

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI  
Yüksek Lisans Tezi

**YERALTI (UNDERGROUND) – ANA AKIM (MAINSTREAM) ETKİLEŞİMİ  
BAĞLAMINDA İZMİR RAP SCENE**

Hazırlayan  
Celalettin BUDAK

Danışman  
Doç. Dr. Levent ERGUN

İzmir/2019

## YEMİN METNİ

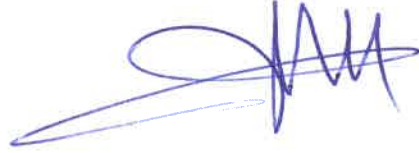
“Müzik Bilimleri Anabilim Dalında” Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Yeraltı (Underground) - Ana Akım (Mainstream) Etkileşimi Bağlamında İzmir Rap Scene” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

24/10/2019

**Celalettin BUDAK**

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 04 / 07 / 2019 tarih ve ...16... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ...9... maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Celalettin BUDAK'ın "Yeraltı (Underground) - Ana Akım (Mainstream) Etkileşimi Bağlamında İzmir Rap Scene" konulu tezi incelenmiş ve aday 24 / 10 / 2019 tarihinde, saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ...fazlasıyla... olduğuna oy ...birliği... ile karar verilmiştir.



BAŞKAN

Doç. Dr. Levent ERGÜDÜ



ÜYE

Doç. Dr. İlhan ERJOY

ÜYE

Doç. Dr. Ali Cenk GEDİK



## ÖZET

*Underground* (yeraltı) ve *mainstream* (ana akım) kavramlarını tanımlama güçlüğü aslında pek çok kültür/müzik terimi için geçerlidir. Genel olarak ana akım, müzik endüstrisinden, özellikle de büyük (majör) plak şirketlerinden geçerek kayıt endüstrisinde ve kitle medyasında görünürlük kazanmış müzik türleri ya da üsluplarına işaret etmede kullanılmaktadır. Yeraltı (*underground*) ise bunun tersi olarak *do it yourself* (kendin yap) şeklinde yani sanatçıların kendi imkanlarıyla üretimini ve dağıtımını yaptığı ve müzik endüstrisinden bağımsız bir şekilde izlerkitleleri ile buluşan müzik türlerini/üsluplarını betimlemektedir.

1970’li yılların başlarında Amerika Birleşik Devletleri’nin özellikle de New York’un gettolarında bir *underground* müzik pratiği olarak ortaya çıkan Rap, 80’li yıllarda uluslararası müzik endüstrisinin ilgisini çekerek *mainstream* içerisinde yer almaya başlamıştır. Buradan hareketle Hip Hop kültürünün en önemli bileşeni olan Rap müziğinin, *underground*’dan *mainstream*’e doğru bir tarihsel süreç geçirdiğini söylemek mümkündür. Benzer bir durum Türkiye için de geçerli olmuştur. 90’lı yılların ortalarında *underground* olan Türkçe Rap müziği, 2010lı yılların ortalarından itibaren *mainstream* olarak değerlendirmek mümkündür. Bununla birlikte ifade etmek gerekir ki, bir müzik türünün eşzamanlı olarak hem *mainstream* hem de *underground* olarak yaşamını sürdürmesi de mümkündür. Başka bir ifadeyle *mainstream* ve *underground* karşıt konumları işaret etsede, bu karşıtlığın aksine birbirleriyle simbiyotik etkileşime her zaman açıktır.

Günümüz medya teknolojilerinin sunduğu imkanlar özelinde, yerel ölçekte üretilen müzik metinleri hem yerel hem de küresel ölçekte etkileşime açıktır. Bu etkileşim, *scene*’i kavramsal çerçeve olarak kullanmayı olanaklı kılar. Buradan hareketle bu tez, söz konusu etkileşim sürecinin İzmir Rap atmosferi (*scene*) çerçevesindeki dinamiklerine odaklanır.

## ABSTRACT

The difficulty of defining the concepts of underground and mainstream applies to many culture/music terms. In general, the mainstream is used to refer to music genres or styles that have gained visibility in the recording industry and mass media through the music industry, especially major record companies. Underground, in contrast, is "do it yourself", that is to say, refers to the genres/styles in which the artists produce and distribute by their own means and meet with the audience independently of the music industry.

Rap, which emerged as an underground music practice in the ghettos of the United States, especially in New York, in the early 1970s, attracted the attention of the international music industry in the 80s and began to take part in the mainstream. Therefore, it is possible to say that Rap music, which is the most important component of Hip Hop culture, has gone through a historical process from underground to mainstream. A similar situation has been true for Turkey. Turkish Rap music, which was underground in the mid-90s, can be considered as mainstream since the mid-2010s. However, it is also possible to conclude that a music genre can remain both mainstream and underground simultaneously. In other words, despite referring to the opposing positions, mainstream and underground are always open to symbiotic interaction with each other, contrary to their contrast.

Music texts produced at the local scale are open to interaction both locally and globally, in line with the opportunities offered by today's media technologies. This interaction makes it possible to use the scene as a conceptual framework. From this point of view, this thesis focuses on the dynamics of the interaction process within the framework of the İzmir Rap scene.

## ÖNSÖZ

Bilimsellik iddiasında bulunan metinler, araştırma sürecine doğrudan ve dolaylı katkıda bulunan epistemik cemaat üyelerinin dokunuşlarıyla şekillenir. Bununla birlikte arka planda kalan birçok gizli kahramanın, değerli katkılarının da göz ardı edilmemesi gerekliliğini ifade etmeliyim.

Yüksek lisans eğitimim boyunca, değerli katkılarından dolayı hocalarım Prof. Dr. Fırat KUTLUK, Prof. Dr. Ayhan EROL ve Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN'e teşekkür ederim. Entelektüel bilgi birikiminden her zaman yararlandığım M. Gökalp ARSLAN'a ve Onur DOYMUŞ'a; farklı alanlarda desteklerini gördüğüm annem Gülseren BUDAK'a, kardeşim Tuba BUDAK DUHBACI ve hayat arkadaşı Mengüç DUHBACI'ya, benim için özel bir yeri olan Ege AK'a ve yüksek lisans eğitim sürecine birlikte başladığım, 4 yıl aynı evi paylaştığım kardeşim Arş. Gör. Nurettin KARAKUŞ'a teşekkür ederim.

Bununla birlikte zaman zaman yaşadığım motivasyon eksikliğini olumlu düşünceleriyle sürekli destekleyen, sabrı, özverisi, katkıları ve bir hoca olmanın ötesinde emeklerini esirgemeyen değerli danışmanım Doç. Dr. Levent ERGUN'a çok teşekkür ederim. Eğer bu satırları yazabiliyorsam, emeği ve desteği inkâr edilemez.

Ayrıca, tezin şekillenmesinde birçok defa doğrudan ve dolaylı katkısı bulunan; etnomüzikoloji'de gelecek on yıllarda adından çok sık söz ettireceğine inandığım ve en önemlisi 8 yıldır hayatın bize sunduğu farklı veçheleri yan yana deneyimlediğim meslektaşım ve dostum Turgay GÜNDOĞDU'ya çok teşekkür ederim.

Son olarak, İzmir Rap *scene*'in gizli kahramanları olan: Bahar ŞAM ve Serin KARATAŞ, olmak üzere, isimlerini yazmakla bitiremeyeceğim yüz yüze iletişim kurduğum herkese teşekkürü bir borç bilirim. Antropolog Clifford Geertz'in bakış açısından hareketle;

Bu tez sizin eseriniz. Ben sadece aracıyım...

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ .....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT .....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
FOTOĞRAF LİSTESİ .....	xi
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM.....	7
KAVRAMSAL ÇERÇEVE OLARAK <i>SCENE</i> .....	7
1.1. Yerel ( <i>Local</i> ) <i>Scene</i> .....	10
1.2.Yerellerarası / Yerel Ötesi ( <i>Trans-Local</i> ) <i>Scene</i> .....	12
1.3. Sanal ( <i>Virtual</i> ) <i>Scene</i> .....	12
2. BÖLÜM.....	14
HİP HOP KÜLTÜRÜNÜN TARİHSEL ARKAPLANI .....	14
2.1.Grafiti .....	14
2.2.Break Dans.....	15
2.3.Rap: Dj ve Mc Pratiği.....	16

2.3.1.Dj (Disc Jockey).....	16
2.3.2.Mc (Söylem Ustası).....	17
<b>3. BÖLÜM.....</b>	<b>19</b>
<b>TÜRKÇE RAP MÜZİĞİN TARİHSEL ARKA PLANI .....</b>	<b>19</b>
3.1.Türkiye'den Almanya'ya İşçi Göçü .....	19
3.2.Türkçe Rap'in Doğuşu: Almanya.....	23
3.3.Gruplar .....	25
3.3.1. Evrensel Barış Söylemi: İslamc Force.....	26
3.3.2.Bir Fenomen Olarak Cartel .....	28
3.4.Türkçe Rap'in İkinci Evresi: Türkiye .....	30
3.5.Müzik Endüstrisi ve Rap Müzik İlişkisi .....	33
3.5.1. Simbiyotik Bir Olgu Olarak <i>Mainstream- Underground</i> Etkileşimi.....	37
<b>4. BÖLÜM.....</b>	<b>37</b>
<b>İZMİR RAP SCENE .....</b>	<b>37</b>
4.1. 1995-2005 Yılları Arasında İzmir Rap Atmosferi.....	39
4.2. 2005-2015 Yılları Arasında İzmir Rap Atmosferi.....	45
4.3. 2015- 2019 Yılları Arasında İzmir Rap Atmosferi.....	49
4.3.1. Şöhret ( <i>Fame/ Non-fame</i> ) Olgusu .....	50
4.3.2. Mc Profili .....	51
4.3.2.1. Rap Yapma Motivasyonları .....	52
4.3.3. Rap Müziğin Üretimi .....	54



4.3.3.1. Söz ( <i>Lyric</i> ) .....	54
4.3.3.2. Altyapı/ <i>Beat</i> .....	56
4.3.4. Yerel <i>Sound</i> ve Dinamikleri .....	57
4.3.4.1. Altyapı/ <i>Beat</i> .....	58
4.3.4.2. Tarz .....	60
4.3.5. Performanslar .....	62
4.3.5.1. Etkinlikler .....	62
4.3.5.2. Konserler .....	65
4.3.6. Yakaza Örneği .....	68
SONUÇ .....	73
KAYNAKÇA .....	76
ÖZGEÇMİŞ	

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Gece Sabahın Şarkısının Ana Teması.....	58
Şekil 2: Senden Gizledim.....	59



**FOTOĞRAF LİSTESİ**

Fotoğraf 1: Yakaza Vol. 4.....	3
Fotoğraf 2: 1993 Yılında Yayınlanan Albüm Kapağı.....	27
Fotoğraf 3: 2015 Yılında İzmir’de Yayınlanan Bir Fanzinin Ön Kapağı.....	41
Fotoğraf 4: Yakaza Vol. 1.....	48
Fotoğraf 5: İzmir’in Buca İlçesinde Bulunan Bir Evin Duvarı.....	55
Fotoğraf 6: Freestyle Performansı.....	64
Fotoğraf 7: Etkinlik Sonrası Non-fame Mc’ler (16.08.2015).....	64
Fotoğraf 8: Konser Afişi (10.01.2016).....	65
Fotoğraf 9: Canzefa Konser Afişi.....	66

## GİRİŞ

Sosyal bilimler alanında yüksek lisans, akademik hayata geçişte ilk adım olarak değerlendirilir. Herhangi bir disiplin içinde kendini konumlandıran öğrencinin, yöntem ve teknik konusunda kendisini yetiştirmesi, teori ile pratik arasındaki ilişkiyi bütünsel bir metin olarak ortaya koyabilmesi ve akademik ahlakı içselleştirmesi gibi bir dizi kazanım bu sürecin hedeflerindedir. Ders aşamasının son evresinde, en çok önem atfedilen soru tez konusunun belirlenmesidir. Kendisini akademik cemaat içinde tahayyül etmeye meyilli her öğrenci akademik hayata geçişin bu ilk basamağında dikkat çekecek bir tez konusu bulabilmek için gayret gösterir. Seçilen konunun daha önce hiç araştırılmamış veya yapılan araştırmaların görece çok az olduğu bir alana yönelmek öğrencilerin öncelikli tercihidir. Doğal olarak öğrenciler bu motivasyonla işe koyulur. Bununla birlikte, araştırmacının durması gerektiği yer olarak etik-emik ayrımı da özellikle alan araştırması yöntemiyle bilimsel bilgi üreten disiplinler için bir başka sorunsaldır. Ben de bizatihi bu süreçlerin sancılarını yaşadım. İşte tam bu düşünce ikliminin içinde Rap müzik pratiklerinin dikkatimi çekmesi bir tesadüfün<sup>1</sup> ürünüdür.

Hip Hop kültürü ve Rap müzik ile ilgilenmem, Karataş Lisesi hizasında bulunan Efesart sanat okulunda piyano ve şan öğretmeni olarak görev yaptığım zamanlarda, öğrencim Bahar Şam sayesinde oldu. 2014 yılının Kasım ve Aralık aylarında, derslerde yaptığımız kısa sohbetlerde Bahar'ın Hip Hop kültürü ve Rap müziğe dair anlattıkları dikkatimi çekmişti. Cartel grubunun Türkiye'de fenomen olduğu yıllardan itibaren Rap müzikten haberdardım. Ancak estetik beğenilerime hitap etmediği için hiç ilgi duymamıştım. Hatta bu müzik türüne karşı ön yargılı davranıyordum. Ancak yüksek lisans eğitimim süresince, etnomüzikoloji alanında yaptığım okumalar, hocalarımdan öğrendiklerim ve elbette Bahar ile yaptığımız sohbetler bu konunun alan araştırmasına dayalı bir araştırma nesnesi olup, olamayacağı bende bir merak uyandırmıştı. Ocak ayının ilk haftasında yaptığımız derste Bahar'ın bana, yakın bir zamanda 'Rap party'sinin olacağını, gelmek isteyip istemeyeceğimi sorması meraklarımı gidermem için bir fırsat sundu.

<sup>1</sup>Howard S. Becker Mesleğin İncelikleri ve Toplumu Anlatmak isimli kitaplarında tesadüfi olana farklı bağlamlarda önem atfeder.

## İlk Temas/Gözlem

İlk temas alanda ilk karşılaşmaya ve aynı zamanda deneyimleme sürecine tekabül eder. İlk temas öncesinde yapılan ön hazırlık alanda gözlemlenecek olan olay ve olgulara kısmen nüfuz edebilmek adına önemlidir. Bahar'ın 'Rap party' olarak adlandırdığı performans Korhan Dadak ve İzmirli Rap sanatçısı Serin Karataş'ın birlikte organize ettiği Yakaza Vol.4 isimli konserdi. Konser 25.01.2015 tarihinde Bornova'da bulunan Büyük Park'ın karşısında yer alan *Noxx Plus* isimli mekânda 12.00-18.00 saatleri arasında gerçekleşecekti. Konser günü Bahar'la buluşup, konserin gerçekleşeceği mekâna doğru giderken, bana üstünde beyaz desenler bulunan siyah bir bandana verdi. Bandanayı ya başıma ya da boynuma bağlamamı istedi ve "işte böyle bir Rapçi gibi görürsün" diye sözlerine devam etti<sup>2</sup>.

Konser mekânına ulaştığımızda giriş kapısı önünde gördüğüm yaklaşık 40-50 kişilik grup bende bir hayal kırıklığı yaratmıştı. Ancak mekâna girdiğimde ise adeta büyülenmişim çünkü içerde konser saatini bekleyen 300-400 kişilik bir topluluk vardı. Topluluğun yaş ortalaması görece 14-20 arasında değişiyordu. Yaşları daha büyük olan dinleyiciler ise hemen göze çarpıyor ve sayıları topluluk içinde yok denilecek kadar azdı. Konser başladığında topluluktakilerin sayısı 500'ü aşmıştı.

Sahneye çıkan bazı sanatçıların diğerlerine nazaran daha yoğun bir ilgiyle karşılandıklarını fark ettiğimde, Bahar bana bunların *fame* olduğunu ve kendisinin de bu konsere Joker ve Tankurt Manas isimli Rap sanatçıları için geldiğini söyledi. Joker sahnedekeyken 4.üncü şarkısını seslendirmeden önce "İzmir efsanesin. Ben söylemeyeceğim hep beraber söyleyeceğiz" sözleri dinleyici ile etkileşime girme stratejilerinden biri olarak dikkatimi çekmişti. Bir müzisyen olarak daha önce hiç duymadığım terim ve kavramları ilk defa duyuyordum ve bunları hemen Bahar'a soruyordum. Rap müziğin kendine özgü bir terminolojisi olduğunu toplulukla bu ilk temasımda fark etmiştim ve ders aşamasında öğrenmiştim ki terminolojinin çokluğu pratiğe verilen değeri ifade etmesinden ötürü önemlidir.

<sup>2</sup> Benim neden rapçi gibi görünmemi istediğini o gün anlamamıştım. Ancak araştırmanın ilerleyen safhalarında Bahar'ın bu söyleminin alt metinlerini çözümleyebilecektim.



Fotoğraf 1:YakazaVol. 4.

### **Araştırma Probleminin Belirlenmesi**

İlk temas/gözlem'den birkaç gün sonra danışmanım Doç. Dr. Levent Ergun'la görüştüm. Yaptığımız istişareler sonunda, İzmir özelinde Rap müzik pratiklerinin inceleme nesnesi olarak ele alınmasının olanaklı olduğu konusunda mutabık kaldık. Yapmış olduğumuz görüşme bizi, Türkçe Rap müziğin tarihsel süreci; İzmir özelinde bu pratiğin dinamikleri ve hangi kavramsal teçhizat ile alanı kavramamız gerektiği konusunda düşünmeye yöneltti. Anlama çabasına girilen her problematik bir dizi soruya cevap arar. Buradan hareketle araştırma problem/problemlerini belirledik.

Popüler müziklerin müzik endüstrisi ile ilişkisi, söz konusu müzik türünün görece 'olgunlaşma' süreciyle bağlantılıdır. Burada kullanılan 'olgunlaşma' analojisi izlerkitlenin belirli bir çoğunluğa ulaşmasını işaret eder. Diğer bir deyişle kâr amacı taşıyan plak şirketlerinin bir müzik türü/sanatçı ya da gruba yatırım yapması için, belirli bir kitlenin söz konusu müzik türü/sanatçı ya da gruba ait ürünleri satın alacak bir potansiyeli olması ve bu kitlenin kâr etmeyi sağlayacak bir çoğunluğa ulaşmış olması

gerekmektedir. Bu ilişki yerel dinamikleri, yerel bağlamları, politik atmosferi, ekonomi politiği vd. kapsayabilir. Referans noktalarındaki farklılıklar yerel bağlamda etnografik olarak gözlemlenebilen veriler içerir. Bu bağlamda İzmir ölçeğinde gerçekleştirilen/icra edilen Rap müzik; coğrafi ve kültürel değişikliklerin müzik metni olarak nasıl anlam kazandığını, hangi referanslara gönderme yaptığını ve en önemlisi de endüstri ile ilişkilene sürecinin ‘olgunlaşma’ öncesi bir *underground* müzik pratiğinden ‘olgunlaşma’ sonrası *mainstream* bir popüler müziğe nasıl dönüştüğü ve Rap müzik Mc’lerinin hangi eylem saiklerinden hareketle müziklerini inşa ettiği soruları bu çalışmanın problem/problemlerini ifade eder.

Tesadüfi söylemden etnografik söyleme evrilen bu tez; alan araştırması yöntemini benimseyen etnomüzikoloji disiplinine uygun bir bilimsellik iddiasıyla, İzmir merkezinde yaşayan Rap müzik ilgilileri ekseninde Rap müzik pratiklerine odaklanır. Başka bir deyişle İzmir kozmopolitlik anlamında Rap müzik için “popüler” bir etnografik alan oluşturur. Bu çalışmada etnografi, malumat toplama yöntemine vurgu yaparken, *scene* kavramsal inşayı işaret eder.

Diğer taraftan yöntem ve teknik kavramları sosyal bilimlerde bir kavram karmaşasına yol açacak şekillerde kullanılmaktadır. Bununla birlikte etnografik veri akışında kullanılan söylemler ve pratiklerin veri olarak kaydedilme süreci yöntem ve teknik ikileminin ilişkiselliği ve giriftliğine işaret eder. Bu kavram karmaşasını ortadan kaldırmak için, yöntem ve tekniği açıklamak gerekir. Özer’e göre yöntem, izlenecek yol ve bu yolun önceden belirlenmesine atıfla kullanılırken; teknik, sonuca ulaşmak için belirlenen yolda bir araç, bir aygıt olarak tanımlanır (2002: 30). Buna ek olarak, epistemolojik kazanım, neyi nasıl yaptığını bilme işi ve etnografin yöntem ve teknik arasındaki inceliği fark etme anı ve uygulama sürecidir. Buradan hareketle etnografik yöntemeye dayalı malumat toplama girişimi gözlem, katılımcı gözlem ve görüşme teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bilinmektedir ki etnografik araştırma sürecinin normatif kalıplarının ve keskin sınırlarının çizilememesi nedeniyle, malumat aktarımının etnografik veriye dönüşmesi kompleks ve çok katmanlıdır. Bu aşama kimi etnomüzikologlar tarafından metodolojik yönelime vurgu yapılmaksızın sohbet ve söyleşinin izafi bir işaretleyici olduğuna dair bir sanı ile refleksif tutum geliştirmişlerdir.

Gündelik olanın bilgiye dönüştürülme süreci toplumsal alandan yüz yüze ilişkiye doğru bir hat oluşturur. Etnograf ve toplum üyelerince gündelik yaşamın herhangi bir uğrağında rast gelmek ya da sözleşmeli bir buluşma sağlamak “sohbet”ten malumat toplanılacak spesifik alana doğru bir “söyleşi”yi içinde barındırır. Çünkü etnomüzikolog gözlemlerken, gözlemlendiğinin de farkında olmalıdır. Bu bağlamda sohbetten söyleşiye doğru evrilen veri toplama süreci bir teknik olarak değerlendirilebilir. Sohbetten söyleşiye doğru evrilen bu veri toplama süreci aynı zamanda gözlem, katılımcı gözlem ve görüşme teknikleri ile elde edilen etnografik verilerin güvenilirliği ve geçerliliğini destekler.

### **Alan Araştırması**

İzmir Rap *scene* özelinde canlı müzik performansları iki farklı buluşma üzerinden gerçekleştirilen bir bütündür. Birincisi, etkinlik olarak Rap, *fame* ve *non-fame* Mc’lerin katıldığı pratiklerdir. Ancak etkinliklere katılan *fame* Mc’lerin sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Bununla birlikte dinleyici topluluğu 40-100 kişi arasında değişmektedir. Ve dinleyici olmalarının yanı sıra bu izlerkitlenin birçoğunun kendi şarkıları vardır. Ayrıca ücretsiz olan bu etkinliklerde kullanılan mekânlar kamusal alanlardır. Alsancak çimner, Bostanlı Demokrasi Meydanı, Bornova Büyük Park bu mekânlara örnek teşkil eder.

İkincisi, konser olarak Rap, genellikle *Fame* olan Mc’lerin ve bunun yanı sıra daha az sayıda *non-fame* Mc’lerin de sahne aldığı pratiklerdir. Bu pratiklerler *fame* olan bir Mc’nin sahne aldığı tek kişilik performanslar; Birkaç *fame* ve *non-fame* Mc’den oluşan performanslar ve birçok *fame* ve *non-fame* Mc’nin katıldığı performanslar olarak sınıflandırılabilir. Çoklu performanslar özelinde Yakaza organizasyonu ön plana çıkar. Konserlerdeki dinleyici topluluğu 600-1000 kişi arasında değişmektedir. Dinleyici sayısındaki bu niceliksel veri Mc’nin *fame* olma durumu ve konserin gerçekleştirileceği mekânın fiziksel özelliklerine bağlı olarak değişmektedir. Rap müzik konserlerinin kendine özgü performans mekânları bulunmamaktadır. Konser mekânı *Rock* barlar, Belediyelere ait Kültür Merkezleri, Gazinolar gibi değişkenlik arz eder ve belirli bir ücrete tabidir. Göl Gazinosu, *Noxx Plus*, *Volume Bar*, *Balad* Türkü Evi, Tepekule



Kültür ve Sanat Merkezi, Balyoz *Karaoke* Bar konserlerin gerçekleştirildiği mekânlardan bazılarıdır.

Alan araştırması bu tezin veri toplama stratejisine işaret eder. Bununla birlikte bir süreç olarak 25.01.2015 yılında Yakaza Vol. 4 konserindeki ilk temas ile, 24.03.2019 tarihinde Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi'nde gerçekleştirilen Gazapizm – Tepecik Filarmoni Orkestrası konseriyle sınırlandırılmıştır. Bu süreç boyunca 25 civarında müziksel etkinlik/olayı gözlemleme fırsatı buldum. 2017-2019 yılları arasında İzmirli Mc Serin Karataş'ın Buca'daki *home* stüdyosuna gittim. Stüdyosundaki buluşmalarımızda, şarkılarına *beat* yazmak için müzisyen kimliğimle katılımcı gözlem tekniğini uyguladım. Başka bir deyişle yaparak öğrenmeye çalıştım. Yakaza organizasyonu kapsamında gerçekleştirilen etkinliklerde iki defa kendi yazdığım *lyric* ile *acapella* performans gerçekleştirdim. Yine kendi yazdığım *lyric*'lerle bir video klipte oynadım. Bununla birlikte Yakaza organizasyonlarından sorumlu Korhan Dadak, Mc Adem Oslu (Ados), Can Bozok (No 1) ve İzmirli Mc'ler Serin Karataş, Anıl Acar (Gazapizm), Yener Çevik ve Ali İlkan Hallı (Dilkeş Kardar) ile tam ve yarı kurgulu görüşmeler gerçekleştirdim.



## **1. BÖLÜM**

### **KAVRAMSAL ÇERÇEVE OLARAK *SCENE***

## 1. BÖLÜM

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE OLARAK *SCENE*

Günümüzde insan ilişkiselliği çok bağlantılıdır. Özellikle medya teknolojisinin gelişimine bağlı olarak kullanım olanaklarının yaygınlaşması, bireyin kendisinden kilometrelerce uzakta olan bireylerden ve onların kültürel pratiklerinden etkilenmesi ve ilişkiselliğini olanaklı kılar. Başka bir deyişle günümüz ‘akışkan kültür’ler dünyasıdır (Bauman, 2015). Bu bağlamda, yerel ölçeklerde üretilen müzik pratikleri de küresel ölçekte, hem üretim hem de tüketim odaklı etkileşime açık hale gelir. İşte bu değişimden dolayı *scene* teriminin özellikle popüler müzik incelemelerinde kavramsal bir araç olarak kullanılmak üzere inşa edilmesi; öncesinde kullanılan altkültürün (*subculture*) metodolojik sınırlarının popüler müziğin küresel akışkanlığını kavrayamamasıyla ilişkilidir.

