



RAP MÜZİKTE NEO-KABİLE OLUŞUMU: ANIL PİYANCI ÜZERİNE BİR İNCELEME*

Aslı SALTABAŞ**

Özet

Bu çalışmada, Türkiye'deki rap müziğin gelişim sürecini ve kültürel dinamiklerini, Anıl Piyancı örneği üzerinden analiz etmektedir. Çalışma, kültürel üretim, kimlik inşası ve alternatif topluluk yapılarına dair bir tartışma sunmayı hedeflemektedir. Çalışmanın temel odağı, Michel Maffesoli'nin geliştirdiği "neo-kabile" kavramını kullanarak, rap sanatçıları çevresinde oluşan dayanışmaya dayalı, geçici ve duygusal bağlarla örülü mikro topluluk yapılarını açıklamaktır.

Metin, rap müziğin kökenlerinden (Afro-Amerikan gençlik kültürü) Türkiye'ye göçmenler aracılığıyla ulaşmasına kadar olan tarihsel evrimi özetlemekte ve rap'in bir kimlik inşası aracı olarak önemini vurgulamaktadır. Ayrıca, Piyancı'nın "underground" üretimden "mainstream" plak şirketleriyle iş birliğine geçiş süreciyle birlikte nasıl bir dönüşüm geçirdiği analiz edilmektedir. Bu dönüşüm hem bireysel sanatçı pratiği hem de etrafında oluşan mikro topluluk yapısı bağlamında değerlendirilmiştir. Rap müziğin doğası gereği kolektif, yatay ve dayanışmaya dayalı üretim biçimleri ile neo-kabile yapısı arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Bu bağlamda topluluğun özgünlük ve kolektivite ruhunun nasıl korunduğu tartışılmaktadır.

Alan araştırması kapsamında rapçi Anıl Piyancı ve prodüktörü Can Serezli ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler; Piyancı'nın sahibi olduğu Adlib Pub'da yapılan, rap üretimi merkezli yaptığı workshop ve Piyancı'nın konserinden gözlem teknikleri kullanılarak elde edilen verilerden oluşan çalışmada; neo-kabile kavramı, bu yapıları anlamak ve açıklamak için verimli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Türkiye'de popüler müzik kültürünün üretim biçimlerinin toplumsal dinamiklerini görünür kılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Rap Müzik, Altkültür, Neo-kabile, Underground, Ana Akım.

* Makale Geliş Tarihi: 18 Ekim 2025 Makale Kabul Tarihi: 28 Kasım 2025

** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, Doktora Öğrencisi, aslisaltabas1@gmail.com

Neo-Tribal Dynamics in Rap Music: The Case of Anıl Pıyancı

Abstract

This arthical analyzes the development and cultural dynamics of rap music in Türkiye through the example of Anıl Pıyancı. The study aims to present a discussion of cultural production, identity construction, and alternative community structures. Using the concept of "neo-tribe," developed by Michel Maffesoli, the study's primary focus is to explain the micro-community structures formed around rap artists, based on solidarity and interwoven with temporary and emotional bonds.

The text summarizes the historical evolution of rap music from its origins (African-American youth culture) to its arrival in Türkiye through immigrants, emphasizing the importance of rap as a tool for identity construction. It also analyzes the transformation Pıyancı underwent as he transitioned from underground production to collaboration with mainstream record labels. This transformation is evaluated within the context of both the individual artist's practice and the micro-community structure that emerged around him. By its very nature, there is a strong relationship between rap music's collective, horizontal, and solidarity-based modes of production and its neo-tribe structure. In this context, how the community's spirit of authenticity and collectivity is preserved is discussed. The study, which includes semi-structured interviews with rapper Anıl Pıyancı and his producer Can Serezli as part of the field research; data obtained using observational techniques from a rap production-focused workshop held at Pıyancı's Adlib Pub; and from Pıyancı's concert, the concept of neo-tribe offers a productive theoretical framework for understanding and explaining these structures. In this context, the study highlights the social dynamics of popular music culture production in Turkey.

Keywords: Rap Music, Subculture, Neo-tribe, Underground, Mainstream.

Giriş

Rap müzik, 20. yüzyılın sonlarında Afro-Amerikan gençlik kültürü içinde ortaya çıkmış ve zamanla küresel bir ifade biçimi hâline gelmiştir. Türkiye’de ise 1990’lı yıllardan itibaren, özellikle Almanya’daki Türk göçmen gençlerin öncülüğünde gelişen Türkçe rap hem toplumsal hem kültürel bağlamda giderek daha görünür bir müzikal tür halini almıştır. Türkiye’de rap müziğin gelişimi yalnızca bir müzik türünün benimsenmesi olarak değil; aynı zamanda kimlik inşası, toplumsal aidiyet ve kültürel direnç alanlarının yeniden şekillenmesi olarak okunmalıdır. Bu bağlamda, rap müzik hem bir ifade aracı hem de alternatif bir kültürel üretim sahası olarak önem kazanmaktadır.

Bu çalışmada, Türkiye’de rap müziğin gelişim süreci ve bu sürecin kültürel dinamikleri, Anıl Pıyancı örneği üzerinden incelenmektedir. Kariyerine bağımsız başlayan ve zamanla anaakım (mainstream) piyasasına geçiş yapan Anıl Pıyancı’nın üretim tarzı ve çevresinde şekillenen mikro topluluk yapısı ve bu yapının üretim, dağıtım ve görünürlük pratikleri, neo-kabilecilik kavramı bağlamında değerlendirilmektedir.

Çalışmanın temel amacı, Anıl Pıyancı çevresinde şekillenen üretim topluluğunu bir neo-kabile olarak ele almak ve bu bağlamda Türkiye’deki rap sahnesinin geçirdiği dönüşümü

anlamaya çalışmaktır. Bu çerçevede Michel Maffesoli (1988)'nin geliştirdiği neo-kabile kavramı, modern toplumda bireylerin geçici, esnek ve duygusal bağlara dayanan mikro topluluklar içinde nasıl örgütlendiğini açıklamak için teorik zemin sağlamaktadır. Rap müziğin doğası gereği kolektif, yatay ve dayanışmaya dayalı üretim biçimleri ile neo-kabile yapısı arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır.

Bu bağlamda çalışma, kültürel üretim, kimlik inşası ve alternatif topluluk yapılarına dair bir tartışma sunmayı hedeflemektedir. Rap müzik yalnızca bir müzikal ifade biçimi değil, aynı zamanda yeni nesil dayanışma, aidiyet ve kimlik örüntülerinin kurulduğu kültürel bir zemin olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölümde, araştırmanın kuramsal çerçevesi olan “underground” müzik kültürü ve Michel Maffesoli tarafından geliştirilen “neo-kabile” kavramı açıklanmaktadır. Bu bağlamda, alternatif müzik üretim biçimleri ile çağdaş toplumsal örgütlenme biçimleri arasındaki ilişki incelenmektedir. İkinci bölümde, rap müziğin tarihsel gelişimine kısaca değinilmekte; Türkiye bağlamında Türkçe rap'in ortaya çıkışına değinilmektedir. Üçüncü ve son bölümde ise rap müziğin önemli temsilcilerinden biri olan Anıl Pıyancı'nın rap üretimi ele alınıp, kendisi ve çevresinde şekillenen müzikal topluluk incelenmekte; bu topluluğun üretim pratikleri, sosyal ilişkileri ve dayanışma biçimleri üzerinden rap müzik ile neo-kabile oluşumu arasındaki bağlantı analiz edilmektedir.

Kavramsal Çerçeve

Underground

“Underground” kavramı, altkültür çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. Bu kavramı anlayabilmek için öncelikle altkültürün tarihsel ve kuramsal çerçevesine kısaca değinmek gerekmektedir.

