

Güney, S.; Pekman, C. ve Kabaş, B. (2013). Sokaklardan “club”lara: Alman-Türk gençliğinin müzik serüveni, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 27. Sayı, 2013/2, 251-271.

Sokaklardan “Club”lara: Alman-Türk Gençliğinin Müzik Serüveni

Serhat Güney*, Cem Pekman** ve Bülent Kabaş***

Özet: Bu çalışma genç kuşak Alman-Türklerin Berlin’deki müzik üretiminin dinamiklerini ele almaktadır. Çalışmanın temel sorusu, bağdaştırıcı kültür yaklaşımı çerçevesinde, kültürel dönüşümün genç kuşağın müzik üretimini nasıl etkileyip değiştirdiğidir. Araştırma, özellikle 2000’ler ertesinde genç Türk göçmen kuşağın, Berlin’in çokkültürlü müzik sahnesinde daha görünür hale geldiğini; önceki kuşakların anavatan odaklı müziğinden ayrılarak özellikle hiphop ve elektronik müzik alanlarında farklı üretimlere doğru gittiğini ortaya koymaktadır. “Eski” göçmen müziğinin katı diasporik tonu ile karşılaştırıldığında; yeni kuşakların müziği esnek, açık, farklılıkları hazmeden ve sentezci bir karakter taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göç, Diaspora, Müzik, Hiphop, Berlin, Kültürel Dönüşüm

From Streets to ‘Clubs’: A Musical Journey of the German-Turkish Youth

Abstract: This article examines the dynamics of the music production of German-Turkish youth in Berlin. Taking into consideration the syncretic notion of culture, our study investigates how the transition of cultures has affected, altered or transformed the new generation of Turkish immigrants’ way of producing music. This research explores how, especially by the 2000s, Turkish youth is becoming more visible in Berlin’s multicultural music scene, and underlines the tendency of especially producing in hiphop and electronic music scenes as an alternative to homeland-oriented traditional music. Compared to the tone of older generations’ music, which represents the rigid diasporic spirit, the music of the younger generations is flexible, open, synthesized and accommodates differences.

Keywords: Immigration, Diaspora, Music, Hiphop, Berlin, Cultural Transformation

* Doç. Dr., Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi, sgüney@gsu.edu.tr

** Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi, cem.pekman@kocaeli.edu.tr

***Arş. Gör. Dr, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, bulentkabas@marmara.edu.tr

Araştırma ve Metodoloji

Müzik, yerleşik topluma karşı muhalif ve kültürel bir konumlanma odağı olarak göçmenlik tarihinin her aşamasında önemli bir rol üstlenmiştir. Fakat Türk gençlerinin bugünün çok kültürlü Berlin’inde müzikal açıdan yaşadıkları deneyimler, geçmişten farklı bir göçmenlik durumunun, özellikle sanat ve müzik alanında görünür olmaya başladığına işaret etmektedir. Yapılan araştırmalar yeni kuşak Alman-Türklerin, geçmişin ‘kayıp’ ve ‘kafası karışık’ kuşaklarından ayırmaya başladığını göstermektedir (Kaya, 1997; Çağlar, 1998; Kaya ve Kentel, 2005). Kaya ve Kentel’e göre (2005, s. 69) özellikle genç kuşak Türk toplumu hem misafir oldukları ülkenin hem de anavatanın kodlarından beslenmekte, çoklu kimlikler edinmekte ve eskiden olduğu gibi siyasal, dini, etnik ya da ırksal referanslara ihtiyaç duymamaktadır. Bu dönüşüm Türk gençlerinin müzik alanında da benzer bir çeşitliliği deneyimlediklerini, geleneksel göçmen müziği kültürünün dinamik ve geçişken bir yapıya doğru evrildiğini varsaymamıza yardımcı olmaktadır. 2000’li yıllarla birlikte Berlin’in çokkültürlü bir kent olarak markalaşmasının da bunda etkisi olduğunu söylemek mümkündür.

Sözü edilen evrim ve dönüşümler, müzik bağlamında özellikle hiphop ve tekno müzik alanlarında görünür hale gelmiştir. Önceleri göçmenlik durumunun protest bir dışavurumu olarak karşımıza çıkan Türk hiphopu bugün biçim değiştirmiş, farklı bağlamlarda yeniden üretilir olmuştur. Günümüzün Türk göçmen hiphopu bir yandan da Berlin’e özgü elektronik müzik piyasasıyla olan güçlü etkileşimi sayesinde Türk gençlerinin elektronik müzik alanında da var olmasına ön ayak olmuştur. Bu nedenlerle araştırmamızın iki müziksel alanı hiphop ve elektronik müzik olarak belirlenmiş ve bu alanlarda özellikle 2000’li yıllarla birlikte Türk hiphopunun geçirdiği dönüşümler ve genç göçmen Türk müzisyenlerinin elektronik müzik alanındaki konumlanmaları incelenmiştir. Berlin, gerek bugünün göçmenlik olgusu ve genç Türk göçmenlerinin durumunu ortaya koymak bakımından taşıdığı merkezi önem, gerekse müziksel açıdan dünyada elektronik müziğin başkenti olarak tanınması bakımından, araştırma sahası olarak belirlenmiştir. Çalışmanın sorunsalı daha genel anlamda genç Türk göçmenlik kültürünün Berlin şehrinin günümüzdeki konumunu ifade etmek için kullanılan “dünya kültürü evresi” sürecine hangi ölçülerde ve nasıl eklenmiştir.

Çalışma bir etnografik alan araştırması olarak organize edilmiştir. Hiphop ve elektronik müzik alanında faaliyet gösteren genç müzisyen ve gruplarla Berlin müzik piyasası içindeki aktiviteleri bağlamında görüşmeler yapılmış, katılımcı gözlem tekniği kullanılarak müzikal deneyimlerinin farklı yönleri incelenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda 11 müzisyenle temas kurulmuş, bu müzisyenlere ait çeşitli performans, prova ve kayıtlar takip edilmiştir. Hiphop

örneklemine oluşturan 6 müzisyen/prodüksör, 2. kuşak işçi çocuklarından Berlin doğumlu göçmenler olup erken gençlikleri daha çok aşırı sağcı Alman oluşumlarına karşı sokak mücadeleleri ile geçmiştir. Elektronik müzik örneklemine oluşturan 5 müzisyen/dj ise 2. ve 3. kuşaktan orta sınıf mensubu üniversite öğrencileri ve mezunları olup, daha “yeni” bir gençliği ve müziği temsil etmektedir. Alan araştırmasında elde edilen veriler karşılaştırmalı bir analiz çerçevesinde farklı bağlamlar üzerinden tartışılmıştır. Bu tartışma, diaspora toplumlarındaki değişime paralel olarak şekillenen teorik çerçevenin çizildiği ve Türk göçmenleriyle göçmenlik durumunun müzik ile olan ilişkisinin tarihsel izlerinin sürüldüğü ilk iki bölümü takiben son kısımda sunulmaktadır.

