

OMZUNDAKİ ENSTRÜMANI DEĞİŞTİREN “OZAN”: HALUK LEVENT

**“The Minstrel” who changed the musical instrument on his back:
Haluk Levent**

**Le “ménestrel” qui renversa l’instrument musical sur le dos:
Haluk Levent**

Kemal VAROL*

ÖZET

Bu yazıda, Türkiye’de Anadolu Rock akımının tarihsel gelişimi ele alınarak, “Kent ve Türkü” bağlamında, doksanlı yıllarda yeni biçimlerle ortaya çıkan ve bu dönemde adı daha çok Haluk Levent’le anılan “Anadolu Rock” akımı ile türkü ilişkisi üzerinde durulmuştur.

Türkülerin ve icracılarının zaman içindeki gelişimlerine dikkat çekilen yazıda, Türkiye’de kentleşmenin had safhaya çıktığı seksenli yıllardan itibaren, türkülerin ve sanatçıların kentlerde yeni biçimler alarak varlıklarını korudukları iddiası, Rock müzik sanatçısı Haluk Levent’in şarkılarından türkü öğeleri incelenerek kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Anadolu Rock, Kent ve Türkü, Haluk Levent

ABSTRACT

This article deals with the historical development of Anatolian Rock movement and, with special consideration to “City and Folk Song”, the relations between folk songs and “Anatolian Rock”, which emerged in nineties in new forms and which was recalled mostly together with Haluk Levent at that time.

Pointing out the development of folk songs and folk singers over time, the article attempts to prove that folk songs and folk singers sustained their existence in cities in new forms since eighties, when urbanisation reached the maximum level in Turkey. For this purpose, the folk song components of Haluk Levent’s songs are investigated.

Key Words

Anatolian Rock, City and Folk Song, Haluk Levent

Bu yazıda, Türkiye’de Anadolu Rock akımının tarihsel gelişimi ele alınarak, “kent ve türkü” bağlamında, doksanlı yıllarda yeni biçimlerle yeniden ortaya çıkan ve bu dönemde adı daha çok Haluk Levent’le anılan Anadolu Rock ve türkü ilişkisi ele alınarak, bu olgunun Haluk Levent örneğindeki gelişimi ele alınacaktır.

I. Anadolu Rock ya da Kente Taşınan Türkü:

Tarihi XIV. yüzyıla kadar giden kayıtlarda rastlanılan “ozan” kelimesi, epik bir anlatımın sürdürücüsünü sim-

geliyordu. Geleneksel çalgısı kopuzla simgeleşen sanatçılara verilen ad olan “ozan” kelimesinin XV. Yüzyılla birlikte giderek küçümseyici bir anlam kazandığı, bu devirde artık “âşık” kelimesinin öne çıktığı görülür. Âşık, “ozan”dan farklı olarak, çoğunlukla lirik bir anlatıya yaslanmaktadır. Ancak, “ozan” veya “âşık”lara atfedilen kimi özelliklerin ortadan kalkmasıyla beraber, Cumhuriyet devrinde, “halk ozanı” tanımlaması kullanılır olmuştur. Adı ister “ozan”, ister “âşık”, isterse de “halk ozanı” olsun, bu geleneğin kendini her seferinde yeniledi-

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

ği ya da başka bir yapıya evrildiği görülür.

1960'lı yılların sonunda, devrin politik yapılamasının içinde yer alan kimi halk ozanlarının, türküyü meydanlara taşımalarının bir sonucu olarak, halk ozanlarının eleştirel kimliklerini arttırdıkları söylenebilir. Özellikle bu yıllarda ortaya çıkan Âşık Mahsuni ve Âşık İhsani gibi halk ozanlarının bu konuda büyük bir öneme sahip oldukları görülmektedir. Eleştirmen Zeki Çoşkun, dönemin politik havası içinde türkülerin konumuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

‘Yeni Dünya’ya yönelip, bilinen dünyaya, halk müziğine dönüş bir rastlantı mıydı? Pek sanmıyoruz. Çünkü aynı dönemde türkü, ilginç bir yenilenme, güçleşme süreci yaşıyordu. 1950’lerde ‘eğlence’ havasına bürünmüş müziğin 1960 sonrası ‘misyona’ varıldığını gördük. [...] Kırsal kesim insanının dertlerini, sıkıntılarını, yine onun duyarlılık biçimiyle dile getiren Mahsuni’nin yanı sıra Âşık İhsani doğrudan politik bir tavır içinde oldular. (42)