1950’li yıllarda müzik literatürüne giren *scene* tiyatro kökenli bir terimdir. Bir olayın geçtiği ve/veya hayal edildiği sahne, yer, manzara anlamına gelir (Harris, 2007: 15). Özellikle H. S. Becker gibi sosyal bilimcilerin, caz müzik topluluklarının müziksel pratikleri özelinde, yaptıkları araştırmalarda tercih edilen *scene*’nin kullanımı bugünkü kavramsallaştırmadan farklıdır. *Scene* o dönemde müzik gruplarının coğrafi konumlarıyla ilişkilendirilirken, 1990’lardan sonra tekrar inşa edilen kavram yerel ölçekte kişi ya da grupları odağına almasının yanında pratiğin küresel etkileşim ve akışkanlığını da kapsayıcı niteliktedir. *Scene*’nin bu şekilde yeniden inşa edilmesinde, yerel-küresel bağlantılılığa referans gösteren Roland Robertson (Kültür ve Küreselleşme), Mike Featherstone (Postmodernizm ve Tüketim Kültürü), John Tomlinson (Küreselleşme ve Kültür), Zygmunt Bauman (Küreselleşme) gibi sosyal bilimcilerin kültürel pratiklerin yeniden ele alınması ve kavramsallaştırılmasının gerekliliğini ortaya koyarlar. Dolayısıyla bu bağlam *scene*’nin sınırlılıklarının yeniden inşa edilmesini zorunlu kılar.

Genel olarak *scene* kentsel ve/veya kırsal ‘bir mekân’la ilişkili düşünölen müziksel pratikleri tanımlar (Bennett, 2010: 96). Bu müziksel pratikler üretici, metin, tüketici ekseninde şekillenen topluluklarla değeriendirilir. *Scene*, sanatçı/grup tarafından üretilen müzik metinlerinin yapımcı, müzisyenler ve izlerkitle/hayran grupları arasındaki karmaşık ilişkileri anlamak ve tanımlamak için kullanılan kavramsal bir yaklaşımdır (Cohen, 1999: 239). “Hem İngilizce konuşulan toplumlardaki gündelik yaşam dilinde hem de özel olarak popüler müzik incelemelerinde, *scene* eşlendiği sözcüğe göre anlam kazanır” (Erol, 2009: 234). Burada iki farklı bağlam ortaya çıkar. Küresel ölçekte bir müzik pratiği çevresinde bir araya gelen insan toplulukları; yerel ölçekte gerçekleşen bir müzik pratiği çevresinde bir araya gelen topluluklar (Çerezciöglü, 2017: 25). Bunlara örnek olarak Rock *Scene*, Caz *Scene*, Hip Hop *Scene*; İzmir Metal *Scene*, İstanbul Death Metal *Scene*, İzmir Rap *Scene* vb. verilebilir.

“... ‘rock scene’ ya da ‘extreme metal scene’ deyince, belli bir bölge ya da bir kent düşünölmeden bu müzik türlerini sarmalayan küresel bir bütünleştirme anlaşılır. Scene, bir siyasal sınır, bir bölge ya da kent ölçüğünde bir mekân ile eşlendiğinde ise, yerel bir müzik etkinliği hüviyeti kazanır. Ancak burada amaç tek bir müzik türünü ifade etmekten çok, o yerle ilişkili yerel olanaklar, kaynaklar, müzisyenler, izlerkitle (audience), soundlar ve ideolojilerin paylaşıldığı benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapılır” (Erol, 2009: 235).

Erol’un ifade ettiklerinden de anlaşılacağı üzere *scene*’ler temel düzeyle iki boyutlu düşünölebilir.

Popüler müzik incelemeleri belirli tarihsel ve kültürel bağlam ile inşa edildiğinde somut toplumsallıklara olan vurgunun önemi ortaya çıkar. Bu bağlamda coğrafi, tarihsel ve kültürel olarak popüler müzik, türdeş ya da aynılık ekseninden ziyade çoklu ve parçalı görünüm sunarlar. Çünkü popüler müzik, yerel olan ile diğer yerellerden farklı ve türdeş olmayan pratikler ve uygulamalar dizisinin sonucu ortaya çıkar. *Scene*’ler de bu bağlamda yere özgü bir anlam kazanır. Bu yere özgü olma durumu türdeşlik/ aynılık gibi kesin varsayımlardan uzaktır. Yani *scene*’ler toplulukların homojen olduklarını varsaymaz. Daha doğrusu bu şekilde kavramsallaştırılmıştır. Bu yüzden *scene*, günümüz popüler müzik incelemelerinde önemli bir kaldıraç olarak tercih edilir.

“1990’lı yıllardan bu yana *scene* üzerine pek çok araştırma-inceleme yapılmıştır. Bilhassa, Liverpool’daki *rock* kültürü üzerine çalışan Cohen (1991) ile Austin Texax’taki *rock ‘n’ roll* scenelerini inceleyen Shank (1994), bu yaklaşımı kuramsallaştıran araştırmacıların başında gelmektedir. Bunun yanında Benett (2000), O’ Conner (2002), Stahl (2004) ve Kahn-Harris (2004) gibi araştırmacılar, *scene* kavramını teorik çerçevede tartışmaya açmışlardır” (Satır, 2016: 244-245).

Bu teorik tartışmaları benzerlik ve farklılık ekseninde okumak mümkündür. Yerel düzeyde gerçekleştirilen müziksel pratiklerin farklı olmaları, ortak bir paydada benzerlikler gösterdiklerini de yadsıamaz. Bu duruma Rock ya da Rap müziğin ortaya çıktıkları coğrafyaların dışında da görülen pratikler olduğu örnek verilebilir. Daha açık bir ifadeyle Rap müzik Amerika’nın New York bölgesinde ortaya çıkmıştır. O bölgenin sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik atmosferiyle şekillenen bu pratik, bugün dünyanın farklı bölgelerinde bulunan ülkelerde de kendine tezahür edeceği yeni *mekân*’lar bulmuştur. Dolayısıyla küresel ölçekte benzer unsurları içinde barındırmasının yanında tezahür ettiği bölge ve/veya ülkelerdeki farklılaşan sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik yerel dinamiklerden etkilenir ve stil, tarz, söylem vd. bileşenleri değişime uğrayabilir. Sözgelimi 1960’lı yıllarda Amerika ve İngiltere’de ortaya çıkan Rock müzik Türkiye’de Anadolu Rock olarak farklılaşmıştır. Bu farklı coğrafyalardaki yerel pratikler çalgı ve tınısal özellikler bakımından ortak özellikler taşıyabilir Bununla birlikte kıyafet kodları, dil gibi birbiriyle örtüşmeyen değerleri de barındırır. Erkin Koray’ın ‘Fesuphanallah’ şarkısı dil bakımından İngilizce’de bir karşılık bulmaz. Yerel dil, kıyafet kodları gibi etkenler Rock müzikte farklılaşmanın önemli göstergelerinden biridir.

Yerel ve küresel arasındaki bu karşıt ilişkisellik veya karşıt bağlantısallık günümüz müzik topluluklarını anlamakta başat rol oynar. Özellikle yeni medya teknolojilerinin yaygın kullanım alanı bulunduğu ülkelerde, Herhangi bir müzik türü ekseninde oluşan topluluklar küreselleşmenin de etkisiyle şekillenirler demek yanlış olmaz. Ancak bu, küresel ölçekte bir *scene*’nin, tüm dinamiklerinin verili olarak kabul edildiği anlamına da gelmez. Yerel *scene*’lerin oluşumunda temellüğe dayalı bir etkileşim söz konusudur. Temellük edilen benzerlik ekseninde ele alınırken, yerel’e özgü unsurlar farklılığa işaret eder. Bununla birlikte oluşan bu yerel *scene*’ler küresel

düzeyde hareketli bir yapı kazanabilir. Bu küresel hareketliliği anlamlandırabilmek için *scene*'ler üç farklı başlıkta kategorize edilir. “Scene’lerin çeşitli dinamiklerinin saptanmasına yönelik bu kategorizasyon, hareket halindeki insanlar ve onlara ilişkin enformasyon akışıyla koştur biçimde gelişir” (Çerezciöglu, 2011: 150).

### 1.1. Yerel (*Local*) Scene

Yerel *scene*'ler bir bölge, şehir yahut bir yer ile ilişkili olarak tanımlanır. Belirli bir müzik zevki ve/veya etkinliği etrafında bir araya gelen toplulukların oluşturdukları kendine özgü *sound* yerel *scene*'den bahsetmeyi olanaklı kılar. Bazı etnografik araştırmalar yerel *scene*'nin tarihsel süreçte o yere özgü olduğu düşünölen yani otantik olduğu varsayılanla ilişkiselliğine dikkat çeker. Zaten doğası gereği yerel *scene* o bölgenin/yerin kültürel dokusu ile ilişkiseldir. Cohen'in (1999) sözleri bu konuda açıklayıcıdır:

“Yerel müzik üretimi parçalanmışlıktan ve ihtilaf çıkarmaktan ziyade, ortaklaşa ve iş birliği sonucu ortaya çıkan bir şey olarak karakterize edilebiliyorsa; scene'nin kalbi ve özü olarak işlev gören ve müzik etkinliğini teşvik eden iyi bir yerel performans mekânı varsa; kimliklendirilebilir ve farklılaştırılabilir bir yerel sound'u ve tarzı mevcutsa, yerellik nosyonu daha rahat atfedilir” (Akt. Erol, 2009: 243).

Canlı performansların gerçekleştiği, müzisyenler, müzikal biçemler ve dinler/izler kitlenin etkileşime girdiği yerler olarak mekân(lar), yerel *scene*'ler için merkezi bir öneme sahiptir demek yanlış olmaz.

“Liverpool Rock Scene üzerine yaptığı çalışmada, Liverpool Rock müzisyenlerinin çeşitli özelliklerinden, üretim ve icra benzerliklerinden ve Liverpool'a özgü Rock müzik üslubundan söz eden Sara Cohen, Scene'in, müzisyenler, kayıt stüdyoları, plak dükkanları, dinleyicilerden oluşan insanların, faaliyetleri ve birbirleriyle olan etkileşimleri yoluyla yaratıldığını vurgular. Bu ilişkiler resmi olmayan bir ekonomiyi de kapsar. Bunların içinden, scene'in içinden ve dışından olmaya dair bilgiler üretilmiş olur ve scene'in sınırları böylelikle işaretlenir. Yerel scene, katılımcıları arasında etkileşimin gerçekleştiği merkez yerler-lokasyonlar, genellikle gruplarca ve grup aktiviteleriyle kuşatılan, şakalaşmalar, alaylar, jargon, efsaneler ve “takılmaların” gerçekleştirildiği, işlek-

ayak üstü muhabbet mekanları olan plak dükkanları, prova ve kayıt stüdyolarını da içerir. Canlı performans mekanları (bu bağlamda), müzisyenler ve müzikal biçemlerin etkileşime girdiği bir alan olarak ve scene'in daha görülebilir, fiziksel ve gerçek hale geldiği bir sosyal merkez olarak rol oynar (Akt. Çerezcioglu, 2011: 147).

Buradan hareketle mekân üzerindeki vurguyu açıklamak önemlidir. En genel söylemle mekân, geometrik sınırlılığı olan, birey ya da topluluğun içinde bulunduğu statik (durgun) bir yer/şey olarak değerlendirilir. Sanayi devriminin şehirleri kentsel yapılara doğru dönüşüme uğratmasından önce, tek boyutlu olarak değerlendirilen mekân, bu süreçle birlikte dönüşüme uğrar. Yani dinamik bir alan olarak algılanmaya başlanan mekân'ı fiziksel, zihinsel ve toplumsal olarak üç temel düzeyde düşünebiliriz. Fransız düşünür Lefebvre mekân'ın, sadece statik bir şey olarak değerlendirilmesinin ötesinde, kentsel yaşamla örüntülü ve kapitalist üretim süreçleriyle, gündelik yaşam pratiği ilişkiselliğinde dinamik bir yapı olduğunu savunur. Yani (toplumsal) mekân, (toplumsal) bir üründür. Toplumsal bir ürün olarak mekân imgeler, semboller ve nesnelere bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Çünkü mekânın dinamikliğine vurgu yapan, birey ya da toplulukların yükledikleri anlamlar bütünüdür. Başka bir deyişle mekânın formu, içinde bulunan her şeyin buluşmasıdır, bir araya gelmesidir (Lefebvre 2014: 60).

“Bennett'a göre yaratıcı bir pratik ve bir tüketim biçimi olarak müzik, mekanın anlatıcısı rolü oynar. Bu anlamda, yerel müzik yapma sürecinin, sözü geçen müzik türünde nasıl bir dönüşüm yarattığı önem taşır. Yerel bilgi ve deneyimde paylaşılan unsurların tınıyı şekillendirmedeki etkisi bu açıdan önem kazanır. Bu çerçevede Bennett, müziksel metinlerin, yaratıcı biçimde yerel bilgi ve yerel duyguyu birleştirdiğini, yerel olanla ilgili özel hikayeleri anlattığını ve alana (space) kolektif olarak tanımlanmış anlamlar, önemler yüklediğini vurgular (Akt. Çerezcioglu, 2011: 148).

Yerel *scene*'ler üzerindeki bu vurgu yerel *sound*'ların oluşumuna koşuttur. Yani bir yerel *scene*'den bahsedebilmek için o *scene*'le özdeşleşmiş bir *sound*'un varlığından bahsedebilmek gerekir. Yerel *sound*'lar kendilerine özgü türler, alt türler, üsluplar yaratabilir. Yerel *sound* temellük edilenin yerel'e özgü dinamiklerle etkileşimi sonucunda oluşur. Dil, jargon, müziksel tını ve söylemin farklılaşması şeklinde oluşan yerel *sound*'lar kendine özgü kültürel örüntüleri de etkiler. Bunlar kıyafet kodları,

kullanılan simgesel işaret dili vb. şekilde oluşabilir. Bu bağlamda yerel *sound* kültüre gömülü olan bütünleşik bir yapı olarak değerlendirilebilir. Bir yere özgü olanın üstündeki bu vurgu, yerel unsurları öne çıkarır. Coğrafi sınırlar içindeki bu odaklanma, kültürü etkileyen farklı dinamikleri gözden kaçırabilir. Bu yüzden yerel *sound*'un küresel ölçekte etkileşimin bir ürünü olduğu da unutmamak gerekir.

### 1.2. Yerellerarası / Yerel Ötesi (*Trans-Local*) *Scene*

Yerellerarası veya yerel ötesi *scene* kavramı, *scene*'leri sadece yerel unsurlarıyla değil aynı zamanda küreselleşmeyle olan bağlantılılıkları ekseninde inceler. Coğrafi olarak birbirinden uzak olan yerel *scene*'lerin düzenli temas halinde bulunmaları ön kabulü önemlidir. “Küresel medya, yerel scenelerin etkili bir dağıtıcısına dönüşür. 1960’ların “Beatles Çılgınlığı” (Beatlemania) bunun tipik bir örneğidir” (Çerezcioğlu, 2011: 151). Yerel *scene*'lerin yerellerarası veya yerel ötesi bir anlam kazanmasında konserler, festivaller, ticari ve kültürel ilişkiler etkilidir. Bu bağlamda yerellerarası veya yerel ötesi *scene* 'lerin “...kendine özgü yerel özellikleriyle birlikte kendisini diğer *scene*'lerden ayırmasının yanı sıra herhangi bir şekilde küreselleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan ürünlerle ve bu süreçle ilişki içerisinde olduğu anlaşılır” (Aslan, 2015: 15).

### 1.3. Sanal (*Virtual*) *Scene*

Sanal *scene*'lerin oluşumunda internet kullanımının yaygınlaşmasının büyük rolü vardır. Buradaki vurgu internet kullanımından hareketle, ortak paydalar ekseninde yüz yüze (*face to face*) iletişimin ötesinde oluşan kolektivitelerdir. Bir başka deyişle sanal *scene*'lerin yaratıcıları sanal topluluklardır. Herhangi bir müzisyen veya grubun müzik pratikleri internet aracılığıyla dolaşıma sokulduğunda dünyanın birçok yerinden takip edilebilmekte, beğenilebilmekte hatta o müzisyen ya da grubun fanları olan kitleler oluşabilmektedir. Sanal *scene*'ler, bu anlamda yerel *scene*'lerden bağımsız değildir. *Scene*'ler genel olarak üç farklı şekilde kategorize edilse de, bu kategorileri kesin sınırlarla birbirinden ayırmak olanaklı değildir. Bu *scene*'ler diyalektik; temellüğe ve kültüre dayalı, çoklu bağlantısallıklar şeklinde ortaya çıkar.



Bu bağlamda, tezin kavramsal çerçevesi küresel etkileşimi ve sanal topluluk oluşumlarını göz ardı etmeden yerel *scene*'e vurgu yapar.



## 2. BÖLÜM

### HİP HOP KÜLTÜRÜNÜN TARİHSEL ARKAPLANI

## 2. BÖLÜM

### HİP HOP KÜLTÜRÜNÜN TARİHSEL ARKAPLANI

Hip Hop kelime olarak kalça sallama, bel kıvrırma, kalça atma vb. anlamlara gelir (Jöntürk, 2003: 14; Karadeniz, 2013: 67). Hip Hop kültürü genellikle 70'li yıllara atıfla Amerika'nın New York kentinin Bronx bölgesinde yaşayan Afroamerikan topluluk ile ilişkilendirilir (Jeffries, 2011: 1; Jöntürk, 2003: 21; Price, 2006: 4; Watkins, 2005: 9). Ayrıca, Hip Hop bir *underground* Afroamerikan kültürünün, 20-30 yıllık bir zaman diliminde Amerikan müzik endüstrisinde *mainstream* olma sürecini de imler. Akademik ve akademik olmayan incelemelerde Hip Hop genellikle Grafiti, Break Dans, Rap ve Dj olmak üzere dört bileşende incelenir. Ancak etnografik olarak Dj ve Mc'nin performansları Rap çatısı altında değerlendirilebilir. Buradan hareketle şemsiye bir kavram olarak Hip Hop; Grafiti, Break Dans ve Rap (Dj/Mc) olarak üç ana başlıkta ele alınabilir. Ayrıca kültürün yapıcıları ve uygulayıcıları tarafından Hip Hop, kendini oluşturan bileşenlerin her biriyle eş anlamlı olarak kullanılır. Yerel terminolojide Hip Hop olmak genellikle davranış şekillerine, kullanılan dile, giyim kuşam kodlarına, yaşam şekline atıfla; Hip Hop yapmak, dans etmek ve Dj'lik ile; Hip Hop söylemek Rap müzik ve Mc pratiği ile ilişkili bir şekilde kullanılır. Bu yüzden Hip Hop anlam yüklü (*meaningfull*) bir terimdir. Zaten Hip Hop'u tek bir başlık altında açıklamaya çalışmak nafile bir çabadır çünkü bağlamsaldır. Dolayısıyla bağlamı anlamak kültürü oluşturan dinamikleri anlamaktan geçer.

#### 2.1.Grafiti

Etimolojik kökenleri Antik Yunan dilinde yazmak anlamına gelen *Graphein* sözcüğü ile Latince kazıyarak çizmek anlamına gelen *Graffito* kelimelerine dayanan Grafiti, ilk çağlarda mağara duvarları üzerine çizilen çeşitli şekillere dek götürülebilecek çok eski bir etkinliğin adıdır (Çoban, 2015: 190). 60'lı yıllarda herhangi bir zemin üzerine yazılan yazılar, çizilen semboller, kamu malları ve metroların üstüne yapılan resimler Grafiti olarak değerlendirilebilse de aslında Grafiti, Hip Hop

hareketinin bir parçası olarak gelişmiştir (Rahn, 2002: 2). 1970’li yıllardan günümüze kadar bir anlatım aracı olan Grafiti bugün *çağdaş atasözleri* olarak da adlandırılmaktadır (Emecan, 2007: 157). Ancak bu adlandırma görecelidir. Bununla birlikte duvara veya herhangi bir yüzeye yazılan her yazı Grafiti değildir. Grafitiyi tarihsel ve kültürel bağlamı içinde kendine özgü stili, jargonu ve kuralları olan bir sokak pratiği olarak değerlendirmek gerekir. Bir ifade şekli olmasının yanında estetik bir biçim olarak gelişen Grafitiyi yazan/çizenlere *Writer (Yazar)* denilmektedir ve iki temel stili bulunmaktadır. Üç boyutlu, düz yazı şeklinde yazılan ve tarihsel olarak 70’li yılların sonlarından 80’li yılların ortalarına kadar devam eden süreç *Old School* olarak değerlendirilir. Neredeyse okunamayacak kadar karmaşık bir yazı üslubu ile yazılan, 80’li yılların ortalarından günümüze kadar devam eden stil ise *Wild Style olarak* adlandırılır. Ayrıca bu stiller “ekol” olarak da adlandırılmaktadır.

## 2.2.Break Dans

Break Dansın ortaya çıkışını Dj (Disk Jockey) ve Mc (Microphone Controller/ Master of Ceremonies) pratiklerinden bağımsız düşünmek pek olası değildir. Break dans Dj’ler ve Mc’lerin spontan canlı performanslarında müziğe eşlik eden gençler ve New York şehrinin Bronx diğer bölgelerindeki topluluk danslarının da bir sonucu olarak 1970’lerde ortaya çıktı (Rajakumar, 2012: 1). Hebridge’in de (2003) ifade ettiği üzere Hip Hop kültürünün oluşmaya başladığı daha ilk yıllarda, ev partileri ve/veya diskolarda gerçekleşen Dj performanslarında kalabalığın ilgisini çekmek için Mc’lerin gösteriler yaptığı, dans ettiği ve Rap liriklerinin temeli denilebilecek şekilde, birbirleriyle atıştığı bilinmektedir. Ancak bu performansları Break Dans olarak adlandırmak doğru olmaz. Bu performanslar ilerleyen yıllarda belirginlik kazanacak stiller, figürler ve kombinasyonlar için kültürel bir edimin tarihsel izleri olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte Break Dans doğaçlama yapılan ve akrobatik hareketlere dayalı bir sokak dansı olarak da adlandırılabilir. Ayrıca Break Dans doğaçlamaya dayalı bir biçimde görünürlük kazanmış olmasının 80’li yıllarda standartlaşan figürlerle ilişkili olarak kendi terminolojisini oluşturmuştur. *Handglide, Flow, Windmill, Lofting* bu hareket/figürlerden bazılarıdır. Break Dans yapan erkeklere *B-boy* kadınlara *B-girl* denilmektedir. Dans genellikle iki kişinin karşılıklı hünelerini sergilediği yarışmalar

olarak yaygınlık kazanmıştır. Yarışmalarda amaç izler kitlenin beğenisini kazanacak olan en zor hareketleri yapıp rakibi yenmektir. Bu yarışmalar, Rap müzik performansları içinde *Freestyle* atışmalarına da benzer.

### 2.3.Rap: Dj ve Mc Pratiği

Dj ve Mc pratiği daha sonraları farklı anlam ağlarıyla örülecek olsa da, birbiriyle bağlantılı performanslara işaret eder. Dj müzik teknolojisi ile ilişkili bir şekilde 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkar. Mc'nin (Söylem Ustası) sözlü geleneklerle bağlantılı bir şekilde kullanımı vardır. Ancak Hip Hop kültürü ekseninde bu terimlerin başkalaşması birbirleriyle örüntülü olarak disko ve ev partilerinde gelişir.

#### 2.3.1.Dj (Disc Jockey)

İlk kullanım ve genel anlamda, önceden kaydedilen sesi veya müziği bir kitleye sunan kişiye Dj (Disc Jockey) denir. İlk Dj'ler 20. yüzyılın başlarında radyo yayınlarında müzik çalan radyo Disk Jokeyleridir. 1950'li yıllarda lise ve üniversite çağındaki gençlerin toplandıkları partilerde Dj'lik canlı performanslara dönüşmeye başlar. 1970'li yıllarda ise Dj'ler yeni bir stil olarak *disco* müziğini geliştirirler (Price, 2006: 21-22). Bu bağlamda Dj'ler müzik performansçıları olarak değerlendirilebilir.

70'li yılların başında New York'a yerleşen Jamaikalı Dj Kool Herc diskolarda Latin esintili *funk* ritimleri eşliğinde, sokak argosundan aldığı "Lakırdama kulak kesilin! Alem diye buna derim!" gibi cümlelerle *talk over* yapmaya ve yine o yıllarda Mc'lerle çalışmaya başlar. Mc'lerin görevi dinleyicilerin ilgisini çekecek gösteriler yapmak, dans etmek ve birbirleriyle atışmaktır. Ayrıca Hebidge (2003), Herc'in amacının insanların dans etmeyi sürdürmesini sağlamak ve canlı performansların verdiği heyecanın aynısını yaşatmak olduğunu ifade eder. Dönemin Dj'leri farklılık yaratıp ön plana çıkabilmek için farklı teknikler denemeye başlarlar. Dj performansları içinde Rap müziğin de temeli atılmaya başlar. Rap müzik içinde kullanılacak olan birçok farklı teknik bu süreçte Dj'ler tarafından icat edilir. *Scratch* bunlardan biridir. Dönemin bir başka Dj'i olan Grandmaster Flash (Joseph Saddler) *Beatbox* ile çalışan ilklerden biridir. Ancak Mc'lerin yaptığı işi Rap müzik olarak nitelemek doğru olmaz.

Bu performanslar ilerleyen süreçte şekillenecek olan Mc ve Rap müzik için birer mihenk taşı görevi görür.

Bir diğer Dj Afrika Bambaata Siyah Müslümanlar (Müslüman Kardeşler) tarikatından etkilenecek ırk ve kültür politikalarıyla ilgilenir. 70’li yılların başlarında bir eğlence kültürü olarak görünürlük kazanmaya başlayan Dj ve Mc performansları dönemin kültürel, politik ve ekonomik atmosferinden etkilenecek kısa sürede Rap müziğin temellerini oluşturacak bir şekilde ve elbette politik bir ekseninde değişmeye başlar.

### 2.3.2.Mc (Söylem Ustası)

Mc teriminin kökeni Hip Hop öncesine dayanır ve kent geleneği içinde sataşmak, alay etmek, tanıklık etmek gibi anlamlarla bağlantılı olarak, sözlü gelenek ile bir topluluğun yerel tarihini aktaran ve taşıyan batı Afrikalı şair/müzisyenler olarak adlandırılan “griot”lar ile ilişkili olarak kullanılır. GilScott- Heron, Pigmat Markham, Rev. Jesse Jackson, Muhammad Ali gibi isimler söylem ustasının önemli isimleri olarak değerlendirilir. Ancak Mc, Dj performanslarında farklı bir bağlamda kullanılmaya başlar (Price, 2006: 34-35).

Kool Herc’in Dj’lik yaptığı bir partide mikrofonun başına Coke La Rock geçer ve o Hip Hop’un ilk Mc’si olarak anılır. Ancak bu ilk dönemlerde Mc’nin yegâne görevinin kalabalıkları eğlendirmek, bir arada tutmak ve Dj’e yardımcı olmak olduğunu unutmamak gerekir.

Price (2006), *Rappers Delight* grubunun Mc’nin özgün halini almasında önemli olduğunu vurgular. Müzik teknolojisindeki gelişmeler Mc’lerin bir Dj’e olan ihtiyacını sonlandırır. Kaset ve DAT (Dijital Ses Bandı)’ın kullanılması Mc’lerin tek başına performans gerçekleştirebilmelerine olanak sağlar. Hip Hop kültürü özelinde Rap müzik söyleyen kişi olarak Mc, 80’li yıllara doğru tam anlamını kazanır. Kısa sürede endüstrinin de dikkatini çeken bu pratik 80’li yıllarda Amerikan müzik endüstrisinde ilk starlarını çıkarmaya başlar. Ice Cube, Tupac Shakur ve sonrasında Eminem, 50 Cent bunlara örnektir. Böylelikle 80’li yıllarda Rap müzik endüstrinin de etkileriyle Hip Hop

kültüründe başat konuma gelir. Her ne kadar Hip Hop kültürü Break Dans, Grafiti ve Rap müzikten oluşsa da, endüstri ilişkiselliği Rap müziği kültürün merkezine getirir. Underground olan Rap pratiği 15-20 yıl gibi bir sürede ana akım olur.





