

**MAKALE:**

**Misafir işçilikten  
gangster rapçiliğe  
mi?**

**YAZARLAR:**

**MURAT GÜNGÖR VE HANNES LOH**

**MAKALE:**

# **Misafir işçilikten gangster rapçiliğe mi?**

**2017 / KÖLN / FRANKFURT**

**MURAT GÜNGÖR VE HANNES LOH**

# Misafir işçilikten gangster rapçiliğe mi?

## Hip hop, göç ve güçlendirme

*Bu metinde, ilk nesil göçmenlerin ("misafir işçiler") kültürel güçlendirme stratejileri, Almanya'da hip hop'ın gelişimi ile bir bağlama oturtulmaktadır. Bu, nispeten genç bir fenomen olan "Alman gangsta rap" inin sınıflandırılmasına ve göç deneyiminin, marjinalleşmenin ve bunun sonucunda ortaya çıkan kendini güçlendirme kavramının etkisinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Bu makale, genç erkeklerin güçlenme stratejileriyle sınırlı olmasına rağmen, ancak kadınların da kendini güçlendirmesine ilişkin bir geçmişinin olduğunun bilincindedir. Imran Ayata, Martin Greve, Benjamin Küsters, Eymen Nahali ve Iman Soltani'ye düşünce ve eleştirel yorumları için teşekkür ederiz.*

## Gangster rapçiler yönetimi ele mi geçiriyor?

*Giwar Hajabi (Xatar) ve Aykut Anhan'ın (Haftbefehl) "Der Holland Job" albümünün okul bahçelerinde ve sinemalarda yarattığı büyük yankı, gangsta rap'in şu anda Alman kültür sahnesinin sunduğu en ilginç ve tartışmalı şey olduğunu gösteriyor. "Almanya değişti. Alman tarihi artık*

Kanakları da içeriyor," diyor Offenbachlı *Anhan* bu bağlamda.<sup>[1]</sup> En son 2004 yılında Bushido'nun liste başarısıyla birlikte, göçmen kökenli gangster rapçiler çeşitli korku ve arzuların projeksiyon yüzeyleri haline geldi. Bazıları onları sosyal açıdan dezavantajlı bölgelerdeki yaşam deneyimlerini müzikal ve lirik olarak dönüştüren sanatçılar olarak görürken, bazıları için de vatandaşı tedirgin eden ve "rap yapan çok kültürlü primatlar" haline geldiler.<sup>[2]</sup> Eski FAZ gazetecisi Udo Ulfkotte, "Geçmişte bu gruba ayak takımı deniyordu" diyor, "bugün 'kültür işçileri' rap yapıyorlar"<sup>[3]</sup>. Çok satan yazar Ulfkotte için, göçmen gangster rapçi sembolik bir figür haline geliyor. İçinde dış tehditlerin imgelerini barındırıyor: kentsel özgüven, hedonizm, şiddet, İslam'ın yüceltilmesi ve cinsel müsamaha. Bu ezilmişlik fantezileri yeni değil. 1960'lardan beri Federal Cumhuriyet'te göçmenlerle ilgili toplumsal söyleme eşlik ediyorlar. Haftbefehl'in Kanakların da artık Alman tarihinin bir parçası olduğu iddiasından 43 yıl önce Köln Express gazetesi şu manşeti atmıştı: "Misafir işçiler yönetimi ele mi geçiriyor?"<sup>[4]</sup>

Gözle görülür ve kendinden emin bir şekilde Alman toplumuna karşı kendilerini konumlandıran göçmenler, bir provokasyon olarak algılanıyor; daha da ötesi, görünüşleri,

sosyal ve ekonomik meselelerden uzaklaşan ve nüfus gruplarını birbirine düşüren ırkçı bir refleksi tetikliyor. 1970'lerdeki emek mücadelelerinde, grevci "misafir işçiler" Alman meslektaşlarıyla karşı karşıya getirilmişti. İltica tartışmaları ve CDU/CSU'nun 1990'larda çifte vatandaşlığa karşı yürüttüğü kampanya sırasında Alman halkı arasında yabancıların toplumun içine sızacakları korkusu körüklendi. Ve son olarak, birçok yeni sağcı ve bazı eski solcular gangsta rap'in kültürel-estetik hakimiyetini Batı'nın İslamlaşmasının habercisi olarak görüyor.

*Aykut Anhan*, "Kanaklar"ı Alman tarihinde görünür kılan sadece gangsta rap'in olduğuna inanıyorsa yanılıyor. *Haftbefehl* bu konuyu Alman-Türk yönetmen, DJ ve müzik uzmanı *Nedim Hazar'a* sorabilirdi. *Hazar ona bir zamanlar "Almanya'daki Türk işçilerin sesi" olarak adlandırdığı ve şarkı yazarlığı kariyerinde 13 albüm ve 72 single yayınlayan Metin Türköz'ü* anlatabilirdi. Belki de ona *Cem Karaca'nın* 1984 yılında, *Aykut Anhan* doğmadan bir yıl önce, yayınlanan "Die Kanaken" (Kanaklar) albümünü dinletirdi. Ya da ona 28 Ağustos 1973'te dönemin Alman Şansölyesi *Willy Brandt'ın* müdahale ettiği ve televizyonda yaptığı bir konuşmada grevci "yabancıları" sendikalara geri dönmeye çağırdığı Ford'daki "vahşi Türk grevini"<sup>[5]</sup> anlatırdı.<sup>[6]</sup> Bu fikir

tamamen saçma değildir, çünkü *Nedim Hazar Eko Fresh*'in babasıdır.

*Hazar* o dönemde Alman müzik piyasasında ayakta kalabilmek için ikinci kuşağa ne gibi tavsiyelerde bulunabilirdi? Eğer burada canlı bir fikir alışverişi olsaydı, kişinin kendine ve başkalarına atıfta bulunması konusunda tartışma nasıl ilerlerdi? *Hazar* aktif bir kültür çalışanı. Hem kamera önündeki hem de kamera arkasındaki bakış açısını ve dolayısıyla kültür endüstrisinin stratejilerini biliyor. İkinci ve üçüncü kuşakların kimlik temelli kendilerini ifade etmelerindeki bazı hatalarından kaçınılabileceği göz ardı edilemez. *Nedim Hazar* 1980 yılında siyasi mülteci olarak Almanya'ya geldi ve Köln'de *Yarinistan* grubunu kurdu.<sup>[7]</sup> Grup arkadaşı *Geo Schaller* ile birlikte iki albüm yayınladı ve Alman Plak Eleştirmenleri Ödülü'nü kazandı.<sup>[8]</sup> Ayrıca *Hazar*, oğlundan önce rap yapmaya başladı. 1990 yılında *Yarinistan*, Köln'deki Phonogram plak şirketinden "Sieh mich an" single'ını yayınladı.<sup>[9]</sup> Daha ilginç olan parça B yüzündeydi ve "Ali-Rap" başlığını taşıyordu. Bu parçada *Hazar*, elektronik davullar eşliğinde Almanya'daki hayata ironik bakışını anlatıyor. *Metin Türköz*'de olduğu gibi, *onda da* Kreol dil karışımının tadını alabiliyorsunuz. Ayrıca bir tutam Köln lehçesi de duyabilirsiniz. Yerel dil oluşumunun

ilk temelleri burada atılıyor: "Güle, güle, her Jeck farklıdır" diye selamlıyor *Hazar* dinleyicilerini. Köln'ün 1980'lerin sonunda Türk müziğinin müzik merkezi olduğunu öğrendiğinizde bu anlaşılabilir hale geliyor.<sup>[10]</sup> O zamanlar oğlu *Eko Fresh* henüz yedi yaşındaydı. Grup bir albümüyle 12.000 adet satmayı başardı. Günümüz rapçileri için bu, bugün (streaming servislerinin olduğu zamanlarda) hatırı sayılır bir satış olurdu. Ancak *Hazar* bunu büyük bir başarı olarak görmedi çünkü kendisi dönemindeki meslektaşları *Cem Karaca*, *Metin Türköz* ve *Yüksel Özkasap* gibi Alman müzik piyasasında kalıcı bir etki yaratmayı başaramadı. Kimlik temelinde müzik yapma Alman müzik piyasasında keskin bir şekilde bölünmelere yol açtı. Bu tür şarkılar radyoda pek çalınmıyordu, çünkü birçok radyo DJ için kulağa fazla yabancı geliyordu ve dinleyicilerini farklı seslerle rahatsız etmek istemiyorlardı.<sup>[11]</sup> *Yarınistan* Grubu da 1980'lerde çok kültürlülüğe müzikal bir arka plan kazandırmak için, yabancıların festivalleri geleneğine dahil edildi. Sanatçıların bu iyi niyetli kucaklaşma hakkındaki düşüncelerini dinleyen herkes, *Yarınistan*'ın son şarkılarından birindeki acı ve ironik dizeleri anlayabilirdi: "Elveda dostlar, kız kardeşler, erkek kardeşler! Başka bir ev yandığında, yine buluşacağız!" <sup>[12]</sup>

Alman müzik piyasasında yeni bir müzik türünün oluşması bu sanatçılar için zor oldu. Ancak *Hazar'ın* oğlu *Eko Fresh* babasının yapamadığını başardı. *Eko Fresh*, göçmen bir çevredeki sosyal konum ile Almanya'daki koşulları eleştirel ve ironik bir şekilde ele alan bir Alman müzisyenin statüsü arasındaki dengeyi kurmakta ustalaştı.

Günümüzün gangsta ve sokak rapçileri, 1980-1990 yılları arasında doğan ve birinci ve ikinci kuşakların mücadeleleriyle çok az bağlantısı olan bir kuşağı temsil ediyor. Buna ek olarak, bu türün şu anda başarılı olan sanatçılarının çoğu 1980'den sonra aileleriyle birlikte Federal Cumhuriyet'e göç etmiştir. Bu rapçilerin başka gç deneyimleri de var ve belki de bu yüzden Alman gangsta rap'inin 2010'dan bu yana yeni bir sanatsal nitelik kazanmasına katkıda bulundular.

