

## RAPÇİ DÜNYALARI: KOLEKTİF EYLEMİN YALNIZ İCRASI\*

Meryem SARIKÖSE\*\*

### Öz

*Bu çalışma Türkiye’de rap müziğin üretim sürecine odaklanmaktadır. Popüler müzik konumunu güncelleyen rap yalnızca icracının değil; aynı zamanda düzenleyicinin, yapımcının, dinleyicinin vb. üyelerin de ürünüdür. Dolayısıyla kaçınılmaz olarak bir sanat dünyası inşa edilir ve bu sanat dünyasını sürdürme taktikleri izlenir. Bu nedenle çalışmada rapin üretim sürecindeki sanat dünyaları açığa çıkartılmaya çalışılmış, popüler kültüre eklenmesiyle bu dünyadaki değişimlere odaklanılmıştır. Rapin ortaklaşa inşasını keşfetmek üzere üçü kadın, on ikisi erkek olmak üzere toplamda on beş rap icracısı, dağıtıcısı ve düzenleyicisi ile derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Araştırma neticesinde rape isyan, öfke, muhalflık, gerçeklik anlamları atfedildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu ortak anlamlandırmalar vasıtasıyla rap bir gençlik altkültürüne işaret etmiştir. Dolayısıyla rapçiler öncülüğünde; gündelik yaşam pratiklerinin, belirli nesnelere ve duyguların yeniden kurgulandığı ortaya çıkmıştır. Ancak rapin popüler kültüre eklenmesiyle birlikte; altkültürün muhalif tavrı yumuşamış, kültür içerisindeki cemaatleşmeler mikro cemaatlere bölünmüş, dinleyici-müziyen/ müziyen-müziyen gerilimleri giderek şiddetlenmiştir. Neticede rapçilerin tek başına sürdürüyor görüldüğü icra eylemi, perde arkasında bir dizi sosyal, kültürel, toplumsal süreçleri barındırdığı sonucuna ulaştırılmış; toplumsal yaşamın diğer aktör ve öğeleri rapin sanat dünyasında bütünüleştirici rol oynamıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Sanat Dünyaları, Sanat Alanları, Alt kültür, Gençlik, Rap Müzik.

## RAPPER WORLDS: SOLO PERFORMANCE OF COLLECTIVE ACTION

### Abstract

*This study focuses on the production process of rap music in Turkey. Updating the popular music position, rap is the product of not only the performer, but also the organizer, producer, listener, etc. Therefore, inevitably an art world is built and*

\* Bu çalışma Doç. Dr. Oğuzhan BİLGİN danışmanlığında, Meryem Sarıköse tarafından hazırlanan “Müzik Sosyolojisi Bağlamında Bir İfade ve Kültür Biçimi Olarak Rap Müzik” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* Doktora Öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sosyoloji Bölümü, meryemsarikosee@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6428-184X>.

Not: Bu araştırmanın yapılabilmesi için Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Etik Komisyonu’ndan 09.07.2021 tarih, 31983 sayı ile Etik Kurul izni alınmıştır.

*tactics are followed to maintain this world. Hence, in this study, the art worlds in the production process of rap were tried to be revealed and the changes in this world were focused on with its articulation to popular culture. In order to explore the collaborative structure of rap, in-depth interviews were conducted with a total of fifteen rap performers, distributors, and organizers, of whom three were women and twelve were men, as they were rap music's experiencers, listeners, and performers. As a result of the research, it was concluded that the meanings of rebellion, anger, opposition, and reality were attributed to rap. Through these common meanings, rap pointed to a youth subculture, and under the leadership of rappers, it emerged that daily life practices, certain objects, and emotions were fictionalized. However, with the articulation of rap into popular culture, the oppositional attitude of the subculture softened, the communities within the culture were divided into micro-communities, and the tensions between the listener and musician, musician and musician intensified. In conclusion, the performance act, which rappers seem to maintain alone, led to the outcome that there was a series of social, cultural, and societal processes behind the scenes; other actors and elements of social life played an integrating role in the art world of rap.*

**Keywords:** Art Worlds, Art Field, Subculture, Youth, Rap Music.

## Giriş

Bu çalışmanın konusu olan rap müzik temelde bir isyanın sesidir. Amerika'da yaşayan siyahiler, ırkçı söylem ve davranışlara maruz kalmış, ötekileştirilmelerine isyanlarını raple duyurmak istemişler böylece ilk tohumlar toplumsal bir isyan aracılığıyla ekilmiştir. Giderek yükselen seslerini tüm dünya duymuş ve ardından eşlik etmeye başlamıştır. Eşitsizliğin, ötekileştirilmenin, ırkçılığın karşısında rap bir direnç sembolüne dönüşmüştür. Almanya'ya göç eden Türkler de benzer sorunları yaşadıklarından, kısa sürede Almanya'da, Cartel grubunun kurulmasıyla Türkiye'de Türkçe rap icrasına başlanmıştır. Son on yıl öncesine kadar icracıların inisiyatifinde organize edilen rap partilerinde, sınırlı mekân ve sınırlı dinleyici kitlesine sahip rap; günümüzde popüler müzik kategorisine yerleşmiş, herkese/her yere/her zamana erişir hale gelmiştir. Popüler müzikler standartlaşmanın pençesinde, estetik ve toplumsal beklentilerden uzaklaşmış, toplumu gerçeklikten ve tarihinden koparan müziklerdir (Adorno, 2019: 89-90). Rap de bu yeni konumuna ait niteliklere bürünmüş; bilhassa anlatısı, anlatma biçimi, üretimi ve tüketimi ortaya çıktığı döneme kıyasla değişmiştir.

Toplumsal yaşam; değişimin, sosyal etkileşimlerin, iş bölümü ve dayanışmanın kaçınılmaz olduğu bir alandır. Sanatçı da bu duruma paralel olarak ne tek başına sanatının öznesi ne de bütünüyle toplumun yaratımıdır. Bilakis sanatçı, sanatını hem kendisinden hem de sosyal bir varlık olarak toplumdan, bu toplumun politik, kültürel, ekonomik vb. öğelerinden devraldıklarıyla aynı potada eriterek yaratır (Bourdieu, 2016: 242-244; Danko, 2017: 8). Bu nedenle müzik eserleri salt icracının anlam dünyasını açığa çıkarmaktan ziyade toplumun başka bir deyişle icrada rol alan bestecinin, söz yazarının, yapımcının, dinleyicinin; icradaki etkin rolünü, vazgeçilmezliğini ve bütüncüllüğünü ifşa eder. Böylelikle müzik kolektif bir

eylem olarak inşa edilip sürdürülerek, sanat dünyalarının oluşumuna vesile olur (Becker, 1974; Schtüz, 1951; Martin, 2006). Rapin de bahsi geçen toplumsal bir isyandan doğması ve altkültür olarak değerlendirilmesi kolektifliğini sergilemektedir. Bu düşünceden hareketle çalışmada on beş rap icracısıyla derinlemesine görüşmeler yürütülmüştür. İcracıdaki toplumsal itkilerin yanı sıra seslendireni, dağıtıcısı, üreticisi, düzenleyicisi vasıtasıyla rapin ortaklaşa inşası araştırılmıştır. Amaç doğrultusunda, araştırmaya dahil olmayı kabul eden görüşmecilerin söylemleri betimsel analiz yöntemiyle yorumlanmış, sanat dünyalarının bütüncül yapısını açığa çıkartmak hedeflenmiştir.

## **1. KİMLİĞİN SESİ VEYA SESİN KİMLİĞİ: KOLEKTİF EYLEM OLARAK MÜZİK**

Gençlik, modern öncesi ve sonrası dönemlerde farklı deneyimlere tekabül etmektedir. Modern öncesi dönemde çocuk ve yetişkinler bir arada yaşamakta, benzer gündelik pratikleri yerine getirmekteyken; modern dönemde çocukluktan yetişkinliğe geçiş süreci uzamış, gündelik yaşamda gençlik-yetişkinlik pratikleri birbirinden uzaklaşmıştır (Şahin, 2005). Aynı zamanda modern dönemde gençlik için kimliğin inşası tüketim merkezinde, sembolik anlamlar yüklü tarzlardan, boş zaman aktivitelerinden ve müzikten geçmekle birlikte; kimlikler farklılıklardan daha ziyade benzerlikler üzerinden edinilmektedir (Furlong & Cartmel, 2007: 81-84). Bahsi geçen benzerlik-farklılık vasıtasıyla gençlik-yetişkinlik arasında kesin sınırlar çizilmekte; ortak anlatılar, değerler, müzik ve tüketim biçimleri etrafında gençliği bir araya getiren benzerlikler, yetişkinlikten ayrışmaya da katkı sağlamaktadır (Gottlieb & Heinsohn Lienhard, 1973). Öyle ki gençliğin ortaklığının istikrarı Hebdige'ye göre (2004: 5), altkültürlerle sonuçlanmaktadır zira onda altkültür kavramı, egemen kültürün yadsınması yoluyla nesnelere ötekilerden farklı anlamlar yüklemeyi içermektedir. Alt kültür oluşumları, kendilerine özgü yaşam, giyim, müzik ve estetik tarzları inşa eder, bir başka deyişle varolan estetik anlayışı ters yüz ederler (Akay, Fırat, Kutlukan ve Göktürk, 1995: 123). Aksine Jenks (2007: 22) altkültürleri, egemen kültürün yadsınmasından ziyade uzantıları, bu kültüre eklenen öğeler olarak tanımlamakta, Bennett (1999) de bu fikre pararel olarak kavramın sabitsizliğinden söz etmektedir. Alt kültürler tüketime iten merkeziz yapılarıdır, dahası isyan ettikleri şeylere tüketim aracılığıyla hizmet etmekte; bir nevi isyanlarını bağlamından koparıp sahteleştirerek isyan pazarlarının kurulmasına vesile olmaktadır (Heath & Potter, 2012: 74). Müzik ise bu kurulumun başat ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü değişen altkültürlerin, değişiminin habercisi ve sözcüsü müziktir. Bununla birlikte asıl *sözcü* rolüyle işaret edilen müzisyenler, görüldüğü üzere bir kültürün, toplumun öznesi ve taşıyıcısıdır. Dolayısıyla eserleri yalnızca kendilerinin değil; toplumun, kültürün, eserde payı olan üyelerin ortak çıktılarıdır. Bir müzik altkültürünün oluşumunda da görünürde müzisyenler kültür yaratıcısı olarak değerlendirilirken, bu kültürün yaratımında dinleyicilerin, dağıtıcıların, düzenleyicilerin vb. üyelerin payı

perde arkasına itilmektedir. Oysaki sosyoloji geleneğinin temel kavramları arasında işbölümü ve toplumsal dayanışma yer almaktadır. Durkheim (2014: 83) geleneksel toplumlardaki iş bölümünün, modern toplumlarda farklı yollar takip edilerek sürdürüldüğünü başka bir deyişle her halükarda toplumlarda iş bölümünün kaçınılmaz olduğunu; bu iş bölümlerinin de toplumsal dayanışma duygusunu pekiştirme işlevi gördüğünü belirtmektedir. Bu doğrultuda müzik hatta müzik altkültürleri söz konusu toplumsal iş bölümü ve beraberinde getirdiği dayanışma duygusu kaçınılmazdır. Ancak sıklıkla müzisyen dışındakilerin payı göz ardı edilir.