### **3. BÖLÜM**

## **TÜRKÇE RAP MÜZİĞİN TARİHSEL ARKA PLANI**



### 3. BÖLÜM

#### TÜRKÇE RAP MÜZİĞİN TARİHSEL ARKA PLANI

Z kuşağı olarak sınıflandırılan yeni nesil Rap müzik izlerkitlesi ve aynı kuşaktan genç Mc adayları arasında *Rap müzik politiktir* vurgusu yaygın bir şekilde kullanılan sözsel bir dışavurumdur. Günümüzde, her ne kadar farklı içeriklerden oluşan Rap müzik metinleri (*lyric*) önemli bir ivme kazanmış olsa da bu söylem güncelliğini korumaktadır ve gündelik olanla ilişkiseldir. Goffman (2014) terminolojisinden hareketle, gündelik yaşamlarında roller bütünü olan insanın hareket noktası gündelik deneyimleridir. Roller deneyimler ekseninde şekillenir.

Rap müzik bağlamında, önceki kuşaklarda olduğu gibi Z kuşağında da gündelik deneyim olarak *sokak* önemli bir referanstır. Edimlerine ilişkin verdikleri örnekler genellikle *sokak*'la ilişkilidir. *Sokak* politik bir alt metindir. Çünkü *Rap müzik politiktir* vurgusu *Rap müzik sokaktır* söylemiyle eş anlamlı kullanılır. Bununla beraber, yapmış olduğum alan araştırmasında Tupac Shakur ismini çok sık duymuştum. Shakur, Rap'in ne olduğu, ne söylediği ve nasıl yapılması gerektiği konusunda önemli bir idoldür. Buradan hareketle denilebilir ki Shakur, politik söylemin inşa edildiği dinamik bir mekân olarak *sokağa* ve aynı zamanda otantik olana da göndermede bulunulan bir figürdür. Diğer taraftan, değişen zaman ve mekânlarda üretilen metinlerin (*lyric*) ortak paydası olarak *Rap müzik politiktir* vurgusu bu idolü yeniden üretir ve aynı zamanda dün ile bugünün arasında bir sosyo-ekonomik sürekliliği de imler. İzmir özelinde bu pratiğin bugününü anlamak açısından, ortaya çıktığı dönemin koşulları ve hangi dinamiklerin yönlendirici olduğunu okumak önemlidir.

#### 3.1. Türkiye'den Almanya'ya İşçi Göçü

II. Dünya Savaşı yıllarında hem ekonomik düzlemde hem de nüfus oranı olarak ciddi kayıplar yaşayan Almanya'da savaş sonrası iki farklı devlet ortaya çıkmıştır. İki farklı politik ve dolayısıyla ekonomik ideolojilerle şekillenen bu devletler: Amerika'nın kapitalist serbest piyasa ekonomisini benimseyen ve Batı Almanya olarak bilinen

Federal Almanya Cumhuriyeti'yle (BRD), Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) komünist rejimini benimseyen ve Doğu Almanya olarak bilinen Alman Demokratik Cumhuriyeti'dir (DDR).

Federal Almanya Cumhuriyeti'ni (BRD) savaş sonrasındaki on yıllarda sosyo-ekonomik yeniden yapılanma sürecine girmiştir. Ancak, özellikle sanayi alanında yeterli iş gücüne sahip olmadıklarından dolayı bu açığı karşılamak amacıyla 1950'li yılların ortalarından itibaren, 8 farklı ülkenin hükümetleriyle yaptığı anlaşmalarla 1955-1968 yılları arasında yabancı uyruklu işçi alımı yapmışlardır (Kaya, 2000: 41). Farklı tarihlerde işçi alımı yapılan ülkeler İtalya, Türkiye, Yunanistan, Fas, Portekiz, Tunus, Yugoslavya ve İspanya'dır. Türkiye'den işçi alımı, dönemin hükümetleriyle yapılan anlaşmalarla 1961 ve 1964 yıllarında gerçekleşmiştir. Almanya'ya giden bu işçiler sözleşmeli ve aynı zamanda misafir işçi statüsünde kabul edilmişlerdir. Anlaşmaların en önemli ön koşulu, belirli bir süre iş gücü ihtiyacını karşılayacak olan işçilerin süreç sonunda ülkelerine geri dönmelerini gerektirmektedir. Bu süreç Türk göçü olarak adlandırılır<sup>3</sup>.1973 yılında Federal Almanya Cumhuriyeti Avrupa Topluluğu'na üye olmayan ülkelerden işçi alımını durdurmuş ve göçmen ailelerin birleştirilmesi yönünde bir karar almıştır. Bu bağlamda Türkiye'den, belirli bir süre için misafir işçi statüsünde kabul edilen göçmen işçi topluluklarının ailelerinin yanlarına gidişi ve sonrasında Almanya'da doğan yeni kuşaklarla göçmen işçi nüfusu kalıcı hale dönüşmeye başlamış ve Türk göçü süreci farklı bir boyut kazanmıştır (Şenel, 2015: 1132).

70'li yılların ikinci yarısında Türkiye'de toplumsal uzlaşma atmosferinin bozulması, politik kutuplaşmalar ve ekonomik sorunlar 12 Eylül 1980 bir siyasal darbenin vuku bulmasıyla sonuçlanmıştır. Türkiye'de yaşanan bu siyasal darbe Almanya'da misafir işçi statüsündeki göçmen nüfusunun büyük bir kısmının ülkelerine geri dönmeme kararı almalarında önemli bir etken olduğu söylenebilir.

<sup>3</sup> Türk göçü olarak adlandırılan bu süreç sadece Almanya için değil, II. Dünya Savaşı sonrasında diğer Avrupa ülkelerini de içine alan bir süreçtir. Ancak diğer Avrupa ülkelerinin yaptığı işçi alımları bu tez çalışmasının bağlamının dışında kaldığı için detaylandırılmamıştır. Sadece Türk göçü olgusunun Almanya özeline indirgenmemesi için belirtilmesinde fayda görülmüştür.

Bu göçmenler yaşadıkları ülkelerde daimi ikamet edecek olan, yatırımlarını ve geleceklerini bu ülkelerde şekillendiren ‘aktif sosyal ajanlar’ ve ‘karar alıcı bireyler’ haline dönmüşlerdir (Kaya, 2000: 43). Bu dönüşüm Alman vatandaşlarının karşılaştığı işsizlik sorunlarının da etkisiyle göçmenlerin bir problem olarak değerlendirilmesine ve özellikle milliyetçi Almanlar tarafından istenmeyen azınlıklar olarak görülmeye başlanmasına sebep olmuştur. 1982 yılında Almanya’da iktidara gelen muhafazakârların işçi göçmenlerin ülkelerine dönmelerini talep edip bazı yasalarla bunu özendirilen bir tutum sergilemeleri, bu göçmenlere karşı dışlayıcı bir tutumun göstergesi olarak değerlendirilebilir. Yasalarla ortaya konulan bu politik tutum Türk azınlığının da politikleşmesine neden olmuştur (Kaya, 2000: 53). Türk göçmenlerin istenmeyen bir azınlık olarak öne çıkarılmasında etkili olan bu politik tavır ekseninde, ötekileştirmenin gündelik hayatın her alanında kendini gösterdiğini söylemek yanlış olmaz. Bu durumu Rap sanatçısı olan Fuat Ergin şöyle anlatır:

“Tabi Almanya gibi bir yerde yaşıyorsun. Tip itibarıyla bir Alman gibi değilsin. Karakaş, kara göz, işte, kara kafa. Tipin başka, bambaşkasın. Anlaşıyor orda senin yabancı olduğun. Dolayısıyla ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıf muamelesi görme durumu var. Bu, devlet kurumlarından, sokakta alışverişte, bir markette sıraya girene kadar gerçekten her yerde kendini çok somut bir şekilde belli ediyor. Çok rahatsız edici bir durum bu” (Tüccar, 2011).

1989 yılında Berlin duvarının yıkılmasıyla birlikte 3 Ekim 1990 tarihinde tekrar birleşen Alman Demokrat Cumhuriyeti (DDR) ve Federal Almanya Cumhuriyeti (BRD) Almanya’nın tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu süreç aynı zamanda ülkedeki göçmen azınlıkları olumsuz etkileyen bir değişimdir. Sovyetler Birliği’nin 80’li yılların başlarından itibaren yaşamaya başladığı ekonomik, politik vd. sorunlar 1991 yılında komünist rejimin yıkılmasına ve Sovyet Bloğunun dağılmasına neden olmuştur. Doğu Almanya ve Sovyetler Birliği arasındaki ekonomik bağlantısallıklar paralelinde yaşanan sorunlar 1980’li yılların sonlarına doğru Doğu Almanya’da giderek artan işsizlik sorunu ve refah düzeyinin hızlı düşüşüne sebep olmuştur. Bu durum, dolayısıyla Almanya’nın birleşmesinden sonra daha büyük sosyo-ekonomik sorunların görünür hale gelmesine ve aynı zamanda göçmen politikalarında da önemli değişimlere neden olmuştur. Bu bağlamda azınlıklara ve özellikle Türk göçmenlerine karşı

süregelen dışlayıcı politika Neo-Nazi olarak adlandırılan aşırı milliyetçi grupların Türklere karşı saldırılarına yol açmıştır denilebilir. İnce ayrıca, yasal düzenlemelerin azınlıkları korumada yetersiz olduğuna vurgu yapar (İnce, 2011: 174). Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonra özellikle Berlin'de Türk göçmen nüfusunun yoğun olduğu Kreuzberg bölgesi ve çevresinde Alman nüfusu artmıştır. Burada kentsel bir mekân olarak *sokak* öne çıkar. Çünkü *sokak* Türk ve Alman gençlik grupları arasında mücadelenin, çatışmanın ve siyasal karşıt fikirlerin gündelik hayatta karşılaştığı bir kamusal alandır. Neo-Nazi çeteleri istenmeyen azınlıklara yönelik politik dışlanmışlığın fiziksel şiddete dönüşmesinde öne çıkan bir figür olmuştur. Diğer taraftan Neo-Nazi gençlik gruplarına karşı Kreuzberg bölgesinde kurulan Türk çetelerinden en önemlisi ve en tanınmışısı olarak 36 Boys dikkat çeker.

Milliyetçilik, istihdam ve sosyo-ekonomik problemler Türk çeteleri ve Neo-Nazi olarak adlandırılan, gençler tarafından oluşturulmuş, sokak çeteleri arasındaki yer yer şiddete dayalı mücadele, dönemin toplumsal dünyasına da işaret eder.

“Buraya, Kreuzberg’e 25 yıl önce taşındım. 36 Boys üyelerini 20 yıldır tanıyorum. Çünkü 90’ların başlarında aktif bir anti-faşisttim. Duvar yıkıldıktan sonra Nazilerin bu mahalleye gelmesi gerçekten çok saçmaydı. 36 Boys’un onları geri püskürtmede büyük bir rolü oldu. Ailenize nasıl davranıldığını gördüğünüzde tabi ki öfkelenirsiniz ve bu öfke çeteleri sokakta olmaya itiyordu” (Yanat, 2013).

Buna ek olarak Türk ve Alman *sokak* çeteleri arasında yaşanan gerilim 1992 yılında Mölln ve 1993 yılında Solingen’de Türk ailelerin yaşadıkları evlerin kundaklanmalarına kadar uzanır (Soysal, 2004: 68). Bu gerilimi yumuşatmak için devlet destekli bazı programlar uygulamaya konulmuştur. Bu programlar kapsamında kurulan gençlik merkezleri özellikle Türk gençler için sokaktaki çatışmalardan uzak kalmalarını amaçlamaktadır. Bununla birlikte bu gençlik merkezleri özellikle Türk gençlerin Rap müziğe yönelmelerinde etkili olmuştur denilebilir.

1961 Yılında misafir işçi statüsünde başlayan Türk göçü süreci, sonraki on yıllarda Türklerin Almanya’da kalıcı bir azınlığa dönüşmesiyle sonuçlanmıştır. Onlar artık Almanya’da yaşayan Türk diasporasıdır. Türkiye’de *Almancı*, Almanya’da *yabancı* olarak nitelendirilen Türklerin, maruz kaldıkları yabancı düşmanlığı,

ayrımcılık, saldırılar vd. etkenlerle, onların verdiği tepkiler diasporada yaşayan Türk gençlerinin çoğunluk toplumu ile girdiği dinamik ve diyalektik etkileşim olarak değerlendirilebilir. Söz konusu bu etkileşim Türkçe Rap müziğin ortaya çıkmasında önem arz eder.

### 3.2. Türkçe Rap'in Doğuşu: Almanya

Türkçe Rap müziğin tarihsel arka planına bakıldığında, bu pratiğin ilk örneklerinin Türkiye dışında Batı Almanya'da yaşayan Türk diasporasının üçüncü nesili ile ilişkili olduğu görülür. Batı Almanya ve özellikle Berlin duvarı sınır bölgelerindeki Amerikan askerlerinin varlığı 1980'li yılların başlarından itibaren Berlin'in Hip Hop kültürü/müziği ile tanışmasında önemli bir etkiye sebep olmuştur. İlerleyen süreçte birbiri ile ilişkiselliği olan farklı sanatsal pratiklerin (Rap, Break Dans, Grafit ve Dj'lik) üst başlığı olarak, bir kültürü imleyecek olan Hip Hop'un bu dönemde çok anlamlı (*meaningfull*) kullanımı dikkat çekmektedir. Yani Rap yapmakla Hip Hop yapmak eş anlamlı kullanılmaktadır. Bu pratiğin Amerikan askerlerinin kültürel varlığıyla bir tür disko müziği olarak görünürlük kazanması değişim dönüşüm ekseninde önemlidir. Çünkü bugün var oluşu politik bir vurgu ile içkinleştirilmiş olan bu kültürel edim tarihsel sürecinin başlangıcında bir eğlence kültürü pratiğidir ve görünürlük kazandığı mekân diskolardır. 1980'li yıllarda dönemin modası olan diskolar kısa sürede Almanya'da yaşayan Türk göçmenler arasında da popülerlik kazanmıştır. Fakat Alman hegemonyası altında maruz kaldıkları ırkçılık, ayrımcılık, ötekileştirme vb. sebeplerden dolayı Türk gençler, Alman gençlerin çoğunlukla bulunduğu diskolara gidemezler. Almanya'da yaşayan Dj Mahmut bu durumu ve Hip Hop kültürü/müziğiyle ilk temaslarını şöyle açıklar: “Biz şimdi normal diskolara giremiyorduk ama Amerikan askerlerinin, zencilerin gittiği diskoteklere girebiliyorduk. Orda da Hip Hop müziği çaldığı için sevmeye başladık tabii. Orda dinleye dinleye biz de benimsedik. İlk Türk gençleri Break Dansıyla başladılar. Dj'lik ve Rap daha sonradan çıktı” (Tüccar, 2011).

Ancak göçmenler tarafından da benimsenmiş bir eğlence kültürü pratiği olan Hip Hop, gündelik yaşamın yerel dinamikleriyle etkileşime girerek kısa sürede *underground* (yeraltı) bir sokak kültürüne dönüşmüştür. Kaya (2001: 145) Hip Hop'un,

ABD, İngiltere, Fransa, Hollanda ve Almanya gibi batılı toplumlarda yaşayan ve modern diasporalar olarak nitelendirdiği topluluklarda yaygın bir estetik form olduğuna dikkat çeker ve göçmen çocuklarının kimlik oluşumu süreçlerindeki önemini vurgular. Grave (2006: 448-449) Almanya’da yaşayan gençler arasında Rap müziğin yaygın olmasını, bu müziği yapmanın diğer müziklere göre nispeten daha kolay olduğuyula ilişkilendirir. Çünkü Rap müzik yapmak için ne formal bir müzik eğitimine ne de pahalı çalgılara ihtiyaç vardır. Ayrıca bu pratiğin gençler arasında kısa sürede yaygınlaşmasında, devlet destekli projelerin de etkisi belirgindir. Özellikle Türk ve Alman *sokak* çeteleri arasındaki sosyal gerilimleri yumuşatmak ve azaltmak amacıyla kurulan gençlik merkezleri kültürün yaygınlaşmasında önemli rol oynar. NaunynRitze gençlik merkezi, Chip gençlik merkezi ve BTBTM gençlik merkezi bunlara örnek verilebilir. Kaya (2000: 22) NaunynRitze gençlik merkezinin Türk gençleri arasında oldukça popüler olduğunu ve ayrıca 36rs, 36 Boys adlı *gangsta* gruplarının yanı sıra Islamic Force adlı Rap grubunun doğduğu yer olması açısından önemli olduğunu vurgular. Islamic Force Türkçe Rap’in öncülerinden olması bakımından önemlidir.

Bu merkezlerde gençlere yönelik sunulan faaliyetler: Break Dans, Hip Hop/Rap, Capoeira (Brezilya dansı), dağcılık, resim, fotoğrafçılık, vücut geliştirme ve tekvando vb. olarak sıralanabilir. Fuat Ergin’in açıklamaları da gençlik merkezlerinin Rap müzikteki önemini vurgular niteliktedir.

“Ve sonunda yolumuz Hip Hop mobil diye bir yere düştü. Gençlere, böyle devlet tarafından açılmış ve kayıt yapabilme imkanları olmayan, mesela müzik aletleri olmayan gençlere böyle bir imkan tanıdılar. Oraya gidiyosun işte ismini yazdırıyosun. Böyle, bi hafta sıranı bekliyorsun. Sonra gidip profesyonel bir şekilde hem müzik yapabiliyorsun hem de çok iyi kayıt yapabiliyorsun. Bundan yararlanmaya başladık ve ilk demolarımızı Hip Hop mobil denilen yerde kaydetmeye başladık” (Tüccar, 2011).

Gençlik merkezlerinin sağladığı olanaklar, günlük yaşamlarında karşılaştıkları sorunlarla ilgili Alman ana akım medyasında yer bulamayan Türk gençlerinin müzik aracılığıyla seslerini duyurmalarına imkân sağlamıştır denilebilir. Müzik tam da burada Attali’nin (2009:4) dediği gibi “toplumun bir aynası olarak” iş görür. Bir başka deyişle

azınlığın çoğunlukla girdiği dinamik ve diyalektik etkileşimden doğan, söyleme dayalı bir metindir Rap.

Bir eğlence kültürü pratiğinin *underground* bir sözsel dışavuruma dönüşmesi bu noktada büyük önem taşır. Türkçe Rap müzik, *politik müzik* olarak tanımlansa bile ilk kuşak Rapçiler, müziğini gündelik yaşamın izleriyle bezemiştir. Elbette ki bu müzik yapma biçimi ‘gündelik olan politik değildir’ söylemine kendisini hapsedmez. Başka bir deyişle gündelik yaşamın çalkantıları da ‘politik’ olarak tanımlanabilir. Ancak ilk kuşak müzisyenler kendilerini politik birer figür olarak görmekten uzaktır. Bu minvalde ilk Türkçe Rap örnekleri Neo-Nazi saldırıları, ötekileştirilmek, ikinci sınıf insan muamelesi görme gibi gündelik hayatın veçhelerinin birer yansımasıdır. Çünkü Rap, gündelik olan ile hem içkin hem de aşkın bir tahayyülde belirir. Bu bağlamda Killa Hakan ve Fuat Ergin’in söylemleri dikkat çekicidir.

“Her şey bizim için bi savaştı. Her şey bi kavgaydı bizim için, her şey. Hiç bi şey hemen kabul olmuyordu. Türk müsün bi Dakka. O bi dakkada işte bizim, böyle mesela o anda benim yumruk atmama sebep olabiliyordu misal. Ne demek ya, hep Türk böyle stop. Hep blok, hep blok alıyosun. Türk blok, sırf blok. Buraya kadar gelmişti ailelerimiz de belli. Köle gibi zaten çalışıyorlardı. Hep isyan. En sonunda işte Allahahtan Bülent İpek, İslamic Force’un kurucusu Boe-B “Killa” dedi “Bunu bu yolla da halledebilirsin, Hip Hop’la” (Tüccar, 2011).

“Hip Hop insanlara bir vana oldu. Ve buradan duygularını aktarabildiler. İçinde buldukları o ön yargıdan tut ta, İşte ikinci sınıf muamele görmekten. Bunların hepsini sentezleyip bu şekilde anlatabildiler...” (Tüccar, 2011).

Buradan hareketle bir eğlence kültürü pratiğinin kısa bir sürede, yaşanan yapısal dışlanma ve şiddet olaylarına karşı, bir söylem olarak politikleştiğini söylemek yanlış olmaz.

### 3.3.Gruplar

Her müziksel pratiğin *underground* bir oluşum evresinden söz etmek mümkündür. Bir başlangıç noktası belirleyebilmek ise oldukça güçtür. Böyle bir belirlenim kültür odaklı disiplinlerin doğasına da aykırıdır. Bununla birlikte bir müzik

pratiğine ilişkin *mihen* taşları olarak değerlendirilebilecek sanatçılar/gruplar o pratiğin, o zaman diliminde gerçekleşmeye başladığını imlemez. *Mihen* taşları müziksel pratiğin göze çarpmaya, dikkat çekmeye başladığı ya da önem arz edecek bir devinim kazandığı evrelerle ilişkili olarak düşünülmelidir. Bu bağlamda aşağıda belirtilecek olan sanatçılar/gruplar Türkçe Rap müziğin tarihsel sürecinde birer mihen taşı olarak değerlendirilebilir ancak Türkçe Rap müzik yapma ediminin başlangıç noktasına kesin bir atıfta bulunmaz.

### 3.3.1. Evrensel Barış Söylemi: Islamic Force

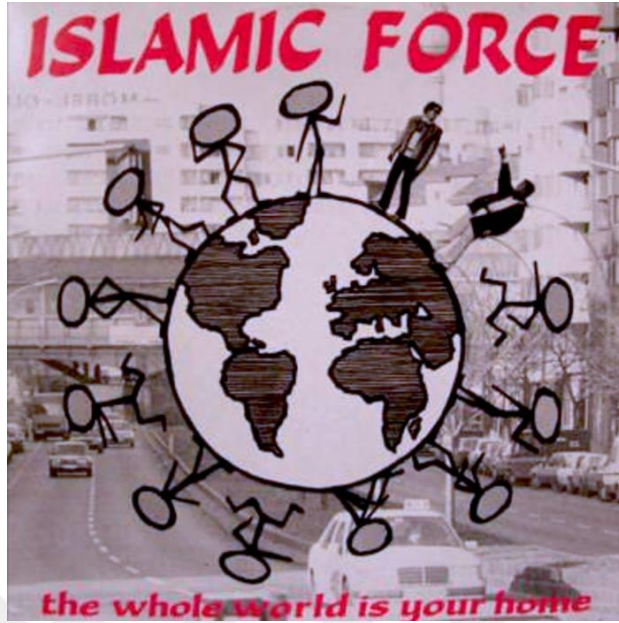
1986 yılında Berlin’de kurulmuş olan grup, farklı etnik kökenlerden gelen 4 kişiden oluşmaktadır. Grubun kurucusu ve söz yazarı Mc Boe-B (Bülent İpek - Türk), Mc Killa Hakan (Hakan Durmuş - Türk), Dj Derezon (Alman anne – İspanyol baba), Nelie (kadın, Alman anne – İspanyol baba). Islamic Force İngilizce sözlü Rap yapan bir grup olmasının yanında Berlin’deki ilk Türkçe Rap yapan gruplardan biridir.

Şarkılarının *beat*’lerini, genellikle Arabesk, Pop gibi müzik türlerinden aldıkları *sample* örnekleriyle Afroamerikan davul ritimleriyle birleştirerek yazıyorlar, bağlama, zurna ve ud gibi geleneksel Türk çalgılarını da kullanıyorlardı (Kaya, 2000: 175).

“İlk Türkçe Rap deneyimlerini başlatan gruplardan birisidir Islamic Force, kesin olarak. Ben onları seksen, ilk defa 86-87 senesinde tanıdım. Onların tarzı biraz daha farklıydı. Onlar ın müziklerinde, işte altyapı olarak eee Rap’ten aldıkları ritimleri kullanıp ve Türk motifleri işleyerek parçaların altyapısını oluşturuyordu. Fakat sözleri benim bildiğim kadarıyla çoğunlukla İngilizce’ydi. Yani daha çok İngilizce söz yazıyorlardı...” (Tüccar, 2011).

Grubun şarkı sözlerinde işlediği konular sadece Almanya’da yaşayan göçmenlerin karşılaştıkları yapısal dışlanma, ötekileştirilme, ırkçı saldırılarla vb. konularla sınırlı kalmayıp dünya barışı ve insanların kardeşliği gibi konuları kapsıyordu. 1993 yılında yayınladıkları “The whole world is your home” isimli albümlerinde aynı ismi taşıyan şarkının sözleri ve albümün kapak resmi grubun evrensel barış söylemini örnekler.





**Fotoğraf 2:** 1993 yılında yayınlanan albüm kapağı.

Ayrıca 1997 yılında yayınladıkları Türkçe sözlü “Mesaj” isimli albümün içinde bulunan “Bu Dünya” isimli şarkı sözleri de “The whole world is your home” isimli şarkılarının sözlerine çok yakındır.

Bu Dünya

Hepinizi bir arada görmek istiyorum

Abilerim kardeşlerim ve kız kardeşlerim

Bir dünya dolu bacı abi kardeş dayı

Bir büyük aile olalım derim

Patronsuz zenginle fakir arasında fark olmadan

Birinle anlaşabilmek ama dilinden anlamadan

Zenciye Japonu Hinti karıştırmayın

Beyninizi boşa çalıştırmayın

Ayırım kayırım yapmayın

Çünkü hepimizin memleketidir bu dünya

Nerde doğduğun önemsiz

Bütün dünya dünyamdır

Nerden geldiğin önemsiz

Bütün dünya dünyamdır

Bununla birlikte “Bu Dünya” isimli şarkının *beat*/altyapısında Barış Manço şarkılarından alınan *sample* seslerin kullanılması da dikkat çekicidir. Islamic Force ismi bilinçli bir şekilde seçilmiştir.

Grubun amacı İslamiyet’e karşı Alman toplumunun olumsuz ön yargılarını, klişelerini değiştirmek olduğu söylenebilir. Boe-B, Rapçilerin toplumsal rolleri için şunları ifade eder: “Bizler sokağın sesiyiz. Medya sokaklardaki hayatı hiçbir zaman sergilemez. Bizim yaptığımız şey, sokaktaki yaşantıyı müzik sahnesine taşımak ve bu zor yaşantıları insanlara müzik yoluyla anlatmak” (Kaya, 2000: 181). O dönemde Islamic Force’un yaptığı müzik *Oriental Rap*, *Anti-Racist Rap* şeklinde tanımlanmıştır. Elbette bunun temel sebeplerinden biri *beat*’lerinde kullandıkları geleneksel Türk çalgıları, Türk halk müziği ve Arabesk müzik motifleri/ezgileri olarak değerlendirilebilir. 1998 yılında Türkiye’de müzik piyasasına giren Islamic Force grubu, o dönem Türkiye’nin politik atmosferinde din ve laiklik eksenli konuların yoğun bir şekilde tartışma gündemi oluşturduğundan dolayı herhangi bir polemige mahal vermemek için grup isimlerini Kan-Ak olarak değiştirmeyi tercih etmişlerdir (Kaya, 2000: 174).

