ÂŞIKLIK GELENEĞİNİN DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE BARIŞ MANÇO OLGUSU

The phenomenon of Barış Manço in the Process of Change and Transformation of the Aşık Tradition

Doç. Dr. Dilaver DÜZGÜN*

ÖZ

Kaynağını Orta Asya Türk medeniyetindeki ozan-baksı geleneğinden alan ve Osmanlı coğrafyasında şekillenerek günümüze kadar ulaşan âşıklık geleneği, tarihsel seyri içinde bazı kırılmalar, değişim ve dönüşümler yaşamıştır. XX. yüzyıl başlarında yaşanan değişim ve dönüşüm süreci, bazı bilim adamı ve araştırıcıların âşıklık geleneğinin bittiği yönünde görüş belirtmelerine neden olmuştur. Son dönemlerde yaşanan değişim ve dönüşüm süreci ise geleneğin yok olmasından ziyade icra ortamında ortaya çıkan bir farklılaşma biçiminde algılanmaktadır. XX. yüzyılın ortalarında âşık tarzı şiir geleneğinin elektronik ortamda icra imkânı bulmasıyla birlikte bazı müzik türleri ile âşık müziği arasındaki etkileşim de hızlanmıştır. Batıda aldığı müzik eğitiminin ardından Türk halk kültürünün kaynaklarına inmeye çalışan Barış Manço, eserlerinde yer yer âşık edebiyatının biçim, tür ve ezgi özelliklerini yansıtmıştır. Bu, silik bir kopyadan ibaret değildir. Âşık edebiyatının imajlarını kullanarak "yeniden yaratma" biçiminde karşımıza çıkan bu özellik, onun eserlerinin geniş halk kitleleri tarafından sevilerek dinlenmesini sağlamıştır.

Anahtar Sözcükler

Âşık edebiyatı, halk hikâyesi, Barış Manço, Aynalı Kemer Şarkısı, Osman Şarkısı

ABSTRACT

Originating from the ozan-bakhshi tradition of the Turkish civilization in Central Asia, the aşık tradition took shape in the Ottoman lands and has reached today. It has undergone some breaks, changes, and transformations throughout its historical course. The process of change and transformation at the beginning of the twentieth century led some scholars and researchers to deliver the opinion that the aşık tradition came to an end. Nevertheless, the recent process of change and transformation has been perceived as a change in the performance environment, rather than the disappearance of the tradition. As the poetic tradition in the aşık style came to be performed in electronic environment in the mid-twentieth century, the interaction between Western music genres and the aşık music has gained impetus. Following his education in the West, Barış Manço turned to the sources of Turkish folk culture and reflected the characteristics of the forms, genre and melodies of the aşık literature in some parts of his works. This reflection is not simply a weak copy of the tradition. On the contrary, this aspect of his works in the form of "recreation" using images from the aşık literature made his songs popular for large masses who have taken pleasure in listening to them.

Key Words

Aşık tradition, folktale, Barış Manço, the song Aynalı Kemer, the song Osman

Giriş

Geleneğin en belirgin özelliklerinden biri sürekliliktir. Ancak bu süreklilik içinde yaşam koşullarına bağlı olarak değişme, genişleme, daralma gibi gelişmeler ortaya çıkabilir. Çeşitli sanat dallarını kesin sınırlarıyla birbirinden ayırmanın imkânsızlığı da bilinen bir gerçektir. Bir sanat dalı, varlığını korumaya çalışırken kendisine yakın diğer sanat kolları ile etkileşim halinde olur. Bu kaçınılmaz alış verişler, geleneğin içinde birtakım değişim ve dönüşümleri beraberinde getirir. Dış etkilere fazla açık olan ve zayıflayan gelenekler ise zamanla yok olurlar.

Temel dinamiklerini, Orta Asya Türk medeniyetinin ortaya çıkardığı "ozan-baskı" geleneğinden alan âşık tarzı, Azerbaycan ve Anadolu sahalarında XVI. yüzyıldan sonra gelişerek kendine has kurallarını oluşturmuş ve zamanla Osmanlı coğrafyasının bütün bölgelerinde varlığını hissettirmiştir.

* Atatürk Üniv. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Böl. Öğretim Üyesi. dilaverduzgun@gmail.com

Âşıklık geleneği, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren bazı değişim ve dönüşümler yaşamıştır. Önce yazılı, sonra elektronik ortamla tanışan gelenek, birtakım iniş-çıkışlarla günümüze kadar gelmiştir.

Bu araştırmada aşık tarzı şiir geleneğinin yaşadığı değişim ve dönüşüm çizgisine değinilerek bu süreçte Barış Manço'nun üstlendiği misyon araştırılacak ve onun eserlerinden alınan örneklerin gelenek içindeki yerinin belirlenmesine çalışılacaktır.

