
**TÜRKÇE RAP'İN DÖNÜŞÜM EVRELERİNDE GEÇİŞKENLİKLER:
DİRENİŞ, MARJİNALLEŞME ve TARZ
Transitivities in Transformation Phases of Turkish Rap:
Resistance, Marginality and Style**

Tunca ARICAN *

ÖZ

1970'lerde Amerika'nın gettolarından yükselen ve zaman içinde hemen hemen her dilde icra edilmeye başlayan rap müzik, günümüze kadar müzikal form olarak ve kültürel anlamda değişimler geçirmiştir. Parti ve dans müziği olarak ortaya çıkan, çoğunlukla şiddet, uyuşturucu ve çatışmalarla birlikte anılan rap müzik zamanla toplumsal meseleleri de ele alan bir müzik sahnesine dönüşmüştür. Türkçe rap sahnesi de sosyo-politik koşulların etkisiyle hem küresel hem de ulusal ölçekte farklı formlara evrilmiş, diğer sahnelerle etkileşime geçmiştir. 1990'larda ve 2000'lerde olduğu gibi dönem dönem politikleşmekte kimi zaman da ana akıma dahil olmaktadır. Bu anlamda dinamik bir yapıya sahip Türkçe rap günümüzde tekrar gündeme gelmiş, "politik/muhafız" bir eksenden popülerleşmenin/ana akımlaşmanın öne çıktığı bir eksene kaymıştır. Bu çalışmada Lawrence Grossberg'in "direnış-marjinalleşme-tarz" kavramları çerçevesinde Türkçe rap'in değişen eksenleri ve 1995-2005, 2005-2015, 2015-günümüz dönemselleştirmesi üzerinden Türkçe rap içindeki geçişkenlikler ele alınmaktadır. Söz konusu evreler ve geçişkenlikler farklı rap müzisyenlerinin şarkı sözlerinden örneklerle ve rap müzisyenleriyle yapılmış mülakatların analizleriyle tarihsel ve sosyolojik olarak tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türkçe Rap, Müzik Sahneleri, Direniş, Ötekileşme, Tarz, Geçişkenlik

ABSTRACT

Rap music, which arose in the ghettos of America in the 1970s and started to be performed in almost every language in time, has undergone changes both in terms of musical form and culture until today. Rap music, which emerged as a party and dance music and is often associated with violence, drugs and conflicts, has turned into a music scene that also deals with social issues in time. Turkish rap scene has evolved into different forms both on global and national scale with the influence of socio-political conditions and interacted with other scenes. As in the 1990s and 2000s, it is sometimes politicized, and sometimes it is included in the mainstream. In this sense, Turkish rap with its dynamic structure has come to the fore again today, shifting from a "political/subversive" axis to an axis where popularization/becoming mainstream is prominent. In this study, within the framework of Lawrence Grossberg's concepts of "resistance-marginalisation-style", changing axes of Turkish rap and its periodization 1995-2005, 2005-2015, 2015-present, the transitions between these periods in Turkish rap are discussed. These phases and transitivities are discussed historically and sociologically through the examples from the lyrics of different rap musicians and analyzes of interviews performed with rap musicians.

Keywords: Turkish Rap, Music Scenes, Resistance, Marginality, Style, Transitivity

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 11.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 21.06.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, tuncaarican@gmail.com ORCID: 0000-0003-4569-3253

Not: Katkılarından dolayı Dr.Ebru Arıcan'a ve Sayın Noyan Özatik'e en derin teşekkürlerimi sunarım.

Extended Abstract

Almost every youth music culture and scene, emerged since the Second World War, has been influenced by political processes and/or has sometimes tried to establish a subversive language towards ongoing processes. It is possible to say that they apply many different creative, dynamic, and flexible ways, such as deconstructing aesthetic values, reconstructing them or transforming the language usage in various ways. Recent complex socio-economic and cultural developments have started to urge social scientists to develop new and much more flexible concepts in order to reflect these changes more clearly and critically.

The concept of ‘scene’ makes it more possible to discuss music cultures and lifestyles more comprehensively than ‘subculture’. The term subculture refers to lifestyles that are outside or hierarchically below the “dominant/hegemonic” understandings of society, with some restrictive determinants. For these reasons, the concept of scene began to be used in popular music studies since the beginning of the 1990s. As an alternative perspective and an attempt to move away from the term of subculture, the concept of ‘music scene’ increasingly deployed in academic discussions of popular music studies in the 90s. The concept is designed to capture a heterogeneity, opacity, and complexity not present in subcultural theory.

Especially between 1998 and 2006 and recently, a series of new studies across the social sciences and cultural studies have revealed a striking interdisciplinary interest in Turkish rap scene because rap music has become visible with its verbal mobility, flexibility, and diversity in musical infrastructures. Since its emergence it has undergone changes in terms of musical form and culture in almost every language in which it is performed. In Turkey, it has been transformed and differentiated in similar ways both on global and national scale. Considering the phases that rap has gone through, especially in the last five years in Turkey, as in almost everywhere else, we can say that it has acquired different movement abilities from the nineties, which are not transitional and non-uniform or when it first appeared.

Cartel, a group consisting of Turkish, Spanish and German musicians and having an important place in the field of Turkish rap, became a musical symbol of opposition to racism among immigrants particularly in the 1990s. Briefly, rap music became a kind of political tool which was used by migrant German-Turkish young people against racism and far-right political ideologies. Rap, generally accepted as a “verbal art”, adds a critical dimension to the relationship between language and music. In this sense, rap as a form of music differs from other popular music scenes in a way. One of the main reasons lying behind this differentiation is the importance of language for rap music. Cartel has been multilingual in expressing these objections, transforming his critical stance into political creativity. Turkish rap, exploded with Cartel in 1995, started to evolve, constitutes a non-solid form in which musicians both express themselves politically and become popular, and adopt a cosmopolitan attitude by Ceza in particular after 2000s. The effect of Ceza’s particular performance in rapping has increased the diversity of rap music’s listeners in Turkey. With Ceza’s contributions, Turkish rap has no longer been associated with nationalism or foreignness, but with a wide range of subjects and themes.

It should be underlined that rap music is part of many relations including criticism, politics, mainstream and commercial processes. Seeing or marginalizing music scenes as more than their possible potential, as a “romanticized field of resistance” or as a set of simple ‘styles’ resulting from lifestyles – even “mystification”– risks the stereotyping of musical cultures. Moreover, such an approach might transform musical periods into fixed time intervals with no interaction between each them.

In this study, within the framework of Lawrence Grossberg's concepts of “resistance-marginalisation-style”, changing axes of Turkish rap and its periodization 1995-2005, 2005-2015, 2015-present, the transitions between these periods in Turkish rap are discussed. The study aims to make an historical and a sociological assessment of the recent rise of Turkish rap both chronologically underlining the transitions associated with the stage and categorically using Grossberg's conceptual definitions. Methodologically, interviews with two prominent rap musicians, Ceza and Eypio, are included along with analyses and evaluations of the lyrics of rap songs written in different periods.

Rap müziğinin kökleri 1970'lere, Amerika Birleşik Devletleri'ne dayanır. Ses sistem uzmanı olan Kool Herc, Güney Bronks'ta ilk rap örneklerini vermeye başlamış ve siyah milliyetçi müzisyen Afrika Bambaataa ile bu tarz diğer bölgelere yayılmıştır (Rose 1994, s. 2; Hebdige, 2003, s. 189; Chang, 2005 s, xi; Condry, 2006, s. 14). Rap'in müzikal anlamda en belirgin özelliği, çoğunlukla diğer müzik eserlerinden alınan "örneklerden"¹ (Schloss, 2004, 21) oluşturulan ritmik altyapıların üzerine söylenen kafiyeli ve kendi içinde akışkan² sözlerden oluşmasıdır. Dilsel kabiliyete dayanan rap her ne kadar parti ve dans müziği olarak ortaya çıkmış olsa da zamanla toplumsal meseleleri de ele alan bir müzik sahnesine dönüşmüştür. ABD'de getto yaşamının zorlu şartları, yoksulluk, polis şiddeti ve ırkçılık (bkz. Kellner, 1999), kentlerdeki siyah genç nüfusun toplumsal sınıf ve toplumsal cinsiyet ilişkileri gibi geniş aralıkta pek çok toplumsal meseleye, sosyo-politik görüş ve düşünceye değinen bir tür olagelmıştır (bkz. Keyes, 1996, s. 224).