Çerezcioğlu'na (2018) göre, popüler müzikler ve bu müziklerle ilişkilendirilen gruplar genellikle “gençlik” kavramı üzerinden tanımlanmaktadır. Gençliğin akademik ilgiyi çekmesi, II. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik bağımsızlık kazanmalarıyla birlikte kendi kültürel normlarını ve farklı yaşam tarzlarını oluşturmasıyla mümkün olmuştur. Başlangıçta “sosyal sorun” olarak ele alınan gençlik olgusu, savaş sonrası İngiltere’de tarz temelli gençlik kültürlerinin artmasıyla yeni bir toplumsal kategori olarak görülmeye başlanmıştır. Bu alandaki ilk akademik ilgi, Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi (CCCS) ekolünden gelmiştir. Ekolün çalışmaları, 1920–1930'larda Chicago

Okulu'nun geliştirdiği "altkültür" (subculture) kavramı etrafında şekillenmiştir. Karşıt kültür (counterculture) kavramı, altkültür teorisinin öncülü olarak görülmüştür. Karşıt kültür; gençliğin kariyer, eğitim ve ahlak gibi geleneksel değerlere boyun eğmeden, kimliğini aile yapısından bağımsız olarak aradığı bir toplumsal durumu tanımlamıştır (akt., Çerezcioğlu, 2014:14-20).

Karşıt kültür ve aynı anlama gelerek kullanılan "underground" terimleri ilk kez, 1950'lerin sonunda görülen "Beatler" ve 1960'ların ortalarındaki orta sınıf "altkültür" hareketleri için kullanılmıştır. Başlangıçta San Francisco'nun Haight Ashbury bölgesinde yoğunlaşan "Hippi" hareketi, özellikle 1966-1967 yıllarında ilgi odağı haline gelerek karşıt kültürün bir diğer önemli temsilcisi olmuştur. Anaakım toplumu ve değerlerini reddeden yapıdaki Hippiler müziksel olarak da Progresif Rock ve Psychedelic Rock ile ilişkilendirilmiştir (Shuker, 1998:57-58, 209-211). Bora'ya (1988) göre, bu grupları bir araya getiren temel unsur sosyalizmdir. Hippi ve benzeri karşıt kültür hareketleri, yerleşik kapitalist kültürü reddederek sanatta, ahlakta ve siyasette 1968 kuşağıyla birlikte egemen kültüre meydan okuyan bir duruş sergilemiştir.

Çerezcioğlu (2022:38-39) altkültürleri şu şekilde tanımlamıştır:

...Altkültürler toplum içinde kendilerine has kültürel kodları, kendi anlam dünyaları ve jargonlarıyla ayrı bir altkültür oluşturmuştur. 'Sabit ve sorgulanamaz düzeyde normal olan' kültürel kodlara göre ötekileştirmiştir. Alt kültürel grupların sadece sosyal hayatları, anlam dünyaları, dilleri, giyim kuşam kodları değildir öteki olan; müzikleri de ötekidir.

Bora'ya (1988:5) göre altkültür toplulukları, toplumsal normların dışında kalan, "uyumsuz" olarak nitelendirilen ve genellikle Batı'ya entegre edilmek üzere incelenen gruplardır. En basit hâliyle altkültür, "toplum içindeki cemaat" olarak tanımlanabilir; egemen toplumsal düzenin dışında, kendi yaşam tarzlarını, iletişim biçimlerini ve sanatsal pratiklerini sürdüren topluluklardır.

1970'ler, Bora'ya göre kapitalist kültür endüstrisinin altkültürleri "evcilleştirdiği" bir dönemdir. Alt kültürel normlar ticarileştirilmiş, sadeleştirilmiş ve zararsız hâle getirilmiştir. Bu sürecin en belirgin örneği olarak rock müzik gösterilmiştir. 1970-80'lerde ise punk kültürü, yalnızca mevcut sisteme karşı bir duruş değil, aynı zamanda umutsuzluk ve öfke ifadesi olarak ortaya çıkmıştır (1988). Punklar kendilerini "toplumsal atık" olarak tanımlamış; müziklerinde ve görselliklerinde sadomazoşizm, şiddet ve yabancılaşma temalarını işlemiştir (Çerezcioğlu, 2018:147).

Thornton (1995), “underground” kavramını “altkültüre ait olan” olarak açıklamıştır. O’na göre underground, kitle iletişim araçlarının karşısında duran, toplumsal kategorizasyondan kaçan, küçük topluluklara hitap eden ve popüler kültüre direnen yapılardır. Solomon (2005) ise, “underground” teriminin en basit anlamıyla bir müziğin ticari olarak piyasaya sürülmemesini ifade ettiğini belirtir. Günümüz koşullarında fiziksel albüm veya kaset üretimi azaldığından, bu anlam dijital dağıtım biçimlerine evrilmiştir. Solomon’un alan araştırmasında görüldüğü üzere, katılımcılar “underground” terimini büyük müzik şirketlerine bağlı olmadan yayımlanan parçalar için kullanmaktadır (2005:5). Günümüzde ise; yeni medya araçlarıyla birlikte kayıtlı müzik üretimi ve internet üzerinden dağıtım kolaylaşmış, böylece underground müzik daha geniş kitlelere ulaşabilir hale gelmiştir. Özellikle rap müzik bağlamında, underground terimi büyük yapım şirketlerinden bağımsız, ticari kaygı taşımayan, özgür üretimleri ifade etmektedir (Piyancı, 2025).

Neo-Kabile (Neo-Tribe)

Altkültür kuramı çerçevesinde yapılan çalışmalardan duyulan memnuniyetsizlik, araştırmacıları gençlik kültürlerini açıklamak için yeni kavramlar arayışına yöneltmiştir. Bu bağlamda “neo-kabile” (neo-tribe) kavramı, altkültür teorisine bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Hesmondhalgh’a (2005:22) göre, “neo-kabile” kavramı, altkültür temelli analizlerin eleştirileri sonucunda doğmuş; “scene” kavramı ise kültürel çalışmalar ve kültürel coğrafyadan etkilenecek geliştirilmiştir. Her iki kavram da popüler müzik ve gençlik kültürü arasındaki etkileşimi açıklamak için kullanılmaktadır.

Neo-kabileler “postmodern topluluklar” olarak kabaca açıklanmaktadır. Bu bağlamda “postmodern” terimine kısaca değinmek gerekmektedir. “Post” öneki; modern sonrası, modernden kopmaya işaret etmektedir. Postmodernizm ise; modernin yadsınışı, belirgin ve bağlantısal bir uzaklaşmayı güçlü şekilde anlatmaktadır. Featherstone, Postmodernizm ve Tüketim Kültürü adlı çalışmasında şöyle belirtmektedir:

...postmodernlikten söz etmek, kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliğini ya da modernlikten kopuşu ileri sürmek anlamına gelmektedir. (Featherstone, 2013:22-23)

Bu bağlamda postmoderni anlamak için öncesindeki modernizmden bahsetmek gerekmektedir. Yirminci yüzyıl başlarında ortaya çıkan modernizm; estetik özbilinçlilik ve düşünömsellik (reflexivity), eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddi, gerçekliğin paradoksal, muğlak ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması, yapısızlaştırılmış (de-structured), bütönlöksüz özneye ağırlık verilmesi lehine tümleşik (integrated) bir kişilik nosyonunun reddedilişi özelliklerini taşımaktadır. Buna karşın ilk kez Federico de Onis tarafında 1930'lerde kullanılan postmodernizm terimi 1960'lerde New York'ta popülerliğe ulaşmıştır. 1970 ve 1980'lerde mimaride, görsel sanatlarda ve sahne sanatlarında daha geniş bir kullanıma erişmiştir (Featherstone, 2013:29-30). Harvey (2014) çalışmasında modernizm ve postmodernizm arasındaki farklardan söz etmektedir. Modernizmde sanat nesnesi, bitmiş yapıt, yaratma/ bütönselleştirme/ sentez/tür/sınır görülürken; postmodernizmde karşıtı olarak (sırasıyla) süreç/ performans/ happening, yaratmayı imha/ yapıbozum/ antitez, metin/ metinlerarası bulunmaktadır. Bu bağlamda sadece üretimde değil, tüketimde de aynı yapılara rastlanmaktadır. Featherstone (2013: 38-39), tüketim kültürünün yalnızca maddi ürünlerin dolaşıma girdiği bir alan olmaktan çıkarak hayallerin, imajların ve hazların da ekonomik ve kültörel süreçlere dâhil olduğu bir yapıya dönuştüğünü belirtmektedir. Bu bağlamda tüketim, fiziksel ihtiyaçların karşılanması aşarak bireylerin arzularını, fantezilerini ve kimlik kurgularını şekillendiren sembolik bir süreç niteliği kazanmaktadır. Featherstone ayrıca bu süreçte tüketicinin hayal gücünün belirleyici bir rol üstlendiğini vurgularken; ürünlerin değeri yalnızca işlevsel özelliklerinden değil, aynı zamanda ürettikleri imajlardan, uyandırdıkları duygusal çağrışımlardan ve bireyin kendisini bu imajlar içinde konumlandırma arzusundan beslenmektedir. Böylece çağdaş tüketim kültürü, haz, imge ve arzu üretiminin ekonomik yapı ile bütönlöştiği; bireylerin toplumsal konumlarını, farklılaşma stratejilerini ve kimlik inşalarını bu sembolik sermaye üzerinden gerçekleştirdikleri bir sistem haline gelmektedir.