Bu dönemdeki müziğin temel işlevinin topluma bir mesaj iletmeyi esas aldığını belirten Zeki Çoşkun, bu müziğin geleneksel türkü ve bağlama düzeni üzerine kurulduğunu belirterek, türkünün günümüzdeki formunu daha çok 70’li yılların başında aldığına dikkat çeker. Kentli gençliğin, yetişme döneminde, Batı’nın protest müziklerini benimsediğini vurgulayan Çoşkun, 1970’lere gelinirken, politik etkenlerle bu tür müziklerin yavaş yavaş önemini kaybetmeye başladığını, halka yönelim, halk müziği ve çalgısı bağlamayı “kendi değerlerine bağlılık” anlamında öne çıkardığını belirtir (46).

Müzik eleştirmeni Orhan Kahyaoğlu, tam da bu yıllarda ortaya çıkan Anadolu Rock’un niteliğine dikkat çekerek, toplumsal değişimin sonucu olarak kent taşınan Anadolu kökenli kitlelerin ge-

tirdiği folklorik kültürün 60’lı yılların sonunda canlı bir biçim kazandığını, bu durumun da pop sanatçıları halk müziğine karşı büyümlü bir ilgiye kanalizettiğini vurgular:

Düşünün ki; 70’in hemen başında, kolej kökenli eğitimlerden gelen Fikret Kızılok, Hümeysra gibi isimler Âşık Veysel’in evine kadar gidip elini öpüyor; bu Âşık’ın türkülerini gitar eşliğinde söylemeye çalışıyorlardı. Barış Manço ve daha sonra gelen Cem Karaca da bu çizgiye yaklaşırken; Avusturya Lisesi kökenli öğrencilerden oluşan Moğollar adlı grup bu motiflere çeşitli batı çalgılarıyla ilginç yorumlar katıp, o zamana değin benzerine hiç rastlanmamış bir müzikal bileşimi yakalayıp büyük ilgi topluyorlardı. (52)

Ancak, aynı dönemde arkasında radyo ve televizyon desteği bulunan pop müzik sanatçıları da varlığı görülmektedir. Türkiye’de pop müziğin genellikle 80’li yıllarla anılmasına karşı çıkan sosyolog Can Kozanoğlu, Türkiye’de pop müziğin biraz farklı biçimlerle de olsa büyük ilgi gördüğü dönemleri daha önce de yaşadığını vurgular.

Araçmanlar, 60’ların 45’lik pazarında önemli bir paya sahipti. Ardından kimisi Batı’ya, kimisi Anadolu’ya dönük gruplar ortaya çıkacak ve solistler de gruplar da konserlerinde izdihamlarla karşılaşacaklardı. 70’lerde ise, bir aralık, bugünün pop müzik sanatçılarından daha kaliteli olamayan şarkılar saracaktı ortalığı. [...] yani ne pop müziğin “popüler” olması yeni bir şey ne de rastgele şarkıların “hit” olması. Ama yeni olan bir şey var: Pop müziğin bir kültüre, bir kimliğe denk düşmesi. (143)

Kozanoğlu’na göre, 80’li yıllarda yaşanan hızlı değişimin yarattığı koşullar bir müzik türünün patlamasını, seri üretim temposuyla şarkı ve şarkıcı üretilmesini zorunlu kılıyordu. Çünkü, kesin olmayan rakamlara göre, sayısı bir dönem iki bini bulan özel radyolar ve sade-

ce müzik yayını yapan televizyon kanalları bu “tüketimi” hızlandırmış, bu yüzden de ülkemizde arabesk ve pop müzik “üretim” için en uygun alanlar olarak seçilmişti. Ancak, Kozanoğlu’na göre, bir süre sonra arabesk müzik de kısmî olarak poplaştırılacak, böylece pop müzik dönemin merkezî kültürü olarak öne çıkarılıp (144) ve yine, Kozanoğlu’nun, *Yeni Şehir Notları* adlı kitabındaki ifadesiyle, bu dönem vasata seslenen vasat starlarının dönemi olacaktı (125).

