

SON BAKIŞTA AŞK: NİL KARAİBRAHİMGİL VE “BU MUDUR?”

Şirin Özgün

Abstract

Love at Last Sight: Nil Karaibrahimgil and Her Song “Bu Mudur?”

Nil Karaibrahimgil, a singer and song writer in the Turkey’s popular music realm since 2000s, has been the target of many discussions and criticisms towards her identity as a ‘free spirit’, her sarcastic emphasis on freedom and love, and her involvement with the advertising industry, composing and performing commercial jingles using very successful musical-lyrical hooks. In this article, one of her songs, “Bu Mudur?” and its video are analyzed in terms of their possible references to Walter Benjamin’s concept “love at last sight”, and Karl Marx’s idea that “in the modern era all that is solid melts down into the air”, elaborated and popularized by Marshal Berman in the late 1980s. The song and its video are interpreted as carrying an alternative stand and approach to love, to gendered identities and the impact of modern times on love and longing.

Türkiye’de popüler müzik alanı heterojen, kadınların ve erkeklerin çok çeşitli kimliklerle var olduğu, akışkan toplumsal cinsiyet performanslarına açık bir alandır. Dünyanın her yerinde olduğu gibi, toplumsal dinamikler ve müzik alanı burada da birbirini karşılıklı olarak etkileyip dönüştürmekte. Popüler müzik alanında öne çıkan kadınların kimliklerinin inşası da tam bu bakımdan ele alınabilir. Bu makalede, Nil Karaibrahimgil’in popüler müzik alanına adım attığı günden bu yana sergilediği kimlik performansı ve bununla ilişkili söylemlerinden kısaca bahsedilecek, ardından da “Bu Mudur?” isimli şarkısı bu kimlik ve söylem çerçevesinde incelenecektir. Bu incelemenin ‘nesnellikten’ uzak olacağını, bu şarkının seçilmiş olmasının bütünüyle şarkıdaki anlam ve çağrışımların bu satırların yazarının anlam dünyasına hitap etmesinden kaynaklandığını baştan belirtmekte fayda var. Roland Barthes’ın da vurguladığı gibi, bir metin çok sayıdaki kültürün ve diyaloga, müzakereye dayanan karşılıklı ilişkilerin sonucu olan çoklu bir yazım sürecinin sonucudur. Fakat bu çoğulluk tek bir noktada birleşir ve bu nokta yazar değil, okuyucudur. “Bir metnin özgünlüğü kaynaklandığı yerde değil, ulaştığı yerde doğar” (Barthes [1970] 1974: 150). Bu şarkının seçilmesinde de benzer bir sürecin etkin olduğu söylenebilir.

Nil Karaibrahimgil Şarkılarında Merkezi Temalar

Kadınların kamusal alandaki ve özellikle de popüler müzik alanındaki görünürlükleri ve inşa ettikleri kimlikler, içinde geliştikleri toplumsal-kültürel bağlamlardan bağımsız kavranamaz. Kadın özgürlüğü ve ‘güçlü kadınlar’ ile ilgili söylemlerin Türkiye’deki kadın hareketinden/feminist hareketten bağımsız gelişmedikleri de açıktır. 1980lerde dayak karşıtı kampanyalar ve mor iğne kampanyaları o dönemler-

de onlu yaşlarını süren bir kuşak için feminist ve/veya güçlü kadın imgesinin temellerini atmıştır. Bu feminist kadın imgesi başına buyruk davranabilir, erkeklere kafa tutabilir ve haklarını savunabilirdi. Fakat aynı ana akım yorum feminist kadınların, erkeklerle ilişkilerinde başarısız olmuş, çirkin ve tatminsiz, erkek düşmanı kadınlar olduğu fikrini de yaygınlaştırıyordu. Bu iki karşıt yorum 1980'lerde yeni yeni çocukluktan çıkan kuşak için feminizmle ve kadın özgürlüğü fikriyle kurdukları ilişkide belirleyici olmuştur: "hayır tabii ki feminist değilim"; "kadın hakları değil insan hakları vardır"; "erkek düşmanı değilim" vb. savunma cümleleri bu satırların yazarının da içinde yetiştiği kuşağın, kadın kimliği nedeniyle karşılaştığı sorunları çözerken sıklıkla başvuracağı kalıplar haline gelmiştir. Bu ikircikli duruş 'feminist olmak kötüdür ama kadınlar özgür olsa iyi olur', şeklinde özetlenebilir. Bu bakışta özgürlük, tanımlanmamış, sınırları muğlak, bireyi merkeze alan ve değişken bir kavram olarak belirir.

1990ların sonunda kadın hareketinin yeniden yükselişe geçmesiyle kadınların özgürlük mücadelesi yeniden görünürlük kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde kadın hareketi ülkedeki diğer özgürlükçü hareketlerle de ortaklıklar kurarak çok katmanlı ve çok bileşenli bir yapıya bürünmüştür.¹ 2000lerin başında kadın hareketinin söylemlerinin yaygınlaşması ve popülerleşmesi, 1980 sonrası giderek yerleşikleşen bireycilik eğilimleriyle birleşerek, toplumun belli kesimlerinde bir sahte-özgürlük anlayışının gelişmesinde de etkili olmuştur. Bu bakışa göre bireyler varoluş koşullarını ve içinde yaşadıkları sosyo-kültürel ortamı değiştirmeden de, tamamen kendi bireysel iradeleri ile 'özgür' olabilir, 'özgürce' davranabilirler. Maddi koşullarla ilişkisi zayıf ve apolitik bir bireyciliğin hüküm sürdüğü bir çağda, böylesi bir 'özgürlük' söylemi tam da yerini bulmuştu. Böyle bir kültürel iklimde genç bir kadın-Nil Karaibrahimgil- birdenbire bir cep telefonu şirketinin reklamlarında söylediği şarkıyla gündeme oturdu: "Ben Özgürüm" (2000).

