Journal of Economy Culture and Society

ISSN: 2602-2656 / E-ISSN: 2645-8772

Araştırma Makalesi / Research Article

Türkiye'de Gangster ve Trap Hip Hop Müzik: Yeni Nesil Rap Müziğin "Mahalle"si

The Hip Hop Music Genres of Gangster Rap and Trap in Turkiye: New Rap's Ghetto Music

İlknur KARANFİL[1]

[1]Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: İ.K. 0000-0001-5617-6281

Corresponding author:
İlknur KARANFİL,
İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail: ilknurkaranfil@hotmail.comv

Submitted: 13.09.2021
Revision Requested: 03.11.2021
Last Revision Received: 17.05.2022
Accepted: 28.05.2022
Published Online: 06.12.2022

Citation: Karanfil, I. (2022). Türkiye'de gangster ve trap hip hop müzik: Yeni nesil rap müziğin "mahalle"si. *Journal of Economy Culture and Society*, Advance online publication. https://doi.org/10.26650/JECS2021-994962

ÖZ

Türkiye'de Hip Hop müzik, 2010'ların ikinci yarısında yükselişe geçerek ilk kez pop müziği geride bırakıp zirveye ulaşmıştır. Trap olarak bilinen alt türünün çıkışıyla Hip Hop müzik gençler arasında daha popüler hale gelmiştir (Kadıoğlu & Sözeri-Özdal, 2020: 7). Amerika'da Afro-Amerikan gettolarında gelişen bu müzik türü Türkiye'de yerelleşerek varoş da denen kenar mahalle kültürünü odağına almaktadır. Türkiye'de gangster ve trap Hip Hop kültürü, alt sınıfın kenar mahallelerinde toplumsal eşitsizliğin ürünü olan sınıfsal sıkışmışlıkla boğuşan genç erkeklerin yaşayışından kaynağını almıştır. Bu genç erkeklerin şiddete ve yasadışı yollara başvurarak hayatta kalmaları, ardından para kazanmayı bu yolla başararak bağımsızlaşmaları bu müziğin ana anlatısını oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı, kenar mahallelerde vücut bulan toplumsal eşitsizliğe bir karşılık olarak buradaki gençleri temsilen bu şarkılarda mahalle söyleminin nasıl kurulduğunu analiz etmektir. Bu çalışmada, Türkiye'deki dört popüler yeni nesil rap şarkısı seçilerek bunların sözleri incelenecektir. Ezhel'in popülerleşmesine en fazla katkıda bulunan "Şehrimin Tadı" şarkısı, Gazapizm'in "Heyecanı Yok" adlı şarkısı, Khontkar'ın ise "İşler Legal", "Kime Ne" ve "Hiçbir Şeyim Yok" şarkıları en çok dinlenen ve mahalle kavramını en iyi yansıttığı düşünülen şarkılar olduğundan çalışma için seçilmiştir. Seçilen şarkı sözlerinin açık kodlamaya dayalı söylem analizi yapılmıştır.
Anahtar Kelimeler: Hip Hop müzik, Gangster rap, Trap Hip Hop, Popüler kültür, Sınıfsal eşitsizlik

ABSTRACT

Hip hop music rose to prominence in Turkey in the second half of the 2010s, surpassing pop music. The emergence of the trap subgenre made hip hop music more popular among youth. This music genre developed in African-American ghettos and became localized to Turkey with the name varoş and a focus on ghetto culture. The trap hip hop culture in Turkey is rooted in the struggles of young men, which originates from social inequality in the slums where the lower classes reside. The main narrative of this music is about how these young men survive and become

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

financially independent by resorting to crime and violence. This study aims to analyze how the neighborhood discourse that represents the youth here is constructed in these songs as a response to the social inequality embodied in the slums. The study will examine lyrics from five popular next generation rap songs in Turkey. "*Şehrimin Tadı*" [taste of my city] that contributed the most to the Turkish rapper Ezhel's popularity; "*Heyecanı Yok*" [no excitement] by Gazapizm; and the songs "*İşler Legal*" [jobs are legal], "*Kime Ne*" [Who Cares] and "*Hiçbir Şeyim Yok*" [I have nothing] by Khontkar have been selected due to being top hits and reflecting the concept of ghetto well. The study conducts a discourse analysis on the open coding of the selected songs' lyrics.
Keywords: Hip hop music, Gangster rap, Trap hip hop, Popular culture, Class inequality

EXTENDED ABSTRACT

Hip hop is one of the most popular genres in the world of music lately. Rose (1994) described hip hop music as a construct of narration using rhyme accompanied by an electronic beat. This genre emerged in the 1960s in African-American neighborhoods (i.e., ghettos) in the United States. It gained popularity as a musical genre that provides young African Americans with a means to express their experiences with racism, poverty, and violence (Sullivan, 2003). According to Shuster (2005, p. 1), hip hop consists of a dress code, life philosophy, style of walking and talking, political attitude, and philosophical stance that critically challenges established views and values. It is a revolt against the poor life of African Americans in ghettos and against the institutionalized racism and exclusionary attitude the state apparatus expresses toward these poor in the United States.

A division occurred between the East and West coast rap styles within hip hop music that created a general debate. East coast rap claims to be so-called true rap because the style of music had originated on the East coast. However, because the rap that started on the West coast is associated with gangs, it is known as the Wild West of rap, which reveals the gangster rap sub-genre (Morgan, 2016, p. 133). Trap hip hop also represents a subgenre of gangster rap in which a community expresses itself through its focus on drugs and crime in their lives.

Rap music has become universal, crossing beyond the borders of the USA and being performed by young people of different countries. One main feature of rap music is how it opens a space to criticize not just racism but all social and class inequalities, as well as allows the lower classes of society to express their stories, thus also giving rap a political function. Therefore, the lyrics from rap songs have gained importance. This study aims to perform a discourse analysis of popular rap songs in Turkey alongside the concept of ghettos and to present an artistic expression of class inequality.

Turkish rap first emerged in Germany among immigrant Turks, with rappers afterwards emerging in Turkey. The hip hop group Cartel emerged in Germany in 1995, after which a wider group of rap fans emerged in Turkey with the bands Sagopa Kajmer and Ceza. The rap music market began to diversify between 2005-2010 in particular. Trap and gangster hip hop became much more popular than the old-school hip hop music in Turkey, and for the first time there, hip hop achieved a popularity that was able to compete with pop music.

This study will analyze how these songs construct the concept of neighborhood as a response to the social inequality embodied in ghettos to represent the youth there. This study selected four popular *varoş* [ghetto] rap songs in Turkey for this purpose and analyzed their lyrics. This discourse analysis helped unmask the webs of intertextuality. The study analyzes Ezhel's "*Şehrimin Tadı*" [taste of my city], Khontkar's "*Hiçbir Şeyim Yok*" [I have nothing], "*İşler Legal*" [jobs are legal], "*Kime Ne*" [Who cares] and Gazapizm's (the most popular artist of the gangster rap genre) and "*Heyecanı Yok*" [no excitement].

As a consequence, the ghetto, being the rapper's locale in new hip hop music, is seen to be the kind of social environment where the lower classes live and to describe itself as a place that does not allow people to improve their lives and climb the social ladder within the law. Therefore, getting involved in crime is distinguished as the most important way to maintain one's life. Being involved in crime and having alcohol and drugs as a part of one's life are the dominant features of the ghetto, one of the founding elements of the dominant discourse of the new generation of rap music as an area with intense poverty where violence and addiction are commonplace.

Consequently, the new generation of rap music in Turkey is rooted in ghetto life, the place where the system's inequality, both global and local, is best seen. As a result, varoş is rooted in the reality of the slums, just as hip hop was; however, varoş also gains a local and original quality by focusing on the realities and localities in its own country.

1. Giriş

Hip hop müzik, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan Afrikalı Amerikalıların yaşadığı kenar mahallelerde ya da gettolarda 1960'larda ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Afrikalı yerel müziklerden kaynağını alan hip hop müzik, genç Afrikalı Amerikalıların maruz kaldıkları ırkçılık, yoksulluk ve şiddeti dile getirmelerini sağlayan bir müzik türü olarak popülerlik kazanmıştır (Sullivan, 2003). Smitherman, bu müziğin doğduğu Amerikan gettolarının Afrikalı Amerikalılar için "bir güçsüzlük, mülksüzlük ve huzursuzluk yuvası" olduğunu belirtmektedir (1997:4). Amerika'nın Doğu yakası Hip Hop müziğin doğum yeri olarak "gerçek" Hip Hop müziğin kaynağı olma iddiasını korumaya çalışmaktadır. Batı yakasında doğan rap ise çetelerle anıldığından "Vahşi Batı" yakıştırması yapılır ve "söz ve deyimlerin bas ve funk akışlarına yerleştiği" gangster rap alt türü de burada doğmuştur (Morgan, 2016: 133). Eski okul-yeni okul ya da Doğu-Batı yakası arası rekabet ve Hip Hop içi tartışmalar ise dis atma (disrespect'in kısaltması) denilen şarkı içinde başka bir MC'ye (Hip hop icra edenler) laf atma ile kendini göstermektedir.