1. XIX. ve XX. Yüzyıllarda Âşık Tarzının Yaşadığı Değişim ve Dönüşüm Süreci

Âşık tarzının mevcut durumu ve geleceği üzerine farklı araştırmacılar tarafından çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. XX. yüzyılın başlarından beri yapılan ve günümüzde de gündemdeki yerini koruyan bu türden değerlendirmeleri iki grupta incelemek gerekir. XX. yüzyılın ikinci yarısına, hatta son çeyreğine kadar ortaya konulan yorumlarda geleneğin mevcut durumu ve geleceği hakkında bir karamsarlığın hâkim olduğu görülür. Başta Fuat Köprülü olmak üzere halk bilimi araştırmalarının önde gelen isimleri, geleneğin zayıfladığı ve ortadan kalkmak üzere olduğu yönündeki kanaatlerini ortaya koyarlar. Köprülü, "XIX. Asır sonlarında, Garp emperyalizminin siyasi ve iktisadi tazyiki altında maddi ve manevi müesseseleri bozulmağa başlayan ve yeni bir hayat şekli arayan Osmanlı cemiyetinde, Ortaçağ ananelerini saklayan bu âşıklar zümresinin de artık o şekilde yaşayamayacağı[nın] pek tabii" olduğunu belirterek II. Meşrutiyet ve özellikle Cumhuriyetin kuruluşundan sonraki inkılâpların, bu zümreyi yaratan ve yaşatan içtimai şartları kökünden sarstığını ifade eder. Aslında XX. yüzyıl başlarında mesleki teşkilatları tümüyle bozulmuş ve büyük merkezlerdeki önemini kaybetmiş olan âşıkların, memleketin daha içerilerinde henüz Ortaçağ hayat şartlarını saklayan küçük merkezlerde, ölmüş bir mazinin kalıntıları halinde bir süre daha yaşadıklarını ve 1940'lı yıllardan sonra ise giderek azaldıklarını, sosyal konumlarını ve önemlerini kaybettiklerini belirtir. Köprülü bu görüşünü "her sanat şeklinin, maddi ve manevi muayyen içtimai amiller tesiriyle vücuda geldiği ve hayatının, o şartların devamına bağlı olduğu" kuralıyla temellendirir (1962: 9-11).

Cahit Öztelli'ye göre XIX. yüzyılda "sosyal devrimler, siyasi hareketler, harpler, halk şairlerinin yetişmesi için gerekli çevreleri dağıtmış, eski gelenekleri sarsmış, birer edebi okul olan tekkeler bozulmuş veya eski önemini kaybetmiştir, yüzyılın sonlarına doğru bu durum daha şiddetlenmiş, artık yeni ve kuvvetli şairler yetişmez olmuştur. Halk şairlerinin yetişmesinde önemli rol oynayan İstanbul'da, halkın zevklerinin değişmesi, yeni tiyatronun kuruluşu, meddah, karagöz, ortaoyunu gibi sanatların daha çok gelişmesi halk şairlerine rağbeti azaltmıştır. Halbuki daha önceki yüzyıllarda saz şairlerinin toplandıkları kahveler, konaklar halkın en çok hoşlandığı eğlence yerleri idi." (1953: 6) Öztelli, iddiasını daha da ileriye götürerek Dertli ve Seyrani'den sonra gelen aşıkların sönük birer taklitçi olmaktan öteye geçemediklerini, özellikle XX. yüzyılın başlarından beri büyük bir hızla değişen hayat ve eğlencelerin, yeni zevklerin, aşık edebiyatını büsbütün silip süpürdüğünü belirtir (1954: 187).

Mehmet Halit Bayrı da benzer düşüncelerini şöyle ifade eder: "On dokuzuncu yüzyılın son yirmi beş senesi içinde gerek Anadolu'da, gerekse İstanbul'da her bakımdan zayıflamağa başlamış, bu zayıflayış yirminci yüzyılın ilk senelerinde gözle görülür, elle tutulur bir şekil ve mahiyet almıştır. Denilebilir ki saz şiiri, yirminci yüzyılın başlangıcında, tıpkı titrek ve beli bükük bir ihtiyarın ışığını kaybeden hayatı gibi fersizleşmiştir." Bayrı bu tespitlerine delil olarak "yirminci yüzyılda Anadolu ve İstanbul'da yetişen

âşıklar sayısının, daha önceki yüzyıllarda yetişen âşıklar sayısına nisbetle azlığı ve bunlardan bir kısmının birer taklitçi hüviyetinde olmaları"nı gösterir (1957: 3).

XX. yüzyılın son çeyreğinde ve günümüzde konuyla ilgilenen araştırmacı ve akademisyenler ise geleneğin bugünü ve geleceği hakkında daha iyimser tespitlerde bulunmaktadırlar. Umay Günay ve Saim Sakaoğlu başta olmak üzere alanın uzmanlarının pek çoğu günümüzde de âşık edebiyatı temsilcilerinin yetişmeye devam ettiğini ve yeni ürünlerin ortaya konulduğunu hatırlatarak geleneği bitireceği varsayılan teknolojik gelişmelerin, beklendiğinin aksine, geleneğe katkı sağladığı yönünde görüş belirtmektedirler.

Âşık tarzının varlığının ortadan kalktığı veya devam ettiği biçimindeki henüz kanıtlanamamış yorumlar arasında kesin olan, geleneğin bir değişim ve dönüşüm geçirdiği gerçeğidir. Bu anlamda XIX. yüzyıldan sonra âşıklık geleneği içinde yer yer kırılma noktalarının oluştuğu gözlemleniyor.

Bu kırılma noktalarından biri, XIX. yüzyılın ortalarında âşık tarzının farklı bir yansıması olarak ortaya çıkan ve farklı bir üslupla yapılanan çalgılı kahvelerdir. Bu oluşum, âşık tarzının kimi biçim ve içerik özelliklerini bünyesinde barındırsa da âşıklık geleneğinin temsilcileri arasında fazla rağbet görmemiş, İstanbul'un tulumbacı ve kabadayı gençleri tarafından bir süre yaşatılmış, daha sonra ortadan kalkmıştır. Çalgılı kahvelerin bir başka özelliği de İstanbul ile sınırlı kalmasıdır.

