



**T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ANTROPOLOJİ ANA BİLİM DALI**

**MÜZİK ANTROPOLOJİSİ BAĞLAMINDA
TÜRKÇE SÖZLÜ RAP**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Duygu KESKİN HATTON**

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye ŞAHİN**

HATAY-2019



**T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ANTROPOLOJİ ANA BİLİM DALI**

**MÜZİK ANTROPOLOJİSİ BAĞLAMINDA
TÜRKÇE SÖZLÜ RAP**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Duygu KESKİN HATTON

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Kadriye ŞAHİN

HATAY-2019

ONAY Sayfası (İSLAK İMZALI)



T.C
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim



MÜZİK ANTROPOLOJİSİ BAĞLAMINDA TÜRKÇE SÖZLÜ RAP

Duygu KESKİN HATTON

Antropoloji Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Kadriye ŞAHİN

ÖZET

Müzik yalnızca ritm ve notalardan oluşan bir sanat değil, aynı zamanda içinden geldiği kültürün tarihsel bir parçasıdır. Bu nedenle bir yaşam tarzı, direniş aracı ya da toplumsal belleğin iletmeni olarak pek çok kültürel desende zuhur eder. Bazen eğlence, savaşlar, ayin ve törenlerin bir bileşeni olarak kültürün parçasıyken bazen de kültürün tecessüm ettiği alandır. Bir dizi kültürel bileşeni barındıran bu alan müzik kültürü olarak çalışılmıştır. Hip hop ise bunlardan birisidir. 1970'lerde Amerika'nın gettolarından yükselen bir akım olan breakdance, grafiti, DJ'lik ve rap kapsayan kültürel yapı, sosyal hareket ve yaşam tarzıdır. Başlangıçta siyahi gençlerin partilerde eğlence amacıyla ritm üzerine doğaçlama şiir düzmeleriyle başlayan rap, yıllar içinde Türkçede kendisine büyük bir alan yaratır. Bu bağlamda tezin amacı, Türkçe rapin varlık alanını tartışmaktır.

1961'de Türkiye ve Almanya arasında imzalanan işgücü anlaşması büyük bir göç hareketi başlatır. Bu hareket uyum ve aidiyete ilişkin arayışı da beraberinde getirir. Bu arayış en çok genç kuşak içerisinde kendini gösterir. Hip hop kültürü bu gençlere dayanışma, eğlence ve kendini ifade etmenin bir aracı olarak çok yönlü bir alan sağlar. Benzer sosyal dinamiklere sahip bu gençler hip hop kültürüyle birlikte sanatsal ve edebi bir birikim oluşturur. Bu birikim Almanya ve Türkiye arasında kendisine küyerel bir zemin yaratır. Yani küreselleşmenin yarattığı ekonomik, zamansal, uzamsal ve estetik algının yerel öğelerle sentezlenilmesi rapin küyerel zemini. Alan araştırması yöntemiyle hazırlanan bu tezde Türkiye ve Almanya'nın bazı şehirlerinde yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular müzik antropolojisi bağlamında yorumlanmaya çalışılmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER

Müzik Antropolojisi, Türkçe Rap, Göç, Kimlik, Sözlü Edebiyat

TURKISH RAP IN THE CONTEXT OF MUSIC ANTHROPOLOGY

Master's Thesis, Duygu KESKİN HATTON

Anthropology Department, 2018

Supervisor: Doctor Academic Member Kadriye ŞAHİN

ABSTRACT

Music is not only an art which combines rhythm and notes, it is also a historical part of culture which it is coming from. Therefore, it appears in many cultural patterns like the lifestyle, the means of resistance or the disseminator of common memory. It is sometimes a part of culture as an ingredient of entertainment, wars, rituals and ceremonies, sometimes it is the place where culture has its embodiment. This area with a range of cultural components has been studied as music culture. Hip hop is one of them. It is a movement emerging from suburbs of 1970's USA, cultural structure, social movement and lifestyle that encompasses breakdance, graffiti, DJing and rap. Rap emerged as a form of party entertainment for black youth that consists of composing improvisational poetry consonant with a rhythm, and made extensive field to itself in Turkish language throughout years. In this context, the aim of the thesis is to discuss the existence of Turkish rap.

In 1961, the labor agreement signed between Turkey and Germany launched a major migration movement. This movement brings the quest about international and identification. This quest out itself in the young generation. Hip hop culture provides this young people with a versatile space as a means of solidarity, fun and self-expression. This young people with similar social dynamics begin to conceive an artistic and literary accumulation while the becoming of hip hop culture. This accumulation creates a glocal network between Germany and Turkey. Videlicet, the synthesis of economic, temporal, spatial and aesthetic perception created by globalisation with local elements is the glocal ground of Turkish rap. This thesis is prepared by field research method and the findings are obtained from interviews several cities in Turkey and Germany, put together in the context of anthropology of music.

KEYWORDS

Anthropology of Music, Turkish Rap, Migration, Identity, Oral Literature

ÖNSÖZ

Bu çalışma Türkçe rapin hikâyesini antropolojik bir yöntem ışığında sunmak amaçlandı. Hip hop kültürü hem coğrafi anlamda hem de icra edildiği diller açısından Türkiye'den bu denli uzaktayken neler oldu da toplumsal yaşamın bir parçası haline geldi sorusunu tarihsel, müzikal ve bireysel anlamda takip ederek ortaya çıkan bu çalışma, otuz yılı aşkın bir süredir sessiz sedasız biriken rapin sosyal ve sanatsal açıdan Türkiye’de neleri değiştirdiğini keşfetme yolunda bir arayıştır.

Almanya ve Türkiye arasındaki göçle başlayıp, çevirmeli ağla bağlanılan internet dönemindeki forumlardan taşarak gençliğin kimlik ve aidiyet ifadesinin bir aracı olan rap kültüründen bahsetmek benim için bir çocukluk hayalidir. Küçük bir kasabada yaşayıp bu kültürünü izlerken onun peşine düşüp yolumun onlarca ülkede yine onunla kesişeceği bir tez yazmayı hayal bile edemezdim. O günlerde internet radyolarında dinlediğim şimdilerde kendini bulma arayışı yolunda olduğunu düşündüğüm bu nesille birlikte ben de büyüdüm, fakat rollerimiz ve arayışımız değişmedi.

Kardelen Öz, Ulaş Koray Gökben, Burak Hikmet Öztin ve Çağdaş Bilir'e; Almanya'da benden desteğini ve bilgisini esirgemeyen Elisabeth Hatton ve Robert Hatton'a; tüm eğitim hayatım boyunca beni yalnız bırakmayan aileme, eşim Timmy'e; bir Ankara sohbetiyle çalışma konuma ilişkin beni yüreklendiren Prof. Dr. A. Tayfun Atay'a; antropoloji bölümündeki hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Cenk Güner'e, Doç. Dr. Mustafa Çapar'a tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Şahin'e; çalışmamda beni öneri ve görüşleriyle beni destekleyen ve Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Şanlı ve Dr. Öğr. Üyesi Gönül Reyhanoglu'na sonsuz şükranlarımla.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	5
1.ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI, YÖNTEMİ ve ALANI	5
1.1. Araştırmanın Konusu.....	5
1.2. Araştırmanın Amacı.....	6
1.3. Araştırmanın Yöntemi.....	6
1.4. Araştırma Alanı ve Süreç.....	10
İKİNCİ BÖLÜM	12
2.KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE	12
2.1.Müzik Nedir?.....	12
2.2.Etnomüzikoloji ve Müzik Antropolojisi.....	13
2.3. Türkçe Sözlü Rap'e İlişkin Çalışmalardan Bir Kesit.....	20
2.4. Hip Hop ve Rap'e Dair Kavramlar.....	23
2.5. Göç, Müzik ve Edebiyat.....	28
2.6. Cumhuriyet Tarihinden Notlar.....	33
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	38
3.TÜRKÇE SÖZLÜ RAPİN OLUŞUMUNA ETKİ EDEN SÜREÇLER	38
3.1. Almanya'ya İşçi Göçü.....	38
3.2. Uzamsal Müphemlik ve Diasporik Kimlik Pratikleri.....	44

3.4. Eğlence Kültürü	522
3.5. Sözlü Kültür Birikimi.....	54
3.6. Türkiye’deki Gençliğin Sosyal Arayış Süreci	555
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	588
4.BEN DEYİM TÜRKÇE SEN DE RAP	588
4.1. Almanya’daki Dönem	588
4.2. Türkiye’deki Süreç.....	622
BEŞİNCİ BÖLÜM	766
5. BULGU VE YORUMLAR	766
5.1. Gençliğin Diasporik Kimlik Pratiği	766
5.2. Melez Ezgiler Modern Ozanlar	811
5.3. Türkçe Sözlü Rap ve Edebiyat.....	866
5.4. Türkçe Sözlü Rapin Politik Sınıfsal Örneklerinden Bir Kesit	889
5.7. Underground	922
5.5. “Arabesk Rap” Tanımı.....	99
5.6. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Rap.....	1000
5.8. Televizyon ve Sinemada Türkçe Sözlü Rap	1022
5.9. Grafitiler ve Şehirler	1044
SONUÇ ve TARTIŞMA	1055
KAYNAKÇA	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.8
EKLER	11919
Ek- 1: Kaynak Kişi Listesi	11919
EK-2: Fotoğraflar	1211

GİRİŞ

Değişimin kendisi başta olmak üzere değişene dair düşünme ve anlama çabası insanı bilimsel düşünmeye teşvik eden en önemli itkililerden birisi olmuştur. Bu düşünme çabası felsefe, fen bilimleri ve sosyal bilimler ve sanat gibi birbirinden ayrı alanlar yaratmış gibi görünse de bu alanlardan hiçbiri bir diğerinden bütünüyle azade değildir. Bir düşünme sistemini sosyal bilim olarak adlandırmak elbette zor olabilir. Beşeri değişimi anlama ya da açıklama güdümüne bağlamsal uzamlar ekleyerek elde edilen bilgiyi sistematikleştirmeyi sosyal bilimin sade tanımlarından birisi olarak kabul edilebilir. Bilimden bahsediliyorsa, bilimin bir de yöntemi olması gerekir. Çünkü yöntem, bilgiyi elde etme, tasnif etme ve sunmanın şeklidir. Aynı zamanda araştıranın düşünsel yapısına dair fikirleri barındırır. Fakat sosyal bilimci pek çok defa araştırma işini bilgelik sevgisinin yanı sıra -hatta daha çok- bir saha çalışanı, gözetmen, proje danışmanı gibi kimliklerle var olur. Bu durumda her ne kadar araştıranın konusu, sınırları hatta yöntemi bile başka bir merci tarafından şekillendirilmiş olsa da araştıranın yönetime yaklaşımı, onun araştırma içindeki varlığını tescil edecektir.

Sosyal antropoloji kendini bir bilimsel alan olarak var edeli beri insana dair pek çok konuya ilişkin bilgi üretti. Kimi zaman bu bilginin kendisi kimi zamansa antropolojik yöntem endüstriden reklamcılığa, çokuluslu şirketlerde iletişim dili geliştirme çalışmalarına farklı ihtiyaca yönelik olarak kullanıldı. Makro teorilerle karşılaştırıldığında sosyal antropoloji alanından elde edilen bilgilerin oldukça küçük olduğu kabul edilebilir. Bu nedenle sosyal antropolojik çalışmaların metodolojik ayağını teşkil eden alan çalışmaları, sözünü ettiği toplulukları bütüncül olarak ele almak adına her yönüyle gözlemlemeye özen göstermiştir. Bu da etnografik çalışmaların bir parçası olan müziğin kendisinin yegâne odak noktası olmasının uzunca zaman almasının neden olmuştur. Beşeri bilimlerin bütüncüllük algısının değişime uğramasıyla müzik sosyal bir araştırmanın başat problemlerinden birisi olarak da değerlendirilmeye başlandı. Müzik teorisi ve onun etrafında gelişen çalgı yapımı, derleme çalışmaları, karşılaştırmalı müzik gibi pek çok alanı kapsayan müzikolojinin dahi bir toplumu yalnızca müzik üzerinden okuması uzunca bir sürece uzanır.

Batı merkezli terminoloji ile farklı kültürlere dair yapılan müzikolojik çalışmalar başlangıçta karşılaştırmalı müzik sonrasında da etnomüzikoloji isimleriyle anıldı. Etnomüzikoloji kavramının antropolojiyle buluşması ise müzik antropolojisi

alanını somutlamaya yardım etti. Çünkü etnomüzikoloji alanında yapılan çalışmaların müzik ve toplum ilişkisi üzerine odaklanan kısmı antropolojiyle hem metodolojik hem de teorik bir noktada birleşmeye oldukça uygundu. Bu buluşmayı sağlayan şeylerden en önemlileri etnografik yöntem ve emik yaklaşım olarak ifade edilebilir. Etnomüzikoloji ve müzik antropolojisi kavramlarının tarihsel anlamda nasıl geliştiğine dair çalışmanın kavramsal çerçevesine dair oluşturulacak bölümde daha detaylı bilgi verilecek. Ancak antropolojik bağlamda müzik üzerine çalışmalar, Alan P. Merriam'ın davranış, ilişki ve müzik arasında kurduğu üçlü modele dayanır (Bernard & Spencer, 2002: 383-386). Hip hop kültürünün kapsamında yer alan rap kişisel davranış, üretilen müziğin ve bunlar arasında inşa edilen ilişkinin sonucunda ortaya çıkar.

Müzik, göç, kimlik, güncel kültür ve edebiyat gibi disiplinlerarası arenada ele alınan pek çok konuyu aynı anda içeren rape ilişkin Türkçe yazınında bir konsensüsün oluşmaması onun teorik altyapısını hem oluşturmayı hem de savunmayı zorlar niteliktedir. Bu bağlamda bir topluluğu müzik kültürü ya da müzikal bağlamda antropoloji perspektifi ile çalışmayı müzik antropolojisinin yapılabilecek en sade tanımlarından birisi olarak kabul ederek “Türkçe rap müzik antropolojisi perspektifiyle çalışmak mümkün mü” sorusu araştırmanın başlangıç aşamasındaki en zor teorik sorunuydu. Bu teorik sorunu oluşturan en önemli iki neden onun melez ve küyerel¹ olarak ifade edilebilecek yanlarıydı. Rapin oluşturan iki önemli bileşen olan söz ve ritmi önemli hale getiren toplum ve müzikal altyapıların melezliği rapin aidiyetine ilişkin tartışmaları da beraberinde getirir. Bu anlamda bazen rap “serseri işi” olarak kabul eden kişilerin oluşturduğu yazın onu sanat, şiir ve müzik anlamında değerlendirmenin bile zaman kaybı olduğunu söylenmektedir. Ancak onu küyerel bir olgu olarak değerlendirmek tercih edilirse rapin içinde bulunan çeşitliliğin bir anlamda kültürel ifadeler ya da tercihler olduğu kabul edilebilir.

Almanya'nın Nürnberg isimli şehrinde kurulan Afrikan Amerikan, Perulu ve Türkiyeli üyelerden oluşan King Size Terror isimli grubun “*Bir Yabancı Hayatı*” isimli şarkısının ilk Türkçe rap parçası olarak kabul edilmektedir (Nitzche& Grünzweig, 2013: 419). İlk şarkının sonrasında yaşanan süreç Almanya'yı Türkçe

¹Küyerel kavramı küresel ve yerel kavramlarının birleşiminden ortaya çıkmıştır. Global ve lokal terimlerinin İngilizcedeki birleşiminden ortaya çıkan “glocal” teriminin Türkçeleştirilmiş halidir. Küresel ve yerelin etkileşimi ile ortaya çıkan ürün, durum, satış stratejisini ortaya koymak için kullanılmıştır. Hazır kahvenin içine eklenen yerel aroma, Amerikan müziğine eklenen oryantal tınılar, teknoloji ile mesafeler arasındaki iletişimin hızlanması küyerelleşmeye verilecek örneklerdir.

sözlü rapin anavatanı haline getirecektir. Türkçe sözlü rapin Almanya'da temellenmesinin nedeni 60'larda başlayan işçi göçüyle bağlantılıdır.

“Türkiye – Almanya İşgücü Anlaşması 30 Eylül 1961 tarihinde imzalanmış olup, 1 Ekim 1961 tarihinden beri yürürlüktedir. 12 maddeden oluşan ve resmi ismi “Türkiye Cumhuriyeti ile Federal Almanya Cumhuriyeti Hükümeti Arasında Türk İşçilerinin Almanya'da İşe Yerleştirilmelerine Dair Anlaşma” olarak kayıtlara geçen bu anlaşma, ülkemizden yurt dışına yönelik olarak gerçekleştirilen işçi göçüne ilişkin ilk anlaşma niteliğindedir. Anlaşma, Almanya'nın Bad Godesberg kentinde imzalanmıştır. Bu anlaşma kapsamında Almanya'ya çalışmaya gelen Türk işçilerinin Almanya'da işe yerleştirilmelerinin düzenlenmesi amaçlanmıştır. Batı Avrupa ülkelerinin masif işçi alımını durdurdukları 1973-1974 yıllarından bu yana anılan Anlaşma kapsamında Almanya'ya işgücü gönderilmemektedir.” (Aydın, 2014: 16).

Ekonomik nedenlerle yapılan bu anlaşmanın iki taraf için de büyük bir sosyal dönüşüm yaratacağı o zamanlarda bilinmese de işçi alımıyla başlayan bu süreç aile fertlerini de kapsayarak genişleyip iki ülke arasında elli yılı aşan bir göç ve kültür hareketine dönüşmüştür. Yabancılaşma hissi, aidiyet sorunları, bürokratik konular, kültürel şok ve kültürleşme süreciyle yoğrulan bu göç, gidilen yere nüfuz etme ve dönülen yeri değiştirme gibi pek çok sonuç yaratacaktır. Alman dilinin en önemli yazarlarından kabul edilen Max Frisch'in 1973 yılında ki “*Biz işgücü çağırdık fakat insanlar geldi.*” (“*Wir riefen Arbeitskräfte, aber es kamen Menschen*”) (Schott & Hornberg, 2011:555) söylemi göçün öngörülme-yen yönüne işaret eder. Bu duruma Göle (2012:24) şu sözleri ile açıklık getirir:

“Davetsiz misafir diye görülen İslam, Avrupa'ya özgü diye görülen kamusal normlarına uymayarak, ihtilafa ve çatışmaya sebep olmakta; bu da kamusal hayatın "seküler" ile "medeni" normlarının meydana çıkmasına yol açmaktadır. Ne var ki bu çatışmalar yeni bir kamu da yaratmaktadır; niyet edilmemiş ve önceden kestirilemeyecek şekillerde, birbiriyle uyumsuz, çekişme içindeki kişilerin, kültürlerin ve yabancıların yaklaşmasını, bir araya gelmesini sağlar. Yeni mekân, dinsel ile seküler modemin anlamlarını etkileyen bir çatlak oluşturmaktadır. İkisi arasındaki duvar geçirmeye hale gelir ve bu ortak ve çatışmalı yeni kamusal deneyim süreci içinde dinsel ile seküler arasındaki ayrımlar belirsizleşir. Bireyler gündelik hayat pratikleri düzeyinde seküler ile dinsel normları alışılmadık ve şaşırtıcı şekillerde bir araya getirirler: Manevi deneyimlerden birini seçer, başka dinlere geçer ya da farklı dinselilikler oluşturup yeni senkretizmler üretirler. Budist Katolikler ya da Yogacı Müslümanlar gibi gruplar belirlemekte olan bu tür örneklerden bazılarıdır. Kültürler ve dinler arasındaki mekânsal yakınlık kaygılarına ve gerilime sebep olduğu gibi sınırların karışmasına ve zaman zaman şiddetin patlak vermesine de yol açmaktadır. Öte yandan, dinsel ile seküler arasındaki ayrımların ve medeni ile gayrimedeni taksonomilerinin tanımları üzerindeki hegemonya zayıfladığı anda, kültürlerin ve dinlerin birbirleriyle yeni ilişkiler kurma imkânı da sağlanmaktadır.”

Rap kültürünün kendini var ettiği alan olan sokak, göçün yarattığı değişimin en yalın haliyle gözlenebileceği kamusal alandır. Göle'nin (2012) tabiriyle “davetsiz misafirin” sızdığı çatlaktan ürettiği senkretik bir değerdir. İlk dönem rapindeki söz

ve seçilen nicknamlere² bakıldığında Anadolu'dan gelen ailelerinin maddi ve manevi değerlerini taşımakla birlikte Almanya'nın Doğu ve Batısı³ arasında sıkışmış bir nesil görülebilir. Islamic Force, Karakan, Cartel gibi isimlerin çıkış noktalarına bakıldığında gurbette bir arada duran, dini ve kültürel değerlerini rap kültürü yoluyla muhafaza etmeye çalışan bir gençlik resmi ortaya çıkar. Bu durum ilk bakışta bir çelişki gibi görünse de anavatandan uzakta yaşanan kimlik pratikleri bağlamında olağandır. Çünkü gidilen yerin kültür örüntülerinin tamamen dışında kalarak burada bir yaşam sürdürmek olası değildir. Gidilen yer olan Almanya'da kendi gelenek ve göreneklerini sürdüren Türkiyeli göçmenler Almanyalılar için "öteki" iken bu durum Türkiye'ye gelmeleri durumunda yine aynıdır. Türkiye'de "gurbetçi", "Almancı" ya da "Alamancı"; Almanya'da ise "misafir işçi" (gastarbeiter), "yabancı" (auslander), "kanaken"⁴, "karakafa"dır. Türkçe sözlü rapin başlangıç dönemi böyle bir ortamda kendi kimliğini ifade etmek isteyen gençlerin bir araya gelmesi fikrine dayanır. Almanya'dan alınarak Türkiye'de devam ettirilen rap kültürü ise iç göç ile şehirlerde biriken nüfusun ekonomik ve sosyal anlamda dezavantajlı gençleri arasında yaygındır. İki alanda oluşan rap kültürünün ortak özelliği ise müzik, eğlence ve özellikle sözlü edebiyat alanlarında gençlik tarafından üretilip bütün topluma yayılan önemli bir ifade aracı olmasıdır.

Dört ana bölümden oluşan bu tezde Türkçe sözlü rapin başlangıcından itibaren yaşanan bu süreç literatür taraması, yüz yüze görüşme, katılımlı gözlem, ve alan araştırması yöntemlerinin yardımıyla antropolojik bir perspektifle incelenmeye çalışacaktır. Türkçe rapin öncülüğünü yapan gençliğin "sıkışma" üzerinden okunan ve kimlik problemi olarak görülen süreçlerine ilişkin yeni bir bakış getirilmeye çalışılacaktır.

² Nickname rap dünyasında mahlas anlamında kullanılan sözcüktür.

³ Bugünün Almanya Federal Cumhuriyeti 1949-1991 yılları arasında Doğu ve Batı Almanya olmak üzere iki ayrı ülkedir. Berlin'de yapılan alan araştırmasına dair bölümde bu bilgi detaylandırılacaktır.

⁴ Türkiye'den gelenleri ötekileştirmek için kullanılan söylem.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI, YÖNTEMİ ve ALANI

1.1. Araştırmanın Konusu

Amerikan hip hop kültürü; Bronx, Harlem gibi getto olarak tabir edilen kenar mahallelerin eğlence şekli olarak ortaya çıkmıştır. Bu kültürün sokakla bu kadar iç içe olmasının nedeni grup şeklinde eğlenebilmenin belli standartlarının olmasıdır. Amerikalı siyahiler müzik ve eğlence kültürünün büyük bir parçası olmasına rağmen rap müziğin ortaya çıktığı yıllar olan 70'lerde dahi ayrımcılıktan muzdariptir. Bu ayrımcılık siyahi gençlerin eğlence yerlerine alınmamasından başlayıp içeri girseler dahi bu eğlencenin maliyetini karşılayamayacak olmak, bu maliyeti karşılasalar bile eğlenmek yerine kötü bakışlar altında kalmak gibi pek çok bağlamı barındırmaktaydı. Fakat tüm bu olumsuzluklar bu gençleri eğlenmekten alıkoymak yerine alternatif bir eğlence anlayışını tasarlamaya yönlendirdi. Bu eğlence anlayışının adı hip hoptu.

11 Ağustos 1973 yılında Amerikan siyahi Disk Jokey (DJ) Clive Campbell; müzik dünyasında bilinen adıyla DJ Kool Herc'in kızkardeşi Cindy Campbell "*block party*" adıyla bilinen sokakta yapılan bir açık hava partisi düzenler. Kool Herc'in "*turntable*" olarak da bilinen pikap üzerinde plaklardan gelen sesleri farklı müziklerle birleştirmek suretiyle yaptığı DJ performansının üzerine katılımcıların doğaçlama olarak söylediği söz ve şiirler hip hop kültürünün temellerini atacaktır. Bu yüzden Kool Herc için "hip hopun babası" denir (Hess, 2010).

Her ne kadar rap, hip hop kültürünün can alıcı bölümlerinden birisi olsa da iki kavram birbirinden farklıdır. Kool Herc ile başlayan hip hop serüveni DJ'lik, *breakdance* (sokak dansı), rap ve *grafiti*(duvar yazısı, duvar resmi) alanlarını kapsayan bir sokak kültürüne verilen ad hip hop iken "rap yapmak" müzik eşliğinde kafiyeli şiir söylemektir. Batı Afrikalı hikâye anlatıcıları Amerikalı ünlü rapçi Jay-Z eline mikrofon almadan yüzyıllar önce sözlerine uyağı çoktan düşürmüştü (Sacks, 2013:1-64). Sacks'ın bu sözü Amerikan tarihindeki önemli olgulardan birisi olan kolonyalizme dair düşünmeye davet eder. Blues tarihine önemli ölçüde etki eden kölecilik dönemi ve siyahilerin uğradığı hak gasplarından sonraki dönemde rapin işlevi karşı duruş, direniş ve anımsamaya dönüşür.

Eğlence arayışıyla ortaya çıkan hip hop zaman içerisinde dünyanın farklı ülkeleri ve farklı dillerine yayılarak ortaya çıktığı Amerika'daki gençlerle ortaklaşan

sosyal çevreden gelen insanları hip hop kültürü çatısında birleştirir. Tarihsel anlamda beslendiği blues, caz gibi türlere ek, zaman içerisinde onun çatısı altına giren bütün müzik türleriyle eklemlenir. Böylece her yeni yerellikte kendine açtığı alanla özgün bir birikime neden olurken bu yeni alanları rapin ortaya çıktığı tarihsel nedenlerle ilişkilendirir. Bu nedenlerden en önemlisi iki ülke arasında kitlesel manada göç hareketlerinin başlangıcı sayılabilecek işgücü alımına dair anlaşmadır.

Türkiye ve Almanya arasında 1961 yılından sonra artan göç hareketlerinin sonucunda Almanya'da yaşamaya başlayan gençlerin kendilerini ifade etmenin bir yolu olarak gelişen Türkçe sözlü rap Türkiye'de de bu gençlerin verdiği destekle büyüdü. Bugün rap, Türkiye'nin gündelik yaşamında önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan Türkçe sözlü rapin ortaya çıkış sürecinden itibaren rapten müteessirler, onu eyleyenleri kapsayan çalışma, onu disiplinlerarası bakış açısıyla anlamayı konu edinir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Türkçe sözlü rap varlık sahası anlamında oldukça özgün bir konudur. Onun özgünlüğü yalnızca içerdiği söz ya da müzik değil kat ettiği yol, barındırdığı melezlik ve inşa ettiği küyerel birikimdedir. Son yıllarda Türkçe sözlü rape ilişkin çalışmalar yapılmaya başlansa da antropoloji alanında katılımlı gözlem ve alan araştırmasına dayanan çalışmaların sayısı oldukça azdır.

Bu araştırmanın amacı Türkçe sözlü rapi antropolojik bağlamda ele alarak göç ve müzik kültürü üzerinden güncel ve disiplinlerarası bir okuma yapmaktır. Türkçe sözlü rap, hem bir müzik kültürünün ürünü hem diaspora kimliğinin pratiği için bir araç hem de edebi bir oluşum olarak ele alınarak konuya ilişkin yapılacak bilimsel çalışmalara katkı sunmak bu çalışmanın nihai amacıdır.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma müzik kültürü, göç ve edebiyat alanlarını kapsayan üç ana bileşen üzerine antropolojik bir bakışla inşa edilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle müzik kültürü ve antropoloji alanı, hip hop kültürünün içerdiği kavramlar, göç ve göçmen edebiyatına ilişkin bir kavramsal çerçeve oluşturularak çalışmanın anlaşılmasını kolaylaştıracak bir literatür bilgisi ile alan çalışmasını kapsayan bir yöntem izlenilmiştir. Bu tez için yapılan alan çalışması 2015-2019 yıllarında yapılan 105 kişilik bir grubu kapsar. 2013 yılında Farazi V Kayra isimli rap grubundan Kayra (Onur İnal) ile yapılan kişisel görüşme de teze eklenmiştir.

Yapılan görüşmelerden elde edilen bilgilerin tez kapsamında kullanıldığına dair görüşme yapılan kişilere bilgi verilmiş ve onayları alınmıştır. Ancak her görüşmeciye yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanamamış, bir kısmı ile katılımlı gözlem, diğer bir kısmı ile sohbet ve geniş ölçekli zaman diliminde ise derinlemesine görüşmeler yapılarak ve not tutarak veriler kayıt altına alınmıştır. Disiplinlerarası ve sınır ötesini de kapsayan bir çalışma olması nedeniyle yüz yüze yapılan görüşmelerdeki edinilen bilginin kristalize edilmesi maksadıyla görüşme yapılan kişilerde kimi kriterlerin sağlanmasına özen gösterilmiştir. Bu anlamda hip hop kültürü, sanat, edebiyat alanları içinden olan; Almanya ve Türkiye arasındaki göçü yaşamış ya da bundan etkilenmiş kişilerin bir ya da daha çok özelliği barındırması gözetilmiştir. Örneğin Türkiye'den Almanya'ya göçmüş, Türkçe raple ilgisi olan bir sinemacı; Türkçe rap dinleyen bir şair; bar çalışanı ve hip hop kültürünün içinde olan birisi gibi bileşimler görüşme yapılan kişileri çalışma bağlamında tercih etmeye neden olmuştur. Bu görüşmelerin derinlemesine mülakat tekniği ile gerçekleştirilenlerin sayısı görüşülen kişilerin yarısını kapsar. Tez yazım sürecinin iki yıla yayılması görüşme yapılan kişilerin sayısı ve onlarla geçirilen süreyi artırmıştır. Bu nedenle çalışma çerçevesinde birden fazla görüşülmüş kişilere sorulan soruların derinliği de artmıştır. Bunun dışında kalan kişilerle yapılan görüşmeler konser, stüdyo ve etkinliklerde ayaküstü yapılan sohbetler ve kısa bilgi alışverişi kapsamındadır.

Yüz yüze yapılan görüşmelerde kullanılan yarı yapılandırılmış sorulardan bazıları aşağıdaki gibidir. Bu sorular hem rap dinleyenlere hem de rap söyleyenlere sorulan sorular olarak ikiye ayrılır.

Rap dinleyenlere sorulan sorular:

1. Kişisel yaşamınızda göçe ilişkin yaşadığınız deneyim var mı?
2. Türkiye ve Almanya arasında yaşanan göçe ilişkin tanıklığınız nedir?
3. Hip hop kültürüyle temasınız var mı?
4. Rap dinler misiniz?
5. Rapi edebi açıdan nereye koyuyorsunuz?

Rap söyleyenlere sorulan sorular:

1. Raple nasıl tanıştınız? Ne kadar süredir rap yapıyorsunuz?
2. Türkçe rap sizin için ne ifade ediyor?
3. Kendinize usta olarak seçtiğiniz birisi var mı?

4. Rapin Türkiye'deki âşık tarzıyla benzerliği var mı?
5. *Underground* (yeraltı) sizin için ne ifade ediyor?
6. Rap politik midir?
7. Rape bazen cinsiyetçi, müzik denemez gibi yorumlar yapıyor. Siz bu sözlere ilişkin ne düşünüyorsunuz?

Bu araştırmanın konusu nedeniyle alanını belirlemek oldukça zordu. Başlangıçta hem rap söyleyen hem de rap dinleyen geniş kitlelere ulaşmak için Ankara, İstanbul ve Adana şehirleri görüşme ve katılımlı gözlem yapılacak yerler olarak belirlenmişti. Çalışmanın ilk aşaması bunun üzerinden gerçekleştirildi. Ancak tezin yazım aşaması olan 2017 yılında evlenerek karavanda yaşama kararı alınması nedeniyle Berlin, Stuttgart ve Dresden ve Atina şehirlerinden elde edilen bulgularda teze eklenmiştir.

Bu çalışmada eşimin ailesinin İngiliz göçmen bir baba, Alman mülteci bir anne olması, yaşadıkları bölgenin göçmen nüfusu açısından yoğun olması tez yazım sürecinde bana fikirsel olarak büyük katkı sağladı. Kayıt dışı olarak verilen bilgi ve görüntüler çalışmaya alınmadı. Bilgi alınan kişilerin mahremiyetini korumak amacıyla isimleri kodlandı. Bu kodlamada kullanılan harfler kişilerin konuyla "en yakın" ilgisi bağlamında tercih edildi. R harfi rapçileri, Ş harfi şairleri, E harfi edebiyatın şiiir dışındaki alanında çalışma yapanları, S harfi sinemacıları, M harfi müzisyenleri, D harfi Almanya'da yapılan görüşmeleri İ harfi ise konuyla ilişkisi dinleme düzeyinde olan kişileri tarif etmek için kullanıldı. Bu harf sistemi kişisel tercih doğrultusunda hazırlanmış bir dosyalama sisteminden ileri gelmektedir.

Araştırma sürecince gerçekleştirilen yüz yüze görüşmelerde tercih edilen kriterin kişilerin konuya ilişkin birden fazla özellik taşıması olarak belirtildi. Bu süreç dâhilinde yapılan görüşmelerin ancak bir kısmı çalışmaya dâhil edildi. Görüşülen kişilerin listesi ise ekler kısmında sunulmuştur.

Araştırma yöntemine dâhil edilmesi gereken bir başka husus bu kişilere ne şekilde ulaşıldığıdır. Bu anlamda Türkiye'deki temaslar Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde lisans eğitiminin sırasında profesyonel ve amatör anlamda sanatla uğraşan geniş bir çevreye temas etmemle başlar. Ankara'da alternatif sanat ortamı olarak tarif edilebilecek ana akım dışındaki sanat dünyası birbirine oldukça yakındır. Bu nedenle burada vakit geçirmeye başladıktan sonra hangi grubun hangi

mekân ya da bölgede olacağı tahmin edilebilir bir hal alır. Bu nedenle “ünlü” sayılan bir rapçiyle yapılacak görüşme için alan dışından olan birisinin mail atmak, menejere ulaşmak vb. adımlarla vakit kaybetmesinden çok konser ve etkinlik takvimlerini takip ederek bu alanlarda bulunması daha etkin bir yöntem sağlayacaktır. Bu nedenle çalışma kapsamında “planlanmış tesadüfler” yaratarak rap ortamından kişilerle görüşülmüştür. Bu amaçla internet ve sosyal medya aktif olarak kullanılmıştır.

Küçük ve büyük olmak üzere rap konserleri, partiler ve festivaller takip edilerek rap ortamına dair daha geniş bilgi ve kaynak elde etmek hedeflendi. Katılan etkinliklerin sayısı 30’dan fazladır. Antropolojik araştırmada kullanılan temel yöntem katılımcı gözlemdir ve bu durum insanlarla birlikte yaşamayı ve aşağı yukarı onların yaptıkları şeyleri yapmayı kapsamaktadır (Anderson, 2005:241). Bu yöntemin antropolojik anlamdaki avantajı literatür anlamında verilen bilginin aktörleriyle de temas ederek daha geniş bir perspektif sunmasıdır.

Tüm süreç boyunca dört farklı stüdyoda kayıt işlemlerinin nasıl yapıldığı gözlemlendi. Almanya’daki temaslar bahsi geçen yardımlara ek yine göçmenlerin ağırlıklı yaşadığı yerler ve mekânlarda bulunmak suretiyle sağlandı. Yönteme ilişkin bir başka detay ise konu dâhilinde paylaşılan müzik türlerine ilişkin uzun bir şarkı dinleme sürecidir.

Yöntem bölümüne eklenecek önemli bir konu Türkçe sözlü rap ve hip hop terimlerinin yazımına ilişkindir. Farklı kaynaklar bu terimleri “Türkçe Rap, Türkçe Sözlü Rap, hip-hop, Hip-Hop, hiphop” gibi pek çok şekilde yazmışsa da çalışma boyunca “Türkçe sözlü rap, Türkçe rap ve hip hop” kullanımları benimsenmiştir. Bu kullanımlara ilişkin yapılan çıkarım Türk Dil Kurumu’nun caz ve arabesk gibi diğer müzik dallarına ilişkin yazım kurallarından ve Türk Dil Kurumu’nun resmi web sayfasındaki “Büyük Harflerin Kullanıldığı Yerler” başlığının 25. Maddesinin altında yer alan uyarılar neticesinde tercih edilmiştir.⁵ Punk, rock and roll, rap gibi müzik türlerine ilişkin kurumun bir açıklaması bulunmazken, “rap” kelimesinin tanımı olarak “yürürken çıkartılan ses” denilmesi; rap ve hip hop kavramlarının yabancı dildeki kaynaklardan Türkçeye girmesinden mütevellit yapılan çevirilerde orijinal kaynaktaki kullanımın benimsenmesi bu tür bir kullanım çeşitliliğine yol açmıştır.

⁵http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=183:Buyuk_Harflerin_Kullanildigi-Yerler-&catid=50:yazm-kurallar&Itemid=132 (Erişim Tarihi: 27.10.2018)

1.4. Araştırma Alanı ve Süreç

“Seligman ‘antropolojide alan araştırması, kilise için şehit kanı neyse odur.’ cümlesiyle alan araştırmasının antropoloji disiplindeki önemini ortaya koyar”. (Emiroğlu & Aydın, 2003:27). Bu nedenle üretim süreci ve etki anlamında devam etmekte olan Türkçe sözlü rape ilişkin yapılacak bir çalışmaya önemli ölçüde katkı sunacak bilimsel teknik alan araştırmasıdır.

Araştırma yapılan şehirler Türkiye’de Ankara, İstanbul, Adana; Almanya’da Berlin, Stuttgart ve Dresden; Yunanistan’da Atina’yı kapsar. Bahsi geçen şehirlerle tezin bağlantısının kurulabilmesi anlamında alan araştırmasından elde edilen bilgilerin özeti sunularak tez içerisinde bu şehirlere ilişkin bilgiler detaylandırılacaktır.

Bu şehirlerden ilki olan Ankara, üniversite dönemimi geçirdiğim, sosyal ve sanatsal yaşam alanlarına tanıklık ettiğim Türkiye’nin başkentidir. Ankara Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş döneminden oldukça büyük izler taşır. Bu izlerin sürülebileceği Ulus, Kızılay, Sıhhiye gibi alanlar kent ve kimliğe dair çıkarım yapılabilecek önemli yerlerdir. Kentin önemli yerlerinde değişen sosyal yapı kentin kimliğinin de değişimine işaret eder. (Sargın, 2002) Bu değişim şehrin rap hareketinde ve onun ait olduğu alan olan sokaktan takip edilebilir. İstanbul, Berlin’den rapin taşındığı ve ilk dönem rapinin geliştiği şehirdir. Şehrin nüfusu ve dünyanın önemli metropollerinden birisi oluşu alan olarak tercih edilmesinde en büyük etkendir.

Adana’nın bir alan olarak tercih edilmesi şehrin barındırdığı edebi ve sanatsal birikimin rap sahnesine de etki etmesidir. Adana’nın barındırdığı bu birikimin bakiyesi günümüzde Altın Koza Film Festivali, Portakal Çiçeği Karnavalı, tiyatro festivali ve pek çok müzik organizasyonu ile devam ederken Büyük Şehir Belediyesi tarafından sinemaya verilen destek neticesinde sanat camiası için ilgi çekici bir alan olarak kendini gösterir. İncirlik NATO Üssü’nün şehre getirdiği Amerikan tarzıyla bağlantılı olarak rapin burada var olan gücü “S1F1RB1R”⁶ isimli internet dizisi sayesinde şehirden taşarak ülkeye yayılmıştır. Bu da Adana’yı bir alan olarak önemli kılar.

Almanya’da alan çalışması yapılan şehirlerden olan Stuttgart’da kaldığım üç ay boyunca buraya yaşanan göç, Almanya’daki çalışma disiplinine dair oldukça uzun bir gözlemlene şans buldum. Bu şehri rapin bir alanı olarak tarif etmektense

⁶ Dizinin ismi Adana şehrinin plaka kodu olan “01” rakamlarından gelir. Bu yüzden “S1F1R B1R” şeklinde de yazılmaktadır.

Almanya'daki çalışma kültürü, göç ve göçmen kimliğinin inşasına dair birikim alanı olarak tanımlamak mümkündür. Berlin'de Kreuzberg'in trafik kodu olan 36, Türkiyeli göçmen gençler tarafından buradaki hip hop hareketinin adı olarak tercih edilmiştir. Burada büyüyen hip hop hem Almanya hem de Türkiye için önemli etkiye sahiptir. Berlin yalnızca Türkiyeli göçmenler için değil dünyanın dört bir yanından gelen pek çok kişi için önemli bir noktadır. Sanat tarihi ve güncel sanatsal hareketler anlamında da önemli bir şehirdir.

Dresden Almanya'nın birleşiminden evvel Doğu Almanya sınırları içinde kalan bir şehirdir. Almanya birleşme sonrasında dahi bu Doğu ve Batı ayrımını yaşamakta. Bu ayrım rap parçalarında da görülebilir. Dresden'deki kültür ve sanat ortamındaki insanlarla vakit geçirmek şehrin rap kültürünü değil *underground* ortamını anlamaya yardım edebilir. Bununla birlikte Dresden 2014 yılında "*Patriotische Europäer Gegen Islamisierung Des Abendlandes*" sözcüğünün kısaltılması olan PEGIDA yani "*Batının İslamlaştırılmasına Karşı Vatansever Avrupalılar*" isimli hareketin başladığı şehirdir. Hareket, mültecilerin Avrupa'nın sosyal dokusunu bozması gerekçesiyle onları reddetmek gerektiğini söylemekte. Dresden'de görüşme yapılan kişilerin çoğu bu harekete karşı olmakla birlikte Almanya'daki tartışmalara ilişkin bakış açısı anlamında teze katkı sunmuştur.

Son olarak Atina'dan bahsetmek gerekirse burası Türkiye ve Avrupa arasında kalan göçün önemli noktalarından birisi. Bu yüzden Atina'da temas edilen kişiler Türkiye ve Almanya arasında göç eden kişileri kapsamaktadır. Atina bir alan olarak barındırdığı göç ve çokkültürlülükle ele alınabilecek bir alanken buradan teze aktarılan bilgiler yalnızca Türkçe sözlü rap ve göçe ilişkin kişilerin bireysel deneyimlerini kapsamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmanın kuramsal çerçevesi konunun inşa olunduğu üç alan olan antropoloji, müzik kültürü ve göçmen edebiyatı alanlarını kapsar. Bu bağlamda antropoloji ve müzik çalışmalarının tarihsel ilgisi; ele alınan müzik kültürü olan Türkçe sözlü rap ve onunla ilişkili olarak konuya dâhil olan göç, kimlik, göçmen edebiyatı, Hip hopa ilişkin kavramlar bu bölümün kavramsal çerçevesini kapsar. Bu bölüm içerisinde sunulacak başka bir konu ise antropolojinin konuya ilişkin yöntemsel katkısıdır. Bu bağlamda teze katkı sağlayan antropolojik yaklaşımlar; müzik, Hip hop/rape ilişkin çalışmaya kaynaklık eden diğer çalışmalar bu başlık altında kuramsal çerçevede sunulacaktır.

2.1.Müzik Nedir?

Müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle işleyip anlatan estetik bir bütündür (Uçan, 1997:1). “Her kültürün kendi var oluş dokusu içerisinde bir iletişim biçimi olarak da kullandığı müzik, aynı zamanda evrenseldir.” (Soysal, 2005:107). Müzikal söylemler, kimliklerin şekillendiği alanlardır ve bu nedenle popüler müziğin küresel yayılımı, amacı, politik ekonomisi yanında çağdaş kültürel dinamiklerin incelenmesi, verimli bir alan olabilir (Eriksen, 2009:419). Bazen müzik, paylaşılan duyarlıkların ve norm koyucu değerlerin ifade edilmesinde aracı olarak değerlendirilir (Langlois, 1999: 273).

Müziğin ne olduğuna ve niteliğine ilişkin sayfalar dolusu tanımlar yapılırsa da bu çalışmanın kuramsal çerçevesinde müzik; sesle oluşan ve duygulanım yaratan melodik yapı olarak tanımlanır. 20. Yüzyıl’ın ortalarında müziği ses ve armoniyle ilişkilendiren bu ön kabul, 4’33 isimli John Cage bestesinin yalnızca “sus” işaretlerinden oluşması ve 1952 yılında David Tudor tarafından yapılan icrasıyla müziğin mutlak sessizlikle ilgisi de bu tanıma eklenir. (Daniels & Arns, 2012) .Cage, doğu felsefesiyle ilgilenmiş, sessizliğe ilişkin geldiği noktada pek çok müzisyene ilham vermiştir. Bu noktada Türkiyeli ünlü müzisyen Erkan Oğur, Mercan Dede; felsefeci ve edebiyatçı İhsan Oktay Anar’ın bu kavramı sanatına taşıdığından söz edilebilir. Anar’ın (2018) *Suskunlar* isimli eserinde Galata Mevlevihanesi’nden gelen

çağrıyla sessizliği bulan bir karakter olan Eflatun'dan bahsedilir. Romanın bölümleri de makam sistemi üzerine kurulmuştur.

Buradan hareketle müziğin, insanın yeryüzündeki varlığıyla başlayan hem birey hem de toplum yaşantısında önemli yere sahip bir sanat dalı olduğu söylenebilir. Fakat müziğin sanatsal boyutunun yanında ayin, tören, savaş, eğlence gibi pek çok toplumsal etkinliğin başat unsurlarından biri olarak var olması onu işlevsel anlamda önemli kılar. Bu bağlamda müzik estetik bir olgu olmasının yanında bu anlamının önüne geçen başka karakterlerle de karşımıza çıkar. Müzik, yazılı kültürün sözlü kültür karşısında daha az güçlü olduğu durumlarda birey ve toplumların duygu ve hafıza aktarımı konusunda bir araçtır. Bu yüzden de toplumu tarif etmenin ya da anlamının bir aracı olarak disiplinler arası bir çalışmaya konu olmuştur. Bu alanlardan biriside sosyal antropolojidir. Sosyal antropolojinin müzik kültürü üzerine ürettiği yazın ise müziğin antropolojisi tanımıyla kabul görür.

2.2.Etnomüzikoloji ve Müzik Antropolojisi

Müzik büyük bir topluluk içinde kimlik açısından farklı olan bir topluluğu ya da bazen de büyük bir topluluğun karakteristik özelliklerini ifade etme işlevini üstlenir (Kaemmer 1993: 102). Diğer taraftan müzik, “kültürel bir ifade biçimi olarak, bir toplumda belirli bir kültürel bütünlük sağlayarak kültürel kimliğin bir işaretleyicisi olarak görünürlük kazanır” (Ersoy, 2018:289).

Günümüzde kullanılan pek çok müzikal terimin Antik Yunan'a dayandırılıp Aristoteles, Platon ve Pythagorasçı okulun müziğe dair çalışmalarının modern müzikolojinin en eski kaynaklarından olduğunu; bu kaynaklardan Platon'a ait olan *Devlet*'in müzikal terminoloji ve pedagoji alanında fikirler sunduğu ifade edilir (İlim, 2018:55-56) .