Featherstone (2013) panayır örneğinde, pazar ortamı ile haz arayışının birlikte işleyen bir dinamik oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu noktada Maffesoli, duygulanım ve empatiye daha fazla önem veren ve bireycilik anlayışını aşan bir toplumsal hareketin ortaya çıktığını savunmaktadır. Ona göre halk kitleleri, akışkan ve geçici nitelikli "postmodern kabileler" içinde bir araya gelerek yeni bir "estetik paradigma"yı temsil etmektedir.

Michel Maffesoli, *Le Temps des Tribus* (1988) adlı eserinde, modern toplumda bireycilik yerine topluluk duygusunun ön plana çıktığını savunmaktadır. Richard Shields'in 1996'da İngilizce baskısına yazdığı önsözde belirttiği gibi, Maffesoli'nin çalışması "kitle kültürünün parçalanması"na odaklanmaktadır. Maffesoli'ye göre modern toplumda insanlar, ortak yaşam tarzları, zevkleri ve ritüelleri paylaşan küçük topluluklar hâlinde bir araya gelmektedir. Bu gruplar geleneksel anlamda kabile değildir; çünkü sabit, kalıcı ve kan bağına dayalı yapılar değildir. Kabileleşme teorisi bu kadar uzak gruplara yaymak, mümkün olandan fazla teorik yorum gerektirirken; aynı yaşam tarzına ve habitusuna yatkınlığa sahip insanların günlük yaşamda aynı politikaları paylaşacağı hipotezi Shields'a göre yararlıdır (Shields, 1996: x-xi).

Toplum ve toplumsallık terimleri üzerinde duran Maffesoli; ilkinin oluşun tarihle ilgilendiğini ancak toplumsallığın enerjisini kendi yaratımına (ve yeniden yaratılmasına) harcadığını söylemektedir. Toplumsallık ritüeller aracılığıyla yeniden üretilir. Ritüellerin devamlılığı topluluğa bir bütün olduğunu hatırlatır. Bu toplulukların sürekliliğini sağlayan unsurun ortak semboller, duygular ve estetik paylaşımı olduğunu belirtmektedir (Maffesoli, 1996:16). Maffesoli, postmodern dönemde duygusal, estetik ve topluluk temelli bir yapıdan bahsetmektedir. İnsanlar duygular, yaşam tarzları, müzikler, estetik beğenirler etrafında bir araya gelineceğini savunmaktadır. Kabileciliği incelerken kimlik krizine işaret etmektedir. Postmodernitede yabancılaşma vardır; kitleselleşme tek tipleştirir, bireysellik ve özkimlik duygusunun kaybı insanı boşluğa sürüklemektedir. Topluluk arayışı, başkalarıyla duygusal bağ kurma kimlik duygusunun eksikliğine karşı savunmacı bir tepkidir. Bu durum bilinçli yapılan bir hareket olmadığı gibi içgüdüselidir. Dohnal'a (2007) göre Neo kabileler, kitle toplumunun antitezi gibi görünseler de özünde onun bir yansıması ve ayrılmaz bir parçasıdır. Kabilecilik ve kitleselleşme el ele gitmektedir.

Neo-kabileler genellikle çeşitli sosyal roller üstlenilen küçük ağ yapılarıdır. Spor tutkunları, müzik fan toplulukları, çevre hareketleri, hobi grupları veya yerel müzik scene'leri bu yapıya örnek gösterilebilir. Neo-kabilelerin temel özellikleri arasında gönüllülük, geçicilik, akışkan üyelik ve aidiyetin hızla değişebilirliği yer almaktadır. Bireyler aynı anda birden fazla neo-kabilenin üyesi olabilir. Maffesoli (1996), neo-kabilelerin akışkanlığı ve esnekliğinin, 20. yüzyıl sonu kabileciliğinin en önemli özellikleri olduğunu ileri sürmektedir. Neo-kabileler, toplumsal yaşamın ritüelleşmesini sağlamaktadır. Futbol maçları, konserler veya moda gösterileri gibi etkinliklerdeki

kolektif katılım, bireylerde hem aidiyet duygusu yaratır hem de kimlik inşasına katkıda bulunmaktadır (Maffesoli, 1996: 93). Bu süreçte semboller önemli bir rol oynamaktadır. Kıyafet tarzları, aksesuarlar veya müzik türleri, neo-kabile üyeliğinin dışsal göstergeleridir. Bu topluluklar, ortak değerlerin paylaşımı ve doğrudan etkileşim sayesinde “yarı-dini” bir nitelik kazanmıştır. Buradaki “dini”lik, geleneksel anlamda değil; etimolojik kökeniyle “bir araya getiren” anlamında değerlendirilmelidir (Dohnal, 2007). Maffesoli’nin yaklaşımı, duyguların, estetiğin ve ortak yaşam biçimlerinin toplumsal bağları yeniden inşa ettiği postmodern dönemi açıklamak açısından önemlidir. Bu nedenle neo-kabile kavramı, bireylerin müzik, moda veya yaşam tarzı etrafında gönüllü olarak oluşturdukları mikro toplulukları anlamada güçlü bir çerçeve sunar.

Rap Müziğin Tarihsel Kökeni ve Gelişimi

Rap Müzik: Kökenler ve Evrim

Hip hop kültürü, Amerika Birleşik Devletleri’nde, New York kentinin Bronx bölgesinde DJ Kool Herc (Clive Campbell)’in 1973 yılında düzenlediği bir partiyle ortaya çıkmıştır. Bu kültürel hareket, başlangıçta bölgedeki Afro-Amerikan topluluklarla ilişkili olan bu kültürel hareket, Herc’in ev partilerinde reggae müziğinin Amerikalı siyahiler tarafından benimsenmediğini fark ederek, Latin ezgileriyle harmanlanmış funk ritimleri üzerine “talk over” tekniğiyle doğaçlama sözler söylemesiyle gelişmiştir. Bu bölümleri iki pikap aracılığıyla uzatarak “breakbeat” tekniğini geliştirmiştir. Bu teknik, rap müziğin temel ritmik yapısını oluşturmuştur. Herc, aynı zamanda parçalar arasında dinleyicilerle etkileşime girerek onlara seslenmiş, bu da rap müziğin temel performatif unsurlarından biri olan “MC’lik” kavramının doğuşuna katkı sağlamıştır (Karadeniz, 2010). Başlangıçta sokak argosundan beslenen kısa ifadeler kullanan Herc, zamanla kendine özgü bir tarz geliştirmiş, parçaların belirli bölümlerini sürekli çalabilmek için plaklar arasında geçişler yaparak parçaları yeniden üretmiştir. Bu çalım tekniği DJ’leri de etkilemiştir. Bu DJ’lerin başında DJ Grandmaster Flash (Joseph Sandler) gelmektedir. Price’a göre “Kool Herc mimarsa, Grandmaster Flash rap müziğin mütehattidir” (Paşa, 2023). Bu süreçte MC’ler Coke-La-Rock ve Clark Kent’ten destek almış ve ilk MC ekibi ortaya çıkmıştır. Ersoy Çak (2021) MC kavramını kafiyeli söz yazan rap sanatçısı olarak ifade ederken; Attali (2021) master of ceremony olarak ele aldığı kavramın¹⁸. Yüzyılda Luisiana’ya göç eden dans yöneticilerine dayandırmaktadır.