Rose (1994) Hip Hop müziği, "elektronik alt yapı tarafından eşlik edilen kafiyeli sözlerle hikaye anlatmanın bir biçimi" olarak tanımlamaktadır. Bu müzik türü aslen Amerika'nın güneyindeki gettolardan kaynağını almaktadır. Richardson (2006) bu müziğin 1970'lerde siyahi gençliğin baskıcı yaşam koşulları karşısında hayatlarını iyileştirmeye çalışmalarını odağa alan bir kültüre dayandığını belirtmektedir. Ancak siyah kültürün Amerika'da popüler hale gelmesi ve ardından küreselleşmesi, Stout'a göre (2011) bu müzikte, bireyciliğin, eşitsizlikle derdi olmayan bir tavrın ve sınıf atlama arzusunun egemen hale gelmesine yol açmıştır. Hip Hop çalışmaları alanında çalışan Morgan ve Bennet (2011: 179) Hip Hop müziğin "küresel gençliğin ortak dili haline" geldiğine vurgu yapmaktadır.

Hip Hop müzik, duvarlara çizim ve boyama yapmaya dayalı bir sokak sanatı olan grafiti, break dans ile birlikte belli bir giyiniş tarzını (genellikle bol giysiler) içeren Hip hop kültürünün de en önemli parçasıdır. "Karayip vokal düzeni, Jamaika ses sistemleri, Afrika ritmi soul ve blues ezgileri ön planda olmuştur. Daha sonraki süreçte bu kültürel alaşıma Avrupa disco müziğinin öğeleri" de eşlik etmiştir (Kaya, 2000: 32). Shusterman'a göre (2005: 61) Hip Hop "bir hayat felsefesini, kılık kıyafeti, yürüme ve konuşma tarzını, politik bir tavrı, kurulu görüş ve değerlere eleştirel biçimde meydan okuyan felsefi bir duruşu" içerir. Afrikalı Amerikalıların gettodaki yoksulluğuna, maruz kaldıkları ırkçılığa ve devletin ayrımcılık içeren tavrına karşı bir başkaldırıdır. Bu haliyle Amerika'da siyahların kimliğinin ifadesinin önemli bir aracıdır.

Hip Hop dilinin ideolojisine göre rap sanatçılarının gençliğe müdahale eden bir toplum yapısında beyazların iktidarının ortaya çıkardığı koşullarla mücadele etmesi gerekir (Morgan, 2016: 135). Hip Hop çalışmaları alanının ilk önemli çalışmasını kaleme alan Rose (2004: 99) ise, rap müziğin "güçlü olanın örtülü eleştirisi"ni yaptığını belirtir.

Hip Hop, Afrikalı Amerikan azınlığın kültürüdür ancak diğer yandan "uluslararası bir dil" haline gelmiş ve siyahi gençliğin kendi kimliğini tanımlamasına aracı olmuştur (Bozza, 2003: 130). Diğer yandan, Pennycook ve Mitchel'e göre, (2009: 25-26) Hip Hop, "yerel kimliğin ifadesi için bir araç" haline gelmiştir. Farklı ülkelerin gençlerinin icra ettiği Hip Hop müzik farklı kültürel yerellikler içermektedir. Hip Hop ABD'den çıkarak evrensel bir müzik halini bu sayede almıştır. Morgan ve Bennet'in (2011: 178) belirttiği gibi, gençlerin ulusal direnişlerde başı çektiği Kuzey Afrika ve Ortadoğu'da Hip Hop müzik, "konuşma hürriyeti ve politik direnişin de müziği" olarak ortaya çıkmıştır. Bolivya'da rap müzik üzerine çalışan Librado'ya göre ise (2010: 66) rap müzik, marjinal grupların sesinin duyulmasını sağlamakta, sosyal ve ekonomik değişimi amaçlamaktadır.

Hip Hop müziğin küreselleşmesine yönelik bazı eleştiriler de söz konusu olmuştur. Örneğin kültürel ve dilsel emperyalizmin etkisi olarak farklı ülkelerde rap müzik türlerinin popülerleştiğini ileri süren Brown'ın Alman Hip Hop tartışmasında yaptığı gibi eleştiriler söz konusu olmuştur (2006: 138). Ancak bu müzik türünün farklı ülkelerde popülerleşmesini kültürel Amerikan emperyalizminin bir parçası olarak görerek, dilsel emperyalizmi bundan ötürü suçlamak (Phillipson, 1992) farklı ülkelerde Hip Hop müziğin nasıl yerelleştirildiğini gözden kaçırmak anlamına gelmektedir. Bu görüş, Amerika dışında kalan diğerlerinin "kültürel özneliğinin reddi"ni de içermektedir. Kültürel öznelik ve yerel kimlik başka ülkelerdeki Hip Hop eserlerinde mevcuttur. Bu eleştiri, rap müziğin yerelleşmesinde yer alan gerek dilsel gerek toplumsal süreçleri yok saymaktadır (Pennycook & Mitchel, 2009: 28).

Kelley, bu iki farklı argümanın da hakkını teslim ederek, Amerika dışındaki Hip Hop müziği şöyle değerlendirmektedir:

> … Ne küresel Hip Hop kültürünün yayılmasında ABD'nin merkezi etkisi görmezden gelinebilir, ne de yerel hip hop sanatçılarının yerel kültürel biçimleri, dili ve kendine özgü deneyimlerini anlatan öyküleri Hip Hop kültürüyle birleştirme biçimleri küçümsenebilir. Bu sanatçıların Afrikalı Amerikalı Hip Hop sanatçıları ile giyim, dans, vokal tarzları benzer olması aralarındaki farkları gizlemeye yarayabilmektedir (Kelley, 2006: xiv).

Robbins (2001) Hip Hop müziğin yerelleştirilmesinin özellikle müziğin içeriği/sözleri ile ilgili olduğunu belirtmektedir. Küresel Hip Hop müzik bazen "translokal" yani yerel-aşırı olarak değerlendirilir, çünkü bunlar genellikle "çeşitli Hip Hop sanatsal biçimlerinin yerel yeniliklerle arasında örülen kültürel, sanatsal ve politik diyalogları temsil etmektedirler" (Morgan & Bennet, 2011: 180). Dolayısıyla rap müziğin içeriği toplumsal hayatın içindeki tüm tartışmalardan kaynaklanmakta, toplumla bir çeşit diyalog niteliği de taşımaktadır.

2. Hip Hop Müzikte Batı Yakası Ve Gangster Rap

Batı yakasında doğmuş olan Hip Hop türüne gangster adının takılması sokaklardaki çetelerden (gang) esinlenen, yasa dışı işleri geçim kaynağı edinmiş ya da bu kişilerle aynı gündelik yaşamı paylaşan, şiddetin sıradanlaştığı mahallelerdeki yaşamdan kaynağını almaktadır. 1980'lere doğru ortaya çıkmıştır. Yine gangster rap içinden doğan trap müzik, autone denen ses işleme tekniklerini ve dans amaçlı ortaya çıkan tekno müzik türünü harmanlayarak uyuşturucu satıcılarının ve kullanıcılarının yaşamlarını anlatan bir alt tür olarak ortaya çıkmıştır.

Elbette bu müzik türünün ortaya çıkışı gettoda ortaya çıkan ve şiddet kullanan birbiri ile rekabet halinde, polislerle başı belada genç erkek çetelerinin ortaya çıkmasından sonra popülerleşmiştir. Gangster rap sanatçıları, aslında 1970'lerin sonlarında sanayi sonrası kentte siyah işçi sınıfının durumunu anlatmaktadır (Kelley, 186). Bu türün neoliberal kentin Afrikalı Amerikalıların yaşadığı gettolardaki sosyoekonomik koşulların bir ürünü olduğunu belirten Kelley, neoliberalizmin etkisiyle sanayisizleşme ve bunun yarattığı işsizlikle boğuşan Los Angeles gettolarındaki siyah işçi sınıfının durumunun bu alt türde aktarıldığını somut politik gelişmeler ve sonuçlarıyla birlikte ileri sürmektedir. Bu dönemde, neoliberalleşen şehirde gençliğin kendini mesleki anlamda geliştirmesi ve iş bulması için kurulan programlara yavaşça son verilmektedir:

> Los Angeles'ın tamamı için işsizlikte siyah gençliğin oranı yaklaşık yüzde 45'te kaldı, ancak yoksulluğun yoğun olduğu bölgelerde bu oran daha da yüksekti. Kompozisyon olarak Los Angeles'ın kentsel yoksullarının oranı giderek gençleşiyor, şehir içi gençlik için kurulan programlar endişe verici bir hızla yok ediliyordu. Hem Mahalle Gençlik Birliği hem de Kapsamlı İstih-

> dam ve Eğitim Yasası (CETA) kaldırıldı … Los Angeles Yaz İş Programı büyük ölçüde kesintiye uğradı (Kelley, 192).