Fransızcadan gelen müzikoloji sözcüğünün terim olarak kullanımı *Oxford İngilizce Sözlüğü(OED)* tarafından 1919'a dayandırılır. Buna karşın *Musical Quarterly* isimli yayında 1915 yılında bu terimin kullanıldığı görülür. Almanca “*Musicwissenschaft*” şeklinde kullanılmış ve halen kullanılmakta olan bu terim müzik üzerine düşünme, anlama ve araştırmanın pek çok halini kapsayan yöntemi de işaret eder. Alanın öncülerinden olan Hugo Riemann ve Guido Adler “sistemik müzikoloji” üzerine yaptıkları çalışmalarla bu alanın 19. yüzyıla sirayet eden yönetsel algısını oluşturmuştur.

“Karşılaştırmalı müzikoloji” terimi, Kunst’un 1950’li yıllarda ‘karşılaştırmalı’ sözcüğünü atıp yerine ‘etnoloji’ sözcüğünü koyarak, ‘etno-müzikoloji’ teriminin yerleşmesini önermesine dek kullanıldı. Terim, o dönemde hem Batı’nın müziksel kavramları ile batı-dışı müziksel dünyanın açıklanmaya çalışıldığı, hem de farklı müzik sistemlerinin karşılaştırılarak aralarındaki ortaklık ve farklılıkların ele alındığı bir alanı temsil etmekteydi.”(Yükselsin, 2011:250).

Karşılaştırmalı müzik kullanımının Batı’nın dışındaki toplumları anlatırken yaşadığı zorluk neticesinde etnomüzikoloji teriminin ortaya çıktığından daha evvel de bahsedilmişti. Etnomüzikoloji, müzikolojinin içinden gelse disiplinlerarasılaşmış bir alan olarak kendini var eder. Antropolojinin bu alana yönelmesiyle oluşan müzik antropolojisi kavramı ise etnomüzikoloji kavramına karşıt bir konumda değildir. Fakat etnomüzikoloji kavramının Batı dışı toplumları araştırmada kullanma amacıyla kullanılmasının yarattığı etnik müzik ve notasyon gibi konuların “ağır” olması gerektiği algısı yanında müzik antropolojisi kavramı güncel ve küreselleşmiş müzik türleri konusunda da çalışma alanı sağlayan özgürlükçü bir alan olarak algılanabilir.

Müzikoloji alanına ilişkin tarihin böylesine eski olduğunu düşünmek, antropolojinin müzik araştırmalarına yaptığı katkının tarihsel bir süreç içerisinde yöntemsel olarak ele almayı işlevsel kılar. Bu nedenle antropolojinin genel kimi konular üzerine yürüttüğü yöntemin müzik çalışmaları alanına uygulanmasının müzik antropolojisinin etnomüzikoloji alanına getirdiği yenilikleri oluşturduğu söylenebilir. Örneğin Çağlar Enneli, Ladislav Holy’nin kitabına yazdığı takdim yazısında etnografileriyle antropolojinin en önemli isimlerinden olan Malinowski’yi şöyle ifade etmiştir:

“Malinowski’nin temellerini attığı modern sosyal antropolojik alan çalışmasının o günden bu güne süren karakteristiği, araştırma yapılan konunun gerçekliğinin sosyal bilimcinin kavramları ile değil topluluğun kendi terimleriyle ortaya konması çabasıdır. Bu temel niteliğe, araştırmaya başlamadan yani alana girmeden topluluğa dair öncül sorunsal yaratmamak ve sorunsalı mesupların yaşamının gözleminden ve ifadelerinden alanda çıkarmak eşlik eder. Bu alan tutumu, kuruluşundan bu güne sosyal antropolojiyi, okuyanı otantik bir topluluğun yaşamına davet eden yerli kavramları ile örülü etnografilere davet etmiştir. Öte yandan disiplin verili bu emik tutumu verili saymak yerine devamlı sorgulamayı ve araştırılan topluluğun kendi kavramsallaştırmasına daha parlak bir biçimde ulaşmanın arayışını hiç elden bırakmamıştır.” (Holy, 2016:11).

Bu çalışmayı ve müzik antropolojisine ilişkin pek çok çalışmayı yöntemsel anlamda etkileyen Malinowski’nin “topluluğu kendi kavramlarıyla ele alma prensibi”, hip hop kültüründen gelen ve Türkçeye çevrilebilecek kimi kavramları bu kültüre dâhil olan kişilerin kullandığı şekliyle korumak ve kullanmak suretiyle çalışmaya yansıtılmıştır. Ancak bu kavramların anlaşılması bağlamında kullanılan bu sözcükler ayrı bir başlıkta açıklanmıştır. Antropolojinin bir topluluğu yalnızca müzik üzerinden

okumaya çalışmasının uzunca bir sürecin ürünüdür. Çünkü pek çok antropolog toplumları çok yönlü ele alabilmek için onları pek çok açıdan gözlemlerken müziği bu bütünün bir parçası olarak değerlendirmiştir. Ancak her bir çalışma, ileriki dönemde müzik antropolojisi için bir esin kaynağı olmuştur. Yaptığı çalışmaların pek çoğunda topluluk için dans etmek, şarkı söylemek gibi konuların toplumsal işlevine vurgu yapan sunan Malinowski'nin (2001) 1914-1915 ve 1917-1918 yıllarını kapsayan günlüklerinden kesitler *A Diary in The Strickt Sense of Term (Terimin Katı Algısında Bir Günlük)*⁷ ismiyle sunulmuştur. Bu günlüklerde Malinowski'nin topluluğun müzik ve dans yaşamına bir antropolog ve birey olarak dâhil olduğu anlardan kesitler bulunmaktadır. Bu durum müzik antropolojisi alanına doğrudan bir katkı sunmasa da araştırma yöntem ve tekniklerine etkisi anlamında önemlidir.

Bu antropolojik çalışmaların müziğin kültür içindeki yeri ve işlevini göstermesi bağlamında en eskilerinden birisi Margaret Mead'in (1928) "*Coming age of Samoa*" (*Samoa'da Ergen Olmak*) isimli eseridir. Müzik, dans ve şarkı söylemenin Samoa kültüründeki rolüne ilişkin detaylardan bahsederken özellikle ergenleri bir araya getirerek sosyalizasyondaki etkisinden bahseder. Bu eğlenceler sırasında ergen erkek ve kızlar ve yaşça onlardan daha küçük olanların davranış kalıplarını, dans figürlerini ve bu figürlerin farklı yaş gruplarındaki aktarımını detayı bir dille anlatır. Amerikan kültürel antropolojisinin kurucusu sayılan Franz Boas'ın etkisinde kalan Margaret Mead çalışmalarında kültürü çok yönlü bir şekilde ele almaya çalışmış olup (Emiroğlu & Aydın, 2003: 40) bu bağlamda müziği de kültürün bir parçası olarak değerlendirmiştir. Müziğin toplumsal yapıya olan etkisini Levi-Strauss şöyle ifade eder:

"Burada, yerlilerin tamamıyla bilincinde olduğu özdeş bir yapıyla karşı karşıya bulunuyoruz; merkezle çevre arasındaki ilişki, biraz önce de gördüğümüz gibi, iki karşıtlığı ifade etmektedir: *erkek/dışı* ve *kutsal/dindışı*. Oyun alanından ibaret olan merkezle erkekler evi aynı zamanda törenlerin yapıldığı alanı oluştururken, çevredeki alan, yaratılışları gereği dinin gizlerinden uzak tutulan kadınların ev işlerine ayrılmıştır (örneğin, erkekler evinde dinsel müzik aletleri yapılırken kadınların bakması yasaktır; bakmaları durumunda, ölüm cezasına çarptırılırlar)." (Strauss, 2012: 203-204).

Bu örnek müziğe dair bir alan olan alet yapımının kutsal olarak algılanmasının toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki hayati etkisinden bahsederken müzik yapımında kullanılan bu aletlerin gelişimine ilişkin antropolojik çalışmalar da vardır. Morgan

⁷ Kitabın ismi kaynak alınarak bire bir çevrilmiştir. Bu durum Türkçe'de bir anlam daralmasına neden olmuş olabilir.

müzik icrasının benzerliği üzerinden kültürel desen çıkararak bir toplumsal okumayı şöyle yapar:

“Amerikan Kızılderililerinin dinsel yaşamında dans bir tapınma biçimidir ve bütün dinsel bayram ve şenliklerde yapılan törenlerin doğal bir bölümü olarak danslara yer verilir. Dünyanın hiç bir yerindeki barbar topluluklarında dans bu denli gelişmiş değildir. Her kabileden on ile otuz arasında topluluk dansı oynanmaktadır. Bunların her birinin ayrı adı, kendine özgü şarkıları, çalgıları, ritmi, giysileri ve figürleri vardır. Savaş dansı gibi bazıları ise bütün kabilelerde oynanan genel bir danstır. Belirli bazı danslar ya da soy örgütüne, ya da soyun sürdürülmesi için kurulmuş bir başka örgüte ait sayılır. Bu örgüte zaman zaman, belirli bir yaşa gelen gençlerin girişleri için de törenler yapılmaktadır. Dakota'lann, Cree'lerin, Ojibwa'ların, İrokua'ların ve New Mexico'daki köy yerleşmesine geçmiş Kızılderililerin dansları, genel görünüşleri, ritimleri, ayakların hareketleri, müzik ve figürler bakımından birbirine benzemektedir. Bilebildiğimiz kadarıyla, aynı durum Aztek'ler için de geçerlidir. Danslar bütün Kızılderili kabilelerinde tek bir sistemdir ve dinsel inanç ve tapınma sistemiyle dolaysız bağlantılıdır.” (Morgan, 2004: 213).

Bu örnekte dans ve müzik bir eğlencenin parçası olmaktan çıkarak dinsel bir sembol haline alır. Bu örnek şarkı, ritm ve dansın soyun özel mülkü, geleceğinin teminatını sağlayan ilişkilerin arabulucusu gibi pek çok işlevi olduğunu gösterir. Sistematik müzikoloji ve Amerikan etnomüzikolojisinin ruhuna rehberlik eden Charles Seeger müzikoloji alanı sayılabilir, analiz edilebilir, doğrulanabilir bir anlamıyla pozitif bilimsel alanı takip eder. Her ne kadar bahsi geçen sayılabilir ve ispat edilebilir bilgiye ulaşma arzusu eleştirilerek yeni çalışma şekilleri aranılmış olsa da terminolojinin bina edildiği zeminin sağlaması anlamında müzikolojinin bu tavrı önemini korumaya devam edecektir. Örneğin Batılı anlamdaki nota sistemi farklı kültürlerden transpoze edilen şarkılarda eksiklikler barındırsa da bu şarkıların kayda alınmış olması bile önemli bir durumdur. Bu nedenle teknik konularda Batı sistemini alarak yerlinin var ettiği ve bu sistemde karşılığı olmayan terimlerin arada kaybolduğu eleştirilerinin bir bölümü “somut” ölçekli çalışma prensibi gereğince yapılan çalışmanın sunduğu katkı gerekçesiyle göz ardı edilir. (Yung & Rees, 1999:111-120)

Etnomüzikoloji teriminin isim babası da olan Hollandalı etnomüzikolog Jaap Kunst, Endonezya'nın Java Adası'nda yaptığı müzik derlemeleri; enstrüman, alan çalışmaları ve ses kayıtları arşiviyle bilinir. 1930'lardan başlayan çalışmaları yaşamının sonuna dek sürmüş ve etnomüzikoloji alanına önemli katkıları olmuştur.

Kültürel antropolog olan Alan P. Merriam'ın (1964) *Anthropology of Music (Müziğin Antropolojisi)* isimli kitabının etnomüzikoloji alanına yeni bir perspektif getirmesiyle müzik araştırmaları yeni bir döneme girer. Bu çalışmayla Merriam'ın sözünü ettiği “kültürdeki müziğin çalışılması” perspektifi bu döneme kadar etnomüzikologların değinmediği bir yöntemdir. Merriam'ın üç boyutlu bir model olarak inşa ettiği müziğin antropolojisinin çalışılması tekniği “kavramsallaştırma, ses

ve kültürdeki müzik” şeklindedir. Merriam’ın alana yaptığı bu yenilikçi katkı başlangıç dönemdeki etnomüzikoloji çalışanların alana folklor ya da müzikoloji alanlarından girmiş olmasına önemli bir etken olur. Ona göre müzik insanın davranışsal yapısını oluşturan değer, tavır, inanç gibi kültürel parçaları içerir. Onun kültüre odaklı ve müzik terminolojisini dışarda bırakan tavrı eleştiri almış olsa da ses ve kültüre odaklı çözümlenmeleri Merriam’ın kendisini bilimsel anlamda tatmin etmiştir. İngiliz antropolog ve etnomüzikolog John Blacking’in ve Merriam’ın öğrencilerinin yaptığı çalışmalarda konuyu ele alışı ve bağlamsal düzey anlamında çitayı yükseltmiştir. Seeger’in etkisi ve katkısıyla Amerikan etnomüzikolojine dahil olan Merriam’ın perspektifi dil, ritüel, semantik ve pek çok açıdan müziğin başat karakter olarak ele alındığı çalışmaların önünü açmıştır (Kerman, 1985: 1-170).

Müzikoloji, antropoloji, etnomüzikoloji gibi alanların art zamanlı olarak ortaya çıkmadığı göz önünde bulundurularak aynı dönemde çalışma yapan bilim insanlarının birbirlerine olan etkisi de yapılan çalışmalara farklı boyutlar ekleyerek onların çeşitlenmesini sağlamıştır. Küreselleşme, göç, siyasal ve ekonomik hareketler, gelenek ve modern çatışması, toplumsal cinsiyet algısı gibi bu çalışmaya da sirayet eden bağlamlar bu yeni konulara örnek olarak gösterilebilir. Bu nedenle kronolojik bir gene bakış sunması anlamında antropoloji alanında yapılmış çalışmaların müzik kültürüne dair olanları ve Türkçe sözlü rape ilişkin yapılan çalışmalar bu bölümde ayrı bir başlık altında verilecektir.

George Herzog, Alman ve Amerikan sistemlerini birleştirerek Amerikan etnomüzikolojisinin kurmasında etki eden öncü isimlerdendir. Kendisi Berlin Karşılaştırmalı Müzik Okulu’nu kuran Erich M. von Hornbostel’in asistanı olmakla birlikte Boas’tan da ders almış bir etnomüzikologdur. Boas’ın yardımıyla Amerikan yerlilerinin müziğine dair çalışmalarda bulundu *Archives of Folk And Primitive Music (Folk ve İlkel Müziği Arşivleri)*, *Archives of Traditional Music(Geleneksel Müzik Arşivi)*, *Native North American (Yerli Kuzey Amerika)* gibi eserler verdi (Dutton, 1999: 214).

Amerikan etnomüzikolojisinin kurucularından David P. McAllester’in (McAllester, 1954) *Enemy Way Music: A Study of Social and Esthetic Values As Seen In Navaho Music (Düşman Yolu Müziği: Navaho Sosyal ve Estetik Değerlerinde Görüldüğü Gibi Bir Çalışma)* isimli kitabında müzik-kültür okuması yapar. Navajo isimli Amerikan yerlilerinin müzikle dolu hayatlarına dair bir antropolojik çalışma yapan yazar düşman yolu olarak değerlendirilen törende söylenen şarkılar üzerine

hazırlık, söz ve ritmi kapsayan bir derleme yapar. McAllenster' göre akla gelecek her konuya ilişkin bir şarkısı olan bu topluluğun şarkı söyleme kültürü yerlilerin sosyal yaşamı ve estetik değerlerine derinden işlemiştir (Titton, 2016: 55-56).

Etnomüzikolojinin inşasında önemli bir yere sahip olan Mantle Hood 1960'larda Batılı olmayan kültürlerin müzikal deyimlerini anlamının, Batı dışı toplumlara dair yapılan çalışmalardaki bilgiyi sağlamlaştıracağını söyleyerek emik bir bakış ortaya koyar.

Alan Parkhurst Merriam (1964) *Anthropology of Music (Müziğin Antropolojisi)* adlı eserinde müzik kültürü üzerine çalışmaya antropolojik bir yaklaşım getirir. Ses, müzik ve davranışın etkileşim halinde olduğunu ve bu etkileşime dair yapılan çalışmanın etnomüzikoloji olduğunu söyleyerek etnomüzikoloji tanımına kültürel ve davranışsal parametreler ekler. Merriam bu eserinde etnomüzikoloji kültürdeki müziği merkezine almak için yeni bir yöntem sunar. Bu yöntem, müziğin üç aşamada çalışılmasını öngörmektedir. Bunlar müzikle ilgili kavramsallaştırma, ses ve kültürdeki müziktir. Ancak kültürdeki müzik kavramını ileriki zamanlarda yorumlayarak üçüncü aşamayı kültür olarak değiştirecektir. Toplumu bir organizma olarak görerek toplumsal yaşamın bütün bileşenlerini bu organizmanın parçası olarak değerlendirmek yerine toplumu bir kültür örüntüsü içinde değerlendirme fikri Merriam'a dayanır. Merriam, müziği ve müzik kültürünü başat unsur haline getirerek topluluğun müzik kültürü çerçevesinde değerlendirilmesinin yolunu açmıştır. Böylece Batı odaklı "karşılaştırmalı müzik" algısına antropolojik bir yorum getirir.

Etnomüzikoloji alanı uzun yıllar boyunca Merriam ve onun bilimsel yaklaşımından etkilenmiştir. Bunun en büyük nedeni Merriam'ın bu üçlü modelini Clifford Geertz'in kültürlerin yorumlanması perspektifine oturtmasıdır. Merriam hem bir alan araştırmacısı hem de disiplinlerarası işbirliğini önemseyen, bunu kendi çalışmalarına uygulayan bir antropolog ve etnomüzikologdur (Sturman, 2019:153-154).

Antropoloji kökenli bir başka etnomüzikolog John Blacking etnomüzikolojik çalışmalara politik bir bakış açısı getirir. Transvaal'deki Verda insanları üzerine 1973'te yaptığı çalışması etnomüzikolojiye etnik unsur ve kolonyalizm başlıklarını getirir. Blacking, müziğin ve müzikal performansın tanımı, beden antropolojisi, müziğin birikimi, etik gibi konuları tartışır, tanımlar ve belli bir düzene koyar (Brunvand, 1996: 492-493).

Bruno Nettle'in (2005) *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts (Etnomüzikoloji Çalışmak: Otuz Bir Sorun ve Konsept)* isimli kitabı kendisinin konuya ilişkin pek çok fikrini açıklayan bir rehber niteliğindedir. 1930 yılında Prag'da dünyaya gelmiş, müzikolog bir baba ve piyanist bir annenin çocuğu olan Nettle, Amerika'ya yaptığı göç sonrasında müzikolog kimliğine etnomüzikolog ve antropolog kimliklerini de ekleyerek müzik alanında yapılacak çalışmalara hem alan araştırması hem de metodolojik anlamda katkı sunmuştur. Eserlerini sınır ötesi ve sınırlar arasında yaptığı çalışmalarla perçinleyen Nettle, çalışmalarında batı müziğinin dünya üzerindeki etkisi, müzik okullarının etnomüzikolojik perspektifleri, müzik ve cinsiyet, bir yabancı olarak müzik araştırması yapmak, kültürdeki müzik gibi kavramlara değinmiştir.

Kanadalı kompozitör ve etnomüzikolog Mieczyslaaw Kolinski ise 1966-1976 yıllarında Toronto Üniversitesinde verdiği derslerde ezgi ve uyum ilişkisi üzerine, kültürlerarası uygulanabilen analitik yöntemler olarak tanımlanan bir yenilik getirir. Üniversite eğitimini psikoloji, antropoloji ve müzikoloji üzerine yapan Kolinski; algısal problemler, akustik fenomenler, Amerika'da müzik terapisi, halk müziği transkripsiyonu ve derlemeleriyle adından söz ettirir. Kolinski bir besteci olarak aktif kalıp üreten ve sorgulayan bir araştırmacı oldu. Yahudi köklerinden kaynaklı olarak tehdit altında olduğu için Çek Cumhuriyeti'nden Amerika'ya irtica edip Toronto Üniversitesi'nde müzik etnolojisi ve akustik dersleri vermesi onda etnomüzikolojiyle farklı toplumların müzikal tarzları incelenip, karşılaştırmalı analizinin yapılması fikrini perçinledi. Bu bilgiler doğrultusunda yapılan çalışmaları etnomüzikoloji olarak değerlendirdi (Brunvand, 1996: 490-491).

Anthony Seeger da 1987'de yaptığı *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People (Suya Neden Şarkı Söyler: Amazon İnsanlarına Dair Bir Müzikal Antropoloji)* isimli çalışmasıyla performans kavramına işaret etti. Seeger'in müzik kayıt endüstrisi, müzik ve etnisite, eğitim ve siyaset gibi güncel konuları etnomüzikoloji alanına ekler (Brunvand, 1996: 1403).

Böylece etnomüzikoloji ve müzik antropolojisi gibi iki kavramın tarihsel olarak aynı dönemde ortaya çıktığını; iki kavramın zaman zaman birbiri yerine kullanıldığını söyleyebiliriz. Yapılan literatür taramasına binaen müzik antropolojisi kavramının etnomüzikoloji kavramından sonra ortaya çıkıp ona önemi bir katkı sunduğu söylenebilir.

Merriam (1964) sonrasında folklor ve müzik alanlarından gelen etnomüzikologlar ayrımın söz konusuken 90'lara gelindiğinde etnomüzikoloji kavramı artık etno ve müzikoloji bağlamlarından daha geniş bir uzamda yer tutar. 90'lara dek sözü özü edilen bilim insanlarının özgeçmişlerine bakıldığında “müzikolog, etnomüzikolog, etnolog, antropolog” gibi açıklamalardan bir ya da daha fazlasını görülecektir. Bu nedenle yapılan çalışmaların etnomüzikoloji ya da müzik antropolojisi terimleriyle ayrı ayrı tanımlanması tezat bir durum içermez. Bu kullanım araştırmacının bilimsel anlamda geldiği arka plandan iz barındırır. İlk dönem etnomüzikolojisinde beşeri bilim alanından gelen isimler kültür ve sosyal olgulara; müzikoloji alanından gelenler müzik teorisi alanına odaklanarak çalışmalarını yapmıştır. Etnomüzikolojik çalışmalar çokdisiplinli ve disiplinlerarası bir alana dönüşmesi dolayısıyla da araştırmacıların geldiği bilimsel alan ve konu çeşitliliği artmıştır. Ses mühendisliği, ekonomi, siyasal bilimler, dilbilim, tıp gibi alanlar konuya örnek verilebilir. Etnomüzikolojinin müzik antropolojisiyle ilişkisinin anlatılmaya çalışıldığı bu bölümde değinilmesi gereken önemli bir husus antropoloji alanının bahsi geçen diğer bilim alanlarıyla da temas etmesi durumudur. Bu durum çalışmaya göç, edebiyat, etnomüzikoloji alanlarının antropolojinin müzik perspektifiyle ele alınması olarak yansır.

2.3. Türkçe Sözlü Rape İlişkin Çalışmalardan Bir Kesit

Bu noktadan Türkçe sözlü rape ilişkin çalışmalara geçmek gerekirse söze başlanılacak ilk yer bu tarzın kapladığı alanın genişliği olmalıdır. Bu çalışmanın başlangıç dönemindeki literatür taramasının handikapı onun yalnızca Türkçede çalışılmış olabileceği ön kabulüydü. Literatür taramasının ilerleyen evrelerinde bu konunun gerek farklı dillerde gerekse farklı alanlarda çalışıldığı bilgisine ulaşılarak literatürün kapsamının genişletilmesi yolu izlendi. Türkçe sözlü rap göçmen edebiyatı, azınlık edebiyatı, etnomüzikoloji, uluslararası ilişkiler gibi pek çok bağlamda çalışılmış bir konu olarak literatüre yansımıştır. Bununla birlikte Türkçe sözlü rapin popülerleşmesi onu pek çok gözlemleyen hatta ona karşı büyük önyargıları olmasına karşın makale vb. yayınlara imza atan bir akademik toplama da oluşturmakta. Bu nedenle alana ilişkin yapılan literatür taramasında başlangıç aşamasında bu tarz yayınlar da elenerek zaten az olan kaynak sayısı daha da azaltılması gibi bir yola girilmiştir. Fakat son gelinen noktada gerek Türkçe dışında yazılan bilimsel ürünler

gerekse önemli ölçüde önyargı taşıyan metinler de dikkate alınarak daha geniş bir kaynak sunulması hedeflenmiştir.

İstanbul Bilgi Üniversitesi’den Ayhan Kaya, uluslararası ilişkiler alanında verdiği dersler ve diaspora üzerine yazdıklarıyla tanınır (Kaya, 1997). *Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin (Diasporalar İnşa Etmek: Berlin’deki Türk Hip-Hop Gençliği)* isimli doktora teziyle başlayan yazım sürecini *Sicher in Kreuzberg: Berlin’deki Küçük İstanbul: Diyasporada Kimliğin Oluşumu* (Kaya, 2000) isimi çalışmasıyla devam ettirirken rapçiler için “çağdaş ozanlar” tanımını kullanır. Kaya, yaptığı çalışmalarla alandaki öncü isimlerden birisi olurken ilerleyen yıllarda pek çok öğrencisini bu alanda çalışma yapmak için teşvik eden bir isim de olmuştur.

Andy Benett’in (1999) yaptığı *Hip hop am Main: The Localization o Rap Music and Hip Hop Culture (Main’da Hip hop: Rap Müzik ve Hip Hop Kültürünün Yerelleşmesi)* adlı çalışmasında Frankfurt’taki Main nehri kıyısında oluşan rap ve hip hop kültürü hakkında yazarken Faslı ve Türkiyeli göçmenlerin etkisinden bahseder. Almanya’da icra edilen rapin alımlayıcısı yalnızca Türkiyeli göçmenler olmadığı için burada yaşayan Türkiye asıllı rapçilerin pek çoğu Almanca rap yapar. Bir diğer nedense bilingual olarak yapılan rapin burada yaşayan rapçilerin yaşamlarından bir parça olduğu gerçeğidir. Eko Fresh, Kool Savaş, Alpa Gun gibi rapçilerin yoğun olarak Almanca rap yapar.

Alev Çınar (1999) birçok rapçinin bir araya gelerek oluşturduğu Cartel’in ani yükselişinin etkisiyle yaşanan süreci aktatır. *Cartel: Travels of German-Turkish Rap Music (Cartel: Türk-Alman Rap Müziğinin Yolculuğu)* isimli çalışma grubun insanlar üzerindeki büyüleyici etkisi ve rapin ani yükselişini konu edinir.

Türkçe sözlü rap üzerine yapılan çalışmalar içinde Norveçli sosyal antropolog ve (etno)müzikolog Thomas Solomon’dur. Kendisi Berlin, İstanbul ve Frankfurt hattındaki rap üzerine yoğunlaşmıştır. İslam temalı rap, arabesk ve rapin ilişkisi, bir kadın ses olarak Ayben⁸ gibi temalar üzerine yazmıştır. Çalışmaları 2005 yılından günümüze dayanır.

Caroline Frederika Diesel (1998) *Bridging East and West on the Orient Express: Oriental Hiphop in the Turkish Community of Berlin (Doğu Ekspresinin Doğusu ve Batısında Köprü Kurmak: Berlin’in Türk Diasporasında Oryantal Hip-*

⁸Solomon’un Ayben’i bir kadın rapçi olarak tercih etmesinin nedeni Ayben’in Türkiyeli kadın rapçiler arasındaki en eski isimlerden birisi olması olarak yorumlanabilir. Çalışmada Solomon’un Ayben’le gençlik döneminde de tanıştığı ve sunduğu bilgilerin geniş bir zaman dilimini kapsadığı görülür.

Hop) başlıklı bir çalışma yapar. Bu çalışma aynı isimle Journal of Popular Music Studies isimli dergide 2001 yılında makale olarak yayımlanır.

Levent Soysal (2004) “*Rap, Hiphop, Kreuzberg: Scripts off/for Migrant Youth Culture in the WorldCity Berlin*” (*Rap, Hiphop, Kreuzberg: WorldCity Berlin'de Göçmen Gençlik Kültürü Yazıları*) isimi çalışmasında Almanya'daki hip hop, gençlik kültürünü inceler.

Çiğdem Akbay (2006) *Hiphopistan: Presenting Locality in A Global City (Hiphopistan Küresel Bir Şehirde Yerelliğin Temsili)* isimli yüksek lisans tezinde İstanbul örneği üzerinden şarkı çözümlenmeleri içeren bir inceleme yapmıştır. Akbay, bu inceleme ve alan çalışmasını bir filme dönüştürerek konuyu uluslararası alanlarda ilgi çekici bir araçla anlatma fırsatı yakalamıştır. Meriç Sobutay (2007) *Localization of Rap Music in Turkish Context (Rap Müziğinin Türkiye Bağlamında Yereleştirilmesi)* isimli teziyle rapin küyerelleşmesi sürecini açıklar.

Bu dönemde yapılan çalışmalar sosyal antropolog Jay Fikes, Thomas Solomon ve Ayhan Kaya'nın danışmanlığından beslenir. Bu durumu Akbay'ın Solomon ile yaptığı görüşmeden, Sobutay'ın tez danışmanlığını ise Kaya'nın yapmasından anlamak mümkündür. Bu durum Türkçe sözlü rapin akademik manada araştırılmaya değer görülmesinde dil ve edebiyat, kültür ve uluslararası ilişkiler programlarının önemli etkisi vardır. Buna ek olarak kimi üniversitelerin eğitim dilinin İngilizce olması da ilk dönemde yazılan kaynakların çoğunlukla İngilizce olmasını açıklayabilir.

Merve Betül Bayrak (2012) *Muhafazakâr Gençliğin Bir İfade Biçimi Olarak Türkçe Rap ve Türkiye'de Hip-hop Kültürü* isimli çalışmayı yazmıştır. Yazar Sagopa Kajmer-Kolera ikilisine odaklanır. Bu iki rapçi bir dönem Türkçe sözlü rapte muhafazakâr duruşla da bilinirler.

Bedirhan Karakurluk (2012) *Türkçe rap Müziğinde Storytelling Tekniği: Bir Video Klip* isimli çalışmasında sinema ve televizyon eğitimi dolayısıyla video klipleri görsel olarak değerlendirir. Rap kariyerine on üç yaşında başlamış Sansar Salvo bu alanda önemli isimlerden birisidir. Gerçek adıyla Ekincan Arslan (2012) *Geçmişten Günümüze Rap Müzik Prodüksiyonu* isimli tez çalışmasıyla yalnızca bir rapçi olarak değil ses mühendisliği alanında da katkı sağlamıştır. Konuya ilişkin yazılan diğer tezlere kıyasla onu önemli yapan şeyse Türkçe sözlü rape ilişkin konunun içinden gelen birisi tarafından kariyerinin önemli dönemlerinden birisinde yazılmasıdır. 2010'dan sonra pek çok alandan pek çok isim Türkçe sözlü rape ilişkin yazın artırarak

sürmüştür. Tüm bu çalışmaların bilgi birikimi açısından önemli bir yeri vardır. Bu çalışmaların bir bölümü rap psikolojik bağlamda ele almış onu dinleyenler ve üretenlerin şiddet eğiliminden bahsetmiştir. Bu çalışmalardan da yeri geldikçe bahsedilecektir.

Türkçe sözlü rap ile alakalı yapılan belgeseller yeni dönem çalışmalarına önemli ölçüde etki etmektedir. Bu belgesellerden en önemlileri TRT ve Al Jazeera isimli televizyon kanalları tarafından yapılmıştır. *Almanya'daki Türk Çetesi 36 Boys* (Al Jazeera , 2014) isimli belgesel Berlin'in Kreuzberg isimli bölgesinde gelişen bir hip hop hareketi olan 36 Boys isimli gruba dairdir. TRT tarafından gösterilen *Söyleyeceklerim Var* (Tüccar, 2011) isimli belgesel rapin Almanya'daki doğuşundan Türkiye'ye gelmesi sürecini ele alır. Bu süreç 1991'den 2000'lerin başına kadarki süreci kapsar. Türkçe rapin, eski ve geleneksel okul anlamına gelen "old school" olarak sayılan isimlerinden Ceza, Fuat Ergin, Erci- E, Kâbusu Kerim, Dr. Fuchs, Yener Çevik, Aziza A gibi isimleri belgeselde görmek mümkündür. *Harbi Getto* (TRT, 2019) isimli dört bölümlük yarı kurgu belgesel dizi de benzer alanda güncel bir kaynaktır.

2.4. Hip Hop ve Rap'e Dair Kavramlar

Jackson ve Anderson'a göre (2009:22) hip hop, ortaya çıkışından bugüne kadar bir nevi düşünce özgürlüğünü ifade etmenin bir nesnesidir. "Araştırmanın Konusu" başlıklı bölümde hip hop kavramına ilişkin genel bir bilgi verilmeye çalışıldı. Bu bilgiler temelinde beş unsurdan meydana geldiğini söylenebilir. Bu beş unsur "hip hopun beş elementi" olarak tarif edilmiştir. Lamont Clark (2013) bu beş elementi duyum, algı ve felsefe düzeyinde ele açıklar. Bunlardan DJ'lik işitsel, MC'lik sözselsel, breakdance bedensel, grafiti görsel, bilginin ise zihinsel önemli bir bileşen olduğunu vurgular. Hip hop kültürünün beşinci elementi olarak ifade edilen bilgi ya da kültürün felsefesi onun sosyal boyutunu taşır. Bilgi kelimesinin İngilizce karşılığı olan *knowledge* kelimesi "*knowledge of self*" yani "kendini bilmek" olarak özetlenecek bir noktaya işaret eder. Bu kavram diasporada ezilen grupların manevi ve politik bilinçlenmesiyle bağlantılıdır. Amerika'daki örnekten yola çıkılacak olursa, toplumsal olarak bir grubun dezavantajlı olması bu "kedini bilme" haline etki eder. Bu bilinç gelinen yerin unutulmaması unsurunu öne çıkaran politik bir tutumdur. Tayfun Atay (2017) hip hopu tanımlarken, siyahların Amerika'da ezilmişliğine, ihmal edilmişliğine ve fakirliğine tepkinin bir dışavurumu olarak tanımlar bu bağlamda rap de kendilerini hiç kimsenin dinlemediğini, "umursamadığını düşünen gençlerin hislerine tercüman

olageldi” diyerek müziğin toplumsal işlevine vurgu yapar. Bu doğrultuda Üçer’in (2013:249) yorumlar da konuyu destekler mahiyettedir: “Amerika’daki siyahilere yöneltilen ırkçı hareketlere bir tepki olarak yükselen hip hop, Almanya’da yaşayan Türkiyeli gençler tarafından da ırkçılığa karşı bir araç olarak kullanılmış ve Türkiye’ye aktarılmışken Türkiye’de yaşayan gençlerin kendi rahatsızlıklarını dile getirme aracı olarak varlık bulmuştur.” Benzer bir yorum ise Solomon (2009:307-308) tarafından ortaya atılarak özellikle ırkçılık ve yabancı düşmanlığına maruz kalan Türklerin Amerika’da siyahilere olan ayrımcılık ile Almanya’daki durumları arasında benzerlik kurar. Rap, bu dışlanmışlığın anlatımında bir ifade biçimi olarak kullanmaya başlanmıştır. Türkiye’de yapılan rapte ezilme ve dışlanmışlık sosyal ve ekonomik çelişkiler neticesinde rape yansır.⁹

Bu nedenle rap sirayet ettiği farklı dillerde ve toplumlarda sosyal anlamda dezavantajlı gruplar tarafından kolayca benimsenmiştir. Yeniden açıklamak gerekirse rap, hip hop kültürünün söz ve müziği kapsayan bir parçasıdır. Bu iki kavramı birbiri dışında ele alarak tartışmak imkânsızdır fakat tez çerçevesinde Türkiye’deki hip hop kültürünün bütün bileşenlerinden bahsedilemeyeceği için konu rap ile sınırlandırılmıştır. Bu sınır bile çok farklı coğrafi alan ve sosyal bileşenden beslenen bir konu olması dolayısıyla Türkçe sözlü rap bütünsel olarak ele alma konusunda sorun yaratır. Türkçe sözlü rap ile ilgili yapılan şarkı dinleme sürecinde karşılaşılan İngilizce, özellikle de Almanca kimi şarkıların farklı bir dilde olması dolayısıyla Türkçe rap sınırlarına dâhil edilemeyeşi bu anlamda resmin önemli bir bölümünün gözden kaçmasına neden olur.

Hip hop Amerika’da ortaya çıktığı için de temel kavramlarından pek çoğu İngilizceden gelir. Bu da rapin kendi jargonunu oluşturur. Zira kullanılan bu kavramların tamamı –belki de fazlası- hip hop kültürü içerisinde kendini konumlanan insanlarca kolaylıkla anlaşılır. Kendilerine ait bir dil geliştiren rap kültürüne ait terimler aşağıda verilmiştir.¹⁰

⁹ Türkiye’de Türkçenin yanısıra Kürtçe ve Arapça başta olmak üzere pek çok dilde rap yapılmaktadır. Ancak bu diller çalışma kapsamında incelenmemiştir. Bu nedenle bu şarkıların sözlerindeki “dışlanma” figürünün nasıl işlendiği bilinmemektedir. Ancak Türkiye’de yaşayan etnik grupların sosyal yaşamı kimi Türkçe sözlü rap şarkılarına yansımıştır. Çalışma dahilinde bu şarkılardan örnekler verilecektir.

¹⁰ Burada kullanılan terimlerin hip hop ve rape dair pek çok web sayfasında mevcuttur. Bu kavramlar uzun süre rap dinleyen pek çok kişinin kolaylıkla aşına olduğu kalıplardır. Bu kavramlar rapjargonu olarak da değerlendirilebilir. Bu nedenle görüşme yapılan kişiler bu kavramları gündelik dilde sıklıkla kullanmaktadır. Bu nedenle bu bölümde kullanılan terimler listesi Erişim Tarihi:21.10.2018 olmak

MC rap yapan kişi için kullanılan bir kavramdır. Bu kavramı açıklamaya yönelik iki yaygın eğilim vardır. İlki “*Master of Ceremonies*”dir. Bu kavramı meydana getiren *master*; usta, efendi anlamına gelirken *ceremony*; seremoni, tören, ayin anlamına gelir. Yani MC “ceremonilerin efendisi” ya da “törenlerin ustası” olan kişidir. Pek çok rap konserinde topluluğun vecd halinde salınıp dans etmesi, şarkılara sözselsel anlamda yapılan eşlik, konserin interaktif bir alan oluşu ve iyi bir rapçiden beklenenin sahnedeiken coşku yaratabilmesi olduğunu düşünürsek ilk açıklama oldukça yerindedir. Bunun yanında “*microphone controller*” yani mikrofonu kontrol eden kişi de MC sözcüğünün açılımı olarak düşünülmekte. Aslında MC bu bağlamda ele alındığında yalnızca rap müzik sanatçılarını değil sahne ve seyirci ilişkisi olan pek çok alanı içine alır. Ancak 80’ler ve 90’larda pek çok rap vokali isminin başına bu unvanı getirdiği için bu kavram rap müzikle iç içe geçmiştir.

Acapella terimi müzikolojiden alınmıştır. Vokalin ya da MC’nin daha önce yazdığı şarkının tamamı ya da bir bölümünü müziksiz olarak söylemesidir.

Breakdance teriminin “sokak dansı” için kullanıldığından bahsedilmiştir. B-boy bu dansı yapan genç erkekler, B-Girl ise genç kadınlar için kullanılan tabirdir.

Grafiti duvar yazılama ve boyama sanatıdır. Genellikle spreyle boyalarla duvarlara, trenlere ve özellikle sokaklarda çizilen resim ve yazılardır. Grafiti sanatçıları çizimlerin genel olarak sokakta olmasından dolayı sokak sanatçısı olarak kabul edilir.

DJ teriminin açılımı “Disk Jokey” dir. Müzik akışını kontrol eden, parça seçiminde ve parçalar arası geçişlerde uyum sağlamakla görevli kişi DJ’dir. Bu terim DJing kavramıyla beraber anılır. Bu kavram da DJ’lik yapmak anlamında kullanılır. DJ’lerin kendi müziğini yapması Amerika ve Avrupa’da bu alanın oldukça büyümesine neden olmuştur. Fatih Akın (Akın, 2005) tarafından çekilen “*İstanbul Hatırası*” isimli filminde Mercan Dede’nin de yer alması DJ’lik alanının salt müziği dizerek dinleyiciyle buluşturmak değil başlı başına bir müzik türü olduğunu Türkiye’de tanıtmış oldu.

Beat rap şarkısının altyapısındaki ritm ve müzik için kullanılır. Rapçiyi nasıl rap yapılacağı konusunda (hız, ses, teknik) yönlendiren şey beattir. Beat, şarkının karakteri ve hissini teşkil eder. Bu nedenle beatlerin şarkının sözlerindeki duyguyla

üzere “www.rapsozler.com” adresindeki “Rap Terimleri” başlığından kontrol edilmek koşuluyla oluşturulmuştur. Ancak tanımlar özgün olarak yapılmıştır. Bu tanımlar çalışma içerisinde Türkçeleştirilmeden kullanılmıştır.

uyumlu olması beklenir. Daha evvel bahsedilen Farazi V Kayra isimli grupta Farazi grubun *beatmaker* (*beat yapan kişi*, Kayra ise rap yapan tarafıdır).

BeatBox insan sesiyle ritm ve müzik üretme sanatıdır. Bu tarz Türkiye’de pop şarkıcısı Sertab Erener tarafından söylenen ve sözleri Aysel Gürel’e ait “*Zor Kadın*” (Demirkan, 1999) ” isimli şarkıya Voice Male isimli grubun yaptığı eşlikle tanınmıştır.

Diss İngilizcedeki “*dissrespect*” sözünden kökünü alır. Yani, saygı duymama anlamındadır. Rap müziğinde rapçilerin birbirlerini yermek için yazıp söyledikleri parçalardır. İğnelemek ya da laf sokmak için yapılan rapdir. Rap içerisinde küfür ve argo kullanılabilir ancak bu şarkılarda kullanılan sözlerin eziciliği dinleyen tarafından daha fazla beğeni alır. Küfür ve argo kullanımı rape dâhil olmuş olgularsa da belli bir ölçünün üzerinde bu öğelerin kullanımı MC’nin başarısızlığına işaret eder.

Lirik İngilizce “*lyric*” kelimesinden gelir. Sözcüğün kökeni Latince’dir. Antik Yunan’da Lir isimli çalgı ile söylenen sözleri ifade etmek için kullanılmış, şarkı sözü anlamında kullanılmaya başlanılmıştır.

Flex rap müziğin hızlı halidir. Lirikler birbiri ardına sıralanır ve tempo oldukça hızlıdır. Türkiye’de Ceza, Amerika’da ise Eminem bu tarzla bilinir.

Ryhme İngilizceden gelmiş bir kelimedir. Kafiye anlamına gelmektedir.

Flow şarkının akıcılığını anlatmak için kullanılır. Bir şarkının beat ve liriklerinin uyumu, performansı gerçekleştiren MC’nin tempo ve duraklara olan hâkimiyeti şarkının flowunu belirler.

Freestyle serbest stil anlamına gelir. Rap müzik için doğaçlama anlamında kullanılır. Bir MC tamamen freestyle şarkı yazabiliyorsa ona freestyler denir. MC’lerin karşılıklı atışarak en iyi MC’nin seçildiği yarışmalar yapılarak rapçinin ustalığı seyirci karşısında teyit edilir. *Battle Rap*, İngilizceden geçmiş bir kavramdır. MC’lerin sahnede savaşması, atışması anlamında kullanılır. Freestyle raple aynı anlama gelir. İkisinin arasındaki nüans bir rapçi kendisine verilen konu ve konsept doğrultusunda yalnızken de freestyle rap yapabilir. *Battle rap* iki ya da daha fazla rapçinin atışması, bu atışmanın dinleyen üzerinde yarattığı beğeni ve heyecanla devam ederek söyleyenlerden birinin galip gelmesiyle sonuçlanmasındır. Battle rap yöneten kişi MC’lere konu, sözcük ya da beat vererek ustalığın sergilenmesi anlamında onları zorlayabilir.

Bar rap şarkının her bir dizesidir. Eğer şarkı dörtlükler şeklinde yazılmış dört kıtadan oluşuyorsa $4 \times 4 = 16$ barlık bir şarkıdır.

Verse terimi ayet, söz, dörtlük, koşuk olarak Türkçeye çevrilebilir. Örneğin iki bölümü olan bir şarkıda nakarata kadar olan kısım için birinci versedir.

Punch, İngilizce yumruk anlamına gelir. Rakibi yere seren ya da şarkıyı bitiren satırdır. Bu satıra “*punch line*” denir. Punch line kavramını Barthes’in “punchtum” kavramına eşdeğer olarak düşünmek mümkündür. Punch line alımlayanı delip geçen puchtum gibi derin ve vurucu bir etkiye sahiptir.

Farazi V Kayra (2013) grubunun *Hayalet Islığı* albümü içindeki *Bir Eve Hangi Gün Gidilmez* isimli parçasından örnek vermek gerekirse bu şarkının punchline olarak alınacak dizesi “Keramet olmayan zerafetin peşinde” kısmıdır. Hidra’nın (2017) “Şair mısralarında ayın yapan bir rahip gibiyim” sözleri de *Yarım Kalan* isimli albümünde *Nabız* isimli şarkının punchlineı olarak kabul edilebilir.

Record, *Records* ve *Recordz* şeklinde kullanılan terim, MC’lerin stüdyolarını ifade etmek için kullanılır. Bağlı bulunulan stüdyo rapçiler için bir çeşit dayanışmayı da barındırır.

a.k.a: “Also Known As” bir diğer adıyla anlamı taşır. Bazen rapçiler ya da şarkıcılar isimlerini değiştirir ya da isimlerine yeni bir isim ekleyebilir. Bu durumda iki isim arasına a.k.a eklenerek kullanılır ki kulağa yabancı gelmesin.

Underground kelimesi yeraltı anlamına gelir. Rap jargonunda piyasalaşmamış (bandrollü albümü olmayan) şarkıcılar için de kullanılır. Underground olmanın gönderdiği pek çok anlam vardır ancak bunlardan en önemlisi sistem dışı olmaktır.

Old school/ New school bu kavramlardan “old school” gelenekselci, “new school” yenilikçi tarafı temsil eder. Örneğin 4’lükler halinde kafiyeli yazılan şiirler old school içine girerken yenilikçi ve deneysel şiirler new schooldur.

Overground terimi yeryüzünde olmak anlamındadır. Bu kavram piyasa için üreten, underground kültürüne aykırı kişiler için de kullanılır.

Nickname kelimesi takma isim, mahlas anlamına gelir. Çalışmada bahsedilen pek çok rapçi kendi isim ve soyisimlerini kullanmadıkları için nicknameleriyle anılır. Bu aynı zamanda rapçinin şarkı sözlerine de yansır. Buna verilecek örneklerden birisi Ceza’nın (2004) *Yerli Plaka* isimli şarkısıdır.

“Üstüme iyilik sağlık a dostlar
Ceza rap yapar çok kötü toslar
Bokslarınızı bakıma alın a foslar
Dostlarınıza yakın olun a be kozlar”(Ceza, 2004)

Scratch/turntablism Klasik pikapların yapamayacağı bir şekilde pikap iğnesinin normal çalma hızını ve bazen yörüngesini değiştirip, yanına da bir mixer

eklenmesiyle var olan sesler üzerinde pitch, ton, bass olarak adlandırılan değişiklikleri (manipölasyon) yapmaktır. Turntablism DJ'leri scratch DJ'ler olarak adlandırılır. Bu alanda Turbo (Tunç Dindaş) Türkiye'deki en önemli isimlerden birisidir. Turntableism artık oldschool sayılan

Sample, kelime anlamı olarak örnek demektir. Rap müzikteki farkı şarkılardan alınıp modifiye edilip (bass, drum, ekleme, not kesme vs) beat yapılacak örneklerdir. Bir sampledan farklı DJ'ler farklı beatler yapabilir. Bu beatler üzerine farklı raplar de yapılabilir.

Ghetto/ Getto bir kentin herhangi bir azınlıkça yerleşilen bölümüne genel olarak verilen ad. Rapin, Amerikan coğrafyasında ortaya çıktığı yerler de daha önce de bahsettiğimiz gibi azınlık mahalleleriydi. Bu kavram Türkçeye girerken bir dönüşüme uğrayarak gecekondular ve varoş kavramlarına atıf yapan bir hal almıştır.

