açacak anahtardır.

Şiirde *nûr-ı siyâh* ile sondaki imaleli tekrar hariç tutulursa üç dizede karşılaşırız. Üçünde de anlatıcı-ben, beste, *nûr-ı siyâh*'a ağladığından söz etmektedir: "*ve nûrusiyâha ağladım!.../nûrusiyâha ağladığım zaman!.../ ama ben niçin hâlâ nûrusiyâha ağlarım*" O halde *nûr-ı siyâh*, temsil işlevinde olan bir tamlamadır. *Nûr-ı siyâha* anlatıcı-ben, beste ağlamaktadır. Beste, onu yaratanın, sanatçının ürünü olduğuna göre, bestenin ağladığı onu yaratan sanatçının ruh âlemiyle ilgili olmalıdır.

Nûr-ı siyâh kavramı üzerinde, bazı araştırmacıların durduğunu görüyoruz. Öncelikle Seyhan Erözçelik, Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinin kaynaklarını arama çabasının ürünü olan yazısında *nûr-ı siyâh* kavramını, Ahmet Talât Onay'ın tanıklığına başvurarak açıklamaya çalışmıştır³¹. Ahmet Talât Onay'dan öğrendiğimize göre, *nûr-ı siyâh* kadir gecesine dair bir inanışla ilgili bir kelimedir. İnanışa göre kadir gecesini, mü'minlere siyah nur görünürmü³². Bu hâliyle bırakılırsa okuyucu için *nûr-ı siyâh* kavramı açıklığa kavuşturulmuş sayılmaz. Erözçelik, bu inanışın şiirle ilişkisini kuramamıştır.

*Nûr-ı siyâh*la ilgili detaylı bilgileri, şiirimizin ipuçlarını da kapsayacak şekilde, Hüsn ü Aşk üzerinde yapılmış bazı çalışmalarda buluruz. Şiirde Hüsn ü Aşk'la kurulan metinler arası ilişkinin sadece *loş odalar mektebi* ile *Mekteb-i Edeb* arasında kurulan bağlantıyla sınırlı olmadığını anlamamıza yardımcı olabilecek bilgilere Kudret Altun'un "Hüsn ü Aşk'ta Gece *Nûr-ı Siyahtan Aydınlığa*"³³ başlıklı yazısı sayesinde ulaşabilmek mümkündür. Altun, yazısında özgün bir değerlendirmeden ziyade Hüsn ü Aşk'ta geçen *nûr-ı siyâh* kavramı hakkında daha önceden yapılan yorumları özetlemiştir. Bu bile *nûr-ı siyah* kavramının İslam düşüncesinde önemli bir yeri bulunduğunu göstermektedir.

Hüsn ü Aşk'ta Miraciye kısmında "*nûr-ı siyeh*" tamlamasının geçtiği bir beyit bulunmaktadır:

31 Daha önce Şiir Atı dergisinde yayımlanan "Son Vezir Asaf'ın Şiir Dünyasında Nedircik Yavruları" başlıklı yazısı bazı değişikliklerle *Bütün Şiirleri*'ne de alınmıştır. Bkz. Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Şiirleri*, s. 109-110.

32 Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, MEB Yayınları, Ankara 1996, s. 294.

33 Yard. Doç.Dr. Kudret Altun, "Hüsn ü Aşk'ta Gece *Nûr-ı Siyahtan Aydınlığa*", *İlmî Araştırmalar*, S. 10, İstanbul 2000, s. 9-18.

Mânend-i Bilâl-i sâhib-irfân
Nûr-ı siyeh içre nûr-ı îmân³⁴

Bu beyitte geçen *nûr-ı siyeh* tamlamasından yola çıkılarak yapılan yorumlarda, öncelikle bunun Miraç gecesi ve “Nûr-ı Muhammedî” ile ilgili bir tamlama olduğu, doğrudan Miraç hadisesini telmih eden bir anlam taşıdığı söylenmektedir³⁵. Şiirimizin Miraç hadisesini anlattığı söylenemez; ancak tasavvuf felsefesinin Vahdet-i Vücut anlayışıyla Hz. Muhammed’in yaptığı bu manevî yolculuk arasında bir bağlantının bulunduğu ileri sürülebilir. Nitekim *nûr-ı siyâh* kavramının açıklanmasında da insan-ı kâmil olmak için kat edilmesi gereken aşamalara ve ulaşılmaması gereken en son noktaya atıfta bulunulduğu dikkat çeker.