Arkaplan: Değişen Diaspora ve Yeni Bağdaştırıcı Kültürler

Lee’ye göre diaspora toplumlarının en belirgin özelliği kalıpsal göçmenlik davranışlarını ve mitleri biçimlendiren “anavatan idealleştirmesi”dir (2004, s. 59). Anavatan odaklı yaşam tarzı göçmen toplulukların duygusal dünyalarının hassas bir hal almasına ve terk edilen toprakların özelliklerinin gereğinden fazla önemsenmesine sebep olmaktadır (Cohen, 1997, s. 105). Bu durum doğal olarak diaspora topluluklarının kültürel ve toplumsal bakımdan içe kapanmasına neden olur, ama bu içe kapanma genellikle tek yönlü değildir. Göçmeni içinde tutan yerleşik toplumun, asimilasyon ve entegrasyonu dayatan milliyetçiliği de, yarattığı sosyo-ekonomik ve kültürel çatışmalarla bu kapanmayı tetikler. Almanya’daki göçmen Türk toplumu üzerine yapılan ilk çalışmalar bu çatışmaların doğurduğu ruh halinin nasıl deneyimlendiğini incelemeye yöneliktir. İşçi göçünün ilk yıllarında, Türk toplumu henüz demografik olarak homojen bir yapı arz ederken ve kamusal alanda görünür değilken araştırma konuları daha çok ekonomik ve kültürel sermaye odaklıydı ve “geri dönüş efsanesi” teması ön plana çıkmaktaydı (Abadan, 1964; Castles ve Kosack, 1973). 1970’lerle birlikte, Türk göçmenler kamusal alanda daha fazla görünür olmaya başladıktan sonra ise “kültürel çatışma”, “kültür şoku”, “kültürel kabullenme”, “arada kalmışlık” ve “kimlik krizi” gibi kavramlar göç çalışmalarının anahtar sözcükleri olarak ön plana çıkmaya başladı (Abadan-Unat, 1985; Kağıtçıbaşı, 1987). İlk dönem göç araştırmaları göçmenlik deneyimini ele alış biçimi açısından genellikle *bütüncül kültür yaklaşımını* benimsemiş çalışmalardı. Bu araştırmalarda, etnik kültür genellikle anavatandan taşınan homojen bir kodlar bütünü olarak tanımlanıyordu ve göçmenlik deneyimini biçimlendiren motivasyonun anavatandan taşınan kültürel sermayeden kopuşa, bir başka deyişle dejenerasyona karşı önlemler geliştirmeye ilişkili olduğu varsayıyordu. Dolayısıyla ilk dönem araştırmacılar Türk göçmenlerin anavatandan taşıdıkları kültürel bagajın içindekilere odaklandılar ve bu yükü değişmez olarak ele aldılar. Bununla birlikte anavatanla diaspora arasında

varlığı kaçınılmaz toplumsal ve kültürel etkileşimi genellikle göz ardı ettiler (Kaya, 2007, s. 2-3).

Bu bütüncül yaklaşımın aksine *bağdaştırıcı kültür yaklaşımı* (*syncretic notion of culture*) kültürlerin iç içe geçme özelliğini öne çıkarmaktadır. Bu yaklaşıma göre kültür kesin etnik çizgiler boyunca değil, bağdaştırıcılığın karmaşık ve dinamik kalıpları ekseninde gelişme gösterir (Gilroy, 1987). Özellikle 90'lı yıllardan sonra Almanya'daki diaspora kültürünün bileşenlerini çözümlenmeye odaklanan çalışmaların çoğu bu yaklaşımı temel almıştır. Buna göre etnik gruplar verili toplumsal birimler değil, yerleşik kimlikler karşısında özerklik arayışında olan dinamik topluluklardır. Böylece, Türk emek göçünün günümüzdeki durumunu anlamaya çalışan bilim insanları, önceki çalışmaların temel taşı olan "etnik kültür" kavramı yerine, "Alman-Türk ulusötesi alanı" kavramını araştırmanın merkeze yerleştirirler (Abadan-Unat, 2002; Faist, 2000). Bu bağlamda, günümüz küresel koşullarında göç veya yeni tip göçmen diyebileceğimiz diasporik özne "ulus ötesi göçmenlik" ve "ulus ötesilik" gibi kavramlar çerçevesinde tanımlanmaktadır (Schiller, 2004). Bu yeni tip göçmen, çevresiyle, aktiviteleriyle, yaşam kalıplarıyla hem içinde yaşadığı toplumu hem de anavatan toplumunu bir arada deneyimleyen biridir. Doğaldır ki, son dönem göçmenlik çalışmaları bu dinamizmi ve çeşitliliği kucaklayacak biçimde birçok farklı alana odaklanarak zenginleşmiştir. Bunlar arasında, melez diller, grafiti, dans ve müzik gibi özellikle gençlik kültürlerini konu alan çalışmaların giderek daha da popüler olmaya başladığı görülür (Cheesman, 1998; Çağlar, 1998; Soysal, 1999). Yapılan araştırmalar göstermektedir ki, Alman toplumu ile diyalogu güçlenen diasporik kimlik zaman içinde özellikle çeşitli kültürel üretim alanlarında gittikçe artan bir biçimde kendini göstererek tıpkı diğer alt kültürler gibi yerleşik kültüre karşı direnişin ve muhalefetin biçimlendiği alanlara sızmaktadır (Yurdakul, 2002). Bilim insanları, bu yeni kimliğin biçimlenmesiyle küresel kültürün gelişmesi arasında bir paralellik olduğu konusunda uzlaşmaktadır. Küreselleşmenin etkileşimi ve ulusötesi temasları kolaylaştırdığını, böylelikle kişisel kültürel kimlikleri öne çıkarırken ulusal kimliklerin hegemonyasına son verdiğini vurgulayan araştırmacılara göre kültürel melezleşme yeni diasporik durumun da temelini oluşturmaktadır (Clifford, 1994, s. 304-6; Papastergiadis, 2000; Hall, 1995). Bu durumda, özellikle diaspora süreçleri söz konusu olduğunda statik ve saf bir kültürel varoluştan söz etmek olası değildir. Tersine diaspora kültürleri hem ev sahibi hem de anavatan kültüründen beslenir ve bu melezlik de yeni bağdaştırıcı kültürlerin ortaya çıkışı için uygun bir atmosfer sağlar. Bağdaştırıcı kültürlerin üçüncü boyut özelliğini tanımlamak için, "üçüncü uzam", "üçüncü kültür" ya da "köksel varlıklar" (*rhizomatic entities*) gibi kavramlar kullanılmaktadır (Bhabha, 1995; Kaya, 2001). Bir sonraki bölümde, bir kültürel üretim ala-

nı olarak müziğin göçmenlik deneyimi içindeki yerinden hareketle diyaspora kültürünün geçirdiği evreler üzerinde durulacaktır. Bu tarihselleştirme, kuşaklar boyunca kültürel kalıpların nasıl değişip dönüştüğünü ve çeşitlendiğini göstermesi açısından çalışmanın sorunsalına ışık tutmaktadır.

Göç, Müzik ve Gençlik

Almanya'daki Türk yaşamı ve müziği arasındaki ilişkiyi 1961 yılında başlayan göçle örtüşen beş ayrı dönemde incelemek mümkündür:

Göç Tarihi		Müzik Tarzı
1961'e kadar	Göç öncesi	“Avrupa” sanat müziği
1961-1973	Göç evresi	Anadolu halk müziği, gurbetçi şarkıları
1973'ten itibaren	Aile birleşmeleri	Popüler müzik, özellikle arabesk
1980'li yıllar	Siyasi mülteciler	Siyasi içerikli şarkılar
	Yerleşme evresi	Türk sanat müziği
1990'lı yıllar	Üçüncü nesil	Pop müzik, hiphop

Kaynak: (Greve, 2006, s. 23)

İlk dönem, göç öncesindeki (1961 öncesi) dönemdir ve bu dönemde Almanya'da, Türkiye'deki müzikal gelişmelerden bağımsız olarak Avrupa'daki müziklere eklenmiş Batı yönelimli Türk müzisyenlerin ve müzik eğitimi almak için gelen öğrencilerin varlığından söz etmemiz mümkündür. 1961 yılında başlayan göç evresi ise Alman hükümetinin misafir işçi alımıyla başlar. İlk göçmen işçilerin müzik tasavvurları Anadolu halk müziğinin farklı geleneklerini takip etmektedir ve çoğu misafir işçinin Türkiye'nin büyük şehirlerinden değil de kırsal kesimlerinden geldiği göz önünde bulundurulacak olursa beğenilerinin ne Avrupa sanat müziğine ne de Türk-Osmanlı saray müziğine yaklaşması mümkündür. Müziğin icrası da, geceleri önceleri kaldıkları yatakhanelerde, daha sonraları göçmen hemşerileriyle buluştukları kahvehanelerde, hafta sonları ise yaşadıkları ülkenin kültürüyle tek karşılaşma şansına sahip oldukları tren istasyonlarının yakınlarındaki meydanlarda gerçekleşmektedir. Halk müziği formundaki, geneli doğaçlamaya dayalı bu şarkıların konusu ise çoğunlukla yalnızlık, yaşam mücadelesi ve vatan hasretidir (Hazar, 1998).