2.5. Göç, Müzik ve Edebiyat

Göç bireyin ya da toplulukların sosyal ve ekonomik olmak üzere çeşitli nedenlerle bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme eylemidir. Göç gerek modern toplumlarda gerekse insanlık tarihini aydınlatmak amacıyla pek çok bilimin araştırma alanına girmiştir. Göçün ilk etki ettiği kişi göçenin kendisiyken gerek küçük gerekse büyük sayılarla gerçekleştirilen göçler gidilen yeri ve burada var olanları da etkileyecektir. Bu nedenle göç konusu hem göçü tanımlamak hem de onun sonuçlarına dair bir öngörüde bulunmak anlamında oldukça önemlidir.

Uluslararası sınırlar antropolojisi konusu haline gelmesi 1989'dan sonra Berlin Duvarı'nın yıkılıp Soğuk Savaş döneminin bitişi ve Sovyetlerin yıkılmasının ardından Yugoslavya'nın çözülmesiyle yaşanan süreçte gerçekleşir (Donnan & Wilson, 2002: 13-14).

Eric Hobsbawm 1950 ve 1960'taki büyüme çağının, tarihte insan ilişkilerinin en dramatik ve en hızlı büyüme çağı olduğunu söyler. 1970'lerde bu kapitalist büyüme çağının sona ermesiyle bile sürecin durmadığını; Doğu Asya, Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa'da ortaya çıkan yeni kapitalizmlerle başlayan süreçte köylülerin azalması, kentler ve kıtalar ötesine başlayan göç hareketlerine dikkat çeker. Eğitimin yaygınlaşması, kadının emek piyasasına katılması, toplumsal yaşamda metalaşmanın artması bu eğilimlerin artarak sürdüğünü göstermekteydi (Callinicos, 2013: 385). Bu çalışma, Callinicos'un da işaret ettiği kapitalist sanayileşme süreciyle başlayan başta işçiler sonrasında da aileler ve ülkeleri kapsayan boyutuyla

gerçekleşmiş 60'lardan günümüze hem yönü hem de etkileriyle devam eden bir olgu olan Almanya ve Türkiye arasındaki göçü ve yine aynı nedenle Türkiye içinde kentlere yapılan göçü kapsar.

Gerek antropoloji gerekse diğer disiplinleri kapsayan bu süreçte göç ile birlikte gelen kimi kavramlar ortaya çıkar. Bunlardan en çok kullanılanlardan birkaçı mülteci, sığınmacı, yasadışı göçmen, geçici koruma, yasadışı işçi/lik, diaspora, asimilasyon, kültürel entegrasyon ve çokkültürlülük kavramlarıdır. Örneğin göçün gayriyasal yollarla yapılmasına illegal göç, bu göç eylemini yapan kişilerse kaçak göçmen olarak sınıflandırılır. Belli bir din, etnisite ya da siyasal görüş, kimlik sorunları nedeniyle ülkesinden ayrılarak başka bir ülkeye giden kişi mülteci ya da sığınmacı olarak adlandırılır. Bunlardan sığınmacı tanımına savaş ve doğal afetler yüzünden ülkesini terk etmiş kişileri de tarif ederken de kullanılır. Mültecilik yasal bir statüyen sığınmacı, yaşanan kötü sürecin bitmesi ya da mültecilik statüsünün kazanılamaması neticesinde kaybedilebilir. Şartlı mülteci olarak adlandırılan kişiler ise üçüncü bir ülkeye yerleştirilinceye dek kabul edilen mültecileri kapsar. (T.C İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü, 2019).

Tez bağlamında kullanılan diaspora Gordon Marshall'ın hazırladığı *Sosyoloji Sözlüğü*'nce şöyle tanımlanır:

Diaspora ilk kez Babil sürgününden sonra dağılan Yahudiler için kullanılır. 1990'lardan sonraysa ulus-ötesi deneyimler ve cemaatleri kapsar. Terim küreselleşme kavramıyla iç içe kullanılmıştır. Terimi benimseyenler küreselleşmenin sunduğu ucuz ulaşım imkânları ve teknolojik gelişmelerin diaspora topluluklarının kendilerine özgü bir yaşam sürmelerini olanaklı kıldığını savunur. Bu nedenle ulus-devlet tanımının katı tutumunun sınırsal bir müphemlik ve aidiyet duygusu eşliğinde “hayali cemaatler” yarattığı üzerinde durulur. Kavramın savunucuları diasporadaki cemaatlerin karmaşık yapısına işaret etmesi bağlamında önemli olduğunu belirtirken kavrama karşı isimler onun anlamsız ve yeni bir deyim uydurma çabası olduğunu iddia eder. Bu kavramla göçün yapısal ve iktisadi yanının göz ardı edildiğini de eleştirilerine eklerler (Marshall, 1999: 151-152).

Çalışma bağlamında kullanılan diaspora, Türkçe sözlü rapin Almanya'da ortaya çıkış sürecinin sınıraşırı bir alanda dil, dinsel kimlik aidiyet gibi pek çok konudan beslenmesi dolayısıyla diasporada ortaya çıkıp buradan taşınan ve kolektif hafıza, duygu, sınırdışında oluşan yeni bir milliyetçilik ya da kimlik korumanın aracı olarak okuma süreçleriyle bağlantılıdır.

Marshall'ın atıfta bulunduğu sınırları aşındıran şeylerden birisi olan ucuz uçak biletleri ve internet gibi imkânları kapsayan değişimlerse küreselleşmenin yereldeki değişime katkı ve etkisini ifade eden “küyerel” terimiyle açıklanmaya çalışıldı. Özellikle pazarlama alanı stratejisi olarak gelişen bu terim “küresel düşün, yerel

davran” politikasının farklı disiplinlerce kabul edilmiş halidir (Morley, 2002: 35). Bu motto küreselden yerele etki ederek birbirini besleyen süreçler için de kullanılır. Örneğin Kperogi’nin (Kperogi, 2015) Nijerya’da İngiliz ve Amerikan etkisiyle oluşan dil yapısını semiyotik açıdan incelediği çalışmasında kitabına isim olarak seçtiği isim olan *Glocal English Glocal English: The Changing Face and Forms of Nigerian English in a Global World (Küyerel İngilizce: Küresel Dünyada Nijerya İngilizcesinin Değişen Yüz ve Formları)* bir medya ve iletişim alanını kapsayan linguistik bir çalışmadır. Kperogi, Amerikan ve İngiliz etkisiyle oluşan Nijerya ağzından bahsederken iki ülkede de kullanılmayan fakat Nijerya’da geliştirilen dili “kırıklaştırma”, “melezleştirme” ve “piçleştirme” olarak üç şekle değinir. Dilin uğradığı dönüşümlerin isimlendirilişi değişime ilişkin yapılan okumanın perspektifine de yansır. Bu durum Almanya’da yaşayan gençlerin kullandığı Türkçe ve Almanca’nın eleştirilmesine de yansır.

Küyerel terimi yerine kullanılan global ve lokal sözcüklerinin birleşiminden elde edilen “*glocal*” kelimesinin Türkçeye uyarlanmış hali olan “*glokalleşme*” tez boyunca kullanılmayacak olsa da kavramın bu şekilde Türkçeleştirilmesiyle oluşturulmuş akademik metinlerin olduğunu da eklemek gerekir. Gülbin Özdamar-Akçaray’ın (2015) “*Glokalleşme Bağlamında Vernakular Fotoğraf: Aile Albümleri*” isimli çalışması terimin kullanımına örnek olarak verilebilir. Akçaray çalışmasında glokalleşme teriminin tarihsel dayanağı olarak Japonya’da kendi toprağında yaşarken küresel düşünme perspektifinin çiftçilikten gelip iş dünyası tarafından benimsenen bir söz olduğunu ifade eder. Küreselleşme teriminin homojenleşmeye yaptığı işaretin karşısında yerel kültürlerin önem kazandığını bu nedenle büyük yiyecek zincirlerinin menülerine yerel dokunuşlarla eklediğini belirtir. Falinski’nin tabiriyle küyerelleşme “bir şeyleri hem daha büyük hem de daha küçük yapar” derken Almanya’daki göçmenlerin evlerindeki fotoğrafların konumlanması ve fotoğrafların hafıza aktarımına dair vesikalar olduğunu ve kültürel değişimi okumanın farklı bir yolunu sunar (Özdamar-Akçaray, 2015: 87-96).

Bu başlık bağlamında sunulan pek çok kavram birbirini tamamlar niteliktedir. Bu nedenle diaspora kavramından bahsedilirken dile getirilen bir nokta göçün “ayrılan vatan” ve “varılan yer” arasında melez bir kültür oluşturduğuydu. Bu melezleşme kültürel adaptasyon ya da uyum sürecinin bir parçası olarak da ifade edilebilir. Bu kavramlarda karşılıklı rıza ve işbirliği söz konusuysen bir kültürün düzenli ve sistematik şekilde erk tarafınca tahrip edilmesi olan asimilasyon göçün

başka bir boyutudur. Dışardan içeriye yapılan göçün pasifist bir toplum olan Aborjinler’de yarattığı tahribatın iletişimin en büyük parçası olan dildeki yansıması şöyledir:

“1788’de İngiltere donanması Avusturalya’ya geldiğinde Aborjin nüfusu iki yüzden fazla dil konuşan 300.000 kişiden oluşuyordu. (...)1971 yılında Aborjinler ilk kez nüfus sayımında sayıldılar. Aynı yıl, üç Yongu kabilesinin açtığı toprak hakkı davası kaybedildi; davaya antropologlar da müdahil olmuşlardı ve davanın kaybedilmesi Avusturalya antropolojisinde büyük bir etki yarattı.” (Emiroğlu & Aydın, 2003: 6-7).

Antropolojinin tarihinin sömürgecilik faaliyetleriyle başlatılsa da ilerleyen yıllarda pek çok antropolog bu durumu değiştirecek önemli adımlar atmıştır. Boasçı Okul, Avusturalya antropolojisinin yerli halkların hak ve kazanımları için yaptığı çalışmalar bu halkların hukuksal kazanımla sonuçlanmasını sağlamıştır. Myrina Mack Chang, Alice Cunningham Fletcher gibi antropologlar bilimsel kimliğinin yanında aktivist olarak da sayılabilecek isimlerdendir. (D17, 2018)

Tüm bu bilgiler ışığında söylenebilecek söz, antropologların göç kavramını çeşitli yönleriyle ele alarak toplumu okumak için yeni bir perspektif yaratmaya çalışmasıdır. Tezin bağlamsal parçası olan rap ve edebiyat arasındaki ilişki göçmen edebiyatı ve rapin Türkçeye yaptığı edebi katkı çerçevesinde sunulacaktır. Bu nedenle göçmen edebiyatının tez bağlamında neye karşılık geldiği söyle açıklanabilir: Göçmen edebiyatı, göç etkisi ile oluşan çokdilli, çokkültürlü, kimliklerarası yazındır. Göç etkisiyle yazılmış farklı dillerdeki yazınlar arasında Yunanca, Ermenice, Kürtçe gibi pek çok dil sayılabilir. Türkçe sözlü rapin Almanya’yla olan bağından dolayı bu alanda oluşmuş yazından söz etmek gerekir. Göçmen edebiyatı konusu üzerine çalışmış Güllü’nün konuya ilişkin yaklaşımı şöyledir.

“Almanya’daki göçmen edebiyatı, yaşanan sorunların ve toplumsal gerçeklerin yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Göç sürecinde yaşanan ötekileştirme, kültür ve kimlik çatışması, yalnızlık, dışlanma, uyum, iki kültürlülük, kuşaklararası farklılaşma, getto hayatı, Türkiye’yle ilişkili durumlar vb. birçok sorun arasında bu edebiyatın zemini hazırlanmıştır. Birlikte yaşama sürecinde orijin kökenli kültürel kodlar ile göç edilen ülkenin kültürel kodlarının uyuşmaması neticesinde yaşanan iki taraflı aksiyoner ve reaksiyoner tavırlarla birlikte kültürel ve kimliksel çatışma alanları ve iki dilli, iki kültürlü melez kimlikler oluşturmakta ve bu durum oluşan edebiyata yansımaktadır.” (Güllü, 2015: 141).

Güllü’nün söz ettiği edebi içerik Almanya’da başlayan Türkçe sözlü rapin ilk dönemde edindiği konular bağlamında büyük bir benzerlik taşırken Zengin’in sözleri de bu benzerliği destekler.

“İşte farklı kökenlerden gelen bu insanlar kendi sorunlarını, çatışmalarını, gözlemlerini, deneyim ve izlenimlerini daha doğrusu Alman toplumundaki yaşamlarını kendilerine özgü bir duyarlılık, duygusallık, coşku ve hayal gücüyle dile getirdikleri bir edebiyat oluşturdular ve bu oluşum Alman edebiyat bilimcilerin dikkatini üzerine çekmekte gecikmedi. Bu eserlere bilimsel yönden yaklaşım değerlendiren araştırmacılar, oluşan bu

yeni edebiyata bir ad verme yoluna koyuldular. Başlangıçta Konuk İşçi Edebiyatı (Gastarbeiterliteratur) terimi kullanıldı. Ancak daha sonra yükseköğrenim gören kişiler de bu kervana katılınca, uygun başka bir terim bulma zorunluluğu doğdu. Böylece kökenleri değişik milliyetlere dayanan birçok yazarın yarattığı bu çok uluslu ve çok renkli edebiyata Göçmen Edebiyatı (Migrantenliteratur) denildi. Bu terim Almanya'da artık yerleşmiş ve orada kalıcı olan birçok yabancıya uygun düşmese de terim olarak benimsenmiştir. Ayrıca Alamancaların Edebiyatı, Azınlıklar Edebiyatı gibi başka terimler de kullanılmıştır. Tanımlamadaki farklı terimler hem araştırmacıların bakış açısı, hem de göçmenlerin içinde bulunduğu değişim süreciyle yakından ilgilidir. Söz konusu değişim, bir yandan kuşaklardaki değişim, diğer yandan da yazarların içinde buldukları değişim süreci olarak kendini gösterir.” (Zengin, 2000: 105).

Göçmen edebiyatı kavramına alınan eserler şiir, öykü, roman gibi türlerin yanında senaryo, şarkı ve türkü gibi türleri de kapsar. Göç ve göçmen yazınına ilişkin eleştirilerden en önemlisi göçün bitmesiyle birlikte göçe dair yazının da bitmesi yönündedir. Bu nedenle kavramın bekası açısından “kültürlerarası edebiyat” kullanımını tartışılmışsa da Türkiye ve Almanya arasındaki göçün elli yılı aşkın bir süredir devam ediyor olmasından dolayı Türkiye ve Almanya arasında oluşan yazın bu tartışmadan azade değerlendirilebilir.

King Size Terror isimli grubun “*Bir Yabancıнын Hayatı*” isimli şarkısının ilk Türkçe rap parçası olarak kabul edilmesinden evvelce söz edilmişti. Şarkı 1991 yılında basılan “*The World is Subversion*” isimli albüm içerisinde yer alır. (Nitzche & Grünzweig, 2013: 419) Bu da Türkçe sözlü rapin 28 yıl süren bir hikâyesi olduğunu gösterir. Bir tarih yazımı için kısa gibi görülen bu süre edebi açıdan oldukça önemlidir. Bugün Almanya’da üretilen rap içerisinde hala İngilizce ve Almanca’nın etkisi büyüktür. Almanya’da göçmen edebiyatı olarak incelenen alanda Almanca yazılmış çokkültürlü metinler göze çarpar. Bu bağlamda rapten, diasporada ortaya çıkan göçmen edebiyatı olarak söz edilebilir.

Rap için müzik ve edebiyat terimlerinin aynı anda kullanılması zihinlerde soru işreti yaratabilir. Ancak rapin gerek halkbilim, edebiyat ve müzikal anlamda değerlendirilen diğer söz ve müzik içeren diğer türlerden bir farkı yoktur. Nabi Kobotarian (Kobotarian, 2013) *Tebriz Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı* isimli çalışmasında Tebriz’deki saz şairlerini değerlendirirken onların müzik eşliğinde söylediği bu şiirleri edebiyat bağlamında ele alarak çalışmıştır. Bu durum rapin de âşıklık geleneğinde olduğu gibi sözlerinin edebiyat alanında değerlendirilebilmesi fikrini destekler niteliktedir. Buna binaen Türkçe sözlü rapin şiirini edebiyat bağlamda ele alan Thomas Solomon (Solomon, 2011) *Ayben’i müzik ve şiir yapısı anlamında “Türkçe Rapin Kız Sesi’: Ayben’in Müziğinde Toplumsal Cinsiyet ve Vokal Nitelik”* isimli çalışmasına konu eder. Bu tarz çalışmaların yaygınlaşması Türkçe sözlü rapin

şiiir incelemelerine konu olarak edebiyat alanına katkı sunması anlamında oldukça önemlidir.

Bu bölümde göç, müzik ve edebiyat anlamında çalışmanın çerçevesini oluşturan temel kavramlardan söz edildi. Gerek burada bahsedilen gerekse yeni kullanılacak kavramlar yeri geldikçe açıklanacaktır.

2.6. Cumhuriyet Tarihinden Notlar

Türkçe müziğe dair ilk dönem bilgilerinin, ilk dönem Türk tarihine dair olanların çoğu gibi Çin’de bulunan bilgi ve belgelere dayanır. Bunun yanı sıra yapılan arkeoloji, halkbilim, edebiyat ve tarih çalışmaları da literatürü zenginleştirmektedir. Orta Asya’ya dair kaynaklar çalgı aletlerinin zaman içerisindeki dönüşümünden buradaki müziğin dünya üzerindeki seyri, söz ve besteler gibi pek çok alanı kapsar (Gömeç, 1999:20-31). Gömeç’in de işaret ettiği bu tarihsel birikim Türkiye’de halk müziği olarak ifade edilecek olgunun köklerine kadar dayanır. Bu tarihsel bağ Cumhuriyet’in ilk yıllarında ulus-devlet algısının oluşturulması yönünde önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Buna karşın müzik üzerine yapılan çalışmalar geçmişte düzen ve süreklilik arz etmezken Türkiye Cumhuriyeti sanat ve müziği tarihsel bir kopuş noktası olarak ele alıp konuya ilişkin yapılan çalışmaları bir devlet politikası olarak yürütmüştür.

Türkiye Cumhuriyeti’nin tarihi Türkiye topraklarında yapılan müzikolojik çalışmalardan daha yenidir. Bu nedenle dil, tarih ve coğrafya olmak üzere üç noktaya mim koymak gerekir. Türkçe bugünün Türkiye’sinden çok daha büyük bir alana sirayet etmiş bir dildir. Türkçe rapin tarihinin bu kadar yeni olmasına karşın alan çalışması esnasında farklı ülkelerde onu işitmenin bir nedeni, Türkçe’nin yayılım alanıdır. 1934 yılında Mustafa Kemal Atatürk’ün meclisin 4. Yasama Yılıını Açış Konuşmasında şöyle söyler.

“Arkadaşlar,

Güzel sanatların tümünde, ulus gençliğinin ne denli ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır, Ancak, bunda en çabuk, en önde görülmesi gerekli olan Türk musikisidir. (Alkışlar) Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletilmeye çalışılan musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. (Bravo sesleri, alkışlar) Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel musiki içinde yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna, değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.”

Bu konuşma Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ilkeleri doğrultusunda inşa olunan sanat anlayışına dair önemli bir belgedir. Büyümekte olan cumhuriyetin, sanat alanına ilişkin yoğun ve sistematik bir araştırma çabası içine girerek onu araçsal olarak

kullanma gayesi bu konuşmada tezahür eder. Yani sanat, Osmanlı Devleti'nin çokuluslu yapısından ulus-devlet yapısına geçen Türkiye halkının yaşadığı bu değişimi içselleştirebilmesini kolaylaştıran; devletin ideolojik aygıtlarından birisi olarak işlevselleşir. Konuşma içerisinde geçen “genel son musiki kuralları” Batı sistemine göre düzenlenmiş müzik kurallarına işaret eder. Bu da toplumsal yaşamın geneline sirayet eden ve devlet politikası olarak izlenen modernleşmenin bir parçasıdır. (Güngör, 1993)

Türk müziğini evrensel müziğin bir parçası yapma gayesi onu müzik sistematığı anlamında Batı tarzına yönlendirirken ulus temelli bir müzik yaratma motivasyonu ulusal tarih yazımıyla gelişen tarihsel ve bilimsel araştırmalardan ilham alınan bir ortam yaratır.

Atatürk bu dönemde yaşanan sanatsal olaylarla bizzat ilgilenecek konunun önemini her fırsatta dile getirirken konunun bilimsel temelini sağlaması anlamında ilk Türk sosyoloğu olarak bilinen Ziya Gökalp'in fikirlerinden ilham alır. Atatürk'ün “Bedenimin babası Ali Rıza Efendi, hislerimin Namık Kemal, fikirlerimin Ziya Gökalp'tir.” (Duymaz, 2014) ifadesi bir bakıma bu gerçeği ifade etmektedir. Gökalp'in (1968) *Türkçülüğün Esasları* isimli kitabı, Atatürk'ün teveccühünü kazanmış bu fikirlerin kristalize edilmiş halidir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemindeki toplum politikasıyla birlikte okunulduğunda bu fikirlerin önemi açıkça görülür.

Gökalp dil, estetik, din, hukuk, felsefe, kültür (hars) gibi pek çok alana ilişkin fikirlerini bu çalışmada derler. Kitabın Bedii Türkçülük bölümündeki Milli Mûsikî başlığı hacim olarak küçük olmasına karşın dönemin milli müzik atılımının okunabileceği en güçlü izleklerden birisidir.

Gökalp memlekette icra olunan iki tür müzik olduğunu söyler. “Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş Türk musikisi diğeri de Farâbî tarafından Bizans'tan tercüme ve iktibas olunan Osmanlı musîkisidir.” (1968: 80). Gökalp halk müziğinin halkın duygularından gelmesi sebebiyle ilhamla hayat bulmuş milli değer taşıyan fakat usülle devam etmediği için bilimden yoksun olduğu teşhisi ve eleştirisinde bulunur. Bu iki türün dışındaki üçüncü tür olan Garp musîkisi ise bilimle iç içedir. Bu nedenle üç tür müzik tanımlayan Gökalp bunlardan Şark musikisinin Osmanlı döneminden yola çıkarak hasta ve gayrimilli olduğu gerekçesiyle reddederken medeniyet ve harsı sembolize ettiğini düşündüğü diğeri iki türe dikkat çeker. Böylece milli musikiyi, halk musikisi ve Batı musikisinin kaynaşmasıyla ortaya

çıkacak duyguca özgün, ileri bir tür olmalıdır. Milli musikinin elde edilmesi için hazırlanan program, halk melodilerinin toplanarak Avrupaî bir sistemle armonize edilmesiyle gerçekleşecektir. Gökalp, programı gerçekleştirecek kişiler olarak da milli musikişinasları adres gösterir (1968:129-131).

Bahsi geçen meclis konuşmasından sonra TRT radyolarında 1934'te başlayan iki yıla yakın bir süreyi kapsayan müzik yasağı olduğu söylenir. Nazife Güngör (1993) *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik* isimli çalışmasında bu dönemden Türk Müziğine Getirilen Yasaklar başlığı altında Atatürk tarafından söylenen "Bugün dinletilen müzik yüz ağartıcı olmaktan uzaktır." sözünün yanlış anlaşılması neticesinde halk müziği ve alaturka müziğe uygulanan yasakların Türkiye'de arabesk müziğin yayılmasına etki ettiğini iddia eder. Atatürk'ün Batı'dan yalnızca yöntem almaya çalıştığını, yasakların Dede Efendi, İtrî gibi sanatçıları kastetmediğini de ekler. Buna karşın Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Batı tarzı çalgı aletleriyle dahi olsa Türk halk müziği icra eden öğrencilerin disiplin cezasına çarptırıldığını da ekler. Saadettin Kaynak gibi önemli bir müzik insanının arabeske verdiği önem, Zeki Müren gibi önemli bir müzik figürünün eğlenceyi öne çıkararak sanatsallıktan uzaklaşılmasını; 1950'lerde başlayan kırdan kente göçün bu alanı daha da tahrip ettiğini söyler. Müzik politikasının farklı ideolojiye sahip kişilerin elinde kısa vadede büyük değişimler geçirmesi nedeniyle değiştiğini söyleyen Güngör durumu özetle şöyle ifade eder:

1934'te Türkiye'ye gelip uzun müzik araştırmaları yaparak bu araştırmaların devam etmesinin dünya müziğine de önemli katkı sağlayacak söyleyen Bela Bartok; 1936-1937 yılları arasında Türkiye'yi dört kez ziyaret eden Poal Hindemith gibi isimlere gereken önemin verilmemesi Türk müziği açısından elden kaçırılan fırsatlardır. Gökalp'ten yola çıkarak Rus sistemine yakın olanların Türk Halk Müziğinin modal ve makamsal sistem üzerinden işlediğini görmemesinden dolayı müzik eski tadını yitirmesine neden olur. Yurttan Sesler Korosu ve zurnayla yapılan Mozart yorumunun bu yitişi açıklayan örneklerdir (Güngör, 1993: 64-79).

Güngör'ün bahsettiği tarihi süreç Türkçe sözlü rapin bina olunduğu tarihselliği anlamak açısından önemlidir. Sanat, bir ülke politikası olarak programa alınsa da bu programın uygulayıcıları arasında bir çekişme olduğu söylenebilir. Güngör'ün bu dönemki çalışmalara getirdiği eleştiri "karşılaştırmalı müzik" olarak evvelce bahsedilen; Batı tarzı terminolojinin Batı dışı toplumların müziklerini ifade ederken yaşanan eksiklikle alakalıdır. Görünen o ki müzikolojik anlamda modernleşme aydınlar ve tedrisatın içinden kişilerce farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bugünün sanatsal konsepti Zeki Müren'in yaptığı sahne gösterileri ve kendisinin müzikal birikimini göz önünde bulundurarak onu çağın ötesinde bir duruş olarak tanımlar. 1988 yılında yaptığı makyajın Amerikalı şarkıcı Lady Gaga tarafından 2013 yılında taklit

edilmesi bu konuda verilebilecek örneklerden yalnızca birisidir.(Habertürk, 2013)

Güngör'ün değindiği bir başka konu kırdan kente göçtür. Bu olay 1960'larda Türkiye ve Almanya arasında başlayıp yıllara yayılan işçi göçünün de etkisiyle ülkenin tamamına etki eden önemli bir sosyal hareketliliğe dönüşmüştür. Bu sosyal hareketse estetikten gündelik yaşama pek çok şeyi değiştirmiştir.

1950'lerden 1980'lere doğru arabeskin toplumda karşılık bulmasının nedenini bu göç üzerinden değerlendiren; göç sonrasında ortaya çıkan gecekondu ya da kenar mahallelerin arabeskle birlikte topluma işleyen estetik ve düşünsel değerler üzerinden değerlendiren çalışmalar yapılmıştır.

Güngör'den bir yıl sonra doktora tezi olarak yazdığı *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* isimli teziyle Meral Özbek (2013) konuya oldukça yeni bir yaklaşım getirecektir. Özbek, Güngör gibi isimlerin arabeske karşı olan katı tutumuna karşı onu ekonomik ve sınıfsal boyutuyla değerlendirir. Tarihsel olarak iki dönemde incelediği bu müziği 24 Ocak 1980'deki ekonomik kararlardan sonraki süreci arabeskin ikinci dönemi olarak ele alır. Böylece müzik ve piyasalaşma arasında da önemli bir ilişki kurar. Özbek, bu güne kadar akademik anlamda üzerinde durulmaya değer görülmeyen popüler kültür kavramını da müzik kültürü çalışmalarına ekler. Kendisiyle aynı dönemde yine arabesk üzerine çalışan Martin Stokes (2012) *Türkiye'de Arabesk Olayı* isimli çalışmasında mekân ve politik açıları çalışmasına ekler.

Türkiye'deki müzik çalışmalarının perspektifinin iç göç, ekonomi ve politik konulara odaklanması Türkiye'de hip hop kültürü ve Türkçe sözlü rap üzerine çalışmanın önünü açmış olsa da arabesk üzerine yapılan bilimsel çalışmaların karşı karşıya kaldığı pek çok sorunla yüzleşmek durumundadır. Yakın tarihe ilişkin yapılacak toplum bilimsel çalışmalar literatürün kısıtlı olması başta olmak üzere pek çok eleştiriye maruz kalır.

“Popüler Müzik ve Orhan Gencebay Arabeski (1991) isimli eserde Özbek, o zamana kadar yapılmayanı yapmış ve popüler kültür kavramını akademik zeminde ilk kez bir doktora çalışması olarak ele almıştır. Popüler kültür kavramının kullanımını bu bağlamda meşrulaştırmıştır. Bu konunun bir doktora tezi olamayacağı yönündeki itirazlar, Şerif Mardin tarafından hazırlanan, arabeskin bir akademik çalışma olabileceği yönündeki rapor ile bir nebze sönümlenmiştir. Eserde Özbek, popüler kültür konusunda Birmingham Kültürel Çalışmalar geleneğini teorik çerçeve olarak kullanır.” (Yılmaz, 2017).

Yılmaz'ın paylaştığı bu bilgi, yakın döneme ilişkin yapılan çalışmaların yaşadığı sorunlara değinen örneklerden yalnızca birisidir. Kuruluş dönemi sonrasındaki Türkiye Cumhuriyeti'nde yapılan bilimsel çalışmaları -özelinde müzik kültürüne

ilişkin olanlar- aydınlanmacılığın bir devlet politikası olarak sürdürülmesinin akademik bir çalışmadaki konu seçimine dahi yansımaya neden olduğunu görmek mümkündür.

“18. yüzyılın sonlarına kadar kimse bu dillerin belirli bir bölgeyle tanımlanmış bir gruba ait olduğunu düşünmüyordu. (...) "medeni olmayan" halk dilleri, daha önce Atlantik Okyanusu'nun oynadığı rolü oynamaya başladılar, yani tabii ulusal cemaatleri eski hanedanlık mülklerinden "ayırdılar". Ama Avrupa'nın popüler milliyetçi hareketlerinin çoğunun öncülüğünü, bu halk dillerini kullanmaya *alışkın olmayan* okuryazarlar yaptığından, bu aykırılık açıklanmaya muhtaç durumdaydı. "Uyku"dan daha iyi bir açıklama da yok gibi görünüyordu, çünkü bu açıklama kendilerinin birer Çek, Finli ya da Macar olduklarının bilincine varmakta olan entelijensiya ve burjuvazilerin Çek, Fin ve Macar dil, folklor ve müzikleri hakkında yaptıkları araştırmaları, derinlerde bir yerde öteden beri hep kendilerinin olagelmış bir şeyi "yeniden keşfetmek" olarak yorumlamalarına izin veriyordu. (Dahası, milliyetçilik bir kez bir süreklilik olarak kavranmaya başladı mı, tarihlendirilebilecek herhangi bir köken bulunabilmesinin olanaksız olduğu dillerden daha köklü tarihsel bir şey yokmuş gibi görünmeye başlar.)” (Anderson, 1995: 216-217).

Anderson'dan yola çıkarak onun “hayali cemaat” olarak adlandırdığı milliyetçiliğin oluşturulma çabasının yalnızca Türkiye'ye özgü bir durum olmadığı söylenebilir. Çokuluslu imparatorlukların sönmelenmesi farklı coğrafyalarda benzer bellek arayışı yaratmış hatta bu bellek arayışı dönem dönem ortaklaşmıştır. Bu durumu Bartok ve Hindemith'in Türkiye'ye yaptığı ziyaretlerden okumak mümkündür. Ancak yine çağın değişimi ve bu değişimin farklı ülkelerdeki farklı eğilimleri tetiklemesi Özbek (2013) ve Güngör (1993) örneklerinde olduğu gibi aynı konu üzerine iki bambaşka bakış açısı oluşmasına neden olmuştur. İki isim de Türkiye'de arabesk müziğe dair eserler vermiş aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'ndeki müzik araştırmalarına ilişkin detaylı bilgiler sunmuştur.

2000'ler ve sonrasında Türkiye'de müzik kültürü üzerine yapılan araştırmaların niteliği, niceliği ve yöntemi oldukça gelişmiştir. Halk müziği ve klasik müzik alanlarından sıyrılan beşeri bilimsel alan bu anlamda yeni türlerin müzikolojik anlamda incelenmesi boyutunda yapılan çalışmalara önemli katkılar sunmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.TÜRKÇE SÖZLÜ RAPİN OLUŞUMUNA ETKİ EDEN SÜREÇLER

Bu bölümde Türkçe sözlü rapin oluşumuna etki eden süreçler Almanya ve Türkiye'yi kapsayacak şekilde ifade edilmeye çalışılacaktır.

3.1. Almanya'ya İşçi Göçü

Türkiye ve Almanya arasındaki tarihsel temas ve göçten bahsederken iki ülke arasındaki işgücü anlaşmasının tarihi olan 30 Eylül 1961'den başlamak modern zamanlara ilişkin yapılacak anlatılarda kolaylık sağlayan bir başlangıç noktasıdır. Bu anlaşmanın kitleleri harekete geçirmesindeki neden üzerine tarihte yapılacak on yıllık bir geri dönüş Türkçe sözlü rapin hem Almanya'da ortaya çıkışı hem de Türkiye'deki kabulünü anlamak için önemli bilgiler verecektir.

Göç öncesindeki Türkiye'nin sosyoekonomik ve politik durumu kitlelerin başka bir memlekete giderek kendileri için çıkış araması sürecini doğurmuştur. Bu göçlerin en yoğun olduğu ülke olarak bahsedilen Almanya dışında aynı dönemde işçi alımlarıyla ülke dışına dönemsel ya da temelli olarak giden önemli bir nüfus söz konusudur. Türkiye, 1950'lerde Demokrat Parti iktidarıyla değişen siyasal süreçte Anadolu'dan kentlere gerçekleşen göç hızının artması dolayısıyla hızlı bir kentleşme sürecine girer. Bu süreç sanayileşmeye bağlı olmayan kentlileşme olarak adlandırılırken göç eden kişilerin kırsal karakterini koruması onları “kent köylüleri” olarak tarif edilmesine neden olur. Kırsaldaki işsizlik ve yoksulluk kentlere taşınırken barınma, yerleşim ve yapılaşma olmak üzere pek çok sorunu da beraberinde getirir (Erkayhan, 2011: 14).

“Türk hareketliliği (göçü) ilk olarak 1950'lerde ülkede yaşanan hızlı kentleşmenin etkileri ile şekillendi. İkinci dönemde, 1960'larda iş gücü fazlalığının yurtdışına ihracı; üçüncü dönemde, 1970 ve 1980'lerin başında aile birleşimleri; dördüncü dönemde, 1980'lerde mülteci akımları ve beşinci dönemde, 1990'larda sığınma için başvuranlar ve altıncı dönemde, 2000'li yıllarda düzensiz göçmenlerle karakterize edilmiştir.” (Sirkeci , Cohen, & Yazgan, 2012: 375).

Sirkeci ve arkadaşlarının bahsettiği bu durum 1950'lerdeki iç göç dalgası 1960'lardan sonra Avrupa yönüne genişlerken kent ve kırsal kültür arasında sıkışmış göçmenler kentlerde var olabilmek için dayanışma yoluna gider. Bu dayanışmanın sonucu yerleşim yeri anlamında gecekondulaşma, sosyal dayanışma ağına dönüşen hemşehricilik, ortak estetik algı olarak arabesk müziğin beğeni görmesi gibi pek çok örnekle desteklenebilir. 50'lerden 90'lara göçün Almanya boyutunu oluşturan kişilerin

çoğunluğunun geldiği sınıfsal kökenle Türkiye’de kırdan kente göçenler arasında bir paralellik kurulabilir.

İstanbul’da Tophane İrtibat Bürosu’na kayıt olan işçiler Alman hekimlerce kontrol edilerek yapılacak çağrıyı bekledi. (Genel, 2014: 316) Max Frisch’in “*Biz işgücü çağırdık fakat insanlar geldi.*” (Schott & Hornberg, 2011: 555) şeklindeki sarkastik betimlemesinin göçün öngörülemez yanına işaret ettiğinden söz edilmişti. Yıllar sonra Almanya’ya giden ilk kuşağın anılarında yapılan sağlık kontrollerinin kişileri ne denli gücendirdiğın sıkça konu edilir.

İlk olarak 2500 Türkiyeliye iş imkânı sunan Almanya’nın yeni işçiler için biçtiği çalışma süresi yalnızca iki yıldır. Türkiye’den Almanya’ya gelen işçiler bu iki yılda kendilerini idare edebilecek kadar dil öğrenip, çalışmaya başladıkları alanlarda kalifiye hale gelmeleri dolayısıyla işverenler üzerinde olumlu etki bırakır. Bu da çalışanların sözleşmelerinin yenilenmesi, yeni işçilerin gelmesi demektir. “Almanya’nın Essen kentindeki Türkiye ve Uyum Araştırmaları Merkezi (TAM) Vakfı’nın verilerine göre 1973’te işçi alımının Almanya tarafından durdurulmasına kadar Almanya’ya Türkiye’den toplam 867 bin kişi geldi.” (Hür & Akpınar, 2013).

“1973 yılında yaşanan petrol krizi göç politikalarının yeniden düzenlenmesine neden oldu. 1974 yılına dek işgücü alımına devam eden tüm Batı Avrupa ülkeleri işçi alımını durdurdu. Hükümetler “misafir işçileri” geri göndermeyi umarken misafirler aile birleşimleri ile uzun süreli yerleşimciler olma yoluna gittiler.” (Erkayhan, 2011: 15-16).

İlk yıllardaki eşlerin de Almanya’ya gelip birlikte çalışarak daha kısa zamanda daha çok para biriktirerek memlekete dönme hayali zamanla değişir. 1 Ocak 1975’te değişen yabancılar kanunuyla ana yurtlarında yaşayan çocuklara yapılan yardımın azaltılması memlekette akrabalara emanet edilen çocukların da Almanya’ya gelmesine neden olur. İşçilerin işçi yurtları ve barakalarda başlayan Almanya serüveni apartmanlarda devam edecektir. 1972’de başlayan ekonomik gerileme 1973 ve 1974 yıllarında petrol artışını takiben büyüyerek devam eder. Her ne kadar 1978 yılında ekonomik denge sağlanmış olsa da 1981 yılında işsizlik sorunu baş gösterir. 1982 ila 1985 yılları arasında gerçekleştirilen geri dönüş çağrısını üstelik kesin dönüşün kişi başına 10500, her çocuk için 1500 Deutsche Mark¹¹ verilerek geri dönüş özendirilmeye çalışılır. Bu çağrı 300 binin üzerinde bireyin Türkiye’ye dönüşüyle sonuçlanır

¹¹Deutsche Mark (DM): Alman Markı. Avrupa’da ortak para birimi euronun kullanılmasıyla birlikte tedavülde kalmıştır.

(Erkayhan, 2011, s. 51-53).Fakat Almanya Türkiyeliler için çoktan “Acı Vatan” olmuştur bile. Dönmek hep istenilen hayal edilen bir son iken bunun bir teşvikle yapılması Almanya’da yıllarca her türü ağır işte çalışıp bu ülkeye emek verdiğini düşünen pek çok göçmen tarafından oldukça büyük bir kırgınlığa neden olur. Bu da ilerde “diasporik kimlik pratikleri” olarak bahsedilecek söyleme önemli ölçüde sirayet eder.

İşçi barakalarından çıkıp yabancılara ev kiralamak istemeyen ya da fahiş fiyatlara kiralanan evlerden dolayı kentin ücra köşelerinde yaşamak durumunda kalan, çocuklarına bile vakit ayırmakta güçlük çeken bir nesil için memlekete yaptığı kesin dönüşle yaşanılacak hezimet duygusunu bu kültürün içinde büyüyüp ülkenin iş disiplinini almış halkına açıklamak kolay değildir. Günter Wallraff’ın aynı isimli kitabı ve belgeseli “*Ganz Unten*” (Gförer, 1986) “en alttakiler” anlamına gelir. Wallraff bu belgeselde kılık değiştirerek Türk bir işçi gibi davranırken yaşanan pek çok haksızlığı gözler önüne serer. Tüm kaynaklar göçmen olmanın oldukça zor bir durum olduğunu işaret etmektedir.



1961 Yılına Ait Berlin Haritası¹²

¹²<http://www.conquerclub.com/forum/viewtopic.php?f=6&t=124980> (Erişim Tarihi: 15.01.2018)

Tarihsel olarak özetlenmeye çalışılan bu dönem sosyal anlamda çok katmanlıdır. 1961 yılı Doğu ve Batı olarak ayrılmış iki Almanya arasında bir duvarın örülmeye başlanıldığı yıldır. 9 Kasım 1989 günü olan “Wendetag” yani “Dönüş Günü”ne değin iki ülke arasında gidiş gelişler önce zorlaşır, sonrasında imkânsızlaşır. 3 Ekim 1990 ise iki tarafın resmi bileşim tarihidir (Erkayhan, 2011:146). Fakat ülkenin parçalı yapısının bütünlüklü hale gelmesi de kimi sorunlara neden olmuştur. Bu durum yapılan alan çalışmasında da oldukça sık dile getirilmiştir.

“Bugün Berlin’in merkezi olan Kreuzbeg, Neuköln Berlin Duvarı yıkılmadan önce “ülkenin bittiği yerd”i. Bunu hayal edebiliyor musun? Yürüyorsun ve duvara çarpıyordu. Tırmanırsan ölürsün. (...)Göçmenler kimsenin yaşamak istemeyeceği koşulları kabul edip orada yeni bir yaşam alternatifi sundu. (...) Batı ve Doğu arasındaki eğitim ve refah seviyesi arasındaki dengesizlik göçmenlerin bu haksızlıkların yanında bir de ırkçı saldırılara uğramasına neden oldu” (M10, 2018).

“Sınır insanların yaşamında sınır hem bir kaynak, hem bir fırsat, hem de bir engeldir” (Donnan & Wilson, 2002:222) tespiti bu anlamda oldukça yerindedir. Rapçi Killa Hakan’ın babası Almanya’ya geldiği ilk yılları şöyle tarif eder:

“Ben Ali Rıza Durmuş. Eski milli güreşçilerden, 1970 yılında Federal Almanya’ya geldim. Tabi buraya geliş nedenimiz kafamızı sokacak bir yer alalım da dönelim gayesiyle geldik. Ama maalesef evdeki tabi ki hesap çarşığı tutmadı. Hadi çocuklar büyüsün, okulunu bitirsin, kendine bir iş sahibi olsun, hadi torunlar büyüsün, derken oldu tam 42 sene. Biz buraya geldiğimizde buralarda korkuyordu insan gezmeye. Böyle ev mev bakkal çakkal imbiss¹³ ne hiçbir şey yoktu. Harpten kalmış eski binalar, mermi yaraları, top yaraları. Öyle bir zamanda geldik biz. Gündüzleri şoförlük yapıyordum ben kamyon şoförlüğü. Akşamları akşam işine gidiyordum, akşam dörtte eve gelir altı buçukta tekrar işe giderdik hanımla beraber.” (Al Jazeera , 2014)

Ali Rıza Durmuş’un bahsettiği koşullar altında yaşamak ve çalışmak Donnan ve Wilson’ın (2002) işaret ettiği gibi konuk işçiler Türkiye’ye kıyasla ekonomik bir refaha erişmiştir. Buradaki yaşam çocuklardan torunlara hatta anavatanda kendilerini bekleyen akrabalara kadar fırsata dönüşmüştür. Sınırdaki yaşamın engel teşkil ettiği şey gelecek kaygısı nedeniyle bu günü yaşayamamaktır. Rapçi Killa Hakan’ın (Hakan Durmuş) sözleriye diasporada kalmaya dair farklı dinamiklere dikkat çeker. Bunlardan en önemlisi geri dönüşe ilişkin istek ve Türkiye’deki politik atmosferin bu

¹³ İmbiss, Almanya’daki küçük büfe ve marketlere verilen isimdir.

dönüşü geciktirmesidir. Böylece aileler için Almanya’da kalma ve buradaki yaşama uyum sağlama gibi bir zorunluluk ortaya çıkacaktır.

“69-70’li civarda yani ailemiz buraya gelmiş işçi olarak. Ben de işçi çocuğu olarak burada doğdum. Aileler demiş ki o zaman ev parası alacaklar, burada kazanacaklar Türkiye’de ev alacaklar hiç kira ödemeyecekler. Rahat yani çoluğuna çocuğuna bakabilisin o duruma gelmek istiyorlar. Her sene de Türkiye’ye gitti mi eşya götürürler. İşte orda rahat olalım. Nasıl olsa gideceksin hesabı ya, gideceğiz bir gün kesinlikle döneceğiz. Parayı bulalım gideceğiz. Yani herkesin amacı, ilk gelenler o kesinlikle. (...) Aileler çift vardiya çalışıyordu. Ne kadar çabuk gidersek o kadar iyiydi. Gece gündüz çalışan insanlardı hepsi. Eve gelip birkaç saat fazla yattıklarında mutlu olabiliyorlardı. Büyürken hep bize dedi aile gideceksin hem o kültür. Her sene gidip o hasretle yeniden tazeledik o şeyleri. Ayrılrken ağlamalar, seneyi beklemeler filan o hasret bizde daha çok oluştu yani. Hep böyle bir gün biz de kavuşacağız hep böyle beraber yaşayacağız her şey daha güzel olacak işte kendi ülkemizde filan. Öyle düşünürken, öyle rüyalar görürken belirli bir zaman oldu Türkiye’de çok karanlık yaşanmışlıklar oldu. Mesela ne olaylar gibi. Sağ sol olayları. Efendime söyleyeyim. Bizim zaten aklımız ermiyor tam olarak. Nedir o ya sağ solu? Soruyorlarmış sokakta millete, işte vuruluyormuş insanlar, çok kötü bir durummuş yani o zamanlar. Aileler de demiş ki o zamanlar işte. Çocuklar Avrupa’da okusun. Hayatları garantide olsun. Bir yere doğru gitsinler. Zınnn diye bir haber işte o zaman kalacağız. O zamana kadar kafamda hep gitme, gideceksin. Her şey oraya konsantre. Burada doğru dürüst Alman arkadaş bile edinmiyorsun. Çünkü oraya gideceksin sonuçta. Peki, o tam ergenlik çağına geldiğin an o haberi alıyorsun işte tamam sen kalacaksın burada. Burada okuyacaksın. Eee, nasıl olacak peki? Ondan sonra yeni bir hayat bizim için bir daha başlamış oldu” (Al Jazeera , 2014)

1980 yılında Türkiye’de gerçekleşen Askeri Darbe Avrupa’daki göçmenlerin geri dönüş planını ertelemesine neden olurken Almanya’ya yaşanan göçün ekonomik nedenleri arasına politik nedenler de eklenmiştir. Bu tarihten sonra Almanya’ya politik sığınmacı olarak başvuru yapan kişilerin sayısında artış olmuştur. (D7, 2018)

İşçi ailelerinin yaşamlarında çalışmayı başat hale getirmeleri, Türkiye’ye dönüşün her geçen gün ertelenmesi burada yaşayan çocuk ve gençlerin ebeveynlerinden ayrı büyümelerine neden olur. Ağır şartlar altında bazen iki vardiya çalışmanın motivasyonu başta çekirdek aile, sonrasında da Türkiye’de yaşamakta olan akrabaların ekonomik olarak desteklenmesi ve bir an evvel hayal edilen güzel yaşamlara kavuşmaktır. Aile bireylerinin birbirlerine hatta kendilerine ayıracak zamanın kalmaması geleceğe yapılan yatırımın yanında büyük bir sorun olarak görünmez. Fakat bu durum yolunda gitmeyen bazı şeylerin olmadığını göstermez. Bu kuşaktaki çocukların genel özellikleri yaşamlarının bir bölümünde ebeveynlerinden bir ya da ikisinden ayrı olmalarıdır. Bu ayrılık Almanya’ya gelmeyle bitse de çocuğun anne baba ve toplumla iletişim problemleri baş gösterir. Yapılan görüşmelerden birisinde bu durum şöyle aktarılmıştır:

“Ben dört yaşındayken ailem dini nedenlerden dolayı Doğu Almanya’dan Batı’ya kaçtı. Çok küçüktüm ama hatırlıyorum. O zamanlar henüz duvar yoktu. Berlin’e Noel alışverişi için trenle gidip kaçmak mümkündü. Evimiz çok büyüktü. Hepimiz birer bavula neler sığdırabilirsek yanımıza aldık. Bir bavula neler sığar? Kat kat giyindik. Dikkat çekmemek

için trene farklı kapılardan girdik. Annem tanıdığın kimseyle konuşma dedi. Fakat beni trende gören kuzenim birden bana seslendi. Çok korktum. Konuşmadım. Sekiz yıl mülteci kamplarında kaldık. Berlin Templehof'tan sonra tuvalet, banyo ve mutfağın paylaşıldığı başka kamplar... Çocukken hiç odam olmadı. Kadınlar yemek ve bulaşık sırası yüzünden hep gergindi. Babam İkinci Dünya Savaşı'nda yaralandığı için ağır işlerde çalışamıyordu. Bu yüzden çocukluğumun geçtiği evimi hep özledim. Çocuklarıma hep bir ev vermek istedim. Bu evi güçlüklerle inşa ettik. Üst katımızı Türkiyeli bir aileye kiralamıştık. Doğum iznim sırasında evdeyken ailenin çocuğuna gönüllü olarak göz kulak oldum. Henüz üç yaşındaydı ismi Sertan. Bir süre sonra çocuğun Türkiye'deki ağabeyi Ertan geldi. On iki yaşındaydı. Ailesini görmediği, ona bakan büyükannesi ve arkadaşlarından ayrıldığı için mutsuzdu. Ama bence en çok anne babasının bir çocuğu daha olması ve burada ona bakmak zorunda kalması onu kırmıştı. Çocuklar için çok üzülüyordum. Bazen ağabeyi Sertan'a şiddet uyguluyordu. Dil öğrenmek istemedi. Reddedti. Benim çocuklarımla da sosyalleşmedi. Onlara da şiddet uygulamaya başladı. Kendi çocukluğumu düşündüğümde bunun ne kadar zor bir süreç olduğunu anlayabiliyordum. Anne babaları bir an önce her şeyi yoluna koymak için uğraşsa da iki yılın sonunda aile büyük çocuğu Türkiye'ye geri gönderdi. Sonra ara ara buraya geldiğini işittim.” (D1, 2017)

Türkiye'de yaşayan kişiler için Almanya'ya dair gelişen anlatı buraya göç eden kişilerden dinlenildiği kadardır. Kaynak kişi göç deneyimini kendi ülkesinin bölünmesiyle gerçekleştirdiği için göçmenlerle empati kurmaya çalışan birisidir. Bir çocuğun ya da bir kitlenin uyum sorununu tek taraflı okumak yaşanacak kültürel çatışmaya, bu kültürel çatışma göçmen karşıtlığına ve hatta şiddet olaylarına dönüşecektir. Toplumsal olarak dışlanma, ekonomik olarak uygun şartlarda ev bulabilme isteği göçmenleri şehrin dışında kalan bölgelerde ev bulmaya zorlarken bu yerleşim yerleri kendi kültürel döngüsünü oluşturacaktır.