Bu bir dizi reklam filminde Nil bir yandan şarkısını söylüyor, bir yandan sırtında çantası tek başına Türkiye'yi dolaşan 'özgür kız Nil'i canlandırıyor. Bu 'özgür kız' kimliği aynı anda hem alay konusu oldu —çünkü Türkiye'de genç bir kızın tek başına dere tepe dolaşamayacağını herkes bilirdi-, hem de onu bir anda şöhrete kavuşturdu. Bu reklam filmini ilk albümü izledi: *Nil Dünyası* (2002) ve bu albümün çıkış parçası, ilk video klibini çektiği "XL" oldu. Güçlü bir düzenlemeye eşlik eden naïf sözler ve çocuksu bir kadın sesi o zamana kadar alışmış olduğumuz 'güçlü' kadın seslerinden² ayrışıyordu. Bu çocuk-kadın imgesi, o dönem yeni yeni hayata atılmaya başlayan bir kuşağın büyümeyle ve sorumluluklarla kurduğu ilişkiyi yansıtan bir ayna niteliğindediydi; zira 'içindeki çocuğu kaybetmemek', dönemin başat popüler sloganlarından biriydi.

Nil "Ben Özgürüm" şarkısından sonra yine bir reklam *jingle*'ı olan ve 2004 yılında yayınlandığı *Nil FM* albümünde yer alan "Çocuk da Yaparım Kariyer de" şarkısıyla popüler kültürde halihala-

1- Türkiye'de kadın hareketinin tarihiyle ilgili olarak bkz. Koçak 2007; Kum ve di. 2005; İlyasoğlu ve Akgökçe 2001.

2- O zamana kadar öne çıkmayı başarmış olan kadın şarkıcılar, yorumculukları ile (Ajda Pekkan, Nilüfer) ya da Sezen Aksu gibi hem yorumcu hem de besteci kimlikleri ile var oluyordular. Onları oluşturan kültürel iklim mümkün olduğunca erken yaşta olgunlaşıp hayata atılmayı gerektiriyordu. 1990lardan sonra ise çocukluk ve gençlik sürelerinin giderek uzadığını, bir önceki kuşakla karşılaştırıldığında yetişkinliğe geçişin ötelendiğini görebiliriz. Bu fark bahsi geçen kadın sanatçıların icra pratikleri ve şarkılarının sözleriyle Nil'in sözleri ve söyleyişi karşılaştırıldığında açıkça görülebilir. Türkiye'de popüler müziklerde kadınların konumu ve pratiklerine dair daha fazla bilgi için bkz. Yıldız 2007; Yıldız ve Çelik 2006.

zırda yeri olan bir deyiş/söylemi yeniden üretip yaygınlaştırdı. “Çocuk da Yaparım Kariyer de” şarkısı kariyerinde engel tanımayan, hem iyi anne, hem bakımlı, hem de gerektiğinde iyi ev kadını olan bir ‘süper kadın’ imgesini yüceltiyordu. Bütün bu işleri bir arada yapmanın ve bütün bu kimliklere aynı anda sahip olmak zorunda kalmanın yıkıcı etkileriyle ilgili bir sözü yoktu bu şarkının. Bu şarkı, düzene meydan okumak şöyle dursun, tam da kadınların bir yandan ekonomik sistemin işleyişine katkıda bulunurken bir yandan da geleneksel kadınlık rollerinden geri kalmamalarını öneriyordu.

Öte yandan, Nil Karaibrahimgil’in şarkılarındaki aşk söyleminin belli bir eleştirel ton barındırdığı söylenebilir. Aşk, bilindiği gibi Türkiye’de popüler müzikte temel izlektir. Fakat bu ‘aşk’ asla sabit değildir, zaman geçerken o da dönüşüme uğrar. Sezen Aksu’nun kendisiyle birlikte her şeyi yakıp geçen gözü kara âşık tipolojisinin yerini giderek Demet Akalın gibi, gidene kapıyı gösteren bir âşık tipolojisi almaya başlamıştır. Diğer yandan bu aşk şarkılarının çoğunda ilgi âşık olunan kişiden çok âşığın kendisine yönelmiştir: narsist bir kendine acıma ya da kendi dertlerini merkeze alma tavrının aşkla ilgili anlam dünyamıza genel olarak hâkim olduğu ileri sürülebilir. Nil Karaibrahimgil’in aşkla ilgili söylemlerinin bütün bu aşk meta-anlatısıyla alay ettiği (örneğin “Gitme Yoksa...” (2004), “Akbaba” (2004), “Peri” (2006)), kimi zaman bu çerçeveye teslim olduğu ama asla kendinden vazgeçmeyen, kendini aşk uğruna parçalamayan, mesafeli ve görece ‘rasyonel’ bir duruşa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu rasyonel duruşun ve sorgulamanın temelini ‘özgür’, ‘bağımsız’, ‘kendine yeten’ genç kadın kimliğinin -sahte de olsa- sahiplenilmesinden kaynaklandığını düşünüyorum.

Bu bağlamda, “Pırlanta” şarkısı (2006) örnek gösterilebilir. Bu şarkı pırlanta satışlarının yükseldiği, ‘tektaş’ yüzükle aşkını ilan etmenin olmazsa olmaz bir gereklilik olarak gündelik hayatta yerini aldığı bir dönemde gündeme gelmiştir. Kadın-erkek ilişkilerindeki maddiyat dengelerinin de diğer gündelik hayat alışkanlıkları gibi değiştiği bir ortamda, bu şarkı Nil’in ikircikli söylemini yeniden üretir. Bir yandan tektaş yüzük ve onun simgelediği güç ve iktidar duygusu sahiplenilirken, diğer yandan bunu erkeğine havale etmeyen ve kendisi halleden, erkeğinden para değil yalnızca samimi bir sevgi bekleyen güçlü kadın imgesi öne çıkarılır. Bu şarkının ruhen ve içerik olarak “Çocuk da Yaparım Kariyer de”nin devamı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Fakat diğer yandan bu şarkıda kadın erkek ilişkilerine dair bir nebze olsun eleştirel bir yaklaşımın izlerini bulmak da mümkündür: Nil ‘tektaşını’ kendisi alabileceğini söylerken aslında giderek ruhsuzlaşan bir dünyada aşk ilişkilerinin parayla doğrudan bağlantılı olmasına, aşkın artık zor bulunur hale gelmesine sitem etmektedir. Dünyanın bu gidişatından duyulan üzüntüyü daha açık bir şekilde, bir başka şarkıda da tespit edebiliyoruz: “Bu Mudur?”

