"LONELY HEARTS ALSO BEAT?": THE MUSICAL PRODUCTION OF NEW INDIVIDUALISM

"YALNIZ KALPLER DE ATAR" MI?: YENİ BİREYCİLİĞİN MÜZİKAL İMALI

Mehmet Emin BALCI¹

Abstract

The identification of modernity with the development of individuality is a basic attitude in common modernity narratives. As an in-dividuum part of the whole to which he belongs, the individual is placed in a process that extends from the heroes of Ancient tragedy to the saints of the Middle Ages and from there with characters such as Don Quixote, Hamlet, and Faust (Watt). Moreover, the tradition of sociology, which aims to sort out the social facts to their most original point and to build a social structure in the center of this specificity, did not hesitate to place the "social individual" in its center. Another acceptance of the contemporary concept of the individual is that the individual is not a monadic being. Accordingly, since reality does not have a single-layered, homogeneous and predetermined nature, there should not be an absolute definition of the individual in the society. While individualities may be the projection of a worldview, it is less vocalized in common individual narratives that it may fall somewhere other than the worldview. In this study, we first want to highlight the points of distinction in the non-linear formation of individuality in the ideal type of musical personalities. First of all, we will investigate the effect of the public individualism that dominated the 19th century on the formation of classical music. Secondly, we will consider the late modern conception of individuality in the ideal type of modernist and popular musical personalities. Thirdly, as a musical case study, we will analyze the artistic personality and musical works of Nil Karaibrahimgil, one of the popular representatives of new individualist music in our country's pop music, with a critical discourse analysis. After pointing out the new individualistic tendencies in the artist's biography, we

Öz

Yaygın modernlik anlatılarında modernliğin bireyselliğin gelişimi ile özdeşleşmesi temel bir tutumdur. Ait olduğu bütünün bölünemez (in-dividuum) parçası olarak birey, Antik trajedi kahramanlarından Ortaçağ'ın azizlerine ve oradan Don Kişot, Hamlet ve Faust gibi karakterlere uzanan bir süreçte yerleştirilir (Watt 2016). Üstelik toplumsal olguları en özgün noktasına kadar ayıklamayı ve bu özgülük merkezinde bir toplumsal yapı inşa etmeyi amaçlayan sosyoloji geleneği, merkezine "toplumsal bireyi" yerleştirmekte fazla tereddüt etmemiştir. Çağdaş birey kavramı hakkındaki diğer bir kabul, bireyin monadik bir varlık olmadığıdır. Buna göre gerçeklik tek katmanlı, türdeş ve önceden tayin edilmiş yasalarla hareket eden bir mahiyet taşımadığından toplum içindeki bireyin de mutlak bir tanımı olmamalıdır. Bireyselliklerin, bir dünya görüşünün izdüşümü olabileceği gibi, dünya görüşünün dışında bir yerlere düşebileceği ise yaygın birey anlatılarında daha az seslendirilir. Bu çalışmada öncelikle müzikal kişiliklerin ideal tipliğinde bireyselliğin çizgisel olmayan oluşumundaki ayırım noktalarını öne çıkarmak istiyoruz. Öncelikle 19. yüzyıla egemen olan kamusal bireyciliğin klasik müziğin oluşumundaki etkisini soruşturacağız. İkinci olarak modernist ve popüler müzikal kişilikler ideal tipliğinde geç modern bireysellik anlayışını ele alacağız. Çalışmada üçüncü olarak ise müzikal bir örnek vaka olarak ülkemiz pop müziğinde yeni bireyci müziğin popüler temsilcilerinden Nil Karaibrahimgil'in sanatçı kişiliğini ve müzikal çalışmalarını eleştirel söylem analizine tabi tutacağız. Bu bağlamda sanatçının biyografisindeki yeni bireyci temayüllere işaret ettikten sonra şarkılarının tematik ve retorik yapısını analiz edeceğiz. Daha sonra ise sanatçı kişiliğinin farklı

1 Dr.Öğr. Üyesi., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, mbalci87@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-5247-9824

will analyze the thematic and rhetorical structure of his songs. Then we will consider the way in which his artistic personality is reproduced in different (popular) discourses.

Keywords: Public Individualism, Puritan Ethic, Modernism, Culture of Narcissism, Pop music, Critical Discourse Analysis, Nil Karaibrahimgil

(popüler) söylemlerde yeniden üretilme biçimini ele alacağız.

Anahtar Kelimeler: Kamusal Bireycilik, Püriten Etik, Modernizm, Narsizm Kültürü, Pop Müzik, Söylem Analizi, Nil Karaibrahimgil

GİRİŞ

Max Horkheimer, Amerikalılara çağdaş felsefi sorunları tanıtmak için kaleme aldığı *Akıl Tutulması*'nda “bireyin tarihinin hala yazılamadığını” (Horkheimer 146) ileri sürer. Yaygın modernlik anlatılarında modernliğin bireyselliğin gelişimi ile özdeşlenmesi temel bir tutumdur. Ait olduğu bütünün bölünemez (in-dividuum) parçası olarak birey, Antik trajedi kahramanlarından Ortaçağ'ın azizlerine ve oradan Don Kişot, Hamlet ve Faust gibi karakterle uzanan bir sürece yerleştirilir (Watt). Üstelik toplumsal olguları en özgün noktasına kadar ayıklamayı ve bu özgüllük merkezinde bir toplumsal yapı inşa etmeyi amaçlayan sosyoloji geleneği, merkezine “toplumsal bireyi” yerleştirmekte fazla tereddüt etmemiştir. Çağdaş birey kavramı hakkındaki diğer bir kabul, bireyin monadik bir varlık olmadığıdır. Buna göre gerçeklik tek katmanlı, türdeş ve önceden tayin edilmiş yasalarla hareket eden bir mahiyet taşımadığından toplum içindeki bireyin de mutlak bir tanımı olmamalıdır. Bireyselliklerin, bir dünya görüşünün izdüşümü olabileceği gibi, dünya görüşünün dışında bir yerlere düşebileceği ise yaygın birey anlatılarında daha az seslendirilir. (Toplumsal) bütünlüyle uyumlu veya uyumsuz türlerinin bir aradılığı bireysel tözün bilindik yöntemlerle tarihini yazmayı imkânsız kılar. Zorunlu koşullar, nihai amaçlar ve evrensel bir açıklama üst-anlatısal bir tarih yazımının olmazsa olmazıdır belki ancak bireyselliklerin teleolojik sınırlamalara pek aldırıldığı söylenemez: “Tanrım, ya herhangi bir sebeple bu kanunlardan ve iki kere ikinin dört etmesinden hoşlanmıyorsam, tabiat kanunlarından, iki kere ikinin dört etmesinden bana ne? Şüphesiz böyle bir duvarın hakkından gelmeye gücüm yetmezse boşu boşuna yırtınacak değilim, ama karşımda gücümün yetmediği bir taş duvar var diye büsbütün boyun eğmeye de razı olamam” (Dostoyevsky 40).

Sanatsal üslup ve kişilikler toplumsal dünya için birer istisna değildir aksine bu dünyanın kuralları sayesinde (konformist ya da radikal) statülerini kazanırlar. Dâhiler, eserlerini gökyüzünde yaratmadıkları gibi konvansiyonel ifade kalıplarına, estetik ölçülere ve en önemlisi icralarını anlayacak bir beğeni cemaatine hitap etmedikçe fark edilemezler.

Sanat eserindeki kişisel tatminin yolunun toplumsal bireyin paradokslarına çıktığını iddia etmek bir abartı sayılmamalıdır. Bu çalışmada bireyselliğin gelişim sürecini modern müziğin gelişimindeki birtakım paralellikler eşliğinde okumaya çalışacağız. Armonik kalıpların veya icra tarzlarının sosyolojik uzantılarına açılım kazandıracak disiplinler arası bir yorumlamaya girişmeyi de amaçlamıyoruz. Bireyin tarihinin yazımında ileri sürülen birtakım kabulleri sanatsal/müzikal örneklerin ideal tipliğinde soruşturarak kavramın çizgisel olmayan oluşumundaki ayırım noktalarını öne çıkarmak istiyoruz. Michel Foucault'ya göre birey biçimlenişindeki ayrımlar üç kategoride toplanabilir: “bireysel özerklik”, “özel yaşamın önemi” ve “benlik kaygısı” (Foucault 339; Corcuff 7). Farklı bireysellik tarzları ile eşleşen bu temaların temellendiği toplumsal söylemleri “müzisyen-sanatçı” tipindeki değişim aracılığında okumayı deneyeceğiz. Bu noktada öncelikle 19. yüzyıla egemen olan kamusal bireyciliğin klasik müziğin oluşumundaki etkisini, daha sonra ise geç modernliğin, önceki asrın katı yapılarının çözüldüğü yeni bireysellik anlayışını ele alacağız. Klasik modernliğin kamusal alanla özdeşleşen bir birey tasavvurunu tedavüle sokması gibi, geç modernliğin akışkan ilişkileri özel alanı merkeze taşıyan bir birey anlayışı doğurmuştur. Bu noktada sanatsal değeri sanatçının özel karizması olarak gören modernist müzikten sanatsal kişiliği eserin ambalajı haline getiren pop müziğe uzanan sürecin narsist bireyciliğin üzerine düşünülmeye değer bir örneğini sunduğuna inanıyoruz. Çalışmada üçüncü olarak müzikal bir örnek vaka olarak ülkemiz pop müziğinde geç modern bireyselliğin ilk temsilcilerinden Nil Karaibrahimgil'in sanatçı kişiliğini ve müzikal çalışmalarını ele alacağız. Nil'in kendine has sözleri, alternatif soundları birleştiren müziği ve geç modern yatkınlıklara can veren sanatsal (benlik) imajının kurduğu bireysellik temsilini eleştirel söylem analizinin imkânlarından yararlanarak yorumlamayı deneyeceğiz.

Bireysel Özerkliğin Müzikal İfadeleri

Descartes'a göre çürük ve sağlam elmaların karıştığı bir sepetten sağlam bir sepet elma elde etmenin yolunun sepeti tamamen boşaltıp, çürükleri ayıklayıp sağlamları geri koymaktan geçmesi gibi, insanın aklıyla temellendirmediği ve doğru düşünmenin kuralları ile oluşturmadığı her bilgi de insanın etkinlik alanından sürülmelidir. Klasik bireyciliğin temelini oluşturan bu düşüncelerin aslında yersiz yurtsuz bir matematikçinin düşünceleri idi. Üstelik bu biyografik bilgi bir filozofun kişisel başarı ve hezimetlerini vurgulamanın ötesinde bireyciliğin düşünsel tarihinde unutulmuş değişmez bir arka planı oluşturuyordu. Çevresindeki her şeyi aklın süzgecinden geçirmeyi şart koşan modern epistemolojinin ilk emri W. Quine'nın deyişi ile insanın “kozmetik bir sürgüne” yollamaktı (Gellner 156).

