



New York'tan Türkiye'ye
RAP

FATİH BAYRAKÇIL



E

N popüler müzik platformlarından biri olan Spotify'da, Türkiye'de 2019'da en çok ne dinlenmiş diye baktığımızda, listede başta yer alan

beş sanatçının ilk üçünün *rap*çi olduğunu görüyoruz. Bu istatistik sanırım kimseyi şaşırtmamıştır. Ancak uzun süredir bir *rap* dinleyicisiyseniz, durumun yakın geçmişte böyle olmadığını hatırlıyorsunuzdur. Diğer yandan *rap* müziğin Türkiye'ye gelişini hatırlayacak kadar uzun süreli bir dinleyicisiyseniz, o zaman aslında ilk başta da durumun buna benzer olduğunu hatırlıyor olabilirsiniz. Peki nerden geldi bu *rap* müzik?

Rap müzik, 1970'lerde New York'ta Afro-Amerikalıların yoğun olarak yaşadığı Güney Bronx ve Harlem bölgelerinde doğan *hip hop* kültürünün bir parçası olarak gelişti. *Rap*, *hip hop* kültürünün diğer unsurları olarak kabul edilen *graffiti*, *breakdance* ve *DJ*liğin o kadar önüne geçti ki, insanlar *hip hop* ve *rap* sözcüklerini birbiri yerine kullanır oldu. *Hip hop* eleştirmeni Jeff Cheng, durumu bu kültürde ticari boyut kazanmaya en müsait unsurun *rap* müzik olmasına bağlıyor. Şimdiki *rap* şarkılarının sözlerine ve kliplerine baktığımızda bazen *rap*çilerin ticari başarılarıyla övünmekten geri durmadığını görüyoruz. Ancak *hip hop* kültürünün kökeninde yatan şey aslında ticari bir hırs değildi.

Rap müzik, sesi kesilmiş bir ırkın haykırışı olarak doğdu, desek yanlış olmaz herhalde. Siyasi sözleriyle bilinen Public Enemy grubundan Chuck D.'ye göre başlarda *rap* müzik yaparken dikkat ettikleri şeylerin ilki 'sesin yüksek olduğundan emin olmak'tı.

1970'lerde hükümet politikaları sonucu Güney Bronx ve Harlem'de Afro-Amerikalıların yerleştirildiği 'getto' adı verilen kenar mahallelerin, suçun kol gezdiği, lise mezunlarının üniversite yerine hapse gittiği bir yere dönüştüğünü görüyoruz. "Kölelik sisteminde bariz olan ırkçılık, köleliğin kaldırılmasından sonra yok olmamış, daha sinsi bir hâl almıştı" diyor Angela Ards. Çetelerin yönetiminde olan söz konusu bölgelerde, çete liderlerinden biri olan Afrika Bambaataa, anlaşmazlıkları çözmek için lirik meydan okumalar ve *breakdance* yarışmaları düzenlemeye başladı. Bambaataa, böylelikle *hip hop* kültürünün temelini atmakla kalmadı, daha sonra bu kültüre '*hip hop*' adını da verdi.

Rap, Amerika'da ortaya çıktığında müzik listelerinde üst sıralarda kendine yer bul-



madı. Harlem ve Güney Bronx bölge-
rinden Afro-Amerikalıların yoğun olarak
yaşadığı Philadelphia, Chicago ve Boston
gibi eyaletlere yayılsa da başlangıçta yerel
müzik sahnelerindeki yüz yüze etkileşim-
lerle sınırlı kaldı ve ana akımın ilgisini
çekmedi. Birçok insan *hip hop* kültürü-
nün öğelerinin genç Afro-Amerikalılar
için geçici bir hevesten ibaret olduğunu,
bir süre onlar için gündemde kaldıktan
sonra unutulacağını düşünüyordu. Ancak
1979 yılında Sugar Hill Gang adlı bir *rap*
grubunun çıkardığı “Rapper’s Delight”
adlı şarkı, bu yöndeki fikirleri değiştirdi.
Müzik listelerinde zirveyi gören ve en çok
satan müzik parçalarından olan bu şar-
kıdan sonra *rap* müzik, Amerika’da ana
akımın bir parçası oldu.