Çalgılı kahvelerin yozlaştırıcı tehlikesinden kurtulmayı başarabilen âşıklık geleneği, kendi tarzını sürdürmeye ve yeni temsilciler yetiştirmeye devam etmiştir.

Âşıklık geleneğindeki en önemli kırılma noktası XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Teknolojinin hayatımıza soktuğu çeşitli araçlar, "sözlü olma" temel niteliğini başından beri koruyan geleneği elektronik ortamla yüz yüze getirmiştir. Yüzyılın başlarında gramofonla tanışan gelenek, Cumhuriyetten sonra radyoyu, daha sonraki dönemde ise pikap ve kasetçaları gündemine almıştır. Başlangıçta bu yeni icra ortamına kuşkuyla yaklaşan gelenek, kısa bir süre sonra çekingen tavrından kurtularak teknolojinin yeni imkânlarını kullanmaya başlamıştır. Günümüzde artık televizyon ve bilgisayar, âşık tarzı ürünlerinin tüketici konumundaki dinleyici/seyirciye ulaştırılmasında birinci sırayı almak üzeredir.

XX. yüzyılın ikinci yarısı, her geçen yıl elektronik ortama biraz daha kayan âşık sanatında "gelenekten sapma" değilse bile, "geleneğin sınırlarını zorlama" olarak değerlendirmemiz gereken yeni açılımları beraberinde getirmiştir. Bu dönemde bir yandan Dursun Yıldırım'ın ifadesiyle " eski damarı sürdüren" (1999: 529) Yaşar Reyhani ve Murat Çobanoğlu gibi âşıklar geleneği ayakta tutmaya çalışırken diğer yandan âşıklık geleneğinden beslenen ve Kırşehir'in yerel halk müziği tarzını geliştiren Muharrem Ertaş'ın oğlu Neşet Ertaş'ın kendine has yaratmalarıyla Türkiye'ye ve Türkiye dışında yaşayan soydaşlarımıza hitap etme çabalarını ve Mahzuni Şerif'in yine kaynağını aşık tarzından almakla birlikte türkü formundaki şiirlerini elektronik ortamın imkânlarıyla birleştirerek halk müziği ile âşık tarzını kaynaştırma denemelerini bu çerçevede düşünmek gerekir. Hatta âşık sanatının doğrudan temsilcileri olmamakla beraber tümüyle geleneğin dışında da düşünemeyeceğimiz Muhlis Akarsu, Musa Eroğlu ve Arif Sağ'ı da burada anmak gerektiğini düşünüyorum. Saz çalma, karşılaşma yapma, hazırlıksız şiir söyleme gibi âşık edebiyatı temsilcilerinde aradığımız özellikleri taşımamakla birlikte geleneğin dışında tutamayacağımız Abdurrahim Karakoç ise yazılı icra ortamını kullanan bir halk şairi olarak karşımıza çıkar.

Ürünlerini sunuş tarzı ve kullandıkları icra ortamı bakımından âşık tarzı şiir geleneği içinde birer farklılık oluşturan

bu sanatçılardan başka, içerik yönünden geleneğe yeni boyutlar kazandırma çabası içinde olan sanatkârlarımızı da bu kapsamda ele almak gerekir. 1931 yılında Ahmet Kutsi Tecer'in keşfederek teşvik ettiği Âşık Veysel'le öncelik kazanan cumhuriyet, vatan, çağdaşlaşma konuları, özellikle yüzyılın ikinci yarısında başka âşıklar tarafından da sıkça işlenmiştir. Fuat Çerkezoğlu'nun bariz bir biçimde öne çıkardığı Türklük bilinci, bayrak ve millet sevgisi, Ozan Arif'in farklı üslubuyla daha ileri boyutlara taşınmıştır.

Geleneğin son büyük temsilcilerinden Aşık Mevlüt İhsani'nin çırağı Mustafa Aydın'ın, başta Necip Fazıl Kısakürek ve Rıza Tevfik olmak üzere hece veznini kullanan modern şairlerin ürünlerini kahvehane ortamındaki dinleyiciye sunmasını içerik açısından bir açılım, elektronik ortamın sunduğu en yeni imkân olan klip çekme ve CD hazırlama etkinliklerinin içinde aktif bir biçimde yer almasını ise icra ortamı ve sunuş tarzı yönünden ciddi bir arayış olarak değerlendirmek gerekir.

Ayrıca, belli bir öğrenim gördükten sonra uzun yıllar öğretmenlik mesleğini sürdüren Ahmet Poyrazoğlu ve İlkin Manya (Sarıcakız) ile halk edebiyatı alanında doktora yaparak üniversitede öğretim üyeliği görevini yürütmekte olan Nuri Şahinoğlu'nun âşık sanatı temsilcileri arasında yer almaları ise geleneğin kazandığı bir başka boyutu dikkatlere sunmaktadır.