Müzik ya da gençlik kültürleri gibi çalışma alanlarında, araştırmacının, çalışılan müzik kültürünü olduğundan farklı bir yere koyma eğilimi ya da direniş üzerinden okuyarak bir nevi "yüceltme" olasılığı/riski vardır. Dolayısıyla, müzik kültürlerini, dahil olduğu müzik sahnesinin olası tüm potansiyellerini ve de dönüşüm evrelerini göz ardı etmeden anlamaya çalışmak daha 'nesnel' bir tartışma zemini sağlayabilir. Adam Krims (2000, s. 1), araştırmacıları rap müziğini ve parçası olduğu hip-hop³ kültürünü yalnızca "kültürel direniş endüstrisi" üzerinden değerlendirirken dikkatli olmaları konusunda uyarırken, benzer bir uyarı Pierre Bourdieu'dan da gelir. Bourdieu ve Terry Eagleton arasında geçen bir tartışmada Eagleton, Bourdieu'ya sembolik sermaye, sanat-estetik ve yeni kültürel kodlara ilişkin bir soru yöneltir (Bourdieu & Eagleton, 1997, s. 274). Bourdieu cevap olarak yeni kültürel kodların fazlaca abartılmasının olası tehlikelerinin olduğunu söyler ve rap örneğiyle devam eder: "Rap müziğinin harika" (a.g.e) olduğunu söylediğimizde, Bourdieu için sorulması gereken asıl soru, bahsi geçen müziğin kültürel yapıyı gerçek anlamda değiştirip değiştirmediğidir. Dahası, rap'in harika olduğunu vurgularken, bir ölçüde "mistifikasyon" yaptığımıza dair bir soru işareti de ortaya çıkar. Bourdieu'ye göre, rap'in güzellenmesinde herhangi sakınca yoktur; hatta rap'e "etnosentrik" yaklaşımdan ve onu anlamsız bulmaktan çok daha anlaşılır bir tutumdur bu (a.g.e)⁴. Fakat Bourdieu'nun özellikle altını çizdiği nokta, rap müziğini olduğundan fazla gösterme eğiliminin olası politik ve bilimsel tehlikeler taşıdığıdır. Bu metinde amaç ne Türkçe rap'i belli kalıplara sokmak ne de ana akım karşısında "yüceltmek" olacaktır. Krims ve Bourdieu'nun vurguladığı söz konusu riskler dikkate alınarak rap'in; içinden geçtiği süreçlere dair nüveleri bünyesine katarak⁵ dönüşümleri, bu dönüşümlerin kendi aralarındaki geçişkenlikleri tartışılacaktır. Bu tartışma yürütülürken hem sahne kavramından hem de özellikle müzik, gençlik ve popüler kültür alanlarında önemli çalışmaları olan Lawrence Grossberg'in üç kavramından, *direniş-tarz-marjinalleşme* (Grossberg, 1987, s. 149), faydalanılacaktır.

Giderek esnekleşen, tek düzelikten ziyade hızlı ve anlık değişimler deneyimleyen toplulukların oluşumlarına tanıklık ediyoruz. Bu nedenle, "sahne" (scene) kavramı, konuyu "alt kültür"den (subculture) çok daha kapsamlı tartışmayı mümkün kılar. Alt kültür terim olarak, toplumun "hâkim/hegemonik" (Bennett & Kahn-Harris 2004, s. 4, 5) anlayışlarının dışında ya da hiyerarşik olarak altında yer alan, kısıtlayıcı bazı belirleyici bazı unsurlara sahip

¹ *Sampling*: Rap şarkılarının melodik ve ritmik altyapılarını oluştururken, uygun görülen müzik eserlerinin belli bölümlerinden örnekler alınması.

² *Flow*: Rap şarkı sözlerinin iç kafiyesiyle oluşturulan/duyulan ses uyumu.

³ Rap'in de yer aldığı, graffiti, break dans ve Dj'likten mürekkep kültür.

⁴ Ayrıca bkz. Arıcan, 2005.

⁵ Son dönemde Türkçe rap, aynı zamanda pop müziğini ve müzisyenlerini de etkilemiş, müzik piyasasında bir dönüşüme yol açmış gibi görünmektedir. Fakat bu başka bir çalışmanın konusudur.

yaşam tarzlarına gönderme yapar. Bu nedenlerle sahne kavramı, çıktığı doksanların başından (Straw, 1991) bu yana popüler müzik kültür tartışmalarında giderek daha çok kullanılmaya başlamıştır. Kavram genel olarak, hem kültüre dâhil olanlar tarafından üretileni ve ana akım kültürden sembolik düzeyde farklılaşmayı hem de alt kültür teorisinde bulunmayan bir “heterojenliği, canlılığı ve karmaşıklığı” (Kahn-Harris, 2007, s. 88) ifade eder (ayrıca bkz. Muggleton & Weinzierl, 2004). Kavram ne ana akımın tamamen etkisizleştirilmesine ne de müzik kültürünün hedeflenen verili bir merkeze yerleştirilmesine gönderme yapar. Sahne kavramı literatürde kullanılmaya başlamadan hemen önce Grossberg (1987), altkültürel yaklaşımdan kaynaklanabilecek bazı sorunların altını çizmek için üç kavrama vurgu yapar. Bunlar, çalışılan kültürün lehine, ana akımın potansiyelini etkisizleştirmek için kullanılan ya da yüzeysel bir anlayışa itebilecek “ideolojik etkisizleştirme karşısında, yapaylık olarak *tarz*; merkezden ya da ana akımdan farklılık olarak *ötekileşme*; sadece çelişkilerle yaşamayı reddetme olarak *direniş*”tir (Grossberg, 1987, s. 149). Her biri ayrı öneme sahip bu kavram tanımları üzerinden müzik kültürlerini çalışmak hem verimli olacaktır hem de Bourdieu'nun (1997) değindiği bazı riskleri tartışmayı olanaklı kılacaktır. Bu kavramlar, dönüşen/değişen dönemleri ve aralarındaki dönüşümlü geçişkenlikleri anlamak için sahne kavramının sunduğu “heterojenlik” ve “canlılık” ile birleştirilerek, Türkçe rap'in evrelerini tartışmak için kategorik olarak kullanılacaktır. Rap'in hemen her yerde olduğu gibi Türkiye'de de özellikle son beş yıldır geçirdiği evreler göz önüne alındığında, geçişken ve tek tip olmayan ya da ilk çıktığı doksanlardan farklı hareket kabiliyetleri edindiğini söyleyebiliriz. Bu çalışma hem sahneye ilişkin geçişkenliklerin altını kronolojik olarak çizerek hem de Grossberg'in kavramsal ayrıştırmalarından kategorik olarak faydalanarak son dönemde Türkçe rap'in yaşadığı yükselişe dair tarihsel ve sosyolojik bir değerlendirme yapmayı amaçlamaktadır. 2004 yılında rap müzisyeni Ceza ile yüz yüze, kayıt cihazı kullanılarak gerçekleştirilen mülakat⁶ ve Eypio ile 2020 yılında yapılan görüşmeden edinilen bilgiler çalışmaya dâhil edilmekte, bazı rap müzisyenlerinin şarkı sözlerine dair tahlil ve tartışmalara yer verilmektedir.

“Direniş”: Islamic Force'tan Cartel'e

İlk Türkçe sözlü rap şarkısı, Almanya-Nürnberg'ten King Size Terror grubunun 1991'de piyasaya çıkarttığı “The Word is Subversion” albümünde yer alan, ırkçılık ve Türk-Alman işçilerin yaşadığı sorunlara değinen, *Bir Yabancı'nın Hayatı* isimli parçadır (Elflein, 1998, s. 257). Şarkının sözleri, yaşanan zorlukların altını çizdiği gibi üretim zincirinin parçası olan Alman-Türkleri'ne dair bir eleştiri niteliği de taşır:

Almanya niçin getirildik buraya,

Var ya bu para kazan ve harca sakla bir parça.

Dön geriye, hay yaşa saçma saçmalama,

Alışmışsın baksana Mercedes araba.

Ceplerinde para gezer tozar yaşarsın ara sıra.

Ama bir varmış bir yokmuş gibi değil

⁶ Ceza ile mülakat, konseri sonrası kuliste gerçekleştirilmiş ve dönemin şartları nedeniyle sadece sözlü onam alınmıştır.

Bu hayat çekil bükül eğil dazlaklar⁷.

