

I O U U U U

77586882

FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL

BİR KÜLTÜRÜN EN HAZİN KAYBI kendisine hizmet eden büyük adamların zamanla unutularak hayatlarından hiç bir iz, hatıralarından hiç bir nişâne kalmamasıdır. Gerçi filozof Alain'in dediği gibi "Zaman bile kendi ayak izlerini siler." Ancak insanoğlu "Zaman" denen bu zâlim "Efendi"ye karşı kulluğu kabul etmemiştir. Ona mukavemet etmenin yollarını bulmuştur. Bu yolların en sağlamı tarih şuurudur ve onu daima zinde tutan, ilim, fikir, sanat ve edebiyatı da kapsayan genişlikte kültür sürekliliğidir. Kültür tarihin içinde oluşur ve milliyetin şuru demektir. Bu vâkıyı biz ne kadar bilmiyorsak Avrupalı o kadar iyi bilir. Avrupa'nın asıl üstünlüğü ne ekonomisinde, ne de teknolojisindedir. Hatta bizim kültürümüze kıyasla ne de bizzat kültüründedir. Kendi kültürüne bakışında, onun yüzyıllar öncesinden gelen bir birikim ve oluşum olduğunu bilişinde, onu muhafaza edişinde, yok ederek değil, mevcüdu koruyarak devam ettirmesinde, geliştirmede ve yenileştirmesinde. Bugün Türkiye'yi bir dalâlet gibi sarmış olan "Çağdaşlık" kavramının Avrupa kültür terminolojisinde yeri yoktur. Bunun içindir ki., Avrupa kendi büyük adamlarına tarih, kültür, hatıra mâbedleri olan Panthéon'lar yapar. Onların girişine "Vatan büyük adamlarına minnettardır" diye yazar. Onlara ait tek bir hayat zerresini, bir kâğıt parçasını bile titizlikle korur, onlar için müzeler, evler, hususî sanat ve kültür merkezleri kurar. Bizde ise, eskilerin ifadesiyle, "Kaziye berakis"tir. Biz kültürümüz karşısında tam tersi bir davranışa sahibiz. Tarihi âdeta bir cesetler çukuru sayan, geçmiş büyük adamlarına minnettar olmak şöyle dursun, onları "hufre-i nisyân"a gömen, karalayan, lekeleyen, unutturmak

isteyen, hattâ türbelerinde ve kabirlerinde bile rahat bırakmayan bir tarih anlayışı, bu kültür barbarlığı yalnız bize mahsustur. O kadar bize mahsustur ki, İstanbul'daki Türk padişahlarının türbelerini -bir iki istisna dışında- bir mezbele, bir çöplük yapmış, Ahlat ve çevresindeki Selçuklu mezar ve kümbetlerini hayvanların pislediği bir açık hava ağılı haline getirmiş, Konya'da Selçuklu sultanlarının saraylarından ve türbelerinden nişâne bırakmamış, onları unutulsunlar diye kendi hallerine terketmiş bir tarih ve kültür anlayışına en ilkel kavimlerde bile rastlanmaz. Onlarda, bize ne kadar bâtil görünürse görünsün, hiç olmazsa bir "ecdat kültü" vardır.

18 Mayıs 1898'de doğan Faruk Nâfiz Çamlıbel son çağ Türkiye'sinin üst üste en kaşık ve buhranlı dönemlerini idrak etmiştir. İkinci Abdülhamid, II. Meşrutiyet, İttihad ve Terakki devirleri... Arka arkaya Balkan, I. Dünya, İstiklâl Savaşları... Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu... Demokrasiye geçiş ve çok partili dönem... Nihayet 27 Mayıs 1960 İhtilâli... Devirlerinin tarihî, sosyal ve siyâsî sarsıntılan bir sismograf kadar hassas olan sanatkar ruhlarında büyük akisler yaratır. Faruk Nâfiz'de de böyle olmuştur. Eserlerine, teferruata girmeden bir bütün olarak bakınca bu vâkıyı açıkça görüyoruz. Edebiyat ile hayat, cemiyet ve kültür arasındaki münasebeti son devir Türk Edebiyatında Faruk Nâfiz'in hayatı ve şiir merhaleleri kadar gösteren pek az örnek vardır. 1913-1914'te "Peyâm-i Edebi"de çıkan ilk şiirlerinden 1921-1922 arasında "Ya-

Kültür

tarihin içinde oluşur ve milliyetin şuru demektir. Bu vâkıyı biz ne kadar bilmiyorsak Avrupalı o kadar iyi bilir.