Yine Kelley, Batı yakasında doğan gangster rap'in Los Angeles'ın siyah işçi sınıfı topluluklarının sokaklarıyla bağlantılı olarak ortaya çıktığı ve bu bağı korumaya devam ettiği belirtmektedir (Kelley, 191-192). İki katına çıkan suç oranları ve suç işleyen genç erkek çetelerine ek olarak, işlenen suçların niteliği de değişmekteydi:

> … Taş kokainin kentsel alana gelişinin arifesinde, [1980'lerin ilk yarısında] Los Angeles'ta istihdam imkanlarının azalması ve siyah gençlerin giderek artan göçü, çocuklar ve genç yetişkinler tarafından işlenen mülkiyet suçlarında önemli bir artışa yol aç[mıştır]. … [1980'lerin ikinci yarısında ise] taş kokain ekonomisi şehir içindeki Afrikalı Amerikan topluluklarda varlığını hissettirmiş, çete üyeleri ve seyyar satıcılar arasında piyasayı kontrol altına alma amaçlı şiddet yoğunlaşmıştır. Taş kokain satıcılığı mali kırılganlığa ve şiddete rağmen siyah gençler için en uygun ekonomik seçenek olmuştur (Kelley, 192-193).

Gangster rap sanatçıları, bir çete üyesi, dolandırıcı ya da sıradan bir çalışan kişi -olarak "mahalle sakinleri"nin karakterini benimseyerek birinci tekil şahısta söz yazsalar da, hatırlanması gereken bunun savunuculuktan çok mahallede yer tutan karakterleri betimlemek için yapıldığıdır. Kelley'e göre, "nesnel 'sokak gazeteciliği' kisvesi altındaki bu betimleyici anlatılar, ayrımcı yasaların kaldırılmasını savunan on dokuzuncu yüzyıl köle anlatılarından daha az polemik (dolayısıyla politik) değildir" (Kelley, 190).

Los Angeles'ın gangster rap sanatçıları, işsizlik ve suçun doğrudan ilişkili olduğu fikrini sahiplenmektedir. Onlara göre eğer insana yakışır işleri olsaydı bu insanlar suç işlemeyeceklerdir. Gangster rap sanatçıları da geç-kapitalist dönemde gettodaki genç işsizin mahallede en iyi kazananın uyuşturucu satıcıları olduğunu görerek bu işe bulaştığından bahsetmektedir (Kelley, 193-95). Bu mahallelerin gençlerinin meşru çalışma yaşamına girmelerinin yolları, yaşadıkları yerden ötürü de engellenmekte, gençlerin yasa dışı işler yapmaları daha olası hale gelmektedir (Bourgois, 1995).

Bauman (1999: 58), gettolar tehlikeli olduğu için dışarıdakilerin buraya giremediğini ancak gettodaki yoksulun da buradan kurtulma şansı olmadığını belirtmektedir. Bu özelliğinden ötürü gettolarda artan yasa dışı faaliyetler polisin buralarda bir baskı rejimi kurmasına yol açmıştır. Siyahların yaşadığı bazı gettolar, "1980'lerin ortalarından sonuna kadar savaş bölgelerine dönüştürülmüştür" (Kelley, 193).

Diğer yandan, suç ve şiddetle anılan sanayisizleşme sonrası gettolara Loic Wacquant "hipergetto" diyerek 1970'lerin gettosundan farkını aktarmıştır. Eski gettolar, gecekondu mahalleleri gibi yardımlaşma ve dayanışma duygularının gelişmiş olduğu yerlerdi (Keleş, 1993: 379). Artık karşılıklı birbirine yardım eden ve dayanışma içinde hayatta kalan getto halkı yoktur. Tersine birbiriyle rekabet içindeki grupların hayatını sürdürme mücadelesi verdiği bir çatışma mekanıdır (Wacquant, 2007). Artık dayanışma ile yoksullukla mücadele edilmeye çalışılan, kamu hizmetleri aracılığıyla sosyal destekten yararlanan getto halkı yerine kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan yalnızlaşmış getto insanları vardır. Wacquant, neoliberalizmle dönüşen gettonun aslında onun bozulmuş hali olduğundan söz etmektedir (Wacquant, 2007). Bu grup sadece gelir düşüklüğü itibariyle tek tip olarak değerlendirilemez, bu grup içinde "evsizleri, hizmet işçilerini, kaçak göçmenleri öğrencileri" de bulundurmaktadır (Wacquant, 2019: 130-31). Ayrıca "yeni" gettonun ahalisinin çıkarlarının da ortak olmayıp, heterojen ve birbiriyle çatışan çıkarlar olduğuna vurgu yapmaktadır:

> Bu çekişme, şu aktörler arasında yaşanmaktadır: (i) dolaşımda olan yetersiz varlığa el koymak isteyen bağımsız ve organize sokak yağmacıları (torbacılar ve çeteler), (ii) mahallelerinin kullanım ve değişim değerini korumak için çabalayan çevre sakinleri ve onların taban organizasyonları (Şikago'nun batı bölgesindeki MAD, "Uyuşturucuya Karşı Anneler" grubu, veya varlığını halen sürdürebilen mahalle kulüpleri ve esnaf birlikleri gibi), (iii) şiddeti ve düzensizliği ırksal ayrımcılıkla belirlenmiş metropol merkezinin çeperinde tutmakla vazifelendirilmiş, devletin polis, mahkemeler, gözaltı ve şartlı tahliye makamları gibi gözetim ve toplumsal kontrol mekanizmaları, ve (iv) diğer [dışarıdan gelen] kurumsal yağmacılar, yani Siyah Kuşağın kenar kesimlerini şehre geri dönen orta ve üst sınıfların kullanımına açıp olağanüstü kâr elde edenler (özellikle emlak komisyoncuları) (Wacquant, 2007).

Rap sanatçılarının "gettoyu savaş bölgesi, siyah gençliği suçlu olarak tektipleştirmelerinin" yanı sıra erkekliği ve cinselliği öne çıkaran tarzları da "bir karşı yaşam öyküsü yaratmaktadır" (Kelley, 185). Böylelikle suçlulukla işsizliği sebep-sonuç olarak görmesine zıt biçimde, Afrikalı Amerikalıların ve yaşadığı yerlerin tıpkı devletin gözünde olduğu gibi suçla özdeşleştirilmesini besleyen olumsuz etkileri de olmuştur. Polisin bu algıyla gettoda kurduğu baskıya karşı tepki, yine gangster rap'in ana hedefidir. Ancak polis şiddetini eleştirmenin yanı sıra şiddet genç erkeklerden oluşan çeteler arasında da hüküm sürmektedir. Anlatılarındaki suçluların çoğunlukla erkek olması ve kadına yönelik şiddetin sistematik şekilde görünmesi, gangster rap sanatçılarının şiddeti topyekün kınamaktaki isteksizliğini açıklamaya yardımcı olur. (Kelley, 198) Burada mahallede hüküm süren şiddet ve çeteleşme ile erkeklik arasında tutarlı bir bağ olduğu görülmektedir. Şüphesiz şiddet ve suç ile ayakta kalanların dili de muhalif ve politik olmasına rağmen erildir.

Gangster rap müzikte aynı zamanda varoş/getto bazen de mahalle denen yer, eskinin yoksunluk ve mutsuzluğunun mekanı değil, suçun, uyuşturucunun illegal kazanç yollarının hüküm sürdüğü tehlikeli bir mekan olarak yeniden üretilmektedir. Aynı zamanda burası erkekliğin mekanıdır da. Ne kadar zorluğun ve tehlikenin içinden geçerek bağımsızlığını ve başarıyı kazanmışsa bu mekanda yaşayanların erkekliği o kadar pekişmiş olacaktır. Dolayısıyla müzik şiddete karşı şiddeti savunurken gettodaki Afrikalı Amerikalı genç erkeklerin hikayesini sunmaktadır. Popüler hale geldiği her ülkede de genelde baskın olarak gettonun hikayelerini anlatmaktadır.

Rap müzik sadece yerel ve kültürel olana değil, yerelin içinde gömülü olan toplumsal eşitsizliklere de atıflar içermektedir. Sidney Finkelstein, Müzik Neyi Anlatır (1996: 11) isimli kitabında "müziği anlamak için yeniden onu yaratan gerçek yaşam bağlamı içine oturtmak gerekir" demektedir. Dolayısıyla yeni okul rap müziği anlamak için mahalle, asıl yaşam alanı ve Hip Hop içinde merkezi önemde bir kavram olarak söylem analizinin de merkezine oturtulmuştur.

3. Türkiye'de Hip Hop Müzik

Türkçe Hip Hop, öncelikle müziğin ruhuna yaraşır biçimde Türkiye'de değil Almanya'daki göçmen Türk mahallelerinde 1990'larda ortaya çıkmıştır. Almanya'da yükselen yeni ırkçılığın ve göçmenlere yönelik saldırıların da bunda payı bulunmaktadır. Örneğin, Almanya'da Türkçe rap icra eden Killa Hakan lakaplı rap sanatçısı, bu göçmen mahallelerinin birinde yaşayan ve Almanya'daki ırkçılara karşı sokak grupları oluşturan Türklerden biridir (Söyleyeceklerim Var, 2011).

