



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

İletişim Bilimleri

“VAROŞLARIN SÖZÜ: ARABESK-RAP”
ARABESK BAĞLAMLA RAP MÜZİK

Furkan Dilben

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2016

“VAROŞLARIN SÖZÜ: ARABESK-RAP” ARABESK BAĞLAMLA RAP MÜZİK

Furkan Dilben

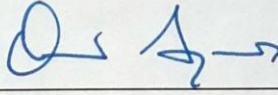
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
İletişim Bilimleri

Yüksek Lisans Tezi

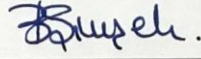
Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

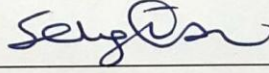
Furkan Dilben tarafından hazırlanan "Varoşların Sözü: Arabesk-Rap" Arabesk Bağlamla Rap Müzik" başlıklı bu çalışma, 20.12.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Suavi Aydın (Başkan)



Doç. Dr. Burcu Şimşek (Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

20.12.2016



Furkan Dilben

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.


Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**
(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)
- Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)
- Tezimin/Raporumun ^{06.01.2020}.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**
- Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

20 / 01 / 2017

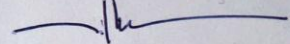
(İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI


Furkan Dilben

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Doç. Dr. Burcu Şimşek danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Furkan Dilben

TEŞEKKÜR

Bu çalışma sürecinde art arda hayatlarını kaybeden, yüreğimde kocaman özlemler bırakan canım anneanneme ve canım dedeme... Arkalarında bıraktıkları zor ama güzel hikâyeler için...

Her zaman desteklerini hissettiğim, bütün zorluklara rağmen bana her zaman inanan güzel aileme... Anneme, babama, kardeşlerim Talha ve Ahmet'e...

Bu konuyu duyduğu an, benim çalışma hevesime aynı istekle karşılık veren, hiçbir zaman desteğini esirgemeyen tez danışmanım kıymetli hocam Burcu Şimşek'e...

Bana birçok konuda yardımcı olan Şengül Hocam'a, sıkıştığım her zaman kendisine danışabilme fırsatı verdiği için...

Bu çalışmaya verdiği emeklerin karşılığını ödeyemeyeceğim, canım Nalan'a... Ankara'nın karanlık günlerini aydınlattığı için...

Özge'ye, benimle birlikte düşünüp, elinden gelen bütün çabayı gösterdiği için, arkadaşlığı için...

Mehmet Batur'a, insanları anlamaya gösterdiği koşulsuz çaba için, aynı heyecanı benimle birlikte taşıdığı için... Madunköy için...

Bütün ilgisi, inancı ve arkadaşlığı için Burcu'ya...

Ankara'nın yokuşlarını paylaştığım komşularım Ela Abla ve Melisa'ya...

Yarenliği için Fatih'e...

Hepsine sıkı sıkı sarıldığım, bütün güzel arkadaşlarıma...

Küçük yüreğiyle direnen ve bizimle yaşamaya karar veren güzel Zarife Karamık'a,

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki bütün hocalarıma ve arkadaşlarıma...

Ve son olarak da, benimle görüşmeyi kabul eden, bana beni hatırlatan, evlerini, stüdyolarını açan, "varoş çocuklarına"...

Teker teker, çok teşekkür ederim.

ÖZET

Dilben, Furkan. “Varoşların Sözü: Arabesk-Rap” Arabesk Bağlamla Rap Müzik, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016.

Büyükşehirilere göçle gelen taşralı kalabalığın sesini duyurma çabası olarak ifade edilen arabesk müzik, yaygın bir gençlik fenomeni olan ve Türkiye’ye 1995 yılında giren rap müzik ile birleşerek arabesk-rap müzik tarzını yaratmıştır. Arabesk müziğin, kentleşme sürecinde ezilmiş bir kitlenin kimlik yaratma ve kimliğini ortaya koyma araçlarından biri olduğu iddia edilir. Arabesk müzik belli kesimler tarafından dışlanmış, dinleyicisi “kıro” benzeri ithamlara maruz kalmıştır. Benzer şekilde, arabesk-rap üreten gençler de, büyük bir dinler kitlesine sahip olmasına rağmen dışlanmakta, “apaçılık” ile itham edilmektedir. Arabeskle ilgili tartışmalar bitmiş gibi görünse de, esasında yükünü bu tarza bırakmıştır. Arabesk kültürünün bir kuşak sonrası, teknolojiyi daha iyi kullanabilen, dünyayı daha yakından takip edebilen – ancak gene yoksullukla yaşamak zorunda kalan- gençler tarafından getto müziği rap ile arabesk müziği katık etmiştir. Arabesk köklerinden de –hem müzikal hem de muhteviyat olarak- kopmayan bu kuşak, şarkılarını ve video kliplerini paylaşmak için yeni medyayı kullanmaktadır. Arabesk-rap alt-türünün verdiği şarkılarda –üstü kapalı olarak- hayata karşı sürekli bir isyân hali hâkimken, arabesk-rap her zaman kötü bir şöhrete sahip olmuştur. Belli kesimler tarafından sürekli aşağılanan, sadece aşk şarkısı ürettiği ve içi boş olduğu söylenen arabesk-rap’i üreten gençlerin kimler olduğu ve arabesk-rap’in neyi nasıl anlattığı bu çalışmanın tartışma konusudur.

Anahtar Sözcükler: Arabesk-Rap, Altkültür, Rap, Arabesk, Popüler Müzik, Hakikat Performansı, Kes-Karıştır

ABSTRACT

Dilben, Furkan. *"The Voice of the Suburbs: Arabesque-Rap" Rap Music within the Context of Arabesque, Graduate Thesis, Ankara, 2016.*

The arabesque music, which is expressed as an effort to announce the voice of the provincial crowd that migrated to the big cities, has combined with rap music which is a widespread youth phenomenon entered Turkey in 1995 and has created arabesque-rap music genre. Arabesque music is one of the means of creating identity and revealing the identity of an oppressed creature in the process of urbanization. Arabesque music was excluded by some certain groups, and the listener was exposed to accusations like being "lowbrow". Similarly, young people who produce arabesque-rap are excluded, and although they have a huge audiences they are accused of being "apache". Although the discussion about arabesque seems to be over, it has left its weight to that genre. After a generation of arabesque culture, young people who could use the technology better, follow the world more closely - but still have to live with poverty. has fed on with ghetto rap music and arabesque. This generation who does not break off with the roots of arabesque genre -both musical and content- uses new media to share their songs and video clips. Although arabesque rap songs as an sub-culture, which has a constant revolt against the life, always had a bad reputation. The argument of this study is to invent who are these young people humiliated by some specific groups for producing arabesque-rap that is said to producing hollow and love songs and, what arabesque-rap tells and how.

Key Words: Arabesque-Rap, Subculture, Rap, Arabesque, Popular Music, Authenticity Performance, Cut and Mix

İçindekiler

KABUL VE ONAY	iii
BİLDİRİM	iv
TEŞEKKÜR	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
GİRİŞ	1
1. POPÜLER KÜLTÜR VE POPÜLER MÜZİK	5
2. ALTKÜLTÜR KAVRAMI ÜZERİNE TARTIŞMALAR	14
2.1. Altkültür Kuramına Eleştiriler ve Post-Altkültür Tartışmaları.....	21
3. HEM ARABESK HEM RAP: ARABESK-RAP	28
3.1. Arabesk Üzerine Tartışmalar.....	29
3.2. Rap ve Hip-hop: İstirap Çeken Siyâhilere Rehber	41
3.2.1. Kes-Karıştır: Rap Müzikte Tekniğin Sağladığı Kültürel İmkânlar	45
3.2.2. Hip-hop Kültürünün Sözel Anlatısı: “Hip-hop Yaşanır, Rap Yapılır”	47
3.3. Türkçe Rap’in Gelişimi: “Cehennemden Çıkan Çılgın Türk”	50
3.3.1. Türkiye’de Rap Müzik: “Modern Ozanlar”	52
3.4. Arabesk-Rap: “Ben Bu Semtin Şairiyim”	56
3.4.1. Gurbette İki Göçmen: Müzikal Motif Olarak Arabesk ve Rap	57
3.4.2. Yerel Bir Rap Alt Türü: Müzikal Tavrı Olarak Arabesk-Rap	59
3.4.3. Arabesk-Rap vs Arabesk-Rap: Arabesk ve Rap Kesişiminde Kavram Kargaşaları.....	66
3.4.4. Arabesk-Rap’in Altkültürel Durumu.....	76
4. YÖNTEM	81
5. ARABESK-RAP ALTKÜLTÜRÜ	96
5.1. Müzikle Kurulan İlişkiler	97
5.1.1. Arabeskleşen Rap Kültürü.....	98
5.1.2. “Bağırıyoruz Çünkü Duymuyorlar Sesimizi”	109
5.1.3. Yoksulluk, İmkânsızlık ve “Kahpe Sevgili” Çıkmazı	114
5.2. Dinleyicilerle Kurulan İlişkiler: “Onlar Benim Kardeşim”	132
5.3. “Varoş Çocuğu” Olmak.....	139

5.3.1. Giyim Kuşam: “Bizim Oralara Ters”	145
5.3.2. Varoş Kültürünü Sürdürmek: “Kendini Bozmamak”	152
5.4. Medya ile Kurulan İlişkiler: Arabesk-Rap’ in Kötü Şöhreti	157
5.4.1. “Kenar Mahallenin Sefil Çocukları Değiliz Biz”	165
5.4.2. İsyanın Estetik Problemi.....	173
SONUÇ	177
KAYNAKÇA.....	182
EK 1: GÖRSELLER.....	189
EK 2: ETİK KURUL İZİNİ MUAFİYETİ FORMU	194
EK 3: ORİJİNALLİK RAPORU	195

GİRİŞ

Arabesk müzikle ilgili tartışmalar malumdur, köyden kente iş bulmak ümidiyle göçen insanlar şehre adapte olamamış ve şehir hayatıyla ilgili birçok konuda sorun yaşamışlardır. Bu sorunlardan kaynaklı olarak da arabesk kültür ve arabesk müzik ortaya çıkmıştır. Uzunca tartışılmış olan “arabesk olayının” içinde, kenar mahallelerde yaşayan ve ailesinin her ferdi tekstil atölyelerinde çalışan biri olarak, benim arabeskle kurduğum bağı senelerce değişmez tek anlamı oldu: Arabesk bizim müziğimizdi. Elbette çocukluğum boyunca, atölyelerde parça kumaş sökerken neden arabesk dinlediğimizi ve seneler sonra kurduğum “arabesk bizim müziğimizdir” ifadesindeki “biz” olanın kim olduğunu sorgulamadım. Çünkü yaşadığım hayat, arabeskin yaşam bulduğu hayattı. Yani, işe giderken dolmuşu bindiğimde, babam çalan parçaya eşlik ediyordu; dolmuş duraklarının kenarındaki kasetçilerden son ses arabesk yükseliyordu. İş yerinde de arabesk çalıyordu, yemek yediğimiz esnaf lokantasında da... Bu müzik bir şekilde, bizim “buralarda” yaşıyordu.

Seneler sonra, arabesk müzikle ilgili tartışmaları okuduğumda, zihnimde sürekli başka bir müzik türünün tartışması dönmeye başladı. Rap müzikle birleşip, arabesk halinden de vazgeçmemiş yeni bir tür çıkmıştı ortaya: Arabesk-rap. Aynı mahallelerde dinlenmekte, benzer mahallelerde gitgide popülerleşmekteydi. Arabesk gibiydi, kaderden bahsediyordu; ancak bu sefer kadere küfrediyordu.

Arabesk müziğin muhteviyatını taşısa da, biçim olarak rap müziğe yakınlaşan bu türü yapan gençler, rap müziği “daha uzun söz yazabilmek için” seçmişler. Üreten gençlerin söyleyecek sözleri olmasına karşın, arabesk-rap “dinlenebilecek kadar” estetik bir müzik sayılmadığı için, içeriği göz ardı edilerek dışlanmaktadır. Yani arabesk müzik gibi, arabesk-rap de “vasat”, “yoz”, “kültürsüzlük” benzeri ifadelerle göz ardı edilmektedir.

Arabesk ve arabesk-rap’le yaşadığım mahalleden ötürü sürekli ilişki içinde olmamın yanı sıra, akademik olarak bu konuyla ilişkilenebilecek sebebim arabesk-rap’in ısrarla her alanda göz ardı edilmesidir. Ben, arabesk-rap yapan gençlerin söyleyecek çok şeyi

olduğunu düşünüyorum. Kendilerini yoksul olarak tanımlayan bu gençler, dertlerini bu müzik türüyle dile getirerek, yaşadıkları her şeye karşı kendilerine bir ifade alanı yaratmış durumdadır. Bu konuyu çalışma amacım, arabesk-rap'in estetik yanını tartışmadan, yani ona "iyi müzik" ya da "kötü müzik" demeden, rap müziğinin tekniğinin sağladığı kültürel imkânlarının neler olduğunu da anlatarak arabesk-rapçilerin sözlerine kulak vermektir.

Bir gençlik grubunun ürettiği kültürel ürün olan arabesk-rap'in, öncelikle popüler kültür ve popüler müzik tartışmaları içinde nereye oturduğunu anlayabilmek için, "POPÜLER KÜLTÜR VE POPÜLER MÜZİK" başlığında konuya dair tartışmaları ele almaya çalışacağım. Popüler müzik, diğer medya ürünleriyle kıyasladığımızda temel öğelerden biridir ve artık hayatımızın her yerinde mevcuttur. Filmlerden haberlere kadar, müzik bütün ürünlere gömülü olduğu gibi; gündelik hayatımızın içinde de tercih etmeden karşılaştığımız bir araçtır artık. Söyleyenini bilmediğimiz şarkıların bir kısmını dahi olsa bir şekilde ezberliyor oluşumuz, "müziğin evrensel köyün evrensel aracı (Burnett, 2002, s. 2)" olduğunun kanıtlarından biridir. Bilhassa gençlerin diğer kitle iletişim araçlarıyla etkileşimleri kıyaslandığında müziğin gençlerin hayatında daha etkin olduğu gözlenmektedir (s. 3).

Teze konu edindiğim arabesk-rap, altkültürel özellikler taşısa da, bu müziği anlamaya çalışmak için altkültür tek başına yeterli olmayan bir kavramdır. Daha doğrusu, altkültür kavramı üzerine tartışmak ve onu nasıl kullanacağımı ifade etmem yerinde olur. 1990'ların başından beri altkültür kavramı geçişkenliğe pek müsaade etmeyen, çok katı bir kavram olarak kabul edilip eleştirilmektedir. Günümüzde hiçbir kimlik bu kadar sıkı değildir, kimlikler arasındaki geçişkenlikler fazladır; ancak konu edindiğim gençlik grubu olan arabesk-rapçiler edindikleri kimi kimlikleri değiştirmeme konusunda gayet katıdır. Bu sebeple altkültür kavramına getirilen yeni yorumlamaları ve kavramları anlamaya gayret ettiğim "ALTKÜLTÜR KAVRAMI ÜZERİNE TARTIŞMALAR" başlığında, gençliğin müzik kültürleri etrafında yarattığı altkültürler üzerine yapılan çalışmaların, geliştirilen yeni yaklaşımlar ve eleştirilerle beraber, arabesk-rap özelinde neye tekabül ettiğini tartışmaya çalışacağım.

Arabesk-rap'in, arabesk'e benzer birçok özelliği olduğunu düşündüğüm için, arabesk'e de değinmeyi gerekli buldum. Arabesk-rap ile kurulacak bağlantılar adına, arabeskin ve

rap'in farklı yönlerine değinmeye çalışacağım “HEM ARABESK HEM RAP: ARABESK-RAP” bölümünde hem arabesk kültürünü ve müziğini hem de hip-hop kültürünü ve rap müziğini tartışacağım. Bu bölümdeki arabesk altbaşlığı benim için arabesk-rap'i yorumlamada kullanılacak kaynaklara referans olacak. Arabesk hakkındaki tartışmalar malumdur: Varoşların müziğidir, kente göçen işsizlerin müziğidir. Hâlbuki öte yandan tekstil atölyelerinde, torna tezgâhlarında, kaportacılar da son ses dinlenen arabesk, koca bir iş sahasının varlığına da işaretir. Arabesk *kıroların* ve hatta arabesk *yavşaklığın*¹ müziğidir. Arabesk müzikal olarak vasattır, yozdur denir; fakat bu yorumlamayla ilgili kapsamlı bir müzikal analiz de bulunmamaktadır. Bu tartışma arabeskin içeriğine yönlendirilir; fakat çaresizlik, aşk ve isyan², neredeyse bütün müzikal ve hatta sanat dünyasının beslendiği kaynaklardandır. Arabeskle ilgili 1990'ların başından itibaren yapılan tartışmaları aktarıp, arabesk-rap'in “arabesk” tarafıyla ilgili tartışmayı örmeye çalışacağım. Arabesk-rap'ten bahsedebilmek için, benzer şekilde arabesk-rap'i oluşturan bir diğer parça olan hip-hop kültürünün ve rap müziğinin de özelliklerine değinmenin gerekli olduğunu düşünüyorum. Hip-hop kültürünün doğuşuna, hip-hop kültürü içindeki rap müziğin sözel bir anlatı biçimi olarak bu kültürde nasıl bir temele sahip olduğuna ve rapçilerin bir tür hikâye anlatıcısı olarak nasıl kanaat önderliğinde bulduklarına değinmeye çalışacağım. Ardından Türkçe rap'in müzik sahnesine nasıl çıktığından, diasporadaki gençlerin arabesk müzik ve rap müzikle ilgili deneyimlerinden bahsedip, Türkiye sahnesine geleceğim. Ayrıca Türkçe rap sahnesinde arabeskin bir yenilik olmadığından bahsedip, bu tartışmayı müzikal motif ve müzikal tavır olarak ayrı başlıklarda tartışacağım. Arabesk-rap'in nasıl bir müzik türü olduğunu, kimler tarafından üretildiğini ve kimlerin ilgi gösterdiğini anlattıktan sonra, bu kültürün, altkültür tartışmaları içinde nerede durduğunu tartışarak diğer bölüme geçeceğim.

¹ Fazıl Say'ın bir röportajındaki sözleri: “Arabesk müzik, arabesk yaşam tarzının betimlemesidir. Aydınlığın, çağdaşlığın ve öncülüğün, sanatçılığın sırtına külfettir. Emek karşıtıdır, duyarsızlıktır ve yaratamamaktır! Etik dışı “yalan dolanla” doludur. Ortadoğu işi, 3. sınıf, acındırmaca, tembellik, yeteneksizlik, rant, çamur, muallaklıklar üzerinden yaşar. Arabesk müziği yapan yapsın! Bu sayfaya tek gık diyeni yukarıdaki sebeplerden hemen atacağım! Türk halkının arabesk yavşaklığından utanıyorum, utanıyorum, utanıyorum!” (Erişim tarihi 15.06.2016: <http://www.ntv.com.tr/turkiye/arabesk-yavsakligindan-utaniyorum,WLfhQ4LJw0ePkf9WOWRaRg>)

² Bu isyanın nereye yönlendirildiği elbette önemli bir tartışma konusudur.

Araştırmanın yöntemini ele aldığım YÖNTEM başlığında kullandığım araştırma tekniklerine yer vereceğim. Nitel bir araştırma olarak örülen bu çalışmada, saha yapmamın gerekliliğini ve sahayla olan ilişkiyi bu bölümde izah edeceğim. Görüşme yaptığım kişilerle yaşadığım zorlukları nasıl aştığımı anlatmaya çalışacağım yöntem bölümünde, yalnızca görüşmelerden yararlanmayacağımı, şarkı sözlerine ve kliplere de neden ve nasıl değineceğimi anlatacağım. Ayrıca görüşmecilerin profillerine dair bilgileri de vereceğim bu bölüm, bir sonraki bölüme köprü oluşturmayı amaçlıyor.

Çalışma kapsamında görüştüğüm, birisi menajer olmak üzere 9 arabesk-rapçinin hayatlarına, müzikle olan ilişkilerine, dinleyicilerle olan ilişkilerine, müziklerini oluşturdukları yaşam koşullarının kaynağı olan mahallelerine ve medya ile kurdukları ilişkilere ARABESK-RAP ALTKÜLTÜRÜ başlığında değineceğim. Ayrıca, bu analizler yapılırken, 3 underground rapçi³ ile yaptığım görüşmelerden de yararlanacağım. Görüşme metinlerinin birçok kez okunması üzerine sıklıkla vurgulanan konular üzerine alt başlıkları seçip, tartışmalarda benzerlikler ve farklılıkları bir arada vereceğim.

Arabesk kültürünün birkaç kuşak sonrası, artık teknolojiyi daha iyi kullanan, dünyayı daha iyi takip edebilen gençler tarafından getto müziği rap ile katık edilmiştir. Türkiye’de, arabesk kültürü üzerine birçok çalışma yapılmış olsa da, arabesk-rap ile ilgili detaylı bir çalışma yapılmamıştır. Arabeskin gelenekselden modernliğe geçiş döneminde yaşanan problemlerin müziği olduğunu düşünmeye devam edersek, gelenekselden moderne geçiş tamamlandığında, bunalımla birlikte arabesk müzik (kültür) de bitecek demektir (Özbek, 2013, s. 13). Aksine, süreç bize, arabesk müziğin bir direniş müziğiyle etkileşim içerisine girip arabesk-rap’i yarattığını göstermiştir. Arabesk’in rap ile birleşmesi bu kültürün “geçiş kültürü” olduğunu değil, bir uyum sağlama çabası olduğunu göstermiştir.

³ Hip-hop kültürünün orijinine bağlı kalan, o kültürün özelliklerini taşıyan rapçi anlamına gelen terim. Underground rapçilerin çoğu arabesk-rap’in varlığından rahatsız.

1. POPÜLER KÜLTÜR VE POPÜLER MÜZİK

“Müzik, sınırları aşmaya en müktedir kültürel formdur. Sesler çitleri, duvarları ve okyanusları aşar, sınıflara, ırklara ve uluslara ulaşır.”
(Frith, 1996, s. 296)

İnsana insanın eserinden bahseden, onun içinde bulunduğu durumu, işlenmemiş yaratıcılığının büyüklüğünü duymak ve duyurmak için kullandığı dolambaçlı yollardan biri olan müzik, içine doğduğu kültürel yaşama dair ipuçlarını barındıran kültürel bir formdur (Attali, 2014, s. 16). Bundan ötürü yüzyıllar boyu müziğin neliği üzerine düşünülmüş, içerebileceği anlamlar anlaşılmaya çalışılmıştır. Söz gelimi;

Karl Marx için müzik ‘gerçeğin aynası’dır. Friedrich Nietzsche için ise ‘hakikati söyleyen söz’, ‘dünyanın Dionysos’a özgü aynası’dır. Sigmund Freud için müzik, ‘şifresi çözülecek bir metin’dır. Pierre Schaeffer içinse ‘insanın insanı nesnel dilinde tanımlaması’dır’ (s. 14).

Ayhan Erol’un (2009) dikkat çektiği gibi popüler müziğin anlaşılabilmesi için, öncelikle müziğin ne olduğunu tartışmak belki de en doğru yöntemdir (s. 74). Zira müzik ritim, armoni ve ezgi gibi unsurların bir araya gelmesinden oluşan bir ses sanatından çok daha fazlasıdır. Batı temelli pek çok kaynak müziği “duygu ya da düşüncenin dışavurumu amacıyla seslerin birleştirilmesiyle ilgili güzel sanatlardan biri olarak tanımlar (s. 75). Ancak batılı olmayan dünyanın müzik kültürü üzerine yapılan antropoloji ve entomüzikoloji çalışmaları “göreliliğin” altını çizer. Örneğin Yeni Gine ve Japonya’da müziksel sanat hayvanların çıkarttığı seslere ilişkin kavramlarla aktarılır ya da Brezilya’da yaşayan Suya Yerlileri için müzik sözel bir ifade biçimidir (s. 76). Afrika’da birçok kültürde ritim hayatın gündelik bir parçasıdır. Yüzlerce yıldır birçok kabile üyesi bir araya gelerek kendi ürettikleri çalgılarla en başta kaosu, gürültüyü anımsatan fakat aslında birbiriyle uyumlu sesler çıkartmışlardır. Gene Afrika kökenli olan Rastafaryan inancında bu tip doğaçlama müzik *nyabinghi*, yani ilahi söyleme kültürünü yaratmıştır. Benzer şekilde, ilahi söylemek anlamına gelen *chant* da birçok kültürde vardır. Belki de doğaçlama şekilde birbiri ardına gelen sesler, “müzikal uyum” olarak çevirebileceğimiz *texture*’u doğurmuş ve müziği yaratmıştır. Bu yüzden müziği tanımlarken, yalnızca sanat yönünü ele almak kısıtlayıcıdır. Zira müzik “kültürel

anlamlar yüklü sesler içinde kalıplaşmış bir etkinlikler ve düşünceler bütünüdür; toplumsal olarak kabul gören ve anlam veren ses kalıplarıdır (Alan, 1980, s. 27).”

Müzik, kültürün içine bazen gömülü bazen de açık vaziyette, kendini her an var eder. Hemen her şeyin meta olarak alınıp satılabildiği günümüz dünyasında, popüler müzik de, popüler her ürün gibi sürekli olarak yeniden inşa edilen bir yapı halindedir (Erol, 2009, s. 102). Değişen dünyayla beraber, müzik de kendine yeni yollar arar. Bu yol kimi zaman bir isyana çıkar, kimi zaman da popüler bir ismin bir meşrubat şirketine yaptığı jingle’a. ‘Popüler’ denen işleyişin, günümüzde müzik kadar yaygın kullanım alanı ve gücü olan olguya temas etmemesi imkânsızdır.

Sanayi devrimi sonrası ortaya çıkan tek tip seri üretim tarzı, insanların benzer ürünlere sahip olmasına neden olmuştur. Üretimdeki değişim, insanların tüketim alışkanlıklarını ve buna bağlı olarak da yaşayış biçimlerini değiştirmiştir. Bu değişim; benzer ürünlere, benzer alışkanlıklara, benzer zevklere sahip, benzer şekillerde yaşayan insanlar yaratmıştır. Buna bağlı olarak da ortaya popüler kültür kavramı çıkmıştır. Öncelikle, popüler kültürün anlaşılabilmesi için kitle kültürü ile arasındaki farka değinmekte yarar var. Kitle teriminin hem olumlu hem de olumsuz iki ayrı anlamı bulunmaktadır. Olumlu anlamını düşünürsek, Raymond Williams (1960) kitlelerin olmadığından, sadece insanları kitleler olarak görme pratiklerinin olduğundan bahseder. Kitle, özellikle sosyalist gelenek içinde, benzer amaçlar için bir araya gelerek örgütlenen işçi sınıfının gücünü ifade etme aracıdır. Olumsuz anlamları ise bilindiği gibi ‘kuru kalabalığı’ ifade eder. Bu ‘kuru kalabalık’ içinde bulunan kitle, edilgin halde, kültürden yoksun, ilgisiz ve atomize hâldedir (s. 313).

Denis McQuail, kitle terimini pek çok yan anlama sahip olması nedeniyle tek başına açıklanması imkânsız olarak görür (aktaran Mutlu, 2008, s. 177). Almanca orijinalindeki *Kultur* ve *Massenkultur*, “kültür” ve “kitle kültürü” olarak çevrilir. *Masse* ya da *mass* (kitle), yoksul ve eğitimsiz sınıfları tanımlamak için kullanılan eski bir sosyoloji ve siyaset bilimi terimidir. Dönemsel anlam içeriklerinin dışına çıkarak popüler kültür ve kitle kültürü kavramlarını açıklamaya çalışan Williams “halk tarafından yaratılan kültür” için popüler kültür kavramını önerirken, “belli bir toplumsal grup tarafından yaratılıp halk için geliştirilen kültüre” başka bir ifadeyle bir sınıfın öteki bir sınıf için yarattığı kültür biçimine kitle kültürü demeyi uygun görmüştür (aktaran

Özbek, 2013, s. 95). İlkinde halkın kendi tarafından kendisi için kültürel yaratımı vurgulanırken, ikincisinde yönetici sınıflar tarafından halk için yaratılan kültür ürünleri söz konusudur.

Kitle kültürü Herbert J. Gans'ın (2005) ifade ettiği gibi çoğunlukla bayağı ve küçültücü anlamda kullanıldığı için, “popüler kültür” terimi daha yansız durmaktadır (s. 21). Popüler kavramı ise, Latince “popularis”, yani “halka ait” anlamına gelen siyasi ve hukuki bir terimdir (Williams, 2005, s. 285). Ancak kavram, günümüze kadar birçok değişime uğramış ve “çoğunluk tarafından sevilen ve seçilen” anlamında kullanılmaya başlamıştır (Siegelaub'dan aktaran Güngör, 1999, s. 23). Gene de popülerin tanımı konusunda tam bir fikir birliğine varılamamıştır. Popüler kavramını, Christopher Bigsby'nin ifade ettiği şekilde kullanmak hem sıradanlığı hem de aykırılığı kapsadığı için daha yararlı olacaktır:

Popüler kültür hem sıradan insanlara uygun ve yönelik, hem de genel olarak halk arasında kabul edilmiş, yaygın ve geçerli anlamına gelmektedir. Popüler kültür bazen sadece sıradanlık ya da ortalamalık (kule kültürü/orta sınıf beğenisi) özelliği gösteren kesimlere kendini kabul ettiren, böylece toplumsal katılışmayı onaylayan, bazen de sınıflar arası özellik taşıyan bir olgu olarak da görülebilir. Böylelikle bazıları için sadece afyon, bazıları için de yıkıcı ve özgürleştirici bir güç olan popüler kültür, değişik toplumsal çevrelerden gelmiş, değişik öğrenimlerden geçmiş kişileri de bir noktada birleştirebilir (Bigsby'den Aktaran Bektaş, 1996, 125).

Popüler kültür tanımlanırken ortak bir fikir birliğine varılamamasının nedeni belki onun –Bigsby'nin bahsettiği gibi- kapsayıcı alanının geniş olmasıyla ilgilidir. Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan'a (2005) göre popüler kültür gündelik yaşamın her alanında yoğun biçimde var olsa da kendini fark ettirmez (s. 12). Beslenme alışkanlıklarından eğlenceye, gündelik basit aktivitelerin çoğunluğunu popüler kültür kuşatmıştır. Kentin içindeki gündelik hayatın her anında, her türlü üretiminde-etkileşiminde; sokaklarda yürürken, konser dinlemeye giderken, yemek yerken ve hatta susuzluğun giderilmesinde bile popüler kültür karşımıza çıkar. Dışarı ve içerisi, yani kamusal alanlar ve evler, popüler kültür ürünlerinin tanıtıldığı reklamlarla doludur, konserlerde gruplar kadar sponsorlar da göz önündedir. Hatta *Rocco* (lolipop markası), *Miller*, *Bomonti* (bira markaları), *Coca-Cola* gibi markalar müzik yarışmaları-festivalleri düzenlemekte, müzik piyasasının gidişatını şekillendirmede önemli roller oynamaktadırlar. Yeni

müziyenler bu gibi yarışmalarla-festivallerle ismini duyurmakta, müzik kariyerindeki ilk büyük basamakları buralarda atmaktadır.

Popüler kültür kavramında, daha belirleyici olan “popüler”in günümüzde hem olumlu hem de olumsuz birbirinden farklı iki ayrımını görebiliriz (Özbek, 2013, s. 81). Olumsuz yaklaşımlar, popüler kültürün bir oyalanma alanı olduğunu iddia eder. Çalışma stresinden kaçan, kendiyile baş başa kalmak istemeyen halkı oyalama işlevi gören popüler kültür, mutsuz fakat şikâyet etmeyen insanlar üreterek sisteme karşı çıkışları baskılar. Olumsuz yaklaşımlara göre popüler kültür çalışma hayatının dışında yer alır ve insanları eğlendirmeye yöneliktir. İnsanları eğitmek, onlara faydalı bilgiler vermek gibi bir amacı yoktur. Temel amaç insanların hoşça vakit geçirmelerini sağlamaktır. Bu yüzden popüler kültüre çoğunlukla olumsuz anlamlar yüklenmekte, halkı uyuşturduğu ve derinlemesine düşünmeyi engellediği ileri sürülmektedir (Bektaş, 1996, s. 128). Stuart Hall bu tanıma itiraz ederek, bu tanımın ticari bir tanım olduğunu öne sürer. Hall, popüler kültürü sistemsal bir üretim olarak okumak yerine, halkın kendisi için ürettiği kültürel ürünler olarak değerlendirir ve şöyle bir yorumlama getirir:

Popüler’in günümüzde kullanıldığı biçimiyle iki temel tanımı var. Hâkim olan birinci tanımında popüler “yaygın olarak beğenilen, tüketilen” anlamına geliyor. Bu tanıma Hall, “ticari” tanım diyor. İkinci tanım ise, kaynağı 18. yüzyılda Herder’e götürülen antropolojik tanıma yakın ve halka ait anlamına geliyor. Hall halkın yaptığı ve yapmış olduğu her şeyi kapsamaya çalıştığı için bu tanıma “betimleyici” tanım diyor (aktaran Özbek, 2013, s.81).

Hall’ün “betimleyici” tanımı, popüler olanı halkın üretimi olarak var sayan olumlu bir yaklaşımdır. Bu yorumun, popüler kültür ürünlerini anlamak için faydalı olduğunu kabul ederken, popüler kültürün sistemsal üretimin bir parçası olduğunu, dolayısıyla üretim araçlarını elinde tutanların, alıcı topluluğun arzularını yönlendirmeye çalıştıklarını da unutmamak gerekir. Popüler kültürü halka ait kabul etsek bile egemen bir sistem tarafından kontrol edildiğini göz ardı edemeyiz. Bu konuda, önce Nazife Güngör’ün ardından da James Lull’un ifade ettiklerine dikkat çekmekte yarar var:

Popüler kültür, kitle kültürünün somut şekillerinden biridir. Kitle kültürü tekeli kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip değişen, önceden yapılmış, önceden kesip biçilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürdür. Bu anlamda popüler kültür, pazar tarafından pazarda tüketim için sipariş edilen, ısmarlama, kitle kültüründe en popüler ürünleri ve tüketimleri anlatır (Güngör, 1999, s. 22).

Sosyo-ekonomik seçkinler, toplumu kendi tercihleri olan ideolojik gündemle donatmayı başarırlar, çünkü onlar kitle iletişimini de kapsayan iletişimin sembolik biçimlerini dağıtan kurumları (kitle iletişim araçları) denetlemektedir (Lull, 2001, s. 21).

Lull ve Güngör'ün de ifade ettiği gibi, popüler kültür ürünlerini, kapitalist üretim süreci metalaştırır. Popüler kültürden etkilenmemiş bir kültür ürünü bulabilmek ve kapitalist üretimin etkilemediği, meta olarak yeniden üretilmeyen bir müzik türü bulabilmek oldukça güçtür. Örneğin içerik olarak muhalif bir halk türküsünü, Alevi deyişini ya da satış oranı yüksek olan Ahmet Kaya albümlerini basan müzik şirketi, öte yandan pop müzik ürünü de üretiyor, farklı içerikler aynı fabrikada aynı üretim ağı içinde olabiliyor. Aynı ürün, benzer müzik marketlerine aynı dağıtıcılar vasıtasıyla yayılıyor ve hatta aynı rafta sunuluyor. Ünsal Oskay'ın (2014) vurguladığı gibi popüler kültür bizim sisteme karşı başkaldırmamıza müsaade eder, ancak bu başkaldırış –her zaman- gerçek bir başkaldırış değildir. Aksine bizim sisteme uyum sağlamamıza sebep olur, bize kısıtlı bir alanda isyan fırsatı vererek, bunun sonucunda bizi sakinleştirir. Bu başkaldırılar sonucu “evcilleştirilmiş” oluruz. Yani popüler kültür bizi sisteme bağlı hale getirirken, ayrıca sisteme karşı itirazlarımızı da bizim yerimize dile getirir. Örneğin İngiltere’de *Beatles* konserini sıradan insanlar ile kraliyet ailesinin üyelerinin birlikte izlemesi ve kraliyet ailesinin *Beatles* tarafından hakarete uğraması, sıradan insanların bir popüler müzik konserinde kraliyet ailesine karşı “fark atmalarını” sağlar. Fakat konser bittikten sonra, toplumun gerçek hayata uyumlanması kolaylaşmıştır (s. 158-159).

Görüldüğü gibi, popüler kültür ve onun çeşitli ürünleri hakkında birçok tartışma mevcuttur ve günümüzde de bu tartışmalar sürmektedir. Müzik, geçmişten günümüze insanların hayatlarının bir parçası olmuştur; ancak herhalde hiçbir çağda bu kadar yoğun olarak kullanılmamış ve tüketilmemiştir. Iain Chambers'ın (1982) da vurguladığı gibi, “kültür endüstrisinin en güçlü ifadelerinden biri olan popüler müzik (s. 19)” televizyonun hemen her anında, radyolarda, filmlerde, alışveriş merkezlerinde, restoranlarda, barlarda, gece kulüplerinde, kişisel müzik çalarlarımızda; hayatın hemen her anında vardır.

Müziğin yalnızca sanatsal bir aktivite değil; gündelik hayatla, yaşamla ilgili anlatılara sahip bir kültür ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Nicholas Cook da benzer bir şeyi ifade etmektedir:

Müzik, sadece dinlenmesi güzel olan bir şey değildir. Tam tersine, kültürün içine gömülmüştür (dili olmayan bir kültür olmadığı gibi, müziği olmayan bir kültür de yoktur.) Müzik her ne kadar doğal bir şey, kendi başına var olan bir olgu gibi görünse de insan değerleriyle, neyin iyi neyin kötü, neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirleyen duygularımızla doludur. Müzik kendi kendine olan bir şey değil, bizim yaptığımız ve anlam verdiğimiz bir şeydir (1999, s. 9).

Görüldüğü gibi müzik insanları yönlendirme konusunda oldukça güçlü bir araçtır. Simon Firth de “şarkıları kendi yaşamlarımızın içine ve ritimleri vücutlarımıza hapsediyoruz; onları hemen ulaşılabilir kılan gevşek bir referansa sahipler” (Firth’ten aktaran Özdemir, 2014, s. 31) demektedir. Ayrıca Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (2004) (Gündelik Yaşamda Müzik) isimli çalışmasında müziğin sadece anlamla ilgili olmadığını, sözsüz, hissel bir şekilde iletişimi de yaydığını ifade etmektedir. DeNora’ya (2004) göre müzik, gündelik hayatta insanları güçlü bir şekilde etkilemektedir; onların vücutlarının, davranışlarının, düzenlerinin ve zamanlarının içine girer. Gündelik enerjilerini, duygularını, öteki insanlarla ve öteki olaylarla ilişkili hislerini dönüştürür (s. 16-17). Benzer şekilde *Music as a Technology of the Self* (1999), isimli çalışmasında da müziğin insanların gündelik yaşamlarını düzene soktuğundan bahseden DeNora, kimliğin birçok farklı şeyle ilişkisinin olduğunu söyler. Toplumsal bir ürün olan, insanı biçimlendiren hafıza araçlarından biri olan kimlik, müzik karşısında sürekli olarak etkileşime oldukça açık durumdadır (s. 45).

Müziğin insan hayatında ne derece önemli olduğunu vurgulayan Sidney Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır* (1996) isimli kitabında müzik yapıtlarının anlamsal, tecimsel ve daha birçok farklı kaynağının insanların hayatlarında çok farklı alanlara yayıldığını ifade eder:

Müzik yapıtlarının anlamlarını kavramak için, insanların nasıl yaşamış olduklarını, emeğini sarf edenlerle üretim araçlarına sahip olanlar arasında ne gibi ayrımlar bulunduğunu, müziğin hangi toplumsal sınıfa hizmet ettiğini, dünya görüşünün, insan, toplum ve doğaya ilişkin görüşlerinin ne olduğunu soruşturmamız gerekir. Salt biçim ve teknikleri ve de bunları üreten çağların yüzeysel rengini tanımlayan bir müzik tarihi yazılabilir. Ne var ki böyle bir tanımlama içinden fıskırdığı toplumsal etkinlikleri ve düşüncü göz ardı ettiği için müziği anlamından soyutlar; sonra da kalkıp müziğin anlamsız olduğunu iddia eder. Müziği anlamak için yeniden onu yaratan gerçek yaşam bağlamı içine oturtmak gerekir (s. 11).

Kitle iletişim araçlarıyla beraber müziğin kitleselleşmesi ciddi bir biçimde artmıştır. Hemen her şeyin satılabilir hale getirildiği kapitalist düzende bu denli hayatın içinde olan müziğin metalaşması da çok olağandır. Frankfurt Okulu gibi “sanatı topluma yol

gösterici” (Dellaloğlu, 2007, s. 57) olarak gören ekollerden gelen düşünürlerin de müzik üzerine çalışmaları olmuştur. Kendisi de aynı zamanda besteci olan Theodor W. Adorno popüler müzik konusunda sert bir eleştirel tutuma sahiptir. *On Popular Music* (1941) isimli makalesinde popüler müziğin standardizasyonundan⁴ bahseder (s. 17-48). Adorno’ya (2002) göre popüler müziğin “bütün yapısı standart hale gelmiştir, hatta standartlaşmanın kotarılmaya çalışıldığı yerde bile kendini tekrar etmiştir” (s. 445). John Storey’in (2000) yorumuna göre Adorno’nun popüler müzik anlayışı bir tekrar üzerine kuruludur; ancak müzik endüstrisi bunu aşabilmek için ‘sözde-bireyselleşme’yi yaratmıştır. Popüler müzik parçaları arasında birbirinin kopyasıdır, standart prosedürlerden geçerek üretilirler. Hepsinin belli bir kalıbı vardır ve bu kalıptaki bazı öğeler değiştirilerek yeni şarkılar üretilir. Bu şarkıları dinleyen birey de özgün bir şarkı dinlediğini düşünmekte, sözde-bireysellik yaşamaktadır. Popüler şarkıların standartlaştırılmasının nedeni de dinleyicinin aynılaştırılmasıdır (s. 113).

Ömer Naci Soykan’a göre (2000) “her sanat gibi gerçeklik görünüşü olan müzik, görünüş değil de gerçekliğin kendisi olunca, o artık ideolojik olur, ideoloji olarak, toplumsal yanlış bilincin kaynağı olarak müzik işlevsel müziktir. Bu durum müziğin kendisini toplumda kullandırması durumudur. O zaman müzik toplumsal olamaz” (s. 76). Oskay’a göre de (2001) “müziksel üretimin ve tüketimin kapitalist süreç tarafından özümsemesi sonunda müzik şeyleşmiş ve rasyonelleşmiştir. Günümüzde müzik bu nedenle, yaşadığımız toplumun çelişkilerini yansıtmaktadır” (s. 39).

Görüldüğü gibi popüler müzikle ilgili daha çok olumsuz çağrışımlar vardır. Bu olumsuz çağrışımlara bir de kültürün ekonomi politliğini katarsak, popüler müzik ürünlerinin hepsi metalaşmış vaziyette okunur. Leon Rosselson’un (aktaran Storey, 2000) eleştirdiği gibi, müzik piyasası diğer sanatlardan çok daha fazla para sahiplerinin hâkimiyeti altındadır. Diğer seslerin kendilerini duyurması çok zordur. Şarkıların özgürce sunulduğu fikri bir yanılsamadır, aksine şarkılar büyük iş organizasyonlarının özel mülküdür. Ancak Storey bu eleştiriye dinleyici odaklı düşünerek karşı çıkmaktadır.

⁴ Adorno popüler müziğin özgünlük sorununun karşısına klasik müziği koysa da, standardizasyon bütün müzik pratiklerinde vardır. Adorno’ya göre herhangi bir popüler müzik parçasının herhangi bir kısmını alıp, o kısmı başka bir popüler müzik parçasının içine eklersek birbirinden farklı olmayan ama farklıymış gibi gösterilmeye çalışılan bir sürü müzik parçası oluşturabiliriz. Bu doğru bir eleştiri olmakla birlikte Adorno bu işlemi klasik müziğe uygulamaz. Oysa Klasik Batı Müziği de yüzlerce yıldır *sonat* formunu kullanmıştır.

Müzik endüstrisinin ürettiği her şeyi tüketici pasifçe tüketmemektedir. Dahası tüketici popüler müzik içerisinde sayılan herhangi bir türü satın aldığı için, ideolojik olarak yönlendirilen bir enayi değildir. Kültür endüstrilerinin gücü ile bu gücün yaratacağı etkinin gücü birbirinden farklıdır. “EMI”⁵ isimli sıra dışı işleri de yayınlayan müzik şirketi, şüphesiz kapitalist sistem içinde ticaret yapan güçlü bir şirkettir (s. 115).

Yine Storey’e göre popüler müzikle ilgili kültürel çalışmalar tam anlamıyla Stuart Hall ve Paddy Whannel’in araştırmalarıyla başlamıştır. Onlara göre popüler müzik endüstrisinin gençleri sömürdüğü görüşü oldukça basittir. Evet, popüler müzikler, gençler arasında ortak bir kimlik oluşturmada etkilidir; ancak bu kimliklerin neticesinde sürekli pasif bir dinleyici topluluğu oluştuğunu düşünmek, popüler müzik üzerine tartışmaları kısıtlamaktadır. Oluşan bu kimlikler kimi zaman muhalif bir tavra da dönüşebilir. Müzik ticaretinin sunduğu eğlence kültürü gençlerin duygu ve davranışlarına ayna tutar, aynı zamanda gençlerin duygu ve davranışlarını ifade edilebileceği alan yaratır. Bunun sonucunda gençlik kültürü gerçek olanla üretilmiş olanın çelişkisinden oluşur, bu alan gençler için kendini ifade aracıyken, ayrıca tecimsel olarak verimli bir kâr alanıdır. Aynı zamanda popüler müzik ‘duygusal gerçekliği’ sergiler, gençler kolektif ifadelerle kendilerini özdeşleştirip bunları rehber edinirler. Storey’e göre gençlerin müzikle ilişkilendiği bu tip sembolik kurgular folklordur ve bunun aracılığıyla gençler kısmen de olsa dünyayı algılama biçimlerini oluştururlar. Ayrıca Hall ve Whannel’e göre, gençler belli konuşma, giyinme, dans etme kültürleri oluşturarak, belli mekânları kullanırlar. Bu davranışın sebebi gençlerin yetişkinlerle aralarına mesafe koymayı istemeleridir (s. 119, 120). Müziğin, gençler arasında yaygın olduğu ve birçok toplumsal hareketin önemli ögesi olduğu bilindik bir gerçektir.

Şimdiye kadar değindiğim gibi müzik özelinde popüler kültür tartışmalarında, olumlu ve olumsuz iki ayırım çıkmaktadır. Müzik, ya diğer popüler kültür ürünleri gibi egemen tarafından dayatılmakta ve gençleri sömürmektedir ya da tam tersine gençlere ortak bir kimlik oluşturma ve kimi zaman da muhalif bir tavır sergileme fırsatı vermektedir. Konu edindiğim müzik türü olan arabesk-rap bağlamında, gençler kendi müzik tarzlarını yaratmakta ve bunu endüstriyel bir üretim ağının dışında kalarak (bırakılarak) kendi imkânları ile üretmektedir. Arabesk-rap üzerine düşünürken, bu tartışmalar içinde,

⁵ İngiltere kökenli bir müzik yapım ve yayın şirketi. Dünyaca tanınmış birçok müzisyen EMI ile çalışmıştır. Birçok müzik türünde albüm piyasaya süren çok sesli bir şirkettir.

Hall'ün popüler müzik için kullanmayı tercih ettiği “betimleyici” tanımını kullanmayı tercih ediyorum. Bu da, arabesk-rap'i benim tartışmamın bağlamında, halkın kendisi için ürettiği kültürel ürün olarak görmemi sağlıyor. Ancak, popüler kültüre dair var olan tartışmalar benim çalışacağım, bir gençlik altkültürü olan arabesk-rap'in anlaşılmasında yeterli olmayacağı için altkültür tartışmalarına ihtiyaç duymaktayım.

2. ALTKÜLTÜR KAVRAMI ÜZERİNE TARTIŞMALAR

Altkültür kavramının ortaya çıkışı İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasına denk gelir. Savaş sonrası süreçte zorlaşan yaşam koşullarına bağlı olarak toplumsal çöküş ve huzursuzluklar yaşanmaya başlanmış, kentlere göçen genç nüfusa bağlı olarak işsizlik artmıştır. Yaşanmakta olan toplumsal çöküş ve huzursuzluk ortamında gençler deneyimledikleri yaşamsal problemlerden ötürü bir araya gelip ortak kültürler yaratarak egemen kültüre muhalif olmaya çalışmışlardır. Daha önceleri çoğunlukla göz ardı edilen genç insanların yaşam deneyimleri ve buna bağlı olarak oluşturdukları özel jargonlar, kültürel pratikler ve ortak düşünceler 1940'lardan itibaren akademik olarak dikkat çekmeye başlamıştır ve daha fazla çalışılmıştır. Yapılan çalışmalarda gençlerin oluşturduğu kültürel pratikler altkültür kavramı ile açıklanmaya çalışılmıştır. Akademik ilgi alanı olarak gençlik çalışmaları Amerikan etnografi geleneğiyle birlikte başlar. Bu konuda ilk çalışmaları yapan Chicago Okulu gençliği 'sapkınlık' ve 'suçbilim' ekseninde inceler. Alt kültür çalışmalarına temel oluşturması bakımından ciddi bir öneme sahip olan okul, ekole bağlı araştırmacılar ve sosyologlar tarafından marjinal grupları ve normalin dışında kalan, sapkın diye nitelenen toplumsal davranış biçimlerini incelemiştir.

Altkültür kavramını ilk kullanan ismin McLung Lee olduğu öne sürülür; onun hemen ardından Milton Gordon gelir. Gordon, kavramı daha çok ulusal kültür içinde sınıf ve etnik köken gibi öğelerin bir alt uygulaması olarak açıklar:

Ulusal kültür içerisinde; sınıf, etnik köken, bölge ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi öğelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan, ama bir araya geldiklerinde o kültürdeki birey üzerinde bütüncül bir etkisi olan işlevsel bir bütün oluşturan bir alt bölümdür (aktaran Jenk, 2007, s. 22).

Benzer dönemlerde kavramı Mirra Komarovsky ve Stansfeld Sargent tarafından altkültürler "ulusal kültürümüzün daha geniş dünyasının içindeki dünyalardır" (aktaran Jenk, 2007, s. 22-23) şeklinde ifade etmişlerdir. Blaine Mercer'e göre ise, "bir kültürde kendine has düşünce ve eylem tarzı olan birçok alt grup vardır ve kültürlerin içinde olan bu kültürler, altkültür olarak adlandırılır" (s. 22-23). Kavramın tanımlanmaya çalışıldığı bu ifadelerde ortak bir "egemen kültür" atfı vardır, dolayısıyla farklı olan altkültürler, bütün eylemleri doğru kabul edilen egemen kültürlere göre belirlenir. Haliyle egemen

bir kültürün farklı olanı baskılama çabası, bu çabaya karşı farklılığını ortaklaştıran altkültür topluluklarının meydana çıkma sebeplerindedir. Egemen kültür olarak tanımlananın sonsuz çeşitliliğinin olması, bize kültürün kendi varlığının değişkenliğine ve belirsizliğine işaretir. Dick Hebdige'in (2004) de *belirsiz* bir kavram olarak tanımladığı kültür, kendi mensupları için bile farklılığa sahipken, farklılık temeliyle esas kültürden ayrıştırılan altkültürler için de egemen kültür tek başına doğuş kaynağı değildir (s. 13). Altkültürlerin özgünlüğünden bahseden Hürriyet Konyar (2008) altkültürü, toplumdaki farklı kesimlerin, toplumdaki bütünden ayrı olarak kendilerine özgü oluşturdukları-biçimlendirdikleri kültür olarak tanımlar (s. 67). Başka bir ifadeyle altkültürler geniş nitelikteki kültürden farklıdır, sadece o kültürün sembollerini, değerlerini ve inançlarını ödünç alırlar. Genellikle bu değerleri de bozar, çarpıtır ve tersine çevirirler (Marshall, 2009, s. 16).

Chicago Okulu, kavramı kent içindeki yoksulların suç ve sapkınlık eğilimlerini açıklayabilmek için de kullanmıştır. Bunun yanı sıra kavramı suçlu altkültürlerin ergenlik problemlerini, işçi sınıfından gençlerin orta sınıf kültürlerine olan tepkilerini, anne-baba kültürüne olan isyanlarını anlayabilmek için de kullanmışlardır (Marshall, 2009, s. 17). Kısaca Chicago Okulu için kavram gençliği kapsar; fakat bundan fazlasıdır.

Chicago Okulu'nun çalışmalarından sonra 1960'lı yıllarda İngiltere'deki altkültür araştırmaları Amerikan geleneğinden büyük ölçüde yararlanmışır. Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi (Center For Contemporary Cultural Studies) ekolündeki araştırmacılar 60'lı yıllarda oldukça görünür olmaya başlayan İngiliz gençlik gruplarını anlamak için Chicago Okulu'nun birikimlerinden yararlanmış ve birçok açıdan da yeni perspektifler ortaya koymuşlardır (Marshall, 2009, s. 17). Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin geliştirdiği yeni perspektiflerde, Chicago Okulu'nun tüketiciyi edilgen konumda varsaymasına eleştiriyle bakılmıştır.

Kitle kültürü kuramlarında kitle kültürü tüketicisinin kültürel davranışının topyekun edilgen olduğu yaklaşımını, popüler kültür kavramına yüklenen olumlu anlamlarla savuşturan ve kitleleri "kültürel aptallar" olarak görmeyen, dolayısıyla kitle kültürünün düzleştirici etkisine katılmayan en kapsamlı çalışmalar, son 30-40 yılda Birmingham Kültür Kuramı, ya da "İngiliz Kültürel Çalışmalar" adı ile bilinen ekolden geldi (Günay, 2006, s. 43).

Türkçeye ilk olarak 1988 yılında İletişim Yayınları tarafından *Gençlik ve Altkültürleri*

olarak çevrilen kitabın girişine önsöz yazan Tanıl Bora, altkültür çalışmalarındaki üstenci bakışı eleştirmiştir:

Altkültür, burjuva sosyologları için “münasebetsiz”, “yakışksız” bir olgu. “Toplumsal statü yitirme kaygısı”, “ uyumsuzluk”, “entegrasyondan kaçınma”, “anomi” vs. nedenlerle, toplumsal sistemin geçerli, meşru normlarından saptıkları düşünülen altkültür toplulukları, resmî Batı sosyolojisince, “entegre edilmek”, hiç değilse “zararsızlaştırmak” gibi polisiye amaçlarla irdeleniyorlar (Bora, 1988, s. 5).

Birmingham Üniversitesi’nde Raymond Williams ve Richard Hoggart tarafından 1967 yılında kurulan Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi’nin ayırt edici entelektüel perspektifi yıllar içinde oturmuştur ve altkültürleri incelerken üstenci bir tavır takınmamışlardır Kültürel Çalışmalar geleneği araştırma alanları bakımından belirgin biçimde disiplinler arasıdır. Temel ilgileri, kültürün iktidar ve direnişin işlediği yerlerde araştırılmasına yöneliktir. “Üst kültür”ün incelendiği gibi, popüler kültürün de incelenmesini desteklerler. Sol görüşün mesele ettiği siyasal tartışmalar, araştırma başlıklarını da etkiler (Smith, 2007, s. 208). Stuart Hall ve Tony Jefferson’un derlediği “*Resistance Through Rituals Youth Subcultures in Post-War Britain (1975)*” ve Dick Hebdige tarafından yazılan “*Subcultures: The Meaning of Style (1979)*” gibi çalışmalar ekol için yönlendirici ve etkin bir rol üstlenmiştir. Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar geleneği yukarıda da bahsettiğimiz gibi Amerikan geleneğinden yararlanmış ve bunları geliştirmiş, yeni fikirler ortaya koymuştur. Örneğin;

Gençlerin Britanya işçi sınıfı kültüründe yaşadıkları deneyimler (D. Downes, *The Delinquent Solution, 1966*), orta sınıfa ait gençlik altkültürlerinin bohem hazıncılığı (J. Young, *The Drugtakers, 1971*), altkültürlerin “ritüel temelde kültürel direniş” arenaları olduğu fikri (derleyenleri S. Hall ve T. Jefferson, *Resistance Through Rituals Youth Subcultures in Post-War Britain, 1976*) ve altkültürlerde üslûbun anlamını “okuma” (D. Hebdige, *Subcultures: The Meaning of Style, 1979*) açılarından yeni perspektifler de ortaya koymuştur (Marshall, 2009, s. 17).

Amerikan geleneğinden farklı olarak Kültürel Çalışmalar geleneği altkültürleri sınıf dışında görmemiş, onlara sınıf temelli yaklaşmış, gençlerin sınıf bilincinin yitişi üzerine çalışmalara yönlenmiştir. Altkültürlerin sınıf kültürlerine ilişkin yapılan çalışmalarda Hoggart, gençlik başkaldırılarını geçici bir heves olarak görüp gençlik modalarını küçümsemiş ve bu tavırları işçi sınıfı yaşamı içindeki gelenek ve dayanışmaya bir tehdit olarak görmüştür. Ancak Hall ve Jefferson 1976’da derledikleri yapıtla gençleri

“toplumsal protestonun öncüleri” olarak övmüşlerdir. *Resistance Through Rituals Youth Subcultures in Post-War Britain* adlı yapıtlarında araştırmayı yürütenler sınıf ilişkileri içerisinde altkültürel pratiklerin bir tür direniş olduklarını gözlemlemişlerdir. Gençlerin kıyafetleri, eylemleri, uyuşturucu kullanmaları gibi farklılıklarını işsizlik ve yabancılaşma gibi nesnel koşullara karşı sembolik ve imgesel tepkiler olarak okumuşlardır (Smith, 2007, s. 217).

İngiliz Kültürel Çalışmaları olarak da isimlendirilen ekol, İngiliz işçi sınıfına odaklanmış, aile bağlarını ve mahalle birlikteliklerini araştırmış, İngiliz işçi sınıfını *Gemeinschaft*⁶ olarak tanımlamıştır. Bundan da yola çıkarak kurulan “biz” ve “öteki” ikiliği çalışılmıştır. Demin de bahsettiğim gibi kültür içinde çakışan iktidar ve direniş konuları çalışılmış, etnografi yöntemiyle çeşitli ritüel ve pratiklerin sahip oldukları anlamlar incelenmiştir.

Bu doğrultuda, göçle birlikte değişen şehir hayatının İngiliz işçi topluluklarındaki izleğini görmeye çalışan Phil Cohen, modernleşme ve yeni şekillenen tüketim kültürü görüngüleri yüzünden gençlerin aileleriyle ve ailelerin oluşturduğu işçi sınıfı kültürüyle yaşadığı çatışmayı anlamaya çalışmıştır. Kuşak çatışmasına dikkat çeken Cohen, gençlerin oluşturdukları altkültürel pratikler, yeni gerçeklikler yaratarak problemlerini çözmeye çalıştıklarını söylemiştir (Gelder, 2007, s. 88). Yani örneğin “punk”lar, farklı giyimler ve farklı jargonlar ile kendi dünyalarını, kendi çözümlerini ve kendi yaşam pratiklerini yaratmıştır. Cohen, altkültürlerin yarattığı kimliği bir nevi yeniden adaptasyon süreci olarak görmektedir. Doğu Londra’daki işçi sınıfı bölgelerinde 1950’lerde yaptığı saha araştırmasında, konut projelerinin fiziksel yapısının onları kullananların ideolojilerini yeniden biçimlendirdiğini öne sürmüştür. Deyim yerindeyse, bu yeni toplu konutların fiziksel yapısı orta sınıfken, sakinleri değildir. Bu farklılık, evlerde yaşayan topluluklar içinde derin bir ideolojik yarılmaya sebep olur. Eski tip sınıfsal sadâkat ile burjuvaziye doğru yukarı hareketlilik arasında, çalışma ve üretim ideolojisi ile boş zaman ve tüketim ideolojisi arasındaki çatışma; neticede geleneksel

⁶ Ferdinand Tönnies’in endüstrileşme sonucu toplumların yaşadığı dönüşümü anlatmak için kullandığı cemaat anlamına gelen kavram. Ona göre cemaatte (*Gemeinschaft*) birincil ilişkiler yaygındır, toplumsal farklılık azdır, esas kurum ailedir, sosyal düzeni sağlayan gelenekler-dinlerdir. Coğrafi konumu köy olan *Gemeinschaft*’ta karşın kentle birlikte ortaya çıkan ve cemaatin tersi ilişkilerin geçerli olduğu *Gemeinschaft* yani cemiyet vardır (Jenk, 2007, s. 36-41).

işçi sınıfı topluluğu ile onun yok oluşu arasındaki yarıma... Bütün bunlarla beraber daha da büyük yarıma 'ebeveyn' kültürü içindeki çelişkilere ilaveten, işçi sınıfı ebeveynleri ve gençleri arasındaki kültürel ayrışmalar neticesinde oluşmaya başlamıştır. Keza bütün bu ayrışmaların altkültürel tarzların çeşitli veçhelerine kaynaklık ettiği görülmüştür. Örneğin sözü edilen toplu konutların içinde ve çevresinde sürekli olarak modlar, dazlaklar görülmeye başlanması kültürel ayrışmaların bariz göstergelerinden biri olarak görülebilir. Cohen bu tartışmaları ideolojik bir altyapıya oturtarak tartışmıştır. Hebdige'in daha sonraları yaptığı çalışmalardan farklı olarak bu tarzları ve altkültürlerin çözdüklerini iddia ettikleri yaşamsal çelişkileri ebeveyn kültürüne bağlar (Turner, 2016, s. 205-206).

Cohen, modları incelerken, pek çok davranışın, argo sözcüklerin veya giyim tarzlarının yetişkin kültürünün değerlerinin altını çizdiğine dikkat çeker. Dazlakların tavırlarını ise modların sistematik biçimde ters yüz edilmesi olarak okur. Neticede modlar toplumsal olarak yükselme fırsatlarını araştırırken, dazlaklar lümpenliği seçerler. Cohen, altkültür için belirli bir sınıfın fraksiyon sorununu algılayan tarihsel çözümlemeyi, tarzların yapısal ve göstergebilimsel çözümlemesini ve altkültürlerin 'gerçekten' nasıl yaşandığının (daha da içe girerek, daha öznel etnografi ile) çözümlenmesi gerektiğini ifade eder (Turner, 2016, s. 206-207).

Birmingham Okulu araştırmacılarının gözlemlediği problemlerden bir diğeri ise gençlik altkültürlerinin gerçek bir siyasi tavır sergileyememesidir. Sınıfsal aidiyetten kopma sonucu bazı altkültürler sadece savrulmaktadır. Hall ve Jefferson'un derlediği *Resistance Through Rituals* kitabında Paul Corrigan'ın "Doing Nothing" (2006) isimli çalışması İngiliz altkültürlerinin "hiçbir şey yapmadıklarını" söyler. John Clarke (2006) ise aynı derlemede "*The Skinheads and the Magical Recovery of Community*" isimli makalesinde "*skinhead'ler*", yani dazlaklar üzerine yaptığı çalışmada, dazlakların kendi içerisinde işçi sınıfını yeniden yaratıyormuş gibi gördüklerini; ama aslında işçi sınıfını yok ettiklerini söyler. Gene aynı derlemedeki *Style* isimli makalesinde John Clarke bu problemleri şöyle dile getirmektedir:

Altkültürler, yok olan işçi sınıfı kültüründen yavaş yavaş sınıfsızlıkla tanımlayabileceğimiz tüketim kültürüne geçerken yaşadıkları çelişkiden kaynaklı sorunları çözmek isterler fakat çelişkilerin kaynağını gene bu çelişkilerin esas sebebi olan gerçek dünyada aramazlar (2006, s. 159).

Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi için önemli çalışmalardan biri de Hebdige'in İngiltere'de savaş sonrası ortaya çıkan modlar, tedler, rockerlar, dazlaklar ve punklar gibi altkültürlere ait *Subcultures: The Meaning of Style* çalışmasıdır. Çalışmada Jefferson, Hall ve Cohen gibi araştırmacılardan farklı olarak sınıf merkezli inceleme terk edilmiştir.

Hebdige, çalışmasında altkültürlere ait ortaklaşmalar sonucunda tarza dönüşen giyim-kuşam, konuşma şekli, müzik tarzı, ortak dil gibi davranışları ve bu davranışlar neticesinde gençlerin toplum içinde kendilerini inşa ettikleri yeri Levi-Strauss'un antropolojisini ve Roland Barthes'in semiyotiğini kullanarak anlamaya çalışmıştır.

Hebdige'e göre (2004) altkültür tanımı sürekli bir tartışma konusudur ve 'tarz' konusu da bu tartışmaların birbiriyle zıt düştüğü yerlerde bile şaşırtıcı bir etkiyle kesiştiği alandır. Bu nedenle altkültürlere ait nesnelere tarz denilmesi sürecin anlaşılmasını kolaylaştırması açısından önemlidir. Alt kültürlerin oluşma süreci doğal düzene karşı işlenen bir suçla başlar. Burada düzenden sapma saçların dik şekilde havaya taranması, satın alınan bir motosiklet, plak ya da elbise gibi küçük detaylarda gizlidir. Bütün bunlar bir tarzın oluşması demektir; bu da bir 'reddiye' işaretidir (s. 10-11).

Alt kültürler, yaş, cinsiyet, sınıf, etnik köken gibi paradigmaların etrafında oluşan düşünce tarzları, alışkanlıkları ve ortak davranışları olan gruplardır. Kavramın başında '*alt (sub)*' eki, egemen bir kültüre karşı duruşu ifade eder. Hebdige'e (2000) göre alt kültürler dışavurumcu biçimlerdir. İktidarda olanlarla ikinci sınıf yaşamlara mahkûm edilenler, ezilenler ve itilenler arasında yaşanan köklü bir gerilimdir (s. 125). Alt kültürler, belirli bir müzik türü etrafında yaşamlarını şekillendirirler, giyimleri ve tarzları üzerinden de bunu kolayca görünür kılarlar. Örneğin punklar köleliğe karşı durdukları için yırtık deri kıyafetler giyerler; saçlarını dikler ve vücutlarının birçok yerine çengel takarlar. Bu durum, bu davranışlar ve giyimler üzerinden kimliklerini tanımlamaları anlamına gelir.

İngiltere'nin iç kesimlerinde toplanan, saçlarına rasta yapıp, Afrika tarzı renkli giyinmeye başlayan Afrikalı göçmenler ise, "İngilizlilikle kuşatılmış olmanın acısını hafifletmiş ve hem ağırbaşlı hem de 'renkli' olma isteğinin yarattığı çelişkiyi azaltmışlardır" (Hebdige, 2004, s. 45). Altkültürlere yaklaşımı sadece işçi sınıfı

merkezli olmayan Hebdige'in bir diğerk kitabı *Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*⁷, Karayip Kökenli olan dub, reggea, ska ve rap gibi müzikleri incelemiş, bu müzik tarzlarının şahsi sestten ziyade daha müşterek sese öncelik verdiğinden bahsetmiştir (Laughey, 2006, s. 25).

Abercrombie, Hill ve Turner, bir gençlik grubunun gençlik altkültürü olabilmesi için üç özelliğın olması gerektiğinden bahseder. Boş zaman, beğeni kurgusu ve akran ilişkileri, gençlik altkültürlerinin özelliğidir.

- Boş zaman: Gençlik altkültürleri bir boş zaman kültürüdür ve modern dönemde eğitim süresinin uzamasıyla birlikte sahip olunan boş zaman artmaktadır. İşsizliğin de buna eklenmesiyle, gençler bir araya gelerek, boş zamanlarını daha fazla paylaşmaktadırlar.
- Beğeni kurgusu: Kendine özel jargon edinme, benzer kıyafet tercihleri, ortak müzik beğenileri, ortak beğeni dışlamaları gibi durumlar, gençlik altkültürlerini bir araya getiren önemli unsurlardır.
- Akran ilişkileri: Gençler, toplumda akranlarıyla birlikte, ortak niteliklere sahip kimlikler inşa ederek sosyalleşirler. Gençlik altkültürünün oluşumu için önemli bir nitelik olan bu ortaklıklar, diğerk unsurlar gibi birbiriyle bağlantılıdır (1994, s. 465).