“Rap” terimi sözlükte şiddetle söylemek, argoda suçluluk ve ceza olarak ifade edilmektedir (Üçer, 2015:250.). Açılımı ise “Ritmik African Poetry” (Karadeniz, 2010:93) olan rap müzik genellikle bir DJ tarafından oluşturulan ritimler ve melodiler üzerine bir MC’nin sözleri ritmik biçimde okumasıyla oluşmaktadır. Bu dönem boyunca birçok teknik yenilik ortaya çıkmıştır. Örneğin, Grandmaster Flash, “scratch” tekniğini geliştirerek hip hop müziğin ses dünyasını genişletmiştir. O’nun grubu Grandmaster Flash and the Furious Five, daha sert ve politik bir rap tarzı benimsemiştir. Diğer önemli bir figür olan Afrika Bambaataa, hip hop kültürünü bir toplumsal dayanışma aracı olarak tanıtmış ve “Zulu Nation” hareketini kurmuştur (Hebdige, 2004:191-192).

Sugarhill Gang’ın (1979) “Rapper’s Delight” dünya çapında ana akım radyoya ulaşan ilk hip hop kaydı ticari bir boyut kazanmıştır. “Bir hip-hop söyledim” diye başlayan şarkı rap ve hip-hop terimlerini içinde barındırarak bu iki terimin tartışılması için zemin hazırlamıştır (Üçer, 2015:251).

Alt yapılarını popüler türdeki müziklerin temalarından alınan sample’larla oluşturulan rap müzik zamanla popülerleşmiştir. Rap’in duyulması üç kişilik grup olan Run-DMC ile olmuştur. Aerosmith isimli rock grubuyla “feat” yaptıkları “Walk This Way şarkısı 3.3 milyon kopya satmıştır (Kır, 2016:32-33).

Jöntürk (2003:89) Amerika’da hip hop ‘un geçirdiği üç değişim aşamasını barışçıl ve protest ilk dönem; işin içine çetelerin girdiği east-west dönemi olarak ikinci dönem ve sistemle bütünleştiği ve popüler müzik haline geldiği son dönem olarak ifade etmiştir.

İçerik olarak bağlamında iki ayrı tür göze çarpmaktadır. Eski ekol (old school) politik mesaj içeren, ırkçılık ve eşitsizliğe direniş gösteren lirik yapısı bulunurken; Yeni Ekol (New School) daha sosyal içerikli, elektronik ve/veya altyapıya önem veren bir yapıda kendini göstermiştir. Eski ekol 90-100 bpm, boom bap (bas davul ve trampet davul seslerinin kullanımı) dizilişi üzerine yazılı, eleştiri içeren, sert tavırlı, flow boğuculuğu olmayan bir yapıdayken, Yeni Ekol flow açısından yoğun, 110-120 bpm tempoda ilerlemektedir (Çak Ersoy, 2021: 212-213).

Hip hop kültürü başlangıcından itibaren protest bir karakter taşımaktadır. Kaya (2000:32), Bronx’un blues, jazz ve reggae gibi türlerin doğduğu bir alan olması gibi, rap müziğin de benzer sosyo-kültürel koşullarda ortaya çıktığını belirtmiştir. Rap, kentsel alandaki etnik azınlıkların dışlanmışlık deneyimlerini anlatan bir ifade biçimi hâline gelmiştir.

Rap müzik Amerika, İngiltere ve arkasından Avrupa'ya ulaşmıştır. Önce Break dans aracılığıyla başlarken; dj ve rap müzik de hemen arkasından gelmiştir. İngiltere'de Asian Dub Foundation; Fransa'da 1990'da Seine-Saint-Denis'de Portekiz ve Martinique'ten iki gencin oluşturduğu NTM grubu, Doc Gyneco, MC Solar, IAM, Akhebaton; Amerika'da 1991'de Run DMC, LL Cool J, Wu-Tang Clan, 1992'de De La Soul rap müziğin önde gelen isimleri olmuştur. En yaygın olan rap markası Def Jam, CBS ve Sony tarafından dağıtılmıştır (Attali, 2021:151-152). Almanya, Fransa, İngiltere ve Hollanda'daki birçok Avrupalı göç geçmişine sahip genç hip hop kültüründen önemli oranda etkilenmiştir (Nakiboğlu, 2020: 146).

Hip hop kültürünün önemli bileşenlerinden biri de danstır. Break dansçılar (B-boys ve B-girls), atletik yetenek ve esneklik gerektiren hareketleriyle hem bedensel hem de rekabetçi bir performans sergilerken; bu durum, kültüre özgü bir giyim tarzının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Rahat, dayanıklı ve işlevsel kıyafetler tercih edilmiş; düşük belli pantolonlar, kapüşonlu sweatshirtler, spor ayakkabılar ve ters giyilen şapkalar hip hop modasının temel unsurları haline gelmiştir. Kültürün diğer önemli unsuru olan grafiti ise, başlangıçta sokak çetelerinin kimlik göstergesi olarak kullandığı bir ifade biçimiyken, bağımsız bir sanat formuna dönüşmüştür. Özellikle metro duvarları, bu sanatın sergilendiği en popüler alanlar olmuştur (Hebdige, 2000:190-194).

Türkçe Rap Müziğin Tarihsel Gelişimi

Hip hop kültürü, 1980'lerin sonlarında Almanya'da yaşayan Türk göçmenler aracılığıyla Türkiye'ye taşınmıştır. Almanya'daki ikinci kuşak Türk gençleri, Afro-Amerikan kültüründen etkilenen Hip hop aracılığıyla kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Soğuk Savaş döneminde Almanya'ya yerleşen Afrikalı Amerikalı askerler ve ekonomik göçmenlerin çocukları, hip hop'un Avrupa'daki yayılmasında önemli rol oynamıştır (Kaya, 2000).

Martin Greve (2006) Almanya'da Hayali Türkiye Müziği isimli çalışmasında, Benedict Anderson'un "hayali cemaatler" kavramını kullanarak Almanya'da hayali bir Türkiye yarattıklarını ve müziklerini bu evrende oluşturduklarına değinmiştir. Hip hop kültürü de bu bölgede oluşmuştur. Kreuzberg'de Naunynritze Gençlik Merkezi bu konuda önemli bir yere sahiptir.

Nakiboğlu (2020: 139-142) çalışmasında gençlik merkezlerinin bir entegrasyon süreci yarattığını, Hip Hop ile birlikte göçmenlerin "isyan" duygularını yönlendirebilecekleri bir

alan oluşturmada etkili olduğunu söylemiştir. Diaspora gençler için hem eğlence hem de kendilerini geliştirme yerleri olarak dikkat çekmiştir. Birçok rapçi, DJ, break dansçı burada yetişmiştir. Resim ve grafiti ile tanışıklık da burada olmuştur.

Berlin ve Frankfurt gibi şehirlerde Türk gençleri, Amerikan askerlerinin sıklıkla gittiği diskoteklerde rap müzikle tanışmış ve kendi dillerinde söz yazarak bu kültürü benimsemiştir. Almanya’da artan ırkçılık ve yabancı düşmanlığı (xenophobia), Türk gençlerinin rap müziği bir direniş ve kimlik ifadesi aracı olarak benimsemelerine neden olmuştur. Grandmaster Flash and the Furious Five’in 1982 tarihli The Message adlı şarkısı, bu gençler için bir dönüm noktası olmuştur (Solomon, 2009).

1980’lerin ortasında kurulan Islamic Force, aralarında Türk müzisyenlerin de bulunduğu ilk rap gruplarından biridir. Grup, “sample” kullanarak kendi sözlerini bu ritimler üzerine söylemiştir. Türkçe rap müziğin ilk örneği, 1991 yılında Nürnbergli King Size Terror grubunun “Bir Yabancı’nın Hikayesi” adlı parçası olarak kayda geçmiştir (Greve, 2006:451–452). Rap şarkılarını sadece Türkçe yazmakla kalmayıp, alt yapıda kullanılan sample’ları Barış Manço, Erkin Koray ya da Moğollar’ın şarkılarından alınmıştır (Şenel, 2015:1136).

Kaya’ya (2000) göre, Almanya’daki bu “diasporik bilinç”, Türkçe rap’in şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Islamic Force adını seçen grup, Almanya’daki İslam ve Türk karşıtı söylemlere tepki göstermek istemiş, ancak yanlış anlaşılmaları önlemek amacıyla daha sonra adını Kan-AK olarak değiştirmiştir. Grup, kendilerini “white-nigga” olarak tanımlamış ve kültürel melezliği temsil eden bir kimlik oluşturmuştur.

Nakiboğlu (2020) çalışmasında Küçük İstanbul olarak adlandırdığı Kreuzberg’de 36 Boys’a odaklanmıştır. Bu çetenin rap ile tanışmasında Killa Hakan’ın yeri önemlidir. Almanya’da doğmasına rağmen sadece Türkçe sözlü rap müzik üretmiştir ve çevresini de bu konuda teşvik etmiştir.