XX. yüzyılın ikinci yarısında, önceki dönemlerde yaşayan âşıkların yanı sıra çağdaş şairlerin eserleri de Türk sanat müziği ve Türk halk müziği formunda bestelenerek dinleyiciye sunulmuştur. Hatta bazen pop, özgün ve arabesk olarak adlandırılan müzik türleri içinde âşık tarzından esinlenme yoluna gidilmiş, bazen de âşık tarzının bir ürününün, adı geçen müzik türlerinin temsilcileri tarafından sunulması söz konusu olmuştur. Pop müziğin güçlü temsilcilerinden Sezen Aksu'nun, Âşık Daimi'ye ait olan ve "Ne ağlarsın benim zülfü siyahım" dizesiyle başlayan şiirini seslendirmesini bu çabanın bir örneği olarak gösterebiliriz.

2. Barış Manço Olgusu

2.1. Barış Manço İle İlgili Akademik Çalışmalar

Elektronik ortamın ve diğer teknolojik gelişmelerin müzik türleri arasındaki yakınlaşmayı, bazen esinlenme, bazen doğrudan alarak kendi formları içinde sunma biçiminde hızlandırdığı bu dönemde Türk pop müziğinin önde gelen temsilcilerinden Barış Manço gündeme geldi. 1943 İstanbul doğumlu olan ve lise öğreniminden sonra gittiği Belçika'da Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1963-1971 yılları arasında resim, grafik ve iç mimari okuyan, Türk müziğinde çığır açan kimliğiyle ön plana çıkan ve 31 Ocak 1999 tarihinde aramızdan ayrılan Barış Manço, kendisiyle ilgili biyografik bilgi veren kaynaklarda "besteci, yorumcu, aranjör, şarkı sözü yazarı, TV programı yapımcısı ve sunucusu, Türkiye'de rock müziğin öncülerinden, Anadolu Rock türünün kurucu üyelerinden" biçiminde tanıtılır. Onun âşık tarzıyla ilgisini öne çıkaran bakış açısı ise daha çok halkbilimci akademisyenlerin yorumları ve çalışmalarıyla kamuoyunun dikkatlerine sunulmuştur.

Barış Manço'nun halk kültürü ve âşık tarzı ile ilgili yönü üzerindeki ilk dikkatler, 1991 yılında ortaya konulmuştur. Sanatçının 50 yaşına yaklaştığı günlerde Prof. Dr. Umay Günay'ın önerisiyle Hacettepe Üniversitesi tarafından kendisine "doktor" unvanı verilmiştir. Bu unvan için gerekçe olarak sanatçının "Türk müziğini, Türk kültürünü yaşatmak ve geliştirmek yönündeki şuurlu gayretleri" gösterilmiştir (Barış Manço'ya, 1992: 15).

Aynı günlerde Umay Günay'ın kaleme aldığı ve ilk kez Milli Folklor dergisinde yayımlanan "Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço" başlıklı makale, konunun, bilim çevrelerince dikkate değer bu-

lunmasının ilk adımını oluşturdu. Umay Günay bu makalesinde, kendisini "Türk bestekârı" biçiminde tanımlayan Barış Manço'yu, "milli kültür birikimimizin önemli bir bölümünü teşkil eden Ozan-Baksı edebiyat geleneğinin devamı olan âşık tarzının çağın ihtiyaç, zevk, kabul ve beklentileri çerçevesinde yeni bir oluşumun temsilcisi ve kurucusu" olarak sunar (1992: 3).

1997 yılında Hacettepe Üniversitesinde Özkul Çobanoğlu tarafından yönetilen Barış Manço'nun Aşık Edebiyatındaki Yeri başlıklı bir bitirme tezi hazırlanır (Solmaz, 1997: 94).

Öcal Oğuz, Barış Manço'nun ölümü üzerine yazdığı bir yazıda "çizgisinden sapmadan yoluna devam ettikçe, onun, tesadüfi heyecanların ürünü olmayan bir senteze ulaştığını" ifade ederek Umay Günay'ın bu konudaki katkılarını teşekkürle anar (1999: 97)

1999 yılında, Barış Manço'nun ölümünün ardından konuya bu açıdan yaklaşan Dursun Yıldırım ise âşık tarzının tarihsel seyrini derin bir vukufla inceleyerek çağımızda toplumun "zamana uygun biçimde kendini ifade edecek yeni tip ozanları arar duruma" geldiğini belirtir ve görüşlerini "bu yeni Türk ozanlığının en mükemmel modelini, ürünleri ile, Ozan Barış ortaya koymuştur" şeklinde özetler. Dursun Yıldırım, onun, "halkıyla gerçek anlamda bütünleşmeyi başardığından dolayı ezgileri/türküleri ve öğütleriyle, yediden yetmişe, herkesin gönlüne yerleşmeyi" başardığına işaret eder ve makalesini şu cümlelerle bitirir: "Pek çokların dediği gibi, o, çağımızın Dede Korkut'u bir bilge ozanı idi. Belki, önümüzdeki çağ için arkada bıraktığı sürgünlerden yenileri yetişecek ve yeni çağlara, onun türkülerini taşıyacaklardır. Bu türkü bitmez, bilge ozanlarımız tükenmez, ölmez." (1999: 529-530)

Özkul Çobanoğlu, Barış Manço araştırmalarının önemine ve yöntemine ilişkin görüşlerini ortaya koyduğu bir makalesinde Ahmet Yesevi'nin İslam medeniyet dairesine girdiğimiz dönemde üstlendiği misyonu batı medeniyet dairesine girdiğimiz dönemde Barış Manço'nun üstlendiğine dikkat çeker. Çobanoğlu, "eserlerinin satır aralarına gizlenmiş ve onun bir düşünce adamı olarak yarattığı veya yeniden kavramsallaştırdığı" felsefi dizgeler bütününden, "toplumsal değerleri güncel olaylara bağlayarak güncelleştirip topluma kopuzu/gitarı eşliğinde söylediği sözlerle ileten, toplumsal etiği pekiştiren" işlevlerinden, "kendine has ve mükemmel bir terkip" halinde ortaya çıkan bir Barış Manço estetiğinden bahseder ve bu sağlam yapının farklı uzmanlık alanları içinde araştırılması gereğini vurgular (2000: 46).