“Benim çocukluğumda gymnasumlarda her sınıfta üç dört tane Rus göçmen ve Alman, realschulede Alman ağırlıklı ama karışık, haubtschulede ise ancak iki üç tane Alman gerisi göçmen olurdu.¹⁴ Ben de o üç Almandan biriydim -gülüyor-. Eğer bir gymnasyumda Kosovalı, Türk görürsen bu oldukça sıradışıydı. Sistem çok acımasızdı. Biz de öyleydik. Çocuktuk, dışlanmıştık. Geçenlerde o günlerden bir öğretmenimi görüp ona yaptıklarımız için çok utandım. Eğer haubtschuleye gidiyorsan bütün kötü alışkanlıkları yavaş yavaş edinmeye başlarsın. Yaptığın bütün kötü şeyler buradayım demek için. Sorgulamıyorsun. Arkadaşların tarafından kabul görmek istiyorsan onlara uymalısın. Hep güçlü görünmelisin. Çünkü bilirsin toplum seni sevmiyor. Seni zeki bulmuyor. Okul bitince bu diplomayla iş bulman imkânsız. Sigara, ot, uyuşturucu... Pek çok arkadaşım artık yaşamıyor... Hayatta olanlarla da ben görüşmüyorum. Eğer hayatını değiştireceksen bu ortama bir daha girmeyeceksin. Öğretmenlerin bazıları da bizden nefret ediyordu. Böyle olmamalı ama bazen oluyor. Bir matematik öğretmenimiz vardı. İsmi yazabilirdin adam öldü geçenlerde. Başörtülü bir kıızı sürekli aşağılardı. Kız nereli emin değilim. Aynı öğretmen bir gün Türk bir çocuğa dokundu. Murat. Sınıfa döndü ve bir Türk'e dokunduğum için kirlenmiş hissediyorum. Ellerimi yıkamalıyım deyip tuvalete gitti.” (D3, 2018).

Verilen örnekler bir “yabancı” ya da “istenmeyen konuk” olmanın Almanya'da hiç de kolay olmadığını gösterir. Bu tespit bir adım öteye götürülmek istenirse göçmenlerle dayanışma halinde olmanın da kolay bir tercih olmadığı söylenebilir.

¹⁴Gymnasyum en üst düzeydeki öğrencilerin dittiği okuldur. *Haubtschule* orta düzey, *realschule* en alt tabakadaki liseleri temsil eden isimlerdir.

Fakat bu söylemin Türkleri aşağılamak amacıyla kullanılan *kanak*, *kanaken*, *karakafa* gibi sözlerin ötesine gittiği bir süreç gelişir.

Neonazi olarak tanımlanabilecek aşırı sağcı gruplar göçmenlere yönelik şiddet olaylarını 1990'larda ölümle sonuçlanan saldırılar izleyecektir. 1992 yılında Möln kentine evi kundaklanan Türkiyeli bir ailenin üç ferdi yaşamını yitirir. Aynı yıl Rostock'ta Vietnamlı konuk işçilerin kaldığı bloklar altı gün abluka altına alınarak saldırılara maruz kalır. Olaylar ölümünün eşğine gelse de can kaybı yaşanmaması büyük bir mucizedir. 1994 yılında Lübeck'te bir sinagog kundaklanır. Afrika kökenli insanlar ten rengi yüzünden saldırıya uğrar. (Erkayhan, 2011: 148)

3.2. Uzamsal Müphemlik ve Diasporik Kimlik Pratikleri

“Türkiye’de Almanca, Almanya’da yabancı” sözü göçmenlerin iki ülkede de yaşadığı aidiyet sorununu ifade eder. Bu sorun hem bedensel hem de zihinsel olarak yaşanan bir uzamsal müphemlik hissini doğurur. Bu müphemlik hissi kişinin kendine ilişkin bir kimlik ve tanımlaması ihtiyacını doğuracaktır. Zira Almanya’da yaşayan ya da burada dünyaya gelen kişiler onlardan bahseden kişilerce “dejenere”, “kimliksiz”, “kültürsüz”, “arada kalmış”, “kayıp kuşak”, “kimlik krizi yaşayan topluluklar” tanımlanır (Kaya, 1997: 64). Bu kavramların pejoratif bir yan barındırdığı ortadadır. Üstelik bu tanımlar üzerine ortaklaşan yalnızca onları dışlayan, yadırgayan kişiler değil, bu duruma ilişkin araştırma yapanları da kapsar. Biçer ve Ertan’ın (2017) *Araf'ta Kalan Gençlik: Arsız Bela Hayranları Üzerine Bir Etnografik Çalışma* isimli makalesi bu pejoratif bakışa bir örnektir.

Göçle birlikte iki farklı toplumsallık arasında kendi yerini inşa etmesi bağlamında bu kişilere verilebilecek en tarafsız kavram Kaya’nın çalışmasına da isim olarak tercih ettiği diasporik kimlik olacaktır. Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve başlığında diasporanın kullanımına ilişkin getirilen eleştirilere yer verilmişti. Bu bağlamda Almanya’da oluşan diasporik kimlik akışkan, kendini dönüştüren; bu dönüşüme “ana vatan” sınırlarında da devam eden kültürel bir hareket olarak görülebilir. Bu nedenle kişi kendisini Türk, Türkiyeli, göçmen, işçi, Alman, getto sakini vb. pek çok tanımın içerisine yerleştirebilir. Kişi, farklı durum ve olgularda bu tanımlara yenisini ekleyip çıkarabilir. Böylece diasporik kimlik denen kavram pek çok tanıma içerebilir. Başlangıçtan bu güne göçün faillerinin anakronik (eskimiş,çağı geçmiş) bir yaşam sürdüğü ve onları tanımlayan “arada kalmışlık” ve “kimliksizlikle”

yaşamlarını devam ettirdiği düşünülemez. Bilakis yeni bir yaşam anlayışıyla üretilen bir toplumsallaşma ve uyum söz konusudur. Bu süreçler “başa çıkma” çabası olarak da okunabilir.

Bugün diaspora topluluklarının pek çoğu küyerelleşmenin etkisiyle anavatana bigane değildir. Göçün başlangıcında günlerce süren yolculuk, gelmeyen mektuplar, beklenen telefon kuyrukları gibi sabır ve hissedilen ayrılık hissini zorlayan pek çok etken günümüzde neredeyse ortadan kalkmıştır. Bu nedenle oluşan diasporik kimlik iki ülke arasında birini tercih etmek gerektiğinde diasporalı olanı tercih etmeyi sağlayan işlevsel bir olgudur.

2017 ve 2018 yılları arasında Berlin’de yapılan alan araştırması Kreuzberg ve Neuköln’de yaşayan kişilerle yapılan görüşmeler sırasında bu bölgede Almanca dışında İngilizce, Türkçe ve Arapçanın en yaygın diller olduğu, kent yaşamının göçmen kültüründen önemli ölçüde etkilendiği gözlemlenmiştir. Berlin’i karmaşık ve bir o denli zengin kılan bu görüntü biraz irdelendiğinde göçle ilgili algı üzerine bir desen oluşturmak mümkündür.

Bu desenlerden birisi ve en baskın olarak gözlemlenebilecek olanı Türkiye’ye bağlılığı ifade etme olgusudur. Bu bağlılık daha çok ulus kimliği üzerinden açıklanmış olsa da toprakla ve sosyal yapıyla olan bağ da bu desenin önemli bir parçasıdır. Almanya’dan Türkiye’ye kesin dönüş yaparak Adana’da tanışmış iki arkadaş olan D21 ve D8’le birlikte yapılan derinlemesine görüşmede. D21 kendisinin doğum yılında değişen yasa dolayısıyla iki ülkeden birisi arasında tercih yapması gerektiğini, ailesiyle yaptığı uzun konuşmalardan sonra Alman vatandaşlığını seçtiğini “fakat hala Türk olarak hissettiğini” söyler, D21 “buradaki sıcaklık, içtenlik gerçekten yok” diye ekler. D21 kendinden iki yaş küçük kardeşinin Türkçesini düzeltmeye çabalamadığından yakınırken “onun da bir Atatürkçü oluşunu” belirtir. D21’in Türkçesi D8’e oranla aha zengin olması nedeniyle görüşme sırasında kendisini daha iyi ifade etmiştir. D8, Türkiye pasaportundan vazgeçme durumu için “hepimizin kalbi Türk yani belgeler çok şey değil” sözlerini kullanır. “Almanya’da maaşlar daha yüksek olduğu için Alman pasaportunu seçmek daha iyi ama benim hiç öyle Alman arkadaşım yok, yani insanlarla sohbet edip konuşuyorsun ama yani dost gibi değil” diye de ekler (D8 & D21, 2018). Dil konusunda eksik hissetmenin Atatürkçülükle “telafisi” ya da “kalbimiz Türk” şeklinde ifade edilmesi pasaport değiştirme ya da dili iyi kullanamama gibi anavatana bağlılığın iki önemli ölçütünün yeterince sağlanamaması

yüzünden altı çizilmiş noktalardır. Türkiye için yapılan güzelleme ve hiç Alman bir arkadaşın olmaması ifadesi de bununla bağlantılıdır.

“Türkçe benim üçüncü dilim. Anadilim Kürtçe. Türkçeyi arkadaşlardan filan öğrendim. Almanca ise kendimi ifade edebildiğim dil. Bu pasaportu (o esnada ağırca cebinden Türkiye Cumhuriyeti pasaportunu çıkardı) bana vatan haini diyenlere inat taşıyorum. Berlin’de evim, Almanya’da oturma iznim, çalışma iznim var. İstedğim anda vatandaşlığımı değiştirebilirim. Ama bu kimliği taşımak bana farklı bir keyif veriyor. Akrabalarımın çoğu, kardeşlerim Alman vatandaşı. Ben Muş’un Varto ilçesinde dünyaya gelmiş bir çobanım. O dağları çok seviyorum. Hikâyelerini seviyorum. Kimlik falan çok da umurumda değil. Ev de çok önemli bir şey değil. Bir keresinde evsiz gibi olmanın nasıl hissettirdiğini anlamak için Berlin’de iki hafta sokaklarda kaldım. Biz evsiz ben çobanım, göçebeyim” (R6,2018)

Diasporadaki kimlik pratiklerinin ifadesi olarak vatandaşlık değişimi hali her zaman ulus-devlet kimliğine bağlılığı gösterme üzerinden değil bazen de ulus söylemiyle diasporada ya da anavatanda yapılan ötekileştirmelere karşı elde tutulan kozlardan birisi olarak karşımıza çıkar.

Bir başka desen kırgınlık olarak tarif edilebilir. Bu kırgınlık özlem duygusunun giderilememesi, yaşanan duyguların memlekettekilerce anlaşılabilmesi üstelik onlar tarafından Almancı olarak adlandırılmak, Almanya’dakilerce de yabancı olarak kabul edilme durumunun değişmeyişi gibi pek çok nedenle bağlantılıdır.

Cem Karaca (1980) *Hasret* isimli albümünü Türkiye’deki 1980 Askeri Darbesi’den sonra Almanya’ya göç etmesinin etkisiyle yapar. Albümün adından anlaşılacağı üzere özlem hissi tema olarak tercih edilmiştir. Bu albüm, sanatçının Türkiye’den kaçışının nedeni olan politik nedenlerden de iz taşır. Komünist şair Nazım Hikmet’in *Davet* ve *Kız Çocuğu*, *Bence Şimdi Sen De Herkes Gibisin*; Tevfik Fikretin *Han-ı Yağma* gibi şiirlerinin bu albüm için bestelenmesi dönemin Türkiye’de askeri cunta yönetiminin suç teşkil edecek sözlere sahiptir. Albümdeki *Alamanya* isimli şarkı bu yıllarda yaşanan zorluklara ilişkin önemli gözlemleri şiir olarak sunar. Cem Karaca (1982) yılında yaptığı *Bekle Beni* isimli albümde *Alamanya Berbadı* şarkısı ise Azeri halk şarkılarındaki ezgi ve tavrın rock müzik altyapısıyla harmanlanmış bir yorumudur.

“Çok uzaktan fetva ile bilinmez
Alamanya gurbetinin halleri
İşten eve, evden işe sökülmez
Alamanya milletinin dilleri
On beş yıldır gurbet elde mark ile ırgat
Alamanya yıllarımı bana geri ver
İşte Ahmet iste Ayşe burdakiler on binlerce Türkiyeli
Çocukları burda doğdu, burda büyürler

Merhabayı unuttular grüß gott¹⁵ derler
Markla ırgatlıktır işim geldim geleli
Bantta akan sanki ömrüm bildim bileli
Bilmezsün uğruna bu can neleri yakar
Kalay tozu, çinko tozu yut babam yut
Bir an uçmak gelir ama ciğerim gider
Hem sen bana muhtaçsın, hemde ben sana
Yoksa ne sen gel derdin, ne ben gelirdim
Doğuluyum, Asyalıyım, Türkiyeliyim
Öfkeliyim, kıskancım, budur benliğim” (Karaca, 1980)

Yukarıda baksi geçen *Alamanya* isimli şarkı 90’larda Türkçe sözlü rape etki eden konuların önsemesi gibidir. Kırgınlık olarak bahsedilen desen bu şarkıya da sinmiştir. Yabancılaşma, dildeki bozulma, memlekettekilerin bu durumu anlayamaması gibi konular şarkının içine girmiştir. “Mark ile ırgat” betimlemesi o dönem Almanya’da kullanılan para birimi olan Deutsche mark (Alman markı) karşılığında işçi olarak çalışmaya yapılan bir göndermedir. İşçilerin emeklerinin karşılığını hak etmesi için bir ırgat gibi çalışması gerekmekte olduğunu ifade eder. Mark ve ırgat kelimelerinin düşünsel anlamda birbirinden uzak kavramlar oluşu betimlemenin gücünü artırır. Şarkı, Doğululuk olarak ifade edilen kimliğe öfkeli ve kıskanç olma gibi özellikleri ekler. Bu özellikler Türkçe sözlü rapin ilk döneminden bu güne *gangta style*¹⁶olarak adlandırılan sözlere de yansır. S1F1RB1R isimli dizinin müziği olarak kullanılan Cashflow, Gazapizm ve Esat Bargun’un (2018) *Pusula* isimli şarkısından bir örnekle açıklanabilir.

“Yürüyolar' karanlık dar sokaklarda
İşlenen tüm suçlar üstüne kalca'k
Adaleti sağlar, yasa dışı yollar (he)
Tarafını seç, el verdik gençlere kafanıza sıkca'k
Karışır mahalle, karışır işler
Kazası belası on sene döşek
El kadar çocuklar eroine düşer, edi bese¹⁷
Çek kenara ya da bariyere dal
Bu ne biçim iş böyle, kariyere bak
Ne çözdüysek dayı yarı yarıya
Çek sokakta halay var çarî yar yar¹⁸
Hah! Bak hele amca, ellerde dönerler, yüzde maske var
Namertin olursa yeraltı yollar, onu vurmak bel altı olmaz
Hayatın elinden aldıkları var (çaldıkları var)
Bu dünya hain, her yani zalim, mazlumlara dar(kansızlara kâr)
Suç senin kaderin, makineyi al

¹⁵Bu kullanım Almanyanın güneyi ve Avusturya’da yaygın kullanılan “tanrının selamı üzerine olsun” manasına gelen vedalaşma sözüdür.

¹⁶*Gangta Style* Türkçe’ye çevrildiğinde gangster stili anlamına gelir. Bu sözcük illegal şeyler ve çete işleri yapapan kişiler için de kullanılır. Bu tarzın rapteki yansıması resmi olarak Berlin’deki 36 Boys isimli çetenin yaptığı işlerde görülür. Anck bu terim içinde fiziksel şiddet geçen rap için de kullanılır.

¹⁷Kürtçede “edi bese” artık yeter anlamına gelir.

¹⁸Çarî yar yar Kürtçe sözlere sahip bir halay şarkısıdır.

Elinde gençliğin, tetiğine bas
Özgürlük uzak, sevda dört duvar
Tutar anneler yas (yas)
Kinaye yapıyorum, hitabe değil
Cinayet var ama bi' tane değil
Çünkü ihanet hikeye değil
Tesbih salla, at yalanı sikeyim
Azrail çok beyefendidir
Kan ile dolmuş taşmış şehir
Dağlara taşlara ektiğin zehir
Fark ederse amına koy'im beyin
Yirmi kişiyle döneceğiz deyin
Metamfetamin, bonzai, eroin satan hainleri öldürün gelin
Sigarayı yalayın, döndürün derim
Stres, bi' de adrenalin
Mürekkap değil kan yazıyor kalemim
Bir yanda kalaşnikof mermileri, bi' de dev aynasındaki¹⁹

Pusula isimli şarkı mahallelerde satılan uyuşturucu karşı açılan savaşı anlatır. Şarkı sözlerinde mahalleyi korumak için “el alan” gençler hapse düşmek pahasına uyuşturucu tacirlerinin “kafasına sıkma” tehdidinde bulunur. Şarkıdaki Kürtçe ifadeler Türkiye'nin ve şarkının geçtiği mahallelerin demografik arka planı hakkında bilgi verir. Bu tarz ifadeleri kullanan rapçiler çoğu kez çokkültürlü ve bilingual bir aile ortamından gelmektedir. Şarkı Gazapizm'in kullandığı İzmir ağzı da “sıkcaak” “kalcak” gibi sözcüklere yansır.

“Almanya öfke kontrolü ve rehabilitasyonunu sağlayabilmek Türkiye'den giden gençlere stüdyolar verdi. Fuat bu olanakları çok güzel kullandı hatta bunu Türkiye'de de proje olarak sundular.” (E3, 2018). Bu görüşmeden yapılan çıkarsama, kırgınlık olarak tarif edilen desenin dışavurumu olan öfkenin ortaya çıkardığı enerjinin sanatsal bir alana kanalize edilerek olumlu sonuçlar elde edilmek üzere Almanya tarafından kullanılmış olmasıdır. Bu proje işe yarayış olmalı ki Fuat Ergin buradan edindiği deneyimleri rapin eğitim amaçlı kullanımının önünü açan bir unsur olarak sunmaya devam etmiştir.

Cem Karaca'nın (1984) *Die Kanaken* isimli albümünde seslendirdiği *Es kamen Menschen An*²⁰ isimli şarkısında Almanca; aynı melodi üzerine yazılan *Almancılar* isimli şarkısında Türkçe olarak bu kırgınlık durumunu ifade etmeye çalışır.

“Davulla zurnayla yola çıkmış
Bandoyla karşılanmıştık
İşgücümüzü sattığımız

¹⁹<https://genius.com/Gazapizm-oluler-dirilerden-calacak-lyrics> (Erişim Tarihi: 07.04.2019)

²⁰ Şarkının Almanca sözleri içerik olarak benzese de *Es kamen Menschen An* sözü “işçiler çağırıldı” anlamına gelir. Sözler “insanlar geldi” olarak devam eder. “Biz işgücü çağırdık fakat insanlar geldi.” anlayışına yönelik eleştiridir.

Ter olup çarklara aktığımız
Servete servet kattığımız
Gurbet el Şimdi bize geri gön diyor
Bebeler doğurduk gurbet ellere
Büyüdüler verdik taş mekteplere
Dilleri dönmez ki bizim dillere
Merhabayı bile bilmez guten tag diyor
Yılda bir kere izindir deyip
Bulgar'ın Yugoslav'ın yolunu tepip
Edirne Ardahan gözümde tüten
Canım memleket bize Almancı diyor.”

Türkiye’de Almanya’ya giden ilk işçiler Sirkeci’den davul zurnalarla uğurlanırken Munchen Hauptbahnhof’a indiklerinde bandoyla karşılanırlar (Genel, 2014: 304). İlk nesil için bu karşılama oldukça pozitif bir algıya neden olur. Döneme ilişkin yazında bu anı oldukça sık kullanılır. Bunlardan birisi de Cem Karaca’nın Almanya’da bir siyasi göçmen olarak söylediği bu şarkıdır. Karaca, burada sekiz yıl kaldığı bu süreçte bir sanatçı olarak oldukça iyi gözlem yapma ve bunu sanatına aktarma şansı bulmuştur. Zira şarkıları Türkiye’den Almanya’ya gidenlerin, gündelik hayatı, geçim zorlukları, dil öğrenmede ki güçlükler ve değişim gibi noktalara karşı ait olduğunu belirttiği kimliği de vurgu yapar.

“Lübnan ve Kosova’dan Almanya’ya gelen göçmen ve sığınmacılarla Türkiye’den gelenler arasında önemli bir bilişsel ayırım vardır. Türkiye’den gelen göçmenlerin pek çoğu buradaki varlık sebeplerini işgücü ve kalkınma anlamında ülkeye sunduğu hizmetle tanımlar. Bu konuda kimse aksini iddia edemez. Bu tanımın getirdiği sosyal korunak onlara yasal anlamda da önemli kazanımlar sağlar. Örneğin benim çocukluğumda mahallemizde pek çok Kosovalı vardı. Şimdi sadece bir aile orada yaşıyor. Savaş bitince pek çoğu geri döndü, gönderildi. Suça bulaşanlar sınır dışı edildi. Türkiye’den gelenler en nihayetinde bir anlaşmayla geldi.” (D6, 2018).

D6’nın verdiği örnekten hareketle Türkiyelilerin Almanya’daki varlık sebeplerinin toplumsal olarak “daha iyi” bir mertebede değerlendirildiği bilgisi elde edilir. Yine de “Türkiye’de Almancı, Almanya’da yabancı olmak” ve dışlanma hissi oldukça hâkimdir. Karakan’ın (1997) *Al Sana Karakan* isimli albümündeki *Almancı Yabancı* isimli şarkı bu dönemin psikolojik unsurlarını taşıyan önemli ögeler barındırır. Bu şarkının şiir kısmı aşağıda verilmiştir.

“Yıllar önce geldik buralara
Sen ne dersen de yaranamadık Almanlara
Bu kadar çaba bunca acı hepsi boşuna
Bir kere daha soruyorum niye geldik buralara

Gelmemizin nedeni elbette belli
Birkaç sene çalışıp dönecektik geri
Ama ömürler tükendi yenisi eklendi
Biri gittiyse beş tanesi geldi

Yabancı gelenler yerliye döndü
Kurallara uymayanın hayatı da söndü
Acımasız toplum buz gibi soğuk

Ayak uyduracaktık ama ne yazık ki boğulduk

Şaşırdık şaşırdık inandık ve yanıldık
Beş kuruş için beş kuruş gibi harcandık
Ya çekip gidersen ya da karşı çıkarsın
Ya da Alman gibi olup dertsiz yaşarsın

Vatanda Almancı burada yabancı
Bunları yaşamak inan ki çok acı
Yabancı mısın yoksa Almancı
Vatanda Almancı burada yabancı
Bunu inkar eden yalancı
Vatanımızda Almancı burada yabancı

Elimde pasaportta ay yıldız var ya
İkinci sınıf insan diyorlar bana
Pasaportumda Alman bayrağı da olsa Alman olamam
Çünkü saçlarım kara Karakan'dan Alper Aga yirmi yedi yaşında
Neler gördüm anlatsam inanmazsın galiba

Zaten istedikleri bizim unutmamız
Unutursak harcanırız hatırlamalıyız
Ne sağ ne sol Karakan gibi yol
İlerliyoruz sende gel kim olursan ol
Dışlananlar ezilenler gelsin
Gidecek başka yeri olmayanlar gelsin
Kapımız herkese açıktır yeter ki yaşama
Ve insana saygı gösterebilirsin!

Yabancı derler bize her yerde varız
Almancıdır adımız hep göze batarız
Nerde olursak olalım bir yere sığmayız
Türkiye mi Almanya mı neresidir vatanımız

Gümrük kapısından girerken başlar
Almancıyız diye başımıza yağar taşlar
İtip kaktılar bizi hiçe saydılar
İş işten geçince farkına vardılar

Kendimiz de gördük görmesek de duyduk
Bin kere ölüp yeniden doğduk
Ne yapıp etmeli anlayın halimi
Bunalımlardayım yiyor içim içimi

Bunca baskı bize yetmezmiş gibi
Üstüne geliyor birde sizlerinki
Ama sonuçta hepimiz insanız
İnsan gibi yaşamak da bizim hakkımız" (Karakan, 1997)²¹

Karakan grubundan Alper Aga'nın nicknameiyle albüme yansıyan bu şiirden anlaşılın Almancı ve yabancı olmanın diasporada yaşayan kişiler için bir sosyal gerçeklik üzerine inşa olunmasıdır. Karakan'ın sözleri, göçün başlangıcından itibaren yaşanan kültürel uyarlanma toplumsal kurallara uyma, ülke için çalışma, "yerlileşme" gibi aşamalardan geçilmiştir. Fakat bu uyarlanma, bahsi geçen geri gönderilme

²¹http://www.turkcemuzik.com/sarki/S%C3%B6z/28098/Karakan_Almanc%C4%B1%2Fyabanc%C4%B1.html (Erişim Tarihi: 07.04.2019)

teşvikleri ya da yapılan haksızlıklarla “beş kuruş gibi harcanma” tanımına dönüşür. Bu durumun memlekettekilerce anlaşılmasında ise bu kırgınlığı perçinler Türkiye’deki sağ ve sol çatışmasının Almanya’da da etkin bir tartışma olduğunu gösteren şarkı sözleri Karakan’ı bir siyasal alternatif olarak sunar. Pasaportunu değiştirdiği halde “Alman olamamış”, memlekette Almancı olarak işaretlenmiş, üstelik memleketin sosyopolitik tartışmalarından uzakta büyüyen Karakan’ın sunduğu politik alternatif Anadolu’daki Alevi- Bektaşî inancı ve kültürünün önderi Pir Sultan Abdal’la bağlantı kurar. Bunu da “Bin kere öldük, yeniden doğduk”, insana saygı gösteren herkese Karakan’ın kapısının açık olması, insan gibi yaşamaya yapılan vurgu gibi öğelerden takip etmek mümkündür. Karakan’ın iki ülke arasında oluşmuş ekletik felsefi arka planı bir yandan birleşmeye çağırırken diğer yandan da kendisi gibi olanları diğerlerinden ayırmaya dair bir hat çizer. Almanların dertsiz, soğuk ve ayrımcı olduğunu, diasporada şiddete uğradığını, Almancı olarak da göze battığını ifade eden Karakan diasporik kimlik pratiği olarak ifade edilen alanı sözleriyle çizer. Vatan neresi belli olmasa da Karakan’a dâhil olanlara insanca var olabileceği alan sağlayacağını söylemsel düzeyde ifade eder.

Yabancılara ilişkin değişen yasalar burada uzun yıllar çalışan kişilerin vatandaşlıkla sıradan bir Alman vatandaşıyla eşit düzeye gelmesini sağlamıştır. Kesin dönüşün ertelenmesinin nedeni olarak ifade edilen anavatandaki sorunlardan uzaklaşmak bunun yerine memleketi tatil ve emeklilik planı olarak elde tutmak memleketi “arzu nesnesi” olarak büyütürken gitmek ve dönmenin yalnızca saatler alan yanı kesin dönüşün bir başarısız bir eylem olarak okunması algısını da değiştirmiştir.

Bu nedenle uzamsal olarak hissedilen müphemliği kaynak olarak besleyecek kırgınlık hissini bir noktada aşılması beklenirken bu his küyerelleşen dünyada giderek derinleşmiştir.

Üçüncü bir desen olarak ev ve kuşaklar arasındaki iletişim sorunu diasporik kimliğe etki eden desenlerden birisidir. Almanya’daki göçmen gençler aileleriyle geçirdiği vaktin azlığı, en az para harcayarak eğlenme zorunluluğu, okul ve sosyal çevrede yaşanan ötekileştirilme, ergenlik dönemi sorunları gibi pek çok nedene bağlı olarak kendisinden önceki kuşakla çatışma halinde olmaya dayanır. Fakat bu çatışma Türkiye’den alınan örf ve adetler çevresinde bazen de ailenin otoritesi sayılan babadan korku gibi pek çok nedenden dolayı daha derinde hissedilir. Bu çatışmanın uzlaşma

evresinde ailenin takdirini alma ihtiyacı genç nesilde de gelenekçi bir kanal oluşumuna neden olur.

Dördüncü olarak konu işçilerin gettolaşma süreci mekânsal bir desen olarak görülebilir. Yaşanan dışlanma, korunma, öz savunma ve dayanışma gibi dinamiklerle oluşan gettolar diasporik kimliğin dışavurum alanlarıdır.

Almanya'nın bölünmüş siyasi yapısından dolayı buraya gelen Amerikan askerleri ve ailelerinin buraya taşıdığı hip hop kültürüyle bu gettolarda tanışmak kendilerini ifade etmek için alan arayan gençlere geniş bir olanak sağlamıştır. Berlin'in 1961 yılındaki haritasına tekrar bakılacak olursa Almanya'daki rapin en önemli adreslerinden olan Kreuzberg'in bulunduğu yerleşkede Amerikan askerlerince yönetilen Charlie Kontrol Noktası görülebilir. Bugün Berlin'e yapılacak turistik bir gezide bu kontrol noktasının turistik bir yer olarak korunduğu; Amerikan üniformalı animatörlerin turistlerle fotoğraf çektiği gözlemlenebilir. Berlin Duvarı daha yıkılmadan evvel grafitilerle donatılmıştır. Bugün Berlin'in her yerinde bu grafitiler göze çarpar. Türkçe sözlü rapin Almanya'da ortaya çıkmasının en önemli nedenlerinden birisi uluslararası politikanın izdüşümüdür. Bu nedenle uluslararası arenada kendi gerçekliğini inşa eden göçmenlerin duygu, düşünce ve hareketlerini taraf yahut kimlik seçmeye zorunlularmış gibi değil kendilerini içselleştiremeyen iki ülkeye karşı direniş yöntemi olarak okunabilir. Berlin bugün hala bu direnişin izlerini taşıyan bir şehir olarak rap sözlerine yansır. Killa Hakan'ın (2007) *Kreuzberg City* isimli şarkısının nakarat bölümü de buna verilecek bir örnek olarak aşağıda verilmiştir.

“Bir ara bir ara bir daha sor
Berlin City, Kottbusser Tor
Bir ara bir ara bir daha sor
Berlin Kreuzberg küçük İstanbul” (Killa Hakan, 2007)

3.4. Eğlence Kültürü

Almanya dünyanın pek çok yerinde çalışma disipliniyle anılır. Bu disiplin ülkenin çalışma disipliniyle ünlü güneyindeki Swabian Bölgesi'ne özel söyleyişle “*Schaffe schaffe Hausle Bauen*” yani “çalış, çalış, ev inşa et” olarak ifade edilirken; “*est die Arbeit, dan das Vergnügen*” “önce iş, sonra zevk” benzer bağlamdaki farklı bir kalıptır. Önce iş sonra eğlence anlayışının bir diğer toplumsal görüngüsü “*Feierabendbier*” kelimesidir (A9, 2018). Bu kelime Türkçeye paydos birası anlamında çevrilebilir ancak doğrudan yapılan bir çeviride kelimenin kutlama, akşam ve bira kelimelerinin birleşiminden oluşur. Bu da tamamlanan işin bitirilmesinin

kutlanması için içilen biradır. Bu kavram aynı zamanda işçilerin günlük hayatının önemli ritüellerinden birisidir. Bu içki içme eylemi günün herhangi bir saatini değil işin bittiği anı kutlamanın bir ritüeli olarak karşımıza çıkar. Bu da “önce iş, sonra zevk” ilkesinin altını çizer. Dinlenme, rahatlama ve eylene Almanyalıların iş yaşamında önemli bir parça olarak gözlemlenmiştir.

Günümüzde Almanya’ya gelerek burada çalışmaya başlayan yabancıların bu duruma ayak uydurması kimi firmalar kültürlerarası arabuluculuk yapan kişilerle çalışmaktadır. Yüzyüze görüşme yapılan kişilerden A9’un mesleği de budur. Türkiyeli işçilerin Almanya’daki iş disiplinine adapte olmak için “*Feierabendbier*” gibi kavramları yaşamlarına almaya başladığını Cem Karaca’nın (1984) albümündeki *Willkommen (Hoşgeldiniz)* isimli şarkıdan çıkarsamak mümkündür. Ancak Almanyaya göç edenlerin dinsel nedenlerle bu tarz bir eğlenme biçimini kabul etmemesi gibi bir durum da söz konusudur. Bu nedenle diasporadaki kimlik pratiğinin bir yansıması olarak eğlenme ve dinleme biçimlerinin de ortaya çıkması gerekmektedir. Yılda bir kez çıkılan izinde yapılan aile ve memleket ziyaretinin işçilerin günlük yaşamdaki stres ve yorgunluğunu giderebilecek güçte olmadığı bu bakımdan söylenilebilir. Bu noktada Türkiyeli sanatçıların ürettikleri ve yurtdışındaki faaliyetleri göçmenler için duygusal anlamdaki bu ihtiyacı karşılayan en önemli araç haline gelecektir. Âşık Mahzuni Şerif, Muhlis Akarsu, Hasret Gültekin, Ali Ekber Çiçek, Musa Eroğlu, Arif Sağ gibi halk geleneğine yakın isimlerin yanında Cem Karaca, Barış Manço, Selda Bağcan, Ahmet Kaya dönemin modern ruhunu Anadolu tarzıyla yoğuran sanatçılar konser ve etkinlikler düzenleyerek burada inşa olunan eğlence kültürüne katkı sağlar. Almanya ve göç temalı şarkılar ve konserleri bu temada yapılmış filmler izler. Bu filmlerden bazıları Türkan Şoray’ın (1972) *Dönüş*, Temel Gürsu’nun (1978) *Batan Güneş*, Şerif Gören ve Zeki Ötken’in (1979) *Almanya, Acı Vatan*’ı Kartal Tibet’in (1985) *Gurbetçi Şaban*’ıdır. İlerleyen yıllarda pek çok genç yönetmen de Almanya ve Türkiye arasındaki göçe ilişkin film yapar.²² Böylelikle Almanya’da düzenlenen konserler, film gösterimleri işçi kültürünün bir parçası haline gelir. Düğün, bayram, komşu ziyareti gibi merasimler de bu eğlence kültürünün bir parçasıdır.

Küyerelleşmeden bahsederken sözü edilen küresel ve yerel arasındaki

²²www.imdb.com Erişim Tarihi: 07.04.2019 (Bu filmler Türkiye’de oldukça popüler sinema filmlerinden birkaçıdır. Bu nedenle filmler yıldıldıktan sonra sonra yılları ve yönetmenleri IMDB isimli film sitesi kullanılarak doğrulanmıştır.)

iletişimin oluşturduğu bağ bu kültürün büyümesine etki eden unsurlardan birisi olmuştur. Tatil dönemlerinde Türkiye'ye hediye olarak getirilen plak, pikap, kasetçalar, radyo, televizyon gibi teknolojik ürünler Türkiye'deki müzik üretiminin artması ve yeniden Almanya'ya taşınmasına neden olmuştur. Almanya'da basılan kasetlerinin daha sağlam ve ses kalitesinin daha iyi olması gerekçesiyle Türkiyeli sanatçıların buralarda albüm kaydı yapmasına ek dinleyicinin de burada basılan albümü tercih ettiği bilgisine ulaşılmıştır. Çünkü bu yıllarda tükenen kasetlerin Türkiye'de yeniden kopyalanması gibi bir durum söz konusudur ancak bu durum dinleyiciyi pek mutlu etmez. Kaset ve kasetçalarının Türkiye'de yaygınlaşması iki ülke arasında ses kaydı gönderimini de artırmıştır. (M3,2018; M9, 2018)

3.5. Sözlü Kültür Birikimi

Anadolu dinsel, etnik ve sanatsal açıdan köklü tarihi olan bir yerdir. Anadolu'nun dününe ve bugününe etki etmiş pek çok inanç için söz ve sözlü kültür birikimi önemli bir yere sahiptir. Anadolu'nun kadim dinlerinden birisi olan Hristiyanlığın kutsal kitabı İncil'in bölümlerinden birisi olan Yuhanna "*Başlangıçta söz vardı*"²³ diye başlar. Alevilik, Bektaşilik ve Mevlevilik gibi pek çok inanç ve felsefi sistem bu kültürel birikime katkı sunar. Bu inanç sistemlerinin sözsel boyutu çoğunlukla müzikle desteklenir. Masallar, halk hikâyeleri, bilmeceler, destanlar nesiller boyu dilden dile dolaşırken âşıklar, ozanlar, dengbêjler sözlü kültürün ileteni olarak köy köy dolaşıp toplumsal belleği sözle iletmiştir (Ş3, 2019). Hikâye anlatıcılığı ve halk şairliği kavramı farklı dillerde farklı isimler olsa da bütün topluluklar için önemlidir.

Yazılı ve sözlü kültürün işlevlerinin ve güç alanların birbirinden farklı olmasına karşın toplumsal yaşamda sözlü kültür geleneğinin gücü oldukça büyüktür. Özellikle milli bilincin taşınmasında sözlü kültür büyük bir önem teşekkül eder. Sözlü kültür kavramı folklor kelimesinin karşılığı olarak da kullanılmıştır. Bu anlamda terimin kapsamı sözlü geçiş ve iletişimle fertler arasında dolaşan ve nesilden nesle aktarılan unsurlardır. Bu unsurlarda bütün biçim ve içerikler dâhil edilebilir (Yıldırım, 1998:16-17). Sözlü kültür kavramının içeriğine Yıldırım'ın tanımından yola çıkarak dua, beddua, atasözü, özdeyiş gibi pek çok kavram da eklenebilir. Çobanoğlu ve Çobanoğlu (2015) bu tanıma kara hikâyeler, memoratlar ve kişisel anlatıları da ekler.

²³ <https://incil.info/arama/Yuhanna+1> (Erişim Tarihi:07.04.2019)

Ancak sözlü kültürün bir parçası olan bu türleri halk edebiyatının içerisinde bir tür olarak görmekten imtina ederler. Bu bağlamda özlü kültür ürünlerinin gündelik yaşamdaki önemi halk edebiyatını toplumsal anlamda güçlü kılan etmenlerden birisidir.

Türkçe sözlü rapin de günümüzde bu denli beğeni ve kabul görmesi sözlü kültürün toplumsal yaşamdaki yeri ve öneminden kaynaklanır. Kaya (1997), rapçilerin “halkın dili” olan ozanların müziği olan halk müziği geleneğiyle büyümesi dolayısıyla bu tarza her zaman yakın olduğunu söyler. Toplumun içinden çıkan düşünce ve kanaat önderleri olarak tarif edilebilecek aydınlara ilişkin Walter Benjamin’in *masalcı*; Antonio Gramsci’nin *organik entelektüel* kavramlarına alternatif olarak *çağdaş ozanlar* kavramını ortaya koyar.

Rapin söz ve müzik dizimi halk şarkılarından örnekler alarak onları yeniden üretmeye oldukça uygun olmasından dolayı ozanlık geleneğiyle oldukça benzeşir. Diasporadaki gençlerin içinde müzik ve ritmin yer aldığı ancak bambaşka bir görünüme sahip olan rap tarzını kolaylıkla içselleştirmeleri ve icra etmelerindeki faktörlerden birisi Türkçenin sözlü kültür birikimi açısından önemli bir dil olmasıdır. Almanya’da çokdilli bir yaşam sürmenin etkisiyle burada yaşayan bireylerin gündelik yaşamdaki dil kullanma pratikleri oldukça değişmiş de olsa Anadolu’dan gelen pek çok ifade ve kullanım Almanya’da yapılan rape etki etmiştir. Bunlar atasözü, deyimler ve yöresel ağızlar olarak şarkılarda görülür. Eğlenme ihtiyacının etrafında gelişen dans, söz ve müzik de hip hop kültürüne uyarlanarak sürdürülmüştür.

3.6. Türkiye’deki Gençliğin Sosyal Arayış Süreci

Türkçe sözlü rap Almanya’dan Türkiye’ye gelmiş olsa da onun Amerika’da ortaya çıktığından bahsedilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin başlangıç döneminden bugüne gençlerin Batı’daki akımları takip ve taklit etme gibi bir eğilimi olduğu söylenebilir. Bu nedenle bluesdan caza; rocktan rape tüm dönemlerde dünyada ne olup bittiğini araştıran bir gençlik olduğundan söz edilebilir. Duyulan müziği sevmek ve dinlemek konunun bir boyutuysen onu taklit etmek başka bir boyutudur. Bu yüzden ülkede yeni duyulmuş bir altyapının Türkçeyle elde edilip edilemeyeceği bahsi geçen tarların neredeyse hepsinin başlangıç dönemi tartışmalarındandır. Batu Akyol(2003) *Jazz in Turkey (Türkiye’de Caz)* isimli belgeselde Türkiye’deki ilk dönem caz sanatçılarından bahseder. Belgeselde dikkat çekilen bir nokta yabancı müzik türlerinin Türkçe olarak icra edilmek istenilmesi durumunda bu türün dile uymayacağı

önyargısına değinir. Bu durum Türkiye'deki hip hop kültürü için de iddia edilmiştir. Nedeni müzikten ziyade bir yaşam tarzı olarak rapin yabancı örneklerinin verdiği görüntünün oldukça marjinal olmasıdır. "Böyle bol kıyafetler, düşük bel pantolon giyiyoruz diye tüm mahalle arkamızdan bakardı. Ooo, ne laflar yedik! Zamanla alıştılar, seviyoruz birbirimizi, sıkıntı yok." (R2, 2017) ifadesi bu durumu açıklar niteliktedir. Özellikle Türkiye'deki ebeveynler çocuklarının giyim kuşam tarzıyla toplumun gözüne batması fikrinden oldukça rahatsızdır (R2& R3, 2017). Bunun nedeni toplum tarafından eleştirilmek ya da çocuklarının toplumun gözüne batmasının onların başına açabilecek dertleri öngörmek gibi iki farklı boyutu vardır.

Türkçe sözlü raptten bahsederken -Almanya'daki rapin ortaya çıktığı gettolara benzeyen sosyal dinamikleriyle- bu müziğin yaygın olduğu yerlerin büyük şehirlerdeki kenar mahalleler olduğunu eklemek gerekir. Bugünün Türkiye'sinde rapin ana akım müzik türleri kadar büyük ilgi görüyor olması bu alanı genişletmiş olsa da Ceza, Yener Çevik, Ezhel, Saian, Gazapizm gibi pek çok isim yoksulluktan müzdarip yerleşim alanlarını, burada yaşayan kişileri ve eşitsizlik olgusunu sözlerine taşır. Almanya'daki rap her ne kadar Amerikan rapindeki siyahi olma vurgusunu öne çıkarsa da bu durumun Türkiye'deki rape izdüşümü siyahilerin sözlerine yansıyan sınıfsal karakter, sosyal ve ekonomik açılardan adaletin sorgulandığı temalara yakındır. Bu yüzden İstanbul, İzmir, Adana, Ankara gibi şehirler hip hop sahnesi ve dinleyeni anlamında oldukça güçlüdür. Bu gücün kaynaklarından birisi büyük şehirlerdeki nüfus yoğunluğudur. Bu nüfus yoğunluğu olgusu hane yapısı olarak gecekondulaşmayı ve bu konutlarda yaşayan kişilerin sosyal dayanışma anlamında cemaatleşmesi sürecini de beraberinde getirecektir. 1980'den sonra bu gecekondu alanları çarpık kentleşme sürecine doğru ilerleyecektir (Sağlam, 2016: 33-44). Sağlam'ın sözünü ettiği bu cemaatleşme sürecinin geleneksel formu sayılabilecek akraba ve hemşehri gruplarının aksine hip hop kültürü 1980 Askeri Darbesi'yle bağlantılı olarak yaşanan toplumsal tramva süreci sonrasında kendisini ana akım sosyal örüntüler ve politik tanımlar içerisinde var edemeyen bir gençlik toplama için sosyal ve politik bir alternatif sunar. "İyi müziği anlayan insan politik olarak doğru yeredir. Parti vesaire demiyorum. (...) Ben anarşistim bu net, kendimce nedenlerim var ama stüdyomuzun kapısı herkese açık bak geldin, soru sormak istedin buradasın."(R3, 2017). Cartel'in (1995) tanınmasında en etkili olan *Cartel* isimli şarkının sözleri gençlerin sosyal anlamda kendilerini konumlama çabasına Cartel'i adres olarak gösterir. Şarkının bu sözlerden oluşan bir

bölümü aşağıdadır.