2006 yılında yayınlanan *Tek Taşımı Kendim Aldım* albümünün son klip şarkısı olan “Bu Mudur?”, Nil’in öne çıkan pek çok şarkısının aksine belli bir slogan içermeyen, doğrudan bir iddiası olmayan, görece muğlak duyulan bir şarkıdır. Fakat diğer yandan bu şarkı Nil Karaibrahimgil’in kimliğini ve eğitimi³ yansıması açısından bir dönüm noktası olarak görülebilir. Şarkı, sözleri itibarıyla Marksist sosyoloji ve eleştirel kuram yazınına az-çok aşına birinin kolaylıkla tanıyabileceği kavramlar ve terimler barındırır: modern zamanlar, buharlaşım uçma, kayıp giderken fark edilen güzellik...

3- Nil Karaibrahimgil Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler bölümünden mezun olmuştur. Bu bölümde okuyan herkesin Marksist düşüncenin ve eleştirel kuramın temel kavramlarıyla bir şekilde tanışması kaçınılmazdır.

Bu göndermeler vasıtasıyla içinde yaşadığımız dünyada aşkın başına ne geldiği sorgulanırken, alttan alta bir yüzyıl sonu (*fin-de- siècle*) hüznü hissedilmektedir. Bu tavır şarkının video klibinde kullanılan görsel malzeme ve teknikle de pekiştirilmektedir: Eski Yeşilçam filmlerinden ‘anlar’, ileri geri sarma ve kesip yapıştirma teknikleriyle oyuncuların dudaklarının sanki şarkıyı söylüyorlarmış gibi görüldüğü ‘anlar’ olarak yeniden üretilmiştir. Şarkının sözleriyle birlikte bu görüntüler çok katmanlı bir okumayı mümkün kılar. Bu şarkıyı ve klibini bir metin olarak ele alıp okumaya çalışırken temel bir konuyu gözden kaçırmamakta fayda var: Bu okuma, şarkıyı yazan ve icra edenin niyetleri ve düşüncelerinden daha fazla, bütün bu performansı bir metin olarak ele alan yorumcunun-yazarın anlam dünyasını ortaya koymaktadır. Her okuma, kendi içinde bir performans olarak kabul edilebilir; burada ortaya koyulan yorum ne mutlaktır, ne de bir gerçeklik iddiası taşımaktadır.

“Bu Mudur?” Klibinin Akışı

Şarkının klibi Zeki Müren ve Belgin Doruk’un bir diyaloguyla başlar. Bu sahne Zeki Müren ve Belgin Doruk’un 1959 yılında çekilmiş olan *Kırık Plak* isimli filminden alınmıştır. Zeki Müren filmde ‘Bir yıldız olan Zeki Müren’i canlandırmaktadır- tıpkı Nil’in ‘özgür kız Nil’i oynadığı gibi. Zeki Müren’in bu klipte karşımıza merkezi bir rolde çıkıyor olması temsil ettiği kimlik performansı açısından anlamlıdır. Zeki Müren’in gerçek hayatta bu filmdeki gibi yaşayıp yaşamadığından emin olamadığımız, kimlik performansı sanatçı olarak performansı arasındaki sınırı tam kavrayamadığımız gibi, gibi Nil’in de gerçekte kliplerde ve diğer performans alanlarında (televizyon şovları, konserler ve köşe yazıları) gördüğümüz o ‘özgür kız’ olup olmadığından asla emin olamayız. Evet, bütün kimlikler birer performanstır, fakat tıpkı Zeki Müren’de olduğu gibi bu ‘yapma’ görünen hal o performansın varlığını açıkça gözler önüne serer ve kimliğin sahiciliğinin sorgulanmasına neden olur. Zeki Müren’in ve Nil’in ‘kendilerini’ oynamaları her ikisi için de kimliklerin nerede başlayıp nerede bittiğini muğlaklaştırmış, hakikat ve yanılsama arasındaki sınırı silikleştirmiştir.

Klip başlarken Zeki Müren Belgin Doruk’a “Ne güzel beste bu, senin mi?” diye sorar. Belgin Doruk utanarak karşılık vermeye çalışırken Zeki Müren piyanoya doğru ilerler ve şarkı başlar. *Kırık Plak* filminde bu sahnenin devamında Zeki Müren piyano başına oturur ve şarkıyı çalmaya başlar. Çaldığı parça, bestesi ve güftesi Zeki Müren’e ait olan “Bir Beyaz Gül Gibisin”dir. Oysa klipte çalan “Bu mudur?” şarkısıdır. *Kırık Plak* filmindeki bu sahnenin klipteki kullanımı geçmiş ve gelecek arasında bir diyalog çağrışımı yapar, ve şarkının merkezinde yer alan temalardan biri olan nostalji duygusunu pekiştirir.