Görüldüğü gibi, altkültür üzerine birçok farklı yorumlama sözkonusudur. Gençlerin oluşturduğu altkültür grupları, en başta Chicago Okulu tarafından sapkınlık ekseninde incelenirken, daha sonra Birmingham Okulu tarafından bu üstenci tavır reddedilmiştir. Gençlerin ortaya koydukları davranışların buldukları koşullara karşı sembolik ve imgesel tepkiler olduğunu düşünen bu ekol 1990'ların sonunda güncel bulunmayarak eleştirilmeye başlanmıştır. Çağdaş çalışmalar, altkültür kavramını yetersiz bulmakta; bu sebeple ona karşı yeni kavramlar ileri sürmektedir. Hatta yeni çalışmaların bazıları artık

⁷ Orijinal ismi *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music* olan kitaptaki, *cut and mix* vurgusu bir müzikten ötekine geçen öğelerin sadece teknik değil aynı zamanda kültürel olması açısından da önemlidir. Türkçe basımına *kes yapıştır* olarak çevirilen *cut 'n' mix*'i ben doğrudan *kes-karıştır* olarak kullanacağım. Kes-karıştır kavramı, Hebdige'in de vurgulamaya çalıştığı melez müziği ve melez kültürü daha iyi karşılamaktadır. Kavram, *kes yapıştır* olarak kullanıldığında çok daha teknik bir dönüşüme işaret etmektedir. Halbuki Hebdige, kitap boyunca tekniğın kültürel imkânlarına işaret etmektedir.

bu yeni kavramların kullanılması gerektiğini; altkültür kavramından vazgeçilmesini önermektedir.

Arabesk-rap, bu tartışmalar içerisinde nereye oturmaktadır, hangi yeni kavram bu kültürü açıklamada ne ölçüde gerekli olacaktır? Bunları anlayabilmek için, altkültür kavramına getirilen eleştirilere bakmakta yarar görüyorum. İleriki bölümlerde arabesk-rap'i oluşturan arabesk ve rap üzerine de tartıştıktan sonra, yöntemden ve saha analizinden önce, arabesk-rap'in bu bilgiler ışığında altkültür tartışmalarında nereye oturduğunu tartışacağım.

2.1. Alt kültür Kuramına Eleştiriler ve Post-Alt kültür Tartışmaları

Alt kültürel teori, alt kültür olarak tanımladığı grubun üyelerine “muhalif” bir nosyon verir. Bunun da alt kültürel teorinin güncel olarak temel hatalarından birini oluşturduğu düşünülmektedir (Çerezcioglu, 2014, s. 23). Hâkim kültüre karşı sınıfsal bir duruş sergileyemediğinden ötürü, post-modern dünyanın her şeyi kitleselleştirip tüketime sunduğu fikrinden hareketle eleştiriye tabi tutulan alt kültür kavramı; post-alt kültürel diyebileceğimiz çalışmalarla alt kültürel teorinin bu niteliğini de tartışarak ona yeni açılımlar getirmeye çalışmıştır. Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi ve Hebidge alt kültür çalışmalarını önemli ölçüde belirlemesine rağmen son yıllarda alt kültür çalışmalarına yeni bir bakış açısı getirmeye, alt kültürler ile İngiliz Kültürel Çalışmaları bağımlı dönüştürmeye çalışan bazı sosyologlar olmuştur. Rupert Winzierl ve David Muggleton (2004), bunun nedenini *What is 'Post-subcultural Studies' Anyway?* isimli çalışmalarında, post-modern olarak adlandırılan dünyanın gençlerin müzikal zevkleriyle beraber, alt kültür kavramını da değiştirdiğini ileri sürerek açıklamaya çalışmışlardır (s. 3). Günümüzde akışkanlık, çağdaş gençlik kültürlerinin merkezindedir ve alt kültür kavramına bu sebeple yeni tanımlamalar getirmek gerektiği düşünülmektedir. Derlemelerden oluşan çalışma bir nevi Birmingham Okulu'nda tanımlanan alt kültür kavramında eksik görülen alanlarla ilgilidir ve eski teorik çalışmaları alt kültür tarzları için tartışmalı bulmaktadır.

Çağdaş çalışmalar altkültürü, ‘post-altkültür’ (Muggleton ve Weinzierl, 2004), ‘altkültür ötesi’ (Huq, 2006), ‘altkültür sonrası’ (Bennett ve Kahn-Harris, 2004) ve ‘scene’ (Straw, 2004) benzeri kavramlarla yeniden kavramsallaştırmıştır.

Birmingham Okulu, genel olarak savaş sonrası oluşan İngiliz gençlerinin yarattıkları altkültürleri tarz temelli incelemiştir; bunları da sınıfla bağlantılı açıklamaya çalışmışlardır. Gençlerin yarattıkları altkültürleri ebeveynlere ve egemen güçlere karşı duruş olarak kabul etmişlerdir. Sarah Thornton, işçi sınıfının altkültürel nüanslarla bilinçli olarak kafasının karıştırıldığına dikkat çekerek Birmingham Okulu’nun sınıfsal vurgusunu eleştirmiştir. Hebdige’in araştırdığı punklara karşı Londra’daki kulüp kültürlerini örnek gösteren Thornton, ‘clubber’ların sınıfsızlığı düşlediğini belirtmiştir (aktaran Kabaş, 2012, s. 49). Ayrıca, Susan Willis’in Amerika’daki hardcore müzik altkültürüne ilişkin makalesi, bu kültürün kapitalizmle kurduğu maddi ilişkinin anlaşılması açısından önemlidir. Willis’e göre, “hizmet sektörü etrafında kurulmuş sömürücü bir emek piyasasının, geleneksel işçi sınıfından ayrı ve sınıf bilincinden yoksun lümpen bir sınıf yarattığını ve bu sınıfın dağınık ve geçici bir işgücünü oluşturduğunu öne sürmektedir” (aktaran Kabaş, 2012, s. 49). Willis, Hebdige’den farklı olarak, hardcore altkültürünü kısmen özerk bir anti-tüketim kültürü olarak değerlendirmiştir. Hebdige, hardcore altkültürünün reddettikleri düzenin onları hem bir çalışan hem de bir tüketici olacak nasıl dönüştürdüğüne işaret etmektedir (s. 49).

Birmingham Okulu’na, altkültürleri incelerken heteroseksüel temelde yaklaşması ve kadınları dışlaması noktasında da eleştiriler yapılmıştır. Okulun kurulduğu ve geliştiği dönemde aktif olarak feminizmle ilgili politik hareketlerin yaşanıyor olmasına rağmen, altkültürel direnişin yalnızca -eşcinselleri dışlayıcı şekilde sadece heteroseksüel-erkekler üzerinden ele alındığını; kadınları dışlandığını söyleyebiliriz. Hâlbuki Angela McRobby ve Jenny Garbner’in *Girls and Subcultures: An Exploration (1976)* isimli çalışması durumun aksini göstermekte, kadınların da –genç erkeklerin yaptığı gibi kamusal alanda olmasa dahi ev içi alışkanlıklarında, giyim kuşam yahut makyaj biçimleriyle- dâhil olduklarını göstermektedir (s. 177-188).

Birmingham Okulu’ndan farklı olarak gelişen post-altkültürel çalışmalar, gençlik altkültürlerini, yeniden biçimlenen müzikal tüketimle birlikte farklı kavramlar geliştirerek açıklamaya çalışmışlardır. Zira Birmingham Okulu altkültürel giyim kuşamı

ve buna bağı tüketimi tarz ile ilişkilendirmiştir; ancak çağdaş çalışmalar altkültürlerin kısa sürede popülerleşip kısa sürede son bulan bireysel tüketim alışkanlıkları olarak değerlendirmiştir. Bu sebeple post-altkültürel çalışmalar yeni hayat tarzları yaratımında ve gençlerin kimliklerini şekillendirmesinde rolü olan kültür endüstrisini anlamak açısından önemlidir (Bennett, 2011, s. 493).

Mugleton'a göre (2000) altkültürel grupların kendi inanç ve değer sistemlerini yarattığı, bunların anlaşılması için de grupların kendi anlamları ve öznel yorumlarının açığa çıkartılması gerekmektedir. Yani, öznel olarak deneyimlenen gençlik olgusu anlaşılmalıdır (s. 10). Post-altkültür çalışmalarında, önceki çalışmalar gibi ortak bir gençlik kültürü kavramsallaştırılması bulabilmek de mümkün değildir. Çağdaş çalışmalar gençlik kültürlerinin anlaşılabilmesi için, oluşan grupların kendi içerisindeki dinamiklerinin anlaşılması gerektiğini söylemektedir. Bu bağlamda, daha büyük sosyal yapılardan ziyade gençlerin kendi bireysel deneyimleri ve kendilerini tanımlama biçimleri önemli hale gelmektedir. Dahası, post-altkültürel çalışmalar için altkültür kavramı da çözülebilmüş bir olgu değildir:

Bir "altkültür" nedir? Onu bir "toplulukta" ne ayırır? Bu iki toplumsal oluşumu "kitleler", "kamu", "toplum" ve "kültür"den ne farklılaştırır? Bunlar kabul edilmiş cevapları olan değil de, tartışılan çetin ceviz sorulardır; ki bu tartışmanın temelinde düşünürlerin insanları, bireyler olarak değil, ayrı nüfusların ve toplumsal grupların üyeleri olarak nasıl tahayyül ettikleri ve kavradıkları yatar. Alt kültür incelemeleri, toplumsal dünyanın haritasını çıkartma girişimleridir ve bu yüzden onları temsil alıştırmalarıdır. Toplumsal dünyayı betimlemeye ve onu sosyolojiye (ya da kültürel veya aynı sahada faaliyet gösteren diğer disiplinlerden herhangi birine) tercüme etmeye çalışarak, kaçınılmaz olarak kurma sürecine dâhil oluyoruz (Gelder ve Thornton'dan aktaran Jenks, 2007, 28-28).

Alt kültür fikrini toplumsal ve sosyolojik olarak bağlama oturtmaya çalışan Jenks (2007), alt kültürlerin radikal politik boyutları ve amaçları olduğunu bunların da ilerici ya da gerici politik duygulardan geldiğini ileri sürer. Kavram, kaybedeni kahramanlaştırmak, mülkü olmayanı radikalleştirmek, kendisini ifade edemeyen için konuşma fırsatı verebileceği gibi, aykırı olanı ya da ana görüşten olmayanı marjinalleştirmek ve denetim altına almak için de kullanılabilir. Yani alt kültür kavramı, kuramcının amacına göre farklı biçimlerde kullanılabilir. Bu 'farklı biçimler' kimi zaman birbirinin tersi anlamlara gelebilir (s. 170-171). Jerk'in "bir kafa karışıklığının betimlenmesinde daha fazla kavramsal karışıklıkla karşılaşmayı pek beklemezdik" dediği kavramsal işleyiş şöyle ifade edilmektedir:

“Altkültür” terimi antropologlar ve sosyologlar tarafından çeşitli biçimlerde ve bağlamlarda kullanılmış olmasına rağmen veya belki de bunun için, çok fazla muğlaklık içerir. Sosyologlar arasında onun kullanımında makul derecede bir mutabakat vardır, fakat diğer sosyal bilimciler ve psikologlar, onun içerimlerine belki de daha az aşınadır. “Alt” öneki, sadece, kültürün bir alt kategorisine, bir bütünün parçasına işaret; egemen veya bir karşıt değer sisteminin üyeleri bir altkültüre nahoş gözüyle bakmadığı sürece, bu terim muhakkak bir aşağılamaya işaret etmez. Analiz amaçları için, sosyolog, terimi, bir değer yargısı olmaksızın kullanır (Wolfgang ve Ferracuti'den aktaran Jenks, 2007, 171).

Chicago Okulu'nun araştırmalarını da eleştiren Jenks (2007), bu araştırmaların getto halkının, suç çetelerinin ve evsizlerin rutin gündelik altkültürel pratiklerine dair kapsamlı ifşaatları, bu grupların “farklılığı”ni öyle bir kurallaştırır ki, bu grupları şu anki marjinalleşme durumlarından çıkartılıp toplumla bütünleşmelerini engellediğini öne sürmüştür. Aslında bu marjinalleşmeyi şiddetlendiren unsurlardan biri de onların dışlayıcı bir ‘altkültür’ fikriyle betimlenmesidir. Benzer şekilde İngiliz Kültürel Çalışmalar grubuna Jenks, “amaçlarında radikal ve özgürlükçü olsa da, savaş sonrası İngilteresi’ndeki gençlik tepki ve protestosunu, belirli ve sınırlı “altkültürler”e çevirip tamamen anlaşılır hale getirerek, normalleşmeye istemeden de olsa hizmet etmiştir” (s. 172) eleştirisini yapmıştır.

Altkültür kavramı yerine çağdaş tartışmalarda kullanılan kavramlardan biri ‘*yeni kabileler*’ (neo-tribal) kavramıdır. Kavram ilk kez Fransız sosyolog Michael Maffesoli tarafından 1996 yılında post-modernizm ile toplumsal yaşamın yeni biçimlerine gönderme yapmak amacıyla kullanılmıştır.

Bu kavramın kullanımı, ortak ilgi alanlarına sahip ve temelde bu nedenden dolayı bir araya gelmiş çok sayıda topluluğu içine alacak şekilde genişletilebilir. (...) Bu kabilelerde yaratılan aidiyet ruhu sayesinde, geçerli olan geleneksel ve resmi normların meşruluğunu sorgulayan, karşı çıkan etik yaklaşımlar ve bir tür doğal yasa ortaya çıkar (aktaran Kaya, 2008, s. 466).

Yeni kabileler teorisi, Andy Bennett ve Ben Malton tarafından ampirik çalışmalarda kullanılmıştır. Bu çalışmaların vardığı ortak sonuç, gece kulüplerinde bir araya gelen gençlerin birbirinden farklı üyeleri temsil ettiği iddiasıdır. Ancak gene de dans etmek amacıyla bir araya gelen gençler kolektif bir yapı içerisinde, benzer amaçlarla bir araya gelirler. Bu kavramın maksadı da bunlarla ilgili yeni bir izah getirme isteğidir. Altkültürlerin sabit yapısı yeni kabileler teorisinde yerini akışkanlığa bırakmış, herhangi bir dayatma olmaksızın sınıf, cemaat, cinsiyet, ırk gibi unsurlar bir araya gelerek altkültür gruplarının oluşmasında dikkat çekici unsur olmuşlardır (Bennett’ten aktaran

Kabaş, 2012, s. 52). Maffesoli, *The Time of the Tribes* (Kabileler Zamanı) isimli kitabında çağdaş toplumu kabilelere benzeterek post-modern dünyada bireyin tek başına önemini yitirdiğinden bahsederek paylaşılan ortak bilinçler etrafında kabilelere dönüştüğünden bahseder. Ona göre kabile “tanık olduğumuz organizasyon biçimlerinin sabitliği olmadan, belirli bir ambiyansa, zihinsel duruma, tercihen görünüm ve biçimin oluşturduğu yaşam biçimi üzerinde tanımlayabileceğimiz şeydir (Maffesoli, 1996, s. 98).”

Andy Bennett, *Subcultures or Neo-Tribes?* (Altkültürler mi yoksa Yeni Kabileler mi?) isimli makalesinde altkültür kavramı yerine neden yeni kabileler kavramını kullandığını elektronik müzik ve dans müziği çevresinde toplanan gruplar üzerinden açıklamaktadır. Bennett’e (1999, s. 599) göre de altkültür kavramı, artık sabit olmayan çağdaş toplumlardaki akışkanlığı tanımlamamaktadır.

Altkültür kavramı yerine geliştirilen kavramlardan bir diğeri ise “yaşam tarzları”dır. Steven Miles’in *Youth Lifestyles in a Changing World* (Değişen Dünyada Gençlik Yaşam Tarzları) çalışmasında konuyu tüketim üzerinden ele alarak tartışmıştır. Miles'e (2000) göre, altkültür grupları altkültürel tarzların tüketimiyle kendi sıra dışı yaşamlarını yaratırlar ve buna bağlı olarak da kimliklerini oluştururlar. Chicago Okulu dönemi çalışmalarından kalma, altkültür gruplarının sapkınlığa sahip olduğu fikrinin çoktan geçmişte kaldığını belirten Miles, sosyal bilimcilerin genç insanları kendi dolaysız isyanlarını ve kendi isteklerini bencil biçimde gösterdiğini ileri sürmektedir. Ona göre, sosyal bilimciler genç insanları başıboş, hayatı riskle geçen baş belası olarak tasvir etmişlerdir. Alt kültür kavramının artık neleri karşılayamadığından bahseden Miles, gençlerin kimi aksesuarlar etrafında oluşan yaşam biçimine önem verdiklerini iddia etmektedir. Gençler, yarattıkları kimliklerin ifadesi olan kıyafetler, saç şekilleri ve dinledikleri müzik ile zaten belli bir yaşam tarzını gösterebilmektedirler. Dünyanın bir değişim içinde olduğunu söyleyen Miles, bu gibi sebeplerle gençliği ifade edebilmek için altkültür kavramı yerine ‘yaşam tarzı’nın daha uygun olduğunu öne sürmektedir (s. 1-7). Miles, Antony Giddens ve Pierre Bourdieu’den yararlanarak dünyadaki kültürel değişimlerin ekonomik yapıdaki değişimlerle ilintili olduğunu iddia edip, yaşam biçimlerinin de sabit olamayacağını söyler. Böylelikle, yaşam biçimi kavramının ufkunu

genişleten Miles, sadece birey-toplum-düzen arasındaki ilişkiyi değil, insanların değişimlerinin ifadesini de terimin kapsadığını söyler (s. 16).

Ayrıca, Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramını da kullanan Miles, yaşam biçimindeki değişimlerin sınıfsal farklılıklarına da dikkat çeker. Bireyin kültürel sermayesiyle doğru orantılı olarak yaşam biçimi de değişiklik gösterir (s. 22). Dolayısıyla, gençlik kültürlerinin yaşam biçimlerini anlatırken sosyal hiyerarşileri ve ekonomik farklılıkları es geçmeyen Miles, yaşam biçimlerinin yalnızca birey - toplum - yapı ve aktör arasındaki ilişkinin değil, aynı zamanda insanların sosyal değişimlerle ilişkilerinin aktif ifadelerinin olduğunu belirtir (s. 16).

Yeni kabileler ve yaşam tarzı yaklaşımlarının dışında gelişen bir diğer kavram 'scene' kavramıdır. Son yıllarda yapılan çalışmalarda, altkültür yerine, müziksel bağlarla bir araya gelmiş grupları ifade eden "scene" kavramı kullanılmıştır. Kökleri coğrafi olarak belirlenen müziklerle ilişkili insan gruplarını ifade eden 'topluluk' ile sınırları genellikle keskin biçimde çizilebilen insan gruplarına gönderme yapan 'altkültür' terimleri, 1990'larla birlikte 'scene' kavramı ile yer değiştirmektedir (Erol, 2015, s. 232-233). 1990'ların başında Will Straw tarafından kullanılan "scene" kavramı popüler müzik üretiminin, performansının ve algısının üzerine oluşturulan çalışmalarda sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır (Dönmez & Özaltunoğlu, 2014, s. 53). Bireylerin sınıfsal ve cemaat olarak değil müzikal haz ve buna bağlı estetik duyarlılıklar temelinde bir araya gelmelerini ifade eden scene kavramı kendine has özellikleri açısından "yerel" yahut "yerel ötesi" olarak ayrılabilir (Kabaş, 2012, s. 53).

Scene kavramı, çoğunlukla belirli bir gruba ait özellikler taşıyan, yerel türleri ifade eden çalışmalarda kullanılmıştır. Cohen (1997), Liverpool'da yerel bir kitle oluşturmuş rock müzisyenlerinin izler kitlesiyle yaptığı çalışmasında altkültür kavramı yerine bu kavramı kullanmıştır. Global çapta şöhrete sahip rock müziğin yakaladığı belli bir sound'u vardır; ancak Cohen yerel olarak farklı bir sound'a sahip Liverpool rock'ı için bu kavramı kullanmıştır. Scene kavramı, insan gruplarına, örgütlenmelere, durumlara ve belli müzik türlerinin yahut üslupların üretimi ve tüketimi ilişkin olaylara atfedilmektedir (Cohen'den aktaran Erol, 2015, s. 232). Scene kavramı, müzik üzerine yapılan, *Liverpool Rock Scene* benzeri etnografik incelemelerde, altkültür kavramı yerine geçip sıklıkla kullanılmıştır.

Görüldüğü gibi, gençlik altkültürleriyle ilgili, kavramın tamamen değişmesine gidilecek kadar farklı görüşler söz konusudur. Ancak hepsinin temelinde, gençlik altkültürleri bir müzik çevresinde bir araya gelmiştir. Gençlik altkültürleri, -aile, devlet yahut müzik türü gibi- egemen olandan, kimi zaman görünüş, kimi zaman yaşayış, kimi zaman müzik tarzı ya da bütün bunların toplamı olacak şekilde farklılıklar barındırır. Alt kültür kavramına getirilen her yeni yaklaşım, esasında o kavramın bir eksikliği üzerine gitmektedir. Ancak esas mesele, bir gençlik alt kültür grubunun tüm üyelerinin sabit bir bütünü oluşturmadığı gerçeğidir. Yukarıda gençlik alt kültürü üzerine yapılan her tartışma, tezde konu edindiğim arabesk-rap gençliğinin ayrı bir niteliğine işaret etmektedir. Kimi zaman İngiliz Kültürel Çalışmalar bağlamında alt kültür kavramına oturan arabesk-rap yapan gençler, kimi zaman post-alt kültür kavramının getirdiği yeni yorumlarla girilen çıkmazları açmaktadır. Arabesk-rap'i, alt kültür tartışmalarında nereye oturttuğumu izah edebilmek için, öncelikle onu oluşturan arabesk müziği (ve kültürünü) ve rap müziği (ve kültürünü) tartışmam; ardından da arabesk-rap'i anlatmam gerekiyor. Arabesk-rap'le ilgili özgün ve ilk çalışma olan bu tezde, arabesk-rap'e dair birçok unsuru ilk kez dillendireceğim için, uzun bir arabesk-rap oluşumunu anlattığım bölümün hemen ardından, arabesk-rap'in alt kültürel durumunu tartışmam gerekiyor. Hülasa alt kültür tartışmaları, arabesk-rap bağlamında, arabesk-rap anlatıldıktan sonra, bir sonraki bölümün en sonunda yapılacaktır.

3. HEM ARABESK HEM RAP: ARABESK-RAP

Arabeks varoşları anlatır. Arabeks'i her insan dinleyemez, kaldıramaz. Eğer bir şey yaşadıysan dinlersin arabeksi. Hani arabeksi de dışlıyorlar zaten, arabeks-rap'i dışlamamaları imkânsız bir şey.

– Asi StyLa⁸

Arabesk-rap alt-türünü açıklayabilmek için, öncelikle arabeskin Türkiye'deki tanımlamalarına ve ne anlamlara geldiğine bakmakta yarar var. Arabesk ile rap müziğin birbirine katık olmasında ilgi çekici olan husus, arabeskin yaygınlaştığı sırada yaşadığı küçümsenmeye benzer bir dışlanmayı arabesk-rap'in de yaşamasıdır. Bu rap alt-türünün de, arabesk gibi birçok kesim tarafından aşağılanması araştırmak için dikkat çekici bir husustur. Arabesk müzisyenlerden bazıları, örneğin bu müziğe öncü olan Orhan Gencebay arabesk yaptığını kabul etmemektedir (Karamustafa'dan aktaran Martin Stokes, 1998, s.142). Benzer şekilde, arabesk-rap yapan rapçilerin de bazıları arabesk-rap yapmadığını ya da “gerçek arabesk-rap'i” yaptığını söylemektedir. Örneğin Rapçi *Yener Çevik*, “eğer arabesk-rap diye bir şey varsa onu ben yapıyorum” şeklinde ifade etmektedir. Yahut *Çatı Recordz* isimli ekip artık arabesk-rap yapmadığını öne sürerek yaptıkları türün farklı bir tarza sahip olduğunu iddia etmektedirler. *Ceyhan Prensi* isimli arabesk-rapçi bu müziğin doğduğu şehrin Adana olduğunu söylemektedir. Kemikleşmiş bir dinleyici kitlesine sahip olan *Asi StyLa* arabesk-rap'i kendisinin ortaya çıkarttığını söylemektedir. Arabesk-rap, Türkiye'deki rap müzik kültürüyle benzerlik göstermekten çok; Türkiye'deki arabesk kültürüyle benzerlik gösterir. Arabesk-rapçiler de, gerek incelediğim şarkılarda, gerekse yaptığım görüşmelerde kendi hayatlarını ‘arabesk’ olarak tanımlamaktalar. Bu sebeple arabesk-rap'i daha iyi anlayabilmek için, öncelikle arabesk kültüre ve müziğe bakmak gerekmektedir.

⁸ Geniş bir dinler kitlesine sahip, Gaziantep'li arabesk-rapçi.

3.1. Arabesk Üzerine Tartışmalar

Dünyanın çeşitli dillerine de girmiş, Fransızca kökenli “*arabesque*” sözcüğü birbirinin içine girmiş dallar, yapraklar ve çiçeklerden oluşan, Arap mimarisinde sıkça karşılaşılan karmaşık geometrik şekillerin oluşturduğu bir işleme sanatıdır. Güngör (1990, s. 19), Bizdeki arabesk kavramının batıdaki anlamından farklı olarak, uyumsuzluğu ve kokuşmuşluğu anlatan “*kitsch*” sözcüğünü karşıladığını söylemektedir (s. 19). Murat Belge’nin (1997) de ifade ettiği gibi arabesk, yalnızca bir müzik türü yahut müzik olayı değil; ev eşyasını, çeşitli süsleri, resimli halıları, filmleri ve başka birçok şeyi kapsayan bir kültürdür (s. 342). Bu imge evreni, arabesk kültür popülerleşmeye başladığından beri bazı kesimler tarafından küçümsenmektedir.

Bugün toplumumuzda arabesk müzik adı verilen çoğumuzca yoz müzik, bozuk müzik, kötü müzik gibi nitelermelerle olumsuzlanan, ancak oldukça geniş bir dinleyici kitleye sahip bulunan bir müzik türü vardır. Bozuk ve yoz denilen bu müzik, geniş kitlelerce dinlendiğine göre, onu topluma yakınlaştıran, sevdiren bir şeyler içeriyor olmalı. Daha doğrusu böylesine yaygınlık kazanan arabesk müzik, niteliği, sanat değeri ne olursa olsun bu toplumun bir ürünüdür. Nasıl ki Amerika’nın bir kesimi caz müziği, Arjantin’in yoksul semtlerinde ve genelevlerinde yaşayan insanlar tangoyu üretmiş ise, bizim toplumumuz da arabesk müziği üretmiştir. Dolayısıyla da onu toplumsal yaşamımızın öteki alanlarından soyutlayarak ele almamız mümkün değildir (Güngör, 1990, s. 10).

Bir kültürel olayın anlaşılabilmesinin önündeki ilk engelleri ılımlı yaklaşarak, zihinsel bir sınır çekmeyerek aşabiliriz. Yukarıdaki ifadede Güngör arabeskin incelenmesini gerekli görmektedir; fakat erken dönem arabesk tartışmalarına daha seçkin bir yerden bakmaktadır:

Toplumdan dışlanan, soyutlanan kişi kent yaşamına uyum sağlayamamanın, kentli olamamanın ezikliğini yaşarken köylülükten çıktığının farkındadır. Köylü olmaktan çıkmıştır, fakat kentli de olamamıştır. Nedir öyleyse? Hangi tarafa aittir? Hiçbir tarafa ait olmadığını, hiçbir grubun, hiçbir kesimin kimliğini taşımadığını hisseden yeni kentli, giderek bu kimliksizlik duygusunun getirdiği bir kimlik bunalımı içine girer. (Güngör, 1990, s. 89)

Selçuk Duran’a göre (2015), arabesk olgusuna daha çok “Batılı” bir gözle bakarak bu durumu yozlaşma olarak gören ve modern değerlerle uyum sağlamadığını söyleyen Güngör, oryantalist bir tutum sergilemektedir. Türkiye topraklarında doğan ve büyüyen bir kültürü Batı kültürü değerleri ve Batı müziği normlarıyla değerlendirmektedir (s. 26).

Ancak Finkelstein'in (1996) aktardığı gibi, müzik yapıtlarının ve kültürlerinin anlaşılabilmesi için onu yaratan gerçek yaşam koşullarını göz ardı etmemek gerekir:

Müzik yapıtlarının anlamlarını kavramak için, insanların nasıl yaşamış olduklarını, emeğini sarf edenlerle üretim araçlarına sahip olanlar arasında ne gibi ayrımlar bulunduğunu, müziğin hangi toplumsal sınıfa hizmet ettiğini, dünya görüşünün, insan, toplum ve doğaya ilişkin görüşlerinin ne olduğunu soruşturmamız gerekir. Salt biçim ve teknikleri ve de bunları üreten çağların yüzeysel rengini tanımlayan bir müzik tarihi yazılabilir. Ne var ki böyle bir tanımlama içinden fişkırdığı toplumsal etkinlikleri ve düşünüşü göz ardı ettiği için müziği anlamından soyutlar; sonra da kalkıp müziğin anlamsız olduğunu iddia eder. Müziği anlamak için yeniden onu yaratan gerçek yaşam bağlamı içine oturtmak gerekir (s. 11).

Yine seçkin bir bakış açısıyla Ertan Eğribel (1984) de “*Niçin Arabesk Değil*” isimli çalışmasında arabesk müziğinin ve kültürünün aşılması gerektiğinden bahsederek, arabeski “sakat müzik” olarak değerlendirmektedir. Batılılaşma sürecinde meselenin aslını anlamaya engel olarak gördüğü arabesk müziğin dayattığı kimliğe ve kültüre ‘hayır’ demektedir (s. 72).

Stokes (1998) da Duran gibi, Güngör'ün yaklaşımını eleştirmektedir. Bu eleştiriye, Ertan Eğribel'in “*Niçin Arabesk Değil* (1984)” kitabını da dahil eden Stokes, Güngör ve Eğribel gibi düşünen sosyologların, arabeskin ideolojisi sağlam olan ancak, yanlış uygulanmış, ağır aksak işleyen bir reform sürecine karşı gelmiş, kaçınılmaz ama arzu edilmeyen tepkinin sonucu olduğunu ileri sürdüklerini ifade etmektedir (s.23). Stokes'a göre, reform sürecinde insanlar, Osmanlı'nın kültürel mirasından mahrum bırakıldılar lakin yerini tutacak hiçbir şey de ortaya konmadığı için gerginlik yaşamışlardır (s. 23). O halde, arabeskin ortaya çıkışını anlayabilmek için, tarihsel sürecinin de göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Bu da bizi, Osmanlı'daki Batılılaşma çabalarına kadar götürür.

Osmanlı'nın muhafazakâr bir yapıya sahip olması sebebiyle Türk müziği yüzyıllar boyu farklı kültürlerin müziklerinden etkilenmemiştir (Özer, 2009, s. 10). Ancak 18. yüzyılın başlarında fark edilen Batı karşısındaki durum, müzik de dâhil olmak üzere, birçok farklı alanda muhafazakâr yapının dönüşmesine sebep olmuştur. Bu dönüşümlerin sonucunda, saraya özgü müzik yavaş yavaş saraydan dışarı çıkmaya, saray dışında yaşayan insanlara erişmeye başlamıştır. Müziğin saraydan çıkmasıyla beraber, *şarkı* türü ortaya çıkmıştır. Şarkı ile başlayan bu kopuş, geleneksel Türk müziği kalitesinde de

niteliksel bir düşünün başlangıcı olarak okunmaktadır (Aksoy 1986, Cinuçen 2016, Güngör 1990, Işık & Erol 2002).

Osmanlı'nın çöküşünün ardından, Türkiye'deki yeni politikaların kapsamında müzik de vardır. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki politikaları belirleyen temel kavramlar ulus devlet, millet ve milliyetçilik kavramlarıdır. Geleneğe bağlı kalmak isteyen bazı Cumhuriyet aydınlarına karşın, reform yanlısı politikaları destekleyen görüşlerin varlığıyla beraber kültür alanında tartışmalar meydana gelmiştir. Kültürün en önemli öğelerinden biri olarak müzik de, aynı yaklaşım üzerinden ele alınmıştır: Geleneksel müzikleri korumak isteyenlerle temelini halk müziğinden alan yeni bir müzik yaratma fikrinde olanlar karşı karşıya gelmiştir (Küçük Kaplan, 2000, s. 126). Bu çatışmaların neticesinde, Atatürk'ün Cumhuriyet reformcularını desteklemesiyle birlikte 1 Kasım 1934'te Türkiye radyolarında Türk müziğine yasak getirilmiş ve 1934'ten başlayarak iki yıl boyunca halkın kendi müziğini dinlemesi yasaklanmıştır (Güngör, 1990, s. 54). Bu yasak sonucunda halk, radyolarının frekanslarını Arap kanallarına ayarlayıp, Türk müziğine yakın buldukları Arap müziğini dinlemeye başlamıştır. Bu durumu, Güngör (1990) arabeske giden yolda bir etken olarak değerlendirmektedir (s. 55).

Bin dokuz yüz kırklı yılların ikinci yarısında çok partili siyasal hayata geçişle birlikte toplumsal, ekonomik ve kültürel alanda değişiklikler yaşayan Türkiye, yeni bir politik sürece girmiştir. Bu dönem için göç temel bir olgudur. Her ne kadar kırsal kesimden kopma, köyden uzaklaşma eğilimlerinin 18. yüzyılda Osmanlı vergi sisteminin ağır yükünün etkisiyle başladığı ileri sürülse de, esas anlamda kente göç olayı bu dönemlerde başlamıştır (Güngör, 1990, s. 69). Göçle birlikte kentin gerek fiziki çevresi, gerekse kültürel çevresinde değişim olmuştur. Buna bağlı olarak kent yaşamına uyum sağlama konusunda zorluk çeken bir kitle meydana çıkmış, bu durum da yabancılaşma sürecinin başlamasına neden olmuştur. Göçü hızlandıran nedenlerden biri Güngör'ün ifade ettiği gibi Demokrat Parti'nin oy toplama kaygısından kaynaklanan göçe yönelik hoşgörülü politik tavidir (1990, s. 69). Bu süreçte ekonomik hayatta değişimler yaşanmış ve farklı eğlence anlayışları ortaya çıkmıştır. Kentin toplumsal profilinin değişmesi neticesinde, şehir kültürü ile Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden taşınan kültürel değerler yavaş yavaş birbirine karışmaya başlamıştır. Gazinoların açılması da bu döneme denk gelmektedir. Müziğin sanatsal değerinin belirleyici olmadığı eğlence

sektöründe, maddi kaygılar da ön plana çıkmaya başlamış ve ticari kaygılar piyasa kurallarını belirlemeye başlamıştır. Bu anlamda, 1950’lerde şehrin merkezinde oturan bürokratların, sanatçıların ve azınlıkların beğenilerine hitap eden müzikli eğlence mekânları, 1950’lerden sonra değişime ayak uydurmaya çalışmıştır (Küçükkaplan, 2000, s. 127).

“Toplumsal çevre açısından arabesk müzik Türkiye’nin “modernleşme” sürecinin en hızlı yaşandığı ve bir tür kültürel Rönesans denilen 1960’lı yılların ürünüdür” (Özbek, 2013, s. 182). Dolayısıyla bu yaygınlaşmanın geniş çerçevesini kentleşme, endüstrileşme, ulaşım, kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve toplumsal hareketlerin aktif olarak rol oynaması belirlemektedir. Türkiye’de kültür endüstrisinin gelişmesiyle beraber arabeski yaygınlaştıracak 45’liklerin, plakların ve zenginleşen sektör sayısının artması söz konusudur (s. 182). Müzik teknolojisindeki gelişmeler, dinleyici kesimin de arabesk müzik ile –diğer türlerde olduğu gibi- etkileşimini arttırmıştır. Bilhassa 1980’lere kadar içinde bulunduğu politik ve sosyal koşulların derdini kederli biçimde anlatan arabesk, ilk yıllardaki dinleyici kitlesinin büyük bölümünü oluşturan gecekonduluların başkaldırısını ifade eden bir kültürel ürün olarak okunmaktadır. 1980’lere kadar yerinden yurdundan olmuş, içinde bulunduğu yabancılaşmanın yarattığı ruh haliyle isyankâr bir tavır sergileyen toplumsal kesimlerin bu kitleyi oluşturması bu görüşü desteklemektedir (Ergönültaş, 1979; Küçükkaplan, 2000; Güngör, 1990). Ancak 1980’lere gelindiğinde koşulların değişmesiyle birlikte arabeskin toplumsal anlamı da değişmiştir. Tüketici kitlesi genişleyen arabesk müzik hem kırsal hem de kentsel orta ve alt sınıf tarafından sevmeye başlamıştır (Özbek, 2013, s. 119). Arabeskin çeşitli sınıflar arasında yaygınlaşmasının ve gittikçe en yaygın kentsel popüler kültür olmasının sebeplerinden biri de siyasal araç olarak kullanılmasıdır. “1980’li yıllarda değişen siyasi yapıyla birlikte, iktidardaki parti ANAP’ın arabesk müzik ile ilişki kurarak bir anlamda yıllardır dışlanan bu müziği tanıması, devletin arabeske karşı takındığı sert tutumu terk etmeye başladığı şeklinde yorumlanabilir” (Küçükkaplan, 2000, s. 152). Özbek de, bu noktada arabeskin tüketici kitlesini oluşturan çoğunluğun siyasi yönelimlerinin değiştiğinden bahsetmiştir. Her ne kadar arabeskin esas dinleyici kitlesini oluşturan gecekonduluların çoğunluğu 1976-77 yılları arasında CHP’ye oy vermişse de, 1983 sonrası bu oylar ANAP’a kaymıştır (Özbek, 2013, s. 120).

ANAP, dönemin popüler arabesk şarkısı olan “*Seni Sevmeyen Ölsün*”ü 1988 seçimleri için kampanya müziği olarak kullanması üzerine (Stokes, 1998, s. 163), arabesk müziğin siyasal propaganda olarak kullanıldığını öne süren Güngör (1990) bu geleneğin diğer partilerce de yaygınlık ve süreklilik kazandığını söylemektedir (s. 92). Ayrıca Güngör, ANAP’ın arabeski seçim şarkısı olarak kullanmasını şöyle ifade etmektedir:

(...)ANAP’ın, arabesk müziği neden seçtiği sorusu gelebilir aklı. Buna da şu şekilde yanıt verebiliriz: Başka neyi seçecekti ki... (...) vurguladığımız gibi arabesk bir geçiş döneminin ürünüdür. Birtakım koşullar onu ortaya çıkardı ve onların ortadan kalmasına koşut olarak söz konusu müzik de sona erecektir (1990, s. 93).

Özbek (2013), bunun tersini iddia ederek arabeskin uyumsuzluğun değil, bir uyum çabasının, kendini var edebilmenin yollarından biri olarak görmüştür. Arabeskin gelenekselden modernliğe geçiş döneminde yaşanan problemlerin müziği olduğunu düşünmeye devam edersek, gelenekselden moderne geçiş tamamlandığında, bunalımla birlikte arabesk müzik (kültür) de bitecek demektir (s. 27). Aksine, süreç göstermiştir ki, arabesk bir direniş müziğiyle etkileşim içerisine girmiş, arabesk-rap’i yaratmıştır. Arabeskin rap ile birleşmesi bu kültürün “geçiş kültürü” olduğunu değil, uyum sağlama çabalarından biri olduğunu gösterebilir. Bu müzikal birliktelik sonucunda ortaya çıkan, dünyadaki gelişmelere uyum çabasının sonucudur.

Köyün kendine özgü geleneksel değerlerini kente getiren ve kentin kendine özgü yaşam biçimi içinde yaşatmaya çalışan, aynı zamanda yeni kentli değerlere de alışmaya çalışan kitlenin buna hemen alışabilmesi hiç kolay değildir (Güngör, 1990, s. 69). Kente yeni gelenlerin işe, hizmet sektörünün de çalıştıracak işçiye ihtiyacı vardır; bunun sonucunda şehre göçen insanlar şehrin merkezinde daha sık bulunmuşlardır. Kente göçen bu kitlenin, ulaşım sektöründen gıda ve tekstile kadar pek çok alanda çalışmaları sonucu ortak kullanım alanlarının giderek artması müzik dâhil olmak üzere pek çok konuda karşılıklı bir etkileşime neden olmuştur (Küçük Kaplan, 2000, s. 129). Bu süreç, Türkiye’nin en önemli popüler kültür ürünlerinden birinin ortaya çıkmasına neden olmuştur: Arabesk müzik.

Arabeski yaratan ortam kentte gelişmiştir. Arabeskin dile getirdiği problemler, kentte gelişmiş ve ortaya çıkmış problemlerdir. Bunun nedeni de Türkiye’de ekonomik ve

politik değişimlerin sonunda hayatını değiştirmek zorunda kalarak kırdan kente göç eden kesimin yarattığı hareketliliklerdir. İç göç baskısı Türk şehirlerinin altyapısını zorlamış, şehir plancıları için sorunlar ortaya çıkartmıştır. Dönemin resmi istatistiklerine bakınca, “İstanbul nüfusunun 1950 ile 1985 arasında 6 kat arttığını, 1980 ve 1985 nüfus sayımları arasında 1.1 milyonluk bir artış kaydettiğini görmekteyiz” (aktaran Stokes, s.148).

Gecekondu, arabeskin oluşumunda etkili olan göçün ve kentleşmenin sonuçlarını görebileceğimiz yerlerdir. Zira gecekondu kente göçen insanların kendi kültürlerini yaşatmayı sürdürdükleri yegâne yerlerdir; arabesk müzik de gecekonduyla ilintili birçok kavramla beraber buralarda gelişmiştir.

Her şeyden önce, gecekondu sözlük anlamları çoğunlukla yasa dışı bir tanıma vurgu yapmaktadır. Benzer şekilde gecekonduların hukuksuzluğu da karmaşık bir konudur (Stokes, 1998, s. 149). Gene de, hukuksal statüsü ne olursa olsun, gecekondu iç göçün kentteki yerleşik halidir (s. 151). 1950’lerden sonra benimsenen liberal ekonomik yaklaşımlar ve sanayileşme sonucu pek çok tarım işçisi yeni iş arayışları için kentlere göçmek durumunda kalmıştır. Daha önce de belirttiğim gibi, ekonomik sebeplerin yanı sıra Menderes hükümetinin de göçü desteklemesi ve göçün siyasi bir araç olarak kullanılması sonucunda yoğun bir göç dalgası yaşanmıştır. Ancak ileri düzeyde sanayileşme seviyesine erişilemediğinden, göçmenlere sürekli gelir sağlayacak iş koşulları oluşturulamamıştır. Genellikle hizmet sektöründe ya da geçici işlerde çalışan göçmenlerin düşük gelir seviyeleriyle kentte bir konut edinebilmeleri olanaksızdır (Acar & Adam, 1978, s. 32). Göçmenler basit bir şekilde kentsel hayata adapte olmamış, onu şekillendirmiş ve melez bir yaşam biçimi oluşturmuşlardır (Şenyapılı, 2004, s. 23). Memleketlerini özleyen göçmenler, şehirde köy havasını yaratmaya çalışmışlardır (Stokes, 1998, s. 153). Arabesk müzik de bu dönüşüm sürecinin kültürel ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Stokes (1998), arabeskin şehir için şehirli bir müzik olduğunu söyler. Şarkılar ekonomik durumu kötü olan göçmen işçilerin sömürüldüğü, kötü işlerde kullanıldığını ve gün be gün bozulan bir şehri anlatır. Arabesk, “ikonları ve sembolleri ile Türk kamu hayatının her alanını kaplamış olan bir reform hareketinin başarısızlığını sergiler” (s. 17). Stokes’a göre Türkiye’de ve başka yerlerde yapılan çalışmalarda Türk müziğinin

özünde yenilgiyi, ayrılık ve teslimiyeti konu edindiği saptamasına ulaşılmıştır. Türk kültüründe doğuya ait esintileri eleştirenler, destekledikleri reformu izah etmek için Batı oryantalizmini kullanmışlardır; Türk müziği üzerine çalışan Batılı akademisyenler de benzer şekilde resmi olarak zorunlu kılınmış köy ve şehir kültürü ayırımına göre tanımlamak zorunda kalmışlardır. Bu ayırım da devletin reform çalışmalarını meşrulaştırmış, iktidar mevkilerini güçlendirmiştir (s. 18).

Nuran Erol ve Caner Işık'a (2002) göre de arabesk, "toplumun derinliklerine inen, ancak özellikle sanayileşmeyle, dolayısıyla modernleşmeyle birlikte kentlerde yaşamaya başlayan insanların yeni oluşan toplumsal yapıya uygun olarak, kendi iç dinamikleriyle oluşturduğu karmaşık bir bütündür" (s. 8). Ayrıca, arabesk müzikal bir olgu gibi görünse de, sosyal gerçekliği olan bir durum olması nedeniyle müzikalliğinin ötesinde kültürel bir duruma işaret etmekte ve kente adapte olamamış, tutunamamış kesimlerin sahicilik arayışı içinde kendileriyle bütünleştikleri bir yaşam biçimini de göstermektedir (s. 24).

Özbek (2013) için de, arabesk müzik kent kültürünün ürünüdür. Arabesk kültürünün ortaya çıkmasını sağlayan bütün etmenler, sanayileşme süreciyle gelişen ve ancak kentlerde varlık bulan etmenlerdir. Türkiye'nin 1950'lerden sonra yaşadığı gelişimler, bu gelişimlerin doğurduğu toplumsal sonuçlar, herkesçe görülebilen bir farklılaşma süreci yaratmıştır. Sanayileşmenin ve kentleşmenin ivmesiyle birlikte yeni ekonomik, siyasal, kültürel biçimler ortaya çıkmıştır. Sanayileşmenin üretici güçleri geliştirici yanı, aynı biçimde insan açısından da maliyetinin ödenmesi güç sonuçlar yaratmıştır (s. 26). Arabesk de bu koşullar içerisinde kendi sesini duyurmaya çalışan bir kitlenin sesini duyurma aracı olmuştur. Toplumda yaşanan hızlı değişimler, kente göçleri arttırmış ve aynı zamanda kentlerdeki sarsılan kesimleri altüst etmesi bir kültürel bozulma olarak arabesk kültürünü ortaya çıkartmıştır (s. 107).

Benzer şekilde Uğur Küçük Kaplan da (2000) arabeskin kent kültürüne ait bir müzik olduğundan bahseder. Politik ve toplumsal değişimlerle beraber toplumda farklı bir müzik algısının oluştuğundan bahseden Küçük Kaplan, buna bağlı olarak da 1960'lı yıllardan itibaren bugün bilinen biçimi ve kimliğiyle arabesk müziğin İstanbul'da ortaya çıktığını belirtir. İstanbul merkezli piyasa tarzının bir kolu olarak 30 yıllık bir hazırlayıcı dönemin ürünü olarak arabesk kent kültürünün ürünüdür. Arabeski üreten

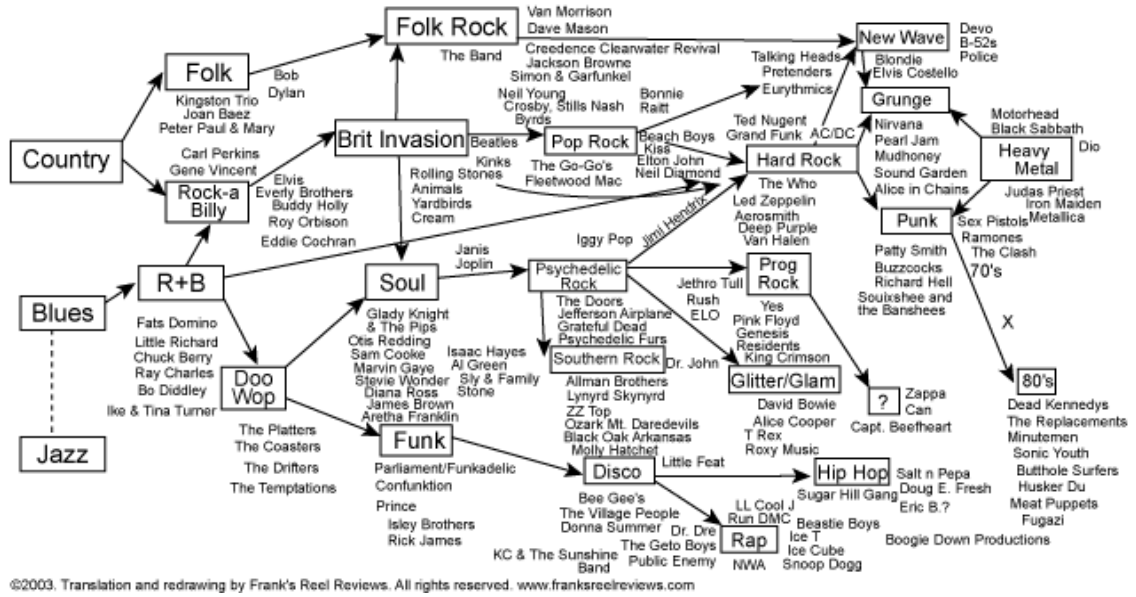
yaşam biçiminin oluşumunu sağlayan kültürel faktörlerin hemen hepsi kent ortamında gelişmiştir (s. 130-131).

Arabeskin Türkiye'deki konumunu ve karşılaştığı yasaklanma, küçümsenme gibi durumları anlayabilmek için modernleşme kuramına değinmekte yarar var. Cumhuriyetin ilk yıllarında reform yanlısı kadroların yeni bir ulus inşa etme çabasından bahsetmiştim. Bu doğrultuda bu kadroların yeni bir kültür tanımı yaratma çabaları, siyasal anlamda bir geçiş dönemine girilmesine sebep olmuştur. Kökleri Tanzimat'a kadar dayanan bu süreç, hemen her alanda kendini göstermiştir ve gelenekselden moderne geçişte bir tür bocalamaya, toplumsal yabancılaşmaya yol açmıştır (Küçükkaplan, 2000, s. 125). "Modernleşme kuramı, kapitalizme 'kendi başına geçemeyen' Batı dışı toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere, İkinci Dünya Savaşı sonrası geliştirilmiş bir 'toplumsal değişme kuramı' niteliğindedir" (Özbek, 2013, s. 31). Geleneksel toplum, geçiş toplumu ve modern toplum olarak üç aşamadan oluşan değişimin temelinde endüstriyel gelişmeyle birlikte ekonomik kalkınmanın sağlanması vardır. Bu değişim sürecinde geleneksel toplum, değişim sürecinin başındaki toplumdur; fakat kuram geleneksel olanın ne olduğunu belirtmediği için, modern olmayanın geleneksel olduğu çıkarımını yapabiliriz. Modern toplumun özellikleri ise, ekonomik kalkınmaya sahip, vatandaşını bir birey olarak algılayan ve hoş görü temeline dayalı kültürel çoğulculuğa sahip; düşünce, ifade ve örgütlenme özgürlüklerinin temelinde kurumsallaşmış demokrasidir (s. 32). Bununla birlikte, popüler kavramı da modernleşme sürecinin bir parçasıdır. Türkiye'de popüler kültür anlayışının hâkim olduğu yıllarda, müzik endüstrisi de en parlak dönemlerini yaşamıştır. Bu yapı içerisinde gelişen arabesk müzik de yüksek/alçak kültür eleştirileri arasında yer almıştır (Küçükkaplan, 2000, s. 17).

Arabesk müziğe gelen eleştirilerden biri, onun basit bir müzik türü olmasıyla ilgilidir. Arabeski müzikal olarak incelediğimizde, kemanın Türk müziğinde olduğu gibi arabeskte de önemli bir yeri vardır ve çoğunlukla acıklı şekilde kullanılır. Şarkılarda kürdili hicazkâr, muhayyer kürdi, uşşak makamları (vd.) karışımları kullanılır. Yavaş Batı-ritimleri yahut düyek ritimleri ya da Arap müziğinde kullanılan darbukanın hareketli ritimleri tercih edilir. Kaval, bağlama, elektro bağlama, cura, bass gitar gibi birçok enstrüman müziğe eşlik edebilir. Vokallere arabesk bir hava katan gecikmeli bir

söyleme biçimi vardır. Bu söyleme şekli de sözlerle ritim arasına bir gerginlik katar. İnsan sesini bir enstrüman gibi düşünürsek, arabeskte vokalle çoğunlukla portemento (notayı kaydırma), tiril (notayı çarpıtma), tremelo süslemeleri, gecikmeli söylemeler, doğru notayı kullanma anlamına gelen entonasyon'un ara sıra bozulması gibi özellikler sayılabilir. Arabesk müzik, demin de yazdığım gibi Türk sanat ve halk müziğinin makamlarını, çalma stillerini kullanır. Örneğin, arabesk müzik yapmadığını iddia etse de, Orhan Gencebay kendini Türk müziğinin özgür icracısı olarak tanımlamayı tercih eder ve yaptığı müzik de eklektiktir (Karamustafa'dan aktaran Stokes, 1998, s.142).

Müzikal olarak da kötölenen arabesk müzikte, farklı birçok müzikal pratiğe ait teknikler kullanılır. Türk halk müziğinin ve sanat müziğinin deneyimlerini kullanan arabesk müzisyenleri, aynı zamanda Hint müziğinin ve popüler Batı müziğinin özelliklerini de kullanırlar. Arabesk müzisyenlerin bu bilgilere sahip olmaları, onların 'kozmpolit' bir müzikal görüşe sahip olduklarını gösterir ve yaptıkları müziğin sadece Arap müziğinin taklidi olduğu fikrini yanıtlar (s. 143). Fakat çoğu müzikolog için, Osmanlı sanat müziğinin bozulmuş hali olan Arap popüler müziği Türkiye topraklarına arabesk müzik olarak gelmiştir. Stokes, "müzikologların arabeski Türk sanat ve Türk halk müziğini etkileyen bir yozlaşma sürecinin sonucu olarak" gördüklerini aktarır. Bunun nedeni de, 80'lerle birlikte filmlerin de aracılığıyla popülerliği iyice artan arabesk müzik karşısında, Türk sanat müziğinin etkili bir rakip olamamasıdır (s. 137). Güngör (1990) de arabeski karma bir müzik olarak ifade eder. Her müzikten, her yöreden, her ülkeden hem ezgisel hem de çalgısal olarak bir şeyler almıştır arabesk. Biraz Türk sanat müziğine, biraz hafif müziğe, biraz Arap müziğine, biraz Hint müziğine yaklaşmıştır (s. 93). Kısacası arabeskin müzikal tanımlarına bakıldığında, çoğunlukla Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve yabancı müzik türlerinin bir araya gelmesiyle gerçekleşen çoklu bir yapının ürünü olduğu söylenmektedir. Özellikle arabeskin bu "sıra dışı olmayan" durumu üzerine sıklıkla vurgu yapılmaktadır; fakat bu herhangi bir müzik türü için yeni bir şey değildir. Dünyada bütün müzik türleri birbirini etkileyerek yeni bir tür yaratmaktadır. Söz gelimi reggea; ska, calypso ve blues gibi, speed-metal; trash metal ve power metal, r&b; rap, disko müziği ve pop müzik türlerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu konuyu bazı müzik türleri üzerinden aşağıdaki tablo vermektedir:



Görsel 1: Müzik türleri, birbirlerinden etkilenecek yeni alt-türler; bazen de yepyeni müzik türleri yaratırlar. Örneğin rap müziğinin oluşumu için, disko, funk, rnb ve hatta blues-jazz karşını bir köken mevcuttur. Bu durum müzik türlerinin birbirini kopyaladığı anlamına gelmez, bilakis müziğin zenginliğidir.

Güngör ve diğerlerine göre arabesk, ağır bir merkezi reforma karşı periferinin tepkisi olarak görülmektedir. Halkın müzik ihtiyaçlarına karşı duyarsız kalan bürokrasinin yarattığı boşluğu arabesk doldurmuştur. Arabesk müziği, içindeki dengeleyici, düzene uyum sağlayıcı özelliklerinden ötürü kitlesel talebi karşılamak için feda olan yüksek bir sanat müziği karşısında popülerleşen bir tür olarak gören Öztuna arabeski küçümsemektedir. Öztuna da Güngör de bozulma sürecinde yukarıdan bir yönlendirme olduğu kanısındadır (aktaran Stokes, 1998, s. 146).

Arabesk müziğinin eleştirisi yapılırken dinleyici kitlesi de belirlenir. Yani, arabeske yönlendirilen eleştiriler, arabesk dinleyen geniş bir insan kesimini de kapsar. Sözelimi, arabesk dinleyen ‘sanayicidir’, ‘kekodur’, ‘kırodur’. 1950’lerde Türkiye’nin batısındaki büyük şehirlerin çevrelerine yerleşip gecekondu bölgelerini oluşturan kitle arabesk kitlesi olarak belirlenmiştir. Bu tip eleştirel söylemin, bir önceki “doğu edilgenliğinin ve kötümserliğinin zamansız bir ifadesi olarak gören eleştirel söylemle” çeliştiğini ifade eden Stokes (1998) burada sorun olarak belirlenen şeyin eski düzenden yenisine geçişte yaşanan sosyal ve demografik dengesizlikle arabeskin ilişkisi olduğunu işaret eder. Bu dengesizlik neticesinde oluşan arabesk beğenisi, üretimden dışlanan, sorunlarını

yabancılaşmanın ve kaderciliğin dili olan arabeskle anlatan bir kitleyi doğurmuştur (s. 147). Yani arabeskte kendini bulan kitlenin kültürel olarak bu müzikten zevk almasının ardında bu gibi durumlar yatmaktadır.

Bourdieu, *Distinction* (Ayrım) (1980) isimli çalışmasında, ‘habitus’ kavramı aracılığıyla toplumsal ve kültürel olarak zevkin nasıl biçimlendiğinden bahseder. Çalışmada detaylıca birçok yönden değinilen beğeni kavramı, sanat yapıtlarının ya da farklı kesimler tarafından sanat yapıtı olarak nitelendirilen yapıtların, toplumsal olarak hangi bağlamlarda sanata ‘uygun’ biçimde ‘sanat olarak’ değerlendirildiğini inceleyerek; bu tartışmaları sınıf tartışmaları çerçevesinde ele alıp beğenilerin sınıfsal yatkinliklerle ne biçimlerde alakası olduğunu analiz eder. Bireyler için, sanatsal olana dair yorumlar sanatın niteliğini de belirler. Örneğin, Bourdieu’nün “kültürel açıdan en yoksun kişiler” olarak tanımladığı işçi sınıfı, yaşlı bir kadın eli fotoğrafının karşısında az-çok uzlaşım bir duygu ya da etik bir ortak noktada birleşirler; ancak asla estetik bir yargı ortaya koymazlar. Yani onlar için yaşlı kadın eli fotoğrafı, estetik bir yargı taşımaktan uzakta; acınacak bir görüntüdür. Zira o kadının elleri çalışmaktan yıpranmıştır, başka da bir anlama gelmez. Ancak aynı fotoğraf, toplumsal hiyerarşide bireyin konumu yükseldikçe daha soyut olarak okunmakta, fotoğrafın sanatsal değeri hakkında yorumlar gelmektedir (s. 73). Benzer örnekle, arabesk müzik de, hatları çizilen arabesk dinleyicisi için, estetik kaygıdan ziyade işlevsel bir yere sahiptir. Arabesk de, bu sebeple içeriden değil de, dışarıdan, daha üst kesimden eleştiriye tabi tutulmakta; arabeskin estetik değerleri daha ‘yukarı’dan tartışılmalıdır. Arabesk dinleyicisine senelerdir ve açıkçası halen benzer ifadeler kullanılır. Arabesk, değişmelidir, değişmezse “kıro” müziği olarak kalmaya devam edecektir; onu beğenen farklı bir kesim varsa da ona göre farklı bir zemin hazırlayacaktır. Arabesk müzisyenleri arasında örneğin Müslüm Gürses, son dönem çalışmalarında birçok farklı müzisyenin tarzını denemiştir. Rock müzik şarkılarına cover yaparak kendi arabeskinin farklı müzik tarzlarıyla birleştirmiştir. Müslüm Gürses, zaman içerisinde, “kendini jiletleyen” kitlesinden farklı bir kitle tarafından da anılmaya başlamıştır. Farklı bir unvanla: *Bluescu Müslüm Gürses*⁹.

Arabesk, alt kesim dinleyicinin beğenisine hitap ettiği zaman onun *kaba* (Bourdieu, 2015) bir müzik olmaktan başka şansı yoktur. Ancak farklı bir sınıf onu kendi beğeni

⁹ <http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=13649>

dünyasına eklemeye çalıştığında, habitusun yaratıcılığı ortaya çıkar. Arabesk, blues olur. Beğeniler, bir nevi, bir kesim tarafında hâkimiyet altında tutulmaya çalışılır. Beğeni meselesi söz konusu olduğunda, her şeyden önce bir *mesafe koyma* söz konusudur. Yani beğeni, beğenilmeyenin ifade edilmesidir (Bourdieu, 2015, s. 54-5). Müzik beğenisi, basitçe bir beğeniden çok öte, sınıfsal bir konumlanmanın da aracıdır. Zira bir müzisyen beğenisi, ayrıca bir eğitim düzeyinin ifade edilme biçimidir. Müzik beğenirleri, mensup olunan sınıfı tescil eder ve başka hiçbir beğeni bu kadar kesin bir biçimde sınıflandırıcı olamaz; müzik beğenisi farklı pratikleri de beraberinde getirir (s. 35). Örneğin piyano gibi *soylu* bir müzik aleti çalmakla, aynı enstrümanı “Piyaniş Şantör” unvanı alarak klavye ile düğünlerde icra etmek farklı sınıflara aidiyeti belirleyen sınıflandırıcı bir pratiktir. “(...) müzik, burjuva ethosunun tüm sanat biçimlerinden talep ettiği dünyanın ve özellikle toplumsal dünyanın yadsınmasını en köktenci ve en mutlak biçimini temsil eder (s. 36)”, bu sebeptir ki arabesk ve onun uzantıları¹⁰ günümüzde popülerliğini hem korumaktadır hem de arabesk bir problem¹¹ olarak algılanmaya edilmektedir.

Bourdieu, habitus kavramına birçok farklı tanım getirmiştir. Bunlardan en yaygın olanı:

Belirli bir varoluş koşulu sınıfıyla ilişkilenen şartlanmalar habituslar üretir. Bunlar sürdürülebilir ve aktarılabilir *eğilimler* sistemleri, yapılandırıcı yapılar olarak işleme eğilimi içinde yapılandırılmış yapılardır. Yani, amacın ve bu amaca ulaşmak için gerekli işlemlerin bilincinde olduğunu varsaymadan, nesnel bir şekilde amaçlarına uyumlu olan pratikleri ve tasarımları oluşturan ve düzenleyen ilkelerdir bunlar (Aktaran Jourdain & Naulin, 2016, s. 42).

Bourdieu’ye göre habitus, bireylerin sosyalleştikleri süreçlerde az çok bilinçsiz bir şekilde içselleştirmiş ve benimsemiş oldukları duygu, düşünce ve eylem şablonlarından meydana gelir (a.g.e., s. 42). Yani bireylerin habitusları, doğdukları çevrede, gittikleri

¹⁰ Arabesk, farklı müzik tarzlarıyla etkileşime girmeye devam etmektedir. “İçimizdeki arabesk sevgisini nasıl dışa vurabiliriz” düşüncesiyle 2009 yılında kurulan *Istanbul Arabesque Project* arabesk-rock yapmaktadır. Ünlü arabesk şarkılarına cover yapmakla birlikte kendi besteleri de vardır. Grubun, arabesk hakkında söyledikleri oldukça önemlidir:

“Zamanında müziğimiz için alternatif arabesk, arabesk rock, saykodelik arabesk gibi tabirler kullanmaya niyetlendik fakat bu ülkede ‘arabesk’ kelimesini tek başına kullanmaktan utanma duygusuna defalarca şahit olduğumuz için artık sadece ‘arabesk grubuyuz’ diyoruz.” (<http://www.hurriyet.com.tr/batsin-bu-dunya-hatta-bir-daha-bir-daha-batsin-40122045>)

Istanbul Arabesque Project dışında, *Zakkum*, *Gaye Su Akyol*, *Ebrulimuharrem*, *Sıla* gibi müzisyen-gruplar da kendi arabesk tarzını yaratmaktadır. Örneğin *Ebrulimuharrem* yaptığı tarza *Funky Arabesk* ismini vermektedir.

¹¹ Klasik batı müziği piyanisti Fazıl Say’ın, arabeskle ilgili yaptığı “yavaşlıktır” açıklaması, bilhassa Bourdieu’nun beğeni tartışmalarında çok kilit bir yere oturmaktadır.

okullarda, sosyoekonomik durumlarının ne olduğuyla, hangi şehirlerin hangi semtlerinde doğup yaşadıklarıyla beraber birçok öğeyle birlikte biçimlenir. Bu noktada, arabesk çoğunlukla gecekondulaşma ve yoksullukla birlikte anılmıştır. Bu sebeple, arabesk müziğe ve kültüre getirilen birçok eleştiri onun bir uyumsuzluğun ürünü olduğunu öne sürer. Haliyle, gecekondulaşma ve yoksulluk bittiği zaman, arabesk de bitecek demektir. Ancak ne gecekondulaşma ne yoksulluk bitmiş değildir. Aksine bu süreç dâhilinde arabesk kendini çıkışı gene aynı mahallelerde olmak üzere arabesk-rap'e bırakmıştır. Özbek'in (2013) kendini var edebilme yollarından biri olarak gördüğü arabesk müzik, birkaç kuşak sonra arabesk-rap'i yaratmıştır.

Arabesk'in anlaşılabilmesi, arabesk-rap'i oluşturan iki önemli unsurun anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Zira arabesk-rap'te, muhteviyatın temeli arabesk müziğe ve kültüre ait öğelerdir. Arabesk-rap'in biçimini ise rap oluşturmaktadır. Hülasa arabesk müzik ve kültür gibi, rap müzik ve ona dair öğelerin de anlaşılması, arabesk-rap'in anlaşılabilmesi için önemlidir.

3.2. Rap ve Hip-hop: İstirap Çeken Siyâhilere Rehber¹²

Müzik, her an değişen dünyayla birlikte değişir. Teknolojik gelişmelerden toplumsal hareketlere, her olay müziğin de ritmini dönüştürmektedir. “Müzik kadar değişken bir alanda saf bir başlangıç noktasından bahsedilemez; ancak bunda bir geçmiş olmadığı sonucu çıkartılmamalıdır (Hebdige, 2003, s. 13).” Hebdige'in bu ifadesinden yola çıkarak, hip-hop kültürünün temeli olan rap müziğin ortaya çıkışının da birçok müzik türünün bir araya gelmesinden oluştuğunu ve eklektik bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz.

Amerika'da 1970'lerin başında ırkçılığa karşı bir isyan olarak siyâhiler tarafından dile getirilen ritmik sözler, temel olarak hip-hop kültürünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hip-hop'un kapsamı sadece müzik değil, onu oluşturan birçok öğenin bir arada bulunmasıdır. Bu öğeleri dört temel kolda toplayabiliriz: Break dans, grafiti,

¹² Hebdige (2003), Jamaika'da “ıstirap çeken” siyahilere yaptığının aynısını, rap müziğin Amerika'daki siyahilere yaptığını belirtmektedir (s. 188, 193).