Türkçe rap, Türkiye’de ilk kez Karakan, Da Crime Posse (Cina-i Şebeke) ve Erci E.’den oluşan Cartel oluşumuyla geniş kitlelere ulaşmıştır. Cartel’in müziği, ırkçılık, dışlanma ve yabancı düşmanlığı gibi temaları ele alırken; aynı zamanda medya, uyuşturucu ve kimlik politikalarına da değinmiştir. Grubun albüm kapağındaki Türk bayrağı ve “Türksün” şarkısı, Türkiye’de milliyetçi kesimler tarafından sahiplenilmiştir (Greve, 2003:455).

Türkçe rap müzikte; Barikat (1996), ardından Nefret (1998), Yeraltı Operasyonu derlemesi (1999) ve Ayben’in ilk çıkışı gibi önemli gelişmeler yaşanmıştır. 2000’li yıllarda Model XL, Şehinşah, Şanışer, Sahtiyan, Sansar Salvo, Pit10 gibi birçok rap sanatçısı ortaya

çıkması; türün görünürlüğü artmıştır. Ceza'nın Med Cezir albümü ise Türkçe rap'in popülerleşmesinde büyük bir kırılma noktası olmuştur (Karadeniz, 2010). Ceza, Sagopa Kajmer, Sansar Salvo, Norm Enderi Patron, Pit10 gibi isimler ABD'de batı-doğu yakası rekabetinde olduğu gibi "gerçek" rap'i temsil eden eski okul (old school) rap olarak görülmüştür ve bu durum dinlerkitle tarafından savunulmuştur Karanfil (2022)'e göre son on yılda çıkan gangsta rap ve trap gibi alt türlerle birlikte rap müzik yeni okul (new school) türünde örnekler vermektedir. (Karanfil, 2022:62).

Eski okul rap stil olarak bir rap müziğe işaret ederken, bu tür 2000'ler sonrası mainstream'de de görülmüştür. Lüküslü (2011) Sezen Aksu, Candan Erçetin gibi pop müzik yapan isimlerle rap müzisyenlerinin düetleri, G.O.R.A. filminin müziğinin Sagopa Kajmer'in "Al 1'de Burdan Yak" şarkısının kullanımı, "Adanalı" dizisinde Ceza'nın "Fark Var" şarkısını örnek göstererek rap müziğin popülerleşmesine vurgu yapmaktadır.

Teknolojik gelişmeler, rap müziğin üretim biçimini dönüştürmüştür. 1980'lerde DJ'e olan bağımlılık azalmış; kayıt teknolojilerinin ucuzlamasıyla birlikte MC'ler, kendi başlarına müzik üretebilir hâle gelmiştir. 2000'li yıllardan itibaren ise rap müzik underground statüsünden çıkarak mainstream alana geçmiştir. Hebdige (2004:22), bu süreci "hegemonya" kavramıyla açıklamıştır. Ona göre hegemonya, egemen sınıfların fikirlerini toplumun geneline "doğal" ve "meşru" gösterebilme gücüdür. Popüler kültür endüstrisi, altkültürleri ticarileştirerek onları sistem içine dahil etmiştir. Böylece muhalif unsurlar, görünürde özgünlüklerini korurken aslında piyasa dinamiklerine entegre olmaktadır.

2001'de "Yeraltı Operasyonu 2" Universal etiketiyle piyasaya sürülmüştür. Bu albümde Volkan& Mr L, Killa Hakan, Sırtlan, Gekko ve Sultan Tunç, Emir (Speedy Flow), Darağacı, Tatbikat, Karaalp ve Hakan MC gibi isimler bir araya gelmiştir. (Karadeniz, 2010:115). 2010'lardan itibaren Ezhel, Ben Fero, Uzi ve Murda gibi isimler geniş kitlelere ulaşmış; trap, drill ve gangsta rap etkileri belirginleşmiştir. Bu dönemde materyalizm, bireysel başarı, lüks yaşam ve romantik ilişkiler öne çıkan temalardır (Özer & Özer, 2025:420-423).

Arıcan (2021) Türkçe Rap tarihini Grossberg'in direniş, marjinalleşme ve tarz evrelerine dayanarak değerlendirmiştir. "Direniş" olarak Islamic Force, Cartel grupları işaret edilmiştir. Yaşadıkları yabancı karşıtlığı ve ötekileştirme söylemlerini şarkılarında direniş unsurları ile kullanılmıştır. "Ötekileşme" (marjinalleşme) Dönemi Cartel'den Ceza'ya uzanan kısım olarak ele alınır. Ceza, Dr. Fuchs ile kurduğu Nefret grubu, Yener, Statik ve Ses isimleriyle Vatan isimli ortak projede yer alması Cartel'e benzer şekilde kurulmuştur.

“Tarz” dönemi olarak da Ceza’dan günümüze gelen bölüm ele alınmıştır. Yeraltı Operasyonu isimli çalışma rap’e yön verip farklılaştırmanın da önünü açmış olur. Ceza’nın Med Cezir albümü ise Arıcan’a göre tarz oluşumunun temel çalışmalarından biridir. Rap müziğin ivme kazanmasıyla yapılan organizasyonlar, festivaller ve popüler müzikler arasındaki geçişler sayesinde (farklı müzik stilleriyle yapılan ortak çalışmalar) rap müzik popülerliğe erişmiştir.

Müziğin ülkemizdeki temsilcileri alfabetik olarak; 9Canlı, Eypio, Ados, Aga B, Ağačkakan, Ahiyan, Alef High, Alem DM, Allame, Alper Aga, Araf, Arslantürk, Atakan, Ayben, Azap HG, Aziza A., Bektaş Bela, Beta, Boe B., Buğra Milat, Buura, ByanZa, Canfeza, Cash Flow, Casus, Ceza, Contra, Cumali, Efraha, Cumhuriyet, Çağrı Sinci, Da Poet, Defkhan, Derya, Despo, Dikta Sahara, Dilkeş Kardar, Dr. Fuchs, Ege Çubukçu, Eko Fresh, Emre Baranseş, Erci-E, Evren Besta, Ezhel, Fate Fat, Flowart, Frekans, Fuat Ergin, Gareza, Gazapizm, Gekko G., Grogı, Hayki, Heja, Hemsta, Hidra, İndigo, İnfaz, İtaat, İzah, Joker, Kabus Kerim, Kamufle, Kaplan, Kaptan, Karaçalı, Kayra, Keişan, Killa Hakan, Kodes, Kolera, Kozmos, Kurşun, Laedri, Leşker Asakir, Lider, Mafsal, Maho B., Mc Erdem, Medusa, Mestefe, Monarchi, Moralpartre, Mozole Mirach, MRF, Mt, Mualif Narkoz, Necip Mahfuz, Meşternino, Newada, No.1, Nomad, Norm Ender, Ogeday, Önder Şahin, Patron, Pi, Pit10, Radansa, Radikal, Rahdan Vandal, Ramiz, Rapçato, Rapizm Çağla, Rapozof, Rashness, Red, Rota, Sagopa Kajmer, Sahtiyan, Saian, Sancak, Sansar Salvo, Santi, Savaş, Sayedar, Sehahe, Selo, Serin, Sırtlan, Sir Mc, Sitem Depresif, Sokrat ST, Sorgu, Sultana, Sürveyan, Şahsi, Şanışer, Şehinşah, Şüphe, Taladro, Tankurt Manas, Tepki, Tetik, U.L.A.Ş., VEyasin, Vurgu, Xir, Yeis, Sensura, Yener Çevik, Yunus Emre, Zeo Jaweed, Zeus Kabadayı mahlasları ile verilebilirken, bu isimler her gün çoğalmaktadır (Kurt, 2020: 26-27).

Günümüzde rap’in old school rap, new school rap, boom bap, drill, bulut (cloud) rap, crunk, emo rap, freestyle rap, battle rap, gangsta rap, politik rap, trap ve Türkiye’de gelişen arabesk rap gibi birçok alt türe sahiptir.