Şarkı enstrümantal bir girişle başlar, bu giriş -ve şarkının tamamı- ritmik *riff* kullanımları üzerine kurulmuştur. Sözlerin henüz duyulmadığı bu bölümde Nil’in döngüsel bir şekilde “aşk” diye seslendiğini duyarız. Bu seslere eşlik eden görüntülerde ise bir balo salonunda dans eden insanlar ve sırasıyla Belgin Doruk, Türkan Şoray ve Filiz Akın enstrümanların ritmik dönüşleriyle uyumlu bir şekilde görünüp bir kaybolur, bir yandan da ağlayan gözlerle ve hınçla bize bakıp Nil’in sesiyle “aşk” diye seslenir. Bütün şarkı, başlangıcından bitimine kadar, kadınlar tarafından aşkın çağırıldığı, yasının tutulduğu bir anlatıdır. Enstrümantal bölüm bittiğinde şarkının sözleriyle beraber Nil’i görürüz. Ellerine çenesine destek olmuş, hayal kırıklığına uğramış bir genç kız edasıyla şarkıyı söyler: *Kalbim vurulmuş mudur, ça-çarpıp durmuş mudur? Bu Mudur? Zeki Müren bütün şarkı boyunca yapacağı gibi üzgün bir şekilde kafasını sallayarak bir görünür bir kaybolur, “bu mudur?” sorusunun*

ardından. Toplumsal cinsiyet kimliği bağlamında bir ara konumu temsil eden Zeki Müren, hem kadınların aşkla ilgili hayal kırıklıkları nedeniyle suçlayacakları bir öteki, hem de onlara bu konuda hak verecek kadar 'içeriden' biridir. Sözlerin ikinci dönüşünde artık şarkıyı Nil'le beraber Türkan Şoray, Filiz Akın ve Belgin Doruk da söylemektedir. Sözlerin arasında Nil'in iniltiye benzer iç çekişlerini duyarız: bu seslere de Belgin Doruk'un ağlayarak yatağa kapaklanmadan hemen önce, elleriyle yüzünü tutarak ağladığı görüntüler eşlik eder. Bir diğer görüntü katmanı olarak, bir davulcu ve bir trompetçi öne çıkar: bu görüntüler de *Kırık Plak* filminden alınmış, enstrümcuların hareketleri sanki şarkıyı onlar çalışıyormuşçasına değiştirilip uyarlanmıştır. Nil, *Modern zamanlarda aşk, yorulmuş mudur? Bu Mudur?* derken, Filiz Akın şoför koltuğuna oturmuş, gözünde güneş gözlükleri, bir kolunu pencereden dışarı sarkıtmış, ağızındaki sigarayı yere fırlatır. Üç aktrist de hem ağlarken, hem lanet ederken, hem hınçla bakarken aşkın yok oluşuna tepki gösterir gibidirler.

Nakarat bölümünde geri vokallerin eklenmesi ve ritmik yoğunluğun artmasıyla oluşturulan bir derinlik algısı dramatik etkiyi güçlendirir. Şimdi sanki bir koro gibi söylemektedirler şarkıyı: *Yanıp sönerken ne güzeldi* (Nil), *ne güzeldi* (Filiz Akın, ağlayarak), *ne güzeldi* (Belgin Doruk, Zeki Müren'e bakarak); *kayıp giderken ne güzeldi* (Nil), *ne güzeldi* (Türkan Şoray), *ne güzeldi*... Filiz Akın parlak güneş ışığı altında çimlere uzanıp gözlerini kapatmışken, Ediz Hun gelip alından öper.

Kısa bir enstrümantal bölümü ikinci sözler izler. *Senin kalbin boş mudur, çalsam evde kimse yok mudur? Bu mudur?* sözlerinin ardından Zeki Müren'in yine ne diyeceğini bilemez bir şekilde gözlerini yere indirdiğini görürüz. *Modern zamanlarda aşk* (Filiz Akın) *dupdidududu mudur?* (Nil) sözlerinin ardından Belgin Doruk yine Zeki Müren'e sorar: *Bu Mudur?* Sözlerin ikinci dönüşünde Zeki Müren kendisine yöneltilen sorulara elindeki beyaz gülü uzatarak yanıt verir, ama yine gözlerini yerden ayıramaz. Bu beyaz gül şarkının 'orijinal' şarkıyla ve öyküyle ilişkisini tekrar hatırlatmaktadır: bu görüntülerin bir kısmının alınmış olduğu *Kırık Plak* filminde Zeki Müren'in çalıp söylediği şarkı "Bir Beyaz Gül Gibisin"dir.

Bu sözlerin ardından gelen nakarat bölümünü, dramatik etkiyi daha da güçlendiren bir enstrümantal bölüm izler. Bu bölümde ritmik yapı sıklaşır, Nil'in "aşk" diye seslenen sesi hala duyulmaktadır. Görüntülerse bu gerilimli hissi destekler niteliktedir: Türkan Şoray, son sürat araba kullanmakta ve bir başka arabayla yarışmaktadır. Enstrümantal bölüm biterken arabalardan biri kaza yapar ve yuvarlanır. Bu noktada altyapıyı oluşturan enstrümanlar birden susar ve sözlerin üçüncü bölümü başlar. Bu kez ritmik yapı nefes sesleriyle sağlanmaktadır. Nil, *Nefesler tutulmuş mudur, atmosferde aşk yok mudur?* derken, Zeki Müren'in nefes nefese kaldığını görürüz. *Modern Zamanlarda aşk, buharlaşıp uçmuş mudur?* dediğinde ise şarkının ana cümlesi de nihayet söylenmiş olur. Filiz Akın, *Bu Mudur?* derken yine nefes nefesedir. Bu sözlerden sonraki nakaratta şarkının sonuna yaklaşılmıştır ve görüntü akışıyla sanki herkes koro halinde şarkıyı söylüyormuş duygusu yaratılır. Nakaratı Nil'in "aşk" diye seslendiği kısa bir enstrümantal bölüm izler ve şarkının bittiği noktada Zeki Müren tekrar belirerek son sözü söyler: *Yeter artık! İstedğin aşksa, ayrılma zamanı geçeli çok oldu, ve arkasını dönüp gider.*

Bu akışı bir metin olarak ele aldığımızda görüntü kullanımı ve sözlerin birbirini tamamladığı, anlamsal olarak bütünlediği görülebilir. Bu anlatıda öne çıkan 'bir şeyin kayıp giderken yakalanan güzellik', 'modern zamanlarda aşkın buharlaşıp uçması', ve 'aşka duyulan özlem' gibi temalar değişen

bir dünyanın değişen değerleri karşısında geliştirilen bir tavra işaret etmeleri anlamında önemlidir. Bu temalar -rastlantısal ya da değil- Walter Benjamin'in "son bakışta aşk" tartışmasına, Karl Marx'ın 19. yüzyılda ilk kez kullandığı ve Marshall Berman'ın 1982'de kapsamlı bir tartışmaya dönüştürdüğü "modern zamanlarda katı olan her şeyin buharlaştığı" önermesine ve derin bir nostalji geleneğine gönderme yapmaktadır. Makalenin geri kalanında bu temalar açıklanmaya çalışılacaktır.