Toplumsal bütünü bireylerine ayırmak bir sepet elmanın çürüklerini ayırmaktan çok daha karmaşıktır. Öncelikle kendilik bilgisi dış dünya ile kurulan ilişkiler zemininde yükseldiğinden, benliğin kültürel dünyadan etkilenmediği bir sıfır noktası bulmak sağ-duyu için kesinlikle imkânsızdır. Sonuçta dünya bizden önce başkalarıyla doludur. Benzer şekilde elmaların/deneyimlerin neye göre ayıklanacağı başka bir problemdir. Tüm çelişkilerine rağmen Descartes'ın benliğin herhangi bir niteliği ile özdeşlenebileceğini (ergo) ve ancak bu özdeşlik içinde varlık kazanabileceğini göstermesi tartışılmaz bir başarı elde etmiştir. Bununla birlikte sürgündeki benlik kökenlerinde atomistik bir metafizik kadar kültürel beraberliklerin bulunduğunu acı tecrübelerle öğrenmiştir. Diğerleri ile optimum mesafenin nasıl sağlanacağı hesaplamak toplumsal bir etiğin temellerini atmıştır. Immanuel Kant'a göre benliğin sonsuz arzusu ile seçeneklerin maddi varlığı arasına sıkışan bu etiğin selameti, vazife ve sorumluluklarla kendini özdeşleştiren bir bireyselliğe bağlıydı. Bu noktada insani eylemlilik doğa-üstünün tahakkümünden özgürleşiyor ancak bu özgürleşmeye statü ve rollerin rasyonel bir düzenin varlık göstergesi olarak yeniden kutsanması eşlik ediyordu. Toplumu kendi rasyonel çıkarlarının peşindeki insanlar toplamı olarak gören veya devlet erkinin çıkar ilişkileri noktasında kısıtlanmasını savunan liberal bireyler için düzenin kutsallığı fikrinin geçerli olduğunu öğrenmek çağdaş okur için şok edici bir deneyim olabilir. Bütün özgürleşmecî vurgularına rağmen klasik liberaller öncelikle vazife ve sorumluluk sahibi muhafazakârlardı. Özgürleşme dalgası toplumsal dünyayı molekülerine ayırırken özerk kişilikler aracılığıyla toplumu düzenlemeye çalışıyorlardı. Birey olmak, toplumsal statünün somut beklentilerini karşılamaktan geçiyordu; aksi takdirde tekil egoya güvenmek hatta varlığını fark etmek imkânsızdı (Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü* 147). Tanrının şanını sıkı bir disiplin ve mesleki sadakatle yükseltmeyi bir tarz-ı hayat haline getiren Weber'in Püriteni bu sosyal karakterin özgün tiplerinden biridir. Benzer şekilde Foucault hastaların, delilerin veya mahkûmların kapatılma pratiklerinin tarihini çıkartırken sapmalarından arınmış homojen bir dünyanın örgütlenme mantığını göstererek Weberci projeyi tamamlar. 20. Yüzyılda bireyci söylemin yaşadığı kırılma anının arifesinde kaleme aldığı ilk sosyolojik best-seller kitabı “Yalnız Kalabalık”da (*Lonely Crowd*) (1950) David Riesman, bireyciliğin yirminci yüzyıla kadar egemen olan karakterini içe-yönelimli (inner-directed) olarak tanımlar. Ona göre Püriten'in açtığı yolda dünyayı bir manastıra çevirmeye çalışan içe-yönelimli birey, kendini boş zevklere ve dış dünyanın öngörülemezliklerine karşı sürekli teyakkuzda tutarken aslında seçilmişlik vaadinin altında doğru kişi olmadığına dair bir endişe taşıyordu. 19. yüzyılın ikinci yarısında kamusal ve özel arasındaki mesafe yıkıcı bir şekilde açıldığından içe-yönelimli birey tüm

enerjisini içsel özerkliğini yeniden kurmaya harcayacaktı. Modern bireyin yaptığı işi herkese ve her şeye rağmen sürdürmekle edindiği (trajik) benlik imgesi, başka biri olabileceği ihtimalini bastırmaya çalışıyordu (Riesman 157-158).

Gündelik anlam kategorilerinin, belirli bir düzeyde de olsa, çözümleyebildiği görsel sanatların aksine müzik öncelikle duyulanın ayırdına varacak özel bir dikkat, sesin harmoniye dönüştüğü dünyayı tanıma becerisi ve sahnenin iki yakasını birleştiren bir habitusu gerektirir (De Bolla 63). Başka bir deyişle gürültüyü müziğe çevirecek eğitilmiş bir kulak müzikal etkinliğin ön-şartıdır. Bir yönüyle müziğin doğasından kaynaklanan bu durum, Klasik Batı müziğinin özerk alanını oluşturması ile zirve noktasını görmüştür. Max Weber'e göre sesin harmonik bir sistemin sıkı hesaplamalarına bağlandığı ve duyguların bu rasyonel sisteminin denetiminde dışa vurulduğu modern müzikal yapı aslında Batılı rasyonelleşme süreçlerinin özerk bir sahasını temsil eder (Weber 1958). Tanrı'nın şanını yüceltmeyi amaçlayan bir mesleki disiplin içinde ellere cevheri işlemesini buyuran Püriten ahlak, bestekâr ve icracılara da notasyon sisteminin iyi hesaplanmış aralıklarına göre sesi sanata çevirmesini buyurmuştur:

Müzikal duyarlılığımıza harmonik kökeniyle paralel bir tonal yorum egemen olmuştur. Öyle ki biz, kordal değerine göre enstrümanları armonik olarak tanımlayan farklı bir tonal üslup dâhilinde duyarız. Pratikte söz konusu müzikaliteyi yıkmak doğrultusunda hareket eden en güncel müzikal akımlar bile bu etkiyi gösterir (Weber, *Rational and Social Foundation of Music* 102).²

Bu noktada klasik sanatçı imajının toplumsal iş bölümü ve uzmanlık ekseninde yaratılmaya çalışılan özerk birey tasavvurunun farklı bir türevi olduğu söylenebilir. Söz konusu söylemsel sınırlar altında sanatçı, insan ruhunu kanatlandıran ve tadılmamış duyguları hissettiren doğa-üstü bir figür değildir; sıra dışı hassasiyetleri bulunsa da yeteneğini eserin nesnelliğinde ortaya koyan kolektif bir karakterdir. Püriten'in kurtuluşunun işin rasyonel örgütlenmesi ve kamusal faydasına temelden bağlı olması gibi, sanatçının "dehası" da yalnızca müzikal alan tarafından esere yüklenen estetik duyarlılık ve beğeni mantığı içinde hissedilebilir.

Norbert Elias özerk sanatçı tipinin prematüre bir örneği olarak değerlendirdiği Mozart gibi bir yeteneğin sanatın maddi zevklerin tatmininden öteye geçmediği ve müziğin saray çevresini eğlendirmeyi amaçlayan bir zanaat olduğu bir çağda anlaşılamayacağını ileri

² Bu metinden yapılan alıntılar yazar tarafından çevrilmiştir.

sürer. Küçük yaşta olağanüstü virtüöz yetenekleri ile aristokratik çevrenin “dahi çocuğu” haline gelen Mozart, geçen yılların cazibesini kaybettirmesi ve saray adabına yakışmayan pervasız kişiliği nedeniyle gözden düşer. Bununla birlikte Elias’a göre sanatçının statü kaybındaki en büyük etken, istediğini ifade edecek müzikal bir dilin ve bu dili anlayacak bir dinleyici kitlesinin bulunmamasıdır. Dâhiyane yeteneği ile kendi müziğini yaratmanın peşinde olan Mozart, “bir *homme dumonde*, bir *gentleman*” olmaktan ziyade müziği ile eşitlik mücadelesi veren “orta sınıf burjuvanın” talihsiz bir öncüsüdür (Elias 27). Sanatçıların yerleşik tarzları icra etmek yerine kendi tarzlarını geliştirmeye başlamaları, konvansiyonel beklentileri karşılayan/ “kullanmalık” müziğin yerini özgün ağırlığı olan bir müziğin alması ve teknik gelişmeleri anlayan anonim bir dinleyici cemaati Mozart’ın serbest çalışan bir müzisyen olarak kendi müziğini yaratma düşlerine toplumsal bir zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda müzik tarihinde Mozart’ın öncülerinden olduğu barok döneminin ardından “klasik” dönemin kamusal bireyciliğin yükselişi ile eş zamanlı gelmesi bir tesadüf değildir. Senfoni gibi harmonik ve kontrpuantal sesleri kendi düzeni içinde birleştiren yeni dramatik formların doğuşu, piyano gibi ses aralıkların inceliklerle hesaplandığı bir enstrümanın icadı, müzikal rasyonalizmi ve enstrümanları icra edecek “romantik dahilerin” ortaya çıkışı (Weber 122) ve aristokratik önceliklerden bağımsızlaşan beğeni cemaati aslında kamusal bireyciliğin estetik göstergeleridir. Benliğin müphemliğini vatandaşa yani ekonomi-politik bireylere dönüştüren toplumsal-rasyonel söylem özerk bir sanatsal alanın içkin kurallarını, kategorilerini ve estetik ayrımlarını yaratan estetik duyarlılıkları da nesnel bir sanat formuna dönüştürmüştür (Bourdieu). Böyle bir sanat anlayışı kamusal bireyciliğin yükseliş çağında estetiğin *par excellence* bir ifadesi olarak görülecektir fakat vazedilen müzikal kurallara, icra yasalarına ve kolektif bir onaya indirgenmiş bu mükemmelliğin bedeli bireyselliğin tehlikeli ama yaratıcı sularına girmemek olacaktır:

Dodekafonik (12 ton) sistemin teknikselleşmesi, tümüyle akılcılaştırılmış formu ve önceden programlanmış anlatımcılığı, çok güçlü şekilde belirlenmiş yasaları, aşkıncılığın yok edilişi, bir onaylama ve yabancılaştırma anlamına da geliyordu; müzik hakkında, “o zamana dek müziği nitelemiş olan her şey, yani doğaçlama, yaratıcılık, kompozisyon, varyasyon ve toplumsallık gibi kavramlar” der Adorno, “artık felçli bir hareketsizliğe girmiştir (Said 16).

Bu “felçli hareketsizlik” kamusal bireyciliğin temel eleştirisi olarak özellikle iki savaş arası dönemde yeni bir birey anlayışının temellerini atmıştır. Modern benliğin kozmik sürgünü hala devam etse de sürgünde doğmak artık tarihsel bir kader değildir aksine anti-

kolektif bir diriliş anlamına gelmektedir.

Yeni Bireyciliğin Kültürel Temelleri

I. Dünya Savaşı'nın kolektif travmalarının tetiklediği “*Haz İlkesinin Ötesinde*” de (1920) Sigmund Freud, arzudan vazgeçmekte bir tür tatmin bulan bilinç dışı benliğin ötekinin varlığını kendi için bir gerçeklik olarak içselleştirdiğini ileri sürer (Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde* 48). Disiplin ve vazife ahlakı çerçevesinde hayat bulan kamusal bireyciliğin iç dünyasını yansıtan bu yorumun anti-püriten bir bireysellik yorumuna olanak tanınması oldukça ilginçtir. Freud'un bilinç-dışı ve ben-ideali hakkında yaptığı tespitlerin aslında evrensel değil yalnızca dönemin kentsoylularına has psişik sendromlar olduğu iddiaları ile geçiştirilebilir. Öte yandan II. Dünya savaşı sonrasında yaşanan gelişmeler Freud'un ahlak ve uygarlık gibi kolektif idealler hakkında ileri sürdüğü yorumları özellikle yeni bir kültür eleştirisinde başlıca referans kaynağı haline getirecektir. 1945 sonrasında ileri kapitalist toplumlarda yürürlüğe giren refah politikaları hayat standartlarında maddi bir artış yaratmanın yanında bireylere çalışma dışında kendilerini yeniden keşfedecekleri bir boş zaman tanır. Eğitimin süresi uzarken, faydanın yerini tüketim hazzının ve estetik arayışların aldığı bu kültürel atmosfer, kamusal bireyci söylemde alışılmadık gedikler açar. Eski kendini gerçekleştirme efsanesi belki hala devam etmektedir fakat bunun mecrası artık bireysel farklılıkların ötekiler arasında silinip gittiği bürokratik kamusal alan değil; benlik kaygısını farklılık arayışındaki samimi ilişkilerle gidermeyi amaçlayan özel alandır.

Yirminci yüzyılda kamusal ve özel alan arasındaki sınır özel alan tarafından aşındırılırken, kozmik sürgünlerin çocukları dünyaya meydan okumak gibi Faustvari ideallerin değil kendileri gibi bireylerden oluşan bir cennet adasının peşine düşecekti. Yeni bireycilik kolektif ideallerle özdeşleşen özerk bir toplumsal karakter vazetmez; kendini toplumsal otoritelerin dışındaki bir ilişkiler ağına anlamlandıran, çatışmadan uzakta ve mükemmel uyumun peşinde bir *persona* sunar. Ölüm ve yıkımların ardından gelen bolluk yıllarında doğan yirminci yüzyıl çocukları için en büyük tehlike kendi iç uyumlarının sarsılması olacaktır. Bu yeni toplumsal karakteri “öteki-yönelimlilik” (other-directed) olarak isimlendiren David Reisman, içe-yönelimliliğe kıyasla dışa-yönelimliliğin kişisel arzularının doyumuna odaklandığını ileri sürer. Yeni bireyi harekete geçiren şey, Freudcu haz ilkesi olduğundan dışsal kısıtlamalara karşı duyarsızdır. Riesman'a göre bu birey tipi, kutup yıldızı gibi yol gösteren ideal modelleri örnek almaz; hayatının gidişatını ayrıntılı bir şekilde hesaplamak yerine kendisi bir “yıldız” olmak ister (Riesman 170-171). Yirminci yüzyılın yeni bireyciliği aile, devlet veya piyasa gibi bütünleştirici kurumları değil, akran

grubunu referans alır. Işığının sönmemesinin tek yoluysa galaksi içindeki diğer yıldızlara her yönüyle benzemekten geçer. Sevilme iç-güdüünün hareket ettirdiği, heterojen ve sınırlayıcı dış dünyaya homojen bir iç dünya ile meydan okuyan dışa-yönelimli birey tipi, her ne kadar yazar tarafından açık bir bağıntı kurulmasa da, ilerleyen süreçte kültürel narsisizmin ilk prototiplerden biri olacaktır.