Bunu, Berlin’de kurulmuş, o dönemde “oryantal etkilerle funky hip-hop bileşimi” (Diessel, 2001, s. 176) olarak tanımlanmış, bu nedenle de dikkatleri çekmiş Islamic Force’un 1992 tarihli, ağırlıklı olarak Anadolu Pop, arabesk ve halk şarkılarından alınan örnek ezgilerle oluşturulmuş altyapılara rağmen sözleri İngilizce olan “My Melody” isimli EP⁸ çalışması takip eder. Örneklenen melodilerin ve sözlerin beslendiği coğrafyadan dolayı rap sahnesinde önemli bir yer edinmiş⁹, hem lirik hem de müzik anlamında bir nevi ‘yerel tarz’ dan söz etmek mümkün olmuştur. 1997 yılında çıkan, Türkçe parçalardan oluşan “Mesaj” (De De Records) albümü, bu tarzı devam ettirdiği gibi, “kozmopolitlik” ile tarif edilecek bir çalışma olmuştur. Etnomüzikolog Thomas Turino, genellikle, “sınırsızlığı” ima edecek şekilde kullanılan küresel terimi yerine kozmopolit kavramını “dünyaya yaygın olarak dağılan kültürel pozisyonları tarif etse” de aynı zamanda “belli bir nüfusun, özgün unsurlarına” denk geldiği için tercih ettiğini belirtir. Turino’ya göre “kozmopolit kültürel oluşumlar eşzamanlı olarak hem yerel hem de yerel ötesidir” (Turino, 2000, s. 7). Amerikalı düşünür Martha C. Nussbaum da kozmopoliti başka bir açıdan, kozmopolitan kavramıyla “ulusal aidiyetin önüne hak tartışmalarını koyan, evrensel ortak aklı ulusal aidiyetten gözetin” bir anlayış olarak tarif eder ve “bunları yaparken de sıkıcı, düz ya da sevgiden yoksun olması da gerekmez” diye ekler (Nussbaum, 1994). Islamic Force, müzikal özgünlükleri ve ulus ötesi vurgularıyla, *Bir Yabancınnın Hayatı* şarkısından farklı olarak, çok daha sınır ötesi vurgulara sahip olması, eşitsizlik konusunu da bu çerçevede işlemiş olması, “Mesaj” albümünde yer alan *Bu Dünya* şarkısına ‘kozmopolit’ öğeler katıyor diyebiliriz:

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 Japon’u Hint’i karıştırmayın!
Beyninizi boşa çalıştırmayın!
Ayrım kayrım yapmayın!

Çünkü hepimizin memleketidir bu dünya...¹⁰

Türkçe rap konusunda öncü araştırmacılarından Ayhan Kaya’ya (2000, s. 14) göre, Almanya’da rap ile ilgilenen çoğu genç müzisyen, göçmen işçi ailelere mensuptu. Dolayısıyla 1963’te başlayıp gençlik dönemlerine denk gelen yapılanmaların, dönüşümlerin ve sorunların da muhatapları oldular (bkz. Duman, 2018). Bu bağlamda, 1991-1997 arasında üretilen parçalar, Almanya’da yaşanan zorlukların ifadeleri ya da bunlara karşı çıkış arayışlarının sonuçları gibidir. Artan refahın nasıl bölüşüldüğünden, yabancı düşmanlığına kadar birçok toplumsal soruna hangi araçlarla tepki verebilecekleri konusunda –belki de rap müziğinin dilsel kabiliyetlerini keşfedene

⁷ Albüm plak olarak basılmıştır. Şarkı sözleri dijitalize edilmiş kayıttan alınmıştır. Türkçe bölüm sözleri için bkz. <https://genius.com/King-size-terror-bir-yabancnn-hayat-lyrics>.

⁸ *Extended play*’in kısaltılmasıdır. Ortalama bir albümden daha kısa, genellikle 4-5 şarkı içeren kayıtlardır.

⁹ Çalışma <https://juicefulrecords.bandcamp.com/album/my-melody-istanbul-islamic-force> adresinden dinlenebilir [Erişim tarihi: 11.06.2020].

¹⁰ Şarkı sözlerinin tamamı için <https://genius.com/Islamic-force-bu-dunya-lyrics> [Erişim tarihi: 30.05.2021]

kadar– çok da deneyim sahibi değildiler. Fakat bu keşif bir olanak ya da araç olarak gerçekleştiğinde, günümüze kadar sürecek değişimleriyle özgün bir müzik türü ortaya çıktı. Bu bağlamda Almanya'ya baktığımızda, Türkiye kökenli müzisyenlerin yer aldığı oluşumlarda ürettikleri rap'in ana konularının başında artan refahın dağıtımındaki eşitsizliklerin, yapısal sorunlardan (bkz. Arcan, 2011) kaynaklı ayrımcılığın geldiğini görürüz.

Türkçe rap'te dönem dönem hem politik hem de sözsel farklılıkların gözlemlendiğini söylemek mümkündür. Örneğin, doksanların ortalarından sonra Avro-Türk rap grupları arasında iki tür milliyetçilik akımı ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri, artan Neo-Nazi saldırılar karşısında ırkçılık karşıtlığını savunurken (örn. Cartel), diğeri Türk milliyetçiliğini İslam'la sentezleyerek yabancı düşmanlığına tepki göstermektedir (örn. Sert Müslümanlar) (bkz. Solomon, 2006). Her bir rap müzisyeninin ya da oluşumunun, ev sahibi ülkede deneyimlenen sorunlara farklı taktiklerle tepki verdiğini söyleyebiliriz.

Gündelik hayatın sosyoloğu olarak kabul edilen Michel de Certeau (2009, s. 239), güçlü olmayanın ürettiği taktikleri, güçlünün dayatmaya çalıştığı koşullar ve stratejiler karşısında var edilen anlamlar olarak nitelendirir. Bu bağlamda, taktikleri, muktedirin yıkıl(a)mayan çevresine olan uyum süreci olarak tarif edebiliriz. Michel de Certeau'nun gündelik hayat pratikleri üzerinden değerlendirmelerindeki ince nokta, tâbi olanların kaçınılmaz gibi görünenleri, her gün maruz kalınanları özgün taktiklerle kendi lehlerine çevirebilme kabiliyetlerine vurgu yapmasıdır (a.g.e). Bu bağlamda, tâbi konumdaki toplulukların Almanya'da doğan çocukları olarak gençliğin bir bölümü tepkisiz kalmak yerine deneyimlerini 'direnişe' çevirmenin görece 'kolay erişebilir' bir yolu olan müziği seçmiştir. Burada direniş, yukarıda da bahsedildiği üzere "çelişkilerle yaşamayı reddetme olarak" (Grossberg, 1987, s. 149) bir var olma taktiği şeklinde değerlendirilmeli, çelişkileri var eden koşulların ortadan kaldırılmasına yönelik somut bir politik mücadele olarak yorumlama konusunda dikkatli olunmalıdır¹¹. Kendisini hem müzik hem de dil üzerine inşa eden rap, kısaltmalarla, argoyle ve güçlü metaforlarla bu gençlere alternatif bir ifade ve algı yolu sunmuştur. Altmışlarda Almanya'ya çalışmaya giden işçi ailelere mensup gençler, "Alman toplumunda kendilerine özgü bir ayakta kalma mücadelesi vermişlerdir" (Genç, 2015, s. 840). Bahsedilen, iktidar ilişkilerinin alaşağı edilmesi değil, maruz kalınan baskılara olabildiğince yaratıcı yollarla tepki gösterilmesidir. Bu mücadelenin bir diğer önemli bir aracı, gençlerin geliştirdiği kendilerine has bir Almancadır. Safiye Genç bunun için "Türk argosu" tabirini kullanır. Kullanılan bu "sokak dilini" bir protesto dili olarak kabul eden Genç'e göre; "[p]rotesto edilen ise, anne babalarının ve kendilerinin Alman toplumu içinde maruz kaldıkları durumlarıdır" (Genç, 2015, s. 840). Ayhan Kaya'ya göre ise, Kanak[e]¹², Almanya'da, özellikle sağ kanatta, göçmenleri ve yabancıları aşağılamak için kullanılan bir kelimedir. Afro-Amerikalıların ırkçılık içeren *nigga* 'yı¹³ kendi alanlarına çekerek dönüştürmeleri gibi, Alman Türkler de *Kanake* kelimesini kendileri yorumlayarak aşağılama içermeyecek ve özgün kimliklerini ifade edecek şekilde *Kanak* olarak kullanmaya başlamışlardır (Kaya, 2001, s. 189). Türkçe

¹¹ Gelecek bölümlerde rap'in politika ile ilişkisi tartışmaya açılacaktır.