Zamanla göçmen Türk işçileri sosyal hayatın içerisine girmeye, bir parçası olmasalar da 'misafir' konumlarının bir adım ötesine geçerek yaşadıkları ülkenin kültürünü tanımaya başlarlar. Bu etkileşimin müzikal açıdan ilk izlerine Metin Türköz'ün çalışmalarında rastlamaktayız. Yaptığı işi, Almanya'daki Türk işçilerin sözlü gazeteciliği olarak tanımlayan ve kariyeri boyunca toplam 13 albüm ve 72 single yayımlayan Metin Türköz aynı zamanda şarkılarında Türklerin göç yolculuğunu, çalışma koşullarını, kültürel ayrılıkları genellikle tepkisel bir şekilde söze döken ilk müzisyen olma özelliğine sahiptir.

1973'te işçi alımının durdurulması sonucunda birçok işçi Türkiye'ye dönerken pek çok işçi de ailelerini yanlarına getirtmiş ve bu durum 'zorunlu bir uyum' sürecine yol açmıştır. Bu tarihten sonra anavatana dönüş fikri somut bir yaşam planından çok bir mite dönüşmüştür. Türklerin ticaret hayatına girmesi çalışma koşullarının görece iyileşmesine ve neticede serbest zamanlarda eğlenmek için müziğe duyulan ihtiyacın artmasına; bu ihtiyaca eklenmiş bir eğlence piyasasının oluşmasına yol açmıştır. Böylelikle başlangıçta amatör ve daha sonraları yarı profesyonel müzisyenlerin boy gösterdiği müzikli restoranlar ve gazinolar açılmıştır. Bununla birlikte, sermaye sahibi olan Türk işadamları Türkiye'den popüler şarkıcıları Almanya'ya getirerek burada büyük gurbetçi konserleri düzenlemeye başlamışlardır.

1970'lerde Anadolu halk müziğiyle birlikte işçiler arasında arabesk müziğin de yaygınlaştığını görürüz. Bu müzik, 1960'ların sonlarında Türkiye'de büyük şehirlere doğru artan iç göçün sonucunda ortaya çıkmıştır. Ticari amaçlı üretilen arabesk müzik, Almanya'da da hızla en popüler müzik tarzı olmuş ve 1990'ların rap müziğine kadar, 1980'li yılların kimi siyasi şarkıları hariç, egemenliğini sürdürmüştür.

1990'lı yıllarda sayıları günden güne artan Türk diskolarında çalınan parçalar arasında, Türk pop müziği önemli bir yer tutmaktadır. Efes Pilsen birası içen ve Türkiye'de geçirilen yaz tatilinde yaşanan kısa aşkları anımsayan gençler, Türk pop müziği eşliğinde dans ederek bir anlamda anavatana doğru hayali bir yolculuk gerçekleştirmektedirler. Bu durum aynı zamanda, Alman olan her şeyin dışlanması anlamına gelmekte; böylece kamusal alanda karşılaştıkları dışlamaya karşı siyasi bir cevap niteliği taşımaktadır. Bu yıllarda Türkiye'de hızla yayılan pop müzik Almanya'daki Türk gençliğini de önemli ölçüde etkilemiş ve Türkiye müzik piyasası, diasporada yaşayan pek çok Türk müzisyen için önemli kariyer fırsatları sunmuştur (Greve, 2006, s. 140). Yine bu dönemde özellikle Almanca Türk rap gruplarının Türkiye'de yüz binlerce albüm satması (en önemli örneği 300.000'lik satışıyla Cartel'dir) da bir ilktir (Kaya, 2000, s. 140).

Almanya'da yaşayan Türk hiphopçu gençlerin oluşturdukları diasporik kültürel kimlik özellikle 1990'lardan sonra Türk rap sanatçılarının şarkı sözlerinde ve söylemlerinde somut bir şekilde ifade edilmektedir. *Nehrin iki yakasında* aynı anda yaşamak zorunda olduklarını bilen bu gençler, kendi söylemleriyle, aslında Türkiye toplumu için batı ile doğu arasında *sembolik bir kültürel köprü* kurmaktadır (Kaya, 2000, s. 12). Bu kültürel eksen, kimilerince iddia edildiği gibi, 'iki kültür arasında kalmış' ve 'dejenere olmuş' göçmenliğin değil, aksine yaratıcı öznelerin ve zengin kültürel alışımaların (*bricolage*) gerçekleştiği bir alandır (Kaya, 2000, s. 15).

Bu açıdan bakıldığında, özellikle duvarın yıkılması sürecinde hiphop giderek artan bir biçimde getto anlatisının taşıyıcısı olmuştur. Genelde hiphopun, özelde de Türk hiphopunun Berlin’in duvar sonrası geçirdiği hızlı değişim çerçevesinde yaşadığı dönüşümler üç evrede incelenebilir: İlk evre olarak tanımlayabileceğimiz çete evresi, şehir sokaklarına kısa ama etkili bir girişi sembolize eder ve dazlaklara karşı korunma içgüdüsünün şekillendirdiği şiddet dilinin izlerini taşır. İkinci evre 1990’lı yılların ortalarında biçimlenir ve çete söyleminin müzik alanında yeniden üretildiği *hiphop evresini* sahneye taşır. Üçüncü evre ise *dünya kültürü evresidir*. Getto söyleminin ve dolayısıyla hiphop evresinin geri çekilip sentezlerin ve türler arası geçişlerle etkileşimlerin yerleşmeye başladığı metropol söyleminin güçlenmesi bu döneme rastlar (Soysal, 2004, s. 68-70; McLaren, 1995). 1996 yılına gelindiğinde Berlin artık küresel ‘olay’ların ve kültürel aktivitelerin merkezi haline gelmiştir. Bu tarihten itibaren geçmişin göçmen mahallesi olarak bilinen Türk yerleşim merkezi Kreuzberg yavaş yavaş şehri sarmaya başlayan kültürel çoğulculuğun kalbi konumuna gelir ve alternatif yaşam tarzlarının bulunduğu bir alan olur. Eskinin ‘kenar mahallesi’ Krueberg, ‘Küçük İstanbul’ olarak nam saldığı yıllar boyunca Türk göçmenler için güvenli bir yaşam alanı işlevi görmüştür. Fakat şehrin birleşmesinden sonra kentin merkezi konuma sahip yerlerinden birisi olur; böylelikle izole görüntüsünden kurtularak hızlı bir dönüşüm geçirmeye başlar. Bugünün ‘marjinal’ Kreuzberg’i gerçekten de genç göçmenler için Berlin’in kozmopolit yaşantısına katılmak bakımından pek çok fırsat sunmaktadır. Çeşitli gençlik alt kültürleriyle karşılaşma ve farklı deneyimler yaşama şansına sahip yeni kuşakların beklentilerinin, özellikle arada kalmışlık, aidiyet ve kimlik bunalımlarıyla gençliklerini geçirmiş olan 2. kuşak mensubu ebeveynlerinininkinden çok farklı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Soysal, 2001, s. 10-11).

Berlin’deki Türk Hiphopu’nun Bugünü

Berlin’deki Türk hiphop müziğini, göçmenlik deneyimini yansıtan en özgün form olarak tanımlamak mümkündür. Bu alan aynı zamanda ikinci kuşağın birinci kuşaktan ayrıldığı noktaları en iyi gözlemleyebildiğimiz alandır. Hiphop müzik çevresinde biçimlenen kültürel kimliğin oluşmasında en önemli etken Alman devletinin 90’lı yıllardan itibaren entegrasyon politikalarına ağırlık vermesidir. Bu dönemde uyum sorunları yaşayan ve gündelik yaşamdan ötelenen gençler hiphop aracılığıyla seslerini duyurmak istemişlerdir.