Çarpıcı kırılmaları ve çalkantılarıyla Almanya'daki hip hopun gelişimi, gç tarihinin arka planına bakıldığında daha iyi anlaşılır. Bir yandan, kuşaklar arasında gittikçe açılan bosluklar, hip hop kültürü içindeki kesintileri ve iletişim kopukluklarını açıklayan tarihsel bir düzen ortaya çıkmaktadır. Ek olarak, bir *Metin Türköz* ya da *Nedim Hazar'ın* kendini kanıtlama stratejilerini *Advanced*



*Chemistry* ya da *Fresh Familee*, ama aynı zamanda *Bushido*, *Haftbefehl* ya da *Xatar*'a bağlayan derin bir süreklilik yapısının izi sürülebilir. Ayrıca, hip hop kültürü perspektifinden bakıldığında, bu, göçmenlerin kendini kanıtama çabalarının bir sürecidir, aynı zamanda toplumun çoğunluğunun karalamalarına karşı ve dolayısıyla ırkçılıkla ve mücadele tarihidir.

## "Songs of Gastarbeiter"

### Birinci neslin kültürel güçlendirme stratejileri

*Fresh Familee'nin* 1990 tarihli "Ahmet Gündüz "ü, iyi vuruşlara sahip bir parçadan çok daha fazlası. *Tachi*, bir saz sample'ı üzerinden, kırık görünmeyen, bilakis acıcılık ve usatalıka estetik bir deneyime dönüşen misafir işçi Almancasıyla gündelik ırkçılığa karşı kendini savunma üzerine rap yapıyor. 2001'deki "Fear of a Kanak Planet" kitabımızda, misafir işçi olarak adlandırılan grubun ilk çocuklarının hip hop'ta kültürel bir ses buldukları sonucuna varmıştık. *Tachi'nin kendi* ebeveynlerinin kuşağına hiç sahip olmadıkları sesi vereceğini düşünmüştük. Bu yanlış bir değerlendirmeydi.

Bir yıl önce "Songs of Gastarbeiter Vol. 1" CD'sini keşfettik. *İmran Ayata* ve *Bülent Kullukcu* bu derleme için zengin bir

şarkı havuzundan, Türk "misafir işçilerin" 1960-1990 yılları arasında kaydettikleri şarkılardan 15 şarkı seçmişlerdi. "Resmi anlatı hala aynı: „Misafir işçiler gelip acılarından yıkıldılar" diyor *Ayata ve ekliyor*: "Ebeveynlerimizin kuşağının klişelerle dolu olmayan bir başka hikayesi, Alman kamuoyu tarafından tamamen göz ardı edildi." Ancak "'Songs of Gastarbeiter" bunu kanıtıyor: İlk kuşak mücadele ruhu, zekâ, ironi ve yaşama sevinciyle dolu kültürel bir sese sahipti. Fabrikalardaki sömürü koşullarına ve gündelik ırkçılığa karşı sesini yükseltirken, aynı zamanda bunu coşkuyla kutlamak ve kendileriyle dalga geçmek için de seslerini yükselttiler.

Şarkıların konuları ve müzikal olarak eğlenceli ve eklektik yaklaşımıyla ve daha birçok açıdan daha sonra gelişecek hip hop kültürünün bir alt yapısı olduğunu anımsatıyor. Örneğin *Ozan Ata Canani* 1976'da on iki yaşındayken Köln'e geliyor; evlerin duvarlarında "Yabancılar dışarı!" sloganını giderek daha sık okuyunca, ırkçı nefrete karşı kendini savunmaya karar veriyor. "Deutsche Freunde" (Alman Dostlar) adlı şarkıyı yazdı ve 1979'da "Aktuelle Stunde" adlı TV programında ve daha sonra WDR'de *Alfred Biolek'in* programında seslendirdi. *Şarkıda Canani*, yabancı işçilerin sömürü ve dışlanma deneyimlerini

acıklı bir dille anlatır ve nakaratta ince bir alaycılıkla yerli yurttaşlarına seslenir: "Alman dostlarımız, onların yaşam sevinci var." Son dizede ise ikinci kuşak için hayati önem taşıyan soruyu sorar: "Ve bu insanların çocukları iki dünyaya bölündü, ben Ata'yım ve size soruyorum biz şimdi nereye aitiz?" Çokkültürlü anlatının temel metaforu burada yankılanmaktadır: İki tabure arasındaki çocuklar nereye aitler? *Ozan Ata Canani'nin* heyecan verici yanı, bu soruyu "Alman dostlarına" yöneltmesi ve onlardan bir karar vermelerini talep etmesi ve kendisinin 1980'ler ve 1990'larda olacağı gibi kültürel uyuşmazlığa ilişkin paternalist bir söylemin muhatabı ve dolayısıyla nesnesi haline getirilmesine izin vermemesidir.

"Deutsche Freunde "nin yayınlandığı yıl, İstanbullu müzisyen *Cem Karaca* Almanya'ya mülteci olarak gelir. Grubu "Die Kanaken" (Kanaklar) ile Alman ırkçılarının en sevdiği hakareti ellerinden alır ve 1984 yılında aynı adlı albümü yayınlar. "Kanake" hakaretinin kültürel olarak yeniden yorumlanması burada başlar ve *Xatar* ile *Haftbefehl'in* rap şarkısı "Kanaks "a kadar uzanır.

*Metin Türköz* müzisyenlik kariyerine 1960'larda başladı ve ilk kuşağın en başarılı sanatçılarından biri oldu.

Gastarbeiter Almancası olarak adlandırılan dili, şarkılarında bir üslup aracı olarak kullanan ilk sanatçısıdır. "*Metin Türköz* benim için hem tavır hem de yaklaşım açısından ilk hip-hop'çısıdır" diyor *İmran Ayata*. "Bir yandan, müziğini daha sonra sampling'de olduğu gibi kolaj benzeri bir şekilde düzenlediği için, diğer yandan da Almanca-Türkçe karışımı bir dille denemeler yapmaya devam ettiği için." *Metin Türköz* bir şarkısında ustabaşına şöyle seslenir: "Günaydın Mayistero, bugün çok yorgunum, yarın belki o kadar değil, bugün benim için güzel bir gün, yarın doğum günüm." Bunu yaparken bozuk Almanca ve Türkçe arasında gidip gelir, öyle ki hitap edilen ustabaşı *Türkoz tarafından* gösterilip gösterilmediğini anlayamaz. Neşeli ve hafif şarkı, parça başı iş yapmak yerine dans etmeyi teşvik eder ve böylece çalışkan ve itaatkâr Türk klişesinin altını müzikal olarak da oyar.

Dille oynanan bu muğlak oyun, 1978'de "misafir işçiler" hakkındaki tüm önyargıların doğrulandığı "Turkish Man" şarkısını yayınlayan *Yusuf* tarafından uç noktalara taşınır. *İmran Ayata* ve *Bülent Kullukcu*, hipnotik bir gitar döngüsü eşliğinde bu ilahiyi duyduklarında rahatsız olurlar: "*Yusuf'la birlikte*, bunun sahte olup olmadığından, Almanlar tarafından Anadoludan gelen misafir işçilerle dalga

geçmek için yazılmış bir karnaval şarkısı olup olmadığından emin değildik" diye hatırlıyor *İmran Ayata*.

*Ben Türk adam, konuşabiliyor Almanca*

*Kimyon, sarımsak ve kırmızı biber de yiyorum.*

*İnsanlar bana diyor ki: Sen bugün sarımsak yok.*

*Ben Türk adam, sadece Türkler yiyebilir*

*Ben Almanya'ya gelmek, montaj hattında çalışmak.*

*çok fazla tasarruf etmek, sonra Türkiye'ye dönmek*

*("Turkish Man", Yusuf, 1978)*

Bu dilsel-müzikal güçlenme örnekleri *Henry Louis Gates'in* Anlamlandırılan Maymun teorisini anımsatıyor: dil, anlamların değiştiği kafa karıştırıcı bir oyun haline geliyor; ırkçı çoğunluk toplumu aldatmacaları ve provokasyonları fark etmediği için kandırılıyor. Bu kavramı Federal Almanya Cumhuriyeti'ne aktarmak sorunlu olsa bile, ilk neslin Alman dilini kendini kanıtlama aracı olarak kullanması dikkat çekicidir - "misafir işçilerin" sadece birkaç yıl içinde zahmetli bir şekilde kendi kendilerine öğrenmek zorunda kaldıkları bir dildir.

Öyleyse ilk dönem Gastarbeiter Almancasını, 1990'ların ortasında *Feridun Zaimoğlu ile* feuillets'a girişini kutlayan ve daha sonra gangsta rapçiler arasında Alman gençliğinin sokak dilinin sloganı haline gelen Kanak-Sprak'ın öncüsü olarak görebilir miyiz? İlk kuşaktan kadın ve erkeklerin, ustabaşılar, ev sahipleri ve idari memurların kullandığı sert Almancayı benimsedikleri koşullar bunu gösteriyor: Yabancı bir dilin dalgalı denizinde dar teknelerde yapılan bir korsanlık, zorunluluktan doğan yıkıcı bir dil güçlendirme eylemi. Alman toplumu çalışan misafirleriyle el sıkışmayı reddetti ve bu açıdan *Max Frisch'in* gözlemi<sup>[13]</sup> varoluşsal anlamda da doğrudur: "Misafir işçilerin" Alman dilinin kapılarında çürümesine izin vermek, onların Almanca'da insan olmalarını reddetmek anlamına geliyordu. Yabancılar, yabancı olarak tanınabilecekleri yerde kalmalıydılar: kendi dillerinde. *Yusuf, Ozan Ata Canani, Metin Türköz, Cem Karaca* ve diğerleri orada kalmadılar. Bağımsız hale gelen ve yavaş yavaş yerel halkın yorumlama gücünden uzaklaşan kendilerine ait bir Almancayla, "Kanak" Almancası, konuştular ve ş arkı söylediler.