*turntablism*¹³ yani DJ'lik ve rap müzik. Görsel bir sokak sanatına dönüşmüş grafiti, dans partileri, DJ'lerin müzik şovları, birden fazla MC¹⁴'nin sahnede, sokakta ya da kayıt esnasında doğaçlama söyledikleri *freestyle* şovlar, kozların paylaşması anlamına gelen atışmalar¹⁵; hepsi hip-hop kültürünün bir parçasıdır. Siyahilerin yaşadığı toplumsal dışlanmaya verdikleri karşılık, bodrumlarda, sokak köşelerinde, parklarda; genç insanların gece boyu yeni kimlikler, şiddetli sanat formları ve daha sonraları bütün bir endüstriyi inşa etmeleri sürecine dönüşmüştür (Watkins, 2005, s. 9). Rapçilerin kendi aralarında yaptıkları rap kayıtlarının elden ele dolaşmasından, 1979'da Sugarhill Gang'in ana akım radyolara ulaşan kayıtlarına kadar, zamanla dünyanın birçok bölgesine yayılan hip-hop kültürü, ulaştığı her ülkede kendi sorunlarını ifade eden bir yaşam tarzına dönüşmüştür. Hip-hop kültürünü yaratan süreçlerde müzikal olarak etkin bir rolü olan ünlü *DJ Afrika Bambaata*, rap'i "hayatta kalmayla, parayla ve insanlarımızın ilerlemelerini sürdürmeleriyle ilgilidir" şeklinde tanımlar (aktaran Hebdige, 2003, s. 188). Jamaika'daki reggae kültürü gibi, rap müzik de Amerika'daki yoksul siyahîler için gene siyahiler tarafından icra edilmiş, kendi sorunlarını dile getirmelerine yardımcı olmuştur. Bu kültür özellikle 1980'lerde, New York'taki siyahîlerin yeniden fark edilmelerini sağlamış, kimlik ve gurur mefhumlarının güçlenmesine yardımcı olmuştur (Hebdige, 2003, s. 188).

Hip-hop'ta kullanılan *ritmin* ortaya çıkışında, *Kool Herc* isimindeki DJ'in rolü çok önemlidir. 1967 yılında Jamaika'dan ABD'ye göç edip, Batı Bronx'ta yaşamaya başlayan Herc, Jamaika'daki reggae ortamını ve ses sistemini çok iyi biliyordu. 1973'te Herc, bölgedeki diğer ses sistemlerinden çok daha güzel bir tınıya sahip kendi ses sistemini oluşturdu ve partiler yapmaya başladı. Fakat çok kısa süre içinde, New Yorklu siyahîlerin reggae eşliğinde dans etmeyeceğini anladı ve Latin esintili funk ritimleri eşliğinde *talk over*¹⁶ yaptı. Sokak argosundan aldığı cümleleri kullanan Herc,

¹³ *Pikap sanatı, pilakçiziktirmece* şeklinde çevirebileceğimiz bir akım. Plajın, pikap üzerinde durdurularak, ileri geri itirilerek, üzerine efektler bindirilmesi sonucunda ortaya çıkan müzik akımı.

¹⁴ MC, açılımıyla Microphone Controller. Rap şarkılarında vokal yapan kişiye verilen isim.

¹⁵ Bu atışmalar, hip-hop kültüründe 'diss' olarak tanımlanır. 'Diss', (dislike) 'beğenmemek' kökeninden gelir. Rap, New York'ta ortaya çıktığı sıralar, siyahî gruplar arasında mafyalaşma ve şiddet eylemleri de fazla olduğu için, rapçiler tarafından gruplar arasındaki bazı sorunlar bu atışmalar ile çözülmeye çalışılıyordu. Şiddet içerikli fiziksel eylemler yerine, bu şiddet yapısı zaten sert olan hip-hop kültürü içerisinde diss atmalar ile yansıtılmaya çalışılıyordu.

¹⁶ Daha çok doğaçlamaya dayanan, çalan müziğin üzerine yapılan monologlardır. Rap'teki ritmik konuşmanın ilk ham halleridir.

konuşmayı insanların dans etmesine devam etmeleri için yapıyordu. Zamanla, Herc'in yarattığı bu tarz yaygınlaştı. Aradığı tınıları, gitar rifflerini¹⁷ ya da davul ritimlerini bulmak için birçok plak toparlayıp, var olan şarkılardan “kes – karıştır” (*cut'n mix*) diyebileceğimiz bir teknikle ‘yeni’ *sound'lar*¹⁸ çıkartıyordu. Şarkıların enstrümantal bölümlerini kullanıp, üzerine eklediği ritimlerle siyahilerin dans etmesini sağlıyor, bir yandan da mikrofonla konuşup ritmik eşlikler ediyordu. Herc'in icat ettiği tarz *beats* ya da *break-beats* olarak tanımlanmaya başlandı ve rap müzik dünyaya yayılırken bu “sample alma” tarzı her bölgede kullanıldı (Hebdige, 2003, 109).¹⁹ Hip-hop'un temel müzikal yapısını inşa eden bir diğer müzisyen ise Bronxlu *Grandmaster Flash* isimli DJ'dir. Ailesinin zengin plak arşivini kullanan Flash, kendi ses sistemini yaptı ve geceleri yöredeki parklarda çalmak için, amfilere ve pikaplara en yakın sokak lambasından kabloyla elektrik çekti. Kendisine MC ekibi toplayan Flash, sert bir rap tarzı geliştirdi. Bu ilk günlerin bir diğer önemli siması da, günümüzde hip-hop'un ordinaryusu olarak selamlanan –biraz önce bahsi geçen- Afrika Bambaataa'dır. Bob Marley'in reggae alanında yaptığı gibi, Bambaataa da rap müziğinin kültür sözcüsü olmuştur. Çete yapısını getto içinde olumlu bir yapıya dönüştürmeye çalışan Bambaataa, funk tutkunu sokak çocukları için *Zulu Kavmi* olarak tanınacak bir örgüt kurdu. Örgüt içinde kavgaların, uyuşturucuların yerini dansın ve hip-hop'un alması için çabalıyordu. Bambaataa'nın hayali, Bob Marley'in siyahiler için kurduğu düşe benzer: Rastafaryan temaları olan ortak kökler ve kültür, siyahileri bir araya getirecektir. Toplumun en alt tabakasındaki insanların kendilerine ve birbirlerine yardım etmeyi öğreneceğine inanan Bambaataa, çetelerle yatıp kalkan siyâhi sokak çocuklarına kolektif dayanışmayı ve yapıcı tavırlar geliştirmeyi öğretmeye çalışmıştır. Bunun için de hip-hop kültürünün kolektif yapısını kullanmaya çalışmıştır.

¹⁷ Kısa, tekrar eden nota gruplarından oluşan gitar süslemeleri.

¹⁸ Sound, Türkçeye ‘hava’ olarak çevrilebilecek bir kavramdır. Sound, sesle ilgilidir; ancak sesin renginin, kalitesinin, biçiminin vd. özelliklerinin ortaklığında ya da farklılığında ortaya çıkan ayrıma; yani karakteristik sese, sound diyebiliriz. Her müzik türünün, her yörenin, her tarzın ayrı bir sound'ı vardır. Türkçedeki ‘hava’ kelimesi (Ankara havası, Konya havası) tam olarak bu kavramı karşılamaktadır.

¹⁹ *Sample*, bir şarkıdan alınıp kesilen bir parçanın, üzerine rap ritmi oluşturularak yeniden üretilmesi. Bir rap şarkısı, üreten kişinin sıfırdan ürettiği bir parça olabileceği gibi, başka bir şarkının bir kısmının yeniden üretilmesiyle de gerçekleştirilebilir. Bu üretim tarzı yalnızca rap'e özgün değildir, neredeyse bütün sanatsal üretime hakim olan bir tarzdır. Detaylı bilgi için bkz: Hebdige, D. (2003). *Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*. (Ç. Gülbioğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Militan bir siyâhi tarikatı olan *Siyah Müslümanlar*, 1960'lar boyunca büyük boks şampiyonu Muhammed Ali gibi birçok kişinin inancını değiştirip Müslüman olmasına neden olmuş ve Batı dünyasında siyahların gettosu için bir özgüven havası yaratmıştı. Siyah Müslümanlar kendilerine yetme ve toplumsal dayanışmayla ilgili vaazler verip birlik oluyorlardı. Bu tarikat aracılığıyla ırk ve kültür politikalarıyla ilgilenmeye başlayan Bambaataa da müziğiyle Siyah Müslümanlar'ın altını çizdiği konular ile bağdaştırıyordu. Müziğiyle dışlanmış siyâhi çocuklara rehberlik ediyordu (Hebdige, 2003, s. 191-192).

Hip-hop kültürünün yayılmasında önemli olan iki araç vardı: Kasetçalarlar ve ham haldeki plaklar. Radyo, kasete çekilecek ses ve müzikleri kaynağı olması açısından önemliydi. Radyodan kesilen, alınan sesler, müzikler karıştırılıp yeni remixler ortaya çıkıyordu. Hip-hop'un kalbi kasetçalar, walkman ve büyük bir taşınabilir *ghetto blaster*²⁰ arasında atmaktaydı. Bu aletler sayesinde müzik sokaklara, parklara, boş arsalar; kamusal alanlara taşınmış oldu (Hebdige, 2003, 195).

Hip-hop kendi sesini radyoda ilk kez Sugar Hill Gang'in *Rapper's Delight* kaydı ile duyurdu. Bu aynı zamanda rap'in ilk kez ticari kanalda duyulması anlamına geliyordu, rap müziğin ticarileşmesi, radyo kanallarında yer alması, müzik endüstrisinin de bu kültürle ilgilenmesi daha geniş kitlelerce dinlenmesine neden oldu. Siyahi gençlerin dışa vurumu için artık önemli bir araç vardı ortada. Hip-hop kültüründe şiddet hiçbir zaman eksik olmasa da, hip-hop'un gelişmesiyle birlikte Amerika'da azınlıkta olan gençlerin arasındaki çete savaşları yerini bir nebze de olsa rap, grafiti, dans ve müzik kapışmalarına bırakmıştır. Bunu sağlayan da rap müziğin kullandığı tekniktir.

²⁰ Sokaklarda müzik dinlemek için siyahilerin yanlarında taşıdıkları büyük kasetçalarlar.

3.2.1. Kes-Karıştır: Rap Müzikte Tekniğin Sağladığı Kültürel İmkânlar

Rap müziğin basit bir teknolojik altyapıyla üretilmesi sebebiyle diğer müzik türlerine göre ‘ekonomik’ bir tür olduğunu söyleyebiliriz. Yani, rap müzik üretebilmek için herhangi bir enstrüman çalmak gibi bir zorunluluk yoktur. Güzel bir ses ihtiyaç yoktur, pahalı bir stüdyo ekipmanına ihtiyaç yoktur. Hatta gerçek müzik aletlerine dahi ihtiyaç yoktur. Kes-karıştır tekniği ile var olan şarkılardan belli kesitler alınır, üzerine rap ritmi eklenir. Geriye kalan tek şey, bu ritmin üzerine uzun sözler yazmaktır.²¹ Üstelik günümüzde internet üzerinden paylaşılan hazır looplar²², dijital ses bankaları ve free beatler²³ sayesinde müzik programı kullanımına da duyulan ihtiyaç azalmış; amatör olarak rap müzikle ilgilenme imkânı artmıştır. Bu durumlar bize, rap müziğin hemen herkes tarafından üretilbileceğini hatırlatmalıdır. Yani, rap müzik üretmek için ciddi bir müzik bilgisi gerekmediği gibi, bu müziğin imkânları ekonomik olarak da farklı sınıftan insanlara kendi evlerinde müzik yapma fırsatı tanımaktadır. Rupa Huq (2006), bu bağlamlarla düşünüldüğünde rap müziği bir kes-yapıştır kültürü olarak ele alır; eski dönemlere ait müzikleri dönüştürerek, ortaya yeni bağlamlarla yeni müzikler sunması sebebiyle, rap müziği postmodern müziğe örnek olarak gösterir (s. 115). Levi Strauss’un deyimiyse brikolör (*bricoleur*) olan DJ, farklı dönemin müziklerinden aldığı samplelarla ortaya yeni bir tür koyar (Huq, 2006, s. 115).

Günümüzde internetin varlığı –birçok farklı konuda olduğu gibi- rap müzik için de hayati bir konumdur. DJ’lerin plaklardan topladığı sampleler yerini dijital ortamlara bırakmıştır. Rap müzik çoğunlukla elektronik ortamda, plaklar yerine MP3 ya da AAC benzeri formatlı parçalardan alınan samplelarla basit bilgisayar teknolojileri üzerinden; gerçek enstrümanlar kullanılmadan²⁴ üretilmeye başlamıştır. Bu dönüşüme yavaş yavaş internet farklı bir kanaldan eklenmiştir.

²¹ Elbette, istenirse bir orkestra ile de rap müzik üretilir. Pahalı stüdyo ekipmanlarıyla da rap müzik yapılabilir. Burada dikkat çekmek istediğim, bunların şart olmamasıdır.

²² Kendini tekrar eden kısa melodiler. Günümüzde cep telefonlarına kadar birçok teknolojik aygıtta hazır looplar sayesinde müzik üretilir durumdadır.

²³ Herhangi bir DJ tarafından hazırlanmış ve internete sunulmuş ücretsiz enstrümantal rap altyapısı. Bunlara Youtube’dan dahi ulaşılabilir.

²⁴ Kendisi enstrüman ekibi kurarak hem müziklerini bu şekilde yapan hem de bir ekiple konsere çıkan rap müzisyenleri de vardır.

İnternet birçok müzik türü için yeni imkânlar sağlamıştır. Amatör ya da profesyonel müzisyenler *BalconyTV*, *Sofar Sounds* benzeri internet kanalları sayesinde dinleyici ile buluşabilmektedir. Youtube benzeri *kendi kanalını kendin yarat* düşüncesiyle hareket eden paylaşım ağları müzik grupları için vazgeçilmez müzik sahneleri olmuştur. Artık neredeyse konser vermek kadar Youtube'da o konseri paylaşılması da önemlidir.

Biraz önce teknik özelliklerini saydığım rap müzik de, internette kendine alan bulmuştur. Tuğrul Tanyol'un (2002) dikkat çektiği üzere, internetin anarşist ya da kaotik yapısı gençlerin ilgisini çekmektedir. Devletin ya da herhangi bir baskıcı gücün yaptırımına karşı gençler interneti kullanarak değişim özlemlerini dile getirirler (s. 204). Dünyanın birçok bölgesinde, altkültür grupları internet üzerinden müzik paylaşımları yapmakta; etkinlikler paylaşmaktadır.

The image shows a Facebook event page for 'ANKARA HIP-HOP WORKSHOP VE TANIŞMA GÜNÜ'. The event is scheduled for August 21st at Meclis Parkı. The page features a header with the event title and a silhouette of Ankara landmarks. Below the header, there are buttons for 'Gidiyorum', 'Belki', and 'Gidemiyorum'. The event details include the date and time (21 Ağustos Pazar 14:00 (UTC+03)) and the location (Meclis Parkı). A description of the event is provided, mentioning hip-hop culture, graffiti, and breakdance. The page also shows the number of attendees (94), potential attendees (35), and invited attendees (1 Bin). There are also sections for 'YAKINLARDAKİ ETKİNLİK FOTOĞRAFLARI' and 'ÖNERİLEN'.

Görsel 2: 21 Ağustos 2016'da Ankara'da gerçekleştirilmiş bir etkinlik.

Rap müziğin üretilmesi için bir orkestraya, stüdyoya ya da prova alanına ve ekipman topluluğuna gerek duymaması onu diğer müzik türlerinden daha ekonomik kılar. Ayrıca rap müzisyenlerinin internetteki paylaşım ağlarında şarkılarını doğrudan paylaşarak sunması toplamda bize şunu söylemektedir: Rap, müzik endüstrisi tarafından kullanılsa da, internetin ve rap müziğin duyduğu basit teknik imkânlar sayesinde, endüstriye de kabul görülmeyenlerin de müzik yapma şansı vardır. Rap müzik bu sayede toplumdaki farklı kesimden insanların sesini duyurmada dolaysız bir aracı olabilir.

3.2.2. Hip-hop Kültürünün Sözel Anlatısı: “Hip-hop Yaşanır, Rap Yapılır”²⁵

Sözün en değer verilen şekli Türk halk müziği, işte aşıklar, Aşık Daimiler, Aşık Veyseller (...) Bence yeni neslin ozantıyız biz.

– Yener Çevik²⁶

Rap’ın müzikal sözlük karşılığına bakıldığında karşımıza şu tanım çıkar: Çoğunlukla kentli siyâhi ve Latin Amerikalı gençlerin ezilmişliğe tepki olarak şiddetli bir vokal eşliğinde kendilerini ifade ettikleri, genellikle kafiyeli ve ritmik söz söyleme biçimidir. İçerik ise çoğunlukla politik ve sosyal konuları kapsar (Aktüze, 2010, s. 501). Hip-hop kültürüne sözel bir anlatı olarak dâhil olan rap müzikte, vokal yaparak şarkı söyleyen kişiler MC, rapçi, *rapper* (rap yapan kişi) şeklinde tanımlanır. Rap’ın tanımında, dikkat çekici unsurlardan biri kentle olan ilişkisidir. “Rap müziğinin, kentte yaşamakta olan gençliği temsil eden bir unsura, kent gençliğinin sesine dönüştüğü ileri sürülebilir” (Kaya, 2008, s. 464). Rapçiler, şarkılarında yaşadıkları şehirden, semtten ve hatta mahalleden bahsederler. Üstelik kimi zaman şarkının girişinde yahut sonunda yalnızca bir vurgu olarak bulunur. Örneğin, şarkının herhangi bir kısmında, rapçi yaşadığı şehri, kendi ismini, yaşadığı yılı söyler.

²⁵ Eski olan iyidir anlamında kullanılan *oldskool*, yani eski usul rap yapan, hip-hop kültürünün önde gelen isimlerinden KRS-One’in *Hip-hop vs. Rap* şarkısından bir söz. Burada bahsi geçen “yapmak” eylemi, İngilizce “sert eleştiri” anlamına gelen rap sözcüğünün sözel olarak ifade edilmesine işaret ediyor.

²⁶ Türkiye’de arabesk-rap’i ilk yapan isim. Daha sonra detaylıca değinilecektir.

Rap müzik, müzisyenin kendi hayatından yola çıkarak kurduğu anlatıyla ilerler. Bu sebeple, rap müzik üreten ile üretilen arasındaki bağ otantik ya da hakiki olması gereken bir anlayışla icra edilir. Kendi hayatını, kendi sokaklarını anlatan rapçi, şarkılarında anlattığı olayların ve duyguların gerçekliğe dayalı olduğunu farklı şekillerde dinleyicisine aktarır. Çoğunlukla müzik piyasasının pazarlama taktiği olan bu *hakikat performansı (authenticity performance)* rap müzikte, rapçinin kendi kimliğini ve dinleyicisiyle kurduğu bağı güçlendirmesi açısından önemlidir (Hess, 2005, s. 297). Benzer tespiti Hip-hop Editörü ve Grafitici Dindaş da şöyle ifade etmiştir:

Popçu olduğunuz zaman, arabeskçi olduğunuz zaman bazı şeyler yalan oluyor açıkçası. Yani, adam diyor, “sokaktaki çocuklar, ben geberiyorum, ölüyorum” diyor... Bakıyorsun adam Mercedes’lerle geziyor. Popçu dediğin adam, “seviyorum, yok ben sevdim mi şöyle severim” diyor, ama bir de bakıyorsun mankenler var etrafında. Ama rap gerçektir, rap sokaklardan çıkmadığı ve sokaktaki insanı, yani hayal dünyasında bulunmayan insanların yaşadığı şeydir (Turkish Hip Hop, 2007, s. 34:18/34:43).

Rapçilerin bu nitelikleri bize aynı zamanda, Walter Benjamin’in (2012) ifadesiyle çoktandır unuttuğumuz başka bir şeyi de hatırlatmaktadır: Deneyimin aktarılabilişliği (s. 77-100). Bu anlamda rap müziği, deneyimlerin aktarılabilişliğini engelleyen modern kent yaşamına yönelik bir eleştiriye dönüşür” (Kaya, 2008, s. 465). Farklı bir ifadeyle, rap müzik, “sosyal aktörlerin yaşanarak edindikleri tecrübeyi öznel biçimde ifade ederek, simge ile anlam arasında bağlantı kurulmasına yardımcı olur” (Kaya, 2008, s. 465).

Benjamin (2012), hikâye anlatıcısını tasvir ederken, deneyimin değer kaybettiğinden; hikâye anlatıcısının da geleceğinin olmadığından bahseder (s. 77). Hikâye anlatıcılığının gerilemesine sebep olan ilk durak modern çağın başında doğan romandır. Roman, kitaba bağımlı hale getirir okuru, sözlü olan, destansı olan, sözle aktarılandan farklı malzemelerle örer. Burjuvazinin gelişmiş kapitalizmde matbaayı en önemli araçlarından biri kılarak egemenliğini tam olarak kurmasıyla birlikte yeni bir iletişim biçimi çıkar ortaya: Enformasyon (s. 82). Bu yeni anlatım biçimi, geçmişin bilgisine kapalı olarak, bilgiyi anında doğrulama çabası içindedir. Deneyim artık kendine ifade edecek bir alan bulamaz, hikâye anlatıcılığı da tarihe gömülmeye başlayarak yok olur.

Ancak günümüzde, ozanlık ya da Benjamin’in ifadesiyle hikâye anlatıcılığı farklı biçimlerde dolaylı olarak aktarılır. John Fiske ve John Hartley’in *Reading Television*

(2003) isimli eserinde, insanların hikâye anlatma ve dinleme geleneğinin farklı bir biçime dönüştüğü ifade edilir. Bu yeni biçim, televizyondur. Geleneksel değerler bir yandan korunurken, bir yandan da yeni olana yer açılmıştır. Fiske ve Hartley, televizyonun “ozansı” niteliğine dikkat çekerek, “hem bu çok merkezli mesajın hem de daha geleneksel olan ozan anlatımlarında ortak bir şekilde görünen belirli özellikleri vurgulamaktadırlar (s. 65).

Rapçiler de kendilerini “moden ozanlar” olarak niteleyerek, hikâye anlatıcılığını farklı bir araç üzerinden sürdürürler: Müzik. Üstelik hikâye anlatıcılığının yok olmaya yüz tutma sebebi olan matbaa gibi, onların “ozansılığını” yok edecek olan endüstriyel müziğe karşı da kendi alanları vardır. İnternet üzerinden paylaşılan ya da elden ele dağıtılan şarkılar/albumler, onların bir anlatıcı olarak deneyimlerini özgürce paylaşmalarını sağlamaktadır.

Bu nitelikler bize rapçilerin hikâye anlatıcısı ya da ozan olarak, “okurlarına verecek öğüdü bulunan kimseler” olarak nitelendirilmesini sağlar. Hikâye anlatıcısı, kendi deneyimlerinden ya da başkaları tarafından kendisine anlatılan deneyimlerden edindiği bilgileri dinleyicisine aktarır. Hikâye anlatıcısı, deneyimin giderek daha az önemsendiği ve “akıl vermenin” modası geçmiş bir şey olarak algılandığı günümüzde, dinleyenlerine hem kendi deneyimlerinden hem de içselleştirdiği başkalarının deneyiminden aktaracak şeyleri olan kişidir (Benjamin, 2012, s. 80). “Bu yüzden rapçi de, dinleyicisine verecek öğüdü bulunan, üyesi olduğu yerel toplumu egemen güçlere ve/veya baskıcı gruplara karşı harekete geçirebilmeyi umut eden, entelektüel bir hikâye anlatıcısıdır” (Kaya, 2008, s. 465). Rapçiler, kendi hikâyelerini anlatırlar ve bu hikâyelerin içinde apaçık şekilde yasa dışı şeylerin de olması o anlatıların hakikiliğinden başka bir şey değildir. Yener ve Fuat gibi rapçilerin, kendilerine “modern ozanlar” demeleri de aynı bakış açısıyla çözülebilir. Bundan dolayı, kendilerini birer eğitimci gibi gören rapçiler üyesi oldukları topluluklarda farkındalığı arttırmayı kendilerine amaç olarak görürler (2008, s. 464). Kaya’nın Antonio Gramsci’nin ifadesiyle birer “organik entelektüel”²⁷ ya da

²⁷ “Antonio Gramsci (1971) “geleneksel entelektüeller” ve “organik entelektüeller” arasında bir ayırım yapar. Geleneksel entelektüeller devlete bağlılık gösterir; organik entelektüeller ise üyesi buldukları toplumların sosyo-ekonomik, siyasi ve kültürel açıdan gelişim göstermesini amaçlar. Geleneksel entelektüeller devletin vekili konumundadır ve bu kişilerde “devlet memuru algısı” bulunmaktadır. Diğer taraftan organik entelektüel merkezkaç kuvvetleri düzenleyen kişi olmak zorundadır. “Organik entelektüel” kavramının ilk olarak Gilroy (1987, s.196) tarafından Londralı siyahi rapçi Smiley Culture’yi

Walter Benjamin'in ifadesiyle birer "hikâye anlatıcısı" olarak nitelendirdiği rapçiler, baskın grupların sosyal, siyasal ve kültürel alanlardaki egemenliğini sarsmak ve bozmak niyetindedir. Zaten, ne şekilde icra edilirse edilsin, rap muhalif bir yapıdadır. Gündelik dildeki konuşma ritmi, farklı hızlarda rap müzikte bir sanat biçimine dönüşmektedir. Müzik tarihindeki yavaşlığı yıkararak, tam tersine hızlandıran, söze ağırlık veren ender müzik türlerinden biridir. Bu haliyle de içeriği ne olursa olsun, müzikal yapıyı kendine göre biçimlendirmektedir.

3.3. Türkçe Rap'in Gelişimi: "Cehennemden Çıkan Çılgın Türk"²⁸

Türkiye'de 1960'larda meydana gelen önemli olgulardan biri de dış göç hareketidir. II. Dünya Savaşı'nın ardından işgücü açığını kapatmak için işçi talebinde bulunan Avrupa ülkeleri, başlangıçta geçici bir çözüm olarak gördükleri bu durumun neticesinde işçilerin kalıcı olmasıyla beraber göçmen sorunları yaşamışlardır. Halen devam etmekte olan göçmen sorunlarına karşın Avrupa ülkelerinin getirmeye çalıştığı yasalar yeterince çözüm sağlayamamış; buna karşın yaşadıkları toplumda eşit haklara sahip olmak isteyen Türkiye göçmenleri daha fazla bir araya gelmeye çalışmışlardır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra iş gücü sorunu yaşayan Almanya, bu sorunu çözemeyince 1961 yılında Türkiye ile "*Sürekli İş Gücü Anlaşması*" imzalamıştır. Bunun sonucunda Türkiye'den 600 bin işçi Almanya'ya göç etmiştir. 1973'e gelindiğinde iş alımı durdurulmuş ve bu süreç sonunda Almanya'ya Türkiye'den göçen nüfus 1 milyonu geçmiştir. Öte yandan 1980'de başlayan ekonomik sorunlar ve işsizlik sonucu Almanya'da yabancı düşmanlığı artmıştır. 1989 Berlin Duvarı'nın yıkılması sonucu Neo-Nazi hareketi güçlenmiştir. Almanya Kriminal Dairesi'nin verilerine göre Almanya'da 1983-1993 arasında 13.577 ırkçı saldırı düzenlenmiştir. Bu saldırıların çoğunun hedefinde Türkiye'den göçen insanlar vardır. Türkiye'den göçen insanların dayanışma duygusu birbirlerini desteklemelerini sağlamış ve yaşadıkları bölgelerde

tanımlamak için kullanıldığını belirtmek de yerinde olur. Daha fazla bilgi için ayrıca bkz. Decker (1972)" (Aktaran Kaya, 2008, s. 464).

²⁸ Cartel'in çıkış şarkısından bir söz. Kaya (2002, s. 43), rap müziği gençlerin kendi otantik kültürlerine vurgu yaparak kimlik inşa ve telaffuz etme imkânı veren bir etnik-azınlık-gençlik kültürü olarak tanımlar. Bu kültür sayesinde diasporadaki gençlik etnisiteyi stratejik bir araç olarak kullanır (a.g.s.).

kendi varlıklarını daha keskin hatlarıyla birlikte ortaya koymuştur (Glebe 1997; Kempen 1997'den aktaran Yalçın, 2002, s.53). Kalıcı olarak yerleşen göçmenlerin, ikinci ve üçüncü kuşak diyebileceğimiz çocukları, yaşadıkları dışlanmalara karşı kendilerini ifade edecekleri bir tarz aramışlardır. Amerika'daki siyahiler gibi, Almanya'da yaşayan Türk gençleri de, uğradıkları ayrımcılığa karşı rap'i bir ifade tarzı olarak görmüşlerdir. Amerika'daki siyahilerin kendi etnik kimliklerini sahiplenmelerine benzer şekilde, Almanya'daki Türkler de Almanların ırkçı baskılarına karşı milliyetçi bir tavır sergilemişlerdir. Hip-hop kültürünün bir sokak kültürü olduğundan, müzik dışında dans ve grafiti gibi farklı kaynakları olduğundan, çatışmacı yapısından ve Amerika'da çeteleşmelerin yapısını değiştirdiğinden bahsetmişim. Türkiye'den göçen gençler ırkçı saldırılardan korunmak için bir araya gelmeye başlamışlardır ve birçok semtte Türk sokak çeteleri kurulmuştur. Kurulan en güçlü sokak çetesi ise içinde farklı ülkelerden üyelerin de olduğu "36 Boys"²⁹ olmuştur (Yanat, 2014). Grup, Berlin'de bulunan Jungfernheide Parkı'nda Neo-Nazilerle mahalle kavgaları yapmış ve grup üyelerinden Fevzi Tuncer'in söylediğine göre Kreuzberg'i Neo-Nazilerden temizlemişlerdir (Yanat, 2014). Grup üyeleri birçok suç işlemiş olsa da, günümüzde gençleri suçtan uzak tutmaya çalışmaktadır. Grup üyelerinden bazıları semt projeleri ve gençlik merkezlerinde çalışmakta, bazıları boks antrenörlüğü yapmaktadır. *Killa Hakan* gibi grubun kurucuları arasında yer alan ve rap müzik yapmaya devam eden üyeleri de vardır.

Açıkça, Almanya'da doğan Türkçe rap'in milliyetçilikten beslendiğini söyleyebiliriz; fakat ulusüstü ve senkretik yapısından ötürü³⁰ Türkçe rap'i Almanya'daki diğer etnik grupları da kapsamış ve onlar tarafından da destek görmüştür (Şenel, 2015, s. 1136). Zaten Cartel'i oluşturan grup üyeleri arasında farklı etnisiteden gençler de bulunmaktadır.

²⁹ Grubun ismi zamanla markalaşarak bir dizi tüketim ürünlerine dönüştürülmüştür. Bu konuda detaylı çalışma için bakınız: Kabaş, B. (2012). Karşı-Kültürlerin Popülerleşmesi Sürecinde Gençlik Altkültürlerinin Rolü. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı, İstanbul.

³⁰ Bu konuda detaylı çalışma için bkz: Çınar, A. (2001). "Cartel'in Rap'i, Melezlik ve Milliyetçiliğin Sarsılan Sınırları" *Doğu Batı*, 4 (15), 141-151.

3.3.1. Türkiye’de Rap Müzik: “Modern Ozanlar”

Çünkü modern ozanlarız biz. Biz toplumun gerçekten problemlerinden bahseden insanlarız ve toplumun bizi bağrına basması, dinlemesi gerekiyor.

– Fuat Ergin³¹

Türkiye’ye Almanya’dan gelen isyan sesiyle sifrahını yapan Türkçe rap, farklı sınıftan ve yaşantıdan birçok gencin bir araya gelmesine, topluluklar oluşturmasına ve -Ceza’nın da *Med Cezir* şarkısında ifade ettiği gibi- ‘buradayım’³² demesine şans tanımıştır. Kendilerini ifade edebilecekleri bir alan bulmaları ve bu müziğin üretiminin ana akım müzik piyasasının yanında nispeten daha basit teknolojiye ihtiyaç duyması sebebiyle kendi sözlerini kendi müzikleriyle, kendi istekleri doğrultusunda, bir baskıya maruz kalmadan dile getirmişlerdir. Türkçe sözlü rap müzik Türkiye’ye, ailesi Almanya’ya göçmüş gençlerin bu ülkede maruz kaldıkları ırkçılığa karşı gösterdikleri milliyetçi bir isyanla birlikte, 1995 senesinde Cartel grubunun aynı adı taşıyan albümüyle gelmiştir. Diasporada yaşayan gençlerin bir araya gelip bir altkültür oluşturmalarına vesile olan birliktelikler, sadece bir otoriteye karşı isyan değildir, aynı zamanda bir dünya görüşünü de temsil etmektedir. Gençler yaşadıkları dünyaya müzik yoluyla bir anlam bulmaya çalışmış, bunu şarkılarında dile getirmişlerdir. Bu sebeple, rap müzik gençler için bir sorgulama aracıdır diyebiliriz.

Almanya’daki ilk Türkçe sözlü rap oluşumu Cartel değildir. Ciddi bir ticari proje olması ve Türkçe rap’i kitlelere ulaştırması açısından Cartel önemlidir; fakat onun dışında Almanya’da kurulan birçok farklı grup vardır. 1986 yılında *Mc Boe B* ve *Maxim* isimli rapçiler tarafından, Türk nüfusunun yoğun olduğu Berlin Kreuzberg’de kurulan *Islamic Force*, ilk kayıtları İngilizce olsa da, Türkçe sözlü rap kaydını yapan ilk gruptur. *Islamic*

³¹ Almanya doğumlu, Türkçe rap’in en eski ve popüler isimlerinden birisi.

³² Utanma aç kalbini, gir topluma. / Göster haydi kendini ve ‘buradayım’ de.

Force'un bu ismi tercih etmesi tamamen Almanya'da İslam'a karşı takınılan önyargılı tavır ile ilgilidir.³³

Cartel'in ortaya çıkışı ABD'deki Afro-Amerikalıların rap'i biçimlendirmesiyle benzerlik taşır. Bu grup da, kendi müziğini daha çok göçmenlere yapılan ayrımcılıklara karşı çıkmanın bir aracı olarak kullanmış, Almanya'ya göçle gelen gençlerin ırkçılığa karşı kendi kimliklerini ortaya koymaya imkân sağlamış ve bunu çoğunlukla milliyetçi bir tavırla yapmıştır. Bu bağlamda, gençlerin kendi otantik kültürlerini yüceltmesi, hâkim ulus-devletin hegemonyasına karşı bir başkaldırı halini almaktadır (Kaya, 2002, s. 43-44). 1995'te Cartel'in Türkiye'ye gelmesi, hızla popülerleşmesi ve kısa sürede popülerliğini kaybetmesinin ardından bazı bandrollü albüm çalışmaları olsa da, uzun süre underground olarak birçok isim ortaya çıkmış, şarkıları önce elden ele daha sonra da internetin yaygınlaşmasıyla yeni medyada dolaşıma girmiştir.

Türkiye özelinde rap müzik, genellikle gençlerin kişisel sorunlarını işlemiştir. Gençler müziği her seviyedeki otoriteye karşı çıkmak, kişiliklerini ortaya koymak, akran ilişkileri ve duygusal bağlar geliştirmek ve anne-babalarının ve okulların kendilerine anlatmadığı şeyleri öğrenmek için kullanırlar. Gençler müziği anne-babalarından bağımsızlıklarını ilan etme "gereksinimlerini" gidermek için de kullanırlar (Hebdige'den aktaran Lull, 1979, s. 44). "İnsanlar müzikle düşünür onunla kendilerinin kim olduğuna karar verip, kendilerini anlatırlar" (Cook, 1999, s. 9). Özellikle rap müzik, Türkiye'de tam olarak Cook'un bahsettiği işleve sahiptir. Aileyle kurulan ilişkiler, hayata karşı var olan genellikle karamsar tutum³⁴, kimi zaman evrensel bir barışı arzulama, kimi zaman Türk tarihine övgü³⁵, kimi zaman da aslında çoğunlukla kimliğini birlikte inşa ettiği akranlarına/şimdiki gençliğe tarihini bilmemekle

³³ Islamic Force'un milliyetçi tavırdan uzak durması, cinsiyetçi bir yapısı olmamasıyla diğer rap oluşumlarından ayıran evrensel tavrıyla ilgili inceleme için bakınız: Arıcan, T. (2005) Türkçe Hip-Hop Sahnesindeki Bıçkın Delikanlılar, Kırkbudak, sayı 4.

³⁴ Razi & Da Poet'e ait Susma şarkısından birkaç alıntı: "Aç gözlerini, gör bu dünyayı / kör bakışlar içinde eriyen bu rüyayı (...) ben de isterdim bu dil kem kelim etmesin insanlık insanlığa tel örgüler çekmesin / yok semada güvercin dalda barış meyvesi günah mevsimleri gelmese, cihan cennet bahçesi... / güzel sözlerim yazık ki çoktan havlu attı gülen gözler neden ki öfke saklayandı (...)"

³⁵ Bir marşı andıran, Ceza ve Dr Fuchs tarafından kurulan Nefret grubunun Şahi şarkısının sözlerinden birkaç alıntı: "Bin yıllık saltanat 1453'te şahi güllesiyle İstanbul oldu / Kostantinapolis denilen yalan İstanbul'um oldu, marmaram kan / gökyüzün duman(...)"

suçlamalar,³⁶ kimi zaman politik konular, aşk şarkıları, hayata isyan³⁷ vb birçok konu, çoğunlukla herhangi bir baskıya da maruz kalmadan gençler tarafından işlenmiştir. Türkiye’de rap, gençlerin bir ortak dil kurmasını, birbirini anlamasını, kolektif olarak hareket etmesini sağlamıştır. Hip-hop kültürünün Türkiye’de geniş kitlelerce dinlenmesi ticarileşmesine sebep olmuş, ana akım medya tarafından da ilgi görmesini sağlamıştır. Bu ilgiden sonra, rap müzik Türkiye’de farklı bir kırılma yaşamış, sürekli eleştirdiği pop müzikle ve medyayla yakınlaşmıştır. Bu durum, underground isimler için ciddi bir eleştiri konusu olmuş, ana akım medya ile ilişki kuran rapçiler, underground isimler tarafından şarkılarda eleştirilmiştir. Ceza, Fuat, Sagopa Kajmer gibi ünlü isimler medyatik olmaya başlamış, Türk televizyon dizilerinde jeneriklerde rap şarkıları kullanılmış, Fuat, Ceza, Ayben gibi isimler reklamlarda, dizilerde, TV skeçlerinde oynamıştır. Underground’tan çıkarak bandrollü albüm yapan birçok ismin yanı sıra, bandrollü albüm yapmadan, yoluna underground olarak devam eden birçok isim var olmaya ve bu altkültürü yaşatmaya devam etmiştir. Birçok şehrin üniversite şenliklerinde rap konserleri verilmiş, bazı müzik mekânları rap etkinlikleri düzenlemiş, belediyeler grafiti için etkinlikler yapmış, hatta Rock’N Coke’un Türkiye’de 2005 yılındaki etkinliğinde Ceza da sahne almıştır. Ceza’nın bir rock müzik etkinliğinde yer alması eleştirilmiş, konseri dinlemeye gelenlerle Ceza arasında atışmalar yaşanmıştır. Underground isimler ise, tıpkı Amerika’daki gibi yer altı mekânlarında konserler vererek bir araya gelmiştir. Her şehrin ve o şehirlerde her semtin ayrı bir rap kültürü oluşmuştur. Örneğin İstanbul’da Üsküdarlı rapçiler, Kadıköylü rapçiler, Bakırköylü rapçiler birbirlerinden ayrı mekânlarda, farklı isimlerle vakit geçirmiş, farklı ortamlarda bir araya gelmiştir. Zaman zaman, bu semtler arasındaki müzik grupları/şarkıcıları arasında tartışma çıkmıştır. Kimi zaman bu tartışmalar sınıfsal bir zeminde ilerlemiş, örneğin Etiler’de yaşayan Pit10 isimli rapçi ailesinin varlıklı olması nedeniyle şarkılarda sataşmaya maruz kalmıştır. Rap müzik, zaman zaman Türk popuyla harmanlanmış, Candan Erçetin, Sezen Aksu, Burcu Güneş gibi isimler rapçilerle düet yapmıştır. Bu tip düetlere underground rapçiler karşı çıkmış, rap müziğin pop ile

³⁶ Aynı şarkıdan: “Benim uğurlu sayım 1453 / bir artı dört artı beş artı üç / 13’ü uğursuz sayan batılılara Osmanlı’dan hediye olsun sonsuza / torunları ise batıya hayran olmuş / senelere damgasını vurmuş olan ruhsuzlar(...)”

³⁷ Susma şarkısından birkaç alıntı: “sebeb de biz, çözüm de biz gereken tek bir sorgu / çözmek için anlaman gerek önce sorunu! / sorsan ben de isterim güzel günler elbet, ama çözüm değil ki mutlu bir geleceği sade düşlemek / sesinde yankı bulsun tavrın sakın susma, her güzel değer çirkinden doğar unutma!”

birleşmesine karşı eleştirel şarkılar yapmıştır. Sadece pop şarkılarına değil, Ramiz, Fuat gibi isimler rock gruplarıyla da düet yapmıştır.

Popülerleşmeye başlayan Türkçe rap, dinleyenleri tarafından sıklıkla eleştiriye tabi tutulmuştur. Kendilerine ait kültürü televizyonda görmeye başlayan gençler, -benim de şahit olduğum bu süreçte- bir kayıp yaşadıklarını hissetmişlerdir. Çağdaş altkültür tartışmalarında, altkültürlerin endüstri tarafından bir tüketim nesnesine dönüştürüldüğü düşüncesi vardır. Türkiye’de de Türkçe rap kendi bağlamından kopartılmış olarak medyada kullanılsa da, altkültür yapısını barındıran oluşumlar gençler arasında, kendi imkânlarıyla yaşamaya devam etmiştir. Youtube’da “Vatandaşa Sorduk Türkiye’de Rap Müziğini Nasıl Buluyorsunuz?”³⁸ başlığıyla ve içeriğiyle paylaşılan bir vidyoda, gençler Türkçe rap’in poplaşmasıyla ilgili şunları söylemektedir.

Ben neler düşünüyorum Türkçe rap hakkında? (...) 2004’e kadar Türkçe rap, Türkiye’de Türkçe rap’ti. Şimdi Türkçe rap-pop gibi bir şey işte...

(...) Ya sonuç, Türkiye’de rapçiler, gidip, seviyorum seni, seviyorum, seviyorum diye bir rap olmaz. Anladın mı? Rap zaten başından sonuna kadar bir var olma amacıdır. Direniştir, anlıyo musunuz? Yani, aykırı olmazsan rapçi olamazsın. Seviyoromla rapçi olunmaz. Camdan dışarıyı izleyerek rapçi olunmaz. Düşünerek yazarsan rapçi olamazsın. Yaşayacaksın, yaşadıklarını yaz. Senin arkadaşın hapiste mi? Benim hapiste. Kötü bi alışkanlığın var mı? Çoğumuzun var. (...)

Görüldüğü gibi rap müzik Türkiye’de 1995’ten beri aldığı yolda farklı müzik türleriyle karşılaşmıştır. Yapısal olarak da, farklı müzik türlerinin altyapısını ve girdiği ülkedeki yerel müzikleri ve de genellikle Hebdige’in bahsettiği gibi kes - karıştır yöntemini kullanan rap’in diğer müzik türleriyle bir arada bulunması çok olağandır. Türkiye’de şöhreti medyayla birlikte daha da artan rap, kendi içerisinde, sessiz bir biçimde yeni bir alt tür daha yaratmıştır. Esasında bu alt türün yaratım süreci hem çok yavaş olmuş hem de genel dinleyici ve üretici tarafından reddedilmiştir. Geniş bir dinleyici kitlesine sahip olan rap müzik, gene geniş bir dinleyici kitlesine sahip arabesk ile bir araya gelmiş ve “arabesk-rap” isminde yeni bir türü yaratmıştır.

³⁸ Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=aA-GyJtB-Pg> (Erişim tarihi: 14.09.2016)

3.4. Arabesk-Rap: “Ben Bu Sementin Şairiyim³⁹”

Arabesk-rap’i oluşturan iki ana unsur vardır. Biri arabesk müzik ve kültürü, diğeri de rap müzik ve kültürü. Bu iki kültüre ait özelliklerin tartışılması, arabesk-rap’in anlaşılması açısından önemlidir. Arabeske dair tartışmalar, arabesk-rap’in yaşadığı ötekileştirmenin bazı yönlerini açığa çıkartacaktır. Rap’e dair tartışmalar ise, kendilerini “varoşların sözcüsü” olarak gören arabesk-rapçilerin, rap müziğin imkânlarını nasıl kullandıklarını gösterecektir.

Daha önce bütün odağı arabesk-rap olan bir çalışma yapılmamıştır. Birazdan değineceğim gibi, hem Türkiye’deki rap müzik çevrelerinde hem de akademik tartışmalarda arabesk-rap’le ilgili birbiriyle çelişik ifadeler yer almaktadır. Arabesk-rap’le ilgili yapılan detaylı ilk çalışma olması sebebiyle, bu tezin özgün yanı zorlukları da beraberinde getirmektedir. Bu zorlukları aşabilmek akademik çalışmaların yanı sıra, arabesk-rap ile ilgili yazacağım tanımlama denemelerinin, olabildiğince tutarlı olması için, bu müzikle uğraşan müzisyenler tarafından ortaya konulan yorumlardan yararlanacağım. Hem akademik çalışmalar hem de rap dinleyen kitlenin kendi içindeki tutarsız “arabesk-rap” tanımlamaları sabit bir tanımın zorluğunu ortaya çıkartmaktadır. Sahayı yakından tanıyor olmanın verdiği avantajları da kullanarak arabesk-rap’i anlatabilmek için üç alt başlık seçtim.

İlkin, Türkçe rap’te arabesk ile olan bağı görebilmek için, arabesk müziğin, rap müzik içerisinde “müzikal bir süs (motif) olarak” nasıl kullanıldığına değineceğim. Arabesk-rap’in anlaşılabilmesi için, Türkçe rap’in doğduğu Almanya’da gençlerin rap’i nasıl yerleştirdiklerini ve kendi kültürlerine mâl ettiklerini incelemekte fayda görüyorum. Daha önce de belirttiğim gibi rap müzik de, arabesk gibi eklektik bir müzikal altyapıya sahiptir ve Türkiye için her ikisi de “göçmen⁴⁰” konumdadırlar. Arabesk-rap şeklinde

³⁹ Görüşmecilerden Kupsi Başkan’ın şarkısından bir söz. Kupsi Başkan görüşmemizde bu cümlesi üzerinden şunları söylüyor: “Ben buraları anlatıyorum abi çünkü. Farklı bir dilde, farklı bir şekilde...” Şair olma durumu, arabesk-rap’te popüler olan ifadelerden biridir.

⁴⁰ Buradaki vurgu, rap’in de, bir dönem Türkiye’de dışlanmış olmasıyla ilgilidir. Ceza 2002 çıkışlı Med Cezir albümünde “*Anladın mı Derdimi Bu*” isimli şarkısında bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Varyete gösteriş meraklısı, gözüne batmasın rap! / Ülkemin derdi çokken delinmesin cep / Rap kültürümüz değil ama / O zaman pop kimin? Rock kimin? Arabesk kimin? Cevap verin!”

tanımlanan müziğin görünürlüğü yakın zamanda artsa da, arabeskin “müzikal⁴¹” olarak Türk hip-hop kültürünün içinde ilk andan beri var olduğunu *3.4.1 Gurbette İki Göçmen: Müzikal Morif Olarak Arabesk ve Rap* başlığında tartışacağım.

İkincisi, müzikal bir süs olmasının yanı sıra, arabeskin müzikal bir tavır olarak rap müzikte kullanılması, arabesk-rap’ın temel unsurlarındandır. Yani, arabesk müzikal bir süs olarak bir şarkıda kullanılıyorsa, içerikte genel olarak “arabesk olmayan” şeyler vardır. Ancak, müzikal tavır, o müzik türünün karakterine işaret eder. Arabesk-rap’i “arabesk yapan” şeyin de bu tavır olduğunu *3.4.2. Yerel Bir Rap Alt Türü: Müzikal Tavır Olarak Arabesk-Rap* başlığında tartışacağım.

Daha sonra da, arabesk-rap’le ilgili gerek akademik tartışmalarda gerekse müzik çevrelerinde ortaya çıkan kavram kargaşalarının giderilmesiyle ilgili tartışmaları yapacağım *3.4.3. Arabesk-Rap vs Arabesk-Rap: Arabesk ve Rap Kesişiminde Kavram Kargaşaları* bölümünde, literatürde geçen arabesk-rap tartışmalarına da bakacağım.

Şimdi, Türkçe rap’in doğduğu Almanya’ya tekrar dönerek, rap ve arabesk ilişkisine bakalım.

3.4.1. Gurbette İki Göçmen: Müzikal Motif Olarak Arabesk ve Rap

Rap müzik, Almanya’daki diskolara Afro-Amerikalı askerler tarafından 1980’lerde getirildi. Berlin ve Frankfurt gibi Türklerin yoğun olarak yaşadığı şehirlerde bulunan Amerikan askeri üslerinde düzenlenen partiler Almanya’daki birçok gece kulübünden dışlanan Türk gençleri için alternatif bir eğlence mekânı olmuştu. Diğer mekânlardan dışlanan Türk gençleri, bu gece kulüplerine gelmekteydi. Türk gençlerinin rap müzikle tanışmaları da bu mekânlarda olmuştur (Solomon, 2009, s. 311).

Duvar yıkılmadan önce Amerikan askerlerinin gittiği Amerikan diskoları vardı. Bu askerler Amerika’daki yaşamı Berlin’e taşıdılar. Tüm o DJ’lik işlerini, break-dance’i, beyaz dans eldivenlerini ve benzer şeyleri getirdiler buraya. Burada hip-hop, Amerikalılarla, dans ve müzikle başladı. Sonra da biz Türkler kendimizi bu kültürün içinde bulduk. İki farklı müzikal tatla büyüdük: Evde duyduğumuz

⁴¹ Bir görüşmeci “rap ve arabesk müzikal olarak birbirine uyuyor. Ama arabesk kafasıyla rap yapmak olmaz” ifadesini kullanmıştır. Arabesk-rap’e karşı duran birçok görüşmeci benzerini söylemektedir. Bu konuya detaylıca değinilecektir.

arabesk ve Amerikan diskolarında dinlediğimiz hip-hop (Özel röportaj, 10 Mayıs, 1996) (Kaya, 2008, s. 472).

Kaya'nın yaptığı röportajda da belirtildiği gibi, esasında Türkiye kökenli hip-hop kültürü, daha en başından beri arabeskin müzikal motifleri ile bir temas halindeydi. Zira Cartel'in de kullandığı altyapılara ve bazı şarkıların nakaratlarına bakıldığında arabeskin tınıları duyulabilir. Ayhan Kaya (2002, s. 55), Almanya'daki Türk rapçilerin, rap müziği kendi biçimlendirdikleri yerel bir türe dönüştürdüklerinden bahseder. Türkiye'ye geldiklerinde dinledikleri ve kasetlerini alıp Almanya'ya götürdükleri sanatçıları kullanan Türk rapçiler, Amerikalı rapçiler gibi James Brown'dan değil, Barış Manço, Moğollar ya da Erkin Koray gibi müzisyenlerden sample aldılar. Kısa bir süre içinde İngilizce ya da Almanca yerine Türkçe sözlü rap geliştirip, Anadolu'nun müzikal motiflerini kullandılar. Islamic Force'un 1997 çıkışlı *Mesaj* isimli albümünde *Arabesk-Rap*⁴² isimli, müzikal altyapısında bağlamanın, klarnetin, kemanın ve rap ritimlerinin kullanıldığı bir parça da vardır. Ayrıca şarkının sözlerine bakarsak, arabesk tavidan uzakta, arabeskin yalnızca müzikal bir motif olarak kullanıldığını görebiliriz:

Sahilde âleme devam ediyoruz,
Bazen denizde, bazen güneşte süper zaman geçiriyoruz,
Eritiyoruz fazla kilolarımızı, bu müzikte sizin oynamanızı istiyoruz.
Çünkü bu müziği yapmamızın sebebi, grubum sizi bu yaz coşturmak istedi,
Belliydi beğeneceksiniz, bütün yaz dinleyeceksiniz,
Arabanıza takacaksınız, denizde takılacaksınız,
Yaz bitti mi yine de şarkının etkisi altında kalacaksınız.
(Rap ritmiyle beraber loop bağlama solo)

Cartel'in de birçok şarkısında müzikal motif olarak arabesk kullanılmıştır. Fakat Cartel'in ya da Islamic Force'un piyasa olduğu 90'ların sonunda tam anlamıyla arabesk-rap isminde bir tarz ortaya çıkmamıştır yahut kimse böyle bir tarz yaptığını iddia etmemiştir.

⁴² Erişim linki: <https://youtu.be/pBb-hKRVHIM> (Erişim tarihi: 09.11.2016)

3.4.2. Yerel Bir Rap Alt Türü: Müzikal Tavrı Olarak Arabesk-Rap

Arabesk-rap, görünürde 2010 sonrasında, yeni medya aracılığıyla ortaya çıkmıştır. *Arsız Bela*, *Asi StyLa*, *Hatay Crew*, *Ankara Crew* gibi “apaçi” olarak nitelenen ve belli bir kesim tarafından sevilmeyen, belli bir kesim içinse “hayran” olunan müzisyenler/gruplar, arabesk-rap’i popüler hale getirmiştir; fakat arabesk-rap’in ortaya çıkışı daha eskiye dayanmaktadır. Türkiye’de Cartel öncülüğüyle yayılarak glokalleşen Türkçe rap’in ardından, seneler sonra Fuat isimli rapçi şunları söylemektedir:

Türkiye’de çok değişik stiller ortaya çıkmaya başladı. Mesela kimi arkadaşlar çocukluklarında dinledikleri müzikleri bu rap ritimleriyle harmanlayıp, mesela arabesk müziği, ondan sonra üstüne de işte, gecekonduda çektiklerini (sıkıntıları, problemleri) anlatıp, mesela Yener’in yaptığı, o şekilde rapler çıktı oraya (Söyleyeceklerimiz Var, 2011, s. 24:41/25:08).

Fuat’ın bahsettiği stil, demin de değindiğim gibi, Türkçe sözlü rap müzik var olduğundan beri denenmiştir. Ancak Yener’in bu noktada farkı rap müziği arabesk ile içerik olarak da bir araya getirmesidir. İzmir’in kenar mahallerinden birinde dünyaya gelip uzun süre orada yaşayan Yener Çevik, 2000’lerin başında, İbrahim Tatlıses’in yorumladığı bestesi ünlü besteci Burhan Bayar’a ait olan *Mutlu Ol Yeter* isimli parçasından sample alarak, yaşadığı gecekondulu mahallesindeki sorunları anlattığı *Çöktü Gece* isimli bir parça yayınlamıştır. Bu parçanın bugüne kadar yapılan şarkılardan farkı, daha belirgin bir arabesk sound’ı barındırması ve Yener’in yaptığı tarza “arabesk-rap” ismini vermesidir. Yaptığı müziğe arabesk-rap ismini veren, gecekondulu olmasının arkasında duran, kendi hikâyesini müziğine taşıyan Yener yaptığı müzikle ilgili şöyle konuşmaktadır:

Ben gecekonduluyum, *oradan geliyorum*. Michael Jackson, Madonna’yla büyümedim yani. Büyüdüm müzikler Müslüm Gürses, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur... Bunları birlikte işleyip de şu an ben arabeski müziğimle birleştirdim. Ama arabesk denen şey, öyle ah öldüm, vah bittim şeyi değil. Burjuva takımının kenar mahallelerde yaşayan insanlara, yaşam biçimlerine dedikleri isimdi yani. Toplum, arabeskle büyüdü, arabeskle ilerledi ama rap’e de nasıl ters bakılıyorsa, bu ülkede belli insanlar arabeske de ‘tu kaka’ dediler yıllarca. (...) Rap çok doğru cümleler konuşuyor ve insanların halen algılayabildiğini sanmıyorum. Çünkü algılansa, bu ülkede asgari ücretle çalışan herkesin pop müzik yerine rap dinliyor olması gerekir. Böyle çok ters bir bakış açısı var. Engel çok fazla var toplum tarafından. Kimse bilmiyor, bu insanlar ne yapıyor, ne ediyor, neyi anlatıyor, bu konuda hiçbir bilgileri yok. Ve

dışarıdan da bakılınca kendi gözleriyle bizi çok ters görüyorlar. Ama biz aslında onların gözlerinin içindeki her şeyi anlatıyoruz. (Söyleyeceklerimiz Var, 2011, s. 25:38/26:26 - 37:21/37:54)



Görsel 3: TRT tarafından hazırlanan Türkçe rap'i anlatan Söyleyeceklerimiz Var belgeselinden Yener söyleşi. Program Yener'in sahnesine kadar çoğunlukla hip hop kültürüne ait görüntüler ve klişelerle ilerleyen Yener'in sahnesi geldiği an gidişatta değişim olur. Hip hop belgeselinde, arabesk tınılar duyulmaya başlar, varoşlar konuşulur. Yener "50 Kuruş Soda" isimli şarkısıyla ilkin yer alır belgeselde. Parçanın bir kısmından alıntı: "[...] bunlar bi varsayım değil gerçek / umutlarım yola çıktı elbette gelecek / istersen gel çek medya bizim oraları / 1 saatte otobüs gelir burjuva kuralı."

Arabesk-rap'te de, arabesk müzikte olduğu gibi "kimin arabesk yapıp yapmadığına" dair tartışmalar vardır. Yalçın Artı Rap radyo programında sunucunun "yaptığın rap arabesk-rap mi yoksa "normal" rap mi" sorusuna Yener'in cevabı şu olmuştur:

Şimdi, arabesk-rap'teki anlam şuydu: Ben kendim, büyüdüğüm yer, kenar mahalleliyiz biz. Geldiğim yer orası ve belli bir zamanlarda yüksek sınıfın insanların bize dediği cümle "ne kadar arabesk yaşıyorsunuz" (...) yani şu an varoş dedikleri biziz. E o yüzden arabesk o, "siz ne kadar arabesk yaşıyorsunuz" dediklerindeki cümlem de aslında arabesk. Michael Jackson, Madonna'yla cidden büyümedik, Orhan Gencebay'la büyüdük Müslüm Gürses'le büyüdük. Evet, arabeskiz yani, bundan utanacak bir şey yok. (...) dinlediğim müzikle, yapmış

olduğum müziği birleştirence, arabesk-rap tınısı adı altında bir cümle çıktı. (...)
İşte, rap'in arabesk şekli, bu eşittir Yener Çevik.

Yener, yalnızca arabesk ve rap müziği birleştirmemiş; ayrıca bu birleşimin arka planıyla ilgili hikâyesini de anlatmıştır. Gecekondu olmasını ve oraların müziği olarak nitelenen arabeskle ilgili anlatıyı sürekli dile getiren Yener, hip-hop ortamlarında, röportajlarında –ve ayrıca görüşmemizde- buna sürekli vurguda bulunmaktadır. Mickey Hess'in rapçilerle ilgili değindiği gibi, Yener de yaptığı müzikle hakikat performansı sergilemektedir. Yener'in kendi kimliğini şarkılarında açıkça dile getirmesi dinleyicisiyle ve yaptığı müzikle kurduğu bağı güçlendirmesi açısından önemlidir.

Yener'in *Çöktü Gece* parçasını o güne kadar yapılan rap şarkılarından ayıran çok büyük bir fark vardır: Varoş isyanı. Yener bu şarkıyla beraber, biçim olarak arabesk ve rap bir arada ilk kez denenmemiş, arabesk bir nakarat kullanmamış olsa da; bağlam olarak farklı bir tarz denemiş ve buna da arabesk-rap ismini koymuştur. Görüşmemizde Yener, şarkıyı 1996 yılında yaptığını, imkânsızlıklardan ötürü ancak 2000'lerin başında piyasaya⁴³ yayabildiğini söyledi. Yener'in 17 yaşında yaptığı bu şarkı, Cartel'in de Türkiye'ye gelmesinden bir sene sonra yapılmıştır. Şarkıya tam olarak bir öyküsü olmayan siyah-beyaz amatör bir klip de çekilmiştir. Klip, Yener ve arkadaşları gözükmemektedir. Yener şarkıyı söylemekte, ara sıra sigara yakarken ara sıra da sigara içerken görüntülenmektedir. Şarkının klibinde, şarkının küfürleri sansürlenmiştir.

İbrahim Tatlıses'e ait *Mutlu Ol Yeter* parçasının girişi, birebir şekilde *Çöktü Gece* parçasının girişinde de -BPM'i, yani şarkının temposu- rap ritmine uygun olacak şekilde hızlandırılarak sample olarak kullanılmıştır. Ardından rap ritimleriyle beraber Yener şarkıya girer:

Gece çöküyor, bak insanlar yok
Kimsesiz bir çocuk hayatı bombok
Kimsesi yok, bir Allah'ı bir anası kalmış
Hayat zaten tekmeyi basmış (...)
Kopardılar gülümün son yaprağını
Bu nakaratı, kaderi, ahı insansan dur da dinle
Ne diyor bir çocuk gecenin içinde
Kafam darma duman anam çekiyor aman

⁴³ Burada bahsedilen piyasa, şarkının elden ele ya da internet üzerinden dolaşıma girmesidir.

Ben etmişim isyan 'be dünya Allah'ın var mı?⁴⁴ (...)
 Gerçek olan para mı yoksa hayat mı?
 Bu ikisi arasında hep gel-git
 Durma karşımda hadi s*ktir git!
 Yeter bu çilem bana yeter (...)
 Bu günler beni rap'e sevk eder
 Derttir sebebi aslen
 Dışa vurulmuş seslen(...)

Yener, şarkıda sert bir vokal kullanır, hatta şarkının ikinci verse'ü başlarken Yener öfkeli bir biçimde haykırır. Bu haykırış, sözcüklerin de yetersiz kaldığı bir isyanın dışavurumu gibidir. Görüşmemizde neden rap yaptığını sorduğumda Yener, “Bizim amacımız deşarj olmak. Deşarj olamazsak psikopat oluruz yani” yanıtını vermişti. Zaten sert bir gidişata sahip olan şarkı, bu haykırış ile birlikte iyice sert bir tavır alır.

Yaşamıma bakma dert dolu
 (...)Gördün sağı solu hep dert
 O yüzden rap'im sert ve öfke dolu
 (...)Kapılma ilkbahara, yalan!
 Etraf çıyan yılan
 Paranla kalan beden neden
 Ben bedenen gencim ama beynim çürük
 Bedenim bölünük et yığımı
 Satmışım anasını avradını
 Sıçtığımın dünyası ne verdin ne istiyon?
 Yaşım almış gidiyo hâla işsizim
 Yalakalık bilmem aç gezermişim
 Alışkınınm aşağılanmaya
 Allah'ıma her gün dua 'kurtar artık' (...)
 Kalan kuvvetimle oturup ağladım bu gece.
 Hepimize ben gibilere bu şarkım hediye

Yener'in bu haykırışı, varoşların müziği diye ifade edilen, senelerce küçümsenen arabesk müzik ve global çapta şöhrete sahip olan rap müzikle buluşmuş ve Türkiye'ye has yerel bir rap türü yaratmıştır. Arabeski rap müzik içerisinde bir motif olmaktan ziyade bütünlüklü bir tavır olarak rap müziğe taşıyan Yener, Türkçe rap'te yeni bir alt-türün ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Sobutay, 2013, s. 102).

1996'dan beri Türkçe rap'le aktif olarak uğraşan Yener, benzer tavrı bütün müzik yaşantısında göstermiştir. İlk dönem şarkılarında geleneksel arabesk müziğin kelime dağarcığını ve ezgilerini pek değişikliğe uğratmadan rap müziğe aktarmıştır. Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses ve Orhan Gencebay gibi önde gelen isimleri hem

⁴⁴ Back vokalde Yener burayı bağırarak tekrar eder.

içerik hem de biçim olarak kullanan Yener, kısa, vurucu ve gerçekçi tasvirlerle arabeskin klişe ifadeleri arasında gidip gelmiştir. *Çilekeş* şarkısındaki “Kalan kuvvetimle oturup ağladım bu gece/hepimize ben gibilere bu şarkım hediye.” sözleri, Adnan Şenses’in, “Çok üzgünsün arkadaş, bir derdin mi var?” diyerek başlayan şarkısında, arabeskteki dinleyiciyle dertleşme geleneği de Yener’in arabesk-rap’inde yerini almış olur (Sobutay, 2013, s. 102, 103).

Piyasaya çıkmayan *Sokak Dili ve Edebiyatı*⁴⁵ albümündeki *Çilekeş*⁴⁶ şarkısı, Yener’in arabesk tavrı sürdürdüğü ilk dönem şarkılarından. İzmir’in Güzeltepe Mahallesi’nde çekilmiş bir klibe de sahiptir. Klip, Orhan Gencebay’ın *Ya Evde Yoksan* şarkısı çalarken hareket halinde olan bir dolmuşun içinde başlar. Klipin başlangıcında ekranda Yener’in ve şarkının altyapısını yapan DJ’in ismi yazdıktan sonra “Büyük üstad Orhan Gencebay’a saygılarımla” yazısı belirir. Bu ana kadar bir arabesk şarkısının klipi gibi duran görüntü, müziğin değişmesi, sert bir rap beat’inin girmesi, grafitisi yapılmış “Çilekeş” yazısının görünmesiyle ve üst üste “çilekeş” diye bağırın Yener’in sesiyle birlikte değişir. Yener’le birlikte, bol giyimli kişiler bir sokağın başından yürüyerek gelmektedir. İzmir’de bir gecekondu mahallesi olan Güzeltepe’de amatör bir kamerayla çekilen klip sert geçişlere sahiptir. Yer yer mahallesinde top oynayan, misket (bilye) oynayan çocuk görüntüleri de vardır. Klip biterken, “Tüm varoşlara selam olsun... Sokak Dili ve Edebiyatı – Yener” yazısı belirir.

Şarkıyı sert tavırla söyleyen Yener klipte de oldukça sert görünmektedir, kaşları çatıktır, öfkelidir. Şarkı ve klip bu nitelikleriyle izleyenin ürkmesine ve görüntüdeki kızgınlığa dikkat kesilmesine neden olur. Klipin de başında çalan Orhan Gencebay’ın *Ya Evde Yoksan* şarkısından sample alan Yener, şarkıda da direkt bir anlatım tercih etmiştir.

Çilekeş! Çilekeş! Çilekeş!
Mekân varoşlar hayatlar harap
Köşe başlarında cıgara ve şarap
Yırtık bir çorap, eski bir ayakkabı
Kollar façalı, kaşlar çatık
Kafalar hep atık, peynir ekmek katık
Hayatlar dağınık, umutlar çalınık

⁴⁵ Albüm 2000’lerin başında düşünüldü; ancak piyasaya çıkmadı. Bu tez hazırlanırken Yener’in albümü çıkartacağı haberi yayıldı ve tez bittiği sırada albüm piyasaya çıktı. Zamansal olarak uymadığı için, bu albümden şarkılar tezde kullanılmadı.

⁴⁶ Erişim linki: <https://www.izlesene.com/video/yener-cilekes/193656> (Erişim tarihi: 11.09.2016)

Umutsuz yaşama, dur ve bak
 Kötü film!
 Bu halde olanlar mı, onları bu hale koyanlar mı?
 Soyunlar mı, sayanlar mı gerçek?
 Garibanlar lütfeder, hayat bir role çek baron çek,
 Çile senin dert senin, sen bayramlarda sevin
 Senin yerin küflü sokaklar, her küflü sokakta bir p*ç yaşar
 Korkma paşam, yürü yürü yürü sana arabeskle-rap türü bizde gördü
 (...)

(nakarat)
 Doğan güneşler bizlere değil, açan çiçekler bizlere değil,
 Bir rüya gördüm o da güzel değil, devril kahbe kader sen devril

(...)
 Aldığım burs hayat üstüne, kafam bozuk gelmeyin üstüme
 Her gün dert çile çeke çeke, çilekeş yazdım here yere, çilekeş!
 (...)
 Gene bir gecekondu yanıyor
 Analar ağlıyor babalar ağlıyor
 Feryat figan kopuyor
 Paralı yerde, onun keyfi yerinde, parası cebinde (Allah!)
 Bize bozuk kesiyor züppe
 Dinle rapimi k*hpe, ne şerefsiziz ne de adi
 Bir peynir bir ekmek doydu karnım gene
 Giderim yoluma, değişmeyen yazgıya selam durma
 Hayalini kurma hiçbiri olmaz
 Bağırma boşuna duyan olmaz
 Durur sanma, kahpe dünya durmaz! Yeaaaa!