### 3.3.2. Bir Fenomen Olarak Cartel

Cartel, Almanya’nın farklı kentlerinde Rap yapan iki farklı grup Karakan (Kâbus Kerim, Alper Aga / Nürnberg), Da Crime Posse (Kiel) ve Erci-E isimli Mc’nin birleşmesinden oluşan bir gruptur. Grupta beş Türk, bir Alman ve bir Afro-Kübalı vardır. Cartel grubu aslında bir proje olarak ortaya çıkmıştır demek yanlış olmaz. Müzik burada gündelik yaşamın her alanında ayrımcılığa uğrayan etnik bir azınlığın kendini ifade aracı olarak iş görür (Grave, 2006: 450). Cartel grubunun aynı ismi taşıyan ilk albümleri farklı grupların şarkılarından oluştuğu için bir toplama albüm olarak değerlendirilebilir. Grup üyelerinden Alper Aga’nın Cartel oluşumundan önce *King Size*

*Terror* isimli bir grubu vardır. Grubun önem arz etmesinin sebebi “The word is subversion” isimli albümlerinde yer alan “Bir yabancıнын hayatı” isimli şarkının ilk Türkçe Rap şarkısı (1991) olarak kabul görmesinden kaynaklanır. Bu şarkı daha sonra 1997 yılında Karakan grubunun yayınladığı “Al Sana Karakan” isimli albümde bu defa “Defol Dazlak” ismiyle yayınlanmıştır. Cartel grubunun üyelerinden Kâbus Kerim ve Alper Aga grubun oluşumu hakkında şunları ifade eder:

“Almanya’da olabilecek grupları bir araya toplamaya çalıştık. Onlarla görüştüğ. Bunların arasında son Cartel oluşumunda olmayan insanlar vardı. [...] Wiesbaden’den Mic Force vardı, Berlin’den Islamic Force vardı Boe-B’nin. Fakat bunlar belli nedenlerden dolayı en son Karakan, Cinayi Şebeke (Da Crime Posse), Erci-E olarak kaldı” (Tüccar, 2011).

“1995 senesinde eee Cartel denen o proje, üç gruptan oluşan o grup öyle diyelim, bir albüm çekti. İşte farklı parçalardan oluşan. Her grubun ayrı ayrı şarkıları vardı. Bide, eee beraber kaydettiğimiz 111 ürettiğimiz bi şarkı vardı, Cartel şarkısı. Bu ilk olarak Almanya’da yayınlandı” (Tüccar, 2011).

Cartel’in Almanya’da yayınlanan ilk albümü ciddi bir ticari başarıya ulaşamamıştır. Ancak albümlerini Türkiye’de yayınlamaları Türkçe Rap müziğe farklı bir boyut kandırmıştır. Almanya’da 30000 civarında bir satış rakamına ulaşan albüm Türkiye’de 180000 adet satarak gündem oluşturmuştur (Çınar, 2001; 135). Ancak Grave (2006: 453) bu rakamları Almanya’da 20000’in altında Türkiye’de 300000’in üzerinde olarak verir. Rakamlar farklılık gösterse de asıl olan Cartel’in Türk ve sonrasında Alman basınında gündem olmasıdır. Albümlerinin Türkiye’de yayınlanmasıyla yakaladıkları büyük ticari başarı sonrasında Cartel’in konser için Türkiye’ye gelmesi ve ana akım medyanın bir kolu olan televizyon kanallarında video kliplerinin yayınlanması Türkiye’de bir kamuoyu oluşturmuştur.

Cartel grubu Rap müziğin Türkiye’de kendine özgü bir izlerkitle oluşmasında ve Rap müzik yapan müzisyenlerin sayısının artmasında önemli bir fenomen olarak işlev görür. Ancak, kendilerini ve müziklerini, Almanya’da yaşayan Türk’lere karşı yapılan ırkçı söylem ve edimlere bir tepki olarak konumlandırırken; Türkiye’deki izlerkitle grubun şarkı sözlerinde ve albümün görsel metninde var olan Türklük

vurgusunu farklı bir bağlamda alımlamıştır. Başka bir deyişle Türkiye’de Türk-Kürt kimliği sorunsalı ve Doğu bölgelerinde yaşanan terör olayları milliyetçi grupların, politik düşüncelerini Cartel grubu ile yeniden inşa etmelerine temel oluşturmuştur (Çınar, 2001: 140). Bu durum aynı zamanda müziksel metinlerden farklı simgesel anlamlar üretildiğine de örnek teşkil eder. Bu bağlamda Rap müzik kültürel kimlik ekseninde politik bir dışavurum aracı olarak değerlendirilebilir. Ancak tek bir örnek üzerinden Türkçe Rap müziğinin politik bir dışavurum olduğunu söylemek doğru olmamakla birlikte kültürel, ekonomik vb. etkenler bu müziğinin politik ekseninde öne çıkmasına sebep olmuştur denilebilir.

80’li Yılların ortalarından 1995 yılında Cartel grubunun Türkiye’de önemli bir ticari başarı kazanmasına kadar geçen süreyi Türkçe Rap’in ilk evresi olarak değerlendirmek mümkün. Bu evrede Almanya’da Rap müziğinin ticari bir kaygı taşımaktan öte, bir azınlığın çoğunluk toplumuna sesini duyurabilmek için bir söylem stratejisi olduğunu söylemek abartılı bir ifade olmaz.

Almanya’da Türkçe Rap müziğinin *mihenk taşları* olarak nitelendirdiğimiz Islamic Force ve Cartel grubunun dışında Fuat Ergin, Sert Müslümanlar, King Size Terror, Ünal ve bir kadın Rap sanatçısı olarak Azize A gibi isimlerde bu kültür için önemli figürlerdir. Ancak çalışmanın bu kısmında iki gruba odaklanmamızın temel nedeni yukarıda da belirtildiği gibi bu kültürel pratik için birer *mihenk taşı* olmalarıdır.

### 3.4. Türkçe Rap’in İkinci Evresi: Türkiye

1990’lı Yılların başlarından itibaren özellikle İstanbul, İzmir ve Ankara gibi büyük şehirlerde Rap müzikle ilgilenmeye başlayan gençlerden söz etmek mümkün. 1995 yılında bir fenomen olarak Cartel’in Türkiye’de gündem yaratması, tabiri caizse kendi hallerinde Rap müzikle uğraşan gençler için meşru bir zemin hazırlamış oldu. Sonrası, sokaklarda *underground* bir Rap hareketine dönüştü. Başka bir deyişle Cartel’in popüler olması ile Türkiye’de Rap atmosferi görünürlük kazanmaya başladı. Türkçe Rap için önemli isimlerden biri olan Turbo (Tunç Dindaş) bu durumu şöyle özetler: “Burda bazı gençler, gençlerin bu müzikten haberi vardı aslında ama tabii çok,

çok yeraltındaydı bunların hepsi. 95'te Cartel'in gelmesiyle Türkiye'de bir Türkçe Rap akımı doğmuş oldu..." (Tüccar, 2011).

Öncelikle, İstanbul'da Rap müzisyenlerin varlığı ve coğrafi olarak konumlanan bir Rap müzik ya da Hip Hop kültüründen bahsetmek mümkün olabilir. Diğer taraftan yerel anlamda bir *sound* oluşturduğunu da ifade etmek gerekir. Bu bağlamda Solomon (2005: 4) yayınladığı makalede İstanbul özelinde yaptığı alan araştırmasında İstanbul'un iki yakasında da Hip Hop topluluklarının varlığından bahsetse de, birçok Hip Hop'çunun özellikle Bakırköy'ün batı mahallelerindeki orta sınıftan çıktığını vurgular. Bu Hip Hop'çuların arasında Dr Fuchs, Silahsız Kuvvet (Sagopa Kajmer), Turbo (Tunç Dindaş) ve Nefret grubunu (Dr Fuchs ve Ceza'nın kurduğu grup) sıralar. Buradaki yoğunlaşmadan dolayı İstanbul'da Hip Hop kültürünün Bakırköy'le özdeşleştirildiğini belirtir ve bu bölgenin İstanbul'un Batı *Sound*'unu oluşturduğunu söyler. Bununla birlikte Ceza şunları ifade eder:

"90'lar döneminde mesela biz Rap müzik ürettiyorduk zaten. Ben Ceza olarak yine solo çalışmalarımı yapıyordum ve o dönem Kadıköy yakasını biz temsil ediyorduk. İşin ilk gençlik zamanları, işte ilk başladığımız dönemlerde hani biraz daha böyle bir ayırım vardı. Avrupa yakası ve Anadolu yakası gençleri olarak. Biz biraz daha getto, biraz daha hani Anadolu, Anadolu'yduk. Avrupa yakasında işte Fuchs ve diğer arkadaşlar vardı bu müziği üreten. Birbirimizle tanıştık ve Nefret grubunu kurduk. Bu *underground* camiada biraz daha fazla ses getirdi tabii ki bu olay" (Tüccar, 2011).

Ceza'nın ifadelerinden de anlaşılacağı gibi Rap müzik pratiğinin 90'lı yılları *underground* bir dönemdir. Bu olguyu yerel bağlamda kültürel pratiğin yeni yeni tanınmasına bağlamak mümkün. Diğer taraftan bu müzik türü ana akım müzik endüstrisi ile sürekli bir etkileşime geçmemiş, üretimin *Do it yourself* mantığıyla yapılması ve Hip Hop Jam olarak adlandırılan partilere katılımın 100 kişiyi geçmeyecek küçük bir kitle buluşması kültürel pratiğin *underground* olarak betimlenmesi için önemli göstergelerdir. 1997 yılında Tunç Dindaş'ın (Turbo) Blue Jean isimli dergide Hip Hop'la ilgili bir bölüm yazması ise kültürün yaygınlaşması ve tanınması için önemli bir referanstır. Bu bağlamda Tunç Dindaş'ın açıklamaları bir nevi durumu özetler niteliktedir:

“Hip Hop kültürünün yaygınlaşması 97 Temmuzdan sonra benim dergide yaptığım sayfalarla başladı çünkü o vakte kadar eee Hip Hop’çuların, Hip Hop kültürüyle uğraşan insanların bağlantıda bulunduğu bir yer yoktu. O sayfa sayesinde Türkiye’nin her yerindeki Hip Hop’çular birbirleriyle bağlantıya geçmeye ve nerde parti var onları duyup buluşmaya başladılar. Yani lokal kalmış gruplar seslerini duyurdular açıkçası” (Tekdemir, 2008).

1999 yılında Tunç Dindaş Rap müzik yapan Mc’leri bir araya getirip bir toplama albüm yapmayı düşünür ve bu bağlamda *Yeraltı Operasyonu* isimli albüm yayınlanır. Bu albüm Türkçe Rap müzik adına yayınlanmış ilk toplama albüm olarak değerlendirilir. Dr Fuchs: “İlk albüm olarak biz Yeraltı operasyonunu çıkardık. Yeraltı Operasyonu Türkiye’deki ilk şeydir. Eee Türkçe Rap hareketidir. Dünyadaki de ilk toplama albümdür Türkçe Rap adına. Tunç Dindaş hepimizi bir araya getirdi” (Tekdemir, 2008).

Yeraltı Operasyonu isimli albümde: Nefret, Silahsız Kuvvet, Yener, Statik, Susturucu, Ses isimli gruplar ve Mc’ler yer almıştır. Ayrıca Türkçe Rap özellikle 90’lı yılların ikinci yarısında Ceza, Dr. Fuchs ve Sagopa Kajmer gibi isimlerle anılırken 1997 yılında Bursa’da kurulan Güneşin Çocukları (Barikat grubu), İzmir’den Serin Karataş, Yener Çevik gibi isimler de dikkat çekmeseler de o dönemin ilkleri arasındadır.

2000’in yılının ilk yarısı medya ve internet teknolojilerinin sağladığı imkânların görece yaygınlaşmasıyla ilişkilidir. *Underground* müzik yapanların ivme kazandığı bir dönem olarak ta değerlendirilebilir. Buradaki vurgu izlerkitlenin yanı sıra özellikle kültürün uygulayıcılarını öne çıkarır. Çünkü diğer popüler müzik türlerinin aksine amatör olarak nitelendirebileceğimiz Rap müzik pratisyenleri oldukça fazladır. Denilebilir ki Hip Hop Jam partileri ve/veya sokak etkinliklerine katılan dinleyicilerin neredeyse yarısı kendi şarkılarını da yazan Mc’lerdir. Rap müziğin bu dönemini hala *underground* olarak değerlendirmek mümkündür. Ana akım medya ile ilişkiye geçmiş Rap müzik Mc’leri bir elin parmaklarını geçmez. Ceza, Sagopa Kajmer, Fuat Ergin ve Dr Fuchs öne çıkan isimleridir. Bunun yanında 2000’li yılların ilk yarısı hem İstanbul hem de İzmir’de dikkat çeken kadın Mc’lerdir. İstanbul’da Ayben (Ceza’nın kız kardeşi), Kolera (Sagopa Kajmer’in eski eşi); İzmir’de Kübra-Pınar (Rapangels) Demirkol

kardeşler kadın Mc'ler olarak dikkat çeker<sup>4</sup>. Ancak bu dönemde Dream Tv'nin Rap müziğe verdiği desteği de belirtmekte fayda var. Ayrıca 2004 yapımı Gora filminde Sagopa Kajmer'in hem oyuncu olarak hem de "Al bi de Burdan Yak" isimli şarkısıyla yer alması da Rap müziğin Ana akım medyada yavaş yavaş yer bulmaya başladığının bir göstergesidir. Bu yaşanan gelişmelere rağmen Rap müzik, bu dönemde, ana akım müzik endüstrisinin yatırım yapacağı bir sektör olarak görülmemektedir.

2000'in yılının ikinci yarısından itibaren 2015 yılına kadar geçen sürede, AisEzhel, Anıl Piyancı (İzmir), Gazapizm (İzmir), Sansar Salvo, Allâme gibi *underground* Mc'lerin, düzenlenen Rap partilerinde sahne almaları ve youtube kanallarına yükledikleri video klipler sayesinde kendi kitlelerini oluşturan, önemli Mc'ler olarak değerlendirilebilir. 2010 yılından günümüze kadar ve özellikle 2014 sonrası Rap müzik pratiğinin yükselişe geçtiği, ana akım medyanın birçok kolunda görünürlük kazanmaya başladığı bir dönemdir. Bunları genel hatlarıyla, reklam müzikleri; filmler; diziler; özel ve devlet kurumlarının tanıtım videoları; Siyasi partilerin seçim kampanyalarında kullanılan tanıtım videoları olarak genellemek mümkündür. Bununla birlikte birçok Mc müzik endüstrisindeki majör plak şirketlerinden bandrollü albüm yayınlamış, Mc'lerin youtube kanallarında yayınladıkları video klipler milyonları bulan izlenme oranlarına ulaşmıştır. Ayrıca instagram gibi sosyal medya hesapları da azımsanmayacak takip oranlarına ulaşmıştır.

### 3.5.Müzik Endüstrisi ve Rap Müzik İlişkisi

Müzik endüstrisi ticari faaliyetler bütünüdür. Bir ticari faaliyet elbette maksimum kar amacı taşır. Günümüzde popüler müzikler, müzik endüstrisinde *hardcore* bir öneme sahiptir. Burnett'in (1996) belirttiği gibi popüler müzik, pazar koşulları altında üretilen, dağıtılan ve tüketilen bir emtia şeklinde gelişmiş olan ve ne tür fonogramların üretileceği, onları kimin yapacağı ve bunların topluma nasıl sunulacağı konularında da bu pazar koşullarından kaçınılmaz bir şekilde etkilenmekte olan bir

<sup>4</sup>Bu bilgiler Demokrasi Meydanı/Bostanlı/İzmir'de 5.12.2015 tarihinde katıldığım *Rap günü vol. 4* isimli *A-capella/Freestyle* etkinliğinde Kübra Demirkol ile yaptığım söyleşide elde edilmiştir.

endüstridir (Akt. Darcan ve Ergun 2015: 1253). Frith müzik endüstrisini sermayesel, teknik ve müziksel söylemleri bir araya getiren bir süreç olarak değerlendirir (2000: 73).

Plak şirketlerini üç ana başlıkta toplamak mümkündür. Bunlardan ilki büyük (majör) olarak adlandırılan ve pazarın büyük bir bölümünü elinde tutan ulusal/uluslararası plak şirketleridir. Bu tür şirketler genellikle kendi stüdyolarına ve çoğaltım imkânlarına sahip şirketlerdir. Ayrıca reklam, pazarlama ve dağıtım ağlarına da sahiptirler. İkinci tür olarak adlandırabileceğimiz şirketler ise görece orta ölçekli küçük şirketlerdir. Bu şirketler ise genellikle hem büyük şirketlerle hem de bireysel prodüksiyonlarla iş birliği yaparlar. Çünkü onların bir emtia üretiminin tüm maliyetlerini karşılayacak ekonomik güçleri yoktur. Bunun için basım, dağıtım, reklam vb. alanlarda büyük şirketlerin desteklerine ihtiyaç duyarlar. Ancak bu şirketlerinde amacı elbette kar payını maksimuma çıkartmaktır. Bu küçük şirketlerin birçoğunun fiilen büyük şirketlerin kontrolü altında olduğunu söylemekte yanlış olmaz. Üçüncü grubu ise Atlantik'in iki yakasında farklılaşan tanımlamalarla 'alternatif plak şirketleri' ya da 'İndie' (*independent*/bağımsız) plak şirketleri oluşturur. Bu şirketler ise ucuz üretim mantığıyla kurulur ve genellikle yerel üretim/dağıtım ağları tarafından desteklenir (Darcan ve Ergun 2015: 1254). Bu plak şirketlerini birbirinden bağımsız düşünmek yanıltıcıdır. Tam aksine bu şirketler birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Rowe, bu şirketlerin karşılıklı bağımlılıklarına dikkat çeker. Örneğin büyük şirketler ne olacağını öngöremedikleri sanatçı/gruplara yatırım yapmak istemez. Bunun yerine küçük veya bağımsız şirketlere destek verir ve sanatçı/grubun piyasadaki akıbetini izlerler. Sanatçı/grup'un gerçekten büyük bir yatırımı kâra dönüştüreceği sonucuna varılırsa, artık büyük şirketlere tabiri caizse transfer olması mümkündür. Bu aynı zamanda büyük şirketler ve bağımsız şirketler arasında bir eş yararsallık (*symbiotic*) durumuna da gönderme yapar. Başka bir deyişle büyük şirketler riskli yatırımlar yapmak istemez onlar için, bağımsız şirketlerde görece belli bir başarı (satış rakamına ulaşmış) yakalamış müzisyen/grup'lara yatırım yapmak daha az risklidir. Böylece Rowe'un da nitelendirdiği gibi bağımsız şirketler büyük şirketler için "test edilmiş ürünleri çekip almalarını sağlayan fidanlık olarak işlev görür" (1996: 54). Ancak bu tek yönlü bir olgu değildir.



20. Yüzyılın son ve 21. yüzyılın ilk çeyreğinde bireysel internet kullanımının küçük maliyetlerle elde edilebilmesi müzik endüstrisini etkilemiştir. 20. yüzyılın sonlarına kadar müzik endüstrisinde büyük (majör) ve görece daha küçük (minör) şirketlerden söz edilebilirken, 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılın ilk çeyreğinde ‘bireysel prodüksiyonlar’ yaygınlık kazanmıştır. Dolayısıyla bu bireysel prodüksiyonlar müzik endüstrisi ile doğrudan ve/veya dolaylı bir şekilde etkileşime dahil olmuştur. Bunun en belirgin örneklerini bireysel prodüksiyonlar olarak üretilen *single* olarak adlandırılan bir veya iki şarkıdan oluşan çalışmaların internet üzerinden dolaşıma sokulup belirli bir dinlenme/izlenme oranına ulaştığında plak şirketlerinin dikkatini çekmesi olarak verebiliriz.

Yerel ve küresel ölçekte, bireyler ve/veya topluluklar arasında internet dolayımı -anında- iletişim kurabilme imkânı, bu çalışmada ele aldığımız *mainstream* ve *underground* kavramlarını yeniden ele almanın gerekliliğini gündeme getirir. Diğer taraftan, hem akademik çalışmalarda hem de alan araştırması sürecinde görüşme ve söyleşi yaptığım Rap müzik ilgililerinde (ister Mc isterse dinleyici olsun) *mainstream* ve *underground* kavramlarının sınırları net değildir. Akademik çalışmalarda *mainstream* genellikle belirli norm, değer ve ideolojilerle, ekonomik güç tekellerini ellerinde barındıran, maksimum kâr amacını taşıyan ulusal/uluslararası şirketler olarak değerlendirilir. *Underground* ise bunun tam tersi olarak konumlandırılır. Ancak yine de net bir tanımdan söz etmek mümkün değildir. Buradan hareketle, öncelikle söz konusu kavramlarla neyin ifade edildiğine sonrasında bu tez çalışmasında kavramların neyi/neleri vurguladığını açıklamak ve tanımlamak zorunluluğu ortaya çıkar.

Ana akımı merkezi bir hiyerarşinin en üst noktası olarak değerlendiren Fonarow, ulusal listelerde görünen müziklerin çoğunu belirleyen ana akım olduğunu ifade eder ve halkın geniş kesimlerine hitap ettiğini vurgular. Ana akım müzik, milyonlarca eve girmeyi başarmak isteyen ve bu amacını gerçekleştirmek için reklam, tanıtım ve pazarlama gücüne sahip olan endüstriyi ifade eder (Fonarow, 2006: 63-64). Başka bir çalışmada Dönmez (2019) ana akımı farklı bir şekilde ele alır. “Belirli müzik alt türlerinin kendisine bağlı olduğu temel/geleneksel tür, ‘ana akım’dır (main-stream). Ana akımın en önemli özelliklerinden biri, bahsi geçen türe ait ilk örneklerin de ana

akım türü içerisinde verilmesidir” (Dönmez, 2019: 18). Buradan hareketle Dönmez, bir müzik türünün en geleneksel, en temel olanının ana akım olduğunu vurgular ve her müzik türünün bir ana (main) bir de alt (sub) akımı olduğunu söyler. Verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi kavramın ortak ve net bir tanımı bulunmamaktadır. Bununla birlikte *underground* kavramının da net bir tanımı yoktur. Thomas Solomon, İstanbul özelinde Hip Hop toplulukları içinde yaptığı alan araştırmasında *underground*'un ticari olarak piyasaya sürülmeyen şarkıları işaret ettiğini vurgular (Solomon, 2005: 4). Ancak, teknolojik değişimler Mc'lerin kendi kayıtlarını plak şirketlerine ihtiyaç duymadan kaydedebilmeleri ve kaydedilen bu müziksel metinleri çoğaltıp, dağıtılabilmek imkânına erişebilmelerine olanak sağlar. Başka bir deyişle Mc'ler, albümlerini *do it yourself* şeklinde üretilen, ticari bir ürün olarak izlerkitlelerine sunabilme imkânına erişmişlerdir. Bu bağlamda *underground* gayri resmi yollarla üretilen ve tüketilen albümleri ve sanatçıları vurgular.

*Underground*, bir emtia olarak müzik ürününün üretim ölçeğinde *mainstream* 'e göre daha az bir dinler/izler kitleye ulaşabilen, düşük bütçeli, nispeten ucuz maliyetli ve bununla birlikte sanatçının hem üretimi hem de dağıtım işlerini üstlendiği kayıtları, ürünleri ve sanatçıları işaret eder. Bununla birlikte bandrolsüz albüm yayınlamak Hip Hop kültüründe farklı anlamlar da taşır. *Underground* Rap müzik ilgilileri arasında sanatçının özgür üretimini ifade eder. Başka bir deyişle *underground* sansüre hayır demektir. Sanatçının şarkılarında anlatmak istediklerini, jargon, dil ve argo içeriğiyle olduğu gibi paylaşmasıdır. Çünkü bir Mc *mainstream* olduğu zaman (yani bir plak şirketiyle anlaşma yapıp albüm yayınladığında) çeşitli kısıtlamalarla karşı karşıyadır. Bu kısıtlamalardan en önemlisi sözel içerik kısmındadır. Yazılan *lyric*'ler söz konusu plak şirketinin toplum tarafından tepki almasına neden olmamalıdır. Bu yüzden birçok Rap müzik sanatçısı ana akıma dahil olsa da süreklilik göstermez ve kariyerini *underground* olarak devam ettirmeyi tercih eder. İzmir özelinde Cash Flow, Yener Çevik bu duruma örnek gösterilebilir. Ayrıca yerel terminolojide *mainstream* ve *underground* kavramları hem yapılan albümleri hem de sanatçıları nitelendirmek için kullanılır.

Buradan hareketle ölçeği ne olursa olsun müzik endüstrisine eklenmiş büyük (majör), küçük şirketler ve 'alternatif plak şirketleri' ya da 'İndie'

(*independent/bağımsız*) plak/kaset şirketlerini ve sanatçıları *mainstream* olarak tanımlıyorum. Başka bir deyişle bandrollü olarak çoğaltılan ve dağıtılan albümleri *mainstream* bandrolsüz olan ve sanatçının sadece kendi imkânlarını kullanarak (*do it yourself*) şeklinde çoğaltılan ve dağıtımını da sanatçının kendisinin üstlendiği albümleri ve sanatçıları da *undergorund* olarak sınıflandırıyorum.

### 3.5.1. Simbiyotik Bir Olgu Olarak *Mainstream- Underground* Etkileşimi

Bir biyoloji terimi olan simbiyoz genel anlamda eş yararsallık olarak ele alınsa da kendi içinde üç farklı duruma göre değerlendirilir. Bunlar kommensalizm, mutualizm ve parazitizm'dir. Simbiyoz etimolojik olarak herhangi bir ön yargıya işaret etmeden yalnızca birlikte yaşamak demektir (Keeton, Gould 1999: 483). Bizim bu çalışmada kullandığımız anlamda simbiyoz, mutualizme denk gelir. Her iki türe de yarar sağlayan bir tip simbiyotik ilişkidir. Çoğu durumda bu kategorilerden hangisinin kullanılacağı çok önemli değildir (Keeton, Gould 1999: 484). Buradan hareketle *symbiotic* kavramını eş yararsallık anlamında yani her iki türe de fayda sağlayan, aralarında karşılıklı bir yararlılık durumuna atıfta bulunarak kullanıyoruz. Daha önce ifade edildiği gibi müzik endüstrisindeki bu eş yararsallık (*symbiotic*) günümüzde bireysel prodüksiyonlar da eklemlenmiştir. Müzisyenler kendi imkânlarıyla hazırladıkları albümleri ve/veya şarkıları internet üzerinden dolaşıma sokup kendi dinler/izler kitesini oluşturabilmekte hatta plak şirketlerinin dikkatini çekip daha sonrasında albüm yapma imkânına erişebilirler. Türkiye'de buna örnek olarak Gökhan Türkmen, Öykü-Berk, Grup 84 gibi isimler gösterilebilir. Bu örnekler daha da çoğaltılabilir. Rap müzik özelinde Tankurt Manas, Joker gibi isimler örnek olarak gösterilebilir.