Christopher Lasch çok satanlar listesine giren “Narsisizm Kültürü”nde (*The Culture of Narcissism*) (1979) savaş sonrası Amerika’da ekonomik, siyasal ve toplumsal açıdan yaşanan gelişmelerin, kurumsal temelleri aşındırarak yeni bir bireycilik kültürü oluşturduğunu ileri sürer. Piyasa güçlerinin yaygınlaşması ile aile bağlarının zayıflaması, bürokratik yaptırımların geçersizleşmesi ve bu süreçte ortaya çıkan toplumsal boşluğu kitle kültürünün doldurması bir “ben kuşağının” (me generation) doğuşuna zemin hazırlamıştır. 1968 sonrasında radikal solun kültürel ideallerini bir yaşam tarzı haline getirmeye çalışan bu kuşak için bireysellik, “toplumsalın baskıları” karşısında “öz-güveni”ni (self-esteem) ve öz-farkındalığını (self-awareness) yükseltip kendi başına ayakta durmak anlamına gelir (Lasch, *Narsisizm Kültürü* 32). Öte yandan bu birey tipinde, dış dünya içi benlikçe doldurulacak bir tür boşluk olarak kabul edilmesine rağmen diğerlerinin gözündeki başarıya fazla bağlı olunması paradoksal bir durumdur. Kitle kültürünün sürekli kıskırttığı saklı dürtülerin doyurulması başlıca normatif kıstas haline gelirken, arzulardan feragat etmek veya özür dilemek toplumsal bir sapma muamelesi görmektedir. Lasch’e göre söz konusu kültürel koşullanmalar altında yetişen yeni *Narkissos*, şöhret ve başarının var olmanın zorunlu şartı olmadığını fark ettiğinde yalnızca bir hayal kırıklığı yaşamaz aynı zamanda kendilik algısı da paramparça olur (Lasch, *Narsisizm Kültürü* 51). Lasch, ekonomiden politikaya, eğitimden cinsel kimliğe izini sürdüğü narsist kültürün maruz kalınan sorunları çözmeyi değil yaşadıklarının boyutu ve etkisi ne olursa olsun edinilen benlik imgesini sürdürmeyi telkin ettiğini ileri sürer. Bu noktada kamusal bireyciliğin kolektif meşruiyeti yerini “hayatta kalmanın” karizmatik bir işaret olarak görüldüğü bir öznellik söylemi almıştır.³ Riesman ve Lasch narsistik temayüllerin toplumsal ilişkilerde yarattığı yeni açmazları ustalıkla göstermelerine rağmen yeni birey kültürünü modernlik projesinde beklenmedik bir hesap hatası olarak yorumlar. İki düşünür de siyasal ahlak açısından kamusal bireyci değerlere gönülden bağlı olduklarından keşfettikleri yeni toplumsal fenomenleri klasik birey anlayışından bir uzaklaşma olarak değerlendirir. Bununla birlikte

3 Kitabın yayınlanmasından bir yıl önce Gloria Gaynor’un hit şarkısının (“I will Survive”) günümüzün pop müzik klasiklerinden biri haline gelmesi düşünülmeli gereken bir göstergedir. Şarkı sportif kahramanların en popülerlerinden biri olan Rocky serisinin ikinci filminde (1979) kullanılmıştır. 1979 yılında şarkının “Bambaşka Biri” ismiyle başarılı bir uyarlaması yapılmıştır.

narsistik temayüllerin toplumsal yapının açmazlarından kaynaklanan birer kısa devre olduğunu söylemek kimi yorumculara göre mümkün değildir. Örneğin Amerikalı sosyolog Richard Sennett'e göre modern çağın püriten ahlakı olarak narsizm (Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü* 426) eskisiyle ters istikamete gider (çileye karşı haz). Bununla birlikte benliği karşıt değerlerle özdeşlemeleri her iki etiğin de aynı benlik imgesinden yola çıktığını gösterir. Gerek kamusal bireycilik gerek yeni bireycilik dünyaya dahil olmak yerine kendi sarsılmaz tasarılarını ona yansıtmayı amaçlar. Püriten ahlakın emek-sermaye ilişkisini kamusal olarak örgütlenmeyi bireysel bir varoluş tarzı haline getirmesi gibi, emeği kırılğanlaştıran neo-liberal politikalar da narsistik kültürel eğilimlerin kurumsal bir zemine oturmasını sağlamıştır. Kamusal bireyciliğin babalara verdikleri evlatlardan teker teker alınırken sistemsiz eşitsizliklerin kişisel edimlere fatura edildiği yeni bir birey miti (Lemert, Eliot; Twenge; Twenge, Campbell) görev ve başarı yerine öz-güven telkin eden bir eğitim politikasının, liderliği herkesin erişimine açan yeni işletme kültürünün ve imaj faaliyetlerinin çevrelediği kişisel karizmayı rıza üretiminin teminatı kılan bir politik arenanın tek erdemi halini almıştır.

Çağdaş Müzikte Anti-Püriten Sesler

Müzikal alanda kamusal bireyciliğe karşı gösterilen direniş görsel ve edebi sanatlarınkinden daha eskiye dayanmaktadır. 19. yüzyılda Richard Wagner gibi oyun yazarları, Franz Litz ve Niccolo Paganini gibi icracılar klasik dönemde (müzikal) dehanın bireysel arzuyu kolektif yatkınlıklarla bir araya getirme görevini ters yüz etmişlerdir. Notasyon sistemi içinde burjuvanın rasyonel eylemlerinin kökenindeki olumlu duyguları romantikleştiren klasik müzik, henüz kurulmamış bir dünyada yeni ideal ve yaşam tarzının epik bir güzellemesini yapar. 19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte, burjuva değerlerinin yerleşmesi ve insani bağların bürokratik işlevselliğe indirgenmesi barok müziğin ütöpik/insancıl duygularının paranteze alındığı soğuk bir kamusal alana hayat verir. Bu bağlamda eskiden burjuva romantizminin kayıtsızlaştığı duygulara odaklanan negatif bir romantizm yükselmeye başlar. Özellikle Wagner'in Ortaçağın duygusal atmosferini kişisel ilişkileri ve dinsel kurtuluşunu özgürleşmeci arzulara uyarlayan eserleri, başta Nietzsche olmak üzere, burjuva insanının alt edilmesi gerektiğini vurgulayan karşı-Aydınlanmacı düşüncelere ilham verir. Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg gibi aykırı müzisyenlerin önde gelen temsilcileri olduğu ekspresyonist Viyana Okulu, Batı müziğinin vazgeçilmezi haline gelen tonal armoniye meydan okuyan atonal müziği geliştirir. Okul, aralarında herhangi bir düzen ve hiyerarşinin bulunmadığı ses dizgileri çıkararak (Adorno, *Philosophy of New Music* 64-65; Özkişi 146) sanatçının malzemenin ve konvansiyonel

tekniklerin tahakkümünden kurtulduğu ve etkinliğini özgün bir şekilde sürdürdüğü “ilerlemeci” bir müzikal evren kurmayı amaçlar. Ekspresyonist müzik, bilinç-dışı duyguları sanata taşıırken, klasik sanat eserinin ifade ve anlamı birbirine kenetleyen kapalı sisteminde bir çatlak açmaya çalışıyordu. Bu çatlağın müzikal otomata dönüşen sanatçılara bireyselliğin öngörülemez kendiliğindenliğini geri getireceğine (insana dönüş) inanılıyordu. Adorno’ya göre;

Geleneksel müzikte ifadenin taşıyıcısı olan öznelliğin öznenin zaten insan olmasından başka bir nihai alt evreni yoktur (bu durum bütün sanatsal alt evrenler için geçerlidir). Sonuçta müziğin kökleri niyet, anlam ve öznellik alanının ötesine uzanır. Bu bağlamda müzik ağlamakla yakın akraba olan jestsel bir sanattır. Müzik, dağılmanın jestidir. Müzik ve ağlamak dudakları açar ve sözü kısıtlanmalardan geri alır (Adorno *The Philosophy of New Music* 98).⁴

Müziğin mükemmel ifadenin değil duyguları açığa çıkarmanın sanatı olarak anılmaya başlaması egemen müzisyen kimliğinde de bir değişiklik yaratmıştır. Klasik dönemde doğanın mucizelerini rasyonalitenin ince hesaplarına dönüştüren dahi bestekârların yerini bizzat sahnenin önündekiler alır. Sahne artık bestekârın tonal sistemin ölçülerine sadık kalarak dinler kitleyi sevk edeceği bütünlüklü bir dünya temsili değildir. Kamusal düzenin yok etmeye çalıştığı “vahşi duyguların” dışı vurulduğu yerdir. Bu anlamda icracı, bestekârın kâğıt üzerinde kurduğu kapalı sistemdeki örtük boşlukları açığa çıkarıp hesaplanmamış olanı müziğe ekleyen ve dinler kitlenin yoğun-denetimli kamusal yaşamında kısa süreliğine kaçmasını sağlayan Tanrısal bir kişiliktir. Sennett’e göre icranın tarzı ne kadar sıra dışı ise dinleyicileri cezbetmek niceliği de o kadar artar fakat bu iki durum arasında nedensel bir ilişki olduğu söylenemez. Performansın cazibesi “gerçek dünyaya” ve onun sakinlerine karşı gösterilen bir kayıtsızlıktan, daha doğrusu sanatçının başka bir dünyanın insanı olduğu izleniminden gelir. Ötekinin varlığına duyulan kayıtsızlık sahnedekilerin kendine has karizmasının hayat kaynağını oluşturur. Örneğin “ruhunu şeytana satmış” bir virtüöz Paganini, bütün ilgiyi kendinde toplayan duruşu, hoyrat tekniği ve en bilindik parçaları dahi sıra dışı bir sese kavuşturan performansı ile dinleyicileri üzerinde bir hâkimiyet kurarken (Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü* 263) hayranlarına yaşattığı şok ile adeta günümüz pop starlarını müjdeler. Modernist müziğin diğer bir temsilcisi Glen Gould klasik müzik birikimi, kıpır kıpır parmakları ve kendine has tavırları ile “toplumsal bir sonuç olarak hissedilen

4 Bu metinden yapılan alıntılar yazar tarafından çevrilmiştir.

acıları ya da rüyaları asla anlamayacak olanlara” (Sennett 265) püriten dizginlerden boşalma deneyimi sunar. Edward Said’e göre teatral tutumlardan uzak ve anti-estetik bir *Gessamkuntswerk’e (sanatlar sentezi)* yönelen (Said 43) Gould, huzur kaçırıcı ve cezbedici yeteneğini konser salonlarında sergilemeyi bırakırken elektronik devrim ona icrasını stüdyonun kusursuzlaştırıcı ortamında sergileme olanağı verecektir. Sahnenin basmakalıplaşmış (icracı ve dinleyici) tutumlarının sanatçının tek amacı olması gereken eserin her bir noktasını denetim altına alma ve mükemmelleştirme arayışıyla çeliştiğini düşünen Gould, kayıt teknolojilerini bu estetik hakikat için bir fırsat olarak görür (Neumann 41).