“Kaç kere söyledik biz çocuk sana
Bir türlü kulak asmadın lafımıza
Hadi bırak onları gel yanımıza
Gel gel gel Cartel'e gel
Bilmiyorsan sana öğretirler.
Gel gel gel Cartel'e gel
Cartel'dekiler kan kardeşler.”²⁴

Karakan'ın (1997) “Ne sağ ne sol Karakan gibi bir yol” sözü de bu kez Karakan'ı alternatif olarak sunar. Sağ ve sol klişesinin aksine söylemsel düzeyde dahi olsa üçüncü bir alternatif olan Karakan'ın da Cartel'in de sözünü ettiği alternatif grubun kendisine bizzat dâhil olmaktan ziyade hip hop kültürünü içselleştirmeye davettir. Bu durum yalnızca Almanya için geçerli değildir. Sanayileşmeyi takiben büyük şehirlerin aldığı kitlesel göçler, Türkiye'deki Türkçe sözlü rapin beslendiği sınıfsal ve ekonomik karakterini İstanbul, İzmir, Adana, Ankara gibi şehirlerin hip hop sahnesi anlamında olduğunu açıklar niteliktedir. İç göçün sınıfsal karakteri ve rapin ağırlıklı dinleyen profili arasında bir ilişki gözlemek mümkündür.

Türkiyeli ilk dönem rapçiler Fuat Ergin'in öncülüğünde Türkiye'ye gelen kaset ve ekipmanlar sayesinde Türkiye'deki rap üretiminin önemli bir destek bulduğu pek çok rapçi tarafından onaylanır (R1 & R2 & R6, 2017). Türkçe sözlü rapin Almanya'daki rapçiler tarafından desteklenmesi de önemli bir faktördür. Ancak gerek Türkiye'de gerekse Almanya'da bu tarzın yaygınlaşmasının nedenlerinden birisi gençlerin kendi ruh hallerini anlatacak güncel bir araca ihtiyaç duymasıdır.

²⁴ <https://www.garaj.org/soz-tab/3Q3/cartel-cartel> (Erişim Tarihi:07.04.2019)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BEN DEYİM TÜRKÇE SEN DE RAP

“Ben deyim Türkçe, sen de rap” konserlerde dinleyicinin interaktif hale gelmesi için MC tarafından kitleye söylenen sözüdür. Bu söz nabzın yükseldiği ve dinleyicinin performansın içinde olduğu anlarda defalarca tekrar edilebilir. Dolayısıyla “Ben deyim Türkçe, sen de rap” kalıbı Türkçe sözlü rap için önemli isimleri ve olayların zamansal bir sıralamayla verileceği bu bölüme isim olarak seçilmiştir.

4.1. Almanya’daki Dönem

Türkçe sözlü raple ilgili çalışmaların çoğu Berlin’i kapsıyor olsa da King Size Terror isimli grubun yaptığı *The World is Subversion* isimli albümünde yer alan ve ilk Türkçe sözlü rap olarak kabul edilen “*Bir Yabancıнын Hayatı*” isimli şarkı 1991 yılında Almanya’nın Bavyera eyaletindeki Nuremberg şehrinde kaydedilmiştir. Şarkının ilk bölümü İngilizce ikinci bölümü ise Türkçedir (King Size Terror, 1991).

Nuremberg’de bulunan Reichsparteitagsgelaende isimli alanın şehrin tarihini anlatan önemli bir turistik mekândır. Hitler’in bizzat konuşma yaptığı bu alan Nazi Dönemi’ne ait fotoğraf, filmlerden aşına olunan bir yerdir. Uzun erimli bir araştırma ile şarkının yazıldığı yerle kentsel hafıza arasında ilişki kurmak mümkün olabilir. Şehre dair müzikal anlamda verilebilecek bilgi elektronik müziğin burada yaygın olmasıdır. Ancak Türkçe sözlü rapin yaygın olduğu Berlin, Frankfurt gibi alanların yanında göçmen nüfusunun yoğun olduğu pek çok yerde tezahür ettiğini belirtmek gerekir.

Turbo (Tunç Dindaş)²⁵ kendisiyle yapılan ve aşağıda ayrıntılı bir şekilde ortaya konulan bir röportajda Türkçe rapin tarihine ilişkin temel noktalara temas eder (Dindaş, 2018).²⁶

“1994: Micforce: İngilizce Türkçe karışık babalar gibi hardcore rap!
1995: Cartel! Bence her şeyin başlangıcı. Genelde kimse beğenmese de, şu andaki eski bütün MC’lerin örnek alıp, binlerce defa dinlediği grup.
Shot 2 Kill: Türkiye’de graffitinin var olmasına sebep olan grubun kurulması.
1997: Islamic Force: Kopya şeklinde kaseti dağılmasına rağmen herkesin severek dinlediği ve bize Türkçe rapin başka bir yönünü tanıtan Islamic Force "Mesaj" albümü.
Karakan: Türkçe rap için klasik albümün çıktığı yıl.

²⁵Turbo 1985 yılında graffiti sanatına başlar, 1997 yılında Blujean isimli müzik dergisinde Hip Hop kültürü ve Rap’e dair yazılar yayımlar. Derginin iki sayfasının Rap’e özel hale gelmesinde büyük katkı sağlar. Hip Hop kültürüne dair arşivsel çalışmaların en önemli adreslerinden birisidir.

²⁶<https://www.hiphoplif.com.tr/roportaj/134-tunc-turbo-abi-dindas-hiphoplife-roportaj.html> (Erişim Tarihi: 31.01.2018).

Blue Jean Hiphop Köşesi: Temmuz ayından başlayan, 10 yıl devam eden ve tüm Türkiye'de hiphop severlerin buluşma ve bağlantı noktası olan köşe.

1998: Kıyamet Günü: İstanbul'da o dönemde yapılmasının hayal olduğu dev Hiphop Jam.

1999: Yeraltı Operasyonu: Demolar, konserlerle seslerini duyuran grupların bandrollü olarak piyasada bizde varız dedikleri projem.

Nefret: Yeraltı Operasyonu sonrası çıkardıkları "Meclis-i Ala" ile iyi bir çıkış yapan Nefret. Yani, Dr. Fuchs ve Ceza.

Fuat: Hassickdir kaseti ile underground nasıl oluyormuş diye gösterdi ve bir anda Türkiye'de inanılmaz bir yeraltı kitlesi yakaladı.”(Dindaş, 2018)

Turbo'nun da belittiği gibi Cartel, Türkçe rapte bir mihenk noktası oldu. Cartel Türkiye'de İnönü Stadyumu'nu dolduran ilk Türkçe sözlü rap grubu olmayı başardı. Bu konser sonrasında gruba gösterilen ilgi rapin meşrulaşmasındaki en önemli nedenlerdendir (R6, 2018). Bu dönemdeki rap gruplarının isim ve şarkılarında gangsta style öğeler bulunur. Cartel, Islamic Force, Shot 2 Kill gibi isimler sembolik olarak güçlü bir izlenim yaratmak için seçilmiştir. Bu isim seçimleri konu ve sözlere de yansır. Aşağıda verilen *Defol Dazlak* isimli şarkı da bu örneklerden birisidir.

“Defol dazlak gözüm görmesin seni
Sevmem zaten senin milletini
Dilini, tipini soğuk ülkeni
Defol çek git duymayayım seni

Köpekler gibi sürüyle gezersin
Ama bana sataşırsan yumruğu yersin
Sağ sol bir sağ bir tane tekme
Kel kafa bizi Yahudi zannetme

Biz Türküz ya özgürüz ya ölüyoruz
Kimin kimi kovacağını görürüz
Çekil önümden tiksindim sizden
Ne olduğunuz belli tarihinizden

Salak dazlak bak elimde bir tabanca
Kafamı bozarsan sıkarım alınma
Yıllardır sizden çektiğim yeter
Bak geberteceğim sizi teker teker

Defol defol defol defol
Defol dazlak gözüm görmesin seni
Defol defol defol defol (King Size Terror:1991)

Şarkının sözlerinden de anlaşılacağı üzere Almanya'daki Neonazi olarak adlandırılan grupların yabancı karşıtlığı yüzünden yaptığı saldırılar nedeniyle ortaya çıkmıştır. Şarkı Almanya'nın Adolf Hitler döneminde gerçekleşen Yahudi katliamına da gönderme yapar. Almanya'daki hip hop çevresinin bu saldırılar karşısında silahlanma yoluna gitmesi süreci de sözlere yansır. Bu süreç sonrasında rap dünyasından Killa Hakan gibi isimlerin hapse girdiği bilinir. *Evdeki Ses* ise dönemin eğlence kültürünü yansıtan şarkılardandır. Sözselsel anlamda derinlik taşımasa da dönemin gençlerinin beğeni ve algılarını yansıtmak anlamında önemlidir.

Fuat Ergin'in bir rap organizasyonu için ilk kez Türkiye'ye davet edildiği zaman olan 1997 pek çok rapçi için oldukça özeldir. Kendisi daha önce de bahsedildiği üzere alet, ekipman başta olmak üzere Türkiye'deki rapçilere önemli bir destek sunmuştur. Fuat Ergin doğaçlama yeteneği güçlü, yazdığı sözleri özgün melodik yorumuyla seslendiren bir isimdir. Dedesinin hafız olması nedeniyle onun ses rengi, tonlamasından etkilenmiş. Bu etkiyi müziğine yansıtmıştır. Ergin'in tarzı sözlerine eklediği sembollerin yarattığı çok anlamlılıktan beslenir. Bu nedenle basit bir konu üzerine eğlence amacıyla yaptığı şarkılarda bile çok fazla anlam barınır. Bu nedenle kendisi bir rap organizasyonu için ilk kez Türkiye'ye davet edildiği zaman olan 1997 pek çok rapçi için oldukça özeldir. Kendisi evvelce bahsedildiği üzere alet, ekipman başta olmak üzere Türkiye'deki rapçilere önemli bir destek sunmuştur.

Bir kul ah der, kitap ser, imtihan ver, ülser eder
Karne kokusu gençler intihar eder
Babamın elinde kemer
Hayat okulundan geçtik yemezler
Cezayla def eder Fuat sepetler
24 Kasım olursa kara çelenk gönder
Hoca tokadıyla pervanecesine ters dönen öğrenciler
Sizi üniversiteden değil
Toplama kampından gönderdiler
Şovenist tavırlar sergiler
Dünyayı onlar yaratıverdiler
Kayıt parası istediler
Gücü yeten ailelere
Özel kolej diktiler
Zühütlerin yüzüne dahi tükürmediler
Saçını süpürge eden anneler
Çocukları dayakla disiplin için gönderdiler
Dur birader
Okul yaptıracağına önce bir vergini ver
Akan kan damlar ter
Dünyanın asıl ismi o hepinizi yer (Ergin:2003)²⁷

Fuat Ergin sözlerinde sınıfsal ayrımcılık ve eğitim sistemine yaptığı eleştiri gibi pek çok alanda karşıt kültür ürünleri verir. Şarkının ismi olan *Sikuul of Hardnacks* İngilizcede kullanılan "the school of hard knocks" söyleyişinden ileri gelir. Eğitim yaşamında kötü tecrübeleri olan kişiler için tercih edilen bu terim POD isimli metal grubunun 2000 yılında yaptığı Little Nicky isimli albüm için de tercih edilmiştir. Sözselsel temanın iki şarkıda da benzediği tespit edilebilir.

Bahsi geçen Yeraltı Operasyonu kendi imkânlarıyla albüm yapıp dağıtımına sunamayacak pek çok rapçinin yeryüzüne çıkmasına neden olmuş, Türkçe rap

²⁷ <https://www.rapsozler.com/school-of-hardnaks-ft-ceza/> (Erişim Tarihi 04.04.2019)

camiasının kolektif hareketini sağlamış olması nedeniyle döneme katkı sunan en önemli adımlarından birisi olmuştur.

Islamic Force ve Cartel de bu dönemde etkili olan gruplardandır. Rapin ilk döneminden bu güne hâkim olan gangster tarzının aksine Islamic Force kapsayıcıdır. Grubun üyesi Boe B'nin (Bülent İpek) erken yaşta kalp krizi sonucu ölümünün onun sözlerde yarattığı ılımlı havanın dağıldığı görülür. 2000 yılında ölen Boe B.'nin Islamic Force (1997) grubundayken yazdığı sözlerden birisi olan *Bu Dünya* şarkısının şiiri sunarak söz yapısı hakkında konuşulabilir.

“Hepinizi bir arada görmek istiyorum
Abilerim kardeşlerim ve kız kardeşlerim
Bir dünya dolu bacı abi kardeş
Bir büyük aile olalım derim
Patronsuz zenginle fakir aile arasında
Fark olmadan Birinle anlaşabilmek
Ama dilinden anlamadan
Zenciyi Japonu Hinti karıştırmayın
Beyninizi boşa çalıştırmayın
Ayrım kayrım yapmayın
Çünkü hepimizin memleketidir bu dünya
Nerde doğduğun önemsiz
Bütün dünya dünyamdır
Nerden geldiğin önemsiz
Bütün dünya dünyamdır
Ladies and centelmen, bayanlar ve baylar
Bunları çoktan bilenler ve sonradan anlayanlar
Hak verin bana hak bunu dinledikten sonra
İnsanlara başka göz atın
Bir hırsız doğarken hırsız değildir
Bir zenci kendi kendine rengini seçmedi
İnsan yanlışsa yanlış haklıysa haklı
İnsanların farkı malı mülkü yoksa ‘Hepsi Aynı’
Hemşehrim memleket nere
Yanlışsın Bütün dünya memleketimdir
Hemşehrim memleket nere
Anlatamadım galiba dünya benim semtimdir
(Boe B)
Doğruluk başkanımız olmalı
Sevgi kardeşimiz olmalı
Davul dengi dengine vurmali
Ama kuralları iyi çocuklar kurmalı
Nerden geldiğin önemsiz ister oralı şuralı
Ya da buralı insan insandır ama kötüler durmalı
Onlara doğruyu öğretmenin bir yolunu bulmalı
Sınır koymalı şeytanın gözünü oymalı
Ve dünyayı korumalı
Çünkü ‘Hepimizin Memleketi’
Nerde doğduğun önemsiz
Bütün dünya dünyamdır
Nerden geldiğin önemsiz
Bütün dünya dünyamdır” (Islamic Force, 1997)

Boe B. bu şarkıda sample olarak Barış Manço'nun (1992) yılında yaptığı *Hemşerim Memleket Nire* isimli şarkıyı kullanır. Barış Manço bu şarkısında geçen din, renk, ülke ayrımı yapmadan yani akla gelen ilk soru olan “hemşerim memleket nire” demeden evvel bu dünyanın tüm insanların vatani olduğunu düşünmeyi işaret eder. Boe B.'nin bu hümanist yanı dönemin hip hop dünyasına oldukça büyük ölçüde etki eder. Islamic Force'un (1997) *Canlardandır* isimli şarkısı bu konuda verilebilecek başka bir örnektir. Bu şarkının hümanizmi Alevi- Bektaşî kültüründen iz taşır.

Cartel, Almanya'daki üç farklı rap grubunun bir araya gelmesiyle kuruldu. Grubun bir anda neden bu kadar parladığını söylemek kolay olmasa da müziğinin altyapısındaki oryantal tını, sözlerindeki külhani tavır, “birlikten kuvvet doğar” imgesinin vücut bulmuş hali olması Cartel'in ezildiğini hissedip başkaldırmak isteyenler için bir adrese dönüşmesine neden oldu. Türkiye'deki konserinde İnönü Stadyumu'nu dolduran ilk rap grubu olma unvanı Cartel'indir (Çınar, 1999).

Cartel, sözlerindeki “karakan” daha evvel bahsettiğimiz Karakan grubunun Cartel içindeki ağırlığına işaret ederken karakan, bir diğer anlamıyla Türkiyelili göçmenlere işaret eder. Cartel'in “cehennemden çıkan çılgın Türk” ifadesi diasporadaki Türkiyeliler için tam anlamıyla bir çatı oluşturmuşsa da milliyetçi hareketin desteğini aldığı kesindir. Cartel'in milliyetçi tavrı kendisini Türk milliyetçisi ya da Türk olarak ifade etmeyen göçmen Türkiyeliler için rahatsız ediciydi. Cartel'in 1995 yılında Cartel'in bir grup olarak yakaladığı ivmenin ardından rap artık Türkiye'ye taşmıştır.

4.2. Türkiye'deki Süreç

1996'da Türkiye'deki ilk Rap grubu Barikat isimli gruptur. Barikat Bursa'da bir rap sahnesi oluşmasının önünü açmıştır. Jöntürk, Pakten, Yargı ve Refleks isimlerini barındıran topluluk 2002 yılında ilk albümünü yayınlar. Jöntürk'ün (2003) yazılarından oluşan *Bir Gençlik Çılgılığı Hip Hop* isimli kitabı da rapin içinden gelen birisi tarafından yazılması ve MC ile âşık geleneği arasında ilişki kurması bakımından önemlidir. Grubun ilk ismi olan Güneşin Çocukları 2002 yılındaki albümde bir şarkı olarak karşımıza çıkar.

Uzun uzun yolları arşınladım; dağ tepe aştım geldim sana Turkish rap, hip hopla,
Barikat'la
Bu ne biçim dünya böyle; kurtlar sofrasında ters gidiyor her şey
Burada yaşamak aynen kabus gibi valla; yallah
Canı cehenneme; olmaz olsun böyle dünya
Nerede solucana bile saygı gösteren Tibet nerede

Tibet'e özgürlük! Kızları sünnet eden Somali'ni al da başına da çal, çal
İkiyüzlü adi dünya
Balet değil bu, lanet; lanet dünya bu
Uzaklara hiç bakma; cehennem burada; tam da burada bak
Bu ne biçim ana haber bülteni böyle
Ülkemden haber yok
Taşar, aşar uçkur hep yakar, ekrandan boğar
Böyle giderse, bu çocuk ortaya doğar; kin ve nefret kokar
Mazlumlar hep mazlum; katiller hep katil; çiller hep kışner
Kamyondan önce, kamyondan sonra; hepsi kuyruklu yalan; her şey yine aynı
Karşılıksız aşkın, çoluk çocuk, kolu komşunun sapık cellatları;
Aramızda yaşarken aniden yaşamlara son verirler trafik canavarları
Cehennem aynen burada; umut bir anda biter.
Güneşin Çocukları kayıp, yitik
Yok sayılan bir gençlik; yıl 2001
Onlar bir radikaldi; Zekeriya'yı takmazlar; tanımazlar! Yeraltında yaşarlar
YÖK, çok iyi bilir; onlar güneşe hasret
Bir fisiltı bu; kulaktan kulağa yayılır altın anahtar
Anahtar da bende, tamda yüreğimde
Bin yıllık kutsal söz: “bin defa mazlum olsan bir defa zalim olma”
Bu, işte bu; bizim dünyamız bu
Beynine iyi sok; bu dünya rüya değil (Barikat, 2002)²⁸

Görüldüğü üzere bir rap grubu olarak Barikat sadece Türkiye’de olup bitenlere değil, farklı ülkelerde süregelen olaylara da gönderme yapmıştır. Bunlar dönemin politik olay ve liderlerinden sosyal olgulara ve Alevi Bektaşî kültürü de olmak üzere pek çok yere vurgu yapar. Anadolu’daki saz ve söz geleneğinin toplumu etkileyen konu ve olaylara dair yazdığı sözler gibi Barikat tarzındaki oluşumlar da bu geleneği sürdürür. Ancak daha evvel de söz edildiği gibi toplumsal sorunlara dair yapılan şarkılar rapin tarihinde de önemli bir yere sahiptir. Rapin Türkiye’de içselleştirilmesinin nedenlerinden birisi de bu benzerliktir.

1997-1998 yılında Türkçe rapin en önemli isimlerinden oluşan Kuvvetmira karşımıza çıkar. Bu oluşum dönemin İstanbul sahnesinden MC’lerinin pek çoğunu bir araya getiren bir çatıdır. Bu çatı oluşumla birlikte Abluka Alarm, Ceza, Sagopa Kajmer, Sahtiyan, Abluka Alarm, Mozole Mirach, Rapozof gibi isimler etkinliğini artırır. M6 Berlin’de kendisinin de rap radyoda rap yayını yaptığı yıllarda bu isimlerin Almanya’da da yükselişe geçtiğini söyler. (M6, 2017)

2000’ler Türkçe sözlü rap artık Türkiyeli gençler tarafından da yapılan ve Türkiye’deki etkisini daha da artıran bir olgudur. Kadın rapçi denilince akla gelen ilk iki isim olan Ayben ve Kolera’ya Rap Angels Q. ve Rap Angels P. de Türkiye’de rap yapan MC’ler listesine eklenir. Bu isimlerden Rap Angels P.’nin O Ses isimli yarışmaya katılması hakkında şunları söyler.

²⁸<https://sarki.alternatifim.com/sarkici/barikat/gunesin-cocuklari> (Erişim Tarihi: 08.04.2019)

“Pınar Abla bizim ablamız, benim büyüğümdür. Belki yaşım gereği böyle şeyler söylemem için erken ama bence öyle bir yarışmayla ünlü olmaya gerek yok. Yani ben Zeytinli Rock Festivali’ne filan gidiyorum. Kitle çok iyi. Tüm Türkiye görmese de çok kaliteli dinleyicin var. Temiz.” (R7, 2019).

Bu sözler Türkçe rap dünyasındaki underground olma tartışması anlamında savunulan yeri işaret eder. Ana akım medyada görünmek ya da onun bir parçası olmak yaşça ve deneyimce saygı duyulan kişiye kötü bir yorumda bulunmayı engellese de bu durumun eleştirilmesine engel değildir. “Kaliteli dinleyicin var. Temiz.” Olarak bahsedilen kitle de bu underground olma tartışmasının bir başka boyutudur. Burada bahsedilen temizlik konuşma jargonundan kaynaklanır. Görüşülen kişinin kendisini dinelemeye gelen kişilerle alakalı kafasının rahat olduğu anlamına gelir. Çünkü hip hop kültürü dışından birilerinin onu anlamasının kolay olmadığı gibi bir önyargısı vardır. Ancak bu durum yaşça büyüyerek farklı gruplarla temas etme durumu sayesinde değişir. Bunu Türkiye’nin oldschool rapçileri olarak verilecek isimlerin çoğunun aştığı yaptıkları çalışmalardaki işbirliği dolayısıyla görülecektir.

Sansar Salvo Rasheed, Kargaşa, Knock Out, Cash, Flow, Norm Ender, Model XL, Yener Çevik, Ses, Susturucu gibi isimlerin yükselmesinin sebebi İstanbul’daki rap sahnesinin güçlenmesidir. Bu yıllarda üretim yapan kişilerin profillerine ayrı ayrı bakıldığında onları bir arada tutan tek şeyin rap olduğu anlaşılır. Her biri farklı sosyoekonomik çevrelerden gelen bu gençler bir amaç doğrultusunda birlikte hareket etmiş, Türkiye’de olmayan bir yaşam tarzını bir şekilde yerelleştirmeyi gerek Almanya’yla yapılan işbirliği gerekse Türkiye’de gösterilen gayretle kalıcı hale getirmeyi başarmıştır. Türkiye’deki Türkçe sözlü rap, hem hip hop kültürünün doğduğu yer olan Amerika’da hem de oldukça özgün koşullarla ortaya çıkmış Almanya’daki raple pek çok açıdan benzerlik gösterse de özgün bir biçim olarak kendisini var etmiştir. Bunu şarkıların içeriği, beatler ve samplelar bazında takip etmek mümkündür. Bu durum Killa Hakan, Ceza, Ayaz Kaplı ve Yener Çevik’in Eko Fresh’in (2006) albümündeki *Ghetto* isimli şarkısına yazdıkları bölümlerde takip edilebilir. Şarkının ilk verse kısmı Killa Hakan tarafından yazılmıştır, aşağıda paylaşılmıştır.

“Kreuzberg city burası, fazla hava atma dur
Her yerde çakallar durur, gezer, burası ghetto dur
Öte dur, bak eloğlu, kardeş tanımaz bilmez
Eloğlu akan gözyaşlarını annen gibi silmez

Yollar tuzak hep dövüş kavga, yok ki bunun başka bir adı
Burası Kreuzberg Kottbusser Tor başka olur tadı
Enerjimi beton altında yatan topraktan alırım
Sol kolumla block eder, sağ yumruğumla sallarım

Parlarım geceleri ghettoya bir yıldız gibi
Yine de polisler şüpheli, diyor bana imajım hırsız tipi
Karakafayım demek burda gangsta olmak şart
Biz anlatalım, sen dinle, yanlış doğruyu tart”

Kendisi 36 Boys isimli çetenin üyesi olduğu için getto tanımı şiddet, kavga, polis tarafından ötekileştirilme gibi yönler taşır. Tüm bu suç ve şiddete dair yazının anneye saygı üzerinden bitmesi diasporadaki kimlik pratiklerine bir örnektir. Şarkının ikinci verse olarak paylaşılacak kısmı Ceza’ya aittir.

(Verse 2: Ceza)

“Korkular yağmur gibi, umutlar hep tükendi
Zor yaşam, bir bakmışsın, bir dört duvar ve bir de akan tavan
Nefes alıp verirken zoru yaşarsın kol gezer düşman

Ve farelerin içinde kalmışsın
Söner soban, döner devran
Sen aynı yerde, hep ben aynı yerde bekledim

Çocukken saklandığım bahçeydi
Sokaklar karanlık, komşular sıcak
Gece gündüz aynı dertte insanlar dolup taşar
O taşlı yollarında bitmez kavgalar
Suçlu suçlu saklanır, ayrımcı gözle bakılır
İnsanlar itildi belki zorla ghettolardan sakınılır
Elinde oyuncak yok çocukların, belinde hep silah
Belki İstiklal yıkık dökük bir yerde darmadağın”

Ceza’nın getto tanımı Türkiye’deki şehir yapısından esinlenir. Kırık dökük ev, soba, yoksulluğun çocuk oyuncakları üzerinden yapılan tasviri, çocukken saklanılan bahçe gibi imgeler ve İstiklal olarak bahsettiği İstanbul’la kendi tarzını ve geldiği şehri şiirine taşır. Şarkının nakarat bölümü Ayaz Kaplı’ya aittir ancak bu bölüm şarkıdaki geçişler için kullanılmıştır.

(Verse 3: Yener Çevik)

“Mahallem gecekondular, duvarlar delik deşik
Dert, çile, keder dokur bende mekik
Mutluluk toparlandı villalara çekik
Seyirde gözler sokaklarım beşik
İzler dururum dünyayı kesik kesik
Kolpaya, ite, puştta çevrilir tetik
Kurduğum saatler vermedi ki frikik
"Affet!" diyemedik, affetmedik bilesin
O yüzden bak dalgana yönünü göresin
Bulaşmaya kalkmayasın raplenirsin
Hiç ummadığın anda da sobelenirsin
Yekte yek edersin Yener nerdesin”

Yener Çevik gecekondulardan yükselen ses olarak Türkçe rape katkı sunar. Sözlerine etki eden arabesk müzik ve tarz onu, müziğini yaptığını söylediği mahalle yaşamına dair önemli tespit ve analizler yapmaya sevk eder. Bu da Yener Çevik’in bu

çevrelerde sevilerek dinlenen bir isme dönüşmesine neden olur. Genellikle kullandığı İzmir ağzı burada tercih edilmemiştir. Fakat mahallelerdeki mertlik, ekonomik zorluklar ve kentsel dönüşüme dair öğeler sözlere sirayet etmiştir.

(Verse 4: Eko Fresh)

“Sert caddeler ve sokaklar
Ters bakma bana o kadar
Senin tayfan ghetto'lardan bok anlar
Hadi moruk beş ver
Senin gangsta olduğunu yemezler
Köln Kalk, Cordon Sport Ceketler

German Dream biz Almanya'da kudurduk
Hapiste kardeşlerimize uçurtmalar uçurduk
Semt semt sokak Killa Cologne Grembranx
Sokak al bu işte sana benden tokat

Hiç sorma moruk arkamızda kaç kişi
Kahvelerde diskolarda malımız da taş gibi
Club kardeşler şişe yedik siktir
Hartz 4 her tarafta paranı biriktir” (Eko Fresh, 2006).

Killa Hakan, Ayaz Kapı ve Eko Fresh Almanya’da doğup büyümüş rapçilerdir. Ceza İstanbul-Kadıköy, Yener Çevik ise İzmir’denir. Eko Fresh Eko Fresh (Ekrem Bora) Sivaslı göçmen bir ailenin Almanya’da dünyaya gelmiş oğludur. Döneminin ünlü Yeşilçam oyuncusu Ekrem Bora ile olan soyisim benzerliği yüzünden babasının Ekrem ismini verdiğini ve ondan bir sinema jönu gibi olmasını beklediği öğrenilir. Türkiye’deki ismin kişinin yazgısına etki etmesi inancı bu duruma etkilidir. Eko Fresh, son dönemde Almanya’daki en iyi Almanca rap yapan isimler arasındadır. Kendisi Köln doğumlu olduğu ve rap buradan etkilendiği için şarkı sözlerinde bunu sıkça görürüz. Eko Fresh’in 2006 yılında yaptığı albüm olan *Hart(z) IV* isimli albümün teması gettolardır. Albüm, ismini aynı isimli işsizlik maaşı yasasından alır. Bu yasa altı aydan uzun süre işsiz kalan kişilerin tamamının aynı işsizlik ücreti alması üzerine hazırlanmıştır yasanın isim babası ise onu hazırlayan Peter Hartz’dır. Almanca’da olmayan ama sokak argosuna giren “*hartzer*” kelimesi bu sosyal yardımı alan kişileri tanımlamak için kullanılır. Bu yardımı uzun süre almak toplumsal olarak nahış karşılandığını için Almanya’da ciddi bir tartışma konusu haline gelmiştir. Toplumsal eşitsizliğe işaret eden albüm için seçilebilecek dikkat çekici isimlerden biri olan bu yasanın hart bölümünden sonraki “z” sesi parantez içine alınarak da hart kelimesinin Almanca anlamı olan sert, katı, zalim gibi anlamların çağrıştırılması sağlanmıştır (D6, 2017). Onları gerek Türkiye’de birbirleriyle gerekse yurtdışından gelen rapçilerle

yakınlaştıran hip hop kültürünün kendisidir. Bu alanda üretim yapmak isteyen ve uluslararası alanda deneyim sahibi isimlerden yardım almak Türkiyeli gençleri; bu yardımı yapmak da Almanya'dan gelenleri mutlu eder. Bu durum da üretimde kolektifleşme sürecini doğurur. Bu kolektifleşme gerek duygusal gerekse pratik anlamda bir usta-çırak ilişkisine de dönüşür. Ceza, Almanya'dan gelen Fuat için; Ayben ise Ceza için usta terimini kullanır. Bu kullanım yüz yüze ilişkilerde de tercih edilir. Ancak kimi rapçilerce tercih edilen “ağabey” tanımı bu usta-çırak ilişkisini tanımlamak için özel bir anlam atfedilerek kullanılır. Buradaki usta çırak ilişkisinin anlaşılması için rapçilerin bir arada geçirdiği süre ve yaptıkları çalışmalardaki ortaklaşma izlenilmelidir (R2, 2017).

İlk döneme ilişkin bu kolektifleşme sürecinde konunun içinden gelenlerin yarattığı “kardeşlik ruhu” söylemi dışında bir başka gerçeklik daha bulunmaktadır. Bu gerçeklik Amerikan müziğinin 90'lardan sonra tüm dünyada gösterdiği başarıdır. Bu durum küreselleşmenin aracı olarak kullanılan giyim kuşam kodlarından yemeğe müzik kanallarına kadar uzanan bir pakettir. Müziğin küreselleşmesi sadece bu türü yapanların bireysel çabasıyla değil yapım şirketlerinin ekonomik tercihleriyle de ilişkilidir (Sobutay, 2007: 64-77). Amerikalı rapçi Eminem'in 90'ların ilk yarısında yükselmeye başlayan kariyer grafiği Amerika'daki rapin “beyaz” birisi tarafından da icra edilebileceğini küresel anlamda göstermiştir. Bu başarıyı sunan en önemli yapılardan birisi Amerikan müzik kanalı MTV'dir. Bu durum yapım şirketlerinin ellerine geçen yeni imkânları kullanarak hip hop tarzını desteklediğini gösterir. Bu dönemdeki Türkiye rap'i hala yeraltında olma ilkesiyle hareket ettiği için Türkçe sözlü rap'in bu tarz bir kaygısı henüz yoktur. İlk dönemin karakterine sirayet eden dayanışma durumu rapçilerin ideolojilerine ilişkin bir ayrımın dahi ötelenmesine neden olacaktır. Bu nedenle Türkiye'deki rap'in tarihini belirleyecek ayrışmalar ilerleyen yıllara yayılır. Kuvvet Mira oluşumundan Ceza'nın Almanya kökenli rapçiler Fuat Ergin, Dr Fuchs, Massaka ve Killa Hakan gibi isimlerle olan yakınlığı bu ayrışmaların fitilini ateşleyen neden olarak görülür fakat dönemin üretim odaklı gelişen sürecinde bu anlaşmazlık bir kavgaya dönüşmez. Alan çalışmasında da konuya dair bilgiler edinilmiştir.

“Ceza Killa'larla filan takıldığı için Türkiye'de çok üzerine geldiler. Ben neyi paylaşamadıklarını pek anlamıyorum ama Türkiye'de iş yapmak çok zor. Piyasada alan dar o yüzden ben Türkiye'de iş yaparken adamlar beni Beyoğlu'nun ortasında tehdit etti. Olamaz yani. İşinizi de alın keyfinize bakın tamam mı? Gelmeyiz yani arkadaş, başka şeyler işler buluruz n'apalım.”(R6, 2018)

2005 yılına dek Türkçe sözlü rap artan bir hızla büyümeye devam eder. Rap yapan kişilerin sayısında ve sözsel çeşitlilikte büyük bir artış olur. Ancak sayısal anlamdaki bu artış nitelik ve nicelik tartışmalarını başlatacaktır. Bu tartışma rapçi sayısı arttıkça ve yapılan şarkıların kalitesinin düştüğü yönündedir. Dönemin beatlerine ve sözlerine genel anlamda bakıldığında bu eleştirilerin haklılık payı olduğu söylenebilir. Görüşme yapılan kişilerden birisi olan E2 dinlediği rapin basit kafiyelerin birleşip anlam derinliğinden yoksun dizilimiyle oluşan şiirlerden ibaret olduğunu belirtirken; küfür ve cinsiyetçi sözlerin tekrarının kulak tırmaladığını, kimi yabancı kelimelerin çiğ durduğunu ifade etmiştir (E2, 2017).

Dinlenen bir rap şarkısı çok karmaşık müzikal altyapı ya da sözler üzerine kurulabilecekken yalnızca insan ve kayıt cihazı kadar sade iki bileşenden de elde edilebilir. Başlangıçta plak ve turntableların kullanıldığı, teknik yapının maliyet gerektirdiği rap müzik kaset ve kasetçalarla daha yaygın hale gelir. Evinde kasetlerin üzerine şarkı türkü kaydeden insanlar zamanla rap de kaydetmeye başlar. Radyolarda çalan şarkının kasete kaydı ve bunun arkadaşlarla paylaşılması süreci rap albümlerine ulaşımı olmayan gençlerce tercih edilen bir durumdur. Ancak 90'ların ortalarında başlayıp 2000'lerde yaygınlaşan bilgisayar ve internet kullanımının bu üretime başka bir boyut kazandırır. Rap, artık herkesçe dinlenebilir ve yapılabilir hale gelir. Evlerde kasetlerden CD'lere geçiş sürecinin başlamasıyla kasetlerden ses olarak kaydedilip CD'ye aktarılan ya da internetten indirilen şarkılar arkadaş gruplarınca paylaşarak müzik kültürünün aktarımı sağlanır. Bu durum rap müzik için önemli bir dinleyici kitlesinin oluşması sürecini başlatacaktır. Rapin teknolojik gelişmelerle olan doğrudan ilişkisi bu teknolojinin ekonomik bir külfete sahip olmasından kaynaklanan bir handikap içerir. Bu durum Türkiye'de rap dinleyen gençleri birbirleriyle dayanışmaya yönlendirmiştir. Örneğin internet teknolojisinin Türkiye'de yükseldiği dönemde bu teknolojiye erişemeyecek sosyoekonomik düzeydeki insanları hedef grup olarak seçen internet kafeler için saat başı ücreti ödeyen gençlerin kiraladıkları bilgisayarları paylaşması bu ekonomik külfeti hafifleten, aynı zamanda da internette geçirilen süreyi dolaylı olarak artıran bir olgudur. İndirdikleri müzikler, kiralanan filimler arkadaş gruplarıyla paylaşmak grup içindeki dayanışmayı da artıran bir olgudur. Bu olgu bilgisayar teknolojisi etrafında gelişen paylaşımın ortaklaşmasıyla bu paylaşımında bulunanların zevk ve beğenisinde de artışa neden olur. Türkiye'de 80'lerin sonunda dünyaya gelmiş pek çok genç için bu süreç oldukça tanıdık. Alan

araştırması sırasında görüşme yapılan kişilerden bir kısmı bu süreçte arkadaş çevreleriyle rap yapmıştır (İ2, 2017; İ9, 2017; Ş1, 2017; İ15, 2018; Ş4, 2018)

Konuya ilgi duyan pek çok gencin kendi kayıtlarını yapıp paylaşması “kes-yapıştır” tarzının bu konudaki üretime sağladığı alan gibi pek çok neden biriken ve niteliksiz görülen bu şiirlerin bütün rapçileri kapsayan bir durum olduğuna ilişkin bir önyarıya da neden olmuştur. Yine de tüm bu çaba rapin görünürlüğüne artırması anlamında olumludur. Türkçe rapin Türkiye’deki yükselişinin emekçileri olan bu isimlerin bir bölümü Türkiye’nin oldschool rapçileri olarak da anılır. (R1, 2013; R2, 2017).

2004-2005 Türkiye’deki rapte müzikte ayrışma noktasıdır. Sagopa Kajmer ve Ceza arasında çıkan gerilim Kuvvetmira’nın bölünmesine neden olur. Bu ayrımın görünen ve rap dünyasında kulaktan kulağa yayılan efsaneler olmak üzere iki bölümü vardır. Bir iddia Sagopa Kajmer’in üniversitede Fars Dili ve Edebiyatı bitirmiş olması ve şiirlerini genel olarak aruz vezni kullanarak yazmasını dile getirmesinin (belki fazlaca övünmesinin) çevresi tarafından pek hoş karşılanmamasından dolayı gizli bir çekişmenin olduğunu söyler. Ki ilerleyen yıllarda Ceza’nın Divan-i Lügat’it Türk başta olmak üzere sözlük ezberleme çalışmaları bu söylentinin haksız olmadığına işaret eder. Bir başka iddia ise Türkiye’de rap denildiğinde hala hızlı konuşmanın akla gelmesinin nedeni olan Ceza’nın *flowing* denen akıcı stildeki başarısının Sagopa Kajmer’i gölgelemesidir. Ceza sahnede canlı performans yaparken -söylenen odur ki- iyi bir söz yazarı olan Sagopa Kajmer genel olarak playbacki tercih eder. Bu konular iki isim arasında bir kıskançlığa neden olurken gerilim büyür (Ş10, 2017).

Bir başka konu ise Ceza ve Fuat Ergin’in 2004 yılında Rocco isimli bir lolipop reklamında oynamasının rapçinin adabı muhaşeretine yakışmayacak hareket olarak görülmesidir. ²⁹ Reklam filminin *youtube* isimli video sayfasındaki yorumlarında erişim tarihinden üç ay öncesine kadar yapılan yorumlarda bu konunun tartışıldığı gözlemlenmiştir. Bu olay Türkiye’deki rap ayrımı için oldukça önemlidir. Detaylar kişilerin hangi tarafı tuttuğuna göre değişse de olayın kulaktan kulağa yayılan kısmı şöyledir. Kuvvetmira tayfasından Sahtiyan bu günlere Kolera, Sagopa Kajmer de Clementine ile sevgilidir. Kısa bir zaman sonra Kolera ve Sagopa Kajmer yeni bir ilişkiye başlar on bir yılı evli yirmi yıllık bir ilişkileri ve müzik yaşamları olur. İkili 2017’nin sonlarına doğru boşanır. Ancak o günlerde Sagopa Kajmer ve Kolera ilişkisi

²⁹<https://www.youtube.com/watch?v=-wZ8ioB7nC0> (Erişim:07.04.2019)

rap camiasında bir çeşit ihanet olarak okunur ve kimi rapçiler bu durumdan rahatsızlık duyar. (İ3, 2018; İ9, 2018; İ15 2018). Bu rahatsızlığın görünen kısmında bahsi geçen isimlerin arkadaştan da öte bir bağa sahip oluşudur. “Sagopa Kajmer’ ismiyle tanınan ünlü rapçi Yunus Özyavuz, sosyal medya hesabından 20 yıldır birlikte olduğu ‘Kolera’ lakaplı Esen Güler ile evliliklerini sonlandırdıklarını duyurmuştu. Esen Güler, sosyal medya hesabından eski eşi Yunus Özyavuz tarafından şiddet gördüğünü iddia etti.”³⁰ haberiyle yeniden gündeme gelmesiyle Sagopa Kajmer hayranları tarafından ağır hakaretlerle muhattap olması sürecine neden olur.³¹

Kişilerin birbirini nesepel olarak değil duygusal anlamda akraba olarak da görebilmesi antropologlar tarafından “sanal akrabalık” olarak adlandırılır. Rap dünyasındaki sanal akrabalık pratiği olarak ifade edilebilecek bu durum antropolojinin akrabalık kategorileri arasında değerlendirilmek istenirse Holy’nin “eylem grupları” olarak tarif ettiği “belli bir amaç için bir araya gelmiş, akrabalıklar karması üyeliği salt o an kurulmuş karmaya mensubiyet üzerindedir” tanımına uyar. (Holy, 2016: 80)

Grup içindeki erkeklerin kendilerini “bro” ya da “kardeş” olarak tanımlamaları bireyler arasındaki egzogami ilkesine de etki edecektir. (Bro, İngilizce brother kelimesinin kısaltılmış halidir ve erkek kardeş anlamına gelmektedir.)

Malinowski’nin *Yabanıl Toplumda Suç ve Gelenek* isimli çalışmasında Trobriand’da yaptığı çalışmasında grup içi egzogami ilkesinin çiğnenmesine ilişkin şunlardan söz edilir. Trobriandlılar için “analık hakkı” kavramının çok önemlidir. Anne tarafından kuzeni ile girdiği sevgililik ilişkisi yüzünden egzogami kuralını çiğneyen Kima’i isimli gencin kız, eski sevgilisince kuralları çiğniyor olduğu gerekçesiyle toplum önünde suçlanması üzerine Kima kendisini bir Hindistancevizi ağacına asarak intihar eder. Bu intihar topluluk tarafından bir kazaymış gibi aktarılır. Malinowski olan biteni yaptığı görüşmeleri birbiriyle karşılaştırarak anlar (Malinowski, 2013: 97-102). Bu olayda dikkat çeken nokta intihar eden gencin eski sevgilisi tarafından suçlanması anına kadar toplumun gözü önünde olup biten ve insanların tabu boyutunda umursamadığı bir egzogami ilkesinin bir suçlama sonucunda toplumsal baskıya dönüşmesi ve bu baskının intihar eğilimi yaratmasıdır.

³⁰<https://www.haberturk.com/sagopa-kajmer-in-eski-esi-kolera-lakapli-esen-guler-den-siddet-iddiasi-kemiklerim-omurlarim-pert-olmus-magazin-haberleri-2422624-magazin> (Erişim Tarihi:03.04.2019)

³¹ Konuya ilişkin süreç *Kolerap* isimli resmi instagram hesabından takip edilerek aktarılmaktadır.

Türkçe sözlü rapin bölünmesine ve bugün bile pek çok gencin bu kavgada taraf tutmasına neden olarak gösterilen Kolera ve Sagopa Kajmer'in yaşadığı bu olay MC'lerin geldiği noktada yaşadığı ideolojik ve performatif çekişmeler sonucunda değil “ahlak dışılık” ithamına dayanır. Bu suçlama karşısında Kolera da taarruza geçerek kanser hastası annesinin masraflarını karşılamak için bir lolipop reklamında oynadığı söylenen Ceza'nın üzerine yine bir “ahlak dışılık” ithamıyla gider. Bu kez gayriahlaki görünen konu Ceza'nın kapitalist bir markanın reklamında oynayarak overground olmasıdır. Kolera “Allah kimseyi o kadar parasız bırakmasın” sözü Ceza hayranlarınca oldukça büyük bir öfkeyle karşılanır. (S1,2017; D10;2018) Ceza bu sırada pop şarkıcısı olan Burcu Güneş'le (2004)³² *Sahilden* isimli şarkıya yaptığı düet yüzünden overground olma eleştirilerine bir kez daha maruz kalır. Bu eleştiriler Burcu Güneş'in genç ve alımlı bir kadın olmasıyla da alakalıdır.

Ceza'nın Sezen Aksu'yla (2006)³³ yaptığı düet ise böylesine bir eleştiri almamıştır. Bu da Sezen Aksu'nun bir kadın pop figürü olarak toplum üzerindeki gücüyle bağlantılı olmalıdır. Ceza'nın oynadığı reklamdaki hastalık ve para ilişkisinin sunulması o dönemi gözlemleyen kişilerin yaptığı aktarımlara dayanır. Reklamın videolarını içeren youtube isimli video platformunda reklamın çekildiği tarihte Ceza'nın annesinin hayatta olmadığı bu yüzden böyle bir paraya ihtiyaç duymaması gerektiğine ilişkin yorumlar da vardır. Bu durumun işaret ettiği şey, Ceza'yı sevenlerin onun yaptığı ve onaylanmayan bir hareket karşısında yetişkin bir erkek evladın ailenin maddi sorumluluğunu almak için gerekiyorsa sevenlerini üzme ya da karşıtlarının eline koz vererek kendini kurban etmesi söylemidir. Ailesi için çabalayan bir erkek figürünün rape ihanet ettiğini söylemek de Ceza karşıtlarını gayriahlaki bir konuma itmek için önemli bir hayran saltosudur. Bu durum Ceza'nın kendisi tarafından aktarılmaz.

Böylece underground ve overground olma tartışmaları rapteki ayrışmayı derinleştirir. Ceza'nın kızkardeşi olan rapçi Ayben Sagopa Kajmer'e, Sagopa Kajmer “*Disstortion Ep*”(2005) isimli albümle Ceza'ya diss atar. Bu albümde Kuvvetmira'dan altı isim yer alır. Albümün sözleri oldukça Ceza'nın bedensel görünüşünden dünya görüşüne ve aile yaşamına kadar oldukça geniş bir alanda ağır eleştiri hakaret ve küfür içerir. 2005 yılında Türkçe rapte alternatif dalga başlar. N.F.R

³²<https://www.youtube.com/watch?v=Kj-EgYdONDo> (Erişim Tarihi:08.04.2019)

³³https://www.youtube.com/watch?v=YJEphg_c8VQ (Erişim Tarihi:08.04.2019)

Team'in kurucusu Nefer Flex, Ais Ezhel gibi pek çok sanatçıyı bünyesine alan Kat10 oluşumu kurulur. Nefer Flex Türkçe ve İngilizceye yapar. Nefer Flex ve Ezhel şarkıları 90'lar gençliğinin Ankara'daki yaşam tarzı hakkında doneler verir. (R2, 2017)

2005'te Sagopa Kajmer ve eşi Kolera, Melankolia Müzik adlı şirketi kurar. Türkçe rapteki kırılma diye bahsedilen Sagopa Kajmer ve Ceza ayrışmasından sonra bu müzik şirketi Kolera ve Sagopa Kajmer'in kendi rap algılarını yarattığı ve bir anlamda kendilerini diğer rapçilerden soyutladığı bir oluşuma dönüşür. Aynı yıl İzmir'den Anıl Piyancı Yeşil Oda'yı kurar Araf gibi yeni nesil isimler Yeşil Oda bünyesine eklenir. Piyancı, Yeşil Oda'yı Ankara ve İstanbul'daki rapçilerle buluşturması ve düzenlediği rap organizasyonlarındaki başarısıyla bilinir.³⁴

2007'ye gelindiğinde Karabük kökenli Kayra ve İstanbullu beatmaker Farazi, Farazi V Kayra grubunu kurar. Farazi V Kayra rapte hikâye anlatıcılığı(storytelling) tekniğinin en yetenekli isimleri olur. Kayra aynı zamanla Karabükspor'la birlikte anılır. "*Hayalet Isığı*" ve "*Muzizeye Bir Hafta*" Türkçe rapin hikâye anlatıcılığı (storytelling) tarzındaki en başarılı albümleridir. (R1,2013). 2007'de Ceza MTV'nin en iyi Türk şarkıcısı ödülünü alır. 2008'de Eskişehir'de Leşker Asakir ve Allame önderliğinde Batarya Company'yi kurar. 2009'da Saian, Hayki, Karaçalı, Patron ve Da Poet ile Professional Music Company (PMC) kurar. (R1, 2019) Bu isimler ilerleyen dönemde İstanbul'daki rap üretiminde oldukça önemli hale gelirken İstanbul'un Avrupa ve Anadolu yakası rapçileri arasında köprü niteliği görürken Anadolu'dan İstanbul'a gelen rapçilerle de önemli işlere imza atmaları anlamında kıymetlidirler. Bu yılda Star Tv'de yapılan Rapstar isimli yarışma hem tavrı hem içeriğiyle oldukça eleştirilmiştir. O yıllarda Ceza ve Fuat'ın çıktıkları programlarda yaşadığı talihsizlikler rap'i aşağılamak için ya da bu ikiliye karşı kullanılmıştır. Programa dair genel sorun televizyonlarda yükselen her değerın satılmaya çalışılması ve rapçilerin televizyon dünyasıyla yaşadığı kan uyuşmazlığıdır. Bu durum yıllar içinde Türkçe sözlü rapin yapımcılar ve piyasa tarafından para kazanma anlamında ümit vadettiğini gösterir. Underground ve overground tartışmaları reklamlarda oynama, televizyona çıkma vb. pek çok konuda gelse de 2010'lardan sonra Türkçe sözlü rape dahil olan hemen herkes piyasayla angaje hareket etmiştir. Ezhel'in pek çok müzik aletine iyi derecede hâkim olması, akustik müzik ortamında da rap yapmasına neden olur. Kökler Filizleniyor

³⁴<https://www.hiphoplif.com.tr/> (Erişim Tarihi: 08.04.2019)

isimli grupla Anadolu ezgilerini reggie müzikle harmanlaması onun popülerliğini artırırken yaptığı dizi müzikleri Türkiye’de rapin geniş kitlelerce beğenilmesini sağlamıştır.