90’lı yıllarda ise pop müzik içinde belli kırılmaların olduğu, bu kırılmaların ise daha çok, çalışmalarında daha yumuşak ritimleri tercih eden yerli rock sanatçıları, Nazan Öncel, Umay Umay ve Haluk Levent tarafından gerçekleştirildiği görüldü. Nazan Öncel, müziğinde ve şarkı sözlerinde daha sert formlara yönelirken, ilk kasetiyle büyük beğeni toplayan Umay Umay, aynı ilgiyi bir daha göremeyecek ve zaman içinde bir çeşit undergrand müzik türüne yönelecekti.

II. Yeni Bir ‘Ozan’: Haluk Levent

Pop müziğin yarattığı “patlamayla” beliren sanatçılardan biri olan Haluk Levent ise, daha ilk kasetinden başlayarak, şarkılarında türkü formuna ya da türkülerle yer vererek, 70’lerde ortaya çıkan Anadolu Rock akımının 90’lardaki temsilcisi haline geldi.

Haluk Levent, henüz albüm çıkarmadığı dönemlerdeki yaşamını çağdaş bir ozanlığa benzeterek adeta ileride yapacağı albümlerin içeriği konusunda da bir işaret veriyordu:

89 yılında [...] gitarım ve ben, Mersin, Antalya, Marmaris, Bodrum, Gemlik, Küçük Kumla ve ondan sonra İstanbul’a uzanan, dönüp Ankara’yı da içine alan bir gezginlik dönemi yaşadık. Çağdaş bir ozan gibi belimde gitar şehir şehir dolaşıyordum. (Levent 13)

Özel televizyon kanallarının ortaya çıkmasıyla, türkülerin yeniden ve özgün yorumlarla gündeme geleceğini umarak

kısa bir sevinç dönemi yaşadığını söyleyen Haluk Levent, bu yeni dönemdeki niyetini şöyle açıklıyordu:

[...] Benim çocukluğumdan beri rock müzik dinlediğimi, ama rock müzikle beraber hem toplumsal sorunları ele alan sözler etmem gerektiğini, hem de TRT döneminde topluma neredeyse düşman edilen türkülerin yeniden yorumlanması gerektiğini böyle bir kaset çıkarmayı düşündüğümü söylemişim. Anadolu motifleri taşıyan bir rock albümü olacak, yani hem türkü olacak, hem batı standartlarında rock müzik aletleri kullanılacak, hem de rock müziğin ruhunda bulunan toplumsal mesajlar verilecekti yapacağım kasette. (20)

Haluk Levent, *Kedi Köprüsü* adlı kitabında, eleştirilerini, pop müzik sanatçıları kadar, türkülerin toplumun tüm kesimlerine ulaşmamasının müsebbibi olarak gördüğü TRT üzerinde yoğunlaştırır. Levent’e göre, TRT, kendilerinin yakaladığı değişimi bir türlü yakalayamamış ve yayınlarında yalnız klasik formdaki türkülerle yer vererek adeta türkülerin pop müzik karşısında ölümünü sağlamıştır (18).

Haluk Levent, 1989 yılında çıkardığı *Yollarda Bulurum Seni* adlı kasetinden başlayarak, bütün kasetlerinde birden fazla türküye yer verdi. Levent’in yayımladığı albümler ve bu albümlerde okuduğu türküler şöyle sıralanıyor: *Yollarda*: Rinna Nay, “Kızlıcıklar Oldu mu?”; *Bir Gece Vakti*: “Köprü”, “Allı Turnam”; *Arkadaş*: “Kağızman”, “Edirne Türküsü”; *Mektup*: “Zeytinden Aşı mısın?”, “İrem Kız”; *Yine Ayrılık*: “Cemalım”, “Heyyamola”, “Bülbül”; *www.leyla.com*: “Ela Gözlüm”; *Kral Çıplak*: “Çerkes Kızı”, “Gümüşyaka Köprüsü”. Görüldüğü üzere, Haluk Levent, yayınladığı sekiz albümden sadece 2003 yılında yayınlanan *Bir Erkeğin Günlüğü* adlı kasetinde türkü okumamış. İlk yedi albümde ise, ortalama olarak kaset başına iki türkü okunduğu görülüyor.