Rap Amerika’daki müzik listelerinin
tepesine taşıyan “Rapper’s Delight” şar-
kısının, *rap*in, Pennycook’un deyimiyle
‘milleti olmayan bir kültür’ hâline gelme-
si konusunda da pay sahibi olduğunu
söyleyebiliriz. Şarkının Fransa’dan Ja-
ponya’ya, Hollanda’dan İngiltere’ye dün-
yanın farklı ülkelerindeki popüler radyo
kanallarında çalınmasıyla bu ülkelerdeki
insanlar da *rap* müzik ile tanışmış oldu.
Şarkının yayıldığı ülkelerde, toplumdaki
konumları dolayısıyla Afro-Amerikalılar-
la yakınlık hisseden gençler bu müziğin
dinleyicisi olmanın ötesine geçerek *rap*
müziği kendi toplumsal problemlerini
anlatmak üzere icra etmeye başladılar.
Bunun Fransa’daki karşılığı, birçoğu dev-
let desteğiyle inşa edilen apartmanlarda

veya bir anlamda gettolara benzeyen
mahallelerde yaşayan Afrika asıllı ve Arap
gençler oldu. Almanya’da ise toplumdaki
konumları dolayısıyla Afro-Amerikalı-
lara yakınlık hisseden grupların başında
‘Gastarbeiter’ adı verilen Türk işçiler
geliyordu.

Gastarbeiter kelime anlamı olarak
aslında ‘misafir işçi’ demek; zira 60’larda
yapılan ilk anlaşmadaki plana göre işçiler
belli bir süre çalıştıktan sonra ülkelerine
dönecek ve ihtiyaç duyulması hâlinde
yerine Almanya’ya yeni bir grup işçi ge-
lecekti. Ancak gelen işçilerin çalıştıkları
alanlarda edindikleri tecrübe ve uzman-
lıktan dolayı kalmalarının daha mantıklı
olduğu sonucuna varılınca bu işçiler
Almanya’da kaldılar. Uygulamanın bu şe-
kilde değişmiş olmasına rağmen işçilerin
adı ‘misafir’ kaldı. Fakat Alman vatan-
daşlığı alamadıkları gibi çifte vatandaşlığa
sahip olma hakları da yoktu. Almanya’ya
yerleşen bu ‘misafirlerin’ çocuklarını da
farklı sorunlar bekliyordu. Türk gelenek-
lerine mesafeli oldukları için ebeveyn-
leri tarafından eleştirilen bu çocuklar,
Alman toplumu tarafından da tam kabul
göremedikleri için bir arada kalmışlık
sendromu yaşadılar. Bu gençlerin bir kıs-
mı eğitimlerini tamamlamadı ve 90’lara
gelindiğinde Almanya’daki Türk genç-
leri arasındaki işsizlik oranı, Almanlara
kıyasla yüzde 30 daha fazlaydı.

Almanya’da iki kültür arasında sıkışıp
kalan, yaşadıkları ülkenin baskın kültürü
tarafından dışlanmış hisseden ve eko-

nomik zorluklar yaşayan Türk gençleri,
problemlerine kulak vermeyi reddeden
baskın kültüre karşı dertlerini haykırmak
için benzer problemler yaşayan Afro-A-
merikalılarla bir kader yoldaşlığı hisse-
derek onların izinden gitti. Bu vesileyle
kurulan gruplardan birisi de Cartel’di.
Hatta grup üyelerinin bazıları, öncesinde
Türklerin maruz kaldığı ırkçı saldırılara
karşı Neonazilerle mücadele etmek üzere
Nazi karşıtı örgütlerde görev alırken mü-
zik ile protestonun daha etkili olacağını
düşünerek gruba katılmıştı. Cartel’in asıl
hedef kitlesi, Almanya’da yaşayan Türk
işçilerin, o zamanlar sayıları bir milyo-
na ulaşan çocuklarıydı. Ancak Alman-
ya’da orta düzeyde bir başarıya ulaşan
grup, Türkiye’de büyük yankı uyandırdı.
Bunun sebepleri arasında, Türkiye’nin o
zamanlar içinde bulunduğu sosyo-poli-
tik şartlar da göz önünde tutulduğunda,
Cartel’in şarkılarında Türklüğün ön plana
çıkartılması gösterilebilir. Ama sebebi ne
olursa olsun, Cartel eşi benzeri görülme-
miş albüm satışlarıyla ve İnönü Stadyu-
munda verdiği konserle, bugün bile hâlâ
Türkiye’de başka sanatçıların veya müzik
gruplarının ulaşamadığı bir başarıya imza
attı. Neticede daha önce *rap* müziğinin ne
olduğunu bilmeyen insanlar *rap* mırıldan-
nır oldu. Böylece *rap* müziğinin Türkiye’de
popülerlik yolculuğu, diğer birçok ülke-
den farklı oldu.