Bu dilsel esneklik ve incelik, hip hop kültürü bağlamında devam ettiriliyor ve geliştiriliyor, öyle ki ilişki tersine

dönüyor ve Alman gençleri göçmen rap yıldızlarının dil oyunlarının peşinden koşuyor. Rahatsızlıklar da aynı: Örneğin "Die Welt" gazetesinde yazan bir gazeteci, *Aykut Anhan'ın şarkı* sözlerinin sokaktaki gençlerin Almancasını yansıttığına inanmak istemiyor ve şüpheyle yanıtlıyor: "Kimse böyle konuşmuyor, bu tamamen yapay bir Creole dili." *Haftbefehl* cevap verir: "Evet, öyle. Sözleri sokaktan aldım. Hatta bazılarını kendim icat ettim ve onları tekrar geri toplamak için sokağa gönderdim." *Yusuf* da *Haftbefehl* de "Kanakça" konuşuyor ve dinleyicilerinin kafasını bununla karıştırıyorlar. Aralarındaki fark, *Haftbefehl* ya da *Xatar* gibi dil sihirbazlarının gençleri kelimeleriyle büyüleyerek, böylece bir zamanlar Hameln'in çocuklarının yırtık pırtık elbiseler içindeki flütçünün peşinden gittikleri gibi onları takip etmelerini sağlamalarıdır.

## **Gurbetçimüzik Arabeske Karşı**

Peki ama neden bir *Yusuf'un*, *Metin Türköz'ün* ya da *Cem Karaca'nın* mirası sonraki kuşakların kültürel pratiklerine yansımıyor? Burada hipotezlerle dolu bir alanda hareket ediyoruz ve aynı zamanda bazı önemli kahramanların artık hayattta olmamaları nedeniyle zamana karşı bir yarış halindeyiz. artık hayattta değil. Örneğin *Cem Karaca* 8

Şubat 2004'te İstanbul'da öldü. Geçmişin bu kavşaklarını gelecek nesiller için somut hale getirecek etkili bir hatırlama kültürü eksikliği var. <sup>[14]</sup>

Göçmen kültür işçilerinin kuşakları arasındaki verimli alışverişin neden gerçekleşmediğini anlamak için bir adım geriye gitmek önemlidir. Burada göçün müzikal mirasının müziğini, sözlerini ve temel mesajlarını içerik açısından incelemek gerekir. Misafir işçilerin müziğini 1970'lerin ortalarına doğru Almanya'daki Türk göçmenler arasında popüler hale gelen arabesk müzikle bir tutmak hata olur. Daha çok "misafir işçi müziği" yerine "gurbetçimüzik" olarak bilinmeye başlandı. "Gurbet" Türkçe'de "yabancı ülke" anlamına gelir ve "gurbetçi" de "yabancı ülkede yaşayan" anlamına gelir. Burada da sosyal statü bir müzik türü kavramıyla birleşmiştir. Müzikolog *Martin Greve*'ye göre gurbetçi sanatçılar, Türk halk müziği kültüründeki "âşık" geleneğinden *gelmektedir*.<sup>[15]</sup> Bu, geleneği Osmanlı İmparatorluğu'na kadar uzanan ve hem sosyal hem de kişisel temaları ele alan halk ozanları için kullanılan bir terimdir. Bu şarkılarda saz (uzun boyunlu ud) destekleyici bir unsur olarak kullanılır. İçerik olarak, gurbetçi şarkıları işçi alımından vatan hasretine ve Almanya'daki günlük yaşamın tasvirine kadar uzanır.<sup>[16]</sup> Ancak gurbetçi şarkılarındaki



belirleyici unsur, Almanya'daki yabancılık deneyimiyle yüzleşmedir. Dolayısıyla bu müzik, gurbette bir parça yuva sıcaklığıydı. *Metin Türköz, Türk işçilerinin müziğe olan bu kültürel ihtiyacını fark etti:*

"Başlangıçta insanlarımızın tutunacak hiçbir şeyi yoktu. Radyo yoktu, band yoktu, kaset yoktu. Herkes müziğe hasretti. Ben de biraz bağlama çalabiliyordum. Böylece yaşadığımız güzel ve acı her şey, sazın tellerine ve şarkılarımıza aktı. Aslında ben ilk kez Almanya'da Cumhuriyet Bayramı'nı kutladığımızda Aşık oldum." <sup>[17]</sup>

Almanya'daki Türk çevrelerine 1973'ten itibaren popüler müzik olarak giren Arabesk için durum biraz daha farklıdır. <sup>[18]</sup> Arabesk, Türkiye içerisinde iç göçün müziğidir. Anadolu'nun köylerinden Türkiye'nin büyük şehirlerine yapılan yolculuk birçok insan için aynı zamanda bir kültür şoku olmuştur. Şehirdeki yaşam köydeki yaşamdan birçok yönden farklıydı. Arabesk'in Türkiye'deki kurucu babası müzisyen *Orhan Gencebay'dır*. Müzikal olarak burada yaylılar, davullar ve ayrıca klavyeler kullanılıyor.<sup>[19]</sup> *Martin Greve*, "Şarkı sözlerinin daha sonra Arabesk filmlerde olduğu gibi, mutsuz aşkın acısı, vatan hasreti, büyük şehirlerin soğukluğu, kadere boyun eğme ve umutsuzluk

hakkındaydı" diye açıklıyor.<sup>[20]</sup> Arabesk, anavatanın kaybedilişinin ve buna yakılan ağıtın müziğidir. Bununla beraber farklı nedenlerle ortaya çıkan eksikliklerden dolayı kişinin yaşadığı yerle bir bağ kurmamasını anlatır. Bu acıklı ağıt Almanya'daki göçmenlerin ruhlarına dokunmuştur. Ancak Arabesk'in tavrı geriye dönüktür, çünkü anavatanla yeniden bütünleşme özlemini dile getirir. Arabesk, 1990'lara kadar Türkiye hükümet yetkilileri tarafından insanları karamsarlığa ve umutsuzluğa ittiği için devletin resmi medya kuruluşlarında yasaklanmasına rağmen, o dönemde popüler kültürün belirleyicisiydi.<sup>[21]</sup> Buna dayanarak, arabesk ve rap arasında içerik olarak bir uyum olmadığını söylemek şaşırtıcı olmaz, çünkü burada farklı tutumlar çatışmaktadır: Rap yerellelikle güçlü bir bağa sahiptir ve özgüvenle konuşan ve koşulları sorgulayan kentli insanları temsil eder. Arabesk'in kadercı metaforları rap'e oldukça yabancıdır. Bununla birlikte, Arabesk klasiklerinden müzikal referanslar ve alıntılar, ikinci ve üçüncü neslin rap şarkılarında oryantal bir tada sahip sample'lar şeklinde tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır.

İkinci ve üçüncü kuşakla bağ kurma, "âşık "ın ironik ve toplumsal eleştirel tavrını yansıtan ve bu anlamda modern

rap kültürüne çok uygun olan gurbetçi şarkıları geleneği üzerinden gerçekleştirildi.

## **Türküola'dan Aggro Berlin'e**

1980'li yıllarda Türkiye'de geçirilen yaz tatilleri Almanya'dan gelen gençler için müzikal açıdan çok başarılıydı. Çünkü ucuza müzik kaseti stoklamanın tam zamanıydı. Uluslararası albümler Almanya'da ödenmesi gereken tutarın çok altında bir fiyata satılıyordu. *Public Enemy*, *Run DMC* ya da *L.L. Cool J.* başlangıçta kaset olarak satılıyordu. Bu, gençlerin Almanya'da müzik için talep edilen pahalı fiyatlardan kaçınmaları için iyi bir fırsattı. Kaset kültürünün başarısı ve uzun geleneği şöyle açıklanabilir: Kullanımı basit, fiyatı oldukça ucuzdu. 1964'te Köln'de uzun süre Alman müzik piyasasında hüküm süren *Türküola* kaset şirketinin kurucusu *Yılmaz Asöcal* da bunu fark etmişti.<sup>[22]</sup> *Metin Türköz* ve arabesk şarkıcısı *Yüksel Özkasap* gibi gurbetçi yıldızlar buradan çıktılar<sup>[23]</sup>. *Asöcal* için *Özkasap* bir şanstı. Kariyeri boyunca 500'ün üzerinde şarkı kaydederek *Türküola*'da en çok hasılat elde eden kadın sanatçı oldu.<sup>[24]</sup> Şirket sadece kaset değil plak da çıkarıyordu. Ancak bir pikaba ve beraberindeki ekipmana sahip olmak, misafir işçi olarak adlandırılanlar için

karşılanması zor bir lükstü. Bu Türkiye için de geçerliydi. Bu durum, 1970'lerde Türkiye'de plak üretiminin durdurulmuş olmasından da anlaşılmalıdır, çünkü müzik piyasası, kasetlerin egemenliği altındaydı.<sup>[25]</sup> *Martin Greve* bu bağlamda, "1998 yılında Türkiye'nin en büyük plak üreticisi 'Raks' 85.6 milyon ses kaseti üretirken, sadece 3.8 milyon CD üretti" diyor.<sup>[26]</sup> Türküola Almanya'daki tek Türk müzik şirketi değildi. Almanya genelinde 1970-1980 yılları arasında kurulan ve paralel müzik piyasasında yer almak isteyen düzinelerce Türk şirketi vardı. Ancak bu şirketler genellikle kendi bölgeleriyle sınırlı kaldılar. Bu dönemde, müzik piyasasındaki patlamayla birlikte ortaya çıkan başka bir gelişme de ithalat-ihracat mağazalarının kurulmasıydı.<sup>[27]</sup> Genellikle bu dükkanlarda göçmen toplulukların daha çok ihtiyaç duydukları ürünler satılıyordu. Ayrıca, işsiz insanların kendi işlerini kurmaları için, ithalat-ihracat dükkanları iyi bir fırsattı. Müzik kasetinin formatı sadece ses estetiğiyle ilgili değil, aynı zamanda çok önemli bir sosyal meseleyle de ilgiliydi: Kaset kültürü, kültüre erişimde bir demokratikleşmeyi temsil ediyordu. Bu, bugüne kadar geçerli olan bir husustur.