Yener uzun süre arabeskin klişe ifadelerini kullanarak, doğrudan bir anlatım tercih etmiştir. 2009 yılından sonra kaydettiği şarkılardaysa yeni bir dil kullanmaya başlayan Yener, daha uzun sözler yazmaya başlamış; hikâyeleşmeye şans tanıyan daha uzun ifadeler kullanarak rap müziğin imkânlarını geliştirerek, arabeskin bilindik temalarını benzetmelerle ve metaforlarla ele almıştır (Sobutay, 2013, s. 103). “Bu sayede, oluşumuna büyük katkısı olan genel arabesk-rap söylemini dönüştürmüş, genişleyen dinleyici kitlesinden aldığı olumlu tepkiyle bu türde üretim yapanlar için ulaşılması gereken yeni çitayı belirlemiştir (s. 104).”

Yener’in bazı şarkı isimlerine bakmak bile bahsedilen değişim hakkında bir ipucu verir: *Çilekeş*, *Çöktü Gece*, *Sarhoşum*, *Dostum Yok*, *Sokakta Yavaş Yavaş* ve *Küllerle Doğdum* gibi ilk dönem şarkı isimleri *Çocuk*, *Portre*, *Mimik*, *Bi Siyah Bi Beyaz*, *Kumbarada Birikenler*, *Gönlündekileri Gördüm* benzeri isimlere dönüşmüştür. Şarkılarda kullanılan arabesk motifler yerinde dursa da, Yener eski şarkılarında olduğu gibi şarkı içlerinde

bağırarak isyan etmeyi bırakmıştır. Bunun yerine anlatım zenginliğine giden Yener, örneğin yoksulluğu anlatmak için “Bir peynir bir ekmek doydu karnım gene” (*Çilekeş*), “böl ikiye kır soğanı” (*Küllerle Doğdum*) gibi anlatımlar yerine “perdesiz cama gazete örtenlerdendim (...) giyilmiş eskilerden oluştu kıyafetim” (*Donuk Mimik*), “mahalle çocuklarının günü birlik deniz gezisi / belediyenin havuzuna yasak olsa da girişi / buzlanmış kolayı dondurma diye yiyişi / hem güvercini hem de kediyi besleyişi gibi” (*Çocuk*) gibi sözler kullanmıştır. Buna ek olarak, şarkılar için çekilen klipler de gelişme göstermiştir. Profesyonel ekiplerce çekildiği belli olan klipler, şarkının içeriğiyle bağlantılı olarak kurgusal hikâyelere de sahiptir.

Yener’in bir tavır olarak ilk icracısı olduğu arabesk-rap, kürselleşme süreciyle hızlanan kültürler arası geçişkenliğe Türkçe rap sahnesindeki başarılı bir örnektir. Dinleyicileri tarafından “Yener Baba” şeklinde kabul edilen ve saygı gören Yener, içselleştirdiği arabesk öğeleri rap müzikle birçok açıdan birleştirmiştir. Bu yaşam tarzını, başı sonu belirlenmiş kapılar içinde değerlendiren yerelci-özcü kültür anlayışları bu tür kültürel formları “kültürel dejenerasyon”, “kültür emperyalizmi” veya “özentilik” gibi olumsuz yargılarla değerlendirmektedir (Sobutay, 2013, s. 104). Halbuki Yener, küresel olarak dolaşımda olan bir kültürel formu, Türkiye’ye has bir yerel kaynakla birleştirmiş; kendi kültür dünyasına uyarlamıştır (s. 104).

Yener’e bu denli detaylı yer verme sebebim, Türkiye’de ilk kez arabesk-rap yapan ve kendi söylemiyle de onu arabesk müzikten ve kültürden kopartmayan kişi olmasıdır. Ancak gerek akademik çalışmalarda gerekse bu müziğin dinlendiği çevrelerde arabesk-rap bir muammaya işaretler. Az da olsa arabesk-rap’ten bahseden akademik çalışmalar vardır. Bu çalışmalarda -birazdan detaylıca değineceğim gibi- birbirinin zıttı ifadeler yer almaktadır. Türkçe rap dinlenen çevrelerce de, arabesk-rap kimi zaman bir “apaçi” müziği olarak ifade edilmekte, kimi zaman da “Yener dışındakiler apaçidir” benzeri söylemlerle Yener ve diğerleri ayrıştırılmaktadır. Bu tip karışıklıkları giderebilmek için, bir sonraki başlığı gerekli görüyorum.

3.4.3. Arabesk-Rap vs Arabesk-Rap: Arabesk ve Rap Kesişiminde Kavram Kargaşaları

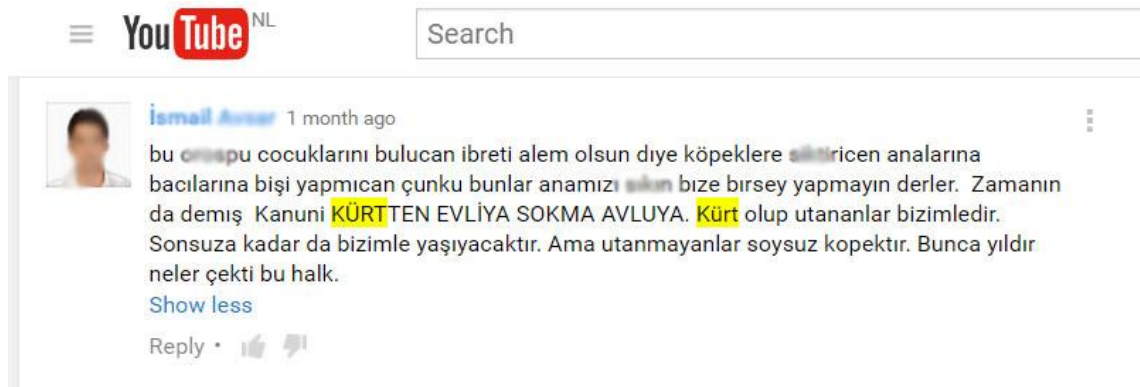
Arabesk-rap'in tanımlanmasında şu an genel olarak iki ayırım söz konusudur. Birincisi, genel olarak Türkiye'deki hip-hop kültürü içinde de kabul gören Yener Çevik tarzı arabesk-rap'tir. Türkçe rap müzikte, arabesk öğelerin zaten var olduğunu söylemişim. O yüzden, bu ilk tanımdaki arabesk-rap, Türkiye'deki hip-hop kültürüyle aynı tarihe sahiptir. İkincisi, Türkiye'deki hip-hop kültürü içinde de çoğunlukla kabul görmeyen, "apaçi" olarak tanımlanan gençlerin yaptığı arabesk-rap tarzıdır. Bu ikinci tanımlama genel olarak olumsuz algılanmakta, "kötü örnek⁴⁷" olarak gösterilmektedir.

Bu tarzın -arabesk olmayan- rapten ne farkı ya da benzerliği olduğundan, dinleyici ve üretici kitlenin kimler olduğundan bahsetmem gerekiyor: Türkiye'de arabesk-rap dinleyen kitlenin "apaçi" olarak tanımlanan kitle olduğuna dair genel bir kanı var. Apaçi kavramının Türkiye'deki kullanım sürecine baktığımızda, Osmanlı Devleti'ndeki "apaş" kelimesine denk geldiği görülmektedir. "Apaş tekkesi", hamam külhanında kimsesiz çocukların külhanbeyi olmak için geçirdikleri zorlu bir süreci tanımlamak için kullanılır (Yaman, 2013, s. 83). Külhanbeyleri, Osmanlı'da ve kısa bir süre de olsa Cumhuriyet döneminde; kendilerine ait argosu olan, giyiniş tarzıyla ve davranışlarıyla toplumdan farklı; hatta bir dönem toplum ve devlet tarafından rahatsızlık uyandıran, yankesicilik ve hırsızlıkla suçlanan, sürekli kavga çıkartan kişiler olarak bilinmeleri yaygın bir kabule dayanmaktaydı. Bu altkültür grubunun 1940'lı yıllarla birlikte tamamen yok olduğu ve kullanım olarak yerini "kabadayı" kavramına bıraktığı bilinmektedir (Demirtaş'tan aktaran Yaman, 2013, s. 83). Gene de, apaş kavramı, Türkiye'de 2000'lere kadar kullanılmaya devam etmiştir. Bilhassa 1960'lardan sonra Tommiks ve Teksas adlı çizgi romanlarda kullanılan apaçi kavramı halk arasında popüler olmaya başlamıştır. Apaçi, bu dönemle birlikte, Amerikan yerlileri ile benzeştirilerek, yol kesen, şiddete meyilli olan saldırgan biri olarak anlaşılacaktır (Yaman, 2013, s. 87). Günümüzde, apaçi denince akla kent yaşamına adapte olamamış doğu kökenli gençler gelmektedir (Tülek,

⁴⁷ Ülke TV'nin Her Kişi Niyetine 12 Aralık 2015 tarihli programına arabesk-rapçi Yener Çevik katılmıştır. Programı hazırlayanlar ve sunanlardan Mustafa Akar bu tip arabesk-rap'i "vücutta çıkan ur gibi başka yere doğru büyümüş örnek var" demiştir, gene de bu konunun araştırılmasını kıymetli gördüğünü belirtmektedir.

Programın elektronik ortamdaki erişim linki: https://www.youtube.com/watch?v=Lv0_RK5_BIM (Erişim tarihi: 28.05.2016)

2007). Apaçi kavramının karşılığı, Türkiye’de “gaspçı”, “tacizci”, “hırbo”, “cahil”, “keko”⁴⁸ gibi anlamlara gelmekte; apaçi gençler toplum tarafından kabul edilmemektedir. Bu sebeple, belli bir kesim tarafından arabesk-rap alaya alınmaktadır. Ayrıca, apaçinin tanımında geçen “doğu kökenli gençlerden” ifadesi de –her ne kadar sonraki baskılarda çıkartılmış olsa da⁴⁹ - halen dikkat çekici bir husustur. Zira arabesk-rap kötülenirken, bu müziği yapanların tamamının Kürt kökenli olduğu varsayılır. Youtube vb sitelerde, arabesk-rapçiler Kürt oldukları varsayılarak hakarete uğrarlar.



Görsel 4: Bir arabesk-rap şarkının altına yazılan yorum.⁵⁰

Bu bölümün başlığını “Arabesk-Rap vs Arabesk-Rap” yapma sebebim, biraz önce bahsettiğim “arabesk-rap apaçi müziğidir” iddiasına karşı çıkan bazı tutumların olmasıdır. Bir nevi, birbirine zıt konumlarda duran arabesk-rap tarzları mevcuttur. Bu da, arabesk-rap’in tanımını güçleştiren durumlardan biridir.

⁴⁸ Arabesk-rapçileri de “keko” tanımına dahil eden, “keko”larla alay etmek için açılmış bir blogtan alıntı: Bu a*** çocukları 6-7 kişilik gruplar halinde takılırlar götleri teke tekte kavga etmeye yemez çünkü dayak yiyeceklerini bilirler.Çoğu insan onların peçeteden sekme olduklarını düşünür doğrudur. Bunlar çok tipsiz kromagnanlar olarak da bilinir çoğu zaman saçlarını kaldırıp şahin arabalarla kız meslek liseleleri önünde toplanır kız keserler yaşları 25 ise kendilerinden en az 10 yaş küçük kızlarla çıkarlar. Son ses arabesk rap dinleyipracon keser bu mallar işte (Erişim linki: <http://kekolar.blogspot.com.tr/>) (Erişim Tarihi: 16.08.2016)

⁴⁹ Kitabın ilk baskısında apaçi gençler için vurgusu yapılan doğu kökeni, diğer baskılarda çıkartılmıştır. Sonraki baskılarda apaçilik, üst sınıflara özenip imitasyon kıyafetler giyinen yoksul gençler olarak tanımlanmıştır. Kitabın yazarı Levent Tülek’e bu değişimin nedenini mail yoluyla sorduğumda bana şu yanıtı gönderdi:

İlk baskıda yalnızca apaçi değil birçok başlıkta 80 sonrası göç etkisine vurgu yapılmıştı. Üçüncü baskıda editörümle gördük ki sadece Anadolu’dan göç değil, kentleşememe sıkıntısı ile sadece periferi bölgelerde değil kentlerin sosyoekonomisi yüksek yerleşimlerinde de aynı değişimi gözlemledik. Çünkü artık mesele göçle ilgili değil daha geniş kapsamlı bir soruna dönüşmüştü. Bu bakımdan sadece o maddede değil birçok maddede düzeltmeler ve yenilikler yaptık (Levent Tülek, özel görüşme, 2 Ağustos 2016.)

⁵⁰ Şarkıya erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=6UksRs7Wa7A> (Erişim tarihi: 19.07.2016)

Gerçek Olduğu İddia Edilen Arabesk-Rap

Bunlardan ilki, arabesk-rap'in gerçek icracıları tarafından yapıldığı zaman apaçi müziği olmaktan çıktığı iddiasıdır. Bunu yapan kişinin de detaylıca anlattığım Yener Çevik olduğu iddia edilmektedir. Örneğin, *alkislarlayasiyorum.com* sitesinde Yener'in paylaşılan iki şarkısının başlığı şöyledir: *Gerçek Arabesk Rap (Yener Çevik – Çocuk)*⁵¹ ve *Arabesk Rap'in Üstadı Olmak – Yener – Çöktü Gece*⁵²



Görsel 5: Yener'in "Sarhoşum" adlı parçasının altına yazılan, Yener dışındaki tüm arabesk-rapçiler apaçiliğe yakın anlamıyla kullanılan kekoların yaptığı ifade edilmiştir.

Apaçi Arabesk-Rap'i

Genel olarak arabesk-rap deyince akla gelenlerden ikincisi ise, arabesk-rap'in yarattığı yaşam tarzı, tüm veçheleri ile "apaçilik" olarak adlandırılmakta ve apaçi denen kişi de, bu tarzı üreten ya da dinleyen kişi olarak gösterilmektedir. Şarkılara çekilen videoların düşük kalitede olması, isyan etme biçimleri ve isyan ettikleri şeylerin basit ve sığ olarak algılanması gene "apaçilik" olarak gösterilmektedir. Ancak tüm bunlar, apaçiliğin göstereni olarak görünmektedir. Yani apaçilik yakıştırması, orta ve üst-sınıflar tarafından yapılmaktadır (Göksoy, 2013, s. 96). Apaçi gençlikle ilgili yapılmış bir çalışma olan *Apaçi Gençlik: Gençlerin Toplumsal Davranış ve Yönelimleri: İstanbul'da "Apaçi" Altkültür Grupları Üzerine Nitel Bir Çalışma* (2013) kitabına bakıldığında, kendini apaçi olarak tanımlayan gençler arasında arabesk müziğin yaygın olduğu arabesk-rap'in tercih edilmediği belirtilmektedir. Görüşme yaptığım arabesk-rapçiler

⁵¹ Şarkıya erişim linki: <http://alkislarlayasiyorum.com/icerik/239816/gercek-arabesk-rap-yener-cevik-cocuk> (Erişim tarihi: 10.01.2016)

⁵² Şarkıya erişim linki: <http://alkislarlayasiyorum.com/icerik/112350/arabesk-rapin-ustadi-olmak-yener-coktu-gece> (Erişim tarihi: 10.01.2016)

dışında, grup görüşmesi yaptığım arabesk-rap dinleyen gençler arasında da hiçbiri kendini “apaçi” olarak tanımlamamakta, buna karşı çıkmaktadır.

Ekin Can Göksoy (2013) “*Bir Altkültür Tezahürü Olarak Arabesk Rap*” başlığıyla yayınladığı yazısında, bu müziğin ne olduğunu anlamak için iki ayırt edici özelliğin dikkat çekici olduğundan bahseder. Bunlardan ilki biçim, ikincisi ise içeriktir (s. 93). Göksoy, biçim olarak arabesk-rap’ın amatörlüğüne dikkat çeker. Klipler Windows Movie Maker gibi ücretsiz programlar vasıtasıyla düzenlenir yahut kamera kapat/aç tekniğiyle kamera kurguları yapılır. Göksoy’un belirttiği gibi, sözler de arabesk müzikteki gibi isyankârdır; bu isyan da karşılıksız aşka, kadere, talihe, kötü şansa yöneltilmiştir. “Kabarık, dik, karışık, yüksek oranda jöle ile sabitlenmiş saçlar; sahte altın ya da gümüş kolyeler, yüzükler, bileklikler; sahte pırlanta küpeler ile güneş gözlükleri arabesk rapçilerin orta sınıf alıcı tarafından “apaçılık” olarak çözülen özellikleridir” (s. 94). Karşıt-söylem olması, isyankâr bir karakteri olmasına rağmen arabesk-rapin karşıt-kültür olarak ortaya çıkamadığını iddia eden Göksoy, arabesk rapçilerin hiçbir baskın ideolojiye muhalefet edemediklerini, isyan ettikleri şeyin hayatlarının ilk görünür katmanı olan aşk acısı, fakirlik gibi şeyler olduğunu, onlara yol açan sebepler olmadığını ekler (s. 95-96).

PAPEL HIP HOP FESTIVAL ANKARA
 powered by Voodoo Records
 28.12.14
 11.00 - 17.30

AgarB	ALLAME	ANIL PİYANCI
ARCEYFEZA	CEMFADE + PENZ	DE STYLE
EYPIO EX-7-83	JAGGED	JOKER
NO-1 TRIBUTE	RICHFLOW	ŞANSAR SALVO
Sürböz	TANKURT MANAS	YENER ÇEVİK

BOSSLINES PAPEL
 BERKER - OLD G - BANEVA - LAVSI - HİDD - SOFU - ENDORFIN

ÖNGRUPLAR
 DOTHE - MACROL - HAWK - RESGUEL - MOVIRA
 FOWLER/DOGUS - PERSEUS - ROWDEZ

KONUKLAR
 ALI DAIYI - ÇAGDAŞ - SINYOR - MEFAT

Çankaya Belediyesi Yılmaz Güney Sahnesi
 Genel Gözetim Cad (Mataşpa Park Altı) - Mataşpa Camii Karşısı - Çankaya / Ankara
 0(506)9875756

ÇANKAYA BELEDİYESİ VEE ÇEVRE, KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI

Görsel 6: Yener'in de yer aldığı bir konser etkinliğinin afişi.



Görsel 7: Apaçi rap'i olduğu ifade edilen arabesk-rap'ten bir konser afişi. Görsel X'teki afişe bakarak aradaki birçok farkı görmek mümkün. Tasarım, konser mekânı, müzisyenlerin ismi; hepsi farklı bir yere işaret ediyor. Bu görselde afiş tasarımı ve font seçimi gayet sıradanken, bir önceki afişin estetik olabilmesi için gayet çalışılmış durumda. Apaçiliğe özgü büyük-küçük harf yazı (QaRizMa Rap) örneği bu afişte varken, diğer afişte bütün fontlar müzisyenlere özel tasarım şeklinde. Bir önceki konser afişinde konser mekânı Ankara/Çankaya Belediyesi'nin bir sahnesi iken, diğeri bir türküevi. Bir önceki konser etkinliğinin sponsorları mevcutken, arabesk-rap konseri için böyle bir durum söz konusu değil.

Arabesk-Rap'i Tanımlama Çabası

Arabesk-rap üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olmasından kaynaklı bu kavrama dair kesin bir tanımlama da bulunmamaktadır. Yapılan çalışmalarda bilhassa arabesk-rap ve apaçilik arasındaki bağlantının kurulmasıyla ilgili problemler bulunmaktadır. Gene de çalışmaların ortaklaştıkları bazı hususlar mevcuttur. Arabesk-rap üzerine özel olarak bir çalışma hazırlanmamış olsa da, bu müziğe kısaca değinen bazı çalışmalar mevcuttur. Bedirhan Karakurluk (2012), *Storytelling Technique in Turkish Rap Music: A Music*

Video isimli çalışmasında Houston Baker'dan yaptığı alıntıyla rap müziğin kentli siyahilere özgü bir “tarz” olmaktan ziyade, bir hakikat performansı olduğunu ve bu sebeple siyahilerin ortaya çıkarttığı rap müziğin bir tarzdan fazlasını ifade ettiğini söylemektedir. Türkiye’de de, arabesk-rap, Baker’in bahsettiği bir özelliğe sahiptir. Zira Karakurluk’un Yener ve Cashflow gibi arabesk-rapçi olarak tanımladığı müzisyenler, kendi hayatlarını ve varoşların gündemini rap müzikle dile getirmektedir. Amerika’daki politik rap’ten farkı, arabesk-rap’in otoriteye değil de kadere karşı bir isyanı söz konusudur (s. 15-16).

Meriç Sobutay (2013), *Yurttan Genç Sesler: Türkiye’de Rap Müziğin Bazı Yerel Motifleri* isimli çalışmasında, Yener’in ortaya koyduğu arabesk-rap tarzının bir hakikat performansı olduğunu öne sürerek, “kültürel dejenerasyon”, “kültür emperyalizmi” veya “özentilik” gibi olumsuz yargılarla değerlendirmekte olan bu tarzın içinde barındırdığı yerel anlamlara dikkat çeker (s. 104). İsyanın kökenine ya da nereye yönlendiğine değinmek yerine, Sobutay, Yener’in yıllar içinde nasıl bir gelişim izlediğini anlamaya çalışarak Yener’in gelişimindeki başarıyı izler. Haliyle Sobutay için arabesk-rap, Karakurluk’un kısaca değindiğinden çok daha fazlasını barındırır. Göksoy (2013), Türkiye’deki arabesk-rap ortamını daha dar biçimde ele alarak, arabesk-rap’i apaçilere özgü bir tarz olarak ele alır. Bu bağlamda, Yener ve diğer örnekleri es geçerek, arabesk-rap’in apaçilikle bağını inceler ve hatta arabesk-rap’i bu dar kapsamda tanımlar. Benzer şekilde Özge Tıgılı (2012), *Subculture Formation Of Precarious Working Class Youth In Turkey: A Field Research On The Case Of ‘Apaches’ In Ankara* isimli çalışmasında, Ankara’daki apaçi gençlik üzerine yaptığı çalışmada arabesk-rap’in doğrudan “apaçi müzik” olarak tanımlanabileceğini söyler. *Tektonik müzik* kültürü ile arabesk-rap’i aynı şekilde ele alan yazar, bu müzikteki kaderciliğe vurguda bulunur.

Arabesk-rap’in şimdiye kadar yapılan çalışmalarda ele nasıl alındığına değindikten sonra, bu bölümde yazılacak olan tanımlama denemelerinin olabildiğince tutarlı olması için, bu müzikle uğraşan (apaçi olarak adlandırılan ve bunun dışında kalan) müzisyenler tarafından ortaya konulan yorumlardan yararlanıyorum. Ayrıca biraz önce de değinildiği gibi, rap dinleyen kitlenin kendi içindeki tutarsız “arabesk-rap” tanımlamaları sabit bir tanımın zorluğunu ortaya çıkartmaktadır. Ayrıca, müzikal olarak nasıl bir tekniğe sahip olduğuna değineceğim arabesk-rap’in, bu tarzda olmayan müziklere de atfedildiği tespit

edilmiştir. Yani, arabesk-rap olmayan parçalar da, büyük bir kitle tarafından arabesk-rap olarak tanımlanmaktadır. Örneğin, *Heijan* isimli yaşadığı varoş mahallenin vurgusunu sürekli dile getiren arabesk-rapçinin Youtube’da sekiz milyonu geçen izlenme sayısına sahip “*Genemi Amcalar*” parçası arabesk-rap olarak tanımlanmış ve ünlenmiştir. Fakat şarkının altyapısı Amerikalı ünlü rapçi *50-Cent*’in “*Candy Shop*”’un aynıdır. İçerik olarak bakılınca da, şarkıda mahallede kullanılan uyuşturuculardan ve mahallenin gündelik hayatından bahsetmektedir. Yani apaçi altkültür grubu arabesk-rap altkültür grubu ile özdeşleştirilerek yeni bir stereotype yaratılmıştır. Bu tanımlamayı yapan kesim, Göksoy’un (2013) ifade ettiği şekilde kendini apaçilerden ayrı ve daha yüksek bir konumda gören orta ve üst-orta sınıflardır.

Arabesk-rap’i tanımlamaya çalışırken, üstte yazılan *Gerçek Arabesk-rap* ve *Apaçi Arabesk-rap*’i ayrımlarını da dikkate alarak şöyle bir yorumda bulunabilirim: Arabesk-rap, Türkiye’de, tarzın ismi Yener tarafından ortaya koyulmuş, arabesk şarkılarından sample alınarak üretilen Türkçe rap’e özgü yerel bir rap alt-türüdür. Türkçe rap’te zaten müzikal motif olarak kullanılan arabesk, çoğunlukla sadece müzikal bir süsleme amacıyla alınmıştır. Ancak arabesk müzikteki klişelerin yavaş yavaş Türkçe rap’e de geçmesiyle birlikte, salt müzikal motiften kendini ayıran bu tarz ortaya çıkmaya başlamıştır. Çoğunlukla apaçilikle birlikte anılan bu arabesk-rap tarzı, aslında arabesk-rap’i kabul etmeyen Türkiye’deki rapçiler tarafından da sıklıkla denenmiştir. Örneğin: Yener’in Türkçe rap sahnesinde arabesk-rap tavrıyla gelişim gösterdiği benzer zamanlarda, farklı rapçiler de bu tarzı denemiştir. Her ne kadar bu tarzın ismini arabesk-rap koymasalar da, müzikal motif olarak arabesk oldukça ağır basmakla birlikte müzikal tavır da buna yöneliktir. Örneğin, 2005 senesinde, İzmir’den *Cash Flow* isimli bir grup Orhan Gencebay’ın bestelediği ve seslendirdiği *Al Senin Olsun* parçasının altyapısını sample olarak kullanıp *Hayata Küstüm* isimli parçayı yapmıştır. Şarkıya, 2007 yılında, içinde bolca arabesk öğeler kullanılan bir klip de çekilmiştir. Bir otopark görevlisine kamera zoom yapmaktadır, piyango bileti satan bir ihtiyar gösterilmekte, ayakkabı boyacısı olan üstü başı paspal çocuklar kameraya bakarak durmaktadır. Akordeon çalan babasının hemen dibinde oturan bir kız çocuğu görüntülere gelmekte, ellerinde ayakkabı boyası kutuları olan iki çocuk bir mağazanın vitrinine bakarken görüntülenmekte, Galata Köprüsü’nde balık tutanlara malzeme satan bir ihtiyar görüntülere gelmekte; elinde su taşıyan küçük bir çocuk kameraya bakarak geçerken klip son bulmaktadır.

Üstelik bu görüntülerin tamamı ağır çekimde gösterilmektedir. Bu görüntüler, şarkıyı grafitili duvarların, kullanılmadığı harabeliğinden belli olan üstleri yazılı kapıların önünde şarkıyı söyleyen *Çağdaş* ve *Volkan*, yani *Cash Flow*'a eşlik etmektedir. Şarkının gidişatına klibin görüntüleri de oturunca, yoksulluk vurgusu artmaktadır. Ancak şarkının anlatısı, tam olarak neye vurgu yaptığı belirsizlik taşımakta. Uzun bir arabesk girişin ardından “yaşamak sorun oldu / hayallerim kayboldu / Cash Flow doğdu” diyerek şarkıya akıcı bir rap vokaliyle girerek rap yapma sebebini umutsuzluğa bağlayan *Çağdaş* “kömür olsun, geri giden ömür olsun / gözler dolsun, sözler acılara konsun / anam avradım olsun alırım gırtlığını / sabret, Allah'ını inkâr etme, şükret, yaşamak çok net (...) kaderim oralı; dert-çile çekmek / sokakta sürtene ekmek yok” diyerek hem bir isyan halini anlatmakta, hem de şükretmeyi tavsiye etmektedir. Şarkının nakaratında ise “her şey üst üste gelmedi mi, paralar dertleri vermedi mi / derbeder ölmedi mi, cevap verin” sözleriyle yoksulluğa vurgu yapan *Çağdaş* hemen devamında “o senin vatandaşın, askerinin / rastgele maskenin arkasına saklandın / belki aklandın çünkü haplandın / kanın akıyor koç sen de görüyorsun” diye devam ederek konuyu belirsiz bir karmaşaya doğru götürmektedir. Şarkının ikinci bölümüne geçişte, tekrar uzun bir arabesk bölümü başlamakta, ardından şarkıyı seslendiren ikinci kişi olan *Volkan* “gülmek bu kadar zor olmamalı / isyan var ama Allah'a değil / kalktım baktım pencereden dalmış gitmiş ruhum gökyüzüne / bunalımın esiri oldum çıktım / ağladım her gece tek başıma” şeklinde şarkıya girerek, bir problemi olduğunu, isyanının olduğunu; ancak bunun Allah'a yöneltmemesi gerektiğini belirtmektedir. Şarkının devamında benzer sözler kullanan *Volkan* çaresizlikten, anlamsızlıktan bahsetmiştir; ancak herhangi geçerli bir sebep de göstermemiştir. Şarkı tekrar uzun bir arabesk geçişle bitmektedir.

Benzer şekilde, Türkiye’de underground kitlede büyük bir hayranı olan *Sansar Salvo* isimli rapçi de aynı tarzı birçok rapçiyle beraber denemiştir; ancak rap dinleyen kitle arasında bu şarkıların arabesk-rap’e ait olduğu kabul edilmez. Yani underground rapçiler, biçim ve anlam olarak arabesk-rap’e çok benzeyen şarkılar üretirler; ancak dinler kitle de kendileri de ona arabesk-rap ismini yakıştırmazlar. Bu noktada, birkaç parçayla arabesk-rapçi olunmaz; arabesk-rapçi olmak, biçim olarak, yaşayış olarak “arabesk-rapçi gibi görünmeyi, yaşamayı” gerektirir. Birçok underground rapçi, esasında gerek müzikal motif olarak gerekse müzikal tavır olarak arabesk-rap alt-türüne

ait parçalar yapmış olsa da, genellikle “arabesk-rapçi” olarak anılmazlar. Zira zihinlerde, “arabesk-rapçi” olmak ile “apaçi” olmak arasında sıkı sıkıya bir bağlantı vardır. *Yok* isimli şarkıda “arabesk hayatım ancak gene de rap yapardım” diyen Sansar, zaten aslında, Türkçe rap’teki yapının arabeskten bir şekilde kopamayacağını da ifade etmektedir. Özel görüşmemizde de Sansar Salvo, arabesk-rap tarzı parçalar yaptığını kabul etmiştir.

O halde, arabesk-rap kültürünü, rap müzikten ayıran şeyler nelerdir?

- Arabesk müzikten sample alınmakla birlikte, şarkı içeriğinde de çoğunlukla arabesk klişeleri kullanılır. Şarkılar bir rap şarkısından çok, arabesk şarkı içerisine yerleştirilmiş rap müzik gibidir. Birçok arabesk-rapçi, kendisinden canlı performans istendiğinde rap şarkısı değil, arabesk şarkısı söylemektedir.
- Arabesk müzikteki, “dibine vurmak”, “kahpe kaderin mahvetmesi”, “terk eden zalim sevgili”, “imkânsız aşk” gibi klişe ifadeler çoğunlukla kullanılmaktadır. Sorunların genellikle temeline inilmez; örneğin fakirlik için isyan edilen yer kaderin kendisidir. Ancak fakirlik anlatısı başarılı bir biçimde yapılmakta; fakirlik, deneyim edilen tarafından anlatılmaktadır.
- Birçok ifade, çoğunlukla dolaysız olarak verilir. Örneğin aşk acısını anlatmak için, genellikle “aşk acısı çekiyorum” gibi, doğrudan ifadeler verilir. Uyuşturucu kullandıklarını açık açık söyler, bunu da çoğunlukla hayatın kötü koşullarına bağlarlar. Ancak bazı örneklerde daha edebi bir kullanım söz konusudur.
- Arabesk-rapçiler, rapçilerden görünüm olarak farklıdır. Düşük belli, bol kesimli kıyafetler giyinmezler. Rapçiler gibi zincirler takmaz; tam tersine tespih taşır, tespih sallarlar. Hip-hop kültüründe *kep* olarak isimlendirilen büyük şapkalar yerine, apaçilikle özdeşleşmiş renkli şapkalar takarlar. Büyük çoğunluğu *dizo*⁵³ giyim tarzına sahiptir.
- Arabesk-rapçiler, kültürel olarak da hip-hop’ın öğelerini kullanmazlar. Çoğunlukla, grafiti, tag benzeri duvar yazıları ya da dans kültürleri yoktur.

⁵³ Kürtçe de “hırsız” anlamına gelen *dizo*, Bağcılar, Esenler, Yenibosna benzeri mahallelerde “apaçi, keko” gibi giyinen gençlerin giyim kuşamına verilen genel ad. *Dizo* giyimde, spor, rahat giyim önemlidir. Bunun nedenini görüşmecilerim, hırsızlık yapan kişinin kıyafetlerinin ses çıkartmamasının önemli olmasına bağlıyor.

- Arabesk-rap şarkılarının paylaşım ağı olarak internet kullanılır. Arabesk-rapçiler çoğunlukla kendi Facebook hesaplarından ya da Youtube kanallarından paylaşım yaparlar. Birçoğunun orijinal-onaylı hesabı olmamasından ötürü ürettikleri herhangi bir parça, çoğunlukla başka üyeler (hayranlar) tarafından tekrar yüklenir. Bu aynı zamanda, herhangi bir bandrollü albümleri olmaması anlamına da gelmekte. Şimdiye kadar, bandrollü ya da bandrolsüz olarak satışa çıkmış herhangi bir “apaçi tarzı” arabesk-rap albümü bulunmamaktadır. İnternet üzerinde satışta olan herhangi bir arabesk-rap albümü yoktur. Yani, dolaşımda olan arabesk-rap parçaları için yeniden üretim mümkün değildir; arabesk-rap şarkıları bu bağlamda satışta olan bir meta değildir.

3.4.4. Arabesk-Rap'in Altkültürel Durumu

İkinci bölümde altkültür tartışmaları yaparken, arabesk-rap'in genel olarak bilinmeyen bir kültür olmasından ötürü o tartışmaların içine arabesk-rap'in altkültürel durumunu ekleyememiştim. Arabesk-rap'e genel olarak değindikten hemen sonra, onun altkültür tartışmaları içinde nerede oturduğunu da tartışmak gerekiyor. Altkültür kavramıyla ilgili şimdiye kadar kısaca şunlardan bahsetmiştim:

- II. Dünya Savaşı'ndan sonra, 1947 yılında Lee ve Gordon tarafından, ulusal kültürün içindeki bir alt tezahür anlamında kullanılan altkültür kavramı, Chicago Okulu tarafından suçla ilişkilendirilerek tartışılmıştır. Bu dönem için altkültür kavramı, ulusal kültür içinde; etnik köken, sınıf, kentli ya da köylü olma, dini inanç gibi ögelere ayrılan ama bir araya geldiğinde egemen kültüre ait işlevsel bir bütün oluşturan bir alt bölümdür.
- Ardından 70'li ve 80'li yıllarda Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi tarafından kavramın gençlik, müzik ve tarz (giyim-kuşam) arasındaki bağı sınıf temele alınarak incelenmiştir.
- 1990'lardan sonra da altkültür kavramına getirilen post-modernist yaklaşımlar, kavramın katılığına eleştiride bulunarak bilhassa gençlik ve kültür arasındaki

bağın kaygan bir zeminde olduğunu ileri sürdüğünden; tüketimin muhalif yapıyı hapsedip muhalif olmayan bir yapıya dönüştürdüğünü tartışmıştır.

Tezde inceleyeceğim arabesk-rap müzik üreten gençlerin, bütün bu bilgiler ışığında hangi zemine oturtulacağı ve arabesk-rap'ın tarz, müzik beğenileri ve kültürel yönelimlerinin nasıl bir tanımlama ile ele alınacağı bir tartışma konusudur. Abercrombie, Hill, ve Turner, bahsi edilecek grubun gençlik altkültürü olabilmesi için boş zaman, beğeni kurgusu ve akran ilişkileri özellikleri bakımından benzerliklerin olması gerektiğinden bahseder.

Bu üç özelliğin, arabesk-rap'ın konumunu altkültür olarak tanımlayıp tanımlamadığı tartışmasında ortaya çıkan problemlerin neler olduğuna bakmamız gerekmektedir. Arabesk-rapçiler, çoğunlukla eğitim seviyesi düşük, liseyi terk ettikten sonra uzun süre çalışmamış, okul okurken de okul dışında da genellikle *mahallede* vakit geçirmiş gençlerden oluşmaktadır. Arabesk-rapçiler, kendi giyim tarzlarını, *apaçi*⁵⁴ olarak adlandırılan, kendilerine sosyoekonomik olarak en yakın duran bu gruptan alırlar. Ancak bu noktada post-altkültürel yaklaşımlardaki katı olmayan beğeni değişimleri de önemlidir. Yani kendilerine ait kültürleri de saklamak isteyerek, esasında görünüş olarak muhalif bir yere işaret ederler. Yani, tespih sallayarak, arabesk söyleyerek, rapçi gibi görünmeyerek arabesk-rap yapıyor olmaları dâhi muhalif bir tarza işaret eder. Altkültür grubu olmanın niteliklerinden biri olarak altı çizilen muhalif olma durumu, arabesk-rapçilerde mevcut düzene ve egemen kültüre, yoksulluğa⁵⁵ ve yoksulluğun getirdiği eşitsizliklere⁵⁶, dışlanmaya⁵⁷ ve okuma fırsatlarının olmamasına (vd.) karşı bir var olma çabasında kendini gösterir. Aynı grup içerisinde bu var olma çabasına karşılık, bir yandan da orta-üst sınıf gençliğin ürettiği kültürel ürünlere gösterilen ilgi; ancak bunun karşısında maddi imkânsızlık kendine farklı bir tüketim alanı açar. Arabesk-rapçiler, orta-üst sınıfın imitasyon ürünlerini⁵⁸, apaçi gençliğe benzer şekilde tüketirler,

⁵⁴ “Apaçi gençlik” ile ilgili detaylı bir çalışma için bkz: Yaman, Ö. M. (2013), *Apaçi Gençlik*, İstanbul: Açılım Yayınları

⁵⁵ Her ne kadar isyan edilecek yerin adresi var olan bir sistem olmasa da, yoksulluğa karşı isyan kendini genelde kader mefhumunda gösterir.

⁵⁶ Bu durum genellikle fakirlik yüzünden karşılık alamadıkları karşılıksız aşk üzerinden belirir.

⁵⁷ Dışlanmanın temelinde kentte yabancı olmak, yoksul olmak, göç yüzünden yaşanan uyumsuzlukların kendi mahalleleri dışında halen devam ediyor olması gibi sorunlar vardır.

⁵⁸ Sahte Nike ayakkabı, sahte Adidas tişört gibi ucuz ürünler giyerek, punk, teddy boy gençlik kültürlerinin tersine kıyafetleriyle simgesel bir direnişi değil öykünmeyle ortaya çıkan bir tüketim kültürünün parçası haline gelirler.

bu noktada apaçi gençlik ile bağlantıları mevcuttur ve benzer şekilde bir tüketim kültürünün parçası haline gelirler.

Arabesk-rapçilerin gençlik altkültürleriyle bağının apaçi altkültür grubunu nitelendirirken *altkültür iddiası olmayan bir altkültür* ifadesini kullanan Yaman'ın (2013, s. 61) işaret ettiği duruma benzerlik gösteren bir konumu vardır. Cohen işçi sınıfı ya da göçmen gençlerin yaşadığı dışlanmaya ve çaresizliğe karşı benzer ifade biçimleri geliştirdiklerine dikkat çekmiştir. Arabesk-rapçiler de, benzer şekilde yaşadıkları dışlanmaya karşı geliştirdikleri ortak dil pratiğini benzer kültürel-müzikal hazlarla besledikleri arabesk-rap'i kullanarak bir çıkış yolu arayışındadırlar. Hepsi “varoş çocuğu” olduğunu söyleyen arabesk-rapçiler, bölgesel farklılıkların getirdiği çeşitliliğe rağmen, kendilerine özel benzer ifadeler kullanmaktadırlar. Örneğin, İstanbul'da polis için “amcalar” ya da “zarbo” denirken, İzmir, Adana gibi farklı bölgelerde de benzer ifadeler kullanılmaktadır. Zira bu ifadelerin çoğu arabesk-rapçilerin kendi yaratımları olmasından değil, ortaklığın “varoşluk” üzerinden kurulmasıyla ilgilidir. Bennett'in vurguladığı bütüncül ve uyumlu yapısı yıkılmış geçişken bir altkültür varlığının tersi bir durum söz konusudur arabesk-rapçiler için.

Altkültür tartışmaları içinde yer alan, bir bölgeye özel müzik sound'ını tanımlamak için kullanılan (örn: Sivas Rock Scene⁵⁹, İzmir Rock Scene⁶⁰ vs.) scene kavramı içine arabesk-rap'in dâhil olup olamayacağı tartışma konusudur. Örneğin, arabesk-rapçiler, *Burası Bağcılar*, *Burası Esenyurt*, *Burası Adana*, *Burası (Eskişehir) Arjantin*, *Burası Sultanbeyli*, *Burası Denizli (vd.)* bölge belirten, o bölgenin/mahallenin hikâyelerini anlattıkları şarkılar yapsalar da; bölgesel bir sound'a ve jargon farklılığına sahip değildirler. Yani, örneğin Adanalı arabesk-rapçi, ürettiği parçalarda kendi yereline ait ifadeleri şarkı sözü olarak dile getirirse de Gaziantep'li bir arabesk-rapçiden apayrı bir dil kullanmaz. Arabesk-rap için esas ayırım, rap müzikle, rap müziğe ait sözel ifadelerle yaşanmaktadır. Arabesk-rap, rap müzikten çok, arabesk müziğe yakın bir dil kullanır. Bu yüzden örneğin arabesk-rap, rap gibi “sert” değil de, arabesk gibi “damardır”.

Scene kavramı, belli gruplara ait özellikleri taşıyan yerel türleri incelemek için yapılan etnografik çalışmalarda kullanılır. Kavram, belli müzik türlerinin, belli insan grupları

⁵⁹ Detaylı çalışma için bkz: (Dönmez & Özaltunoğlu, Geleneksellik ve Modernite Geriliminde Sivas Rock Scene, 2014, s. 43-74)

⁶⁰ Detaylı çalışma için bkz: (Erol, Müzik Üzerine Düşünmek, 2015)

arasında belirli üsluplarla nasıl üretildiği ve tüketildiğine ilişkin olayları inceler. Scene analizlerinde coğrafi sınırın çizilmesi önemlidir. Arabesk-*rap*, coğrafi sınırlılığı Türkiye özelinde kalan bir yapıya sahip olduğundan, scene kavramıyla arabesk-*rap*'i açıklamak bu bağlamda yetersizdir; ancak öte yandan da scene kavramı ile arabesk-*rap*'in Türkiye'ye özel olduğunun altı çizilebilir. Yani, scene bağlamında, *Türkiye Arabesk-Rap Scene* varlığından söz etmeye çalışabiliriz; ancak bu tanımlamanın yetersizliği, başka bir arabesk-*rap scene*'in olmamasından kaynaklanır. Demin bahsi geçen Adana, İzmir, İstanbul vd. arabesk-*rap* soundları arasında da ciddi farklar söz konusu değildir. Esas fark Türkiye rap müzik sahnesindeki ayrışmadır. Coğrafi farklılık mevzuu arabesk-*rap*'te merkez-çevre farklılığıdır. Şu an popülerleşen Türkçe rap merkez ise, arabesk-*rap* çeperdir. Yani, Türkçe rap popülerleşip müzik endüstrisindeki herhangi bir müzikle aynı özelliklere sahip oldukça, arabesk-*rap*'in altkültürel özellikleri daha da katı biçimde kendini göstermektedir.

Gençlerin sınıfsal ve cemaat olarak değil de müzikal haz ve estetik duyarlılıklar temelinde bir araya gelmesini ifade eden scene kavramı, bu noktada da arabesk-*rap* analizinde tek başına yetersiz kalmaktadır. Arabesk-*rap*çiler için müzikal hazlar önemlidir elbette; hatta müzik beğenileri orta-üst kesim gençlerin müzikal zevklerini dışlamak üzerine de kuruludur. Onlar için arabesk halen en önemli müzikal zevktir; ancak bir araya gelmeleri, bir cemaat oluşturmaları ilkin müzikal hazdan ziyade sınıfsaldır. Zira daha önce de Bourdieu'nün kavramlarıyla düşünüp değindiğimiz gibi arabesk müzik bu gençler için beğeniden ziyade işlevsel bir yere sahiptir. Arabesk dinlemeyi seçmemişlerdir; onun içine doğmuşlardır. Bu beğenileri aynı zamanda sınıfsal bir yere de işaret etmektedir.

Bennett tarafından, gençlik kültürünü müzikal beğeni ve tarz etrafında yeniden değerlendirmek için geliştirilen yeni kabileler kavramı, scene kavramı gibi, araştırmacının konuyla ilgisine bağlı olarak tercih edilir. Yeni kabileler kavramında bilhassa gençlik grubunu oluşturan bireylerin heterojen yapıda olması önemlidir.

Arabesk-*rap* yapan gençler, İngiliz Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin tanımladığı katı bir altkültür grubuna işaret etmez; ancak scene ya da yeni kabileler kavramlarının esnekliğini de tam olarak taşıyamaz. Bu sebeple, Yaman'ın (2013, s. 61) apaçi gençler üzerine yaptığı tanımlamadaki gibi, ben de arabesk-*rap* yapan gençler için, kimi

durumlarda esnek (örneğin tarz) kimi durumlarda da katı (örneğin kimlik) bir altkültür kavramı kullanmayı tercih ediyorum. Yani arabesk-rap'i anlayabilmek için hem İngiliz Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin geliştirdiği altkültür kavramını hem de o kavrama eleştiri olarak getirilen post-alkültürel yaklaşımları birlikte düşünmemiz gerektiğini düşünüyorum.

David Hesmondhalgh (2007, s. 21-40), altkültür, scene ya da yeni kabileler kavramlarının bir arada kullanılmasıyla ilgili yaptığı çalışmada, Hall'ün *articulation* (eklemlenme) kavramının kullanılmasını önermektedir. Hesmondhalgh'in önerdiği *genre* (tür) kavramı, bir grubu ürettiği müzikal formun ne olduğu ve onun ardında yatan politik, ekonomik vd. nedenlerin de araştırılmasını kapsamaktadır (2007, s. 32). Tek başına tür kavramı da, bir altkültür grubun ürettiği müzikal formun kapsamının araştırılmasını açıklamakta yeterli değildir. Gene de altkültür kavramını araştırılan müzik ve topluluğa göre değişebilecek başka kavramlarla bir arada kullanmak iyi bir başlangıç noktasıdır. Yani, arabesk-rap, bir Türkçe rap alt-türüdür; ancak kendi başına ayrı bir altkültürdür.

Velhasıl arabesk-rap için, post-alkültürel teorinin son yirmi yıl içinde bize sağladığı scene, yeni kabileler gibi kavramları da tamamen terk etmeden, Hebdige'in de "cut 'n' mix" tanımlamasını ödünç alarak, eklektik bir "arabesk-rap kes karıştır altkültürü" kavramını kullanabiliriz. "İstirap çeken" yoksul siyahîler için kes karıştır tekniğiyle ortaya çıkan rap gibi (Hebdige, 2003, s. 188); arabesk-rap de ıstirap çeken, arabeskle büyüyen yoksul bir kesimin öfkesini göstermesinin benzer bir yoludur. Farklı müzik ve giyim tarzlarını kes karıştır yapan arabesk-rapçiler, ortaya hip-hop'un ustası olarak bilinen DJ Kool Herc'in yöntemiyle kendi kültürlerini koymuşlardır: "Her kim ki öfkesini olduğu gibi gösterir, kalben dostumdur (Aktaran Hebdige, 2003, s. 187)."

4. YÖNTEM

Çocukluğundan beri İstanbul'un kenar mahallerinde yaşamış biri olarak, arabesk müziği ona dair birçok kavram hayatıma girmeden önce gündelik hayatımın bir parçası olarak deneyim ettim. Evde, dükkânda, dolmuşta sürekli dinlenen bir müzik türü olarak deneyimledim. Babamın tekstil atölyesinin bulunduğu, gürültülü iş makinelerinin bir an bile susmadığı dört katlı geniş iş hanında her atölyede son ses şarkılar acı acı çalardı: *Çaresizlik içindeyim, karanlık dünyama hiç ışık tutan olmadı. Ömrüm hiç gibi geçti, derdin ne diye soran olmadı*⁶¹ gibi sözlerle hayatın büsbütün felaket içinde olduğunu söyleyen, çaresizliği hiç çekinmeden anlatan şarkılardı bunlar. Ya da sitemi, çaresizliğin sebebini tanrıya yönlendiren şarkılar çalardı çalışma mesaisi belli olmayan atölyelerde: *Yıllardır soruyorum bu soruyu kendime, Allah'ım bu dünyaya ben niye geldim (...)* *Katlanmayı bilmeyen aşkı çekemez, aşka mahkûm edilen garip gülemez.*⁶²

Babamın atölyesi, İstanbul Topkapı'da eski dolmuş durağının olduğu, her dolmuşun Bağcılar, Zeytinburnu, Şirinevler, Yenibosna gibi (bazıları o dönem için şehrin çeperinde bulunan varoş bölgelere) yolcu taşıdığı yerdeydi. Bu semtlere seneler evvel müstakil ya da apartman tipi gecekondular yapılarak taşınmış insanlar, dolmuşlarla şehrin merkezindeki iş sahalarına gidip geliyorlardı. Dükkânda dinlenen arabesk, arabeskin kelime anlamı gibi, iç içe geçmiş, karmakarışık haldeki Topkapı dolmuş durağından bir kaos halinde yükselir, evlerine giden insanlara yollarda eşliğe devam ederdi. Yani özellikle bu bölgenin insanları için, ben de dâhil olmak üzere arabesk “buraların” müziği idi. Seneler sonra fark ettim ki, mahallede, bakkallarda çalan, arabalardan – halen- son ses en çok dinlenen müziklerden biri olan, yani “buraların” olan arabesk, içselleştirdiğimiz, “buraların ve buralarda yaşayan insanların” içselleştirdiği bir habitusa işaret ediyordu. İlahi dışında müzikal hiçbir şey dinlemeyen, günah olduğunu düşünen,

⁶¹ Arabesk müziğin önemli söz yazarı ve bestecilerden Mustafa Sayan'ın *Ölüyorum Kederimden* isimli şarkısı. Şarkı birçok isim tarafından yorumlanmış; ancak bilhassa Müslüm Gürses ile popülerleşmiştir.

⁶² Arabesk müziğin önemli bir diğer söz yazarlarından Cengiz Tekin'in *Neden Saçların Beyazlamış Arkadaş* isimli şarkısı. Şarkı birçok isim tarafından yorumlanmıştır; ancak bilhassa Adnan Şenses ile popülerleşmiştir.

dindar bir insan olan babam bile Ferdi Tayfur'a içlene içlene eşlik ederdi: *Gece hayatım bitti, kadehi yere attım, beni kutlamalısın, sigarayı bıraktım.*⁶³

Seneler sonra, 2005 gibi, mahallede arabeske hem benzeyen, hem de bir yanıla tamamen farklı olan müzikal bir biçim duymaya başladım. Çok sevdim, üstelik ben de bir dönem bu müziği ürettim. Gene arabeskti, gene acıklıydı, gene aynı mahallelerde dinleniyordu; ancak artık rap müzikle katık olmuş, yeni bir biçim almıştı. Zamanla oturan o tarzın ismi, arabesk-rap idi. Benim babam (ve bu kuşak) arabesk-rap'ı kolayca benimseyememiş olsa da, “arabesk furyasına” kapılmışların çocukları bu tarzı anında kapmış, söylemeye başlamıştı: *Baksana etrafına ezildin / sen bu uzun ince yolda atıldın bir çöp gibi kenara.*⁶⁴ Yavaş yavaş bütün mahalleyi, İstanbul'un Bağcılarını, Yenibosna'sını, İzmir'in Güzeltepe'sini, Adana'nın Sarıhamzalı'sını, Gaziantep'in Şahinbey'ini saran, benzer şekilde Türkiye'nin birçok bölgesinden de sesini yükselten arabesk-rap, kapalı bir biçimde, birbirine benzer mahallelerde ve birbiriyle sosyoekonomik biçimde benzerlikler gösteren insanlar arasında yayılıyordu.

İstanbul'da doğmuş ve büyümüş olsam da, belki tipik bir “oralı” yani “kenar mahalleli” olma durumundan olsa gerek, kendi mahallemden ne Taksim'e ne de Kadıköy'e gitmişliğim vardı. Bu yerler benim için yabancıydı. Annemin mücadelesiyle, başarısız olduğum, devamsızlık yaptığım için atıldığım liseden alınıp başka bir liseye gönderilmiştim. *Kendime çekidüzen verecek, serserilik yapmayacaktım.* Gene annemin beni zorlamasıyla liseyi sınıfta da kalarak 2006 senesinde bitirmiştım. (Mahallemdeki arkadaşlarımın çoğunun liseden atılıp yavaş yavaş köşe başlarının müdavimi olduğunu düşünürsek, bu konuda şanslıydım.) 2008 senesinde, gazeteciliğe ilgimin olmasıyla birlikte üniversite okumaya karar verdim ve o sene kazandım. Doğru düzgün ilk kez semtimden çıkıp farklı semtlere gitmeye, koca şehrin mahallemden (ve benzer mahallelerden) oluşmadığını görmeye başladım. Fakat üniversite benim için tam anlamıyla kimlik çatışmalarının yaşandığı bir yerdi. Elbette hikâyesi benimkine benzeyen insanlar oluyordu; fakat değil arabesk-rap dinlememek, bu müzikten iğrenmiyor, onu komik bulmuyor olmam dahi garipseniyordu. Velhasıl, ilk kez, kendi mahalleme has bazı niteliklerin aşağılanmasıyla karşılaşılıyordum: Arabesk-rap aşağılık

⁶³ Buna sadece, arabeskin geniş bir kitle tarafından dinlendiğine dikkat çekmek için değindim.

⁶⁴ *DJ Akman*'ın *Tehlikeli Madde* ile birlikte 2004 yılında yaptığı *Aşka İnanma* isimli arabesk-rap parçası.

bir müzik türüydü. Arabesk dinlenebilirdi, o da belki içki sofrasında; ancak arabesk-rap tamamen gereksizdi. Bir süre, bunu ben de kabul ettim. Bu aslında habitusuma yeni yeni eklenen “üniversiteli” statüsünün gerektirdiği niteliklerden biriydi: Dışlayarak beğeni oluşturmak. Bunu elbette kasıtlı olarak yapmıyordum, çevrem değiştikçe ben de değişiyordum.

Üniversiteye gitmeye başlayıp sosyal çevrem değişmesiyle birlikte, arabesk-rap’ın oldukça aşağılanan bir müzik kültürü olduğunu gördüm. Şarkılarda geçen birkaç söz üniversitedeki arkadaşlarımın diline dolaşıyor; ama bunu dalga geçmek için söylüyorlardı. Arabesk-rap şarkılarının kliplerini açıp alay ederek izliyorlardı. Gerçi durum halen böyle, arabesk-rap üzerine çalıştığımı öğrenince insanlar ilkin alay ediyorlar.

Arabesk-rapçilerin yanı sıra, bu müziği dinleyen ya da dinlemeyen birçok farklı kişiyle, farklı bakış açıları geliştirebilmek için sahayı geniş tutmaya çalıştım. Birçok kişi, müzikle alakası olsun olmasın, arabesk-rap denince yüzünü ekşitiyor, gülüyor, alay ediyor. “Saçma”, “gülünç”, “iğrenç”, “vasat”, “zevksiz”, “apaçi müziği” gibi kelimeler geliyor insanların aklına arabesk-rap’ten bahsedince. Arabeskin başına gelen, arabesk-rap’in de başına geliyor. Hepsi bu çıkarımlara birkaç şarkıdan varmış; hiçbiri arabesk-rap dinlemiş değil. Arabeskle ilgili yapılan tartışmalar zamanla önemini yitirse de, arabeskin “kaderine” bu kadar çok benzeyen bir türün ortaya çıkması ilgi çekici. Bir nevi, arabeskin yükünü devralıp taşımaya devam ediyor arabesk-rap. Arabeskin küçümsenmesi, “yüksek kültüre ve sanata” sahip olmadığı düşünülen bu kitlelerin, bir kez daha mahkûm edilmesi ve mevcut hâkim kültürel iktidarın ekmeğine yağ sürülmesi anlamına geliyor (Özbek, 2013, s. 10). Aynı şey, bu dışlanmaya maruz kalan kitlelerin bir kuşak sonrasında da kendine yer buluyor: Arabesk iyi bir müzik ama arabesk-rap kültürsüzlüğün müziği oluveriyor.⁶⁵

Her tez ya da çalışma, içinde yazıldığı ortama bir yanıt veriyor. O ortamda yaygın olarak, arabeskin, yoz, zevksiz, vulger, kadercı ve yanlış bilinçli olduğu ya da en iyi haliyle 'demek ki toplum olarak bu rezilliği hak etmişiz, ama yine de bu arabeski kabul etmek zorundayız, çünkü artık var ve bizim toplumbilimsel ilgimizi bekliyor' deniyordu. Ben de dolayısıyla, topyekun kadercı diyorsunuz, ama bunları birkaç şarkı sözünden çıkartıyorsunuz, hayır, bakın coşku ve direnmeden de bahsediyor, dedim. Yani tezimde bir

⁶⁵ Hem internette rastlanabilecek, hem de yaptığım bazı görüşmelerde sıklıkla duyduğum cümle.

tür, 'ötekinin gözü altında' horgörülen, ezilen bütün toplumsal sınıf ve kesimlerin başkaldırırken öncelikle yaptığına benzer bir şeyi yapmış oldum: Hayır! 'Bütün işçiler iyidir', 'şişman güzeldir' der gibi, 'arabesk, kadercı değildir' dedim. Ya da, daha baştan arabeski 'sanat değil ve yoz' diye adlandırıp, anlama dışı bırakıyorsunuz demek istedim (Özbek, 2013, s. 11, 12).

Özbek, arabesk üzerine çalışma nedenini böyle ifade ediyor. Esasında, Özbek'in arabeskle kurduğu ilişkiden⁶⁶ farklı yerlerde dursak da, benim de arabesk-rap çalışma amacımın ardında yatan benzer bir şey var. Ben de benzer şeyleri arabesk-rap için söylüyorum. Bu müzik türünün "müzikal" olarak "vasat" olduğunun iddia edilmesi, onun içeriğinin göz ardı edilmesine sebep olmamalı. Arabesk-rap'in, iyi ya da kötü olmasının çok ötesinde, içeriğinin bize göstereceklerinin olduğuna inanıyorum.

Evet, arabesk-rap dinlemesi kolay bir müzik değil. Sürekli bir isyan vurgusu, bağırın çağırın vokaller, iç karartıcı bir dünya anlatısı, adaletsiz davranan bir kader mefhumu, çoğunlukla düzgün kaydedilmemiş bazen vokalin müzikten çok üstte kaldığı bazen de vokali duymanın zor olduğu parçalar... Bir de bu şarkıların üzerine virane mekânlarda çekilen "korku verici" klipler... Ancak benim burada bakmak istediğim, arabesk-rap'in müzikal olarak ne durumda olduğu değil, gençlerin bu anlatım biçimlerini neden tercih ettiğidir. Buna bağlı olarak, orta-üst sınıf gençlerin bu müziği ve kültürü neden komik bulduğu değil, arabesk-rap yapan ve dinleyen gençlerin bu kültürle ne gibi anlamlar ürettiklerini görmek asıl amacım oldu.

Buraya kadar anlattığım ve bir kısmı da bilindik olan hikâye, aslında bu konuyu neden çalışmaya karar verdiğimin de yanıtını biraz içinde saklıyor. Arabeskin dışlanması

⁶⁶ Özbek kitabın girişinde arabeskle olan ilişkisinden şöyle bahsediyor:

Gecekondu değildim, bir memur kızyıdım, iyi bir eğitim görüyordum ama Orhan Gencebay'dan zevk alıyordum, yatılıken Cumartesi iki Türk filmi artlarda seyredip, Beşiktaş pazarında dolaşmayı seviyordum, vs. Dolayısıyla zevkler ve kültürel tarzların öyle saf halleriyle bulunmadığı, kesin sınırlarla ayrılmadığı ve çelişkili farklı öğelerin bir arada yaşandığının farkındaydım. Dahası, -her ne kadar bunları bazılarına göğsüm açık ilan etmede çekingen davransam da-, 'arabesk' zevklerimden dolayı kendimi yoz ve yanlış bilinçli bulmuyordum. Ne de böyle sıfatlanan gecekondu ya da değil ketin kenarlarında yaşayan işçi, esnaf... Diğer kadın ve erkekleri. Üstelik eğer insan sürekli para sıkıntısı içinde yaşayan, bir batıp bir çıkan, çocukları bari kendinden daha iyi yaşasın diye çabalayan, acı çeken ama yine de ümit etmekten, konuşmak, süslenmek ve eğlenmekten vazgeçmeyen; bazı önyargılardan kurtulamayan ama hoşgörünün alasını taşıyan insanlarla ekmek ve gülüşlerini paylaştıysa, 'kültürlü, aydınlanmış azınlık' ile 'cahil, yoz kadercı kitleler' ikilemine dayalı bir formülle rahat etmesine imkân yoktu. Hem de 'halk'ın önemli olduğu ve kazanılması gerektiğini varsayan bir perspektifte, halkın kurucu öğelerinden biri haline gelmiş kentli halk sınıflarına ait bir kültürün böyle küçümsenerek yok sayılması çok şaşırtıcıydı. Bu insanlar 'yanlış bilinçli kitleler' diye ancak 'dışarıklar' tarafından adlandırılabilirdi, yani anlamayı seçmeyen, eşit bir alışveriş içine girmeyenlerce (Özbek, 2013, s. 9).

bilindik bir hikâyeydi; ancak geniş bir kitle tarafından benimsenen arabesk-rap de, arabeskin yaşadığına benzer bir dışlanmayı yaşamaktadır; lakin bu pek gündeme gelen bir durum değildir. “Apaçi”, “kıro”, “keko” benzeri ithamlara maruz kalmasına rağmen arabesk-rapçiler, internet üzerinde milyonlarca izlenme ve takip edilme sayılarına sahiptir. Buna rağmen belli kesimler tarafından kabul edilmemekteler. Görmezden gelinen arabesk-rap alt-türü, dikkatlice dinlendiğinde dışlanan bir kesimin ifade aracı olduğu fark edilebilir; ürettikleri kültürel ürünün de dışlanması buna tekrar kanıttır. Şu gibi yorumlara rast gelmek için kısa bir araştırma yapmak mümkün: Arabesk-rap “bir müzik kültürü değil, müzik kültürsüzlüğüdür.”⁶⁷ Bu tezde, bu tip yorumlara karşı olduğumu; ancak bu kültürle kurduğum bağın da araştırmaya zarar vermemesi adına olabildiğince eleştirel yaklaştığımı da ifade etmek istiyorum. Çünkü arabesk gibi, sorunun odağına yönelememek gibi bir problemi de var. Kabul etmek gerekir ki, varoş bir bölgede doğmuş insanların, buralardaki koşullar içinde kendilerine çizebilecekleri çok az yol vardır. Ben bu sebeple, bu gibi yerlerde yaşayan gençler için arabesk-rap’in bir çıkış yolu olduğunu düşünüyorum. Bu yüzden, benim için arabesk-rap kıymetli bir kültürel ürün; ancak onu elbette eleştiriye de tabi tutuyorum. Arabesk-rap’in kolaylıkla “muhalif” bir müzik türü olduğunu söylemek mümkün değil. Ancak, yaşadığımız çağda herhangi bir müzik türü için de bunu kolaylıkla söylemek, açıkçası pek mümkün değil. Fakat arabesk-rap, rap gibi başlangıcı ırkçılığa karşı bir direniş olan, arabesk gibi ezilmiş bir kesimin isyanını dile getiren iki ayrı müzik türünü bünyesinde barındırır. Üstelik arabesk-rapçiler, arabesk müzisyenleri gibi müzikle uğraştıkları için zengin de olamazlar. Yoksulluğu, doğrudan, yoksulluğun içinden anlatırlar. Bu yüzden arabesk-rap’in “muhalif” bir tür olamadığını söylemek de pek mümkün değildir.

Finkelstein’in (1996) dikkat çektiği üzere, müzik kültürlerinin anlamlarını kavrayabilmek için, o müziği üreten insanların nasıl yaşadığına bakmamız; üretilen müziğin hangi toplumsal sınıfa hizmet ettiğini anlamamız gerekiyor (s. 11). Arabesk-rap denince akla gelen semtlerde yaşamış, ortaya çıkışının belli bir bölümüne zaten tanıklık etmiş biri olarak saha çalışması yapmak benim için kaçınılmazdı. Etnografik bir yöntemle oluşturulmuş niteliksel bir araştırma olan bu tez, sosyal olanın bilgisinin, konu

⁶⁷ Eksisözlük’te 15.11.2011 tarihinde yazılmış bir yorumdan alıntı. (15.06.2016 Erişim tarihi: <https://eksisozluk.com/entry/26169481>)

edilen insanların kendi ifadelerinden derlendiği bir araştırma örneği gösterir (Kümbetoğlu, 2005, s. 38). Süreçlerin, olguların, deneyimlerin, davranışların, duyguların, fikirlerin ve kanaatlerin ayrıntılı bir biçimde aktarıldığı nitel veri (s. 43) ve etnografik yöntem, görüşme yaptığım gruba dair bir zihin haritası çıkartmamı sağladı. Ayrıca, geniş zamana yayılarak gözlem yapma şansının olması, görüştüğüm grupları tezden de önce biliyor olmam ve görüşme yaptıktan sonra da geniş bir zamana yayılarak hem yüz yüze hem de internet üzerinden veya telefonda tekrar eden konuşmalarımız, araştırma yaptığım grubun etnografik yöntemine uygun olarak daha çok içine girmemi sağladı.

Kuramsal çerçeveden yola çıkarak hazırlanan sorularla yarı yapılandırılmış görüşmeler yapıp; yönergeye sadık kalmakla birlikte görüştüğüm kişilerin farklılığından ötürü soruların ifade edilme biçimini değiştirdim. Örneğin, görüştüğüm popüler underground rapçiler için üniversite okuyor olmamın pek bir önemi olmadığından daha doğrudan bir dil kullandım. Arabesk-rapçilere kimi zaman kendimi izah etmek, o soruyu niye sorduğumu anlatmak ve hatta “ben de seninle aynı fikirdeyim, zaten ben de buraların çocuğuyum” vb. yakınlaştırıcı söylemlerde bulunmak durumunda kaldım. En başta bir “üniversitelinin” onlar hakkında araştırma yapıyor olması kendileri için gerginlik yaratsa da, daha sonra bu gerginlik yerini merak bıraktı. Görüşmeler boyunca, üniversite ortamıyla ilgili birçok soru sordular. Hepsi istisnasız, üniversite öğrencilerinin kendilerini dinleyip dinlemediğini merak ediyordu.

Görüştüğüm 3 rapçiden, biri yüksek lisansta, biri üniversite okumayı kendi tercihiyle bırakmış, diğeri ise lisans öğrencisi. Üniversite, onlar için zaten deneyim ettikleri bir alan. Ancak, arabesk-rapçiler için “üniversite” aynı zamanda tamamen yabancı oldukları üst-kültüre işaret eden sembolik bir yapı. 9 arabesk-rapçiden hiçbiri üniversite okumamış. 4’ü lise terk, 1’i lise mezunu, 3’ü ortaokul mezunu, 1’i de ortaokul terk idi. Biri hariç, hepsi okumak istemiş; ancak çalışmak zorunda kaldıkları için okulu bırakmışlar. Okumak istemeyen görüşmecim de, kuaför çırağı olduğu için kendini zaten meslek sahibi var saydığı için okumayı düşünmemiş.