Neo-Kabile Kavramı Çerçevesinden Rap Müzik: Anıl Piyancı Örneği

Underground Kimliğin İnşası

Hall’a göre (1996) kimlik, sabit bir öz değildir; tarihsel, kültürel ve söylemsel bağlamlarda sürekli yeniden üretilen bir oluşumdur. Bireyin kimliği, kendisini belirli söylemler içinde konumlandırmasıyla şekillenir. Anıl Piyancı’nın rap müzisyeni (rapçi ya

da MC) kimliği; hip hop kültürü, İzmir'in yerel kimliği, dijital medya ve Türkiye rap atmosferinde dönüşümü gibi çoklu söylemlerle kesişir.

Anıl Pıyancı, 1990 yılında İzmir'de doğmuştur. Müzik kariyerine kendi yazdığı rap şarkılarını internet üzerinden paylaşarak başlamıştır. Grafiti ve break dans denemeleriyle de ilgilenmiş; böylece Hip Hop kültürüne çok yönlü biçimde dâhil olmuştur.

Pıyancı, müzik kayıtlarını alabilmek için küçük bir stüdyo kurmuş ve bu stüdyo üzerinden gelir elde etmeye başlamıştır. Bu süreç, rap müziğin "kendin yap" (DIY) üretim anlayışının Türkiye'deki yansımalarından biridir. Ancak günümüz ekonomik koşulları, bu tür bağımsız üretimleri daha zor hâle getirmiştir (2025).

Pıyancı (2024b), o dönemi şu sözlerle anlatmaktadır:

Karşıyaka Çarşı'da stüdyom vardı. O zaman bile çok talep vardı; günde beş-altı tane kayıt alıyordum. Üretim, diğer müziklere göre daha fazla rap müzikte. O yüzden ciddi bir ihtiyaç aslında. Şimdi o zamanlara göre hem stüdyo daha pahalı hem de ekipmanlar çok daha pahalı. Genelde rapçiler kendi stüdyolarını kurar herkes kendi evine bir ekipman alır ve evlerinde ekipmanla üretmeye çalışırlar. Ancak bu durum artık biraz zorlaştı.

2000'li yılların sonlarında rap müzik üretmeye başlayan Pıyancı, uzun süre bağımsız bir sanatçı olarak üretim yapmış; eserlerini dijital platformlarda (YouTube, MySpace, SoundCloud ve rap forumlarında) paylaşmıştır. Bu dönemde yaptığı şarkılar, sisteme karşı duruş ve samimiyet temalarıyla dikkat çekmiştir (Pıyancı, 2025).

Örneğin; Diyar Pala ile birlikte seslendirdiği "Kurallar" (2011) şarkısının sözlerinde "Kuruldum sisteme, kurallarınız kalsın istemem" (Albayrak, 2011); "Eşitsizlik" şarkısının girişinde Kanun diye bir şey yok dünyada, eşit değil bu toprakta" sözleri sistem karşısında durmaya örnektir (Pıyancı, 2012).

2010'lu yılların ortalarında sosyal medyanın algoritmik yapısı, Pıyancı'nın müziğini daha geniş kitlelere ulaştırmıştır. Görsel kimliğini ve markasını güçlendirmesi de popülerleşmesini hızlandırmıştır (Pıyancı, 2025).

Pıyancı, İzmir Bostanlı'da belediye desteğiyle kurulan "Çatı Stüdyo" adlı ücretsiz rap müzik stüdyosunun kurulmasında da önemli rol oynamıştır. Stüdyonun işleyişini şöyle anlatır:

Başında iki ses mühendisi arkadaş var; ikisi de Dokuz Eylül Üniversitesi mezunu. Başvuru kabul edilince randevu alıyorlar, kayıtlarını yapıyorlar ve birkaç gün sonra mix'lerini teslim ediyorlar. Kayıtlarını kendileri yayınlıyorlar. Süreç bu şekilde ilerliyor(Pıyancı, 2024b).

Bu örnek, Piyancı'nın yalnızca kendi müziğini üretmekle kalmayıp, İzmir rap atmosferinde yeni sanatçılara da alan açtığını göstermektedir. Onun bu yönü, underground müziğin dayanışma ve kolektif üretim ethosunu yansıtmaktadır.

Piyancı'nın İzmir kültürel ortamında yetişmesi, genç yaşta hip hop kültürüyle ilgilenmesi, kendi stüdyosunu kurması onun habitusunun özgün bir sanatsal yönelim oluşturduğunu göstermektedir. Bourdieu'(1986) nün habitus kavramı, bireyim toplumsal çevrede edindiği kalıcı eğilimleri ifade etmektedir. Ayrıca Bourdieu'nün Marx'ın sermaye kavramını geliştirerek oluşturduğu sermaye kavramı Piyancı özelinde kimlik oluşumunda anahtar kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Piyancı, müzikal teknik bilgisi, estetik duyarlılığı kültürel sermayesini; rap atmosferindeki iş birlikleri ve topluluk bağları sosyal sermayesini; tanınırlığı ve kültürel prestiji de sembolik sermayesini oluşturmuştur. Rap sahnesi sanatçıların konumunun sürekli yeniden üretmesi gereken bir alandır. Piyancı da underground kökleri ve kültürel, sosyal ve sembolik sermayesini kullanarak bu scene'de kendine özgü bir kimlik elde etmiştir.

Ana Akım (Mainstream) ile Bütünleşme Süreci¹

Erol' (2013) a göre popüler müzik sadece bir eğlence aracı değil, kültürel kimliğin inşasında ve yeniden üretiminde merkezi bir rol oynayan, toplulukları birbirinden ayıran veya birleştiren sembolik öğeler barındıran bir alandır. Hall (1996) ise kültürel kimlik, bireylerin toplumsal ve tarihsel bağlamlarla etkileşiminde sürekli olarak yeniden üretilen bir süreçtir. Türkiye rap sahnesi, gençlik, yeraltı kültürü ve dijital görünürlük ekseninde kültürel kimliğin oluşumunda önemli bir örnek sunmaktadır. Bu bağlamda Anıl Piyancı yeraltı müzisyen kimliğini terk ederek anaakıma entegre olması dikkate değer bir dönüşüm olarak ele alınabilmektedir.

Pandemi sonrasında dijital müzik platformları, müzisyenlere önemli bir görünürlük alanı sunmaya devam etse de bağımsız dağıtım süreçleri yetersiz kalmaya başlamıştır. Bu durum, büyük müzik şirketleriyle iş birliklerini zorunlu hale getirmiştir. Bu bağlamda dönüşümün somut örneği Anıl Piyancı, olarak uzun süre bağımsız olarak üretim yaptıktan sonra müzik endüstrisinin profesyonel yapısına geçiş yapmıştır. Bu süreci şu şekilde anlatır:

¹ Ana akım; underground'daki küçük kitlelere hitap etmenin tam tersi olarak daha görünür olmak, popülerleşmek, anaakım alana dahil olma anlamında ele alınmıştır.

Yeşil Oda², aslında bir üretim şirketi gibi işliyordu; bir nevi plak şirketinin ilk aşamasıydı. Daha sonra büyük plak şirketleriyle çalışmaya başladım. İlk olarak Universal ile denedim, yaklaşık bir yıl kadar onlarla çalıştım. Şu anda ise Sony Müzik sanatçısıyım. Kendi plak şirketim Sony'ye bağlı bir alt etiket (sublabel) gibi işliyor. Aslında sistem böyle yürür: Eminem'in Slim Shady veya Def Jam gibi. Üretim bizden başlıyor, dağıtım Sony üzerinden gerçekleşiyor. (Piyancı, 2024)

Bu açıklama, Piyancı'nın underground bir sanatçı kimliğinden mainstream bir üretim ağına geçişini net biçimde göstermektedir. Büyük plak şirketleri (Sony, Universal, EMI vb.), bağımsız sanatçıların kendi imkânlarıyla ürettikleri müzikleri satın alarak veya dağıtım haklarını devralarak bu eserleri daha geniş kitlelere ulaştırmaktadır. Bu süreçte, sanatçılar genellikle kendi müziklerinin telif haklarını paylaşmakta veya kontrolü kısmen kaybetmektedir (Piyancı, 2025). Buna rağmen, Piyancı gibi bazı rap müzisyenleri underground kimliklerini tamamen terk etmemekte, müziklerinde "samimiyet" ve "özgünlük" gibi underground ethosun temel değerlerini korumaya çalışmaktadır.