Royal Bunker ve Aggro Berlin gibi rap plak şirketlerinin de Türküola'nın kuruluşundan neredeyse 40 yıl sonra kaset

formatını başarıyla benimsemesi doğaldı. Onların mixtape'leri rap sahnesinde hızla yer edindi. Royal Bunker'ın kuruluşunun ilk yıllarında plak şirketinin sahibi *Marcus Staiger* hayranlarına kasetlerini bizzat kendisi gönderiyordu. Aggro Berlin'in kurucularından *Specter* da bu müzik formatının sosyal boyutunun farkındaydı. "Müzik elitist bir şekilde kitlelere yukarıdan aktarılıyordu. Bizim şu anda yapmaya çalıştığımız şey ise aşağıdan seçkinlere doğru ilerlemektir."<sup>[28]</sup> Aggro Berlin ve Royal Bunker'ın başardığını Türküola yapamadı. Türk toplumundaki pazar hakimiyetine rağmen, Alman kamuoyu bunu pek dikkate almadı. Türküola'nın müziği sadece Türkçe olarak dolaşıma girdi. Türk misafir işçilerin çocukları, bu müzikal paralel dünyayı ancak 30 yıl sonra terk etti. : 1995'te rap grubu Cartel ve 1998'de Alman müzik listelerinde 7 numaraya kadar yükselen ve 21 hafta boyunca orada kalan pop şarkıcısı Tarkan ile Alman müzik piyasasında büyük bir başarı elde ettiler .<sup>[29]</sup> 15 yıl sonra *Eko Fresh*, babasına nasip olmayan atılımı gerçekleştirdi: Eksodus albümüyle 2013 yılında Alman albüm listesine 1 numaradan giriş yaptı.

## "Bir daire kadar mükemmel"

### Kültürel Ütopya Olarak Eski Okul

Eski Okul'un temel figürü çemberdir. Kenarları aktivistler topluluğunu, merkezi mücadeleyi, yorulmak bilmeyen kültür motorunu simgeler. Çember, 1985 ve 1991 yılları arasında Almanya'daki Old School'u oluşturan her şeyi içerir: "Bir çember gibi mükemmel, üç yüz altmış derece, hayatımı çevreliyor ve her eylemimi haklı çıkarıyor."<sup>[30]</sup> Hip hop kültürü çemberine kabul edilmenin koşulu, statü, köken ya da ten rengi değil, beş unsurdan birine bağlılığı. Dolayısıyla, 1980'lerde birinci kuşaktan pekçok çocuk için hip hop, *Ozan Ata Canani'nin* "şimdi nereye aitiz?" sorusunun cevabıydı.

Peki ama neden oğulları ve kızları ilk kuşağın kültürünü ve müzik anlayışını benimsemedi? Neden -ABD'deki hip hop kuşağının aksine- ebeveynlerinin mücadelelerini ve müziklerini örnek almadılar? - Bunun birkaç nedeni var:

- Göçmen ailelerin çocukları da ergenlik çağına geldiklerinde ebeveynlerinden uzaklaşırlar. Onlara bir çok şey cazip geliyor ama anne ve babanın müziği değil.

- "Wild Style" veya "Breakout" gibi filmler aracılığıyla ikinci nesle her şeyi kapsayan bir kültürel teklif sunuldu. İnsanlar bu hikayelerde kendi kaderlerini tanıdıklarını düşündüler.
- Hip hop sadece dışarıda ve benzer düşünen insanlardan oluşan bir toplulukta gerçekleşiyordu - ebeveyn evinden bir kurtuluş olarak - ama aynı zamanda toplumun kenarlarından merkeze doğru hareket etmenin ve tanınmanın da bir yoluydu.
- Hip hop açık bir gençlik kültürüydü. Giriş için sosyal, kültürel veya dilsel engeller yoktu.
- Hip hop kendi kurallarına, kodlarına ve işaretlerine sahipti ve hem ebeveynlere hem de genel toplumun kapalı kaldı.
- Kişinin kendi kimliğinin yapı taşı olarak kültürün bilinçli aktarımı ve takdir edilmesi, orta sınıf çevrelerinin bir özelliğidir. Ancak ilk nesil misafir işçiler ağırlıklı olarak köylü-proleter geleneklerden geliyordu.

## "Tehlikeli derecede yabancı"

### Almanların sel ve yangın korkusu

"Misafir işçi" konsepti 23 Kasım 1973'te ülke çapında işe alımların durdurulmasıyla sona erdi ve bir yıl sonra petrol krizi olarak adlandırılan süreç başladı. Yabancı işçiler sonraki yıllarda ortalamanın üzerinde bir oranda işsizlikten etkilendiler. 1980'den 1988'e kadar yabancılar için işsizlik oranı %3.9'dan %13.9'a yükselerek ortalamanın %5.8 üzerine çıkar.<sup>[31]</sup> Göç araştırmacısı *Mark Terkessidis* bunu şöyle yorumluyor: "O dönemde, bir bölgede artan 'yabancı' varlığının birçok zorlukla ilişkilendirildiği yönünde bir görüş ortaya çıktı - insanlar her açıdan gettoların tehlikeli 'olşundan abartarak söz ediyor ve 'Amerikanın şöhretli kötü koşullarını' hatırlatıyordu".<sup>[32]</sup> Almanların korkularını körükleyen şey artık "Türk erkeğinin" yabancılığı değil, potansiyel çete üyesi olan "Kanake "dir. Kasım 1984'te Der Spiegel haber dergisi şöyle diyordu:

Tipki "New York'ta bir zamanlar siyahların ve Porto Rikolular'ın, gettoları bir çete yapılanması olarak gördükleri gibi, bugün Federal Almanya Cumhuriyeti'nde de işsizlerin ve misafir işçilerin toplandığı yerler büyük şehirlerin semtleridir. Neredeyse tüm sokak çetelerinde genç Türkler



ve/veya Yunanlılar, Yugoslavlar, Portekizliler üye olarak bulunuyor; birçok çeteye yabancılar hakim."<sup>[33]</sup>

1980'lerin sonunda Alman medyasının "sosyal patlama noktaları" ya da "sosyal patlayıcılar" ile ilgili yarattığı korkulara bir de "iltica seli" eklenmiştir. Daha 1990'dan önce "yabancılar" yönelik aşırı sağcı saldırıların sayısı sürekli artmıştır. Yeniden birleşmeden sonra birçok katliam yaşandı. 1990 ve 1994 yılları arasında Almanya'da ırkçı saldırılar sonucunda 56 kişi hayatını kaybeder. Bu süre zarfında Eski Okul dönemi sona erer. *Fantastischen Vier*'in başarısı, eğlenceli ve apolitik yönüyle Alman rap'inin ticari bir atılım yapmasına yardımcı olur. Öte yandan Rostock, Solingen ve Mölln'deki saldırılar sonucunda pekçok hip-hop'çu politikleşir, toplumsal ve ırkçılık karşıtı mücadelelerde yerini alır. Bu tablodan uzakta, Los Angeles'tan gelen bir deprem Batı Alman şehirlerinin "sosyal olarak kaynayan noktalarına" ulaşır: Gangsta Rap ve G-Funk farklı bir yol seçen, ne Alman Rap'i ne de çok kültürlülükle ilgilenen ve on yıl sonra Alman toplumunun daha henüz ortaya çıkmadan korktuğu "Azzlack stereotipi" olarak ilgi odağı haline gelecek bir neslin öz müziği haline gelir.

## Excursus 1: "Kanake" / "Kanakish"

Göçmenler ve yerliler arasındaki ilişki belki de en iyi, ev sahibi toplumun göçmenlerin yeni dile hakim olma girişimlerine nasıl tepki verdiğinde görülebilir. Federal Cumhuriyet'te bu ilişki en başından beri aşırı duygusal yaklaşımlara sahiptir. Sanki hiçbir zaman doğal bir karşılaşma anı olmamış, sanki dil başından beri göçmenlerin kendilerini öne sürerek ırkçı atıflara karşı direndikleri bir savaş alanıymış gibi gösterilmeye çalışılıyor. 1955 ve 2017 yılları arasında kabaca dört aşama ayırt edilebilir:

- 1. Gastarbeiterdeutsch (Misafir işçi Almancası):** Birinci neslin kendi kendine öğrendiği "bozuk" Almanca.
- 2. Kanak-Sprak:** İkinci kuşağın argosu ve bu argonun ikinci kuşak yazarlar tarafından sanatsal olarak abartılarak dilsel yıkıma dönüştürülmesi.
- 3. Komedi Kanak-Sprak:** Kanak-Sprak'ın Alman komedyenler tarafından siyah yüzlüler gibi taklit edilmesi.
- 4. Gangsta argosu ve mahalle Almancası:** Gangsta rap'teki Türkçe, Kürtçe, Arapça veya Roman

terimler ve deyimler, yeni bir gangsta argosunun gençlik kültürüne hakim olmasına yardımcı olur. Gangsta argo terimleri yavaş yavaş Alman mahalle argosunun bir parçası haline gelir.

## **Gastarbeiterdeutsch**

1955-1973 yılları arasındaki işgücü göçünün ilk aşamasında, devletin, yeni, sözde geçici işçilerin ne entegrasyonu ne de yerleşimi ile ilgili herhangi bir çalışması yoktu. Bu koşullara rağmen ilk neslin edindiği bozuk Almanca, kısa sürede yerel halkın alay konusu haline geldi. Ve bir Türk fıkrası ortalıkta dolaşmaya başladı. Sarımsak ve kimyonla ilgili olduğu kadar çöp bidonları ve gazlama ile de ilgiliydi.<sup>[34]</sup> Ama misafirler karşılık verdi. *Metin Türköz* ve *Yusuf*, şarkılarında misafir işçilerin argosunu parodik bir silah olarak kullanmadan önce bile, aile içerisinde, sadece lahana ve patatesi bilen ve tuhaf davranışları olan Almanlarla dalga geçiliyordu: "Yaz kış karanlık, meşe panelli kafe-barlarda otururlardı, etraflarına öfkeli bir şekilde bakarlardı ve kolay hazmedilmeyen ağır yemekler yiyorlardı.<sup>[35]</sup> Bu küçük altüst oluşlardan bazıları, 1990'ların sonlarında *Kaya Yanar* gibi yeni komedyenlerin başarısıyla büyük sahnede kendine yer buldu.<sup>[36]</sup> Ancak

1970'ler ve 1980'ler gibi erken bir dönemde, birinci nesil "misafir işçiler" argoları üzerindeki kontrolü yeniden sağlamaya başladılar. *Cem Karaca* 1984 yılında ırkçı bir söylem olan "Kanake"ye ilk darbeyi vurdu ve onun ardından birçok kişi bunu devam ettirdi.