¹² Feridun Zaimoğlu'nun *Kafa Örtüsü: Toplumun Kenarından Kanaka Sprak* isimli, Almanya-Türkleri'nin özgün dili olarak kabul edilen Kanak dilini kullanarak yazdığı kitabının başında, bu kelimeye dair editörün notu şöyledir: "Almanca'da Kanak'ın (Kanake) sözlük anlamı, Polinezya yerlilerini ifade eder. Ancak bu sözcük, uzun yıllarca, Almanya'daki göçmenleri ve özellikle Türkleri aşağılamak için kullanılan bir küfre dönüştü. 1990'ların ikinci yarısında Türkiye kökenli göçmenler arasında ortaya çıkan, ırkçılık karşıtı protesto hareketi ise, bu lafı 'inadına' sahiplenerek kendisini *Kanak* [*Kanake*] diye adlandırdı. Bu bağlamda Kanak olmak, mevcut düzene baş eğip uyum göstermeyi reddeden özgüvenli bir duruşu yansıtıyordu" (Zaimoğlu, 1998: i; italikler yazara aittir).

¹³ Nigger'in başka bir varyantı olarak ortaya çıkmış, kullanıldığı bağlama göre Afrika-Amerikalılara yönelik aşağılayıcı, saldırgan, ırkçı ya da tanımlayıcı olan bir kelime. (<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/nigger>)

rap müzisyenlerinin bu dili kullanması taktiksel olarak önemli bir konuma sahiptir. Islamic Force'un, ilk isminin *KanAk* olması da bu bağlamda dikkat çekicidir (Ickstadt, 1999, s. 572).

Türkçe rap alanında önemli bir yere sahip Cartel, Alman-Türk, İspanyol ve Alman müzisyenlerden oluşan bir grup olarak, göçmenler arasında ırkçılığa karşı çıkışların müzikal simgesine dönüşmüştür. Dahası, bu karşı çıkışları ifade etme konusunda çok dilli olmuş, eleştirel tutumunu politik bir yaratıcılığa dönüştürmüştür. Bunu yaparken de müziklerinin altyapısını, tıpkı Islamic Force gibi, Türkiye'ye özgü ezgi ve tınılarla oluşturmuştur (Diessel, 2001, s. 171). Bu yerlilik vurgusuyla da hem Almanya'nın hem de Türkiye'nin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Cartel şarkılarında yalnızca ırkçılığa ya da yabancı düşmanlığına değil, uyuşturucudan tüketime kadar başka konulara da değinmiştir. Örneğin, Cartel'in tanınmasında oldukça katkısı olan medya, Erci E'nin aynı albümde yer alan ve bağlamıyla yapılan bir girişle başlayan *Televizyon* şarkısında eleştirilir:

Televizyon, ölü bir vizyon,

Düğmeye bas hadi bas aç televizyonu,

Seyret program üç, kanal 110'u,

Beynini çalıştırmaya hiç gerek yok,

Çünkü resimler bol, program çok,

Bunu beğenmedin bas başka yere...¹⁴

Cartel'in kazandığı başarıyla, popüler müzik sahnesinde kendine özgü bir yer edinen Türkçe rap, zamanla hem müzik piyasasının evrilmesi hem de sahne'nin kendi iç dinamikleriyle bir nevi "marjinalleşme" (ötekileşme) sürecini de deneyimlemeye başlamıştır.

"Ötekileşme" Dönemi: Cartel'den Ceza'ya

Yukarıda belirtildiği gibi, ırkçılık ya da aşırı-milliyetçiliğe karşı çıkmak için bir araya gelen Cartel grubu, çoğunlukla aşırı sağ ve milliyetçilik kavramlarıyla birlikte anılmaya ve tartışılmaya başlamıştır. Grup üyeleri Türkiye'ye ilk ziyaretlerinde, "ülkücüler"¹⁵ tarafından karşılanılmaktan rahatsız olduklarını belirtmiş olsa da grubun şarkı sözlerindeki Türklük vurgusu (Çağlar, 1998, s. 258) Türkçe sözlü rap müziğinin "ötekileşmesine" dair önemli bir döneme işaret eder. Alev Çınar, Cartel'in *Sen Türksün* şarkısıyla özdeşleşen "ötekileştirilmiş" Türk kimliği arasında bağ kurar. Şarkı, "Türk'ü ötekileştirilmiş özne olarak, Almanya'daki varlığını kendi şartlarına göre yeniden ortaya koyması gereken 'yabancı' olarak sunar. Bu nedenle, Almanya'nın bir parçası olarak, şarkıda sürekli olarak "Sen Türksün, Almanyalı!" nakarati tekrarlanır (Çınar, 1999, s. 43). Cartel'in farklı saiklerle de olsa, altını çizdiği 'Türklük' vurgusu nedeniyle, Türkçe rap zamanla milliyetçilik ve Alman-Türkler ile anılmaya başlamıştır. Türkiye'de de benzer çizgide rap şarkıları üretilmiştir. Örneğin, Ceza, solo çalışmalarından önce Dr.Fuchs ile birlikte Nefret'i kurmuş, Yener, Statik ve Ses isimli rap müzisyenleriyle Vatan (1998) isimli ortak bir çalışmada yer almıştır (Solomon, 2005, s. 11). Her bir müzisyen şarkıya kendi sözleriyle katılmıştır. Ceza'nın şarkıdaki bölümü ise aşağıdaki gibidir:

¹⁴ Şarkı sözleri dijital platform üzerinden deşifre edilmiştir.

¹⁵ Ağırlıklı olarak Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) etrafında örgütlenen aşırı milliyetçi grup.

Çakal ... Gölge ediyorsun ha!
 Türkçe rap'te milliyet, biraz daha ciddiyet,
 Yaylan ulan ibne şimdi Nefret önünde.
 Saga sola bakmasana lan şimdi bana!
 Türkçe rap'le geliyorum iste sana bomba,
 Dalgalanan göklerde yıldız ve hilal,
 Hakkıdır Hakk'a tapan Milletimin istiklal...

Bu türün zamanla, ana akımda milliyetçilikle anılmasını destekler nitelikte bir çalışma olmuş olsa da bu çizgiden zamanla uzaklaşmış, 'kozmpolit' bir anlayıştan bahsetmek söz konusu olmuştur. Ceza'nın Cartel'in albümünün ardından bu şarkıyı yazması ile solo albümü arasında geçen dört sene, geçişkenlikler, dönüşümler ve etkileşimlere örnek teşkil ediyor niteliktedir. Bu bağlamda Ceza ile Türkçe rap, Alman-Türk kimliği ya da milliyetçilikle değil tersine daha geniş, kendi tabiriyle "evrensel" bir politik kimlik yelpazesine ve dahası ana akımın da ilgi gösterdiği bir türe dönüşme sinyallerini vermeye başlamıştır. Ankara'da Nisan 2004'te bir konser sonrası gerçekleştirdiğimiz mülakatta söyledikleri de bu tespiti doğrular niteliktedir. Gençlerin örnek alabileceği Cartel'den başka bir grup olmadığı ve Cartel'in zaman zaman milliyetçi öğeler kullandığından rap müziğinin başta "muhafazakârlıkla ve milliyetçilikle ilişkilendirildiği" yorumunu yapar ve şöyle devam eder:

Rap evrensel bir sanattır; hatta entelektüel bir sanattır. Onun için de ırkçılık ya da aşırı muhafazakârlık olmaması lazım, evrensel olması gerek. Söylemlerinde her zaman bir muhalefet vardır ama yapan kişiye de bağlı aslında biraz [...] Örneğin Public Enemy¹⁶ 'Apocalypse 1991' albümü çıktı. Çok sert bir muhalif söylem vardı. Amerika'ya söylemedikleri kalmadı. Ama ondan sonra patladı: Müslüman rapçiler, zenciler vs. Aslında bence doğrusu sadece zencilerin sorunları ya da Türkiye'deki sorunlardan değil... Mesela ben Türkiye'deki sosyal sorunlardan bahsediyorum ama aynı zamanda savaşlardan, yoksulluktan, Avrupa'daki toplu mezarlardan, Orta Doğu'daki savaşlardan bahsediyorum. Bence böyle olmalı [...] Ben bunları sağcı ya da solcu olduğum için değil, sadece kalbimden geçen şeyler olduğu için yapıyorum.

Ceza'nın rap'i, kendi ifadesiyle "toplumsal konulara duyarlı müzik" konumuna yerleştirme çabasının da etkisiyle, Türkiye'de rap müziğinin dinleyici çeşitliliği de artmış görünmektedir. Ceza ile başlayan süreçte, rap artık milliyetçilik ya da gurbetle değil geniş yelpazeli birçok konu ve de tınılarla¹⁷ anılmaya başlayacaktır. Örneğin, Kanada'da yaşayan, Türk kökenli elektronik müzik üreticisi, ney sazı icracısı Arkın Ilıcalı'nın (Mercan Dede), Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin 800. doğum senesine ithafen yapılmış, "800" (2007¹⁸, Doublemoon) albümünde, Ceza'nın yer aldığı aynı isimli şarkı önemlidir:

Ya sana varmak ya bana varman,
 Ya bana gitmeden yanıma kalman.
 Yasını tutmasam, yaşına varsam.