Hiphop müziğin kökleri, 1980’li yıllarda göçmen mahallelerinde kurulan çetelere dayanmaktadır. Çoğu Almanya’da doğmuş olan ikinci kuşak Türk gençleri, aileleriyle yaşadıkları kuşak çatışması ve iletişim sorunları sonucunda sokağa yönelmiş, sokakta maruz kaldıkları dışlanma ve ırkçı çetelerin (neonaziler/daz-

laklar) saldırgan tutumları karşısında korunaklı bir alan oluşturmaya çalışmışlardır. Bu çetelerin söylem ve ifade gücü ise bir göçmen müziği olarak hiphop etrafında şekillenmiştir. Dönemin önde gelen çete üyelerinden olan, bugün ise boks antrenörlüğü yapan Muci Tosun, sokak çetelerinin işlevleri arasında korunma içgüdüsünün birinci planda olduğunu söylerken, bir bakıma hiphopun bu motivasyonun bir bileşeni olarak zamanla ortaya çıktığını da ortaya koyar:

O zamanlar bizler küçüktük. Neredeyse her mahallede abilerimizin kurduğu küçük çeteler vardı. O zamanlar çete kurmaya mecburdun. Aksi halde okulda ve sokakta tek başına kendini koruyabilmen mümkün değildi. Sonradan 36 Boys adı altında birleşti bu çeteler. Mete Ekşi adındaki arkadaşımızın Naziler tarafından öldürülmesinin ardından ise en güçlü halini aldı.

Çeteler ekseninde bir araya gelen gençler 1990'larla birlikte hiphop kültürünü keşfettiler. Bu durum, maruz kaldıkları yabancı düşmanlığı, ayrımcılık ve önyargılar karşısında, belki de ilk kez kamusal alanda düşünen ve üreten bireyler olarak kimliklerini açıkça ortaya koyarak seslerini duyurmalarına olanak sağladı. Gençlerin neredeyse tamamı sanatsal ve sportif alanlara yöneldi. 36 Boys¹ çatısı altındaki çoğu Türk gencinin sesi rap, kalem grafiti, gestusu ise break dance oldu. 90'ların ortasına değin Almanya'daki müzik piyasası anavatandaki müzikal gelişmelerin izdüşümünde biçimlenmekteydi. Türk göçmenler ilk kez kendi özgün üretimleri olan Türk hiphopuyla 1995 yılında Türkiye piyasasına girdiler. Bu giriş, taşıdığı etnik motifler üzerinden anavatanda milliyetçi bir duyarlılığın oluşmasına neden olsa da, hiphopun göç edilen topraklardaki asıl misyonu ve özelliği, bir karşı kültür olarak göçmenlik deneyimini protest bir yaklaşımla dışa vurmaktı. Berlin'den başlayarak Türk gençleri arasında hızla yaygınlaşan hiphop, yeni göçmenlik kültürünün itici gücü olarak bu misyonu 90'lı yıllar boyunca üstlendi ve dünden bugüne göçmenlik deneyiminin dönüşümüne çeşitli ölçülerde katkı verdi. Yanı sıra entegrasyon meselesi üzerinde de söz sahibi oldu. Göçmen kültürünün kalbinin attığı bir alan olarak 'ev sahibi ülke'nin sadece Türklerle değil diğer göçmenlerle ilişkilerini de gözden geçirmesine katkıda bulundu. Gerçekten de Alman devleti 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren, hiphop müziğinin göçmen gençlerin adaptasyonunda önemli bir rol oynayabileceğini keşfettikten sonra, entegrasyon politikalarına yeni unsurlar ekledi ve dönemin tanınmış hiphopçularıyla okullarda ve gençlik merkezlerinde workshoplar düzenlenmesine ön ayak oldu. Bu çalışmalarda başı çeken aktörler ise genellikle Almanya'daki hiphop

¹ Berlin Kreuzberg kökenli, 80'li yıllar boyunca kurulmuş birçok sokak çetesini bünyesinde toplamış Türk çetesi. 90'lı yılların ortalarına doğru, çete savaşlarının sonlanmasıyla birlikte hiphop kültürünün taşıyıcısı olarak diyaspora gençlerinin sesi oldu. 2. kuşak Türk gençliğinin ve diğer yabancı grupların varoluşunun taşıyıcısı olarak göçmenlik deneyiminin önemli figürlerinden birisine dönüştü. 36 Boys hiphop kültürüyle iç içe geçmiş bir topluluk olarak rap, grafiti, break dans ve bugün elektronik müzik aracılığıyla diyasporada önemli bir kültürel işleve sahiptir. Geçmişin en bilinen sokak çetelerinden biri olan 36 Boys, bugün faaliyetlerini bir müzik markası olarak sürdürmektedir.

kültürünün lokomotifini olan Türk göçmen topluluğunun üyeleri idi. Müzik prodüktörü ve eski 36 Boys üyesi Fevzi Tuncer, hiphop müziğinin etki alanını vurgularken Türk gençlerinin öncü olma durumunu ortaya koyuyor:

Burada çok farklı milletten göçmen var. Afganı, Hintlisi, Arabı, Hırvatı, Yunanı... Ama her konuda biz Türkler önderlik ettik. Özellikle burada doğup büyüyen ikinci nesil ve onu takip eden gençler... Alman politikasının yapmadığını biz yaptık. Bugün Berlin'deki göçmenler bu kadar rahat bir ortamda yaşayabiliyorlarsa bunu bizim geçmişte verdiğimiz mücadeleye borçlular.

Rap şarkıcısı Volkan T. ise hiphop müziğini bir göçmen müziği olmasının yanında genel olarak bir alt kültür alanı olarak tanımlıyor ve entegrasyon sorununu sadece bir göçmenlik sorunu olarak değil, genel bir gençlik meselesi olarak görüyor:

Almanya bir toplum zaten, yani onun içi dışı diye birşey yok. Hepimiz o toplumun içinde yaşıyoruz kaç nesilden beri yani. Entegrasyon diyorlar... Ben soruyorum ki neye entegre olacağım ve acaba misal olarak soruyorum sokakta yaşayan Alman veya punkçı Alman, onlar entegre mi değil mi? Ben onu henüz anlamış değilim.

Hiphop alt kültürünün sadece Türk gençlerinin entegrasyon sorununu çağrıştıran diasporik bir alan olmadığını, aynı zamanda iki kültür arasındaki etkileşimi de beslediğini ortaya koyan bir başka fenomen de Alman argosuna Türk hiphopu yoluyla girmiş birçok sözcüğün bugün Almanlar arasında yaygın olarak kullanılmasıdır. Örneğin, “lan, valla, oha” gibi kelimeleri gerçekten de hiphopun tetiklediği tersine bir entegrasyonun, belki de aynı zamanda bir *tabandan küreselleşmenin* göstergesi olarak görebiliriz. 36 Beats adlı müzik yapım şirketinin prodüktörlerinden Mustafa Tuncer'e göre bu durum hiphopun birleştirici yanını göstermesi açısından oldukça önemlidir: “Türk gençleri Türkçe'yle Almanca'nın karışımı olan bir dil konuşuyorlar burada. İşin tuhafı Alman gençleri de onlar gibi konuşuyor. Böyle olmasında Türk hiphopunun etkisi büyük. Nasıl ki, zamanında Amerika'da zenciler beyazlara kabul ettirmişler kullandıkları dili, bizimkiler de o hesap.”

Bir karşı kültür olarak evrensel bir müzik alanı olan hiphop sayesinde Türk gençleri etnisite, vatan ve din gibi yerel unsurları bir dışlanmışlık kategorisi olarak değil daha çok bir kültürel alışım (*cultural bricolage*) olarak deneyimleme şansına sahip olmuşlardır. Örneğin hiphop döneminin kadın şarkıcılarından Aziza-A'nın “Bosphorus Köprüsü” adlı şarkısı Türk göçmen çocuklarının artık kültürel sınırların eridiği, çevrenin merkezle bulunduğu ve Doğu'nun Batı ile birleştiği bir kültürel iklimde yaşadıklarını anımsatır. Bu kültürel iç içe geçme durumu hiphop müziğinin tarihi boyunca Türk gençliğinin yaşadığı kültürel dönüşümleri çeşitli seviyelerde etkileyen unsurlardan birisi olmuştur. Müziğin doğasındaki dinamizm ve değişim özelliği, günümüz Türk hiphop gençliğini, çete *dönemi* ya da *hiphop* döneminin kültürel çatışma ve arayışlarıyla karşılaştırdığımızda çok daha farklı bir yerde konumlandırmaktadır. Bu farklılıkların en belirgin olduğu nokta ise geçmişte hiphopa egemen olan şiddet, çatışma ve

protest söylemlerin gitgide geri planda kalması, topluluğun ayrıksı konumunun zayıflamasıdır. Örneğin bugün geçmişin çete üyelerinin birçoğunun spor eğitmeni, sanat yönetmeni ya da prodüktör kimlikleriyle toplum içinde saygın konumlar edinmeye başladıkları gözlemlenmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, geçmişin çete liderlerinin bu yeni kimlikleri edinirken, günümüz genç kuşak hiphop sanatçılarının rol modelleri olma konumunu sürdürmeleri ve bu kuşağın sanatçılarına hamilik yapmalarıdır. Bu durum hiphop topluluğunun kuşaklar arası bir ayrışma değil, topyekün bir dönüşüm yaşadığını göstermektedir. Bugün bir müzik grubuna dönüşmüş olan 36 Boys'un solisti Ozan (Mcrex) bu dönüşümün dinamiklerini şu şekilde ortaya koymaktadır:

Bir miras devraldık ama şiddetten ziyade, bizim için işin sanatsal boyutu daha ön planda. Büyüklerimiz bize her anlamda destek veriyorlar. Mesele, Fevzi Abi prodüktörümüz, Muci Abi menajerimiz. Aramızda bir kısım ağabeylerimize özenip gangster ayaklarında takılanlar da var, ama o dönem geride kaldı artık...