## **Kanak-Sprak**

Kendisinden önceki başbakan *Helmut Schmidt* gibi, 1982'den sonra iktidara gelen *Helmut Kohl* da Federal Cumhuriyet'in bir göç ülkesi haline geldiği gerçeğiyle yüzleşmek istemedi. Dil teşviki, göçmenlerin iş eğitiminin desteklenmesi, iyi iş ve eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanması, günlük yaşamda ayrımcılığa karşı mücadele gibi önlemler ertelendi. Böylece "misafir işçiler" ve onların çocukları "yabancılar" haline geldi. Öte yandan, 1980'lerde kiliseler, sendikalar ve alternatif hareketlerden oluşan geniş bir ittifak oluştu ve *Helmut Kohl* yönetimindeki "manevi-ahlaki dönüş politikalarına" karşı direndi. Bu insanların çoğu aynı zamanda ırkçılığa karşı da durdu ve çok kültürlü bir arada yaşama ütopyasıyla yabancı düşmanlarına karşı çıktılar. Yalnızca 1980 ile 1984 yılları arasında göçmen yazarların yazdığı 17 antoloji Alman yayınevleri tarafından yayınlanmış ve böylece misafir işçi edebiyatı türü

doğmuştur.<sup>[37]</sup> Bununla birlikte, Almanlar ve göçmenler arasındaki farklılığa ilişkin muhafazakar öncül bir bakıma çokkültürlülükte de yeniden üretildi: Geriye dönüp bakıldığında çokkültürlülük aktivistlerinin eylemleri genellikle paternalist görünmektedir çünkü gündemlerinde sadece "iyi yabancı" vardı ve kültürler arasındaki (zenginleştirici) farklılıkları vurguluyorlardı. *Mark Terkessidis*, "temelde etnik farklılıkların, her yerde görülebilen moda ve yaşam tarzlarındaki farklılıklardan oluşan büyük dünyaya dahil edilmesi gerektiğini" belirtiyor.<sup>[38]</sup> Ancak "Renkli Almanya Cumhuriyeti"<sup>[39]</sup> hayali Rostock, Solingen ve Mölln'ün alevleri arasında kül olduğunda ton değişti. *Kanak Attak* ile birlikte, kendisine herhangi bir kimlik atfedilmesini reddeden politik-kültürel bir hareket ortaya çıktı: 1998 manifestosunda belirtildiği gibi "Kanak Attak Mültikültüralizm'in dostu değildir", "Gücümüzü folklorik bir modele harcamıyoruz. (...) Kanak Attak köken meselesi değil bir tutum meselesidir."

Kanak Attak ayrıca bazı hip hop kuşağı aktivistlerini de politize etti; amaçları "hip hop ana akımını bozmaktı"<sup>[40]</sup>. Sokaktaki çocuklar *Kanak Attak*'ın yapısökümcü stratejilerine yönelmedi. Aksine, gangsta rap kuşağı, konunun muhataplarının açıkça uyardığı bir yolu seçerek

yerden göğe çıkmak istiyordu: "En alttan yukarıya doğru Alman toplumunun güneşli tarafına karşı mücadele eden genç, öfkeli göçmen figürü".<sup>[41]</sup>

## **Komedi Kanak-Sprak**

Afro-Amerikan entelektüel *William Du Bois*, 19. yüzyılda yaygınlaşan ve siyah makyajlı beyazların ırkçı stereotipleri canlandırdığı ministrel gösterilerinin başarısını, ağırlıklı olarak işçi sınıfından olan izleyicilerin beyaz oldukları için kendilerini avantajlı görmelerine bağlıyordu. "Böylece „Blackfacing" kendisini üstün olarak deneyimleyen, naif, sınırlı ve içgüdüleriyle hareket eden siyah insan figüründen farklılaştıran bir "beyaz" bilincinin oluşmasına katkıda bulunur. 1990'ların sonunda bazı Alman komedyenler "Kanak" maskesi takarak, Alman liselerinin oyun alanlarında da büyük rağbet gören abartılı yabancı argosunu konuşuyorlardı. "Her na kadar bu yapı, genç göçmenlerin dilinin bazı tipik özelliklerini barındırsa da, özellikle ‚tuhaf' görünen ek bazı özellikleriyle gerçeklikten oldukça uzaktır."<sup>[42]</sup> *Matze Knoop, Erkan ve Stefan'daki* ya da *Mundstuhl'daki* Ministrel "Kanake", kendinden emin bir şekilde sergilenen zihinsel sınırlamalarla karakterize edilir

ve sosyal açıdan güvencesiz bir ortamda yaşar. Seyirci aptal "Kanak"a gülerken Alman kimliğine ve sosyal avantajına güvenmektedir. Ve "Kanak"ın sözde argosu büyük bir keyifle taklit edilirken, "Kanakları" sosyal kaybedenlerin tarafında gösteren en önemli sınırı hatırlatıyor: Dil. Önce *Kaya Yanar*, ardından *Babak Ghassim* ve *Usama Elyas* tarafından 2005 yılında kurulan *Rebell Comedy Show* ile genç bir kuşak sahneleri yeniden ele geçiriyor, programlarında hem kendileriyle hem de başkalarıyla dalga geçiyorlar ve toplumsal stereotipleri biyografik-tarihsel bir eksende yapıbozuma uğrattıyor.

## **Gangster argosu ve sokak Almancası**

Bağımsız rap plak şirketi Aggro-Berlin'in başarısıyla birlikte gangsta rap, milenyumun başından bu yana Almanya'da ana akımı sarsma yolunda ilerliyor. Bu yeni türün kahramanları, "varos"lardaki gençlerin aşına olduğu bir dili konuşuyor. Ancak hayranlarının çoğu, rol modellerinin argo ve tavırlarını kendi yaşam tarzlarına dahil etmeye çalışan, orta sınıf ailelerden gelen Alman gençlerden oluşuyor. Bu da durumu tersine çeviriyor: Birdenbire herkes videolardaki gangster rapçiler gibi konuşmaya çalışıyor, ancak hayranı oldukları yıldızların kullandıkları terimleri ve kelime oyunlarını anlamıyor.

Gangsta argosuyla rapçiler, farklı dilsel kaynaklardan yararlanarak kendilerine göre yapay bir dil yaratmaktadırlar: (Yüksek) Almanca, Türkçe, İngilizce, Kanak argosu, sokak argosu, vs. Bu bağlamda *Thomas Ernst* şunları söylüyor: "Her ne kadar 'ikinci nesil göçmenlerinin' çoğu, toplumdaki azınlık konumlarını hala terk edememiş olsalar da, bazı durumlarda genel 'Alman toplumunun' gençlerine kıyasla daha fazla dilsel seçeneğe sahiptirler".<sup>[43]</sup> 2010'dan itibaren bu durum daha da belirgin hale geldi. Çünkü yeni nesil sokak rapçileri gangsta argosunu giderek daha fazla sözcüğü sokaktan toplayıp bunları nominal basamaklar halinde işleyerek son derece yapay bir dil karışımının oluşmasına katkı sunuyor. Rapçilerin kendileri yeni kelimeler icat edip ve bunları hayranları aracılığıyla mı yaydılar, yoksa mahalledeki trendleri alıp şarkılarıyla ülke çapında popüler hale mi getirdiler? Bu durum bazen belirsiz kalmaktadır. New Yorklu rap ikilisi *Dead Prez'den M1'e* göre, rap, bu yeni dilsel yorumlama gücüyle, ait olduğu yere, Almanya'ya da ulaştı: "Zirvanın ne anlama geldiğini biz belirliyoruz! Biz bunu istediğimiz gibi söylüyoruz, beyaz insanlar bunu çözmek zorunda kalıyorlar ve bizim sözlerimizi takip etmek zorundalar! Rap böyle bir şey. Kelimelerin anlamını değiştiriyoruz."<sup>[44]</sup>



*Azad, Xatar, Haftbefehl, Celo ve Abdi, Veysel, Kurdo veya KC Rebell* gibi rapçiler "Para", "Baba", "Chabo" "Cho", "Xalas", "Amcas" gibi Türkçe, Kürtçe, Arapça veya Romanlardan ödünç alınmış bir sürü yeni kelimeyi dolaşıma soktular. Burayla bağınızı koparmak istemiyorsanız çok fazla rap dinlemeniz gerekiyor ve Türk ya da Arap arkadaşlarınız varsa avantajlısınız. *Eko Fresh* 2011 yılında, yeni fethettiği semantik hakimiyetin tadını çıkardığı ve Alman hayranlarına kelimelerin anlamlarını açıkladığı "Türken slang/ Straßendeutsch" şarkısını çıkardı. Ve sadece bir yıl sonra Frankfurtlu rapçiler, *Celo ve Abdi*, "Hans ve Franz için" daha fazla sokak kelimesini açıkladıkları "Hinterhofjargon" adlı şarkıyı yayınladılar. Zamanın nasıl değiştiği, MC'lerin "Kanakendeutsch "un başöğretmenleri olarak sahneye çıkmalarında da kendini gösteriyor: "Şimdi susun, oturun, ilk ders (...) benim, Abdi, küresel rap'in mucidi, Interlingo, sözlüğü bırak." Çeşitli araştırmalar, göçmen gençlerin sosyal-etnik diyalektlerinin artık büyük şehirlerdeki sokak Almancasının en önemli kaynağı olduğu sonucuna varmıştır.