Piyancı'nın anaakım alanda görünürlüğünü artıran bir diğer unsur, farklı müzik tarzlarından sanatçılarla kurduğu iş birlikleridir. Zeynep Bastık ve Edis gibi isimlerle ortak projeler yapması, onun müzikal çevresini genişletmiş ve farklı dinleyici kitlelerine ulaşmasını sağlamıştır. Bu tür iş birlikleri hem sanatsal üretimi zenginleştirmekte hem de Piyancı'nın popüler müzik sahnesinde tanınırlığını güçlendirmektedir (Piyancı, 2024b). 2024'te Champ Boi, Colt NS, Avas, The Nova ile birlikte seslendirdiği "West Side" şarkısı ile hip hop içerisindeki konumunu belli eder (Anıl Piyancı, 2024a). Ayrıca sahibi olduğu Adlib Pub'da da "West Side" grafitisi bulunmaktadır.

Anaakıma geçiş, yalnızca ticari bir strateji değil; aynı zamanda müzikal çeşitlilik ve yaratıcılığın sürdürülebilirliği açısından da değerlendirilebilir; ancak; bu süreçte bağımsız üretim ruhunun korunup korunamayacağı, rap müzikte hâlâ tartışılan bir konu olmuştur.

Neo-Kabile Olarak Rap Müzik Dinamikleri

Bennett (1999), altkültür kavramı yerine "neo-kabile" kavramının gençlik kültürlerini anlamada daha işlevsel olduğunu savunmuştur. Ona göre, geleneksel olarak tutarlı ve hiyerarşik bir yapı olarak tanımlanan altkültürler yerine, geçici, esnek ve akışkan

² Anıl Piyancı'nın Karşıyaka çarşısında kurduğu stüdyosunun ismidir. Stüdyoyu kapattıktan sonra kendi şirketi olarak "Yeşil Oda" ismi devam ettirmektedir (Piyancı, 2024b).

topluluklardan söz etmek gerekmektedir. Neo-kabileler, kalıcı üyelikler yerine duygusal ve estetik bağlar etrafında bir araya gelen bireylerden oluşmuştur.

Maffesoli'nin (1996) yaklaşımında neo-kabilecilik, modern toplumun kurumsal yapılarından ziyade gündelik yaşam pratiklerinde ortaya çıkan geçici topluluklardır. Bu bağlamda Türkçe rap sahnesinde konumlanan Anıl Pıyancı, gündelik yaşam tarzı, sokak kültürü ve giyim kodlarıyla bu kavramsal çerçeveye uygundur.

Solomon (2005), İstanbul'daki hip hop toplulukları üzerine yaptığı çalışmasında, "underground" kavramının bir tür altkültürel sermaye yarattığını belirtir. Bu sermaye, topluluğun sınırlarını belirler; kimin içeri dâhil olup kimin dışarıda kaldığını tanımlar. Benzer şekilde, Anıl Pıyancı'nın üretim pratiği de bu türden bir altkültürel sermaye etrafında şekillenmektedir.

Pıyancı (2024), müziğini şu şekilde tanımlamaktadır:

Rap müzik, içinde birçok dala ayrılan bir tür aslında. Benim yaptığım tarz biraz daha 'chill' kalıyor, daha az gergin ve rahat bir müzik. İzmirli müzik diyebilirim. Bizim çevrede daha politik yapan, daha 'gangsta' tarzı tercih eden arkadaşlar da var ama ben daha ortada kalıyorum. Herkesin tarzı, sesi ve tavrı farklı.

Pıyancı'nın çevresinde şekillenen mikro topluluk, yaklaşık on kişiden oluşmaktadır. Bu grup içinde bireylerin belirli görevleri olsa da herkes gerektiğinde farklı sorumluluklar üstlenmektedir (Pıyancı, 2025). Bu durum, neo-kabilelerin imece usulü dayanışma anlayışına örnektir.

Pıyancı'nın prodüktörü Can Serezli(2025), bu dinamiği şöyle açıklamıştır:

Anıl Pıyancı özelinde net bir iş tanımı yok aslında. Ben onun prodüktörüyüm ama arkadaşlık ilişkimiz olduğu için gerektiğinde her konuda yardım ediyorum. Rap sahnesinde bu yaygındır. O da benim işlerime destek olur. Bu ilişki profesyonel olmanın ötesinde, karşılıklı bir dayanışmadır.

Bu dayanışma, 12 Temmuz 2025'te Anıl Pıyancı'nın sahibi olduğu Adlib Pub'da düzenlenen bir workshop'ta da gözlemlenmiştir. Can Serezli, etkinlikte hem sunum yönetimini hem de teknik desteği üstlenmiştir. Aynı etkinlikte, Pıyancı'nın asistanı da fotoğraf ve video çekimlerini yürütmüştür. Bu görev paylaşımı, neo-kabilelerin ortak üretim anlayışını somut biçimde yansıtmaktadır.

Berque, "grupçuluğun sürü içgüdüsünden farklı olduğunu, grubun her üyesinin, bilinçli veya bilinçsiz olarak, yalnızca orada sığınmak yerine, her şeyden önce grubun çıkarlarına

hizmet etmeye çalıştığını" belirtiyor (akt. Maffesoli, 1996:15). Bu bakış açısı, Piyancı'nın etrafındaki topluluğun yapısını anlamak açısından açıklayıcıdır.

Serezli (2025), rap müzik üretim süreçlerinin kolektif niteliğini şu sözlerle ifade etmektedir:

Müzik, sabah onda gidip beşte çıkılan bir iş değil. Uzun saatler geçiriyoruz, çoğu zaman müzikten bağımsız olarak da birlikte vakit geçiriyoruz. Bu hayat pratikleri iç içe geçiyor; herkes birbirinin çevresini tanıyor. Böylece o topluluk duygusu yavaş yavaş oluşuyor.

Bu yapı, neo-kabilelerin duygusal bağlara ve ortak yaşam pratiklerine dayalı doğasını göstermektedir. Ayrıca bu topluluklar, rap sahnesindeki diğer mikro gruplarla da etkileşim hâlinedir. Sanatçılar arasındaki "feat" (ortak şarkı) çalışmaları, farklı kabilelerin geçici olarak bir araya geldiği etkileşim alanlarını oluşturur. Örneğin, Anıl Piyancı ve Konthkar arasındaki ortak çalışmalar, farklı dinleyici kitlelerini bir araya getirerek topluluklar arası etkileşimi artırmıştır. Topluluklar arası etkileşimin artması demek, entegre olmak anlamına gelmez. Ortak bir proje yürütülse bile topluluğun sınırları çizilmiş durumdadır. Maffesoli bu tür birliktelikleri şöyle açıklamıştır:

Bir alışkanlığı, ideolojiyi veya ideali paylaşmak, bir arada olmayı belirler ve bu birliktelik, dışsal dayatmalara karşı koruyucu bir işlev üstlenir. Dayatılmış ahlaki kurallara karşın, gizlilik etiği hem birleştirici hem de eşitleyici bir rol oynar (1996:43).

Serezli (2025) de benzer biçimde, profesyonel sınırların ötesine geçen bu ilişkilerde, iş birliğinin dostluk temelli olduğunu vurgulamıştır:

Bazen başka rapçiler benden beat ister ama onlarla sadece profesyonel düzeyde çalışırım. Anıl'la farkımız burada; o artık sadece bir iş ortağı değil.

Grubun; bol, rahat ve özgür hareket imkânı sağlayan kıyafetler olarak giyim tarzı da hip hop kültürünün klasik estetiğini yansıtmaktadır. Adlib Pub mekânında ise grafiti'ler ve hip hop ikonografisi dikkat çekmektedir (Piyancı, 2025). Bu görsel unsurlar, topluluğun kimliğini pekiştiren semboller olarak işlev görmektedir.

Neo-kabile perspektifinden bakıldığında, Piyancı'nın çevresindeki topluluk, müzik aracılığıyla hem üretim hem aidiyet alanı yaratmakta; bireylerin duygusal, sosyal ve estetik bağlarını güçlendirmektedir.

Sonuç

Erol'a (2009) göre, popüler müzik çalışmalarında "topluluk" (community) ve "altkültür" (subculture) kavramları yerine "scene" terimi tercih edilmelidir. Etnomüzikoloji ve antropoloji temelli araştırmalarda "topluluk" kavramı sanatsal ve halk müziği çalışmalarında kullanılırken, popüler müzik bağlamında daha esnek bir açıklama gücü taşıyan "scene" kavramı öne çıkmaktadır.