Becker ise bu payı ifşa edercesine *sanat dünyaları* olarak kavramsallaştırmakta, kavramı sanat eserlerinin oluşumuna hizmet edenlerin ortaklığı, iş bölümleri olarak tanımlamaktadır (Becker, 2008: 13). Herhangi bir sanat eseri üretilirken, daha önceden yürütülmüş geleneksel, üretimi kolaylaştırıcı, tehlikesiz, tanıdık yollar izlenir. Bu yollar için Becker zorunlu ve geleneksel adımlar tanımlamaktadır. Bu adımlardan ilki eserin üretilen alanı hakkında bilgi, ikincisi bilgiler ışığında oluşturulmuş fikir/tasarım, üretim için gereken malzemeler, aktörler -para, kelimeler, ekipmanlar, çalışanlar vb.- bir diğeri eserin dağıtımı, tanıtımı ve sonucusu kahve getirme, sahne hazırlıkları, kayıtları düzenleme gibi destekleyici nesnelere, özneler ve eylemlerdir (Maanen, 2009: 35). Sanat dünyaları içindeki aktörler tüm bu geleneksel adımların yürütülmesinde iş birliği kurmakta (Becker, 2008: 15) böylelikle hem üretim hızlandırılmakta hem de izleyici/dinleyici kitlesinin yorumları izlenen güvenli yollar sayesinde öngörülebilir kılınmaktadır.

Üretime katkı sunan aktörlerin ve destek personellerinin, yeni bir sosyal dünya olarak inşa ettiği sanat dünyalarında sanatçı, sanatçı olmayanlardan kesin çizgilerle ayrışır (Fuente, 2007). Zira destek personellerine göre sanatçıya özel yetenekler, özel hassasiyetler bahsedilmiştir. Özel yetenekleri dışındaki zekâsı, çalışkanlığı gibi esere hizmet etmeyen kişisel meziyetler “sanatsal” kabul edilmediğinden, daha az değerli görülmektedir (Becker, 1974). Sanatçının sanatsallığına ek olarak eserin sanatsal olup olmadığı sorgusunu açan Becker’a göre (1976), sorgunun kararı dışarıdakilere/haricilere değil, sanat dünyalarına aittir. Sanat dünyalarına dahil olan üyelerin fikir birliği elzemdir, sanatsal/sanatsal olmayan ancak bu fikir birliğiyle karara vardırılabılır.

Becker, caz müzisyenleri dışındaki icracıları “*dans müzisyenleri*” olarak etiketlemekte; caz müzisyenleri ve dans müzisyenlerinin sanat dünyalarını birbirinden ayıştırmaktadır. Dans müzisyenleri ekonomik kaygılar göttüğünden popüler müzikleri icra etmektedir. Dahası müzisyen olmayanların beklentisine göre bir rota çizmekte ve neticede hem diğer müzisyenlerin saygısını hem de kendisine karşı saygısını yitirmektedir (Becker, 2019: 112-115). Şayet bu rotadan ayrılıp, kendi müzik anlayışını ortaya koyarsa, “başarısız” “yeteneksiz” olarak etiketlenecektir. Bu nedenle Becker (1951) müzisyen ve dinleyici arasında görünmez, devamlı bir gerginliğin var olduğunu; müzisyenlerin yine bu nedene bağlı olarak müzisyen olmayanları “kazmalar” olarak nitelendirdiğini belirtmektedir.

Kazmalar, müzisyenlerin aksine müzik hakkında bilgisiz, yetersiz, ilgisiz ve yeteneksizdirler. Bu özelliklere binaen müzisyenler, kazmalarla aralarına gerek konserlerde yüksek platformlar aracılığıyla gerekse gündelik yaşamlarında sınırlar çekmekte, kendi müzisyen konumlarını korumaya çalışmaktadırlar. Süregiden görünmez dinleyici-müzisyen çatışması ise çoğu zaman bir altkültürün doğumuyla neticelenmektedir.

Becker'ın sanat dünyaları, Bourdieu'de *sanat alanları* kavramıyla izah edilmekte olup (Bottero & Crossley, 2011; Fuentene, 2007), bu iki düşünüş sanatsal üretimin kolektifliğini farklı açılardan ele almaktadır. Alan ile oyunun sürdürüldüğü yeri tanımlayan Bourdieu (2016: 137), sanat alanları ile sanata dair eylemlerin motivasyonuna odaklanmaktadır. O Becker'ın sosyal etkileşim temelli ve fail kuruculu sanat alanlarına, kültürel-ekonomik sermayeyi eklemeyerek sanatın kolektifliğine yapıyı da dahil etmektedir. Zira sanatta üretim, tüketim ve anlam, kişisel deneyimlerin yanı sıra kültürel-ekonomik sermayeden bağımsız düşünülemez (Bourdieu, 1993: 216). Bu nedenle sanatın üreticisi, sanatçı-toplum ikiliğinin yanı sıra alanla habituslarla da ilintilidir (Bourdieu, 2016: 244). Aynı zamanda müzik özelinde mercek altına alındığında, tıpkı sanatçı gibi dinleyicinin de anlamlandırma süreci habitusuyla, bir başka deyişle kültürel perspektiflerin istikametinde üretim ve üretim ilişkileriyle ilişkilenebilir (Güven, 2017). Neticede müzik, gerek dinleyicisi gerek sanatçısı ile ardında bir dizi toplumsal serüven barındırmakta; icrada payı olan kurum ve üyelerin işbirliğine, başka bir deyişle toplumsallığına dayanmaktadır (Faulkner, 1973b).

## 2. TÜRKİYE'DE RAP

Ritmik şiir, ritim ve şehir açılımlarına sahip rapin temeli, 1970'lerin başında New York Bronx'ta siyahi işçi ve orta sınıfın bir arada yaşadığı gecekondularda, kentsel-toplumsal ötekileştirilmeye dayanmaktadır (Price, 2006: 4-10). Ötekileştirilmeye isyanlarını raple duyuran siyahilerin seslerinin ardından rap, popüler müziğe eklenmiş bilhassa beyazların da katılımıyla isyan kültürü yerini tüketime, ırkçı söylemlerin yeniden üretimine bırakmıştır (Vito, 2019: 16-17). Altın Çağ olarak adlandırılan bu yeni dönem rapin, pop müziğe yanaştığı, sokak/getto mekanlarının ötesine geçtiği fakat en önemlisi bir kültürün, ötekileştirilmenin sesinden ziyade ticari kaygıların ön plana çıkışının başlangıcı olmuştur (Watkins, 2005: 52).

Türkçe rap de rapin kökenine sadık kalarak ötekileştirilmenin sonucunda açığa çıkmış, Almanya'da dışlanan Türk gençlerinin imdadına yetişmiştir. Savaş ve işçi göçlerinin ardından kimlik bunalımı, yalnızlık, ötekileştirme sebeplerinden ötürü sokak kavgalarına, çeteleşmeye yönelen gençlerin öfkesi hip hop kültürü, bilhassa kültürün kamusal yüzü olan rap ile kontrol altına alınmıştır (Nakiboğlu, 2020: 140; Güney, 2015: 114). Türkiye'ye ise Cartel grubu ile gelen Türkçe rap anavatanına kavuşmuş, Cartel'in tohumlarını attığı kültür çok kısa sürede yeşermiştir. Öyle ki Islamic Force, Grup Vitamin, ModeXL, Jöntürk gibi grupların yanı sıra Ceza, Sagopa Kajmer, Dr. Fuchs mahlaslı bireysel icracılar her ne kadar sınırlı bir kitleye

hitap etseler de rap icrasını başlatmış, sürdürmüşlerdir. İcracılar bu dönemde rapin tanıtılmasında öncü rolünü üstlenmişler, partiler düzenleyerek rap'i duyurmaya çalışmışlardır. Bu durumun bir çıktısı olarak Türkçe rap, mekanla ilişkisine göre dekore edilmiş; Eskişehir, İzmir, Ankara, İstanbul gibi kentlerin, kente özgü rap ekolleri açığa çıkmıştır. Daha da ileri giderek 2010'da Türkiye'ye özgü bir tür olarak rap, arabeskle buluşturularak arabesk rap inşa edilmiştir. Bu dönem sosyal medyanın, dijital dönüşümlerin, müzik platformlarının gündelik yaşamda giderek daha fazla yer kaplamasından ötürü rap ve arabesk rap git gide daha çok dinleyiciyle buluşmuştur. 2015'te ise bu buluşma Ezhel, Ben Fero mahlaslı rapçilerle birlikte zirveye ulaşmış; rap herkesin aşına olduğu popüler müzik kategorisine yerleşmiş, her yere ve her zamana sızmayı başarmıştır.

### 3. YÖNTEM

Bu çalışmada, rap müziğinin popüler müzik kategorisindeki konumu, üretim süreci baz alınarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle üretimde etkin rol aldıkları düşüncesinden hareketle üçü kadın, on ikisi erkek olmak üzere on beş rap icracısı, beatmakeri, yapımcısı, ses düzenleyicisi ile derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiştir. İcracının etkin rolünde, özne olarak tek başına var olmaktan ziyade belirli sosyal ilişkiler, kültür ve toplum ağının parçası olduğu gerçeği göz önünde bulundurulmuş; rapin ortaklaşa inşasını açıklayabilme hedefi doğrultusunda altkültür sorgusu sanat dünyaları ve sanat alanları kavramlarıyla sürdürülmüştür. Nitel araştırmalar da bahsi geçen etkileşimlere, kültürel süreçlere, değer ve anlama odaklandığından (Neuman, 2016: 233) çalışma, nitel araştırma olarak tasarlanmış; yorumlayıcı paradigma aracılığıyla öznel deneyimlerin keşfini açığa çıkartmak amaçlanmıştır. Bu bağlamda rap müziğinin üretim sürecinde yer alan katılımcılar seçilmiş, farklı görevleri yerine getirmeleri unsuru esas alınmıştır. Gerçekleştirilen görüşmelerde kartopu örneklem yöntemiyle katılımcılara ulaşılmış, yarı yapılandırılmış sorularla sınırlandırılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği esnek cevaplara ulaşabilmeye, araştırmanın bağlamından uzaklaşmama; bir taraftan da yüz yüze ve e-mülakat tekniğine imkân sağlamaktadır (Böke, 2014: 291). Bu nedenle görüşmeler yüz yüze ve e-mülakat tekniği bir arada kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler betimsel analiz tekniği ile yorumlanmıştır. Betimsel analiz çerçeve oluşturma, oluşturulan çerçeveye göre verileri işleme, bulguların tanımlanması ve yorumlanması aşamalarını gerektirdiğinden (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 240); çalışmada rap'i anlamlandırma, gündelik yaşamda rapçi olmak ve rapin popüler müzik konumunda değişen sanat dünyası temaları oluşturulmuş, veriler belirlenen temalar ışığında işlenmiştir.

### 3.1. Etik Konular

Bu araştırmanın yürütülebilmesi için Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Etik Komisyonu'ndan 09.07.2021 tarih ve 31983 sayı ile Etik Kurul izni alınmıştır.