.....

rın” dergisinde yayınlananlara kadar devre hâkim olan çöküş ve yıkılış psikozu, onda, bazan aşırıya götürülmüş romantik ve santimental bir hassasiyet şeklinde tezâhür eder. 1922-1960 arasındaki eserleri ise “Han Duvarları” ile “Zindan Duvarları” arasındadır. Yeni bir Türkiyenin, yine belki romantik, fakat romantizm karışık sanatkarâne bir realizmin hâkim olduğu yeni bir hassasiyetin ifadesi, bu dönem eserlerinde, kendi hayat merhalelerine bağlı olarak bütün vuzuğu ile karşımızdadır.

Bu noktada, Yeni Türk Edebiyatını hasta ve anarşik bir edebiyat yapmış olan Tanzimat-sonrası büyük kültür buhranından bahsetmek lâzımdır. Türk aydınının, edebiyatçısının, devlet adamının Avrupa’ya açılan gözleri, giderek bütün kültüre ve cemiyete yaygın bir ikilik, bir kültür ve medeniyet çatışması doğurmuştu. Ahmet Hamdi Tanpınar “Modern Türk Edebiyatı bir medeniyet kriziyle başladı” derken bunu kastediyordu Ancak “İkilik” ve “Çatışma” karşı karşıya gelmiş, birbirini kolan, birbirleriyle hesaplaşan iki varlığın, iki değer, iki fikrin ve iki kültürün aynı zamanda var olması demektir. Yine teslim edelim ki, Cumhuriyet’le beraber tarih mahkemesinin huzurunda, yeni bir ideoloji uğruna, bizzat tarihe ve eski kültüre karşı bir “Redd-i miras” davası açılmıştı. Bir taraf, yani bütün değerleriyle eski kültür bizzat devlet eliyle ortadan kaldırılmak isteniyordu; Yeni’nin karşısında tamamen savunmasızdı. Bunun, bugün de çektiğimiz sıkıntıları ortadadır. Son yetmiş yıldır Türk aydınının arayıştan arayışa, hatta dalâletten dalâlete düşmesinin sebebi budur.

Dahası var: Bu buhran, sosyolojik mânâda, sosyal tabakalaşma fikrini de etkilemişti. İki ayrı âlet, Şark ve Garp arasındaki medeniyet çatışması, bu defa iki sosyal kategori, halk tabakası ve aydınlar sınıfı arasında gittikçe derinleşen, bazen uçurumlaşan bir tezada, bir kültür ve zihniyet çekişmesine, hatta düşmanlığına dönüşmüştü. Bunu halletmedikçe Türkiye’nin, rejim meselesi de dahil olmak üzere, hiçbir meselesi halledilemezdi. Örneği edebiyattan vereceğim. Şinasi’den itibaren kısmen görülen “Halk” kavramı, giderek “Halka doğru” temâyülü, dilde ve edebiyatta başlayan “demokratikleşme” hareketi, araya giren mağrur ve aristokrat