Barış Manço ile ilgili en kapsamlı eser, Birgül Yangın'a aittir. Yangın, Prof. Dr. Saim Sakaoğlu yönetiminde hazırladığı bitirme tezini Çağdaş Türk Ozanı Barış Manço adıyla kitap halinde 2002 yılında yayımlamıştır. Bu çalışmada Barış Manço'nun hayatı ve sanatı hakkında bilgiler sunulduktan sonra eserleri üzerine bir inceleme yapılmıştır. Ayrıca Manço'nun kendisine ait olan 93, sanatçıya ait olmadığı halde onun yorumladığı 23 eserin metnine yer verilmiştir.

2004 yılında M. Öcal Oğuz'un editörlüğünde hazırlanan ve kapsamlı bir araştırma projesinin ürünü olan Türk Halk Edebiyatı El Kitabı adlı çalışmada da Barış Manço ihmal edilmemiştir. Bu eserde gelenekten geleceğe halk edebiyatının panoramasını çizen Gülin Ö. Eker, Barış Manço'yu "Türk kültür hayatının iki önemli ve farklı döneminin, atlı bozkır medeniyetinden Cumhuriyet dönemine kültürel müştereklerle inşa edilmiş köprüsü" olarak nitelendirir (2007: 329).

2.2. Barış Manço ve Âşık Tarzı

Barış Manço'nun eserleriyle yüzyıllar boyunca âşık edebiyatının ortaya koyduğu ürünler karşılaştırmaya tabi tutulduğunda ikisi arasında önemli benzerliklerin bulunduğu görülür. "Benim

yaptığım âşık edebiyatının devamı, âşıklarla çok sıkı bağlarım var, onlardan esinleniyorum. Firkati, Şeref Taşlıova, Murat Çobanoğlu ve sair. Onlarla benim aramızda pek fazla fark yok yaptığımız iş açısından" (Çobanoğlu, 2000: 42) biçiminde aşık tarzı ile ilişkisini değerlendiren Barış Manço, bir yandan âşık tarzının müzik eşliğinde şiir söyleme boyutunu, diğer yandan hikâye anlatma tekniğini, geliştirmeye çalıştığı sanat formunun imkânları içinde eriten ve dinleyicisine sunan bir sanatçıdır.

2.2.1. Âşık Sanatında Ezgili Şiir Söyleme Geleneği ve Barış Manço

Barış Manço'nun eserleri farklı enstrümanlar eşliğinde, farklı biçim ve türlerde sunulsa da âşık tarzındaki şiir söyleme geleneğinden izler taşır. Halhal adlı şarkısında bir köylü güzeli olan Nazo Gelin'i "yavru ceylan gibi kaçar", "seke seke çaydan geçer", "bir bakışı canlar yakar" gibi Türk saz şiirinde sıkça karşımıza çıkan ifadelerle sunarken dinleyiciye Karacaoğlan'ın güzellerini hatırlatır. İşte Hendek İşte Deve'deki Zeynep de benzer özellikleriyle karşımıza çıkar. Komşu Kızı Düriye, Nazar Eyle, Söyle Zalım Sultan gibi şarkılarda da âşık şiirinde yer alan çok sayıda tasvir, telmih ve mazmunların bulunduğu görülür. Onun, bu tezimizi güçlendirecek onlarca şarkısından birinin sözlerine bakalım:

Aynalı Kemer

Sabah yeli ılgıt ılgıt eserken
Seher vakti bir güzele vuruldum.
Al dudakta inci dişi,
Bu dünyada yok bir eşi,
Seher vakti bir güzele vuruldum.
Aynalı kemer ince bele,
Bu can kurban tatlı dile.
Seher vakti bir güzele vuruldum.
Mor menekşe, nergiz dizmiş boynuna.
Kuşluk vakti aldı beni koynuna.
Cıvıldaşır dudu kuşu,
Sanki bülbülün ötüşü,
Seher vakti bir güzele vuruldum.
Aynalı kemer ince bele,
Bu can kurban tatlı dile.
Seher vakti bir güzele vuruldum.
Akşam oldu, gün kavuştu sessizce,
Dedi güzel ayrılık vardır bize.
Uzakta bir baykuş öttü,
Gül bahçemde diken bitti,
Seher vakti bir güzele vuruldum
Aynalı kemer ince bele,
Bu can kurban tatlı dile.
Seher vakti bir güzele vuruldum (Yangın, 2002: 176)

Şarkıda geçen kelime ve kelime gruplarına baktığımızda Türk halk kültürünün ve âşık tarzı şiir geleneğinin imaj dünyasından alınmış zengin bir tablo ile karşılaşıyoruz.

Bir güzele vurulmak, dünyada eşi olmamak, can kurban, boynuna menekşe nergis dizmek, koynuna almak, ayrılık, vurulmak gibi aşkla ilgili deyimler ve mazmunlar sanatçının yöneldiği kaynağı ele vermektedir.