Modernist eleştiri yerleşik kamusal söylemin dışında farklı bir bireysel varoluşun mümkün olduğunu savunurken öznelliği doğa-üstü duyarlılıklara sahip dar bir çevrenin tekeline devreder. Öte yandan karizmanın başı her zaman rutin ile beladadır. Weber’in din kurucularının karizmatik kişiliğinin sonrasında yeknesak bir düzence soğurulduğu tespitlerine hak verircesine, modernist sanatçının karizması da 1960 sonrası toplumsal koşulları tarafından soğurulacaktır. Bu noktada estetik kuramda avangardın ölümü tartışmalarının tam da geç modern toplumsal ilişkilerin yükselişi ile başlaması bir tesadüf değildir (Burger; Calinescu). Modernizm on dokuzuncu yüzyılın kamusal bireyciliğinin baskıladığı duyguları açığa çıkarırken aynı zamanda benliğin libidal yatırımını kolektif ideallerden farklı bir kendilik imgesine yapabilmenin ilk örneklerini sunar. Seri üretimin sağladığı meta artışı, yüksek tüketim standartları ve ideolojilerin “sonunun gelişi” ile bayrağı modernist selefinden devralan yeni bireycilik, karizma ve rutin geriliminde üçüncü bir dönemi başlatacaktır: rutinin karizmatikleşmesi. Klasik kapitalizmin püriten idealleri ile özdeşleşmek yerine piyasanın sunduğu arzu nesneleri ile özdeşleşmeyi tercih eden yeni bireysellikler, eski kolektif otoritelerin belirlediği toplumsal dünyaya sürekli meydan okurken yatıştırıcı değil ama kışkırtıcı bir benlik kültürünü tedavüle sokar. Böyle bir benlik kültürünün müzikal karşılığı pop müziktir. Pop müzik, bireyselliğin bir temsili olarak sanat eseri, sanatçı ve hedef kitle ilişkisini farklı bir boyuta taşır. Halk (folk) müziği ile klasik müziğin armonik yapıları arasında doğaçlamalar yoluyla müzikal akrabalıklar oluşturan pop müzik bir anlamda dinler kitle ve sanatçı kişiliği kaynaştıran egemen müzikal form haline gelir. Kamusal ve özel alan arasındaki sınırların aşınması geç modern dünyayı bütünüyle bir sahne haline çevirdiğinden müzisyenin sahnenin dışında başka bir *personaya* sahip olması giderek zorlaşmıştır. Piyasanın talepleri ve öznel arzuların iç içe geçtiği bir benlik imgesini yeniden üretmek yani kitlesel beklentileri karşılayarak kendi olmak pop müziğin çalışma biçimi olacaktır.

Özellikle 50’lerde olmak üzere pop müziğin tarihinde “yeniden uyarlamaların plağa okunmuş şekliyle şarkının potansiyel satışlarının aslan payı için sanatçı ve plak şirketlerinin rekabete girdikleri yaygın bir araç haline geldiği pek çok dönem olmasına rağmen, daha önceki dönemlere ait şarkıların “yeniden canlandırılmaları uygulaması”, popun yeni türleri için değişmez gelişme yöntemi olmuştur (Hatch ve Milliward 16)

1950’lerin Amerika’sında eski *blues* şarkılarının yeniden uyarlanması, *rock and roll* gibi yeni bir tarza kaynaklık ettiği kadar 1960 yıllarda Beatles, Animals, Rolling Stones gibi efsane grupların çıkışına zemin hazırlamıştır (Hatch, Milliward 18). Karayip müziğinin 1970’lerin İngiliz işçi sınıfının müzikal yatkınlıkları ve politik gündemi ile yeniden üretimi ragge gibi “otantik” türlerin doğuşunu tetiklemiştir (Hebdige). Benzer şekilde ülkemizde 1960’ların sonu ile ciddi bir dinler kitleye erişen arabesk ve Anadolu rock gibi yerli hikâye ve değişleri Batılı müzikal alt yapı ile birleştiren müzik türleri aslında pop kültürün dönüştürücü anlamında hayat bulmuştur. Dolayısıyla pop müziği yalnızca geniş kitlelerin ilgi gösterdiği kitschleşmiş melodiler olarak tanımlamanın yanlış bir tutum olduğu ortadadır. Kültür endüstrisinin gösterge mantığı geç modern toplumda farklı arz-talep ilişkilerinden oluşan birçok piyasaya hitap ettiğinden, klasik ve popüler müzik arasında sadece satış oranlarına göre bir nitelik farkı aramak beyhudedir. Bu noktada giderek birbirine benzeyen eserler arasındaki özgünlük ancak sunulan benlik imgesinin kitlesele özdeşleşimi ile hissedilebilir. Dolayısıyla her tür müziğin kendi “starlarını” yaratması bir tesadüf değildir. Geç modern dünyada bir albüm satın almak bir yaşam tarzı satın almak olduğundan yıldızlar hayranlarının ben ideallerini temsil eder. Elvis’den Beatles’a, Bob Marley’den Michael Jackson’a sayıları her geçen gün artan yıldızlar, sönmüş yıldızlar ve kayan yıldızlar galaksisi dinleyicinin “özel olma” arayışında yol göstericidir. Öte yandan özdeşlik kurulan imaj sanatsal bireyselliğin zorunlu şartı haline gelmiştir. Sanatçının devredilemez kabul edilen özel karizması beğeni piyasanın kurallarına göre üretilmiş bir meta olarak sürekli bir üst sürüme yükseltilmek zorundadır.

“Özgür Kız”ın Söylemsel İnşası

Kamusal ve yeni bireyciliğin teorik ve müzikal arka planını ele aldıktan sonra çalışmanın bu noktasında bir örnek vaka analizi olarak Nil Karaibrahimgil’in müzikal kariyerine odaklanacağız. 2002 yılında müzik dünyasına “özgür kız” unvanı ile giriş yapan, profesyonel kariyerine sözü ve müziği tamamen kendine ait beş solo albüm ve altı single sığdıran bunun yanı sıra birçok reklam ve film müziği besteleyen ve farklı markaların yüzü

olan Nil, günümüz pop müziğin kendine has figürlerinden biridir. Yaşlanmayan fiziksel görünüşü, çocuksu ve sakin ses tonu, sade ancak dikkat çekici sahne performansları ile hem 13-17 yaş genç kızlar hem de 30-35 yaş arası orta üst sınıf kadınlara hitap eden geniş bir hayran kitlesine sahiptir. Çalışmanın örnek vakası olarak Nil Karaibrahimgil'in tercih edilmesinin, onun popülerliği ve bireyci kimliği arasında kolaycı bir bağıntı kurmaktan kaynaklanmadığını belirtmeliyiz. Bir cep telefonu operatörünün reklam yüzü olarak hayatımıza giren Nil, artık orta yaşlarını sürmesine rağmen, iletişim çağının imkân ve yeni normlarını müzikal kariyerine yansıtması açısından güncel pop müziğin en önemli temsilcilerinden biridir. Çok kanallı televizyonların sıradanlaştığı, cep telefonu ve sosyal medyanın ilişki formlarını yapısal olarak değiştirdiği 2000'ler Türkiye'sinde Nil⁵, değişmeye başlayan müzikal söylemin öncülerindendir. Bu noktada 2000 sonrası bütün pop müziğin Nil'in tütüsünden çıktığı gibi büyük bir iddiada bulunamayız ancak küreselleşen dünyada henüz sanayileşmesini tamamlamadan çözülmeye başlayan toplumsal bir yapı içinde Nil'in varoluşunu kişisel mutluluk ve tatminsizlikle anlamlandıran yeni bir bireyselliğin ideal tipini temsil ettiğini söyleyebiliriz. Sahnenin önü ve arkası ayrımını kaldırarak sürekli yeniden üretilmesi gereken bir benlik imgesini giyinmeye çalışan geç modern özne, Nil'in sanatçılık, yazarlık, annelik ve rol modellik gibi farklı aynalarında daha net görülebilir.

Literatür ve Örneklem

Popüler kültür ve özellikle popüler müziğin sosyolojik bir araştırma nesnesi olarak ele alınması 2. Dünya Savaşından sonra giderek yükselen bir eğilimdir. Savaş sonrası dönemdeki refah artışı ve boş zaman pratiklerinin yaygınlaşması çoğu kültürel pratik gibi müziğin de seçkin/avangard ve folk ayrımının ötesindeki farklı kombinasyonlarla sınıflar arasında dolaşımını mümkün kılmıştır. Bu noktada müzik türleri çağdaş toplumda kültürel ayrım ve geçişlerin nasıl yeniden üretildiğini belirleyen bir perspektifle yeniden yorumlanmıştır. Adorno'nun blues'un kültürü endüstrisince katledilmesinin ve avangardın ölümünün yasını tutan caz müziği üzerine karamsar yazıları (Adorno, *On Jazz*) veya Howard Becker'in dans müziğine sosyolojik bir yaratıcılık yükleyen çalışmaları (Becker) literatürün erken dönemdeki karşıt kutuplarını gösterir. Öte yandan popüler müziğin işçi sınıfı ve sınıf-altı kesimlerdeki etkisini değerlendiren kıymetli çalışmalar 1960 sonrasında yükselişe geçmiştir. Stuart Hall ve Paddy Whannel'in *Popular Arts*'i (1964) popüler müziğin kültürel çalışmaların inceleme nesnesi haline getiren klasik çalışmalardan biridir. 1970'li yıllarda hem farklı müzikal tarzların toplumsal bağlamına (Denisoff) hem de popüler müziğin

5 Çalışma boyunca söylemsel bir gösterge olarak Nil, söylem dışı özelliklerini belirtmek için Nil Karaibrahimgil ifadeleri kullanılacaktır.

endüstriyel üretim ve dinleyicilerin yaşam tarzlarına yönelik çalışmalar yapılır (Hirsch ; Dimaggio). 1980 sonrasında dünya müziğine yönelik bir ilgi hem etno-müzikolojik çalışmaları (Nettl) hem de kültürel arası müzikal ilişkileri araştıran çalışmaları (Hebdige) şekillendirir. 2000 sonrasında popüler müziğin küresel çaplı endüstriyel üretimine yönelik çalışmalar literatürde öne çıkmaya başlar (Verbrood).

Türkiye’de ise popüler müziği kültürel bir gösterge olarak elen alan çalışmaların başlangıcı 1990’lı yıllara dayanır. Müziğin seçkin ve halk müziği arasındaki sanatsal-ideolojik kamplaşmanın dışındaki bir anlamlandırmaya imkân tanıdığıнын sosyal bilim camiası açısından fark edilmesi 1980 askeri darbesinin travmalarının yeni yeni atlatılmaya başlandığı, piyasa sisteminin ülkeyi küresel kültür metalarına yakınlaştırdığı, farklı niteliklerdeki dergi ve gazetelerin daha kolay erişilebilir hale geldiği ve en önemlisi ülkenin çok kanallı TV yayınları ile tanıştığı bir zaman dilimine tekabül etmesi pek şaşırtıcı değildir. Eski katı ideolojik söylemlere renkli ve dinamik bir alternatif teşkil eden popüler kültürün toplumun tüm katmanlarına yayılması içe bakışçı analizlere de imkân tanımıştır (Oktay 1995; Kozanoğlu 1995). Meral Özbek’in arabesk müziği sınıfsal açıdan değerlendirmeye çalıştığı *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (1991) alanın klasik çalışmalarından biri olarak kabul edilmektedir. Ali Akay’ın *İstanbul’da Rock Hayatı* (1993) ve Nazife Güngör’ün *Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik* (1993) başlangıç dönemindeki Türk popüler müzik sosyolojisi çalışmaları olarak öne çıkmaktadır. 2000’lere gelindiğinde başlangıçtaki ilginin katlanarak arttığını şahit olunmaktadır. Popüler müziğin hegemonyası karşısında hem klasik müzik yapılarına odaklanan çalışmalarda (Kaygısız; Behar) hem de Türk popüler müziğinin tarihsel ve güncel sosyal arka planını ele alan çalışmalarda (Stokes) bir artış yaşanmıştır. Niceliksel bir artışa rağmen tercih edilen konuların, popüler kültürün dinamik üretiminin aksine, ikonlaşmış isimler ve kronikleşmiş sorun alanları etrafında dönmesi alanın zaaflarından biridir. Bu bağlamda günümüz popüler müzik çalışmalarının ele aldığı fenomenlerin kendini tamamlayıp dağıldığı ya da farklı toplumsal, politik ve kültürel unsurlarla kaynaştığı bir gösterge politığını yakalamakta geç kaldığı söylenebilir. Öte yandan entelektüel ve bilimsel çevrelere egemen olan post-modern kültür eleştirisi popüler kültür ve bu kültürün dolaşıma soktuğu kategoriler hakkında yalınkat bir nihilizm ya da yüceltim yüklü açıklamalar üretmektedir. Her iki durumda da popüler kültürün temsil ettiği canlı sosyal dünya, yeni bireysel anlam haritaları ve kurumsallaşma pratikleri analitik bir karartmaya tabi tutulmaktadır.