Ancak Türkiye'ye rap müziğin girişi 1995 yılında Cartel ile olmuştur. Cartel grubunda bir de Alman üye bulunmasına rağmen grup ırkçılığa karşı göçmen Türklerin sesini duyurmada etkili olmuştur. Daha sonra en bilinen Ceza ve Sagopa Kajmer, Fuat (Dr. Fuchs) gibi önemli rap sanatçıları Türkiye'de önemli sayıda dinleyiciye ulaşmış özellikle gençlerden oluşan Hip Hop kitlesi yaratılmasında etkili olmuşlardır. Bu en meşhur isimlerin yanı sıra Mode XL, Morfin gibi Hip

Hop grupları ise Türkiye'de gangster rap ekolüne dahil edilebilecek sokak çetelerinin ağzından yazılmış ve çete temalı video klipler ve sözlerle ortaya çıkmıştır. Islamic Force ise politik rap müziğe örnek olarak henüz 1990'larda çok sınırlı bir kesimin bildiği bir Hip Hop grubu olarak ortaya çıkmıştır.

2000'lere gelindiğinde Türkiye'de Hip Hop müziğinin çeşitlendiği görülmektedir. Sansar Salvo, Norm Ender, Patron, Pit10 gibi isimler ortaya çıkmış, Ceza ve Sagopa gibi, bu kişiler de günümüzde tıpkı ABD'de Hip Hop içinde yaşanan doğu-batı yakası rekabetinde olduğu gibi "gerçek" rap müziği temsil edenler eski okul (old school) rap olarak görülmüş ve rap müzik dinleyicileri tarafından savunulmuştur.

Ancak son on yılda ortaya çıkan yeni akımlar, özellikle gangster rap ve bundan doğan trap, mumble rap gibi alt türler yeni okul (new school) olarak adlandırılmıştır. Yurtdışında rap müziğin gelişimine paralel olarak yeni nesil rap müziğin ürünü olan trap rap, Türkiye'de de popüler hale gelmiştir. Youtube'da en çok izlenen videolar arasında bu yeni nesil Hip Hop eserlerinin yer alması ve milyonlarca dinlenme sayısına ulaşması da bu popülerleşmeyi göstermektedir.

Türkiye'de Hip Hop müziğin genç ve sınırlı bir hayran kitlesine sahip olmaktan çıkıp ülke çapında popülerlik elde etmesi, müzik listelerinde en çok dinlenenler arasında yer alıp pop müzik eserlerinin önüne geçmesi yine bu yeni okul Türkçe Hip Hop müziğin öne çıktığı dönemde olmuştur.

Küresel düzeyde görülen Hip Hop içindeki tartışmada, yeni nesil rap olan trap müzik, eski nesil Hip Hop dinleyicileri tarafından bu müziğin yozlaşmış hali olarak eleştirilmektedir. Genellikle eserlerin temaları üzerinden Türkiye'deki Hip Hop dinleyicileri arasında ilerleyen tartışmalarda, eski okul rap dinleyicileri, Türkçe sözlü trap Hip Hop müziği, Amerika'daki yoksul gettolardaki çete yaşamını ve benzer temaları taklit etmekle ve özenti olmakla itham etmektedir.

Diğer yandan elektronik altyapılı bu yeni okul rap, önceden eski okul tarzında rap yapan bazı sanatçıları değiştirmiştir. Örneğin Jagged olarak bilinen Eskişehirli Hip Hop sanatçısı, yeni okul trap eserleri vermeye başlamış, birçok yeni dinleyicisi onu "Trapanasyon" adlı albümüyle ve Ceg ismi ile tanımıştır. Ankara'da Vodoo Contact adlı bir ekiple birlikte reggae rap tarzında eser veren Ais Ezhel de çıkardığı "Müptezhel" adlı albümü ile trap tarzına geçiş yapmış ve bu yolla şimdiki popülerliğini kazanmıştır.

Türkçe rap üzerine literatüre göz attığımızda öncelikle Almanya'da Türkçe rap ile ilgili çalışmalara rastlanmaktadır. Almanya'da Türkçe rap üzerine çalışan Solomon (2009) rap sanatçılarının ulus aşırı şarkılar yaptığını ve ulus aşırı alanın bir parçası olduğunu belirtmektedir. Bu doğrultuda Lüküslü (2011: 209-214) de bu gençlerin göçmen olarak toplumdan saygı görme çabası içinde olduklarını ve rap müziği Türk kültürüyle harmanlayıp taklide kaçmadıklarını belirtmiştir. Kaya (2001: 203) bu göçmen genç rap sanatçılarının halk ozanlığı geleneğinden beslenip sanki Almanya'daki Türkiye diasporasının sözcülüğünü yaptığını ifade etmektedir.

Demet Lüküslü makalesinde "Türkiye'de hiphop kültürünün alt ve orta alt sınıf kentli gençlere hitap eden bir alt kültürden anaakım popüler kültürün bir parçasına evrildiğinin" söylenebileceği -henüz bu denli tutulmadan önce- belirtmektedir (2011:202). Mitchell'den (2001) aktaran Lüküslü'ye göre:

> Hip hop kültürünün ABD'den çıkması ama diğer yandan (WASP White Anglosakson Protestan Beyaz) kültüründen değil de dışlanmışların kültüründen çıkmış olması bu kültürün göçünü basit bir Amerikanlaşma ya da ABD'den dünyaya empoze edilen bir küreselleşme hikayesi olarak okumayı da zorlaştırıyor (Lüküslü, 2011: 206).

"Varoşların Sözü Arabesk-Rap: Arabesk Bağlamla Rap Müzik" başlıklı tezde ise Faruk Dilben (2016), arabesk rap türünün nasıl gecekondu mahallelerinde ortaya çıktığını ve geliştiğini incelemekte, varoş mahallelerin geleneksel popüler müziği olan arabeski alt sınıf gençlerden bazılarının nasıl rap müzik ile sentezlediğini aktarmaktadır. Türkiye'de rap üzerine yapılan diğer çalışmalardan Umut Mişe'nin tezinde ise (2018) Sulukule ve Bağcılar rap müziğine bakılarak dışlanmış grupların yaşadığı yoksul mahallelerin rap müzik üretimiyle doğrudan ilgili olduğuna ve buraları anlatan rap müziğin politikliğine vurgu yapılmaktadır. Mişe'ye göre "yoksulluk, ayrımcılık ve dışlanma gibi sorunların yaygın olduğu İstanbul'da, … daha fakir muhitlerdeki gençler rap müziği direnişi ve sosyoekonomik dışlanma karşısındaki bunalımı anlatmanın bir aracı olarak" kullanmaktadırlar (2000: 27).

Türkiye'de özellikle etnik-kültürel olarak kent merkezindeki nüfustan farklılaşan bu yoksul muhitler, işsizliğin de yoğun olduğu, yasa dışı işlere başvuranlara sık rastlanılan yerlerdir. Kentin çeperindeki bu tarz mahallelerin toplumsal yapısını inceleyen önemli çalışmalar mevcuttur. (Işık, Pınarcıoğlu, 2015; Bektaş, Yücel, 2013; Kızılay, 2011) Yeni nesil hip hop müziğin mahallesi de Türkiye'nin gettosu olarak adlandırılabilmektedir. Bunu yeni nesil rap sanatçıları da şarkı sözlerinde belirtmektedir. ("Adana Kiremithane harbi getto burası/Artistçe dolaşma iner adamın façası"- Fate Fat, Bizik, 2011).

Türkiye'de getto olarak adlandırılabilecek klasik gecekondu mahallelerinden farklı olarak suç ve şiddet olaylarının yaygınlığı ile bilinen mahalleler İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyükşehirlerde görülmektedir. Wacquant'ın "mekânsal damgalama" adını verdiği bu gettolaşma süreci "esasında yoksulluğun zeminine aşağı görülen bir etnik köken ve somut sapma gibi damgaların eklenmesi ile ortaya çıkmaktadır" (Wacquant, 2007).

Ankara'da Altındağ'ın "Çin Çin" olarak bilinen muhiti buna örnektir. "1960'lı yıllarda Ankara'da Aktepe ve Çinçin bağları gecekonduları üzerinde toplumbilimsel araştırmalar yapmış olan Amerika'lı Granville Sewell, gecekondu halkı arasındaki bu dayanışmaya örneklerle dikkat çekmiştir" (Keleş, 1993: 379). Bu gecekondu mahallelerinde yaşayanlar, alt proleterya ya da lümpen proleterya ya da "sanayi işçisi durumuna gelememiş kitle" olarak adlandırılmaktadır (Keleş, 1993: 386-87).