¹⁶ 1980'lerde ABD'de kurulmuş, parçalarında toplumsal konuları ele almalarıyla tanınan önemli bir rap grubu.

¹⁷ Ceza'nın ilk albümü olan Med-Cezir'de (2001, Hammer Müzik) hemen hemen hiçbir yerel *sample* ya da tını kullanılmamıştır.

¹⁸ UNESCO, Mevlânâ'yı Anma Yılı olarak kabul etmiştir.

Karanlık doğmadan, ışığa kalsam.
Hayal hiç ölçülmez ne boyu ne de eni.

[...]

Koskoca âlemde yalnız bir kulum.
İrfan gönül almaktır seferin bitmeden.

Geleneksel müzik ve enstrümanlarının çalışmada kullanılması, tasavvufa dair referansları¹⁹ açısından Ceza'nın sözlerini 'yerel ve de ötesine' taşımaktadır. Konuya dair görüşlerine başvurduğum, uzun yıllardır ney sazıyla profesyonel, tasavvufla da akademik olarak ilgilenen İlyas Noyan Özatik, Ceza'nın sözlerinde tasavvufta karşılığı olan referansların kullanıldığını belirtmiştir. Fakat bunun tam bir bütünlük içinde değil daha ziyade dağınık, hatta post-modern tarzda, imgelerin farklı yerlerden alınarak bir araya getirildiğini ifade etmiştir²⁰. Konunun müzikal kısmıyla birlikte düşünüldüğünde yorum daha anlamlı gelmektedir. Furkan Dilben, Rupa Huq'un (2006) altkültür kavram tartışmalarının da yer aldığı çalışmasından faydalanarak rap'i; "örneklerle" (sample) oluşturulması, "kes-karıştır kültürü ya da var olan parçaların yeniden yorumlanması nedeniyle post-modern müzik olarak" tarif eder (Dilben, 2019, s. 282).

Bu noktada *yeraltı* dinleyicisinin ana akımlaşmaya karşı yer yer direnç gösterdiğini belirtmek gerekir. Thomas Solomon'a göre *yeraltı* terimi sade tanımıyla, "ticari olarak CD veya kaset üzerinde paylaşılmayan, fakat diğer ortamlarda dinleyiciyle" paylaşılan anlamına gelir. Fakat aynı zamanda ana akımın dışında yer alarak, daha 'sahici' ve baskın olan sembolik dünyanın dışında da bir konumda durur (Solomon, 2005, s. 4). Bu konumu oluşturma sürecinde, müzik endüstrisinin de etkileriyle 'tarz' kurgusu da beraberinde gelişmeye, çeşitlenmeye başlamıştır. Hatta bu noktada, rap'in bir alt türü olan arabesk rap'ten de söz edebiliriz. Doksanların sonlarında ortaya çıkan 'arabesk rap'in (bkz. Arıcan, 2011) Türkçe rap'in tarz oluşturmada bir geçiş dönemi başlattığını söylemek mümkün. Türün gelişmesinde İzmirli Kara Öfke grubunun arabesk eserlerden alınan örneklerle ürettiği şarkılar önemli rol oynamıştır. Fakat aradaki önemli fark, şarkı sözlerinde yurtdışındaki sorunlardan değil Türkiye'dekilerden bahsedilmesidir. Arabesk rap, 2000'li yıllarda etkili olmuş; en başta, bu türün dışında konumlanmış kimi müzisyen ve dinleyiciler tarafından eleştirilmiş, "sahici rap" (bkz. Solomon, 2005) olarak kabul edilmemişlerdir. Müzisyenler kendilerine has öğeleri sahneye kattıkça rap müziğinde farklı tarzlar oluşmaya başlamış ve bir sonraki bölümde tartışılacağı üzere, müzik piyasasına daha etkin bir şekilde dâhil olmuşlardır.

"Tarz" Oluşturma Dönemi: Ceza'dan Günümüze

1995'te Cartel ile bir nevi patlama yaşayan ve evrilmeye başlayan Türkçe rap, hem kendini politik olarak ifade eden (örn. Barikat/Bursa) (bkz. Arıcan, 2005) hem de popülerleşerek *kozmopolit* bir tutum takınan müzisyenlerin yer aldığı yekpare olmayan bir form teşkil etmeye başlamıştır. Örneğin, dönemin önemli rap müzisyenlerinden ve yukarıda tartışıldığı üzere sürecin evrilmesinde önemli katkısı olan Ceza; Candan Erçetin, Sezen Aksu, Burcu Güneş gibi dönemin tanınmış pop müzisyenleriyle ortak çalışmalar yapmıştır. Bu durum rap müziğini, daha geniş kitlelere ulaştırmış olsa da rap'i yukarıda bahsedilen yeraltı ya da 'öteki' üzerinden önemseyen/anlamlandırıcı dinler-kitle tarafından eleştirilmiştir. Popüler olmanın ötesinde, Ceza hayatının önemli bir bölümünü geçirdiği semtte (Üsküdar) zorluk, kavga ve yoksulluk gördüğünü, sözlerinde de bu deneyimlerine yer verdiğini

¹⁹ Mercan Dede'nin Sufizmle ilişkisine dair Sinem Gölebakar'ın (2005) yayımlanmamış tezine bakılabilir.

²⁰ Konuya dair ayrıntılı tartışma için bkz. Özatik, 2015.

belirtmektedir. Bu noktada yeraltının 'sahicilikle' ilişkilendirilmesi ve popülerleşme eleştirileri karşısında herhangi bir tavır takınmaz ve bunu da şu şekilde ifade eder: "Popülerleşmek beni rahatsız etmiyor. Beni kimin dinlediği önemli değil. Ben bütün dünyadaki insanlar için müzik yapıyorum [...] İnsanları kategorize edip, sınıflandırıp şu dinlesin bu dinlesin kesinlikle yok. Herkes dinlesin diye müzik yapıyorum." Popülerleşmenin hızlandığı bu süreç, günümüzde Türkçe rap'in tekrar gündeme gelişinin bir nevi ön göstergesi gibidir. Ceza daha çok dinleyiciye ulaşma yolunda rap'i güncel sorunlara değinen bir araç olarak kullanmış, fakat bunu yaparken, mülakatta da belirttiği gibi, "ayrımısız" ve "sınıfsız" bir ifade yolu tercih etmiştir:

Kendimi ne sağ ne de sol olarak tanımlarım. Örneğin, *Kasımda Aşk bir Başkadır*²¹ diye şarkımda, kasımda yaklaşan seçimleri kastediyorum. Şu anki neslin bir önceki ya da diğer bir önceki gibi değil daha iyi için uğraşmamız lazım. Bir gencin yapacağı eylem, haksızlığı gördüğü yerde legal yoldan dile getirmesi ve oy vermek olmalıdır.

Türkiye'de "yeraltındaki" hareketlilik hemen Cartel'in ardından başlamış ve varlığını sürdürmüştür. Örneğin birçok rap müzisyeninin çalışmalarının yer aldığı Yeraltı Operasyonu (1999, Kod Müzik) toplama albümü Türkçe rap'e hem yön vermiş hem de farklılaşmaların önünü açmıştır. Bu çalışmanın hemen akabinde çıkan Ceza'nın Med-Cezir albümü (2002, Hammer Müzik²²) süreçte "tarz" oluşturmanın belki de başat çalışmalarından biri olmuştur. 2000'lerde oldukça görünür bir yükselişe geçen Türkçe rap önemli organizasyonlar, festivaller ve popüler müzik türleri arasındaki geçişlerin²³ daha da yoğunlaşmasıyla, bugünkü popülerliğine erişmiş ve diğer türleri etkilemeye başlamıştır. Türkçe sözlü rap müziği özellikle Ceza ve Sagopa Kajmer gibi İstanbullu müzisyenlerle başka bir evreye geçerek, hem gençler tarafından tercih edilen bir müzik türü olmuş hem de müzik dışında popüler sinemada, reklamlarda ve dizilerde kullanılmaya başlamıştır. Bourdieu'nun (2016, s. 185)²⁴ beğeniler ve müzik türleri üzerine tartışmasından hareketle, Cartel'den sonraki süreçte ve Ceza'nın konumlandığı haliyle rap; farklı alanları, beğenileri, hatta sınıfları, etkilemiş hem kültürel hem de müzikal

²¹ Ceza, burada fiziksel olarak en fazla satan albüm ünvanını elinde tutan 2004 tarihli Rapstar (Hammer Müzik) albümünde yer alan *Panorama Harem* şarkısına atıfta bulunmaktadır. Şarkının ilgili kısmı şöyledir:

Kasımda aşk bi başka,
Şu anda proloterden kulağına titreşimler.
Emitasyon, vaadler... Hepsi sizden.
Ve mikrofona haram kusan bu ceddin torununa,
Zehirli zenzem veren dervişlerden bikan dertli gençlik,
Ölmek bile parayla.