Genç Türk hiphop topluluğunun önemli isimlerinden DJ İpek ise geçmişin gündemlerinin geçerliliğini yitirmeye başladığını, günümüz hiphop müziğinin bu dönüşümü farklı ihtiyaçlara yanıt verecek şekilde yaşaması gerektiğini belirtiyor: "Homofobik, ırkçı, cinsiyetçi, insana düşman, eşcinsellere düşman, transfobik hiphop'a ihtiyaç yok. Akıllı, sosyal durumları ele alan, hakkımı istiyorum, demokrasi istiyorum, insanlar için herşeyi aynı anda herkes için istiyorum diyebilen bir hiphopa ihtiyaç var."

Hiphop müziğinin geçirdiği bu dönüşüm kuşkusuz sadece içerik ve bakış açısıyla sınırlı değildir. Bu *evcilleşmeye* eklenen bir diğer önemli unsur da birçok karşı kültür alanının küresel kültüre eklenirken yaşadığı metalaşma fenomenidir. Tüketim kültürü bağlamında, gençlik alt kültürlerinin evcilleşmesini takip eden *pazarlama evresinin* Türk hiphop alanı içinde de kendisini göstermeye başladığını gözlemliyoruz. Örneğin 36 Boys çetesi bugün bir tekstil markasına ismini vermektedir. Eski 36 Boys üyelerinin işlettiği mağaza, bugünün Türk hiphop gençliği için rap giyim kuşam kültürünün moda ürünlerini pazarlarken aynı zamanda bir buluşma noktası işlevi görmektedir.

Bu köklü dönüşüm hiphopun Berlin müzik piyasasını şekillendiren popüler müzik akımlarıyla eklenmesini hızlandırırken farklı müzikal yaklaşımların bir potada erimesini de kolaylaştırmaktadır. Bu karşılaşmaların belirgin olduğu alan hiç kuşkusuz sentez ve geçişlerdir (*transition*). Hiphop, *sample*lar kullanılarak inşa edilmesi dolayısıyla, etkileşime en duyarlı müzik türleri arasındadır. Bugün *fusion* denemeleri yoluyla türlerin iç içe geçtiğini vurgulayan Volkan T., bu eğilimin genç Türk hiphopçuları arasında oldukça yaygın olduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşımı benimseyen hiphopçulardan DJ İpek kendi deneyimini şu şekilde aktarıyor:

Mesela “ImportExport a la Turka – Turkish sounds from Germany” adında bir albüm çıkarttım ben. Şarkı sözleri Türkçe, Kürtçe, İngilizce ve Almanca... Ayrıca hiphopun yanı sıra türkü olsun, Kürtçe havalar olsun, elektronik, rock, pop müzik olsun çok farklı türde müziği hepsini bir araya getirmeye çalıştım.

DJ İpek gibi hiphopçuların yanı sıra, başka alanlardan müzisyenlerin de katkılarıyla bu eğilim gittikçe kökleşmektedir. Bunun sonucu olarak günümüz Türk hiphopu oriental hiphop, oriental rapnroll, alaturca rnb, rapbesk vb. isimlerle karşımıza çıkabilmektedir. Metropol FM yöneticisi ve programcı Aslı Erman Berlin’de rnbesk (Almanca sözlü arabesk) adında yeni bir tarzın gitgide popülerleşmekte olduğunu belirtiyor:

Gençlerin bu aralar en fazla ilgi duydukları, en çok dinledikleri müzik tarzı bu. Daha çok Türklere hitap ediyor ama Almanlar tarafından da takip ediliyor. En popüler olan iki isim Muhabbet ve Alpa Gun. Hatta Muhabbet Almanya genelinde müzik listelerine kadar girdi.

Berlin’de klasik müzik eğitimi almış olan Olivinn grubunun üyesi Sinem Altan ise, Rap ile Opera gibi birbirinden uzak iki müzik tarzını ‘Operap’ adı altında bir araya getiren performanslarının çıkış noktasını anlatırken eğlence ögesinin birleştirici yönüne dikkat çekiyor: “Eğlence öğelerinin sanatsal bir formla bir araya geldiği projeler gençlerin ilgisini daha fazla çekiyor. Müzisyen olarak bizleri ikilemde bırakmasına rağmen yaptıklarımızı kitlelerle paylaşmak için bu tip sentezlere yöneliyoruz.” Bu karşılaşmaların, hiphop alt kültürünün, özellikle Türk hiphop dinleyiciliği açısından edineceği yeni konumlanmalar üzerinde belirleyici olacağını söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra Türk hiphopunu diasporik çerçeveden çıkararak evrensel bir konuma taşıyan bir başka dinamikten de söz etmek gerekir. Bu da Berlin müzik piyasasının baskın müzikal türü olan elektronik müzik alanında Türk gençlerinin yavaş yavaş görünür olmaya başlamasıdır. Türk hiphopu günümüzde bu yeni damar üzerinden Berlin müzik piyasasına yeni bir bağlamda giriş yapmanın eşliğinde durmaktadır.

“TechnoTurken”: Berlin Müziğinde Türk İzleri

Berlin, kültürel atmosferiyle son yıllarda özellikle müzikal açıdan dünyanın önde gelen merkezlerinden biri haline gelmiştir. Bu çok kültürlü yapı içerisinde elektronik müzik yaygın bir tür olarak öne çıkmasına karşın, Türk gençleri tarafından pek benimsenen bir alan değildir. Bu müziğe yönelen az sayıdaki genç Türk müzisyenin ortak motivasyonu ise, göçmen kimliğinin hemen hemen görünmez olduğu, evrensel denebilecek bir kültürel deneyimin çekiciliğidir. Nitekim, bu alanda faaliyet gösteren müzisyenlerin neredeyse tamamı elektronik müziği “dil, ırk, din, cinsiyet gibi unsurların ön plana çık-

madığı, evrensel bir tür” olarak tanımlamaktadır. DJ Yavuz Ak, bu müziğin herkese hitap ediyor olmasının onu etkileyen en önemli özellik olduğunu dile getirmektedir:

Dini, dili yok. Dinlemek isteyen dinler, istemeyen dinlemez. Bizim de belli bir kesime hitap etmek gibi iddiamız yok, sadece müziğimizi yapıyoruz. Aynı zamanda birleştirici bir özelliği var. Mesela, bir partiye gittiğin zaman herkes aynı dili konuşmuyor olabilir ama pistte dans ederken aynı hisleri paylaşıyorsun.