[45]

Peki ya "Kanake" terimine ne demeli? Burada çelişkili bir sonuç ortaya çıkıyor: Bir yandan, göçmen gangsta rapçiler

en sevdikleri aşığlayıcı sözcüğü ırkçuların elinden tamamen alıp ve kendilri için gurur verici bir tanımlama olarak benimsediler. Öte yandan, kelimeyi yine sıkı bir şekilde etno-sosyal atıflara bağladılar. "Kanake", tehlikeli mahallelerde dikkat etmeniz gereken suçlu kara kafalılardır - *Xatar* "Überall Kanacken "de, *Summer Cem* "Kanakk "ta, *Nazar* "Kanax "ta, *SAW (KC Rebell ve PA Sports)* "Kanacken ABC "de ve *Coup (Haftbefehl ve Xatar)* 2016'daki "Kanack" parçasında size bunu açıkça gösteriyor. Ancak dikkatli dinlerseniz, bu şarkılarda da *Yusuf'un* "Turkish Man" şarkısının bir yankısını hissedebilirsiniz. Eğer burada stereotipler acımasızca o kadar abartılmasaydı ve kişisel kimliklerinin bir parçası olarak pervasızca sergilenmemiş olsaydı, toplumun çoğunluğu kendi önyargılarıyla yüzleşir miydi? Kesin olan şu ki, "Kanake" terimi gangsta rapçiler tarafından hem kendini hem de başkalarını algılamayı sanatsal olarak müzakere etmek için semantik bir alan olarak defalarca kullandığıdır.

## **Dipnot: Kendi ülkelerindeki yabancılar**

1979 yılında Fischer-Verlag, Federal Cumhuriyet'teki yaşamları hakkında yazan Yahudi yazarların makalelerden oluşan bir antoloji yayınladı. Editörler *Henryk M. Broder* ve

*Michael Lang*, antolojilerine "Kendi ülkelerindeki yabancı" başlığını verirler. *Broder* 1981'de *Der Spiegel*'de şöyle der: "Yahudiler için Almanya'da normallik yoktur." 1992 yılında *Advanced Chemistry* tarafından "Kendi ülkelerindeki yabancılar" adlı maxi-single piyasaya sürülür. *Torch*, *Toni L* ve *Linguist* aynı adlı şarkıda Afro-Alman ve göçmen çocuklar olarak yeniden birleşmiş Almanya'daki deneyimlerini yansıtırlar. "Kendi ülkelerinde yabancı" tüm hip hop aktivistleri kuşağını etkiler ve uzun süre boyunca ırkçılık karşıtı bir eğilime dikkat çekti. Berlinli rapçi *Fler* de üçüncü solo albümüne "Fremd im eigenen Land" (Kendi Ülkelerindeki Yabancılar) adını verir ve 2008 yılında Alman albüm listelerinde 7 numaraya kadar yükselir. *Bu albümde Fler* kendisini "Alman kötü çocuk" olarak tanımlar ve şöyle diyor: "Ben Almanım, çünkü bir kimliğim var." *Fler*, bunun aslında onur ve özgüvenden kaynaklandığını ve Alman olduğunu gururla kabul etmesi halinde, "yabancı arkadaşlarının" kendisine saygı göstereceklerini vurguluyor. Şubat 2016'da göstericiler "Bugün hoşgörülüyüz, yarın kendi ülkemizde yabancıyız" yazılı büyük bir pankart taşırlar. *Clausnitz*'den geliyorlar ve mültecilerin kasabalarında barındırılmasını protesto ediyorlar. Bugün Google'a "kendi ülkelerindeki yabancılar" yazarsanız, *Fler* ve *Advanced Chemistry*, hakkında bilgi bulmakla

*kalmayacak, aynı zamanda onları sağcı radikal sitelere yönlendiren ama bağlantılar da bulacaktır. "Kanake" teriminden farklı olarak bu hikaye, sağcı bir azınlık grubunun eskiden özgürlükçü olan bir sloganının nasıl gasp edilip ırkçı bir slogana dönüştürülebileceğini göstermektedir.*

## **Excursus 2: Gangsta rap ve ayrımcılık**

Bonn, Offenbach ya da Essen gibi orta ve küçük ölçekli Alman şehirleri de göç, entegrasyon ve gangsta rap tartışmalarının odağı haline geldi. Bu her zaman göçmenlerin yaşadığı yerler ve bu bölgelerden yayılan tehdit algısıyla da ilgilidir. Antik ve Orta Çağ'da Yahudi kent nüfusunun hem dahil edilmesi hem de eş zamanlı olarak dışlanması sürecinde tarihsel anlamıyla ortaya çıkan "getto" terimi, 1970'lerden bu yana Almanya'da etnik ve/veya sosyal ayrışmanın yaygınlaştığı kentsel bölgeler için de kullanılmaya başlanmıştır. Günümüz gangsta rapçilerinin videolarında, genellikle şehrin kenar mahallelerinde kasvetli yüksek katlı binlara rastlıyoruz: *Sido'nun* Märkisches Viertel'i (Berlin) ve *Azad'ın* Nordweststadt'ı (Frankfurt), bu "tehlikeli olarak gösterilen yerlerin" başında gelmektedir. 1960'larda bu banliyölerin mimari planlaması ve inşası

iyimserlikle karakterize edildi: Sıkışık, çürük ve gürültülü şehir apartmanları yerine, metropollerin kenar mahallelerinde sakinlerine maksimum konfor sunan modern yaşam alanları yaratılmaktaydı. Bu yaklaşım o zamanlar çok ilerici bir modeldi ve hiçkimse gettoları düşünmüyordu. Ancak 1979/80'deki ikinci petrol kriziyle birlikte banliyöler yavaş yavaş Azad ya da Sido gibi sanatçıların videolarında görselleştirdikleri "sosyal aç dan olayalara gebe yerlere" dönüştüler. Krizin iş yerlerinde giderek daha fazla işsiz yarattığı için, bir zamanlar büyük bir iyimserlikle inşa edilen şehrin etrafındaki mahalleler toplumsal çıkmaz sokaklara dönüştüler. Almanya'da gangsta rap'in tarihi, göç tarihi ile (başarısız) kentsel planlama politikaları arasındaki etkileşimin bir sonucu olarak ortaya çıkan belirli şehirlerdeki bu özel bölgelerle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Büyük bir şehirde kimin hangi semtte daire alacağı gelirine bağlıdır - ama aynı zamanda soyadının "yabancı" olarak algılanıp algılanmadığı da bir rol oynuyor. Ekonomik gelişme, zengin ve fakir arasındaki artan uçurumun yanı sıra, göçmenler ve mülteciler hakkındaki sosyal söylemler - ve buna gangsta rap hakkındaki söylemler de dahildir - sözde sosyal aç dan olayalara gebe noktalar olarak adlandırılan bu alanların nasıl algılandığını ve nasıl değerlendirildiğini belirliyor. Bu

yerler Gangsta rapçilerin kliplerinde, genç göçmenlerin kendilerini güvende hissettikleri alanlar olarak gösteriliyor ve Alman gangsta rap fenomeninin ortaya çıkmasında sembolik bir yer teşkil ediyor.

### **Excursus 3: Büyük Kardeş Fransa**

Birçok genç başlangıçta Los Angeles'a hayranlıkla bakarken, 1990'ların sonunda Almanya'da yükselen gangsta rap, hem estetik hem de müzikal olarak Fransız sokak rap'inden esinlendi. Bunun çeşitli nedenleri vardı:

- Paris ya da Marsilya'daki Fransız banliyöleri Alman banliyölerinden çok daha büyüktü, ancak benzer kentsel planlama hedeflerine ve benzer mimariye sahiptiler.
- Nordweststadt'ta, Märkisches Viertel'de veya Chorweiler'da de benzer bir sosyal ve etnik ayrışma yaşanmış, bu da söz konusu bölgelerin kamuoyu nezdinde "sosyal patlama noktaları" ve "yabancı gettoları" olarak işaretlenmesine yol açmıştır.
- Rap, Almanya'da olduğu gibi Fransa'da da, bir çok etnik azınlık için köken dil ile genel toplumunun dili arasındaki mesafenin bir kreol sahiplenme

stratejisi temelinde komik ve yıkıcı bir şekilde aşılmasına olanak sağlayan ideal melez bir sanat formuydu.

Alman gangsta rap'inin ticarileşmesi, başarılı Fransız sokak rapçilerinin videolarındaki estetiğe ve şarkıların sözlerine dayanıyordu. Aggro-Berlin plak şirketinin kurucularından biri olan *Specter*, *Azad*, *Bushido* ve *Sido* gibi sanatçıların video kliplerindeki tasarımı ve sanatsal yaklaşımıyla Alman gangsta rap'inin imajı üzerinde büyük bir etkiye sahiptir.

*Azad'ın* daha ilk prodüksiyonlarında Marsilya'dan *IAM'ın*, özellikle de *Shurik'in* etkisi hissediliyor. Aynı zamanda *Azad* Arapça "Chuja" ve "Cho"<sup>[46]</sup> kelimelerini Fransızlardan alıp Alman sokak diline kazandıran ilk kişidir. *Bushido'nun* *Booba* ve diğer Fransız sokak rapçilerinden bir çok kelime aldığı açıkça görülüyor. Ve bu etki devam ediyor, çünkü Paris ve Marsilya'ya atılan kaçamak bir bakışın kişinin kendi fikirlerini geliştirmesi için sadece yaratıcı bir ilham kaynağı olduğunu göstermiyor. Başkalarından alınan müzikal ve estetik parçaların genellikle seyirci nezdinde her zaman bir başarıyı yakalıyor ancak bu durum eserin çalıntı olduğu gerceğini değiştirmiyor. *Haftbefehl'in* Parisli rapçiler *Booba*

ya da *Kaaris'ten* ödünç aldıkları şeyler göz ardı edilemez, ancak *Azet, Nash, Zuna* ve *Miami Yacine'in* yanı sıra Berlinli *Locosquad* ya da *385ideal protégé Nimo'nun* etrafındaki *KMN ekibinin* etkileyici başarısı Fransız rol modelleri olmadan pek düşünülemezdi. Öte yandan (Afro-)trap'in Almanya'daki başarısı, önceki gangsta rap neslinden farklı olan yeni göç biyografilerine bağlanabilir. Bu tarzda söyleyen günümüz rapçilerinin çoğu Afrika ülkelerinden mülteci olarak Almanya'ya geldi, bazıları daha önce aileleriyle birlikte Fransa ya da Belçika'da yaşadı ve Fransız sokak rap'ini orada tanıdı. Alman gangsta rap türü üzerindeki Fransız-Afrika etkisi birçok alanda hissediliyor. *Yonii* gibi sanatçılar artık şarkılarının bazı bölümlerini Arapça söylemeye başlıyor (örneğin "*Anonymous* "ta) ve Mağrip ülkelerine göndermelerde bulunuyor; bu durum erkek bedenlerinin değişen hareket biçimlerinin eski anavatanlarının folklörünü anımsatan videolarda da kendini gösteriyor.