“Servet-i Fünûn” nesli’nin eserleriyle durmuştu. Biz bugün Servet-i Fünûn neslini sadece edebî bakımdan ve edebiyat tarihimize ileri bir merhale olarak inçeliyoruz. Bu neslin bilhassa devrin tenkit münakaşalarında ortaya koyduğu bir tavır vardır ki kültür tarihimize ve Türk aydınlar sosyolojisi bakımından da son derecede önemlidir. Tanzimat’ın büyük idealisti Namık Kemal, pratikte değilse bile teoride, sınıksız sınırlı makul ve makbul bir fikir ileri sürmüştü: “Havas (seçkinler, aydınlar, yüksek tabaka) için edebiyat yapmak kadar abes birşey yoktur.” Servet-i Fünuncular dil ve üslûplarına kadar bu fikri bir kalemde silerek tam tersini iddia ettiler: “Veli dayılar için edebiyat isteyenler Mehmed Emin Bey’i okusunlar. Biz avam için değil, havas için yazıyoruz. Bizim “gaye-i hayalimiz-idealimiz” budur” Bu tavır, edebiyatın yeniden aristokratikleşmesi demektir ve Rıza Tevfik ile 1897’lerde Mehmet Emin’in tecrübeleri istisna edilirse (“Türkçe Şiirler”in yayınlanması) o devir aydınlarının zihniyetini de tayin etti. Bu aydın zihniyetine göre İstanbul’un dışında her yer taşra idi. Bu yüzden Türk edebiyatı İstanbul’a hapsolüp kalmıştı. Millî atlama ustalarıdır, ressamlardır. Nitekim edebiyatımızda bunun gerçekleştiğini görüyoruz. Millî Mücadele’ye kadar, Yahya Kemal’in teşhisleriyle, Türk edebiyatına ya Tanzimat neslinde olduğu gibi Çamlıca’dan, yahut da Servet-i Fünuncular’da, olduğu gibi Tepebaşı’ndan -hem de Garb musiki dinleyerek- bakan gözler hakimdi. Bu İstanbul, yani “pâyitaht aydını”nın zıplama zihniyeti sonuna kadar devam etmesi mümkün değildi. Türk aydını gibi Türk edebiyatını da İstanbul’un dışına çıkarmak lâzımdı. Dilde ve edebiyatta bu defa dönüşsüz bir “demokratikleşme” hareketi, hattâ hamlesi gerekiyordu. Bunu gerçekleştirmek biri romancı, öteki şâir iki büyük edebiyatçımıza nasib oldu: Reşat Nuri Güntekin ve Faruk Nâfiz Çamlıbel... Onlar, edebiyatta “sosyal transandans” denilen cemiyete yaygın aşma fikrinin, bu mânâda bir kültür ve zihniyet değişiminin öncüleri oldular.

Bugün
Türkiye’yi bir dalâlet gibi sarmış olan “Çağdaşlık” kavramının Avrupa kültür terminolojisinde yeri yoktur.

.....

Bu işi şiirde yapmak daha zordu. Çünkü roman türü nisbeten yeniydi ve Avrupa’dan gelmişti. Şiir ise köklü bir geleneğin çok eskiye dayanan mirasıyla yüküydü. İçinde Divan şiiri dediği-

zimi altıyüz yıllık zengin bir klasik edebiyat, Tanzimat’tan itibaren altmış yıllık Batı tesirinde bir şiir, Avrupa edebiyatlarının teorileri, akımları, modaları ve modelleri vardı. Faruk Nâfiz, Cumhuriyet Devri Türk şiirinde herhangi bir yabancı tesire kapılmadan, Türk edebiyatı tarihinde “Millî Edebiyat Akımı” yahut “Memleket Edebiyatı” denilen cereyanı içinde ön safta yer alan şâirimizdir. Hatta dil ve vezin açısından bakıldığı zaman görüyoruz ki, o, bir geleceği kendi içinde yenileyerek klasikten moderne yükselmenin ne demek olduğunu da göstermiştir. Şu vâkıyı Faruk Nâfiz çok iyi biliyordu: Şiirde de Klâsiğin terbiyesini almadan, kopan bir gelenek zincirinin halkalarını birleştirmeden, “devam” fikrine sahip bulunmadan, devrinin şiir dilini kültür dilinin içinden süzmeden modern ve orijinal olunamaz. Batılı mânâda “çağdaşlık” da budur.