## **4. BÖLÜM**

### **İZMİR RAP SCENE**

## 4. BÖLÜM

### İZMİR RAP SCENE

İzmir eski çağlardan beri etkin bir liman kenti; nüfus bakımından günümüz Türkiye'sinin üçüncü büyük şehridir ve Türkiye ölçeğinde bir metropol olarak değerlendirilebilir. İzmir, farklı etnik kökenli (Türkler, Kürtler, Rumlar ve Ermeniler vd.) topluluklardan oluşmaktadır. Bununla birlikte merkez- çevre diyalektiğini yeniden düzenleyen göç olgusu da önem arz eder. Göç, kültürün ve dolayısıyla müzik pratiklerinin değişmesine etki eden bir olgudur. Dolayısıyla bu farklı toplulukların kendine özgü kültürel yapıları vardır. Müzik özelinde bu kültürel dokuların izlerini, müzik pratiklerinde okumak mümkündür. Bununla birlikte İzmir, popüler müzik türlerinin üretim/tüketim ekseninde ulusal/ uluslararası etkileşime açık hale geldiği bir şehirdir.

1950'li Yıllardan itibaren, eğlence mekânları olarak değerlendirilen gazinoların Uluslararası İzmir Fuarı ile özdeşleşmesi ve Bununla birlikte Zeki Müren, İbrahim Tatlıses, Emel Sayın, Ferdi Tayfur, Tanju Okan, Bülent Ersoy, Sezen Aksu gibi birçok sanatçının bu gazinolarda sahne alması, şehrin popüler müzik türleri ile etkileşiminde önemli bir yer tutmuştur. Birçok sanatçının ün kazandığı ve/veya şöhretini arttırdığı platformlar olarak bu gazinolar, 90'lı yıllarda özel televizyonların yaygınlaşmasına kadar önemli bir işleve sahip eğlence mekânlarıydı.

*Scene* kavramının genellikle ortak bir paylaşım içinde bulunan ve homojen olmayan insan topluluklarına vurgu yapmak için kullanıldığını daha önce ifade etmiştik. Buradan hareketle *scene*, belirli bir müzik türü ekseninde toplanmış dinleyiciler ve müzisyenlerin oluşturdukları etkinlikler ve etkileşimler bütünü olarak değerlendirilebilir. İzmir ölçeğinde Rap müzik, Hip Hop kültürü çevresinde zevk/estetik değerlerin bütünleştiği; popüler müzikler içinde farklılaşan bir tür ve kendine özgü bir *sound*'u olan; ulusal/uluslararası endüstriyel süreçlerle etkileşime açık; hem müzisyen

hem de dinleyici profilleri bağlamında sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik farklılıkları kapsayan pratikler bütünüdür.

Dolayısıyla bu pratikler bütünü bir *scene* olarak ele alınabilir. Bununla birlikte küresel ölçekte ilişkiselliğe açık olan Rap müzik pratikleri üretildiği yer/mekân içerisindeki farklı müzik pratikleriyle de etkileşimin bir ürünüdür. Bu bağlamda *scene* kavramı Rap müziği sınırlandırmak için anahtar bir kavram olarak öne çıkar. Kentsel mekânla ilişkiselliği bağlamında ele aldığımız *scene*'e bir 'metafor' olarak 'atmosfer' diyebiliriz. Başka bir ifadeyle İzmir Rap atmosferinin kendine has yerel dinamiklerini kavramsal düzeyde açıklayabilmek için *scene* bir kaldıraç görevini hak eder. *Scene*'leri farklılaştıran en önemli özellik, temellük edilen unsurların yerel dinamiklerle etkileşimi sonucunda ortaya çıkan yerel *sound*'lardır. Bu yüzden *scene*'ler yerel *sound*'lardan bağımsız düşünülemez.

Diğer taraftan (bir) popüler müziğin üretim ve tüketim süreçleri (bir) kültür ile ilişkiselliğinde öne çıkar. Bu yüzden araştırmacının araştırma nesnesinin üretim-ürün-tüketim süreçlerini bütünlüklü olarak incelemesi kuramsal analiz için önemlidir. Bununla birlikte araştırmacılar ele aldıkları konuyu genellikle dönemleme yahut dönemleştirme eğilimi gösterirler. Dönemleştirme ele alınan olgular bütününe dönüm noktalarını, önemli uğraklarını, kilometre taşlarını ve araştırma nesnesinin tarihsel süreç içinde değişimini anlaşılır bir şekilde ifade edebilmek için önemlidir. Dönemlere ayırmanın geçerli olabilmesi için açıklayıcı değerinin ve tanımlanmakta olan dönemin gerçek gelişmelerini yansıtması gerekmektedir (Zürcher, 2006: 11-12). Bu bağlamda Türkçe Rap müziğin değişen üretim, ürün ve tüketim süreçlerinin etkisiyle İzmir özelinde tarihsel arka planını 10ar yıllık periyotlarla incelemek mümkündür. Bu periyotları belirleyen farklı dinamikler vardır. Pratiğin ana akım medya ile diyalektik ilişkisi, medya teknolojilerinin değişimi/ ulaşılabilirliği, Rap müzik *beat*'lerinin oluşturulmasındaki değişen teknikler vd. bu dinamiklere örnek olarak gösterilebilir. Buradan hareketle İzmir Rap atmosferini 1995-2005; 2005-2015; 2015-2019 Yılları arasında üç aşamada ele almak mümkündür. Genel hatlarıyla bu dönemleri ifade edecek olursak 1995-2005 Yılları Rap müziğin görünürlük kazanmaya başladığı ve bir meşruiyet zemininin olduğu yıllardır. 2005-2015 Yılları ana akım müzik endüstrisinin

bir yatırım alanı olarak Rap müziğe yönelmeye başladığı dönemdir. 2015-2019 Yılları ise Rap müzik kültürünün bir popüler müzik türü olarak ana akıma eklemlendiği süreci imler. İlk iki dönem kültürün yapıcıları ve uygulayıcıları tarafından sözsel olarak ifade edilen malumatlar ve akademik çalışmalara referansla, 2015-2019 yılları arasındaki süreç gözlem, katılımcı gözlem ve görüşmeye dayalı tekniklerin kullanıldığı alan araştırmasından elde edilen verilerin ağırlığıyla sınırlandırılmıştır.

#### 4.1. 1995-2005 Yılları Arasında İzmir Rap Atmosferi

İzmir Rap atmosferinin tarihsel izlerini 90'lı yılların ortalarına kadar götürmek mümkündür. 90'lı yılların ikinci yarısı, Türkçe sözlü Rap müziğin Türkiye'de, dolayısıyla İzmir'de görünürlük kazanmaya başladığı dönemdir ve analogik olarak Türkçe Rap müziğin emekleme dönemi olarak değerlendirilebilir. Emekleme üstündeki vurgu Mc'lerin *beat* ve *lyric*'leri nasıl, ne şekilde üretebileceklerine dair öğrenme süreçleri; müziksel pratiğin yeni yeni tanınmaya başlaması ve pratiğe dair izlerkitlenin görece küçük ölçekli gruplardan oluşuyor olmasından kaynaklanır. Çünkü Rap yapmak formal bir eğitim sürecine tabi değildir yani kurumsallaşmamıştır. Yeni bir müziksel pratiğin, ilk yapıcılarının ortaya çıkması, Mc sayısının görece az ve bu bağlamda onu tüketen bir izlerkitlenin küçük ölçekli gruplardan oluşmasından dolayı bu 10 yıllık sürece aynı zamanda başlangıç olarak okumayı da olanaklı hale getirir. Başka bir deyişle bu yıllarda üretim ve tüketim bağlamında Rap müzik *underground* bir pratik olarak görünürlük kazanır.

Müzik metinlerinin üretimi *do it yourself* şeklinde gerçekleşir. *Beat*'lerin yazılması tam da Hebridge'in (2003) bahsettiği gibi 'kes yapıştır' yöntemiyle üretilirken her Mc kendi *lyric*'ini yazar. *Beat* ve *lyric* şarkıyı oluşturur. İzmirli Mc'lerin yazdıkları şarkıları dinleyici kitlesiyle buluşturmaları genellikle küçük ölçekli sokak etkinlikleri ve Hip Hop Jam partileriyle gerçekleşir. Bir performans türü olarak konserlere, o yılların yerel terminolojisinde Hip Hop Jam partileri karşılık gelir ve yaklaşık 40-50 kişilik küçük dinleyici gruplarından söz edilebilir. Ancak Hip Hop Jam partilerinin önemli özelliği: Break Dansçılar, Grafiti yazarları ve Mc'lerin katılımıyla gerçekleşmesidir. Başka bir ifadeyle ilk dönem Rap müzik atmosferinin en önemli belirleyicisi olarak

çoklu pratikler dizisi 1995-2005 arasını işaret eder. Yani performanslar sadece Mc'lerin *Rap yapması* üzerine kurulu değil, Break Dans ve Grafiti'yle birlikte kolektif eylemlerin bütünü olarak anlam kazanır. Bu nedenle bütünleşik Hip Hop'un parçalı Rap'e doğru tarihsel bir hat izlediğini belirtmek gerekir.

İzmirli Mc'lerin demo olarak adlandırdıkları kayıtlarını yani yazdıkları şarkılarını görece yerel ötesi bir izlerkitleye ulaştırabilmeleri 90'lı yılların sonuna denk gelir. Rap müzik ilgililerinin iletişim kurmalarını sağlayan araçlar mektuplar ve Fanzinlerdir<sup>5</sup>.

Ayrıca internet kullanımı (sayıları az da olsa Hip Hop kültürü ve Rap müzik ile ilgili bloglar) anlık iletişim için ön plana çıkar. Farklı şehirlerdeki kitlelerin birbirinden haberdar olması ve iletişim kurması internet aracılığıyla ilişkiselliği ve bağlantıyı hızlandırır. Ancak yerel ölçekli Hip Hop kültürü ilgililerinin iletişim kurmalarında en önemli figür İstanbul'da yaşayan hem Grafiti yazarı hem de bir Mc olan Tunç (Turbo) Dindaş'tır. Dindaş (Turbo) 1997 yılından itibaren Blue Jean dergisinde Hip Hop bölümü yazmaya başlar. Dindaş insanları Hip Hop kültürü, Rap müzik, Break Dans ve Grafiti hakkında bilgilendirmenin yanında buluşmalar, konserler vb. etkinlikler planlayabilmek için dergiyi bir iletişim mecrası olarak kullanır. Kendi söylemlerinde de belirttiği gibi amacı kültürün yaygınlık kazanmasına hizmet etmektir. Başka bir deyişle o dönemin söylemi tek bir pratiğe işaret etmez. "Hip Hop olmak, Hip Hop ruhu" vb. söylemler tek bir pratiğin değil çoklu pratikler bütünü olarak Hip Hop kültürünün meşruiyet kazanmasına yöneliktir.

---

<sup>5</sup> Fanzinler de do it yourself yöntemiyle üretilen, kültür ile ilişkili röportajlar, karikatürler, fotoğraflar ve yazılardan oluşan underground, görece küçük ölçekli iletişim araçlarıdır. Ancak fanzinler, medya teknolojilerinin gelişimi, buna bağlı olarak sosyal medyanın aktif kullanımı ve başat iletişim aracının sosyal medya olmasından dolayı günümüzde önemini yitirmiştir.





**Fotoğraf 3:** 2015 yılında İzmir’de yayınlanan bir fanzinin ön kapağı.

İzmirli Rap sanatçısı Yener Çevik’in söylemi Rap müzik için Blue Jean dergisinin ne kadar önemli olduğuna işaret eder. “Blue Jean diye bir dergi vardı. Orda Hip Hop sayfası vardı Tunç Dindaş’ın önderliğinde. Onon sayesinde oralara yazılar yazıyorduk. Ordan arkadaşlarla buluşuyorduk, onlar bizimle buluşuyordu. Adreslerinden; gidip, birbirimize mektuplaşarak yayıldı yani bu iş” (Görüşme, 28.01.2018). İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerde gerçekleştirilen Hip Hop Jam’ler için yine Blue Jean dergisi önemli bir işleve sahiptir. Çevik’in, İzmir’de konserler nasıl oluyordu sorusuna verdiği yanıt o dönemin terminolojisine vurgu yapar. “Tabi. Blue Jean’den yayınlanıyordu, orda Hip Hop sayfasından. Ankara’dan insanlar geliyordu, İstanbul’dan insanlar geliyordu. Mesela orda konser oluyordu. Konser de değil aslında Hip Hop Jam bunlar. Break Dans, Grafiti, Rap hepsi karışık böyle. Hem B-

boy'un hem Rapçinin; komple Hip Hop kültürünün içinde olduğu her şey vardı yani” (Görüşme, 28.01.2018).

Yener Çevik'in söylemi performansların zaman içindeki değişimine işaret eder. O dönemin Rap atmosferinde gerçekleşen performanslar etkinlikler ve Hip Hop Jam'ler olarak değerlendirilebilir ancak etkinliklerle Hip Hop Jam'ler arasındaki ayrım bugünkü gibi net değildir. Zira Hip Hop Jam'ler de ücretsiz ve görece katılımcı sayısı bakımından 40-50 kişilik performanslardır. Ancak 50 kişilik bir dinleyici kitlesine ulaşan performanslar dönemin koşullarında bugünün konserleriyle eş değer görülür. İzmirli Rap sanatçısı Serin Karataş bu konu ile ilgili şunları ifade eder:

“O yıllar bugünlerden çok farklıydı. Böyle büyük konserler yoktu. Kimse doğru dürüst ün nedir, şöhret nedir, nasıl olunur bilmiyordu. Kafelerde, barlarda küçük partiler olurdu. 50 kişilik bir mekân tutulur, en fazla 20-30 kişi gelirdi. Ancak o zamanın 20-30 kişisi bugünün 200-300 dinleyicisine bedeldi. Daha coşkulu, daha samimi bir ortam vardı. Herkes birbirini tanıyordu. Şimdi imkânlar daha iyi tabi; o dönemde ses sistemi falan berbattı, müzik kötüydü ama ortam sıcaktı. Para zaten kazanılmıyordu. O kadar kitle yoktu çünkü” (Görüşme, 27.05.2017).

İzmir'de (2019) artık Hip Hop Jam performanları kalmamıştır. Kültürün bileşenleri farklı mekân ve uzamlarda görünürlük kazanır. Break Dans özellikle üniversitelerin dans toplulukları tarafından gerçekleştirilen dans yarışmalarında ön plana çıkarken, Rap müzik performansları etkinlik ve konserler olarak görünürlük kazanır. Bu değişim Rap müziğin artık kendine özgü bir yol izlemesi bağlamında önem taşır.

İzmir'deki Rap müzik pratiğinin ilk kuşağı olarak değerlendirilebilecek isimler; Yener Çevik, Serin Karataş, Monoman (Emin), Dumanyak (Osman Çınar), Cash Flow (Çağdaş Küçükaydın) bu şekilde sıralanabilir. Bu isimler 90'ların sonunda *fame* olmaya aday *underground* Mc'lerdir. Bu Mc'ler ancak 2000'li yıllarda belirli bir fan kitlesine ulaşarak *fame* Mc'ler olarak tanınmaya başlar. Bu Mc'lerin bazıları toplama albümler ve solo albümler olarak ana akıma müzik endüstrisine dâhil olmuşlardır ancak bu bir süreklilik göstermemiştir. Ayrıca o dönemde kısa bir süre de olsa Dumanyak, Yener Çevik ve Serin Karataş İzmir'de aynı evde yaşamış ve dolayısıyla birbirlerini etkilemişlerdir.

İzmirli ilk kuşak Mc'lerin Rap müziğe yönelimleri farklı bağlamlarla görünürlük kazanmıştır. 90'lı Yılların ortalarında hobi olarak Rap müzikle ilgilenmeye başlayan ve bugün (2019) hala *underground* bir Rap sanatçısı olan Karataş'ı ayrıcalıklı kılan Rap sanatçısı olmasından önce Break dansla ilgilenmesi, *B-boy* olmasıdır ancak yaşadığı sağlık sorunundan dolayı Break dansı bırakmak zorunda kalmış ve sonrasında Rap müziğe yönelmiştir.

“Ya Break Dans şey işte. Sokak zamanlarında, biz sokakta kaldığımız zamanlarda, İzmir fuarında daha çok kalırdık. Orda da bir pist var. İşte piste geliyorlar, dans ediyorlar falan. Biz de özeniyoz, sokaktayız zaten yapacak hiç bi şeyimiz yok. Bi şey yapalım. Baktım değişik şekiller falan, iyice merak sardım ben bu işe. 94 falandı ben bu işe başladığımda” (Görüşme, 27.05.2017).

Karataş'ın Rap müziğe yönelimi daha sonraları ve yine hobi amaçlıdır. Yaptığımız görüşmelerde ilerde hatıra kalması için kayıtlar aldığından bahsetmiştir. Bu bağlamda Mc'leri de amatör (hobi amaçlı) ve profesyonel olarak iki farklı kategoride toplamak mümkündür. Ancak yerel terminolojide böyle bir ayırım yoktur. Yerel terminolojide Mc'ler *fame* ve *non-fame* olarak adlandırılır. Bununla birlikte Yener Çevik, Rap müzikle ilk ne zaman ve nasıl ilgilenmeye başladınız sorusunu şu şekilde cevaplar:

“ilk, sene 1989 Trt 2’de dizi vardı bir tane ‘Fake Boystar’ diye. Orda üç tane siyahi arkadaş var. E tabi çocuktuk, o zaman 10 yaşıdayız. Abime dedim ki bunların bana kasetini alsana abi. (*kısa bir süre bekledikten sonra*) tabi hoşumuza gidiyor o sıra. Biz kenar mahalledeyiz. Televizyonda görüyo, biliyon işte televizyonda uydu muydu yok zaten. Abim de gidiyor onların kasetini arıyor, bulamıyor ama içinde üç tane siyahi olan kişiyi alıyor. Onların kasetini alıp getiriyo. Bu albümün adı Run DMC. Run DMC orda da üç siyahi var. Tabi o sıra çocukluk hevesi başlıyoz dinlemeye onları. Onların ardına tabi ortaokul çağı falan filan geliyor. Biz tabi dinliyo onları. Abim Malcom X’in kitabını getirdi. O Malcom X’in kitabını bi okudum. Anaaa dedim başka coğrafyalarda bizimle aynı dertleri yaşayan insanlar varmış. Demek ki dedim ben doğru müziği dinliyorum. Ordan devam ettik. Sonra işte sene 92-93 gurbetçi kardeşlerimizden kasetler gelmeye başladı Türkçe, Almanya’dan. Çok şaşırdık. Şok olduk yani. Bildiğin şok. Türkçesi yapılıyor bu işin” (Görüşme, 28.01.2018).

Çevik'in bu açıklamaları müzik pratiğine yüklenen estetik anlam, farklı coğrafyalarla ilişkisi bağlamında kendi söylemini meşrulaştırma çabası ve sosyo-ekonomik problemlerin başlangıç motivasyonu olarak ifade edilmesi açısından önemlidir. Rap müziğe başlaması bağlamında Çevik aynı zamanda, Tunç Dindaş'ın 1997 yılında yayınladığı "Yeraltı Operasyonu" isimli albümde de "Liseli Genç" ve "Töre" isimli şarkılarıyla yer alan bir Mc'dir. Rap müziğin Türkiye'de ilk yaygınlaşmaya başladığı 90'lı yıllarda İstanbul'a paralel olarak İzmir'in de aktif olması önemlidir. Bununla birlikte Mc'lerin kayıt alma olanakları da kısıtlı ve yüksek maliyetlere neden olmaktadır. Bu da elbette atmosferi etkileyen başka bir etkidir. O dönemlerde Rap yapan ama daha sonra bırakan isimler de vardır. Bunlardan biri Şervan Alpşen'dir. O zamanlar kayıt yapabilecek bir stüdyo bulmanın çok zor, şarkı kaydetmenin ise çok maliyetli bir iş olduğunu söyleyen Alpşen; 2001 yılında bir stüdyo kaydı için 117 lira harcadığını bu duruma örnek verir (Görüşme, 16.06.2017).

Grup oluşumları ilk 10 yıl için önemlidir. Çünkü grup oluşumları hem Mc'nin tanınmasına hem de daha büyük bir izlerkitleye hitap etmesine temel dayanak oluşturur. Dj Mes ve Alper Tunga 2000 yılında İzmir'de Cephe 35 isimli bir grup kurar. Bu Grup daha sonra Yener Çevik'in davetiyle Kuva-i İzmir grubuna katılır. Belirli bir süre beraber çalıştıktan sonra ideolojik sebeplerden dolayı Kuva-i İzmir'den ayrılırlar.

Genel olarak 1995-2005 yılları arası İstanbul hem üretim hem de tüketim odaklı bu işin merkezi olarak ön plandadır. Bandrollü albümler İstanbul'dan çıkar. Karataş'ın sözleri dönemi özetler niteliktedir.

"97-98 senelerinde müzik bi patladı. Tunç Dindaş var bizim Turbo abimiz; çok iyi bir adamdır. Yani o biraz iteledi aslında, bi şeyler yaptı. Toplama albüm falan yaptı. Yeraltı Operasyonu diye bir albüm yaptı. Hani O'nla başladı bi şeyler. Cartel falan da yaptı ama Cartel biraz daha yanlış tanıttı. Ama o Yeraltı Operasyonu tam şeydi, yerindeydi. Herkesi topladı, etti deyince, insanlar daha da gaza gelmeye başladı. Baktılar, hani insanlar, dinleniyor, o oluyor, bu oluyor falan. Öyle, Ceza yürüdü içlerinde, Sagopa yürüdü" (Görüşme, 27.05.2017).

Özetle, İzmir Rap atmosferi bu dönemde, hem üretim hem de tüketim bağlamında *underground* bir seyir izler. İlk dönem Mc'ler, Hip Hop çatısı altında bir

meşruiyet süreci ile ilişkilendirilebilir. Çoklu pratikler bütünü dönemin en belirgin özelliklerindedir. Performans mekânları görece küçük, farklı ticari amaçlar için kullanılan yerlerdir. Performanslara katılan dinleyici kitlesi ortalama 40-50 kişilik gruplardır. *Rap yapmak*, üretim maliyetinin yüksek olması gibi etkenlerden dolayı sosyo-ekonomik bir problemdir. Ayrıca izlerkitlenin küçük ölçekli olmasından dolayı Mc'lerin ticari bir kar elde etme imkânlarından söz edilemez. Rap şarkılarını oluşturan *beat*'ler kes yapıştır yöntemiyle üretilir. Cash Flow ve Yener Çevik gibi bazı İzmirli Mc'ler ana akıma İstanbul'da yapılan albümlerle dahil olur. Ancak daha önce de ifade ettiğimiz gibi bu bir süreklilik göstermez. Hip Hop Jam partileri ve etkinlikler İstanbul'a göre nispeten daha azdır.

#### 4.2. 2005-2015 Yılları Arasında İzmir Rap Atmosferi

Türkiye'de 2000'li yıllarda müzik endüstrisi, film endüstrisi ve satış/pazarlama sektörünün Rap müziğe yapmaya başladığı yatırımlar, Rap müzik izlerkitlesinin yaygınlık kazanmasında önemli etkenlerden biridir. Dream Tv'nin 2003 yılında yayınladığı yılbaşı konserinde Ceza ve Sagopa Kajmer'in sahne alması ve Mc'lerin video kliplerine yer vermesi; Türkçe Rap müziğin en önemli temsilcilerinden biri olan Ceza'nın 2007 yılında Pepsico firması için yazdığı şarkıyla *rocco* reklamlarında oynaması; 2008 yılında yayınlanmaya başlayan Adanalı isimli dizide Ceza'nın Fark Var isimli şarkısının kullanılması ve 2009 yılında Atv'de yayınlanmaya başlayan Rap Star yarışması gibi örnekler Rap müziğin geniş kitlelere ulaşmasında önemli bir işleve sahiptir. Dolayısıyla bu İzmir için de önemli bir etkidir. 16.08.2015 tarihinde Bostanlı Demokrasi Meydanı'nda gerçekleştirilen etkinlikte konuştuğum bir Rap müzik dinleyicisinin Rap müziğe olan ilgisinin Adanalı dizisinde yayınlanan Fark Var isimli şarkıyla başladığını ifade etmesi de bunun somut örneklerinden biridir. Ayrıca 15.02.2015 tarihinde Alsancak çimlerde; 09.08.2015 tarihinde Bornova büyük parkta ve 13.12.2015 tarihinde Buca Belediyesi önünde gerçekleştirilen etkinliklerde sohbet etme imkânı bulduğum Rap müzik ilgilileri oldu. Bu ilgililerin (dinleyici ve Mc'ler) özellikle Adanalı dizisi ve Gora filmi, Rap müzikle ilgilenmeye başlamalarına referans olarak göstermeleri dizi ve sinema sektörünün Rap müziğin yaygınlık kazanmasında önemine işaret eder. Bununla birlikte yeni medya olarak adlandırılan internet ve internet

dolayimli iletişim araçlarının yaygınlaşmaya başlaması da yine 2000’li yılların ortalarına denk gelir. Yeni medya, Rap müzik üretimini dönüştürmüştür. Daha önceleri kaset ve cd’lerin kullanıldığı ve kayıt imkânlarının görece zor olmasından kaynaklanan zorluklar yeni medya araçlarının görece düşük maliyetlerle erişim imkânı sağlaması ve yaygınlık kazanması Rap müzik üretimini doğrudan etkilemiştir. Televizyon radyo ve gazete gibi kitle iletişim araçları geleneksel medya olarak adlandırılırken, bilgisayar ve internet dolayimli teknolojiler: web 2.0, cep telefonları, dijital oyunlar yeni medya olarak değerlendirilir (Öztürk ve Karahasanoğlu, 2015: 795).

Mc’lerin düşük bütçeli kendi stüdyolarını kurmaya başlamaları yine bu döneme denk gelir. *Home studio* olarak adlandırılan bu kayıt mekânları için yüksek maliyetlere gerek yoktur. Bir bilgisayar, görece düşük maliyetli mikrofonlar ve ses sistemleri kayıt yapabilmek için yeterlidir. Bununla birlikte ses kayıt teknolojileri için üretilen programların (Cool Edit, EJay, Fl studio gibi) ücretsiz ve serbest dolaşımı müzik üretiminin yaygınlık kazanmasında başat rol oynar. Özellikle 2000’li yılların ortalarından itibaren kayıt alabilmek için gereken teknik donanımın dönemin 13-19 yaş aralığındaki gençlere kadar ulaşabilmesi gençler arasında Rap müzik yapmanın yaygınlık kazanmasına bir ivme kazandırır demek yanlış olmaz. Ancak bu stüdyoların amatör stüdyolar olduğunu belirtmekte fayda var. Bu bağlamda 2000’li yıllar 90’lara göre Rap müzik üretiminin ivme kazandığı yıllar olarak değerlendirilebilir. Ayrıca 2009 yılında Yetenek Sizsiniz, 2011 yılında O Ses Türkiye isimli yarışma programlarının yayınlanmaya başlaması da Rap müzik kültürü/pratiğinin ana akım medyada görünmesine olanak sağlayan platformlar olarak iş görür. Bu yarışma programları hem *fame* olmak isteyen *underground* Mc<sup>6</sup>’ler hem de *fame* olan ve ana akım müzik endüstrisinin dikkatini çekmek isteyen Mc’ler için iş görür.