Son Bakışta Aşk

Aşkın yorulduğu ve buharlaşıp uçtuğu bu 'modern zamanlar' pek çok farklı anlam ifade edebilir. Modernliğin tam olarak ne zaman başladığı, bitip bitmediği, karakteristiklerinin ne olduğu gibi konular sosyal bilimcileri hâlihazırda düşündürülen sorulardır. Başlangıç tarihi ve yorumdan yoruma değişen koşulları ne olursa olsun modernlik temel olarak belli bir üretim biçimini (kapitalist) ve buna uygun bir işbölümünün egemen olduğu bir çağı; küçük ölçekli ve kuralları-sınırları belli toplumların yerini büyük ölçekli kentlerin ve kaosun almasını ifade eder. 19. yüzyıl modernliğin ne olduğunun ve sonuçlarının çokça tartışıldığı bir dönemdir. Bu kaos içinde insanların değişen dünyayı anlamlandırma çabaları farklı kanallardan günümüze ulaşır: Modernliğin gündelik hayat üzerine etkilerine dair düşünen şair Charles Baudelaire ve Kapitalist üretim ilişkilerinin bir sonucu ve nedeni olarak modernliği açıklamaya çalışan Karl Marx ve Friedrich Engels aynı dönemin ürünüdür.

Baudelaire'e göre modernlik uçucu ve geçici bir durumdur; şair bu yeni yaşamı kavramaya çalışırken sokağa yönelir. *Les Fleurs du Mal* isimli kitabındaki "A une Passante"⁴ şiiri Baudelaire'in kentin akışkanlığı ve modern hayatın uçuculuğu karşısındaki tavrını ortaya koyar: şair kentin uğultulu kalabalık sokaklarından birinde birden, yüzü peçeyle örtülü, besbelli yas tutan bir dul olan bir kadınla karşılaşır. Kadının güzelliği karşısında şok geçirir, uçuculuğu karşısında ezilir ve ardından bakakalır. Birbirlerini bir daha asla görmeyeceklerini bilerek, gözlerinde fırtınalar gördüğü kadını sevmiş olduğunu anlatır (Baudelaire 1896: 270). "Baudelaire'de Bazı Motifler" isimli makalesinde Walter Benjamin, bu şiiri ele alır ve modern zamanlardaki kentli aşka dair şu tespiti yapar: "Büyükşehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk. Onu kendine çeken, şiirde büyülenme anıyla örtüşen bir ebedi elvedadır... Böyle bir aşkı sadece büyük şehir insanı yaşar... ve böyle bir aşk için pek de seyrek olmayarak şu söylenebilir: Bu aşk engellenmekten çok esirgenmiştir" (Benjamin 1995: 129-30).

'Engellenmekten çok esirgenen aşk' fikri "Bu mudur?" şarkısında da karşımıza çıkar: Âşık olup olmama konusunda emin olamayan, sevgilinin kalbini çalıp çalmama konusunda ikircikli davranan, kararsız bir duruşla karşılaşırız. Sevginin de diğer her şey gibi serbest dolaşıma girdiği bir kültürde, bireyler gerçekten de önlerinde engel olduğu için değil, kendilerini esirgedikleri için aşka belli bir mesafeden bakarlar. Öte yandan aşka içkin olan 'özlem' ve 'ulaşılmazlık' bu tuhaf mesafeyle birleştğinde modern zamanlarda aşk imkânsız hale gelir.

Benjamin, "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*" isimli makalesinde (Benjamin 1968 [1955]: 217-253) o zamana kadar eşsizliğiyle var olmuş sanat yapıtlarının çoklu yeniden üretim sonucunda nasıl dönüştüğünü ve toplumu dönüştürdüğünü anlatır. Benjamin'e göre bir

4- Kitabın ismi *Kötülük Çiçekleri*, şiirin başlığı ise "Geçen Bir Kadına" olarak Türkçeye çevrilmiştir (Baudelaire 1999).

sanat yapıtının en mükemmel röprodüksiyonu bile temel bir yoksunluk ifade eder: o sanat yapıtının ortaya çıktığı zaman ve mekân içindeki eşsiz varoluşu. Diğer yandan, bir sanat yapıtının yeniden üretilmesi onu bir anlamda ‘demokratikleştirir’. Sanat yapıtı yeniden üretildiğinde ilk kez üretildiği zaman ve mekân içindeki ağırlığını yitirirken, bir yandan da o zaman ve mekânın sınırlamalarından kurtulur ve erişilebilir bir hal alır (Benjamin 1968 [1955]: 220). Benjamin bu yeniden üretim sırasında yok olan şeye ‘hale’ (*aura*) der: mekanik yeniden üretim çağında solup giden şey sanat yapıtının etrafını saran haledir. Hale, Benjamin’e göre doğaya bakarak daha rahat anlaşılabilir. Doğada hale, bir nesne ne kadar yakın görünse de onunla bakan kişi arasında bir mesafe algılanması olarak tarif edilebilir. Örneğin, der Benjamin, “bir yaz günü öğleden sonra uzanmış dinlenirken gözlerinizle ufka bakarsınız. Karşınızdaki sıradağlar ufku çizer ve bu imgeyle aranızdaki mesafe onun halesidir. Aynı şekilde uzandığınız yere gölge yapan ağacın dalı da ne kadar yakın olursa olsun onu bir mesafe ile birlikte algıyorsunuz. İşte bu mesafe, aranızdaki asla kapanmayacak bu uzaklık, o nesnenin etrafını saran haledir” (Benjamin 1968 [1955]: 222). Yeniden üretilen sanat yapıtı, mesafesini, yani halesini yitirir ve yakınlaşır; eşsizliğini yitirip kaybolurken, çevresine son bir kez ışık saçır: bir şeylerin yok olup giderken yarattığı bu ışımaya Baudelaire’in sevgilisine duyduğu aşkı da belirgindir. Nil Karaibrahimgil’in “Bu mudur?” şarkısında ise bu söylem ‘yeniden üretilir’: yitip giden bir aşkın ardından, ya da kavram olarak artık var olmayan ‘aşk’ın ardından “*kayıp giderken ne güzeldi, yanıp sönerken ne güzeldi*” der Nil. Bu dizeler tam da Benjamin’in sanat yapıtının etrafını saran haleyi yitirirken son bir kez ışımamasını tarif ettiği gibi, aşkın da yok olurken -son bakışta- etrafına bir parlıltı saçtığını anlatır. Aşk ulaşılamazken, hala aramızda bir mesafe varken bildiğimiz, tanıdığımız anlamda aşktır. ‘Modern zamanlarda’ ise aşk da diğer her şey gibi erişilebilir bir hal almış ve yakınlaşmıştır. Bu yakınlık onun yok oluşunun da işaretidir aslında. Oysa aşk bir arayıştır: tamamlanmamış olarak doğan ve bir bütüne varmak için çabalayan insanın sonsuz arayışı... Bu yüzden aşk öncelikle bir özlemdir, bir olmayı ve bütünlünmeyi özlemektir (Hasanoğlu 2010). Bu özlemin günümüzde nostalji biçimini aldığını söyleyebiliriz.