Edebiyat estetiğinde “Art Poétique” denilen şiir sanatı anlayışını, Faruk Nâfiz “Sanat” isimli şiirinde ortaya koymuştur. Bunu biliyoruz. Ancak bu şiirde sadece yeni bir edebiyat programının işaretleri yoktur. İyi okunursa onda Halk-Aydın tezadının yeni bir tezahürü görülür. Şâir burada Türk aydınının hayranlıktan teslimiyete giden 150 yıllık yabancılaşma mâcerasının karşısına millî sanatları ve kültür değerlerini çıkarmıştır. Gerçi bu şiirin umumî temi devrin temâyülüne uygundur: Milliyetçilik ve memleketçilik... Fakat bazı motiflerin doğruluğu ve uygunluğu tartışılabilir. Zira o yıllarda devrin ideolojisi siyasî rejimine kadar milliyetçi ve memleketçi olmakla beraber kültürde tam tersine, radikal Batıcılığın da yer aldığı bir hümanizmin başlangıcıdır. Bununla beraber “Sanat” şiiri, Gökâl’ın ifadesiyle, Türk aydınının “egzotik zevk” ine yaman bir başkaldırıdır. Faruk Nâfiz bu tavrını, dil ve vezin meselesi de dahil olmak üzere, başka şiirlerinde ve tiyatrolarında milliyetçi ve memleketçi bir hassasiyetle devam etmiştir. Nitekim “Han Duvarları”nda konuşan yalnız İstanbullu şâirin kendisi değildir. Şiire serpiştirilen muhayyel halk şâiri Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış’ın han duvarlarındaki “koşma”sı, yukarıda bahsettiğim kültür değişmesinin olduğu kadar halk-aydın tezadını bir kültür ve edebiyat birliğine dönüştürme cehdinin de ifadesidir. Şiirde, coğrafya isimlerine ve dar mekân unsurlarına kadar bu böyledir: İstanbul Anadolu ve Konak-Han... Unutmayalım : O devirde bile aydınlar için İstanbul hâlâ konaktı.

Faruk Nâfiz bu işi, en iyi dil ve vezin vasıtasıyla yapmıştır. Onun şiir dili pırlı

pırl, pürüzsüz bir Türkçe'nin, daha da önemlisi o devre göre süzölmüş bir kültür Türkçe'sinin örneğidir. Ne neolojizm (türedi kelimeler), ne arkaizm (fossilleşmiş kelimeler), ne de barbarizm (acayip kelimeler)... Faruk Nâfiz ömrü boyunca halis Türkçe'yi kullanmış, ne fesâhatçiliğe, ne tasfiyeciliğe, hiçbir dil dalâletine düşmemiştir. Öztürkçeciliğin en azdığı zamanlarda bile bu böyle olmuştur. "Anadil" kavramının ve devri içinde "Türkçe şiir dili"nin mânâsı nedir? Şu mısraları okuyalım:

Hangi sözlerle ninem gönlünü açmışsa bana.

Ben o sözlerle gönül vermedeyim sevgilime.

Sözlerim ninni kadar duygulu olmak yaşar,

Bağlıdır çünkü dilim gönlüme, gönlüm dilime.

Yahya Kemal'in bir mısraı da şudur:
Bu dil ağızımda annemin sütüdür...

(Eğer dilci olsaydım ve Türkçe üzerine bir eser yazsaydım, birinci kelimeyi "gönül" karşılığı, ikinci kelimeyi "lisan" mânâsında kullanarak adını "Dilden Dile" koyar ve ilk sayfasını iki şâirimizin yukardaki mısralarıyla süslerdim.)

Bu mısraların bize düşündürdüğü bazı hakikatler vardır : (Basit, fakat Türk eğitiminde ve Türk edebiyatında hâlâ bilinmeyen veya bilinmek istenmeyen ya ceahâletle ya gafletle yahut ihanetle unutturulmak isten temel hakikatlerdir bunlar.)

İnsan ile dil, millet ve milliyet arasındaki kaynaşma hem ruhî, hem ictimai bakımdan ve kültür iletişimi ve mensubiyet duygusu açısından daha doğuştan ve beşikden başlar. Bu demektir ki dil, en geniş mânâsında millî birliğin temelidir. "Anadil" millet hayatında ve millî kültürde en belirleyici ve vazgeçilmez değerdir. Nesillerin birbirinden devraldıkları en köklü, o nisbette paylaşılan tek kültür mirası "Anadil"dir. İnsan ilk sosyal tecrübesini dil vasıtasıyla kazanır ve ancak dil sayesinde sosyal bir varlık haline gelir, ictimaileşir.

Avrupa dil felsefesinde ve dil sosyolojisinde geçen iki kavramı kullanarak diyeceğim ki, insan yahut fert ile millet arasında "Existentiel" ve "Contextuel" bir münasebet vardır. Yani "Anadil" insanın ve milletin varlık şartıdır ve in-

san dil vasıtasıyla ondan etkilenerek millet denen büyük bütünü içinde yer alır. Ancak bizim bir takım "ukalâmız" kelimenin her iki mânâsında -akullularımız ve bilgilerimiz ve "budalamız" bunları bilmedikleri veya bilmezlikten geldikleri halde Türkiye'nin en çapraşık meselelerini çözmek iddiasındadırlar Ne diyelim? Şiir diliyle imdat yine ancak Eskiler'den geliyor:

Bu cehl ile özümü ehl-i ma'rifet sanırım

Zihî tasavvur-ı bâtl zihî hayâl-i muhâl

(Fuzulî)

Faruk Nafiz vezin meselesinde de aynı şeyi yapmıştır. Hattâ şunu söyleyeceğim: Cumhuriyet devri Türk şiirinde aruz ve heceyi aynı güzellik, mükemmellik ve tabiilikle kullanılan tek şâirimiz odur. Üzerinde pek durulmayan bu husus buna iki bakımdan daima önemli görünmüştür: Birincisi: Gerçi "vezin" ölçü demektir. Fakat şiirde tek başına güzelliğin ve mükemmelliğin ölçüsü olamaz. Sadece kaftiye gibi şiirin ritmini yapan unsurlardan biridir. "Aruz daha güzel şiirler yazdır", "aruz kullanılan şâir daha üstündür", "hece şâiri daha millidir" iddiaları Türk edebiyatını yıllarca boş yere meşgul etmiştir. Bu iddiada bulunanlar veznin yalnızca bir alet, bir kalıp, bir iskelet, hü-

lâsa ruhsuz bir teknik olduğunu bilmeyenlerdir. Bunun için onlara, biraz da küçümseyici bir bakışla "nâzım" sıfatı verilir. Dil mükemmeliyetine erişmeden vezinden meded ummak sıradan şâirlerin işidir. Onlara bir de hoş bir isim bulunmuştur: "Şiir yazar şâir." Gerçi üç dilden mürekkebi bir "ummân-ı bi-kerân uçsuz bucaksız okyanus" (ifade Ziya Paşa'nındır) olan Osmanlı Türkçesine ve çok değişik kalıplara dayanması dolayısıyla aruz, şiire daha "müzikal" ve "plastik" imkânlar kazandırır. Ancak şiir musikî ve resim değildir. Ses ve şekil sanatı değil, dil sanatı, daha doğrusu söz sanatıdır. Hakikî şâir, eserinde, vezin demek olan iskelet takırtısını hissettirmeyendir.

Bu itibarla Faruk Nafiz her iki vezne aynı derecede bir güzelliğin ve mükemmeliğin şiiriyetini giydirecek veznin sandığı kadar önemli olmadığını, mühim olanın dile hâkimiyet olduğunu kendine has bir tasarrufla göstermiştir. Bu, eski yeni bütün Türkçeyi ve bütün

Türk şiirini kendi haysiyeti yapan bir şâirin işidir.

İkincisi Faruk Nafiz vezni şiirde teknik bir mesele olmaktan çıkarmak suretiyle, Cumhuriyet devri Türk edebiyatında çok mühim bir kültür ve edebiyat meselesini kendi içinde halletmiştir. Aruz, Cumhuriyet devrinde eski edebiyatımızın, hattâ eski kültürümüzün adeta sembolü sayıldı, bu sembol horlandı. Bunun bir dalâlet olduğunu bugünden bakınca daha iyi anlıyoruz. Cumhuriyet öncesinden, "Genç Kalemler"den ve "Yeni Lisan" hareketinden başlayan bu dalâlete karşı Yahya Kemal'in gösterdiği muhteşem aksülâmeden sonra "Türkçe Aruz mısra"ının ve Aruz dilinin yegâne temsilcisi Faruk Nafiz'dir. Ve ihtimal ki, bu meziyeti dolayısıyla, başkaları karşısında son derece kışkırtıcı olan Yahya Kemal, Faruk Nafiz için şu beyti söylemiştir :

Bir lübbüdür cihanda

elegg-i lezâizin

Her mısra-ı güzidesi

Faruk Nâfiz'in

Halit Fahri Ozansoy'un "Aruza Vedâ" başlıklı bir şiiri vardır. Şâir, Aruz'un çölde doğuşundan kendi zamanına kadarki macerasını hüznü dolu bir hasretle anarken artık kaybolan bu güzelliğin dâüssilasını biz de içimizde hissederiz:

Ey eski dost, yâd edelim eski demleri...