Özellikle 2010’lu yıllar İzmir Rap atmosferi için çok hareketli yıllar olarak değerlendirilir. 09.08.2015 tarihinde Bornova Büyük Parkta yapılan etkinlikte *underground* bir Mc olan Bora Gürbüz’ün aktardıkları bu bağlamda önemlidir. “Abi sen

---

<sup>6</sup> Underground bir Mc olan Anıl Piyancı, Mc Grogi ile 2012 yılında Yetenek Sizsiniz isimli yarışma programına katılmış ancak ikinci turda elenmiştir. Bununla birlikte İzmirli Toprak Kardeşler de Yetenek Sizsiniz yarışmasına katılmış ve 2015 yılında finale kadar yükselip ikinci olmuşlardır.

asıl 2010 senesinde gelip ortamı görecektin. Her hafta bir etkinlik yapıyorduk. Bornova, Karşıyaka, Alsancak her yer bizimdi yani. Ortam çok hareketliydi” (Gürbüz<sup>7</sup>, 09.08.2015). 2000’li yılların ikinci yarısı Gazapizm (Anıl Acar), Dilkeş Kârdâr (Ali İlkan Hallı), Anıl Piyancı, Toprak Kardeşler gibi *underground* Mc’lerin görünürlük kazanmaya başladığı yıllardır. Bu Mc’ler İzmir Rap atmosferinin ikinci jenerasyonu olarak adlandırılır. 2007 yılında Anıl Piyancı Yeşil Oda, 2012 yılında Gazapizm Argo İzmir isimli kendi stüdyolarını kurar. Bu stüdyolar Mc’lerin kendi albümlerini kaydetmelerinin yanında hem İzmir dışında hem de İzmir’de bulunan Mc’lere kayıt imkânı da tanır. Yeşil Oda’nın kayıtlarını yaptığı Mc’lere Araf, Grogi, Kamufle gibi isimler; Argo İzmir’in kayıtlarını yaptığı Mc’lere ise Yener Çevik, Çağrı Sinci, Cashflow ve Dj Sivo örnek verilebilir. Aynı zamanda bu stüdyolar müzik endüstrisinin başkenti olarak bilinen İstanbul’un profesyonel stüdyo tekeline kırmaya ve endüstriye karşı bir alternatif olarak da hizmet eder. Çünkü Rap müzik ilgilileri şarkılarının sansürlenmesinden hoşlanmaz. Bu bağlamda *underground* endüstri ilişkisinin dışında farklı bir anlam da kazanır. Bununla birlikte 2010 yılından sonraki süreç Rap müzik ilgililerinin sosyal medya olarak adlandırılan (twitter, facebook, youtube, instagram gibi) iletişim mecralarının da aktif olarak kullanıldığı dönemdir. Bu mecralar *underground* Mc’lere kendi kitlelerini oluşturup, *fame* olmaları yolunda iyi olanaklar sunmasından dolayı önemlidir. Bununla birlikte Korhan Dadak ve Serin Karataş’ın organize ettiği 2014 yılında başlayan Yakaza konserler dizisi de hem Mc’ler hem de izlerkitle için önemlidir. Yakaza Rap müziğin kendine özerk bir yol çizmesi açısından önem taşır.

---

<sup>7</sup> Alan araştırması süresince Gürbüz’ün ifade etiklerine benzer söylemlerle karşılaşıyordum. Bunlar görece öznel kalan söylemlerdi çünkü bağlamlar, beklentiler ekseninde değişebiliyordu. Ancak yine de bu söylemlerin haklılık payları da vardı. Yaptığım gözlemler ve söyleşilerden hareketle, 15-19 yaş aralığında olan *underground* Mc’ler belirli tarihlerde çok sık etkinlikler düzenliyorlardı. Bunun sebepleri iklim şartları; lise eğitiminin tatil ve sınav dönemleri ve özellikle üniversiteyi İzmir ili dışında kazanan ve giden Mc’lerle ilişkilendirmek mümkündür.



Fotoğraf 4: YakazaVol. 1.

İkinci jenerasyon olarak adlandırılan Mc'lerin İzmir Rap atmosferine dahil olmaları, Rap müzik ilgilileri arasında bir ayrımın da belirginlik kazanmasına neden olur. Rap müzik ilgilileri bu ayrımı *old school* ve *new school* olarak betimler ve Temelde eski ve yeniler olarak kategorize ederler. Mc'lerin bu konu ile ilgili söylemleri bütünsellikten uzak ve parçalıdır. Gazapizm (Görüşme, 16.06.2017) bu ayrımı "*old school* işte eski olanlar, *new school* yeni çıkanlar falan" şeklinde ifade ederken, Kardar bunların ekol farkı olduğunu ifade eder ve sözlerine şöyle devam eder: "Ritimlerinden, kullanılan *sample*'larına kadar her şey farklı. *New school*'da daha böyle elektronik *sound*'lar duyarsın zaten... eee *synthesizer*'lar girdi işin içine, böyle söylüyüm" (Görüşme, 07.04.2019). *New school*, *old school* ayrımı muğlaklığı işaret etse de



özellikle ses kayıt teknolojisinde yaşanan gelişmeler bu ayrıma belirginlik kazandıran önemli etkenlerden biridir. *Old school* Mc'lerin *sample* sesler kullanmaları; *new school* Mc'lerin ise *sample* sesler yerine genellikle *beat*'lerini kendileri ya da *beat maker*'ların yazmaları bu ayrıma nedenlerini örnekler. Bununla birlikte *beat* üretim şeklinin değişmesi *sound*'ların ve *flow*'ların farklılaşmasına da sebep olur. *Beat* üretiminin farklılaşması enformasyon ile bilgi arasındaki ince ayrıma işaret eder. C. L. Strauss'un metaforuyla söylersek enformasyon çığ, bilgi pişmiş ya da işlenmiş olandır (Burke, 2018: 19). Başka bir ifadeyle bu dönem Mc'leri/*Beat maker*'ları bir *beat*'in nasıl yazılacağını öğrenmişlerdir.

Genel olarak bu dönem *underground* bir pratiğin meşruiyet kazandığı dönem olarak nitelendirilebilir. Çoklu pratikler dönemi (Rap, Break Dans ve Grafiti'den oluşan performanslar bütünü) yerini Hip Hop kültürünün bileşenleri farklı mekânlarda, farklı zamanlarda özerk performanslar olarak görünürlük kazanmaya başlamıştır. Ana akım ve sosyal medyanın etkisiyle izlerkitle çoğalmış, yeni medya ses kayıt teknolojilerinin yaygınlaşan kullanım alanları üretimi de olumlu yönde etkilemiştir. Mc'lerin bu dönemde -özellikle konserler sayesinde- ticari bir kâr elde etmeye başladıkları da söylenebilir. Yine de ana akıma dahil olan Mc'ler yine de bir elin parmaklarını geçmez ve süreklilikten uzaktır.

### 4.3. 2015-2019 Yılları Arasında İzmir Rap Atmosferi

Alan araştırmasına tekabül eden bu dönemin Rap müzik pratiklerinde; *underground- mainstream* etkileşimini anlayabilmek için özellikle şöhret (*fame*) olgusuna bakmak gerekir. Çünkü şöhret olgusu diğer popüler müzik türlerinde ana akıma dahil olmuş sanatçı/müzisyen ve grupları işaret ederken, Rap müzik pratiklerinde hem *mainstream* hem de *underground* olanımler. Dolayısıyla Rap müzik pratiklerinde şöhret (*fame*) olgusu, bir Mc'nin müzik endüstrisine 'nasıl' dahil olduğunun yanı sıra kitlesel tüketime ve toplumsal kabule 'ne' ölçüde yaklaştığı ile ilişkilidir.

### 4.3.1. Şöhret (*Fame/ Non-fame*) Olgusu

Benliğin topluma sunulduğu bir sahneleme etkinliğidir. Bu sahneleme etkinliğinin yaygınlık kazanması özellikle 19. yüzyılın toplumsal hayatında ön plana çıkar. Kapitalizmin rekabeti, kutsayıcı bir nitelikte başkalaştırması, bağlamı ne olursa olsun bireyler arasında öne çıkma isteğiyle sonuçlanır. Öne çıkan birey farklı ölçeklerde tanınmaya başlar. Bu tanınmışlık düzeyinin ötesi “şöhret” olarak kavramsallaştırılır. Buradan hareketle denilebilir ki “şöhret” toplum bilincindeki etkidir (Rojek, 2003: 12). “Şöhret” gündelik yaşamda olumlu bir izlenim uyandırır da ikircikli bir olgudur. Temel düzeyde toplumsal hafızada yer eden “şöhret” olgusunu iki kutupta toplamak mümkündür. Bunlar kötü ve iyi “şöhret”lerdir. Siyasal düzlemde Adolf Hitler kötü şöhrete; Abraham Lincoln iyi şöhrete örnek verilebilir. Bununla birlikte şöhret’in iki farklı kutupta yer değiştirebileceği de dikkat çekicidir. The Beatles grubunun kurucu solisti John Lennon bunun tipik bir örneğidir. 1966 yılında Lennon’un bir röportaj sırasında “The Beatles İsa’dan daha popüler” sözü onun iyi şöhretinin nasıl bir dönüşüm geçirdiğine örnek verilebilir. Şöhret değişken ve geçici olabilir. Rojek, şöhreti üç farklı kategoride değerlendirir. Bunlar: aileden gelen, atfedilmiş ve kazanılmış şöhretlerdir (2003: 20). Türkçeye şöhret olarak çevrilen İngilizce’deki karşılığı *celebrity* olan kelimenin etimolojik kökenleri 14. yüzyıla kadar götürülebilir. Kelimenin kökeni Latince *celebritas*’dır. “Ün” ve “Şan” anlamında kullanılan kelimeye yine İngilizce olan *famous* ve/veya *fame* kelimeleri de karşılık gelir (Aydın, 2018: 21). Popüler müzik türlerinde genellikle *famous* kelimesi tercih edilir. Bunun temel nedeni: *fame* kelimenin isim hali, *famous* sıfat halidir. Ancak Rap müzik pratiklerinde *famous* kullanılmaz. Yerel söylem *fame* üzerindedir. Başka bir deyişle *fame* Rap müzik pratiklerine özgüdür. Şöhret (*fame*), bireyin sahne, ekran ya da diğer iletişim kanallarıyla etkileşime girdiği, belirli bir izlerkitleye sahip, hayranlık duyulan, takip edilen, tüketilen Mc’dir. Diğer taraftan *non-fame* bir üne kavuşmamış, belirli bir popüleriteye ulaşmamış ama özellikle etkinliklerde aktif olarak Rap yapan 13-19 yaş aralığındaki Mc’ler olarak tanımlanır.

Rap müzikte *underground- mainstream* etkileşimi *fame* olgusu etrafında şekillenir. Yerel terminolojide *fame*; hem *underground* hem de *mainstream* Mc’ler için kullanılır. Bu bağlamda *fame* olmak diğer popüler müzik türlerindeki kullanımlardan

farklılık gösterir. Görece diğer popüler müzik türlerinde *fame* olan birey bizatihi müzik endüstrisinde görünürlük kazanmış ve/veya müzik endüstrisinin dikkatini çekmiş ve sürece dahil olmuştur. Rap müzik pratiklerinde ise durum farklıdır. *Undeground* bir Mc de *fame* olabilir. Yani müzik endüstrisi ile ilişkisel olmasına gerek yoktur. İzmir Rap atmosferinde *fame*'in sınırları net değildir. *Fame* olanın kime, neye göre değiştiği belirsizdir. Ve bununla birlikte en önemli dikkat çekici kullanımı konserlere kendi kitlesini çeken isimler olarak belirginlik kazanır. Ve bu kitle özellikle Yakaza konserlerinde çıkan Mc'lerin kazanç elde etmesine olanak tanır. Mc'nin alacağı ücret çektiği kitleye göre 500-4000 TL arasında değişebilir. Yakaza organizatörlerinden biri olan Korhan Dadak ve Rap sanatçısı Gazapizm ile farklı tarihlerde yaptığım görüşmelerde yönelttiğim sorular: konsere çıkan Mc'ler ne kadar ücret alır; sormamın bir sakıncası yoksa konserlerden ne kadar ücret alıyorsun? sorularına verdikleri cevaplar referans sağlar. “Ortalama dinleyici çekecek bir insan için söylüyorum. Yeraltı için söylüyorum. 1000 liradan başlıyor 4000 liraya kadar gidiyor” (Dadak, 10.10.2016). “3000, 4000 gibi rakamlar alıyoruz yani” (Gazapizm, 16.06.2017). Bununla birlikte *fame* olma düzeyi görece daha az olan Mc'lerle yaptığım söyleşilerde bu ücretlendirmenin 500 TL'ye kadar düşebileceği bilgisine de ulaştım<sup>8</sup>. *Fame* olgusunu açıkladıktan Mc profilleri, üretim süreçleri, yerel *sound* oluşumu sonrasında İzmir Rap atmosferindeki performansları incelemek daha uygun bir bütünsellik sunar.

#### 4.3.2. Mc Profili

İzmir'de *fame* ve *non-fame* Mc'lerin yaş aralığı genellikle 15-30 arasında değişmektedir. Mc; şarkı sözlerini (*lyric*) yazan ve söyleyen kişidir. Başka bir deyişle kendi alt yapılarını yazan Mc'ler de olsa bu durum Mc'ye ayrıcalıklı bir konum kazandırmaz. İzlerkitle tarafından alt yapı *Beatmaker* tarafından yazılır/yapılır. Birkaç örnek dışında Mc'lerin büyük bir çoğunluğu erkektir. Pratik bireysellik üzerine kuruludur. Ayrıca İzmir Rap atmosferinin geçmişten bugüne tüm dönemlerinde Mc'ler arasında dayanışma önemlidir. Bu dayanışma özellikle bir Mc'nin albümünde -hiçbir ücret talep etmeden- yapılan düetlerle belirginlik kazanır. Daha açık bir ifadeyle örneğin Gazapizm maddi bir karşılık beklemeden Yener Çevik'in albümünde bir ya da birkaç

<sup>8</sup> Alan notu

şarkıda düet yaparken, aynı durum Gazapizm'in albümü için de geçerlidir. Mc'ler düet'lerde de kendi yazdıkları *lyric*'leri okur. Mc bir başkasının *lyric*'ini okumaz çünkü Mc bir söylem ustasıdır. Düet yapmak aynı zamanda kitle çekebilme stratejisidir. Bununla birlikte bir kayıt stüdyosu çatısı altında bir araya gelen Mc toplulukları da vardır. Mc'lerin başka Mc'lerin şarkılarını *cover* yapması ve/ve ya başka bir Mc'nin şarkısını yeniden söylemesine pek rastlanmaz. Ayrıca Mc'nin kullanacağı *beat*'i başka bir Mc ya da Beat maker yazmış olsa da *lyric* kesinlikle Mc'ye ait olmalıdır. Çünkü Mc olmak bunu gerektirir. Ancak Mc'yi sadece bir söz yazarı değildir, Mc *beat* yazımında da etkin bir role sahiptir. *Şarkıyı okuması* için yazılan *beat*'i beğenmesi gerekir. Mc gerek duyduğunda (bu beğeni yargıları ve yazdığı sözlere ilişkin tahayyül ettiği müziğe ulaşması bakımından) *beat*'in hızını değiştirebilir ve beat maker'i yönlendirici söylemlerle aktif rol oynayabilir.

*Lyric*'lerini kendisi yazan Mc, şarkının *beat*'lerini dört farklı şekilde temin edebilir. Mc *beat*'i evinde kurduğu *home* stüdyosunda kendisi yazabilir; kendi stüdyosu etrafında toplanan beat maker ve müzisyenlerden oluşan kişilere yazdırabilir; belirli bir ücret karşılığı ya da ücretsiz bir şekilde farklı beatmaker'lardan alabilir veya toplulukla ilişkili sanal ortamlardan ücretsiz/ücretli olarak indirebilir.

#### 4.3.2.1. Rap Yapma Motivasyonları

Rap yapmak<sup>9</sup> herhangi bir müzik eğitime ihtiyaç duyulmamasından dolayı dinleyiciler arasında ve özellikle lise dönemindeki gençlerde (bu işi meslek olarak seçsin ya da seçmesin) yaygındır. Bu nedenle diğer müzik türlerine göre küçük yaşlarda (14-18 yaş aralığı) sanatçı<sup>10</sup> olmak bu pratikte sıkça rastlanan bir durumdur.

Rap yapmak, bireysel anlamda, sosyo-kültürel bağlamla ilişkilidir. Son yıllarda oldukça yaygınlaşan, televizyon dizilerinde ve sinema filmlerinde Rap şarkıların kullanılması; *fame* ve *non-fame* Mc'lerin yetenek yarışmalarına katılmaları gençleri Rap müziğe yönlendirici unsurlar olarak değerlendirilebilir. Söz, Yahşi Cazibe, Adanalı,

<sup>9</sup> Rap yapmak yerel terminolojide yaygın bir kullanımdır.

<sup>10</sup> Yerel terminolojide Mc aynı zamanda bir sanatçıdır. Bununla birlikte sanatçı genellikle *fame* Mc'ler için kullanılır.

Pusat gibi televizyon dizileri; Gora, Recep İvedik gibi sinema filmleri; Rap Star, Yetenek Sizsiniz, O Ses Türkiye gibi yarışmalar örnek gösterilebilir. Gençleri Rap yapmaya yönlendiren genel motivasyon, özellikle yaşam biçimlerine göndermede bulunarak, anlatmak/söylemek istedikleridir. Ados, bu bağlamda şunları ifade eder: “14 yıldır Rap müzikle uğraşıyorum...neden Rap müzik, aslında bu hayat tarzımla alakalı. Hayat tarzım yaşadığım olaylarla alakalı ve Rap müzikte bunları anlatmaya çok elverişli bir müzik...yazdığım sözlerin tamamı gündelik hayatımdan olsun, geçmiş yaşantımdan olsun bunlarla alakalı...” (Görüşme, 20.06.2015). Yine başka bir görüşme de No 1’in yaptığı açıklama da Rap yapma motivasyonu örnekler. “Yaşadığım olayları anlatıyorum genelde... Yani eğlenceli bi gün geçirdiysem onu yazıyorum şarkıya; kötü bi gün geçirdiysem onu yazıyorum. Geçmişte yaşadıklarım, işte gelecekle ilgili karamsar düşüncelerim” (Görüşme, 20.06.2015).

Serin Karataş’ın deyişiyle Rap müzik “Eğitimden çok yaşamışlık ve bilgi gerektirir” (Görüşme, 27.05.2017). Başka bir görüşmede de Gazapizm, Gazapizm şarkılarını nasıl yazar sorusuna “Şarkılarımı, gözlemlerinden aklında kalanları hatırladıkça yazar, o kadar yani.” şeklinde cevap verirken, şarkılarınızda sürekli bir *sokak* vurgusu var neden *sokak* sorusunu,

“Sürekli dışarıdayım, sürekli insanlarla beraberim dışarıda ve sürekli etrafı gözlemliyorum. Ve hayatın dinamiğini sokak oluşturuyor yani bence. Hanelerdeki olaylar değil bence. Gündelik yaşantının, gündelik hayatın ve her türlü olayın yer bulduğu sahne sokak yani. İnsanlar sokakta ölüyor, insanlar sokakta aç kalıyor, insanlar sokakta yatıyor, insanlar sokakta seviniyor, insanlar sokakta üzülüyor, her şey sokakta nüksediyor aslında. E biz de buna tanıklık ettikçe, bu tanık ettiğiniz yerin konumunu belirlemede ihtiyaç duyuyorsun şarkı cümleleri arasında; bunlar sokakta yaşanıyor yani” (Görüşme, 16.06.2017).

şeklinde açıklar.

Mc’lerin söylemlerinden de anlaşılacağı gibi Rap müzik yapmaya teşvik eden temel nosyonlar yaşamışlık ve gündelik yaşamın anlatılması olarak öne çıkar.

### 4.3.3. Rap Müziğin Üretimi

Rap müzik üretimi altyapı/*beat* ve *lyric* olmak üzere temel iki bileşenden oluşur. Bu temel iki bileşenin oluşturduğu ürünlere şarkı denir. Genellikle şarkıyı oluşturan iki farklı aktör vardır. Her ne kadar şarkı bir bütün olarak ele alınsa da bu iki bileşeni ayrı ayrı incelemek gerekir.

#### 4.3.3.1. Söz (*Lyric*)

Mc şarkının *lyric*<sup>11</sup>'lerini yazan ve bir performans olarak sahneye çıkan kişidir. Mc başka bir Mc'nin yazdığı sözlerini okumaz. Mc'nin bir anlatıcı rolü olduğundan dolayı kendi yazdıklarını izlerkitleye kendisi anlatmalıdır. Mc'nin anlatmak istediği konuya ilişkin bir sınırlama yoktur. Mc gündelik hayatın tüm veçhelerine nüfuz edebilir. Burada önemli olan Mc nazarında anlatılmaya değer yahut anlatılması gereken konunun ne olduğudur. Mc'nin kendi yaşamını anlatması ise Rap müzik ilgilileri tarafından değerli olarak görülür. Aksi halde Mc kültürü yozlaştıran, değersizleştiren biridir. Başka bir deyişle izlerkitlenin Mc'den beklentisi, onun yaşantısı, kıyafet kodları, politik tavrı vd. ile yazdığı *lyric*'ler arasında bir uyum ve benzerlik ilişkisinin olmasıdır. İzlerkitlenin beklentisine karşılık veremeyen Mc *fake* yani sahte bir Mc'dir. Bu bağlamda gündelik olan Rap müzik *lyric*'lerinde önem ihtiva eder. Başka bir deyişle yaratıcı söylemin inşası gündelik hayattan geçer.

Toplumsal hafızamızda gündelik olan, her gün tekrarlanan; tekdüze; sıradan; bayağı gibi olumsuzlayıcı anlam haleleriyle kuşatılmıştır ve rutin olarak gerçekleşen eylem örüntülerine vurgu yaptığından dolayı değer atfetmeyi gerektirecek kadar önemli olmayan, tekrara dayalı ve sıkıcı pratikler alanıdır. Gündelik olana dair bu bakış açısı indirgemecidir ve içinde bir yanılşamayı barındırır. Rutin eylemler bütünü olarak gündelik hayat her gün kendini tekrar eden bir döngü olsa da bireyin toplumsal ilişkileri bağlamında yüz yüze ve/veya bir medya aracılığıyla toplumla etkileşimde bulunduğu an(lar) göz ardı edilmiş olur. Çünkü gündelik olan yaşamsal zorlamanın gerçekleştiği

<sup>11</sup> Lyric'ler verse ve nakarattan oluşur. Verse'ler nakarattan önceki ve sonraki bölüme verilen addır. Ve birinci verse, ikinci verse olarak çoklu bir biçimde yazılır. Nakarat ise genellikle, şarkının bir melodisine uygun olarak söylenen bölümlerdir.

yer olmasının yanında bir değer ve anlam ikame yeridir (Lefebvre, 1998: 92). Başka bir deyişle toplum içinde yaşamının gerektirdiği bir dizi kurallar ve normlar vardır. Bireylerin toplumla ilişki biçimleri programlanmış, bürokratik olarak yönlendirilmiş ve görece alışılmış ritüellerdir. Yani bireyler arası etkileşimin olduğu her an uyulması gereken bir dizi zorunluluktan bahsedilebilir. Bununla birlikte gündelik olanın evreni, bireysel öznel ve gruplar arası somut bir karşılaşma mekânı olduğu kadar, uzlaşa ve kavgalarını ret ve kabul simgeleriyle biçimlendirmiş küresel toplum içinde hüküm süren bir egemenlik ve direniş alanıdır (Köse, 2018: 313). Buradan hareketle denilebilir ki, gündelik hayat, her gün yeni stratejilerin ve taktiklerin üretildiği bir mücadele alanıdır. Bireyin ve/veya grubun hayatta kalabilmesi için sürekli uğraşının vuku bulduğu yerdir. Başka bir deyişle ekonomik, politik vd. etkenlerin dolayısıyla, “kültür” ve “yapı” arasındaki etkileşimin gerçekleştiği ve toplumsal olanın yaratıldığı fiziksel alanıdır (Bennett, 2013: 11-12). Gündelik hayatın fiziksel alanı sokaktır. Sokak, Rap müzik *lyric*'lerinde çok sık tezahür eder. Bu bağlamda sokakla ilişkisel olarak *Rap müzik politiktir* söylemi meşruiyet kazanır. “Yener Çevik sokak kafası” ve “Gazapizm sokaktır”, Rap müzik ilgilileri tarafından sloganlaştırılmış söylemleri örnekler.



**Fotoğraf 5:** İzmir'in Buca ilçesinde bulunan bir evin duvarı

Bu bağlamda Rap müzik ilgilileri sokak ve politika arasında sıkı bir ilişki kurarlar. Aynı zamanda politiklik vurgusu çok anlamlıdır. En genel anlamında politiklik, protest tavrıyla ilişkilendirilir.

“Rap müzik protest bir müziktir her zaman. Protest deyince akla sadece siyaset geliyor aslında ama hayır, yani her şeye verdiği tepki protesttir yani. En ufak tepkin bile protesttir yani. Tepkidir yani. İnsanların tepkisini de müzik yoluyla dile getirmesi, en güzel araçlardan birisidir bence yani. Ben de etrafımdaki bütün olumsuzlukları gözlemleyip, yetebildiğimce, elimden geldiğince bunlara tepki göstermeye çalışıyorum yani. Ve Rap müziğin amacı da, doğuşu da budur zaten aslında yani. İsyana amaçlıdır yani. Eskiden siyahiler gördükleri zulüm üzerine bu müziği yapmaya başlıyorlar, öyle doğuyor ama bu orada kısıtlı kalacağı anlamına gelmiyor yani” (Görüşme, 16.06.2017).

Gazapizm’in açıklamaları, alan araştırmasında birçok defa karşılaştığım söylemlerle benzerlikler taşır. Bununla birlikte bu söylem Rap’in ne olması gerektiği ve otantiklik vurgusu da içerir. Kutluk (2005) Türkçe Rap müziğinde, toplumsal düzeyde tepkinin gözlemlenebildiği *Pesimistik Rap* ve *Politik Rap* olarak iki alt türden bahseder (Akt. Çerezcioğlu, 2018). Ancak İzmir Rap müzik atmosferinde politiklik vurgusu hem bir alt türün sınırlarının çok ötesinde anlam halleriyle dolu olduğu için pratiğin genelini kapsayıcıdır demek yanlış olmaz.

#### 4.3.3.2. Altyapı/Beat

Altyapı/beat ise genellikle beat maker’lar tarafından oluşturulur/yazılır. Ancak İzmir Rap atmosferinde alt yapıyı yazan/yapan kişi farklı şekillerde adlandırılır. Genellikle beatmaker terimi kullanılsa da Dj ve prodüktör de aynı anlamda kullanılır. Çevik’in açıklamaları bu noktada önemlidir. “...bu plaklardan *sample* kesip yani plakların beğendikleri melodilerini alıntı yapıp gene başka plaktaki *kick* ve *snare*’lar yani davul ve bateri ile birleştirip müzik haline getiren kişiye prodüktör deniyö” (Görüşme, 28.01.2018).

*Beat*’in üretimi temelde iki şekilde ortaya çıkar. Beatmaker’ın yazdığı *beat*, Mc tarafından beğenilirse kullanılır ya da Mc yazdığı *lyric*’e uygun bir *beat* yazması için



beat maker/prodüksörle iletişime geçer. Bu Mc'ler tarafından görece farklı stratejiler olarak değerlendirilebilir.