Haluk Levent'in kasetlerinde, türküleri rock formuyla okumakla kalmadığı, sözlerini kendi yazdığı kimi şarkılarda da türkü formundan yararlandığı görülmektedir. Örneğin, *Kral Çıplak* albümüne adını veren şarkıda, Haluk Levent, şarkıyı dörtlük biçiminde yazıp tıpkı halk ozanlar gibi son dörtlükte kendi adımın anarak bu geleneğe atıfta bulunmaktadır:

Haluk uzaktır kendine
Kalmamış derman derine
Yok sorunun mükemmelim
Dese de inanma sözüne (Kral Çıplak)

Mahlas kullanımı, söz konusu Anadolu Rock çizgisini sürdüren diğer sanatçılarda da görülen bir durumdur. Örneğin Barış Manço da kimi şarkılarının son bölümünde sık sık mahlas kullanarak kendini bir geleneğe eklemeye çalışır.

Haluk Levent, gerek okuduğu türkülerde gerekse de kendi bestesi olan şarkılarda, adları rock müzikle anılan akustik gitar vb. enstürümanların yanı sıra, bağlamaya da sıkça yer vermektedir. Ama belki de çelişki olarak değerlendirilebilecek asıl nokta, okunan türkülerin yeniden düzenlenmiş müzikleri konusunda ortaya çıkmaktadır. Çoğu şarkısında bağlama ya da curayı kullanan Levent, kasetlerine aldığı türkülerin müziğinde batı çalgılarına yer vermektedir. Örneğin, *Bir Gece Vakti* albümünde yer alan "Allı Turnam" şarkısının müziğinde bağlama veya başka bir halk çalgısına hiç yer verilmezken, yine aynı kasette yer alan "Sevenler Ağlarmış" adlı şarkının müziğinde bağlama baskın enstürümandır. Türküleri batılı enstürümanlarla yorumlayan Levent, şarkı formunu türkü formuna yaklaştırarak bir çeşit senteze ulaşmaya çalışır.

Türkülerin nispeten televizyonlarda yer bulduğuna değinen Haluk Levent, klasik formlarla düzenlenen türkülerin yeni dönemde tutunamayacağını fark ettiğini ve gitarla türküyü biraraya getirerek, türkünün özellikle gençler arasında

yeniden yaygınlaşmasını amaç edindiğini belirtiyor (18). Türkü yorumunun yanı sıra, şarkılarında protest öğelere de yer veren Levent, Gökova Termik Santrali'nin çevreye verdiği zarardan, Bosna'daki savaşa, toplumsal eşitsizliklere, adalet sistemine ve medyaya varana değin ülke ve dünyadaki pek soruna şarkılarıyla muhalif bir tutum takınarak, hem rock müziğin bilinen protest ruhuna sadık kaldı hem de yaşadığı dönemin özelliklerini, gündelik olaylarını, sorunlarını yansıtan halk ozanları gibi bir çeşit "temsilci" görevi üstlenmiş oldu.

90'lı yılların sonunda yaşanan türkücü patlaması Haluk Levent'i haklı çıkarıldı. Sayısı her gün artan türkü barlar, yeniden düzenlenmiş ve batı müziği formlarına yaklaştırılmış türkülerin kente giriş kapısı oldu adeta. Haluk Levent'in ardından Kubat, Zara, Kıraç, Murat Kekilli gibi sanatçılar ile Duman gibi gruplar 90'lı yıllarda Levent'in açtığı yolu izleyerek ve kendilerine has farklılıkları öne çıkararak türkü yorumlamaya başladılar.

90'lı yıllar sona erdiğinde, türkü artık iyice kente yerleşmiş bulunuyordu. Tıpkı Dede Korkut Oğuznameleri'ndeki omzundan çalgısını eksik etmeyen ozan gibi, yeni dönem 'ozan'ları da bir çalgı taşıyorlardı. Bir farkla: 'Ozan'ın omzunda artık bağlama değil, gitar vardı!

KAYNAKLAR

- Çoşkun, Zeki. "Dirilen Türkü". *68 Çılgınlıkları*. İstanbul: Broy Yayınları, 1994: 42-46.
- Kahyaoglu, Orhan. "Türkiye'de Pop ve Rock Müziğin Doğuşu". *68 Çılgınlıkları*. İstanbul: Broy Yayınları, 1994: 47-53.
- Kozanoğlu, Can. *Pop Çağı Ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- . "En Önemli Star: Vasatı Tatmin Eden Star". *Yeni Şehir Nottarı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001: 125-28.
- Levent, Haluk. *Kedi Köprüsü*. İstanbul: Geniş Yayınları, 1998.
- . "Şarkı Sözleri". <http://haluk-levent.8k.com/Ssozu/Ssozu.htm>. 27.04.2003
- . "Şarkı Sözleri". <http://www.antoloji.com/>. 27.04.2003