2014 yılında Da Poet, Farazi V Kayra, Savai ve Sorgu’nun önderliğinde 90 BPM ekibi 90 BPM albümünü çıkarır. Kayra gibi müziğin ideolojisine dair kafa yoran isimler rap içindeki tartışmalardan uzak durarak söz ve müziklerinde kalite arayışı içinde olduklarını ve diğer konularla uğraşmadıklarını dile getirir “*Mertel Kasetçilik*” isimli şarkı Farazi V Kayra’nın rapin emektarlarına saygı duruşu niteliği taşır. (R1,2013)

2010’dan sonraki dönem için rape dair takvim tutmak oldukça zordur. Nedeni rapin hızla gelişmesidir. Bu gelişmenin önemli nedenlerinden birisi yeni nesil rapçilerin bir arada üretim yapmasıdır. Hiphoplife etkinliği olan *Organize Oluyoruz 1/2/3* isimli albümlerinde yer alarak yeni bir işbirliğinin fitilini yaktı. (Dindaş, 2018)

2011 yılında Master Of Turkráp ekibi *İhtiyar Heyeti* adında bir toplama albüme imza attı.2012 yılında Gazapizm önderliğinde Argo İzmir Stüdyosu kuruldu. Bu stüdyoda Zede ve Boykot gibi İzmir sahnesinden isimler etkinliğini sürdürmeye başladı. Gazapizm, ilk olarak S1F1R B1R dizisi için yaptığı şarkılarla kitleleşirken Çukur isimli dizi için yaptığı şarkı ile sesini tüm Türkiye’ye duyurdu. 2013 yılında İzmir’in Karşıyaka ilçesinde Grogi önderliğinde 90's Records stüdyosu kuruldu Devrap Freestyle(serbest stil) isimli yarışmada Hidra birinci, Grogi ikinci, Allame ise üçüncü oldu. Allame ve Joker’in atışmasıysa hafızalara etkinliğin en önemli sahneleri olarak kazır,³⁵ Bu etkinlikte taşkınlık yapan ve rapçilere bir şeyler fırlatan dinleyiciler uyarılıp sakinleştirilmiştir. Rapçiler hayran gruplarını iyi olanı alkışlamaları konusunda telkin eder. Master Of Turkráp ekibi Oldschool Warrior adında ikinci toplama albümlerini kaydeder, albüm 2015 yılında satışa çıkar.³⁶

2014 yılında Eskişehir’de Joker tarafından HiphopJobz! stüdyosunu kurulur. Bu yılda Ozbi “*Halk Edebiyatı*” isimli albümü yapar halk kültürü ve rap bağıını kuran bir köprüdür. Toplumsal duyarlılığı ağır basan bu albüm ismi rapçinin halk edebiyatına gönderdiği selam ve onu yeniden yorumlayışı anlamında önemlidir.³⁷

³⁵<https://www.youtube.com/watch?v=fYnUKqarvXI> (Erişim Tarihi: 08.04.2019)

³⁶<https://www.hiphoplife.com.tr/> (Erişim Tarihi: 08.04.2019)

³⁷<https://www.youtube.com/watch?v=0obmKv1lqq&list=PL6bWSO9itU1W5NTcoErBrylpV1OKZwB1d> (Erişim Tarihi: 08.04.2019)

2015 yılında Joker, “*Microphone Show*” isimli ilk bandrollü albümünü çıkarır. Albümün ismi Ceza’nın “*Holocoust*” isimli şarkısına selam olarak görülebilir. Bu yılda *HipHop Jam İstanbul* gerçekleştirilir. Festivalde otuz üç MC sahne aldı. Bu yıl rap müziği bıraktığını açıklayan Pit10, kendi ismi Server Uraz’la müziğe geri döndü ve Beta, Şanışer, Selim Muran’la Epidemik isimli stüdyoyu kurdu.³⁸

Milenyuma girerken pek çok ses yarışmasına iyi, kötü, orta düzeyde rapçiler katılsa da 2015 ve sonrası yetenek ve ses yarışmalarında en çok MC görülen yıllar oldu. Buna TV8 televizyonunun sahibi ve pek çok programın yapımcısı Acun Ilıcalı’nın rape olan kişisel merakının etki ettiğini ilave etmek gerekir. Bu yarışma programlarına katılmak bir grup rap inleyeni tarafından makbul karşılanmaz. Fakat Türkiye’deki rap ortamındaki sıkı ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda yıllarca rap yapan fakat sesini büyük kitlelere duyuramayan Rap Angels Q. bu programlara katılarak yeni bir dinleyici kitlesi yakalamaya çalışmasının genç rapçiler için bir seçenek yarattığı gibi bir gerçeklik de vardır. Bu yarışmalarla isimlerini duyuran isimler şöyle sıralanabilir. 2015 yılında Burak ve Erdal Toprak kardeşler Yetenek Siziniz Türkiye yarışmasında ikincilik derecesi, Zeo Jaweed, O Ses Türkiye isimli yarışmada üçüncülük derecesi alır. 2016 yılında Tankurt Manas, O Ses Türkiye yarışmasında dördüncülük derecesi alır.³⁹

2016 yılında Türkrapfm 2.Radyo Akademi Ödülleri’nde " Yılın En İyi İnternet Radyosu" ödülünü kazanır. Bu yılın Ocak’ında alternatif rock şarkıcısı Hayko Cepkin “*Aldırma Gönül*” isimli coverında Hayki’yle düet yapar. Kezzo, “*Kafamın İçi*”, Dr. Fuchs “*Her Şeye Rağmen*”, Hidra “*Hoşgeldin Dünya Senin Evin*”, Yener Çevik “*Sokak Dili ve Edebiyatı*”, Gazapizm “*Bir Gün Herşey*”, Radikal “*Nefes Al*” isimli albümlerini piyasaya çıkarır. Antakyalı rap grubu Orontez’in üyesi olan Kargaşa’nın (Alperen Nejdett Fellah) yaşadığı trafik kazası sonucu yaşamını yitirmesiyle Suikast, Kargaşa anısına bir albüm hazırlar. Aynı yıl Orontez grubunun üyesi Knock Out yeni bir video klip yayınlar. Kolera, “*Kolokolik*” isimli solo albümü Sagopa Kajmer prodüktöründe gerçekleşir.⁴⁰

2017 yılında Sagopa Kajmer, “*366. Gün*” isimli şarkısını yayınladı. Artık rapçilerin görünürlüğüne ve piyasalaşmasına ilişkin eleştiriler azaldı derken Contra

³⁸<https://www.hiphoplif.com.tr/> (Erişim Tarihi: 08.04.2019)

³⁹<https://www.acunn.com/> (Erişim Tarihi: 08.04.2019)

⁴⁰<https://www.hiphoplif.com.tr/> (Erişim Tarihi: 08.04.2019)

“*Ters Yön*” isimli çalışmasıyla youtubeda 25 milyon görüntülenmeyi aşarak herhangi bir şirkete bağlı kalmadan ayakta kalılabileceğinin sinyallerini verir. Bu yılda Allame “*Anakronik*” albümünü; Makale⁴¹ “*Ritim ve Şiir*”i; Norm Ender “*Aura*”yı piyasaya sürer. Makale isimli grup İsviçre’de Türkçe sözlü rap yapan ilk gruptur. Türkrapfm 3.Radyo Akademi Ödülleri ve 5.Sihirli Mikrofon Radyo Ödülleri’nde “Yılın En İyi İnternet Radyosu” ödülleri kazanır. 2017 yılında Radyo Mic Beatz yeniden yayın hayatına başlar, Radikal ve Sybra “*Kul Yarası*” isimli bir çalışma yayınlarken Rapor 2 grubu 20. yıl anısına yeniden albüm yapmak için toplanır. Sagopa Kajmer “*Ahmak Islatan*”adında yeni bir albüm yayınlar. Yılda Sagopa Kajmer ve Kolera’nın yaşadığı boşanma Melankolia Müziğin geleceğini değiştirir. Sagopa Kajmer muhafazakâr ve İslamcı bir çevrece dinlenirken ateist olduğunu açıklar ve hayranlarını büyük bir hüsrana uğratar. ⁴²

⁴¹www.youtube.com/watch?v=tPIvEoS6ftE&list=PLtPSs1eHRppSFmlkjMQFG8cLfiMYa7Gy_
(Erişim Tarihi: 08.04.2019)

⁴²<https://www.hiphoplife.com.tr/> (Erişim Tarihi: 08.04.2019)

BEŞİNCİ BÖLÜM

5.BULGU VE YORUMLAR

5.1. Gençliğin Diasporik Kimlik Pratiği

Türkçe Sözlü rapin ortaya çıkış sürecine etki eden önemli unsurlardan birisinin diasporik kimlik pratikleri olduğundan bahsedildi. Bu kavramı kimlik pratiği diye tanımlamanın nedeni pratiğin değişken doğasıdır. Bu güne dek Türkçe sözlü rape ilişkin yapılan çalışmaların kiminde oldukça katı bir dille ifade edilmiştir. Bu nedenle çalışma bağlamında elde edilen diasporik kimlik pratikleri ile bu kimliklerin zaman, mekân ya da duruma göre anlık olarak kurgulanabileceğini, bahsi geçen kimlik kavramının ezeli bir katiyet içermediğini vurgulamak gerekir. Bu gençliği içinde dönem gelişen bazı kimlik kodlarında Türkçe sözlü rapin katkısı oldukça büyüktür.

Türkçe rapin üretiminden evvel Türkiyeli gençler bu müzik tarzını Almanca ve İngilizce olarak yapmışlardır. Bu nedenle bu dönemde yapılan şarkılar Türkçe rapin ilk dönemine dâhil edilmez. Bu oluşumlardan en önemlisi 1986-1987 yılında Berlin Kreuzberg’de ortaya çıkan Islamic Force’dur. Grubun ismi grup üyelerinden Maxim’in fikridir. Grubun ilk albümü My Melody/Istanbul (Islamic Fore, 1992) Barış Manço’nun Gülpembe; o dönemde Zülfü Livneli ve İbrahim Tatlıses tarafından da söylenen “Leylim ley” gibi şarkılardan sampleler içerir. Bugün bu albüm Berlin Şehir Müzesi’nde sergilenir (Bahar, 2018).

Yapılan ilk Türkçe sözlü rap olarak belirtilen “*Bir Yabancıнын Hayatı*” isimli şarkı yarı İngilizce yarı Türkçedir. Şarkının Türkçe olan bölümü şöyledir.

“Almanya n’çin getirildin buraya
Var ya bu para kazan ve harca sakla bir parça
Dön geriye hay yaşa saçma saçmalama
Alışmışsın baksana Mercedes araba ceplerinde para
Gezer tozarsın yaşarsın ara sıra
Ama bir varmış bir yokmuş gibi değil bu hayat
Çekil bükül eğil dazaklar Hitler gibi yığılıp
Vuruyor kırıyor seni çiğniyor
Onun için susma içine gömme
Vursak da sönme ateş yakar ve geçer
Bu acı da elbet bir gün sona erer
Ve onlar terler sağ ya da sol ne fark eder
Yeter yeteri kadar soldu renkler
Ay yıldızın kırmızı beyazın eğilmesin
Ezilmenin acısı sana verilen bu hayat bir hediye daima ilerle bakma geriye
Beyaz tuzaklara sakın düşme beynini kolunu zehirle deşme” (King Size Terror, 1991).

King Size Terror grubunun Nuremberg şehrinde yaptığı bu şarkının beatlerindeki elektronik tınının yoğunluğu şehrin elektronik müzikle olan ilişkisiyle

alakalıdır. Söz yazarı Alper Aga'nın geldiği sosyopolitik çevre şarkıya oldukça yoğun bir şekilde sirayet etmiştir. Şarkı, Türkiyeli göçmenlerin yaşamına sinen uzamsal müphemlik, geri dönmedeki kararsızlık, burada başarılı olmanın ölçütü olan para kazanmak ve biriktirme olgusu, Almanya'da artan ırkçılığı, Türkiye'deki sağ- sol çatışması ve bunun bir son bulması gibi pek çok konuya temas eder. Şarkının Türkçe olan kısmı bayrak vurgusu, gururlu ve başı dik olma mesajının yanında Almanya'da o günlerde oldukça büyük bir sorun olan uyuşturucu kullanımından kaçınma uyarısıyla son bulurken müziğin bitmesine yakın İngilizce olarak "bir yabancı olmaktan gurur duyuyorum" sözleri işitilir.

Cartel, Türkçe sözlü rap yapmak üzere bir araya gelmiş, üyeleri farklı tarihler içerisinde değişmiş bir gruptur. Türkiyeli Erci-E, Karakan ve Da Crime üyelerinin oluşturduğu beş kişiyle birlikte biri Kübalı biri de Alman asıllı olan yedi kişilik ekip *Cartel* isimli ilk albümünü 1995 yılında çıkarır. Cartel Türkiye'de 300000, Almanya'da ise 20000 sattığı albümüyle büyük ses getiren grup Türkiye'deki politik çatışmaların bir parçası ve sözleriyle kitleye yön veren tarafı haline gelecektir. (Kaya, 1997: 154)

Cartel albümünde "Cartel bir numara en büyük/Cehennemden çıkan çılgın Türk" ve "Cartel'dekiler kankardeşler" imajının beğeni toplaması ve grubun birlik olma yolunda yaptığı çağrı gençlik tarafından önemli bir destek görecektir. Cartel'in avantajı şarkılara seçilen samplelerin Türk halk müziği ve oryantal temalar içerirken rap yapılan dilin Türkçe olmasıdır. Ruth Toma'nın yazdığı ve Fatih Akın'ın (2002) yönettiği "*Solino*" isimli filmde yönetmen olmak isteyen Gigi ve ona yardım eden Johanna karakterlerinin endüstriyel bir bölgeye giderek çektiği filmde Johanna şunları söyler: "*Babam şurada, bacaların olduğu yer var ya, orada çalışıyor. Küçükken hep babamın özel biri olduğunu düşünürdüm. Çünkü her gün cehenneme gidip canlı dönmeyi başarırdı. Bugün ne peki? Cehennemi olmadan. Bir zavallı.*" Buradan hareketle cehennem kavramının göçmen edebiyatının bir parçası olarak sadece müziğe değil filmlere de yansıdığı söylenebilir. Konuk işçilerin çalışma koşulları ve Almanya'daki yaşamın rap sözlerine yansımaları Almanya'da gelişmekte olan Türkçe sözlü rap Türkiye'de politik bir kanala iter. Islamic Force grubundan ayrıldıktan sonra Türkçe sözlü rap yapmak isteyen DJ Tan (Taner Bahar) grubun Türkiye'de beklenmedik bir şekilde politik bir öneme olmasından duyduğu rahatsızlık sonrasında Cartel'den ayrıldığını ifade eder (Bahar, 2018).

Grubun içinden ve dışından gelen eleştiriler ve milliyetçi hareket tarafından benimsenmesine karşın Cartel (1995) “*Kankardeşler*” isimli şarkıda “Birimiz hepimiz hepimiz birimiz/Türk, Kürt, Laz, Çerkez/Ayrımcılık yaparsak kaybedeceğiz.” der. Aynı albümdeki “*Çek bir Fırt*” isimli şarkı dönemin en büyük sorunlarından olan uyuşturucuyla mücadele için yazılmıştır.

Islamic Force’un Türkçe rap yapmaya başlaması ve Berlin Kreuzberg’de yaşayan pek çok rapçinin bu harekete katılması Cartel’in yarattığı havayı kırma yolunda önemli bir adımdır. Grubun isminin yarattığı dinsel imgelemin aksine şarkı sözleri oldukça bütünleştiricidir.

“Ha büyük şehirde bir zengin genci
Ha da sokaklarda garip dilenci
Fark etmez ya Sünni ya da Alevî
Mademki insandır saygımız vardır
Mademki insandır saygımız vardır
Ve canlardır
Mademki insandır, saygımız vardır
Bu bir karardır, aksi takdir zarardır
Hepsi aynı kalp, aynı kan, aynı damardır
Sizler bunu bilmez misiniz
Lütfen beni bir dinler misiniz
Ciddi misiniz
Gariplerin açlıktan ölmelerini ister misiniz
O kadar pislik misiniz (yo)
Lütfen lütfen lütfen lütfen, bırakın bunları
Lütfen lütfen lütfen durdurun şunları
Çünkü; böyle gelmiş, böyle gidecek korkarım vallah
İnanın bana zenginde bol, ama fakir arar o yüzden
Her sabah kalktın mı bir insan olmayı dene
Göğsünü kalbinin oturduğu yeri bir dinle
Ve düşün! Nala mülke fazla düşkün olma
Hayat bazen üç gün sürebilir, evet olabilir
Gelebilir aklını yerine getirecek bir olay başına
İstersen acıma etrafındaki garibanlara onları takma
Yeter hadi gelmişsin insan git

Nakarat

Bir garip açar gözümü bakar dünyaya
O kadar zaman geçti, anlayamadım hâla
Neden neden neden neden hep ona vurur kadeh
Hemen hemen hemen, biri demeli ki
Artık dur, yeter
Aç kapıyı, çık dışarı, kaldır başını, gör dünyayı
Bitenleri, olanları; ortamındaki adi insanlar
Görmüyorsan benden değil
Zengin zenginleşiyö, fakir hâla aynı yerde
Onların hakları kim yer de, nerde
Cevabı "yiğin efendiler, yiğin dedik" hâla diyoruz
Raple, halkın sesiyle geliyoruz
Ve bu haksızlıklar bitmezse, biz de bitmiyoruz
Ve bu haksızlıklar bitmezse, biz de bitmiyoruz
Ve geliyoruz geliyoruz

Nakarat

Hayatında her gün bir iyi insan olmaya çalış
İnsanları say ve küstüklerinle barış
Bir fakirin önünde güzel kızarmış etini kesip yeme
Bir garip sana yaklaşır, vardı mı
Etrafını sardımı, yardımını esirgeme
Lütfen bir hayvana benzeme, deneme
Onun gururuna elleme, hergele
Böyle devam edersen senin sonun baya beter olur
Yeter, yoksa dolar cüzdanın
Çok çok çok pis şeylerle
Zelzele olur göğsünde, ne kadar kendini övsen de
Bir aynaya baksan da gör sen neyin nesisin
Dünya malına tutkunsun, bir tipliksin
İnsanlık merdiveninden çok çabuk inmişsin, bir pisliksin
Senin gibiler garipleri zevkle eziyor
Senin sonun hiç iyiye benzemiyor
Senin gibiler hep paraya tapıyor
Senin sonun hiç iyiye benzemiyor” (Islamic Force, 2018)

Almanya'daki Türkçe hip hop dünyası Kreuzberg'in eski plaka kodu olan 36'dan esinlenilerek kurulmuş 36 Boys isimli bir çeteden önemli bir ölçüde etkilenir. 80'lerde başlayan dostluk, dayanışma ve öz savunma duygusuyla oluşmuş çetenin üyeleri rap, graffiti ve DJ'lik gibi alanlarda aktiftir. Daha evvel öz edilen Boe B.'nin Islamic Force grubunun sözlerine hümanist anlamda etki etmesi şiire yansır.

36 Boys Çetesi zaman zaman artan ve azalan sayısına ve eskiden olduğu gibi aktif faaliyet göstermemesine karşın Almanya'da hala oldukça güçlüdür. 36 Boys sokaklarda korumasız ve başıboş pek çok genç için hip hop kültürünün katkısıyla sanatsal bir alana dönüşmüştür. Bunda Almanya'nın gençleri suçtan korumak için onları sanata teşvik edecek projeler geliştirmesi, bu kapsamda da göçmen gençlere müzik yapmaları için stüdyolar organize etmesinin de önemli bir etkisi vardır.

Diasporik kimlik pratiği olan kendini tanımlama ve dışa vurma evresi olarak bahsedilecek iki ayrı zaman Almanya'daki Türkçe sözlü rapin icrasına etki etmiştir. “Ben kimim” sorusu Türkiye’de “Almanca, Almanya’da yabancı” olarak verilecek basit bir cevapsa bu kimliği dışavurum evresini tetiklemiştir. Bu dışavurumsa zaman içerisinde yeniden ve yeniden şekil almıştır.

Şarkı sözlerinden anlaşılan dur ki Almanya'nın rap ortamındaki gençler Türkiye’de yaşanan siyasal hareketlere uzak olmalarına karşın kendilerini politik olarak bir yere konumlandırma çabası da hisseder. Bu çabanın nedeni özlemi duyulan ve geri dönüş planlarının kurulduğu vatanın huzurlu olmasının huzurlu bir gelecek sunması hayaliyle de ilişkilidir. Bu nedenle “çıkılan vatan” ile bağların sürmesi olası

bir dönüşte karşılaşılacak “yabancılık” yaftasının da önüne geçer. Bu nedenle vatana bağlılık unsuru ilk dönem şarkıların temasına işlemiştir. Ancak Almanya’da göçmen olarak yaşıyor olmanın getirdiği ödev ve sorumlulukta kaynaklanan bir diğer konu vardır ki o da Almanya’yla olan bağlılık ve güven ilişkisinin sürdürülmesidir.

Şarkı sözleri her ne kadar Almanya’da yaşanan kötü günlere işaret etse de buradan kopuşun öyle kolay mümkün olamayacağına bilinci şarkılardaki emek, alıntı, kardeşlik gibi kavramlarda kendisini sunacaktır. Bu kavramların işaret edilmesinin nedenlerinden birisi burada kalmayı emek gücüyle hak etmekten geçer. Bu da olası bir kesin dönüşün gerçekleşmemesi ihtimali doğrultusunda diasporik alanla yapılacak uzlaşımın kapılarını aralayacaktır.

“Dünyanın her yerinde gansta rap yapan kişilerin silahlı olayları olur. Zaten öyle olmasa boş yaptığı için rapçiyle dalga geçerler. Ama bazıları vardır ki ufak tefek suçlardan hapse girip birden gansta rapçi olur. Bazılarının kendilerini silahla vurduğu gibi söylentiler var. Bir göçmen olarak üç yıldan fazla –sanırım- hapis yatarsan sınırdışı olursun. O yüzden alınacak ceza önemlidir. Birkaç defa birkaç gün hapse girersen efsane büyür. Hikâyen inandırıcıysa hayranların çoğalacaktır.” (D6, 2018)

Diasporik kimliğin bir parçası olan öz savunma grupları girdikleri ya da bizzat başlattıkları kavgalar neticesinde yaralanma ya da ölümlerle biten olayların yaşandığı bilinir. -Bunlardan rap için en akılda kalıcı olan Tupac’ın ölümüdür.- Fakat yapılan eylemlerin tamamının amacı fiziksel bir tahribata yol açmak değildir. Bunun nedeni diasporik alanla içinde olunması zorunlu olan işbirliğidir. Bu işbirliği Türkiye’de alt gelir düzeyindeki gençlerin dayanışmasıyla benzeşir.

Diasporik kimlik pratiği olarak adlandırılan “kimliksizlik” tanımı karşısında uluslararası alanda kendine yeni bir yer inşa etmek bu noktaya tekabül eder. Bu süreçte, ait olunduğu düşünülen vatanla yaşamak zorunda kalınan alan arasında inşa edilen müziğin başlangıcında tamamen Amerikan ve Alman müzikal beğenisi etkisindeyken Türkçe ve Türkiye’ye doğru açılan akışında izlenebilir. Ulus ve sınırötesi bir alanda inşa edilen kimliğin yalnızca anavatanından değil farklı tarihsel süreçlerden beslendiği de olur. Jabonsky’nin (2012) New York’ta yaşayan Rusya göçmeni Yahudilerin kendilerini Çingene punk müziğine yakın hissetmesini konu alan çalışması da böyle bir noktaya değinir. Bu nokta, müziği benimseyenlerin kendilerini ana akımdan ayrı görmeleridir. İki ülkede de kendini var edememek, iki tarafın da kendisini yeterince anlamadığını ifade etmek öznenin de ayrışma isteğinden ileri gelebilir.

Almanya’da doğup büyüyen Eko Fresh (Ekrem Bora) kariyerinin ileri dönemine

dek sözlerinde Alıncayı tercih eder. Killa Hakan'ın onu Türkçe sözlü rap yapmanın “yürek işi” olduğuna ikna etmesiyle Killa Hakan ve Ayaz Kaplı'yla “*Her Şey Yolundadır*” isimli şarkıyı söyler.⁴³Almanya'daki rap tartışmalarında Cool Savaş'la girdiği ünlü dissleşmelerinden sonra 1000 Bars isimli çalışmasında Almanca, İngilizce ve Fransızcada, farklı tarzlarda (reggie, gangsta vb.) şarkı söyleyerek “ustaların ustası” olduğunu ilan eder. Bu durum her türlü konu, ritm ve sahneyi icra edebilme gücünü göstererek iddia edilebilir. Eko Fresh de 1000 Bars'ta bunu yapmakla kalmamış albümünü ücretsiz olarak paylaşmıştır. Eko Fresh arabesk samplelar üzerine yazdığı “*Der Gastarbeiter*” (Konuk işçi) isimli şarkıda ailesinin Almanya'ya geliş hikâyesini ve çekilen zorlukları anlatır. Almanca bir deyim olan “*Wir sind gewisser Slag von mensch*” “Biz insanlığın kesin darbesiyiz” sözü ana akımın dışında kimlik tanımlamaya verecek örneklerden birisidir. Bu örnek Türkçe sözlü rap içerisinde değerlendirilmemesine karşın Almanya'daki diller ve kültürlerarası geçişin açıklanması yönünden önemli bulunduğu ve bulgular kısmını zenginleştireceği düşüncesiyle bu bölüme eklenmiştir.

5.2. Melez Ezgiler Modern Ozanlar

Rock müziğin Türkiye'yi etkisi altına almaya başladığı 60'lı yılların ardından yapılan araştırmalarla Barış Manço, Cem Karaca, Fikret Kızılok gibi ünlü sanatçıların bir bölümünü kapsayan modern ozanlık tartışmaları başlar. Düzgün (Düzgün, 2009) “*Âşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşümünde Barış Manço Olgusu*” isimli makalesinde Manço'nun *Aynalı Kemer* isimli şarkısının söz dizimi ve içerik anlamında âşık geleneğiyle uyum gösterdiğini söyler.

Barış Manço'yla aynı dönemde şarkı söyleyen ünlü sanatçı Fikret Kızılok'ansa Âşık Veysel Şatıroğlu'yla olan muhabbeti müzik dünyasınca oldukça yakından bilindir. Kızılok, türkülerini söylemek istediği Şatıroğlu'nun Sivas'taki evine gittiğinde başlayan dostluk, usta-çırak ilişkisine dönüşür. Âşık Veysel 21 Mart 1973'de hayatını kaybettiğinde Kızılok, "Ustam öldü, toprak oldu. Ustamın parmaklarına değen bu sazın da toprak olması gerekir. Artık ona can veren parmaklar yok" diyerek Veysel'in mezarı başında sazını kırar. Uzun bir süre müzik yapmayı bırakır. (CNN Türk, 2018) Bu durum değişen zaman koşullarıyla âşık ya da ozan tanımına ilişkin yeni bir arayış olduğunu gösterir. Fikret Kızılok, Barış Manço ve Cem Karaca gibi isimlerin âşık

⁴³<https://www.youtube.com/watch?v=8FxA-W-dLM> (Erişim Tarihi: 08.04.2019)

tarzından aldığı hikâye anlatıcılığı (storytelling) tekniği rape önemli ölçüde etki eder. Bu teknik modern medya ve haberleşme kanallarından önce hikâye anlatıcıları halkın bilgilenme, eğlenme ve kültürlenme gibi ihtiyaçlarını karşılardı. Bu hikâyeler öznel tarihsel koşullardan beslenip toplumun inanç ve değerlerinden beslenirdi. İletişim imkânlarının değişmesi bu tarzın içeriği ve önemini değiştirmiş olsa da toplumsal yaşamda hikâye anlatmak önemli bir olaydır (Öztürk, 2006:45-51). Hatta kimi toplumların gündelik olaydaki hemen her olay ve durum için şarkılarının olduğu bilinir. Anadolu’da halk ozanları ve dengbejler bu anlatım tekniğini sürdüren kişilerdir (Ş2, 2019)

Cem Karaca’nın Almanya’ya gidişinden sonraki süreci kapsayan albümleri incelendiğinde bu bir temeli olduğu görülecektir. Örneğin Almanya’da yaşadığı dönemde burada yapılan müziklerden de beslenmiş olan Cem Karaca’nın (1992) dönüşünden sonra çıkardığı *Nerede Kalmıştık* isimli albümünde hikaye anlatımı tekniğiyle yazılmış “*Sen De Başını Alıp Gitme*”, “*Bu Biçim*”, “*Sen Duymadın*” isimli şarkılar âşık geleneğine oldukça yakın anlamsallık ve kelime dizilişine sahipken “*Raptiye Rap Rap*” enstrümantal rap türünde değerlendirilebilir. Bu bağlamda âşık tarzından hikâye anlatıcılığına (storytelling) buradan da rape uzanan zamansal izlekte birbirleriyle aynı dönemde yaşamış müzisyenlerin yaptığı müziğin iki yönlü etkisinden söz edilebilir. Cem Karaca’nın albümü bu konuda gösterilecek önemli örneklerden birisidir.

Bir başka örnek olan Barış Manço’nun (1992) yılında yaptığı *Hemşehrim Memleket Nire* isimli şarkısının Islamic Force’un (1997) *Bu Dünya* isimli şarkısına sample olarak alındığından bahsedilmişti. Bu bağlamda sanatsal anlamda rüşünü ispat etmiş ve modern ozan nitelmesi yapılmış sanatçıların yaptıkları müziğin, dönemin genç enerjisi olan rapçilere düşünsel ve müzikal anlamda sağladığı katkıdan söz edilebilir. Rap, gerek Almanya’da gerekse Türkiye’de âşık tarzından da oldukça etkilenmiştir. Sagopa Kajmer’in (2004) *Bağdat Bambalanıyor* isimli şarkısı buna verilecek örneklerden birisidir.

“Sizleri ölen sayısız insan için üç dakikalık saygı duruşuna davet ediyorum.
Mermi icat oldu mertlik bozuldu
Ve merhumlar evin duvarında meçhul gazi
Mayın şehit taburu,
Mayısta kan yağmuru
Düşman uyku mahmuru
Dünya kin mağduru
Sonunda katliam, nerede sağduyu

Mevzileri nöbet alan fevziler feyz alamadan fethettiler
Ahireti, mektupları kayıp, cinayet ayıp ve kültürler bombalandı, kimse sallamadı
Bağdat ateş aldığıında kalbim vurgun yedi, güneş doğudan battı.”

Şiir Köroğlu'nun “Tüfek icat oldu mertlik bozuldu” sözüne atıfla başlar. Irak'taki savaşın Türkiye'ye oldukça yakın olması gerekeciyle savaşın Türkiye'de de önemli bir gündem konusu olması rape de etki eder. Albümün yapıldığı dönemde gerçekleşen sivillerin ölmesi ve bu suçun cezasız kalması sözlere yansır. “Topalla gezen aksamak öğrenir” her ne kadar bir özdeyiş olsa da Sagopa Kajmer'in burada bahsettiği kişi dönemin Amerikan Başkanı George W. Bush'tur. Sagopa Kajmer'in çağın güncel olaylarına duyarsız kalmaması onu ozanlık geleneğine yaklaştıran özelliklerden birisidir. Şarkının ilerleyen bölümlerinde konuya ilişkin duyarsızlığa dikkat çekilmiştir. Şarkının aşağıdaki bölümünde ise tarihin tekerrür etmesinden ve savaşın bir türlü bitmeyişinden bahsedilir.

Mumlarınızı yakın, yorgun düştü uçaklar, tebessüm etti tüm sanıklar
Tankları tanımlar tanıklar, yanıklarla dolu topraklar, karamparça bulutlar ve savaş
Yavaş ölüm kaderinin hız kaynağı, telaş pazarı, can kumarı, çıkar savaşları
B52'ler yarıda kesti pişen aşları ve dünya kan deryası,
Geleceğin bedeli pahalı, duygular yamalı
Suçu gelin etseler de kimse güvey girmeyecek, bilirim
Bu tarih değişecek ve tekerrüre dayalı imha tarihçesi, kurak sevgi bahçesi suya hasret
Topalla gezen aksamak öğrenir,
Havanın kadri yağmurda bilinir
Hatıra silinir
Ana gibi yar olmaz, Bağdat gibi diyar olmaz
Ama Bağdat bombalanır.
(Yoo Sagopa K. Kuvvet Mira)
(...)
Ortadoğusundan güneş battı ve bu şarkının üç leşi olmalı.
Bir'Leşmiş o milletler sorgulamalı,
Bir'leştirmiş Amerika yılanları çingiraklı, amacında yalanları ve kitle imha dolarları
(Sagopa Kajmer, 2014)

Sagopa Kajmer bu şiirinde oldukça çok söz oyunu yapar. Birleşmiş Milletler kelimesinin farklı yazılışı ve tonlaması bu kurumun savaşta üzerine düşen görevi alarak sivillerin ölümüne engel olmamasından dolayı kokuşmuş olduğu şarkıda işaret edilir. Şarkı savaşın ve savaş sürecinde çıkan güncel haberlerin parçalarını da barındırmaktadır. Şiirinde nickname kullanması da âşık tarzında şiirlerin içerisinde şairin ismini kullanması geleneği olan mahlasa örnektir.

Konu açısından sevgiliye olan aşk ve özlemi anlatan Ezhel (2018) şarkısı “*Felaket*”, ilk verse olarak alınabilecek kısmı âşık tarzının güzelleme örneğine oldukça yakın bir içerik sunar.

“Güneşi gülüşüne nasıl sığdırdın
Döndürür kalbimi çöle
Gözünden akan yağmurlar

Döndürür çölleri sele

Saçına kopan fırtınalar
Eserken ruhumda hâlâ
Dediler: "Bu kız neymiş?"
Dedim: "Felaket, felaket, felaket"

(Nakarat)

Bu kız bi' afet, bi' afet
Gözün gözüme değse
Kopar kıyamet kıyamet
Kıyamet

Yarattın dünyamda zelzele
Hâlâ sallanır bu hergele
Kaybettim kalbimi ben yine
Ah felaket, felaket" (Ezhel, Felaket, 2018)

Ezhel'le benzer bir tema Yener Çevik'in(2013) *Donuk Mimik* isimli şarkısına yansır.

"Ege tütünü gibi mis kokmalı
Rakı gibi bembeyaz olmalı
Benim gelinim bana kafa yapmalı
O zaman kapanırım ayaklarına" (Çevik, Donuk Mimik)

İki şiir de sevgiliye olan aşka dairdir. Fakat Ezhel ve Yener Çevik'in farklı sosyal yapılardan gelmesi şiirlerine de etki eder. Ezhel bir âşık olarak sevgilinin karşısında biçare bir tavır çizerken Yener Çevik'in sözlerinde aşkı göstermenin koşulu sevgilinin güzelliği ve saflığı ve baş döndürücülüğü oldukça önemlidir.

Alan çalışması sırasında kimi rapçilerin usta-çırak ilişkisine yaklaşımı örneklendirilmişti. Bunun sözlere yansması Yener Çevik'in (2014) "Müslüm Baba Neşet Baba cennete göçtü" sözleriyle verilebilir.

Sansar Salvo'nun (2013) "24. *Şarjör* isimli albümünde olduğu gibi pek çok rapçi albümlerini yaşamlarının bir bölümünü anlattığı bir defter gibi sunar. Bu da âşıkların tuttuğu cönk denilen defterleri anımsatır.

"Gece geliyor gözlerim kapanınca
Gömdüğüm MC'lerin hepsi aklımda
24 bininci satırında olma ihtimalim nedir benim 24 yaşında
Başında bela gibi bu dünyada istenmeyişim, 24 Yaşımdaya
Kaçın ritm defteri kaçınıcı sayfa
Bu kaçınıcı batan gemi ve kaçınıcı tayfa
Kendi kafama dayadığım boş bir sayfa." (Sansar Salvo, 2013)

Sansar Salvo geçirdiği kanser hastalığından sonra yaptığı 24. *Şarjör* adlı albümünü bir şiir kitabı gibi tasarlamıştır. Albümün açılışı "Girizgâhı yapalım hadi bakalım". Hastalık sözlerine yansırken kağıt ve kurşunu metaforik anlamda eş tuttuğu görülür. Bu da bir rapçinin kendi dâhil herkese doğrultabileceği en mukabil silahın söz olduğunu ortaya koyar. Bu albüm Sansar Salvo'nun olgunluk ürünü olup dissleştiği Sagopa Kajmerin 27. Yaşında yazdığı Vasiyet isimli şarkıya göndermede bulunur. Bu

örnek nazire yapmaya bir örnektir.

Bir diğer konu ise freestyle kelimesinin açılımı esnasında bahsedilen doğaçlama ve atışma geleneğidir. Battle rap olarak da adlandırılan bu kavram sahneye çıkan rapçilere konu, sözcük ya da müzikal altyapı verilerek içeriklerinden en yaratıcı ve akıcı olanın bulunana değin yapılan atışmalardır. Bu atışmalar âşık edebiyatının en özgün özellikleri arasında sıralanır. Freestyle kapışma olarak adlandırılan rapçi atışması bazen oldukça büyük organizasyonlarda eleme yoluyla bazen de sadece iki rapçinin atışmasıyla gerçekleşebilir. Freestyle kapışmanın kuralı bazen iki taraf arasındaki kontrolü sağlayan bir başka MC ya da DJ'in konu ya da müzik vermesiyle başlayabilir. Karşılıklı yarışan iki kişinin de eşit sürede birbirlerini oldukça iyi dinleyerek yaptığı iğnelemelere karşılık veremeyen MC kapışmayı dinleyicinin alkışları ya da çıkardığı seslere göre kazanıp kaybedeceğini anlamaya başlar. Sahneyi kontrol eden hakem görevindeki MC ya da DJ iki tarafın birbirine karşı yaptığı atakları ve seyircinin reaksiyonunu da göz önünde bulundurarak taraflardan birini galip ilan eder. (R2, 2016; R7,2017).

Alan araştırmaları sırasında Freestyle kapışmaların yarışma ortamında yapılması takdirinde dinleyici gruplarının yaşadığı gerginliklere tanık olunmuştur. Rekabetin düzeyi arttıkça MC'ler de küfür ve argo kullanımıyla birbirini tahrik etmeye çalışabilir ancak MC'lerin hayran grupları gibi sahnede kavga etmesi makbul ya da mümkün değildir. Zaten freestyle kapışmalarda küfür ve kavga tercih edilen bir durum değildir. Bu nedenle eski rapçiler freestyle yaparak o yılın en iyisinin belirlendiği yarışmalara katılmazlar. Bunun yerine konserlerinde davet ettikleri MC'lerle bu tarz performanslar gerçekleştirirler. Burada hedef yenmekten ziyade sözdeki ustalık emarelerini göstermektir.

Geçmişte yapılan “modern ozan” tanımının genişletilmesi için rapin sunduğu şey yalnızca şiir değildir. Gerek aldığı samplelarla, gerek söz ve felsefesi gerekse toplumda yarattığı kültürle rap güncel manada halk şarkılarının toplumsal işlevini görmektedir. Toplumun sevinçleri, acıları; ülke ve ülke dışında yaşanan olayların dinleyene haber verilmesi, eğlence gibi pek çok işlevi bulunan Türkçe sözlü rap kültürlerarası ve yerel bir karaktere sahiptir. Bu kültürlerarasılık Türkçe sözlü rapin şiirini sözselsel ve şekilsel olarak; müziğini ise ulus ve uluslararası biçimde melezleştirir.

5.3. Türkçe Sözlü Rap ve Edebiyat

Türkçe sözlü rapin Almanya'daki başlangıcından Türkiye'de oluşturduğu süreç izlenildiğinde onun göçmen edebiyatına ilişkin önemli bir birikim sunduğu sonucuna varılır. Göçmen edebiyatı kavramının göçün bir süre sonra biteceği öngörüsünden kaynaklanarak yaşayacağı süreklilik problemi barındırması gerekçesiyle kimi edebiyatçılarla kullanımının eleştirildiğine daha evvel de değinilmişti. Bu kavramın kullanımının tercih edilmesi üç kuşağın yaşamına etki eden göç olgusunun toplumsal anlamdaki önemine işaret etmek içindir. Tarih, ülkelerarası anlaşmalarla yaşanan gerçeklikleri kaydetmiş olsa dahi kişilerin hikâyelerini yazan ve toplumsal belleğe nakşeden konuya ilişkin edebi ürünlerdir. Bu nedenle konuya eleştirel yaklaşan edebiyatçıların dışında oluşan yazın ve yapılan araştırmalarda belli başlı şu terimler göze çarpar:

“Konuk (-Misafir) İşçi Edebiyatı (Gastarbeiterliteratur), Azınlık Edebiyatı (Minderheitsliteratur), Gurbetçi Edebiyatı (Ausländer Literatur), Yabancı Edebiyatı (Literatur der Fremde), Göçmen Edebiyatı (Migrantenliteratur), Kültürlerarası Edebiyat (Interkulturelle Literatur), Kültür- aşırı Edebiyat (Transkulturelle Literatur)” (Zengin , 2010: 332-333).

Bu kavramlar göç eden kişilerin onları sınıflayanlar nezdinde aldığı isimler olarak da görülebilir. Türkçe sözlü rap bu yazına dâhil eden Ali Osman Öztürk de esas olarak göçmen edebiyatı üzerine çalışmıştır. Çalışmaları yeni dönemde yapılan şarkıları kapsamayan Öztürk Cartel, Karakan gibi gruplara odaklanmıştır. (Öztürk, 2000; Öztürk, 2003). Rap parçalarını resitatif bir tür olarak değerlendirirken manzum türkü estetiğinin dışındaki bu oluşumları türkü geleneği içinde göçmenlerin neden olduğu yeni oluşumlar olarak değerlendirebileceğini söyler. (Öztürk, 2017: 261) Çünkü insanlar göç ettikçe öyküleri ve türküleri de göçer bu yeni türler bazen birbirlerini anımsatırken bazen de şekilsel olarak değişir. Eski çağlarda halk ozanlarının, tüccarlar, gezginlerin yaptığı haber alıp verme görevini günümüzde yazılı ve görsel basının üstlenmesi bu değişimin başka bir boyutudur. (Göher Vural, 2011: 402) Vural'ın sözünü ettiği yalnızca insanların değil türküler ve öykülerin göçmüş olması gerçeğine türkülerin formlarının da insanlar gibi değişebileceğini eklemek Öztürk'ün “türkü estetiği dışında yeni bir oluşum” olarak önerdiği tanımı yeniden değerli kılar. Rapin Türkiye'deki etkisi üzerine bir şair, müzisyen ve Türkolog olan Ş3 ile yapılan görüşme şöyledir.

“Türkiye'de rap müzik yeraltının ve gettolardaki gençlerin yaptığı müzik olarak yer buldu

kendine. Tabii bunda Türkiye'nin siyasi durumunun ekonomik durumunun çok büyük etkisi var. Aslında bunu, bu meseleyi Cumhuriyet Tarihi'nden itibaren alabiliriz. Türkiye'de insanların üzerine giydirilmeye çalışılan müzik algısından rap müzik de nasibini aldı bence ve genel olarak kenarda duran itilen ikinci belki üçüncü sınıf muamelesi gören bir müzik tarzı oldu.

Ben rap müziğin Türkiye'deki yükselişini önemsiyorum. Nedeni de şu: baskı altında tutulan her şey gün gelir değerini bulur. Rap müziğe her zaman kıymet verildi Türkiye'de. Sadece ana akım medyada duymadık dinlemedik ama birazcık o fildişi kulesinin dışında yaşayan insanlar birazcık gettolarda zaman geçiren insanlar arabalardan çıkan müziğin rap olduğunu kolaylıkla görebilmiştir yani.

Ben Ankara'da henüz bir lise öğrencisiyken rap müziğin bu kadar çok sevildiğini bilmiyordum. Ne zaman ki İstanbul'a okumaya geldim, bir kenar mahalledeki öğrenci yurdunda kalmaya başladım orada duyduğum bütün sesler rap müzikti. E tabii; rap müziğin birazcık da evrim geçirmesiyle alakalı da bir durum var. Rap müzik şu anda inanılmaz bir yükselişe geçmeye başladı. Yani yıllarca değer verilmeyen bu müzik bunu tırnak içinde söylüyorum "serseri ve işe yaramaz" adamların müziği olarak sanki sadece uyuşturucu alkol kullanan sadece en berbat durumdaki kişilermiş gibi bir algı vardı. Çünkü görünür değildi. Ama elbette Ceza, Fuat, Sagopa Kajmer gibi isimlerle bu algı kırıldı. Gençler ailelerine bu müziğin güzel örneklerinin varlığını ispat edebildiler. Ve rap müzik yapma konusunda ailelerinden onay alabildiler.