Nostalji Latince *nostos* ve *algia* kelimelerinin birleşiminden oluşur. *Nostos* eve dönüş demektir, *algia* ise özlem. Svetlana Boym nostaljiyi “artık var olmayan ya da hiç var olmamış bir eve dönmeyi özlemek” olarak tanımlar (Boym 2007: 7). “Bu mudur?” şarkısının klibinde şarkının sözlerindeki özleme paralel olarak geçmişle nostaljik bir bağ kurulur: geçmiş ve bugün, yakın ve uzak, hayal ve gündelik hayat bir aradadır. Klipte geçmişin bugünde yeniden yaratılması, geçmişin kendisini saran haleden çıkmaya zorlanıp bugünün diliyle konuşması ve o geçmişe duyulan özlem bir arada kullanılır. Müdahale edilen görüntü, kendisi olmayan - ama aynı zamanda söylem olarak kendisinin de içerdiği (aşkı aramak, aşka duyulan nostalji)- bir anlatıya dönüşür. Eski filmlere yüklenen nostaljik anlam bu filmlerin aşkla ilgili söylemlerinin de yeniden üretilmesidir bir bakıma: bu filmlerde de aşk zor bulunan, kolay yıpranan ve kırılan, korunması gereken bir şeydir. Yirminci yüzyılın sonunun ruhunu yansıtan şarkı da tam olarak bunu anlatır. Geçmişte de aşkın benzer bir durumda oluşuna dair gerçekçiliğe yaklaşan bir düşünce ve geçmişte yine de saf ve temiz aşkların mümkün olduğuna dair nostaljik inanç bir aradadır. Teknolojik yeniden üretimle müdahaleye uğrayan eski filmler bu klipte son bir kez bütün güçleriyle ışırlar: sahip oldukları eşsiz güzelliğin ve yadıkları melankolinin nedeni budur.

Tanım itibarıyla bu kadar erişilmez olan bir kavramın ortadan kalkması, etrafını saran halenin yitirilmesi hangi koşullara bağlanabilir? Aşkı çevreleyen halenin yitirilmesi demek, biraz

da çelişkili bir biçimde, bir ulaşma-erişme ihtimalinin de ortadan kalkması, aşkın tamamen bizim dışımızda kalması ve temsil ettiği değerlerin de ortadan kalkması anlamına gelir. Aşk tam da ulaşamaz, dokunulamaz bir hedef, bir amaç olarak yaşandığında değerlidir ve bu ulaşma 'ihtimali' onu gerçek kılar. Hale ortadan kalktığına, aşkın gerçekliği de sarsılır. Aşk buharlaşıp uçmuş mudur? Aşkın son bir kez parladıktan sonra buharlaşıp uçmasının nedenlerini modern zamanların koşullarında aramak gerekir belki de...

Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor

Yüzyıl sonu (*fin-de-siècle*) kavramı 19. yüzyılın sonundaki toplumsal kaos ve hızlı değişimlerin yarattığı bir umutsuzluk, gelecekte beklenmezlik ve karamsarlık haline işaret eder. Baudelaire'in boş veren ve kendisine dönen tavrı tam da içinde bulunduğu koşulların bir ifadesidir. Bu sanatsal tepkiler sadece şiir alanında değil sanat alanının tümünde ifadesini bulmuştur: resimde Edvard Munch, Claude Monet; edebiyatta Dostoyevski örnek gösterilebilir. Toplumsal değişimlere dair sanatsal tepkilerin yanında, psikoloji, felsefe ve sosyoloji alanlarındaki yaklaşımların çeşitlenmesi ve güç kazanması da bu dönemin belirleyici özelliklerindedir: örneğin Karl Marx 19. yüzyılın ikinci yarısında en önemli yapıtlarını verir; Max Weber, Emile Durkheim, Friedrich Nietzsche ve Sigmund Freud yine bu dönemde eserler vermiştir. Friedrich Engels ile birlikte yazdıkları *Komünist Manifesto*'da Marx, içinde yaşadıkları dönemi şöyle betimler:

"Üretimin sürekli dönüştürülmesi, tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsılması, dinmek bilmeyen belirsizlik ve kaynaşma. Bunlar burjuva çağını öteki tüm devirlerden ayırıyor. Tüm yerleşik, donuk ilişkiler, arkalarında sürükledikleri saygıdeğer düşünce ve kanaatler silsilesiyle birlikte süpürülüp atılıyor. Yeni oluşan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor. İnsanlar nihayet yaşamlarının gerçek koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle ciddi olarak yüzleşmeye zorlanıyorlar" (aktaran Berman 2011: 135).⁵

Bağlamından koparılarak okunduğunda bu paragrafın günümüzü de pekâlâ anlatıyor olabileceği görülebilir: tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsıldığı, dinmek bilmeyen savaşlar ve çatışmalar, bütün yerleşik değerlerin ve vicdanın alt üst oluşu, her şeyin geçiciliği... Marshall Berman, "katı olan her şey buharlaşıyor" cümlesinden hareketle, bu süreçlerin hala çevremizde sürmekte olduğunu ve asıl olarak "artık var olmayanla" yüzleşmemiz gerektiğini savunur (Berman 2011: 130).