Rap, Amerika’da ve diğer birçok ülke-
de belli gruplar tarafından yerel seviyede
başlayıp daha sonra bu yerel sahnele-



rin işbirliğiyle ortaya çıkan translokal sahnelerden ana akım popülerliğine ulaşmıştı. Türkiye’de ise Cartel’in ülkeyi kasıp kavuran girişiyle çok popüler bir noktadan başlasa da grubun kısa sürede dağılmasının ardından birkaç yıl önce-sine kadar, yerel sahnelere çekildi. Öyle ki 2000’lerin başında *underground*, yani yeraltı olmak *rap*çiler için gurur kaynağıydı. *Underground* olmanın kapsamına, plak şirketleriyle anlaşmalar yapmamak, dolayısıyla sansür mekanizmalarından kaçınmak ve en önemlisi de ana akım pop müzik olarak gördükleri şeylerden olabildiğince uzak durmak giriyordu.

Halkın bir kısmı *hip hop* kültürüne karşı cephe aldı. Çiğdem Akbay’ın 2007’de yönetmenliğini yaptığı belgeselde, insanların, *hip hop*un gençleri kötü yollara sürüklediğini söylediğini, *graffiti*yi ne yazdığını bile anlamadan siyasi mesajlar içermekle itham ettiğini görüyoruz. Bu süreçte *rap*, lokal ve translokal sahnelerde varlığını sürdürmeye devam etti. *Rap*in o dönemdeki translokal yapısını, katıldığı bir televizyon programında açıklayan Tepki, o dönem her bölgede *rap*ten sorumlu bir kişi olduğunu, o kişinin şehrindeki konserleri organize ettiğini ve diğer bölgelerdeki sorumlu kişilerle etkileşim içinde olduğunu belirtiyor. Tepki, plak şirketlerinin *rap* müzikle ilgilenmediği yıllarda, her şehirde kendi yaptıkları *CD*-leri satmak üzere bazı yerlerle anlaşmalarını, bunların bazen giyim eşyası satan dükkanlar dahi olabildiğini söylüyor.

Ancak kaçınılmaz bir şekilde *rap*, yavaş yavaş tekrar popülerliğe ulaştı. Bunun sebebi Anıl Pıyancı’ya göre kısmen dinleyici kitlesinin de onlarla birlikte büyümesi... Eskiden *rap*, ebeveynlerin tehlikeli bulunduğu, gençlerin yalnızca bir kısmının dinlediği bir müzikken, zamanla *rap* dinleyen gençler büyüdü, toplumda sözleri geçen yerlere geldiler, hatta birer anne baba oldular. Dolayısıyla *rape* karşı toplumun genel düşüncesi değişmeye başladı. Belli bir aşamadan sonra *rap*, ana akım müzik şirketlerinin de dikkatini çekti. Şimdi ise popüler TV dizilerinden, müzik kanallarına her yerde *rap* müzik duymak mümkün...

Sonuç olarak Amerika’da baskı altındaki bir topluluğun yaratıcı haykırışı olarak ortaya çıkan *hip hop* kültürünün bir parçası olmuş *rap* müzik, bütün dünyada, derdi olan gençlerin kendilerini ifade ettikleri bir araç hâline geldi. Toplumun kendilerini konumlandırma biçimlerini karşılaştırdıklarında, bu kültürün kökenine yakınlık hisseden Almanya’daki Türk işçilerin kurduğu gruplardan biri olan Cartel ile bir anda Türkiye’yi kasıp kavuran *rap*in popüler kültürdeki ilk etkisi saman alevi gibi olsa da, o alev bazı gençlerin içinde çok sabırlı bir kor olarak kaldı, o gençlerle birlikte yavaşça büyüdü ve bugün geldiğimiz noktada müzik piyasasını saran güçlü bir yangına dönüştü. **Z**



Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.