Sevgilinin fiziksel tasviri için kullanılan tatlı dil, inci diş, al dudak, ince bel, aynalı kemer gibi sıfat tamlamaları, âşık tarzında yüzlerce örneğine rastladığımız söz ustalığının yeni bir yorumunu ortaya koymaktadır.

Aynı şekilde seher vakti, sabah yeli, kuşluk vakti, akşam olmak, gün kavuşmak, ılgıt ılgıt esmek, mor menekşe, gül bahçesi, diken bitmesi, cıvıldaşmak, dudu kuşu, bülbülün ötüşü, baykuşun ötmesi gibi tabiat tasvirlerine ait ifadeler öylesine ölçülü ve yerinde bir kullanımla şarkıya girmiş ki dilimizde binlerce kez kullanılan bu deyimler ve kelime grupları bu çağdaş sanat eserinde yeni bir ahenkle sunulabilmiştir.

Bu sunuş, Çobanoğlu'nun ifadesiyle "yaratma ve eski bildik değerleri yeni nüanslarla donatma" biçiminde karşımıza çıkar ve "hiçbir zaman reprodüksiyon tekrarcılığı" niteliği taşımaz. (2000: 44) Ayrıca şarkının sözleri, Türkçenin saf ve duru olma özelliğini, herkes tarafından anlaşılabilme kolaylığını, çağrışım dün-

yasının zenginliğini, sözcük düzeyindeki ahengini ve letafetini yansıtması bakımından da önemlidir.

2.2.2. Âşık Sanatında Hikâye Anlatma Geleneği ve Barış Manço

Âşık sanatının bir parçası olarak günümüze kadar gelen hikâye anlatma geleneğinin de Barış Manço'nun ilgi alanına girdiği görülüyor. Bal Sultan, Ahmet Bey'in Ceketi, En Büyük Mehmet Bizim Mehmet, Süleyman adlı şarkılarında tahkiye üslubunu kullanan sanatçı, Osman'da tam bir halk hikâyesi modelini dinleyicisiyle buluşturur. Ezgili olarak birçok kez dinlediğimiz bu şarkının sözlerini bu kez hikâye metni biçiminde yeniden okuyalım:

Osman

Osman, bir deli oğlan, on yedisinde.
Bir dikili taşı yoktu şu fani dünyada.
Osman yoksul, Osman garip, Osman bir deli oğlan.
Osman sahipsiz, Osman bir âşık oğlan.
Şerife, bir güzel kız, on beşinde.
Şerife, ay parçası, Şerife elma yarısı,
Şerife bey kızı Şerife ağa kızı.
"Osman kim Şerife kim?" derler, derler de
Araya girerler ağalar beyler.
Sana yoksul dediler Osman.
Garip, fakir dediler Osman.
Ağa kızı nene gerek,
Seni oyuna getirdiler, Osman.
Gel, büyük sözü dinle Osman.
Hani kan kardeştik, Osman!
O kızı sana yâr etmezler.
Gece vakti dellenme, Osman.
Bırak o silahı yerine Osman!
Silahla mertlik olmaz, Osman!
Allah'ın verdiği canı
Almak sana mı kaldı Osman?
Destur be, "tövbe" de Osman,
Yüz bin kere tövbe de, Osman.
Tetik kolay düşer ama Osman,
Dur Osman, dur, çekme Osman!
Osman, bir deli oğlan, on yedisinde.
Bir dikili taşı yok derlerdi
Şu fani dünyada.
Osman yoksul, Osman garip,
Osman, bir deli oğlan, Osman sahipsiz.
Osman, bir âşık oğlan.
Dinleyin ağalar, dinleyin beyler,
Üç günlük dünyada, üç kuruşluk mala
Gönül verenler!
Bilesiniz, artık Osman'ın da
Bir dikili taşı var.
Bir avuç toprağa dikili bir taşı.
Bir de ağızdan ağıza dalga dalga yayılan
Yanık bir türküsü var Osman'ın. (Yangın, 2002: 254-255)

Burada trajik bir biçimde sonuçlanan bir aşk hikâyesi söz konusudur. Yine daha önce var olan kültür kodları kullanılarak pop müziği formunda dinleyiciye sunulan metinle yüzyıllar boyu âşık-hikâyeciler tarafından ortaya konulan klasik halk hikâyeleri arasında tam bir benzerlik vardır. Bu benzerlik sadece içerik yönünden değil, biçim ve üslup açısından da dikkat çekmektedir.

Biçimsel özellikleri bakımından şarkı, âşık-hikâyecilerin anlatma tekniğini hatırlatır. Şarkının sunuluşu kimi yerde düz bir anlatım, kimi yerde ezgili olarak gerçekleşmektedir. Bu, halk hikâyelerindeki nazım-nesir karışımına benzer bir özelliktir.

Hikâyeye başlarken anlatıcı, "dikili taşı olmamak" deyimiyle yola çıkar ve olayların akışı içinde Osman'ın öldüğünü, mezarının başında bir taşın dikili olduğunu açıklar.

Hikâyenin olay örgüsünü üç ana epizot halinde ele almak mümkündür. 1. Âşık olma, 2. Sevgiliye kavuşmak için verilen mücadeleler, 3. Murada erememe ve ölüm.