Rap müziğin bir şiirin olduğunu düşünüyorum mu? Yüzde yüz düşünüyorum. Kuşkusuz şiirdir. Kuşkusuz da şiirin en güzel hallerinden birisidir. Örneğin son zamanlarda Saian diye birini dinliyorum. Yaklaşık üç hafta önce tanıştım. Ben şiiri çok severim. Şiir yazmanın dışında çok da şiir okurum ve şiir emekçisiyim. Ve Saian'ın yapmış olduğu söz dizimi eğer sadece bir şiir olarak yazıyor olsaydı, sadece bir şair olarak var olsaydı kesinlikle büyük bir şair olarak anılacaktı. Ama müzikle yapmayı tercih etti ve şu anda bir rap sanatçısı. Rap müziğin sevdiğim yanlarından biri dili eğip bükmesi Aslında şiirde aranan şey hep budur. Büyük şairler özellikle İkinci Yeniciler'den sonra başlayan şiir hareketlerinde dilin ayarlarıyla oynamak şiiri güçlü kılan bu sayede de Türkçeyi zenginleştiren şeyler olmuştur. İşte rap bunu çok iyi yapıyor. Saian gibi underground kalmayı tercih etmiş bir çok rap sanatçısı dili alıp eğip büküyorlar ve bambaşka bir hale getiriyorlar. Yaptıkları şey Türkçe mi? Yüzde yüz Türkçe. Pekiyi sıradan mı? Hayır, kesinlikle sıradan değil. Ben bazı rapçilerin şiirlerini Ece Ayhan'dan, İlhan Berk'ten bile daha yenilikçi buluyorum. Çünkü daha gençler, çünkü öyle müzik ve sözler dinleyerek motive olmaktadır. Ve cesurlar. İyi ki de öyleler. Dil dediğimiz şey gelişen ve değişen bir şeydir. Dili ölümsüz yapacak olan da budur. Bu sadece şiir anlamında da değil Türkolojik olarak baktığımızda böyledir. Rapçiler dili değiştirme konusunda çok cesurlar ve aslında Türkçe bir gün daha iyi bir yere gelecektse, bunu kelime zenginliği, kullanım kolaylığı anlamında söylüyorum, evet şairler bunda çok etkilidir. Dili geniş kitlelere yaymalarından dolayı rapçiler şairlerden daha etkili hale geldi. Ben son zamandaki rapçilerin hepsinin çok iyi birer dil işçisi olduğunu düşünüyorum. Hepsinin çok iyi okuduğunu, şiirle alakalarının çok iyi olduğunu bu yüzden de çok iyi yazdıklarını biliyorum. Amiyane tabirle herhangi bir rapçiyi şair değildir diye küçük görmek sadece kendilerini kandırmaktır. Herhangi bir maddi kaygısı olmadan dille bu kadar haşır neşir olan ve dili bütün kıvrımlarını en ince ayrıntısına kadar hesaplayarak üretim yapan bütün rapçilerin Türkçede çok büyük emeği var." (§3, 2018)

Bu görüşmenin büyük bir kısmının paylaşılmasının nedeni rape ilişkin var olan entelektüel önyargının pek çok önyargıyla birlikte ona dair yapılan araştırmalara da yansımalarıdır. Rapçi denildiğinde "serseri, işe yaramaz, alkol, uyuşturucu bağımlısı" kişileri hayal etmek Rapin içindeki şiirin kenara itilmesi manasına gelmesinden de öte onu hem icra eden hem de dinleyenin zan altında kalması olayın muhataplarınınca nahış bir durum olarak algılanır. §3'ün bu ifadesine benzer bir görüşü R1 de ifade etmiştir.

“Türkçe sözlü rap müziğin bir edebiyatı olduğunu görüyorum ve düşünüyorum. Çünkü Türkçe sözlü rap müzik her zaman dışarıya çok kapalı bir müzik oldu. Yani elimizden geldiği kadar konuşmalarımızın hepsinde şunu hissediyor ve görüyoruz. Bizi tanımıyorlar. Net olaraktan böyle bir gerçeklik var. Buradaki biz de komple bir cemiyetten bahsediyorum. Her zaman yoğun bir önyargı, her zaman yaptığımız edebiyatın düşük seviyede bir vaziyette olması, çok (tırnak içerisinde) “sokakla özdeşleştirilebilir olması” velhasıl sokak tanımı burada çok ön plana çıkıyor ve sen sokağı neyle harmanlıyorsun burada çok önemli. Bilinçsizlik, yoğun bir sıkıntı. Türkçe sözlü rap yazarlarının kimisinde var, bu aşikâr. Ama işte dışardan bakanlar da sadece oraya odaklanırsa Türkçe sözlü rap müzik kendi içerisinde çok yavan bir şey olarak gözüküyor. Ama bu kesinlikle böyle değil. Türkçe sözlü rap müzik yazarı özellikle şu an itibarıyla şu günlerde kimsenin olmadığı kadar cesurlar, kimsenin olmadığı kadar da yaratıcılar. Bu kadar net bir durum var bence yani.”(R1, 2003)

Ş3 ve R1’in birbirlerini kişisel olarak tanımamalarına karşın kurdukları cümlelerin söylem niteliğinin bu denli örtüşmesi önemli bir noktadır. Araştırma dâhilinde yapılan görüşmelerin bir diğesinde Ş3, rapin sanat düzeyine çıkmasının zaman alacağı görüşünü belirtir. “Ölümsüzlüğe erişmiş bir rap parçası var mıdır” ve “rapin ifade düzleminde imgelemi öne çıkaran örnekleri nelerdir diye” sorar. “Eğer bu iki gerçekliği sağlamışsa şiir dolaylarına uğramıştır rap” der. Halk şiiriyle rapin benzeşen yönleri olduğunu kabul etse de rapin kalabalık olduğu belirtir. Kaide ve geleneklerde beslenmemesi yüzünden halk edebiyatına yaklaşması için zamana ihtiyacı olduğunu ekler. Bu görüşme sırasında Redbull isimli enerji içeceğinin sponsorluğunda gerçekleşen Serbest Atış isimli etkinliğin uzantısı olan birbiriyle daha evvel çalışmamış beatmaker ve MC’lerin birlikte bir gün geçirerek şarkı ortaya çıkartmalarının “ilhama benzeyen bir taşım” olarak nitelerken Yener Çevik’in imgelemlerinin şiire yakın olduğunu belirtir (Ş3,2018).

Yapılan alan çalışmasından elde edilen bulgu şiir sanatsal olarak yüksek bir mertebeye layık görenlerin rapin şiir kısmına ya oldukça olumlu ya da tam tersi bir pencereden yaklaşmış olmasıdır. Şairler rape ilişkin oldukça detaylı gözlem yapmasına karşın rap dinlediğini söylemekten kaçınabilmektedir. Bunun nedenlerinden birisi şairin kendini rapçiden daha üstün görmesi fikri olabilir. Rapi edebiyat açısından önemli bulan şairlerse onu geçmiş ve bugün arasında önemli bir yere konulamaktadır. Şairler ve MC’ler arasındaki rekabet ve yüksek sanat algısı rapin edebiyat alanında gözardı edilmesine neden olabilir. Bu yüzden edebiyat alanında yenilikçi fikirlere sahip kişilerin bu metinler hakkında yapacağı detaylı bir analiz yazılı edebiyatın bir parçası olarak şiirin raple üretilen kısmını ileriki kuşaklara aktarabilir.

5.4. Türkçe Sözlü Rapin Politik Sınıfsal Örneklerinden Bir Kesit

Rap kültürü kendini sanat yapmanın bir lüks sayıldığı toplumlarda var etmiştir. Almanya'nın Kreuzberg örneği, Adana, İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentlerin kenar mahalleleri için de durum böyledir. Bu nedenle sanat yapmanın yalnızca ekonomik durumun iyiliğiyle ölçülmediği bir alan yaratan bu kültür alt ve orta ekonomik düzeyden gelen pek çok genç için kendilerini var edebileceği bir alan yaratmıştır. Bu da sanatın kamulaşmasını sağlamıştır. Bir taraftan sanat olarak kabul edilen ve kamulaşan Rap diğer taraftan politik ve toplumsal sınıfa dair şeyleri de içine katarak evrilmiştir.

Rapin politik olup olmama durumu tartışılmalıdır. Kimi rap dinleyicisi gerçek rapin politik olması gerektiğini iddia eder. Çünkü başlangıcından bu güne rapçiler toplumsal olgulara karşı oldukça duyarlı davranarak “organik aydın” işlevi görmüşlerdir. (Kaya, 1997, s. 152) Diaspora kimliği pratiği olarak söz edilen kavramın oluşmasına ilk dönem rapçilerinin politik tavrı neden olmuştur. Bu da dünden bu güne Türkçe rapin karakterine sinen en önemli özelliklerden birisi savaş karşıtlığıdır.

Ceza ve Sagopa Kajmer'in birlikte seslendirdiği “*Neyim Var Ki*” ve Sagopa Kajmer'in “*Bağdat Bombalanır*” Ceza ve DaPoet'in “*Kördüğüm*”, Fuat Ergin'in “*Kimdedir*”, Abluka Alarm'ın “*Büyümez Ölü Çocuklar*” şarkıları bu konulara ilişkin verilecek örneklerdendir.

“Kosova'da yetimdim ben Darfur'da öksüzdüm aklımda
Filistin ve bombalanan gökyüzü
Gözüm gör, sözüm ağlak olmak değil çözüm
Şimdi cennetten cehenneme evrilirken yeryüzü” (DaPoet & Ceza, 2019)

Ceza ve DaPoet'in “*Kördüğüm*” isimli parçasından alınan bu kesit Kosova, Filistin ve Sudan'da yaşanan savaşları konu alır.

Saian'ın “*Feleğin Çemberinde Kırk Kurşun*”, isimli şarkısı savaş, dinsel çatışma ve ırkçılığa karşı sözler barındırır.

“Ben Meksikalıyım, adım Emiliano Zapata
Toprak ve özgürlük dedim, yok devrildi Huerta
İranlıyım, bizzat köreltip ben, onca beyni
Karanlığa gömdüm, adım Ayetullah Humeyni

Benim bir rüyam var, adım Martin Luther King
Bakın demokrasi benle beraber öldü, ben Hrant Dink
Merhaba adım Barrack Obama, çakmasıyım Luther King'in
Sulh için gelmişim, on binlerce sivil kestim, ficketim

Ben bir dağım, bana derler ki, Sierra Maestra
Devrim ateşi bur'da yandı, (hah) sonrası gerilla

Özgürlük vadettiniz dünyaya, nerde hani
Emperyalizme kafa tutan bendim, ben Mahatma Gandhi

Ben bir akarsuyum, adım Kızıldere, suyum kan
30 Mart günüydü gördüklerim, kanlı katliam
En büyük psikopat benim, adım Adolf kansızım
Öldüm ama fikirlerim (hah) dirildi, ansızın

Adım Amadou Diallo, tam on dokuz kurşun yedim
Yargısız infaz gördüm, çünkü ben bir göçmenim
Sivastaydım katledildim, Halepçe'ydim terk edildim
Maraş, Dersim üstünde, dumandım sebebi ırk ve din

Her nasılsa mizacınız, hem demokrat, hem de Nurcu
Benim failim hâlâ mechul, adım Uğur Mumcu
Anadoluydum, insanlığa bir çocuk doğurdum
Kan mevsimindeydik, adını Mustafa Kemal koydum

Ses gelir derinden, kompradorlar kavrar belinden
Birleşirsek sesimiz oynatır, dünyayı yerinden
Lümpen boş boğaz, dil kanas, bas gaz tam randıman
Ozanın sazı devlete tırpan olur, kazan kaldıran

Bozkır'da baldıran, çocuğa saldıran göt veren şebek
Her boka alkış tutmak demek, Liberal siyaset demek
Sendikaları kapatan, vatandan bahseden sonra satan
Uyuşturucuya çanak tutan, dört mevsim kar yağdıran

Emekçinin evinin dört duvarı, çıplak kiremit
Evine ekmek alacak meydanlarda sisteme direnip!
Dizlerinin üstünde yaşamaktansa, ayakta ölmek yeğdir
Hayatımın filmi nedir? 71, bir avuç dinamit

Kapital iktisat, YÖK ve RTÜK düştü bir de medya
Tertiplenen oyun sahnede, türü de tragedya
Lokavt bir hak değil, garabet, çekek grev halayı
Basın kime yarandı işbirlikçi alayı! (Saian, 2018)

Saian'ın bu şarkısı dünya ve Türkiye'deki politik gelişmelerin önemli bir bölümünden söz eder. Şarkı Türkiye'de gazetecilerin öldürülmesi gerçeğine ilişkin Uğur Mumcu ve Hrant Dink'ten, Kızıldere imgesiyle sosyalist lider Mahir Çayan'dan; Maraş ve Dersim'de Alevilerin ölümüyle sonuçlanan saldırılardan şiirinde bahseder. Dünyadaki hümanist, sol ya da sosyalist akım içerisinde Marthin Luther King, Zapata, Huerta pek çok isimden bahseden MC, bu isimlere ulusal kurtuluş simgesi olarak Mustafa Kemal'i de ekler. Ülkede işçi sınıfının güncel sorunları olan grev hakkı; toplumun sorunları arasında olan eşitsizlik, sansür gibi kavramları şiirine alır.

Abluka Alarm'ın şarkı sözü şair Nazım Hikmet'in "Kız Çocuğu" Hiroşima'daki atom bombasının ardından yazılmış şiirden sample alarak oluşturduğu şiirinde hem edebi hem de tarihsel bir birikimi müziğine yerleştirir.

“Umudunu ekmiş yarını bekler
Gözünde damlalar hayalini pisler
Bu suret benim değil der hayat taktı maskemi
Eli silahlı bu katiller haram etti gülmeyi
Ya doğmadan ölmek ya yarına varmak
Ya da savaşlar ortasında savunmasız çocuk olmak...
Hangisi kâr cevap verin şu ufaklığa
Henüz bir yaşında ışık tutun karanlığına
Aydınlığa kanat çırpın beyaz bir güvercinin
Körler aleminde dağladılar gözlerini
Umulmadık savaşlar ortasında kaldı umut
Masum diye gözetmeden yok ettiler düşlerini
Yüzündeki matemini gözyaşıyla silen çocuk
Boş yere bekleme adresi yok yarınların
Reva görüldü ölüm soğuk bir yatakta
Hiç tereddüt etme hadi tükür yüzüne insanlığın.
İnandı çocuklar, avundu çocuklar
Güzel günler masallarda inanmayın çocuklar
İnsan olma erdeminden uzak bu adamlar
Ruhun şad olsun be Nazım "Büyümez Ölü Çocuklar"

“Hiroshima'da öleli
Oluşuyor bir on yıl kadar.
Yedi yaşında bir kızım,
Büyümez ölü çocuklar.”

Güneş doğmadan önce doğuda uyanır askerler
Simada aynı endişeyle cenkte ölümü bekler
Geceyi pervazında izleyen ufak bir yüz
Mermi ışıklarını havai fişek zanneder.
Bak bugün de analar ağlamış be pirim
Tek taraflı bir gemi dönmez askerler birim
Kapaklar açıldığında şans sizinle olsun
Biz dua ederiz candan yeter ki bunu bilin
Neden çocukları ceset torbalarına tıktınız
Onlar yaramazdı da ondan mı bıktınız
Yarının ki umutlarını alimlerini çaldınız
Güneş Doğu'da da doğmaz artık farkında mısınız?
Şimdi güler yüzler görmek zor Şırnak'ta
Şimdi güler yüzler görmek zor Hakkari'de
Şimdi güler yüzler görmek zor Filistin'de
Şimdi hep gülen yüzler neden Batıda (Abluka Alarm, 2019)

Abluka Alarmın bu şarkısında geçen Filistin ögesi diğer şarkılarda da geçmiştir. Buradan anlaşılıyor ki burada yaşananlar Türkçe sözlü rap için ideolojik anlamda bir yer tutmakta. Abluka Alarm'ın *Kız Çocuğu* isimli Nazım Hikmet şiiri şarkının hem temasına hem de içine yerleşmiştir. Nazım Hikmet'in bir sample olarak alınması tıpkı Cem Karaca'da (1980) olduğu gibi politik tercihlerin sonucudur. Zaten şarkının sözleri hem savaş hem de silahlanma karşıtı olarak okunabilir.

Türkçe sözlü rapte sınıfsal karakteriyle dikkat çeken isimler Fuat Ergin, Yener Çevik, Gazapizm ve Saian'dır. Ozbi, DaPoet ve Hayki, Şanışer, Sansar Salvo gibi isimler şarkılarında açıkça politik mesaj vermekten çekinmeyen isimlerdir. *Gazapizm*'in "*Ölüler Dirilerden Çalacak*" isimli şarkısı sınıf temeli anlamında

politiktir. Şarkı, dinleyenleri sisteme karşı savaşımaya çağırır.

“Ölüler dirilerden çalacak
Silahını al, silahını al
Ölüler dirilerden çalacak
Hakkında değil fazlasında gözü var
Var mızımızlar, dımdızlak kalacaklar
Saygın adamları korku basacak
Ölüler dirilerden çalacak” (Gazapizm,2018)

Müzikteki mekân kodu olarak gecekondü ve varoş kelimelerini oldukça sık kullanan ve bu mekânların gündelik sorunlarını anlatan Yener Çevik şarkıları getto tanımını Türkiye öznelliğinde yeniden yaparak önemli şiirlere imza atar. Çevik, şarkılarında gecekondü mahallelerinde yaşayan, küçük yaşta çalışmaya başlayan çocukları, ekonomik eşitsizlikleri, kendi hayatından yola çıkarak anlattığı şarkılarda sınıfsal karakterinin dışına çıkan insanlara da bu bilinci vermeye çalışır.

“Lambadalar makarinalar bitti geldi harlem shake
Asgari ücret maaşına avmlerde resim çek
Sen değilsin biliyon dimi holding dizi patronu
Aşık olduğun kahraman kiralık araba tutkunu
Yaparlar vurgunu ciğerlerini sökerek
Yatmadım sevgilimle ayrıldım alnını öperek
Yazdım duvara elveda bahar koksun saçların
Sen ben kadar ağlama mutlu olsun yaşların” (Yener Çevik, 2014)

Yener Çevik kendisini gecekondü sakini olarak tanımlar. Arabesk ve türkülerle İzmir’in bir kenar mahallesinde büyümüş MC’nin özlerinde kadın anne, sevgili, kızkardeş olma anlamında kutsaliken bu kadınların gelenek ve göreneklere uygun olanları onaylanır. Çevik, aynı mahalleden geldiği kişilerin sınıfsal anlamdaki çelişkilerini ve gündelik pratiklerini sözlerinde eleştirir.

5.7. Underground

Undergroundun İngilizcede yeraltı demek olduğu ifade edilmişti. Bu kelimenin kimi zaman yeraltı kimi zaman underground olarak kullanılmasının nedeni kavramın, hip hop dünyasında yaygın olarak aynı anda kullanılıyor olmasından kaynaklıdır. Malinowski’nin topluluğun kendi kavramlarını kullanma ilkesi bağlamında (Holy, 2016:11) kavram cümle akışına göre hangisi uygun düşecekse İngilizce ya da Türkçe halleriyle kullanılmıştır.

Yeraltı kelimesinin pek çok dilde çağrıştırdığı anlamlar birbirine benzer. Bu kelime hemen toprağın altında olma, ölümler, sığınaklar, ışıksızlık, maden ocakları, gizli örgütlenmeler en modern kent yaşamında metro istasyonlarını getirir. Sanat dünyasında kullanılan yeraltı kavramı ise bu anlamların her birine atıfta bulunurken

bir yandan da tünelin sonundaki ışığı işaret eder. Yerin altından gelen bu ışık en yalın ifadeyle özgürlüktür. Yeraltı kavramının sanatsal anlamda sağladığı özgürlük ana akımdan ayrılarak yeni bir alanı bireysel inisiyatifle yaratabilme ihtimalidir.

Yeraltı bir de bura kendini var eden yeraltılı (undergrounder) insan ögesini barındırır. Bu kavram toplum tarafından dışlanan herkesi – en azından söylemsel düzeyde- kapsar. Yapılan alan çalışmasında farklı dillerde kendi underground deneyimini paylaşan insanların bu tanıma dair ortaklaştığı nokta undergroundun onlar için sosyal dayatmalar karşısında bir özgürlük alanı olmasıdır. “Yeraltında herkes eşittir” yüz yüze görüşmeler esnasında hem Türkçe hem de İngilizce olarak kaydedilmiştir. (E4, 2017; M10, 2018; D11, 2017,). Bu anlamda yeraltılı olmayı norm dışı bireylerin kendilerini ve kimileyin toplumu yeniden ve başka bir şekilde var etme hali olarak tanımlamak mümkündür. Yeraltına dâhil olan bireyin çoğu zaman diğerlerini örgütleyerek buraya davet etme isteği yoksa da onlatın yaşamlarının sunduğu alternatif yeraltını cazip kılar. Bu alternatifi çok karmaşık bir yapı değildir. Çalışma bağlamında daha önce söz edilen rapin Türkiye’de yaygınlaşması süresinde internet kafelerdeki ergenlerin yaşam tarzını da yeraltı kavramı içerisine dâhil etmek mümkündür.

Yeraltı kavramı Türkiye’de bir yaşam şeklinden çok bir edebiyat türüne gönderme yapar. Bu tür yeraltı yaşamı olarak bahsedilen norm dışılığın edebiyat alanındaki yansımasıdır. Fakat “Ferman padişahın dağlar bizimdir” diyen Dadaloğlu, “benim sadık yârim kara topraktır” diyen Âşık Veysel, “hangimizin yüzünde bir madenci kadar nur var” (Ceza, 2015) underground metaforunun farklı zamanlardaki yorumlayıcılarıdır.

“Günümüzde edebiyatın beslendiği kaynaklardan biri de yeraltı kültürüdür. Yer altı etkilerinin 18. yüzyıldan itibaren Gotik Edebiyat ile edebiyat sahasına yansımaya başladığı bilinmektedir. Edebiyat, uzun yıllar iyilik/kötülük karşıtlığını temel almış ve iyilikten yana mesajlar vermiştir. Ancak Yeraltı Edebiyatı ile kötülük başat öge haline gelmiş, muhalif ve anarşist kahramanlar aracılığı ile kötülük kavramı yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Yeraltı Edebiyatı anlayışında kötülük artık iyiliğin zıddı değil, yeni bir yaşam biçimidir. Türk edebiyatında Yeraltı Edebiyatı’nın izleri 1980 sonrasında Türkiye’nin yaşadığı siyasal ve sosyal bunalım ortamında oluşmaya başlamış ve Yeraltı Edebiyatı 1990’lı yıllarda artık belirgin bir akım olarak Türk edebiyatındaki yerini almıştır.” (Karataş,2010:89).

Türkiye’deki pek çok dönüşüme tarihsel referans olarak verilen 1980 Askeri Darbesi Karataş’ın yukarıdaki sözlerine göre yeraltı edebiyatı için de önemli bir tarihtir. Bu darbenin toplumu yeni arayışlara itmesi farklı sosyal çevreden pek çok insanı benzer arayışlara yönlendirmiştir. Bu arayışlar sonucunda elde edilen sonuç ise

birbirinden farklı pek çok alanın benzer noktalarda kesişerek birbirinden beslenmesidir. Bir stüdyo ziyaretinde tanışılan ressam bir kadın şunları ifade eder: “Kavramsal sanat artistleri 1980’den sonra yeni arayışlardaydı. Adamların çoğu atölyelerde Müslüm Gürses’i dinlemiş. Rapçiler dinleyince tu kaka oluyor.” (İ22, 2016). Underground tanımı yeraltı edebiyatı ve hip hop kültürü gibi pek çok ögeyi içine alabilecek bir şemsiyedir. Bu şemsiye, toplumsal değerlerin değişimi ve dönüşümü neticesinde bireyin giderek yalnızlaşması ve kurulu düzen içerisinde kendini ifade edememesinden dolayı yarattığı norm dışı dünyada yeniden, sistem dışı var olmaya çalışmasıdır. Bu nedenle yeraltılı olma durumundan beslenen yeraltı edebiyatı kimi eleştiriler de almıştır. Bu eleştirilerden birisi de Demir ve Kuş’un (2016) yeraltı tanımıdır.

“Aslında yeraltı edebiyatı, egemen sisteme ve onun tüm kurumlarına karşı çıkmayı hedefleyen ve kanuni tüm değer yargılarını ters yüz etmeye çalışan bir akımdır. Bu bağlamda her türlü illegal ve gayriahlaki davranışın ve edimin kendine yer bulduğu, cinselliğin, şiddetin, uyuşturucunun nihilist, anarşist ve köktenci bir yaklaşımla kotarıldığı; üslup bakımından ise argonun, küfrün, kabalığın egemen olduğu bir edebiyat olarak değerlendirilebilir. Kuşkusuz böylesi bir edebiyat akımının ortaya çıkışı; felsefi anlamda yabancılaşma, iletişimsizlik, asosyallik ve varoluşsal sorunlarla boğuşan, kapitalizmin örselediği, modern yaşamın kafkaesk labirentlerinde kaybolan anti kahramanın yaşama köktenci bir isyan etme hâliyle de ilintilidir. Bu bağlamda Türkiye’deki Yeraltı edebiyatı, Batı toplumlarıyla arasındaki tarihî süreç farkı nedeniyle ancak 1980’li yıllardan sonra filizlenmeye başlar. Özellikle 90’lı yılların ortalarından itibaren 12 Eylül’ün yarattığı travmayı bir biçimde bilinçdışına iten, bastıran toplumsal yapı, küresel kapitalizme eklemleme sürecinin etkisiyle kendisini başka bir düzlemde bulur. Özel hayatın kamusal alana taşındığı, marjinal yaşamların ve söylemlerin daha fazla görünür hale geldiği, kentlileşmenin, yabancılaşmanın, ötekileştirilmenin, şiddetin, gelir dağılımındaki adaletsizliğin yol açtığı komplikasyonlar, kanon edebiyatının dışında, kendini kanona karşı kuran bir Yeraltı edebiyatını ortaya çıkarır. Fanzinler, forumlar, belirli dar gurupların kapalı devre toplantıları biçiminde kendini gösteren Yeraltı edebiyatı, zamanla birçok yayınevini ilgisini çeker. Birçok yayınevi, bu tür eserleri basmaya başlar. Edebiyat dergilerinin ve akademik çevrelerin konuya olan ilgisi artar. Hatta paradoksal bir biçimde Yeraltı edebiyatı popüler bir tür haline gelir ki bu durum onun “yeraltı” özelliklerini önemli ölçüde aşındırır. Tüm bunlar zaten çok tartışmalı bir alan olan Yeraltı edebiyatı meselesini daha da karmaşık hale getirir.” (Demir ve Kuş, 2016: 119)

Yeraltı edebiyatına dair bu tanım oldukça sert olmasına karşın hem edebiyatın kapsadığı konu ve üretim şekli başta olmak üzere pek çok noktaya değinir. Bugün yeraltı olarak ifade edilen türün içerisinde cinsellik, şiddet ve küfür gibi öğelerin olduğu doğrudur fakat yeraltının kendisi hep böyle miydi diye tartışmayı da gerekir. Zira her istibdat dönemi kendi yeraltısını yaratır.

Ezhel’in (2017) “*Müptezhel*” albümü sözsel açıdan yeraltı edebiyatı ürünü olarak değerlendirilebilir. “*Geceler*”, “*Küvet*”, “*Alo*” ve “*Şehrimin Tadı*” albümün en çok dinlenen şarkılarıdır.

“Ankara ayazı ruhumu keser

Bi' cebimde yok kapital
Bi' cebimde kenevir tohumu
Ayrancı Cebeci Kennedy yokuşu
Kaybettiğim gene şu yolumu
Kafam ... gibi karnımız aç
N'apsak şimdi süper marketten çalsak bi' şey
Sosis ve salam
Yerim kafam düşer tekrar tekrar ot ister canım
Polisten kaçın
Rapin pavyonuna olurum Çubuklu Yaşar
Manita tutulur bana, onu da öpemem lüzumsuz kaçar
Atar atar gider, bebeler bebeler
Takılır gecelerde, maymunluk yapar
Gözü kızıl, gözü kara bebek
Çözüp durdum, çözüm para demek
O da bana ve de sana gerek
Salak bebelerde karakter eksik
Daha hanginizi adam edek
Yanaşır yılışık bahane seks
Soyup soyar seni atar heves
Yanında viski ve vodka ve Afgan var hepsinin tadı nefis

Nakarat

Tüm şehir bi' pavyon ve bizim paramız yok
Şükür ki karnımız tok, şansımız çok olur elimiz floş
Sadece dirsekten aşağımız bronz
Kışımız soğuk olur, kırımımız boz
Kızımız hoş olur, hızlıdır çok
Denizi var ama kıyısı yok
Kuyumu kaz, ister ki kuyruğuma bas
Kuyunuz kafama kuru, a basınız tuzunuz kuruda kurunuz yaş
Suçluluk duygunuz surata yansır, bırakın yansın
Kıralım kafa
Ben de sözde kralım la, kralım lafta
İnceyi anla, inceyi ince suda ayıran sistemi ...
Hep size, hep size lan, biz de isteriz bi' şey
Gençlerim işsiz de patronlar sizken ... işi
Kendi patronum benim, takım elbisemse kapüşonum, berem
Metropollerinde hapsolür gelen
Ghettolar evinse hep sonun beter
Ketum ol bebem
Duyarlar, işine sokarlar çomak
Çok ahkam kesenler çıkarlar korkak
Hiç emek vermeden çıkarlar ortak
Sen zannediyo'ken sigara ortak
Sonuna seni de tokatlar sokak
Konular sorunlar ... atmak kolay
Kokarken sokaklar düşersin ...
İs, pas, kir, kömürde yaşarsın boşa" (Ezhel, 2017)

Ezhel'in *Şehrimin Tadı* isimli şarkısı cinsellik, uyuşturucu ve küfür öğeleri içerir. Bu bağlamda yeraltılı öğeler barındırır. Sözlerinde Ankara ağzını sıkça kullanır "La, bebe" kelimeleri buna örnek verilebilir. Şiirlerinde Ankara teması hâkimdir. Ayrancı, Cebeci, İncesu, Kennedy, Çubuk bunlardan birkaçıdır. Şarkıda geçen kara ve kızıl renkler Ezhel'in de taraftarı olduğu ve resmi kulüp şarkısını da yaptığı Ankaralı

futbol kulübü Gençlerbirliği'nin renkleridir. Pek çok rap şarkıda ot, kenevir, cigara, paf, Afgan, yeşil vb. şekilde söylenen terim esrara işaret eder. Ezhel'in sözlerindeki cinsellik de Kandemir'inkilerle kıyaslandığında ondan geride kalmaz. Çalışmanın yazım döneminde Ezhel uyuşturucu kullanmaya özendirmek suçundan yargılanıp beraat etmiştir.

“Sosyal medya hesapları ve söylediği bazı şarkılarında uyuşturucu kullanımını özendirildiği gerekçesiyle daha önce gözaltına alınarak ‘adli kontrol’ şartıyla serbest bırakılan rapçi Ömer Sercan İpekçioğlu, bir kez daha gözaltına alındı. Polisteki işlemlerinin ardından mahkemeye çıkarılan İpekçioğlu, bu kez tutuklanarak cezaevine gönderildi” (Aydın Ç. , 2018)

Konuya ilişkin yapılan haberler ve #freeezhel (-# etiket -Ezhel'e özgürlük) sloganının bütün şehirlerde duvarlara yazılması hapiste kaldığı sürece Ezhel'in popülerliğini oldukça artırdı. Bu olay yeryüzüne çıkma seramonisi olarak değerlendirilebilecek önemli bir gelişmedir. Burada yeryüzünden kasıt Ezhel'in ana akımca birden kabul görmesidir. Bu durumda underground bir figür olan Ezhel yazdığı sözlerin yeraltı edebiyatıyla gösterdiği paralellik doğrultusunda norm dışı bir çalışma ortaya koyduğu için tutuklanmış fakat bu tutuklanma onun bir yeraltılı olarak içinde olmaması öngörülen ana akım medyanın içinde yükselmesine neden olmuştur. Bu da Ezhel'in yeryüzüne çıkışı olarak değerlendirilebilir.

Yeraltı Edebiyatı'nın kimi zaman uyuşturucuyu mistik, büyüsel ya da kutsal bir imge olarak ifade ettiği bilinir. Türkiye'de Kanat Güner'in *Eroin Güncesi* isimli kitabı bu anlamda verilebilecek örneklerdendir. Almanya'da gangsta rapinin bir parçası olarak sözlerde uyuşturucunun özel bir yeri olduğunu söylenebilir ve bu yer uyuşturucu kullanımının karşıtlığı üzerinden gerçekleşir. Almanya'da Cartel, Islamic Force gibi grupların sözlerine yansımıştır. Türkiye'de ise bu sözlerin sentetik uyuşturucu kullanımına karşı temkinli olduğu okunabilir. (E5, 2016)

“Metaamfetamin, bonzai, eroin satanları öldürün gelin/ Sigarayı yalayın döndürün derim” (Cashflow & Gazapizm, 2018) sözleri de bu bağlamda değerlendirilebilir. Metaamfetamin, bonzai ve eroin kimyasal yolla elde edilen uyuşturucu maddelerdir. Bu maddeler bağımlılık ve tahrip oranı oldukça yüksek kimyasallardır. Bu nedenle sigara olarak yansıyan esrar kullanımı işaret edilmektedir. Sigarayı yalayıp döndürmek yeraltı jargonunda esrar kullanmak anlamına kullanılır (R3, 2016). Bu kullanımın kendince ritüeli herkesin eşit olarak kullanması olduğu için bir sigara sırayla halkanın içindeki diğer kişiye verilmesidir. Burry Soprano'nun “*Marry Jane*” isimli şarkısı da benzer bir temaya sahiptir. Burada kullanılan Mary

Jane bir kadın ismiyken argoda esrar anlamına gelebilir. Sözler bütünlüklü incelendiğinde bu anlam çıkarılabilir.

“Çek bi' duman bana dön bunu
Her tadan aklını kaybedecek
Harmanım içmedim 10 gündür
Bu durum beni mahvedecek
Senin her türün ayrı bi' zevk
Mary Jane, Mary Jane, Mary Jane
Seni istiyorum yanımda her gün
Bu durum beni mahvedecek” (Burry Soprano, 2018)

Bu durum Erkin Koray'ın *Estarabim* şarkısının da benzer bir tema üzerinden sigara halkasında iki taraftan aynı anda gelmesi manasında kullanıldığı düşünülür. (R7, 2018)

Bir diğer yandan Türkçe rapin emekçileri olarak sayabileceğimiz isimlerin çoğunun uyuşturucuya hayır kampanyaları ve şarkıları yaptığını biliriz. Bu duruma örnek olarak Ezhel'in “*Yarınımız Yok*” ve Sansar Salvo'nun “*34 Dramı*” isimli şarkıları örnek gösterilebilir. Yapılan alan çalışması esnasında Ezhel'in bu şarkıyı uyuşturucu kullanımı yüzünden yaşamını yitiren bir arkadaşı için yazdığı kaydedilmiştir. (M13, 2016)

Uyuşturucu kullanımı konusundaki karşıtlığın S1F1RB1R “Bir Zamanlar Adana'da” isimli diziyle popülerleşmesi söz konusudur. Dizi Esat Bargun, Cashflow, Gazapizm, Anaför, Ezhel başta olmak üzere pek çok MC'nin gösterdiği dayanışmayla rapin en büyük sıçramalarından birisini sağlayacaktır.

Bir zamanlar Adana'nın suçla anılan Hürriyet Mahallesi bugün mahalleli herkesin diziye dâhil olduğu, insanların “korkulacak bir şey yokmuş” dediği hatta şehirlerarası turlarla burayı bir ziyaret durağı haline getirdiği bir mekâna dönüşmüştür. Grafitilerle süslü sokaklarda sanat kolektifleri oluşmasına ve insanların bir zamanlar tekinsiz hissettiği bu yerlerin sanatla güzelleşmesine neden olmuştur. Alan çalışması sırasında görüşülen İ13 diziye izledikten sonra Adana'ya sırf bu mahalleyi görmek için gittiğini söylemiştir. (İ13, 2018)

Edebiyat dünyasında yeraltı edebiyatına dâhil olmak bir basım yayım politikasını takip etmektir. Bunun rape yansıyan yanı albümün bandrollü olarak satışa sunulması durumudur. Bu bağlamda edebiyattaki yeraltı kıstasıyla durumuyla rapteki kıstas birbirine benzer.

Bu çalışmada yeraltı olarak bahsedilen tanım altkültür olarak da ifade edilmiştir. Türk Dil Kurumu bu kavramı “toplumun kültürel yapısına yeterince uyum sağlayamayan kültür” olarak tanımlar. Günter Wallraff bu tanımı “en alttakiler” olarak

yapar (Gförer, 1986). Ruth Toma'nın yazdığı ve Fatih Akın'ın (Akın, 2002) yönettiği Solino isimli filmin bu kavramı cehennem imgesiyle açıklar. Johanna ve Gigi karakterinin endüstriyel bir bölgeye giderek çektiği filmde Johanna şunları söyler: *“Babam şurada, bacaların olduğu yer var ya, orada çalışıyor. Küçükken hep babamın özel biri olduğunu düşünürdüm. Çünkü her gün cehenneme gidip canlı dönmeyi başarırdı. Bugün ne peki? Cehennemi olmadan. Bir zavallı.”* Bu sahne Cartel'in “cehennemden çıkan çılgın Türk” sözlerini çağrıştırır. Film, İtalyan göçmen bir ailenin Almanya'daki yaşamını dram ve komedi öğeleriyle anlatır. Bu yıllarda Almanya'ya deneyimleyen işçilerin hafızasında böyle bir intiba vardır. Göçmen Türkiyelilerin de cehennemi deneyimlendiğini Cartel'in ünlü “cehennemden çıkan çılgın Türk” sözünün etki alanından bilinebilir.

Bu anlamda denilebilir ki Türkçe sözlü rapin yeraltı olarak tarif ettiği ve “herkesi eşit kılan” bu düzlem hip hop kimliğinin pratiği anlamında anlık değişimler sunabilir. Yeryüzüne çıkmak rapçinin isteği dışında gelişebilir. Bu durum Ezhel örneğine yansımıştır. Değişen koşullarla, üretilen eserlerin ana akım haline gelmesi ise rapçinin kontrol edebildiği bir durum değildir. Bu tartışmaların dayandığı Ceza-Sagopa Kajmer kavgasının bir parçası olan rapçinin ana akım medyada olmaması gerektiği ön kabulü de günümüzde neredeyse geçerliliğini yitirmiştir. Bu tartışma rapin kendi içindeki muhafazakârlık olarak okunabilir. Örneğin 2005 yılında Ceza'nın Rock and Coke isimli oldukça büyük bir rock festivaline katılması da büyük eleştirilere neden olmuştur. Bu eleştirilerden birisi bir rapçinin rock festivalinde görünmesinin yanlış olduğu bir diğeryse festivali finanse eden kola firmasıdır. Rapçilerin ses sistemi anlamında kaliteli sahnelerde yer alarak daha geniş kitlelere ulaşma isteği bu festivale son bulmamıştır. Gerek Ceza'yı eleştiren gerekse destekleyen pek çok rapçi başka büyük firmaların düzenlediği etkinliklerde boy göstermeye devam etmiştir.

Benzer bir örnek Sansar Salvo'nun altyapı ve sözlerinde gittiği değişimin onun olgunlaşma süreci olarak değil hayranlarına yaptığı bir ihanet olarak görülmesidir. Bu durum *Dum Taka Dum* (2013) şarkısının video klibinde takım elbise giymesinin eleştirilmesine kadar uzanır. Bir rapçinin “salon adamı” görüntüsü vermesi izleyenlerin bazılarınca oldukça büyük eleştiriye maruz kalmıştır. (İ7, 2018)

Türkiyeli bir rapçinin yalnızca rap yaparak ve ana akım dışında kalarak sanatını sürdürmesi kolay bir durum değildir. Bu duruma neden olan şeylerin başında telif ve konser ücretleri gibi pek çok durumdan bahsedilebilir. Bu nedenle “hedeflenen”

ölçüde underground kalmak neredeyse imkansızdır. Maddi konulara ek yönü ve içeriği belli olmayan bir ahlak ölçütüyle rap dünyasının içinden görünürleşen kişileri sınırlamaya çalışır. Bu da cemaat ilişkisinin muhafaza edilerek grup üyeleri ve kültürü koruma algısından kaynaklanır. Ancak bahsi geçen yeraltı olma durumunun raptten çok daha eski olması ve rapin bu kavramdan öğeler barındırıyor olması onu yeraltı kavramının kurallarının belirleyeni yapmaz. Diasporadaki kimlik pratikleri olarak ifade edilen durum yeraltı kavramı için de geçerlidir. Kavramın ya da olgunun kendisi durağan değildir. Ona dâhil olan kişilerce hem değiştirilip hem de geliştirilmektedir. Yeraltının öz anlamında koruduğu şeyse kendisini bir anlamda öteki hisseden ve toplumun genelgeçer kurallarında var olamayan kişilerin burada bir ifade alanı bulabilmesi ihtimali olduğudur.

5.5. “Arabesk Rap” Tanımı

Türkiye’de rapin yükselen ivmesi ona ilişkin çalışmaların sayısını artırırken yapılan çalışmalarda tekrar edilen hata önemli bir yanlışın tekrar edilmesine yol açmaktadır. Bu hata şarkılar için alınan sampleların bir müzik türü yaratmayacağıdır. Bu tanımı yapan en eski kaynak Islamic Force’un (1997) *Mesaj* albümündeki *Arabesk Rap* isimli şarkıdır. Şarkıda kullanılan altyapıda keman ve bağlama ezgisinin ağırlıklı olarak görülmesi bu ismin seçilme nedenine dair bilgi verebilir. Fakat sözlere bakıldığında eğlence amacıyla yapılmış bir yaz şarkısı olduğu anlaşılan *Arabesk Rap* isimli şarkı bugün pek çok kişi tarafından kullanılan ve bir türü tanımlamaya çalışan bu yapıdan uzaktır. Zaten arabesk rap şeklindeki tanım çoğu kez bu örneğe kadar dayandırılmaz. Bu nedenle bir rap şarkının içinde kullanılan arabesk müzikal altyapı o şarkıyı arabesk rap yapmaz. Araştırmaya dâhil olan rapçilerin tamamı “arabesk rap” tanımının yanlış kullanıldığını bunun ille de adlandırılması gerekiyorsa “sound” kelimesinin daha iyi olacağını belirtti. Bu kelime İngilizce’de “ses” anlamına gelir. Müzisyenlerce de oldukça sık kullanılır.

“Geçmiş zamanda bunlarla oynamayın dediğiniz bir toplum var. Beni onlar dinliyor. Ben de onlardan bir tanesiydim. Şimdi onlarla oynamayın dediğiniz çocuklar büyüdü güzel işlere imza atıyorlar. Gittiğimiz yol Neşet Ertaş’ın, Müslüm Gürses’in yolu olduğundandır. Örnek aldığımız yol da odur. Bir de benim fanlarım falan yok. Hepsi kardeşlerim, abilerimiz ablalarımız olduğu için bir de kurduğumuz cümleleri içselleştiriyorlar. Arabesk dinliyorum, rap yapmayı seviyorum çünkü böyle deşarj oluyorum. Bizim yaptığımız iş, yeni neslin ozanıyız biz. Aslında ozanlık geleneği bizim getirdiğimiz işin adı. Pir Sultan Abdallar, Âşık Daimiler, Nesimler...” (Çevik, Yener Çevik Fuat Ergin Habertürk Ropörtajı, 2018)

Arabesk soundunu müziğinde kullanan Yener Çevik bile arabesk rap şeklinde

bir kavram kullanmaz. Arabeske dair yapılan çalışmaların yaklaşımlarından bahsederken onun bir cumhuriyet değerleri olarak değerlendirilmemesinin Güngör'ün (1993) çalışmasına yansır. Bu kavramın tercih edilmesinin sebeplerinden birisi araştırma yapanların arabesk rap kavramına yüklediği pejoratif anlam olabilir. Bir diğer nedense psikoloji, eğitim gibi alanların dinleyici profili üzerine yapılırken kavramın kendisi için detaylı bir araştırma yapmak yoluna gidilmeyiştir. Bu tarz kaynakların literatürde tekrar etmesi de bu bilginin doğru olduğu kabulüne neden olacaktır. Ancak pek çok rapçiyle özdeşleşen soundlar bir tür oluşturmaz.

5.6. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Rap

Toplumsal cinsiyet kavramı cinsiyet kavramına ilişkin tüm fikir, kavram ve kültürel öğeleri kapsayan ve bu öğelerin birbiri üzerinden okunduğu kavramsal çerçeveye işaret eder. Bugün toplumsal cinsiyet (gender) kavramı bütün cinsiyetleri, cinsel yönelimleri kapsayan geniş bir alan olsa da bu alan başlangıçta feminist hareketin etkisiyle kadın çalışmaları alanında daha fazla eser verdi.

1930 yılında kurulan New York Müzikoloji Topluluğu ve 1934'te kurulan Amerikan Müzikoloji topluluğu toplumsal cinsiyet konularını araştırmalarının kapsamına alarak ilerleyen yıllardaki çalışmalara öncülük etmiştir (Ersoy Çak, 2017:212-215). Bugün Türkçe sözlü rap içerisinde bir toplumsal cinsiyet okuması yapılmak istendiğinde konu yine bir kadın ya da erkek olarak bu kültürün içerisinde olma konusunu ön plana çıkarıyor. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın vokaller üzerine yapılan çalışmalar da söz etmek gerekirse Ortadoğu ve Arap coğrafyasında ünlenmiş üç kadından bahsedilebilir. Bunlardan ilki Mısırlı şarkıcı Ümmü Gülsüm'dür. Sanatçının sesinin gücü öylesine etkilidir bugün hala pek çok kadın şarkıcı onun yorumlarını taklit eder; Ümmü Gülsüm bir anne, politik figür ve kadın gücünün bedensel anlamda simgeleştiği bir figürdür (Turan, 2016:31-51). Ümmü Gülsüm kadar etkili bir başka kadın vokal Stone'un (2005) sözünü ettiği Lübnanlı şarkıcı Fairouz'dur. Lübnan'ın kültürel olarak azınlıkta olan bir ailenin üyesiye sesinin getirdiği güç ve medyanın bu gücü Lübnan halkına birliğin bir sembolü olarak empoze etmesiyle popülerliği daha da artan sanatçı da politik manada önemlidir. Hemmasi'nin (2017) sözünü ettiği İranlı kadın şarkıcı Googoosh da ülkenin kadın sesi olarak tarihine etki etmiştir. İran'ın modern yüzünü temsil eden ve cinsel bir arzu nesnesi olan sanatçı ülkesinde yaşanan İslami Devrim sonrasında büyük acılar çekmiştir. Sanatçının yaşamındaki bu acılar diasporadaki İranlılarca da oldukça büyük

bir hüznle karşılanmıştır. Bu bağlamda, bu bölümde bahsedilecek toplumsak cinsiyet konusunun bir boyutu bir kadının kendini hip hop kültüründe nasıl var ettiği konusudur. Solomon'un (2011) *Türkçe Rapin Kız Sesi: Ayben'in Müziğinde Toplumsal Cinsiyet Ve Vokal Nitelik* isimli çalışması konuya dair verilebilecek en iyi örneklerdendir. Solomon, Berlin'de yaşayan Aziza-A ve New York'ta bulunan Sultana'nın Ayben'den evvel rap yapmaya başlayan kadın rapçiler olduğunu belirtir. Konu için seçilen Ayben yazarın –diaspora da değil- Türkiye'de rap yapan ilk kadın rapçi olmasıyla açıklar.