Nûr-ı siyâh, Hüsn ü Aşk’tan söz eden çalışmalarda kalbin ortasında bulunduğu varsayılan *nokta-i süveydâ* ile aynı anlama gelen bir kavram olarak nitelenmiştir³⁶. Hüsn ü Aşk’ın Miraciye bölümünde geçen bir beyit de *süveydâ* ile *nûr-ı siyah* terimlerinin aynı anlama geldiğini göstermektedir: “*Bast eyledi nokta-i süveydâ/ Sır oldu içinde şâm-ı Esrâ*” (*Kalbin içindeki kara nokta yayıldı/ kara yayıldı da İsrâ gecesi onun içinde sır oldu gitti.*)³⁷

Victoria Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları* adlı eserinde Hüsn ü Aşk’taki Miraç paradigmasını yorumladığı satırlarda Hz. Muhammed’in Miraç gecesi yaşadığı tecrübe ile *nûr-ı siyâh* ya da *nokta-i süveydâ* kavramı arasındaki ilişkiyi yukarıdaki beyitten hareketle şu şekilde ortaya koymaktadır:

“*‘Peygamber her zaman miraçtır’ ünlü bir derviş sözüdür. Söylenmek istenen, bu olayın yalnızca bir kez gerçekleşmiş olmayan, kişisel tecrübeyle tekrarlanması mümkün tinsel bir arayış için genel bir paradigma olduğudur. Yukarıdaki başlıkta alıntılanan beyit, insan kalbindeki tanrısal mazhar olarak yorumlanan ‘nokta-i süveyda’nın miracı içerdiğini anlatırken bu düşünceyi dile getirmektedir.*”³⁸

Holbrook, Hüsn ü Aşk’ta anlatılan Hisar-ı Kalb’e yolculuğun da bir anlamda Miraç yolculuğu ile paralellik gösteren unsurlar taşıdığını yetkinlikle saptamıştır³⁹. Hüsn ü Aşk’ta Aşk, Hisâr-ı Kalb’deki kimyayı getirebilirse Hüsn’e kavuşabilecektir. Bu kimyanın, mesnevide *açıkça* ismi anılmasa da *nokta-i süveydâ* ya da *nûr-ı siyah* olduğu anlaşılmaktadır⁴⁰. Bu, bir anlamda her insanın insan-ı

34 Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*, Hazırlayanlar: Orhan Okay, Hüseyin Ayan, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975, s. 20.

35 M.Kaya Bilgegil, “Hüsn ü Aşk’a Dâir”, a.g.e., s. XX; ayrıca Bkz. Kudret Altun, agy, s. 11.

36 Kudret Altun, a.g.y., s. 10-11.

37 *Hüsn u Aşk*.

38 Victoria Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, Çevirenler: Erol Köroğlu, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s. 258.

39 a.g.e., s. 259-260.

40 Kaya Bilgegil, “Hüsn ü Aşk İçin” adlı yazısında, mesnevinin yukarıda andığımız beyitini yorumlarken “Şair, ilerde hikâyenin kahramanı Aşk’a binbir meşakkatle aratacağı “kalb ülke-

kâmil olmak için yapması gereken bir “miraç” yolculuğunun son noktasıdır. O noktaya ulaşmak engellerle, zorluklarla doludur.

Nûr-ı siyâh kelimesinin bu anlamını, çok katmanlı bir şiir dünyası yaratan Asaf Hâlet Çelebi'nin de dikkate aldığını düşünebiliriz. Şiirde nûr-ı siyâh, neyi temsil etmektedir, sorusunun cevabı, yukarıdaki açıklamalar ışığında verilebilir. Nûr-ı siyâh, bu açıdan bakıldığında tasavvufî anlamda bir İlahî varlığa ulaşılabilme için gelinmesi gereken en son noktanın imgesidir, diyebiliriz.

Nûrusiyâh şiirinde en dış ve hemen hemen şiiri okuyan herkesin algılayabileceği çerçeveyi tambur, sûzudilârâ ve beste alegorisi oluşturmaktadır. Anne, baba ve onların birleşmesinden doğan çocuğun hikâyesi, okuyucuyu bir sanat eserinin, burada musikiyle ilgili yaratıcılığın oluşum sürecine götürmektedir. Tam da burada okuyucunun dikkat etmesi gereken ikinci bir çerçeve oluşturulmuştur. Sanatsal yaratıcılığın üç ögesi kendi başlarına bir hiçtir. Şiirde ismi anılmayan; ancak varlığını düşününce kavrayabildiğimiz biri, yani sanatçı olmasa anne, baba ve çocuk ortaya çıkmayacaktır; bu anlamda her üçü de birer araçtır. Onlar, sanatçı olmazsa var olmayacaklardır. Çocuğun ağladığı kara sevdası *nûr-ı siyâh* da çocuğun değil, onu yaratanın, yani sanatçının kendi ben'iyle ilgilidir.