1980 sonrasında adım adım liberalleşme girişimleri alt sınıfları ve gecekondu mahallelerini etkilemeye başlamıştır. Bu süreçte medya tarafından da pompalanan mekânsal damgalama sonucu "1980'ler ve 1990'lara gelindiğinde ise gecekondulu varoşludur" (Aksoy & Güzey Kocataş, 2017: 276). "Varoş" diye etiketlenen bu tip mahallelerdeki yoksullar "kaderine razı olmak bir yana, kent içinde tutunmak ve yükselebilmek için bir dizi sıkıntıya katlanabilen, bir savaşıma girmeyi göze alan bir kesim. Bu uğurda yasal olan ile yasal olmayan, formel ile formel olmayan arasındaki" her türlü yolu denemektedirler (Işık & Pınarcıoğlu, 2015: 39). Getto olarak kastedilen de suç, şiddet ve yasa dışılık ile anılan, kentin güvenliğini tehdit ettiği ileri sürülerek yoğun polis denetimine maruz kalan bu tip mahallelerdir (Erman, 2004; Şenyapılı, 2004). 2000'lerdeki kentsel dönüşüm projeleri bu suçla anılan mahalleleri yeniden inşa ederek burada barınan suç odaklarını dağıtmayı amaçlamaktadır (Aksoy & Güzey Kocataş, 2017). Ancak kentsel dönüşümle değişen binalar da mahalleyi değiştirememektedir:

> Modern korunaklı, güvenlik kameralı ve güvenlik elemanlarıyla korunan sitelerde 2013 yılı itibarıyla özellikle narkotik suçlarda yeniden artış oldu. Bu sitelere yerleşen suç örgütleri güvenlik önlemlerini lehlerinde kullanmaya başladılar. Özellikle narkotik suçlar yeni konut alanları ile daha organize oldu. Site girişindeki kameralar ile polisin geldiğinden haberdar oluyorlar. Ayrıca güvenlik personeli de suçlular ile işbirliğinde, haber veriyor. (Aksoy & Güzey Kocataş, 2017:288).

Yine Wacquant'ın "ileri marjinallik" kavramından hareket eden Mercan (2019: 189), ortak aidiyetlerin, enformel birbirine destek olma mekanizmalarının neoliberal dönemde ortadan kalkmasının Çin Çin'in (ve başka bazı gecekondu bölgelerinin) gettolaşmasında etkili olduğunu belirtmektedir.

Bu çalışma ise, popüler kültür açısından gettolaşan bu mahallelerin toplumsal yapısını, rap sanatçılarının sanatsal ifadelerini analiz ederek ortaya koymayı amaçlamaktır. Getto denen "mahalle"yi, belli bir müzik alt türünün eserlerinde bulunan yerel/politik söylem ile ilişki içinde ele almaktadır.

4. Metinlerarasılık ve Hip Hop Müziğin Söylemi

Hip hop müziği incelerken diğer türlere oranla çok daha fazla metinlerarasılıktan bahsetmek gerekmektedir. Çünkü aslında Hip Hop eserleri bu tip müzikal ödünç alma ya da alıntı yapma pratikleri ile kurulmaktadır (Williams, 2014: 188). Butler'a göre (2012) rap müzikte var olan metinlerarasılık rap şarkılarının çoğunda bulunmaktadır. Murray Forman (2002) ise metinlerarasılığın, rap müzikte semt ve şehire yapılan vurgu kadar önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. "Alıntılama ya da ödünç almanın kendisi hala rap yapma tekniğinin merkezindedir" (Shusterman, 1991: 614).

Metinlerarası atıflar, "sözlü yaratıcılığı dolaylı ancak çağrışımlar yaratır şekilde sergilemeye yardımcı oldukları sürece son derece değerli olabilir" (Diallo, 2015: 44). Bu yolla şarkının sözleri derinleşen bir anlam ifade etmektedir. Bunun en belirgin örneği gangster rap/trap alt türünden bir örnek olarak belli eşyaların adının, belli bir sosyal ve ekonomik durumu ve tarzı çağrıştırır biçimde kullanılmasıdır. Sembolik biçimde, gangster imajını pekiştirecek bazı zenginlik göstergesi olan nesneler (altın zincir, araba, şampanya gibi) şarkılarda kullanılmaktadır (Diallo, 46). Bu semboller, örneğin Türkçe trap müzikte Khontkar tarafından da sıklıkla kullanılmakta olup evrensel trap Hip Hop türüne özgü, adeta gelenekselleşmiş atıflardan sayılmaktadır. Khontkar'ın şarkı sözlerinde elmas, altın zincir, Gucci, Forbes gibi lüks ve zengin yaşamı simgeleyen nesneler sınıf atlamanın sembolü olarak yer almaktadır.

Karşılaştırma da bir tür metinlerarasılık içeren retorik araç olarak Hip Hop şarkı sözlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Açıkça rap sanatçılarının en yaygın kullandığı metinlerarası pratiktir ve "genellikle bir kültürel atfın ardından edatların yinelenen kullanımı aracılığıyla açıklama ve değerlendirme şekli olarak" kullanılmaktadır (Diallo, 45). Örneğin, Ezhel'in "gece son ses çalan Mode XL gibiyim, kral benim" ya da Gazapizm'in "burada panda yok, develer var" sözlerinde olduğu gibi karşılaştırma ve benzetme ile kendilerini ve durumu anlatma yolunu seçerek anlam yaratmaları söz konusu olmaktadır.

Bu atıf yapma geleneği, Hip Hop eserlerinin söylemini incelemek için onlardaki metinlerarası yapının da ortaya çıkarılmasını gerektirmektedir. Jannis Androutsopoulos (2008) Hip Hop müziğin dilini ve söylemini incelemede, John Fiske'nin Televizyon Kültürü (1987) eserinde kullandığı dikey metinlerarasılık kavramının oldukça yararlı olduğunu savunmaktadır. Yatay metinlerarasılık "açık biçimde bir metnin başka bir kültürel ögenin metnine atıf yapması iken, dikey metinlerarasılık daha geniş anlamda farklı kültürel varlıklar aracılığıyla özneler tarafından yorumlandığında, ortaya çıkan çoklu anlamları ifade etmektedir" (Fiske'den aktaran, Androutsopoulos, 2008: 45). Bu tür metinlerarasılık doğrudan bir esere atıf yapmaktan çok başka bir sosyokültürel bağlamı çağrışım yoluyla düşündürmeyi, böylelikle de mevcut anlamı derinleştirmeyi ya da çoğaltmayı sağlamaktadır.

Hip Hop müzikte, özellikle başka olay, kişi ve şarkılara bol miktarda isim geçirerek atıfta bulunulduğundan yatay metinlerarasılığa sıklıkla rastlanmaktadır. (Mikos, 2003; Androutsopou-

los, 2008: 45) Bu sebepten yapılan söylem analizi bir yanıyla bu şarkılardaki yatay metinlerarasılığa vurgu yapmaktadır. Ancak şarkı sözlerinde sosyal ve sınıfsal eşitsizliğe dair çağrışımlar yaratmak amacıyla mahalleye ve ona has bir üsluba başvurulması diğer çoklu anlamlara kapı aralamaktadır.

Dikey metinlerarasılık sadece kültürel bir esere atıfla değil, sosyal yaşamın herhangi bir anına ait çağrışım yaratma yoluyla anlam üretmeyi de içermektedir. Hip Hop müzikte açık atıflar dışında gömülü denebilecek metinden hayata uzanan anıştırmalarla anlam yaratma da önemli yer tutmakta olup, müzik eserinin söylemini anlamada oldukça önemlidir. Bu sebeple, makalede çağrışımlarla oluşan diğer anlamların ortaya çıkarılması amaçlandığından hem yatay hem dikey metinlerarasılık bağlamında örnek şarkıların söylemi analiz edilmiştir.

5. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada Türkiye'de trap Hip Hop türünden eserlerin sözlerini analiz etmek tercih edilmiştir. Çünkü asıl yerel ile evrenselin kaynaştığı, benzer ama farklı sosyal ve sınıfsal eşitsizliklere işaret ettiği yer müziğe eşlik eden sözlerdir. Bu şarkılarda yer alan mekan olarak mahallenin, trap ve gangster rap müziğin anlam dünyasını keşfetmede merkezi bir yerde durduğu öne sürülerek analiz mahalle kavramı etrafında şekillenmiştir.

Ezhel'in "Şehrimin Tadı" şarkısı ile Türkiye'de geniş kitleler, hem bir müzisyen olarak Ezhel ile hem trap Hip Hop ile tanışmıştır. (Sharpe, 2020) Gazapizm'in "Heyecanı Yok" adlı şarkısı da aynı şekilde Hip Hop dinleyicileri dışında da en çok dinlenen şarkılar arasına girmiştir. Khontkar ise Türkiye'deki ilk trap Hip Hop sanatçılarından biridir. "İşler Legal", "Kime Ne" ve "Hiçbir Şeyim Yok" şarkılarıyla mahallesinin geçmişine açıkça gönderme yaptığı için onun da bu iki popüler şarkısı analize dahil edilmiştir.

Ezhel, Gazapizm ve Khontkar'ın analiz edilmek üzere seçilen şarkılarının youtube izlenme sayılarına bakıldığında trap ve gangster rap türü içinde zirvede oldukları görülmektedir. Ezhel'in "Şehrimin Tadı" adlı şarkısının videoklibi 86 milyon, Gazapizm'in "Heyecanı Yok" videoklibi 239 milyon, Khontkar "İşler Legal" videoklibi 8,9 milyon izlenmeyi yakalamıştır. Khontkar'ın silinen içerikleri ile birlikte düşünüldüğünde tür içinde en popüler isimler arasında yer verilmesi uygun görülmüştür.