## 4. BULGULAR

### 4.1. Demografik Bilgiler

Araştırmaya katılan katılımcılara ait meslek, yaş, şehir ve cinsiyet bilgileri Tablo-1'de sunulmuştur:

**Tablo-1: Katılımcıların Demografik Bilgileri**

Katılımcı	Meslek	Yaş	Şehir	Cinsiyet
K1	Öğrenci/Rapper	23	İstanbul	Erkek
K2	Prodüktör/Rapper	26	Ankara	Erkek
K3	Öğrenci/Rapper	21	İstanbul	Erkek
K4	Öğrenci/Rapper	20	Sakarya	Erkek
K5	Beatmaker/Rapper/Öğretmen	26	Ankara	Kadın
K6	Mastering Engineer	26	İstanbul	Erkek
K7	MC	33	İstanbul	Erkek
K8	MC	28	İstanbul	Kadın
K9	MC	34	İstanbul	Erkek
K10	İşletmeci/Rapper	26	Eskişehir	Erkek
K11	Rapper	20	Ankara	Erkek
K12	Öğrenci/MC	23	İstanbul	Kadın
K13	Mastering Engineer	24	İstanbul	Erkek
K14	Beatmaker	24	İstanbul	Erkek
K15	Beatmaker	27	İstanbul	Erkek

**K5** ve **K10** haricindeki tüm katılımcılar, müziği bir meslek olarak icra etmektedir. Öğrenci katılımcılar ise süregelen eğitim hayatlarının yanı sıra müzikle ilgilenmektedir. Yaş aralığı 20-33 olan katılımcılar, görüldüğü üzere başta İstanbul olmak üzere kentlerde icra faaliyetlerini sürdürmektedir. Bu icracıların on ikisi erkek, yalnızca üçü kadındır. **K1**, **K2**, **K3**, **K4**, **K10** ve **K1** rapper<sup>1</sup> ; **K7**, **K8**, **K9**, **K12** ise kendilerini MC<sup>2</sup> olarak tanımlamaktadır. **K5**, **K14**, **K15** beatmaker kısacası rap parçalarının altyapısını oluşturanlar, **K6** ve **K13** ise mastering engineer yani bu parçaları, sesleri düzenleyenlerdir. **K2** prodüktör, üretim aşamasının ardından eserlerin dağıtım ve pazarlama görevini üstlenen kişidir. Son olarak görüldüğü üzere, **K2** ve **K5** aynı zamanda

<sup>1</sup> Rap parçalarını seslendiren, hip hop kültürünün yalnızca müziğiyle ilgilenen kişi.

<sup>2</sup> Parçaları seslendirmesinin yanı sıra hip hop kültürünün diğer öğeleri -graffiti, breakdance, dj- ile de ilgilenen kişi.

sanat dünyasında çoklu görevlere sahiptir: **K2** hem prodüktör hem rapper, **K5** ise beatmaker ve rapperdır.

#### 4.2. Rapi Anlamlandırma

Rap sokağın politik sesi, çoğunlukla reddediş içeren isyan ve bu isyanın ifade biçimi olarak tanımlanmaktadır (Greene, 2008: 94). Katılımcılar bu tanımlamaları onaylamalarına ilaveten, aşağıdaki ortak anlamlandırmalara sahiptir:

“**İsyan**, kesinlikle isyan demek. Bize rahatsız olunan durumlardan, şikayetlerden söz etmek nedense ayıp olarak öğretildi. Bu yüzden rap hiç de alışık olmadığımız bir şeyi yapıyor aslında; bizim sorunlarımızı, rahatsızlıklarımızı, **nefretimizi, öfkemizi** dile getiriyor. Bu zamana kadar sessizliğimize isyan edememiştik, raple edebiliyoruz. **Kendimizi ifade edebilmek** için en estetik yol diyebilirim” (**K11**).

“**Gerçekliğin** ifadesi anlamına geliyor benim için. Zenginlerin, elitlerin sesi değil. Benim, bizim sesimiz yani sokağın, altta kalanların, sesi daha önce susturulmuşların, duyulmayanların sesi. Sokağın derdinin müziğe taşınmasını sağladı rap, sadece bu özelliğine bakarak bile ona değer biçebiliriz ya. Bizim anlattıklarımıza kulağını tıkamıştı herkes, görmüyorlardı, duymuyorlardı. Rap bizim varlığımızı, sorunlarımızı herkese gösterdi. Böylece **kendimizi ifade etmek için oldukça öfkeli, isyankâr** alanımızda görünür, duyulur olmaya başladık” (**K12**).

**K11** ve **K12** için rap nefret, öfke, isyan, gerçeklik anlamlarına tekabül etmekte; icralarını bahsi geçen duyguları pekiştirdiği gerekçesiyle sürdürmektedirler. Müzik görüldüğü üzere duygular ve ruhla ilişkilendirilirken, bir yandan da kişinin konumunda belirleyici rol oynamaktadır. İçten, duyguların eşliğiyle açığa çıkan müzik kıymetli ve toplumsal statüsü yüksek kişilere özgü; aksine müziğe sessiz kalmak, üretim sürecine duyguları eklememek de barbar ve ruhsuzlara özgüdür (Bourdieu, 2016: 186). Bu nedenle katılımcılar rapin ortak anlamlandırmasında olumsuz duygulara başvurmuşsa da rape olumlu duygular biçerek, *kendini ifade etme* aracı olarak değerlendirmiştir. Caldwell (2008) rapçilerin olumsuz duygularla sürdürülen ifade biçimini, dinleyicisiyle ortak paydada buluşma arzusuyla açıklamaktadır. Böylelikle dinleyicisinin kendi kendini onaylama, destekleme, duygularını ifade etme ihtiyacını gidermektedir. Zira müzisyenler -müzisyen olmayanların aksine- hangi melodinin hangi duyguya karşılık geleceğini bilerek, önceden öngörerek bir başka deyişle dinleyicisinin duygusal beklentisine göre eserlerini üretmektedir (Becker, 2003: 251).

Öte yandan **K11**'in *bizim sorunlarımız*, **K12**'nin *bizim sesimiz* tanımlaması, “biz” ve “ötekiler” arasında keskin sınırlar çizildiğine işaret etmektedir. Rap sanat dünyasında biz-ötekiler, zenginler-fakirler, iyiler-kötüler, ahlaklılar-ahlaksızlar gibi sınırlandırılmış ikiliklere sık sık başvurulmaktadır. Müzisyenler ise daima bu karşıt ikiliklerin, yine



dinleyicinin olmasını istediği tarafında durma zorunluluğundan ötürü dinleyicisiyle arasına görünmez duvarlar örer (Becker, 1951). Görünmezliğin sebebi müzisyen olmayanla ortaklığını sürdürme gerekliliğinden ve bu gerekliliğe duyduğu tiksintiden kaynaklanmaktadır. Nitekim **K8** rapin ortaklığını, yalnızlıktan kaçış olarak yorumlamaktadır:

“Yaşadığım duyguyu, sorunları yaşarken **yalnız olmadığımı hissediyorum**. Bazen de benden daha kötü durumda olan insanlar var ve daha kötü durumda da olabildim diyorsun. Ama bu birlikte olmak, yalnız olmama duygusu çok daha hâkim. Bir şeyler için çabalarsan ulaşabilirsin, yalnız değilsin mesajı veriyor. **Düzeni değiştirebilirsin**, değiştiremesen bile adım atmış olabilirsiniz. Bu yüzden rap insanı sürekli **güdüleyebilen bir alan**” (**K8**).

Yalnızlıktan kaçma maksadıyla başvuru sanal/fiziksel olmayan ortamlar kişiyi daha çok yalnızlaştırmasına karşın (Calap ve Çebi, 2020), müzisyenlerini diğer müzisyenlerle ortak fikirlerde buluşturabilen rap söz konusu olduğunda yalnızlık yükünden kurtarmakta, ortaklığı güçlendirmektedir. Aynı zamanda *düzeni değiştirebilirsin* ve *güdüleyen bir alan* söylemi, rapin müzik yapma etkinliğinin ötesine geçerek; müzisyenler aracılığıyla eyleme, belirli düşünce kalıplarına yönelttiğini işaret etmektedir. **K2** de benzer bir görüştedir:

“Ruhen etkiliyor beni. Müzik bir kere çok matematiksel bir şey. Müziğin içerisindeki matematik, bpm<sup>3</sup> diyebiliriz. Asla janra<sup>4</sup> faşizmi yapmıyorum, arabesk dinleyen ve seven birisiyim. Ama arabesk dinlediğim dönemlerde beynimin çalışma hızı yavaşlıyor, rahatlamak için yavaşlamak için arabesk dinlerim. Rap dinlemediğim dönemlerde düşünme hızım gerçekten düşüyor, bunun sanırım üretken olmayla da alakası var. Ben mesela bir söz yazarken bunu bir beyin jimnastiği olarak görüyorum çünkü aklına kafiyeye gelmeli, o kafiyeler belirli bir ritme ve ölçüye uymalı, beatin moduyla paralel gitmeli. O yüzden bunun benim beynimi, düşüncelerimi geliştirdiğini düşünüyorum” (**K2**).

**K2**'nin müziğin *matematikselliğine* dair anlatısından yola çıkarak, Weber'in müziğin rasyonelleştiği düşünüşünün günümüz Türkçe rapinde geçerliliğini koruduğu söylenebilir. Weber modern müziklerde enstrümanların, müzikal performansların ve müzik yazımının standartlaştığından ötürü rasyonelleştiğini fakat bu rasyonelliğin müzik alanları içerisindeki özgürlükleri, farklılıkları sınırlandırdığını belirtmektedir (Turley, 2001; Darmon, 2015). **K8** ve **K2**'nin görüşlerinden hareketle rapin ritim, ölçü gibi nosyonlarla icrası rasyonelleştigiğine işaret etmiş; bu rasyonelliğin özgürlüğe ket vurduğu fikrinin aksine icracıyı düşünmeye, yaratıcı süreçlere, eyleme sevk ettiğini ifade etmişlerdir. Neticede rap kendi sanat dünyasında hem nefret, öfke gibi, yalnızlıktan kaçış gibi duygularla hem

<sup>3</sup> Kavram, bir dakika içerisindeki vuruş sayısını ifade etmekte olup, tempo olarak nitelendirilmektedir.

<sup>4</sup> Janr veyahut genre olarak da yazılabilen kavram; tür, çeşitlilik anlamına gelmektedir.

de akılcılık, düşünce ve karşı çıkılan fikre/ duyguya/ haksızlığa karşı eyleme geçiş olarak anlamlandırılmıştır.

### 4.3. Gündelik Yaşamda “Rapçi” Olmak ya da Olmamak

Modern toplumların gündelik yaşamında müzik olmazsa olmazdır. Alışveriş merkezleri, spor salonları, restoranlar vb. mekân, müzik üzerinden algılanır ve yorumlanır. Ayrıca müzik gündelik yaşamda kişilerin bedensel ve duygusal davranış biçimlerini, zamana dair deneyimlerini, tüketim tercihlerini biçimlendirme gücüne sahiptir (DeNora, 2000: 17). Bu bağlamda katılımcılara rapin gündelik yaşamlarındaki rolü sorulmuş, şu yanıtlar alınmıştır:

“Rap müzik, hip hopın altında bir dal aslında, hip hop da bir altkültür. Hip hop altkültürünün graffiti gibi yine aykırı takılan ve bu aykırılığını dünyaya karşı başkaldırısını yazılarla duvara sanatsal yazılarla yazarak anlatanlar var. MC dediğimiz mikrofon kontrol yani rap yapan kişiler, beatmaker<sup>5</sup> dediğimiz müziklerimizi yapanlar var. Bu yüzden de bu bir yaşam biçimi çünkü yaşama dair her şeyimiz var, tabi giyimiyle de beraber. Önceden giyim, diğerlerinden daha da farklı olarak görülürdü de artık herkes benzer giyindiği için, bizim kıyafetlerimiz moda haline geldiği ve globalleştiği için çok da farklı görünmüyor. Konuşma tarzı da çok farklı çünkü rap biraz daha hızlı düşünüp hızlı konuşmayı gerektiriyor. (...) hızlı mı konuşuyorsun falan da şu an oturdu tabii ki. Çünkü çok büyük bir kesim rap dinliyor ama azınlıkken herkes dalga geçirdi. Bol giyinirsin, babanın pantolonunu mu giydin, hızlı konuşursun ne dediğin anlaşılıyor derler. Ama şimdi bütün kültür yayıldı dünyaya, insanlar öyle olmaya çalışıyor, öyle olanla dalga geçmiyor” (K7).