Katı olan her şeyin buharlaşıp havaya karışması, bütün yerleşik değerlerin ve inançların ağırlığını yitirmesi, hayatımızdan silinip gitmesi olarak anlaşılabilir. Marx ve Engels'e göre bu, bir bakıma hayırlı bir süreçtir de: insanlar nihayet gerçek koşulları ile yüzleştiklerinde bu koşulları değiştirmeye dair kararlar alıp harekete geçebilirler. Kutsallık halesi insanları bu gerçek koşullarla yüzleşmekten alıkoymaktadır ve ancak o haleyi yitirdiğimizde gerçekle yüz yüze kalırız; "var olmayanla yüzleşmedikçe yaşadığımız şimdiki zamanı anlayamayız" (Berman 2011: 128).

5- Bu çeviri Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (2011) isimli kitabından alınmıştır. Farklı bir çeviri için bkz. (Marx, Engels 2012: 53).

Modern zamanlarda aşk yorulmuş mudur, buharlaşıp uçmuş mudur? Bir kutsallık halesiyle çevrili olan, ulaşılamaz olan aşk da içinde yaşadığımız çalkantılarla dolu zamanlarda aslında ortadan kaybolmuştur: halesini yitirdiğinde o eski, tanıdık aşk değildir artık. Bu koşullar insanların hayatlarına en derinden nüfuz eder ve kimlikleri, inançları ve sadakati, bağlılığı akışkanlaştırır. Yaşadığımız dönemin bir başka (uzun sürmüş) *fin-de-siecle* olduğu bütün bu (bir çeşit) tekerrüre bakılarak öne sürülebilir. Böyle bir kültürel iklimde 1950lerin *Kırık Plak* filmindeki aşkın-gelenekle ilişkinin görece daha az sorgulanır olduğu, savaş sonrası dönemin görelî istikrarının hüküm sürdüğü bir zamandaki aşkın- artık var olamayacağı, buharlaşıp havaya karışmış olduğu görülebilir. Boym'a göre 20. yüzyıl ütopyayla başlayıp nostaljiyle son bulmuştur (Boym 2007: 7). 19. yüzyılın çalkantılarından çıkıp bir sonraki yüzyıla dair ütöpik hayaller kuran insanlık, yirminci yüzyılın sonlarında geçmişine- eve dönüş- özlem duymaktadır.

Sonuç Yerine: Evet, budur

Bu mudur şarkısı aşkın yok oluşundan duyulan üzüntüyü dile getirirken bunu çağımızın koşullarına bağlamaya niyet etmiş gibi görünmektedir. Klip boyunca şarkıyı sadece kadınların söylüyor olması da toplumsal gerçekliğe dair bir işaret olarak yorumlanabilir. Toplumsal cinsiyetler arasındaki uçurumun giderek daha fazla görünür hale geldiği, kadınlara karşı savaşın gündelik hayatın bir parçası haline geldiği bir coğrafyada aşk yaşayabilir mi gerçekten? Kadınların aşkın yitirilmesine duydukları hincin kökenini aslında çoğumuzun kendimize itiraf edemediğimiz toplumsal cinsiyetler asimetrisinin yarattığı hınçta, kadınlara- ve bütün erkek-olmayanlara- dayatılan güçsüzlük ve korkuda- yaşamın her alanında şiddetle karşılaşma ihtimalinin yarattığı korkuda aramak mümkün değil midir? Bir 'inanç' olarak bağlanılabilen aşk, onu olası kılan maddi koşulların giderek gözden kaybolmasıyla da buharlaşmış, kutsallığını, kendini var eden bütün özellikleri yitirmiştir.

Türkiye'de popüler müzikte temel izleğin aşk olduğunu başlarken belirtmişim. Bütün şarkılarında aşkı özleyen bir toplumun onu yitirmiş olması gerçekten de şaşırtıcı mıdır? Martin Stokes *Aşk Cumhuriyeti* isimli kitabında, dışarıdan bakan biri için Türkiye'de bir 'aşk kültürünün' mevcut olduğunu ve bu kültürün temel olarak aşkın kriz halinde olduğu fikriyle birlikte gerçekleştiğini söyler (Stokes 2012: 55-67). Gerçekten de kitabında Herzfeld'e referansla 'kültürel mahremden' bahsetmekte haklıdır Stokes. Herzfeld'e göre kültürel mahrem bir toplumun kendi içinde içten içe inandığı, bildiği, sahip olduğu, fakat dışarıya karşı sahip olmaktan utandığı bir özelliktir (Herzfeld 1997:3). Aşk tam da bu tanıma uyar: heterojen görünmekle birlikte hayatın temel unsurlarından biriymiş gibi dile gelen, fakat gerçekte içten içe yitirildiğine inanılan ve bu gerçeğin ifadesinden utanç duyulan bir duygudur aşk. Aşkın buharlaşıp uçmuş olması artık herkesin bildiği bir sır haline gelmiştir. Bu utanç neden kaynaklanır? Gerçek yaşam koşullarımızla yüzleşmekten kaçınmaktan; çünkü ancak onlarla yüzleştiğimizde yaşamı değiştirecek gücü de inşa edebiliriz, hakikati kavrayabiliriz. Benjamin yok olan şeylerin son kez parıldamasında hakikate dair bir iz bulunabileceğini söyler:

"Benjamin'in ... ilgi duyduğu nesnelere ya da tiplere bakın: orada hep kaybolmak üzere olan bir şeyler, nesli tükenmiş birilerini göreceksiniz. Maddi temelini yitirmelerine rağmen-tam da bu yüzden- çevrelerine son kez ışık saçan, onun aydınlığında bütün imkânlarıyla son bir kez beliriveren şeyler. Benjamin'i cezbeden de bu ışıktır. O, miadını doldurmuş şeylerin etrafını saran halede, bu bir anlık ışıkta, hakikatin de belireceğine inanır" (Gürbilek, 1995: 37).