5.1. Trap Hip Hop Müzik Popüler Oluyor: Ezhel-Şehrimin Tadı

Ezhel Ankara'da doğup büyümüş, müzik hayatına rap ve reggae rap türünde eserler vererek devam etmiştir. Kendisi gibi Ankaralı olan bazı rap sanatçılarıyla Voodoo Contact adını verdikleri bir grup kurmuş, grup olarak da müzik icra etmişlerdir. Ancak Ais Ezhel olarak reggae rap yaparken daha gönlünden geçeni yapmak istediğini söylemiş ve 2015'te çıkış yakaladığı Şehrimin Tadı video klibiyle Türkiye'de hem hip hop müziğin hem de trap türünün pop müzikle başa baş gidecek kadar popülerlik yakalamasını sağlamıştır. (Webrazzi, 2020) Çalışmada Şehrimin Tadı hem rap müziğin yeni okulu adına, hem de Ezhel adına önemli ve en çok dinlenen şarkılar arasında yer aldığından tercih edilmiştir.

Şarkı sözleri Ankara'nın genel özelliklerini yansıtmanın yanı sıra, rap müziğin klasiği olarak alt sınıf bir mahalleli gencin ağzından yazılmıştır.

> Ankara ayazı ruhumu keser
>
> Bir cebimde yok Kapital, bir cebimde kenevir tohumu
>
> Ayrancı, Cebeci, Kennedy Yokuşu, kaybettim gene şu yolumu

Kafam t***k gibi, karnımızda aç, ne yapsak şimdi

Süpermarketten çalsak bir şey, sosis ve salam

Yerim kafam düşer, tekrar ot ister canım, polisten kaç

Şarkının sözleri Ankara'nın havası ve yokuşlarıyla başlamaktadır. İlk olarak protest ve ezilenleri anlatan bir sanatçı olarak popüler olmuş Ahmet Kaya'nın, öldürülen TKP'Lİ Mustafa Suphi'yi anıştıracak şekilde Suphi adında bir karakteri anlattığı "Bir Acayip Adam" şarkısına referans vermektedir: "Bir cebinde Das Kapital, bir cebinde kenevir tohumu" (Hayaloğlu, Yusuf). Burada Suphi'nin solculuğuna ve acayipliğine karşılık, bu gencin cebinde Kapital yoktur. Ne partili, ne bir yolu/politikayı seçmiş biridir. Yolunu kaybetmesi de böyle okunabilir. Ancak Suphi'ye ve Ahmet Kaya'ya yapılan atıf ezilen kimliğine ve garipliğe vurgu yapma amaçlı kullanılmıştır.

Bu gencin parası azdır, o da kafa dağıtmak için uyuşturucuya verilmiştir, bu sebepten karnını doyurmak için ufak tefek hırsızlara başvurmak bir çözümdür. Bu hırsızlığın acıktığı an aklına gelen çözüm oluşunun sıradanlığı, şarkıda fark edilmektedir. Polis ve devlet ise kaçılandır çünkü hem uyuşturucu taşımak hem de yaşayış şekli itibariyle polis onun için bir tehdittir. Özellikle ufak hırsızlıkları sıradan gören bu genç erkeğin damgalanmış bir mahallede yaşadığı bellidir ve herhangi bir durumda polis tarafından durdurulacağı da açıktır. Durdurulması durumunda sistem açısından suçlu olduğundan cezalandırılacaktır:

Tüm şehir bir pavyon ve bizim paramız yok

Şükür ki karnımız tok, şansımız çok olur elimiz floş

Şehri pavyona benzetmesi boşa değildir. Pavyon kelimesini seçmesi manidardır. Çünkü buralar eğlence mekanı olmasına rağmen temelinde şiddet yatmaktadır. Her şey bedelinin çok üzerinde fiyatlandırılır, bu rengarenk ortamdan yararlanmanın bedeli ağırdır, bu bedel ödenmezse dayak yenilir. İçeride çalışan herkes de bir nevi esirdir üstelik. Onları da geçinme derdi oraya esir etmiştir. Ancak burada bir şey tüketmeye niyeti yoktur, karnı toktur. Buradaki, karın tokluğu fiziksel açlığı olmamaktan çok, şehrin zenginliklerine karşı hevesi olmamak şeklinde okunabilir. Ancak yaşam şekline rağmen sadece başına bela açmadığı ve polise yakalanmadığı için şansının yaver gittiğini belirtmektedir. Şarkının devamında da neden böyle yaşadığını ve diğer şehirdeki "esirler" gibi çalışmadığını açıklamakta ve düzeni suçlamaktadır:

İnceyi anla, İncek'i İncesu'dan ayıran sistemi s*k*m

Hep size, hep size lan, biz de isteriz bi' şey

Gençlerim işsiz de patronlar sizken si**yim işi

Kendi patronum benim, takım elbisemse kapşonum, berem

Metropollerinde hapsolur gene

Gettolar evinse hep sonum beter

Ketum ol bebem duyarlar işine sokarlar çomak.

Bu sistemdir İncek'i İncesu'dan ayıran. Bu iki semt Ankara'nın iki ayrı ucudur. İncek şehir dışında villa ve gökdelenlerin yapıldığı yeni bir zengin semti, yatırımlık bir köy iken, İncesu ise dere etrafında gecekondu semtidir. Sistemin yarattığı sınıflar arası kutuplaşmayı bu Ankara semtlerini kıyaslayarak somutlaştırmaktadır.

Sözlerin devamında belirtildiği gibi birilerinin hep her şeyi aldığı, birilerinin ise tek istediği şeyi alamadığı bir sistemdir bu. Burada hayatını sürdürecek düzenli gelire ihtiyaç duymak kastediliyor olmalıdır bir yanıyla. Çünkü ardından mahallesindeki gençlerin işsizliğine vurgu yapar.

Diğer yandan da patronun adaletsizliği nedeniyle kendisi iş aramıyor olduğunu ima etmektedir. Yaşam şeklini değiştirmiş, şehir denen pavyonda esir gibi çalışmamak için yasa dışı olanı seçmiştir. Ardından gelen dizede "takım elbise" olarak kapşon ve bere iması bulunmaktadır. İşi icabı giyilen giysi kapşon ve beredir, bu kılık da genellikle mahallede oturan uyuşturucu satıcısı tiplemesi olarak bilinmektedir. Ancak bu yolu seçme sebebi gettoda yaşamasıdır ve böyle yaşamasının eninde sonunda başına iş açacağının da farkındadır.

Buraya kadar trap müzikte görülen uyuşturucu kullanmak/satmak ve diğer suçlardan beslenen getto genci temasının tüm özellikleri vardır. Ancak trap'in içinden çıktığı gangster rap türüne de sokak çetesi teması hariç yerleşmektedir. Bir yandan yerlidir de, Ankara'nın kenar mahallesinde geçmekte, yerel mekanlara ve popüler protest müziğe referanslar verilmektedir.

> Karanlık çöktüğünde koktuğunda kömür sokak
>
> Şehrimin tadı ağzımda yine
>
> İs, pas, kir, kömür, plastik, çöplük, lastik, egzoz, esrar

Şarkının nakaratı ise iyi bir getto tasviridir. Mahallede hala sobadan çıkan kömür kokusu hakimdir, evler, sokaklar bakımsızdır. İs, pas ve kir buradan gelir. Son dizede sayılanların hepsi mahallenin yaygın kokularıdır. Ve Ezhel'in şehrim dediği aslında otomobil egzozu, is, esrar içen gençler ve yanan lastikten oluşmaktadır.

Suçu bir hayatta kalma ve isyan biçimi olarak ele alan yeni nesil rap sanatçıları, suç faaliyetlerini idealleştirme riskini de taşıyan sözler kaleme alırlar. Bununla birlikte, "şehir içi suçları ve şiddeti eleştirmek için aynı anlatı stratejilerini - birinci şahıs otobiyografik dilin kullanımı veya görünüşte daha objektif «sokak gazeteciliği" – kullanmaktadırlar" (Kelley, 197). Kelley'in belirttiği gibi Ezhel, burada mahallede gördüğünü anlatmak için gettoda yoksul bir gencin ağzından ve birinci tekil şahısla konuşmakta, Şehrimin Tadı'nda Ankara'nın gettolarının hikayesini anlatmaktadır.

5.2. Gazapizm- Gangster Rap ile Zirveye Oynayan Rap Müzik

Trap hip hop müziği, içinden çıktığı gangster rap müzikle birbirinden ayırmak zor olsa da, (ortak kökenleri nedeniyle) Gazapizm uyuşturucu satıcılığını doğrudan işlemeyen getto anlatısı ile gangster rap müziği popülerleştirmede payı olan diğer önemli isimdir. Milyonlarca izlenen "Heyecanı Yok" video klibi ile (günümüzde 226 milyona ulaşmıştır) Türkiye'de en çok dinlenen ve bilinen rap şarkılarından birini bestelemiştir.