“Hem mental olarak hem de maddi olarak bir dil inşa ediyor rap öncelikle. Mental olarak şöyle, birisi bir beat açtığı zaman ikincisi de aynı frekansta oluyorsunuz. Bu yüzden en iyi featler<sup>6</sup> iki rapçinin bir stüdyoya kapandığı zaman ortaya çıkıyor, işte bu eski birlikte yapılmış parçalar ortak bir dilin sonucuydu. Şu an eskisi kadar güzel featler bulamamızın sebebi stüdyoya kapanmadan internet ortamında dosya göndererek şarkı yapmalarındır. İkincisi maddi olarak bir kültürün içerisine giriyorsun, her kültürün kendi dili oluyor, sen de o dile kendin artı bir şeyler ekleyebiliyorsun. Ve ne oluyor, ortaya yeni bir sentez çıkıyor, yeni terimler türüyor. Onun dışında rap olmasa da böyle giyinirdim. Daha resmi kıyafet de giyiniyorum ama gündelik hayatımda daha rahat şeyler giyiyorum. 2010’lu yıllarda çok bol giyiniyordum ve herkes, bu ne düzgün şeyler giyin diyordu. Şu an günümüzde herkes oversize giyiyor, bu moda” (K9).

**K7** rapin gündelik yaşama etkisinden hemen önce rapin, bir sanat dünyası yaratımındaki ortaklaşa inşasını altkültür nitelikleriyle izah etmektedir. **Writerların**<sup>7</sup> sokak duvarlarına yazıp çizerek sanatını icra etmesi, **MC’lerin** seslendirmesi, **beatmakerların** bu parçalara altyapı hazırlaması rapin

<sup>5</sup> Rap parçalarının bestecisi, altyapıları bir başka deyişle beatleri yapan kişi.

<sup>6</sup> Düet, bir parçayı birlikte seslendirmek.

<sup>7</sup> Hip hop kültürünün bir elementi olan graffiti sanatını icra eden kişi.

sanat dünyasını açığa çıkarmakta; yeni rap parçaları üyelerin üzerine düşen görevleri geleneksel yöntemlerle yerine getirmesiyle oluşturulmaktadır. Bir başka yönden rapin altkültür konumu, beraberinde var olan gündelik yaşam pratiklerinin dönüşümünü getirmektedir. **K7** ve **K9**'un ifadelerinde görüldüğü üzere bu dönüşümler beraberce yaratılan dilde, duygu ortaklığında ve giyim tercihlerinde açığa çıkmaktadır. Rapçiler daha bol kıyafetler tercih ederek, rapçi-rapçi olmayan ayrımını somutlaştırmak istemektedir. Ancak günümüzde bol kıyafetlerin moda haline gelmesi ayrımı bulanıklaştırmış, rapçilerin dinleyicisiyle arasında yeni mesafeler eklemesine neden olmuştur. Zira müzisyenler, gündelik yaşamın sıradan pratiklerinden uzaklaşmalı; kazmalardan farklılığını gözler önüne sermeli böylelikle müzisyen konumunu hak ettiğini kanıtlamalıdır (Becker, 1951). Bu somut kanıtlar düşünme, hissetme ve davranışlarla desteklenmeli, velhasıl müzisyenin “eşsizliği/kutsallığı” herkes tarafından benimsenmelidir. Rapçiler bu nedenle eşsizliklerini kanıtlayan yeni taktiklere başvurmuş; sanat alanının dışında kalanlara biricikliklerini bol kıyafetlerindeki markaları, zenginlikleri, yetenekleri aracılığıyla göstermeye çalışmışlardır.

“Hip hopın müziği olduğu için ister istemez bir yaşam biçimi sunuyor bize. Ama bu da kültürden kimin ne aldığına, nasıl anladığına göre değişiyor. Eskiden de markalar önemliydi ama herkes bol giymeye başlayınca daha da mı tarzımızı göstermek istedik bilmiyorum sebebini, daha da önemli oldu. Özel şeyleri giymeyi, kullanmayı, bunları da göstermeyi seviyorum. Bir kere konserlerde, kliplerde nasıl ki diğer janraların sanatçılarının bir tarzı var bizim de olmalıydı, oldu da. Gösterişse gösteriş, bir tek bizde yok bu dediğim gibi. Lüks arabalara, lüks evlere sahip olabiliriz de olamayabiliriz de ama kliplerimizde kullanabiliriz, gösterebiliriz. Yeteneğimizle geldik buralara, durduk yerde olmadı hiçbir şey. Sesimiz var, kalemimiz var, emeğimiz var” (**K12**).

**K12**'ye göre rapçi, müzikal yeteneklerinin yanı sıra giyim ve gösterişli yaşam biçimini sunmalı; tıpkı diğer müzik türlerinin sanatçıları gibi sanat alanları oluşturmalıdır. Ancak bu alanlara destek personelleri, dinleyiciler dahil değildir; bizzat müzisyenin kendisi diğerlerinden farkını somutlaştırmaktadır. Müzisyen, geleneksel davranış/düşünce/giyim örüntülerinden uzaklaşmayı gerekli ve kaçınılmaz görmektedir (Becker, 1951). Öyle ki **K12**'nin *özel şeyleri giymeyi, kullanmayı, bunları da göstermeyi seviyorum* söylemi, geleneksel örüntülerin dışına atılmış bir adım olarak değerlendirilmiş, müzisyen gündelik yaşamını müzisyen olmayanlardan farklarıyla inşa etmiştir. Öyle ki rap dünyasının destek personelleri müzisyenlerle ortak bir dili, ortak giyim tarzı ve hatta ortak duyguları paylaştıklarını belirtmelerine karşın; rapçilerin daima tüm bu unsurların bir adım ötesine geçme eğilimi taşıdığını ifade etmişlerdir.

“Eskiden daha belirgin olsa da ortada bir tarz var, işte bol kıyafetler, ayakkabılar, dövme falan. Modaya dönüşünce fark kalmadı. Fark nedir, dilimizdir, hislerimizdir. Diğerleri ben konuşurken anlayamayabiliyor, bir

parçadan ne anladığını da anlayamayabiliyor. Hepsisi bize özel. Ama artık rapçi bunlarla yetinmiyor, dövmelelerini yüzüne yaptırıyor, saçlarını pembe, mavi gibi garip, dikkat çeken renklere boyatıyor. İnsanlar artık imajına bakıyor çünkü. Ne kadar farklı görünüyorsan o kadar marjinal bir rapçisin” (K6).

“(…) dinleyicinin bile yaşamını etkiliyor rap, anlattıklarıyla, hissettirdikleriyle, giyimiyle, bizi zaten etkiliyor. Rapçileri bizden de çok etkiliyor. Sanki yedikleri içtikleri bile farklı anlamın mı? Bilerek yapıyor tabi işin ucunda birlikte yapsak da görünen yüz hep onlarınki, dikkat çekmek zorundalar. Ama bazen üzücü oluyor, çok ünlü bir mastering engineer olmadığını sürece adın bile geçmiyordu. Bir youtube videosunun altında adın dahi olmayabiliyordu, garip çünkü parçanın son halini ben yapmışım, onla paylaşan benim ama adım yok. Olanlar da bunlarla çalıştım ona göre der gibi yazılıyordu. Şimdi işler değişti, bizim de adıma yer veriliyor, değerimiz geç de olsa anlaşıldı herhalde” (K13).

“(…) herkes eşofman giyiyor ya artık. Tek fark rapçilerin daha pahalı, yüksek markalardan giymesi tabi yani aslında aynı şeyi giyiyoruz da amblemi değişiyor” (K15).

Her iki katılımcı da rap dünyasında mastering engineer pozisyonunda bulunan destek personelidir. Rapçilerle ortak bir kültürü paylaştıklarını ancak rapçilerin *bunla yetinmediğini* çünkü *dikkat çekmek zorunda* olduklarını belirtmişlerdir. Müzisyenlik mesleğinde performans ve dış görünüm unsurları, bütünlük ağların vazgeçilmez parçası haline gelmiştir (Hennion, 2001). Türkiye’de müzisyen olma deneyimini araştıran Uğur Zeynep Güven (2020) de çalışmasında benzer bir sonuca ulaşmıştır: Müzisyen duyulmak, tanınmak adına sanatından fazlasını sunmak, benliğini gösterişe dökmek zorunda kalmaktadır. K6 ve K13’ün anlatılarından hareketle rapçilerin de tanınma, duyulma arzusu güttüğü sonucuna ulaşılmış, aynı zamanda bu arzu destek personellerinden ve müzisyen olmayanlardan farklılığı sergileme işlevini yerine getirmiştir. Geçmişte kıyafet ve dil rapçilerin farklılığını sergilemeye yetmiş ancak günümüzde bu öğelerin popüler kültüre eklenmesi sergide yetersiz kalmış, yeni taktiklere başvurmaya başlamışlardır: Saçlarının rengi-biçimi, imajları, dövmeleleri, diğerlerinin ulaşamayacağı pahalı eşofmanları ile yeni marjinal sınırlar çizmişler ve dinleyicilerden olduğu kadar, destek personellerinden de ayrılmaya çalışmışlardır. Destek personelleri bu isteği, rapçiler sanatlarının kamusal yüzü olduğundan ötürü doğal karşılanmaktadır. Bir taraftan da K13’ün *parçanın son halini ben yapmışım, onla paylaşan benim ama adım yok* söylemi rapin sanat dünyasının rapçiyi takdir ederken, destek personellerini göz ardı ettiği sonucuna götürmektedir. Adının günümüzde anılmaya başlaması ise K13 için emeğine takdir olarak yorumlandığından, destek personelleri de en az müzisyenler kadar tanınma, duyulma arzusu içindedir.

#### 4.4. Rapin Değişen Sanat Dünyası: Popülerlik

Popüler müzik tanımları geçmişten günümüze, halka satılmak için başkaları tarafından üretilen, kitle medyasını pazar alanı olarak kullanan veya

kamusal mekanlarda, zaman fark etmeksizin çalınan müzik (Erol, 2017: 86-92) olarak tanımlanmaktayken; çoğunlukla sanat müziği ve halk müziğinden farkları gözetilerek anlamı inşa edilir. Bu bağlamda rapin popüler müzik konumunda her iki tanımlamayı da içerdiği, bu geleneksel müzik ayrımlarında geçişkenliğe sahip olduğu görülür: Rap, günümüzde bir kuşağın aitliğine indirgenmemesine karşın, çoğunlukla genç kuşağın kendisi tarafından ve yine kendisi için üretilen bir müzik türü olarak değerlendirilmiş fakat aynı zamanda da müzik endüstrisine eklenerek her yere, her zamana yayılmıştır. Bu durumun doğal bir çıktısı olarak da rapin sanat dünyası değişime uğramıştır. **K2** değişimi şu şekilde açıklamaktadır:

“Popülerleştiğinden beri rap dinleyicileri, bir senelik bir dinlemenin ardından rap yapma kararı alıyor. Hiç pop dinleyicisinde böyle bir şey oldu mu ya da rock dinleyicisinde oluyor mu? Diğer janralarda dinleyici, dinleyici tarafta kalmayı tercih ediyor. Ama rap dinleyicisi birkaç senenin sonunda şunu diyor: E bu çocuk yaptıysa ben de yaparım. Çünkü rapin insana verdiği motivasyon, ilham çok fazla, inanılmaz bir gaz veriyor ve bunu ben de yaparım dedirtiyor yani. Zehir gibi bir şey bu. Sonra hemen gidiyor internetten stüdyo paketi alıyor, o paketle şarkılar yapmaya başlıyor. Bunun içinde iyi işler yapanlar da oluyor, kötü olup duymadıklarımız da. Ama bunu çok fazla kişi yapıyor. Her yıl on binlerce insan rapçi oluyor. Ve haliyle rap değişiyor, doğası gereği değişmek zorunda yani” (**K2**).