Elektronik müzik organizatörü Bahattin Çınar (Badi) elektronik müziğin geleneksel kimlik mekanizmalarını ortadan kaldıran bir yaşam tarzı önerdiğini düşünmektedir: “Aynı müziği seviyor olmamız, aynı lifestyle’ı benimsiyor olmamız bize yetiyor.” DJ Seymen’e göre ise bu alanı çekici kılan şey farklı insanları bir araya getiren, karşılaşmaları olanaklı kılan doğasıdır: “Bir kulübe girdiğiniz zaman farklı farklı kültürlerden insanlarla karşılaşıyorsunuz. Onları tanımak önyargıyla baktığınız konulara ilişkin bakış açınızın değişmesine de imkân sağlıyor.” Etnik kimliğin sorgulanmadığı böylesi bir alanda genç Türk müzisyenlerinin kültürel sermayelerini üretimlerine yansıtma gibi bir ihtiyaç hissetmedikleri gözlemlenmektedir. Etnik unsurların müziklerine ne derece yansıdığı konusuna DJ Seymen şöyle açıklık getirmektedir:

Birkaç *oriental sample* kullanmış olmamız dışında müziğimizde Türk kimliğini öne çıkarmak gibi bir kaygımız hiç olmadı. Müzikal açıdan diğerleriyle aramızda fark yok. En fazla gündelik hayata ilişkin alışkanlıklarımızda ortaya çıkan farklılıklar var. Örneğin, yapım aşamasında stüdyoda Almanlar bira içerken biz çay demliyoruz, o kadar.

Öte yandan DJ Yavuz Ak, Berlin gibi farklılıkların değer kazandığı kültürel bir atmosferde Türk olmanın bazı durumlarda bir avantaja dönüşebildiğinin altını çizmekte ve kültürel kimliklerin otantik anlamlar edinerek olumlandığı bir sanat ve kültür ortamında etnisite farklılıklarının sorun olmaktan çıktığını vurgulamaktadır:

Berlin’de her türden müziğe ve müzisyene rastlamak mümkün. Dolayısıyla, çok farklı bir kültürden geliyor olmamız ve beraberinde yine burada birçok farklı kültürle iç içe yaşıyor olmamız bizler için çok önemli. Ayrıca etnik unsurları müziğe yansıtmanın biz Türk müzisyenlerin fark edilmesi açısından önemli bir avantaj olabileceğini düşünüyorum.

Elektronik müzikle ilgilenen gençlerin kulüplerde, konserler ya da partiler sırasında rastlantısal olarak bir araya geldikleri ve Berlin’in, Almanya’nın çeşitli yerlerinde yaşayan Türk gençleri için elektronik müzik topluluğunun toplanma yeri olarak algılandığı görülmektedir. Türk gençleri, geleneksel olarak uzak oldukları bu müzik türüyle ilk tanışmalarının daha ziyade eğlence amaçlı olduğunu, müzik yapma fikrinin ise zaman içinde,

Türk gençlerinin kulüplerde daha fazla görünür olmasıyla birlikte geliştiğini dile getirmektedir. Bu karşılaşmalar sayesinde büyüyen topluluğun, üretime yönelişle birlikte özgün bir kimlik kazanmaya başladığını ve özgüveninin arttığını söylemek mümkündür. DJ Demir, az sayıda üyesi olmakla birlikte kendine has bir Türk “techno” topluluğundan söz etme zamanının geldiğini düşünenler arasındadır:

Birkaç sene öncesine kadar kulüplerde parmakla gösterilecek kadar az sayıda Türk’e rastlayabilirdiniz... İki senedir birçok partide sahne aldık Seymen’le. Gün geçtikçe Türklerin katılımının arttığını görüyoruz. Ayrıca birçok prodüktör ve DJ isim yapmaya başladı Berlin’de. Buradaki *scene* gelişiyor. Destek bulabilirsek bu sene TechnoTurk adında bir festival yapmayı düşünüyoruz.

Elektronik müzik sahnesi (*scene*), Alman toplumuyla uyum konusunda sıkıntı yaşamayan, çoğu Almanya doğumlu, üniversite mezunu, hatta yüksek lisans ve doktora derecelerine sahip, eğitim seviyesi yüksek gençlerden oluşmaktadır. “TechnoTurk”lerin sosyal ortamları içinde dünyanın her yerinden müzisyenlerin ve Almanların yer alması, onları diğer Türk gençlerinin gündelik yaşamlarında maruz kalabildikleri dışlanma ya da ötekileştirmelerden bütünüyle bağışık tutmaktadır. TeknoTürkler, arkadaş çevrelerinin çoğu yabancıardan oluştuğu için buldukları ortamlarda genellikle Türk toplumunun bir üyesi olarak görülmemektedir. Konserlerde de bu durum çok değişmemekte; genç Türk teknocuları performanslarını genellikle içinde kendi arkadaş çevreleri haricinde Türklerin pek bulunmadığı izleyiciler önünde gerçekleştirilmektedir. Berlin’in çok kültürlü atmosferi içerisinde kendilerine kolaylıkla yer bulabilen bu gençler için kültürel üretim hiphop ya da etnik müzik gibi göçmen müziği kategorilerinden çok farklı işlevler edinmiş durumdadır. Türk teknocular için belli bir etnik kimliği taşımak, anlatmak, bu kimliğe sahip çıkmak ya da bu kimlikle karşı kimlikler arasında köprü olmak gibi misyonlar edinmek herhangi bir anlam ifade etmemektedir. Yaptıkları müziğin etnik ya da protest bağlamlara sahip olmaması, bu gençlerin diyasporik deneyimlerinin müzikal üretimlerinden net bir biçimde ayrışmasına sebep olurken, kronikleşmiş göçmenlik sorunlarını da topluluğun uzağında tutmaktadır. DJ Yavuz Ak, bu sorunların başında gelen entegrasyon meselesinin geleneksel korkulardan beslendiğini vurgularken, bu kaygıların yok olabilmesi için kültürel kalıpların kırılması gerektiğinin altını çizmektedir:

Bizim gibi gençler açısından bir entegrasyon sorunu olduğunu düşünmüyorum ama buradaki Türklerin çoğu dışa dönük değil. Asimile olma korkusu en önemli faktör... Bu durum üçüncü ve dördüncü kuşak için kısmen aşılmış gibi görünse de birçok Türk genci için hala geçerli. Özellikle Berlin gibi bir şehirde bu türden korkuların yersiz olduğu kanaatindeyim.

Üçüncü kuşakla birlikte göçmenlik ruh halinin değişmeye başladığı Türk diasporasında kültürel sermayeyi yitirme kaygısının iş ve gelecek kaygısıyla yer değiştirdiği düşünüldüğünde, özellikle elektronik müzik gibi evrensel bir üretim alanında üretim yapan gençler için etnik tanımlamaların gündemden düşmesi doğal karşılanabilir. Nitekim, diasporanın genel karakteristiğinin dışında bir yaşam tarzını benimseyen bu gençler kendilerini tek başına ne Alman ne de Türk olarak tanımlamaktadır. DJ Demir, iki kültürü bir arada yaşama deneyimi sorulduğunda topluluk üyelerinin aslında bu konuya çok kafa yormadıklarını işaret eden bir yanıt vermektedir: “İki kültürün en iyi yönlerine sahip olduğumu söyleyebilirim ama sonuç olarak ne tam Türk’üm ne de tam Alman’ım, ikisinin karışımıyım. Bilmiyorum... Kendimi ne şekilde tanımladığım sorulacak olursa, ‘Alman-Türk’ (Deutsch-Türk) olduğumu söyleyebilirim.”

Elektronik müzik alanının bir başka dikkat çekici yanı da hiphopla arasındaki geçmişe dayanan güçlü bağ ve bugüne de taşınan etkileşimdir. ‘Tekno-hiphop’ gibi melez bir türün varlığı bu yakınlığın önemli göstergelerinden biri olarak göze çarpmaktadır. Gerçekten de bugün Berlin müzik piyasası içinde Türk elektronik ve hiphop müzisyenleri arasında güçlü bir dayanışmanın olduğu gözlemlenmektedir. Protest bir göçmen müziği olarak ortaya çıkan hiphopun bir piyasa müziği olarak kendini yeniden üretmeye başlaması evrensel niteliklere sahip tekno müziğiyle etkileşimini kolaylaştırmaktadır. Genç Türk müzisyenler açısından bakıldığında bu etkileşim Berlin’in hiphop ve teknodan beslenen ana akım müzik piyasasında görünür olabilmek için gereken güç birliğinin kaçınılmazlığını da vurgulamaktadır. Bugün elektronik müzik prodüksiyonlarının hemen hemen tamamı 36 Boys’un üyelerinin yürüttüğü Dual Studios’ta gerçekleştirilmekte ve 36 Beats isimli plak şirketi tarafından yayımlanmaktadır. Elektronik müzik alanında faaliyet gösteren müzisyenlerin çoğunun hiphop geçmişlerinin olması da bu etkileşimi güçlendiren unsurlardan birisidir. DJ Yavuz Ak’ın sözleri bu tarihi özetler niteliktedir: “Sonuçta hepimiz hiphopla büyüdük. Amerika’da zenciler için hiphop müzik ne ise, 90’lı yıllarda burada Türkler için de aynıydı. Gençlerin sorunlarını dile getirmesi için hiphop müzik neredeyse tek ve en geçerli yoldu.”