İzmir Göztepeli olan Anıl Acar 2014'te Yeraltı Edebiyatı albümüyle rap piyasasına çıkmış, 2017'deki Heyecanı Yok albümüyle tanınmıştır. "Gazapizm Sokaktır" şeklindeki duvar yazılamaları da onun gettoyu anlatmadaki başarısını ve popülerliğini göstermektedir. Getto ve gettoyu yaratan genel düzene çevirmektedir oklarını:

> Hah! Kazan kazan yok/ Kaybedecek birimiz kaçarı yok
>
> Çocuk çok, yatarım yok/ Oynayan aç ayı yok
>
> Olmayan façası yok /Kurtaran paçayı yok
>
> Gelecek için bi' hedefin yok, yarının yok

Bir taraf ancak kaybettiğinde bir tarafın kazanabildiği bir düzende kaybeden tarafı, gettodakini anlatmaktadır. Çünkü bu düzenden aslında kimsenin zarar görmeden kaçmasının imkanı olmadığını, böyle bir düzende de kimsenin iyi bir gelecek umudunun olmayacağını vurgulamaktadır. Düzenden kastı günümüzün kapitalist sosyoekonomik düzenidir. Bu düzen kaybeden-kaza-

nan ilişkisine bağlı olarak dengede durmaktadır: "Olacaklar hep elzem depresyon gettoya kısmet/ Ve de kaygıya saplanmış herkes mi zorlayan üstelik /Yaşama sevincine el koyan denge".

Şarkı zaten nakaratla "Montumun cebinde yok kuruş… Bu hayatın heyecanı meyecanı yok" diye başlamaktadır. Parasızlık dolayısıyla çıkış bulamayıp suça bulaşanın hayatı dışarıdan ya da dizilerden heyecanlı görünse de gerçek böyle değildir. Burada gangster rap müziğin ve çeteciliğin övünmeyle karışık anlatılmasına da içeriden bir tepki vardır. Suça bulaşanın sonu polise yakalanmak ve kendini yine kurtaramamak olacaktır bir noktada. Bunu da bir bölümde aktarmaktadır:

> Kapımın önünde polisler var/ Elinde silahla komiser var
>
> Üstümde, başımda kan izi var/Önümde kocaman valizler var
>
> Bana tepeler, denizler dar/ Bi' de sırtımda keneler var

Suça bulaşanın da sırtına yapışan kene, ondan daha büyük ve yine zenginliğin önemli kısmını alacak olan daha büyük bir çetenin parçası olmak ve sömürülmektir. Ancak yakalanan gettoda suçu işleyenler olacak, polisin hedefindeki de o olacaktır. Pisliğe elini süren alt sınıf iken kazanan yine başkalarıdır:

> Ah! Herkes delirmiş hiç etkinlikler etik değil
>
> Hep biz pisliklere itildik/ Bizi bitirmiş çelişki
>
> Ki bilemezdik ne işti

Kazananın kazanmaktan ve düzenden fazlasını almaktan vazgeçeceği de yoktur. İşte gettodaki gençlerin yasadışına kayması da düzenin bozulmayacağını görmelerinden ve umutsuzluktan kaynaklanmaktadır:

> Artık gerçeğin farkında herkes /kimse doymuyo' yerken
>
> Hayat en psycho (sayko) mektep/ yanacak kafan gençken…
>
> Ve umutların er geç ölür
>
> Bi' de bakarsın her şey sönük
>
> Suça en yakın eksen görür
>
> Hızlı yaşayan erken ölür.

Genel sistem eleştirisine bolca atıf içeren şarkı, sol ideolojinin kurtuluşu her zaman işçi sınıfında görmesini anımsatan bir atıfla, mahalle ahalisinin sıkıntılarının tek çaresinin yine kendinde olduğunu vurgulamaktadır: "Biz yakarsak söndüremezler, geri döndüremezler!"

5.3. Khontkar- İşler Legal (!)

Khontkar mahlaslı Onur Dinç İzmir'de konservatuarı yarıda bırakmış bir müzisyendir. Trap müziği ilk yapan isimlerden olmakla birlikle, özellikle yabancı trap parçalarında yaygın tema olan yoksul bir mahallede satıcılığa başlayıp iyi para kazanma ve lükse harcamaya dair sözler yazmaktadır. Mahalle burada sıfır noktasıdır, oradan çıkmak ise suça karışan genç erkeğin başarısı, bağımsızlığıdır:

> Eskiden köşedeyken, araba çalarken
>
> Eskiden rutubetten nefessiz kalırken
>
> Eskiden para yokken, market soyarken
>
> Şimdi çantam dolu huana, sözleşmeler tamam
>
> Artık işler legal

Burada mahallede her türlü yasa dışı suça girişirken son dizenin aksine uyuşturucu satıcılığına girerek "yolunu bulduğunu" ima etmektedir. Kime Ne adlı parçada da yine aynı yolla kendini kurtardığını iddia etmektedir. Mahalledeki yoksulluktan kurtulmanın ve iyi kazanmanın yolu satıcılıktır:

> Kime ne len varsa üstümde 100 gram dalga
>
> Sana ne len varsa altımda üç yüzlük araç
>
> Geliyo'm len mahalleden sıfırdan bu valla
>
> Ekibim sert bekliyor bak hepsi telefonda

Yine de bu duruma nereden geldiğine dair kimi şarkılarında mahalledeki yoksulluğu ve yasadışı alana nasıl kaydığını anlatmaktadır:

> Kimin için yapıyom sanıyon bu yaptığımı?
>
> Bütün ailem aç çabalıyo herkes ayrı
>
> Denediğim yollar senin için hep bi' farklı
>
> Esas fakir çocuk bendim ama anlamazsın
>
> Sana söyleyecek hiç bi'şeyim yok
>
> Çünkü anlamazsın.

Eğer işler yolunda giderse yoksulluktan hatta mahalleden kurtulup sınıf atlama ümidi bile ortaya çıkmaktadır: "Önceden düşünürdüm mahalleden çıkışım var mı diye…"

6. Sonuç

Türkiye'de Hip Hop adeta trap ve gangster rap ile beraber altın çağını yaşamaktadır. Ezhel ile başlayan bu süreç rap müziğin ilk kez anaakım popüler müzik haline gelmesini sağlamıştır. Bu müzik tarzı, şehirde alt sınıfların bir parçası olarak, kapitalizmin sunduğu olanaklardan uzakta yaşamanın ve en diptekilerin hayatını anlatmaya soyunmuştur. Suça ve uyuşturucuya, onlara başvuranların gözünden bakan yeni nesil rap bunları bir yandan da popüler kültürün de konusu haline getirerek geniş kitleler için sıradan bir gerçek haline getirmiştir.

Bu çalışmada trap ve gangster rap yapan sanatçıların örnek şarkı sözlerinde dikey ve yatay metinlerarası ağları ortaya çıkarmak suretiyle bir tür söylem analizi yapılmıştır. Bu söylem analizinden hareketle Türkçe yeni nesil rap müzikte mahalle kavramının merkezi önemine ve bu alt türe dair bazı sonuçlara varılmıştır.

Yeni nesil rap müziğin "mahalle"si gündelik yaşamda görünür olan toplumsal eşitsizliklerin de mekanıdır. Bu tarz rap müzikte de rap sanatçısının mekanı hep o en alt sınıfın yaşadığı türden mahallelerdir. İnsanların hayatını meşru yollarla iyileştirmesine ve sınıf atlamasına fazla imkan tanımayan her mekan illegal olana zemin hazırlamaktadır. Buna ek olarak bu mekanların suçlu gençler üretmesinin aslında toplumsal eşitsizlikten kaynaklandığını ima ederek, suç eylemine toplumun kolektif sorumluluğu bağlamında bakmaktadır. Bu bağlamda rap müziğin söylemi, bu türün ortaya çıktığı ABD'nin Batı yakasında, siyah gençliğin işsizliği ile orantılı biçimde artan suçlara mekan olan getto ile Türkiye'de suçun yaygın olduğu kentin çeperindeki mahalleyi yaratanın aynı ekonomik eşitsizliğe dayalı toplum düzeni olduğunu tasdik etmektedir. Dolayısıyla türün ana teması Amerika'da getto ise Türkiye'de "mahalle" olmuştur. Buradaki yaşam türün ilham kaynağı olmuş, buradaki yaşamın üreticisi ve sorumlusu olarak ekonomik sistem –kapitalizm- (doğrudan ya da alt metinsel olarak) gösterilmiştir.

Sonuç olarak suça karışmak hayatını idame ettirmenin en önemli yollarından biri olarak mahalle gençleri arasında tercih edilmektedir. Buna ek olarak alkol ile uyuşturucu mahalledeki yaşamın sıradan bir parçası halini almıştır. Toplumsal ve sınıfsal eşitsizliğin bir sonucu olarak rap müziğin "mahalle"si illegale kaymanın da sıradan sayıldığı bir yaşam tarzı yaratmaktadır. Bu yaşam tarzı, trap ve gangster Hip Hop popülerleşince daha geniş kitleler tarafından bilinir hale gelmiş ve tehlikeli mahallelere hapsolmaktan kurtulmuştur.

Bu "mahalle", yoksulluğun yoğun olduğu, şiddet ve bağımlılığın sıradan hale geldiği bir mekan olarak yeni nesil rap müziğin hakim söyleminin kurucu öğelerindendir. Türkiye'deki yeni nesil rap müzik de gerek küresel, gerek yerel bu sistemin eşitsiz yüzünün en iyi görüldüğü kenar mahalle yaşamlarından beslenmektedir. Sonuç olarak yeni nesil rap de kaynağı itibariyle tıpkı doğum yerinde olduğu gibi kenar mahallelerin gerçekliğinden beslenmekte, ancak kendi ülkesinin toplumsal gerçeklerini konu edinmesiyle de yerel ve özgün bir nitelik kazanmaktadır.