**K2** rap dinleme etkinliğinin bir süre sonra icra etme isteğine dönüştüğünü, dinleyici olmanın yetmediğini vurgulamaktadır. Popüler müzikler dinleme ve üretmedeki erişim kolaylıkları, icrasının ekonomik oluşu, diğer müzik türlerine kıyasla gündelik tüketimlerinin fazla olması gibi nedenlerle üretim sürecine girerken; bir taraftan da ekonomik ve kültürel getirileri ile gündeme gelirler (Brown, O'Connor & Cohen, 2000). Rapin sanat dünyası da bahsi geçen nedenlerden ötürü bilhassa dinleyici söz konusuyken; görevlerin sabitsizliğini, sürekli değişimini içermektedir. Dinleyici, rolünü diğer dinleyicilere devrederken; icracı, rolünün yeni görevleriyle tanışmaktadır. Aynı zamanda **K2**'nin *bu çocuk yaptıysa ben de yaparım* söylemi dinleyicinin, rap icrasını kolay ve zahmetsiz olarak değerlendirdiğini fakat aynı zamanda rapçinin bulunduğu konuma yerleşmek istediğini kanıtlamaktadır. Diğer sanat dünyalarında müzisyenin, destek personellerinden daha yetenekli, biricik, sanatsal görüldüğü gibi (Becker, 1976), rapte de rapçi en üst konuma yerleştirilir. Çünkü rapçiler eser üretirken parçaların sözlerini kendisi yazar ve yine kendisi seslendirir. Böylelikle doğuştan sahip olduğu ses yeteneğine, yazma yeteneğini de eklemeyerek, sanat dünyasının tepesine yerleşir. Faulkner (1973a) orkestraların toplumsal organizasyonunu araştırdığı çalışmasında, sanat dünyası içerisinde bir hiyerarşinin var olduğu ve değerli görülen statülere erişmek için üyelerin fırsat kolladığı sonucuna ulaşmıştır. Benzer bir durum rapte de söz konusudur: Dinleyici, hiyerarşik düzlemin tepesindeki rapçi olmak için eline geçen fırsatları değerlendirir. Dinleyici-müzisyen arasındaki görev devrinin bir başka nedeni ise, popüler müziğe dönüşen türlerin dinleyicisinin ticari

kaygılar güttüğü gerekçesiyle müzisyene duyduğu öfkedir (Riesman, 1950). Zira ancak müziği çıkar gütmekten sürdüren kişi, sanatçıların en üst mertebesindeki saf sanatçı konumundadır (Bourdieu, 1993: 63); bu nedenle dinleyici, öfkelenildiği müzisyene saf sanatçılığı çıkarlardan arınmış haliyle nasıl yapılabileceğini göstermeye girişir. Ancak icra süreci başladığında, eleştirdiği müzisyenin konumuna kendisi yerleşir. “Herkes rapçi oldu bu dönemde. Komik olan herkes fotokopi makinesinden çıkmış gibi, bin tane aynı rapçi var. Sorsan hepsi marjinal” (K1).

**K1**, **K2**'ye paralel olarak popülerleşmeyi, dinleyicinin icraya yönelmesiyle açıklamış; dinleyicinin müzisyenin konumuna yerleşmek adına geleneksel yolları izlediğini vurgulamıştır. **K7** ve **K8** ise rapteki popülerleşmeyi, toplumsal değişimlere paralel olarak ilerleyen doğal bir süreç olarak değerlendirmiştir.

“(…) poplaştığı için popülerleşen bir rap var. Poplaştığı için dediğim yani rap müziğin ana direklerini, ana hatlarını atladıkları için şu an popülerleşen ama gerçek raptan çok uzakta bir rap müzik var. Tabi bu nicelik nitelik muhabbeti önemli, sayılara bakarsanız Türkçe rap belki on yıl daha çok iyi gidecek. Ama her şey sayı da değil, her şey albüm satmak da değil. Yirmi yıl önce çok satan, youtube’da on bin bile dinlenmiyor. Rapi poplaştıranlar da en başta dinlenmiyordu, şimdi herkes bunu gerçek rap diye baş tacı etti. Ben 13 14 yıldır üretiyorum, ondan önce de dinleyici olarak söz yazarak yine içinde olmaya çalıştığım bir piyasa var. Yükseldiğimiz, düştüğümüz dönemler oluyor tabi ama her zaman sabit kemik bir kitlemiz oluyor, hala da var. Var olmaya da bu şekilde devam edecek. Rap dinleyen, dinlemeyen herkes şu anda dinliyor. Öyle olunca da şarkının ismini bilmiyor, sanatçının ismini bilmiyor. Sadece şarkıyı dinliyor, şey gibi oluyor yaz şarkıları gibi, dönemselsel, yani dört mevsim değil” (K7).

“Hayatımız değişti, teknolojimiz, kültürümüz akla gelebilecek her şey yani. Rap nasıl değişmeyecekti? Mesela eskiden daha lirikal bir şeyler duyuyorduk, sözlerin daha ön planda olduğu eserler vardı. Şu anki parçaları aç beatin, müzikalin ön planda olduğu eserler duyarsın. Bu yanlış ya da kötü değil, şu anki durum da şartlara göre değişecek ileride. Eskiden beğendiğim şarkılar da var, yenilerden beğendiklerim de var. Bence zaten bir çağın hatırı ya da fanı olmak bir insanı yobaz yapar” (K8).

*Poplaştığı için popüler ve beatin, müzikalin ön planda olduğu eserler* söylemleri, rapin popüler müzik olma yolunda ilk adım olarak söz merkezli odağını, lirige çevirdiğine işaret etmektedir. Popüler müziklerde lirik veyahut var olan sözlerin belirli ritimlerle okunuşu dinleyicinin belleğinde yer edinme amacından kaynaklanmaktadır (Halbwachs, 2019: 213; Aktulum, 2017: 179). **K7** rapin bu amaç doğrultusunda ilerlemesini rapin ana direklerinden, sözlere odaklanarak mesaj verme gayesinden vazgeçmek olarak değerlendirmiş; **K8** ise müziğin etkileşimsel doğasını vurgulayarak toplumsal değişimlerin, müziği doğal olarak değiştirdiğini belirtmiştir. Sanatçıların, sanatın değişimi karşısında takındığı tavır Becker’a göre (1976; 2008: 278-320) belirli sanatçı tiplerini açığa çıkartır. Bahsi geçen iki katılımcı söz konusu iken bu tipler

entegre profesyoneller ve tam karşısında konumlanan uyumsuz sanatçılardır. Entegre profesyoneller tıpkı **K7** gibi değişimin, sanata zarar verdiği gerekçesiyle geleneksel sanat kalıbından çıkmazlar. Bu bağlamda **K7**'nin *gerçek rap* söyleminin arka planında, günümüz rapinin geleneksel rap kalıbına uymadığından, gerçek rap olarak değerlendirilmemesi gerektiği fikri yatmaktadır. Aksine **K8**'in rapin değişimini onaylaması onu, Becker'ın kavramıyla uyumsuz sanatçı yapmaktadır. Uyumsuz sanatçılar, sanatlarına eklemledikleri yeniliklerle diğer sanatçıların düşmanlığına maruz kalır çünkü geleneksel sanat kalıplarını izlememeleri entegre profesyonellere saygısızlık olarak yorumlanır. **K7** bu nedenle uyumsuz sanatçıları suçlamakta, dinleyici sayısı ile sanatın kalitesinin doğru orantılı ilerlemediğini belirtmektedir. Öte yandan suçladığı uyumsuzlar iki temel soruna neden olmaktadır. Bu temel sorunlardan biri; dinleyicilerin sanatçıdan bihaber olduğu halde parçaları bilmesi diğer sorun da bu parçaların kalıcılığını yitirip *yaz şarkısına* dönüşmesidir. Temelde popüler müzik konumundan kaynaklanan bu iki durumun yükümlülüğü **K7**'de kendisi gibi icra etmeyen icracılara devredilmiştir. Zira tıpkı diğer entegre profesyoneller gibi o da müzisyenin asli görevinin sanat dünyasını sürdürebilmek adına diğer müzisyenlerle iş birliği içinde, geleneksel yolları takip ederek icra etmesi gerektiğine inanmaktadır.

#### **4.4.1. Muhalif Tavrın Bulanıklaşması: Dinleyici-Müzisyen Gerilimi**

Rapi anlamlandırma bölümünde değinildiği üzere, katılımcılar rapı anlamlandırmada sık sık isyan ve öfke kavramlarına başvurmuştur. Ancak bu isyanın/öfkenin neye, kime karşı olduğu hususunda fikir birliğine varılamamış dahası popüler müzik serüveninde geçmişteki var olan isyan kültürünün izleri de gitgide kaybolmuş; zaman zaman politikleşmişse de çoğu zaman ana akıma kapılmıştır (Arıcan, 2021). Benzer doğrultuda herhangi bir müziğin, popüler müzik konumuna sıçrayışı Adorno'ya göre (2001: 99), kültür endüstrisine eklemelenmesine ve ardından endüstri içerisinde var olanların öznelikten, nesnelige sürüklenmesine yol açmaktadır. Bu nedenle müziğin toplumsal aksaklıkları, isyanları dışavurma niteliği görünür alandan uzaklaşmakta; sanat dünyası metalar ve özneliğini kaybetmiş üyelerince sürdürülmektedir. Ancak rapin kültür endüstrisine eklemelenme sürecinde, rapçiler gidişatın günah keçisini yalnızca dinleyiciler olarak belirlemektedir.

“Popüler olma sorunundan önce çok daha muhalifti rap. Çünkü sesimizi duyan insan sayısı bir elin parmaklarını geçmezdi. Şimdi beni küçükler de dinliyor, abiler ablalar da dinliyor. Onlar da benden protest bir şeyler beklemiyor. Böyle olunca havaya yazmışım gibi yapamam, istediğimiz kadar popüler olmak istemiyorum falan diyelim, sonuçta dinlenmek için yapıyoruz. Paramızı müziğimizden kazanıyoruz, bunlar pek görmüyor” (**K4**).

“(…) başkaldırmaya devam etse bu kadar popüler kalmaz. Ama gerçek rape ilgi tabii boom bap<sup>8</sup> dediğimiz, protest rape de halen ilgi oturmuş bir kitleyle devam ediyor. Bu kitle geçmişte ne dinliyorsa popüler mi değil mi diye takmadan onu dinliyor, bizden de bunu yapmamızı bekliyor ama sayıca çok azlar. Daha büyük bir dinleyici kitlesi protest olmayan, basit şeyleri anlatan parçaları talep ediyor. Bir yerde çoğunluğun talebini karşılamak zorunda hissediyorsun” (K5).