Klasik halk hikâyelerinin bir kısmında ilk epizot olarak olağanüstü do-

ğum vardır. Şarkıda bu epizot yer almıyor. Halk hikâyelerinin giriş bölümünde olduğu gibi elimizdeki şarkının başlangıç kısmında da birinci derecedeki kahramanların tasvirine yer verilir. Örneğin, Ferhat ile Şirin hikâyesinde Ferhat şöyle tanıtılır: "On beş ve on altı yaşında, devlet tacı başında, izzet ve şeref kaftanı üzerinde, kaşı siyah, kirpikleri siyah, ak gerdanında benler siyah ve gayet beyaz idi." (El Yazması:2) Barış Manço'nun Osman tasviri de şöyledir: "Osman bir deli oğlan on yedisinde. Bir dikili taşı yoktu şu fani dünyada. Osman yoksul, Osman garip, Osman bir deli oğlan. Osman, sahipsiz. Osman, bir âşık oğlan."

Ferhad ile Şirin hikâyesinin giriş bölümünde Şirin ise şöyle tanıtılır: "Gûya Züleyha-yı sani idi. Çeşmi ebrusı çar, kirpikleri tir, kaşları keman, bir afet-i zaman henüz on üç on dört yaşında, devlet külahı başında ve hem şehr-i mezkûrda hüsnü gayet meşhur idi." (Taşbaskı: 3) Sevgili tasviri Barış Manço'da şöyle karşımıza çıkıyor: "Şerife bir güzel kız on beşinde. Şerife ay parçası. Şerife elma yarısı. Şerife bey kızı. Şerife ağa kızı."

Barış Manço'nun hikâyesinde iki sevgilinin kavuşmasının önündeki en büyük engel, ikisi arasındaki sosyal statü farklılığıdır. Şerife'nin ağa kızı olmasına karşılık Osman, yoksul bir delikanlıdır. Zengin-yoksul çatışmasından doğan gerilimi halk hikâyelerinde de görürüz. Âşık Garip hikâyesinde anlatıcı bu konuyu şöyle açıklar: "Yedi sene aradan geldi geçti. Şah Senem on dört yaşına ayak basdi, Garip on beşine. Lakin Garip Senem'in güzelliğini, boyunu görüp canı gönülden gece gündüz gaile-yi gam çekip 'Hey yoh̲ları var eden Allah, on sekiz bin ālemin, herkesin mıradını gōne gōne verirsin. Benim de senden mıradım budur: Ben molla çocuğuyam, bu bir hökümdar gızıdır. Yani ben yohsul evladıyam, bu bir var evladı. Lakin ehval-i ezelde bu yazıyı bene yazmış ol' diyip gece gündüz Şah Senem'in güzelliği, Garib'in cigerini delik delik ederdi." (Türkmen 1974: 206) Barış Manço ise bu durumu şu sözlerle dikkatlere sunar: "Osman kim Şerife kim derler. Derler de araya girerler ağalar beyler. Sana yoksul dediler Osman garip fakir dediler Osman."

Halk hikâyelerinin çoğunda mutlu son söz konusu iken Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber gibi çok ünlü hikâyeler, kahramanların ölümüyle sonuçlanır. Barış Manço'nun hikâyesi de Ferhad ile Şirin'de olduğu gibi ölümle, intihar biçiminde bir ölümle sonlanır. Ferhat, uzun ve yorucu bir mücadelenin ardından Şirin'e kavuşamayacağını anladığında intihar eder. Barış Manço'nun Osman'ı da Ferhat'la aynı kaderi paylaşır.

Dede Korkut Kitabında hikâyeleri koşup düzen, anlatan ve aynı zamanda olayların içinde yer alan, son sözü söyleyen Korkut Ata'nın konumu ile Barış Manço'nun bu hikâyedeki konumu aynıdır. Barış, hikâyeyi anlatmaya başlar, ilerleyen aşamalarda olayın birinci derecedeki kahramanlarından Osman'la konuşur. "Sana yoksul dediler, garip fakir dediler" biçiminde Osman'a hitap eder. "Allah'ın verdiği canı almak sana mı kaldı" diyerek onu uyarır. Sonunda "dinleyin ağalar dinleyin beyler" diyerek dinleyiciye yönelir ve bir değerlendirme yapar. Yani Barış hem hikâyeyi oluşturan musannif, hem de olay örgüsü içinde yer alan bir kahramandır. Ayrıca şarkıyı sunarken canlandırmaya yer verir. Bu tavır, Barış Manço'nun sadece birkaç yüzyıl öncesinden günümüze ulaşan âşık tarzı ile değil çok daha eski dönemlerin ozan-baksı geleneği ile temasa geçtiğini gösteriyor.

Sonuç

XX. yüzyılın ünlü pop müzik sanatçısı Barış Manço, Anadolu Rock akımının kurucuları arasında yer alarak Türk kültürünün kaynaklarına yönelmiş, anonim halk müziği ve âşık tarzı ile yakın temasa geçmiştir. Bu temas sonucunda sanatçı,

kendi sanatını âşık tarzının belli biçim, içerik ve ezgi özellikleriyle donatarak oluşturmuş ve kendine özgü müzik türünü yaratmıştır.

Bu çalışmada inceleme metni olarak ele alınan Aynalı Kemer şarkısı, yüzyıllardır âşıklarımızın hece ölçüsüyle, koşma nazım biçimiyle, güzelleme türünde sergiledikleri şiir anlayışının günümüz çağdaş müzik yorumuyla dikkatlere sunulmuş örneğidir.