“Türk aile yapısında genelde kızlar evin gülüdür, evin değerlisidir. Ama bir yandan da şey ister aileler. Her zaman okul çok daha önceliklidir. Belki Anadolu'da kızlarını okutmayan aileler de var, ama İstanbul için konuşuyorum. Ailem şeydir, tutucu. Bir kızın gece sokağa çıkması yanlış düşünülebilir. Ya da o kültürden, o şeyde yetişmiş insanlar için bir kızın sahneye çıkması kötü bile karşılanabilir. Aslında o geleneklere bağlı bir aileden geliyorum. Bir yandan babamın da müzik dinliyor olması, gençliğinde hani bu 68 kuşağı dediğimiz kuşaktan geliyor olması, hani görmüş geçirmiş bir adam olması bizim için çok büyük bir avantaj oldu en başta. İki, tabi her şey görüldüğü gibi değil de. Başından beri babamın desteklediği, desteklemediği zamanlar da olmuştur, ama bunları ben yaşamadım. Abimin başarısını gördükten sonra daha çok. “Konu komşu ne der” şeyi oldu hep. Sonuçta annemiz babamız küçüklüklerinden beri aynı kültürdeler. Üsküdar'da yetiştik, onlar da Üsküdarlılar, vesaire. Yaşadığımız çevrede bir şey var... Türk aile gelenek ve görenekleri şeydir: saygı, sevgi tabi ki çok önemlidir. Onun dışında, garipsenebilir ya sahneye çıkmakla alakalı bir şey. Hani bunun yanlış bir şey olduğunu düşünen bir yanı var Türk insanının. Sahneye çıkan insanlara birazcık garip gözle baktıkları var... Türk aile gelenek ve göreneklerinde, akraba, aile bağları sağlam bir aileden geliyorum. Aile bağlarımız çok kuvvetli, birbirimize kenetlenmiş durumdayız. Onun dışında komşuluk ilişkilerimiz çok önemlidir. Ben yine mahallenin kızı Ayben'im. Onun yanı sıra ben hala evde yemek yapan, evde bulaşık yıkayan, çamaşır yıkayan, ev temizleyen, cam silen Ayben'im bir yandan da. Bu da bununla birlikte devam ediyor, beraber sürdürüyorum. Nereye kadar sürer bilemiyorum tabi ki ama. Nereye kadar bunları birbirine karıştırmadan sürdürürüm bilemiyorum ama.” (Solomon, 2011:415).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla değişen kurallar, Osmanlı Devleti'nde yasak olan sahneleri Müslüman kadınların da sanat yapabilmesine açmıştır (Akyol, 2003). Ancak sahneye çıkan kadın için süren mahalle baskısı günümüze dek devam etmiştir. Ayben açıkfikirli bir babaya sahip olmasına karşın ağabeyi alanda rüştünü ispat edene dek hatta sonrasında dahi “mahallenin kızı” olma rolünü sergilemek durumundadır. Solomon'un da işaret ettiği aile vurgusu, ev işi yapma gibi şeyler toplum tarafından gelecek olası bir tepki için alınmış önlem gibidir. Ümmü Gülsüm ve Fairouz için söylenen vakur ve güçlü duruş Ayben için de geçerlidir. Buna neden olan şey üç vokalin de sosyal çevresinde güçlü ve tek olmalarıdır. Bugün Türkçe sözlü rapin en önemli iki kadın temsilcisinden birisi olan Ayben ağabeyi Ceza; Kolera ise Eski eşi Sagopa Kajmer'le birlikte anılmaktadır. Piyasadaki erkek egemenliğini kırmak için televizyondaki yarışma programına katılan Rap Angels Q.'nun dışında hip hop dünyasında sayılabilecek müzikal anlamda olgunlaşmış kadın MC sayısı erkeklere

kıyasla oldukça azdır.

Pek çok kadın MC daha yolun başında sesleriyle alay edilmesi, sözlerinin iyi bulunmaması gibi pek çok nedenden dolayı erken dönemde pes etmektedir. İ9 ile yapılan görüşmede henüz bir lise öğrencisiyken başladığı rapin kadın gibi görünmeye başlamasıyla artık uzak bir seçenek olduğunu sonra ritmi sevdiği için davul çalmaya başladığını ancak bunu kendi kendine yaptığını söylüyor(İ6, 2018).

Toplumsal cinsiyet bağlamında rap kavramı rap içindeki eril dil ve cinsiyet eşitliği bağlamında ele alınabilir. Bu anlamda eril söylemin oldukça yaygın olduğu gerçeğiyle karşı karşılaşılır. Üstelik bu durum yalnızca cinsiyetle alakalı da değildir. Kadın rapçilerin eril söylemi içselleştirmesinin nedeni de bir çeşit güç çekişmesidir. Örneğin kadınların freestyle kapışmalarda daha az görülmesi yalnızca sayı olarak az olmalarından değil cinsiyet rollerinin bu alanlarda kadını dışarı itilmesindedir. Bu durum eşcinseller ve transseksüeller için de geçerlidir. Hip hop ortamı bu konuda özgür görünse de Türkçe sözlü rap yapan ve eşcinsel kimliğini açıkça yaşayan bir eşcinsel ya da rap yapan bir transseksüel birey henüz yoktur.

Türkiye'deki video klipler ve yabancı video kliplerdeki kadın bedeninin teşhiri konusuna gelindiğinde Türkiye'de kadın çıplaklığı ve kadının metalaştırılması Alman ve Amerikan rapine kıyasla oldukça azdır. Fakat bu bir metalaştırma olmadığı anlamına da gelmemeli. Bek çok rap sözünde erkeğin kadına cinsel üstünlüğü ve kadın bedenini kullanmasına dair kelimeler bulunabilir.

Yine de özlere işleyen cinsiyet rolleri ve kadın motifi birbirinden farklıdır. Örneğin Yener Çevik “çeyizi ruj ve rimel yok onda dantel” şeklinde “evinin kadını” imajı yaratabilmektedir. Bunun yanında kadın haklarına dikkat çekmek isteyen Emre Özkan'ın Tecavüz Edemezsin gibi şarkılar da mevcuttur.

5.8. Televizyon ve Sinemada Türkçe Sözlü Rap

Türkçe sözlü rapin tanınması ve toplumsallaşmasını sağlayan önemli bir etken diziler ve sinema filmleridir. Rapin dünyada popülerleşmesi pek çok rapçinin oyuncu olarak çalışması, şarkısının filmlerde kullanılması hatta rapçilerin hayatlarının film olması gibi sonuçları doğurdu. Amerikan sineması Tupac, Eminem, Nelly, Nicki Minaj, 50 Cent gibi isimleri sinemada oyuncu olarak sundu.⁴⁴ Türkiye'de bu akımın

⁴⁴<https://www.complex.com/pop-culture/2018/07/a-definitive-ranking-of-rappers-as-actors/50-cent> (Erişim Tarihi:09.04.2019).

öncüsü Ceza ve Fuat Ergin'dir. Bu isimler birlikte Rocco isimli lolipop reklamında oynamış bu da büyük bir tartışmaya yol açmıştı. Fakat rapçiler, oyunculuklarından dolayı değil sinema ve televizyon sektörü için yaptıkları şarkılarla dikkat çekti. Bu şarkılar; reklam, dizi ve film müziği olarak geniş kitlelere hitap etti.

2018 yılından geriye dönüp bakıldığında artık televizyon dünyası ile rapin yaşadığı uyuşmazlığın başka bir evreye girdiğini söylenebilir. Çukur isimli dizide bu dizinin oyuncusu da olan Kubilay Aka'nın yazdığı ve Hayko Cepkin'le düet yaptığı "Gamzenin Çukuru" isimli şarkı oldukça popüler hale gelir. 2018 yılı Pantene Altın Kelebek Ödülleri Ezhel ve Gazapizme ödülleri getirir.⁴⁵

Show TV'de yayınlanan *Pusat* (2007) isimli dizide Fuat Ergin ve halk müziği sanatçısı Cengiz Özkan birlikte müzik de yapar.

Adanalı dizisi (2008-2010) Atv'de yayınlanırken Ceza'nın (2004) "Rapstar" albümünden pek çok şarkı kullanılmıştır. Atv'de yayınlanan *Türk Malı* (2010-2011) isimli dizide Kadıköy Acil ekibinin "Türk Malı" isimli şarkısı jenerik müziği olarak kullanılır. Aynı kanalda yayınlanan Yahşi Cazibe dizisinin "Evlenmirem" şarkısını Rap Angels seslendirir. *Alemin Kralı* (2011) ise Rapozof ve Sancak tarafından bir dizidir.

Star Tv'de yayınlanan *Avlu* (2018) isimli dizide Kolera'nın "Sen Nasıl İnsansın", Ufak Tefek Cinayetler'de (2018) Ceza'nın "Suspus" isimli şarkısı; Blutr'deki *Yaşamayanlar* (2018) dizisinde Ezhel'den "Geceler" şarkısı, *SIFIRBİR* isimli dizide Esat Bargun, Cash Flow, Ezhel, Anafor' a ait şarkılar kullanılır. Show Tv'de yayınlanan *Çukur* (2017) isimli diziyeye dair verilen örneklere Eypio'nun "Gömün Beni Çukura" isimli şarkısını da eklenebilir. *Çarpışma* (2018) dizisi Sansar Salvo'nun "Dum Taka Dum", Netflix'in ilk Türk dizisi olarak tanıtılan Hakan Muhafız(2018) isimli dizide Model XL'in "Kral Benim" isimli şarkısı kullanılmıştır.

Bununla birlikte rap film endüstrisi için de oldukça cazip hale gelmiş Ceza, Fuat ve Funky- C'nin Pardon (2004) isimli filmi için yaptığı "Pardon" ve Sagopa Kajmer'in Gora (2004) için yaptığı "Al Bi De Burdan Yak" isimli şarkılarıyla görürüz. İstanbul Hatırası (2005) isimli belgesel filmde Ceza ve Ayben'e yer verilirken, 40 (2009) isimli filmde kullanılan Ceza şarkıları Osaka Asya Film Festivali'ndeki gösterimi sonrasında Japonya'daki müzik kanallarında Ceza şarkılarının çalınmasına

⁴⁵<https://www.youtube.com/watch?v=zfXt34jhbD4> (Erişim Tarihi: 09.04.2019)

neden olur. *Berlin Kapları* (2012) isimli filmde Killa Hakan “*Sabır*” isimli şarkıyla duyulur.⁴⁶

Türkçe sözlü rap her geçen gün her yerde duyulan bir tür olarak gelişimini sürdürmeye devam eder. Gerek yarışmalar da gerekse gündelik hayatın içine giren diziler, bu dizilerin yine Türkiye’de süregelen gelenekten beslenen konuları ile harmanlanan rap, kendi varlık alanını ve dinleyici kitlesine kimlik olmaya devam etmektedir.

5.9. Grafitiler ve Şehirler

Hip hop kültürünün en önemli öğelerinden birisi olan duvar yazıları ve resimler yani grafiti sanatı rapin yükselişiyle birlikte önem ve görünürlük kazanmıştır. Türkiye’de yapılan 1980 Askeri Darbesi döneminde kentin politik ruhunu temsil eden bu yazılar 2013 yılında çevreci bir duyarlılıkla başlayan Gezi Parkı Eylemleri sırasında “Şiir Sokakta” isimli harekete evrilirken hem politik hem sözler hem de özgün duvar resimleri şehirlerin yapısına önemli bir sanatsal hava katmıştır. Duvar yazılarının slogan olarak kullanılması, TRT’de yayımlanan Leyla ile Mecnun dizisiyle (2011-2013) başlayıp Behzat Ç. (2010-2013) gibi dizilerin etkisiyle artarken Çukur isimli dizinin ilik başışı bekleyen Öykü Arın isimli çocuk hastanın adıyla başlayan “Öykü Arın’e Umut Ol” u ekrana taşıması; S1F1RB1R isimli dizinin çekildiği Hürriyet Mahallesi ve Adana’nın pek çok alt orta sınıf mahallesine yayılan sanat kolektifleri hip hop kültürünün Türkiye’deki toplumsallaşmasına verilebilecek örneklerdendir. Görüldüğü üzere rap medya aracılığıyla yeniden üretim sahasına dahil olarak sürekliliğini sağlamak ve yeni işlevsel alanlar oluşturmaktadır.

Türkiye’deki grafitilerdeki durumu resim bağlamında pek çok ülkeye kıyasla daha az yer edinmiştir. Hip hop kültürünün etkin olduğu büyük şehirlerdeki resimler bu manada daha gelişkin grafitinin içine dâhil olan yazılama konusuna geldiğinde özellikle metropol şehirlerde büyük bir çeşitlilik görülür. Bunları, bir kitaptan alınmış söz ya da şiir; slogan; hiciv özelliği taşıyan pek çok grafiti oluşturur.

⁴⁶ Bu bölümde yazılan dizi, reklam filmleri ve sinema filmleri twitter, facebook instagram gibi sosyal medya uygulamaları ve kişisel ilgiyle yakip edilmiş olup verilen yıllar internetten kontrol edilerek paylaşılmıştır. Tez bağlamında kullanılan kaynak kişilerden bazıları bu dizilerin senarist ve oyunculuğunu da yapmıştır.

SONUÇ ve TARTIŞMA

Müziğin pek çok tanımını bulunmaktadır. İnterdisipliner bir çalışma alanı olan müzik üzerine ortaya konulan araştırmaların her biri diğerinden farklı noktadan yola çıkarak, farklı bağlamlarda konuyu ele almıştır. İnsanın bilimi olan antropolojinin müzik ile ilişkisi çok uzun yıllara dayanır. Ancak müzik antropolojisi alanı Merriam'ın (1964) müzik kültürü üzerinden toplumlara incelemek üzere sunduğu modelle başlamıştır. Bu geç bir tarih olmakla birlikte günümüze kadarki süreçte yöntem ve içerik anlamında oldukça gelişmiştir, farklı konular müzik bağlamında işlenmeye başlanmıştır. Bazen sanat, bazen eğlence bazen ise notaların sıralaması olarak tanımlanan müzik aslında salt bu gerçeklerden ibaret değildir.

Müzik bir simgeler sistemidir. Applebaum'a göre insanlar, birincil simgeleştirme biçiminin dil olmasına karşın, sanat, dans, müzik, mimari, yüz ifadeleri, takılar, giysiler, akrabalık, mülkiyet, mekân düzenlemeleri, mallar vb. gösterge ve simgeler aracılığıyla iletişime girerler (Özbudun ve Balkı 2005:260). Müzik bir iletişim aracıdır, kültürel kodların taşıyıcısı durumundadır ve kuşaklar boyu taşınabilir, değişebilir veya yeniden üretilebilir. Bu bağlamda bir üretim alanıdır, aynı zamanda geleneğin yeniden üretilip söz konusu toplum tarafından tüketildiği alandır. Diğer bir anlamda müzik toplumsal bir bellektir. Smith' göre (2002: 37) bu belleği oluşturan unsurlar el sanatları, yasalar, kurallar, şiir ve dans, müzik, mimari, giyim tarzı, üretim teknolojileri gibi birçok alandan oluşur. Dolayısıyla müzik diğer kültürel örüntülerde olduğu gibi kimliğin ifade edildiği araçlardan birisidir.

Gerek eğlence anlayışından gerekse teknolojik gelişmelerden kaynaklanan süreçler sonucunda farklı müzik türleri ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan müzik türleri ait olduğu toplumun tarihsel, kültürel, ekonomik, etnik, dinsel, sınıfsal ve güncel konularından köken alır. Zamanla aynı topluluk içinde farklı altkültürlerin inşasına uzanan süreçte üretilen müzik ile bunun dinleyicileri tarafından kristalleşen söz ve davranış biçimleri önemli hale gelmektedir. Günden güne farklı alanlar yaratan müzikte bazen hangi tür müzik olduğunu tanımlamaları ya da müzik olup olmadığı tartışmaları süregelmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında rap bazen müzik bazen ise bir müzik türü olarak kabul edilmeyen tartışmalı bir alanda yer alsa da çalışma boyunca ortaya çıkan sonuç, rapin belirli bir grubun kendini ifade etmede kullandığı söz ve davranışları içinde barındıran müzik türü olduğu söylenebilir.

Rap müzik bir karşı duruşun kendini ötekileştirme karşısında savunun sonucu üretilmiştir. Amerika'daki siyahilerin, Almanya'da ki göç edenlerin kendilerini ifade etmekte kullandıkları rap zamanla Türkiye'ye doğru yayılmıştır. Almanya'nın Türkiye'ye etkisi özellikle 1961 yılında Almanya ve Türkiye arasında imzalanan işgücü anlaşması sonucu ortaya çıkar. Bu anlaşma Türkiye'den Almanya'ya göçü ve göç beraberinde gelen kültürün taşınması olgusunu tetiklemiştir. Yıllar içerisinde Almanya'daki gençlik içinde gelişen kendini ifade etme duygusu ile oluşturdukları kimlik pratiklerinde Türkiye ve Almanya'dan gelen özelliklerini eritebilecekleri bir alan olarak hip hopu keşfetmiştir. Böylece Türkçe sözlü rapin temelleri atılmıştır. Türkçe sözlü rap Almanya ve Türkiye arasında gerçekleşen bu göç süreciyle Türkiye'ye taşınmıştır. Böylece iki ülkedeki Türkiyeli gençlik birbiriyle yardımlaşma ve dayanışma ağını güçlendirmiştir.

Türkiye'den Almanya'ya göç edenlerin yaşadığı süreçler, yoğun iş temposu, gurbette olma algısı, yeni dil, yeni yasalar ve uyum sürecinde yaşanan sıkıntılar gibi birçok gündelik yaşam pratikleri Türkçe sözlü rape yansımıştır. Türkiye'ye yayılmaya başlayan Türkçe sözlü rap zamanla farklı kimlikten grupların icra alanına girmiştir. Rap müzik aynı zamanda sözlü edebiyattan ve âşıklık geleneğinden beslenen yönü ile küresel bağlamdan yerel kültüre doğru bir yerelleşmeye de içine alır. . Eğlence kültürü, hafıza aktarımı, toplumsal olaylara duyarlılık gibi pek çok öğeyi barındıran rapin icracıları Ayhan Kaya'nın tabiri ile modern ozanlar olarak görülmüştür. Bu bilgiyi desteklemek için âşık ve MC üzerinde yapılan karşılaştırmada mahlas kullanımı, atışma, cönk tutma, usta-çırak ilişkisi gibi alanlarda benzerlikler bulunmuştur. Rap âşıklık geleneğinden beslenerek yerleşen bir durum sergiler.

Rap müziğin temsil ettiği gruplar sadece müziği değil bu müzikle birlikte Türkiye'ye giren yaşam tarzı, giyim tarzı ve gündelik olaylara bakış açısıyla beraber yeni bir alan üretmiştir. Bu alanın takipçileri kendi aralarında simgesel kodlar ile yeni bir dil geliştirmişlerdir. Almanya'dan Türkiye'ye göç eden rap sanatçıları önceki yıllarda Almanya'nın koşullarını ve Türkiye'den gidenlerin durumlarını tema olarak nasıl kullandılar ise, Türkiye sürecinde de gündelik birçok olay rap sözlerine konu olmuştur. Diasporadaki gençlerin kimlik arayışı Türkiye'deki gençler için de geçerlidir. Bu nedenle Türkiye ve Almanya'da yapılan rap, içeriksel manada kendi özgül alanını yaratmıştır.

Mzüğün kendisi çoğu zaman toplumsal cinsiyet ayrımcılığını da içinde taşır. Temelde ötekileştirmeye karşı bir duruş olarak karşımıza çıkan rap bu nokta da da eril

dilin ve davranışın hâkim olduğu bir alandır. Türkçe sözlü rap yapan kadın sanatçılar eril dil ve davranışın hâkimiyet alanındadır. Dahası bu kadınlar eşleri ya da akrabaları ile beraber anılmakta, kamusal alanda fazla ön plana çıkmamaktadırlar.

Rapın üretim alanlarındna birisi olan alan televizyon ve internettir. Güncel olaylara göre yazılan senaryolar, güncel müzik akımlarında kendi içerisinde kullanarak izleyiciye ulaştırır. Güncel konular ile zentezlenen rap müzik kendisine yeni bir izleyici kitlesi oluşturur. Diziler veya filmler aracılığıyla ön planan çıkan rap müzik, bu sayede dinleyici kitlesini hem daha geniş sahalara yayar hem de yeniden anlam kazanır.

Türkçe sözlü rap yapan kişiler hip hopu birleştiren bir çatı olarak sosyal bir alternatif olarak sunmuştur. Bu alternatif Türkçe'nin sözlü kültür gücünden ileri gelir.



KAYNAKÇA

- Abluka Alarm (2019). *Büyümez Ölü Çocuklar*.
<https://www.sevilensarkisozleri.com/abluka-alarm-buyumez-olu-cocuklar-sarki-sozleri-2672>. Erişim Tarihi: 02.02.2019
- Akbay, Ç. (2006). *Hiphopistan: Küresel Bir Şehirde Yerelliğin Temsili*. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Akın, F. (Yöneten). (2002). *Solino* [Sinema Filmi].
<https://www.imdb.com/title/tt0292242/> Erişim Tarihi: 02.02.2019
- Akın, F. (Yöneten). (2005). *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek (Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* [Sinema Filmi].
- Akyol, B. (Yöneten). (2003). *Jazz in Turkey* [Sinema Filmi].
<https://www.youtube.com/watch?v=ohJ38Es2P-c> Erişim Tarihi:09.110.2017
- Al Jazeera (Yöneten). (2014). *Almanya'daki Türk Çetesi 36 Boys* [Sinema Filmi].
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Anderson, E. N.'005). *Everyone Eats Understanding Food and Culture*. New York And London: New York University Press.
- Archives of Traditional Music*. (2017, 10 20). Indiana University Bloomington:
<http://www.indiana.edu/~libarchm/index.php/about-us/history.html> Erişim Tarihi: 09.10.2018
- Arslan, E. (2012). *Geçmişten Günümüze Rap Müzik Prodüksiyonu*. İstanbul: SAE Institute Berlin, Ses Mühendisliği Bitirme Tezi.
- Atatürk, M. *Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin IV. Dönem 4. Yasama Yılına Açış Konuşmaları*.
https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/4d4yy.htm : “Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin IV. Dönem 4. Dönem Açış Konuşması”
https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/4d4yy. Erişim Tarihi:03.10.2017
- Atay, A.T. Cumhuriyet Yazarı Tayfun Atay Ceza ile İlgili Dikkat Çeken *Bir Yazı Kaleme Aldı*. <http://www.medyafaresi.com/haber/tayfun-atay-eminem-firtinaysa-ceza-suspun/843970> Erişim Tarihi: 16.03.2019.

- Aydın, Ç. (2018, 05 24). *Fenomen rapçi Ezhel Tutuklandı*.
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/son-dakika-fenomen-rapci-ezhel-tutuklandi-40847455> Erişim Tarihi:10.02.2019
- Aydın, F. (2014, 10 14). *Uluslararası İşgücü Anlaşmaları*. Ankara: Kayıhan Ajans.
<https://www.csgeb.gov.tr/media/2075/isgucuanlasmalari.pdf> Erişim Tarihi:18.06.2018
- Bahar, T. Murat Meriç'le Plak Dolabı.
<https://www.youtube.com/watch?v=swkS4INMnoU>Erişim Tarihi:10.12.2019
- Barikat (2002). *Güneşin Çocukları* Yapım Şirketi:Zihni Müzik
- Bayrak, M.B. (2011). *Muhafazakâr Gençliğin Bir İfade Biçimi Olarak Türkçe Rap ve Türkiye'de Hip-Hop Kültürü*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi).
- Benett, A. (1999). Hip hop am Main: The Localization of Rap Music and Hip Hop Culture. *Media, Culture & Society*, 21(1), , 77-91.
- Bernard, A., & Spencer, J. (2002). *Encyclopedia of social And Cultural Anthropology*. London: Routledge.
- Biçer S. & Ertan T. (2017). Araf'ta Kalan Gençlik: Arsız Bela Hayranları Üzerine Bir Etnografik Çalışma, *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 25(3), 96-119.
- Brunvand, J. (1996). *American Folklore: An Encyclopedia*. London & New York: Garland Publishing.
- Burry Soprano (2018). Mary Jane.
<https://www.google.com/search?q=merry+jane+%C5%9Fark%C4%B1&oq=merry+jane+%C5%9Fark%C4%B1+&aqs=chrome..69i57j0l5.5634j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8> Erişim Tarihi: 02.09.2019
- Callinicos, A. (2013). *Toplum Kuramı Tarihsel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cashflow, & Gazapizm (2018). *Pusula*. İstanbul: E. Bargun.
- Cartel.(1995). *Cartel* Yapım Şirketi: Mercury Records.
- Ceza. (2004). *Rapstar* Yapım Şirketi: Hammer Müzik.

- Ceza. (2015). *Suspuz*. Yapım Şirketi: Esen Müzik
- Clark, L. (2013). *Knowledge: The Fifth Element of Hip Hop*. Washington: 70 West Press.
- CNN Türk. (2018, 05 16). *Aşık Veysel ile Fikret Kızılok'un hikayesi*. <https://www.cnnturk.com/yasam/asik-veysel-ile-fikret-kizilokun-hikayesi?page=1> Erişim Tarihi: 05.16.2018
- Çevik, Y. (2018, 09 29). Yener Çevik Fuat Ergin Habertürk Ropörtaşı. <https://www.youtube.com/watch?v=B8SNfwcQjVo> Erişim Tarihi: 06.08.2018
- Çevik, Y.(2013). *Donuk Mimik*. Yener Çevik. www.soundcloud.com/yenerofficial Erişim Tarihi:04.14.2018
- Çınar, A. (1999). Cartel: Travels of German-Turkish Rap Music. *Middle East Report*, 29. *Middle East Report*, 29, s. 43-44.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). "Elektronik Kültür Ortamında Âşık Tarzı Şiir Geleneği Bağlamında Çukurova Âşıkları Üzerine Tespitler." *III. Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, s. 246-253.
- Çobanoğlu, Ö., & Çobanoğlu, S. (2015) "Türk Halk Kültüründe Konuşmalık Türler Bağlamında Sözel Nasihatler, Dua ve Beddualar". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 3(7), 1-32.
- Daniels, D., & Arns, "I. (2012). *Sounds Like Silence: John Cage 4'33" Silence Today :1912, 1952, 2012*. Leipzig: Spector Books.
- DaPoet, & Ceza (2019). *Kördüğüm*. <https://genius.com/Da-poet-kordugum-lyrics> Erişim Tarihi:02.16.2019
- Demir, F., & Kuş, Y. (2016). Türkiye'de Yeraltı Tartışmaları: Kavrm, Ölçüt, Tarihçe . *Electronic Turkish Studies*, 11(20)., 119-140.
- Demirkan, D. (1999). *Zor Kadın* [A. Gürel tarafından kaydedildi]. İstanbul.
- Diessel, C. (1998). *Bridging East and West on the Orient Express: Oriental Hiphop in the Turkish Community of Berlin*. Williamsburg: College of Wiliam nd Mary.
- Dutton, L. (1999). *Anthropological Resources: A Guide to Archival, Library, and Museum Collections*. London: Garland Publishing.
- Duymaz, A. (2014). Sunuş. Z. Gökalp içinde, *Türkleşmek İslamlaşmak*

- Muassırlaşmak*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Düzgün, D. (2009). Âşıklık Geleneğinin Değişim Ve Dönüşümünde Barış Manço Olgusu. *Milli Folklor* 29, 42-50.
- Donnan H & Wilson T. M. (2002) *Sınırlar: Ulus ve Devletin Uçları* Ütopya Yayınevi: Ankara
- Eko Fresh (2006). “Hart(z) IV”, Yapımcı Şirket: Subword
- Emiroğlu, K., & Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Biim ve Sanat Yayınevi.
- Enneli, Ç. (2016). Takdim. L. Holy içinde, *Atropolojinin Akrabalık Yaklaşımları* (s. 11). Ankara: Heretik Yayın.
- Erkayhan, Ş. (2011). *1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar Göç ve Kültürel Kimlik*. Berlin: Lulu Verlag.
- Eriksen, T.H.(2009) Küçük Yerler Derin Mevzular, Sosyal ve Kültürel Antropolojiye Giriş, İstanbul: Avesta Yayınları.
- Ergin, F.(2003) *Hassıktır III Albümü* Berlin: Royal Bunker
- Ersoy, İ.(2018) Kırım Tatar Kültürel Kimliğinin Müzik Aracılığıyla Görünümü: Derviza Ritüeli Ekseninde Kırım Ansambli Performans Analizi bilig 273 KIŞ 2018/SAYI 84 s. 273-299.
- Ersoy Çak, Ş. (2017) “Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarının Müzikoloji ve Etnomüzikoloji Çalışmalarındaki Yeri” *International Journal of Social Sciense* (62), 213-228
- Ezhel (2017). Şehrimin Tadı. *Müptezhel* albümünde. Ankara: Koal.
- Ezhel (2018). Felaket. Ankara. <https://genius.com/Ezhel-felaket-lyrics> Erişim Tarihi:01.01.2019
- Farazi V Kayra (2013). *Hayalet Islığı* albüm Yapım Şirketi: Deadly Habitiis Music/Below System Records
- Gazapizm (2018). *Ölümler Dirilerden Çalacak* video klip Yapım Şirketi: Argo İzmir <https://www.youtube.com/watch?v=9cxF4FtjDbU> Erişim Tarihi:07.04.2019

- Genel, M. (2014). Almanya'ya Giden İlk Türk İşçi Göçünün Türk Basınındaki İzdüşümü "Sirkeci Garı'ndan Munchen Hauptbahnhof'a. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi Cilt. 8 Sayı.3*, s. 301-338.
- Gförer, J. (Yöneten). (1986). *Ganz Unten* [Sinema Filmi]. 10 20, 2017 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=VxMkXcypdUc> adresinden alındı
- Göher Vural, S. (2011). Türk Kültürünün Aynası: Türküler. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 397-411. 06 20, 2018 tarihinde <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/186566> adresinden alındı
- Gömeç, S. (1999). "İslam Öncesi Türk Tarihinin Kaynakları Üzerine". *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 2000, 20-31.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/28/177.pdf> (Erişim Tarihi: 20.10.2018)
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Göle, N. (2012). *Seküler Ve Dinsel: Aşınan Sınırlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güllü, İ. (2015). Göçmen edebiyatında din ve kimlik yansımaları-Fakir Baykurt'un Yarım Ekmek Romanında Din ve Gelenek. *Göç Dergisi*, 2(1), 117-145.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi Dağıtım.
- Habertürk (2013, 12 17) Lady Gaga Zeki Müren'i Taklit Etmiş
<https://www.haberturk.com/magazin/dunyadan/haber/904277-lady-gaga-zeki-mureni-taklit-etmis>. Erişim Tarihi: 20.03.2019
- Hess, M. (2010). Introductuon: It's Only Right to Represent Where I'm From: Local and Regional Hip Hop Scenes in The United States. *Hip Hop in Amerika: A Regional Guide*: (s. vii-xii). içinde California: Greenwood Press.
- Hemmasi, F. (2017): "Iran's daughter and mother Iran: Googoosh and diasporic nostalgia for the Pahlavi modern." *Popular Music* 36, no. 2 157-177.
- Hiphoplife. (2018, 30. 01). *Kaynak:https://www.hiphoplife.com.tr/roportaj/134-tunc-turbo-abi-dindas-hiphoplife-roportaj.html*
www.hiphoplife.com.tr/roportaj/134-tunc-turbo-abi-dindas-hiphoplife-roportaj.html Erişim Tarihi: 09.12.2018

- Holy, L. (2016). *Antropolojinin Akrabalık Yaklaşımları*. Ankara: Heretik Yayın.
- Hür , K., & Akpınar, Ç. (2013, 11 04). *Misafir işçilikten Alman vatandaşlığına - Türk göçünün öyküsü*. www.dw.com.tr Erişim Tarihi:12.10.2018
- Hidra (2017) *Yarım Kalan* albüm Yapım Şirketi: Dokuz Sekiz Müzik
- İlim, F. (2018). Aristoteles'te Müzikal Terimlerin Anlamı ve Kullanımı. *Kaygı*, 55-66.
- Islamic Force. (2018, 02 19). *Canlardandır*.
<https://www.google.com/search?q=islamic+force+canlard%C4%B1r+s%C3%B6zleri&oq=islamic+force+ca&aqs=chrome.1.69i57j0l5.5158j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> Erişim Tarihi: 02.19.2018
- Islamic Fore (1992). *My Melody/ İstanbul*. Berlin.
- Islamic Fore (1997). *Mesaj* Yapım Şirketi: De de Records
- Jabonsky, R. (2012). Russian Jews and “Gypsy Punks”: The Performance of Real and Imagined Cultural Identities within a Transnational Migrant Group. *Jablonsky, R. (2012). Russian Jews and “Gypsy Punks”: The Performance of Real and Imagined CulJournal of Popular Music Studies*, 24(1), 3-24.
- Jackson, B., & Anderson S. (2009). *Hip-Hop Culture Around The Globe: Implications for Teaching*. Black History Bulletin, Vol. 72 No. 1, 22-32.
- Jöntürk (2003). *HipHop Kültürü BirGençlik Çılgılığı* İstanbul: Akyüz Yayıncılık.
- Kaemmer, J. E. (1993). *Music in Human Life, Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.
- Karaca, C. (1980a). *Hasret* Yapım Şirketi: Türkola Müzik
- Karaca, C.(1980b). *Bekle Beni* Yapım Şirketi: Türkola Müzik
- Karaca, C. (1984). *Die Kanaken* Yapım Şirketi: Studio m Dom, Snopress.
- Karaca, C. (1992). *Nerede Kalmıştık*. İstanbul: Bonus Müzik Prod.
- Karakuluk, B. (2012). *Türkçe rap Müziğinde Storytelling Tekniği: Bir Video Klip* . Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karakan (1997) *Al Sana Karakan* Yapım Şirketi: Neşe Müzik
- Karataş, E. (2010). *Türkiye’de Yeraltı Edebiyatı Ve Hakan Günday’ın Romanlarında*

Yeraltı Edebiyatının İzleri. ZfWT Vol. 2, No. 1. s.89-113.

Kaya, A. (1997). *Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Doctoral dissertation, University of Warwick.

Kaya, A. (2000). *Sicher in Kreuzberg: Berlin'deki Küçük İstanbul: Diasporada Kimliğin Oluşumu*. İstanbul: Büke Yayıncılık.

Kaya, A. (2002). Aesthetics of diaspora: contemporary minstrels in Turkish Berlin. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 28(1), 43-62.

Kerman, J. (1985). *Contemplating Music Challenges To Musicology*. Massachusetts: Harvard University Press.

King Size Terror (1991). *The World is Subversion*. Nuremberg: W. Verlag.

Killa Hakan. (2007). *Kreuzberg City*. Yapım Şirketi: Rough Recordings.

Kobotarian, N. (2013). *Tebriz Âşıklı Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitapevi.

Kperogi, F. (2015). *Glocal English: The Changing Face and Forms of Nigerian English in a Global World*. New York: Peter Lang.

Langlois, T. (1999). "Magrip'te Müzik ve Çekişen Kimlikler". Ortadoğu'da Milliyetçilik Azınlıklar ve Diasporalar. Çev: Ahmet Fethi. İstanbul: Sarmal Yayınları.

Malinowski, B. (2001) *A Diary in The Strickt Sense of Term* Standford California: Stantford University Press.

Malinowski, B. (1926). Malinowski B. 1926. *Crime and Custom in Savage Society*. (2013 edition) New Brunswick: Transaction Publishers.

Manço, B. (1992). *Mega Manço* Yapım Şirketi: Emre Grafson Müzik

Marshall, G. (1999). *Gordon Marshall Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

McAllester, D. P. (1954). *Enemy Way Music: A Study of Social and Esthetic Values as Seen in Navaho Music*. Cambridge: The Museum.

Mead, M. (1928). *Coming Age of Samoa*. California: William Morrow & Company.

- Merriam, A. P. & Valerie M. (1964)*The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Morgan, L. (2004). *Eski Toplum I*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Morley, M. (2002). *How To Manage Your Global Reputation*. Bristol: J. W Arrowsmith.
- Nettle, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana & Chigago: University of Illinois Press.
- Nitzche , S., & Grünzweig, W. (2013). *Hip-Hop In Europe*. Münster: LIT Verlag.
- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbudun, S. ve Şafak, B.(2005). *Antropoloji, Kuramlar/Kuramcılar*, Ankara: Dipnot Yayınları
- Özdamar-Akçaray, G. (2015). Globalleşme Bağlamında Vernakular Fotoğraf Aile Albümleri. *Akdeniz İletişim Fakültesi Dergisi 24* , 87-96.
- Öztürk, A. (2000). Alamanya Türküleri'nin Konuları". *Folklor/Edebiyat 24*, 267-276.
- Öztürk, A. (2003). Göçmen Edebiyatı Olarak Almanya Türküleri Üzerine Folklor/Edebiyat . *Folklor/Edebiyat*, 97-104.
- Öztürk, A. (2017). *Türkiyü Okumak Türkü Yazıları 2*. İstanbul: Hipernik Yaayınları.
- Öztürk, S. (2006). "İletişim Bilimi ve Halkbilimini Buluşturan Bilim İnsanı: İlhan Başgöz" *Folklor/edebiyat*, Cilt: 12, Sayı. 48, s. 45-59.
- RapSözler. (2018, 10 21). *Rap Terimleri* <https://www.rapsözler.com/rap-terimleri>
Erişim Tarihi:10.07.2018
- Sabah Gazetesi. (2013, 17 12). *Lady Gaga Zeki Müren'den Alıntı Yaptı*
<https://www.sabah.com.tr/galeri/magazin/lady-gaga-zeki-murenden-alinti-yapti>
Erişim Tarihi: 10.02.2019
- Sacks, N. (2013). *American Hip Hop: Rappers, DJ's and Hard Beats*. Minneapolis: Twenty-First Century Books.
- Sagopa Kajmer (2004). Bağdat Bombalanır. *Bir Pesimistin Gözyaşları* albümünde. İstanbul: Hammer Müzik.
- Sağlam, S. (2006). "Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme". *Hacettepe Üniversitesi*

Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD), (5), 33-44.

Saian (2018). *Feleğin Çemberinde Kırk Kurşun*. <https://genius.com/Saian-felegin-cemberine-40-kursun-lyrics> Erişim Tarihi:02.04.2019

Sanar Salvo (2013). 24. Şarjör. Hiphoplifepro.

<https://www.google.com/search?q=24.+%C5%9Farj%C3%B6r+s%C3%B6zleri&oq=24.+%C5%9Farj%C3%B6r+&aqs=chrome.0.0j69i57j0l4.4384j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> Erişim Tarihi:16.06.2018

Sargın, G. A. (2002). *Ankara'nın Kamusal Yüzleri: Başkent Üzerine Mekan ve Politik Tezler*. Ankara: İletişim Yayınevi.

Schott, T., & Hornberg, C. (2011). *Die Gesellschaft und ihre Gesundheit*. Berlin: Springer Fachmedien.

Sirkeci, İ., Cohen, J., & Yazgan, P. (2012, Aralık). Türk Göç kültürü: Türkiye ile Almanya Arasında Göç hareketleri Sosyo-ekonomik Kalkınma ve Çatışma. *Migration Letters Vol.9 No.4*, s. 373-386.

Sirkeci, İ., Şeker, G., Tilbe, A., Ökmen, M., Yazgan, P., & Eroğlu, D. (2015). Turkish Migration Conference 2015 Selected Proceedings. *Turkish Migration Conference 2015 Selected Proceedings*. London: Transnational Press.

Smith, A. D. (2002). *Ulusların Etnik Kökeni*, çev. Sonay Bayramoğlu, Hülya Kendir, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Sobutay, M. (2007). *Localization of Rap Music in Turkish Context*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Solomon, T. (2009). "Berlin–Frankfurt–İstanbul Turkish Hip-hop in Motion". *European Journal of Cultural Studies*, S. 12, s. 305- 327.

Solomon, T. (2011). Türkçe Rapin Kız Sesi': Ayben'in Müziğinde Toplumsal Cinsiyet ve Vokal Nitelik. *Portre Akademik*, 1(2) 413-423.

Soysal, L. (2004). Rap, Hiphop, Kreuzberg: Scripts of/for Migrant Youth Culture in the WorldCity Berlin. *New German Critique* 92, 62-81.

Soysal, A. Ş. ve Ark. (2005). "Temporal Lobun Sesi: Müzik", Yeni Symposium: Sayı 43 <http://yenisymposium.com/Pdf/TR-YeniSempozyum-c142aabb.pdf> Erişim Tarihi:16.03.2019

- Stokes, M. (2012). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Strauss, C. (2012). *Yapısal Antropoloji*. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Sturman, J. (2019). *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*
USA: SAGE Publications
- Stone, C. (2007). *Popular culture and nationalism in Lebanon: the Fairouz and Rahbani Nation*. Routledge.
- Şeker, B., Sirkeci, İ., & Yüceşahin, M. (2015). *Göç ve Uyum*. London: Transnational Press London .
- Taşlıova, M. M. (2006). Elektronik Cönk Kavramı ve Türk Halkbilimi'nin Değeri Bilinmeyen Kaynaklan. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, (5), 89-112.
- T.C İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü. (2019, 02 01). *Uluslararası Koruma Çeşitleri* http://www.goc.gov.tr/icerik3/uluslararasi-koruma-cesitleri_409_546_548 Erişim Tarihi: 06.21.2018
- Turan, N. S. (2016). Mısır'da Ulusun İnşasında, Kimlik ve Kültürel Bir Aktarıcı Sembol Olarak Ümmü Gülsüm'ün Müzikal Mirası. https://www.academia.edu/30925517/M%C4%B1s%C4%B1rda_Ulusun_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1nda_Kimlik_ve_K%C3%BClt%C3%BCrel_Bir_Aktar%C4%B1c%C4%B1_Sembol_Olarak_%C3%9Cmm%C3%BC_G%C3%BCls%C3%BCm_M%C3%BCzikal_Miras%C4%B1 Erişim Tarihi: 06.21.2018
- Türk Dil Kurumu (2018). “Büyük Harflerin Kullanıldığı Yerler”
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=183:Buyuk-Harflerin-Kullanildigi-Yerler-&catid=50:yazm-kurallar&Itemid=132
Erişim Tarihi: 27.10.2018
- Tilbe , A., & Bosnalı , S. (2016). *Göç Üzerine Yazın ve Kültür İncelemeleri*. London: Traansnational Press London.
- Titon, J. T. (2016). *World's Of Music An Introduction to the Music of the World's People*. Nelson Education: Canada
- TRT (Yöneten). (2019). *Harbi Getto* [Sinema Filmi].

- Tüccar, S. (Yöneten). (2011). *Söyleyeceklerim Var* [Sinema Filmi].
- Uçan, A. (1997)., Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Üçer, M. B. (2013) *Müzikte Anlamın Yeniden Üretimi: Hip-Hop Kültürünün Türkiye'deki Görüntüleri Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme* II. Türkiye Lisanüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı I (Editör Ümit Güneş) Bursa: Star Ajans Matbaacılık, s. 249-263.
- Yener Çevik (2014). *Bir Siyah Bir Beyaz*.
<http://www.bolsozluk.com/bi+siyah+bi+beyaz-1.html> Erişim Tarihi: 29.05.2018
- Yıldırım, D. (1998). Sözlü Kültür Ve Folklor Kavramları Üzerine Düşünceler. *Milli Folklor (1)3*
- Yılmaz, Ö. (2017, 08 30). Türkiye'de Modernleşme Popüler Kültür ve Arabesk. *The Journal of Academic Social Science Studies*, s. 511-522.
- Yung, B., Rees H. (1999) Understanding of Charles Seeger, Pioneer in American Musicology Urbana and Chicago: University of Illinois Press
- Yükselsin, İ. Y. (2011). Etnomüzikoloji Açısından Ahmed Adnan Saygun. *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 247-277.
- Zengin, D. (2000). Göçmen Edebiyatı'nda Yeni Bir Yazar. Mehmet Kılıç ve "Fühle Dich Wie Zu Hause" Adlı Romanı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 40, 3(4) 103-128.
- Zengin, E. (2010). Türk- Alman Edebiyatına Tarihsel Bir Bakış ve Bu Edebiyata İlişkin Kavramlar. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (Bahar 12) 339-349.

EKLER

Ek- 1: Kaynak Kişi Listesi

A1	1957	K	Stuttgart	Üniversite	Öğretmen
A2	1980	K	Stuttgart	İlkokul	Temizlikçi
A3	1981	E	Stuttgart	Üniversite	Müziyen
A4	1992	E	Stuttgart	Üniversite öğrencisi	Mülteci kampında çalışmakta, müziyen
A5	1991	K	Stuttgart	Lise	Kasiyer
A6	1984	K	Stuttgart	Lise	Hemşire
A7	1988	K	Stuttgart	Üniversite	Hemşire
A8	1987	E	Stuttgart	Lise	Teknisyen
A9	1988	E	Stuttgatt	Üniversite	Kültürlerarası arabulucu
A10	1960	K	Dresden	Lise	İşçi
D1	1951	K	Stuttgart	Lise	Emekli sosyal hizmet memuru
D2	1952	E	Stuttgart	Üniversite	Emekli pastör
D3	1983	E	Stuttgart	Lise	İşçi
D4	1986	K	Berlin	Üniversite öğrencisi	Hemşire ve il teknik öğretmeni
D5	1989	E	Dresden	Üniversite öğrenci	DJ, sosyal projelerde gönüllü olarak çalışmakta
D6	1988	E	Berlin,Stuttgart	Üniversite	Mühendis
D7	1988	K	Dresden	Üniversite	Hukukçu
D8	1990	K	Adana	Üniversite Öğrencisi	Çevirmen, öğretmen
D9	1978	K	Berlin	Üniversite	Fotoğraf sanatçısı, ressam
D10	1991	E	Berlin	Üniversite	Sanat galerisinde çalışmakta, grafiti ve resim çizmekte.
D11	1994	E	Atina	Üniversite terk	Grafiti çizmekte, aktivist
D12	1994	E	Atina	Lise	Yönetmen
D13	1998	K	Atina	Lise	Ressam
D14	1959	E	Stuttgart	Lise	Zanaatkar, ressam
D15	1960	K	Stuttgart	Lise	Dövme sanatçısı
D16	1978	E	Atina	Üniversite	Akademik, yönetmen
D17	1987	E	Berlin	Üniversite	Akademik
D18	1988	K	Dresden	Üniversite	Ressam
D19	1989	E	Dresden	Üniversite	Müziyen mühendis
D20	1990	K	Dresden	Üniversite	Ressam, müziyen
D21	1990	K	Adana	Lise	Çağrı merkezinde çevirmen
E1	1987	E	Ankara	Üniversite	Yazar, tiyatro kuramcısı
E2	1984	E	Ankara	Üniversite	Eleştirmen, editör
E3	1969	K	İstanbul	Üniversite	Yazar, öğretmen
E4	1960	K	Ankara	Üniversite	Yazar, akademik
E5	1994	E	Ankara	Üniversite	Yazar
E6	1985	E	Ankara	Üniversite	Akademik, yazar
E7	1979	K	İstanbul	Üniversite	Yazar, eleştirmen, tıp doktoru
E8	1983	E	İstanbul	Üniversite	Yazar, öğretmen

E9	1987	E	Ankara	Üniversite	Yazar, akademik
E10	1992	K	Ankara	Üniversite	Yazar, eleştirmen
İ1	1989	E	Atina	Üniversite Terk	İşsiz
İ2	1992	E	Ankara	Üniversite	Oyuncu
İ3	1989	K	Ankara	Üniversite	Oyuncu
İ4	1976	E	Ankara	Üniversite	Oyuncu
İ5	1985	K	Atina	-	Oyuncu
İ6	1979	E	Atina	Üniversite	Oyuncu
İ7	1989	E	Ankara	Üniversite Terk	Gayrimenkul eksper
İ8	1985	K	Adana	Üniversite	Gayrimenkul eksper
İ9	1992	K	Adana	Üniversite	Belediye Çalışanı
İ10	1990	E	Adana	Üniversite	İşsiz, müzisyen
İ11	1990	E	Adana	Üniversite	İşsiz
İ12	1989	E	Ankara	Üniversite	Mühendis, amatör müzisyen
İ13	1990	E	Ankara	Üniversite	Anestezi uzmanı, amatör müzisyen
İ14	1992	E	Ankara	Üniversite	İşsiz
İ15	1988	E	Adana	Lise	Bar çalışanı
İ16	1965	E	Adana	Üniversite	Emekli
İ17	1966	K	Adana	Lise	Ev hanımı
İ18	1954	K	Adana	Lise	Emekli
İ19	1960	K	Adana	İlkokul	Emekli
İ20	1990	E	Ankara	Üniversite	Memur
İ21	1991	K	Ankara	-	Dansçı, model
İ22	1989	K	Ankara	Üniversite	Ressam, model, oyuncu
İ23	1994	K	Adana	Üniversite öğrencisi	Dansçı, dans eğitmeni
İ24	1988	K	Adaana	Üniversite	Dansçı, öğretmen
Ş9	1941	E	Ankara	Üniversite	Şair
Ş10	1968	K	İstanbul	Üniversite	Şair, yazar, gazeteci

EK-2: Fotoğraflar



Fotoğraf 1: İstanbul 90 BPM Grubunun Stüdyosu ve Kayra



Fotoğraf 2: Atina Sokaklarında Bir Grafiti



Fotoğraf 3 : Adana'da Bir Getto



caravanthropologist
Klunkerkranich



Fotoğraf 4: Berlin'de Görüşme Yapılan Bir Bina



Fotoğraf 5: İstanbul'da Bir Getto: Tarlabası



Fotoğraf 6: Ankara'da Dönüşmekte Olan Bir Getto: Hamamönü