**K4** ve **K5**’ e göre rapin popülerleşmesi *bir sorun* üstelik isyan kültürünün tam karşısında konumlanan bir sorundur. Rapin her alt türü olmasa da muhalif/protest rap olarak adlandırılan türü, şarkı sözlerinde doğrudan politik bir kişi ya da kurumu hedef alması veyahut toplumsal sorunlar, mağduriyetler karşısında bilinçlendirmesi ve bu sorunlara çözüm sunulması gerektiğini öne sürmektedir (Bonnette, 2015: 22-26). Katılımcılar da protest rapin bahsi geçen tanımına bağlı kalmasını beklemiş ancak popülerleşmeden önceki döneme nazaran dinleyicinin protest rape ilgisini kaybettiğini belirtmiştir. Bu durumda dinleyicinin, parçalar üzerinde içeriği değiştirebilme gücünü elinde tuttuğu çıkarımı yapmak mümkündür. Müzisyenler tam da bu noktada hem dinleyicinin istediği türde ve içerikte sanatını icra eder hem de neyi, nasıl çalacağını belirleyen dinleyiciden yakındır (Becker, 1951; 2019: 126-127). Zira popüler müzik icrası hem müzisyeni hem de tüketicisini eğlendirmekten ziyade susturur ve standartlaşmaya mecbur bırakır. Çünkü müzisyenin yalnızca popüler müziklerin kendisine çizdiği sınırlar çerçevesinde icrasına imkân tanınır. Bu sınırlar, bizzat kültür endüstrisi tarafından tekrarlama niteliğiyle gündeme getirilir. Popüler müzikler, tekrara dayalı biri ötekinin neredeyse aynısı eserleri üretmekte böylece dinleyicinin aşinalığını sürdürülebilir kılmaktadır (Adorno, 2019: 132-135) Bir taraftan da müzisyenin bahsi geçen kültür endüstrisine dayalı, dinleyiciyi merkeze alan icrası, diğer müzisyenlerle ilişkisini belirleme işlevi görür. Kazmalara ödün verenler statüsünü kaybederken, ödün vermeyenler en tepeye yerleştirilir. Ters orantılı olarak tepedeki müzisyenlerin kazandığı para oldukça az, tabandakilerin müzikten elde ettiği gelir fazladır. **K10** bu düşünüşle benzer bir görüştedir:

“Protest rap, rap popüler kültürün bir parçası olmadan önce daha çok elle tutulur, çok daha yaygındı. Çünkü bu müziği icra edenler olarak hayatla mücadelesi süren, hayatını idame ettirmek için çeşitli işlerde çalışan, ezilen kimselerdik. Fakat popüleritenin artması dolayısıyla insanların kat be kat fazla kazanmasıyla tabiri caizse etliye sütlüye karışmama halini aldı. Bu popülerite sonrası diğer icracılar, sahip olduklarını koruma ve bu keyif ve varlık halini sürdürme arzusu taşımaya başladı. Ben bundan kaçınmak için kendi işime de devam ettim, kendi istediğim müziği özgürce yapabilmek için yani. Protest rap de aslında yaşam mücadelesini ifade eden, sert hiciv içeren, her durum için yapılabilen bir tür. Örneğin politik bir durumdan veya yırtık ayakkabıyla gezmenizden bahsetmeniz de protest rapdir. Çünkü bu bir karşı duruş, bu

<sup>8</sup> Davul ve trampetin sesinin ön planda olduğu rap biçimi.



şekilde sürdürülemezliği anlatma çabası söz konusu. Dolayısıyla hayatla bir derdiniz varsa, protest rap sizi de ifade eder, konusu fark etmezsiniz” (K10).

**K10**'un anlatısından hareketle geçmiş dönemde rapçi olmak ve popüler kültür sonrası dönemde rapçi olmak farklı anlamlara tekabül etmektedir. Geçmiş dönemde rap yalnızca rap için, bir başka tanıdık ifadeyle sanat için sanat yapılmaktadır. Rapçiler bu dönemde icra ettikleri müzik üzerinde tek yetkilidir çünkü henüz dinleyici, sanat alanına dahil edilememiştir. Dinleyici rolünün etkisizliğinin bir diğer çıktısı da müzikten gelir elde edilememesidir. **K10**'un *hayatını idame ettirmek için çeşitli işlerde çalışan* söylemi müziğin temel iş/ekonomik getiri olarak değil; çeşitli mesleklerin yanı sıra sürdürülen bir hobi gibi değerlendirildiğini göstermektedir. Ancak dinleyicilerin sanat alanına katılmasıyla birlikte müzisyenlerin yetkisi zedelenmiştir. Rap dünyasında dinleyici dinlediği müziğe, müziğin beraberinde getirdiği kültüre, duyguya vb. katılmak, müdahale etmek böylece sanat dünyasındaki rolünü aktif hale dönüştürmek istemektedir. Bu istek müzisyenlerin görüşlerinde görüldüğü üzere, rapin popüler kültüre eklenmesiyle gerçekleşmiş; dinleyici hizmet verilen olmanın çok daha ötesine geçerek rap'i hem popüler müziğe dönüştüren hem de bu popüler müziğin içeriğini dönüştüren üye konumuna yükselmiştir. Dinleyicilerin katılımının bir başka yönü, **K10**'un sözünü ettiği *çeşitli işlerde çalışmanın* neredeyse kaybolması, müzisyenin geçimini müzikten sağlamasıdır. Katılımcıların demografik özellikleri incelendiğinde **K5** ve **K10** haricindeki tüm katılımcıların sanatları üzerinden geçimini sağladığı görülmüştür. **K10** *kendi işime de devam ettim, kendi istediğim müziği özgürce yapabilmek için* söylemiyle dinleyiciyle arasına bilinçli olarak duvarlar ördüğünü bu sayede müziğinin tek söz sahibi kendisi olmak için çabaladığını göstermektedir. Ona göre diğer müzisyenler başka bir meslekle uğraşmadıkları için dinleyiciye bağımlı, para odaklı üretim yapmaktadır. **K12** de aynı fikirdedir: “(...) *bir sanatçının ek işi, başka geliri olması gerektiğini düşünürüm. Aksi halde sanatlarına para hırsı bulaşır. Sanatçının paraya ihtiyaç duymaması gerekiyor, ihtiyaç duyunca kendi istediğini değil, toplumun istediğini yapar*” (K12).

Greene (2008: 93) kendini rapçi olan tanımlayan müzisyenlerin, üretimdeki asıl amacın para olduğunu, üstelik dinleyicinin de bu amacın farkında olduğunu belirtmektedir. Ancak müzisyenlerin söylemlerinden hareketle, rapin para için mi sanat için mi sorgusuna popülerleşmeyle birlikte girildiği görülmüştür. Freelance olarak tabir edilen serbest meslekten; şirketlere, ortaklaşa çalışmalara, konser takvimlerine geçiş yapmak görece daha düzenli, daha öngörülebilir düzeyde gelir elde etmeye kapı aralamıştır. Freelance müzisyenlik bir sanat dünyasına veyahut örgütlü gruba bağlı olmadığından; müzisyen kimliğinden şüpheyi, destek personellerin vazgeçilemez rollerini, maddi belirsizlik ve kaygıları içerir (Frederickson & Rooney, 1988). Özellikleri baz alındığında tam karşısında konumlanan stüdyo müzisyenleri ise genellikle bir şirkete, destek personellerine bağlı olarak üretimini gerçekleştiren bir başka deyişle müzik endüstrisine katkı sunan müzisyenlerdir (Peterson & White, 1979). Rapçiler söz konusu olduğunda

şirketlerin rap sanat dünyasına girmediği, rapçilerin destek personellerinden bağımsız çalıştığı dönemin müzisyenlerinin freelance müzisyen konumunda icralarını sürdürdükleri; popülerleşmeyle birlikte ise stüdyo müzisyenlerine dönüşümün gerçekleştiği sonucuna ulaşılır. **K10** ve **K12** stüdyo müzisyenliğine karşı çıkan rapçilerdir. Çünkü protest rapin yaşamın tüm aksaklıklarına, haksızlıklarına karşı çıkabileceğini fakat popülerleşmenin ve dinleyicilerin, karşı çıkışın önünde engel teşkil ettiğini üstelik müzisyeni sınırlandırdığını belirtmektedirler. Diğer müzisyenler hem bu engelleri onaylamış hem de geçimlerini sanat üzerinden sağladıklarının unutulmaması gerektiğini belirtmişlerdir. Ancak sonuç olarak her iki durumda da rap sanat dünyasının dinleyici dışındaki tüm üyeleri, dinleyicinin ve popülerliğin rapin muhalif tavrına zarar verdiğinde hemfikirdir.

#### 4.4.2. Bağların Yitimi: Altkültürün Çözülüşü ve Müzisyenler Arası Gerilim

Rapin ortak duygular, anlamlar, yaşam biçimleri çerçevesinde bilhassa gençlik grupları tarafından benimsenen; hip hop kültürünün de bir parçası olduğundan ötürü bir altkültür olarak değerlendirildiği belirtilmişti. Ancak katılımcılar altkültür niteliklerinden git gide uzaklaşıldığını, müzisyenlerin diğer müzisyenlerle olan ilişkisinde geçmişe nazaran kopuşlar ve çıkar çatışmaları yaşadığını dolayısıyla ortaklığın hasar gördüğünü ifade etmiştir. *“Rapçiler arasındaki gruplaşmalar, hep menfaat gruplaşmaları. En masumu bile yalnız kalmamak, işini halletmek için ilişki kuruyor” (K14).*

“Her şey bussines’a dönüştü, her şey bir pazar. Biraz senin pazarından alayım, biraz benim pazarımdan alayım. Belki de adamların geçimi sadece buna bağlı, seni beni tatmin etmiyor olabilir ama adam bunu yapmadan para kazanamayacak olabilir. Ben de bussines’a yönlenseydim pazar için, hit şarkılar yapmaya çalışır, toplumun istediklerini yapmayı denerdim. Ama kendi istediğini yapmayana, pazarı düşünene sanatçı diyemem ben. Ben mesela kendi görmek istediğimi yaptığım için, kendi kendimi besliyorum” (**K1**).

“Batuflex diyor ya, “burada sevgi yok her şey ticari” aynen öyle. İkili ilişkilerin, arkadaşlıkların artık çok da öyle dostluk, arkadaşlık olduğunu sanmıyorum, geneli pazarlama yani. Dış politikada birini koruyup gözleriz, gözetleriz. Geçenlerde bir rock grubunun davulcusu ben de rap yaparım ne olacak ki çok basit, bakkal amca bile yaptı gibi bir açıklama yapmış, tanıdığım tüm rapçiler ve rap dinleyen arkadaşlarım linç etti mesela. İç politikada karmaşalar olabilir ama dış politikada hala birlikteyiz” (**K3**).