²² Hammer Müzik, genelde rock, heavy metal ve alt türleri üzerine hem üretim hem de albüm satışı yapan, İstanbul Akmar Pasajı'ndaki köklü bir firmadır. Heavy metal ile rap müzik arasındaki mesafeye rağmen verdikleri destek dahi önemli bir dönemin yaşandığına dair ipuçları verebilir. Bu mesafe, 1987 yılında Amerikalı rock grubu Aerosmith ile Amerikalı rap grubu Run DMC'nin birlikte yaptıkları *Walk this Way* şarkısında ve şarkıya çekilen video klipte resmedilir. Fakat klibin sonunda her iki "tür" bir nevi uzlaşmaya varır. Şarkının otuzuncu yılında The Guardian gazetesi "Aerosmith ve Run DMC pop tarihini değiştirdi" başlıklı bir yazı yayımlamıştır. (<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2016/jul/04/walk-this-way-run-dmc-aerosmith>)

²³ Nu-metal, rapcore, metalcore gibi heavy metal türleriyle rap'in harmanlanmasıyla oluşturulan alt türler bu dönemde çıkmaya ve yayılmaya başlamıştır. Ortak özellikleri rap ile gitar müziğini harmanlamalarıdır. (bkz. Porter, 2003).

²⁴ "Hiçbir şey, insanın ait olduğu "sınıfı" doğrulaması noktasında, yani eksiksiz biçimde sınıflandırılması açısından müzik beğenileri kadar belirleyici değildir."

olarak geçişkenlikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin, ilk bakışta Türkçe rap türüne mesafeli oldukları gözlemlenen Rock'n' Coke²⁵, Sofar İstanbul²⁶, Zeytinli Rock²⁷ Festivali ya da İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı) gibi platformların alternatif müzik sahnelerine olan desteği türün farklı kulvarlarda gelişmesine katkı sağlamıştır. Rap konusundaki araştırmalarıyla bilinen Adam Krims, Amerikan hip-hop endüstrisinin dünyadaki diğer rap sahnelerini ve pop müzikleri etkilediğini fakat aynı zamanda, Amerikan rap müziğinin ve hip-hop kültürünün yerel belirlemelerin dışında kaldığını belirtir (Krims, 2000, s. 152). Bu durum Türkiye için çok söz konusu olmamış; Türkçe rap, Islamic Force'tan Cartel'e, Ceza'dan Eypio'ya²⁸ kadar Türkiye coğrafyasının müziğe etkilerine kayıtsız kalmamış hem etkilenmiş hem de etkilemiştir.

Son dönemde rap müzisyenleri ağırlıklı olarak; altyapılarındaki özgünlük, canlı performanslarında birlikte çalıştıkları orkestraların niteliği ve sözlerindeki güncellik açısından farklılaşmakta ve gündeme gelmektedirler. Muhalif/eleştiril/politik²⁹ duruşlarını çoğunlukla doğrudan olmayan yaratıcı eğretilmelerle ortaya koyarlar. Zira son dönemde öne çıkan ya da talep gören, bir “mesajın” doğrudan iletilmesi değil, dönemin dilsel güncelliğiyle ifade edilmesidir. Politik olarak kendisini sıkışmış hissedilen topluluklar yaratıcı ifade yöntemlerini tercih edebilirler. Örneğin, dillendirilmesi görece riskli konularda otosansürün kullanılması, ifade yöntemlerini edebi üsluba dönüştürmede etkili olabilmektedir. Thomas Solomon, olası yasal yaptırımları önlemek amacıyla çalışmalarında otosansür uygulayan rapçilerden bahsederek doğrudan politik olmak ile yaratıcı olmak arasındaki çizgiye dikkat çekmektedir (bkz. Solomon, 2015, s. 37).

Rap müziğiyle ilgili çalışmaların bir kısmı, türün politik olup olmadığı ya da dönüştürücü bir saikle politik bir tavır ortaya koyup koymadığı üzerinedir (bkz. Wermuth, 2001; Swedenburg, 2001; Urla, 2001; Schloss, 2004). “İdeolojik etkisizleştirme karşısında ‘yapaylık’ olarak tarz” kavramını tek boyutlu ele aldığımızda bahsi geçen müziğin gelişim ve değişim aşamalarını önyargılı bir temelde ele almış oluruz. Politik müzik olma ya da olmama durumunu popülerleşme/yaygınlaşma ya da “ideolojik etkisizleştirme” düzeyinde değil de yukarıda değinildiği üzere, sahnenin geçişkenliğini ve özgünlüklerini göz önünde bulundurarak tartışmak daha anlamlı olacaktır. Ceza, 2004 yılında gerçekleştirdiğimiz mülakatta, “rap’in Türkiye’de popülerleşmesinden rahatsız olan bir dinleyici kitlesi var mı?” sorusuna “rahatsız olan bir kitle var ama bunun da gerçekleşmesi gerekmektedir. [...] Ben de 16-17 yaşında dinlediğim müzisyenlerin popülerleşmesinden rahatsız olurdum. Fakat artık ben ve [birçok müzisyen] rap’in önünü açıyoruz. Kendim en az ödün vererek yapmaya çalışıyorum bunu” diyerek cevap vermiştir. Sözlerinde değindiği konulara ilişkin soruya geçmişteki kimi politik süreçlerden örnekler vererek cevap vermiş ve

²⁵ İlki 2003 yılında düzenlenen, adından da anlaşılacağı gibi ağırlıklı rock ve alt türlerini icra eden müzisyen ya da grupların katıldığı, Coca Cola'nın sponsorluğundaki müzik festivali. Ceza'nın 2005'te yer aldığı festival, medyaya şu şekilde yansımıştır: “Günün belki de en ses getiren performansı, Ceza konseriydi. Grup sahne alınca ‘rockçı’ ‘rapçi’ tartışması ortaya çıktı. The Korn, The Offspring yazılı t-shirtlerin çoğunlukta olduğu, siyah giyimli, siyah makyajlı, uzun saçlı katılımcılar, Ceza'yı yuhalayıp ‘Rock! Rock!’ diye bağırmaya başladılar.” (Hurriyet, 04.09.2005, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/rockcilara-rapci-ceza-347288>) [Erişim tarihi: 13.06.2020]

²⁶ “Sofar ismi Songs From A Room, yani bir odadan gelen şarkılar anlamına gelen kelimelerin baş harflerinden oluşturulmuştur. Her etkinlik farklı kişilerin evlerinde farklı müzisyenlerin yer aldığı aylık olarak tekrar eden küçük dinletiler şeklinde gerçekleştirilir. Ünlü olmayan ama yetenekli yerli müzisyenlerle tüketim kültürü üzerine kurulu konserlerden kaçacak yer arayan müzikseverleri bir araya getiren bir etkinliktir” (Ulubilgin, 2016, s. 339).

²⁷ İlki 2005 yılında düzenlenen, Türkiyeli rock ve alternatif müzik türlerinin bir araya geldiği festival.

²⁸ 2016 yılında Burak King isimli müzisyenle ortak yaptığı *Günah Benim* parçasıyla geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmayı başaran, belki de Türkçe sözlü rap'in tekrar gündeme gelmesinde rol oynayan Türkmen asıllı İstanbullu müzisyen.

²⁹ Saian, Şanışer, Gazapizm'in çalışmaları örnek olarak verilebilir.

tüm dünyanın “özgür ve birlik içinde olmasının” gerekliliğine vurgu yapmıştır. Haziran 2020’de telefonda gerçekleştirdiğim mülakatta Eypio’ya “Türkçe rap, özellikle Günah Benim (2016, 3 Adım Müzik) şarkısıyla önemli bir yükselişe geçti. Şarkıdan sonra rap daha melodikleşip, rap bölümleri azaldı mı?” sorusunu yönelttim. Soruya, “Bence rap bölümleri azaldı, doğru. Çünkü yapımcılar şarkı sürelerinin kısa olmasını istiyorlar. Dolayısıyla da rap bölümleri (“verse”) azalıyor; nakaratlardaki melodi öne plana çıkıyor” cevabını vermiştir. Bunun altında yatan nedenin dijital platformlarda her bir şarkının daha sık dinlenme hedefi olduğunu söyleyebiliriz. Ana akıma yaklaşan rap müzisyenlerinin politik vurgularının azalmasını ise, “Türkiye’nin genel siyasi atmosferiyle” ilişkilendirmiştir. Örneğin, Eypio’nun önemli ticari başarılar kazanan ve ana akımlaşmayı hızlandıran ‘apolitik’ ve içe dönük bir dokuya sahip *Günah Benim* şarkısı, bahsi geçen “siyasi atmosferden” etkilenmiş görünmektedir. Şarkının Eypio’ya ait dörtlüğü şöyledir:

Günah benim suç benim.