Çalışmanın bu kısmında 2000’li yıllar pop müziğine kendine özgü bir imza atmış olan Nil Karaibrahimgil’in müzikal kişiliğinin imali üzerinden geç modern toplumdaki yeni

bireyselleşme sürecini inceleme çalışacağız. Türkiye’de popüler müzikle ilgili çalışmaları ağırlıklı olarak müzikoloji ve iletişim bilimleri alanında yapılmaktadır. Bu çalışmalarda popüler müziğin, her sanat formu gibi, üreticileri, beğeni cemaati ve özerk bir ifade yapısı arasındaki dinamik bir ilişkiye dayandığı gerçeği vurgulanmasına rağmen ele alınan kültürel fenomenler ya müzikal evrenin iç kuralları ya da iletişimsel göstergelerin betimsel bir analizi ile sınırlanmaktadır. Nil Karaibrahimgil özelinde yapılan çalışmalara bakıldığında bu durumun kendinin tekrarladığı söylenebilir. Sanatçıyı doğrudan örneklem olarak seçen veya bir unsur olarak yer veren çalışmalarda Nil’in reklam dünyasının aranan sesi ve marka yüzü olması gerçeğinden yola çıkılmakta, genel geçer bir kültür endüstrisi yorumu ile sanatçı kişiliği yalnızca kitle aldatmacasının bir ürünü olmaya indirgenmektedir (Durmuş; Çakır).

Literatürün istemli/istemsiz hatasını tekrarlamamak adına bu çalışmada kültürel göstergeleri/dispozitif kolektif bir yeniden üretim nesnesi olarak ele alan eleştirel söylem analizi yaklaşımı tercih edilmiştir. Böylelikle müzikal kişilik gibi ilk etapta öznel bir doğa ve estetik kuralların egemenliğinde gözüken bir olguda bu doğayı ve kuralları oluşturan sosyolojik söylemlerin daha yakından incelenmesi mümkün olacaktır. Bir söylem, özne ve nesne arasındaki boşluğu doldurarak hayat bulur. Bu bağlamda öznedeki bir nesnelleştirme pratiği meydana getirirken aynı şekilde nesneleştirme süreçlerine öznel bir anlam yükler (Wodak, Meyer 33). Çalışma üç katmanlı bir örneklemde meydana gelmektedir. Birinci katmanı, Nil’in albümleri ve şarkı sözleri oluşturmaktadır. Sanatçı’nın 2002 ile 2012 yılları arasında çıkardığı 4 albümdeki 56 şarkı analize dâhil edilmiştir. Albümlerin introları, şarkı remixleri ve sanatçının Ekim 2019’da çıkardığı genellikle 4-5 mısralık, kısa melodilerden oluşan “Nil’den İyi Gelen Sesler” albümü örneklem dışında bırakılmıştır. Bununla birlikte şarkıcının görsel imkanlardan eserlerin anlaşılmasına katkı sağlayan bir araç olarak yararlanması nedeniyle en çok izlenen klipleri başta olmak üzere tüm klip çalışmaları örnekleme dahil edilmiş ve buradan edinilen kimi dispozitifler analizde kullanılmıştır. Sanatçı kişiliği ve biyografik öyküsü arasındaki nerdeyse özdeş yakınlık narsist bireyci ideal tipin anlam haritasını oluşturmak açısından önemli olduğundan analizin ikinci katmanında 2002 yılından itibaren Nil’in çeşitli gazetelere verdiği röportajlar, etki uyandırdığı mecralar ve Hürriyet gazetesi için kaleme aldığı haftalık köşe yazılarına yer verilecektir. Üçüncü olaraksa Nil imgesinin meta düzeni ve kolektif ilişkilerle özdeşleşme mantığındaki özgün yerinin tartışılması adına sanatçının katıldığı reklam kampanyaları ve yer aldığı diğer medyatik temsillerin sosyolojik analizi yapılacaktır.

Biyografinin Narsistik Yazımı

Doğmak bütünüyle öteki yönelimli bir eylemdir. Bir yandan biyolojik mekanizmaların bir ürünüdür diğer yandansa başkalarının (anne ve baba) verdiği bir karardır fakat bu etkenler dahi neden böyle olduğumuzu açıklamakta yetersiz kalır. Kùltürler türsel yetersizliği bir ben idealinin ardında gizleyerek çıkmaya çalışır. Benliğin kaynağının ve amacının aşkın bir varlık adına arzularından feragat etmek olduğunu telkin eden bu ideal tasarısı kendi arzularından bir ben ideali yaratan narsist bireyselliğe pek nüfuz edemez. Narsist bir bakış açısı için hayatımızın amacı ve kim olduğumuz yeniden yazılması gereken kişisel bir tarihin ürünüdür. Bu durum St. Agustinus’un ve Rousseau’nun İtirafları, Nietzsche’nin Ecce Hommo’su gibi modern kùltürün önemli otobiyografik örnekleri ile paralellik arz eder. Öte yandan söz konusu eserler, üslup ve içerik açısındaki farklılıklarına rağmen, içe kapanıp katılaştan değil dünya içinde ve dünyaya açılarak oluşan bir benlik imgesini yansıtır. Halbuki yeni bireyci kişilikler, benlik ve dünya arasındaki diyalektiği bir “ya... ya da” ilişkisine dönüştüren bir biyografinin ürünüdür. Koşulların nesnelliği arzular tarafından doldurulurken şeyler egonun görme biçimi dışındaki muhtemel anlamlarını kaybederler.

1976 doğumlu Nil Karaibrahimgil annesi modacı, babası müzisyen bir ailenin çocuğudur. Amcası da müzisyen olan (Selami Karaibrahimgil) Nil adeta müziğin içine doğar. 12 yaşında piyano ve gitar dersleri alırken ilk bestesini yapar: “I see clouds rain is coming” (Yağmur bulutlarının geldiğini görüyorum). Küçük yaşlardan itibaren sahneye çıkıp şarkı söyleyeceğinden emindir (t24). Mülkiyeli olmak bir aile geleneği olduğu için Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslar Arası İlişkiler Bölümünü bitirir. Gençlik yıllarından itibaren gelecekteki eşi olacak Serdar Erener’in çalıştığı reklam ajansında metin yazarlığı yapar ve tüm ülkeye bir sim kart şirketinin reklam yüzü olarak kendini kabul ettirir. Sonrasında ise albümler, başka reklam filmleri ve motto haline gelen şarkılarla pop kùltürün kendine has isimlerinden biri olur. Nil Karaibrahimgil’in biyografisinin nesnel kısmını bu şekilde özetlemek mümkünse de nesnel tarihin sınırları içinde nasıl bir benlik imgesinin doğduğunu soruşturmadıkça aslında hiçbir şey söylemiş olmayız.

‘Nil’in doğumu yalnızca biyolojik doğumla başlamaz. Kendi olmaya çalışan aile zincirinin çağdaş bir halkası olarak Nil öncelikle kendini eski kuşaklarla buluşturur: “Ben 187 yaşında bir kız çocuğuyum” (Karaibrahimgil *Youtube*; Karaibrahimgil *Ben 187 Yaşında Bir Kız Çocuğuyum*). Bu bağlamda felsefe öğretmeni anneanesi ve özellikle şair babaanesi onun meşaleyi devraldığı ben ideallerini oluşturur. Başka zamanlara ait bu iki kadın, “koruyucu melekleri” olarak ona ilham verir. Yazdığı sözlerin mistik bir derinliğe kavuşmasına yardım eder. Torun Nil’in hiç görmediği anneanne ve babaannesinin yalnızca

hâlihazırdaki bir benlik imgesinin başlangıcı olmaktan başka hayatları da vardır ancak onların gerçek kişiliklerinin yaratılan benlik söylemine muhalif herhangi bir nitelikte arz-ı endam etmediği ortadadır. 1940'lı yılların sosyalist gerçekçi çizgisine yakın duran babaanne Saliha Anıl'ın torunu ile arasındaki muhtemel zamansal ve ideolojik farklar kurulan bu özel bağ sayesinde görünmez hale gelmiştir. Hakkında yeterli bilgiye ulaşılamamakla birlikte Anıl, 1940-1941 arasında TKP bünyesinde çıkan, yazar kadrosunda Orhan Kemal, Nazım Hikmet, Atilla İlhan gibi isimlerin yer aldığı Yeni Edebiyat Dergisinde şiirler yayınlamıştır (İleri). 1974 tarihli bir kitabı sosyalist menşeli bir yayınevi tarafından basılmıştır. Bu bilgileri, Erken Cumhuriyet döneminde yetişen aydın bir kadın olarak Anıl'ın torununun kültürel bir direnişçi olarak meydan okuduğu kamusal bireyci kültüre kendini daha yakın hissettiği şeklinde yorumlamak aşırı (-yorum) olmayacaktır.

Nil'in benlik imgesinin yeniden üretilmesinde babası Suavi Karaibrahimgil'in özel bir etkisi vardır. 1967 yılında şarkıcılığa adım atan Suavi Karaibrahimgil⁶ ikili bir yaşamı sürdürür. Bir vali oğlu olarak kamuda ve özel şirketlerde idarecilik görevlerinde bulunurken boş zamanlarında müzikal kariyerini devam ettirir. 1968'in hippie kültürünün etkisinde kalan Suavi İbrahimgil, başta caz ve rock and roll olmak üzere Batılı armonik kalıpları uyarlayan "hafif müzik" türünde şarkılara imza atar. Şarkılarında sade bir üslupla kent yaşamından manzaraları, kadın-erkek ilişkilerini ve kavuşulamayan aşkları konu alır. Nil'in bağlı olduğu "kendi-olma" geleneğine yakın ve "kendininkinden daha uçuk" şarkılarıysa dönemin popüler müzik kültürü tarafından anlaşılmaz bulunarak geri çevrilir. Böylelikle Baba İbrahimgil, orta-üst sınıf kültürel sermayesinin getirdiği sınırlamalar ve müzik piyasasının talepleri arasında sıkışan bir baba olarak evladına henüz gerçekleşmemiş bir müzikal kişilik devreder: *"önce valinin oğlu/sonra Selami'nin kardeşi /şimdi de Nil'in babası ne zaman kendin olucan be eşek sıpası!"* (Karaibrahimgil, *Nil'in Babası*). Babasıyla benzer bir kariyeri paylaşan ancak türkülerini Batılı soundlarda yeniden yorumlayan "Modern Folk Üçlüsü" ile daha popüler olan amcası Selami Karaibrahimgil'den geçen yerli tınılar Nil'in müzik tarzında örtük olarak yer bulmuş olabilir. Nil'in özgün müziğinin oluşumunda 1980'li ve 1990'lı yıllardaki dünya ve Türk pop müziğinin enstrümantal ve kısmen tekno müzikal alt yapısı ve öznellik vurgusu yüksek şarkı öykülerinin kayda değer bir ağırlığı vardır. 1980 sonrasında bir meta-müzik kategorisi olarak pop müzik Türkiye'nin toplumsal yapısındaki değişmelerle

⁶ Kamuoyunda babasının protest müziğin "uzun sakallı" şarkıcısı Suavi ile karıştırılmasından şikayet eden Nil'in babasının Müzikomaniyi söyleyen adam olarak tanıtmaya ihtiyacı duyması bir yanlış anlaşılma düzeltmenin yanında kendi biyografik kökenini tayine etmek açısından da anlamlıdır. Bkn. <https://www.aksam.com.tr/guncel/her-gordugunuz-sakalliyi-babam-sanmayin--51929h/haber-51929>.

paralel olarak farklı tarzları içeren bir çeşitliliğe ulaşırken özellikle ana akım pop müzikte arabesk tınıları ve hikâyeleri içeren eserler kitlesel bir kabul görmeye başlayacaktır. 1980 sonrası pop müziğin en önemli temsilcilerinden biri olarak Sezen Aksu'nun koyu bir hayranı olan “özgür kızın” müziğinde, dolaylı olarak, Türk Popundaki yapısal değişimlerin tortularını bulmak mümkündür. Ayrıca başta Michael Jackson gibi küresel pop starların yanı sıra Batılı alternatif müzikler de Nil'in diğer ilham kaynaklarıdır. Bununla birlikte söz konusu kültürel ve müzikal değişimlerin Nil'in müziğine profesyonel bir farkındalık yüklediği söylenemez.