Çoğu sohbet havasında geçen görüşmelerde gidişata göre, önceden planlanmayan yeni soruların eklenmesi elde edilen verilerin zenginliği arttırdı. Sonradan eklenen soruların

çoğunu, önceki görüşmecilerime de farklı kanallardan ulaşıarak sordum. Bu sayede aslında soruların ufak bir kısmını görüşmecilerle birlikte de oluşturmuş oldum.

Örnek alan incelemesi olarak en başta İstanbul'u seçmiş olsam da, burada yaptığım görüşmelerde farklı şehirlerin ve bu şehirlerdeki arabesk-rapçilerin isimlerinin sıklıkla anılması beni İstanbul dışına da yönlendirdi. Zaten, İstanbul'un birkaç gecekondü bölgesine sığdırılmayacak olan arabesk-rap, tam olarak Türkiye'ye özgü yerel bir kültür olup ülke genelinde kendine yaşam alanı bulmaktadır. Ancak bölgesel olarak, şehirlerarası ciddi bir farklılığa sahip değildir. Evet, arabesk-rap Türkiye'ye özgü bir kültürdür; ancak Türkiye'nin yereline, varoşların geneline ait bir altkültürdür. İstanbul'un, Gaziantep'in, Adana'nın (vd.) kenar mahallelerinde kendine yer bulabilir.

Arabesk-rap'in Türkiye'deki rapçiler ve rap dinleyen kitleler tarafından dışlandığını söylemiştim. Bu dışlanmanın sebebini daha iyi anlayabilmek için 9 arabesk-rapçinin yanı sıra, arabesk-rap yapmayan (bunu iddia etmesinin dışında müzikal tavır olarak da arabesk-rapçi değil underground rapçi olan) kişilerle de görüştüm ve onların da arabesk-rap'le ilgili fikirlerini aldım. Bunu yapma sebebim, konuyu ele alırken rap kültüründe daha egemen duran görüşleri de es geçmemektir. Çoğunlukla erkekler arasında yaygın olan arabesk-rap'te kadınlar nadir olarak üretici konumunda bulunmaktadır. Çalışma kapsamında, bu kadınlarla da görüşmek istedim ancak hiçbir olumlu dönüş alamadım.

İnternet üzerinden görüşüp bilgi aldığım birçok arabesk-rapçi oldu. İnsanların tutumunu algılayabilmek için kayıt alan müzik stüdyosu sahibiyle ve farklı tarzda müzik yapan müzisyenlerle de görüştüm. Biri 8, biri 5, biri de 4 kişilik olmak üzere ilki İstanbul Bağcılar'da, ikincisi Gaziantep Şahinbey'de, sonuncusu da Ankara Kızılay'da olmak üzere üç dinleyici grubuyla odak grup görüşmesi yaptım. Bunları tezde doğrudan kullanmasam da, sahayı anlamamda önemli katkıları oldu.

İsim - Mahlas	Yaş	Meslek	Doğum Yeri	Yaşadığı Yer	Eğitim Durumu
Mustafa Köksal - Azade Yabgu	25	Öğrenci	Ürgüp - Ayvalık Köyü	Ankara - Seyranbağları	Lisans Öğrencisi
Burkay Yalnız – Ağaçkakan	27	DJ	Ankara	İstanbul - Taksim	Üniversite Terk
Kadir Erten - Grej	25	Öğrenci	İstanbul - Pendik	İstanbul - Taksim	Yüksek Lisans Öğrencisi

Tablo 1: Kendini Arabesk-Rapçi Olarak Tanımlamayan Underground Rapçi Katılımcıların Demografik Özellikleri

İsim - Mahlas	Yaş	Meslek	Doğum Yeri	Yaşadığı Yer	Eğitim Durumu
Yener Çevik - Asbes	37	Lisans Şirketinde Çalışıyor	İzmir - Örnekköy Mahallesi	İstanbul - Cihangir	Lise Terk
Cihan	23	İşsiz	-	İstanbul - Esenler	Ortaokul Terk
DJ Sinan	26	Her İşte Çalışıyor	Hatay	İstanbul - Yenibosna	Lise Mezunu
Yakup - KuPsi Başkan	21	Tekstilde Çalışıyor	Diyarbakır - Çermik	İstanbul - Bağcılar	Lise Terk
Sezer Tekin	23	Kuaför	Adıyaman - Gerger	İstanbul/Bağcılar	Ortaokul Mezunu
Taner Tekin / Asi StyLa	25	İşsiz	Gaziantep - Şahinbey	Gaziantep - Şahinbey	Lise Terk
Hüseyin / Slower Hüseyin	35	Dekorasyon İşİ	Gaziantep - Şahinbey	Gaziantep - Şahinbey	Ortaokul Mezunu
Hamdi Genç	36	Kuaför - Menajer	Gaziantep - Şahinbey	Gaziantep - Şahinbey	Ortaokul Mezunu
Erkan	24	İşsiz	Adana - Ceyhan	Adana	Lise Terk

Tablo 2: Kendini Arabesk-Rapçi Olarak Tanımlayan Katılımcıların Demografik Özellikleri

Görüşmeleri ayarlamak için, arabesk-rapçilere ulaşabileceğim tek kanal Facebook'tu. Ancak görüşmecilerle iletişime geçmek hiç kolay olmadı. Arabesk-rapçilerin genel olarak hemen hiçbirinin yeni medyada resmi hesabı bulunmuyor. Herhangi bir arabesk-rapçinin ismini arattığımda, onlarca hesap çıkıyor ve her hesap da aktif olarak kullanılıyor. Örnek olarak, Asi StyLa'nın ismini arattınca, 5'ten fazla sayfa çıkıyor.



Görse 8l: Facebook'a Asi StyLa yazıp arattınca çıkan sayfalar.

Görseldeki, 28.05.2015 erişim tarihiyle, 111.248 üyeye sahip –ikinci sıradaki- profil Asi StyLa'nın orijinal hesabı gibi dursa da öyle değil. Hatta grubu yöneten kişi Asi StyLa'yı ve ekip arkadaşlarını engellemiş ki profili daha rahat kullanabilsin. Yani birçok sahte hesap, arabesk-rapçilerin kendisi gibi davranıyor. En yüksek üye sayısına sahip kişiye yönelip mesaj attığımda ve günler sonra dönüş aldığımda, beni yönlendirdiği diğer hesaplar da, Asi StyLa'nın kendisi gibi benimle yazıştı. Bu yüzden gerçek profile ulaşmak oldukça zorlu bir süreç oldu hep. İstanbul Bağcılar'da oldukça popüler olan Çatı Records ekibiyle görüşme ayarlamak için çok uzun süre uğraştım. Ekipten Dinçer Öztürk bana güvenmediğini, birçok kişinin “uyuşturucu haberi” yapmak, kendilerini kötü göstermek için onlarla uğraştığını söyledi. Ünlü haber gazetelerinin dahi görüşme tekliflerini kolay kolay kabul etmediğini söyleyen Öztürk, –analiz kısmında detaylıca değineceğim gibi- röportaj verdikleri gazeteler yüzünden başlarının derde girdiğini anlattı. Bağcılar'dan bir diğer ekip, Sezer Tekin ve KuPsi Başkan ikilisinden, Sezer Tekin mesajıma birkaç hafta sonra yanıt verdi. Benim samimiyetime inandıklarını söyleyen Sezer Tekin, uzun süredir kimseyle görüşmeyi kabul etmediklerini anlattı. Onlar da, -analiz kısmında detaylıca değineceğim gibi- kendileriyle görüşmeye gelen kişilere karşı oldukça teyakkuz halindeler. Bu gibi sebeplerle, görüşmeciler benimle

buluşana kadar oldukça çekimser davrandılar; ancak görüştüğten sonra -birazdan da değineceğim gibi- görüşmelerin hemen hepsi sohbet havasında geçti.

Ayrıca, gerçek profillere ulaştıktan sonra iletişim kurmak da bir diğer problem oldu. Zira ilk kez iletişim kurduğum kişilere nasıl hitap edeceğimi bilemedim, “üstadım”, “hocam” benzeri ifadeler kullandım yahut doğrudan ismiyle hitap ettim, “merhaba” dedim, “selamlar” dedim; fakat çoğunlukla bunlar bir mesafe oluşturdu. Bir noktadan sonra fark ettim ki, ben onlara nasıl hitap edersem edeyim, onlar bana –ve hemen herkese- hep aynı şekilde karşılık veriyorlar: “Kardeş.” Bunun ardından benim de kurduğum cümleler şöyle başladı: “Kardeş, selamünaleyküm [...]” Kendi mahalleimde konuşulan dili hatırlamak ve o dili kullanmak, görüşmelerimde iletişimimi kolaylaştırdı.

Görüşme mekânlarını da birer veri olarak düşünürsek, her görüşmecinin görüşme yapmayı kabul ettiği mekân bir ayrışmaya ve benzeşmeye işaretledi. Arabesk-rapçilerin çoğu, görüşmeyi kabul etmek için kendi mahallelerine gelme şartı koydular; ancak rapçiler kafede yahut barda görüşmeyi kabul ettiler. Arabesk-rapçilerin görüşmek için kendi mahallelerine gelme şartı koymalarının sebebi, orada kendilerini güvende hissediyor olmaları ve de medyayla kurdukları ilişkiyle ilgilidir. Konuya 5.3. “*VAROŞ ÇOCUĞU*” *OLMAK* başlığında detaylıca değineceğim.

Görüşmecilerden arabesk-rap yapmadığını söyleyen Azade Yabgu ile Ankara’da bir barda, Ağaçkakan ve Grej ise önce Taksim’deki kendi stüdyolarında sonra bir barda görüşmeyi kabul ettiler. Diğerlerinden farklı bir arabesk-rap yaptığını kabul eden Yener ile Taksim’de bir meyhanede, Cihan ile Esenler’de kendi mahallesinde, DJ Sinan ile Yenibosna’da kendi mahallesindeki bir parkta, KuPsi Başkan ve Sezer Tekin ile Bağcılar’da kendi mahallesindeki bir parkta, Asi StyLa ve Slower Hüseyin ile Gaziantep’te kendi mahallesinde, Adana’da yaşayan Erkan ile de Gaziantep’te bir parkta görüştük. Görüşmeler esnasında gözlemlediğim bir detay, arabesk-rapçilerin, mahallelerini sahiplenmiş olmalarıydı. Mahalledeki bakkalla, parktaki çay bahçesinin çalışanlarıyla, sokakta oynayan çocuklarla; hemen herkesle iletişimleri vardı. Hatta arabesk-rapçiler için yaşadıkları mahalle büyük bir aileye işaret ediyordu. Zira ailelerinin göç ettiği bu mahallelerin birçok sokağında kendi akrabaları da oturuyordu. Arabesk-rapçiler için, mahalledeki park da, sokak da onların. Ancak rapçiler için bu mahalleleşme durumu bulduğumuz mekânlar için geçerli. Azade Yabgu, Ankara

Kızılay’da buluştuğumuz Tünel Bar’ı kendi mekânı gibi kullanıyor; mekânda çalışanlar arkadaşı. Ağačkakan, Taksim’de buluştuğumuz Peyote Bar’da DJ’lik yapıyor.



Görsel 9: KuPsi Başkan (solda), ben ve Sezer Tekin ile Bağcılar’da geç saate kadar süren görüşmemizden bir kare.

Kendi semtim olan Yenibosna’da tanıştığım arabesk-rap, bu müziğin dinlendiği ve bunu dinlemenin ayıp olmadığı yerlerden biriydi. Bu yüzden, ilk olarak burada müzik yapan gençlerle görüşmeyi planladım. Çünkü *ben de bu mahallenin çocuğuyum sonuçta*, haliyle bu bölgedeki arabesk-rapçilere ulaşmanın gayet kolay olacağını düşündüm. Ancak öyle olmadı. Çünkü, gayet kapalı bir semt olsa da kendimi de içeriden biri olarak gördüğüm halde Yenibosnalı gençler⁶⁸ beni çoktan dışarıya atmışlardı. ”Dızo giyinmiyor olmak, daha temiz bir Türkçe kullanıyor olmak, gözlük takmak, saçımın sakalımın özensiz biçimde birbirine karışmış olması, üniversiteli olmak, üniversiteli

⁶⁸ İletişim Yayınları’ndan 2015 yılında çıkan, Mehmet Batur’un Yenibosna’yı konu edindiği *Madunköy* romanı, semtteki gençleri *madun* olarak; mahalleyi de dışarıdan girenin kabul görmeyeceği bir yer olarak tanımlıyor..

olarak bu konuyu merak etmek... Bunların hepsi ayrı ayrı şüphe uyandırdı. Bu sebeple, ilk görüşmemde, alışık olduğum bir tavırla üzerime gelip “*sivil misin nesin lan sen*” sorusundan sonra, demin de aynı şekilde yazdığım ama biraz da “mahalle ağzıyla” söylediğim “*ben de bu mahallenin çocuğuyum bilader*” cümlesini kurarak kendimi savunmak zorunda kaldım. Bu kişiyle görüşmemi sağlayan, mahalleden bir arkadaşım da şunu ekleyerek ortamı bir nebze olsun yumuşatmaya çalıştı: “*Dur la olum saçmalama bizim mahalleden Furkan biliyon.*” Bu durum, ilk görüşmemin verimli geçmemesine sebep oldu. Ben de artık bu ve bu gibi mahallere girebilmek için neler yapmam, nasıl davranmam gerektiğini ilk görüşmemde anlamış oldum. Bilhassa “buralı” ya da “ben de varoşlarda büyüdüm” vurgusunu yapmam, daha sonraki görüşmelerde birçok engelin kalkmasını sağladı.

Kendimi müzisyen olarak tanımlamasam da, kimi zaman hem üretici hem de dinleyici olarak birçok farklı müzik türüyle iç içeydim. Cartel’in Türkiye’ye geldiği tarihten (1995) itibaren rap müzikle, 2000’lerin başından beriye arabesk-rap’le ilgiliyim. Yöntem bölümünün başında da bahsettiğim gibi, bir dönem (2003/2006 arası) rap ve arabesk-rap karışımı bir müzik de yaptım. *Cengiz Kurtoğlu*’ndan aldığımız samplelarla yaptığımız birçok rap şarkısı oldu.



Görsel 10: 08.04.2006 tarihinde, grup arkadaşım ile çekilmiş (soldaki ben) bir fotoğrafım. Duvardaki grafiti grup arkadaşlarımdan birinin çizimi.

Bir dönem bu müziği üretmiş olmam da sahanın diline hâkim olmamı sağladı. Kimi zaman görüşmecilerim, “sen biliyon mu şimdi beat⁶⁹ nedir mesela” gibi sorular sorduklarında, müzik yapmak için kullanabildiğim programların isimlerini söylediğimde görüşmeciyi hemen bir yakınlık kurabiliyordum. Bu konuda başka bir örnek vermek gerekirse: Arabesk-rap kültüründe bazı harfleri büyük yazmak önemlidir. Dili bu şekilde kullanmaları, biraz da internette yaratılan yeni ve düzeni yıkan kimliğe işaretler. Bu dil, ebeveyn kültürüne karşı, onların anlamayacağı yeni bir dil

⁶⁹ Rap müzikte müzikal altyapı yerine kullanılan terim.

oluşturmaktadır. “Apaçi”, “emo” gibi gençlik altkültürleri bu tip bozuk dil kullanımlarını internette kullanılan dil üzerinde aktif olarak üretirler. Ayrıca yazı dilinin bozularak kullanılması ve bu davranışların alındığı kültürün farklı yerler olması, arabesk-rap’in eklektik bir kültür olduğuna tekrar işaret eder. Örneğin, Adanalı arabesk-rapçi *QaRizMa Rap*, ismini tam olarak bu şekilde yazar. İsminin içinde geçen Q – R – M – R harfleri büyüktür. Görüşmecilerimden Asi StyLa da, kendi ismindeki L harfini büyük yazar. Gaziantep’te onun yanına görüşmeye gittikten sonra, Ankara’ya geldiğinde beni arayacağını söylemişti. Ankara’ya gelen Asi StyLa ile Ulus’ta çay içmeye gittiğimde, tezimden 20-25 sayfa kadar çıktığı da yanıma aldım. Zira bütün görüşmecilerim gibi o da çalışmanın ne durumda olduğunu merak ediyordu. Kendisiyle ilgili yazdığım bölümleri gösterdiğimde, sevinçle “vay gardaş ismimi doğru yazmışsın he, L harfi büyük” dedi. Bu ayrıntıya dikkat etmem, benim sahayı ve onların hassasiyetlerini bilmemden kaynaklanıyordu. Bu ve benzeri durumlar, görüşmecilerle aramdaki mesafenin azalmasını sağladı, bu sayede hiç çekinmeden birçok konuda tekrar tekrar fikirlerini sorup yanıt alabildim.

Bir müzik kültürünü anlayabilmek için, yalnızca şarkı sözlerine bakmak yeterli değildir. Her ne kadar bu müzik türü sözün –zaman zaman- müzikten daha önemli olduğu rap müzik olsa da, klipler de, görüşmelerden elde edilen deneyimler de o müzik kültürüne dair çok önemli verileri içinde saklar. Hele ki, arabesk-rap gibi kalıplaşmış yargılarla yaklaşılan, bütünüyle dışlanan bir müzik türü için, o müziğin bütün unsurlarına bakmanın gerekli olduğunu düşünüyorum. Arabesk-rap şarkılarının sözlerine baktım, zira arabesk-rapçiler hakikat performansı sergiliyorlar, hayatlarını olduğu gibi anlatıyorlar. Şarkılar oldukça önemli kaynaklar. Şarkı sözlerine ek olarak, sözlerle eş zamanlı bir anlatıya sahip olan klipler de anlama dair ipucu barındırıyor. Kliplerin de, hakikat performansının bir parçası olduğunu söylemem mümkün. Klipler üzerine de görsel-betimsel bir analiz gerçekleştirdim. Bu sebeplerle, şarkılar, klipler, Facebook hesapları, Youtube’daki şarkı paylaşımları ve kendilerine ait “amatör röportajları” ve internet üzerindeki paylaşımları, arabesk-rapçilerin yaşayışına dair bilgi edinme yerleri olduğu için tüm bunları birleştirmek bana sahayı derinlemesine analiz etme imkânı sundu. Bunun yanında arabesk-rapçilerin mahallerinde bulunmak, kiminin evine, kimisinin stüdyosuna gitmek, arkadaşlarıyla tanışmak, beraber yemek yemek, bir şeyler

içmek, görüşme sonrası da vakit geçirmek onları ve yaptıkları müziği anlamlandırabilmem için önemli veriler sağladı.

5. ARABESK-RAP ALTKÜLTÜRÜ

*Doğan güneşler bizlere değil
Açan çiçekler bizlere değil
Bir rüya gördük o da güzel değil
Devril kahpe kader sen devril*

– Yener, Çilekeş

Yaşadıkları çözümsüzlükleri anlatabilmek için bir müzik türü yaratan ve bu türün etrafında hayatları şekillenen gençlerin müziklerine yaklaşımları, bu çalışmanın sahasının ana eksenini oluşturdu. Arabesk-rap yapan gençlerin arabesk müzikle ve arabesk kültürle kurdukları ilişki, hayata, geçmişlerine ve habituslarına dair önemli bilgiler içeriyor. Arabeski bir müzik olarak değil, bir yaşam biçimi olarak gören bu gençlerin arabeskle kurdukları ilişkiyi anlamak; ürettikleri müzikle olan ilişkiyi anlamak açısından önemlidir. Arabesk müziğin ve kültürün söz konusu gençler üzerindeki önemini dikkate aldığımızda, arabesk-rapçilerin bu müziği neden ürettikleri ve yaptıkları müziğe verdikleri anlamlara dair önemli açılım imkânları sunuyor. Yani görüşmecilerimle arabesk-rap'ten konuştuğumuz kadar, arabeskten de konuştuk. Bu yüzden analizin ilk odağında, arabesk-rapçilerin arabesk müzikle ve kültürle kurdukları ilişki olacaktır.

Birazdan görüleceği gibi, göçle yaşanan problemler kendini halen göstermektedir. Ve bu durum da bizi, ister istemez arabesk-rapçilerin mahallelerine, o mahallerde kurdukları kimliklere götürecektir. Varoş çocuğu olduklarını sürekli ifade eden arabesk-rapçilerin, arabesk-rap yapmaları ile varoş çocuğu olmaları neredeyse aynı anlama gelmektedir. Bu bağlamda, dinleyicilerle kurulan ilişki de mahallede akrabalarıyla, arkadaşlarıyla başlar; benzer mahallelerde benzer ilişkilere doğru gider.

Bütün analiz boyunca, arabesk-rapçiler sürekli “biz ve onlar” ayrımı yapacaklar. Biz ve öteki ayrımı, analizin başından itibaren tartışılacak, ayrımın en keskin olduğu ve en sık karşılaşıldığı yer olan medyaya kadar sürecektir. Medyada arabesk-rap'ın ne şekilde yer aldığı, internetten televizyona kadar birçok alanda tartışılacaktır. Arabesk-rapçilerin de medya ile yakınlaşmaları ve ondan uzaklaşmaları çeşitli örneklerle ve arabesk-rapçilerin deneyimleriyle aktarılacaktır.

Bütün saha araştırması boyunca, arabesk-rapçilerin biz ve onlar ayrımına gitmelerinden ötürü, tanımladıkları biz ve onlar tartışmanın ana eksenini oluşturmasa da ön plandaki yerini koruyacaktır. Çalışmanın ana amacı bu ayrım ve kıyaslama değilse de, arabesk-rapçiler ve onların “öteki” olarak tanımladıkları her şey dikkate alınacaktır.

5.1. Müzikle Kurulan İlişkiler

Rap müziğin sağladığı teknik imkânlar sayesinde ciddi bir müzikal bilgi birimi ve teknik ekipman gerekmeden, farklı sınıfsal özelliklerden birçok insan bu müziği icra edebilmektedir. Arabesk-rapçiler de, kendilerini yoksul ya da ötelenmiş tanımlayarak, bu müziğin kendilerini ifade etmek için ellerine geçmiş bir fırsat olduğunu söylemekteler.

Arabesk-rapçiler, ürettikleri müzikle bir hakikat performansı sergilemektedir. Anlattıkları bir kurgu değil, hayatlarının birer kesitidir. Bu yüzden, onların müziklerine bakmak, hayatlarına bakmaktır. Arabesk-rapçilerin, neden arabesk müziği kullandıkları, arabesk hakkında, rap hakkında, arabesk-rap hakkında neler düşündükleri, rap müziği nasıl dönüştürdükleri, şarkılarında neler anlatmak istedikleri sahada analiz etmeye çalışacağım konulardır.

Öncelikle arabesk-rapçilerin arabesk müzikle kurduğu ilişkiyi anlamaya çalışacağım. Çünkü hepsinin hayatında rap müzikten önce arabesk var idi. Daha sonra, rap müzikle kurdukları ilişkiyi anlamaya çalışacağım; çünkü biçim olarak rap müziği kullanmalarının sebeplerini anlamanın önemli olduğunu düşünüyorum. Ardından arabesk-rap’ın şarkılarının içeriklerine bakarak, bağıra çağıra neler anlatmak istediklerini görmeye çalışacağım. Göz ardı edildiklerini ifade eden arabesk-rapçilerin, sesleri duyulduğu an karşılaştıkları zorlukların neler olduğuna değineceğim.

5.1.1. Arabeskleşen Rap Kültürü

“Biz arabeksten başka bişi dinlemiyik ki.”
(Asi StyLa, 25, Gaziantep)

Arabesk, arabesk-rapçiler için sadece dinlemesi güzel olan bir müzik değildir. Bir yaşam tarzıdır: “Bizim hayatımız arabesk” diyen bu gençler, hayatı yaşama biçimlerini arabeske benzetirler. Onlar için, arabeske özgü çilecilik halen hayatlarında devam etmektedir, kader halen kahpedir, aşk halen imkânsızdır, güzel günler halen uzaktadır. Arabesk, onların ortak kültürüdür: Türkiye’de iç göçle ortaya çıkan sorunlar hayatlarında farklı biçimlerde devam etmektedir. Hiçbiri liseyi dahi bitirmemiştir, kendi mahalleri dışında şehrin hiçbir yerine adapte olamamışlardır. Halen, ailelerinin göçtüğü mahallelerde yaşarlar. Yerlerini değiştirmek de istemezler. İş sebebiyle şehir değiştirmek zorunda kalsalar da, ilk fırsatta ailelerinin yanına dönerler. Köylerinden kendi kültürleriyle birlikte göçen ailelerinin memleketleriyle azalan ilişkileri, arabesk-rapçiler için tamamen kesilmiştir: Büyükşehirlerin mahalleleri, artık onların köyleridir. Ailelerinin köydeki cemaati, bu semtlere taşınmıştır. Apartmanların alt katlarında, beyaz florasanlarla aydınlatılan atölyelerde, arabesk halen en popüler müziktir ve –eğer farklı iş bulamazlarsa- halen çoğunlukla bu atölyelerde çalışıyorlardır. Halen arabesk filmlerindeki gibi aşk yaşarlar, aşkları çaresizdir. Aşkı yaşayabilme, sevgiliyle el ele, kol kola gezebilme iznini onlara vermeyen mefhum, yine kaderdir. “Fakir” hayatlarını “gururlu” olarak yaşamaya devam ederler. Yaşamayı bilen, zengin olan ise illa ki “şerefsizdir.” Arabesk, arabesk-rapçilerin kimliklerinin okunabileceği, içselleştirilmiş bir kültürdür.

Arabesk-rap’i üreten gençlerin ortak özelliğidir kabul ettikleri bu “arabesk” hayat. Haliyle ortaya koyacakları ürün de, arabeskten kopuk olamayacaktır. Zihnimize rap müzik yapan bir genç imajı canlandırdığımızda, kendisi gibi bol kıyafetler giyen arkadaşlarıyla birlikte, grafitilerle süslenmiş bir yer altı mekânındaki görüntünün canlanması olasıdır. Ancak zihinde canlanan bu görüntü, bir arabesk-rapçi için oldukça yabancı bir kültüre işaretler. Tam tersine, İbrahim Tatlıses gibi şarkı söyleyen, düğünlere katılıp türkü okuyan ve hatta kendi adına arabesk müzik programı sunan bir rapçinin zihnimize canlanması daha zordur. Ancak arabesk-rapçilerin beslendikleri

kültür, tam olarak arabesk kültürüne aittir: Türkü söyledikleri düğünlerde duvarda gene yazılar vardır; ancak bunlar grafiti değil de estetik kaygıyla yazılmamış duvar yazılarıdır: “KADER DERT ÇİLE”



Görsel 11: Bir düğünde türkü söyleyen Asi StyLa.⁷⁰



Görsel 12: Asi StyLa ve Slower Hüseyin'in Mihriban türküsüne çektikleri videodan bir sahne. Şarkıda rap müziğe dair hiçbir öge bulunmamaktadır.

⁷⁰ Erişim linki: https://www.youtube.com/watch?v=zR5Vitqh_7k (Erişim tarihi: 23.08.2016)

stüdyoya girer girmez en dikkat çeken öğelerden birisi. Asi StyLa, ilk şarkılarını Tuba'nın fotoğrafına bakarak söylüyormuş, yani aynı yerde Tuba'nın fotoğrafı asılıymış. Stüdyonun o zamanki halinin fotoğrafı var mı diye merak ediyorum, gösteriyor; lakin Tuba'nın fotoğrafını paylaşmak istemediği için, kimseye gösterme diyor. Asi StyLa'nın stüdyosunun içinde dikkat çeken nazar duası, Allah'ın isimlerinin yazılı olduğu Esmâül Hüsna, Nazar ve Ayetel Kürsi dua kartları, sağa sola yapıştırılmış Asi StyLa ve arkadaşlarının fotoğraflarıyla birlikte, fotoğrafta gözükmeyen bir de Türk bayrağı asılı. Stüdyo ekipmanı olarak ise bir bilgisayar, ses sistemi ve bir mikrofon mevcut. Stüdyo yenilediği için duvardaki yazılar silinmiş. Arabesk müzik ve onu kapsayan ev eşyası, çeşitli süsler, resimli halılar, filmler ve başka birçok şeyi kapsayan arabesk kültürünü (Belge, 1997, s. 342) arabesk-rapçiler muhafaza ediyorlar.



Görsel 14: "Salon Gençler" kuaför salonunun içinde bulunan Asi StyLa'nın stüdyosu. Asi StyLa bütün kayıtlarını burada alıyor. Ses sisteminden arabesk-rap şarkıları çalındığı kadar, arabesk şarkıları da bol bol çalınıyor.

Arabesk-rapçilerin, arabeske bu denli bağlı kalmaları ve onu muhafaza etmeleri, arabesk-rap'e yaklaşımlarını da belirliyor. Arabesk hakkında ne düşünüyorlarsa, arabesk-rap hakkında da onu düşünüyorlar.

Arabeks varoşları anlatır. *Arabeksi* her insan dinleyemez, kaldıramaz. Eğer bir şey yaşadıysan dinlersin *arabeksi*. Hani *arabeksi* de dışlıyorlar zaten, *arabeks-rap*'i dışlamamaları imkânsız bir şey. (Asi StyLa, 25, Gaziantep)

Asi StyLa, “*arabeks* varoşları anlatır” diyerek, arabesk-rap’in de adresinin “varoşlar” olduğuna dikkat çekiyor. Varoşların anlatısı olan arabesk, arabesk-raple kendi yerini farklı bir konuma bırakıyor. Arabesk, varoşları anlatıyorsa kendisine “ben varoşların sesiyim” diyen Asi StyLa, arabesk-rap sayesinde mikrofonu eline alarak arabeskin yaptığını içeriden yapıyor. Herhangi bir endüstri tarafından kabul edilmemelerine rağmen popüler olmaları, onların sosyoekonomik durumlarında bir değişime neden olmuyor. Yani çok azı için arabesk-rap yapmak ekonomik olarak getiriye sahip. Bu müzik sayesinde –şimdilik- zengin olmaları mümkün değil. Arabesk müzisyenlerinin yanında, arabesk-rapçiler çok daha “içeriden”, çok daha “gerçekçi” bir hakikat performansına sahipler.

Asi StyLa, arabeskle arabesk-rap arasındaki “varoşların anlatısı olma” ortaklığına bir de “dışlanma ortaklığı”nı ekliyor. Bu dışlanmanın, iki müzik ürününün de “varoşlarla” ilgisi olduğunun farkında. Erkan da, dışlanmanın benzer yerden olduğuna vurguda bulunuyor:

Arabesk bizim buraların *müzüğü* aslında. Ama neymiş arabesk dinleyen kıroymuş. Arabesk dinliyoruz diye bize kıro diyorlar gardaş. Ben mesela şoförlük yaptığım sıra arabesk dinliyom bi’gün, müşterinin teki bayan, bu ne kıro *müzük* ya dedi. *Müzüğün* kırosu ne he garşadım bu çağda? Ben de o günden sonra pop CD çektirdim, müşteri binince onu açıyordum, inince arabesk dinliyordum. Onlar gelip bizim yaşadığımız yaşamı yaşasınlar, o zaman görürüz kim kime ne diyomuş. Arabeski anlamıyolar. Bizim için arabesk bizim bildiğimiz şeydir yani. (...) Babama kıro diyorlardı, bana da apaçi dediler. Niye? Babam arabeskçiydi, ben de arabesk-rapçiyim. Desinler, n’olcak, babam kıro olsun, ben apaçi olayım. Sanki hiçbiri arabesk dinlememiş, ezbere bilmiyor... (Erkan, 24, Adana)

Erkan da, Asi StyLa gibi, ilkin yaşadığı yere vurgu yaparak, esasında arabeskin “nereli” olduğuna dikkat çekiyor. Ancak hemen ardından, Erkan’ın da Asi StyLa gibi aklına dışlanma geliyor. Yani Asi StyLa gibi, Erkan için arabesk denince akla gelenler sırayla “varoşlar” ve bir dışlanma anlamında kullanılan “kıro müziği”. Kendisini dışlamak için söylenen “apaçi, kıro” gibi ithamlardan aslında rahatsızlık duysa da, bir yandan da bunu kendi diline katıp bir karşıt söylem olarak yeniden üretiyor Erkan. Çünkü arabesk dinlediği için babasına kıro, arabesk-rap yaptığı için kendisine apaçi denilmesinin ardında yatan dışlanma sebebine kendi gerçekliğiyle yanıt veriyor: “Onlar gelip bizim

yaşadığımız yaşamı yaşasınlar, o zaman görürüz kim kime ne diyomuş”. Arabeskten her bahsedildiğinde, hem sahiplenme hem de dışlanma hikâyesini bir arada anlatıyorlar:

Arabesk fişlenmiş ya, arabesk fişli ya. Pitbull’u da fişlemişler ya zaten, aslında pitbull’un da suçu yoktur anlıyo’ musun? Çünkü sahibi kötüyse köpek kötü olur. Seni de bir ay gece karanlık odaya kapatsınlar, birden ışığı açsınlar sen de kudurursun, yani burda pitbull’un suçu yok. Abi Müslüm Gürses bizim direniş marşımızdır. Müslüm Gürses bizim sokaklarımızın marşdır. Hâlâ da öyle yani... (Yener, 37, İstanbul)

Yener, pitbull’un saldırgan olarak bilinen bir köpek olmasına istinaden, arabesk hakkında ne düşündüğünü sorduğum anda bana bunları söylüyor. Pitbull analojisiyle, arabesk dinleyenlerin dışlanmasının sebebini, Erkan’ın kendi yaşam koşullarını öne sürmesi gibi, bu insanların maruz kaldığı kötü koşullara bağlıyor. Yani aslında “bizim hayatlarımız kötüydü, bizim bir suçumuz yok” demek istiyor. Hemen devamında, Müslüm Gürses’in bir direniş marşı olduğunu ifade ederek, esasında bu kötülüğe karşı – içeriği her ne olursa olsun- arabeski karşı duruş alanı olarak görüyor.

Görüşmelerin çoğunda arabesk gibi arabesk-rap’in, ürettikleri müzik gibi kendilerinin de dışlandığının farkında olan arabesk-rapçilerin “ben” yerine “biz” dilini kullandıklarını fark ettim. Arabeskin ve kendilerinin dışlanmasını anlatırken de “bizi dışlıyorlar” ifadesini kullanıyorlar.

Arabeskle, yoksul hayatlarıyla ve ezilmişlikleriyle barışık olan arabesk-rapçilerle “onları dışlayanların” kim olduklarıyla ilgili konuştuk. Asi StyLa “bizi dışlayanlar işte üst tabakadır” dese de, burada yalnızca hâkim ekonomik yapılar değil, aynı zamanda hâkim kültürel yapılar da düşünülmelidir. Her ne kadar yoksulluk vurgusu sürekli yapılsa da, yoksulluğun sonucu olarak okuyamamak, düzgün bir iş bulamamak hatta sevdiğiyle evlenememek dahi bağdaştırılır arabesk-rapçiler için. “Zengin züppeleri” onları dışladığı gibi, “okumuş ama adam olamamış, kendi kültüründen kaçmışlar” da arabesk-rapçiler için bir üst tabakaya işaret eder.

Geliyor bizim gibi adamlara The Doors’u, Pink Floyd’u anlatıyor herif. Ben koyu Azer Bülbül, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur dinleyen adamın tekiyim yani... Bu adamlar gelmiş Pink Floyd’dan bahsediyor, Tracy Chapman diyorum, adam böyle duruyor. Diyor ki Pink Floyd, The Doors dinlemeyen adamın müzik kültürüne şaşarım. Ama diyorum bi de Yavuz Çetin var diyorum, boğazdan attı kendini, biliyon mu? Böyle bi dönüyo o kim ya diyor? O kim diyor! Sen bana Metallica’nın gitaristinden bahsetme lan Yavuz Çetin gibi babalar gibi bir adam vardı, dünyanın en önemli virtüözlerinden bi tanesi, adam kendini köprüden aşağı attı, senin ondan

haberini var mı? Bunu sana söyleyen İzmir'in kenar mahallesinden gelmiş arabeskçi ve rapçi bi' adam. (Yener, 37, İstanbul)

Arabesk-rapçiler, kendi kültürleri arabeskten bahsederken “biz” dedikleri kültüre karşı yabancı olanı her zaman yabancı olarak görmeye devam ediyorlar. Metallica'nın gitaristine karşı, “bu topraklardan olan” Yavuz Çetin daha hakiki görülüyor. Yani “onlar” diyerek tanımladıkları geniş bir üst-kültür var ve arabesk-rapçilere göre bu kültürün mensupları -üniversite öğrencileri de olabilir “zenginler” de olabilir- dünyalarını, beğenilerini, hatta aşklarını dahi bir sahtecilik üzerine kurmuş durumdadır.

Onların dünyasında aşk yoktur, onların dünyasında para konuşur. Altında araban varsa ailen sosyetikse, lüks mekânlara takılıyorsan her türlü kızla tanışır flört edersin ki onlarda evlilik olmaz zaten, flört olur. Bizde sevgi olur yani. (Asi StyLa, 25, Gaziantep)

Asi StyLa, kendi beğenilerini biraz daha çok *yapmadıkları* üzerinden kurmuş durumda: Altında arabası yoktur, sosyetik değildir, lüks mekânlarda takılmaz, kızlarla flört etmez... Bütün bunlar kendisinin ait olmadığı sosyoekonomik bir duruma işaret etmektedir.

Görüşmeciler, “biz” ve “onlar” ayrımını, underground rapçiler üzerinden de kurarlar. Asi StyLa, diğer rapçileri bir kere bile dinlemediğini söylüyor. Tıpkı, underground rapçilerin onları dinlemediği gibi, arabesk-rapçiler de rapçileri dinlemeyi reddediyor. Görüşmecilerimin, yaptıkları müziğe underground rap değil de “arabesk-rap” demeleri dahi, arabeske bu derece önem veren insanlar için yeterince belirleyici bir unsurdur.

Buraya kadar anlattığım arabesk-rapçileri, bir de underground rapçiler cephesinden göstermek istiyorum. Arabesk-rapçiler ve rapçiler arasında ciddi bir ayrışma söz konusudur. Arabesk müzik, arabesk-rapçilerin tersine underground rapçiler için kendi yaşamadıkları, analiz edilecek ve üzerine “uzaktan” söz söylenecek bir müzik kültürü. Grej (25, İstanbul) ve Ağaçkakan'ın (27, İstanbul) arabeskle ilgili neler düşündüklerini konuştuğumda aralarında geçen diyalog underground rapçilerin kendilerini arabesk kültüründen uzak gördüğünü gösteriyor:

Ağaçkakan: Önceden mesela arabesk müzik bu toplumda tü kaka gözüyle bakılan bir şeydi. Ha genelde düşkünlerin, alt tabakanın, gecekonducuların müziği olarak bakılırdı. Daha sonra yavaş yavaş o kültür içinde bazı insanlar yoğunlaşarak büyüyünce bizim kafamızda yer etti arabesk. Bu müzik janrının bu kadar hâkim olduğu bi yerde, arabesk-rap'e artık sub-janr diyeceğim, (arabesk-rap'in) çıkması kaçınılmazdı (Ağaçkakan).

Grej: Türkiye’de büyük bir janr, arabesk janrdır. İnsanları en çok etkileyen arabesktir. Bu ikisinin birleşmesi doğaldır.

Ağaçkakan: Abi şöyle bir şey var: Rap’te sample alman gerekiyor, sample’ı da genelde dinlediğin şeylerden alıyorsun. Demek ki o zaman toplumun dinlediği müzik türünü de yansıtıyor. Bunu yapan insanlar da az değil. Ben bi Diyarbakır konserlerini izledim, biz hiç böyle bir konser vermedik yani. Demek ki bir ürünün alıcısı varsa, illa ki bi yerde yapan ortaya çıkacaktır.

Grej: Şey çok doğru işte, hip hop’un tanımlanmasını yaparken demin senin de (*Ağaçkakan’ın*) dediğin gibi yaşadığı toplumun yansıması bir yandan. Yani arabesk-rap bir tek Türkiye’de varsa bu Türkiye’nin çok iyi bir yansımasıdır.

Underground rapçiler için, arabesk “nesneleşen” bir kültüre işaret ediyor; arabesk-rapçiler için ise, kendi kimliklerini içinde erittikleri yaşanacak bir kültüre. Genel olarak “ben” yerine “biz” dilini kullanan arabesk-rapçiler, konuşurken kendileri gibi olan diğer arabesk-rapçileri de anlatılarının içine katıyorlar. Demin de bahsettiğim gibi, “ben eziliyorum” değil de “bizi eziliyorlar” diyorlar. Rapçiler ise ifadelerini “ben” diyerek kullanmayı tercih edip, topyekun bir ortaklığa işaret etmiyorlar. Bu durum arabesk-rapçilerin şu an kendilerini “biz” olarak görebildiği bir altkültürel grup olduklarına da işaretir.

Görüşmecilerime göre, “onlar” dedikleri ötekiler, arabeski bilmiyor ya da sevmiyor değiller. Esasında hepsi arabeski seviyor; ancak bunu göstermeye çekiniyorlar. Arabeske karşı kötü tutuma sahip üst tabaka olan “onlar”, aynı zamanda yaptıkları hareketlerde de sahte davranışlara sahip olarak algılanıyorlar arabesk-rapçilere göre.

Yener’in diğer arabesk-rapçilerden çok farklı yerde olduğunu daha önce söylemiştim. Seneler içinde, ekonomik olarak sınıf atlamış görünen Yener, şu an İstanbul, Cihangir’de oturuyor. Hakikat performansı özelinde düşünürsek, Yener’in dinleyen kitlesinin duyduğu anda hayal kırıklığı yaşadığı bu zenginliğiyle ünlü bir yer. Yener’e, Cihangir’de yaşamasının nasıl bir deneyim olduğunu sordum:

Moruk, kazandık çok şükür, güzel yaşamak bizim de hakkımız, değil mi? Ama ben (şarkıda) ne diyorum, “İstanbul’da da İzmir olurum.” Yani biz geldiğimiz yeri unutmadık. Biz para kazandık, çok şükür şimdi bak onların mahallesine girdik, onları rahatsız ediyoruz. Biz varoşları Cihangir’e getirdik. Onlar dıptıs dıptıs müzik açınca ben son ses Müslüm Baba açıyorum, çiğköfteci style atlet şort ev terliği takılıyorum. [...] Biz gittiğimiz yerde de geldiğimiz yerdeyiz. Yani, tamam iyi yerlere varacağız Allah’ın izniyle, ama bu bizi değiştiren bir kalıp olmayacak. Ha, gittiğin yerde, geldiğin yerdeki olmazsan sen o zaman g*tsündür, y*vşaksındır, açık net. (Yener, 37, İstanbul)

Yener, “bizim sokaklarımızın direniş marşıdır” dediği Müslüm Gürses’i, Cihangir’de “dıptıs dıptıs” olarak tanımladığı “yabancı” müziğe karşı bir direniş ögesi olarak kullanmaktadır. Dışladığı bir beğeniye karşı, kendi beğenisini öne sürerek kendini bununla görünür kılmaya çalışmaktadır. “Hem de “onların mahallesi” dediği Cihangir’de, “onları” rahatsız etmek için kendine has bir kültürün sesini duyurarak aslında *hıncını* çıkartıyor Yener.

Max Scheler (2004), *hınç* (ressentiment) duygusunu fenomenolojik olarak irdelemiş, eşitlikçi görünen ancak aslında öyle olmayan modern dünyadaki toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik zeminin hınç duygusuyla bağını sorgulamıştır. Siyasi ve ekonomik eşitsizlikler arasındaki farkın belirgin görünümü olan hınç, bastırılmış intikam güdüsünü ve hasedi içinde saklar. Hınç, genelde insan doğasının olağan bir bileşeni olan belli duygu durumlarının sistematik olarak bastırılması sonucu ortaya çıkmış zihinsel bir süreçtir. Bu duyguların sürekli bastırılması, buna uygun değer yargılarına kapılma sürekli bir eğilim haline dönüşür. Sonuçta, bireyde intikam alma isteği ortaya çıkar (2004, s. 7). Bu türden bir hınç alma eğiliminin arabesk-rapçilerin tamamında olduğu ve bu eğilimin açıkça “onların dünyasına” yöneldiği söylenebilir.

Bir dilim ekmeği üçe böldük ama kimsenin rızına bakmadık usta. Satmadık eşi dostu üç kuruş uğruna, o yüzden kaybettik şerefsiz dünyada... Bize göre değil usta şerefsizce yaşamak. (Ceyhan Prensi, Adana)⁷¹

Yener de, Ceyhan Prensi gibi onların dünyasına karşı hınç besliyor. Yerleştiği mahallede komşularına kaba saba davrandığını, onların alışkanlıklarına karşı alay ettiğini anlattı. Yener yaşadığı yerdeki insanların davranışlarıyla ilgili oldukça ağır konuşuyor:

(...) Bu y****akların hepsi böyle sözde vitrin yapıyorlar ya, sabahleyin korn fileks yiyor bunlar. Falan filan yani sözde, korn fileksi aslında doydüğundan yemiyor ha şekil yapcak. Yok işte elinde süt falan filan mısır gevreği mi ne y****m **ına koyim alırsın peyniri domatesi, çayı demli çayı veya varsa tereyağın ona sürersin iki tane de zeytin alırsın paşalar gibi... Korn fileks ne lan. İngiltere kraliyet ailesinden mi geliyon **ına koyim. İşte BİRANÇ’a gidelim mi... Biranç değil aga, onun adı kahvaltı **ına koyim. İşte elitist değilse o cümle onu kabul etmiyorlar moruk. Bi cümle elitist değilse onu kabul etmiyorlar. Çünkü işin özü şu: adam kendinden kaçıyor. Kendinden kaçan insana kendini anlatamazsın. Adam kendinden bile kaçıyor. Ona neyi anlatçan ki, adam kendinden kaçıyor. Son ses Müslüm baba çaldığında ezbere söylüyor ama. (Yener, 37, İstanbul)

⁷¹ Şarkının erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=d4Pzz7t-4mg> (Erişim tarihi: 25.07.2016)

Yener, “modern” ve “gelenek” karşıtlığına dikkat çekiyor. Arabeskin de bu ikililiği sentezleyerek ortaya çıkan bir müzik olarak dışlanmasını, Yener bir tür toplumsal riya olarak görüyor. Ortaya çıkan arabesk kültürün “elit” olmaması sebebiyle kabul edilmemesi, Yener’in hınç duyduğu durumlardan biridir. Yani Yener, “geleneksel” var saydığı arabeskin tarafını tutmaktadır. Ancak arabeski dışlayan seçkin kültür de esasında “vitrin yapmak” amacıyla bu dışlamayı seçmektedir. Yener’e göre, Müslüm Gürses çaldığında ezbere arabesk söyleyen “elit kesim”, görünüşte arabeske karşı durarak sahte bir davranış sergilemektedir. Eğer arabesk “elit değilse, onu kabul etmiyorlar.” Müslüm Gürses’in “arabeskçi” olarak değil de “bluescu” olarak belli kesimler tarafından dinleniyor olması, Yener’in “kendinden kaçıyorlar” ifadesini de doğrular niteliktedir.

Habituslar, yaşanan toplumsal koşullara göre değişiklik gösterir. Benzer sosyoekonomik statüye sahip insan gruplarının yaşam koşulları aynıysa, bu kişiler çoğunlukla aynı habitusa sahiptirler. Ancak herkesin bireysel olarak çizdiği kendi yolu, habitusun özel bireysel bir boyutu da mevcuttur (Jourdain & Naulin, 2016, s. 43). Yani habitus ne tam olarak bireysel bir süreçtir, ne de davranışlar tek başına belirlenir, buna karşın, “eyleyicilerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizmadır.” Habitus, eyleyicilerin çeşitli durumlar karşısında başa çıkmasını sağlayan bir strateji yöntemidir. Dış yapıların içselleştirilmesinin sonucu olarak habitus, birbiriyle tutarlı bir sistematik tepkiye sahiptir (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 27). Arabesk-rapçilerin hemen hepsi, benzer habituslara sahiptir; benzer şeylerden yakınıyorlar. Şikâyet etme biçimleri benzer, övündükleri şeyler benzer; hatta kendilerine takılan lakaplar dahi benzer. Yener’in kahvaltıya “bıranç” denmesine kızdığı gibi, Asi StyLa da “bizim milletimizde hep bi batıya özenmelik var” diyor:

Bizim insanlarımızda kültürünü unutma, batıya kayma hevesi var. Onun yüzünden yani, *arabesli* rap’i kabullenmiyorlar. Hani onlar kabul etse de etmese de var yani. Onun için... Ben misal, böyle lüks mekânlara gittiğim de oldu. Artık belli bi derecemiz olduktan sonra yani şükür para da kazanmaya başlayınca, merak ediyon gidiyon. E orda da bana okutturyorlardı. Orda okuduğumda bile yani beni dışlayanların tüylerinin diken diken olduğunu gördüm yani. Hani hoşlarına da gitti. Ya bu nasıl bir şeydir biliyon mu? Üç-beş kişinin kulakta duyma laflarla topluma yaymasıdır... Ya onlar bağırıyor, onlar şöyle yapıyorlar, kötü örnek oluyorlar... Hani biraz da bizden kaynaklanıyor, hani biz, niye güzel şeyler değil, kötü şeyleri anlattık. Hani madde olsun, ciletmiş, şuymuş buymuş... Ama biz öyle büyüdük. Müslümlerle büyüyen, Selahattinle büyüyen bi gençtik biz. Onlara farklı geliyordu. Kimse keyfinden kendi kendini kesmez. (Asi StyLa, 25, Gaziantep)

Asi StyLa “biz *arabeksten* başka bişi dinlemiyik ki” diyorsa Yener de kendini arabesk müziğin savunucusu ilan ediyor. Yener, Müslüm Baba gibi, dinleyicileri için Yener Baba’ysa, Asi StyLa da Asi Baba: “Benim lakabım da ikinci Müslüm zaten. Asi Baba. Aynen. Gölbaşı konserinde koydular bu lakabı da bana zaten. Tam *arabeks* yapıyom yani” diyor Asi StyLa.

Görüşmeyi yapacağımız gün Yener’in çalıştığı yerin önünde buluştuktan birkaç dakika sonra, yoldan geçen biri “Yener Baba saygılar” diye bağırdı. Yener “Gel lan fotoğraf çekilelim” diye seslenince, o kişi koşa koşa Yener’in yanına geldi. Fotoğraf çekildiler, benim de elimi sıkıp, “saygılar abi” deyip gitti. Beş-altı dakika içinde buna benzer 2-3 kişi daha geldi. Yener’le konuştular, hal hatır sordular. Gelen kişilerin hepsi benimle de el sıkıştı, saygı gösterdiler. Yener’le iletişimlerinde, onun babacan tavırlarına karşılık dinleyicilerin gösterdiği en belirgin karşılık saygıydı. Yener bu saygının sebebini şöyle açıklıyor:

Bu lakabı bana insanlar taktı, ben seçmedim. Bu hayatta örnek aldığım bi duruş varsa biri Müslüm Gürses’in öteki Neşet Ertaş’ın duruşudur. Ye yo diyen tipler değiliz işte, dışlanma bundan kaynaklanıyor. Biz nasılsın bilader diyoruz, arkadaşım nasılsın diyoruz veya selamünaleyküm diyoruz. Öyle “yeli yolu” Amerikan dublaj filmlerindeki yalancı yalancı dublajları söylemesinler yani. Öyle koca koca zincirler de takmıyoruz, ters şapkalar da giymiyoruz, öyle yayvan yayvan Türkçe de konuşmuyoruz, onları o dublaj filmlerindeki herifler konuşuyor, biz konuşmuyoruz yani.

Türkiye’deki en yaygın popüler kültür ürünü diyebileceğimiz arabesk, uzun yıllar modernleşme karşıtı, gerici bir hareket olarak algılandı ve bu algı tamamen değişmiş değil. Arabeski gerici bir kültürün kiri olarak gören bakış açıları, esasında bu kültürel olayın içindeki gerçekliğe karşı gözlerini kapatmaya çalışıyor. Yani, görüşmecilerimden Cihan’ın (23, İstanbul) dediği gibi “Biz nasıl operaya terso bakıyoruz onlar da bize böyle bakıyor işte. Onlar dediğim de buranın insanı ha, bu ülkede doğmuşlar”. Görüldüğü gibi, görüşmecilerin çoğu, beğenilerin sınıfsal tescillerine vurguda bulunuyor. Arabesk müziği bu denli benimsemelerinin ardında yatan şey, arabeskin uzun süredir süregelen “kentli yoksulun müziğidir” gerçekliğini taşımasıdır. Arabesk, görüştüğüm arabesk-rapçilerin hepsi için bir nevi dert ortağıdır.

Arabesk-rap'in "arabesk" kısmına nasıl anlamlar yüklediklerini analiz ettiğim arabesk-rapçilerin, bu noktadan sonra rap müziği nasıl kullandıklarını, arabesk-rap'le neler anlattıklarını ve seslerini kime – nasıl duyurmaya çalıştıklarını tartışacağım.

5.1.2. "Bağırıyoruz Çünkü Duymuyorlar Sesimizi"

Rap müzik, daha önce de bahsettiğim gibi, diğer müziklerden farklı olarak uzun şarkı sözleri yazmaya fırsat tanır. Rap müziğin sadece bu yönü dahi müziğin alışlagelen yapısını yıkmaktadır. Rap'te, müziğin önemsiz olduğu söylenemez; ancak sözün çok daha önemli bir yerde durduğunu söylemek hiç zor değildir. Rapçiler anlatacak şeyleri olan, kendi deneyimlerini önemseyip bunları da yaptıkları müziklere çekinmeden aktaran insanlardır. Bu müzik, daha önce de bahsettiğim gibi üretmesi ciddi bir müzik bilgisi gerekmeyen, basit ve ucuz bir sistemle (bilgisayar, program, mikrofon) kotarılabilecek bir müzik türüdür. Birçok rapçinin hikâyesinde imkânsızlık ve zor şartlar altında müzik yapmak vardır. Rap müziğin sağladığı bu fırsat sayesinde, dışlanan, hor görülen bir kitlenin sözü doğrudan bir müzik sahnesinde kendine yer bulabilir. Üstelik arabesk-rap'in paylaşım ağının internet olması, genel olarak onun herhangi bir iktidar tarafından doğrudan baskılanmasını da engeller.

Bu gençlerin dinledikleri müzik arabesk, yapabildikleri müzik türü ise arabesk-rap'tir. Rap müziğin uzun söz yazmaya fırsat tanmasına çok fazla önem verdiklerini de söyleyebiliriz. Sesleri, sözleri birçok alanda bastırılan bu gençler için hayat değiştirici bir deneyim oluyor arabesk-rap. Çoğunlukla yaşam koşulları kötü olan bu gençler için şiddet, tercih etseler de etmeseler de hayatlarının bir parçası. İçine doğdukları dünya, onlara kendilerini ifade edebilmek için sözden önce yumruk kullanmayı mecbur kılıyor. Birçoğu, uzun yıllar kendilerini ifade edebilecekleri herhangi bir alan olmadığını, "sokakların köşe başlarına" itildiklerini, kendilerini göstermek için farklı yollara başvurduklarını ve hatta uyuşturucuyu bile bu yüzden kullandıklarını söyledi.

İnsanların kendilerini ifade etmeleri çok önemli bir şey... Çünkü insanlar kendilerini ifade edemeyince moruk, biliyorsun, araba alabilirsen son ses müzik açıp insanları rahatsız ede ede geziyorsun. Çünkü acılı o adam, kimse o adamı bir daha ipelemeyecek. Umurunda değil o adam. Ve o lavuk da o eziklikle, o komplekslikle tamam mı, açıyor son ses müziği. Çünkü fark edilmek istiyor. Ne

bileyim motorunun sesini açıyor, egzoz barbarbarabar geçiyor. Anlıyo musun? Çünkü niye, çünkü niye, bu adamın fark edilebilecek başka hiçbir yeri yok moruk. Ya arabasından o gürültüyü çıkartacak ya da gidecek kavga edecek ki kendinden bahsettirsin. (...) Rap kendini ifade etmeni sağlıyor. Ve seninle aynı şekilde kendini ifade edecek insanlar onu duyduğunda aynı cümlelerle ifade etmek istediğini bildiği insanlar, o sıra o şarkıyı alıp benimseyip ve o sıra, herkes aynı şekilde ezbere nakarat söylüyor veya sözleri söylüyor. Bu da bir birliktelik oluşturuyor. (...) Bizim amacımız deşarj olmak. Deşarj olamazsak psikopat oluruz yani. (Yener, 37, İstanbul)

Şahin model –kırolukla anılan- araba içinde, patlak egzozla mahallede gürültü çıkartan, son ses arabesk dinleyerek gecenin bir yarısı mahallenin içinden geçen “ürkütücü tipler” esasında arabesk-rapçilerin ya kendileri ya da arkadaşları. Yener’in anlattığı *acılı adam*, ilk kez sesini duyurabileceği farklı bir yol bulabiliyor. Yener’in bahsettiği gibi arabesk-rap, “kendinden bahsettirmek” için kavgadan başka yolu olmayan *acılı adam* için yeni bir ifade yeri oluyor:

Bizim bir derdimiz var, biz bağıarak, boğazımız yırtıla yırtıla şarkı söylüyoruz, biz mutlu değiliz, benim anam gariban, babam gariban, hayatım hep yoksullukla geçti, anlıyon? Ben bu yoksulluğun içinde apaçi dansı yapamam (...) benim hayatım farklı ama. Biz arabesk-rapçiler kalkıp da eğlenceli şarkılar dinleyemeyiz. Benim derdimi anlatmam lazım, ben yoksa abi, psikopat olurum derdimden, anlıyon, cam kırarım, kapı kırarım. (Erkan, 24, Adana)

Arabesk-rapçiler, geniş bir kesim tarafından “birbiriyle alakasız kültürler arasında kalarak dejenere olmuş bir kültürün” üyeleri olarak görülseler de, esasında üretilen arabesk-rap parçaları ezilmişlik ile kendini ifade etme arasında sembolik birer bağ kurma çabasını gösteriyor. Çözüm sağlamasa bile derdini anlatabilmek arabesk-rapçilerin “psikopat” olmasını engelliyor. Bu kültürel alan, bir yozlaşmayı değil aksine farklı pratiklerin yeni bağlamlarla bir yap-boz olarak ortaya çıkmasını sağlıyor.

Arabesk-rap farklı donanımlardan kendisine yeni bir bricolage yaratmıştır. Bu bağlam, arabesk-rapçilerin rap müzikle ilgili söyledikleri üzerinden kurulabilir. Çünkü rap müzikteki tekniğin yarattığı kültürel imkân sayesinde, arabesk-rapçiler evlerindeki bir bilgisayar ve bir mikrofonla istedikleri gibi müzik yapabiliyorlar. Kentli ve yoksul ailelerden gelen bu gençler için rap müzik aileleriyle olan çatışmalarını da dizginliyor. “Ailem en başta kızdı arabesk-rap yapmama, ama baktılar evdeyim, kötü işlerle uğraşmıyorum, sokakta eroin kullanacağına evde rap yap dediler” şeklinde özetliyor Sezer Tekin (23, İstanbul) ailesinin yaptığı müziğe bakış açısını.

Yener'e (37, İstanbul) rap müzikle ilgili fikirlerini sorduğumda, kısa ve kendisi için yeterli olduğunu söylediği bir yanıt veriyor: "Rap, sana ne ters geliyorsa, onu yazdığın sanat dalıdır. Rap budur yani, rap sana ters gelen şeyi anlatmaktır." Görüşmecilerin hepsi, rap müzik için benzer şeyleri söylüyor. Sezer Tekin (23, İstanbul) için rap, "isyan ve özgürlük" diyor. Kupsi (21, İstanbul) için hem isyan, hem de bir günce anlamına geliyor. "Yaşadığın her şeyi anlatabiliyorsun" diyor. Sinan rap müzik için, "her şeye isyan" diyor. Slower Hüseyin, için "isyan olan bir yaşam tarzı" diyor.

Rap diyince hayat geliyor aklıma. Hayat en güzel rap'le anlatılır. Çünkü neyi yazsan gider. Normal bi şarkıda uzun uzun anlatamazsın. Çünkü rap'te kaide yoktur. Ne verirsen alır. (Asi StyLa, 25, Gaziantep)

Rap müzik arabesk-rapçiler için, Asi StyLa'nın ifade ettiği gibi kuralsız bir ifade alanı demek. Esasında bu tavır, altkültür kavramının 1990'lardan beri yetersiz gelmesini izah eden durumlardan biri. Gençler, hem altkültürel gruplar arasında hem de müzikal gelişim içerisinde katı kurallardan hoşlanmıyorlar. Arabesk-rapçiler için de katı kurallar yok, istedikleri her konuda, istediklerini yazıp söyleme şansları var artık. Arabeski dinleyen olarak, arabeske rap'i eklemeyi hak eden olarak görüyorlar kendilerini. Sürekli dinledikleri arabesk müziğe, kendi sözlerini ve seslerini katarak onu bir nevi güncelleştiriyorlar. Görüştüğüm birçok arabesk-rapçi, neden arabesk değil de arabesk-rap yaptıklarını sorduğumda, imkânların yanı sıra arabesk-rap yapma sebeplerini "daha uzun söz yazabiliyoruz" olarak açıklıyor. Uzun söz yazabilmek onlar için önemli, çünkü tekmenin, yumruğun yerine sözü kullanabilecekleri tek alan bu müzik. Sezer de benzer durumu şöyle ifade ediyor:

İşte niye arabeske vuruyorsunuz, arabesk var da, arabesk-rap'i nerden çıkardınız hesabı soruyorlar. Arabesk-rap'i nerden çıkarttık? Kardeşim bizim arabesk yapmak gibi bir imkânımız var mı? Yok. E biz en fazla yapacağımız raptir. Niye raptir? Biz ona göre beat hazırlayabiliyoruz yani. Loopları ona göre ayarlayabiliyoruz. Ona göre sözleri yazabiliyoruz. Ama bana göre arabesk-rap hepsinden çok çok daha iyi. Hani ben her konuşmamda da söylerim, çok fazla söz yazabiliyorsun. Her şeyi anlatabiliyorsun. Ama bir arabeskte bunu yapamazsın. (Sezer, 23, İstanbul)

Toplumsal hiyerarşide, kişinin bulunduğu konum ürettiği sanatın, sanatsal soyut anlamı ile işlevi arasında paralellik gösterir. Yani her sınıf, en alttan olmak üzere, hiyerarşi yükseldikçe işlevden estetik anlama doğru bir yönelimde bulunur (Bourdieu, 2015, s. 73). Arabesk-rapçilerin de derdi, sanatın estetik yanını es geçer; üretimin amacı işlevidir. Dert anlatmak esas meseledir, estetik kaygılar arabesk-rapçilerin önem

sıralamasında çok gerilerde yer alır. Bu müzik sayesinde belki ilk kez kendini ifade etme şansı bulan arabesk-rapçiler, yaptıkları müziğin estetik yanından çok onlara ne hissettirdiğine odaklanırlar. Ancak burada estetik mesele arabesk-rapçiler için tartışma konusu değildir. Arabesk-rap, onlar için zaten estetik olan bir müzik türüdür. Bağırarak çağırarak şarkı söyleyen arabesk-rapçiler, şarkılarında feryat figan dert anlatırlar. Onlara bu vokal biçimi estetik de gelir. “Ben söylerken oralarda kendimden geçiyim, konserde de görcen tam o kısımda dinleyen nasıl kendinden geçiyi” (Asi StyLa, 25, Gaziantep). Ancak, arabesk-rap yapan ve dinleyenler dışında, bu tavır pek anlaşılamiyor. Örneğin underground rapçi Ağačkakan (27, İstanbul) arabesk-rap’in bu tavrına şöyle bir yorum getiriyor: “Bir şeye bağırarak çağırarak anlatmak falan, ilkel bir ilgi çekme şekli. Abi köpek ağacın dibine işer, o da geliyor senin kulağına işiyor işte. Yer işaretliyor yani.” Ağačkakan için, bir isyanın dile getirilmesi kadar; onun estetik yanı da oldukça önemli. Toplumsal hiyerarşide, örneğin arabesk-rapçilerden Sezer (23, İstanbul) ile, underground rapçilerden Ağačkakan’ın bu vokale estetik bakışları son derece farklı. Ağačkakan’ın aşağıladığı bu vokal biçimi, Sezer için arabesk-rap’in en güzel yanlarından biri. Örneğin Sezer, şarkı söylerken şah damarları şişecek kadar, son ses bağırıyor:

Abi, etrafıma bakıyorum, yanımdaki adama bakıyorum, konuşulanlara, gördüğüme bakıyorum. Ona göre bir şey yazıyorum. Ve gördüğümü de, şu damar var ya (*boynundaki damarı gösteriyor*) onunla hissettirmeye çalışıyorum. Bak bu adam da bunu yaşıyor, siz de bilin hesabı. Bunu yapmaya çalışıyorum. Şarkı söylerken o şişince bir şeyler anlatabildiğimi hissediyorum. (Sezer, 23, İstanbul)

Sezer kliplerinde çok sinirli ve saldırgan görünüyor. Şarkı söylerken kasıtlı bir şekilde boynundaki damarı şişirip görünür hale getiriyor. “Yaşanmışlıkları anlatabilmek için bağırıyorum” diyen Sezer, sesini duyurmaya çalışıyor. Benzer şekilde, şarkılarında neden bağırdığını sorduğum Asi StyLa (25, Gaziantep), “bağırıyoruz çünkü duymuyorlar sesimizi, duymuyorlar bizi” yanıtını veriyor. Arabesk-rapçilerin böyle bir vokal kullanmasının ardında seslerini duyurma çabası yatıyor. Seslerini de mahalleli arkadaşları, benzer mahallelerdeki dinleyenleri duyuyor ve Asi StyLa, “varoşların sesi” oluveriyor. Kupsi “ben bu semtin şairi oldum” diyor: “Varoşların günlüğünü tutuyorum.”



Görsel 15: ⁷² iSyanqaR26'nın verdiği bir konserden görüntü. Konser bir düğün salonunda, fotoğrafta solda görüntüye giren gençlerin şarkıya verdikleri tepki dikkat çekici. iSyanqaR26 şarkılarını gırtlak vokali yaparak, yüksek sesle bağırarak söylüyor. Onun için de “öfkeli görünmek” önemli.

Daha önce, arabesk-rap'te, muhteviyatın temelini arabesk müziğe ve kültüre ait öğeler olduğuna değinmişim. Arabesk şarkılarda bahsi geçen klişe yoksulluk anlatısı arabesk-rapçiler için halen geçerli durumda. Belli bir saatten sonra şehir merkezinden onların semtine ulaşım yok, yaşadıkları evler ya müstakil gecekondur ya da apartman tipi gecekondur. Gerek şarkılarında gerekse görüşmelerimizde yoksulluğa sürekli vurguda bulunan arabesk-rapçilerin şarkılarının içeriklerinin ne olduklarını görmek gerekiyor.

“Bizim bu müziğimizin çıkış noktası varoş kesimdir (...) sosyetenin müziği değildir”⁷³ diyen arabesk-rapçilerin bu müzik sayesinde söz söyleme şansları olduğuna değindikten

⁷² Kaynak:

<https://www.facebook.com/iSyanQaR.ArabeskRap/photos/a.10150127413932146.329173.214003127145/10152515592697146/>

⁷³ Uydudan yayın yapan Kanal 34'e ait Lütfü Bulut ile Yaşam ve Kent isimli programa katılan Hayalcash isimli arabesk-rapçinin söyledikleri. Erişim linki:

<https://www.youtube.com/watch?v=6UKUbb3FDe4&index=76&list=WL> (Erişim tarihi: 20.07.2016)

sonra, içerik olarak ne ürettiklerine bakmak gerekiyor. Sesleri duyulmadığı için şarkılarını bağırarak söyleyen bu gençlerin, ellerine ilk kez geçen kendilerini ifade etme *şansını* nasıl kullandıklarını, biriktirdikleri öfkeyi, onlara *terso* gelen bütün o şeyleri hangi sözcüklerle, nasıl bir üslupla söze döktüklerini de görmek gerekiyor.