İki müzik türünün birbirleriyle etkileşim içinde olmasını, göçmenlik deneyiminin doğasındaki dayanışma refleksine ve Berlin müzik piyasasının temel ihtiyaçlarına bağlamak mümkün olsa da, hiphopla tekno arasında ideolojik açıdan ciddi farklılıklar olduğu göz ardı edilemez. Hiphop alt-kültüründe direniş ve muhalefet bilinci temel çıkış noktasıyken, elektronik müzikte dans, uyuşturucu, cinsellik, boş zaman ve partiler gibi temeli hazza dayalı unsurlar ön plana çıkmaktadır. Oysa bu iki müzik alanında faaliyet

gösteren Türkler arasındaki etkileşimin gitgide artan biçimde yaşam tarzlarına ve gündelik yaşam deneyimlerine de yansıdığını gözlemlemekteyiz. Bir anlamda yeni yeni biçimlenmeye başlayan Türk elektronik müzik topluluğu paralelinde hiphop müzik alanının da kabuk değiştirmeye başladığı söylenebilir. Berlin’in, gençlik alt kültürleri açısından oldukça çekici olanaklar sunan atmosferi de düşünüldüğünde, Türk tekno hareketinin, protest refleksleri haz kültürünün ‘sakin’ sularına çekebilme konusundaki potansiyeli yadsınamaz.

Sonuç

Sosyal çevre, sınıfsal yapı, gündelik yaşam alışkanlıkları ve müzikle kurdukları ilişkiler açısından farklılık göstermekle birlikte, bugün Berlin’in müzik ve eğlence dünyasında sahne alan Türk gençlerinin yolları birçok noktada kesişmektedir. Bu kesişme noktalarının, genel anlamıyla günümüz Türk gençliğinin yaşam deneyimlerinin bir izdüşümünü oluşturduğunu özellikle vurgulamak gerekir. Artık ev sahibi topluma karşı daha az ön yargılı, ‘geri dönüş’ motivasyonuna sahip olmayan, dış dünyaya daha açık, transnasyonal bir alanda üreten ve tüketen, daha kozmopolit bir genç kuşaktan söz edebiliriz. Bu yeni gençlik kültürünün müzik alanındaki yansımaları ise oldukça belirgindir. Müzik, günümüzde etnik kimlik tasarımlarını kökleştiren bir üretim alanı olmaktan çıkarak yeni işlevler ve roller edinmiştir. Bugün diasporadaki gençler arasında hala en yaygın müzik alanı olarak eski müzik kültürünün taşıyıcısı ve mirasçısı konumundaki etnik müzik alanında bile bu dönüşümün izlerini sürmek mümkündür. Bu alanda faaliyet gösteren gençler, her ne kadar müzikal üretimlerini diasporik toplumsallığın eğlence yaşantısı ve kültürü ile sınırlı tutsalar da, farklı deneyimlere ve kültürel alışverişe geçmiş kuşaklar kadar kapalı değillerdir. Bu dönüşümün müzikal çıktılarının en belirgin olduğu form ise hemen tüm alanlarda karşımıza çıkan sentez yapılar ve müzikal geçişkenliklerdir. Bu müzikal geçişkenlikleri ortaya çıkaran üç faktörden söz edilebilir: Bunlardan ilki ve en önemlisi Berlin’in bir ‘dünya şehri’ ve ‘kültür başkenti’ olarak farklılıkları kolaylıkla tolere eden yapısıdır. Bu durum, kültürel değiş tokuşların ve karşılaşmaların kendiliğinden gerçekleşmesi için çok uygun bir ortam hazırlamaktadır. İkinci faktör, Türk gençlerinin, geçmişteki uyum sorunlarının temel sebeplerinden olan dil sorununu aşmış olmaları ve anavatan idealleştirmesinin artan iletişim / ulaşım olanakları sayesinde bir bariyer olmaktan çıkmasıdır. Bir diğer faktör ise, teknoloji kültürünün etkileridir. Gençler arasında internet kullanımının yaygınlaşması özellikle müzik gibi kültürel üretim alanlarında biçimlenen faaliyetlerin daha görünür olmasına olanak sağlarken, genç kuşak Alman

Türkleri küresel ölçekte etkileşimlerin yaşanabildiği transnasyonel bir alana çekmektedir.

Farklı alanlarda faaliyet gösteren genç Türk müzisyenleri, sözünü ettiğimiz bu dönüşümleri en güçlü şekilde deneyimleyen kesimlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim müzik gibi evrensel bir kültürel üretim alanında faaliyet gösteriyor olmaları, bu gençleri kamusal alanda daha fazla görünür olabilmek ve kendilerini ifade edebilmek açısından akranlarından avantajlı kılmaktadır. Böylelikle müzisyen gençler, diaspora toplumlarına özgü statik kimliklerin sınırlayıcılığından kurtularak daha üretken, dinamik ve çok boyutlu kimlikler edinebilmektedir. Bugünün genç kuşak Türklerinin yaptığı göçmen müziği aynı anda birçok kalıba girebilen esnek bir yapı arz etmektedir. İçinde birçok farklı unsuru barındıran sentezleşmiş bir müzikten söz etmek mümkündür. Müzik artık toplumsal ve kültürel anlamda otantizm, eğlence, haz ve küresel kültüre entegrasyon gibi farklı işlevler edinmeye başlamaktadır.

Güney, S.; Pekman, C. and Kabaş, B. (2013). [Extended Abstract] From streets to 'clubs': A musical journey of the German-Turkish youth, *Turkish Journal of Sociology*, 2013/2, 267-271.

EXTENDED ABSTRACT

From Streets to 'Clubs': A Musical Journey of the German-Turkish Youth

Serhat Güney*, Cem Pekman** ve Bülent Kabaş***

Research

Music, taking an opponent and cultural stance within the established society, has always played an important role throughout the history of immigration. However, what the Turkish youth has been experiencing musically in today's multicultural Berlin implies a new immigrancy situation. Diasporic music followed an original path from traditional to fusion after the appearance of the first generation Turks were born and had grown up in Germany. This process was reinforced by Berlin's rise as a multicultural city in the 2000s. The distinctive homeland oriented character of the Turkish immigrant music, although still being influential in ethnic and rock music, is vanishing in hiphop and techno scenes. Turkish hiphop has especially taken the initiative for immigrant youngsters to become visible, via its firm interaction with Berlin's electronic music scene. This paper analyzes the transformation of Turkish hiphop in the 2000s and the positioning of young Turkish immigrants on Berlin's multicultural electronic music scene. In general terms, the problematic of the analysis is to see how and to what extend the recent Turkish immigrant culture is integrating with the so called "World Culture Episode" in Berlin.

The Place of Music in the Immigration Process

The immigration of the Turks started in 1961 with German government's *Gastarbeiter* (guest worker) recruitment. Musical conceptions of early immigrants' were in line with various Anatolian folk music traditions. Since the majority of immigrants were from rural areas, their musical taste was far from both Turkish-Ottoman and European classical music forms. Their music performances were limited to dormitory nights and tea-house meetings and the lyrics of their songs spoke of loneliness, the struggle for survival and home sickness (Hazar, 1998).

* Assoc. Prof., Galatasaray University Faculty of Communications, sguney@gsu.edu.tr.

** Prof., Kocaeli University Faculty of Communications, cem.pekman@kocaeli.edu.tr

***Res. Asst., Marmara University Faculty of Communications, bulentkabas@marmara.edu.tr

In the 1970s, arabesque music became popular among immigrants and dominated the musical preferences throughout the 1980s, against some competition from a political song wave, until the 1990's rap era. In the 1990s, Turkish pop music was played heavily in Turkish discos, and local pop spreading in Turkey influenced the Turkish youth in Germany. The pop market in Turkey also offered career opportunities for some of them (Greve, 2006, p. 140).