Bu çalışmada elde edilen veriler, rap müziği incelemek için scene kavramının açıklayıcı bir çerçeve sunduğunu, ancak neo-kabile kavramının mikro düzeydeki geçici ve duygusal toplulukları anlamada daha derinlemesine bir bakış sağladığını göstermiştir.

Anıl Piyancı örneğinde görüldüğü üzere, underground rap müziğin üretim süreçleri, gönüllülük, kolektivite ve samimiyet ilkeleri etrafında şekillenmektedir. Piyancı ve çevresindeki topluluk, üretim sürecinden dağıtıma kadar her aşamada imece usulü bir iş bölümüyle hareket etmektedir. Bu durum, Maffesoli'nin (1996) tanımladığı neo-kabilelerin dayanışma, duygusal bağ ve ritüel ortaklığı temelinde oluşan geçici topluluklarıyla benzerlik taşımaktadır.

Mainstream'e geçiş süreci, Piyancı örneğinde olduğu gibi, bağımsız üretimden profesyonel müzik endüstrisine yönelişi ifade etmekteyken; sanatçının underground köklerinden tamamen kopmadığını göstermektedir. Aksine, underground ethos'un "özgünlük" ve "samimiyet" ilkeleri, mainstream üretim biçimleri içinde de varlığını sürdürmektedir.

Neo-kabile kavramı, rap müziğin yalnızca müzikal bir tür değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir aidiyet alanı olduğunu göstermektedir. Bu yapı içinde bireyler, müzik aracılığıyla hem kimliklerini inşa eder hem de toplumsal bağlarını güçlendirmektedir. Anıl Piyancı çevresinde şekillenen topluluk, postmodern dönemde bireyselliğin ötesinde, ortak duygular, estetik tercihler ve üretim süreçleri etrafında bir araya gelen bir mikro topluluk olarak değerlendirilebilir.

Son olarak, neo-kabile içinde profesyonel iş tanımlarının bulanıklaşması dikkat çekicidir. Aynı kişi, müzik prodüksiyonundan görsel tasarıma kadar farklı rollerde yer alabilmektedir. Bu durum, postmodern dönemde profesyonel iş tanımlarının esnemesi ve kolektif üretim biçimlerinin güçlenmesi bağlamında yeni araştırmalara kapı aralamaktadır.

Teşekkür

Bu çalışmanın oluşum sürecinde vakit ayırarak katkıda bulunan Anıl Piyancı ve Can Serezli'ye teşekkür ederim.

Kaynakça

Albayrak, B. (2011). Diyar Pala Feat. Anıl Piyancı- Kurallar. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=T85GrftVDCY>

Arıcan, T. (2021). Türkçe Rap'ın Dönüşüm Evrelerinde Geçişkenlikler: Direniş, Marjinalleşme ve Tarz. *Eurasian Journal of Music and Dance* (18), 53-69. <https://doi.org/10.31722/ejmd.956687>.

Bora, T. (1988) Önsöz. In D. Hebdige, *Gençlik ve Alt Kültürleri*. (S. Nişancı, çev). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. (1986). *The Forms of Capital*. (J. Richardson, Ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Greenwood, 241-258.

Çak Ersoy, Şeyma. (2021). Popüler Müzik ve Kimlik Bağlamında Hip- Hop Kültürü ve Türkiye’de Rap Müzik. Özlem Doğu Varlı (Ed.) *Müziğin Kimlikli Halleri: İdeoloji, Etnografi, Popüler Kültür*. Doğu Kitapevi.

Çerezcioğlu, A. B. (2014). Popüler Müzik ve Gençlik Kültürleri. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 182(182), 11-26.

<https://doi.org/10.20296/tsad.71583>.

Çerezcioğlu, A.B. (2018). Türkiye’de Politik Pop. F. Kutluk, *Müzik ve Politika* (ss. 121-158). H2O Yayıncılık.

Çerezcioğlu, A.B. (Ed.) (2022) *Ötekinin Müziği: Öteki Perspektifinden Popüler Müzik İncelemeleri*. Doğu Kitapevi. Dohnal, W. (2007) *Tribalism of Our Times*. (A. Tilles Trans.). *Czas Kultury*. 23(4-15).

Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erol, A. (2015) *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. (3. Basım) Bağlam Yayınları.

Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (3. Basım), (M. Küçük, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

Greve, M. (2006) *Almanya’da “Hayali Türkiye”nin Müziği*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Hall, S. (1996). *Questions of Cultural Identity*. Sage Publication.

Harvey, D. (2014) *Postmodernliğin Durumu*. (7. Basım), (S. Savran Çev.). Metis Yayınları.

Hebdige, D. (2004) *Alt kültür: Tarzın Anlamı*. (S. Nişancı, Çev.). Babil Yayınları.

Hesmondhalgh, D. (2005) *Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above*, *Journal of Youth Studies*, 8(1), 21-40. <https://doi.org/10.1080/13676260500063652>

Karadeniz, T. (2010). *Hip Hop Amerikan Kültürü Değildir*. Kutlu Matbaa.

Kır, B. (2016). *Alt Kültür Müziği Olarak Rap Şarkı Sözleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karanfil, İ. (2022). Türkiye’de Gangster ve Trap Hip Hop Müzik: Yeni Nesil Rap Müziğin “Mahalle”si. *Journal of Economy Culture and Society*. 66, 55-72. doi: 10.26650/JECS2021-994962

Kaya, A. (2000). *Berlin’deki Küçük İstanbul*, İstanbul: Büke Yayınları.

Kurt, B. (2020) *Farklı Kültürel Zeminlerde Benzer İfade Biçimleri: Âşıklık Geleneği ve Rap Müzik*. *Folklor Akademi Dergisi*. 3(1), 16-35.

- Lüküslü, D. (2011). "Uluslararası Bir Gençlik Kültürü ve Toplumdan Saygı Talebi Olarak Hip-Hop". *Toplum ve Bilim*. 121, 201-223.
- Maffesoli, M. (1996) *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. (D. Smith, Trans.) Sage Publication. (Original work published 1988).
- Nakiboglu, M. (2020). *Hip Hop Kültürü: Küçük İstanbul Kreuzberg ve 36 Boys*. Çizgi Kitabevi.
- Özer, B. & Özer, N.P. (2025). Türkçe Rap Müziğinde 1990-2026 Yılları Arasında Söylemin Dönüşümü. *Eurasian Journal of Music and Dance* (26), 299-424.
- Paşa, C. (2023). Hip Hop Sound'unun Evrimi: 1970-1990 Arası Teknolojik Gelişmeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 11(138), 196-212.
- Piyancı, A. (2012). Anıl Piyancı-Eşitsizlik. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=51Kp9WJwKvg&list=RD51Kp9WJwKvg&start_radio=1
- Piyancı, A. (2024a). Anıl Piyancı& Champ Boi & Colt NS & The Nova- West Side (Official Music Video). Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=zZJhg7UE3Y0&list=RDzZJhg7UE3Y0&start_radio=1
- Shields, R. (1996). Foreword: Masses or Tribes?. M. Maffesoli, *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. (pp. ix-xii). Sage Publication.
- Shuker, R. (1998). *Key Concepts in Popular Music*, Routledge. London.
- Solomon, T. (2005). Living Underground Is Tough: Authenticity and Locality in the Hip-Hop Community in İstanbul Turkey. *Popular Music*. 24(1), 1-20.
- Solomon, T. (2009) Berlin-Frankfurt-İstanbul: Turkish Hip-Hop Motion. *European Journal of Cultural Studies*. 12(3), 303-327.
- Şenel, O. (2015). Türk Diaspora Gençliğinde Kültürel Kimliğin Dönüşümü: HipHop, Entegrasyon ve Eğlence Mekanları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 8 (37), 1132-1142.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press.
- Üçer, M. B. (2015). Müzikte Anlamanın Yeniden Üretimi: Hip-Hop Kültürünün Türkiye'deki Görüntüleri Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme. II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi, C. 1, 249-262. Bursa Star Ajans Matbaacılık.

Gözlem ve Görüşmeler

- Piyancı, A. (2024b). Sasalı/İzmir.
- Piyancı, A. Konser. (2024c) Bostanlı/İzmir.
- Piyancı, A. Workshop. (2025). Alsancak/İzmir.
- Serezli, C. (2025). Bostanlı/İzmir.