5.1.3. Yoksulluk, İmkânsızlık ve “Kahpe Sevgili” Çıkmazı

Dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de rap müzik, gençlerin bir tür *lingua franca* haline gelmiştir. Amerika’da siyasi içeriğinden kısa sürede kopup ticari bir tür haline gelerek orijinal halinden çeşitli kayıplar verse de, rap müzik halen gençlerin yerel hassasiyetlerine bağlı olarak yaşadıkları sorunları ve sosyo-kültürel uyuşmazlıklarını yansıtabilecekleri bir çeşit iletişim aracıdır (Bennet, 2001: 93-94).

Türkiye’de rap müzik, bu müziği üreten gençler tarafından sürekli bir isyan müziği olarak dile getirilir. Türkçe rapçiler politik olduklarını ve isyan ettiklerini sürekli olarak dillendirirler. Birazdan muhteviyatına değineceğim arabesk-rap de, “arabesk-rap yapmayan” gençler tarafından “sadece sevgiliye isyan eden saçma bir müzik” olarak görülür. Türkçe rap, genel olarak isyan ile ilişkilense de çoğunlukla egemen ideolojiye karşı olamamıştır. Gençler çoğunlukla egemen ideolojinin söylemlerini ödünç alırlar. Egemen olanla aynı şeye karşıdır; ancak sanki değillermiş gibi davranırlar. Siyasi durum, geçmişte ya da o dönem neyi üretmişse, Türkçe rap yapan gençler de bu söylemleri kullanmışlardır. Örneğin Pit10 isimli rapçi, 2006 yılında yaptığı *Ses Çıkartma* isimli şarkısında Recep Tayyip Erdoğan’a isyan ederek, aslında Abdullah Öcalan’a hakaret etmiş ve Kürt yurttaşları aşağılamıştır.

Bazı olaylar vardır ki kimse dile getiremez, kimse bir şey yapamaz insanlar korkar, ama ben değil! / Ben derinden gelen haykırışları duyurabilecek tercüman, (...) / Ses çıkarmayın bravo yansın bayrak, gazetelerde baş sayfa kansız ahmak (...) Başbakanın has mürettebatı piç ihtilali, elleriyle hazırlar pis istikbali / Herkes el kol bağlı duruyor (...) Ülken elden gitsin ses çıkarma, tek bir damla suyla sönecek yangın var ancak ses çıkarma / Dört tarafta yaksınlar sancak kastın var alçak batılaşırsın devam et / Bir o*** çocuğu İmralı"da yatsın lan asma

(nakarat)

Tayyip uyan ülke elden gidiyor lan
Aferin ses çıkarma bizi savaşa itiyorlar
Biraz daha cesaret baş kaldır ülken için

Sağlanamazsa adalet taş vardır ülken için (x2)

Hata Kürt yurttaşlarda değil beynini yıkayan i*nelerde, huzur, barış vesaire artık yalan istesen de (...) Böyle giderse bir iki seneye doğru doğu kan dolu (...) Bu askerler koparlar / Ermenistan toparlan, insanlıksa onlardaki ben bir insan olamam... / İnanmak istemedik size, "Allah Kahretsin" dedik, akıllı olun olmayan soykırımı var ettirmeyin / *System Of a Down* ya da *Jöntürk* müzikte kalırken, bizse silahlarla geliriz kör kütük / Tehdit değil gerçek tek bir hareketinizle kan çıkar, bunu da gördü Dolapdere’de Kürt k*ncıklar / Herkes yerini bilecek artık hıncım meyil ürkün, barış savaşıyla kazanılır, ırkçı değil Türk’üm.

(nakarat)

Pit10’un şarkısı, 10.Yıl Nutkuyla, Atatürk’ün kendi sesiyle bitmektedir. Şarkının internette yayılmasının ardından, Erdoğan tarafından Pit10’a tazminat davası açılmıştır. Rap şarkılarında birçok sert söz kullanılmasına rağmen, Türkiye’de bu konuda çok az dava örneğine rastlanılmaktadır. Davanın, aslında şarkıda Abdullah Öcalan’a çok daha ciddi bir hakaret olmasına karşın, Erdoğan üzerinden açılması egemen ideolojinin Öcalan’a edilen hakareti yok saymasına işaret etmektedir.” Kürt yurttaşların düştüğü bir hatanın varlığından bahseden Pit10, bunun sebebini de Kürtlerden ziyade başka bir yerde aramaktadır. Pit10’un işaret ettiği bu kişiler, yani “beyin yıkayan i*neler”, PKK’ya işaret etmektedir. Bu şekilde PKK ile Kürtler arasında kesin bir ayırım yaratılır, birbirinden ayrı yerde değerlendirilmek istenir. Bu sayede Pit10, şarkının en sonunda ifade ettiği “ırkçı değil Türk’üm” cümlesini kurabilecektir. Pit10’un kullandığı ifadenin benzerinin medyada kullanılması üzerine Eser Köker ve Ülkü Doğanay’ın (2010) *İrkçı Değilim Ama... Yazılı Basında İrkçı-Ayrımcı Sözler* kitabında değindiği gibi, ırkçılık masumlaştırılıp meşrulaştırılır (s. 68). Pit10, şarkının sonunda “ırkçı değil Türk’üm” diyerek, bütün bir mücadelesinin Türk kimliğiyle haklı çıkarılacağını ifade etmektedir

Türkçe rap’te, bu gibi örneklere sıklıkla rastlanmaktadır. Bu örneği vermemin sebebi, arabesk-rapçilerin “isyan edemediklerini” söyleyen Türkçe rapçilerin, kendi şarkılarında neyi-nasıl anlattıklarına dikkat çekmektir.

Karşıt söylem oluşturabilen; ancak rap sahnesinde uzun soluklu bir yeri olmayan müzisyenler olmuştur. Pit10'un şarkısının da içinde geçen Jöntürk⁷⁴, Türkiye'deki rap müzik için şunu söylemektedir:

Türkiye'de Türkçe rap ve rap müzik o Amerika'daki çıkışındaki ruhunu hiçbir zaman yakalayamadı. Amerika'daki o karşı duran, muhalif olan, eleştiren, değiştirmeye çalışan rap Türkiye'de tam tersi var olan sistemi korumaya çalışan muhalif olanı, marjinal olanı eleştiren bir çizgide bir yolda ilerledi (Söyleyeceklerimiz Var, 2011, s. 44:11/44:35).

Jöntürk, Türkçe rap için yaptığı eleştiride son derece haklıdır. Birçok rapçi kimi zaman ırkçı sözlere varan tutuma sahip, cinsiyetçi dil kullanıyorlar ve de birçok olay karşısında tutumları genellikle milliyetçilik kökenli. Türkiye'deki ünlü rapçilerden biri olan *DrFuchs*, raple ilgili “karşıt olamayan” isyanı kendi ağzıyla dile getirmektedir:

Rap dediğinizde hani altkültür üstkültüre devamlı bir şeyler anlatma derdinde görünür dünyada. Ama her ülkenin yönetim şekilleri var. İşte ülkenin içinde farklı durumları var. Bizim biliyorsunuz bi' ton darbe gördük, sağı var, solu var. Hani bu işi, buna bulaştırmadan, sadece sanat yaptığımızı düşünerekten ve biraz da aile, bizim aile örf ve geleneklerimiz olduğu için, âdetlerimiz, bunları uygun yapmamız gerekiyor Türkiye'de. (Söyleyeceklerimiz Var, 2011, s. 44:40/45:10)

DrFuchs, kendi ifadeleriyle baskının varlığından bahsediyor; ancak yaptığı işi de sanata atfederek, bir nevi hiçbir şeye karışmak istemiyor. Halbuki arabesk-rap, birçok rapçi tarafından tam olarak bu sebeple eleştirilmektedir: “Arabesk-rap sürekli aşk acısı anlatır, isyanı kader gibi soyut bir hedefe yönelttiği için bir işe yaramaz, sevgililerine küfreden “kekoların” ürettiği dandik bir müziktir, arabesk müzikal motif olarak kalmalıdır; ancak arabesk kafasıyla rap yapmak terk edilmelidir.” Bu görüşler, gerek bazı görüşmelerimin, gerekse internetteki araştırmalarımın özetidir diyebilirim. Fakat ben de, Özbek'in (2013) arabesk müziğe dair söylediklerini arabesk-rap için söylüyorum, “(arabeske) topyekûn kaderci diyorsunuz, ama bunları birkaç şarkı sözünden çıkartıyorsunuz, hayır, bakın coşku ve direnmeden de bahsediyor” (s. 12).

Elbette, arabesk-rap'in –dünyada yaygın olduğu biçimde- cinsiyetçi olmak gibi “olağan” fakat problemlili bir durumu söz konusu. Problemi içinde barındıran “olağan” olan kısım, -elbette cinsiyetçiliğin kendisinin olağan olduğu değil- arabesk-rap'in yıkıcı bir kültürün ürünü olmasıdır. Arabesk-rapçilerin hayatlarında farklı biçimlerde

⁷⁴ Jöntürk'ün milliyetçi tavırdan uzak durması, cinsiyetçi bir yapısı olmamasıyla diğer rap oluşumlarından ayıran evrensel tavrıyla ilgili inceleme için bakınız: Arıcan, T. (2005) Türkçe Hip-Hop Sahnesindeki Bıçkın Delikanlılar, Kırkbudak, sayı 4.

çatışmalar vardır. Yoksul bölgelerin mahallelerine ait bir sokak kültürüdür arabesk-rap, hakikat performansı sergileyen bu gençlerin hayatlarında yıkıcılık olduğu gibi, haliyle arabesk-rap'te bolca küfür de vardır. Zaten, rap ve arabesk birleşiminden ortaya çıkan bir kültürün de, cinsiyetçi ve erkek egemen olmaması gerçeklikten oldukça kopuk bir beklenti olurdu. Bu çalışma, sadece “erkek” arabesk-rapçileri ele alıyor gibi dursa da, arabesk-rap yapan kadınlara ulaşmayı denememe rağmen hiçbir dönüş alamadım. Görüştüğüm arabesk-rapçiler de kadınların arabesk-rap yapamayacağını söyleyip konuyu çabucak geçiştirdiler. Arabesk-rap yapan kadınların ürettikleri aşk şarkıları, arabesk-rap yapan erkeklerin ürettikleriyle içerik ve biçim olarak neredeyse aynıdır. Başka bir çalışmanın konusu olarak uzunca tartışılacak bu meselede, öz olarak, arabesk-rap yapan kadınlar, arabesk-rap yapan erkeklerin dilini kullanarak onları taklit ederler. Arabesk-rapçilerin ve ürettikleri içeriklerin çoğunlukla erkek egemen ve cinsiyetçi olduğunu söyleyebilirim.

Arabesk-rap'in, en çok eleştirilen yönlerinden biri, aynı şarkı içerisinde sevgiliye yazılmış olan tutarsız ifadelerdir. Şarkı, sevgiliye özlemle başlarken, sevgiliye hakaretle son bulabiliyor. Hatta kimi arabesk-rapçilerin bütün şarkıları böyle olabiliyor. Haliyle, yoksullukla ön plana çıkan arabesk-rapçilerin bazılarının şarkılarında sadece aşk acısı anlatması, bu müziğin kötü şöhretini arttıran haklı sebeplerden biri.

(Arabesk Nakarat)

Gel bana sevdiğim, sensiz yapamam meleğim
Sensiz söyle ben neyerim, ölür giderim bebeğim
Kalbim hep seni istiyor, yüreğim dayanamıyor
Silinmez acılarımla, günlerim sensiz geçmiyor
Sevdiğimdin sen benim, iste bu canım al senin
Özlediğim tek sensin, sen benim her şeyimsin

(Rap)

Kalpteki yaramsın sakın bunu unutma, gittiğin yerde sakın mutlu olma / Allah'ım üstüne lanet yağdırsın, sen cehennemde ebedi yanasın / Tertemiz kalbimi sen kirlettin tertemiz umudumu çamura ittin / Bak seni unuttum artık bittin bu kalbin içinden edebiyen sildim / Hayatta yaşama kaynağım sendin Antep'in içinde seni sevmiştim / Senin için kalbimde ne umut besledim artık bittin tek nefretimsin / Sana değer verdim hiç anlamadın sen bu işleri oyuncak sandın / Oysa ki ne kadar sevmiştim sen mahvedip gittin benim gençliğimi

Arsız Pusat isimli üçlünün yaptığı şarkıda⁷⁵, görüldüğü üzere sevilen kişiden vazgeçilemeyeceği anlatılıyor; ancak hemen ardından ondan nefret edildiği, cehenneme

⁷⁵ Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=W0mfdaOaiq8> (Erişim tarihi: 22.09.2016)

kadar yolu olduğu söyleniyor. Bunun gibi pek çok örnek var. Ancak ortada kavuşamadıkları ve sürekli isyan ettikleri bir sevgili gerçeği de var. Yani arabesk-rap'teki "imkânsız aşk" eleştirisi, arabesk-rapçilerin kendi hakikatlerine de işaret ediyor. Bunun kaynağını da yoksulluk olarak gösteriyorlar. Örneğin Asi StyLa (25, Gaziantep), senelerce şarkı yaptığı sevdiği kişiyle bir kere dahi konuşma şansına sahip olmamış: "Bi kızı sevdim, 15 yaşındaydım. Tuğba. İşte varoşların aşkı büyük olur. (...) ben sevdiğim kızla hiç yüz yüze konuşmadım biliyin? Daha bi metre yakından görmemişimdir." Asi StyLa'nın anlattığı bu imkânsız aşkı varoşlara ve yoksulluğa bağlamasının ardında, kendi hayat hikâyesinde dair bir gerçekliğin etkisi var: "Tuba'yı Almanya'da bi çocuğa verdiler işte, ne edik paramız pulumuz yok bize mi vereydiler."

Stokes'un (1998) dikkat çektiği üzere, arabesk müziğin eleştirilme sebeplerinden biri, onun edilgen bir yapıda olduğu iddiasıdır. Tüm suçu kadere yükleyen arabeskin, politik bilinci ve sorumluluğu körelttiğine inanılmaktadır. Ancak aslında, arabeskin politik yorumlar içeriği; ancak bunları dolambaçlı ve metaforik olarak ifade ettiği söylenebilir. Örneğin göç sorunu ve buna bağlı toplumsal konuları dile getiriş tarzı hükümet için tehdit edici unsurlardan biridir. Açıkça arabeskin politik bir yapıda olduğunu söyleyemesek de, onun politik repertuarı içten içte varlığını sürdürmüştür (s. 215). Benzer durum arabesk-rap için de geçerlidir. Örneğin, Ağačkakan (27, İstanbul) underground rapçi, arabesk-rap'i şu şekilde eleştirmiştir:

Arabesk-rap'teki kadercilik, biraz sorumluluğu başka bir şeye atmak. Nasıl ki, birileri suç işler, işte devlet suç işler ama sorumluluk şirkete atılır, bu da öyle. Ben her şeyiyle düzgündüm ama kader kötüydü demek. Sorumluluktan kaçmak. Bu kadar soyut bir şeye de isyan etmek, kendi kuyruğunu kovalamak gibi bir şey. Sana bir kazanımı olmayacak... Herhalde o yüzden bu çocukların da şarkıları birbirine çok benziyor.

Ağačkakan, bu eleştirisinde haklı olabilir. Zira arabesk-rap şarkılarına bakıldığında genel olarak dinlemesi pek kolay olmayan yüksek sesli, feryat eden bir vokalle birlikte, çoğunlukla karmaşık aşk hikâyeleri anlatılıyor. Gerçekten de aşk acısı, "hayattan tokat" yediğini düşünen bu gençler için isyan etmeye başladıkları ilk çıkar yollardan biri. "Fakat şarkılar dikkatle dinlendiğinde, aşk acısı, sevgiliye kavuşamama anlatısı varlığını göstermekle birlikte, imkânsızlığı yaratan şeyin nedeni olarak aşkın kendisinden ziyade yoksulluğun gösterildiği fark edilir. Yani, yoksulluk utanılacak bir şey değilse de, yoksulluk yüzünden sevdiği kişinin ilgisizliği yıkıcı bir deneyim olur. Ağačkakan,

arabesk-rapçiler için yaptığı eleştiride haklı olsa da, gerçekten kaç arabesk-rap şarkısının sözlerini açıp baktın diye sorduğumda, hiçbirine detaylıca bakmadığını söylüyor. Yani bu konuyla ilgili fikrini yalnızca dinlediği birkaç şarkıdan edinerek ortaya koymuş. Burada anlatılan bağlamla, aşk şarkılarının içeriğine bakmak için iSyânQaR26 ve Ceyhan Prensi'ne ait iki ayrı örnek:

Sene 2006 ben 14 yaşında, yokluk kapıya dayandı baba işsiz kaldı / Dağlar gibi adam dağlar gibi adam dediğim babam / Karşısına oturdum dinledim dedi ki bana yardım et nolur oğlum / Babam kahvede ben sokaklarda simit sattık hergün gece gündüz. / (*Haykırarak*) Yüzün gülsün anne yıkılmıyoruz, biz ekmek paramızı kazanıyoruz / Bir sokak vardı yokuş çıkıyordu bir abla vardı simit satıyordum / Haftanın hergünü bıkmaz usanmaz bazen üstü kalsında diyordu. / Bir iki üç dört, abla çıkmadı küçük bi kız çocuğunu gördüm ben / 12 - 13 yaşlarında masum, sordum annesiymiş hastalanmış. / Yokuş yukarı çıkan sokağa girmeye bir daha cesaret edemedim ki. (...)

Okumalıydım okumak istedim ben okuyamadım ortamlar yüzünden / Sene 2010 oldu yaşım 18 kenar mahalleden bir kız sevdim / Gel git derken evini öğrendim, sene 2006 hatırladın mı? Yokuş yukarı çıkan bir sokak iki katlı bi ev bir anne bir kız var / Sen hatırlama ben unutmadım unutacağımı da sanmıyorum kadın.

Anlatıyorum her gün bir isyanı, anlamıyorsunuz iSyânQaR'ı / Evet benim 14 yaşında gördüğüm o güzel kız şimdi sosyetik / 3 yıllık bir aşk diyorum anla tam 17 yıl önce girdin kanıma (...) Senin bittiğin gibi o da bitti, aşkında bitti bende bittim. (iSyânQaR, Sene 2006, *Hatırladın mı*⁷⁶ şarkısından)

(...)Dur bir son kez dinle sen beni, bedenim kirli melek gelir mi? Sorma be kardeş kader de böyle, ben mi yazdım ki hadi sen söyle. (...) Sevme kızım beni, ben bir serseriyim. / Esrar ve duman kokarım, ben şarkı türkü bilmem, esrar sararım, kova yaparım. / Sen bara diskoya gidersen, ben sokağa çıkarım. / Ellerini verme güzelim, cıgara diye tutarım. / Sen yatakta yatarken, ben sokakta kalırım. Sen saat 10'da, ben şafakta kalkarım. / Sen parfüm kokarsın, ben esrar kokarım. / Randevu verme güzelim, ben o saatte harman olmuşam.

Ağlayarak doğdum, gariban anamdan. Yirmi senem oldu, bıktım hayattan. Gülmedi bahtım, gülmedi ustam. Çektiğim çile dert kaderim be ustam. / Kimi yaşar hayatı bok gibi parası, kimi bulamaz ana ekmek parası. [...] Bir sevdiğim vardı, gitti ele vardı. Garibanız usta, kimse bize bakmadı. Ana baba sevgisi sokakta kaldı. / Bir dilim ekmeği üçe böldük ama kimsenin rızkına bakmadık usta. Satmadık eşi dostu üç kuruş uğruna, o yüzden kaybettik şerefsiz dünyada... Bize göre değil usta şerefsizce yaşamak. (Ceyhan Prensi, *Sen Parfüm Ben Esrar Kokarım*⁷⁷ şarkısından)

Ceyhan Prensi'nin ve iSyânQaR26'nın şarkılarından örnekle, aşk acısı üzerinden anlatılan bir toplumsal eşitsizlik söz konusudur. Şarkılardaki aşk anlatısı, yoksullukla

⁷⁶ Şarkıya erişim linki: <https://youtu.be/liwuhZsUiD4> (Erişim tarihi: 04.10.2016)

⁷⁷ Şarkıya erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=d4Pzz7t-4mg> (Erişim tarihi: 25.07.2016)

bağlantılıdır. Bu bir gerçektir, ancak anlatı, yoksulluğun kaynağına yönlendirmekten çok, yaşanan, yani sonuç olan kısma yönlendiriyor. Ceyhan Prensi yoksulluğunu ve yoksulluğunun ona yaşattığı aşk acısını kabul etmiş ve bu yoksulluğa göre de “serseri” bir hayat yaşamaktadır. Şarkı boyunca da yaşadığı yoksulluğu tasvir ediyor. Yaşanan yoksulluğun yalnızca anlatısı var; sorunun kaynağına bir itiraz görünmemektedir. Arabesk-rapçilerin kendilerini dışlayan “onlar”a karşı neler düşündüklerinden bahsetmişim. Şarkılarda da bu düşünceler, yaşadıkları yoksulluğun kabul edilerek onunla yaşamının övülmesi şeklinde dönüşüme uğruyor. Bu gençler, yoksulluk yüzünden karşılaştıkları zorluklara, yaşadıkları yoksulluğu onurlu bir şekilde yaşadıklarını ifade ederek direniş gösteriyorlar. Bu durum, *fakir ama gururlu* olmaya kadar götürüyor onları. *eFeCan*, *Hayat* ve *CixFlow* isimli üç arabesk-rapçinin oluşturduğu *Güneydoğu Familya* ekibi, *Yoksulluk*⁷⁸ şarkısında, “biz” ve “onlar” anlatısının tekrar kurulmasına bir örnektir.

(*Bağırarak*) Ah yoksulluk! O doğuştan yüklenmiş belimize! Dünya!

(Hayat)

Cebim delik, soranımız kısıtlı, bir odada kaç kişi ısınırdık. Biz kömürü sırta alır taşınırdık, biz sizlere göre falan filandık. Kurulan hayaller kadar safmış, bizim doğrular size göre yanlış. Cebi delik dünya yaşanmazmış, dostlarımla *mahlede* yaşlandık. Biz küstük lan güzel günlere (...) Bizim paramız yok duyun kızlar. (...) Okul okuyamadık olduk soytarı, siz bize açtınız lan bu alanı. İsyandır. Hey devlet baba haydi bir söyle, sence adalet mi ki bu bizlere? Dışlanıyoruz her memlekette, memleketimiz Diyarbakır diye. GBT’mi sorgulayan memurlar, sizi mezarda acaba kim sorgular? Belime yediğim o nedensiz coplar, aheste aheste acısı da çıkar. / Memur çocuğu aybaşı bekler, ben beklerdim hep babamı. Elinde bir poşet bile yeterdi, nedense o günde babam gelmedi. / Son satırım bu son çile sizlere, ben de rahat uyumak isterim evde (...)

(CixFLow)

Vücudum soğuktan her yerim acı, ışık bile oldu bana bi karanlık. Takat yoktu kalkmaya kalkamadık, yoksulduk ama elimizi açmadık. (...) Sustuk baktık sizi hep izledik. Kendimize göre bi yol çizmiştik. Aç ve susuzduk size göre hiçtik (...) Bizden daha iyi, bizden daha kötü var biliyoruz da çünkü görüyoruz. Siz yoksulları neden gömüyorsunuz? Bu sizin tarz lan iyi biliyorsunuz. / Bizdeki bize yeter, hadi bi gidin. Durup da sakın ola bizi izlemeyin. Biz fakiriz ama gururluyuz lan! (...)

(eFeCaN)

Benim ayağımda ayakkabı yoktu, senin baban alırdı sana topuklu, yediğim ekmek her zaman kuruydu, cebimde bazen bi kuruş yoktu. / Ortama düşen bu gence bi bak lan! Zamanında bendim kalem tutan, okulda en ön sıralarda oturan, ödevini bitirmeden oynamayan. / Evet o bendim kızım iyi bak sen, düşün ve

⁷⁸ Erişim linki: https://www.youtube.com/watch?v=4E9bUP_56Oo (Erişim tarihi: 23.09.2016)

düşüncene harbi yüklen, belki çıkarırsın beni bir yerden, tanıdık geliyorum *di mi* eskiden? / Yoksulluk ve de diğer adı bolluk, siz dışlayanlar hiç bilmiyorsunuz - biliyorsunuz veyahut anlamıyorsunuz – anlıyorsunuz ama hiç umursamıyorsunuz. / Biz sigara içemiyoz paramız yok, biz tütün sarıyoruz pelimiz⁷⁹ çok, bizim sizin gibi nefsimiz hiç yok, siz tüketiyonuz ama paranız hep çok. / Aşk dediğiniz şey o üç harfî olan, onunla yaşadım galiba fragman, parayla eşdeğer bir hale gelmiş, cebimde para yok bana gelmez imiş. / Siz damacanelerle soğuk su için, bizse bir suda bile alıyoruz izin, biz takılamayız siz gibilerle, biz bize takılıyoruz harabelerde, belki üzerimdeki bile dostumun, belki takılmak için el koymuşum, evet gül haydi ben de yoksulum, yoksulum ama duyun, onurluyum.

Arabesk-rapçiler “fakir ama gururlu” mitini sıklıkla kullanırlar. Zenginlik ve dünya (kader) şerefsizlikle anılırken, yoksulluk ve onunla birlikte gelen eğitimsizlik gibi durumlar onurlu olmak ile telafi edilir. Şarkı temelde bir aşk anlatısı üzerine kurulmasa da, gene parasızlık ile “sevgilinin olmaması” birbirine bağlanmaktadır. Arabesk-rapçilerin yoksullukla ilgili tavırları genel olarak onun *nasıl* yaşandığıyla ilgilidir. Bu gençler, isyan edememekle eleştirilseler de ve gerçekte egemen olana yönelik sistemsel bir eleştiri geliştiremeseler de; yoksulluğu deneyim eden kişi olarak, birinci ağızdan tarif ederler. Bu kendi başına çok önemlidir. Zira arabesk-rapçiler, yoksulların dilsizliğini bu müzikle bağırarak bozmaktadırlar. “Biz sizlere göre falan filandık” diyerek, görülmeyecek bir detay olduklarına, seslerinin bastırıldığına, son ses bağırarak dikkat çekerler.

Nurdan Gürbilek (2014), yoksulluğu “mırıltı” olarak tarif eden Latife Tekin üzerine yaptığı incelemesinde, onun hikâyelerinde insanların ikiye ayrıldığından bahseder: Dilsiz olanlar ve dile hâkim olanlar (s. 39). Bu iki dünya arasındaki geçişi “mırıltıdan dile geçiş” olarak tanımlayan Gürbilek, Tekin’in kitaplarındaki yoksulların şiir yazmasını, grev bezlerine dileklerini yazmasını ya da bildiriler yazabilmesini bir geçiş olarak görür (s. 44). Yani yoksulların mırıltıları yavaş yavaş sözcüklere dönüşerek, onların görünürlüklerini arttırmıştır. Bu bağlamda arabesk-rapçiler için de bu müzik, onların “mırıltıdan dile geçişleridir”. Üstelik en sert şekilde ve hatta saygısızca: “Biz fakiriz ama gururluyuz ulan!”

Görüştüğüm bütün arabesk-rapçiler için, hakikat performansı sergilemek son derece önemli. Hayatları neyse, müzikleri de o. Kendilerini ifade etmek için dolaylı bir yol kullanmıyor, apaçık, en çıplak şekilde ifade ediyorlar.

⁷⁹ Sigara sarmak için kullanılan kâğıt.

Arabesk-rapçilerin niye milyon dinlenme sayıları var? Benim yaptığım şey gibi değil bu çocukların yaptığı şey. Ama bu çocuklar kötü mü yapıyor, bence yapmıyor. Çocuklar olduğu şeyi yaşıyor abi. Çocuk cebinde akbille gezerken benim Mercedes'im mi var desin? Bu çocukların façası düzgün olsun, façası elbisesi ayakkabısı falan, bak bakalım nasıl karşılıyorlar. (Yener, 37, İstanbul)

Hakikat performansı sergileyen arabesk-rapçiler, bir hikâye anlatıcısı olarak kendi deneyimlerini hikâyeleştirerek dinleyicilerine aktarırlar. Arabesk müzikteki içeriği de, kes-karıştır yöntemiyle kendi şarkılarının içinde bir bağlama oturtarak kullanırlar. Örneğin, *Dj Hataylı ve Eşkal, Hayata İsyan*⁸⁰ isimli şarkılarında, İbrahim Tatlıses'in *Yıkılmışım Ben* parçasının hem müziğini hem de vokalinin doğrudan kullanmıştır. İbrahim Tatlıses'in parçasının vokalinin üzerine yazdıkları sözle, onun vokalinin kendi bağlamlarına oturtarak, İbrahim Tatlıses'e de bir göndermede bulunmuşlardır:

(Rap vokali)

Yirmi sekiz seksen dört nisan, bir gecekonduda doğdu bu aslan. / Varoşun savaşın tam ortasında yekten bi güdüm yoktu kumandan. / Düştük bir kere hayat bu işte, döner mi devran, zor bu gidişle. / Yaşamın elinden müebbet aldık sahte rüyaya çoktan daldık. / İlkokulum bitti yaşım 11, nasırlı eller ekmek parası peşinde koştuk. / Hayallerim vardı benim hepsi hayalde kaldı. 25 yılımı gel de bir sor bana, ziyaretim var mahpus damlarına. (...) Cansın dediler canım çıksın, ölmekten bile beter ettiniz. / Bağlanmış bizim elimiz kolumuz bataklığın en dibindeyiz. Sevinemeyiz, kursakta kalır hep. / Alıştım artık savruldum. Günlerden güne kefene sarıldım, imparator gibi ben de yıkıldım.

(İbrahim Tatlıses'in sesinden nakarat)

Sanki terk edilmiş bir viraneyim,
Her yanımda dağılmış yıkılmışım ben (x2)

(Haykırarak) Aaaaah!

İnsan insana muhtaç ama insanlık insanlığa çok aç. Aradık her yerde bulamadık hayat oynadı bizlere saklanbaç. / Gel gör bizi meçhullerde (...) biz en derinde takılıyoruz bak, yaşamaya çalışıyoruz. Sevmeye çalıştık ama olmadı, hiç kimse bize kalbini açmadı. / Gülmeyi denedik o da olmadı, hor görüldük herkes surat astı. (...)

Arabesk-rapçiler, incelenen örneklerde de görüleceği üzere yoksulluk yüzünden aşkı da, güzel günleri de kaybettiklerini bağırarak ilan etmektedirler. Arabesk-rapçilerin yaptığı müzik, kendi hayatlarının doğrudan bir dışavurumudur. Yaşadıkları gerçekliği apaçık bir şekilde, söz sanatlarına ya da süslü cümlelere

⁸⁰ Erişim linki: https://www.youtube.com/watch?v=W04-Ev_Y0mA (Erişim tarihi: 02.10.2016)

pek ihtiyaç duymadan aktarmaktalar. Örneğin *Rap-erKing* ve *Toprak Rap* isimli Diyarbakırlı iki arabesk-rapçinin yaptığı *Hadi Çek Baba*⁸¹ isimli şarkının ortasında Rap-erKing bağırarak şunları söylemektedir:

(...) bugünün isyanı, her günün isyanı... Kader mi bu ana! Nedir bu isyan nedir!
Acı çekiyorum ulan!

Çatı Records ekibi, Sezer Tekin'in tayfası, Yener'in çevresi gibi, yoksulluklarını anlatmanın dışında bu durumu faydacı bir şekilde kullanarak, müziğin gücünü kendilerini keşfederek dönüştüren arabesk-rapçiler de var. Müziğin birleştirici gücü sayesinde, hem popüler olmaları hem de kendi hayatlarındaki dönüşümleri, onların müziğin kullanım alanlarını genişletmelerini sağlıyor. Kendi mahallerini de hiçe saymadan, reddetmeden,—oraya ait- zorlukları da kabul ederek, muhafaza ederek; bu zorlukları başkaları da yaşamasın diye diğer gençlere müzik yapmaları için destek oluyorlar. Hem kendileri, hem de çevrelerindeki gençler için müziği bir çıkış yolu olarak görüyorlar. Her ne kadar bu bazen aşk acısının anlatılması ve aşk acısının şarkılarda sürekli yer etmesiyle beraber gelişse de, biraz önceki örneklerde görüldüğü gibi yalnızca aşk anlatısı söz konusu değildir. Arabesk-rapçiler, kendi geçmiş deneyimlerinin yanı sıra, unutmadıkları sokakları ve sokakta olanları anlatıyorlar. Sokakta yaşamak zorunda kalan, kâğıt toplayan, yeri yurdu olmayan çocuklarla bir araya gelerek şarkı söylüyorlar, onlar için şarkı yapıyorlar; semtlerindeki uyuşturucu bağımlısı olmuş gençleri ve esasında kendi durumlarını anlatıyorlar. Anlattıkları şeylerin çoğu, ya şu anki yaşantılarından ya da geçmişlerinden kalanlar.

⁸¹ Erişim linki: <https://youtu.be/22uFP32FYb8> (Erişim tarihi: 02.09.2016)



Görsel 16: Gece yarısı sokakta kâğıt toplayan çocuklarla Asi StyLa'nın videosu.⁸² “(...) Bi zamanlar biz de böyleydik. Hani ekmek parası peşindeler gecenin bu saatinde. Şu an saat 4. Hani karşılaştık, benden rica ettiler bi rap yapalım diye. Ben de dedim ki bu gerçekleri anlatmak için göstermek için bi videoya çekelim. (...)”

Aksaraylı *RapResyon* isimli arabesk-rapçi, 2009 yılında yaptığı, 2012 yılında da klip çektiği *Sokaktaki Gerçek*⁸³ isimli şarkısında gene arabesk-rap'e özgü تنها mekânlar ve doğrudan sözler kullanmıştır. *Tinerci Orhan*⁸⁴ olarak bilinen kişinin haberlerden alınan konuşması şarkının girişinde duyulur:

(...) akşamları ölüyom ben burda, her yerim uyuşuyo abi bak, her yerim uyuşuyo, her yerimizi kesiyoz, isyan yapıyoz abi isyan yapıyoz... Kendimize - bize de yazık... Bizi kurtarın abi bu hayattan, başka bi şey demiyoz size, bizi kurtarın, valla kurtarın bak. Her şey istiyoruz abi, yaşamak istiyoruz, iş istiyoruz, hayat istiyoruz, okumak istiyoz biz, ben ilkokul mezunuyum, okumak istiyoz. Başka okullar okumak istiyoz, öğrenmek istiyoz, devletimizi, milletimizi, Atatürk'ümüzü her şeyimizi öğrenmek istiyoz biz... Akşama kadar tiner çekiyoz abi, ayıp bi şey değil çekiyoz yani abi biz, kiloluk bunlar hep. Tiner bu, su değil bu. Bu tiner abi çekiyoz bunu bezlere döküyo, bu insan tenine zarar. Bak, tiner abi bu eritiyo bak çatır çatır, asit ya bu tüpten daha tehlikeli ya. Bizi öldürüyo bu ya, bak işte nasıl

⁸² Erişim linki: https://youtu.be/Y7i93j_QkxA (Erişim tarihi: 15.09.2016)

⁸³ Erişim linki: <https://youtu.be/fqs80Z1ngg0> (Erişim tarihi: 22.08.2016)

⁸⁴ Bir video kameraya konuşan, Antalya'da yaşayan Orhan bir dönem bu video ile gündeme gelmişti. Görüntülerde, tinercilere sorular soran bir kişiye açıkça yanıtlar veren Orhan ve arkadaşı “bizi kurtarın, tedavi olmak istiyoruz” demektedirler. Ancak, Orhan kısa süre sonra Antalya valiliğinin yakınında kendini yakarak öldürmüştür.

İlgili haber videosu için bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=dR8Ue9jmboA>

Bu kişinin, daha sonra tekrar gündeme gelen, kendisini yakmasıyla ilgili haber için bkz: <http://www.hurriyet.com.tr/meydanda-kendini-yakti-6157038>

Kendini yakan Tinerci Orhan'ın ölüm haberi için bkz: <http://www.haber3.com/kendini-yakan-tinerci-oldu-221485h.htm> Aynı haberi “tinerci dehşeti” olarak gündeme taşıyan *haber7* için bkz:

<http://www.haber7.com/guncel/haber/228316-antalyada-tinerci-dehseti>

eritiyor, yok ediyor işte bizi iki dakikada yok ediyor. Yok oluyoz! Yok oluyoruz!
Gençler yok oluyor!”

Bu sözler arka planda duyulurken, RapResyon yıkık dökük mekânlarda gezmekte, kapısız, camsız bir gecekonduğun içine girmektedir. Doğru düzgün döşek bile bulunmayan harabenin içinde, ellerinde “bali sıkılmış poşetler⁸⁵” olan iki genç – kendilerinden geçmiş vaziyette- uyumaktadır. Yukarıdaki sözler biterken, arabesk tınılar duyulmaya başlar. RapResyon, bu iki gencin yanına çömelerek şarkı söylemeye başlar. Şarkıda sokakta yaşayan çocukların imkânsızlığı anlatılmaktadır. Şarkının *Aykan* isimli arabesk-rapçiyle yapılan orijinal versiyonundaki⁸⁶ sözleri şöyledir:

Esrar bağımlısı yok etmiş hayatını
Suratındaki acı belli geçmişinden kaldı
Kolları façalı elinde bir jilet kabı
Çek diyor içine, kalmamış takati
Yok ana babası, yok bir sayanı
Bu kahpe kader onlara oyun oynadı
(...)
Ana baba ilgisiz aşktı beni iten
Geceleri örtünürüm tinerli bezlen
Üç çarşaf⁸⁷la dumanlı gecem
Attarali'de geçer iki senem
Yazsam bitmez roman olur her şey
Ortam bu, anlatılmaz herbir şey
Sokağında kaldı bak geçmişim
Gençliğimi ben ellerimle bitirdim
Bak gör kardeş isyanı
Eroin çeken gördüm ya da kova yapanı
Harman kalınca da birbirini vuranı
Aç kalınca da hırsızlık yapanı
En lüks yemeğim iki dilim karpuz
Ekmeği bulduk bu gece mutluyuz
(...)
Mutlu değiliz tam 11 arkadaş
Elmacı, Pottuk, Sıdık ve Hamo
Soyka, Memiş, Feto ve de Derdo
İkisini gömdük kahpe felekti bu
(...)

⁸⁵ Bali ile uyuşturulmak için kullanılan yöntem. Bir poşetin içine sıkılan, sağlam bir yapıştırıcı olan bali sürekli olarak solunduğu zaman zihni ve bedeni uyuşturur.

⁸⁶ Erişim linki: https://youtu.be/e6d_5Bh5Nkc (Erişim tarihi: 22.08.2016)

⁸⁷ Esrar tüketmek için kullanılan bir yöntem.



Görsel 17: RapResyon'un şarkıyı söylediği, arabesk-rap'te sıkça kullanılan yıkık dökük mekânlara bir örnek.

Şarkının sözlerine bakıldığında, dinleyiciye verilen öğütler, doğrudan deneyim edinilen bir gerçeklikten yazılmış gibidir. Bu gibi örnekler, arabesk-rap'in yalnızca aşk üzerine şarkılar yapılmadığına işarettir. Ayrıca, artık “sokak çocuğu, balıcı” gibi gündeme dahi gelmeyen, unutulmuş yahut ötelenmiş bazı gerçekleri en çıplak biçimde ortaya koymaktadır arabesk-rapçiler:

Bizim hayatımızda ot bonz⁸⁸ filan hep vardır. Aga herkes ne olduğunu biliyor buralarda. Eskiden daha da kötüydü bi de. Biz şeker⁸⁹ bonz filan ilk kez bağırıyoruz. Ayanlar yunuslar bizim naptığımızı biliyor bazıları bizi tanıyor bi olay oluyor ilk bizi alıyorlardı eskiden. Şimdi öyle değil müzikle polisler bizi biliyor artık. A bak bu şu şeyi yapan şarkıyı yapan çocuk diyorlar bana bakıp. Burda herkes böyle, biz burada uyuşturucuyla ilgili bir şeyleri anlatırken götümüzden uydurmadık, bizi değil satanı, satana müsaade edeni alsınlar, kimse yalan söylemesin. (Cihan, 23, İstanbul)

Bağcılar'da müzik yapan Çatı Records'taki hiç kimse yoğun ısrarlarıma rağmen benimle görüşmeyi kabul etmese de, -kendi söylemleriyle- “bilindik gazetelere ya da sitelerle” görüşmeyi kabul ediyorlar. Bu gazetelere yahut web sitelerine verdikleri röportajlarda⁹⁰ sürekli şikâyet ettikleri bir şey var: Uyuşturucu meselesi. Yaptıkları

⁸⁸ Sokak ağzında “bonz” diye kullanılan bonzai, Türkiye’de bir dönem çok sayıda ölüme sebep olmuş kimyasal bir uyuşturucudur.

⁸⁹ Sokak ağzında “şeker, pıt, ex” benzeri şekillerde kullanılan ecstasy, bağımlılık oranı yüksek, bir çeşit uyarıcı uyuşturucu haptir.

⁹⁰ Erişim linkleri: <http://www.hurriyet.com.tr/parise-de-yollasanizbagcilaradan-vazgecmeyiz-28038761/> / <http://www.zeroistanbul.com/insanlar/roportajlar/muzik/cati-recordz>

şarkılardaki uyuşturucu vurgusu yüzünden polisin mahalleye baskın yapmasının ardından, mahalledeki uyuşturucu satıcıları tarafından tehdit edilen Çatı Records ekibi, kendisiyle iletişime geçen herkesin uyuşturucu haberi peşinde olduğunu söylüyor. Benimle de görüşmek istememelerinin ardında yatan sebeplerinden biri de bu. Ancak arabesk-rapçilerin şarkılardaki uyuşturucu anlatısı, uyuşturucuyu özendirmenin aksine bir hakikat performansına işaret ediyor:

“İnsanız insan, yaşananları anlatıyoruz size, son çıkışta gençlere yol ver, dışlama bizleri önce bi el ver, sönmesin hayatlar gence kulak ver, vardır bi yarası dinle birader” (Sezer kendi şarkısından bu sözleri rap şeklinde okuyor.) Abi dışarıda görüyorsun adam tiner çekiyor, diyorlar ki Allah belasını versin falan. Ama bilmiyorsun o adamın derdi ne. Biz bunları yaşadık biliyoruz abi, zamanında biz de kullandık bir şeyler. Biliyoruz yani. Allah düşene yardım etsin diyeceksin, düşenin de elinden tutacaksın, düşene bi tekme de sen atarsan o düşeni kaldıramazsın ki, o düşeni toplayamazsın ki. Yani benim demek istediğim, düşene siz de bir tekme atmayın. Gidin bi sorun kardeşim, sen yapıyon da niye yapıyon, derdin ne, sıkıntın ne? Vallahi bi derdi vardır ya, bi sıkıntısı olmasa yapmaz o adam onu. İçmez. Bi adamın... Kimse keyfi için bonzai içer mi ya? Mal mı bu adam? Bu adamın parası malı mülkü var, bonzai içer mi? Keyfi yerinde içer mi? Yani ya babası yoktur, ya anası yoktur, bi yerden bi darbe yemiştir o adam ki onu yapıyordur. Sen o adama tekme vuracağına git o adama yardımcı ol, bu yüzden şarkımda diyorum işte gençlere kulak ver, gençleri dinle. Biz genciz abi, nereye çeksen oraya gideriz abi. Beni namaza götürseler, işte giderim abi içkiye çağırsalar ona da giderim yani abi. Bu böyle bi şey işte abi. Gence kulak vercen abi. Biraz bizi dinliycen, yargılamıycan hemen dışarıdan. Şartlar budur yani abi. Ortada. (Sezer, 23, İstanbul)

Asi StyLa, 2010 yılında “*Biz Dört Kişiyiz Gardaş*”⁹¹ isimli bir şarkıyla popüler oluyor. Şarkı çok kısa sürede farklı platformlarda 7-8 milyon izlenme sayısına varıyor. Şarkıya klip de çeken Asi StyLa, iki sene sonra uyuşturucu kullanmaya özendirme dosyasıyla mahkemelik oluyor. 2013 senesinden sonra bu mahkeme sebebiyle “*Madde Bağımlısı Değilim*”⁹² isimli bir şarkı yapmak zorunda kalıyor. Mahkemede “bana madde kullanmak kötüdür temalı bi şarkı yapmamı söylediler ben de o yüzden daha sonra böyle bi şarkı yaptım. Halbuki ben o şarkılarda hiç kimseyi özendirmedim, kendi durumumu anlattım” diyor.

“(...) o zamanlar (2010) *Biz Dört Kişiyiz Gardaş* şarkısını yaptım, öyle bi patladı ki. 7-8 milyon kişi izlemiş haberim yok, o şarkı beni ünlü yaptı işte. Şarkıyı biliyin, isyan şarkısı, isyan yapıyoz şarkıda, klipte de mezarlık var, işte orda kova

⁹¹ Erişim linki: <https://youtu.be/PZNitdCQ-Sg> (Erişim tarihi: 22.08.2016)

⁹² Erişim linki: <https://youtu.be/D6cJolDcl4g> (Erişim tarihi: 22.08.2016)

yapıyız⁹³, güya arkadaşım bana eroin vuruyo falan. Psikoloji bozuyormuşuz, gençlere özendiriyormuşuz, ula ben orda kendi durumumun kötülüğünü gösteriim, gerçekleri anlatiim, burası varoş mahalle buranın başka gerçeği mi olur, ben millete kullanın mı diyorum.” (Asi StyLa, 25, Gaziantep)

Asi StyLa'nın bahsettiği şarkı ve klip şöyle bir seyre sahip: Klip, “Tuğba” yazılı bir duvarı göstererek başlıyor. Yazının altında Asi StyLa yazmakta, bir kalp yer almakta. Tam bu esnada bir arabesk şarkısı giriyor. Kamera duvardan, تنها bir görünümü olan dış mekanı gezerken, mezarlıktan yürüyen ve sigara içen dört genç görünüyor. Ardından bir rap ritmiyle beraber Asi StyLa şarkıya bağırırcasına giriyor:

“Her bi günüm bak isyanla dolu / Güneşim bak beni ısıtmaz oldu / Kova vurmaktan ciğerim soldu / Haydi ateşle çekelim psiko / Gardaşım bak gene maddeye düştü / Bu genç yaşında çile dert gördü / Yardım et usta ışığım soldu (...)
Kurtar ya Rab yardım et bize medet ya Allah acı halimize (...)

Klipte görünen dört kişi de oldukça mutsuz ve isyankâr hareketlerle ya sigara içiyor, ya uyuşturucu kullanıyor ya da ellerini sağa sola sallayarak çaresiz bir şekilde görünüyorlar. Basit bir kamerayla çekilen, basit bir kurguya sahip klip Asi StyLa'nın şu sözleriyle bitiyor:

Biz dört kişiyiz gardaş, hayatın sillesini doğarken yemişiz. Kimimiz ayırım gördü, kimimiz gurbet acısı çekiyor, kimisinin babası yok, kimisini de sevdiği bıraktı. Biz işte bunun için isyan yapıyoruz, teselliyi bunun için maddelerde arıyoruz gardaş.

Maddeyle olan ilişkisini gizlemeyen Asi StyLa hakikat performansı sergilemekte, hayatındaki kötü koşulları doğrudan anlatmaktadır. Fakat bu şarkı sebebiyle kendisine açılan davalar yüzünden, hakikat performansından ödün vererek *Madde Bağımlısı Değilim* şarkısını yapmıştır. Bu parça, uzun süre göz önünde olmayan arabesk-rap'in yavaşça görünür olmaya başlamasıyla birlikte egemen tarafından baskılanmaya çalışıldığının göstergesidir. Zira arabesk-rap'te gösterilen her şey, toplum dışına itilen, sistemli biçimde göz ardı edilen gençler tarafından üretilir. Asi StyLa'nın yaşadığı dava sürecine benzer bir süreci, Çatı Records ekibinden Dinçer Öztürk de yaşamış:

11 rapçiye produktörlük yapan Öztürk, iki gün önce Emniyet'e ifadeye çağrılmış. Sebep, parçalarındaki sözlerle ‘gençleri uyuşturucuya özendirmek’. Heijan’ın 1,5 milyon tık alan parçası ‘Bonzai Bom, kafam trilyon’daki sözler özellikle problem yaratmış: “Burada en popülerimiz hırsızdır / En zengini mi? / O da torbacıdır / ‘baba okuyom ben’, aferin sana / ot içerken paket oldu bak oğlun.” 29 yaşındaki

⁹³ Plastik pet şişelerle esrarın toz halinin kullanıldığı ilkel bir bong'u anımsatan uyuşturucu kullanma şekli.

Öztürk, polislerin olayı tamamen yanlış anlamasından şikâyetçi: “Biz devletin içindeki zehiri eritmek istiyoruz, yardımcı oluyoruz aslında. ‘Bonzai Bom’ şarkısını yaptık, iki gün sonra Bağcılar’a büyük operasyon yapıldı. Torbacılar sürekli ‘Ekmeğimizle oynuyorsun’ diye bizi tehdit ediyor. Ama susmuyoruz. ‘Gençliğine sahip çık’ diyoruz, suçlu konumuna düşüyoruz. Üstelik beni götüren sivil polis bile Heijan dinliyor. Bizim anlatmak istediğimiz sadece, buradaki koşullar.”⁹⁴

Arabesk-rapçiler sorunlarını anlatmak için müzik yapsalar da, karşılığında daha da fazla dışlanmaya maruz kalarak, kapalı bir topluluğa dönüşüyorlar. Eskiden kendi kimliğini gizlemeye çalışan Asi StyLa, zamanla yaptığı işten utanmaması gerektiğini öğrenmiş.

Eskiden biz de kendimizi dışlıyorduk. Yani ben çoğu yerde ben Asi StyLa’yım diyemiydim. Yani dalga geçiyidiler resmen. Kötü insanlar bizi dışlayanlar sana diyim, senin gibi diyiller gelip de bizim derdimiz ne bilmek istesinler. Görüyon işte gardaş şu kadar insan bizi dinliyyise var de mi dediyimiz bişiler? Şimdi güvenim geldi ama kendime, kim olduğumu söylemekten utanmıyorum. (Asi StyLa, 25, Gaziantep)

Jamaika’daki reggae kültürü gibi, rap müziğin de Amerika’daki yoksul siyahlar için icra edildiğinden ve siyahilerin kendi sorunlarını dile getirmelerine yardımcı olduğundan bahsetmişim. Rap müzik, nasıl ki 1980’lerde, New York’taki siyahilerin yeniden fark edilmelerini sağlamış, kimlik ve gurur mefhumlarının güçlenmesine yardımcı olmuşsa (Hebdige, 2003, s. 188) şu an arabesk-rap de, Türkiye’deki yoksul gençlerin kimliğini oluşturmakta, kendilerine bir yol yaratmalarına olanak sağlamaktadır. Yener, arabesk-rapçiler için şöyle konuşmaktadır:

Bu çocukların %90’ı tekstilci, %90’ı sanayi işçisi, elleri başları façaları bi düzgün olsun bak bakayım insanların bakışları nasıl olacak... Bu çocukların elinde düzgün bir stüdyo olsun bak bakayım nasıl sound çıkartacaklar. Napsın bu çocuk arabesk-rap yapmasın mı? Birkaç tane beyaz kendini —şey yapıyo—çocuklara bok atıyo. Napsın, çocuk kendini öyle ifade ediyor. Yapsın abi. Beğenmezsen dinlemezsin, bu kadar basit. Ama tekrar söylüyorum, bu çocukların façası bi düzgün olsaydı, bakışları çok daha değişik olacaktı herkesin. Abi bu çocukları kötülüyorlar şu an ama çocuğun elinde bir şey yok, napacak çocuk? Çocuk bunu yaşıyor, ne yazacak başka? Yaşamadığın bir şeyi yazarsan da yalancısıdır. Bence helal olsun, yapsınlar. Beğenmezsen dinlemezsin. Ben dinliyor muyum? Sound olarak dinlemiyorum. Ama bir gerçeklik var, çocuklar bunu yapıyor. Soundu farklı olabilir, ama anlatıyor ve çocuk en azından gerçek olanı anlatıyor. Böyle harbiden de yazıyorlar. Kimsenin masasına da konsomatris olmamışlar. Öyle yazmak istiyor, onu yazıyor, kendi özgürlüğünü ilan etmiş, anlıyon mu? Kendine orada bir alan oluşturmuş ve kendi özgürlüğünü orada ilan etmiş ve ne istiyorsa onu yazıyor. Adam amcalar (polis) geliyor diyor, harbiden de amcalar geliyor. E helal olsun.

⁹⁴ Habere erişim linki: <http://www.hurriyet.com.tr/parise-de-yollasanizbagcilar-dan-vazgecmeyiz-28038761>

Apayrı bi dilleri var işte, varoş abi. Bu insanları kötölemek kişinin kendi kötülüğüdür, kişinin gerçeklikten kaçmasıdır. Sanayiden çıkıp, tekstil işinden çıkıp stüdyoya girip müzik yapıyorlarsa, ellerine kağıt kalem alıyorlarsa, ona buna bulaşmıyorlarsa helal olsun demekten başka hiçbir şey yok. Sadece ben bunu diyorum: Helal olsun. Çocuk onca saat ufacık penceresi olan atölyeden çıkıp müzik yapıyor, çok kıymetli abi bu. (Yener, 37, İstanbul)

Arabesk-rap şarkılarındaki anlatılarda yoksulluk sürekli tekrar ediliyor. Belki arabesk-rapçiler o yoksulluğun sebebini çözebilmiş durumda değiller; o yüzden yalnızca yoksulluğun tasviri yapılıyor. Bu gençler geçinebilmek için tekstil atölyelerinde, sanayide ya da direksiyon başında günde bazen 12 saatten fazla çalışıyorlar ve işten kalan 2-3 saati bu müziğe vererek “rap bizim için yaşam demek” diyorlarsa, bu gençlerin ortaya koyduklarına kulak kesilmek gerekir. Görüşmecilerimin hepsi çalışırken rap müziği düşündüklerini söyledi. Tekstil atölyesinde, çalan arabesk şarkının üzerine hayalimden söz yazıyorum, diyen Kupsi’nin ortaya koyacağı ürün, kendi hayatının tek özgürlük alanıdır. Kupsi’nin özgürlüğüne kulak vermek gerekir; zira onun anlattıkları mahallesindeki yüzlerce gencin söylemek istediğidir. Asi StyLa bütün hayatını arabesk-rap’e vermiş, “başka şey düşünemiyim, gafam hep bununla dolu” diyor. İşten dönmüş, evde söz düşünen Asi StyLa, sözün, kendi hayatının içinden çıktığını söylüyor: “Yağmur yağmış, tavana bakiyim, tavan akıyor. Ben daha ne yazıyım işte: yağmur yağınca tavanımız akıyor, anam bi çare boynunu büküyor” diye bir şarkı sözü yazıyorsa, bu müziğin, bir yoksulluk çıktısı olduğunu söyleyebiliriz.

Bütün bunlar düşünüldüğünde, arabesk-rap yapan gençler, seneler evvel kendilerine “kıro” denerek yaşam alanları gibi kendileri de şehrin çeperlerine itilmiş kuşağın çocuklarıdır. Arabesk-rap’le tanışmak, arabesk-rapçiler için hayat kurtarıcı bir faaliyettir. Arabesk-rapçiler, her ne kadar “onlara” “şerefsizler” dese de, müziği toplumda egemen konumda bulunan sosyal sınıf ve gruplarla iletişime geçmek, diyaloga girmek için kullanıyorlar (Kaya, 2008, s. 466). Hip-hop kültürünün temelinde dile getirmek istediği sorunlarla toplumdaki egemen konumda bulunan sosyal sınıf ve gruplarla iletişim kurma, diyaloga girme arayışı vardır (s. 466). Afrika kökenli Fransız rapçi MC Solaar’ın ifadesi, rap müziğinin temelindeki anlayışı açıkça yansıtmaktadır: “Sisteme isyan ederseniz, kendinizi toplumdan uzaklaştırmış olursunuz. Eğer isyanınızın nedenini açıklarsanız, insanlar bir şey öğrenir” (Aktaran, Kaya, 2008, s. 465). Görüştüğüm arabesk-rapçiler farklı ifadelerle bana, “ilk kez senin gibi biri bizim neden isyan ettiğimizi sordu” dediler. Bu araştırma, bir nebze de olsa onların isyan

etme nedenlerini anlamaya yöneliktir. Her ne kadar, onlar isyan ederek kendilerini toplumdan uzaklaştırmış olsalar da, seslerinin duyulmasını da istiyorlar.

Biz aşka da isyan ediyiik, çünkü *arabeksin* ruhunda var bu. Müslüm Gürses'in de var. Secde ettim aşka taparcasına sevdiğçe sayende, bilmem ne... Politik olan şeyler de var. Yani yanlış olan her şeye... O şekilde söyliyim. Yani ben ne yanlış görüyorsam ona raple isyan ederim. Mesela buraları yıkıyorlar, evleri. Adam evde kaç kişi oturuyor, 5-6 kişi oturuyor, oğluyla, geliniyle, iki katlı ev yaptırmış burda. O adamın evini elinden 50 milyara alıyor, yeni yaptığı daireyi çekiçlen vursan duvar yıkılacak, 120 milyara 130 milyara satacak. Adamın durumunda yok zaten. İstiyosan satma diyi, adam geliyi yan tarafa üç-beş kuruş fazla veriyi, mahallenin belli yerlerini yıktıktan sonra, balicisi de geliyi hırsızı da geliyi tinercisi de geliyi. Ya zaten biz ezilmiş insanlarız, daha da çok eziyorlar. Git zenginle uğraş, bizle uğraşma. (Asi StyLa, 25, Gaziantep)

Popüler müziğin bir “oyalama alanı” olarak görülmesine karşın, arabesk-rap bir kesimin bütün gerçekliğini en çıplak şekilde ortaya koyma araçlarından biridir. Yani, arabesk-rapçilerin derdi çoğunlukla kendi hayatlarıdır. Görünürde politik olmayan bu gençler, itiraz ettikleri şeylerin henüz derinliğine inebilmiş değiller. Hemen hepsi milliyetçi söylemlere sahip; ancak onların bu siyasi tutumu dâhi, egemen olana bir yerinden tutunma çabasıdır diyebilirim. Görüşmecilerden milliyetçi tavra sahip biri, -bu veriyi kullanırken ismini gizlememi istedi- ülkesi için öleceğini söylemesine, milliyetçi şarkılar yapmasına rağmen, uzun süredir askerlikten kaçıyor. Askere gitmeyi hiç istemeyen görüşmeciye sebebini sorduğumda, askerlik hizmetini “vatana değil, komutana görev, amelelik” olarak gördüğünü söylüyor.

Altı senelik gelişim sürecini izlediğim, zaman zaman Kürtçe şarkılar söyleyen zaman zaman Türk bayrağının altında *ülkücü işareti* yaparak paylaşımlarda bulunan Asi StyLa, son dönem şarkılarına, aşk acısının yanı sıra politik temalar da eklemeye başladı. Asi StyLa'ya eskiye göre daha az aşk şarkısı yapıp, daha çok sosyal konulara değindiğini fark ettiğimi söylediğimde, “beni iyi anlamışsın sen gardaş, beni cidden araştırmışsın, zaten artık aşk şarkısı yapmayacam fazla” karşılığını verdi. Bu dönüşümün nedeninin ne olduğunu sorduğumda ise “biz de bir şeyler öğrendik, sonuçta tamam ünlendik ama aynı zamanda biz de öğrendik neye kızacağımızı, ben de bu ülkenin bi vatandaşıyım, ben de problemleri geç de olsa görebiliyorum, yoksulluk bizi utandırmış yani şimdi öyle değil ama” yanıtını alıyorum. Sezer Tekin de, benzer şekilde şunları söylüyor: “Eskiden arabesk-rap daha yeni yeni yapıyordu ya, bu kadar bilinç yoktu. Bizde de yoktu tabi. Herkes ben seni sevdim sen beni terk ettin tarzında sözler yapıyordu. Şimdi arabesk-rap

biraz daha gerçeklik istiyor.” Yani, bu müziğin içeriğindeki gelişime bakarak söyleyebilirim ki, kendi hayatlarının güncesini tutan bu gençler için, arabesk-rap karşıt kültür oluşturma potansiyeline sahip.

5.2. Dinleyicilerle Kurulan İlişkiler: “Onlar Benim Kardeşim”

*Biz mahallede biraz ağır abiyiz mesela,
bizim sözümüzü dinliyorlar yani.
(KuPsi, İstanbul, 21)*

*Aynı yerde çırpınırsız dinleyenlerimle biz.
– Sanjar, Yalan⁹⁵*

*Okumak tek çare, kulak ver.
– iSy anQaR26, Wanted⁹⁶*

Arabesk-rap'te, dinleyenlerle kurulan bağ, sanatçı-hayran hiyerarşisini “kardeşlik” mefhumuna bıraktığı için, arabesk-rapçilerin söyledikleri dinleyiciler için öğüt niteliğindedir. Yener (37, İstanbul), “bizde fan yoktur” diyor: “Bizim abimiz var, kardeşimiz var, ablalarımız var. Fan nedir, nasıl bir egodur.” Slower Hüseyin (35, Gaziantep), “bizim çevremizde kimse kendini büyük görmez, biz Allah’ın selamını hep alırız” diyor. Asi StyLa (25, Gaziantep), “ben beni dinleyenlere fan değil, kardeşim diyorum zaten” şeklinde ifade ediyor. Erkan (24, Adana), “bizim hayranımız olmaz, bizim kardeşimiz olur” gibi, çoğu benzeri ifadeyi kullanıyor. Kendilerini “kendi mahallerinin” gerçekliğini anlatan kişiler olarak gören arabesk-rapçiler esasında o anlatının içine kendi dinleyenlerini de dâhil ederler çoğunlukla.

Abi bizi dinleyenler niye dinliyorlar, onları anlatabildiğimiz için. Diyorum ya hani etrafa bakıyoruz ona göre yazıyoruz. Onları anlatabildiğimiz için dinliyorlar. A bak bu adam bizi temsil ediyor diyorlar. (Sezer, 23, İstanbul)

Bourdieu'nün işçilere gösterdiği elleri yıpranmış yaşlı kadın fotoğrafında, işçiler için estetik olan bir şey yoktur, çalışmaktan elleri yıpranmış zavallı bir kadın vardır ortada. Toplumsal hiyerarşi yükseldikçe, yaşlı kadın fotoğrafına yüklenen sanatsal anlam da

⁹⁵ Erişim linki: <https://youtu.be/Wa-NftaAG7Y> (Erişim tarihi: 14.09.2016)

⁹⁶ Erişim linki: <https://youtu.be/BbK0T7kWG30> (Erişim linki: 01.10.2016)

artar. Arabesk-rapçiler için de bu örnektekine benzer bir durum söz konusudur. Öyle ki, başlangıçta rap müziği, bunun bir “sanat” olabileceğini fark etmeden icra ederler. Önceleri içine girdiği deneyimin bilincinde olmayıp sonra bunun bir sanat (dolayısıyla kendisini de sanatçı) olduğunu belirleme ve farkına varma, tam da özneliğe yönelen bir refleksidir. Yani arabesk-rap onların dünyasında özneliğe doğru bir hareketlilik yaratmıştır.

Yani ilk rap yaptığımda hangi hislerle yaptım biliyon mu? Aslında o hissiyatın adı var ya, ayak tırnağından saç teline kadar huzur abi. Kendini ifade edebildiğin sıra huzurlu olursun. Huzur yani. Çünkü kendini anlatabileceğim bir şey vardı, bi sanat dalı çıkmıştı etrafa. Onun adı da rap'ti. Gerçi biz onun sanat dalı olduğunu da bilmiyorduk ha. Aha işte böyle böyle bi şeyler var, onun sanat dalı olduğunu da bilmiyorduk. (Yener, 37, İstanbul)

Rap'i yapmak hani herkesin işi değildir de mi, rap bi sanattır biz de bunu yaptığımıza inanıyoruz. Sanatı gerçekten icra ettiğimize inanıyoruz. Yani en başında farkında değildik tabi. Biz de bi hayatız ya, nasıl söyleyeyim, hani bana takıl evden atıl muhabbeti vardır ya, gel beni yaşa hesabına. (Sezer, 23, İstanbul)

Dolayısıyla arabesk-rap şarkılarda sanatsal ya da estetik kaygıdan ziyade “bir şeyler anlatma” kaygısı ön plandadır. Bu sebeple ara sıra, şarkının herhangi bir yerinde rap yapmayı bırakıp konuşmaya başlar arabesk-rapçiler:

Diyeceğim o ki arabesk-rap gerçekleri yazdı her zaman. İnsanların yaşadıklarını yazdı, gerçek hayatı yazdı. Yoksulluğu yazdı, aşkı yazdı, acıyı yazdı. Ben de insanların düştüğü hatayı yazıyorum. Bunu hiçbir zaman örnek olarak göstermiyorum. Düşmeyin kardeşim, siz de düşmeyin, bu yolların sonu yok, elbet anlarsınız. (Sanjar – Onun Yüzünden⁹⁷ şarkısından)

Size sokak hayatından bir öykü daha anlatıyoruz. Anlattığımız bu sokaklarda biz de yaşadık. Belki de siz de yaşamışsınız. Ama yaşamayanlar lütfen girmesin bu sokaklara, girmesin bu pis sokaklara.⁹⁸

Çoğunlukla mesaj kaygısı taşıyan arabesk-rapçiler, kendilerini dinleyen insanlara karşı sürekli bir sorumluluk hissiyatıyla yaklaşır. Bir hikâye anlatıcısı olarak, “kardeşlerim” dediği dinleyicilerine karşı verecek öğüdü bulunan kişilerdir arabesk-rapçiler.

Hikâye anlatıcısı, bizzat kendi deneyimlerinden ya da kendisine anlatılan deneyimlerden edindiği bilgiyi kendisini dinleyene aktaran kişidir. Arabesk-rapçiler, kendi hikâyelerini

⁹⁷ Erişim linki: https://youtu.be/eTKq_noK9mU (Erişim tarihi: 25.08.2016)

⁹⁸ Şarkıyı yapanın ismi yazılmamış. Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=KY37qcFedRI> (Erişim tarihi: 02.10.2016)

yahut mahallelerindeki arkadaşlarının hikâyelerini dinleyicilerine aktarırlar. Heijan'ın mahalleden bir arkadaşının babasıyla ilgili yaşadıkları üzerine yazdığı *Babam*⁹⁹ isimli şarkı kendisine anlatılan deneyimin aktarılmasıyla ilgili verilecek örneklerden biri. Heijan'ın “herkesin kendine göre bir derdi var kardeş” diyerek başladığı klibin sonunda, arkadaşının fotoğrafını paylaşıp üzerine de şunu yazmıştır: “Bu şarkı kardeşimin (arkadaşımın anlamında) hayatından esinlenerek yazılmıştır.”

“İşte yağmur yağınca tavanımız akıyor, anam bi çare boynunu büküyor.” Benim sözüm. Bunlar gerçek zaten. İşte evdeyim söz yazıcam, düşün düşün, yağmur yağıyor. Aha işte, yağmur yağınca tavan akıyor. (Asi StyLa, 25, Gaziantep)

Hani anlattığımız, şarkıda yazılan şeyler, okuduğumuz şeyleri üzerine almayan yok yani. Herkes üzerine alıyor. Diyor ki ben bunu yaşadım. Sanki bizi anlatmışsın gibi çok yorumlar geliyor yani. Hani, yaşanmışlıkları anlatıyoruz yani. Bir yaşam tarzı yani. Kendi hayatımızdan yola çıkıp anlatıyoruz ama, benzer durumları yaşayan çok kişiler var. Yüzlerce binlerce yorumlar geliyor işte aynı durumu ben de yaşadım, sanki beni anlatmışsın... (Slower Hüseyin, 35, Gaziantep)

Bu yüzden rapçiler gibi arabesk-rapçiler de, dinleyicisine verecek öğüdü bulunan, “üyesi olduğu yerel toplumu egemen güçlere ve/veya baskıcı gruplara karşı harekete geçirebilmeyi umut eden, entelektüel bir hikâye anlatıcısıdır (Kaya, 2008, s. 465).”