# Azzlack stereotipi nedir?

## Günümüzde Gangsta Rap

Almanya'da gangsta rap'in gelişimi üç aşamaya ayrılabilir:

- 1. Kuluçka aşaması (1990-2000):** Kaliforniya gangsta rap'i sokak çetelerini ve hustler figürünü sosyal ve ekonomik kimlik figürleri haline getirir. Ancak, Fransa'dakinin aksine, hayata karşı bu yeni tutum nadiren sanatsal yönüyle öne çıkıyor.
- 2. Şekillendirme ve ticarileştirme aşaması (2001-2008):** *Charnell & TMO (Da Force)* ve *Azad* gibi sanatçılar Almanya'daki gangsta rap'e ilk estetik çizgilerini kazandırır. *Bushido'nun* ticari başarısıyla tür, Alman gangsta rapçisinin prototipi olma yolunda ilerleyen karizmatik bir sembol figür kazanır. Berlin ve Frankfurt kendilerini sokak rapinin kaleleri olarak kabul ettirir.
- 3. Çalkantı, bölgeselleşme ve sanatsal yenilenme evresi (2009-2017)** Feuilleton Alman gangsta rap'inin sona erdiğini ilan ederken, türü daha çeşitli hale getiren ve sanatsal açıdan değiştiren yeni nesil sokak rapçileri ortaya çıkar, öyle ki 2015'ten itibaren burjuva medyası da gangsta rap'in estetik kalitesiyle giderek daha fazla ilgilenir.

Almanya'daki ilk dönem o sakin rap dünyasının pek çok kahramanı ilk neslin çocuklarıydı. Breakdansçılar, grafiticiler, DJ'ler ve rapçiler olarak hip hop kültürünün büyük bir gençlik hareketine dönüşmesine yardımcı oldular. Öte yandan, Eski Tarza ve onun reşel ve seyahat kültürüne yabancı kalacağı çok sayıda genç bir göçmen kitlesi vardı. Bu kuşak için kültürel uyanış çağrıları "Rappers Delight" ya da "The Message" değil, bilakis *Dr. Dre'nin "The Chronic"* ya da *Snoop Dogg'un "Doggystyle"* ıydı. Hayata karşı tutumlarını "Wild Style" ya da "Beat Street"te görmediler, aksine John Singleton'ın "Boyz n the Hood" (1991), Mario Van Peebles'in "New Jack City" (1991) ya da Hughes kardeşlerin "Menace II Society" (1993) filmlerinde temsil edildiğini gördüler. Ancak bu kuşağın mikrofon başına geçmesi için neredeyse on yıl geçmesi gerekecekti; ilk etapta Kaliforniya gangsta rap'i Kreuzberg, Chorweiler ya da Nordweststadt'tan gelen çocuklar için fon müziği olarak kaldı. Artan ayrımcılık, eğitim ve iş alanında fırsat eşitsizliği ve aynı zamanda tekrar artan ırkçılık ve dışlanma deneyimi, birçok genç göçmenin alternatif örnek kişilere ve kendilerini geliştirecek rol modellere bakmasına yol açıyor. Bu bağlamda sporcuların ve müzisyenlerin başarı öyküleri bir rol oynuyor, ama aynı zamanda demimonde'un gölge

ekonomisinde hızlı para kazanma umudu da rol oynamaktadır. Bu çerçevede Amerikan gangsta rap'i iki önemli kimliğin ortaya çıkmasını sağladı: kolektif ve sosyal düzen düzeyinde sokak çetesi; bireysel ve ekonomik düzen düzeyinde ise hustler figürü. Sokak çetesi bireye destek ve özgüven verir ve kolektif için bağlayıcı kurallar oluşturur. Aynı zamanda kişinin kendi mahallesiyle özdeşleşmesini ve mahallesine karşı sorumluluk duymasını güçlendirir. Berlin 36Boys'un eski üyesi *Şenol Kayacı*: "O dönemde kimlikler ve topluluk duygusu tüm mahalleyle özdeşleşmişti. Grup içinde şiddet ve çatışma büyük ölçüde yasaklanmıştı."<sup>[47]</sup> Öte yandan Hustler ise tüm becerileriyle birlikte sokak girişimcisi figürünü temsil ediyor. Gettodaki bulaşıkçı efsanesini simgeliyor: Zekice bir planla, azimle ve acımasızlıkla herkes mahallede başarılı olabilir.<sup>[48]</sup> Kaliforniya gangsta rap'inde bu tip aynı zamanda estetik bir güç ve baştan çıkarıcı bir soğukkanlılıkla karşım za çıkıyor, böylece tüm dünyadaki banliyö gençliği için bir rol model haline geliyor. *Günter Jacob*, 1992 gibi erken bir tarihte, erkek rapçilerin retoriğinde cinsellik ve tahakkümün "başka bir nüans olmaksızın ve herhangi bir yansıtma girişimi olmadan" çaktığına işaret eder. (...) Kadının pazarlandığı bu ortamdaki düzen, burjuva egemenliğinin ilkelerini doğrudan gangster egemenliğine dönüştürüyor ama yine

de burjuva egemenliğini sürdürüyor."<sup>[49]</sup> Bir Alman gangsta rap'inin gelişimi iki anlayış tarafından uzun süre engellendi: Birincisi, *Fantastik Dörtlü'nün* başarısı, Almanya ve orta sınıfla ilgili bir rap fikrinin oluşmasını sağladı. Uzun bir süre boyunca gazetelerin kültür sayfalarında, Federal Cumhuriyet'te sokakakların inandırıcı bir rap üretmek için gerekli sosyal koşullara sahip olmadığı okunabiliyordu. Öte yandan, çokkültürlü söylem, göçmen kökenli rapçilerin parçalanmış kimliklerini aradıklarını ve hip hop'u - deyim yerindeyse CNN Türk'ten den daha özgürleştirici bir araç olarak kullandıklarını ima ediyordu.<sup>[50]</sup>

Toplumun rap'e yaptığı bu gönderme ve yeniden birleşme sonrasında artan milliyetçilik, (ki bu Alman rap modelinin başarısına da katkı sunmuştur), göçmen çocuklarının çoğu tarafından başlangıçta Almancanın bir rap dili olarak reddedilmesine yol açtı.<sup>[51]</sup> Gangsta rap türünde ilk denemeler ancak 1990'ların sonlarında gerçekleşti. En son *Sido'nun* Mein Block'unun piyasaya sürülmesi ve *Bushido'nun* başarısıyla birlikte Almanca rap'te konuşmacıların konumu değişti. Artık "getto", "olaylara gebe olarak gösterilen bölgeler" odak noktası haline geliyor ve çoğunluk toplumunu kendi ülkelerindeki gerçek ve hayali güvensiz yer ve insanlarla yüzleştiriyor.

Dortmund'lu *MC Intifada* bu olguyu birkaç satırla çok güzel özetledi: "Sokağı en iyi onda görüyorum / yupiler artık bloktan birkaç genç tanısa bile / burası hala Gotham'deki gibi kirli." Bu arada *Ice T'nin* "ev istilası" olarak nitelendirdiği şey de gerçekleşti: genç orta sınıf çocuklar arasında gangsta rapçilerin müziğine yönelik bir coşku ve bununla birlikte rap müziğinin büyük ticari başarısı. Dahası, gangsta rap artık Almanya'da da kültürel sermayeye erişimi bölgeselleştiriyor ve demokratikleştiriyor. Artık herkes eline ucuz bir el kamerası alıp dinleyicileri kendi mahallelerinin korkusuz köşelerine götürebiliyor. *Jeff Chang*, N.W.A.'in başarısıyla ilgili olarak "artık her mahalle Compton olabilir", "herkesin anlatacak bir hikayesi vardır"<sup>[52]</sup> diye yazıyor. Artık mahalledeki çocukların bağ kurabilecekleri ve kendilerine tanıdık gelen, hayata karşı tutumlarını tanıyabilecekleri rol modelleri vardı. *Haftbefehl*, günlük *Die Welt* gazetesine verdiği bir röportajda şunları hatırlıyor: "Bushido ilk Alman gangsteriydi! Azad hala rap hakkında rap yapıyordu, Bushido ise sokak hakkında."<sup>[53]</sup> Bu "mahalle-merkezcilik", yani kişi için "gerçek olan" kendi bölgesine odaklanması ve çok fazla bir ön bilgiye sahip olmadan yola çıkarak bunu meşrulaştırılması, Almanya'da en geç 2005'ten bu yana, yerel rap ekiplerinin kendilerini ve mahallelerini temsil etmek için birçok Alman şehrinde güçlerini birleştirmesine

yol açtı. Ruhr bölgesi, Köln ve Hamburg'un yanı sıra daha küçük Alman şehirlerinde de artık kenar mahallelerden gelenler mikrofon başına geçiyor. 1980 ile 1990 yılları arasında doğan bu yeni nesil gangsta rapçiler 2010 yılından itibaren bu türe damgasını vurdular. Genç MC'lerin öncelikle üçüncü kuşak göçmenleri değil, bilakis 1980'lerde Almanya'ya genellikle mülteci olarak gelenleri temsil etmesi önemlidir. Örneğin *KC Rebell*, *Fard*, *Kurdo*, *Xatar*, *Bero Bass*, *Nazar*, *Eno*, *Zuna*, *Farid Bang*, *SSIO* veya *Majoe* gibi ailesiyle birlikte Almanya'ya birer mülteci çocuk olarak geldiler. *Manuellsen*, *PA Sports* ya da *Massiv* gibi rapçiler ise aileleri Almanya'ya kaçtıktan sonra çocuk olarak dünyaya gelmişlerdir. Bu MC'lerden hiçbiri ana dili olarak Almanca ile büyümediler ve yine de kentsel hip hop etnik kökenleriyle Alman gençliğinin argosunu şekillendirdiler. Şu anda başarılı olan rapçilerin çoğu 1980'lerde Orta Doğu'dan göç eden ailelerden geliyor. Onları, ebeveynleri Afrika ülkelerinden Almanya'ya gelen genç bir nesil takip ediyor ve tahminen on yıl içinde ilk Suriyeli rapçilerin gangsta rap'te bir söz sahibi olacağını varsayabiliriz.