Ve şâir, kaç asırlık bu vezni, bu zevki, bu güzelliği âdetâ

"Mahzûn bir ihtifâl ile

mâzî-yi şâdımın

Gerdüne-i şükûhunu teşyî

eden kadın"

tasavvuruyla (Tevfik Fikret'i hatırlıyorum) uğurlarken şu mısra'ı söyler : Şâhâne geldiğin gibi şâhâne git yine...

Aruz, şâhâne gittiği gibi Faruk Nafiz'in şiiriyle son bir defa Cumhuriyet devri Türk edebiyatına "şâhâne" bir geliş yapmıştır.

Fakat Faruk Nafiz'in yaptığı bununla da kalmamıştır. O, devrin modası heceyi aruzla yanyana kullanmak, aruzun ses ve musikîsini heceye ve yeni Türkçeye aynı rahatlıkla yerleştirmek suretiyle kültür ve edebiyattaki kesintisiz sürekliliğin, klâsikten moderne yükselmenin, hülsâ yenilik ve çağdaşlığın ne demek olduğunu da göstermiştir. Hatta Yahya Kemal'in sadece aruzda kaldığı düşünülürse Faruk Nafiz'in devri içindeki yeri ve yegâneliği daha iyi anlaşılır.

Bu söylediklerimi şâirin kendi mısralarıyla göstereceğim. Vezin bilgisi olmayanların aşağıdaki mısraların aruzla mi, heceyle mi yazıldığını ayırd etmeleri güçtür. "Cumhuriyet devri Türk şi-

Onun
şiir dili pırl
pırl, pürüzsüz
bir Türkçe'nin,
daha da
önemlisi o devre
göre süzölmüş
bir kültür
Türkçe'sinin
örneğidir.
.....

irinde aruz ve heceyi aynı güzellik, mükemmellik ve tabiilikle kullanan tek şairimiz Faruk Nafiz'dir" deyişimin sebebi budur:

**Eşyayı tanırken hepimiz
sade dışından
Esrârına yol bulduk onun
anlatışından.**
(Şâir)

**Sanki vurmuş da onun bir
kara sevdâ başına,
Kahramanlar gibi yalnız
çıkıyor dağ başına,**
(Kızıl Saçlar)

**Elimi beş yerinden dağlar dı
beş parmağın,
Bağrım da yanmadık bir yer
bırakmadan git...**
(Allahâismarladık)

**Tek seni hayâl için süzerek
batan günü,
Gece mehtâba dalmak, sen de
dalmışsın diye.**
(Beşikten Mezara Kadar...)

**Bir yerde ki, sevenler
sevilenlerden eser yok;
Bezminde kadeh kırdığımız
sevgililer yok;
Yok... Yok!**
(Gurbet)

**Ne şâir yaş döker,
ne âşik ağlar,
Târihe karıştı eski sevdâlar;
(Çoban Çeşmesi)**

**Birlikte düşerdik bu uzun
yollara erken,
Kaç kerre şafak söktü bu
dağlarda gezerken...**
(Acı Hâtıra)

**Elini öpmek için yalvarsa da
bakışım
Isır diye tepinir gözlerimin
bebeği.**
(Verâset)

**Hangi ceylân seni kesmiş de
çocukken memeden,
Hangi kaplan sana sütü vermiş
öz annen yerine?**
(Melekü'l-meut)

**Sana benim gözümle bakan
gözler kör olsun!
Senden gelecek mâteme bin
canla fedâyım...**
(Kıskanç)

**Senin ağzından çıkan bir
cümlemin tadını
Ne bugün içki verdi, ne bu
gece dudaklar!**
(Onu Bir Gün Görmedim)

**Yanarım, ey kalem, uğrunda
ömür verdiğime
Geri ver ey kılıç, artık bana
mısralarımı!**
(Kılıç ve Kalem)

Gördüğüm en güzel yüz

Aruz.

şâhâne gittiği gibi Faruk
Nafiz'in şiiriyle son bir
defa Cumhuriyet devri
Türk edebiyatına -
"şâhâne" bir geliş
yapmıştır.

.....

karşımda ağlayandı.