Konserlerimde genç kardeşlerime, onlara hep diyorum, siz okuyun, siz okuyacaksınız ki biz bir yerlere geleceğiz. (Yener, 37, İstanbul)

Şarkılarda dinleyicilerine öğüdünü, isyanı doğrudan verir arabesk-rapçiler:

Kötüyse niyet olamam örnek,
Dinleyin gençler neler yaşadık,
Uyduk daha küçüktük ve toyduk,
Arkadaş çeker, çekenine koyduk,
Uymayın sizi kötüye çekene (Aykan – Sokaktaki Gerçek şarkısından)

Benden size, tavsiye dostlar,
Aşk meşk hepsi palavra
Babanızın kıymetini bilin dostlar
Anlarsınız hayat darbe vurunca (Orhan Akıncı – Babam¹⁰⁰ şarkısından)

Kendilerini buldukları çevreler için birer deneyimini anlatma cesareti olan bir ozan ya da şair gibi gören arabesk-rapçiler üyesi oldukları topluluklarda farkındalığı arttırarak gençleri yanlarına çekmeye çalışırlar:

⁹⁹ Şarkıya erişim linki: <https://youtu.be/cauANeCWoAo> (Erişim tarihi: 08.08.2016)

¹⁰⁰ Şarkıya erişim linki: <https://youtu.be/lgkZcPouhIo> (Erişim tarihi: 02.09.2016)

Rap, bu (mahalledeki) çocuklara iyi gelir abi. Biz çekmeye çalışıyoruz bu çocukları hep. Çekebildiklerimizi çekiyoruz. Rap dinleyin, rap yazın diyoruz. Yardımcı olmaya, hitap etmeye çalışıyoruz. Hani, çok iyi bir şey bu diyoruz. Siz de insansınız, sizin de aklınız beyniniz var, siz de yapabilirsiniz. Çok zor bir şey değil, dediğim gibi çekebildiğimizi çekiyoruz, çekemediğimize de Allah yardım etsin diyoruz. (Sezer, 23, İstanbul)

(...) Bu çocukların eline bi şekilde oyuncak lazım moruk. Bu çocuklara güzel bir oyuncak verisen bu çocuklar güzele oynar, bu çocuklara kötü bir oyuncak verisen bu çocuklar kötüye oynar. Çünkü bu (tip mahalledeki) çocukların oyuncakları yok moruk. E sen sigara ve alkolü yasaklıyorsun televizyonda ama çatır çutur savaşı canlı yayından veriyorsun. Aksiyon filmi diye geçen çatır çutur insanların öldüğü filmleri yayınlıyorsun. Ama sigara ve alkol yasak, neden, kötü örnek... E orda insan ölüyor... Ben körfez savaşını canlı yayından izlemiş bir adamım... *ına koyim akşamına gidiyorsun eve, savaş gösteriyor adam savaş. Pilavının üstüne yoğurt o sırada, o kadar duyumsamıyorsun ki artık... Film izlemiyorsun, insan ölüyor insan, sağcı solcu değil, insan ölüyor... Ama silahlar, ölümler canlı yayın... (Yener, 37, İstanbul)

Kaya'nın (2008) Antonio Gramsci'nin ifadesiyle birer "organik entelektüel" ya da Walter Benjamin'in ifadesiyle birer "hikâye anlatıcısı" olarak nitelendirdiği rapçiler (s. 464) dinleyenleri tarafından da farklı biçimlerde anılırlar: "Ağır abi." Arabesk müzikte yaygın olan "Baba, İmparator" gibi ünvanlar, arabesk-rap'te de kendine yer bulur. "Yener Baba, Sero Başkan, Asi Baba, KuPsi Başkan" benzeri lakaplar, arabesk-rapçilere çoğunlukla dinleyicileri tarafından takılır:

Mesela bazen benden fikir almak için mesaj atanlar oluyor. Yav sanki ben kızın gerçek abisiyim. Ben de diyom kızım öyle yapma, onu engelle, Facebook'tan tanımadıklarınla yazışma. Kimseye sakın güvenme, sakın numaranı verme. Biz mahallede biraz ağır abiyiz mesela, bizim sözümüzü dinliyorlar yani. Bağcılar'ın bütün semtlerinde böyle. (KuPsi, 21, İstanbul)

Arabesk-rapçilere menajerlik eden kişiler de genelde mahalleden bir 'ağabeyleri' oluyor. Asi StyLa'nın menajeri olan *Hamdi Genç* ile görüşme şansım oldu. Asi StyLa'ya kendi kuaför salonunun içinde küçük bir bölüm ayırıp, 5-6 metre karelik alanı stüdyoya çeviren Genç, Asi StyLa için kurduğu stüdyoda mahalledeki gençleri de müziğe teşvik etmeye çalışıyor.

Valla burası aslında güzel bi mahalle değil. Öyle düşünelim. Yani insanları biraz farklı... Hani gençlerimizin uyuşturucuya çok meyil verdiği bi mahallede oturuyoruz. Ne yazık ki... Sebebi ekonomik, ayrıca, nasıl anlatıyım, gençleri yani cezbediyi sanki. Çok acıyorum yani. Uyuşturucu bi terördür yani, gençleri öldüren bir terördür. Tabi biz gelen çocuklara da kayıt alıyoruz. Seslerini deniyoruz. Hani ücret de alıyoruz açıkçası bunu da belirtiyim ki. Zaten Antep'te çok stüdyo falan da yok. Ama bu işler gençlere meyil veriyor. Belki gençler bu işle uğraşsalar, uyuşturucudan filan uzaklaşabilirler. (Hamdi Genç, 36, Gaziantep)



Görsel 18: Asi StyLa'nın stüdyosu Hamdi Genç'in kuaför salonunun içinde bulunuyor. Stüdyo sayesinde hem gençler stüdyoda toplanıp vakit geçirmiş oluyorlar, hem de Genç'in ifadesiyle müzikle uğraşarak "mahalledeki kirli işlerden" uzaklaşıyorlar.

Üreten ve dinleyen ilişkisindeki "kardeşlik" mefhumunu, arabesk-rap konserlerinden de görebilmek mümkün. Arabesk-rap konserlerinde dinleyici ve üretici ayrımını yapmak oldukça zordur. Daha önce de değindiğim gibi konser mekânları çoğunlukla semtteki düğün salonlarıdır. Konser biletleri de semtteki kuaförlerden yahut internet kafelerden edinilir. Konseri düzenleyenler çoğunlukla dinleyiciler oluyor; ticari bir amaçla konser düzenlenmiyor yani. Amaç bir araya gelmek.

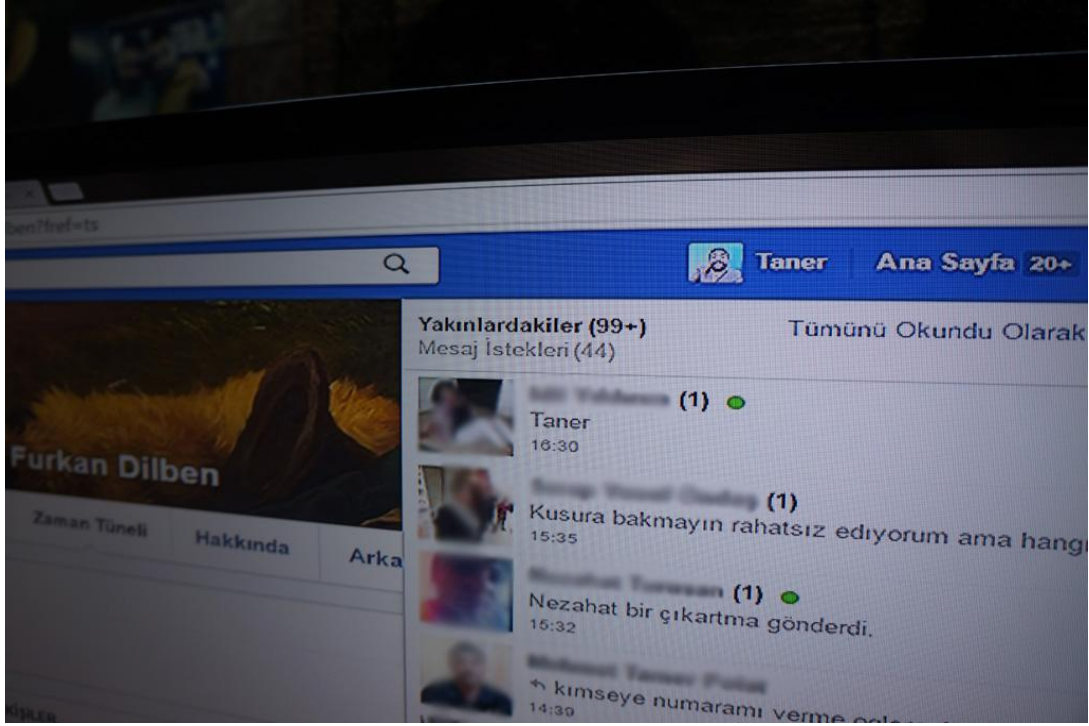


Görsel 19: Dinleyicileriyle yan yana şarkı söyleyen arabesk-rapçi QaRizMaRap konserinden¹⁰¹ bir görsel.

Görselde de görüldüğü üzere, Hangisinin QaRizMaRap olduğunu ilk bakışta anlayabilmek dahi zor. Arabesk-rap konser mekânlarına özgü düğün salonları konser alanları olmadığı için, şarkıyı söyleyen ve dinleyen aynı zeminde bulunuyor, çoğunlukla şarkıyı birlikte söylüyorlar. QaRizMaRap'ın (soldan üçüncü) bu konserinde, sahneye bir mikrofon daha geliyor ve dinleyiciler sırayla mikrofonu ellerine alarak şarkıya eşlik ediyorlar. Bu durumun çok az müzik kültüründe söz konusu olduğunu söyleyebilirim.

Arabesk-rap parçalarının paylaşım ağı internet olsa da, arabesk-rapçiler internette pek aktif olamıyorlar. Kullandıkları kişisel hesaplara dinleyicileri tarafından her gün onlarca mesaj geldiği için, arabesk-rapçilerin çoğu hesaplarını kullanamıyorlar. Asi StyLa, Sezer Tekin ve Kupsi'nin bana gösterdiği Facebook hesaplarında cevaplanmayı bekleyen yüzlerce mesaj ve arkadaşlık isteği vardı. Ellerinden geldiğince bu mesajlara yanıt vermeye çalışsalar da, hiçbirine yetişemediklerini söylediler. Benim onlarla görüşmek için attığım mesajlara da çok geç döndüler bu yüzden.

¹⁰¹ Konser erişim linki: <https://youtu.be/bFOLugKpKEI> (Erişim tarihi: 25.08.2016)



Görsel 20: Asi StyLa'nın "Taner Tekin" kendi adıyla kullandığı kişisel Facebook hesabı. Asi StyLa bir süre sonra kişisel hesabını kapatmış.

5.3. “Varoş Çocuğu” Olmak

*Ya, burda büyüyen bi çocuktan ben daha öğretmen olan doktor olan görmedim.
Burda büyüyen çocuktan olmaz. Olmaz, istese de hayat şartları el vermez.
(Asi StyLa, 25, Gaziantep)*

*Biz kenar mahallede büyüdük, bir misket için gözyaşı döktük.
(Sanjar, Gerçekler şarkısından¹⁰²)*

Takip ettiğim, araştırdığım ve görüştüğüm arabesk-rapçilerin hepsi kendisini “varoş çocuğu” olarak adlandırıyor ve “buraların” kültürünü aldıklarını iddia ediyorlar. Arabesk-rap üzerine konuşurken hepsinin “varoş” vurgusunu yapması, esasında bu altkültürün ne gibi özellikler taşıyacağına dair de ipucu veriyor. Bu ipucu da bizi büyükşehirlerde göçle oluşmuş, gecekondulaşmanın yoğun olduğu bölgelerin kültürlerine götürüyor. Peki, onlara göre “varoş çocuğu olmak” ne demek? Hepsinin hikâyesini bir araya topladığımda, aynı hikâyenin farklı anlatıları çıkıyor ortaya. Bu soruyu Sezer Tekin babasının memlekette iş bulamamasını anlatarak yanıtlamaya başlıyor. Kupsi de babasının amcasıyla beraber İstanbul’a çalışmaya gelip gitmesiyle devam ediyor hikâyeye. “Eskiden öyleydi, buraya (İstanbul’a) geliyorlarmış, burda çalışıyorlarmış, parayı alıyorlarmış. Derken amcamlan birlikte buraya taşınmışlar işte” diyerek de devam ediyor Kupsi.

Varoş çocuğu olmanın hikâyesi, genelde iş arayan babalarla başlamaktadır. O babalar köylerdeki amcaları, eşleri, çocukları da getirerek bilindik hikâyeyi sürdürmektedirler. Varoş çocuğu olmanın devamında ailelerin getirdiği kültürü, o semtlerde yaşatmak vardır. DJ Sinan, “bütün sülale sonra buraya gelmiş, bizim bina sokak filan köyümüz gibi yav” diyor. Yani arabesk-rapçiler arasında dinleyicilerle kurulan kardeşlik, - uzaktan da olsa- aile bağlarıyla ve mahalle kültürüyle devam etmektedir. Mahallenin berberi amca, terzisi dayıdır. Veresiye yazan bakkal uzaktan akrabadır, Sezer Tekin’in çocukluğunu bilir. Kupsi bir süre amcasının tekstil atölyesinde çalışmaktadır; zamanında babasıyla amcasının “başkasının” tekstil atölyesinde çalıştığı gibi. Sezer Tekin ve Kupsi ile görüşmeye gittiğim mahallede sohbetin geç saatlere kadar uzaması

¹⁰² Erişim linki: https://youtu.be/vHETrz_nYiQ (Erişim tarihi: 02.10.2016)

ve ulaşımın bitmesi sebebiyle bana ayarladıkları *korsan taksici* Sezer ve Kupsi'nin akrabasıdır. Yani arabesk-rapçilerin “varoş çocuğu” olmaları, bütün bu hikâyeleri içinde saklar. Asi StyLa'nın bana acıktın mı diye sormasının ardından yaptırdığı lahmacun mahallenin içinde, bütün akrabalarının çalıştığı tabelasız bir aile kebabçısıdır. “Lahmacunun içini hazırladı mı yengen” diye sorular döner kebabçının içinde. Yener, varoş çocuğu olmayı anlatırken, -İzmir'de kendi mahallesindeki- taklacı kuş türlerini anlatır ve Gaziantep'e gittiğimde Asi StyLa ile Slower Hüseyin'in mahallesinde “taklacı kuş türü” muhabbetinin geçmesi, varoş çocuğu olmaktır. Hikâyeleştirdiğim bu dünya, benim için de böyledir. Zira doğma büyüme İstanbullu olan benim için de, İstanbul'la birlikte kendi semtimin ismi gelir: *İstanbuluyum ama Yenibosna'da yaşadım*. Benim, bu cümleyi ama ile bölmemi, Yener şöyle ifade ediyor:

Mahalleden çıkmıyorsun çünkü. Hayır, seni zaten, çıksan bile, araban otobüsün on buçukta bitiyor, sokakta kalacaksın moruk. Evine gitmek zorundasın. Seni o dünya zaten bir şekilde istemiyor, dön diyor sana. Çünkü senin mahallene otobüs saatte bir gidiyor tamam mı ve sen o saatte bi giden otobüsü yakalamak zorundasın evine geri dönebilmek için. Çünkü sana belli bi saatten sonra zaten hayat, hayat değil aslında. Belli bi beyin sınıfı sana zaten yasak koyuyor. Diyor ki, adamın zaten elinde parası yok. Bak diyo, paran yoksa git geri dön. Ama adamın parası var, 24 saat otobüsü var evinin önüne kadar. On buçukta otobüsler tükeniyo moruk varoş mahallelere. Bu yüzden napmamız lazım abi okumamız lazım, kendimizi geliştirmemiz lazım. Çünkü zaten oraya kafesleyip bırakmak isteyen bi dünya var zaten. (...)

Varoş çocuğu olmanın ama ile bölünen bir devam cümlesi vardır. Çünkü bu tip mahallelerde olmak, sistemsel bir dışlanmayı da beraberinde getirir. Kendi mahallesinin içinde kendilerine ailelerinden aktarılan kültürle yaşamaya devam eder arabesk-rapçiler. Tönnies'in endüstrileşme sonucu toplumların yaşadığı dönüşümü anlatmak için kullandığı cemaat (*Gemeinschaft*) ve cemiyet (*Gemeinschaft*) kavramlarını düşünürsek, arabesk-rapçiler cemaat ilişkilerini yaşamaktadır. Varoş çocuğuyuz biz ifadesinin ardında, mahallede yaşanan birincil ilişkilerin yanı sıra “amalar” vardır. Aile önemlidir, sokaklarda halen düğünler yapılmakta, kimi zaman bu düğünlerde arabesk-rapçiler şarkılar söylemektedir. Cemaatin coğrafi konumunu köy olarak belirleyen Tönnies, cemiyet ilişkilerinin yaşandığı yeri de kent olarak belirler. Arabesk-rapçiler, cemiyet ilişkilerinin mekânı olan kentte, cemaat ilişkilerini, yani ailelerinden kalma köy ilişkilerini yaşamaya devam ederler. Mahalle, ellerini kollarını sallayarak rahat yürüebilecekleri yerdir; ancak mahalle dışında “onları istemeyen”, ama ile başlayan başka dünya vardır.



Görsel 21: Sezer Tekin ve Kupsi ikilisinin mahalledeki arkadaşlarıyla takıldıkları, “şantiye” ismini verdikleri mekân.

Arabesk-rapçiler, mahalleleri dışındaki her yeri yabancı görürler. Köyün kendine özgü geleneksel değerlerini birkaç kuşak önce kente getiren ve kentin kendine özgü yaşam biçimi içinde yaşatmaya çalışan insanların çocuklarıdır arabesk-rapçiler. Yeni kentli değerlere de alışmaya çalışan ve arabeskin dinleri olarak var sayılan bu kitlenin şehir yaşamına ve kültürüne hemen alışabilmesi hiç kolay olmamıştır (Güngör, 1990, s. 69). Günümüzde de arabesk-rap gibi müzikal bir kültürün oluşması, arabeskle birlikte yaşanan problemlerin bitmemesi ile alakalıdır. Zamanında “kıro gibi” görünmekle başlayıp, apaçiliğe kadar devam eden ve etmekte olan uzun bir kabul edilmeme sürecidir bu. İstanbul’da yaşamak zorunda kalan Yener, Sezer, Kupsi, Mehmet, DJ Sinan ve Cihan İstanbul’la ilgili konuşurken bu şehri “gurbet” olarak tanımlıyorlar. Yener, *gurbetim 34, vatanım 35*¹⁰³ diyor. Görüşmemizde sürekli İzmir’e dönmek

¹⁰³ İstanbul ve İzmir’in plaka kodları... Yener’in *Kapalı Hava* şarkısından alıntı.

istediğinden ancak iş icabı burada kalmak zorunda olduğundan bahsediyor. Sezer de “bu semtin her bi yanı cennetin bi bahçesi, tabi sizin için değil bizim için geçerli” diyor Bağcılar için. Sementin içindeki dünyanın aynı zamanda tehlikeli olduğunun da farkında:

Bu semt (Bağcılar), gerçekten, bana göre, biz burda büyüdümüz için, bana göre ben buradan çıkınca, şu Bağcılar sınırlarından çıkıyorum ya... Benim için bi zorluk başlıyor sanki... Cehenneme gidiyorum sanki böyle bitiyorum... Ama Bağcılar bana göre cennet. Dışarıdan gelen adama göre de cehennem burası. Millet korkuyor buradan, çok kötü bi yer sanıyor işte... Sözlerimizde de sallama yok abi. (Sezer, 23, İstanbul)

Her ne kadar kendi semtlerinin cennet gibi görseler de, semtte de “ağır abi” olmak zorundalar. Zira “buranın gerçekleri bizi böyle yapıyor” diyen Sezer, sosyoekonomik olarak daha iyi düzeyde olan Bakırköy’deki gençler için “bizim takılma biçimlerimiz ağır gelir onlara” diyor. KuPsi de esasında ait olduğu kültürün diğerlerini rahatsız ettiğinin bilincinde: “Popi tarzı onlar. Bizim orda takılan arkadaşlar filan anlatıyor, gitar çalanlar filan varmış. Sen bu hallen, bu tiplen gelsen, adamlar kalkar gider.”



Görsel 22:¹⁰⁴ Arabesk-rap’in klasik sahnelerinden olan “atarlı giderli” yürüyüş, birçok arabesk-rap şarkısının klibinde vardır. Bu yürüyüşte, adeta tehdit vardır: “Kendi çöplüklerinde” hâkimiyet onlarındır.

Sezer için bütün zorluklarına rağmen Bağcılar’a ait her şey onu güvende hissettiriyor. Alışık olduğu kültür, kendine ait habitus burada... Bunun dışındaki her yer

¹⁰⁴ Görselin kullanıldığı şarkıya erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=LGtcQvU7-Ew> (Erişim tarihi: 28.08.2016)

“cehennem”. Değiştirmek istemiyor burayı, köyü gibi “bellemiş.” Sezer’in bahsettiği tedirginliği Kupsi de yaşıyor.

Biz Taksim’e stüdyoya mikrofon almaya gittik abi bi kere. Nere ora, müzik dükkanları filan, neydi yav [Soruyorum: Galata’nın orayı mi diyon?] Heh evet, lan bi bakıyorum böyle her yere, ulan her yer değişik, yabancı ülke gibi değişik geliyor. En çok Beyazıt’a gitmişim hani tekstil işi yüzünden, ondan hariç bi yere gitmemişim fazla. İnsan bi de şimdi korkuyor. Millet Taksim’i anlatıyor, köşeyi dönersin paramı çalarlar diyorlar. Bi tedirginlik var yani. İnsan korkuyor. Ama burda olduğumuz zaman sıkıntı yok, gelen gelsin, bi sıkıntı olur koşarsın gidersin bi dükkâna. Zaza çıkacak, akraban çıkacak, tanıdık çıkacak, atlırsın bi arabanın önüne gene bi tanıdık çıkacak. Ama başka yerler uymuyor yani bize. (KuPsi, 21, İstanbul)

Semtlerin bütün zorlukları arabesk-rap şarkılarına sızmış durumda. Görüşmeciler için de arabesk-rap bu zorluklardan ortaya çıkan bir kültürel ürün. Eğer bu semtlerde yaşamamış olsalardı, arabesk-rap yapmamış olacaklarını ifade ettiler. Görüşmeciler, arabesk-rap yapma sebeplerini, “varoş bölgelerde” yaşamak olarak gösteriyorlar. Bağcılar’da değil de –ekonomik olarak daha iyi durumda olan Kadıköy gibi- farklı bir yerde yaşamış olsaydınız arabesk-rap yapar mıydınız diye sorduğumda Sezer “bence yapmazdık” dedi.

Bakırköy’deki tipler bizi görünce rahatsız oluyor ya hani, ortam farklı. Ortamlarımız uymaz. Bizi dışlıyorlar. O şekilde. Ortamlar aynı değil. Şimdi bakıyon buraya, binaları yıkıyorlar, konut yapıyorlar, düzeltmeye çalışıyorlar. Mesela Kadıköy’ün adamının durumu iyi, zengin... Ama biz hem çalışıyoruz hem rap yapıyoruz, hani ortamlar farklı olduğu için düşünceler de farklı. Ona göre yazıyorsun. Senin hayatta çektiğin çilen neyse onu anlatıyorsun. Bu adamların belki zorluğu yoktur ama bizim çok çok çok zorluğumuz vardır. (KuPsi, 21, İstanbul)

Benzer ifadeleri, görüştüğüm diğer arabesk-rapçiler de kullandı. Erkan (24, Adana) “zenginlerden hani nasıl *müzük* çıkmış, derdi olmayan sanat yapamaz, belki ben de yapamazdım” diyor. Slower Hüseyin en sonunda “bu da benim cevabım yani” diyerek şunları söylüyor:

Yav zengin alır nerden aldın derler, fakir alır nerden çaldın derler... Bu da böyle bi şey. Zengine her şeyi yakıştırırlar. Fakir biri köpek beslesin, itçi derler bizim ağzımızda. Ama zengin biri köpeği zincirine tasmaında tutar gezer hayvan sever olur. Arabesk-rap de öyle işte.

Asi StyLa ise, bu soru üzerine “ne olacak fabrikada üç vardiyalı işçiliğe devam” diyerek rap şeklinde Hayallerime Hamile şarkısından şu sözleri söyleyerek, “ben nasıl demişim bak” diyor:

Kaç senedir oturduğumuz evlerimizi yıktılar
 Sonra iki üç kuruş verip sokalarda koydular
 Ben çocukken oynadığımız parkı bile çaldılar
 Sonra diyorlar ki bize, size TOKİ yaptılar

Varoş çocuğu olmak, kendi mahallende vakit geçirmek; mahallenin dışına da çıkmamak anlamına geliyor. Hem mahalle dışındaki yerler -Kupsi'nin dediği gibi- "değişik" hem de Yener'in dediği gibi, mahalle dışında onları istemeyen bir dünya var. Peki, onları istemeyen "kentli" dünya, onları nasıl dışlıyor?



@baho__

Gerilim filmi gibi tabela



Görsel 23: Sezer, Kupsi ve Cihan'ın yaşadıkları semtlerle ilgili yeni medyada yer alan mizahi bir görsel. "Gerilim filmi gibi tabela" yazılarak paylaşılması, mahalleye yaklaşımın nasıl olduğunu gösteriyor.

5.3.1. Giyim Kuşam: “Bizim Oralara Ters”

Arabesk-rapçilerin “varoş çocuğu” olmakla ilgili değindikleri bir diğer ayırım giyimleriyle başlıyor. Rapçi gibi giyinmeyen; ama rap yaptığını kabul eden arabesk-rapçiler, mahallerine özgü kıyafetlerin mahallelerinin dışında giyindikleri zaman “apaçi” oluveriyorlar. Her ne kadar “rapçi gibi giyinmek” benzeri ifadeler kalıp yargı yaratsa da, konuyu bu ifadeler olmadan ele alamayacağımı düşünüyorum. Elbette, rap müzikle, rock müzikle ya da indie müzikle uğraşan herhangi biri, istediği gibi giyinebilir. 1990’lardan sonra, altkültür kavramının kullanılmamasının ardında yatan nedenlerden biri de budur: Altkültür kavramının katı bir kavram olduğu ve giyim kuşam ile bir grubun niteliklerinin ortaya koyulamacağı tartışılmıştır. Bir rapçinin tipik bir rapçi olarak çizilmesi örneğin, altkültüre dair getirilen eleştirilerdendir. Bu durum, günümüzde değişmiş olsa da, gündelik hayatta halen zihinde canlanan bir rapçi, rockçı vs imajı vardır. Bu nedenle, bu bölümü yazarken, dilin de azizliğine uğrayarak, kullandığım biçimci ifadeleri tanımlama amacıyla kullanma durumunda kaldığımı söylemek istiyorum. Arabesk-rapçilerin giyim kuşamlarıyla ilgili yapacağım analizleri, hip-hop ve arabesk kültürünün klişelerinden yola çıkarak yazmaya çalışacağım. Yani, “rapçiler bol pantolon” giyinir nasıl bir kalıp yargı ise de, “bol pantolon” hip-hop kültürünün klişelerinden biridir ve bir gerçekliğe işaret eder. Tıpkı arabesk kültüründe tespihin önemli sembollerden biri olması gibi.

Arabesk-rap’in bir sentez olduğundan bahsetmiştim. Bu müziğin işaret ettiği yerin, toplumun ekonomik olarak alt-kesiminden insanların yaşadığı varoş bölgeler olması beraberinde birçok ayrımı getirmektedir. Bu ayrımlardan biri beğeniler; bu beğeniler arasından önemli olanlardan biri de giyim kuşamıdır.

Arabesk-rapçiler, mahalledeki günlük kıyafetleri ile farklı bir yere gittiklerinde kendilerine yönlendirilen “dışlayıcı” bakışların farkındalar. Arabesk-rapçilerin, aslında çok da akışkan kimliklere sahip olmadığını söyleyebiliriz. Esasında, içine doğdukları “arabesk” kültürün içinden çıkmak istemiyorlar; ancak onlar da, hızlı biçimde değişen bir dünyanın parçası, kabul etseler de etmeseler de... Mahallelerinden çıkmak istemeseler de, en basitinden, genç olarak bu toplumun bir parçası olmak zorundalar. Mahalleden çıktıkları an, kendilerine bakışlar değişiyor. Mahalle dışında görünüşleriyle

alay ediliyor. Bu sebeple, çoğunlukla kabul edilebilir olmak adına, orta-üst sınıfın imitasyon ürünlerini kullanıyorlar. Bu da onları, kendi semtleri dışında “apaçi” yapıyor.

Tülek, *Lumpen Sözlüğü* kitabının 2003'teki ilk baskısında, “apaçılık” kavramını açıklarken, kılık kıyafetin apaçılık açısından önemli olduğuna dikkat çekmektedir: “Genellikle kentlerdeki kılık kıyafeti, duruşu ve tavırları ile değişmemiş doğu kökenli gençler için kullanılır” (2007, s. 12). Ancak aynı kitabın dördüncü baskısında tanım değişmiştir: “(Apaçi) Genellikle düşük ekonomik gelir grubuna mensup gençlerin, üst-orta sınıf görünüm özelliklerini sergilemeye çalışması. Bunun sonucunda kimi zaman abartılı bir görsel, davranışsal tutumun ortaya çıkması” (Tülek, 2014, s. 12). Esasında, her iki tanım da büyük önem taşımaktadır. Zira, apaçilikle eş tutulan arabesk-rapçiler, her ne kadar kendilerini böyle tanımlamaktan kaçınırsalar da, giyim kuşam konusunda benzer bir tavra sahiplerdir.

Tülek'in, apaçiler için bahsettiği öykünme hali arabesk-rapçiler için de mevcuttur. Kendi jargonlarında “çakma” dedikleri imitasyon Nike, Adidas vb. marka, birbirine zıt renklerde ayakkabılar, eşofmanlar, şapkalar vd. giyiniyorlar. Arabesk-rapçiler, sahip oldukları habitusa, birkaç donanımı birden alarak, hem habituslarında taşıdıkları “kim olduğunu unutmama” durumunu saklarlar hem de keşfettikleri dünyada “kendilerini bozmadan” bir ortaklık yakalayarak ortaya bir sentez koymaya çalışırlar: Tespih sallayarak arabesk söyleyen rapçi.



Görsel 24:¹⁰⁵ Görüşmecilerden, İstanbul Bağcılar'da yaşayan KuPsi Başkan. Üzerinde imitasyon Vakko gömlek, apaçiliğe özgü şapka biçimi, elinde tespih. KuPsi ayrıca dızo giyim dediği spor giyimi de çok seviyor. Rapçiler gibi bol pantolon, bol tişört vs için "bizim oralara ters, komik yani" diyor.

Arabesk-rapçilerin, rap'ten ziyade arabeske yakın müzik yaptıklarını söylemişim. Giyim kuşam olarak da, bu tavrı devam ettiren arabesk-rapçiler için arabeskin klişelerinden olan tespih oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Hem görüştüğüm hem de araştırdığım bütün arabesk-rapçiler tespih taşımaktadır; görüşmeye gelen arabesk-rapçilerin hepsinin elinde tespih vardı.

¹⁰⁵ Kaynak: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=565401056910903>

Yener'in birçok noktada diğer arabesk-rapçilerden daha farklı bir konumda olduğuna değinmişim; ancak Yener de tespih taşımaktadır. Görüşmeye de tespihle gelen Yener, zaten kendini hem rapçi hem de arabeskçi olarak tanımlamaktadır.



Görsel 25: Görüşmecilerden, rapçilerin bol giyimine en yakın giyinen kişi Yener. Yener konserlere tespihle çıkıyor, şarkı aralarında bazen de şarkıyı söylerken sahnede rakı içiyor. Hem arabeskin hem de rap'in bazı sembolleri fotoğrafta bir araya gelmiş durumda. Yener elindeki tespihle, rapçilerin kullandığı el sembollerinden birini kullanmaktadır. Yener, birçok görüşmeciden farklı noktada bulunsa da, görüşmecilerle benzer birçok söylemi bulunmaktadır.



Görsel 26.¹⁰⁶ *RapResyon*’un üzerindeki imitasyon Nike ile fotoğrafı. Arabesk-rapçiler, tesbihlerini neredeyse ellerinden düşürmeden sürekli yanlarında taşırlar.

Arabesk-rapçilerin kıyafetleri, ne tam olarak rapçi, ne de arabeskçi gibi; apaçi gençliğe dair birçok öge de bulunmaktadır. Bu durum, gençlik kültürleri için artık dış görünüş ile kültürel pratiklerinin benzer seyirde olmaması anlamına geliyor. Gençlerin kıyafet tarzına bakarak hangi müziği dinlediğini kestirebilmenin giderek zorlaştığı bir dönemde yaşadığımızı belirten Bennett, müzik beğenisiyle bireyin dış görünüşü arasındaki bağın eskiye göre çok daha kopuk olduğunu ifade ediyor. Kıyafet ve müzik beğenisi, artık birbirinin sınırlarını çizen, ortak tanıma işaret edebilen bir altkültür cemaatine gönderme yapamıyor. Bunun yerine kimlikler artık akışkan, her biri yeni kabile özelliğine dayanıyor (1999, s. 600-17). Arabesk-rapçiler de tam olarak bu duruma uygun şekilde, zaten var olan arabesk beğenilerinin üzerine, rap müziğin sadece müzik formunu inşa ederek kendilerine özgü akışkan tarzı yaratıyorlar.

Esasında “apaçi” söylemi, “kıro, varoş, amele” söylemleri gibi, büyük ölçüde dilin ayrıştırıcı ve hegemonik gücünden beslenir. Üst-orta sınıf gençlerin sahip oldukları iktidar, “öteki”ni adlandırmayı, dışlamayı ve baskı kurmayı mümkün kılar (Şişman,

¹⁰⁶ Kaynak: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=832598833537848>

2013, s. 83). Zeliha Etöz'ün (2000) belirttiği gibi, "hiçbir fail, hiçbir topluluk ilk elde kendisini adlandırmaz, adlandıran her zaman için hegemonyasını kurmaya çalışan ya da hegemonik iktidara sahip olandır"(s. 50). Görüştüğüm hiçbir arabesk-rapçi apaçi olduğunu kabul etmiyor; "birilerinin" onlara apaçi yakıştırmasını uygun gördüğünü söylüyorlar. Kendilerine apaçi denilmesine karşılar. "Bize apaçi diyenler, internettekiler filan onlar, bilmiyorlar bizi, bi kere dinlemiş alay ediyor apaçi diyor işte... Apaçiler burada da (Adana) var, ama onlar farklı yani biz farklıyız. Biz *müzik* yapıp bir şey anlatmaya çalışıyoruz, onlar hiçbir şey yapmıyor" diyor Erkan.

Erkan kendini, benzer mahallede yaşadığı gençlere göre arabesk-raple uğraştığı için daha şanslı görüyor. Arabesk-rap deşarj olma yöntemlerinden biri. Kendilerine apaçi diyenlerin de, farklı bir kesim olduğunun farkında; fakat biraz da apaçilere kızgın. En azından, apaçiliğin bir ifade alanı olduğunu düşünmüyor. Erkan'ın apaçilerle ilgili eleştirileri, Oskay'ın ve Çelebi'nin şu analizini hatırlatıyor bana:

Gençler, dünyayı değiştirmek için umut verici bir yöntem geliştiremeyince, [...] dünya karşısında kayıtsız kalıyor; kendi altkültürleri içinde oyalanıyor. Bu oyalanmalar sayesinde, özgür olmadıkları halde, öyle olduklarını zannediyorlar. Dünyaya egemen kesimlerin karşısında, aldırmaçlık, hatta onların rahatını kaçırarak kılık kıyafet radikalliği ve jargon geliştiriyorlar. (Oskay & Çelebi, 2004, s. 29).

Oskay'ın bu yaklaşımı arabesk-rap için farklı biçimlerde yapılan eleştirilerden biri. Zira arabesk-rap, içi boş, dünyaya karşı aldırmaç görünüyor. Görüştüğüm rapçiler de arabesk-rap'i böyle görüyorlar. İnternet üzerinden arabesk-rap'le ilgili yapılan eleştiriler çoğunlukla bu yönde. Apaçiliğe yüklenen hemen bütün anlamlar, arabesk-rapçilere de yükleniyor. Esasında, sahaya çıkıp, arabesk-rapçilerle ve arabesk-rap dinleyen gençlerle konuşmadan önce de benim kafamda bu konuda belirsizlikler vardı. Ekşisözlük'te, apaçilik başlığında yapılan yorumlardan birine bakalım:

(Apaçilik) büyük çoğunluğu, maalesef, altyapısız yeni nesil Türk insanının, dünyanın garabetleriyle karşılaştığında (artık daha kolay), bir kısmının alabileceği şekil. Arabesk rap (yerine göre tekno-trans müzik), göz alıcı bir rüküşlük, amaçsız bir birliktelik, topluluk halî ve sanal âlemde hoyratça kullanılan fotoşoptur bu şeklin alamet-i farikaları. Kendi mahallesinin dışına çıkmadan, çıkamadan, west coast'lu "crew" (örneğin Ankara crew) olmaktadır. Saçlarına verdikleri enteresan şekiller, birtakım semboller vs, öyle bir topluluğa, akıma, doğru sanılan,"cool" sanılan bir tarza aidiyetin sembolleridir."¹⁰⁷

¹⁰⁷ Erişim linki: <https://eksisozluk.com/entry/21432365> (Erişim tarihi: 21.07.2016)

Aynı sitede, arabesk-rap'le ilgili aratma yapıp, başlık içinde de “apaçi” kelimesini arattığımızda şu gibi yorumlar çıkmakta: “apaçi işidir. yapanlardan uzak durun her an sizi ısırıp, kanınıza apaçilik karışabilir...”¹⁰⁸ / (bkz: apaçi rap)¹⁰⁹ / “[...]genel hatları, sokakta görünce apaçi veya amele diye tabir ettiğimiz güruhun giyim tarzının evrimleşmiş, kısmen şehirlileşmiş ve iyice boktanlaşmış halidir”.¹¹⁰



Görse 27:¹¹¹ *iSyanQaR26 (soldan ikinci) ve arkadaşları.*

¹⁰⁸ Erişim linki: <https://eksisozluk.com/entry/27574136> (Erişim tarihi: 21.07.2016)

¹⁰⁹ Erişim linki: <https://eksisozluk.com/entry/23984543> (Erişim tarihi: 21.07.2016)

¹¹⁰ Erişim linki: <https://eksisozluk.com/entry/27453596> (Erişim tarihi: 21.07.2016)

¹¹¹ Kaynak:

<https://www.facebook.com/iSyanQaR.ArabeskRap/photos/a.10150127413932146.329173.214003127145/10154305158412146/>

5.3.2. Varoş Kültürünü Sürdürmek: “Kendini Bozmamak”

Altkültür kavramı, araştırılan grubun katı kimliklere sahip olduğunu var sayması yüzünden eleştirilmiştir. Bu kavrama getirilen eleştiriler d ş n ld ğinde, arabesk-rapçilerin de katı kimliklerinin olmaması beklenir. Ancak aksine, arabesk-rapçiler, genellikle kendilerini var eden “varoş çocuğu” diye adlandırdıkları kültürden kopmayı pek istememektedirler.

Yine de, kendilerine yakıştırılan “serseri, keko, kıro” gibi ithamlara karşı bir  oz m olarak, farklı yerlerde yaşamayı, farklı kıyafetler giyinmeyi, farklı insanlarla takılmayı denemişler; kimi zaman “underground rapçi” gibi giyinmeye çalışmışlar, kimi zaman da “onlar” dedikleri, sosyo-ekonomik olarak daha iyi durumda olan gençlerin beğenilerine sahip olmayı denemişlerdir. Fakat sonunda hep “normal” giyim tarzlarına, “kendi özlerine” geri dönmüşlerdir: “Bizim olurumuz bu, bizi kabul eden böyle kabul etsin” (Cihan, 23, İstanbul).

“Normal” giyim derken kastettikleri de üst-orta sınıf gençlerin tüketim alışkanlıklarına bir öykünme anlamını taşır. Orijinali pahalı olduğu için satın alamadıkları Nike, Adidas gibi ürünlerin imitasyonları arabesk-rapçilerin dünyasında “dızo” giyime dönüşür. Cihan, orijinal Adidas almaya gücünün yetmediğini söylüyor ve ekliyor: “ Gerçi temiz yüzlü adamdaki spor giyim bizde dızo oluyor işte”.



Görsel 28: ¹¹² Dızo giyime örnek. Kürtçe de “hırsız” anlamına gelen dızo, Bağcılar, Esenler, Yenibosna benzeri mahallelerde “apaçi, keko” gibi giyinen gençlerin giyim kuşamına verilen genel ad. Dızo giyimde, spor, rahat giyim önemlidir. Bunun nedenini görüşmecilerim, hırsızlık yapan kişinin kıyafetlerinin ses çıkartmamasının önemli olmasına bağlıyor.

Tarzını çok fazla değiştiren Asi StyLa görünüşüne çok önem veriyor. Menajeri olan kuaför Hamdi Genç, sürekli ona yeni tarzlar yaratıyor. Bir dönem küpe takan, saçlarını daha “onlar” gibi yaptığını söyleyen ve dövme yaptıran Asi StyLa, dinler kitlesi tarafından çok fazla eleştiriyeye maruz kalmış. Hatta gelen eleştiriler üzerine bir video¹¹³

¹¹² Kaynak: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=496972750420401>

¹¹³ Asi StyLa Küpe Olayı İle İlgili Açıklama başlıklı videoya erişim linki: <https://youtu.be/vUA4sJaxQ-I> (Erişim tarihi: 31.07.2016)

çekip Youtube’da yayınlamak zorunda bile kalmış. Asi StyLa, küpeyle ilgili şunları söylüyor:

(...) son zamanlarda ben küpe takıyordum, saçlarımı tarzımı filan değiştiriordum. Onların dünyasına girme amacıylan... Ha, onların dünyasına girme amacım neydi? Onların dünyasından bizimkilere yer açmaya çalıştım. Merak ettim küpe takmayı işte. Hani bunu bilerek yaptım, kim ne diyecek, kim hangi yöne meyilli. Zengin züppeler küpe takar diyordum bi şarkımda, ondan işte dinleyiciler kızdılar, önce biraz direndim, sonra çıkarttım ben de. (Asi StyLa, 25, Gaziantep)

Asi StyLa, küpe takmayı varlıklı olmakla özdeşleştirmiş ve hatta eski bir şarkısında küpe takmanın *zengin züppelerine* has bir davranış olduğundan bahsetmiş. Daha sonra, zenginlikle bağlantı kurduğu bu takıyı takarak, bulunduğu konumdan farklı bir yerde durarak, kendisini ve kendisi gibileri temsil etmeye çalışmış; onların dünyasına görünüşünü değiştirerek girebileceğini düşünmüştür. Ancak hepsi benim kardeşim dediği dinler kitlesini kaybetmekle yüz yüze gelmiş ve küpeyi çıkartmış.



Görsel 29: Asi StyLa ’nın hayranlarından birinin yazdığı yorum.

Yener, görüştüğüm diğer arabesk-rapçilerden şu an ekonomik olarak daha üst bir sınıfta olmasına rağmen kendisini halen “varoş çocuğu” olarak görüyor. Hatta neredeyse birçok konuşmasına “varoş çocuğum ben, oralarda büyüdüm” şeklinde başlıyor ya da konuyu oraya bağlıyor. Yener de –daha önce değindiğim gibi- Cihangir’e taşınsa bile, “Cihangir’e varoşları getirdik, dıptıs müziğe karşı son ses arabesk açıyorum” diyerek kendini değiştirmek istemediğini söylüyor. Bu durum, Yener’in ekonomik durumu değişse bile, geçmişiyle var olan bağı kopartmak istemediğine işarettir. Yani, ekonomik olarak farklı bir konumda olsa dahi, diğer arabesk-rapçilerle aynı söylemi kullanmaktadır. Halen şarkılarında işlediği temel konu varoş çocuğu olmakla ilgili.

Kısaca değinmek gerekirse, 2014 yılında klipte beraber yayınladığı *Çocuk*¹¹⁴ şarkısının sözleri şöyledir:

İki eli cebinde gezen çocuk, baba anneye tartışır ağlayan çocuk...
 Bi tek bayramlarda sevinen çocuk, bununla sakın oynama denilen çocuk...
 Yoksulluk işte çocukken işte, işportada inşaatta tekstilde işte...
 (...)

(*nakarat*)

Nedensiz yere gül biraz çocuk, kısa hayat zaman gül biraz...
 Büyüyünce kalcak yük miras, yalan da olsa sen gül biraz...

Mahalle çocuklarının günü birlik deniz gezisi, belediyenin havuzuna yasak olsa da girişi...
 Buzlanmış kolayı dondurma diye yiyişi, hem güvercini hem de kediyi besleyişi...
 Duvar yazılarını okuyuşu kitap diye şiir diye, yaş günü de hiç olmamış ki almamış hediye...
 Konuşup durmuş eski bisikletiyle, onun da freni kopmuş ayağı sokmuş tekerleğe.
 Kaldırımında kalmış simsiyah izi, onun hayatını anlatmamış ne film ne dizi.
 TV üstü antenden çekiyo dört kanal magazin, cumartesi yok sadece pazar günü izin.
 Abla abi diyen çocuklarız, elektririk direğine takıldı uçurtmamız.
 Saçlarımız kısacık veya üç numaralı, çocukluklarımız yanık ve ağır yaralı.

Klipte bir çocuğun gözünden kendi mahallesi gösterilmektedir. Şarkıda anlatılanlarla eş zamanlı olarak, klipte de bir çocuğun gözünden görüntüler belirir. Yener işportayla ilgili bölümü anlatırken çocuğun kendi gözünden elleri gösterilir. Şarkıda anlatılanlarla ilgili birçok şeyin dinleyici tarafından kendi deneyim ettiği bir anlatı olması ve de klipte bütün hikâye bir çocuğun gözünden anlatılması sebebiyle dinleyici parçada kolayca kendini bulabilir.

Görüşmecilerden bir diğeri, Sezer Tekin, görüştüğüm sırada TRT’de çalışan bir yönetmen tarafından keşfedildiğini, hatta bir dizide oynamak için yönetmenden teklif aldığını söyledi. Ancak Sezer, “kendini bozmak istemediği için” bu teklifi kabul etmemiş: “Biz böyle iyiyiz abi, bizi bozar böyle televizyon, şöhret olmak filan.” TRT’deki bir dizide rol almak yerine, özel şoför olarak çalışmayı tercih eden Sezer, daha sonra ağustos ayında bir arkadaşıyla beraber kendi mahallesinde kendi işini kurmuş: “Emin & Sezer Erkek Kuaförü”

¹¹⁴ Klibe erişim linki: <https://youtu.be/IEyNzI5SFcw> (Erişim tarihi: 26.08.2016)



Görsel 30: Sezer Tekin'in arkadaşıyla birlikte Bağcılar Göztepe Mahallesi'nde açtığı kuaför.

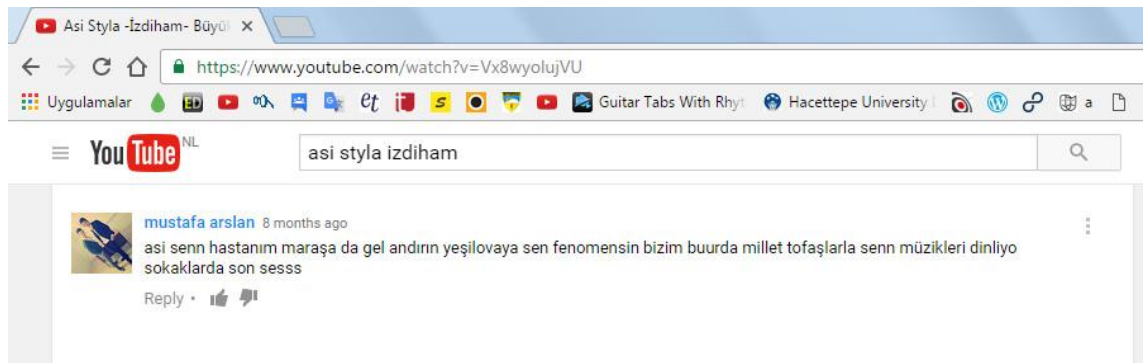
Çatı Records ekibi, *Hürriyet* gazetesine verdikleri röportajda¹¹⁵ “Paris’e yollasanız yine döner toprağını öperiz” dedikleri mahallelerinden vazgeçmeyeceklerini söylüyorlar. Yani arabesk-rapçiler, yaşadıkları bölgelerin zorluklarına rağmen, oralardan ayrılmayı düşünmemektedirler.

¹¹⁵ Erişim linki: <http://www.hurriyet.com.tr/parise-de-yollasanizbagcilardan-vazgecmeyiz-28038761>
(Erişim tarihi: 28.09.2016)

5.4. Medya ile Kurulan İlişkiler: Arabesk-Rap'ın Kötü Şöhreti

*Zaten biz ezilmiş insanlarız, daha da çok eziyorlar.
Git zenginle uğraş, bizle uğraşma. (Asi StyLa, 25, Gaziantep)*

Kültür-müzik endüstrisinde bir meta olarak yeniden üretimi mümkün olmayan arabesk-rap'ın (Göksoy, 2013, s. 97) medyasının internet olduğunu kolayca söyleyebiliriz. Kendi yakın çevreleri ve dinler kitlenin dışında geri dönüş alabilecekleri alan genellikle internettir. Ancak arabesk-rapçiler, internet üzerindeki sayfalarında da sorunlar yaşamaktadırlar. En çok karşılaştıkları sorun hayranlarının açtığı fun clup hesapların orijinal hesaplara göre daha fazla paylaşım yapmasıdır. Örneğin, orijinal hesap bir şarkıyı paylaşıyorsa, hayran sayfaları bu şarkı üzerine kendi istedikleri görselleri ekleyerek, aynı şarkıya birden fazla –fotoğraftan ya da farklı bir görselden oluşan- klip hazırlamaktadır. Yahut orijinal sayfadan paylaşılan bir fotoğraf, hayran sayfalar tarafından photoshop benzeri programlarla düzenlenerek yeniden paylaşılmaktadır. Çoğunlukla, hayran sayfaları, orijinal sayfalardan daha aktif durumdadır. Bu sebeplerle örneğin bir arabesk-rapçinin, birden fazla sayfası vardır ve her sayfa da kimi zaman yüz binlerce beğeni almaktadır.



Görsel 31: Arabesk-rap şarkılarının altında benzer birçok yorum bulunmaktadır.

Arabesk-rapçiler, interneti aktif olarak kullanmaktadır. Şarkı paylaşmak dışında, zaman zaman belli konularda, “Efecan'dan Önemli Açıklama!”¹¹⁶, “Asi StyLa Açıklama (eFeCan Bana Diyor Sen Döneksin)”¹¹⁷, “Arsız Bela'nın Yaptığı Açıklama

¹¹⁶ Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=uAWbnIAhTWk> (Erişim linki: 01.10.2016)

¹¹⁷ Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=rnMd5Eg-aVs> (Erişim tarihi: 01.10.2016)

Arkadaşlar...”¹¹⁸, “Heijan - Toplu Diss Açıklama”¹¹⁹ benzeri başlıklarla videolar çekip açıklamalar yapmaktadırlar. Dinleyenlerin isteği üzerine, yan yana gelen arabesk- rapçiler videoya çektikleri canlı performansları da internet üzerinden paylaşmaktadır. Orijinal hesaplarından paylaşılan her şey, anında hayran sayfalarında paylaşılarak çoğalmaktadır.



Görsel 32: Sağ baştan sırasıyla, Serseri Bela, iSyanQaR26, Hayta ve Max isimli arabesk- rapçilerin dinleyicileri için ev ortamından yaptıkları canlı performans.¹²⁰

Arabesk-rapçiler için internet, endüstri dışına itilmelerine rağmen kendi piyasalarını kurdukları ve kendi şöhretlerini yaşayacakları kanaldır: “Ben de bir ünlüyüm ama göremedim manileri.”¹²¹

Arabesk-rap’in tek paylaşım alanı internet olması, internette milyonlarca içeriğin paylaşılmasıyla sonuçlanıyor. Haliyle, internette arabesk-rap görünür hale geliyor. Arabesk-rapçiler kendi şarkılarının farklı başlıklarla, alay edilmek için paylaşıldığını gördükleri an, internet üzerindeki dışlanma da onlar için başlamış oluyor. “Milyonlarca” kez dinleniyor olmak, arabesk-rapçiler için başarı ölçütlerinden biri. Ancak kafa karıştııcı olan şey, dinleyen insanların dışında, sadece küfretmek ve alay etmek için

¹¹⁸ Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=4j6ZVfu5gGg> (Erişim tarihi: 01.10.2016)

¹¹⁹ Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=GIH09gxihzE> (Erişim tarihi: 01.10.2016)

¹²⁰ Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=kkCQaHzCdTU> (Erişim tarihi: 02.10.2016)

¹²¹ Heijan’ın “Bunlar Hayat Şekilleri” isimli parçasından bir söz. Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=6T9ciq4zjuM> (Erişim tarihi: 01.10.2016)

giren, izleyen ve şarkıların altına kötü yorum yazan insanlar. Haliyle, örneğin bir şarkı 2 milyon tıklanmaya sahipken, kabaca bunu gerçekten severek dinleyen kitle yarısını oluşturuyorsa, diğer yarısı da alay etmek için giriyor. Arabesk-rapçiler de Cihan'ın dediği gibi “neden onlara düşman gibi davrandıklarını” anlayamıyorlar:

Ben duvarlara gece yarısı yazı yazardım. Takılmalık. Aslında benim bu *müziğim* de öyle ortaya çıktı. Yani ben duvarlara yazdığımı bi baktım arabesk şarkıları sözleri gibi. Bazıları zaten öyle gibi ama ben uyduruyorum. Ulan dedim benim de söylemem lazım o zaman, söyleyim nolcak zaten biraz programları biliyorum. Çünkü bi kızı sevdim ama ailesi beni istemedi. Ben neyim ki **ına koyim. Okumamışa artık kız yokmuş **ına koyim okumadıysak insan değilmişiz yani, evlenmeyelim sevmeyelim yaşamayalım o zaman. (...) Ben de ona kızıp mahallede her yere yazılar yazdım işte. İki üç sene önce. İşte sonra da rap yaptım onları söyledim, sevdiğimi söyledim duvarlara yazarak kendimi anlattım. O da belediye bitti **ına koyim. O yüzden şarkı yaptım. Şarkılar yani benim duvara yazı yazmam gibi anladın? Onu da kimse silemez, karalayamaz hani duvara yazdığımı gelip karalarlar ama benim şarkılarımı kimse engelleyemez. Beğenmeyenler oluyor, ben onlar için yapmıyorum ki. Öyle bir şey ki şarkı yapmak duygusu, ben rahatlıyorum. Herkes her şeyi beğenmez anladın? Biz yapıyoruz onlar bizle alay etmek için takip ediyorlar aga. Ama niye benim şarkımın altına girip küfürler yazıyorlar ki, neden düşman gibi görüyorlar bizi? (Cihan, 23, İstanbul)

Hemen hemen görüştüğüm bütün arabesk-rapçiler, benim üniversite öğrencisi olmamı bir fırsat bilerek, bana “bize internette küfür yazanlar kim, şimdi mesela şu siteye kimler giriyo, kim bunlar niye bu sitede çok fazla küfür yazıyorlar bize” benzeri birçok soru sordu. Yani arabesk-rapçiler de neden dışlandığını –en azından- kendi çevresindekinden farklı birinden bilgi alarak anlamaya çalıştı.

Arabesk-rap'in internet üzerinde aşağılanması, arabesk-rapçilere küfür içeren birçok yorum yazılması benim görüşme yapmaya çalışırken karşılaştığım bir diğer engeldi. Facebook üzerinden bağlantı kurduğum birçok arabesk-rapçi, büyük bir tepkiyle karşılık vererek reddettiler. Çatı Records ekibinden Dinçer'le 20 dakikaya yakın telefonda görüştim. Çatı Records hakkında “uyuşturucu haberi” yapacağımı düşündüğü için, Dinçer'i ikna edemedim.

İnternetin özgürleştirici yanı, ayrımlaştırıcılığı da benzer biçimde özgür kılıyor. Arabesk-rapçiler, internet sayesinde kendilerini kamusal bir alanda var edebiliyorlar. Ancak gene, orada ayrımcılığa uğruyorlar. İnternette oldukça popüler olan arabesk-rap, bu yönüyle kötü bir şöhrete de sahip.

- “(Arabesk-rap) Estetik yargıların insan kalitesini belirleyebildiğine birebir delil olan türdür. Dinleyen insanlar, insan değildir.¹²²”
- “Kültürden yoksun kişilerin yaptığı müziktir. Gereksiz.”¹²³
- “Cahil insanların, kıro kızların ve apaçi erkeklerin dinlediği müzik tarzı.”¹²⁴
- “Arabesk rap = öküz gibi bağırın keko sürüsü.”¹²⁵
- “Başbakana kürtaşı yasaklamasından vazgeçirecek gençlerin yaptığı müzik türü.”¹²⁶
- “Ulan yolda görsem üstünüze sürerim a***.”¹²⁷

Arabesk-rap dinleyenler de Youtube, Facebook benzeri sitelerde, arabesk-rap şarkılarının altına yazılan küfürlere karşı yanıtlar yazmaktadır. Bazen de hayranlıklarını dile getirmektedirler.

- “Senin ananı bacını s**** o.ç dinleme sevmiyosan s*** git a***.”¹²⁸
- “A*** Siz Ne anLarsınız ArabeskRaptan :) Ben Rape Asığım Ve Bende Bunu Yapıyorum Cekemiyosanız Tek Tek gelin Cektireyim .!! ArabeskRapa Ve ArabeskRap SanatçıLarına Atılan LafLarı Kınıyorum(...)”¹²⁹
- “Selamet abe senin hayranınım Mardin den muhammed duyan rica etsem AHMET KAYA BEN GÖNLÜMÜ SANA VERDİM parçasını söylemişsin saygıyla arz ederim teşekkür ederim.şimdiden SANA HAYRANIM SELAMET ABE.”¹³⁰

Youtube’da, bu satırı yazmadan altı ay kadar önce girip “arabesk-rap” yazdığım “arabesk rap” olarak etiketlenmiş 52,400 video görünüyordu. Bugün (05.10.2016) ise benzer aramayı yaptığımda –yaklaşık- 151.000 video görünüyor. Güncelliğini sürekli arttırdığını, üretiminin devam ettiğini söyleyebiliriz.

Ekşi Sözlük, Uludağ Sözlük, İTÜ sözlük gibi siteler çoğunlukla eğitimli insanların kullandığı, yazar olarak üye olmaya çoğunlukla kapalı platformlardır. Bu tarz sitelerde yazar olabilmek için kapalı bir üye alım sisteminden geçmek gerekiyor. Örneğin Ekşi Sözlük için yazar olabilmek için üye olduktan sonra, formata uygun 10 yazı yazıp, onay

¹²² Uludağ Sözlük’ten *secreyiz* isimli yazarın yorumu. (Erişim linki:

<http://www.uludagsozluk.com/e/14671922/>) (Erişim tarihi: 10.08.2016)

¹²³ Uludağ Sözlük’ten *atuxcutcaxus* isimli yazarın yorumu. (Erişim linki:

<http://www.uludagsozluk.com/e/14896839/>) (Erişim tarihi: 10.08.2016)

¹²⁴ Uludağ Sözlük’ten *anal maganda* isimli yazarın yorumu. (Erişim linki:

<http://www.uludagsozluk.com/e/14861434/>) (Erişim tarihi: 10.08.2016)

¹²⁵ Facebook’ta Ceza’yla yapılan bir söyleşinin altında, en çok beğeni alan yorum. (Erişim linki:

https://www.facebook.com/TurkRapFM/videos/1028632207168259/?comment_id=1028634310501382&comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22R9%22%7D) (Erişim tarihi: 11.08.2016)

¹²⁶ Ekşi Sözlük’ten *rebel crow* isimli yazarın yorumu: (Erişim linki:

<https://eksisozluk.com/entry/28832402>) (Erişim tarihi: 15.08.2016)

¹²⁷ Youtube’da *Arsız Bela & Esmer Maruz Antalya Konserine Giderken* başlığıyla yayınlanan videoya *abdulkadir kuştan* isimli üyenin yorumu. Videoda, hareket içindeki arabada arabesk-rap dinleyen *Arsız Bela, Esmer Maruz* ve arkadaşları görülmektedir. (Erişim linki:

<https://www.youtube.com/watch?v=OqDoJjApp-A>) (Erişim tarihi: 17.08.2016)

¹²⁸ eFeCaN’ın *Yanlış Yerde Doğmuşum* isimli şarkısının altında, “döl israfı” yorumuna cevap olarak verilen yanıt. Erişim linki: https://www.youtube.com/watch?v=5njF-4_APA (Erişim tarihi: 02.10.2016)

¹²⁹ Yorumu erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=Bpnr0RprK6M> (Erişim tarihi: 02.10.2016)

¹³⁰ Yorumu erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=XTzMBmv6d78> (Erişim tarihi: 02.10.2016)

sırasına girip, yaklaşık 2-3 sene yazar olmayı beklemek gerekiyor. Türkiye’de oldukça popüler olan bu tarz siteler, gündem belirlemede önemli bir yere sahip. Popüler kültür ürünlerine oldukça sert eleştiriye sahip bir tutumu olan bu tarz sitelerdeki kullanıcılar, aynı zamanda popüler kültürün de yayıcısı durumundalar. Apaçılık, arabesk-rap hatta kimi zaman toplumda dışlanan birçok kesim, bu tarz sitelerde tekrar dışlanmaktadır.

(...) kültür savaşı yalnızca yüksek ve popüler kültür arasında geçmiyor. Aslında bu savaş, iyi yaşamın doğası, özellikle toplumda hangi kültürün ve kimin kültürünün egemen olması gerektiği hakkında bir çekişmedir. Bu açıdan bakıldığında savaş aynı zamanda bir sınıf çatışması: Kültürlünün kültürsüze, eğitiminin eğitimsize, uzmanların sıradan insanlara ve daha varsılların daha az varsıllara saldırması. Her durumda ilki, kendi iyi yaşam standartlarına uygun davranmadığı için ikincisini eleştiriyor (Gans, 2005, s. 19, 20).

İnternet, farklı birçok kesim tarafından kullanılsa da, Ekşi Sözlük benzeri siteler genel olarak üniversite öğrencileri ve genel olarak eğitilmiş bireyler arasında popüler. Örneğin Uludağ Sözlük, Uludağ Üniversitesi öğrencileri arasında yaygınken, İTÜ Sözlük ise İstanbul Teknik Üniversitesi öğrencileri arasında yaygın durumdadır. Yani Gans’ın bahsettiği bağlamda –Ekşi Sözlük, İTÜ Sözlük gibi web siteleri- *eğitiminin sözlüğü*. Bu gibi alanlarda ise Gans’ın bahsini ettiği *savaşta kültürlü* olanın –yani eğitiminin- *kültürsüz* olana –yani arabesk-rapçilere- saldırdığı yer. Bu yüzden, Ekşi Sözlük vd. sitelerde arabesk-rap için çok ciddi saldırılar mevcut.

Arabesk-rapçilere yönelik ithamlar, yalnızca bu web sitelerde değil hemen hemen bütün internet platformlarında mevcut. Bir örnek vermek gerekirse, arabesk-rap videolarını rencide edici başlıklarla paylaşmış dalga geçen sitelerden biri de *Alkışlarla Yaşıyorum*. Bu sitede “arabesk rap” yazıp aratıldığında “116,039”¹³¹ video içeriği görülüyor. Bu videoların çoğu “Kafamızı miken arabesk rap parçaların koleksiyonudur efem, hepsi birbirinden kaliteli gerçekten! Esasında bir sabır testi uygulamasıdır, süre başladı...”¹³² benzeri içeriklerle paylaşılıyor. Kimi zaman, şarkının içeriği tamamen es geçilerek, yorum sadece dış görünüme ya da hayat koşullarına yapılmaktadır. Örneğin, Viranşehirli

¹³¹ 29.09.2016 tarihli arama sonucu.

¹³² Erişim linki: <http://alkislarlayasiyorum.com/koleksiyon/51bb6716160ba03b77000000/arabesk-rap-parcalar-koleksiyonu/82260> (Erişim tarihi: 29.09.2016)

Mc Sevdalı, Leo ve Maximilan isimli üç arabesk-rapçinin yaptığı *Tökezleyen Kalpler* isimli şarkıya –olumlu ve olumsuz- şu yorumlar¹³³ yapılmakta:

- “2. arkadaş çok süper şahane. Karizmatik.”
- “52. saniyede birinci söliyenin ayakkabıları yetiyor şarkının ne kadar bi acıyla yazıldığına.”
- “Siyahlıdaki burunmu yoksa uydumu anlam veremedim. İlk çıkan perukluyu hiç söylemiyorum bile:)”
- “Jölesi bitmiş apaçi...”
- “Lağım kenarında dolaşan ve mağara adamına benzeyen tipler :D”
- “Ulan şarkı sözlerine bakıcak olursak, bunları daha ceninken sigortasız çalıştırmaya başlamışlar”
- “Tamam iyi değil, çok amatör ama allanıp pullanıp medyada önünüze atılan bez bebekler bu çocuklardan daha mı kıymetli ?”
- “Arkadaşlar bu çocuklar için cidden hayat zor.tek eğlenceleri bu.Bir örneği bnm kardeşim.Oda bu tarz müzikler dinliyor.8. sınıfı bitirir bitirmez bir oto tamircisine vermişti babam.Patronu piçin teki çıkınca bir fabrikayada vermiş..düşünüyorumda ne liseden kaçmanın tadını biliyor?nede bugün hastayım okula gitmeyim ayağı yapıyor.Haftasonları sinema fln zaten yok.İşten gelip yemeği yemesiyle yatması bir.Üniversiteden bahsetmiyorum zaten o bekar evlerinden, istediğin zaman yatmanın kalkmanın zevkenden bahsetmiyorum.Bunların hiç birini yaşamadı.14 yaşında her sabah 7 de uyanır işe gider gelir 1 saat nette takılır yatar ve her gün aynı şeyler.Düşünüyorum da onun yerinde ben olsam napardım.Bişey daha solemek istiyorum arabesk rap in en boktanı dediğimizin bile sözleri Kral Tv de yayınlananbinlerce lira para harcanarak çekilmiş manken ajanslarından tutulmuş kadınlarla dolu kliplerden daha anlamlı...Fazla üstlerine gidiliyor diye düşünüyorum.”
- “Elemanlar temiz çocuklara benziyor lan anti yorum girmek isterdim ama içimden gelmiyor sanırım.”
- “Sadece aşığılamak için yorum yapmak üzere giren art niyetli insanlar görüyorum. Dinledikten sonra kötü gelmedi beğendim çok şükür bir kaç tane benim gibi düşünenleri gördüm. Her şeyi apaçi kalıbına sokmak değildir eğlence bazen hakkını vermek gerek hakedene.”