Yeni bireyciliğin gözünde araçların ve koşulların özerk değeri kaybolurken, değişimin belirsizliklerinden arzulanan benlik imgesine gömülerek korunmaya çalışılır. Devralınan mirasın, yeniden üretilen bir ekolün veya rekabet edilen meslektaşların bulunmadığı varsayılan bir uzamda estetize benlik, kamusal sorumluluklardan veya mesleki vazifelerden kendini muaf kabul eder. Bu muafiyet algısının en somut göstergelerinden biri kamuoyunda oldukça ses getirmiş Nil ile Neşet Ertaş polemikleridir. Kendi deyişi ile “üniversite yıllarında alaturka müzik dinlememiş “snob” bir genç kız” olan Nil'in, katıldığı bir radyo programında hiç Neşet Ertaş dinlemediğini söylemesi kamuoyunun oldukça dikkat çeker. Orta yaşlardaki dinleyici kesimini şaşırtan bu beyanın ardından bir televizyon programında sözlerini yineleyen Nil, ayrıca genç kesimin Ertaş'ı “kendisi sayesinde tanındığını” belirtir (Sabah, *Neşet Ertaş Sayemde Tanındı*). Michael Jackson'ı anarak başlayacağı konser öncesinde üzerinde Jackson t-shirt'ü ile katıldığı başka bir televizyon programındaysa sözlerinin arkasında durmayı sürdürür (Gece Gündüz Programı). “Bu topraklarda söz yazıp müzik yapan birinin” geçmiş değerleri günümüze taşıyan çok önemli isimleri tanıma zorunluluğunun olmadığını altını çizer. Bu açıklama bir bakıma yeni kapitalist iş dünyasında eski mesleki ölçüt ve birikime karşı gösterilen profesyonel kayıtsızlığın (Sennett, *Yeni Kapitalizm Kültürü*) sanatsal kariyerleri de biçimlendirdiğini ortaya koyar. Ertaş'ın yüce gönüllülüğü ve babasının ikazları sayesinde⁷ tatlıya bağlanan bu polemik yeni bireyselliğin eklektik kolektif hafızasına iyi bir örnektir. Geçmiş, bu hafızaya sadece monadik bir şimdinin tescilinden geçerek girebilir. Bu anlamda kişisel tarih, benliğin devraldığı kültürel veya mesleki bağlardan arındığı bir kendi olma öyküsü olarak yazılır.

Şarkıların Tema Analizi

Nil'in şarkılarının konu aldığı üç ana temadan bahsedilebilir. Birinci tema, narsist

⁷Nil'in Neşet Ertaş'a yazdığı özür mektubunda babaannesinin Ertaş'a olan hayranlığından, babası ve amcasının halk müziği sevdasına yer verilir. Özgür Nil'den Nil Karaibrahimgil'e geçiş yapan bu mektup, bireysellik söylemindeki kısa devrelerin diğer söylemlerin desteği ile nasıl telafi edildiğine iyi bir örnektir (Karaibrahimgil, *Kusurum Olduysa Affola*).

bireyciliğin ego ve arzu nesnesi arasındaki kırılgan ve süreksiz ilişkileri yansıtan, kavuşmayan aşkların karasız duygularını içerir. İkinci tema eski kuşakların ve günümüz erkeklerin ideal kadın beklentilerini eleştiren bir anti-paternalizmdir. Çoğunlukla özgürlüğü kısıtlayıcı olarak değerlendirilen geleneksel rol kalıpları, Nil'in müzikal söyleminde genellikle eleştiri konusu edilmesine rağmen bazı şarkılarda kinik bir kabullenişle karşılaşılır. Üçüncü tema, paternalist kısıtlamalar karşısında kolektif bir kadın kimliğinin üretimine yöneliktir. Hemcinsler arası bir dayanışma ve ortak bir erkek egemen kültür eleştirisine dayanan bu şarkılar şarkıcının apolitik kimliğindeki tek politik tutumu oluşturur. Aslına bakılırsa üçüncü tema sayesinde diğer iki apolitik tema bir kimlik politikasının bileşenlerine dönüşür.

Aşk şarkılarında kahramanın sevgilisine beslediği duyguları kestirmek oldukça zordur. Yüceltme, yadsıma, arzu ve pişmanlık gibi karşıt duygular farklı şarkıların arka planını oluştururken bazen aynı şarkı içinde dahi bu karşıtlığın izlerine rastlanır (Ben seni kopardım attım/Kendimi toparlıyorum/Ben her gece rüyalarda/Hep sana hak veriyorum). Arzu nesnesine karşı takınılan bütün farklı tutumlarda aslında nihai gösterilen daima anlatıcının kendisidir. Böylece aşkın diyalektiği içinde yaşanan inişler ve çıkışlar, sevgiliye yüklenen ideal anlam egosantrik arzulara bağlanır. Egonun yücelttiği ve bunun her an farkında olduğu bir sevilen imgesi, tüm şarkıların değişmez nesnesidir (Sanki o putmuş gibi/Hayat sırf buymuş gibi/Hem aç hem tokmuş gibi/Hem var hem yokmuş gibi/... İyi ki yapmışım). Yeni bireyselliğin temel problemlerinden biri, ötekilerin gerçek benliğini algılayamamasıdır. En popüler şarkılarından birinde dile getirdiği gibi bir prenses veya peri sanılan Nil, sevgilinin gerçek üstü tutumlarından oldukça şikâyetçidir fakat burada şikâyet edilenin gerçekten sevgilinin abartılı tutumları mı yoksa ötekinin gizeminden duyulan korku mu olduğu belirsizdir. Söz konusu ikilem, özgür kızın söyleminde cevaplanmadan arzulanan benlik imgesine yoğunlaşarak geçiştirilir. Kendi olma yolu yalnız arşınlanacağından ilişkiler kişisel sınırları çiğnememelidir. Bu anlamda öteki kim olduğu bilinmek istenmeyen bir yabancı olarak konumlandırılır. Nil'in dünyasında ilişkilerin diğer tarafı ya ayrı bir dünyanın insanı ya da bir "uzaylıdır" (Bence sen uzaylısın/Yok bu gezegenden değil ışık yılı uzaktasın). Yalnızlık ve yabancılık duygularının arka fon olarak şarkılarda sürekli yer alması narsizm ve ben ideali ilişkisi açısından oldukça önemlidir. Yeni bireysellik kendine fazlasıyla yoğunlaşmış bir benlik telkin eder belki ama yaratılan benlik imgesinin dış dünyada onanması varlığının idamesi için hayati bir önem taşır. Bu noktada dış dünya narsist vicdanın oluşumunda arzunun pekiştireç işlevi görür.

Nil'in söyleminde daha istikrarlı bir şekilde işlenen anti-paternalizm teması hem

bireysel hem de kolektif bir gönderim içerir. Kuşak çatışması ve eski kuşakların yanlış beklentilerinin iç-dünyalara etkisi sık sık konu edinilir. Örneğin bir anne-kız konuşmasına dayanan “Evlenmek Gerek” şarkısı pilav yapmak ve koşmak arasında sıkışan bir genç kızın hikayesine odaklanır. “Yalnız Kalpler de Atarlar” ise ağırbaşlı bir öğretmenin gazeteye verdiği eş ilanı örneğinde geleneksel rol kalıplarının yalnızlaştırıcı etkisini anlatır. Öte yandan ilk bakışta çatışmadan hareket eden bu söylemin alt katmanlarında geleneksel tortulara rastlamak oldukça ilginçtir. Özgürleşmeye çalışan birey “eğlenmek kadar evlenmek de ister.” Kendi ayakları üzerinde duran kadının anne olmanın zorluklarının üstesinden gelebileceğine bütünüyle inanılır: Çocuk da yaparım kariyer de! Şarkılarda anti-paternalist temanın işlendiği başka bir konu ise kadın-erkek ilişkilerinde karşımıza çıkar. Erkeklerin kadınlardan beklentilerini ve bu beklentilerin kadınlarca kabullenilişi ironik bir dille eleştirilir. Çağdaş kadının doğal ancak bakımlı görüntüsünün, modaya olan düşkünlüğünün aslında sevilme ihtiyacının doğduğunu anlatan “Erkekler Yüzünden”, protest kadın söyleminin müzikal örneklerinden biridir. Nil’in şarkılarında paternalist gölgenin üzerlerine düştüğü toplumsal ilişkilerde kadınlar kendi olmalarının bedelini sevilmemekle öder (Hayat bazen birini seçer/ Biz "pas!" deriz söz Pelin'e geçer). Nil’in pek çok şarkısının özgür kadın kimliğinin popüler mottosu haline gelmesi yeni birey söyleminin oluşumu açısından oldukça önemlidir. Bu eserler öznel arzularının peşindeki bireylerin kolektif duygularını anlamlandırmada kilit bir pozisyona sahiptir. Narsist bir kültürde kolektif formlar diğer gam bir temayülden doğmazlar. Bireyleri bir araya getiren duygu, karşılıklı sevgi veya dayanışma değil aynı düşmana karşı duyulan (yıkıcı cemaat) nefrettir (Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü* 314). Ahlaki bir dayanışmadan ziyade yoksunluğun birleştirdiği bu topluluk yalnızca kısa süreli katartik bir birliktelik vaat eder. Estetize edilmiş öfke bir tür paydaşlık yaratsa da duyguların geçiciliğinin ve kararsızlığının, hedef tahtasına yıkıcı cemaatin mensuplarının oturmayacağına garantisi yoktur.

Şarkıların Retorik Analizi

Şarkıların retorik yapısı Nil’in başarısında önemli bir paya sahiptir. Kısa, basit ve kafiyeli sözler beste ve güfte arasında tam bir bütünleşme yaratırken aynı zamanda akılda kalıcılığı artırır. Hikayenin öznel bir evrende değil gündelik hayattan sahneler içinde anlatılması dinleyicinin özdeşleşmesini kolaylaştırır (Gelirsin diye bekledim geciktin galiba ekildim /On dakika mısır yedim kola içtim /İkinci yarıya geçtim). Pop müzik kitlenin pratik yargıları ve gündelik ifade kalıplarını kullanan bir müzik türü olduğundan şarkıların başarısı kitlenin özdeşleşme derecesi ile doğru orantılıdır. Dolayısıyla Nil’in konuşma dilini müziğe taşıyan hafif bozuk Türkçesinin aslında yeni nesil dinleyicilerinin konuşma biçimini temsil

ettiği söylenebilir. Açık “e’ler, yabancı dilden Türkçeye girmiş kelimeler (onun aşkı bana “extra large”), konuşma hızıyla meydana gelen ses düşmeleri (“olcak”, “yapcam”, “sevcem”) şarkıların anlatım biçiminde önemli bir yer tutar. Ayrıca anlatımda kullanılan konvansiyonel deyişler (Allah’ımı şaşıracam!, Gitme, yoksa adım geçer akşam haberlerinde) verilmek istenen duygunun doğrudan aktarılmasını sağlar. Şarkıların yüklem seçimleri narsist bireyselliğin yarattığı benlik imgesini kavramakta düşündürücü ipuçları verir: “gitmek”, “yanmak”, “sönmek”, “kaybolmak”, “düşmek”, “uçmak.” Söz konusu fiillerin müzikte ilk defa kullanıldığı elbette ki iddia edilemez fakat etkileşimden ziyade tek yönlü bir harekete, belli bir süreçten ziyade tek bir ana odaklanan sevgi durumlarına gönderimde bulunmaları kelimelerin gösterge değerlerindeki söylemsel bir değişimin varlığını kanıtlar. Nil şarkılarındaki bireysellik söyleminin dikkat çekici retorik unsurlarının başında, nakaratlar ve anlamsız tekrarlar gelir. Bir şarkının temel kısımlarından biri olan nakarat, Nil şarkılarında ifade şeklinden öte söylemsel bir işleve sahiptir. Tekrar, yeni bireyciliğin ilham kaynaklarından biri olan modernist üslupta gerçeklik ilkesini kısa devreye uğratmakta kullanılır. Breton’un otomatik yazı makinesi, Hans Bellmer’in oyuncak bebeği, Warhol’un reproduksiyon tabloları otomatizmde bir yandan saf ve basit bir benlik temsili yakalarken diğer yandan dünyanın/ötekinin sahiciliği problemini gözler önüne serer (Foster 29-31). Bu bağlamda Nil şarkılarındaki anlamsız tekrarlar pop müziğin özümlediği sahicilik benlik arayışındaki modernist tortuların bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Pop müzik modern tonalite kadar etnik soundları da içerdiğinden Nil şarkılarının müzikal alt yapısında bağlama ve ney gibi alaturka enstrümanların yer bulması tesadüf değildir. Bununla birlikte şarkıların retorik yapısı da halk müziği geleneğinden, dolaylı, esintiler taşımaktadır. Örneğin, “Aşkımız Tehlikede” şarkısında dünyanın hakikati çağdaş bir ozan gözünden aktarılırken şarkının sonunda halk müziği geleneğinde olduğu gibi söyleyenin adı anılır. Aşıklık geleneğindeki bir adetin yeni bireyci söylemle kesişen yolu konvansiyonel bilginin kültür içindeki alımlanmasını gösteren ilginç bir örnektir.