Kurdum bırak bu düş benim.

Bu kendime verdiğim rüşvetim

Dokunma elimde bir düşlerim var.

Bu şarkıdan iki sene önce piyasaya çıkan, medya eleştirisine dair imgeler içeren video klibiyle *Kral Çıplak* (2014, VE Medya Yapım) şarkısı ise “siyasi atmosfere” dair eleştirel rap anlayışına örnek teşkil eder. Aradan geçen kısa zaman hem Türkçe rap’in ticarileşmesini hem de politikleşmesini tartışmayı gerektiren geçişkenliklere dair veri sunar. Yukarıda çalışmalarından örnekler verilen Islamic Force ya da Ceza’nın da bahsettiği şiddet, zenginlik gibi meselelere değindiği şarkısında rap’in politik yanının ortaya çıktığını söyleyebiliriz:

Gel gel, aramıyoz etik olanı,

Biz öldürüyoruz ayakta patik olanı.

Müslüman, Budist ve Katolik olanı.

Zengin ya da cebinde metelik olanı.

[...]

Rap'e doy!

Soyucaklar sen de yapma ayak.

Saniyolar bi de beni Mr. Paranoya,

Herkes akıllı; bi biz miyiz salak?

Belki Ali İsmail gibi biz de yeriz dayak.³⁰

‘Politik rap’ olarak adlandırılan ve muhalif bir yerde duran tür, müzikal altyapının oluşturulması ya da örneklerin (sample) kullanımı, sözlerin tasarlanması gibi temel aşamalarda verili kültürel ya da sınıfsal anlayışların dışına çıkmaya çabalarken, bunu öncelikli olarak ticari amaçları gözeterek değil, genellikle yukarıda tartışılan *direniş-tarz-marjinalleşme* çeperlerinde yapar. ‘Politik’ rap içinde, müzisyenin doğrudan ya da salt amaç olarak etkin bir siyasi duruşu gözetmediği örnekler de gözümüze çarpar ki terimi tırnak içinde kullanmayı tercih etmemin başlıca sebebi de budur³¹.

³⁰ Şarkı sözlerinin tamamı için <https://genius.com/Eypio-kral-cplak-lyrics> [Erişim tarihi: 30.05.2021]

³¹ Eypio’nun YouTube’da 240 milyona yakın tıklama alan şarkısı *Günah Benim*’in yer aldığı aynı isimli albümü (2016) Türkiye’de önemli başarılar elde etmiş, ana akım medyanın dikkatini çekmiştir. Bu albümün politik olup olmadığını müzisyenin katıldığına akım TV programları ya da bununla ilişkili olarak popülerleşme üzerinden

Gündelik hayat pratiklerinden belli toplumsal olaylara kadar pek çok faktörün etkisiyle üretim sürecinde rap müziğinin geçişken olmasını dikkate almak sahnenin daha ayrıntılı değerlendirilmesini sağlayabilir. Örneğin, Antalyalı müzisyen Şanışer'in organize ettiği ve on sekiz müzisyenin seslendirdiği *Susamam*³² (2019) parçasında, belki de kendi bireysel çalışmalarında politik konulara doğrudan değinmeyen her bir müzisyenin odaklandığı toplumsal meselelerle ilgili politik tutum ve çözümlere yer verilir. Şarkının sergilediği “çelişkilerle yaşamayı reddetme olarak *direnış*” konusu, sonrasında gelen eleştiriler nedeniyle bir anda *ötekileştirmeye* dönüşmüş, bu nedenle de bazı rap müzisyenleri projeden ayrılmıştır³³. En başta politik/muhafif/direnış alanı olarak görülen çalışma bir anda “yapaylık olarak *tarz*” üzerinden tartışılmaya başlamıştır.

Yukarıda aktarılan Bourdieu ve Eagleton (Bourdieu & Eagleton, 1997, s. 274) arasında geçen tartışmada vurgulanan yeni kültürel kodların abartılmasındaki olası tehlikeleri bu noktada hatırlamak faydalı olabilir. Çalışmada yer verilen şarkı sözleriyle ve mülakatlarla da tartışıldığı üzere altı çizilmesi gereken, rap müziğinin eleştirellikten politikliğe, aynı zamanda da ana akım ve ticari süreçlere kadar birçok ilişkinin de parçası olduğudur. Bourdieu'nun altını çizdiği husus, rap ile ilişkilendirildiğinde, ne herhangi bir muhafif rap çalışması sahneyi sadece direniştan mürekkep kılar; ne de ana akımla olan temaslar neredeyse kırk yıla sahip bu türün özgünlüklerini ortadan kaldıracaktır. Müzik sahnelerini olası potansiyellerinden fazlası, “romantize edilmiş direniş alanı” (Huq, 2006, s. 10) ya da yaşam biçimlerinden mütevellit basit ‘tarzlar’ bütünü olarak görmek ya da marjinalleştirmek –hatta “mistifikasyon” (a.g.e.) – müzik kültürlerinin tek tipleştirilmesi riskini beraberinde getirir; müzik dönemlerini aralarında etkileşim olmayan sabit zaman aralıklarına dönüştürebilir.

Sonuç

İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar ortaya çıkan hemen her gençlik müzik kültürü siyasi süreçlerden etkilenmiş ve/ya bu süreçler karşısında muhafif bir dil kurmaya çalışmıştır. Gençlerin ihtiyaçlarının başında kendilerini ifade etme, görünür olma ve yaşanan süreçlere ilişkin tepkilerini dile getirme isteği olduğu söylenebilir. Estetik değerlerin alışı edilmemesinden yeniden kurgulanmasına, kullanılan dilin farklı yöntemlerle dönüştürülmesine ya da özgün gündelik tutumlarla oluşturulan hayat tarzlarına kadar farklı pek çok yaratıcı yolu tercih ettiklerini söylemek mümkündür. Bu metinde tartışıldığı üzere, bu yollar arasındaki geçişkenliklerin varlığı dikkate alınmadığında müzik kültürlerinin özgünlüklerini anlamak zorlaşacak, dahası hareketliliklerinin göz ardı edilmesi gibi riskler söz konusu olacaktır. Grossberg'in altkültürel çalışmalar bağlamında tartıştığı üç kavramı, ardıl olarak bir müzik sahnesinin başına gelebilecek ‘aynılaşma’, ‘standartlaşma’ olarak değil de müzik endüstrisinde gerçekleşebilecek ya da bağımsız ortamlarda ortaya çıkabilecek bir etkileşim süreci olarak görmek bu riskleri azaltacaktır. Kavram seti olarak kullanılan direniş, ötekileşme ve tarz, dönemsel geçişkenlikleri sabitlemediği gibi, tarihsel olarak bir müzik türünün değişimini anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu bağlamda, ‘alt kültür’ ile ‘sahne’ kavramının arasındaki ‘geçişkenlikler’ dahi, belirli bir müzik kültürünün birçok yönünü dışlamak ya da kültürü sabitlemek yerine süreci anlamada işlevsel olabilmektedir.

değerlendirmek yeterli olmayabilir. Örneğin aynı albümde yer alan *Korkuyorum Hayattan* şarkısında şu dizeler yer alır:

“Zaman Küresel ısınmada buz gibi eriyo [...] Aynı şimdi gibi bakarlar da hep ranta [...] Mum kokardı ev elektrik yok yak lamba/ Şimdi var ama/ Hiç bi bok yok ekranda/ İnandin ama gördün reklamda”

³² Yer alan şarkıların isimleri sırayla Doğa, Kuraklık, Hukuk, Adalet, Türkiye, İstanbul, Eğitim, Sorgulamak, Kadın Hakları, Kadına Şiddet, Dünya, Gurbet, Hayvan Hakları, İntihar, Faşizm, Sokak, Trafik.

³³ <https://www.birgun.net/haber/defkhan-susamam-projesinden-ayrildi-269104>.