Şarkı Alkışlarla Yaşıyorum sitesi dışında Youtube’a da yüklenmiş. Buradaki yorumlara¹³⁴ da bakarsak:

- “Dalga geçmek için dinlemeye başladım ama nedendir bilinmez çok hoşuma gitti tekrar tekrar dinliyorum bu türde yapılan nadir iyi parçalardan klip çok amatör ama ok adar olur böyle devam ederse arabesk rap i sevicem galiba ama bu parçayada arabesk rap demek istemiyorum ya”
- “Kardeş çok güzel olmuş elinize sağlık son zamanlarda dinlediğin en iyi alsdakjdajsd şaka lan şaka berbat aq bi s**tirin gidin bi bitin aq”

¹³³ Alkışlarla Yaşıyorum sitesinden *undergroundarda, süngerbob53, oguzhanyildiz, pogoley, mutedebbir, schakal33*, isimli üyelerin yorumu (Erişim linki: <http://alkislarlayasiyorum.com/icerik/29381/arabesk-rap-ve-devrim-niteliigindeki-klip>) (Erişim tarihi: 15.08.2016)

¹³⁴ Youtube’da *Koray Şahin ve cengiz bezirgan* isimli üyelerin yorumları. (Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=ewqBSmY76jI>) (Erişim tarihi: 16.08.2016)

Beğeni üzerinden atfedilen “kültürsüzlük” vurgusu, doğrudan bu müziği hiçe sayan “kültürsüzlüğün müziği” vurgusu ya da dış görünüşe dair yapılan eleştiriler, sözlerin dinlenmeden hemen alay edilmesi bu tarzın görülmemeye çalışıldığına işarettir. Apaçılığa yönelik yorum da, öteki görüneni hiçe sayan katmanlı bir beğeni egemenliğine işarettir.

Tökezleyen Kalpler isimli şarkının klipte beraber sözlerine bakarsak, bir üstteki yorumlarla ilgili neleri bulabileceğimiz merak ediyorum. Klibin başlangıcında, şarkıyı söyleyenlerden biri sabit olarak durmakta; arkasından zaman hızlı şekilde akıp gitmektedir. Kendisi sabit şekilde duruken, hızlı çekimde her şey hareket etmektedir.

Ardından şarkıya, bestecisinin Zekai Tunca olduğu *Seni Aşksız Bırakmam* parçası başlar; aralıksız devam eder, ta ki bir rap vokali ve beat'i girene kadar:

(...) Hayat denen bu denizde ben kayıp bir sandalım, dalga alıp götürür de küreklerim çaresiz. / Ve bense halsizim, kor alevler içindeyim bulut gibi ağlarım, sele teslim kalemim. Tutamadım kendimi. Sözü öldü kelimelerim, büküldü bileklerim, yoruldu kalbim. (...)

(Arabesk nakarat)
 Kaybolup gitti yıllar hayatı yaşamadan,
 Saçıma aklar düştü gençliğe doyamadan,
 Gerçekler hayal ama hayaller gerçek değil.
 Yıldızlar kayıp gitti dilek tutamadan.

Söz acıyla başladı, kanla yıkanmış dünya. Ellerimde bir umut, kayıp gider izlerim bi çare gönlüm. (...) Hayat denen otobüsten ilk durakta inmişim, elimi tutan olmadı ayaklarımla gelmişim. (...) Henüz 13'te sigara dumanı çektim içime, 14'te tütüne esrar karıştı, 15'im alkolle geçti, 16'da kar yağdı o simsiyah saçlara, 17'imde bedenim emanet edildi toprağa. (...)



Görsel 33: Arabesk-rap kliplerinde sıklıkla kullanılan virane mekânlar, çoğunlukla arabesk-rapçilerin mahallerinde takıldığı yerlerdendir. Mc Sevdalı, Leo ve Maximilan isimli üç arabesk-rapçinin yaptığı Tökezleyen Kalpler isimli şarkının klibinden örnek bir sahne.

Gösterilen yıkık dökük, harabe yerlerde şarkı söyleyen gençler sürekli bir çaresizlik halindedir. Biraz önce şarkı altındaki yorumlarda bu mekânlarla ve gençlerin kıyafetleriyle alay edilmekte olduğundan bahsetmiştim. Bu gibi yorumlar üzerine, dinleyiciyle organik bağı bulunan arabesk-rapçiler genelde yanıt yazmasa da, bu sefer şarkıyı söyleyenlerden biri dönüş yapmış:

Tüm yorumları okudum, kimi rencide etmiş, kimi kötölemiş, kimi yerin dibine koymuş, kimi kötülerle benzetme yapmış, kimi gerçekçi konuşmuş. Çoğu, kendinin nasıl biri olduğunu belli etmiş. Çirkinlik dilin konuştuğu an çıkar ortaya,bende isterdim güzel bir ayakkabımın olmasını,bende isterdim inşaat önünde değilde lüks bir evde klibimin çekilmesini. Siz!! Bizi hayvan gibi görenler. Lüks evde yüksekte duran o koltukta bizi rencide etmeye devam edin, zenginin dili daima konuşur, Var olan bu saçma varlıklar,bir gün bile yokluğa dayanmadılar... İlk Söyleyen benim,size göre ilk söyleyen hayvan benim..bu yorumlar arasında yinede grurluyum.. Yer yüzünde en özel varlık insandır,insanlar o kadar özel yaratılmış'ki her birimizin zerre kadar saç teli bile aynı değildir..İnsanlık bumudur? Yazık Yazık,bari yaradana mahçup olmayın... Elbet 1 gün, sadece 1 gün...¹³⁵

İnternet, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi arabesk-rap sevenler ve sevmeyenler için bir çatışma ortamıdır. Arabesk-rap parçalarının paylaşıldığı herhangi bir yerde,

¹³⁵ Erişim linki: <http://alkislarlayasiyorum.com/icerik/29381/arabesk-rap-ve-devrim-niteligindeki-clip>
(Erişim tarihi: 16.08.2016)

muhakkak arabesk-rap'le alay edilmektedir. Arabesk-rap'e, internet ortamında adeta tahammül edilmemektedir.

5.4.1. "Kenar Mahallenin Sefil Çocukları Değiliz Biz"

İnternet dışında da, insanların zihinlerinde benzer çağrışımlar söz konusu. Ankara Kızılay'da bulunan, enstrüman eğitimi, müzik kaydı ve prova için stüdyo ve ekipman satış yeri olarak hizmet veren Dante Müzik'te görüştüğüm kişiler, kayıt için gelen arabesk-rapçileri tersleyerek geri gönderdiklerini söyledi. Çoğu kez şahit olduğum "müzik kültürü değil müzik kültürsüzlüğü" yorumu, burada da kendini tekrar etti. Hatta arabesk-raple ilgili bir araştırma yaptığımı söylediğimde bile "işin gücün yok muydu da bu konuyu seçtin" benzeri yorumlar duydum.

Arabesk de, ötelenmiş olmasına rağmen, kendine birçok alanda yer bulabildi. Ana akım televizyonların gündelik akışı içerisinde, halen arabesk müzikle ilgili öğelere denk gelmek mümkün. Kanalların müzik programlarında, müzik yarışmalarında yahut müzik kanallarında arabesk müziğe sıkça rastlanıyor. Rap müzik ise, ara sıra reklamlarda, ara sıra televizyon dizilerinin içinde, ara sıra da jeneriklerde kullanılıyor. Bu noktada gene, televizyonda gösterilen rap'in, arabesk-rap olmadığına dikkat çekmekte yarar var. Bunun sebebi belirttiğim gibi endüstri tarafından henüz ilgi görmemiş olması yahut medyanın onun gösterdiği çıplak gerçekliği gösterecek potansiyelinin olmamasıyla ilgili. Türkiye'de rap müzik, çoğunlukla medyaya karşı durmuş, popüler kültürü ve pop müziği zaman zaman çok ağır eleştirmiştir. Ancak buna rağmen, zamanla Türkiye'deki rap müzisyenleri reklamlar için jinglelar yapmaya ve reklamlarda oynamaya başladılar. Örneğin, yakın zamanda *Coca-Cola*'nın bir reklamında rap müzik kullanılmıştır. Reklam için şarkı, *Mode XL* isimli Ankaralı bir rap grubu tarafından yapılmıştır. Ayrıca güncel olarak denk geldiğim diğer reklam ise *Didi* soğuk çay markasıydı. Reklamdaki kullanılan rap parçası Türkiye'deki ünlü rapçilerden biri olan Ceza tarafından yapılmış, ayrıca Ceza da reklamda oynamıştır. Yakın zamanda *Calve* isimli sos markası *Cartel* grubunun *Evdeki Ses* isimli eski bir şarkısını *Evdeki Sos* olarak değiştirip, reklama uyarlayarak kullanmıştır. Çok daha eskiye gidersek, 2004 senesinde *Rocco* isimli lolipop reklamında Ceza ve Türkçe rap'teki eski isimlerden biri olan *Fuat* oynamış ve

bu reklamın şarkısını yapmışlardır.¹³⁶ Örnekleri çoğaltmak mümkün. Esas mesele, bu popülerleşme sebebiyle, önceden sokakları anlatan rapçiler artık sokakları anlatmayı bırakmıştır.

Arabesk-rap'ten biraz uzaklaşarak, rap müziğin –hem günümüzde hem de yakın geçmişte- televizyonla olan bazı temaslarını göstermeye çalıştım. Bunu yapma sebebim, rap'in televizyonda gösterilmeye başlamasıyla, rap müziğin muhalif¹³⁷ yapısından sıyrılmasının aynı zamanlara denk geldiğini göstermekti.

Televizyonda rap müzik sıklıkla yer almaktadır. Ancak örnekleri incelediğimizde, gerek reklamlarda, gerekse televizyon dizilerinde, yarışma programlarında rap müzik var oluşu sebebinden kopartılarak gösterilmektedir. Rap müzik, televizyon için eğlencelik bir sunuma sahiptir. Reklamlarda kullanılma sebebi hedef kitleyle ilgilidir. Örneğin politik rap şarkıları olmasına rağmen, bunlar hiçbir şekilde televizyonda yer almamaktadır. Aykırı bir müzik olan rap'in televizyondaki işlevi de izleyici eğlendirmektir.

Silverstone'nun (aktaran Erol, 2005) ifade ettiği gibi, televizyon modern toplumsal yaşamda merkezi bir yer tutmaktadır ve bunun nedeni televizyonun gündelik niteliğidir, yani televizyonun sabahdan akşama gündelik yaşamın tümüne yayılan yapısıdır (s. 91). Ancak görüldüğü gibi, kendi gündelik hayatlarını yansıtan arabesk-rapçiler, ana akım televizyonda temsil edilememektedirler. Televizyondan dışlanmaktadırlar, tıpkı yeni medyadan ya da sosyal hayattan itildikleri gibi. İçki sofralarında gösterilen arabesk şarkıcılarının klipleri televizyonda gösterilebilirken ve bunların çoğu bir kurguyken; gerçekten uyuşturucu kullandıklarını inkâr etmeyen, kavga ettiğinden, açlık çektiğinden, terk edildiğinden, yalnız bırakıldığından, dışlandığından bahseden ve kliplerinde bunu gösteren arabesk-rapçiler sansüre uğramakta ve sakıncalı görülmektedirler. Lüks arabalarla, lüks evlerle, devasa parti ortamlarıyla televizyonda gösterilen rap kliplerinin yanında, Bağcılar'da kendi kötü hayatını anlatan insanların hayatları daha içeriden görünmektedir. Bu yüzden, İstanbul'un, Adana'nın, Ankara'nın, Sivas'ın, Diyarbakır'ın

¹³⁶ Lolipop reklamında, pop müziği ve medyayı eleştirmiş rapçi olan Ceza'nın ve Fuat'ın oynamasını rap müzik dinleyen kitle ve diğer rapçiler şiddetle eleştirdiler. Hatta bu konuda, Ceza ve Fuat'la dalga geçen şarkılar yaptılar. Dinleyen bazı kitle, Ceza'yı ve Fuat'ı bu yüzden eleştirip takip etmeyi bıraktı.

¹³⁷ Daha önce de değindiğim gibi, rap müzik Türkiye'de hiçbir zaman egemen için tehdit oluşturmasa da, bu potansiyele sahipti. Ancak medyatikleşme ile birlikte bu potansiyeli de iyice kaybolmuştur.

(vs) varoş mahallerinde üretilen, dinlenen, amatörce videoya alınan arabesk-rap klipleri bize daha gerçek bir hikâye anlatmaktadır.

Televizyonda Arabesk-Rap

Arabesk-rap, gerek yazılı gerekse görsel olarak ara sıra gündeme getiriliyor. Benim ulaşabildiğim kadarıyla, arabesk-rap, kendi bağlamından kopartılmadan, ilk kez Kanal D'nin 11 Mart 2015 yayın tarihli 5N1K programında gündeme gelmiştir. Haber Cüneyt Özdemir'in şu sunuşuyla başlar:

(İstanbul) Bağcılar'da bir grup gençle tanıştırmak istiyorum sizi, onların öyle büyük stüdyoları ya da arkalarında büyük prodüktörler yok. Bağcılar'da yaşıyorlar ve Bağcılar gerçeğiyle kendi kurdukları bir stüdyoda arabesk-rap yapıp, kendi gerçeklerini anlatıyorlar. Bu sırada, bizim stüdyomuz da Bağcılar'da. Bizi de es geçiyorlar diyemeyiz. Bize de bakın, nasıl besteler yapmışlar.

Haberin devamında, daha önce de değindiğim Çatı Records ekibinden *Cash Ömer* lakaplı, 18 yaşında olan ve bir tekstil atölyesinde çalışan arabesk-rapçi *Ömer Tarda* konuşuyor. Ömer Tarda'nın, Cash Ömer mahlası Youtube'da 19,500 kez etiketlenmiş ve videolarının bazıları 2 milyona varan izlenme sayılarına ulaşmış. Haberde kendisiyle dalga geçildiğini, ama onun da kendi hayatını anlattığını söylüyor ve neden dalga geçildiğini anlamadığından bahsediyor.¹³⁸ Stüdyonun sahibi ve o ekipten olan 30 yaşındaki güvenlik görevlisi Dinçer Öztürk ise gençlerin sokak hayatlarını yazdıklarını, gençlerin arabesk-rap yapmasının iyi bir şey olduğunu söylüyor. Kürtçe ve Türkçe rap yaptıklarını söyleyen Öztürk, Bağcılar gibi sıkıntılı bir ortamda gençlerin rap yapmasının, onları kötü yola sapmaktan alıkoyacağını iddia ediyor.

Hip-hop kültürü sayesinde, New York'ta uyuşturucu ticaretiyle uğraşan, mafya için çalışan birçok genç bu bağlarını kopartıp müzikle uğraşmaya başlamıştır (Hebdige, 2003, s. 192). Yani, aslında Öztürk bu açıdan rap müziği yaratan siyahilere benzer bir tutum içindedir.

¹³⁸ Cash Ömer'in kliplerinde uyuşturucu ile ilgili birçok söz var. Bağcılar, İstanbul'da 750 bin nüfusa sahip, uyuşturucu kullanımının yüksek olduğu, varoş bölgelerden biri. Haliyle buradan bahsedip de, bu tip konulara değinmemek mümkün değil.

Bunun dışında, arabesk-rap, çoğunlukla *Acun Ilıcalı*'nın hazırladığı *Yetenek Sizsiniz Türkiye* programında kendine yer bulmuştur.¹³⁹ Bir kere de bir skeç olarak *Beyaz Show*'da gösterilmiştir.¹⁴⁰ Ancak yerel kanallarda, arabesk-rape ilgili yapılan birkaç programa ve habere, ana akım medyadakinden farklı olarak rastlamak mümkündür.

Sivaslı Arsız Bela, Sivas'ta yayın yapan yerel bir TV kanalı olan *TV 58*'de ana haber bültenine çıkıyor. Spiker sunumunda, rap müzikten, rap müziğin yer altında gelişmesinden, rapçilerin bağımsız olarak çalışmasından bahsediyor. Ardından haber başlıyor.

Arsız Bela, “*arabeks – slow*” parça yapıyoruz şeklinde kendini ifade ediyor. Kendi imkanlarıyla müzik yaptığını anlatan Arsız Bela, Facebook benzeri sitelerden ünlendiklerini anlatıyor. Sivas'ta ünlendiklerinden, yolda kendisiyle fotoğraf çektirmek isteyen insanlar olduğundan bahsediyor. Ara sıra ekrana ev içinde Arsız Bela'nın playback yaptığı şarkılar giriyor. Haber Arsız Bela'nın kısa bir *a capella* (müziksiz, sesle şarkı söylemek) söylemesinin ardından bitiyor.

¹³⁹ Ayrıca bu programlarda temsili de, rap dinleyen kitleyi rahatsız etmektedir. 28 Eylül 2013 tarihinde, *Rap Music TR* isimli Facebook grubunda, grubun yöneticisi tarafından şunlar yazılmıştır: “Acun Ilıcalı rapden anlıyorum deyip bahane üstüne bahane katıyor sende biliyorsun Arabesk rap saçmalığını ve Türkçe Rap gerçeğini neden sen o yarışmaya tüm Arabesk rapçileri çıkarıyorsun neden kültürümü kirletiyorsun ? yani o yarışmayı izleyen Türkçe Rap dinleyicisi olmamalı” Bkz: <https://www.facebook.com/bestofrapmusictr/posts/528989007180662>

¹⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=76czJPI6oHU>



Görsel 34: Arsız Bela ve ismi “Mecnun”olan muhabir. Bay Mecnun olarak Sivas’ta ünlenen Mecnun Güteryüç Sivas’ın medyatik yüzlerinden biri. Haberde kullanılan “Mecnun’u kiskandıran ünlü” yazısı, hem aşk şarkıları yapan Arsız Bela’nın aşkı ile Leyla ile Mecnun hikayesindeki Mecnun’a gönderme var, hem de Bay Mecnun’un Sivas’taki şöhreti kadar Arsız Bela’nın da şöhret olmasına... Mecnun ve Arsız Bela’nın, Youtube’da beraber arabesk söyledikleri başka videolar da bulunmaktadır. Arsız Bela, ayrıca Ali Metin (kendi) ismiyle Kanal 34’te türkü programlarına katılarak, orkestra eşliğinde türkü de söylemektedir.

Uydudan yayın yapan Kanal 34’e ait “Lütfü Bulut ile Yaşam ve Kent” isimli programı sunan Lütfü Bulut, -birkaç yarışma programı haricinde- ilk kez televizyonlara arabesk-rap’i taşıdığını söyleyerek programı açıyor:

(...) şimdi arabesk-rap diyince, şu an, özellikle gençlerin yoğun olarak dinlediği, Unkapanı piyasasına inat, yeniden doğan bir müzik türü. Unkapanı’na inat, sosyeteye inat, sosyetenin şimdilik dinlemediği bir müzik türü... Kendilerine, biz varoşlarda yaşıyoruz, varoşların müziğini yapıyoruz diyorlar. Zamanında 1970’li yıllarda, arabesk furyası da böyle başlamadı mı? Daha sonra ne oldu, sosyete bu arabesk müziğini yapan insanların peşine gitti. Filmleri rekor üstüne rekor kırdı. Senede 5-10 tane film çeken oldu. Hatta her şarkıya film çeken arabesk sanatçılarımız oldu. (...) Genç nesil, kendi müziğini yapıyor, sokağını yazıyor. Bir nevi, onlar da benim gibi gazeteci aslında. Yani bu yönüyle baktığımız zaman, şarkılarında bir sürü sosyal konuya da yer veriyorlar. (...)

Hayalcash, *Mizah*, *Mutlu*, *Mamies* ve ismi geçmeyen birkaç kişinin daha katıldığı programda, herkes sırayla söz alıp kendi dertlerini anlatıyor. Genel vurgu, hitap ettikleri kesimin varoşlar olduğu ve “dinleyenlerin sesi” üzerine. Sunucunun sorduğu “sizi arabeskten ayıran özellik nedir” sorusuna Hayalcash şöyle yanıt veriyor:

(...) Normal bi parça parça normal bi arabesk parçası yazsanız, kısa ve öz hitap etmeniz lazım. Biz bunu daha çok kafiye düzenine bakarak, kendi yaşadıklarımızı kağıda sayfaya aktarıyoruz. (...) İnsanların duygu ve düşüncelerine ortak olduğumuzu düşünüyoruz. Biz ne hissediyorsak, ne yaşıyorsak onu anlatıyoruz. İnsanların yüreği de – birçoğumuzun hani yaşadığı mevzular yaşadığı konular. İnsanlar da bunu severek dinliyor. Hani belli bir kitleye ulaştığımızın farkındayız. Şu an da milyonlar da dinliyor yani.



Görsel 35: “Lütfü Bulut ile Yaşam ve Kent” programından bir kare.

Kanal 34’te, bu programa benzer –erişemediğim- birkaç programa daha yer verilmiştir. Bu programlara katılan arabesk-rapçilere ulaşamasam da, görüştüğüm arabesk-rapçilere medyada nasıl yansıtıldıklarını sordum. Daha önce *BirGün* gazetesi ve *Nokta* dergisine röportaj veren Sezer ve KuPsi’yle aramızda şöyle bir diyalog geçti:

- (...) Peki medya hakkında ne düşünüyorsunuz?

Sezer: Yalancı medya (gülüyor.) Abi biz bir söylüyoruz, beş yazıyorlar. Ne düşüncem medya hakkında... Ben adama dedim ki, ben bu röportajı yapıyorum ama sen dedim benim mahallemi kötüleyeceksen hiç yazma. Adam demiş ki, Bağcılar bilmem, bak “Kenar Mahallede Büyüyenlerin İsyanı” ben dedim böyle şeyler yazacaksan röportaj yapmam. Bak böyle şeyler yazmış.

KuPsi: Mesela BirGün gastesi de çıktı, neymiş “Unutulmuş Sokak Çocukları”¹⁴¹
Bu ne demek şimdi?

Sezer: İşte Yakup bi röportaj yapmış, çok çok büyütmüş, işte çay içerken bile çelik yelek giymişler filan güya. Yakup’un başına büyük bela açtı o herifler zaten, az kalsın ceza evine girecekti.

KuPsi: Yani çay içmenin bile bi raconu varmış.

- Peki arabesk-rap sizce nasıl gösteriliyor?

Sezer: Bak abi, şöyle gösteriliyor. (Elindeki dergide, Nokta dergisinde çıkmış röportajlarını göstermek için dergiyi karıştırıyor.) Kenar mahallenin sefil çocukları... (Böyle) değiliz biz. Ya abi, bizim trilyonlarımız vardı da gidip biz pop mu yapmadık...

KuPsi: Yani abi şöyle bir şey de var, *arabeks-rap* diyoruz ya mesela, eğer hakikaten gelişmiş biriysen mesela, parlayacak biriysen, hani bi iki sen yaparsan gerisi de gelir. Ben param olsa da devam ederdim, çünkü yapılmamış bir şeyi sen yapıp yükseltirsen, bil ki sen üstatsın. Hani senden sonrakiler tıvrırılar. Örnek vereyim, biz çıkardık burada Burası Bağcılar’ı. Ama bizden sonra bir sürü insan çıktı ama—

Sezer: Bak abi, medya bizden ne istiyor, burası, bak, harabe. (Dergideki röportajın fotoğrafını gösteriyor.) Böyle gösteriliyor işte. Biz güzel, lüks bi kafede oturduk abi. Dedim burada fotoğraf çekilelim. Ya dedi biraz daha harabe bi yer lazım. E dedim sokağa gidelim orası harabe gibi. Gttik. Ya dedi, daha daha harabe... Dedim böyle bi yer var, dedi ki çok harabe, çok yıkık dökük yer olsun. Dedim tamam gelin ben sizi götürcem. İşte, medya... Medyayı bu şekilde anlatabiliriz işte abi. Biz böyleyiz onlar için hep. Yıkık, dökük harabeyiz işte.

¹⁴¹ KuPsi bu şekilde ifade etse de, haberin başlığı “Unutulmuş Sokakları Anlama Rehberi.” Ancak basılı yayında nasıl çıktığından emin değilim. (Erişim linki: <http://www.gercekgundem.com/istanbul/27391/unutulmus-sokaklari-anlama-rehberi>) (Erişim tarihi: 17.08.2016)



Görsel 36:¹⁴² Sezer'in görüşme esnasında gösterdiği fotoğraf.

Sezer, kendisiyle görüşmeye gelen gazetecilerin çoğunlukla onların hayatlarını “bitik” olarak göstermeye çalıştığını söylüyor. Asi StyLa'nın menajeri Genç de medyanın arabesk-rapçileri sürekli kötü gösterme çabası peşinde olduğuna dikkat çekiyor:

Yav ben en çok kızdığım gene şu. Bunu medya yapıyor. Gençlerin enliden tutsa... Bizim ülkede şu var: Mesela sen bi üniversite okuyorsun. Ve bi destek almak istiyorsun. Ama bizde maalesef kimse destek vermiyor. Maalesef Türkiye'de böyle... Ya hangi işte olursa olsun, şarkı olsun ne olursa olsun. Bi yetenek varsa buna yardımcı olmak lazım. Bu adam kendini neyde geliştirmiş, devlet elinden tutmalı. Maddi destek bi yana, manevi destek de yok. Medya kötü gösteriyor arabesk-rapçileri. Ve arabesk-rap anlatır yani uyuşturucuyu filan. Yani Taner (Asi StyLa) de kendi hayatından anlatıyor. Neler olmuş neler yaşanmış. Taner de bunu anlatıyor, acısıyla tatlısıyla. Bunu anlatmaya çalışıyor. Bunu görmezden gelmek iyi bi şey değil. Sadece Taner için değil, bir sürü genç için. Onları daha iyi yönlendirmek lazım... Arabeks-rap bu tip gençleri geliştiriyor. Aslında arabeks-rap insanın kendi içindeki duygularını dışa vurmasıdır. Sanat... Yani kendi içindeki sevgisini duygusunu acısını tatlısın dışa vurup anlatması. (Hamdi Genç, 36, Gaziantep)

Arabesk-rap, ana akım televizyon kanallarından kendine kayda değer bir temsil şansı bulamamakta, uydu yayını yapan yerel kanallarda ise nadiren gösterilmektedir. Sezer Tekin ve Kupsi gibi diğer arabesk-rapçiler de medyada gösterilme biçimlerinden rahatsızlar. Çünkü medya onları ya bağlamlarından kopartarak ya da kendi çıkarına

¹⁴² Kaynak: <http://www.noktadergisi.info/dosya/yeralti-muziginde-son-cikis-bagcilar-rap-h11923.html>

yönelik, eğlencelik bir seyir olarak göstermektedir. Yoksulluklarını şarkılarda dile getirirler de medyanın, yani egemen olanın, onları bu şekilde göstermesinden hoşnut değiller. Şarkılarda uyuşturucudan bahsedilmesi ve hatta uyuşturucu kullandıklarını açık açık söylemeleri, onların işaret ettiği gerçeğin –uyuşturucunun yaygınlaşması sorununun- görülmesine değil, tam aksine “uyuşturucunun haberinin” yapılmasına dönüşmektedir. Bu sebeple, başlarda gazetecilerle iletişim kursalar da, daha sonra yaşadıkları tatsız deneyimler onları yeniden içeriye, kendi kapalı topluluğuna yöneltmiştir.

5.4.2. İsyanın Estetik Problemi

Türkiye’deki ünlü rap müzisyenlerinden Ceza, Taksim’deki Babylon isimli mekânda yapılan *Lokal Anestezi*¹⁴³ isimli programda, kendisine sorulan “peki arabesk-rap hakkında ne düşünüyorsun” sorusuna “arabesk-rap diye bir şey olamaz” yanıtını veriyor ve seyirciler de alkışlarıyla bu cevabı destekliyorlar. Ceza şöyle devam ediyor:

Böyle bir tanımlama maalesef bazı rapçi arkadaşlarımın yaptığı detone nameler, şarkılarına ekledikleri arabesk sample’lar ve sadece aşktan ve - normal arabeski aşağılamıyorum, arabesk gerçekten çok büyük bir müzik, sadece Türkiye için değil bütün Orta Doğu ve çok büyük ülkeleri kaplayan zengin altyapısına sahip olan bir müzik türü aslında. Tamam ben kendim fazla dinlemiyorum ama karıştığı zaman bu sentezlenmiş olay çok iğrenç bence yani. Ben hiç bunu beğenmiyorum kesinlikle. Yani, iyi bir örnek duymadım şimdiye kadar. Arabesk-rap diye bir şey olmaz (...)¹⁴⁴

Arabesk-rap’le ilgili olumsuz yorum yapan birçok kişi Ceza gibi arabesk müziğin “hakkını verirken” arabesk-rap’i “ayrı bir tarafta” tutuyor. Bu yorumu yapanların çoğu, arabesk dinlemediklerini de özellikle söylüyorlar. Böylece hem arabeskle ve bu müziğin kalabalık dinler kitlesiyle ters düşülmemiş hem de arabesk dinleyenlerin sınıfına “düşülmemiş” olunuyor.

¹⁴³ Babylon isimli mekâna çağrılan sanatçılar, izleyici konuklar eşliğinde, programı sunan kişinin sorularına cevap vermektedir.

¹⁴⁴ Erişim linki: <https://youtu.be/cpFEFWZtrZE> (Erişim tarihi: 05.09.2016)

İki bin on beş yılının Aralık ayında, Eypio isimli (eski ismi A.P.O. olan), şarkılarında arabesk öğeleri sıklıkla kullanan bir rapçi, *Burak King* ile birlikte yaptığı *Günah Benim*¹⁴⁵ isimli parçasına klip çekerek *3 Adım Müzik* ile paylaştı. 3 dakika 28 saniyelik şarkının yalnızca 30 saniye kadar rap, gerisi ise arabeskten oluşuyor. Şarkı 7 ay gibi bir sürede 100 milyon izlenmeyi aşarak, Türkiye’de (Youtube ve Spotify üzerinden) en çok dinlenen şarkı oldu. Şarkı o kadar popüler oldu ki, Eypio ve Burak King, Sibel Can’la 10.08.2016 tarihli Harbiye Açık hava konserinde aynı sahneyi paylaşarak bu şarkıyı söylediler.¹⁴⁶ *Kıyı Müzik*¹⁴⁷ adlı müzik sitesinde şarkıyla ilgili şunlar yazıyor:¹⁴⁸

Bu yaz geceleri evimin önündeki sokaktan geçen her araba aynı şarkıyı dinliyor, geç vakitte birasını alıp son bir cila için sahile inen bütün çakırkeyifler bağırarak aynı şarkıyı söylüyor. Ben de bazı geceler aynı şarkının bir saatlik versiyonunu açıyorum, bugüne kadar 45. dakikadan önce sıkılıp değiştirdiğim olmadı (Yapıcı, 2016).

Kıyı Müzik’teki yazıda, bu şarkının açıkça bir isyan şarkısı olduğu belirtiliyor; yazının birçok yerinde de şarkıya övgüler yapılmakta.

“Günah benim suç benim, kurdum bırak bu düş benim...” Bu bir isyan şarkısı değil de ne? Diye düşünüyor insan. Tuhaf bir şekilde kendine çekmeye başlıyor şarkı. Bir bakıyorum elim ayağım durmuyor ritim tutuyorum. Derken Eypio’nun sesi bir tokat gibi patlamıyor da alıp bir yerden başka bir yere sürüklüyor. Ezik değil, isyankâr (Denizci, 2016).

Bu şarkıya bu tip yorumlar yapılması aslında, Müslüm Gürses’i bir arabeskçi olarak hor gören, dışlayan insanların onu bir “bluescu” olarak kabullenmelerine tekabül ediyor. Yani blues söylemek “şartıyla” Müslüm Gürses de dinlenebilir, kabul edilebilir oluyor.

Arabesk-rap, bazı gerçekliklerin telaffuzudur. Sanatsal değeri tartışılabilir. Ancak Türkiye’nin varoşlarına özgü bir tür olmasına rağmen senelerdir dışlanmakta ve içeriğine bakılmaksızın reddedilmektedir. Arabesk-rap yapan gençler müzik ortamından dışlanır; müzik endüstrisi dahi internetteki popülerliğine rağmen onu bu şekliyle kabul etmez. Ancak ilk kez bağlamından kopartılarak popülerleştirilen bir arabesk-rap biçimindeki parça, iki underground rapçi tarafından sergilendiğinde 100 milyonu aşan

¹⁴⁵ Erişim linki: <https://youtu.be/UI0qEpswXj8> (Erişim tarihi: 05.09.2016)

¹⁴⁶ Erişim linki: <https://youtu.be/mjsqzCZR8mU> (Erişim tarihi: 05.09.2016)

¹⁴⁷ En başta bir Facebook grubu olarak şarkı paylaşan *Kıyı Müzik*, daha sonra [kiyimuzik.com](http://www.kiyimuzik.com) isminde bir blog sayfasına dönüştü. Bu sayfa içerisinde aynı zamanda internet radyo yayını da yapmakta olan *Kıyı Müzik*, Türkiye’de müzik konusunda son zamanlarda oldukça popüler içerikler paylaşmaya başladı.

¹⁴⁸ Erişim link: <http://www.kiyimuzik.com/eypio/> (Erişim tarihi: 05.09.2016)

bir izlenme sayısına ulaşip “isyan şarkısı” olarak adlandırılabilir. Sibel Can’la aynı sahneyi paylaşayan bu rapçiler, -rap ortamları da dâhil olmak üzere- hiç kimse tarafından dışlanmıyor. Üstelik bu şarkıyı üretenler tarafından böyle bir amaç taşımıyor olmasına rağmen¹⁴⁹, Kıyı Müzik gibi popüler bir sayfa tarafından “ezik değil, isyankâr” olarak nitelendirilebilir. Kıyı Müzik’in, yani üst-orta sınıf gençlerin internet ortamında sahip oldukları iktidarın arabesk-rap’i “ezik” olarak adlandırması, bu tezde konu edindiğim arabesk-rap yapan gençleri etiketlemeyi, dışlamayı ve onlar üzerinde baskı kurmayı tekrar mümkün kılıyor.

(Arabesk bölümü)

Günah benim suç benim / Kurdum bırak bu düş benim / Bu kendime verdiğim rüşvetim / Dokunma elimde bi düşlerim var (x2)

Yazarım derdimi kendime / Kaderin benle bu derdi ne / Fakir yar olmuyo zengine / Diyo davul bile dengi dengine / Bak kalbimde cengime / Yine kalmışım kendi kendime / Sensin çare derdime / Verdim ömrümü vergine / Yine kalmışım gece bir başına / Bir başına girdim yılbaşına / Dönmüşüm baktım en başına / Sarıldım bazen de yanlışıma (x3)

(Rap bölümü)

Hep azap mı faça kolunda / Söyle yâr kasap mı hep hesap mı / Yapılan akılda yat mı kat mı / Club mü pub mı bu bi iltifat mı / Gönlüm kaçak yanında inzibat mı / Uzaktayım kopan da irtibatı / Kalbindeki söyle kir mi pas mı / Bana yazdıran bu gece kick mi bass mı / Kumar bi aşk mı devam mı pas mı / Garip bi yas mı o afgan mı fas mı / Yanlış mı rast mı hep de cana kast mı / Aşk deniz gören evdeki teras mı

(Arabesk bölümü tekrar)

Eypio ve Burak King’in Günah Benim parçası safi rap değil, elbette safi arabesk de değil. Elbette safi bir tarz belirlemeye gerek de yok. Ancak arabesk-rap, Günah Benim isimli parçaya en yakın tarz. İstanbul’un, Diyarbakır’ın, Adana’nın varoşlarını "Asi StyLa" benzeri isimler sararken kimsenin arabesk-rap’i kabul etmemesi, sürekli eleştirmesi, ancak sözü geçerli olanlar arabesk-rap’i yüceltmeye başladığında, arabesk müziğe karşı takınılan sahtekâr tutumun bir benzerinin kendini arabesk-rap’te de göstermeye başladığını görüyoruz. Kulağı "eğitilmişlere" göre Günah Benim şarkısı “isyan” gibi içinde birçok imkânı barındıran etken bir sözcükle nitelenirken, tez boyunca anlatılan, en genel tabiriyle varoşlardan çıkan arabesk-rapçilerin “ezik” olarak, yani tamamen edilgen (ezilmişlikten ezikliğe geçmiş) ve imkândan yoksun bir sözcükle

¹⁴⁹ Eypio ve Burak King, katıldıkları televizyon programlarında şarkıyı yapma sebeplerini herhangi bir isyana bağlamamaktadır.

ifade edilmesi, bu toplumda bir zamanlar arabeske yönelmiş olan ikiyüzlülüğün kendini tekrar ettiğinin göstergesidir.

Müzik endüstrisi, arabeski yeniden üretimi mümkün bir meta olarak sunabilir. Yoksulluğu anlatıp anlatmaması önemli değildir; örneğin içki sofralarında arabesk müzik “bir meze” olarak pazarlanmıştır. O artık, dinlenebilir bir müzik türüdür. Eğitimli birinin arabesk dinlemesi ile bir dolmuş şoförünün arabesk dinlemesi farklı eylemlerdir. Eğitimli biri arabesk dinleyerek “farklı müzikleri” dinleme niteliğine sahiptir; ancak dolmuş şoförü arabeske hapsolmuştur. İşte, bu arabeske hapsolme hali, arabesk-rap’teki isyanın görülme sebeplerinden biridir. Underground rapçi görüşmecilerimin, “arabesk müzikal olarak rap’e yakışır ama arabesk kafasıyla rap yapmak olmaz” ifadesi de bu durumu desteklemektedir.

Arabesk müzik, 90'lara kadar da, bazı sosybilimciler tarafından bir süre bu şekilde geri planda bırakılmıştır. Arabesk müziğin, “kulağı eğitilmişlere göre” estetik olmayan yanı, onun toplumda neyi işaret ettiğini görebilmeyi engellemiştir. Bu sebeple arabeskle ilgili çalışmalar da, -bir süre- müziği yalnızca dinlemesi güzel olan bir sanatsal aktivite olarak gördüğü için, müziğin gündelik hayatla, yaşamla ilgili hangi anlatılara sahip olduğunu görememiştir. Arabesk-raple ilgili yapılan az sayıda çalışma da, arabesk-rap’i apaçilikle bağdaştırıp, onun “giyim kuşam” yönünden estetik yönüne bakıp, içeriğini çoğunlukla es geçmiştir. Yani ne yazık ki, 1990'lara kadar arabesk müzikle ilgili yapılan çalışmalarda düşülen hataya, şu an arabesk-rap’le ilgili düşülmektedir. Bu başlıkta verdiğim örnekte de görüldüğü gibi, daha “dinlenebilir” bir arabesk-rap parçası, bağlamından kopartılarak Yener’in ifade ettiği gibi “façası düzgün tipler” tarafından üretildiğinde popüler olabiliyor. Hem de “ezik” olan arabesk-rap’e karşı, isyan niteliği taşıyarak. Çünkü bunu –bize göre- estetik yapamayan Asi StyLa, eFeCaN, vd. ne kadar çok yoksulluktan bahsederse bahsetsin, daha hâkim kültürün inşa ettiği “estetik” duvarını aşamıyorlar.

SONUÇ

Bu çalışmaya, popüler kültür ürünlerinin ve buna en aktif biçimde dahil olan popüler müziğin salt olarak bir endüstri çıktısı olup olmadığını tartışarak başladım. Ancak bu tartışmaların bir gençlik altkültür ürünü olan rap müziği anlamak için yeterli olmaması, altkültür kavramı, onunla ilgili çağdaş tartışmaları da ekleyerek ilerlememi gerektirdi. Bu iki ana tartışmanın ardından, arabesk-rap'i oluşturan iki müzik türünü ve kültürünü tartışmak, arabesk-rap'i anlayabilmek açısından önemliydi. Zira arabesk-rap'i oluşturan koşullar, arabesk ve rap müziğin-kültürün oluşumundaki ortaklıklara sahipti. Bu yüzden arabeskin de rap'in de anlaşılabilmesi, arabesk-rap'in anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Arabesk-rapçilerin de sahada arabeskle kurduğu bağı sürekli dile getirmeleri, bu koşulları doğrular nitelikte olmuştur. Ayrıca detaylıca incelendiği gibi, arabesk-rap – şimdilik- müzik endüstrisinin dışına itilmektedir. Hall'ün kavramlarını ödünç alarak ifade etmek gerekirse, belli bir kesim için arabesk-rap, *halk* için *halk* tarafından üretilmektedir.

İlk iki bölümde arabesk-rap'ten de bahsederek, ondan daha fazla örnek vererek popüler kültür ve altkültür tartışmalarında ilerleyebilirdim; ama hiç bilinmeyen bir kültüre ait örnekleri orada vermek bir karışıklığa yol açacağı için, önce kavramsal tartışmaları verdim, ardından da arabesk ve rap bölümüyle birlikte arabesk-rap'i anlattım. Bu sebeple, arabesk-rap'in popüler kültür ve altkültür tartışmalarında nereye oturduğunu tezin daha geneline yayarak vermeyi tercih ettim.

Arabesk ve rap müzik üzerine çalışmalar yapılmış olsa da, arabesk-rap üzerine yaptığım bu çalışmanın ilk olması beraberinde birtakım zorluklar da getirmiştir. Öncelikle, odaklanmam gereken en temel konuya karar vermekte zorlandım. Zira arabesk-rap bütün veçheleriyle sorun teşkil eden bir müzik kültürü olarak algılanıyor. Arabesk-rap yapan gençlerin dışlandığının bu konuya çalışmaya karar vermeden çok daha önce farkındaydım. Hatta, daha önceden de bahsettiğim gibi, bir dönem bu dışlamanın içinde dışlanan olarak, bir dönem de dışlayan kişi olarak bu müzikle hep ilişki içindeydim.

Arabesk-rap üzerine ne yapabilirim diye düşünürken, gözüme çarpan en temel şey, sürekli bu dışlanma oluyordu. Zira arabesk-rap, arabesk müzikle ve onun temel öğeleriyle birlikte düşünülerek içeriğine bakılmadan dışlanmaya uğruyordu. Arabesk-rap'in, dışlanan bir kesim tarafından yapıldığını biliyordum, içeriğinin ilk bakışta anlaşılmasının kolay olmadığını da farkındaydım. Yaptığım araştırmalar sonucu, dışlanmanın hangi bağlamlardan yapıldığını anlamaya çalışıp, çalışmamı da buna yönelik kurmaya çalıştım. Bu durum tezin sınırlılığını belirsiz bırakacağı için, kimi konulara detaylıca değinemedim. Örneğin, arabesk-rap'in cinsiyetçi yapısını söylediğim rağmen, bu konuyu arabesk-rapçilerin yaşam koşullarına bağlayarak detaylandırmadım. Halbuki –sayıları az da olsa- arabesk-rap yapan kadınlarla ilgili detaylı bir tartışma yapılabilirdi; ancak bu durum da tezin sınırlılıklarını aşabilirdi. Zira incelediğim kadarıyla, arabesk-rap yapan kadınlarla erkekler arasında cinsiyet farkının belirlediği hiçbir ayrım söz konusu değil. Yani benzer şarkı içeriklerine, benzer şarkı sözleri yazıp, benzer klipler çekiyorlar.

Sürekli üretimde olan bir kültür ürününü inceliyor olmanın gerekliliği olarak, çalışmanın yapıldığı iki sene boyunca, çalışmanın son anına kadar teyakkuz halinde bulunarak, bütün haber kaynaklarını, videoları, televizyon programlarını ve şarkıları takip etmeye çalıştım.

Sahaya çıkana kadar kavramsala eklenmeyen kimi kavramlar, sahanın ardından tekrar bir geri dönüşü zorunlu kıldı. Örneğin, “apaçılık” meselesi sahadan önce çok dikkat kesilmediğim bir konuydu; ancak görüştüğüm bütün arabesk-rapçilerin bu konuda dışlanma yaşadıklarını ve buna karşı çok tepkili olduklarını fark ettim. Bu yüzden, sahanın ardından sahayla birlikte tekrar örmeye çalıştığım bir kavramsal tartışmam oldu.

Daha önce *Arabesk ve Rap Kesişiminde Kavram Kargaşaları* başlığında da detaylıca değindiğim gibi, apaçi gençler özelinde yapılan biri yüksek lisans bir diğeri de daha sonra kitap olarak yayınlanan doktora tezi olan iki çalışmadan biri arabesk-rap'i apaçi müziği olarak tanımlamıştır. Arabesk-rap üzerine yazılan iki makaleden biri de arabesk-rapçileri apaçi olarak tanımlamıştır. Türkiye'deki rap kültürü üzerine yazılan tezlerden biri, arabesk-rap'e de kısaca yer vererek, onun yalnızca kadere isyan ettiğini iddia etmiştir. Ancak kendi çalışmanın sonuçlarından biri olarak, arabesk-rapçilerin apaçi

olduklarını kabul etmedikleri gibi o kültürü de “bir şey üretmedikleri, kendilerini ifade etmedikleri” gerekçesiyle reddettikleri çıkarımı yapılabilir. Arabesk-rapçiler, kendilerine apaçi yakıştırmasında bulunanların toplumsal hiyerarşide kendilerinden daha üstteki genç kesim olduğunun farkındadır. Buna karşın arabesk-rapçiler, kendilerini –apaçilik bir yana dursun- bir kültürün “sözcüsü” olarak ilan ederler. Arabesk-rapçiler, kendilerine yönelik hâkim kültürel yapıların söylemlerini sembolik olarak tersine çevirirler. Yener Baba, Asi Baba, Sanjar Kral, Kupsi Başkan, ya da mahallenin şairi, mahallenin ağır abisi olurlar.

Arabesk-rapçilerin, dışlanmayı, en başta aşağılayıcı bir tarzda deneyim ettiklerini söyleyebilirim. Ancak müzikle kendilerini ifade etmenin gücünü keşfeden arabesk-rapçiler, üyesi buldukları cemaatleri de müzikle dönüştürmeye çalışarak, egemen olanın göz ardı etmeye çalıştığı gençleri sürekli olarak gündeme taşırlar. Arabesk-rap, şimdilik bir karşıt kültür oluşturmaya da, egemen olana karşı sürekli bir “karşı duruşa” sahiptir.

Hem görüşeceğim arabesk-rapçileri hem de inceleyeceğim şarkıları seçerken dengeli bir dağılım yapmaya çalıştım. Kendini “Türk milliyetçisi” kabul eden Asi StyLa’nın yanı sıra, Kürt kimliğine vurguda bulunan Sezer Tekin ya da Zaza olduğunu sürekli vurgulayan KuPsi de şarkılarında kimliklerini ortaya koymaktan çekinmiyorlar. Bu noktada, arabesk-rapçilerin aralarında yaşadığı bir çatışma olduğunu; politik bir birliktelik kurulmadığını söyleyebilirim. Örneğin Asi StyLa, Slower Hüseyin ya da Yener, şu anki iktidara karşı durduğunu söylese de, yaptığı şarkılarda genellikle egemenin dilini kullanarak, onun ideolojisini desteklemekte. Ancak, kimlikleri yüzünden yaşadıkları dışlanma sebebiyle şarkılar yapan Sezer Tekin, KuPsi, Erkan ya da Güneydoğu Familya ekibi, bu noktada politik birliktelik oluşturup, egemen olana karşı duran bir altkültür yaratma potansiyeline sahipler.

Arabesk-rap yapan gençler, her ne kadar “dinlemesi zor” bir müzik üretseler de, eğer bu müziği anlayabilmek için farklı bir yerden bakarak, *kişisel olan politiktir* diyebilirsek, arabesk-rap şarkılarında duymamız, dikkat etmemiz gereken bir anlatı vardır. Üstelik bu anlatı, geniş bir kitle tarafından alaya alınmakta; egemen olan tarafından duyulduğu, fark edildiği an bastırılmaktadır. Eğer bu şarkıları anlamaya çalışırsak; yoksul ailelerden gelen, varoş mahallelerde yaşayan, eğitimsiz, güvencesiz; apaçi, keko, kıro diye

dışlanan gençlerin kabuklarından sızan bir gerçekliği fark edebiliriz. Günümüzde ve yakın geçmişte, örneklerini de göstermeye çalıştığım gibi rap müzik ana akım medyada kendine yer bulabilmektedir. Fakat şu an kendine temsil şansı bulan rap müzik tıpkı pop şarkılar gibi, endüstriyel müziğin çarkları arasında sıkışmakta, eğlencelik bir seyre dönüşmektedir. Kendi mahallesine, kendisine dair bir gerçekliği anlattığı için hakkında dava açılan Asi StyLa, “mesela Tayyip Ceza’ya dava açmaz. Mesaj yok ki anlattığı şeyde” diyerek, durduğu konunun, arabesk-rap’ın “tehdit” olarak görüldüğünün de farkındadır. Bu bağlamda düşünersek şu an, ana akımda temsil edilmeyen, kendi hayatlarının gerçek dertlerini dağınık, düzensiz ve hatta birçok kişi için dinlemesi zor olan bir müzik yaratarak ifade eden arabesk-rapçiler, bize ana akımdaki rap müziğın anlattığından daha fazlasını anlatmaktadır.

Bu çalışmadan elde ettiğim deneyimlerden yola çıkarak birkaç öneride bulunabilirim. Bu çalışma konuya, üretim yapan gençlerin tarafından bakmaktadır. Arabesk-rap şarkılarının dinleyicileri tarafından nasıl tüketildiği, yani nasıl alımlandığı çalışılabilir.¹⁵⁰ Arabesk-rap’te dinleyicilerle üreticiler arasında ciddi farklılar olmasa da, arabesk-rap dinleyen gençlerin yanı sıra arabesk-rap’le yalnızca alay etmek için takip eden bir “gizli” arabesk-rap dinler kitlesinin farklı toplumsal koşulları ve kültürel konumları nedeniyle özgün sonuçlara erişilebilir.

Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk (2012)* isimli kitabındaki *Acıların Çocuğu* bölümünde Bruno Amadio’ya ait Ağlayan Çocuk tablosundan¹⁵¹ bahsetmektedir. 1980’lerde meşhur olmuş bu tablo Türkiye’de dolmuşlarda, dükkânlarda, kartpostal tezgahlarında, televizyon dizilerinde her yerde sergilenmektedir. Batılı bir yüze sahip bu çocuğa-tabloya hüznlenen Türk toplumu, o dönemin acı bir gerçeği haline gelen, göçle birlikte gelmiş ailelerinin sokakta yaşamaya mecbur kalmış *sokak çocuklarını* ne yazık ki bu tablo kadar görmemektedirler (s. 42, 48-49). Sokakta yaşamak zorunda bırakılmış o çocuklar, yalnızca “Şişli’de balıcı dehşeti” benzeri haberlerle gündeme taşınıyordu. Şu an arabesk-rap üreten gençler de medyanın bu iki yüzlülüğüyle karşı karşıyalar. Popüler kültürler, show programları, bu gençleri eğlencelik bir malzeme olarak televizyonda göstermekteler. Youtube’da milyonlara varan izlenme sayısına sahip videoların altına

¹⁵⁰ Üç ayrı dinleyici odak grubuyla görüşme yapsam da, bunları teze çok az aktardım.

¹⁵¹ Erişim linki: <http://hellaheaven-ana.blogspot.com.tr/2010/07/bruno-amadios-crying-boy-dare-to-cry.html> (Erişim tarihi: 15.09.2016)

yüzlerce küfür yazanların “isyan” değil de “ezik” olarak tanımladıkları arabesk-
rapçilerden Erkan’ın şu sözleri çok büyük önem taşıyor:

Bizim güzel bi hayâlimiz olamaz, anlıyon? Biz resim çizmeyi bilsek gene güzel bir
şey çizemeyiz. Biz şiir yazsak gene güzel bir şey yazamayız. Yapabilsek de
yapamayız yani, anlıyon? Bizim hayatımızdaki zehir ancak böyle çıkar yani, başka
türü de arabesk-rap olmaz zaten.

Arabesk-rap’ın, kentte yaşayan, ama yaşadıkları koca kentin de çoğunlukla kendi
mahallelerine ait kısmını bir köy gibi kullanan yoksul gençlerin kültürel çıktısı
olduğunu söyleyebilirim. Hayatlarına dair bütün hikâye, en açık biçimde şarkıların ve
kliplerin içine gömülüdür. Yani yoksullukla ilgili deneyim ettikleri her şeyi, müzikal bir
forma dönüştürmüşlerdir. Hakikat performansı sergileyen arabesk-rapçilerin
gösterdikleri gerçeklere kulak vermek yerine o gerçekler göz ardı edilmiştir. Bu
çalışmanın çabası, kentli yoksul gençlerin kültürel bir çıktısı olarak arabesk-rap’i
okumaya çalışmak olmuştur. Arabesk müziğin, göçle birlikte başlayan, içinde
“şaşkınlık” taşıyan bir isyana işaret ettiğini düşünürsek, arabesk-rap bu şaşkınlığın
kırıldığı bir isyan çizmektedir bize. Arabeskteki *Allah’ım ben bu dünyaya niye geldim*
isyani, arabesk-rap’te çok yavaş biçimde olsa da “hak arayışına” dönüşür: *Alma elimden*
yaşama sevincimi, söz hakkı ver boğazıma kadar doluyum!

KAYNAKÇA

- 34, K. (Yöneten). (2012). *Lütfü Bulut ile Yaşam ve Kent* [Televizyon Dizisi].
- Abercrombie, N., Hill, S., & Turner, B. S. (1994). *Dictionary of Sociology*. London: c Penguin Books.
- Acar, E., & Adam, M. (1978). Kapitalistleşme Sürecinde Gecekondu. *Mimarlık Dergisi* (3), s. 32-34.
- Adorno, T. W. (2002). *Essays on Music*. California: University of California.
- Adorno, T. W. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science* , 1 (9), 17-48.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alan, M. (1980). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press
- Arıcan, T. (2005). Türkçe Hip-Hop Sahnesindeki Bıçkın Delikanlılar. *Kırkbudak* (4), 11.
- Attali, J. (2014). *Gürültüden Müziğe*. (G. T. Gülcügil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Bektaş, A. (1996). *Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Belge, M. (1997). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (2012). *Son Bakışta Aşk*. (N. Gürbilek, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking The Relation Between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology* (33), s. 599-617.
- Bennett, A. (2011). The Post-Subcultural Turn: Some Reflections 10 Years On. *Journal of Youth Studies* (14), 493-506.
- Bora, T. (1988). Önsöz. D. Hebdige içinde, *Gençlik ve Altkürleri* (E. Tarım, Çev., s. 5-10). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (D. F. Şannan, & A. G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2014). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Burnett, R. (2002). *The Global Jukebox: The International Music Industry*. New York: Taylor & Francis e-Library.
- Chambers, I. (1982). Some Critical Tracks. *Popular Music* (2), 19-36.
- Clarke, J. (2006). Style. S. Hall, & T. Jefferson içinde, *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (s. 147-161). London: Routledge.
- Clarke, J. (2006). The Skinheads & The Magical Recovery of Community. S. Hall, & T. Jefferson içinde, *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (s. 80-84). London: Routledge.
- Cohen, S. (1997). *Identity, Place and Liverpool Sound, Ethnicity, Identity and Music*. (M. Stokes, Dü.) Oxford: Berg Publishers.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si*. (T. Doğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı.
- Corrigan, P. (2006). Doing Nothing. S. Hall, & T. Jefferson içinde, *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (s. 84-88). London: Routledge.
- Her Kişi Niyetine* (2015). [Televizyon Dizisi].
- Çerezcioğlu, A. B. (2014). Popüler Müzik ve Gençlik Kültürü. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi* (2), 11-26.
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Denizci, Ö. Ç. (2016). *Eypio ve Kitleleri Peşinden Sürükleme Gücü*. Kıyı Müzik: <http://www.kiyimuzik.com/eypio/> adresinden alınmıştır
- DeNora, T. (1999). Music as a Technology of the Self. *Poetics* (27), 31-56.
- DeNora, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University.
- Dönmez, B. M., & Özaltunoğlu, M. O. (2014). Geleneksellik ve Modernite Geriliminde "Sivas Rock Scene". *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 17 (1), 43-74.
- Duran, S. (2015). *Aşık Geleneğinden Protest Müziğe: Ali Asker*. İstanbul: Kalkedon.
- Eğribel, E. (1984). *Niçin Arabesk Değil*. İstanbul: Süreç Yayınları.
- Erdoğan, İ., & Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: ERK Yayınları.
- Erol, A. (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erol, A. (2009). *Popüler Müziği Anlamak, Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam.

- Etöz, Z. (2000). Varoş: Bir İstila, Bir Tehdit! *Birikim Dergisi* (132), 49-53.
- Finkelstein, S. (1996). *Müzik Neyi Anlatır*. (M. H. Spatar, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fiske, J., & Hartley, J. (2003). *Reading Television*. New York - London: Routledge.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gans, H. J. (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (E. O. İncirlioğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Garbner, J., & McRobbie, A. (1976). Girls and Subcultures: An exploration. S. Hall, & T. Jefferson içinde, *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in post-war Britain* (s. 177-188). London: Routledge.
- Gelder, K. (2007). *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*. New York: Routledge.
- Göksoy, E. C. (2013). Bir Altkültür Tezahürü Olarak 'Arabesk Rap'. *Birikim* (285), 93-97.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Güngör, N. (1990). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Güngör, N. (1999). *Popüler Kültür ve İktidar*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Gürbilek, N. (2014). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis.
- Hall, S., & Jefferson, T. (2006). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge,.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in Practice*. New York: Routledge.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın Anlamı*. (S. Nişancı, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.
- Hebdige, D. (1988). *Gençlik ve Altkültürleri*. (E. Tarım, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Hebdige, D. (2003). *Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*. (Ç. Gülabioğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hesmondhalgh, D. (2007). Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies* , 21-40.
- Hess, M. (2005). Metal Faces, Rap Masks: Identity and Resistance in Hip Hop's Persona Artist. *Popular Music and Society* (28), 297-311.
- Huq, R. (2006). *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. Oxon: Routledge.
- Işık, C., & Erol, N. (2002). *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Jenk, C. (2007). *Altkültür: Toplumsalın Parçalanışı*. (N. Demirkol, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Jourdain, A., & Naulin, S. (2016). *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*. (Ö. Elitez, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kabaş, B. (2012). Karşı-Kültürlerin Popülerleşmesi Sürecinde Gençlik Altkültürlerinin Rolü. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı* . İstanbul.
- Karakurluk, B. (2012). *Storytelling Technique in Turkish Rap Music : A Music Video*. Ankara: Bilkent University (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Kaya, A. (2002). Aesthetics of Diaspora: Contemporary Minstrels in Turkish Berlin. *Journal of Ethnic and Migration Studies* (28), 43-62.
- Kaya, A. (2008). Rap Pedagojisi Aracılığıyla Eleştirel Bir Eğitim Yönetimi: Alman-Türk Hip-Hop Gençliği. N. Yentürk, Y. Kurtaran, & G. Nemitlu içinde, *Türkiye'de Gençlik Çalışması ve Politikaları* (A. Takanay, Çev., s. 459-482). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Koçak, O. (2015). 1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları . Derleme içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm* (s. 370-418). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Konyar, H. (2008). Popüler Kültürde Hegemonik Anlamaların Üretilmesinde Gençlik Altkültürlerinin Önemi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* (27), 55-75.
- Küçükkaplan, U. (2000). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kümbetoğlu, B. (2005). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Laughey, D. (2006). *Music and Youth Culture*. Edinburg: Edinburg Press.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (I. Gürbüz, Çev.) İstanbul: Metis.
- Lull, J. (2001). *Medya, İletişim, Kültür*. (N. Güngör, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Lull, J. (2000). *Popüler Müzik ve İletişim*. (T. İblağ, Çev.) İstanbul: Çivi Yazıları.
- Maffesoli, M. (1996). *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in*. London: Sage Publishing.
- Marcus, G. (1999). *Ruj Lekesi: Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*. (G. Koca, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marshall, G. (2009). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Miles, S. (2000). *Youth Lifestyle in a Changing World*. Berkshire: Open University Press.
- Muggleton, D. (2000). *Inside Subculture: The Post-Modern Meaning of Style*. New York: Bloomsbury Academic.
- Muggleton, D., & Weinzierl, R. (2004). *The Post-Subcultures Reader*. New York: Berg.
- Mutlu, E. (2005). *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. . Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Mutlu, E. (2008). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ayraç.
- Mutlu, E. (2008). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ayraç Kitabevi.
- Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*. İstanbul: Der.
- Oskay, Ü. (2014). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: İnkılap.
- Oskay, Ü., & Çelebi, M. (2004). *Peki Konuşalım! Popüler Kültür Üzerine*. İstanbul: Epsilon.
- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Özdemir, Ö. (2015). *İletişim Aracı ve Kültür Ürünü Olarak Müzik, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özer, S. S. (2009). *Arabesk Müzik ve Türk Musikisi Arasındaki Etkileşimlere Genel Bir Bakış*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı.
- Özkarabekir, C. (Yöneten). (2007). *Turkish Hip Hop* [Sinema Filmi].

- Schele, M. (2004). *Hınç/Ressentiment*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Kanat Yayınları.
- Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram*. (S. Güzelsarı, & İ. Gündoğdu, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.
- Sobutay, M. (2013). Yurttan Genç Sesler: Türkiye'de Rap Müziğinin Bazı Yerel Motifleri. D. Lüküslü, & H. Yücel içinde, *Gençlik Halleri: 2000'li Yılların Türkiye'sinde Genç Olmak* (s. 94-109). Ankara: Efil Yayınevi.
- Solomon, T. (2009). Berlin–Frankfurt–İstanbul: Turkish Hip-hop in Motion. *European Journal of Cultural Studies* (12), 305-327.
- Soykan, Ö. N. (2011). Bir Müzik Felsefesine Doğru. *Bibliotech* (14), 22-28.
- Soykan, Ö. N. (2000). *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (H. Eryılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları: Kuram ve Metotlar*. (K. Karaşahin, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.
- Şenel, O. (2015). Türk Diaspora Gençliğinde Kültürel Kimliğin Dönüşümü: Hiphop, Entegrasyon ve Eğlence Mekanları. *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (37), 1132-1142.
- Şenyapılı, T. (2004). *"Baraka"dan Gecekonduya Ankarada Kentsel Mekanın Dönüşümü 1923-1960*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şişman, Ç. E. (2013). Üst-Orta Sınıf Genç İstanbullular'ın Gündelik Dilindeki "Öteki" Temsilleri: "Apaçi", "Kıro", "Amele", "Varoş", "Tiki", "Concon", "Ciks". D. Lüküs, & H. Yücel içinde, *Gençlik Halleri: 2000'li Yıllar Türkiye'sinde Genç Olmak* (s. 72-92). Ankara: Efil Yayınevi.
- Tanyol, T. (2002). Anarşizm ve İnternet. *Cogito* (30).
- Tekdemir, Ö. (Yöneten). (2008). *Anlatın Ben Dinlerim* [Sinema Filmi].
- Tıgılı, Ö. (2012). *Subculture Formation Of Precarious Working Class Youth In Turkey: A Field Research On The Case Of 'Apaches' In Ankara*. Ankara: Midde East Technical University (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları*. (D. Özçetin, & B. Özçetin, Çev.) Ankara: Heretik.
- Tüccar, S. S. (Yöneten). (2011). *Söyleyeceklerimiz Var* [Sinema Filmi].

- Tülek, L. (2007). *Lumpen Sözlüğü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Tülek, L. (2014). *Lumpen Sözlüğü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Watkins, S. C. (2005). *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston: Beacon.
- Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Söz Varlığı*. (S. Kılıç, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Williams, R. (1960). *Culture and Societ*. New York: Anchor Books.
- Yalçın, C. (2002, 05). Çokkültürcülük Bağlamında Türkiye'den Batı Avrupa Ülkelerine Göç. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 26 (1), s. 45-60.
- Yaman, Ö. M. (2013). *Apaçi Gençlik: Gençlerin Toplumsal Davranış ve Yönelimleri: İstanbul'da "Apaçi" Altkültür Grupları Üzerine Nitel Bir Çalışma*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Yanat, Y. (Yöneten). (2014). *36 Boys* [Sinema Filmi].
- Yapıcı, T. (2016). *Eypio ve Kitleleri Peşinden Sürükleme Gücü*. Kıyı Müzik: <http://www.kiyimuzik.com/eypio/> adresinden alınmıştır

EK 1: GÖRSELLER



Görsel: Arabesk-rap kliplerinde kullanılan mekânlara ve klişe sahnelerden mahallede yürüyüşe örnek¹⁵²

¹⁵² Esrarkolik & Raptetik – Aşk mı Dedin Aga isimli parçadan alıntı. Erişim linki: <https://youtu.be/KPn9cULXJ-4> (Erişim tarihi: 06.10.2016)



Görüntü: Arabesk-rap yapan gençlerin takıldığı kuaförlerden birine ve “atarlı giderli” yürüşüye örnek.¹⁵³



Görsel: Asi StyLa'nın stüdyosunun olduğu Salon Gençler ve semtin manzarası.

¹⁵³ Erişim linki: <http://alkislarlayasiyorum.com/icerik/241414/mekan-basmali-arabesk-rap> (Erişim tarihi: 06.10.2016)



Görsel: Asi StyLa'nın kolundaki dövmelerden biri.



Görsel: Asi StyLa, kolunda, mahlasının olduğu dövmeyi gösteriyor.

ADIYAMAN GÖLBAŞI

KONSER VOL.2

TARİH SAAT:
18 KASIM
13:00

GİRİŞ: 5 TL

ADRES: Gölbaşı Belediye Düğün Salonu | **GÖLBAŞI BELEDİYESİNİN KATKILARIYLA**

BİLET SATIŞ NOKTASI: DEFNE CAFE

Görsel: Arabesk-rap konser afişine bir örnek.

KONYA DEV KONSER

Zafer Elit Cafe
19 Ocak Pazar
Saat 12-17 Arası

Bilet 7.5 TL
Kapıda 10 TL

İSYANAR 26

TOLGA ERİLMAZ

KALPSIZ Konuk Mc Ler

SUSKUN BELA İletişim

BY KONYA YILDIZI Mc TehlikeLi

SLOWER ZEKİ

SEBESİZ

UMİT AYCI

SERSERİ BELA Ferman YazıryerAltı Rap Time-SİPSİ Zirve Record-Axi Record

Bilet Satış Yeri Zafer Ciq's Erkek Kuaförü

0531 495 17 69

Görsel: Arabesk-rap konser afişine bir diğer örnek.


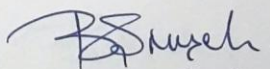


Görsel: Arabesk-rap konserine bir örnek.¹⁵⁴


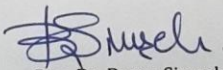
Görsel: Arabesk-rapçilerin Kanal 34’te katıldığı “Lütfü Bulut ile Kent ve Yaşam” isimli programın internette yer alma şekli.

¹⁵⁴ Erişim linki: <https://www.izlesene.com/video/bir-acayip-arabesk-rap-konseri-isyanqar26-icerir/9113997> (Erişim tarihi: 06.10.2016)

EK 2: ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA	
Tarih: 09/01/2017	
Tez Başlığı / Konusu: "Varoşları Sesi: Arabesk-Rap" Arabesk Bağlamla Rap Müzik	
Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:	
<ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. 	
<p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p>	
Tarih ve İmza 09/01/2017	
Adı Soyadı:	Furkan Dilben
Öğrenci No:	N12224288
Anabilim Dalı:	İletişim Bilimleri
Programı:	İletişim Bilimleri - Tezli Yüksek Lisans
Statüsü:	<input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u> Etik kurul iznine gerek bulunmamaktadır.	
 Doç. Dr. Burcu Şimşek (Unvan, Ad Soyad, İmza)	
Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr	

EK 3: ORJİNALLİK RAPORU

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p>
Tarih: 09/01/2017
Tez Başlığı / Konusu: "Varoşları Sesi: Arabesk-Rap" Arabesk Bağlamla Rap Müzik
<p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 188 sayfalık kısmına ilişkin, 09/01/2017 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2'dir.</p>
<p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, 2- Kaynakça hariç 3- Alıntılar hariç/dâhil 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç
<p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p>
Gereğini saygılarımla arz ederim.
Tarih ve İmza 09/01/2017
<p>Adı Soyadı: Furkan Dilben</p> <p>Öğrenci No: N12224288</p> <p>Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri</p> <p>Programı: İletişim Bilimleri - Tezli Yüksek Lisans</p> <p>Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>
<p>DANIŞMAN ONAYI</p> <p>UYGUNDUR.</p> <p style="text-align: center;">  Doç. Dr. Burcu Şimşek (Unvan, Ad Soyad, İmza) </p>