Örneğin Çevik, üretim sürecini şu şekilde açıklarken: “Ben *beat* yazmam. Sevdiğim şarkılar vardır. Onları yollarım prodüksörüne. O, onu altyapılarıyla birleştirip bana yollar. Ben de üstüne yazarım. Tabi *beat* bizi esinlendirir. Yani önce müzik yapılıyor bizim. Önce söz yazılmıyor.” Gazapizm, bu sürecin değişkenlik gösterdiğini vurgular. “Yaa öyle çok standart bir çalışma biçimim yok yani. Daha öncesinde sözleri yazıp ona uygun bir altyapı yaptığımız da çok oldu. Çok sevdiğimiz bir altyapıya söz yazdığımız da oldu. Yani öyle değişkenlik gösteren bir şey bu bende” (Görüşme, 16.06.2017).

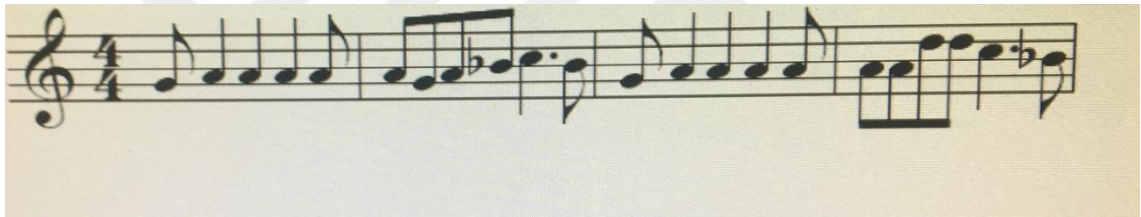
*Beat*'ler Fl Studio, Cool Edit, Pro Tools, Garage Band gibi müzik programları kullanılarak hazırlanır. *Beat*'in temelini dijital seslerden seçilen davulun *kick* ve *snare* oluşturur ve *beat*'in en önemli bileşenleri bunlardır. Herhangi bir şarkıdan alınan *sample* sesler *kick* ve *snare*'larla işlendikten sonra kullanılmak istenen diğer dijital sesler veya canlı enstrüman kayıtları eklenir. Hazırlanan *beat*'lerin ölçü sistemleri 2/4 veya 4/4 olarak değişebilir. Bununla birlikte özellikle Iphone cep telefonlarında bulunan Garage Band programlarının ücretsiz kullanımı son dönemde beatmaker'lara önemli alternatifler sunar.

#### 4.3.4. Yerel Sound ve Dinamikleri

Birinci bölümde kavramsal çerçeve içinde yer alan yerel *scene*'lerde yerel *sound*'ların öneminden ve oluşumundan bahsetmiştik. Ancak yine de yerel *scene*'i kısaca hatırlamakta fayda var. Yerel *scene* özgü olan yerel *scene*'ler küresel ölçekte etkileşime açık olmalarının yanında, o yere özgü kültürel dokulardan da beslenir ve kendine özgü bir *sound* ortaya çıkar. İzmir Rap atmosferinde yerel *sound*'un en somut karşılığı altyapı/*beat* ve tarz özelinde şekillenir.

#### 4.3.4.1. Altyapı/Beat

İzmir Rap atmosferinde yerel *sound* (tını)'dan bahsederken, tınıyı oluşturan temel dinamik olarak altyapı/*beat* ön plana çıkar. Yerele özgü çalgıların kullanımı ve bu çalgıların oluşturduğu ezgiler/melodiler *yerel sound*'un başat dinamikleridir. Gazapizm'in *Bir Gün Her Şey* (2016) isimli albümünde yer alan *Gece Sabahın* şarkısında kullandığı elektro bağlama, darbuka vb. çalgılar *yerel sound*'un oluşmasında önemlidir. Bununla birlikte şarkının ana teması da yine bu eksende dikkat çeker. Çünkü şarkının melodik yapısı kürdî makamındadır. Başka bir örnekte yine Gazapizm'in *single*'ı olan *Heyecanı Yok* (2017) şarkısında klarnet kullanmıştır. Klarnet daha önce Türkçe Rap şarkılarında kullanılmamış bir çalgıdır. Bu bağlamda klarnet İzmir'e özgü *yerel sound*'un oluşmasında önemli bir referanstır.



Şekil 1: Gece Sabahın şarkısının ana teması

Yaptığımız görüşmede kendisine sorduğum, şarkıların için *beat*'lerini nasıl seçersin sorusuna verdiği cevap kültürel kimliğin yerel *sound*'un oluşumunda ne kadar etkili olduğunu özetler niteliktedir

“His yani başkan. Onu ben sana tam olarak burda izah edemeyebilirim ama bana istediği kadar teknik olarak kaliteli olsun, istediği kadar başarılı olsun bana verdiği bir his yoksa üzerine okumak istemiyorum yani. Ama o hissi sana tam olarak ne kazandır diye soracak olursan, gözlemlerime göre yani seçtiğim *beat*'leri gözlediğimde, hep böyle bi bu ülkeden de birazcık; bi nağme, bi *sound*, bi gam aralığı yakalamam gerekiyor galiba sanırım yoksa tamamen kendimi yabancı hissediyorum o altyapıya yani. Gerçi bu öyle hissetmeyen insanları da anlamıyorum yani, sanki başka bir ülkede doğmuşlar gibiler yani. O bana çok garip geliyor aslında, yani benimki değil de. Çünkü, yani sen dinleyeceğin müziği bu ülkede seçmiyorsun. En azından seçebileceğin yaşa gelene kadar seçmemiş oluyorsun yani dinletilmiş oluyosun yani. Sokakta, dolmuşta, otobüste, annenden, babandan, dayından, ailenden, onların sevdiği müzikleri dinleye, dinleye büyüyosun. Bi süre sonra

kendi dinleyeceğin müziği kendin seçmeye başlıyorsun yani. Ama o yarıya kadar hep, bi Anadolu ezgisi, bi Türk sound’u duyuyorsun, mecbursun buna yani. Bu ülkede yaşıyorsan duymak zorundasın yani. Tamamen öyle şekillenmiş bilinçaltını bi anda çılgın sint<sup>12</sup>’ler, çılgın böyle drum-kit’lerle tamamen a, a, bi Amerikan sound’unon üzerinde kendini nasıl bulabiliyorlar; ben onu tam, böyle, gerçekten anlayamıyorum yani. Bana çok yabancı geliyor. Kendimi çok yabancı hissediyorum. Bi şey yazamıyorum da üstüne, başarılı bi şey de çıkartamadık daha bundan yani” (Görüşme, 16.06.2017).

Bununla birlikte Gazapizm’in açıklamasını, yerel *sound*’un benzerlik ekseninde küresel bağlantısallığına vurgu yaptığı şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca yine yerel *sound*’un önemli temsilcilerinden biri olan Yener Çevik’in *Birden Bire* (2017) albümünde yer alan *Senden Gizledim* isimli çalışması örnek teşkil eder. Nakarat sözlerine ait olan melodik yapı yine kürdî makamındadır.



Şekil 2: Senden Gizledim

Gazapizm’in 2014 yılında çıkardığı *Yeraltı Edebiyatı* isimli albümünde tercih edilen *canlı kayıt*’lar da birlik ve farklılık ekseninde *scene* ile ilişkilendirilebilir. Daha önce Ceza, Mode XL gibi sanatçı/grupların, müzik programlarıyla hazırlanan *beat*’ler yerine tamamen çalgıcılar tarafından icra edildiği pratikler vardır. Bunlar birlik ekseninde İzmir rap atmosferinde İstanbul- İzmir arasındaki benzerliğe işaret ederken, Gazapizm’in kayıtlarında klarneti tercih etmesi farklılık ekseninde düşünülmelidir. Çünkü daha önce yapılan şarkılarda klarnet kullanımı mevcut değildir.

<sup>12</sup> Synthesizer

Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak yerel *sound*'un iki önemli temsilcisi olan Gazapizm ve Çevik'le ilişkili olarak verilen örnekler yerel *sound*'un, altyapı/*beat* özelinde nasıl oluştuğuna dair açıklayıcı niteliktedir.

#### 4.3.4.2. Tarz

Yerel *sound*'u etkileyen diğer dinamik *lyric* özelinde oluşan Mc tarzıdır<sup>13</sup>. Bu tarzın oluşumunda *flow* belirleyicidir. Gazapizm *flow*'u şu şekilde tanımlar: “*flow* Rap'in akışıdır. Yani söyleme biçimine göre değişen bir şeydir” (Görüşme, 16.06.2017). Tarz *flow* ekseninde şekillenir. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki; tarz'ı *beat*'ten bağımsız düşünmek yanıltıcı olabilir. Çünkü tarz ile *beat* birbirini bütünleyendir. Başka bir deyişle *beat*'in hızı, ritm kalıpları, ezgi yapısı ve Mc'nin söyleyiş biçimi tarzın oluşumunda önemlidir. Yerel terminolojide tarz salt Mc'nin söyleyiş biçimini imlemez. Tarz aynı zamanda İzmirli Mc'ler tarafından alt türler olarak adlandırılır. Bu tarzlar *Battle*, *Funky*, *Protest*, *Melanko*, *Hard*, *Arabesk* gibi *beat* yapısına ve *lyric* içeriğine göre farklı şekillerde adlandırılırlar. Ancak bu adlandırmalar Mc'den Mc'ye de görece değişkenlik gösterir. Karataş İzmir Rap atmosferindeki Mc'leri tarzları hakkında şunları ifade eder: “Anıl'ın yaptığı biraz daha eğlenceli *Funky* deniyor. Gazap'ın yaptığına *Protest* deniyor. Cash'in yaptığına da *Hard Rap* deniyo” (Görüşme, 27.05.2017). Tarz, *beat*'in müzikal yapısı, Mc'nin işlediği konular, sözleri okurken kullandığı vurgular ve ses tonu ile şekillenir. İzmir özelinde, Rap müzik sanatçıları ve dinleyicileri arasında bu tarzlar muğlaktır. Başka bir deyişle bu tarzların anlamlandırılması da yerellik ekseninde görece farklılıklar gösterir.

Bununla birlikte tarz'ın oluşmasında diğer bir aktör beat maker'lardır. Mc birçok konuda beat maker'ı yönlendiren konumunda bulunsa da beat maker'ın yazdığı altyapıda kullandığı rifler, çalgılar, ritmik yapının oluşumu tarzı şekillendirir demek yanlış olmaz. Katılımcı gözlem tekniğini kullanarak birkaç kez Serin Karataş için *beat* yazma tecrübesi yaşadım. Kendi stüdyosunda yapmış olduğumuz çalışmalarda genellikle “duygusal bir ezgi olsun; bu sözlerin altına sert bir alt yapı istiyorum; burada

<sup>13</sup> Şarkıyı söyleme biçimine denir. Beat üzerine *lyric*'i okuma şeklini de imler. Yerel terminolojide *flow* (akış) olarak adlandırılır. Ayrıca Tarz, Rap müziğin alt türüne de, Mc'nin şarkıyı söyleme şekline de atıfla kullanılır. İzmir Rap atmosferinde tarz çok anlamlıdır (meaningfull).

keman kullanalım; bu hızda değil daha düşürelim, bu *beat* için Türk ezgileri yazalım...” gibi yönlendirmelerle *beat*'in yazımında aktif rol oynamıştır. Bu bağlamda tarz'ın oluşmasında iki aktör de önemli rollere sahiptir diyebiliriz.

Yerel *sound*'lar yereli kapsayıcı yani bir bütünü imlemekten ziyade bir ya da birkaç sanatçıda belirginleşen *sound*'larla ilişkili olarak değerlendirilir. İzmir Rap müzik atmosferinde yerel *sound* özellikle Yener Çevik, Anıl Piyancı, Cash Flow ve Anıl Acar (Gazapizm) gibi *fame* Mc'lerde belirginleşir. Yerel *sound*'un en önemli temsilcilerinden biri Yener Çevik'tir. Çevik İzmir'in ilk kuşak Mc'lerinden biri olarak anılır ve bir mihenk taşı olarak değerlendirilebilir. Çevik özellikle, arabesk olarak nitelendirdiği şarkılardan aldığı *sample*'ları şarkılarında *beat* olarak kullanır. Ancak Çevik'in kendi müziğine dair açıklamaları iki farklı müzik türünü kapsayıcı niteliktedir. Bunlar arabesk müzik ve halk müziğidir. Çevik kendisini yeni neslin ozanlarından biri olarak tanımlar.

“Ozanlık geleneğine bakarsak, Âşık edebiyatına kadar inmek gerekiyor. Daimi'lere, Pir Sultan'lara, Hacı Bektaş'lara, Ahmet Yesevi'lere... Taa o kültür, ilim, bilimine kadar gitmek gerekiyo ki onların yazdıkları şiirlere de bakılırsa didaktik ölçülerde failün mefailün tekniğinde ilerliyorlar ve onları şu an ki Hip Hop *beat*'in üstüne okuduğunuzda Rap oluyo... bana sorarsan yaptığım müziğin adı halk müziği çünkü ben ülkemdeki halkın yaşadığı sosyal problemleri yazıp, anlatıp, okuyorum. Kimisini kendim yaşıyorum. Kimisini gidip kendim sosyolojik olarak gözlemliyorum. Oralarda bulunuyorum yani. O yüzden yaptığım işin adı benim halk müziği” (Görüşme, 28.01.2018).

Bununla birlikte peki bu *Arabesk Rap* adlandırması hakkında Yener Çevik ne düşünüyor? sorusuna “Katılıyorum. Arabeskin dibine kadar katılıyorum. Ve benim yaptığım müzik, *Arabesk Rap* değil, Rap'in arabeskle buluşan hali aslında benim yaptığım iş. Çünkü biz Michael Jackson, Madonna'yla büyümedik. Hala da dinlediğin müzik ne dersen arabesk dinliyorum” (Görüşme, 28.01.2018). Yener'in ozanlık geleneği ve *Arabesk Rap* ile ilgili açıklamaları iki farklı bağlamda okunabilir. Ozanlık geleneği ile kurduğu ilişki Mc'nin açılımı olan söylem ustasına yaptığı vurgudur. Dolayısıyla bu söylem, sözlü gelenek ile bir topluluğun yerel tarihini aktaran ve taşıyan batı Afrikalı şair/müzisyenler olarak adlandırılan “griot”lar ile ilişkili olarak değerlendirilebilir. Bu söylem Mc'nin ne olduğu ya da olması gerektiğine dair bir

açıklamadır. Diğer taraftan müziğine ilişkin “Rap’ın Arabeskle buluşmuş hali” açıklaması onun yaptığı müziği tarz özelinde özgünleştirir. Müziğine yaptığı tanım, tarihsel süreç içinde izlerkitle tarafından da kabul görür ve Rap müziğin bir alt türü olarak *Arabesk Rap* ortaya çıkar.

Özetle yerel *sound* Rap müzik pratisyenleri olarak değerlendirilebilecek farklı aktörlerin etkileriyle *beat*, *lyric* ve tarz ekseninde belirginleşir ve hem ulusal/uluslararası hem de yerel dinamiklerin etkisiyle bir anlam kazanır. Başka bir deyişle kendine has, biricik olanı bu etkilerle kurgular. Özetle altyapı ve tarz özelinde yerel *sound* dinamikleri görünürlük kazanır.

#### **4.3.5. Performanslar**

İzmir Rap atmosferinde *fame* ve *non-fame* Mc’lerin şekillendirdiği performanslar dizisini etkinlikler ve konserler olarak iki farklı kategoriye ayırıyorum.

##### **4.3.5.1. Etkinlikler**

Etkinlikler *fame* ya da *non-fame* Mc’lerin (müzisyen/sanatçı) ama genellikle *fame* olmayan Mc’lerin oluşturduğu ve görece küçük ölçekli (40-100 kişi) dinleyici topluluklarının bir araya geldiği müzik pratiğidir. Etkinliğe katılan Mc ve dinleyicilerin yaş ortalaması 13-19 arasında değişmektedir. Dinleyici gruplarının birçoğu potansiyel birer Mc’dir. Kendi yazdıkları Rap şarkıları mevcuttur ve zaman zaman etkinliklerde *acapella* olarak şarkılarını dinleyici kitlesiyle paylaşırlar. Etkinlikler hava koşulları, konserler vb. engeller dışında genellikle bir haftada veya on beş günde bir gerçekleştirilir. Bununla birlikte belirli dönemlerde etkinlik sayıları ve sıklığı azalır.

Genellikle Mc’lerden biri facebook’ta bir etkinlik sayfası oluşturur. Etkinliğin tarihinin ve saatinin uygun olup olmadığı bu mecrada istişare edilir ve ortak bir karara bağlanır. Eğer tarih ve saat ile ilgili bir anlaşmazlık varsa, etkinliği açan Mc ya etkinliği iptal eder (bu çok nadir olan bir olaydır) ya da istişare sonunda tarih ve saati değiştirir. Böylece etkinlik belirlenmiş olur. Etkinlikler tatil günlerinde yapılır ve yaklaşık olarak

13.00'de başlar, 17.00'de son bulur. Çok nadir olarak bu etkinliklerin başlama saati 14.00 ya da 15.00' e alınır ama genellikle 17.00'de biter.

Etkinliklerin gerçekleştiği performans mekânları kamusal alanlardır. Yerel terminolojiye uygun bir söylemle *sokaklar* sahnedir. Yani etkinlik için işgal edilmiş kamusal alan *sokaktır*. Genellikle, Bostanlı Demokrasi Meydanı, Alsancak vapur iskelesi önü (çimler) ve Bornova Büyük Park etkinliklerin yapıldığı öncelikli yerler olarak dikkat çeker. Ayrıca etkinlikler ücretsizdir ve isteyen herkesin katılımına açıktır. Performanslarda erkek egemenliğinden söz etmek mümkündür. Mc'ler arasında kadınlar bir elin parmaklarını geçmez. Yapmış olduğum gözlemlerde, iki etkinlik dışında kadın Mc ile karşılaşmadığımı belirtmem de fayda var.

Etkinlikler *acapella*<sup>14</sup> ve *freestyle*<sup>15</sup> performanslarının yanı sıra sohbet etmek amacını taşır. Etkinlikler sohbetle başlar *acapella* ile devam eder ve *freestyle* ile son bulur. Bu performanslarda *freestyle* başat öneme sahiptir ve etkinlik *freestyle* yapılmadan asla son bulmaz. *Freestyle* yapılırken kesinlikle bir *beatbox*<sup>16</sup> yapan birine ihtiyaç vardır. Ve bu kişi genellikle belirli kişilerden oluşur. Çünkü *beatbox* yapan kişi sayısı çok azdır. *Beatbox*, *freestyle*'in metronomunu belirler. Doğaçlamaya dayalı olan *Freestyle* argo içeriklidir. İki kişinin karşılıklı atışması sonucu dinleyicilerin alkışlarının gürlük seviyesi galip gelen Mc'yi belirler. İlk turu geçen Mc'ler daha sonra tekrar eşleşirler ve bu son iki Mc kalana kadar devam eder ve son olarak kazanan Mc yine dinleyici alkışları ile belirlenir. Etkinlikleri takvime bağlı birer ritüel olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu müziksel olaylar *non-fame* Mc'lerin atölyeleridir. Çünkü etkinliklerin en önemli bileşeni *freestyle*'dir ve Doğaçlama yapıldığından dolayı bu pratik Mc'lerin söz yazma becerilerini geliştirmeleri için önemlidir. Etkinliklere zaman zaman fame Mc'ler

<sup>14</sup> Beat olmadan söylenen rap müziktir. Mc'ler sadece acapella olarak lyric yazabilir ya da daha önce yazdıkları şarkıları acapella olarak söyleyebilirler.

<sup>15</sup> Genellikle iki kişinin beatbox veya çok nadir beat eşliğinde birbiriyle atışması/savaşması olarak adlandırılan rap yapma şeklidir. Doğaçlama olmak zorundadır. Pratiği yönlendiren/yöneten bir kişi vardır. Kazananı bu kişi onaylar ve kazananı dinleyicilerin alkışları belirler.

<sup>16</sup> Beatbox, müzik aleti kullanılmadan yalnızca ağız yoluyla yapılan ritimdir.

de katılabilir. Bu etkinliklerde *fame* Mc'ler genellikle yol gösterici, feyz alınan kişi, usta, örnek alınan abi/abla konumunda olurlar.

Aşağıdaki görsel 11.10.2015 tarihinde Buca Belediyesi'nin önünde gerçekleştirilen etkinlikten Freestyle eşleşmesini örnekler. Elinde kura sonucu belirlenen eşleşme listesini ve bir kalem tutan kişi *fame* Mc Ufuk'tur. *Freestyle*'ı yönlendiren, kazananları belirleyen bir hakem rolündedir. Zaman zaman Ufuk gibi *fame* Mc'lerde *freestyle*'a katılır. Genellikle izleyici konumunda olsalar da, performans sırasında dikkat çeken bir *non-fame* Mc varsa onunla *kozlarını paylaşmak* için dahil olurlar. Bu aynı zaman da *fame* Mc için bir hegemonya göstergisidir.



**Fotoğraf 6:** *Freestyle* performansı





**Fotoğraf 7:** Etkinlik sonrası *non-fame* Mc'ler (16.08.2015)

Bununla birlikte *non-fame* Mc'ler, *fame* Mc'ler tarafından dikkat çekici, etkileyici, gelecek vaadeden bir öneme sahip olarak değerlendirilirse, konserlerde ön grup olma, *fame* isimlerin stüdyolarında kayıt alma ve hatta düet yapma imkânına erişebilirler.

#### **4.3.5.2. Konserler**

Konserler Mc sayısı ve Mc'lerin *fame* olma durumlarına göre tek kişilik, birkaç kişilik ya da daha fazla sanatçıdan oluşan pratiklerdir. Konserler *fame* ve *non-fame* Mc'leri içerebilir. Konserler belirli bir ücret karşılığında gerçekleştirilir ya da sosyal yardımlaşma için de düzenlenebilir. Belediye gibi kurumların sponsorluğu dışında gerçekleştirilen konserler genellikle şahsa özel ya da belirli kurum ve kuruluşlara ait konser salonlarının kiralanmasıyla gerçekleştirilir.



Fotoğraf 8: Konser Afışı (10.01.2016)

Tek kişilik konserler genellikle Ceza ve Sagopa Kajmer, Yener Çevik gibi Rap müziğin *hardcore* temsilcileri olarak kabul edilen sanatçıların performanslarından oluşur. Bu isimler konserlerinde alt grup alımı yapmazlar. Bu sanatçıların konserleri genellikle yılda iki veya üç defa gerçekleşir. Performans mekânları belediyelere ait kültür merkezleri ve görece büyük performans mekânları olarak değerlendirilebilir. Elbette ki bu durumda organizasyonu yapan kuruluş/kişilerin önemli bir etken olduğu unutulmamalıdır. Bu konserler genellikle bir saati aşmayan performanslardır.



**Fotoğraf 9:** Canfeza Konser Afışı

Birkaç *fame* Mc'den oluşan konserler görece daha küçük mekânlarda gerçekleştirilir. İzmir dışından gelen Mc'lerle, İzmirli Mc'lerden oluşan bu konserlerde alt grup olarak adlandırılan *non-fame* Mc'ler de sahne almaktadırlar. Performanslar bütünü yaklaşık olarak 2-3 saat devam etmektedir. Öncelikle sahneye *non-fame* Mc'ler çıkar. Kendi şarkılarını söylemelerinin yanında, *fame* Mc'ler sahneye çıkmadan önce dinleyici kitlesini ortama hazırlamak, canlandırmak gibi görevleri de vardır. *Non-fame* Mc'ler, *fame* Mc'ler sahnedeiken *back* vokal<sup>17</sup> olarak performansa eşlik edebilirler. Bu konserlerde iki tip bilet satışı gerçekleştirilir. Bunlar vip ve normal bilet olarak ayrılır. Vip biletin fiyatı, normal bilete göre 20-30 TL. daha fazladır. Vip bilet alan dinleyici konseri sahnenin en önünde izlemek gibi bir ayrıcalığa sahiptir. Bununla birlikte Vip

<sup>17</sup> Back vokal genellikle lyric'lerin son kelimelerini söylemek üzere gerçekleştirilen ve sahnede olan Mc'nin eşlikçileri olarak değerlendirilebilir.

biletli dinleyici kulise girme hakkını da elde eder. Mc'lerle sohbet etmek ve fotoğraf çekilmek gibi farklı haklara sahip olur.

Birkaç *fame* Mc'den daha fazla sanatçının sahneye çıktığı konserleri çoklu performanslar olarak adlandırmak mümkündür. Bu konserleri, festivaller<sup>18</sup> haricinde Yakaza organizasyonları kapsamında görmek mümkündür. Yakaza hem etkinlikler hem de farklı ölçeklerde gerçekleştirdikleri konserler bağlamında İzmir Rap atmosferinde önemli bir dinamiktir. Yakaza adı altında gerçekleştirilen konserler 2014 yılından 2017 yılına kadar süreklilik gösterir. Başka bir deyişle Yakaza mevzu bahis yıllar arasında İzmir merkezinde gerçekleştirilen konserleri domine eden bir oluşumdur. Bununla birlikte *underground- mainstream* etkileşimi bağlamında önemli bir yere sahiptir. Bunun temel sebeplerinden biri *mainstream* olmuş Mc(ler) ile *underground* olarak tanımlanan Mc'ler arasında etkileşime açık bir mekân işlevi görür. Buradan hareketle söz konusu etkileşimin Yakaza özelinde nasıl gerçekleştiğini anlamak gerekir.

#### 4.3.6. Yakaza Örneği

Yakaza<sup>19</sup> müzik aracılığıyla markalaşıp, kurumsal bir kimlik kazanmak için oluşturulmuş ticari bir organizasyonun adıdır. Yakaza adı altında 2014-2017 yılları arasında 10 büyük konser<sup>20</sup> gerçekleştiren Karataş ayrıca bunun yanında etkinlik<sup>21</sup> ya da küçük konser olarak adlandırdıkları performanslar da düzenlemiştir. Konserlerin genelinde kendisi de bir Mc olarak sahne alır.

Küçük konserler birkaç *fame* Mc'nin ve *non-fame* Mc'lerin de ön grup olarak sahne aldığı birkaç saatlik performans dizileridir. Küçük konserler yılda üç defa

<sup>18</sup> Festivaller sadece Rap müzik pratiğine özgü olmamakla birlikte pop, rock gibi diğer popüler müzik türlerini de kapsayıcı şekilde gerçekleştirilen ve birkaç gün süren performanslar dizisidir. İzmir merkezinde festivaller 2017 sonrasında görünürlük kazanır.

<sup>19</sup> İzmirli Rap sanatçısı Serin Karataş'ın öncülüğünde Korhan Dadak ile birlikte kurulmuş bir organizasyondur. 2008 yılından bu yana çeşitli organizasyonlar ve toplama albümler hazırlayarak İzmir'de aktif görev alan Postula, 2014 yılı itibariyle organizasyon ve tekstil işlerini YAKAZA adıyla yürütme kararı aldı.

[https://www.facebook.com/pg/Yakazaizmir/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Yakazaizmir/about/?ref=page_internal) (erişim: 16.07.2017/ 12:33)

<sup>20</sup> Karataş'ın performanslar arasında yaptığı ayrımı biz birkaç Mc'den oluşan ve çoklu performanslar olarak ayırdığımızı hatırlamakta fayda var.