(Okuyanlara)

**Doğar aç midelerden nurtopu
ihtilâller...**

(Muztaripler)

**Bize oyun görünür fâcialar
dışından**

(Çekme Palayı)

**Seni ben bekliyorum, göğsüm
açık, bağrım açık;**

**Hançer ol, göğsüme sapan;
ecel ol, karşıma çık!**

(Dâvet)

**Başka san'a bilmeyiz,
karşımda dururken**

**Söylenmemiş bir masal gibi
Anadolumuz**

(San'at)

**Her kadın ilk âşika kendini
böyle verdi,**

**Her kadın böyle çıktı yolundan
ağır ağır.**

(Kör Kuyu)

**Bazı ruhum kararır
kefenlerden, mezardan,**

**Yok mu, Rabbim, ölümün bir
güzel şekli derdim.**

**O kayalıklarda ilk seni
gördüğüm zaman**

**Hayâlimde ölüme en güzel
şekli verdim.**

(Ölümü Hatırlatan Kadın)

Yukardaki mısraların hemen hisset-
tireceği gibi, Faruk Nafiz, eskilerin

Şimdi

soralım: "Millî şâir"
diyoruz. Kimdir millî şâir?

Bazan sahte
tanımlamalarla, bazan
israf edercesine, bazan
da iyi niyetli bir mertlikle
kullandığımız "millî"
sıfatı Türkçenin zorlu ve
kıskanç sıfatlarından
biridir.

.....

"sehl-i mümteni" "dedikleri ifade rahatlığının da şâiridir. Bu, ilk okuyuşta bize kolay görünen, hakikatte ise yazması güç olan bir söyleyiş tarzına sahip olmaktır. "Sehl-i mümteni" vezne değil, dile hâkimiyetin eseridir. O bakımdan Çamlıbel, Cumhuriyet devri Türk edebiyatının en mühim keşfi olan hâlis Türkçe şiir dilini hiç bir sahteliğe, mübalâğaya, yabancılaşmaya ve yabancılaşmaya düşmeden en sade, en işlek ve tabii şekilde kullanmıştır. Tıpkı romanda Reşat Nuri Güntekin'in yaptığı gibi... Çünkü bu iki edebiyatçımız şunu çok iyi biliyorlardı: Ferdî, millî ve beşerî hakikatler sadelik ve tabiilikle mündemiçtir. Süs ve ziynet şiiri boğar, fikri ve ruhu öldürür. Edebiyat sanatında meziyet bu gerçeğe dil vasıtasıyla varabilmektir.

Vaktiyle, edebiyat tarihçimiz ve şâirin yakın dostu Nihad Sâmî Banarlı, Faruk Nafiz'i bir bütün olarak değerlendiren şu hükmü vermişti: "Seven insan gönüllerini mısra'lannın musikiyle duygulandırmak sırrına eren bir aşk ve tabiat şâiri..." Ben bu hükmü biraz genişleteceğim. Faruk Nafiz'in bütün şiirlerine hakim olan ana fikirlerin, tem yahut motiflerin neler olduğunu düşündüğüm her defasında, hatırlama, bestesi de çok güzel şu güzel mısra'lar gelir :

**Herkesin sevdiği giyer alları
Ko benim sevdiğim giysin**

karalar

**Sıla derdi vatan derdi yâr derdi
İflâh etmez bu dert beni**

yaralar

Ercişli Emrah bu şiiri 17. yüzyılda söylemiştir. Son iki mısra' bana Türk'ün tarihte ve coğrafyadaki macerasının, yüzyıllar içinde kazandığı hassasiyetin edebiyatımızdaki temlerini düşündürür: "Sıla derdi", yani gurbet duygusu, "vatan derdi", yani mekân, tabiat, yurt ve kahramanlık duyguları, nihayet "yâr derdi", yani ferdî aşk, ızdırab, hasret ve hicran...

Şimdi soralım: "Millî şâir" diyoruz. Kimdir millî şâir? Bazan sahte tanımlamalarla, bazan israf edercesine, bazan da iyi niyetli bir mertlikle kullandığımız "millî" sıfatı Türkçenin zorlu ve kıskanç sıfatlarından biridir. Ona layık olanların kendi milletinin tarihî karakterini, hassasiyetini, hâkim ve seçkin duygularını anadilinin güzellik ve incelikleriyle ifade eden şâirler olduğunu bilmezsek "Millî şâir" in kim olduğu sorusuna mahşere kadar cevap veremeyiz. Halbuki örnek ortadadır: Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirleri muhteva, vezin, dil ve üslûb olarak hâlâ karşıımızda duruyor ve biz onlardan hâlâ büyük bir zevk duyuyoruz.