**K14** bir destek personeli olarak rapçilerin, sanat dünyasındaki müzisyen konumlarını koruyabilmek, bu dünya içerisindeki üyelerin işleri kolaylaştırıcı rolünden vazgeçmemek adına ilişki içerisinde olduğunu belirtmiştir. Birer müzisyen olan **K1** ve **K3** ise iş bölümünün vazgeçilmezliğinden ziyade müzisyenler arası ilişkilerin çıkar çatışmalarından kaynaklandığını belirtmiştir. Dahası çıkar çatışmaları ekonomik sebeplerle çerçeveselendirilmiştir. Rap dünyasında müzisyenler,

icralarından para kazanmayı umdukları takdirde küçük görülmekte, diğer müzisyenler tarafından sanat dünyasının uzağında konumlandırılmaktadır. Nitekim **K1**'in *kendi istediğini yapmayana, pazarı düşünene sanatçı diyemem* söylemi bu düşünüşü kanıtlamaktadır. Becker'a göre (1951) müzisyen meslektaşlığının en belirgin normlarından bir tanesi diğer müzisyene neyi, nasıl, hangi amaçla çalacağını söylemektir. **K1**'in anlatısı, diğer müzisyen meslektaşlarının amaçlarını, icralarını sorgulamakta bu nedenle meslektaşlarıyla gerilime itmektedir. Ancak gerilim sanat dünyasının kendi içerisine gömülmekte, başka bir sanat dünyasıyla karşılaştığında ortaklığını ilan etmektedir: *iç politikada karmaşalar olabilir ama dış politikada hala birlikteyiz* söylemi, ortaklığın hala devam etmesine karşın bağların zayıfladığını gösterir niteliktedir. Ortaklık yalnızca tehdit altındayken, tıpkı **K1**'in rock dünyasını hedef göstermesi gibi başka bir sanat dünyasının eleştirisi söz konusuysa gündeme gelmektedir. Bir yandan da görüldüğü üzere rap meslektaşlığında, profesyonel iş ilişkileri-arkadaşlık ilişkileri ayrımı henüz net değildir. Rap dünyası, icracıları “iş” “gereklilik” sebepleriyle bir araya getirmez aksine arkadaşlık gibi birincil ilişkilere yönlendirir. İkincil ilişkiler yaygınlık kazanmamışken, birincil ilişkilerin de çıkarları, amaçları sorgulanır. Öte yandan bu ilişkilerin zaman içerisinde, kuşak farkına ve bireyselleşmeye bağlı olarak değiştiği gözlemlenmiştir:

“(…) bir grubun içerisindeyim evet, bir gruplaşma da var bunun da farkındayım. Çabuk biten, çıkarlar ortadan kalkınca yok olan gruplardan bahsediyorum burada. Abilerimin kendi aralarında daha birbirine bağlı, mesafeli de olsa saygılı olduklarını söyleyebilirim, bizde böyle değil ya pek” (**K11**).

“Yeni dönem arkadaşlık ilişkileri, birliktelikler biraz değişti. Eskiden yediğimiz içtiğimiz ayrı gitmeyen insanlarla, görüşmez konuşmaz olduk. Çünkü eskiden stüdyolar ortak kullanılırdı, zaten kaç tane stüdyo vardı? İstemeden de görüşürdün. Şimdi herkesin kendi stüdyosu var. Ama rapte şöyle bir sıkıntı var, özellikle müzik eğitimi veren okullar, kurumlar artık her neyse, rap müzikten saymadıklarından eğitimini vermiyorlar. Haliyle günümüzde hala usta-çırak ilişkisi var, herkes kendinden büyüğünden ya da işe daha önce başlayandan bir şeyler öğrenmeye çalışıyor. Dijitalden öğrenenler de var ama onlar bile bir büyüğüne danışıyor, olmuş mu diye. Halbuki diğer türlerin standart eğitimi veriliyor, bizde birbirine mecbur olduğun zamanlar oluyor çünkü sevmesen bile biliyorsun, sizin sizden başka kimseniz yok. Evet çok da bir arada bulunamıyoruz artık ama aramızdan birine, dışarıdan biri bir şey dediğinde yine biriz, beraberiz çünkü derdimiz ortak” (**K9**).

**K11** Z kuşağına, **K9** X kuşağına mensup rapçiler olduklarından, rapin sosyal ilişkilerini ait oldukları kuşaktan ve dönemden deneyimlemişlerdir. **K11**'in *abilerimin kendi aralarında daha birbirine bağlı* söylemindeki abiler, **K9**'un dönemini kapsamakta, **K9** da **K11**'le ortak paydada buluşmaktadır. Sanat dünyasına yeni katılanlar, geçmiş bağları zayıflatmıştır. Üzerine eklenen dijitalleşme, kuşak farklılıkları, bireyselleşme ise **K9**'a göre bağların kopmasında tetikleyici diğer unsurlar arasında yer almaktadır. Fakat

aynı zamanda rapin eğitim süreçlerine eklenmemesi ve bu nedenle meşuk usulüyle öğretilmesi, dijital araçlardan öğrenildiğinde dahi daha deneyimlilere danışmayı gerektirmesi bağların sürdürülmesini mecbur kılmaktadır. Böylelikle rap sanat dünyasının günümüzde mecburi de olsa, dayanışma ve düzen içerdiği görülmektedir. Kadın icracılar ise bu dayanışmanın, düzenin ve ortaklığın yalnızca erkeklere özgü olduğunu belirtmektedir.

“(...) görünürde biz de varız. Gerçekte hiç de öyle değil. Mainstream<sup>9</sup> olmak için kliplerinde kadını objeleştirmeler, ağızlarından küfür düşmemesi falan çok irrite edici. Arkadaş olarak sevdiğim, saydıklarım var. Diğerleriyle aynı gemide değilim, kadın gibi rap yapma diye hakaret ediliyor ya burada” (K5).

“Gruplaşmalar kesinlikle var, grupların içinde ben var mıyım? Olduğum zamanlar da olmadı değil de kadınlığım, rapçiliğim hepsi masaya yatırılınca bitti her şey. Biz oyun oynuyoruz, erkekler rap yapıyor gibi. Rapçi olmayan kadınlar da gold digger<sup>10</sup> zaten, bir erkek rapçiler iyi yani” (K8).

Rap, aşırı erkeklik normlarının somutlaşmasını, yaygınlaşmasını, olağanlaşmasını sağlarken (Vito, 2019: 19); seks satar sloganıyla da kadını metalaştırır ve metalaştığı için suçu yine kadının kendisindeymiş gibi sunar (Price, 2006: 69). Bu nedenle rapin alanı hem icra edilen fiziksel mekanları hem de üretimdeki diğer unsurları açısından erkek egemen olarak tanımlanır (Isoke, 2013: 159). K5 ve K8 de bahsi geçen sebepleri ifade etmiş, ortaklaşa inşa sürecine kendilerinin dahil edilmediğini belirtmiştir. Erkek müzisyenlerin, kendilerini yalnızca cinsiyetlerinden ötürü ötekileştirdiğini bir başka deyişle diğer müzisyenler tarafından kadın kimliklerinin, müzisyen kimliklerinin önüne geçirildiğini ifade etmişlerdir. Hal böyleyken rapin sanat dünyası, kadın müzisyenleri ortaklıktan, dayanışmadan uzakta konumlandırmıştır. Neticede rapin altkültür konumu, sanat dünyasının bizzat üyeleri tarafından müzisyenler arası gerilimler, kuşaklar arası farklılıklar, bireyselleşme, cinsiyetçi tavrı sebepleriyle çözüldüğünü savunmaktadır.

## Sonuç

Toplumsallıklara aracı olan bir yandan da bu yeni toplumsallıkları müziğe aktif katılım için yönlendiren rap müzik; hip hop kültürünün parçası ve toplumsal isyanın bir sonucu olarak açığa çıkan kolektif bir yapıya sahiptir. Türkiye’deki Türkçe rap icrası ise ilk dönemlerde yeni toplumsallıklara gebe olsa da sınırlı bir kitlenin hakimiyeti altındadır. Zira bahsi geçen dönemde rap, yalnızca müzisyenlerin inisiyatifinde ulaşılabilir ve dinlenebilir haldedir. Rapçiler yeni çalışmalarını düzenledikleri partilerde, birincil ilişkileriyle kısıtlandıkları sosyal çevreleri içerisinde tanıtırılar. Dolayısıyla rap müzik mekân, zaman ve dinleyiciye erişim açısından birtakım sınırlılıklara sahiptir.

Rap müziğin bu sınırlı çevreden sıyrılıp popüler müzik konumuna ulaşması ise nispeten yakın bir zamana tekabül etmiş, sözü edilen sınırlılıklar

<sup>9</sup> Kavram ana akım, popüler anlamına gelmektedir.

<sup>10</sup> Kavram, para amacıyla ilişki kuran kişi olarak tanımlanmaktadır.

ortadan kalkmıştır. Rap her mekâna, her zamana sızmış ve dinleyicisine erişmeyi başarmıştır. Müzisyenin tekelindeki rapin sanat dünyasına, dinleyicilerin dahil olması müzisyendeki tekelin devrolmasını bir başka deyişle yeni erklerin doğmasını beraberinde getirmiştir. Artık müzisyene ek olarak müzik şirketleri, yapımcılar, beatmakerlar, mastering engineerlar bu alanın yeni karar vericileri, dönüştürücüleri, düzenleyicileridir. Bu nedenle çalışmanın örneklem grubunu, rapin üretim sürecinde yer alan rapçiler ve destek personelleri oluşturmaktadır. Araştırmaya dahil olmayı kabul eden 15 katılımcı ile derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiş, rapin sanat dünyasının ortak inşası üzerine bir okuma gerçekleştirilmiştir.

Araştırmaya katılan rapçiler ve destek personelleri, görüşmeler süresince rapin anlamlandırma, gündelik yaşamda rapçi olma ve popüler müziğe dönüşüm sonrası sanat dünyasının değişimi gibi pek çok temaya ilişkin veriler sunmuştur. Özellikle gündelik yaşamda “isyan”, “öfke”, “kendini ifade etme aracı”, “yalnızlıktan kurtarıcı” olarak nitelendirilen rap, hem müzisyenler hem de destek personelleri tarafından benzer atıflarla tanımlanmıştır. Fakat bu ortak anlamlandırmalar vasıtasıyla rapin sanat dünyası dışındakiler ötekileştirilmiştir. Destek personeli ve rapçisi dünyanın içerisindeyken; rape benzer anlamlar atfetmeyenler ve rap sanat dünyası için gerekli hizmeti sağlamayanlar dışarıdaki, öteki etiketlerine hapsedilmiştir.

Gündelik yaşamda rapçi olma ya da olmama pratiklerine bakıldığında ise, rapin gündelik yaşamı organize eden bir araç olduğu fark edilmektedir. Somut göstergeler olarak grubun dışında kalanların anlamayacağı bir dil inşa etmeleri ve benzer giyim tarzlarını sergilemeleri, duygularını benzer şekilde ifade edip örgütlemeleri bunun bir örneğini teşkil etmiştir. Rap sanat dünyasına aitlik hissini pekiştiren, sanat dünyasından olmayanları ayırıştırarak bu pratikler ise destek personellerine göre rapçiler için zaman içerisinde dönüşmüştür. Bilhassa kendi giyim tarzının popüler hale gelmesi ve destek personellerinin de benzer giyinme eğilimi, müzisyenin farkını sergilemek için yeni taktiklere başvurmasına yol açmıştır. Geçmiştekinden daha şaşaalı, dışarıdakilerin erişemeyeceği kadar pahalı giyinmek rapçiliğin önkoşulu haline gelmiştir. Destek personelleri bahsi geçen önkoşulları, müzisyen mesleğinin getirisi ve rapçinin kendi sanat dünyalarını temsil eden kamusal yüz olmasından ötürü olağan karşılamakla birlikte destek personellerinin de kamuya açılması gerektiği hususunda hemfikirdir.

Popüler müzik konumu, rapin sanat dünyasını belirli değişimlere itmiştir. Dinleyiciler, dinleme görevini terk edip icraya yönelmişler, rapçiler sanattaki değişime tutumlarıyla ilintili olarak entegre profesyoneller ve uyumsuzlar şeklinde ikiye ayrılmaya başlamıştır. Öte yandan popüler müzik konumu rap anlatısının değişmesiyle sonuçlanmıştır. Çünkü dinleyiciler kolektiviteye uyum sağlayarak daha popüler hale gelen rap müzikleri, protest rape tercih ettikleri için rap icracılarının muhalif tavrı yok olmaya yüz tutmuştur. Tam da bu nokta üzerinden müzisyenlerin sıkça pasif biçimde tepki gösterdikleri yeni eleştiri odakları dinleyicilerin popülerleşen zevkleridir. Dinleyici-müzisyen gerilimi akabinde müzisyenler arası gerilimle

sürdürülmüştür. Müzisyenin ekonomik çıkar taşınması, cinsiyetçilik, kuşak farklılıkları, dijitalleşme gibi sebepler müzisyenler arasında gerilime yol açmış; ortaklığın sembolik, çoğu zaman mecburi ve müzisyenden bağımsız olarak sürdürüldüğü tespit edilmiştir. Neticede rapin sanat dünyasında daha önce bahsi geçen altkültür niteliklerinden uzaklaşmış, ortak bağlar yitirilmiştir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış Bağımsız

**Yazar Katkısı:** Meryem Sarıköse %100

**Destek ve Teşekkür Beyanı:** Çalışma için destek alınmamıştır.

**Etik Onay:** Bu araştırmanın yapılabilmesi için Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Etik Komisyonu'ndan 09.07.2021 tarih, 31983 sayı ile Etik Kurul izni alınmıştır.