<sup>21</sup> Karataş'ın yaptığı etkinlikler bizim alan araştırmamızdaki etkinliklerle benzerlikler taşır. Yani acapella ve Freestyle performanslarını içerir. Ancak bununla birlikte etkinliklerin farklılaşması, küçük veya büyük konserler için bilet satış günü olarak düzenlenmesidir.

tekrarlanan büyük konserler arasında iki defa olmak üzere ve genellikle 2-5 *fame* Mc'nin sahne aldığı performanslardır. Küçük konserlerde Mc'nin *fame* olma ve dolayısıyla konsere *kitle çekebilme* potansiyeline göre vip bilet satışı da olabilir.

Büyük konser *fame* ve *non-fame* Mc'lerin sahne aldığı, yaklaşık 6 saat aralıksız devam eden performans türüdür. Mc sayısı genellikle 10-20 kişi arasında değişir. Mc'lerin aldıkları ücretler *fame* olma, konsere kitle çekebilme potansiyeline göre farklılık gösterir. Ayrıca Serin Karataş'ın "önünü açmak istediğimiz gençler" olarak adlandırdığı *non-fame* Mc'ler de konserin ilk bölümü olarak ayırabileceğimiz periyotta performanslarını sergilerler. Bu *non-fame* Mc'lere bir ücret ödenmez. Bununla birlikte bu *non-fame* Mc'ler için Yakaza'da sahneye çıkmak zaten başlı başına bir olaydır. Göksel isimli *non-fame* Mc yaptığımız söyleşide bu durumu şöyle açıklar; "Yakaza bizim için çok önemli abi... Yakaza'da sahneye çıkmak bizim gibiler için hem çok önemli bir fırsat hem de gurur verici bir şey... Sonraki Yakaza konserlerinde de sahneye çıkabilmemiz için dinleyici almamız<sup>22</sup> lazım..."

Bu konserlere dinleyici katılımı 600-1200 kişi arasında değişmektedir. Dinleyicilerin büyük bir çoğunluğu 13-19 yaş aralığında olan gençlerdir. Büyük konserlerde Vip ve Normal bilet olmak üzere iki farklı bilet satışı yapılır. Vip bileti normal bileten ayıran özellikler; sanatçılarla fotoğraf çektirme, sohbet etme, kuliste oturabilme ve sahneyi en önde izleme fırsatı olarak sıralanabilir. Konserler Bornova'da bulunan, üniversiteli öğrencilerin tercih ettiği ve genellikle rock müzik performansların gerçekleştirildiği *NoxxStage*; Kültür Park içinde bulunan ve daha öncesinde gazino olarak işletilen ancak günümüzde her türlü etkinlik için kiraya verilen Göl Gazinosu gibi mekânlarda gerçekleştirilir. Büyük konserler bir yıl içerisinde Ocak, Nisan ve Ekim ayı olmak üzere üç defa düzenlenir. Bu bağlamda takvime bağlı ritüeller olarak öne çıkar.

Yakaza adı altındaki büyük konser dizilerinin önemli bir bileşeni de tekstil ürünleridir. Yakaza amblemini taşıyan tekstil ürünleri t-shirt, sweatshirt, şapka, bandana

<sup>22</sup> Yerel terminolojide dinleyiciyi almak, onları eğlendirmek, performanslarına eşlik etmelerini sağlamak anlamına gelir

vb. şeylerden oluşur. Bu ürünlerin fiyatları değişkendir. Biletlerle beraber kampanyalı olarak satışa sunulurken, tek tek de satılabilir. Büyük konserlerde yaklaşık 8-10 kişilik bir görevli grubu vardır. Bu ekip güvenlik görevlileri, sahne sorumluları, ses teknisyeni, bilet satış ve kontrol sorumluları olmak üzere çeşitlilik arz eder. Genellikle konser/etkinliklerde mekâna ait olan ses sistemleri kullanılır. Gerçekleştirilen bütün performanslarda hem Yakaza'nın kendi ürettiği ürünlerin hem de sahneye çıkan Mc'lerin ürettikleri ürünlerin satış standları mevcuttur. Bu ürünler (albüm, poster, tekstil ürünleri vs.) olmak üzere çeşitlik arz eder. Dolayısıyla konsere katılan *fame* Mc bu standlarda kendi ürünlerini satarak ek bir gelir elde edebilir.

Simbiyotik bir olgu olarak *underground- mainstream* ayrımını daha önce açıklamıştık. Örnek olay üzerinde bu etkileşimin daha iyi anlaşılabilmesi için; kısaca müzik endüstrisinden çıkma (bandrollü) albümlere sahip olan Rap müzik Mc'lerini *mainstream*, kendi imkanlarıyla üretim ve dağıtım yapan bireysel prodüksiyonları *underground* olarak değerlendirdiğimizi yinelemek yerinde olur. Yakaza *underground-mainstream* etkileşimine açık, dinamik bir mekân olarak işlev görür. Daha farklı bir ifadeyle Yakaza her ne kadar ticari bir organizasyon ve 2014-2017 yılları arasında gerçekleştirilen, katılım oranı en yüksek performanslar dizisi olarak değerlendirilir. Ancak performansların mekânı olarak Yakaza (*İzmir Göl Gazinosu* vd.) *underground-mainstream* etkileşimi açısından Lefebvre'ci bakış açısıyla; "dinamik bir mekân" olarak ifade edilebilir. Kısaca bir organizasyon olmanın ötesinde performansçılar ve dinleyiciler tarafından anlam ağlarıyla örülü bir alandır.

Yazaka örneğinde *underground- mainstream* etkileşimi iki temel bileşende ele alınabilir. İlki ana akıma dahil olmuş Mc'ler ile yeraltı olarak adlandırılan Mc'ler arasında yüz yüze iletişimle oluşan etkileşim. Diğeri Mc'lerin yeni dinleyici kitlesi edinebilmesine olanak tanıyan dinleyicilerle olan etkileşimi. Dinleyicilerin Mc'lerle olan etkileşimi salt olarak sahnede gerçekleşen performanslarla bağlantılı olduğu için ayrı bir başlıkta bunu değerlendirmeyeceğiz.

Mc'ler arasındaki yüz yüze etkileşim farklı boyutlarda gerçekleşir. Bunları şu şekilde kategorize etmek mümkündür.

- 1) *Non-fame (underground) Mc-fame (ana akım) Mc etkileşimi*
- 2) *Fame (underground) Mc- non-fame (ana akım) Mc etkileşimi*
- 3) *Fame olan (ana akım) Mc ya da daha fazla Mc'nin etkileşimi*

Bağlamımızı oluşturan etkileşim kategorileri 1 ve 2 numarada belirtilenlerdir. Buna göre bu iki başlıkta; sahnede *underground* Mc, ana akım Mc'nin *back vocal*'i olabilir. Bu performans düet şeklinde de gerçekleşebilir. Ayrıca bu etkileşim performans sonrasında, albümlerde düet/*feat* yapmaya kadar gidebilir. Aynı sahneyi paylaşmak farklı dinamiklerin ürünüdür. *Fame* olan Mc kendinden önce sahne alan *non-fame* Mc'nin sahne performansından ve dinleyiciler üzerindeki tahakkümünden etkilenebilir ve bu durumu pragmatik bir faydaya dönüştürebilir. Karşıt olarak *non-fame* Mc kendisine destek vermesi için *fame* Mc'nin şöhretinden faydalanmak için talepte bulunabilir. Kısaca bu iletişim, konser öncesinde, konserin gerçekleştiği sırada ve konser sonrasında (bir sonraki konser ya da albüm projeleri için) gerçekleşebilir. Yakaza bu tür etkileşimlere açık bir sahnedir.

Yakaza performanslar dizisi *non-fame* Mc'lerin önce *underground* sonra *mainstream* bir süreçle tahayyül ettikleri konuma gelmeleri için de uygun bir sahnedir. Bu süreçle ilgili dikkat çekici örneklerden biri Yakaza Vol. 4 (2014) konserinde tanıştığım üç *non-fame* Mc'dir. Bu *non-fame* Mc'ler daha sonra 'Yetenek Siziniz' yarışmasıyla AGC ismiyle ana akım medyada görünürlük kazanacak olan Göksel İnağ, Alperen Dirik ve Can Kayahan'dır. Vol. 4 konserine ilk olarak dinleyici olarak gelen bu grup, o konserde Serin Karataş'ın dikkatini çekip bir sonraki konserde sunuculuk görevini üstlenmiş sonrasında ise birer *underground* Mc olarak sahneye çıkmışlardır. O dönemde Rap müzik izlerkitleşi tarafından tanınmayan gençler daha sonra Yakaza organizasyonuna dahil olup *underground* birer Mc olma yolunda ilerlerler. 27.05.2017 tarihinde Serin Karataş ile yaptığım görüşmede orada bulunan Göksel İnağ Yakaza Vol. 4 konser günü ve sonrası ile ilgili şu açıklamayı yapmıştı; "Biz Yakaza Vol. 4 de tesadüfen bir grup olmuştuk. O grupta sürekli bağırın, canlı bir gruptu. Baya hareketliydik falan... Serin abinin de dikkatini çektik. 2 belki 2,5 sene önce

Belediye'nin önünde yapılan etkinlikte de Serin abiyle tanıştık.”<sup>23</sup> Sonrasında Serin Karataş'a sahneye çıkma sürecinin nasıl geliştiğini sordum. “İlk önce sahne görevlisi olarak yazdık isimlerini. Bir sonraki konserde sunucu oldular ve sonraki konserde de isimlerini yazdık (*Mc olarak*)...” Ayrıca bu grup Serin Karataş'ın öncülük ettiği 'Efsane Rap Savaşları' oluşumunda Mc kimlikleriyle aktif görev almaktadır. 17.03.2016 tarihinde açılan 'Efsane Rap Savaşları' isimli youtube kanalı 225.824 abone sayısına ve yayımlanan 24 video klip toplamında 48,5 milyonluk bir izlenme oranına ulaşmıştır.<sup>24</sup> Yine aynı konserde Rapuzi (Ahmet Turan Döşkaya) mahlasını kullanan, izlerkitlenin tanımadığı bir Mc sahneye çıkmış ve 'Neden Türkçe Hip hop gelişmiyor' isimli şarkısıyla izlerkitlenin beğenisi toplamıştı. Sahneden inerken de yanında albümünü<sup>25</sup> ve posterlerini getirdiğini belirterek performans sonrasında albümlerini satmıştır. Rapuzi daha sonraki konserlerde afişte ismine yer verilen bir *fame* Mc olarak sahneye çıkmıştır. Korhan Dadak bu durumu “Serin haricinde de sanatçılarımız var. Hedefimiz o sanatçıların bir şekilde yolunu açmak. Rap müziğe kazandırmak.” şeklinde açıklamıştır. Yine aynı görüşmede Dadak'ın (10.10.2016) “sanatçılar kulisteyken birbirini dinleme fırsatı buluyorlar eğer beğenirlerse aralarında paslaşma durumu oluyor” şeklinde yaptığı açıklama *underground- mainstream* etkileşimini destekler.

<sup>23</sup> Yakaza Vol. 4 konserinde bir başka grupla birlikte sahnenin sağ ön tarafında ateşli birer taraftar gibi hem kendileri eğleniyor hem de izlerkitleyi etkiliyorlardı.

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/channel/UCDNGFMngKh4O8A1UMeNoOEw> erişim: 14.06.2017 saat 06:27

<sup>25</sup> Home stüdyosunda kaydettiği underground bir albüm



## SONUÇ

Hip Hop kültürünün bir bileşeni olarak Rap, Amerika'nın New York kentinin Bronx bölgesinde yaşayan Afroamerikan topluluğun müziksel pratiği olarak ortaya çıkmıştır. 70'li yıllarda ortaya çıkan bu pratik kısa sürede ana akıma dahil olmuş ve küresel ölçekte yaygınlaşmıştır. Rap müzik yapan kişiye Mc denir. Mc söylem ustası olarak değerlendirilir. Almanya'da yaşayan Amerikan askerlerinin kültürel varlığıyla, 80'li yılların ortalarından itibaren bir tür disko müziği olarak görünürlük kazanan Rap, kısa sürede göçmenler arasında da yaygınlaşır. Almanya'da yaşayan Türk göçmelerin üçüncü kuşağı, gündelik hayatta yaşadıkları yapısal dışlanma ile Afroamerikan topluluğun yaşadığı sorunlar arasında bir benzerlik olduğunu fark eder ve yaşadıkları problemleri ifade etmenin aracı olarak Rap müziği yönelirler. Türkçe Rap müziğin, Türkiye sınırları içinde dikkat çekmeye başlaması ise 90'lı yılların sonlarına denk gelir. *Underground* bir pratik olarak bu müzik 2000'li yıllardan itibaren ana akıma eklemlenmeye başlar. Bugün Rap müziğin ana akıma dahil olduğu aşıkardır. İzmir özelinde ise Türkçe Rap müziğin tarihsel serüveni, Türkiye'de ortaya çıktığı yıllarla paralellik gösterir.

Bu araştırmanın kavramsal çerçevesini oluşturan *scene*, İzmir merkezinde bulunan Rap müzik ilgililerini kapsar. Üretim, ürün ve tüketim diyalektiği bağlamında görünürlük kazanan İzmir Rap *scene*, temellüğe dayalı, küresel etkileşime açık ve yerel dinamiklerin etkisiyle kendine özgü bir yerel *sound*'u olan *underground*'dan *mainstream*'e giden bir görünüm sergiler.

Günümüzde yeni medya ve sosyal medyanın yaygın kullanımı, ölçeği ne olursa olsun kendisini müzik endüstrisi içinde konumlandıran yapımcılara farklı stratejiler geliştirme imkânı tanıdı. Sanatçı ya da grubun yeni medya aracılığıyla dolaşıma soktuğu ürünü, *tıklanma*, *beğeni sayısı*, *izlenme oranı*; sosyal medya hesaplarındaki *takipçi sayıları* gibi analitik veriler müzik endüstrisine farklı referanslar vermektedir. Bu referansların plak şirketlerini yatırıma yönlendirmesi için görece belirli bir seviyeye ulaşması ve nispeten sürekliliği olması gerekir. Bu bağlamda yerel ölçekteki müzik üretimi ve tüketimi başat rol oynar. *Underground* bir müzik *scene*'i, yerel ölçekte

üretim, performans mekânları ve *scene*'i finanse edecek bir dinleyici topluluğuna yani yerel düzeyde bir tüketime ihtiyaç duyar. Başka bir deyişle bir yeni medya ve sosyal medya mecralarında dikkat çekebilecek bir konuma gelmek isteyen sanatçı ya da grubun, kendilerini her platformda destekleyen, takip eden bir dinleyici kitlesine ulaşması gerekir.

Denilebilir ki bu süreç için İzmir Rap atmosferinde gerçekleştirilen etkinlikler ve konserler *scene*'i şekillendiren ve tanımlamaya imkân veren olgulardır. Ve özellikle çoklu performans mekânları olarak adlandırdığımız konserler *underground- mainstream* etkileşiminde önemli bir işleve sahiptir. Bununla birlikte *underground*'dan *mainstream*'e geçiş serüveni yerel ölçekte Mc'lerin performans mekânlarını da dönüşüme uğratar. Örneğin Gazapizm'in ana akım medyada görünürlük kazanmadan önce İzmir'de sahne aldığı konserler Yakaza ile sınırlı iken, sonrasında bu mekânlar Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi, *Russell* isimli gece kulübü vb. mekânlara dönüşmüştür. Bu örnekler Yener Çevik'in gece kulüplerinde, Anıl Piyancı'nın beach club'larda sahne almaları ile çoğaltılabilir.

Diğer taraftan, yeni medya ve sosyal medyanın bu etkileşimdeki konumu da araştırmacıyı *underground* ve *mainstream* kavramlarını yeniden düşünmeye teşvik eder. Görece küçük bir etkileşim alanını işaret eden *underground*'ın, söz konusu medyaların etkisiyle sınırlarının silikleşmeye başladığını ifade etmek gerekir. *Underground fame* bir Mc'nin yeni medya aracılığıyla dolaşıma soktuğu video kliplerinin milyonları bulan izlenme oranları yeni sorular sorulmasına temel dayanak olarak değerlendirilebilir. Acaba bu Mc hala *underground* olarak tanımlanabilir mi? Bu bağlamda Hepp'in (2015) önerdiği *medyatikleşen kültür* kavramı *underground- mainstream* arasındaki diyalektik ilişkinin analiz edilmesi için önemli bir kavramsal satıh sunar.

Youtube, spotify, twitter, instagram gibi yeni medya teknolojileri gündelik hayatın her uğrağına, anında nüfuz eden bir gerçekliğe dönüştüğünü biliyoruz. Bununla birlikte iletişimin giderek belirli teknolojilerin dayanır hale geldiğini de unutmamak gerekir. Bu bağlamda Hepp, *medyatikleşme*'yi sürekli dönüşüm içinde olan bir meta-

süreç olarak değerlendirir ve bir panorama ve meta-süreç olarak; *medyatikleşen kültür*'ü ise medyatikleşen dünyalarda somutlaşan kültürler olarak tanımlar (2015: 117-118).

Buradan hareketle Hepp'in *medyatikleşen kültür* kavramı, *underground* ve *mainstream* kavramları arasında geçişi sağlayan bir köprü işlevine sahiptir. Çünkü günümüz yeni medya teknolojilerinin etkisiyle, *underground* bir müziksel pratik özellikle youtube üzerinden milyonları bulan izlenme/tıklanma sayılarına ulaştığında medyatikleşerek müzik endüstrisinin dikkatini çekip, daha sonra *mainstream*'e dönüşür demek yanlış olmayacaktır.

Genelde sosyal bilimler, özelde etnomüzikoloji alanında yapılan araştırmaların odağını insan ve üretimi oluşturduğu için bu akademik araştırma, salt değişmeyecek doğruları ispatlama yanılığına düşmez. Aksine belli bir uzam ve mekân diyalektiği içindeki durumu anlamaya ve açıklamaya çalışır. Bu bağlamda anlama ve açıklama çabası yeni sorular sorulmasını öncelleyen bir konum kazanır. Başka bir ifadeyle kültürün durağan değil devingen yapısı alan araştırması sürecinde odaklanılan olguların dışında da sürekli yinelenen şeylerin varlığına işaret eder.

Sonuç olarak bu çalışma, İzmir Rap atmosferinde incelediğimiz *undeground-mainstream* etkileşimini anlamaya ve açıklamaya çalışmanın yanı sıra yeni sorular sorulmasını teşvik etme amacını da kendisine görev bilir. Buradan hareketle ilerleyen süreçte *medyatikleşen kültürün*'ün sınırları *underground* kavramının yerini alır mı? Yeni medya ve sosyal medya müzik endüstrisinin sosyo-ekonomi politikasını nasıl etkiler? Bu bağlamda *underground* ve *mainstream* kavramları yerini başka bir kavrama bırakabilir mi? soruları sorulabilecek yeni soruların ve dolayısıyla problematiklerden bazıları olarak değerlendirilebilir.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- ATTALI, Jacques (2009). *Noise The Political Economy of Music*, London: University of Minnesota Press.
- AYDIN, Ş. Oya (2018). *Arenadan Ekrana Şöhret Kültürü*, Ankara: İmge Yayınları.
- BAUMAN, Zygmunt (2015). *Akışkan Modern Dünyada Kültür*, çev. İhsan Çapcıoğlu & Fatih Ömek, Ankara: Atıf Yayınları.
- BENNETT, Andy (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*, çev. Nagehan Tokdoğan- Burcu Şenel- Umut Yener Kara, Ankara: Phoenix Yayınları.
- BURKE, Peter (2018). *Bilgi Tarihi Nedir*, çev. Turgay Sivrikaya, İstanbul: Isık Yayınları.
- ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2017). *İsyan: Rock Müzikte Tınsal Temsiller*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- ÇOBAN, Funda (2015). *Sokak Siyaseti*, İstanbul: Metis Yayınları.
- DÖNMEZ, Banu Mustan (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- FONAROW, Wendy (2006). *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown: Wesleyan University Press.
- GOFFMAN, Erving (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayınları.
- GRAVE, Martin (2006). *Almanya'da "Hayali Türkiye"nin Müziği*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- HARRIS, Keith Khan (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on Edge*, New York: Berg Publishers.
- HEBİDGE, Dick (2003). *Kes Yapıştır*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HEPP, Andreas (2015). *Medyatikleşen Kültürler*, çev. Çiğdem Bozdağ & Elif Poses Devrani, Ankara: Dipnot Yayınları.
- JEFFRIES, Michael P. (2011). *Thug Life*, Chicago: The University of Chicago.
- JÖNTÜRK (2003). *Bir Gençlik Çılgılığı Hip hop Kültürü*, İstanbul: Akyüz Yayın Grubu.
- KARADENİZ, Teoman (2013). *Hip hop Amerikan Kültürü Değildir*, İstanbul: Kutlu Matbaa.
- KAYA, Ayhan (2000). *Berlin'deki Küçük İstanbul*, İstanbul: Büke Yayınları.
- KEETON, William T. - James L. GOULD (1999). *Genel Biyoloji*, Ankara: Palme Yayıncılık.
- LEFEBVRE, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yayınları
- \_\_\_\_\_ (2014). *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ÖZER, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi: Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- PRICE, E. George (2006). *Hip Hop Culture*, California: Abc Clio.
- RAHN, Janice (2002). *Painting Without Permission*, London: Bergin & Garvey
- RAJAKUMAR, Mohanalakshmi (2012). *Hip Hop Dance*, California: Greenwood.
- ROJEK, Chris (2003). *Şöhret*, çev. Semra Kunt Akbaş- Kürşad Kızıltuğ, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ROWE, David (1996). *Popüler Kültürler*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

WATKINS, S. Craig (2005). *Hip Hop Matters*, Boston: Beacon Press.

ZURCHER, J. Erik (2006). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları.

### **Makaleler**

ÇINAR, Alev (2001). “Cartel’in Rap’i Melezlik ve Milliyetçiliğin Sarsılan Sınırları”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 2001, Sayı 15, Mayıs – Temmuz 2001, ss. 133-143.

DARCAN, Tolga, Levent ERGUN (2015). “Müzik Endüstrisinde Üretim, Tüketim ve Metin: Telif Sorunsalı”, *International Journal of Human Sciences Cilt / Volume 12 Sayı / Cilt 2*, s. 1251-1272.

EMECAN, Neşe (2007). “Duvar Yazıları Ne Diyor”, *Journal of Turkish Linguistics*, Cilt 1, Sayı 1, Eylül 2007, ss. 157-167.

İNCE, Onur Hilal (2011). “Almanya’da Farklı Olmak: Entegrasyon ve Hoşgörü Kavramına Eleştirel Bir Bakış”, *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 2011, Sayı 58, Yaz 2011, ss. 173-202.

ÖZTÜRK, Aydın Tuğba- Songül KARAHASANOĞLU (2015). “Sosyal Medya Döneminde Müzik Üreticisinin Yeniden Konumlandırılması”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl 2015, Cilt 8, Sayı 36, Şubat 2015, ss. 794-805).

SATIR, Can Ömer (2016). “Müzikolojide İki Yeni Kavram: Scene ve Yerel Sound”, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 9, Sayı 1, Haziran 2016, ss. 239-256.

SOLOMON, Thomas (2005). “‘Living Underground Is Tough’: Authenticity and Locality in the Hip-Hop Community in Istanbul, Turkey”, *Popular Music*, Vol 24, No 1, January 2005, ss. 1-20.

SOYSAL, Levent (2004). “Rap, Hiphop, Kreuzberg: Scripts of/for Migrant Youth Culture in the World City Berlin”, *New German Critique*, Year 2004, No 92, Spring – Summer 2004, ss. 62-81.

ŞENEL, Onur (2015). “Türk Diaspora Gençliğinde Kültürel Kimliğin Dönüşümü: Hiphop, Entegrasyon ve Eğlence Mekânları”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl 2015, Sayı 37, Nisan 2015, ss. 1132-1142.

### **Kitap İçi Bölüm**

BENNETT, Andy (2010). “Introduction to Part Three”, *The Popular Music Studies Reader*, (Ed: Andy Bennett, Barry Shank ve Jason Toynbee), New York: routledge Publication, pp. 95-97.

COHEN, Sara (1999). “Scenes”, *Key Terms in Popular Music and Culture*, (Ed: Bruce Horner, Thomas Swiss), Oxford: Blackwell Publishers, pp. 239-250.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2018). Türkiye’de Politik Pop, KUTLUK, Fırat (Ed.) *Müzik ve Politika* içinde (121-158). İstanbul: H2O Yayıncılık.

FRITH, Simon (2000). Popüler Müziğin Endüstrileşmesi, LULL, James (Ed). *Popüler Müzik ve İletişim* içinde (71-106). İstanbul: Çiviyazıları.

KAYA, Ayhan (2001). “Diyasporada Yapısal Dışlanma ve Berlin’deki Türk Hip-Hop Gençliği”, *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar* (derleyen Aliye F. Mataracı), Bağlam Yayıncılık, ss. 145-158.

KÖSE, Hüseyin (2018). Yaban Bilinç ya da Lefebvre’ye Göre Gündelik Hayat, Ed: Ali Esgin & Güney Çeğin. *Gündelik Hayat Sosyolojisi: Temalar, Sorunlar ve Güzergâhlar* içinde (305-341). Ankara: Phoenix Yayınları.

### **Tezler – Basılmamış Kaynaklar**

ASLAN, Uğur (2015). *Protestan Ritüellerinde Popüler Müzik Pratiği: İzmir Çağdaş Tapınma Scene*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. İbrahim Yavuz

YÜKSELSİN, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

ÇEREZCİOĞLU, Barış Aykut (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Ayhan Erol, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

### **Belgeseller**

TEKDEMİR, Özcan (Yönetmen). (2008). *Anlatın Ben Dinlerim*; İstanbul.

TÜCCAR, Selçuk Sevilay. (Yapımcı Yönetmen). (2011). *Söyleyeceklerimiz Var*; İstanbul: TRT.

YANAT, Yelda. (Yönetmen). (2013). *36 Boys*; Al Jazeera Türk.

### **Görüşmeler**

ACAR, Anıl (Gazapizm); 16/06/2017, Cankır Kafe, Alsancak, İzmir.

ALPŞEN, Şervan; 16/06/2017, Cankır Kafe, Alsancak, İzmir.

BOZOK, Can (No 1); 20/06/2015, Cocktails Bar, Alsancak, İzmir.

ÇEVİK, Yener; 28/01/2018, Raw, Alsancak, İzmir.

DADAK, Korhan; 10/10/2016, Karşıyaka, İzmir.

HALLI, İlkan Ali (Dilkeş KARDAR); 07/04/2019, Balyoz Bar, Buca, İzmir.

KARATAŞ, Serin; 27/05/2017, Home Stüdyosu, İzmir.

OSLU, Adem (Ados); 20/06/2015, Cocktails Bar, Alsancak, İzmir.



## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad:** Celalettin BUDAK

**Doğum Yeri ve Yılı:** Sivas - 08/05/1983.

**Yabancı Dil:** İngilizce.

### Eğitim:

**Lisans:** Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü,  
Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

### İş Tecrübesi:

- 2010- 2011 Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzik Teknolojileri Anabilim Dalı; Öğretim Elemanı.
- 2010- 2011 Sivas Muzaffer Sarısözen Güzel Sanatlar Lisesi; Piyano Öğretmeni
- 2017- Bahçeşehir Koleji Karşıyaka Kampüsü; Müzik Öğretmeni

**E-posta:** [minimalist.tr@gmail.com](mailto:minimalist.tr@gmail.com)