Rap, sözsel hareket kabiliyeti, müzik altyapıları konusundaki esneklik ve çeşitlilikleri ile son dönemde tekrar gündeme gelmiştir. İlk ortaya çıkışından günümüze kadar, icra edildiği hemen hemen her dilde müzikal form olarak ve kültürel anlamda değişimler geçirmiş; Türkiye’de de benzer şekillerde hem küresel hem de ulusal ölçekte dönüşüme uğramış ve farklılaşmıştır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, ilk çıkışı eğlence odaklı olan bu tür zaman zaman politikleşirken zaman zaman da ana akım kulvarına dâhil olmuştur. Rap, bireye kendini yaratıcı yollarla ifade etme olanağını teknik açıdan ve maddi olarak görece kolay yollarla sağlayabilmektedir. Bireyin ve özgün üslup arayışlarının öne çıkması da rap gibi türleri daha cazip kılmaktadır. Rap, diğer bazı türlere göre bu görünürlük potansiyelini daha canlı tutabilir. Türkiye gibi sözlü kültür geçmişi zengin olan bir ülkede, dili yaratıcı yollarla kullanıp nitelikli altyapılarla bezeyen rap müzisyenlerinin kabul görmesi de anlaşılabilir. İlk Türkçe rap parçasından bugüne, farklı toplumsal süreçlere refleks göstermede hem sözsel hem de müzikal manada görünür bir manevra kabiliyetine erişen sahne, eşzamanlı olarak ‘öteki’ ya da ‘muhalif’ olmuş, bunlar gerçekleşirken de müzik endüstrisinde görünür bir tarz olmayı sürdürmüştür. Metinde yer verilen şarkı sözleri bu tutumlara, sözleri yazan müzisyenlerin değişimleri de Türkçe rap’in dönüşümlerine örnek teşkil etmektedir. ‘Yeraltı’ veya ana akıma dahil olan müzisyen ya da gruplar arasındaki ayrımlar yer yer keskinleşirken, farklı dönemlerde müzisyenlerin konumlarının değiştiği farklı konularda şarkı sözlerinin yazıldığı da gözlenmektedir. Örnek olarak verilen şarkı sözlerinin yazılma süreçleri arasındaki yakın zaman aralıklarının altının çizilmesinin nedeni, bu müzik türünün dinamik değerlendirilmesi ve de yekpare görülmemesi gereken bir sahne olduğuna vurgu yapmaktır. Gündeme geldiği dönemlerin koşullarıyla değerlendirilmesi gereken, bu koşullara da uyum sağlayabilen ‘esnekliğe’ sahip bir müzik sahnesi olarak rap, her geçiş aşamasında bünyesine farklı özellikler katarak değişimler göstermeye devam edecek gibi görünmektedir.

Kaynakça/References

- Arıcan, T. (2005). Türkçe Hip-Hop Sahnesindeki Bıçkın Delikanlılar. *Kırkbudak*, 1(4), 74-89.
- Arıcan, T. (2011). *Turkish Rap in The Netherlands: Globalization, Diasporic Identity and Cultural Conservatism* (Yayımlanmamış doktora tezi), Bergen Üniversitesi Grieg Academy, Bergen.
- Bennett & Kahn-Harris, K. (2004). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. & Eagleton, T. (1997). Doxa and Common Life: An Interview. S. Žižek (Ed.) *Mapping Ideology* içinde (s. 265-278). London: Verso.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji Meseleleri*. Çev. L. Ünsaldı, B. Çetin, A. Sümer, M. Gültekin, F. Öztürk, B. Uçar, Ankara: Heretik.
- Chang, J. (2005). *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Condry, Ian. (2006) *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham: Duke University Press.
- Çağlar, A. (1998). Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation. *Cultural Dynamics*, 10(3), 243-261.
- Çınar, Alev. (1999). Cartel: Travels of German-Turkish Rap Music. *Middle East Report*, 211, 43-44.
- de Certeau, M.(2009). *Gündelik Hayatın Keşfi I*. Çev. Lale Arslan Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Diessel, C. (2001). Bridging East and West on the ‘Orient Express’: Oriental Hip-Hop in the Turkish Diaspora of Berlin. *Journal of Popular Music Studies*, 13(2), 165-187.
- Dilben, F. (2016). *Varoşların Sözü: Arabesk-rap: Arabesk Bağlamla Rap Müzik* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Dilben, F. (2019) *Modernlik, Geleneksellik ve Hinç: Türkiye’de Rap ve Arabesk-Rap Çatışması*, Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu, 17-19 Nisan 2019, 279-288, İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü.
- Duman, G. (2018). *11. Peron: Bir Yanı Memleket, Bir Yanı Gurbet*. İstanbul: Vadi.
- Elflein, D. (1998). “From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany.” *Popular Music* 17(3), 255-265.
- Genç, S. (2015). Almanya’da Türk Argosu ve Rap. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1(3), 840-850.
- Gölebakar, Sinem. (2005). *20. Yüzyıl Kültürel Alanında Avangard Sonrası Müzikteki “Aradalık”lar: Arkın Ilıcalı (Merican Dede) ve Müziği Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı.
- Grossberg, L. (1987). The Politics of Music: American Images and British Articulations. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11(2), 144-51.
- Hebdige, D. (2003). *Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*. Çev. Çağatay Gülabioğlu. İstanbul: Ayrıntı.
- Huq, Rupa. (2006). *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. London: Routledge.
- Ickstadt, H. (1999). Appropriating Difference: Turkish-German Rap, *Amerikastudien / American Studies*, 44(4), 571-578.
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Kaya, A. (2001). *Sicher in Kreuzberg: Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Verlag: Transcript.
- Kellner, D. & Best, S. (1999). Rap, Black Rage, and Racial Difference. *Enculturation*, 2(2), Erişim Tarihi: 13.06.2020, https://pdfs.semanticscholar.org/36b6/de568fb834c781974ccd8d95eade454fac3.pdf?_ga=2.176373989.1125153227.1583494670-260544247.1583494670
- Keyes, C.H. (1996). At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus. *Ethnomusicology* 40(2), 223-248.
- Krims, A. (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Edinburgh: Cambridge University Press.
- Muggleton, D. & Weinzierl, R. (Ed.) (2004). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Nussbaum, Martha C. (1994). *Patriotism and Cosmopolitanism*, Boston Review, Erişim Tarihi: 03.06.2021, <https://bostonreview.net/archives/BR19.5/nussbaum.php>
- Özatic, İ. (2019). Ney Sazının Mevlâna Düşüncesinde Farklı Bir Tasviri “Kavuşma”. *Bartın Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 6 (12), 106-123.
- Porter, D. (2003). *Rapcore: The Nu-Metal Rap Fusion*. Louisville. Plexus Publishing.
- Schloss, J. (2004). *Making Beats: The Art of Sample-based Hip-Hop*. Middletown: Middletown. University Press.
- Solomon, T. (2005). ‘Living Underground is Tough’: Authenticity and Locality in the Hip-hop Community in Istanbul, Turkey. *Popular Music*, 24(1), 1-20.
- Solomon, T. (2006). Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish Rap in Diaspora and in the Homeland. *Yearbook for Traditional Music*, 38, 59-78.
- Solomon, T. (2015). Self-censorship as Critique: The Case of Turkish Rapper Sagopa Kajmer. *Danish Musicology Online Special Edition*, 38-52. Erişim Tarihi: 01.05.2021, http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saernummer_2015/dmo_saernummer_2015_musikcensur_02.pdf
- Straw, W. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music, *Cultural Studies*, 5(3), 361-375.
- Swedenburg, T. (2001). Islamic Hip-Hop versus Islamophobia: Aki Nawaz, Natacha Atlas, Akhenaton. T. Mitchell (Ed.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* içinde (57-85). Wesleyan University Press.
- Turino, T. (2000). *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago.

- Ulubilgin, B. (2016). "Performansa Şekil Veren Bir "Alan" Olarak 'Fullmoon' Örneği". *Uluslararası Müzik Sempozyumu 'Müzikte Performans' 12-14 Ekim 2016*, 333-348. Erişim Tarihi: 03.04.2021, https://www.academia.edu/30831074/Performansa_Sekil_Veren_Bir_Alan_Olarak_Fullmoon_%C3%96rne%C4%B1?auto=download
- Urla, J. (2001). We are all Malcom X: Negu Gorriak, Hip-Hop, and the Basque Political Imaginary, T. Mitchell (Ed.) *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* içinde (171-194). Wesleyan University Press.
- Wermuth, M. (2001). Rap in the Low Countries. T. Mitchell (Ed.) *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* içinde (149-171). Wesleyan University Press.
- Zaimoğlu, F. (1998). *Kafa Örtüsü: Toplumun Kenarından Kanaka Sprak*. İstanbul: İletişim.

Not: Katkılarından dolayı Dr.Ebru Arıcan'a ve Sayın.Noyan Özatik'e en derin teşekkürlerimi sunarım.