Diğer yandan, bu türün gençliği uyuşturucu kullanımına özendirdiği ve bunu sıradanlaştırdığı eleştirisinin tam tersinin, yani gençler arasında uyuşturucu kullanımının artmasının türün doğuşu ve popülerleşmesini sağlamış olabileceği ihtimalinin üzerinde durulması gerekse de bu ancak başka bir araştırmaya konu olacak nitelikte bir tartışmadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Aksoy, Erman, Güzey Kocataş, Özlem. (2017). "Gecekondu alanlarında uygulanan kentsel dönüşüm projelerinin meşruiyet zemini olarak yoksulluk ve suç", *Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi 7*(14), s. 275 –295.

Androutsopoulos, Jannis. (2008). "Language and the three spheres of Hip Hop," *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, (ed.) H. S. Alim, A. Ibrahim and A. Pennycook. New York, USA: Routledge, Taylor & Francis Group, s.43–60.

Bauman, Zygman. (1999). *Küreselleşme: toplumsal sonuçları*, Ayrıntı Yayınları.

Bektaş, Yasin, Yücel, Ceyhan. (2013). "Ankara-Altındağ tepesi gecekondu bölgesi'nde mekansal ayrışmanın gözlenmesine yönelik bir araştırma", *Megaron 8*(2), s. 115 –129.

Bourgois, Philippe. (1995). *In search of respect: selling crack in El Barrio*. New York, USA: Cambridge University Press.

Bozza, Anthony. (2003). *Whatever you say I am: the life and times of Eminem*. London, UK: Bontom.

Brown, T. (2006). Keeping it real in a different 'hood': (African) Americanization and Hip Hop in Germany, D. Basu, S. Lemelle (ed.) *The Vinyl Ain't Final: Hip hop and the Globalization of Black Popular Culture*, London, UK: Pluto Press, s. 137 –150.

Butler, Jonah. (2012). Electronic music and intertextuality, Erişim adresi: http://elit.umwblogs. org/author/jonahbutler/

Diallo, David. (2015). "Intertextuality in rap lyrics," *Belin (Revue française d'études américaines) 142*(1), s. 40 –54.

Dilben, Faruk. (2016). "Varoşların sözü Arabesk-Rap: arabesk bağlamla Rap müzik", Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı.

Erman, Tahire (2004). Gecekondu çalışmalarında 'öteki' olarak gecekondulu kurguları, *European Journal of Turkish Studies 1*.

Finkelstein, Sidney. (1996). *Müzik neyi anlatır.* (çev.) M. Halim Spatar. İstanbul, Türkiye: Kaynak Yayınları.

Fiske, John. (1987). *Television culture*. London, UK; New York, USA: Routledge.

Forman, Murray. (2002). *The 'hood' comes first: race, space and place in Rap and Hip- Hop*. Middletown, USA: Wesleyan UP.

Işık, Oğuz, Pınarcıoğlu, M. Melih. (2015). *Nöbetleşe yoksulluk: Sultanbeyli örneği*. İstanbul, Türkiye: İletişim.

Kadıoğlu, Duru Su, Sözeri Özdal Ceren. (2020). "From the streets to the mainstream: popularization of Turkish Rap music", *Turkish Studies*, DOI: 10.1080/14683849.2020.1850282

Kaya, Ayhan. (2000). *Sicher in Kreuzberg: Berlin'deki küçük İstanbul, Diasporada kimliğin oluşumu*. İstanbul, Türkiye: Büke Yayınları.

Kaya, Ayhan. (2001). Diyasporada yapısal dışlanma ve Berlin'deki Türk Hip-Hop gençliği", Nabi Avcı vd. (der.), *Dışarda kalanlar/bırakılanlar*, İstanbul, Türkiye: Bağlam Yayınları.

Keleş, Ruşen. (1993). *Kentleşme politikası*. İstanbul, Türkiye: İmge Yayınları.

Kelley, Robin D. G. (2006). *Race rebels: culture, politics, and the black working class*. The Free Press.

Kızılay, Şevket Ercan. (2011). "Küreselleşme, madun kamusallığı ve taktikler: Afyon Çavuşbaş mahallesi örneği", *İDEALKENT 3*, s. 94 –129.

Librado, David. (2010). An instrument of resistance: Rap Music and Hip-Hop culture in El Alto, Bolivia, B.A. Thesis, University of Toronto.

Robbins, Joel. (2001). God is nothing but talk: modernity, language and prayer in a Papua New Guinea Society. *American Anthropologist 103*(4), s. 901 –912.

Rose, Tricia. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*, Middleton, USA: Wesleyan University Press.

Lüküslü, Demet. (2011). "Ulusaşırı bir gençlik kültürü ve toplumdan saygı talebi olarak Hip-hop", *Toplum ve Bilim 121*, s. 201 –223.

Mercan, Boran Ali. (2019). "İleri marjinalite perspektifinden Altındağ'a bakış: suçun mekânı, mekânın suçu mu?" *İDEALKENT, 10*(26), s. 176-214. DOI: 10.31198/idealkent.498447.

Mikos, L. (2003). Interpolation and sampling: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop. In J. Androutsopoulos (Ed.), *HipHop: Globale Kultur—lokale Praktiken,* s. 64–84, Bielefeld: Transcript.

Mişe, Umut. (2018). Politics of Rap: Rap music as a tool for expressing exclusion in Istanbul, Boğaziçi University, PhD Thesis, İstanbul, Türkiye, 2018.

Mişe, Umut. (2020). "Rap music as resistance and its limits, two diverging cases: Sulukule and Bağcılar Rap", *Anthropology of East Europe Review 37*(1), s. 27 –51.

Mitchell, Tony der. (2001). *Global noise: Rap and Hip-hop outside the USA*. Middleton, Middletown CT, USA: Wesleyan University Press.

Morgan, Marcyliena. (2016). "The world is yours': the globalization of hip-hop language, *Social Identities, 22*(2), s. 133 –149.

Morgan, Marcyliena. Bennet, Dionne. (2011). "Hip-Hop & the global ımprint of a black cultural form", *Daedalus, 140*(2), Race, Inequality & Culture, s. 176 –196.

Pennycook, A. Mitchel, T. (2009). "Hip hop as Dusty Foot Philosophy", H. S. Alim, A.

Ibrahim and A. Pennycook (ed), *Global linguistic flows: Hip Hop cultures, youth ıdentities,*

and the politics of language. New York, USA: Routledge, Taylor & Francis Group, s.. 25 –42.

Phillipson, R. (1992). *Linguistic imperialism*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Richardson, Elaine B. (2006). *Hip Hop literacies*. London, UK; Newyork, USA: Routledge.

Sharpe, Kenan Behzat. (2020). Turkish rapper ezhel: from nothing to everything, Duvar English, 27 Mart 2020, Retrieved from https://www.duvarenglish.com/columns/2020/03/27/turkish-rapper-ezhel-from-nothing-to-everything

Shusterman, Richard. (1991). The fine art of Rap, *New Literary History, 22*(3), s. 613 –632.

Shusterman, Richard. (2005). Rap Aesthetics: Violence and the Art of Keeping it Real, D. Darby, T. Shelby (ed.) *Hip-hop and philosophy: rhyme 2 reason*, Chicago IL, USA: Open Court, s. 54 –64.

Smitherman, Geneva. (1997). "The chain remain the same: communicative practices in the Hip Hop nation", *Journal of Black Studies, 28*(1), s. 3 –25.

Solomon, T. (2009). "Berlin Frankfurt İstanbul: Turkish Hip-hop in motion", *European Journal of Cultural Studies, 12*(3), s. 305 –327.

Stout, Steve (2011) *The Tanning of America: How Hip-hop created a culture that rewrote the rules of the new economy.* USA: Gotham Books.

Sullivan, Rachel E. (2003). Rap and Race: It's got a nice beat, but what about the message? *Journal of Black Studies, 33*(5), s. 605 –622.

Şenyapılı, Tansı. (2004). Charting the 'voyage' of squatter housing in urban spatial 'quadruped, *European Journal of Turkish Studies 1.*

Tüccar, Sevilay. (2011). Söyleyeceklerim var, 52dk. Belgesel, Renkli.

Wacquant, Loic. (2007). "İlerlemiş marjinallik çağında bölgesel damgalama", *Birikim 219.* Erişim adresi: https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-219-temmuz-2007/2402/ilerlemis-marjinallik-caginda-bolgesel-damgalama/6024 Erişim: 3.05.2022

Wacquant, Loic. (2019). "Sürgün bölgelerini yeniden düşünmek: ileri marjinalliğin teşkilinde sınıf, etnisite ve devlet", *İDEALKENT 10*(26), 128 –145.

Webrazzi, "Spotify, Türkiye için 2020 özetini açıkladı", 01.12.2020, Erişim adresi: https://webrazzi.com/2020/12/01/spotify-turkiye-icin-2020-ozetini-acikladi/

Williams, Justin A. (2014). Theoretical approaches to quotation in Hip-Hop recordings *Contemporary Music Review, 33*(2), s. 188 –209.