Şarkıların ötekiyi konumlandırma biçimi ve kullanılan repertuar retorik yapının önemli unsurlarıdır. Şarkıların tamamına yakınının birincil tekil şahısla anlatılması tüm hikâyelerin kişisel bir deneyime dayandığı yargısını güçlendirir. Çoğunlukla sevgiliye seslenildiğinden öteki “sen” ve “o” zamirleri ile tanımlanır fakat burada önemli olan söylemsel açıdan “sen” ve “o”nun gösterilen değerindeki değişimdir. Şarkılardaki öteki, her zaman benliğin arzu veya hayal kırıklıkları ile doldurulan bağıl bir kategoridir. Nil şarkılarında genelde ben merkezlilikle ilişkilendirilip olumsuzlanan etiketler öznenin alamet-i farikası haline gelir. Örneğin bencillik kişinin “sadece kendi” olmasını, toplumun

söylediği yalanlardan azade kalmasını sağlayan bir erdem olarak tanımlanır (O, bir bencil ama yok onun hilesi). Ötekilerin sevdiği biri olmayı becerememek öznenin kendisi olma yolunda ödediği bir bedeldir. Kazara kurulan ilişkilerdeki hoyrat tavırsa dış dünya karşısında benlik imgesini muhafaza etmeyi amaçlar (Birkaç güzel erkek buldum /Ama elden çıkardım /Ben severken insafsızım, tatsızım). Bununla birlikte ötekinin bağıl bir kategori olması ona olumlu vasıflar yüklenemeyeceği anlamına kesinlikle gelmez; aksine öteki bütün yüceltmelerin taşıyıcısıdır. Şarkılardaki olumsuz paternalist etiketlemeler kimi zaman tersine çevrilip kinik bir şekilde kabul edilir. Özne yalnız olmak istemediğinden kendini kollarına bırakmak için bir öteki/erkek arar fakat bu erkeğin ona dokunabilmesi için süper güçleri olmalı ve onu hayatından çekip çıkarabilmelidir (Kahramanım o evet/O bir He-man, Bat-man, Pac-Man, Mad-Man/Yanında duracağım ben).

Narsist Benliğin Alt-Evrenleri

Yeni birey söylemlerinde genellikle toplumsal ortam, farklı rol beklentileri veya normlar bireyin kendini özel hissetmesi üzerindeki türdeş bir baskı olarak yorumlanır. Yeni bireysellikler, dış dünyanın bireylerden bağımsız varlığını pratik olarak yadsıması sahnenin içinde ve dışında daima aynı kalınabileceğini telkin eden bir özgüvenden beslenir. Benlik imgesini kalıcı hale getiren hep aynı yolun takip edilmesi değil, farklı söylemsel parametrelerin ve araçların bu hayati amaçta kullanılabilmesidir. Dolayısıyla narsist bireysellik hantal ve yekpare bir oluşumun değil alt gruplara bölünebilen bir esnekliğin tezahürüdür. Geç modern dünyada bireyselliğin yeniden üretimi kendini diğer söylemlere uyarlama becerisi ile doğru orantılıdır. Bu bağlamda Nil'i popüler bir ikon haline getiren şey sadece şarkılarının özgürlükçü havası değildir. Aslında bakılırsa şarkıların asıl gücü, ardında “sahici” bir yaşam tarzı barındırdığı izleniminden kaynaklanır. Sahnedeki deli kız gerçek dünyada da görüldüğü gibidir: Anne olarak ninni söyler, kadın olarak ataerkil geleneklerden şikayet eder ve metropol insanı olarak doğanın huzurlu kucağına kaçır. Tüm bu farklı göstergeler arasında Nil kendi olmayı nasıl başarır? Bu soruyu cevaplamak için Nil'in farklı rol kalıplarını icra ettiği bazı ilişkiler ağına göz atalım.

2014 yılında reklamcı Serdar Erener'le olan evliliğinden bir erkek çocuk sahibi olan Nil'in kamusal temsiline bir de annelik vasfı eklenmiştir. Bedenindeki değişimlere bir bilim kurgu filmi izlercesine şahit olurken “oğlunu özgürlüğüne katmayı” amaçlar (Sabah Gazetesi, *Oğlumu Özgürlüğüme Katacağım*). Şarkılarındaki modern isimlerin aksine oğluna Aziz Arif gibi daha geleneksel bir isim veren Nil, anneliğin geleneksel rol kalıplarını icra eder gözükür. Instagram hesabında oğlunun yıkayıp astığı kıyafetlerini paylaşır, ebeveyn olmanın

“inşallah” ve “maşallah” demek olduğunu bütün kalbiyle kabul eder. Sahnedeki “vahşi” Nil’in aksine fazlasıyla evcil bir görünüm sergileyen anne Nil’in önceki bölümlerde tartıştığımızdan farklı bir gösterge ekonomisi kullandığı söylenebilir. Öte yandan anne Nil’in atıldığı bu yeni macera önceki benlik imgesini dönüştüren bir noktaya evrilmez. Anne’nin kendinden vazgeçtiği ve çocuğun hayatının bir parçası haline gelişinin telkin edildiği paternalist rol beklentisi bu yeni annelik tiplemesinde tersine çevrilir. Çocuk benliğin saklı imkânlarının keşfedilmesini sağlayan ve kişisel özgürlük arayışına dâhil edilen “küçük bir mucizedir.” Dış dünyanın kendinde bir değere sahip olmadığı narsizm için nesneler anlamını üretilen benlik imgesinde kazanır. Yeni bireycilikte bu temel kural, en doğal ilişki kabul edilen anne-çocuk bağı için dahi geçerlidir. Bu durumun en ilginç göstergelerinden biri Nil’in “Meğer Aziz Arifmişim” yazısıdır (Karaibrahimgil, *Meğer Aziz Arifmişim*). Yeni bir anne olarak çocuğuna seslendiği bu yazıda “meğer” takısı ile cümlelerine başlayan Nil, anneliğin ona getirdiği yetenekleri ve farkındalığı anlatır: “Sütmüşüm ben, ilaçmışım, balmışım/...Meğer yeryüzünde cennet varmış/Meğer mutluluk gözyaşları varmış.” Yazının bütün göstergeleri ilk bakışta çocuğunun doğuşuyla başka bir dünyaya giriş yapan bir annenin heyecanı ve mutluluğuna işaret eder fakat Nil’in yeni kitabının tanıtımı için oğlu ile birlikte kamera karşısına geçtiği reklam filmi, yazının aslında farklı bir gösterilen değerine sahip olduğuna işaret eder (Karaibrahimgil, *İzlesene*). Burada Nil’in üzerinde uzun ve sarı bir abiye, oğlunun üzerinde ise pijama vardır. Reklam filmi boyunca Nil kadrajın tam ortasında yer alır. Kamera zaman zaman ona yakın plan yaklaşırken Aziz Arif’in sırtı kameraya dönüktür ve neredeyse yüzü hiç gözükmez. Küçük oğlunun adeta Nil’in bir uzantısı olarak sahne aldığı bu reklam filmi, anneliğin Nil’in benlik imgesine yeni yetenekler yüklendiğini gösterir.

Nil’in benlik imgesini yeniden ürettiği başka bir alanı ise TV reklamlarıdır. Genç yaşlarından itibaren reklam dünyasının içinde bulunan Nil Karaibrahimgil, reklam dünyasının Oscar’ı kabul edilen Kristal Elma Yarışması’ndan gümüş elma ödülü almış bir profesyoneldir. Sözü ve bestesini kendisinin yaptığı reklam müziklerinin yanı sıra başarılı bir marka yüzü olarak birçok kampanyada yer almıştır. Ona göre reklam dünyası sahnede kendi müziğini yapmasına maddi olanak tanımaktadır. Reklamlardan kazandığı ücretler, albümlerinin satış değerini umursamaksızın kendi tarzını sürdürmesine yardımcı olur: “İş kadını Nil, sanatçı Nil’in sponsoru” (Milliyet). Aslında reklam sektörünün Nil’e duyduğu teveccüh, söz yazarı olarak reklamın “*catchy*” dilini kavramış olması veya doğal ve neşeli görünümünün yaydığı cazibesinin ötesine uzanır. Nil imgesinin reklam sektöründeki başarısı, narsist arzu durumunu reklamın meta-arzu özdeşliğine uyarlanabilmesinde yatar.

İhtiyacı karşılayan bir ürün değil, yaşam tarzı satan reklamlarda metalara sahip olmak aynı zamanda özel biri olmanın en kestirme yoludur. Kültür endüstrisinin tüketim mantığı ile yeni bireyselliğin özel hissetme güdüsünün kesişiminde iki söylemin birbirine dönüşmesini kolaylaştırır. Bu noktada Nil'in en büyük avantajı çoğu marka yüzünün yaşadığı handikapın aksine başka bir yüzünü göstermek zorunda kalmamasıdır. Çoğu marka yüzü ürünün imajına kendini uyarlamak zorundayken Nil'in “sadece kendi gibi olması” yeterlidir. Yer aldığı reklamların görece daha doğal ve inandırıcı gelmesinin bu durumdan kaynaklandığı söylenebilir. Nil'in reklam yüzü olarak tüm ülkece tanındığı sim kart reklamında özgürlüğün, kapsama alanının genişliği ile yer değiştirmesinin (Hazır Kart, Sadece Özgürüm!); içindeki bir ukdeden ilham alan ilk reklam cingilinde yan anlamı düz anlama çevirerek bireylere en güzel bakacak şeyin bir krem olduğunu gösterebilmesinin (Bırak! Sana Dove baksın) sebebi bu “doğallıktır.” Öte yandan reklam kampanyaları ile bireysel kimliği, sosyal sorunlar hakkında yer yer ittifaklar da kurar. Bir doğa aşığı olarak Nil, doğal çevrenin çocuklara bırakılacak bir miras olduğunu dolaylı olarak vurgulayan bir reklam filminde babaları hybrid motor kullanmaya teşvik eder (Hybrid eşittir Toyota) ya da varoluş kaynağını doğal kaynak su arayışı ile “damla damla” keşfeder. Şarkılarındaki ana temalardan biri olan kadınların özgürlüğü meselesi ise reklam yıldızından ziyade bir rol model olarak yer aldığı ped reklamında tekrar ele alınır. Kızların paternalist rol kalıplarını kendi olarak yani “kız gibi yaparak” değiştirmeye teşvik eden bu kampanya, kusur kabul edilen şeyin bir onur olduğu mesajını verir. Annelik rolünün ardındansa çocuk yetiştirmenin püf noktalarını diğer annelere anlatan bir rol modeli haline gelir (Büyüdüm, büyüdüm/Pınarla büyüdüm). Ayrıca Nil, sayısı reklam müzikleri kadar çok olmasa da zaman zaman gündelik ilişkilerdeki kadın erkek çatışmasını, kavuşmayan aşkları ve metropolden insan manzaralarını konu alan yüksek gişeli romantik komedilerin müziklerini yapmış ve seslendirmiştir. Özetle bu bireyselleşme öyküsünde şarkıcı Nil'in daha özgür şarkılar yapabilmek adına ruhunun bir kısmını başka söylemlerin şeytanlarına sattığı kesinlikle söylenemez. Farklı söylemler arasında üstlenilen roller aslında tek bir benlik imgesinin hayatta kalmak adına gösterdiği bilişsel-duygusal bir esnekliğin getirisiidir.