The diasporic cultural identity of Turkish hiphop community in Germany was reflected well in the lyrics and the discourses of Turkish rappers. This cultural field was formed by creative individuals and rich cultural bricolages, rather than in betweenness and degeneration, as claimed by some (Kaya, 2000, p. 15). By the second half of the 1990s, Berlin became the center of global events and cultural activities. The Kreuzberg district, which used to be a Turkish immigrant settlement, gradually turned into the heart of cultural pluralism and alternative lifestyles. Today's "marginal" Kreuzberg indeed offers a lot of chances for young immigrants for involving in Berlin's cosmopolitan life. Young immigrants are more able to experience the cosmopolitan cultural life by meeting youth subcultures and experiencing the new, and their expectations differ from that of their parents, who were oppressed by identity, belonging, and in-betweenness problems.

Turkish Hiphop Today

Turkish hiphop can be defined as the most original genre reflecting the immigrancy experience. It is also a field where we can observe the breakages between the first and second generations well. The German governments' integration policies adopted in the 1990s played a major role for the building up of a cultural identity around hiphop. Youngsters that face disintegration and othering problems found a way of expressing themselves via hiphop. Thus, they had a chance to experience local elements such as ethnicity, nation and religion as a cultural bricolage rather than an exclusion category. For example, female rapper Aziza-A's song Bosphorus Bridge depicts Turkish immigrants in terms of a cultural background where borders are abolished, periphery is met in the center and East unites West.

The dynamic and unstable nature of the music positions the Turkish hiphop youth of today differently when compared to the cultural conflicts or quests of the gang or hiphop era. The most significant of the differences is a receding discourse of violence, protest and struggle and a falling away of marginality. As an example, we observe that older gang members have become reputable figures in society as today's producers, artistic managers or coaches. They continue to act as role models for the new generation of hiphop

musicians and sponsors of new performers. This represents a total change rather than a cleavage between generations.

Another dynamic that liberalises Turkish hiphop of its diasporic limits and brings it a universal nature is its current interaction with electronic music. Turkish hiphop is on the verge of entering the German music market through collaboration with Turkish musicians performing in Berlin's electronica scene.

'TechnoTurken': Immigrant Youth in the Electronic Music Scene

Berlin has become a leading musical center in the world in recent years and electronic music has especially become the foreground of Berlin's cultural atmosphere. However, it is not so popular among Turkish audiences and performers. A common motive for this smaller group of musicians that perform electronic music (TechnoTurken) is the attractiveness of a universal cultural experience, in which an immigrant identity is almost invisible. In fact, almost every musician active in this field define the genre as universal, in which language, race, religion and gender differences are not questioned.

Another remarkable feature of the electronic music scene is its strong ties with hiphop from the past and continuous interaction. The existence of a hybrid genre called "techno-hiphop" is an indicator of this relationship. Indeed, a strong cooperation between Turkish electronic and hiphop musicians is currently evident in Berlin. As hiphop, which originated as a protest immigrant music, reproduces itself within the market conditions, it interacts more easily with the universal techno music. Since mainstream music in Berlin is formed of hiphop and techno, such collaboration is vital for young Turkish musicians to become visible in the market.

Being active in a field of cultural production enables Turkish musicians to be distinguishable in the public sphere and to express themselves. They can overcome the limitations of static diasporic identities and take on a more productive, dynamic and multidimensional ones. The music of the older generations was more critical and sarcastic towards the hostland, stressing discrimination and exclusion, and was wistful, keeping alive the myth of return and the diasporic spirit. However, Turkish music in Germany today no longer carries a hard-line nature or a "discriminative" tone. The immigrant music of the younger generations is flexible, open, accommodating of differences, and synthesized. Socially and culturally, diasporic music functions more for originality, entertainment, hedonism and cultural integration.

Keywords: Immigration, Diaspora, Music, Hiphop, Berlin, Cultural Transformation

Kaynakça / References

- Abadan-Unat, N. (2002). *Bitmeyen göç: Misafir işçiden ulusötesi yurttaşla*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Abadan-Unat, N. (1985). Identity crisis of Turkish migrants, *Turkish workers in Europe* içinde (s. 3-22), I. Basgöz ve N. Furniss (Ed.), Indiana: Indiana University Turkish Studies.
- Abadan, N. (1964). *Batı Almanya'daki Türk işçileri ve sorunları*, Ankara: DPT.
- Bhabha, H. (1995). *Location of culture*, Londra: Routledge.
- Castles, S. ve Kosack, K. (1973). *Immigrant workers and class structure in Western Europe*, Londra: Oxford University.
- Cheesman, T. (1998). Polyglot politics: Hip hop in Germany, *Debatte*, 6(2): 191-214.
- Cohen, R. (1997). *Global diasporas: An introduction*, Londra: Routledge.
- Çağlar, A. (1998). Popular culture, marginality and institutional incorporation: German-Turkish rap and Turkish pop in Berlin, *Cultural Dynamics*, 10(3): 243-61
- Clifford, J. (1994). Diasporas, *Cultural Anthropology*, 9(3): 302-338.
- Faist, T. (2000). *The volume and Dynamics of international migration and transnational social spaces*, Oxford: Oxford University.
- Gilroy, Paul, (1987). *There ain't no black in the Union Jack*, Londra: Hutchinson.
- Greve, M. (2006). *Almanya'da "hayali Türkiye"nin müziği*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Hall, S. (1995). New cultures for old, *A place in the world: Places, culture and globalization* içinde (s. 175-214), D. Massey ve P. Jess (Ed.), Oxford: Oxford University.
- Hazar, N. (1998). Almanya'da sığın telleri, *Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei* içinde (s. 285-297), M. Jamin ve A. Eryılmaz (Ed.), Essen: Klartext.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (1987). Alienation of the outsider: The plight of migrants, *International Migration*, 25(2): 195-210.
- Kaya, A. (2007). German-Turkish transnational space: A separate space of their own, *German Studies Review*, 30 (3): 1-20.
- Kaya, A. (2001). *Constructing diasporas: Turkish hip-hop youth in Berlin*, Bielefeld: Transcrit Verlag.
- Kaya, A. (2000). *Berlin'deki küçük İstanbul: Diasporada kimliğin oluşumu*, İstanbul: Büke.
- Kaya, A. (1997). *Constructing diasporas: Turkish hip-hop youth in Berlin*, PhD Dissertation, Centre for Research in Ethnic Relations, University of Warwick.

Kaya, A. ve Kentel, F. (2005). *Euro-Turks: A bridge or a breach between Turkey and the European Union*, Brussels: Center for European Policy Studies.

Lee, R. (2004). Theorizing diasporas: Three types of consciousness, *Asian diasporas, cultures, identities, representations*. R. Goh ve S. Wong (Ed.), Hong Kong: Hong Kong University.

McLaren, P. (1995). Gangs, tapedagogy and ghetto ethnicity: The hip-hop nation as counter public space, *Socialist Review*, 2: 9-55.

Papastergiadis, N. (2000). *The turbulence of migration: Globalization, deterritorialization and hybridity*, Londra: Polity.

Schiller, N. G., Basch, L. ve Black-Szanton, C. (2004). Transnationalism: A new analytic framework for understanding migration, *Migration, globalisation and ethnic relations* içinde (s. . 213-227), M. Mobasher ve M. Sadri (Ed.), New Jersey: PrenticeHall.

Soysal, L. (2004). Rap, hiphop, Kreuzberg: Scripts of / for migrant youth culture in the world city Berlin, *New German Critique*, 92: 62-81.

Soysal, L. (2001). Diversity of experience, experience of diversity, Turkish migrant youth culture in Berlin, *Cultural Dynamics*, 13(1): 5-28.

Soysal, L. (1999). *Projects of culture: An ethnographic episode in the life of migrant youth in Berlin*, PhD Dissertation. Department of Anthropology, Harvard University.

Yurdakul, G. (2002). Bookreview, *Critical Sociology*, 28 (3): 455-458.