Aşkın yok oluş anındaki ışımada bu yok oluşun ardındaki nedenlerle karşılaşma ihtimali belki de bizi hala aşk söylemine tutunmaya itmektedir. Aşk, bireysel bir yaşantı olmanın ötesinde toplumsal bir değerler ve inançlar bütünüdür; ve topluma ait bir 'ideal' olarak toplumun içinden geçtiği diğer süreçlerden bağımsız kalması mümkün değildir. Aşkın ardından duyulan özlem ve her yanı saran bu aşk söyleminin kaynağını aslında hayatın her alanında yitirdiklerimizin, buharlaşan toplumsal 'ideallerin' (vicdan, dayanışma) ardından bakarken görebileceğimiz hakikatte, görmeyi reddettiğimiz o ışımada bulabiliriz.

Nil Karaibrahimgil kariyerine reklam *jingle*larıyla başlamıştı, bir reklam filminde ünlü oldu ve bu reklam *jingle*larında seyirciyi doğrudan yakalayan kilit cümleleri bulmakta ve kullanılmadaki becerisini her defasında kanıtladı. "Bu mudur?" şarkısı ise ilk bakışta dinleyiciyi yakalayacak bir cümleye sahip değilmiş gibi görünmesine rağmen aslında benzer bir mantık üzerine inşa edilmiştir. 'Katı olan her şey buharlaşıyor' cümlesi, Komünist Manifesto'da geçen meşhur bir cümle olmanın yanı sıra, Marshall Berman'ın sosyal bilimler alanında 'kültleşmiş' eserinin de ismidir. Belli bir ezbere ve kulak dolgunluğuna dayalı bu kullanım *jingle* deneyimiyle de uyumludur görünüşe bakılırsa. Benzer bir şekilde Benjamin'in 'son bakışta aşk' tartışmasına yapılan göndermeler de Nil'in konuya en azından aşına olduğunu gösterir. Nil Karaibrahimgil bu göndermeler vasıtasıyla belki de ilk kez bir ölçüde 'yaşamlarımızın gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkilerimizle' yüzleşmeye başlamaktadır. Hakikate giden yol işte bu yüzleşmeden geçer; ve şarkının sıcaklığı, Nil Karaibrahimgil'i 'özgür kız Nil'i oynamaktan' bir nebze olsun kurtaran gerçekçilik-sahicilik bu yüzleşme ihtimalinden kaynaklanır.

Aşk buharlaşıp uçmuş mudur? Evet büyük oranda; insanlar kendi varoluş koşullarını kavramayı reddettikleri sürece, kendilerinden dışarı çıkıp başkalarını göremeyecekler. Benliğin hapis-hanesi, aşkın da buharlaşıp uçtuğu yerdir.

Referanslar

- Barthes, Roland. 1974 [1970]. *S/Z*. çev. Richard Miller. New York: Noonday Press.
- Baudelaire, Charles. 1896. *Oeuvres Completes de Charles Baudelaire I: Les Fleurs du Mal*, ed. Calmann Lévy. Paris: Ancienne Maison Michel Lévy Freres.
- Baudelaire, Charles. 1999. *Kötülük Çiçekleri*. çev. Erdoğan Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Benjamin, Walter. 1968 [1955]. *Illuminations*, Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter. 1995. *Son Bakışta Aşk*, ed. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis.
- Berman, Marshall. 2011 [1982]. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker. İstanbul: İletişim.
- Boym, Svetlana. 2007. "Nostalgia and its Discontents" *The Hedgehog Review*, Vol (sayı): 7-18.
- Gürbilek, Nurdan. 1995. "Sunuş" *Son Bakışta Aşk*, ed. Nurdan Gürbilek: 7-38. İstanbul: Metis.
- Hasanoğlu, Alper. 2010. *Aşkın Halleri. İkili İlişkilere Farklı Bir Bakış*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Herzfeld, Michael. 1997. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.
- İlyasoğlu, Aynur, Necla Akgökçe, ed. 2001. *Yerli Bir Feminizme Doğru*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Koçak, Mine. 2007. *80li Yıllar Kadın Hareketi*. <<http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=216>>

- Kum, Berivan, Fatma Gülçiçek, Pınar Selek, Yeşim Başaran, ed. 2005. *Özgürlüğü Ararken. Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri*. İstanbul: Amargi Yayıncılık.
- Marx, Karl, Friedrich Engels. 2012. *Komünist Manifesto*. çev. Celal Üster, Nur Deriş. İstanbul: Can Yayınları.
- Stokes, Martin. 2011. *Aşk Cumhuriyeti*. çev. Hira Doğrul. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, Burcu, Fehmiye Çelik. 2006. "Şarkılar Bir Pusula/Türkiye'de Popüler Müzik ve Kadın (1960-1980)". *60lardan 70lere 45lik Şarkılar*. ed. Ayhan Akkaya, Fehmiye Çelik. İstanbul: Bgst Yayınları
- Yıldız, Burcu. 2007. *Subversive Femininities in Popular Music of Turkey*. İTÜ SBE, Müzik Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Diskografi

- Karaibrahimgil, Nil. 2002. *Nil Dünyası*. İstanbul: Sony
- Karaibrahimgil, Nil. 2004. *Nil FM*. İstanbul: Sony
- Karaibrahimgil, Nil. 2006. *Tek Taşımı Kendim Aldım*. İstanbul: Sony