SONUÇ: GEÇ MODERNİTENİN RUHU NARSİZM AHLAKI

Uzun zaman popüler müzik listelerinde birinciliği kimseye bırakmayan Aleyna Tilki'nin “O, sen olsan bari” isimli şarkısı gerek şarkıcının gençlikle gerekçelendirilen umarsızlığı gerekse bu imajı destekleyen çarpıcı klibi sayesinde özellikle sosyal medyada bir kamplaşmaya neden oldu. Tilki'nin sadece birkaç şarkıyla seleflerine meydan okuyarak dünya starlığını ilan etmesi yetişkinler arasında müstehzi bir edayla karşılansa da, bu iddia

“ergen saçmalıklarından” daha derin bir kültürel anlam barındırıyor. Nil’in pop müziğin daha enstrümantal ve farklı türleri birleştiren müzikal alt yapısı üzerinde kendi öznellik hikayesini anlatmaya başlamasından beri geçen yaklaşık yirmi yıllık sürede enformasyon teknolojilerinin hızıyla büyümüş yeni bir dinleyici kitlesi ortaya çıktı. Kayıt teknolojilerindeki olağanüstü gelişmeler tekno alt-yapıları pop müzik için vazgeçilmez bir noktaya getirdi. Aynı ritim ve nerdeyse sadece nakarattan oluşan şarkıların barındırdığı otomatizmin gerçekten bilinç dışı bir tatmin yaratıp yaratmadığını bilemesek de, anlatılan hikâyelerdeki ben-merkezlilik narsist söylemin pop kültürün temel değeri haline geldiğini gösteriyor. 1990’lı yılların önde gelen şarkıcıları ya bu yapısal dönüşüme adapte olup müziklerini ve imajlarını revize etmek zorunda kaldılar ya da nostaljik birer figür haline geldiler. Pop müziğin konvansiyonel nağmeler ve çarpıcı sözlerin birleşiminden oluşan tuhaf karizması dijital kes yapıştır teknikleri sayesinde buharlaşıırken müzisyen ve dinler kitle arasındaki sınır yerini bir çevrilebilirliğe bıraktı. Pop müzikte yaşanan bu gelişmeler, müziğin Nietzsche’nin deyişi ile “kültürel dünyanın henüz gerçekleşmemiş istemlerini” doğrudan temsil ettiği kadar gerçekleşmiş, kurumsallaşmış ve değişen bireyselliklerinin de en özgün örneklerini sunduğunu bir kere daha kanıtıyor. Bireyselliğin disiplin ve zorunlulukların bilincine varmaktan geçtiği kamusal bireyciliğin Klasik Batı müziğine hayat vermesi gibi, 2000’lerin pop müziği de öz-denetim yerine öz-tatmini telkin eden narsist bireyci bir söylemde anlamlı. Bu bağlamda modernliğin yapısal özelliklerini kazanmadan ağır yapılarının çözülüşüne şahit olan Türkiye’de Nil’in özgün müziğinin bir geçiş sürecini anlamlandıracak ideal tipisel bir değere sahip olması gibi, Tilki’nin revaçta bir temsilcisi olduğu yeni pop müzik de yeni toplumsal ilişkilerin kavranmasında ideal tipisel bir anlama sahip olabilir. Toplumsal ilişkiler, içlerinde ne tam bir çileciliğin ne de tam bir öz-tatminin kuşatamayacağı tekillikler barındırır. Bununla birlikte gündelik dünyalarımızda benliğimizi harekete geçiren duyguların ve kullanılan araçların müşterekliği yeni kolektif birey tiplerini üretebilmeye imkân tanıyor. Weber’in püriten tipinin klasik kapitalizm için bir gösterge değeri olması gibi, onun redd-i miras varisi yeni birey tipi de neo-liberal kapitalist kültürel değerler veya yaşam tarzlarının anlamını açığa çıkaracak bir kavramsal formasyondur. Elbette ki geç modernliğin akışkan ilişkileri bu ideal tipinin yanında karşı-ideal tiplere de gebe dir. Yaşadığımız toplumsal magmanın can verdiği tiplerini açığa çıkarmaksa ancak dünyanın en spekülâtif ve en grotesk kutuplarını iki tarafından kavrayan bir bakış açısı ile mümkündür.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor. “On Jazz.” *Discourse*, 1(12), (1990): 45-69.

- . *Philosophy Of New Music*, tran. Robert Hullot-Kentor. Mineapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Akay, Ali. *İstanbul'da Rock Hayatı*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1993.
- Anıl, Saliha. *Gündoğmadan*. Ankara: Kardeşler Matbaası, 1974.
- Becker, Howard. “The Professional Dance Musician And His Audience”. *American Journal of Sociology*, 2(57), (1951): 136-144.
- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanının Oluşumu Ve Yapısı*, Çev. Necmettin Kamil Sevil. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Burger, Peter. *Avangard Kuram*. Çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk. İstanbul: İletişim Yayınları, 1974.
- Calinescu, Matei. *Modernliğin Beş Yüzü*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Corcuff, Pierre. *Bireycilik Sorunu*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Versus Yayınları, 2009
- De Bolla, Peter. *Sanat Ve Estetik*. Çev. Ayşenaz Koş-Kubilay Koş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Denisoff, R. Sergie, Levine, Mark H. “Youth And Popular Music: A Test Of The Taste Culture Hypothesis”. *Youth and Society*, 4(2), (1972):237-255.
- Dimaggio, Paul ve Peterson, Richard A. “Country Music: Ballad Of The Silent Majority.” Ed. Serge Denisoff , *The Sound of Social Change*. Chicago: Rand McNally. 1972, 38-55
- Dostoyevsky, Fyodor. *Yeraltından Notlar*. Çev. Nihal Yalaza Tuluy. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2008
- Elias, Norbert. *Mozart: Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine*. Çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000
- Foster, Hall. *Zoraki Güzellik*. Çev. Şebnem Kaptan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011
- Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi I*. Çev. Hülya Tufan. İstanbul: Alfa Yayınları, 1993
- Freud, Sigmund. *Haz İlkesinin Ötesinde*, Çev. Ali Nahit Babaoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2001
- . *Tekinsiz*, Çev. Emre Kapkın. Sanat ve Edebiyat, İstanbul: Payel Yayınları, 2013

- Gece Gündüz Programı, TV programı. NTV. 26.06.2009
- Gellner, Ernest. *Dil Ve Yalnızlık: Wittgensein, Malinowski ve Habsburg İkilemi*. Çev. Aydu Oğuz. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2013.
- Güngör, Nevin. *Arabesk*. İstanbul: Bilgi Yayınları, 1993.
- Hall Stuart, Whannell, Paddy. *Popular Arts*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Hatch, David, Millward, Stephen. *Popüler Müziğin Analitik Tarihi*. Çev. E. S. İblağ. İstanbul: Korsan Yayınları, 1999.
- Hebdige, Dick. *Cut "n" Mix*. London: Taylor & Francis Ltd, 1987.
- . *Alt Kültürler: Tarzın Anlamı*. Çev. Sevan Nişancı. İstanbul: Babil Yayınları, 2001.
- Hirsch, Paul. *The Structure Of The Popular Music Industry*. Michigan: Institute for Social Research, Michigan Universtiy, 1969.
- Horkheimer, Max. Akıl Tutulması. Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- İleri, Suphi Nuri. *1940-1941 Yeni Edebiyat-Sosyalist Gerçekçilik*. İstanbul: Skala Yayıncılık, 1998.
- Karaibrahimgil, Nil. *Nil Dünyası*. Sony BMG Music Entertainment. 2002
- . *Nil Fm*. Sony Music. 2004
- . *Tek Taşımı Kendim Aldım*. Sony Music. 2006
- . *Nil Kıyısında*. Sony Music. 2009
- . "Kusurum Olduysa Affola." *Hürriyet*. Web. 14 Ağustos 2019
- . "Nil'in Babası". *Hürriyet*. Web. 20 Haziran 2011.
- . *Ben Buraya Çıplak Geldim*. GNL ENTERTAINMENT, 2012.
- . *Tedxİstanbul*. Online video klip. Youtube. Web. 16 Aralık 2014
- . "Meğer Ben Aziz Arifmişim." *Hürriyet*. Web. 09 Haziran 2014
- T24*. Siyaset Erkeklerin Güç Oyunu. Web. 06 Eylül 2015
- . "Meğer Ben Aziz Arifmişim." Online video klip. *İzlesene*. Web. 20 Haziran 2017
- . "Ben 187 Yaşında Bir Kız Çocuğuyum." *Hürriyet*. Web. 22 Temmuz 2018
- Kaygısız, Mehmet. *Türklerde Müzik*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2000.

- Kozanoğlu, Can. *Pop Çağı Ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları,1995.
- Lasch, Christopher. *Minimal Self: Physic Survival In Troubled Times*. New York& London: W.W. Norton& Company.1985
- . *Narsisizm Kültürü* (Ümit Hüsrev Yolsal-Suzan Öztürk, Çev.). İstanbul: Bilim Sanat Yayınları. 2006
- Lemert Charles, Eliot, Anthony. *Yeni Bireycilik* (Başak Kıcı, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.2011
- Nettl, Bruno. *The Study Of Ethnomusicology*. New York: University of Illinois Press,1983.
- Neumann, Anyssa. “Ideas of North: Glenn Gould and The Aesthetic of Sublime.” *The Voicexchange* 5(1) (2011): 35-46.
- Milliyet*. Kimse Birisinin Sevgilisinin Diye Sana İş Teklif Etmez. Web. 19.05.2013.
- Nietzsche, Friedrich. *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşuna*. Çev. İsmet Zeki Eyüpoğlu. İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Oktay, Ahmet. *Türkiye’de Popüler Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1995.
- Özbek, Meral. *Popüler Kültür Ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Özkişi, Z. Gülçin. “Ekspresyonizm ve Müzik: 20. Yüzyılın ilk yarısında II. Viyana Okulu Çevresinde Gelişen “Yeni Müzik” Yaklaşımı Ve Müzikal Modernizm.” *Sosyoloji Dergisi*, 37(1)(2017): 143-156.
- Panoffsky, Erving. *İkonoloji Araştırmaları*.Çev. Orhan Düz. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2012.
- Reisman, David. *Yalnız Kalabalık*. Çev. İsmet Erdoğan. Ankara: Heretik Yayınları, 2016.
- Sabah*. Neşet Ertaş Sayemde Tanındı. Web. 12.09.2017.
- Sabah*. Oğlumu Özgürlüğüme Katacağım. Web. 21 Eylül 2014.
- Said, Edward. *Müzikal Nakışlar*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Agora Yayınları, 2006.
- Sennett, Richard. *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
- . *Yeni Kapitalizm Kültürü*. Çev. Aylin Onocak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2017.
- Stokes, Martin. *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*. Çev. Hira Doğrul. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.

- Twenge, Jean. *Ben Nesli*. (E. Öztürk, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları. 2013
- Twenge, Jean, Campell Keith . *Narsisizm İlleti*. Çev. Ömer Korkmaz. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2015.
- Verbrood, Marc, Brandello Amanda. “The Globalization of Popular Music, 1960-2010: A Multilevel Analysis of Music Flows”. *Communication Research*, 4(45) (2016): 603-627.
- Watt, Ian. *Modern Bireyciliğin Mitleri*. Çev. Mehmet Doğan. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006.
- Weber, Max. *Rational and Social Foundation Of Music*, trans. Don Martindale. Illinois: Souther Illinois Press, 1958.
- . *Protestan Ahlakı Ve Kapitalizmin Ruhu*. Çev. Milay Köktürk. Ankara: Bilgesu Yayınları, 2011.
- Wodak, Ruth and Meyer, Michael, eds. *Methods of Critical Discourse Analysis*, Sage Publications, 2001.