**Çıkar Çatışması Beyanı:** Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Peer Review:** Independent double-blind

**Author Contributions:** Meryem Sarıköse %100

**Funding and Acknowledgement:** No support was received for the study.

**Ethics Approval:** Ethical approval of the study was obtained from the Ethics Committee of Ankara Hacı Bayram Veli University (09.07.2021 dated / approval no: 31983).

**Conflict of Interest:** The authors declare that they have no conflicts of interest.

---

## Kaynakça

- Adorno, T. W. (2001). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. New York: Routledge.
- Adorno, T. W. (2019). *Müzik Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akay, A., Fırat, D., Kutlukan, M., & Göktürk, P. (1995). *İstanbul'da Rock Hayatı: Sosyolojik Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık: Müziklerarası/Göstergelerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Arıcan, T. (2021). Türkçe Rap'in Dönüşüm Evrelerinde Geçişkenlikler: Direniş, Marjinalleşme ve Tarz. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 18, 53-69.
- Becker, H. S. (1951). The Professional Dance Musician and His Audience. *American Journal of Sociology*, 57, 136-144.
- Becker, H. S. (1974). Art As Collective Action. *American Sociological Review*, 39(6), 767-776.
- Becker, H. S. (1976). Art Worlds and Social Types. *American Behavioral Scientist*, 19(6), 703-718.

- Becker, H. S. (2008). *Art Worlds*. University of California Press.
- Becker, H. S. (2019). *Hariciler (Outsiders) Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, 33(3), 599-617.
- Bonnette, L. M. (2015). *Pulse of the People: Political Rap Music and Black Politics*. University of Pennsylvania Press.
- Bottero, W., & Crossley, N. (2011). Worlds, Fields, and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations. *Cultural Sociology*, 5(1), 99-119.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji Meseleleri*. (L. Ünsaldı, B. Çetin, Dü, A. Sümer, M. Gültekin, F. Öztürk, & B. Uçar, Çev.) Ankara: Heretik Yayın.
- Böke, K. (2014). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Brown, A., O'Connor, J., & Cohen, S. (2000). Local Music Policies within a Global Music Industry: Cultural Quarters in Manchester and Sheffield. *Geoforum*, 31(4), 437-451.
- Calap, C., & Çebi, E. (2020). Social Media in Terms of Youth's Socialization and Loneliness Experiences: Case of Karadeniz Technical University. *İMGELEM*, 4(7), 439-467.
- Caldwell, D. L. (2008). Affiliating with Rap Music: Political Rap or Gangsta Rap? *Novitas Royal*, 2(1), 13-27.
- Danko, D. (2017). *Sanat Sosyolojisi*. (N. Z. Arslanoğlu, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Darmon, I. (2015). Weber on music: Approaching music as a dynamic domain of action and experience. *Cultural Sociology*, 9(1), 20-37.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Durkheim, E. (2014). *Toplumsal İşbölümü*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Erol, A. (2017). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Faulkner, R. R. (1973a). Career Concerns and Mobility Motivations of Orchestra Musicians. *The Sociological Quarterly* , 334-349.
- Faulkner, R. R. (1973b). Orchestra Interaction: Some Features of Communication and Authority in an Artistic Organization. *The Sociological Quarterly* , 147-157.
- Frederickson, J., & Rooney, J. F. (1988). The Free-Lance Musician as a Type of Non-Person: An Extension of the Concept of Non-Personhood. *The Sociological Quarterly* , 29(2), 221-239.
- Fuentene, E. (2007). The "New Sociology of Art": Put in Art Back into Social Science Approaches to the Arts. *Cultural Sociology* , 1(3), 409-425.
- Furlong, A., & Cartmel, F. (2007). *Young People and Social Change: New Perspectives*. McGraw-Hill/Open University Press.
- Gottlieb, D., & Heinsohn Lienhard, A. (1973). Sociology and Youth. *The Sociological Quarterly* , 14(2), 249-270.
- Greene, J. S. (2008). *Beyond Money, Cars, and Woman Examining Black Masculinity in Hip Hop Culture*. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Güney, S. (2015). *Zor İsimli Çocuklar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Güven, U. Z. (2017). Popüler Kültür ve Senfonik Müzik Karşılaşması: 2000'li Yıllarda Bir Sınıfsal Gösterge ve Pazarlama Mekanizması Olarak "Popüler Klasik Müzik". *Sosyoloji Dergisi* , 36, 131-156.
- Güven, U. Z. (2020). Hoping for the Best, Preparing for the Worst: A Sociological Study on Being a Musician in Turkey. *Journal of Economy Culture and Society* , Supp(1), 139-155.
- Halbwachs, M. (2019). *Kolektif Bellek*. (Z. Karagöz, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Heath, J., & Potter, A. (2012). *İsyan Pazarlanıyor: Kültür Niçin Parazitlenemez?* (T. Tosun, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın Anlamı*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Hennion, A. (2001). Music Lovers. Taste as Performance. *Theory, Culture, Society*, 18(5), 1-22.
- Isoke, Z. (2013). *Urban Black Women and Politics of Resistance*. London: Palgrave Macmillan.
- Jenks, C. (2007). *Alt Kültür: Toplumsalın Parçalanışı*. (N. Demirkol, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Martin, P. J. (2006). Musicians' Worlds: Music-Making as a Collaborative Activity. *Symbolic Interaction*, 29(1), 95-107.
- Maanen, H. V. (2009). *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam University Press.
- Nakiboğlu, M. (2020). *Hip Hop Kültürü: Küçük İstanbul Kreuzberg ve 36 Boys*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Neuman, L. W. (2016). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*. Ankara: Yayın Odası.
- Peterson, R. A., & White, H. G. (1979). The Simplex Located in Art Worlds. *Urban Life*, 7(4), 411-439.
- Price, E. G. (2006). *Hip Hop Culture*. USA: ABC-CLIO.
- Riesman, D. (1950). Listening to Popular Music. *American Quarterly*, 2(4), 359-371.
- Schtüz, A. (1951). Making Music Together: A Study in Social Relationship. *Social Research*, 18(1), 76-97.
- Şahin, C. (2005). Türkiye'de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(2), 157-181.
- Turley, A. C. (2001). Max Weber and the Sociology of Music. *Sociological Forum*, 16(4), 633-653.
- Vito, C. (2019). *The Values of Independent Hip-Hop in the Post-Golden Era: Hip Hop's Rebels*. USA: Palgrave Macmillan.
- Watkins, C. S. (2005). *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture and The Struggle for the Soul of a Movement*. ABD: Beacon Press.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.

### **Extended Abstract**

Reasons that lead societies to music production are to revive music's social functions. The initial reason for rap music, which is the subject of this research, was based on marginalization: Black people, excluded by local people in America, could not express injustices they suffered in daily life, but they cried out through rap. Rap enabled people in other geographies to hear and join them in a very short time. It became a symbol of resistance in the face of different inequalities, in other words, it fulfilled its political functions since the anger of marginalized people was taken under control through rap. Turkish rap performance arose from the need for this function. The anger of the Turkish youth, who were excluded in Germany, was tried to be suppressed with rap in the established youth centers. The production was transferred from Germany to Turkey under the leadership of Islamic Force and Cartel groups. Although, until the last ten years, it has been performed in limited times and places with a quite limited number of musicians and audience, today, it has become a popular music genre and the mentioned limitations have disappeared. In this context, this study focused on the production process of rap, taking into account its historical background.

Social solidarity is one of the basic concepts of sociology tradition but it is ignored in musical fields. However, the production of a work does not just include the musician's meaning world or his/her labor. In contrast, it bears traces of the musician's society, culture, and politics, behind the scenes, hiding the countless aid personnel who have a role in this performance.

Therefore, in this study, the production process of rap was examined not only through its musicians, but also through its members with different roles such as distributor and producer. It aimed to reveal the world of rap, and in-depth interviews were carried out with 15 participants both face-to-face and online. Sample selection was limited based on participants' responsibilities in rap production, and thus duty variation was crucial. Accordingly, one producer, two mastering engineers, three beatmakers. Six rappers, and four MCs were included in the study. In addition, two of the participants had multiple roles. Among the beatmaker and producer participants, two were also rappers. Semi-structured questions were asked to the participants, who were reached by snowball sampling method. The data were interpreted using descriptive analysis. The data were analyzed on the basis of the themes of making sense of the determined rap, being a rapper in daily life, and the changing art world in the position of rap in popular music.

The findings showed that support personnel and musicians attributed some common meanings to rap, which included revolt, anger, the savior from loneliness, and self-face expression tool. Common attributions had a determinative role in the position of rap in the art world. While the support

staff and rappers are in this world, those who lack common meaning and do not serve the production of the work are the outsiders. On the other hand, those included in the art world of rap were not equally positioned, instead they were hierarchized among themselves. The practices of being a rapper in daily life are among the concrete indicators of this hierarchy. Though all participants specified that rap organized their lives, it was concluded that being aid personnel or a rapper changed the form and level of this organization. A common language that the others cannot understand was built in rap's art world and clothing style's function was to prove differences from the others. However, musicians also tend to separate their uniqueness not just from the outsiders but also from the support personnel. This tendency, which is especially revealed with musician's clothing, is apparent in expensive clothes of the musician, which others cannot afford. Image as a prerequisite for rapping was presented as displaying the difference from non-rappers. Support personnel accepted the rapper's attitude because they were the public faces in their art worlds but they specified that support personnel also should be the public face. Either way, rappers were placed at the top of their hierarchy with the approval of support personnel about their uniqueness.

Transforming into popular music led to changes in rap's art world. Listeners started to abandon their tasks of listening, they handed over their listener roles to the new listeners of rap music. Rappers, on the other hand, were divided into two with Becker's concept, profiles of integrated professionals and misfits according to their attitudes to approve or disapprove of changes in art. Integrated professionals adopted listeners' expectations by blending change with traditions. Misfit rappers considered producing different works from others as marginality and the necessity of being an artist. Besides, the new status of rap music caused to loss of dissenting attitude. Musicians blame listeners for this situation's guilt: Entertaining pieces are made because the listener determines the content of the pieces. Therefore, musicians had to stay away from dissent. Both fulfilled the listener's expectations and complained from the production of listener focused thus they created invisible tension between listeners.

The tension between listener and musician revealed the tension between musicians. Especially the rap music creating a youth subculture declined because the rapper's common bond among themselves was damaged according to the participants. Rappers were set up primary relationships before rap articulated in popular culture, then even if tried to set up secondary relationships they could not be successful and unlike that was interpreted as a step in conflicts of interest by all of the participants. At the same time, factors of individualism, digitalization, and man rapper's sexist attitude pointed out that boundaries of the subculture qualities were expanded. It was determined that existing partnerships were symbolic. Thus, rap's art world was defined by conflicts and interests.