Osman adlı şarkıda ise bir hikâye anlatılmaktadır. Bu şarkıda tahkiye üslubu bakımından âşık-hikâyeci geleneğinin gerekleri yerine getirilmiştir. Ancak icra ortamı bakımından farklılık vardır. Kahvehanede karşısındaki dinleyiciye hikâyeyi birkaç akşam boyunca anlatan bir aşığın yerini elektronik ortamın imkânlarını kullanan ve sunumunu pop müzik formatına uygun olarak birkaç dakika içine sığdırmaya çalışan modern bir sanatçı vardır. Yani temasını Türk destan ve hikâyecilik geleneğinden, üslubunu ozan-baksı ve âşıklık geleneğinden alan bir sanatçı söz konusudur. Dinleyici/seyirci ile ortak bir kültürel zemini paylaşan sanatçının sunduğu şarkının metni ve sunumun süresi çok kısa olmakla birlikte kültür ve dil kodlarının doğru kullanılmasından dolayı boşluklar dinleyici/seyirci tarafından doldurulmaktadır.

Bütün bu tespitlerden sonra Barış Manço'yu âşık edebiyatı temsilcilerinden biri olarak kabul etmek mümkün müdür? Onu, Yaşar Reyhani ve Murat Çobanoğlu gibi geleneğin tam bir temsilcisi saymak elbette doğru değildir. Çünkü âşık tipinin yüzyıllar içinde oluşmuş başka özellikleri vardır. Yetişme tarzı, kullandığı enstrümanlar, icra ortamı ve hitap ettiği kitle bakımlarından Barış Manço'yu âşık tarzı şiir geleneğinin içinde görmek mümkün değildir. Ancak duyuş ve hissediş tarzı dikkate alındığında onu geleneğin dışında görmenin de mümkün olmadığını, âşık tarzının gerçek anlamda çağdaş bir yorumcusu olduğunu kabul etmek gerekir.

Kaynaklar

"Barış Manço'ya Doktor Ünvanı Verildi" (1992), *Milli Folklor,* sayı: 13, Bahar, s. 15

BAYRI, M. Halit (1957), *Halk Şiiri-XX. Yüzyıl*, İstanbul: Varlık Yay.

ÇOBANOĞLU, Özkul (2000), "Barış Manço Araştırmalarının Önemi ve Yöntemi Üzerine Tespitler", *Milli Folklor,* sayı: 46, Yaz, s. 40-46

EKER, Gülin Ö. (2007), "Gelenekten Geleceğe Halk Edebiyatı", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, (Editör: M. Öcal OĞUZ), s. 325-379, Ankara: Grafiker Yay.

Ferhad İle Şirin Hikâyesi, El yazması, İstinsah tarihi: 1261, (Atatürk Üniversitesi Merkez Kütüphanesi Seyfettin Özege Kitaplığı, No: ASL-22618)

Ferhad İle Şirin Hikâyesi, Taşbaskı, (Atatürk Üniversitesi Merkez Kütüphanesi Seyfettin Özege Kitaplığı, No: 22618)

GÜNAY, Umay (1992), "Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço", *Milli Folklor*, sayı: 13, Bahar, s. 2-3

KAYA, Doğan (2001), "Âşıklık Geleneğinin Geleceğiyle İlgili Düşünceler ve Yapılması Gerekenler", *Milli Folklor*, sayı: 52, Kış, s. 87-92

KÖPRÜLÜ, Fuad (1962), *Türk Sazşairleri,* Ankara: Milli Kültür Yay.

OĞUZ, Öcal (1999), "Dr. Barış Manço", *Milli Folklor*, sayı: 42, Yaz, s. 97

OĞUZ, Öcal (2003), "Batı Oğuz Sahası (Anadolu-Azeri) Aşık Edebiyatı", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi,* s. 507-619, Ankara

ÖZDEMİR, Nebi (2002), Türk Anlatım ve Gösterim Geleneği İçinde Özay Gönlüm'ün Yeri, *Milli Folklor*, sayı: 53, Bahar, s. 39-55

ÖZTELLİ, Cahit (1953), *Dertli-Seyrani / Hayatı Sanatı Şiirleri,* İstanbul: Varlık Yay.

ÖZTELLİ, Cahit (1954), "Dertli Divanı", *Türk Dili,* sayı: 39, 1 Aralık, s. 186-190

SAKAOĞLU, Saim (1986), "Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine", *III. Milletlerarası Türk Folklor KongresiBildirileri, I. Cilt, Genel Konular,* s. 247-251, Ankara

SOLMAZ, Mine (1997), "Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ve Türk Halk Bilimi Anabilim Dalında Hazırlanan Tezler Bibliyografyası-II", *Milli Folklor,* sayı: 36, Kış, s. 93-96

TÜRKMEN, Fikret (1974), *Âşık Garip Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yay.

VAROL, Kemal (2003), "Omzundaki Enstrümanı Değiştiren Ozan: Haluk Levent", *Milli Folklor*, sayı: 59, Güz, s. 53-56

YANGIN, Birgül (2002), *Çağdaş Türk Ozanı Barış Manço*, Ankara: Akçağ Yay.

YENİDÜNYA, Mehmet Oğuz (2003), "Barış Manço'suz Bir Türkiye", *Çizgi*, sayı: 8, Mart-Nisan, s. 22

YILDIRIM, Dursun (1999), "Dede Korkut'tan Ozan Barış'a Dönüşüm", *Türk Dili*, sayı: 565-570, Haziran, s. 505-530