Hüsn ü Aşk'ta Aşk'ın Hüsn'e ulaşmak için Kalp Kalesine yaptığı zorlu yolculuk, tasavvufî “seyr ü sülûk” aşaması olarak algılanmıştır⁴¹. Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirini de aynı arayışın şiiri olarak değerlendirebilir miyiz? Şiirlerindeki mistik eğilimleri açıkladığı yazısında *Nûrusiyâh*'ın tasavvufî bir özü bulunduğunu ima eden Asaf Hâlet Çelebi⁴², yukarıda yaptığımız açıklamalarda da gösterildiği gibi *nûr-ı siyâh* kavramının İslam kültüründe, özellikle Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ında taşıdığı anlamı, kendi şiirine de taşımıştır. Bununla birlikte Asaf Hâlet'in Şeyh Galib'i tekrar ettiği söylenemez. Şeyh Galib'in iletisini rahatça anlatabilmesine imkân sağlayan mesnevi türünü kullanmasına karşılık, Asaf Hâlet Çelebi, neredeyse dize sayısını indirilebilecek en alt noktaya kadar çektiği bir metinde her şeyi söylemek durumundadır. Bu bakımdan Asaf Hâlet'in şiiri, iletisini açığa çıkarabilmek için okuyucunun çabasına ihtiyaç gösteren bir metindir.

Nûrusiyâh'ın “mistik tecrübe”nin aşamalarını yerine getirmiş; fenafillah mertebesine yükselmeyi başarmış bir anlatıcı-ben'in şiiri olmadığı ise açıktır. Şiir boyunca anlatıcı-ben ayrı düştüğü ya da kavuşmak istediği *nûr-ı siyâh*'a ağlamaktadır. Gerçi şiirin son şiir cümlesine gelinceye kadar iki kez vurgulanan “*nûr-ı siyâha ağlama*” motifi, Mesnevi'nin açılış beytinde ayrılıklardan şikâyet eden ney'de olduğu gibi, tasavvuf felsefesindeki her yaratılmışın İlahî yaratıcıya hasret çektiği, O'na ulaşmak hevesi içinde bulunduğu şekilde özetlenebilecek görüşüne

si”ni burada vermiştir.” sözleriyle bir anlamda eserin iletisinin süveydâ ya da nûr-ı siyâh kavramıyla ilgili olduğunu ima etmiştir. (Bkz. Hüsn ü Aşk).

41 Beşir Ayvazoğlu, *Kuşunun Son Şarkısı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999, s. 49.

42 Asaf Hâlet Çelebi, *Butun Yazıları*, s. 174.

uygun düşmektedir. Anlatıcı-ben, mutlak aşka ve güzelliğe, yani nûr-ı siyâha olan hasreti yüzünden, ondan ayrı olduğu için ağlamaktadır. Bununla birlikte şiirin sonunda mistik edebiyatta karşılaşmadığımız bir anlama ulaşıyoruz. Şiirin metinler arası ilişkilerinin en yoğun olduğu eser olan Hüsn ü Aşk'ta Aşk, her türlü engeli Sühan'ın da yardımıyla aştıktan sonra Hüsn'e kavuşacak, Hüsün ile Aşk'ın birbirinden farklı olmadıklarını, aynı olduklarını anlayacaktır. Oysa Asaf Hâlet'in "kahramanı" nağmeler arasında yaptığı arayışı sonsuza kadar sürdürecektir; fakat *Nûr-ı siyâh*'a ulaşamayacaktır:

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

Nûr-ı siyâha ulaşamama, şiirin sonunda bir çılgılığa ya da bir ağıda dönüşmektedir. Artık anlatıcı-ben, sonsuza kadar bu ağıdı ya da melodiyi, anlatıcı-ben'in bir beste olduğunu hatırlayalım, seslendirecektir; ama sonunda mutlak güzelliğe ya da İlâhi aşka ulaşma belki de söz konusu olmayacaktır. Çünkü anlatıcı-ben, aradığını bulamayıp "Nûr-ı siyâh" seslenişini sonsuza kadar tekrarlayacakmış gibi görünmektedir.

Burada şiiri anlamak için onun yirminci yüzyılda yazılmış bir metin olarak okumanın zorunluluğuna da değinmeliyiz. Annenin susuşunun ve babanın küşüşünün sebeplerini şiirde bulamayız; ancak susma ve küşmenin çağa bir gönderme olduğu söylenebilir. Bir başka deyişle bu yüzyılda artık mistik duyular, arayışlar ve buluşları yaşama pratiği ortadan kalkmıştır. Çağın mistik duyarlıklara uzak, her şeyi maddeleştiren anlayışı, mistik duyarlıkların yaşanmasına ket vurmuştur. Anlatıcı-ben'in, dolayısıyla Asaf Hâlet Çelebi'nin ağıdı, yanlış çağda, yanlış insanlar arasında yabancılaşmanın dramını yaşıyor olmaktan dolayıdır belki de.