Bu bağlantı, gangsta rap'in (sadece Almanya'da değil) yenilikçi gücünü, baş kahramanlarının diaspora deneyiminden aldığını açıkça ortaya koyuyor. Bu güç, kaçış

ve sürgün deneyimleri ne kadar mevcutsa o kadar yeni ve biçimlendiricidir, ancak bu, bu temaların rapçilerin şarkı sözlerine mutlaka yansıdığı anlamına gelmez. Böylece Alman gangsta rap'i, bir yandan toplumu "getto" imgeleriyle yüzleştirerek ve dolayısıyla sınırsız büyüme ve refah hikayesine darbe vurarak neoliberalizmin, küreselleşmenin ve sürgünün sonuçlarını ortaya koyan ve böylece çok yönlü sanatsal bir mecra haline geldi. Kahramanları genellikle kışkırtıcı bir şekilde kendilerini kapitalizmin vaatlerini paylaşmak isteyen özgüvenli hedonistler olarak sunuyorlar. Öte yandan gangsta rap'te, neoliberal düzenin aşılması çağrısı susturuluyor. Bunun yerine erkeklik, aile namus gibi gerici kavramlar işleniyor. Yine de Almanya'daki gangsta rapçiler sürekli olarak çevre ile merkez, marjinalleştirilmiş azınlık ile çoğunluk toplumu arasındaki ilişkiyi ele alıyor ve ırkçılığa ve dışlanmaya karşı tavır alıyor. *Mert* ("Foreigner"), *Al-Gear* ("Integration"), *Alpa Gun* ("Foreigner"), *Chima Ede* ("We are the people"), *Eko Fresh* ("Gastarbeiter"), *Jaysus* ("Being a Kanacke") gibi rapçiler, *Haftbefehl* ve *Xatar* ("AFD"), *Kurdo* ("Wir sind nicht wie du"), *Ali As* ve *Pretty Mo* ("Deutscher/Ausländer"), *BOZ* ("Made in Germany"), *Nate57* ("Immigranten"), *Hayat & Matondo* ("Yabancılar dışarı") ya da *Credibil* ("İnsan") şarkılarıyla kendilerini klişelere karşı çıkarıyorlar ve insanların

kökenleri ya da dış görünüşleriyle yargılanmadığı hümanist bir toplum fikrini savunuyorlar - aslında bu 1980'lerdeki çokkültürlü ütopyanın bir yankısı. Gangsta rap'in alımlanması söz konusu olduğunda, "Haftbefehl'in feuilleton Olympus'a girmesi"<sup>[54]</sup> kültür gazetecileri arasında türün genel olarak daha az histerik bir şekilde değerlendirilmesine ve sanatsal niteliklerine daha fazla odaklanılmasına katkıda bulundu. Ancak başka bir gelişme daha var. Yeni Sağ'ın kültürel söylemlerdeki artan hegemonyası, aynı zamanda AfD ve Pegida'nın fikir babaları da Alman gençliğinin gaddarlaştırmadan ve batılı beyaz kültürün çöküşünden Alman gangsta rap'inin daha fazla sorumlu tutulması gerektiğini öne sürüyorlar. *Udo Ulfkotte* çok satan kitabı "Dikkat: İç Savaş!

"Çok kültürlü sokak çetelerindeki yaşam gangsta rap'te yükseltiyor. Gangsta rap şiddet odaklıdır ve içinde kilşeleşmiş tehlikeli adamları barındırır. Avrupalı gazeteciler çetelerin ve gangsta rap'in bir suç alt kültürü olarak Avrupalı gençler için rol model karakteri olan bir mite dönüşmesine yardımcı oldular."<sup>[55]</sup>

Bu karalamanın alt yapısı 1970'lerin ve 1980'lerin ırkçı stratejilerini andırmaktadır: Etnik bir azınlık neoliberal



ekonomi politikalarının sonuçlarından sorumlu tutulmaktadır. "Kültürel olarak yabancı" bireylerin ve çetelerin davranışları Alman şehirlerinde sorunlara yol açmaktadır; bu sorunlar ancak Almanlar tekrar kendi kendilerine kalsalar çözülecektir. Gangsta rap'in ana kahramanlarının sağdan gelen bu saldırıya karşı koyacak çok az şeyi var. Bu aynı zamanda sokak rapçilerinin başarılı olmaları halinde bir ikilemde kalacakları gerçeğiyle de ilgilidir. Bir yandan Gangsta rap'te dilin vahşileşmesi, rapçilerin geldikleri mahallelerdeki "gündelik hayatın acımasızlığını"<sup>[56]</sup> yansıtıyor. Öte yandan, seks ve şiddetin abartılı tasviri ve kirli demimonde alemine anahtar deliğinden bakma perspektifi, sanatçıların bu tür klişeleri arzulayan orta sınıf çocuklarının kendilerini takip etmelerini kolaylıkla sağlıyorlar.<sup>[57]</sup> 1990'ların aksine, ırkçılık karşıtı eleştiri bugün savunmada. Sol ve ırkçılık karşıtı grupların mülteciler, milliyetçilik ve entegrasyonla ilgili güncel tartışmalarda neredeyse hiç ağırlıkları yok, ancak sokak rap dünyasına hakim olan sanatçı ve müzisyenlerle de bağlantıları yok. Belki de Alman gangsta rap'inin trajik durumu bundan kaynaklanıyor: Bu tür her zamankinden daha başarılı olmasına ve Alman gençlik dilinin ve gençlik kültürünün gelişimi üzerinde büyük bir etkiye sahip olmasına rağmen, kendi başına toplumun nabzını tutmakta

zorlanıyor - bu noktada, başrol oyuncularının bu koulara ilgi duyup duymadığı sorusu ortaya çıkıyor. Kesin olan şey, gangsta rap'in genellikle toplumsal söylemin nesnesi olduğudur.

İlk kuşak göçmenlerin temel sorunu iş ve barınma olduğu için, kendilerini öncelikle ekonomik-sosyal alanda güçlendirmeye çalıştılar, ama ikinci kuşak durumlarını daha keskin bir şekilde ortaya koyarak vatandaşlık, kimlik ve katılım sorununu politik-sosyal düzeyde gündeme getirdiler. Almanya'da son 15 yılda geliştiği şekliyle gangsta rap, kendini güçlendirmenin dolaylı melez bir biçimini temsil ediyor: Birinci ve ikinci kuşağı meşgul eden konular burada da hareketli dekor parçaları olarak ortaya çıkıyor, ancak bunlar daha çok duruş, stil, dil ve davranışta, yani estetik kategorilerde somutlaşıyor. Bu formun göçmenlerin güçlenmesinin bir ifadesi olarak görülüp görülmeyeceği ve bu noktada gangsta rapçilerin kendini güvencesiz bir ortamın egzotik kodlarıyla süsleyen tüketici çoğunluk toplumu için sadece bir öncü rolü üstlenip üstlenmeyeceği sorusu hala cevapsız kalıyor. Çünkü bir gangsta rapçinin ana akımda sadece etnik olarak temsil edilmesi bir güçlendirme stratejisi oluşturmaz. Yine de gangsta rap, diğer kültürel fenomenlerden daha fazla,

kelimenin tam anlamıyla diasporanın çocuğudur. Post-Fordist toplumda göç ve marjinalleşme deneyimi gangsta rapin temelini oluşturmaktadır. Bu nedenle, çocukken aileleriyle birlikte Almanya'ya göç eden ya da kaçan ve burada hayata başlarken toplumun en uç sınırında olan gençler için özellikle ilgi çekicidir. Bu nedenle türün estetik, müzikal ve dilsel tasarımı, kahramanlarının göç biyografik deneyimleriyle bağlantılıdır. Gangsta rap, önceki küresel göç hareketlerinin ayak izlerini yansıtıyor ve bize, insanları yeni bir yuva aramak için her şeylerini geride bırakmaya zorlayan savaşları ve krizleri hatırlatıyor.

**Murat Güngör (1969\*) ve Hannes Loh (1971\*)**

öğretmenlerdir. Murat Güngör Frankfurt am Main'de, Hannes Loh Köln'de yaşıyor. Her ikisi de yaşadıkları şehirlerde öğretmen olarak çalışmaktadırlar. Serbest yazar olarak hip hop kültürünün tarihsel, toplumsal ve müzikal arka planıyla ve Almanya'daki göç tarihiyle ilgileniyorlar. İletişim: [hannes.loh@gmx.de](mailto:hannes.loh@gmx.de) ve [murataa@web.de](mailto:murataa@web.de)

[www.muratundhannes.de](http://www.muratundhannes.de)

- [1] Spiegel Online: "Almanya'nın kışından sopayı çıkarmak" (12.08.2016)
- [2] Udo Ulfkotte: Dikkat İç Savaş. Rottenburg 2015
- [3] ibid
- [4] Köln Ekspresi (29.8.1973)
- [5] Türk Ford işçilerinin grevi medyada defalarca "vahşi grev" ya da "Türk grevi" olarak adlandırıldı.
- [6] Serhat Karakayalı: Gespenster der Migration. Bielefeld 2008. s. 156
- [7] Hazar, Nedim: Almanya'da Sazın Telleri. İçinde: Fremde Heimat. Bir Göç Tarihi. Editörler: Eryılmaz, Aytaç ve Jamin, Mathilde. Klartext-Verlag, Essen 1998. s. 294
- [8] Schaller, Geo: <http://www.geoschaller.de/musik> (10.01.2017)
- [9] Yaranistan, Bana bak. Phonogram GmbH / Mercury, 1990 Köln.
- [10] Hazar, Nedim: Almanya'da Sazın Telleri. İçinde: Fremde Heimat. Bir Göç Tarihi. Editörler: Eryılmaz, Aytaç ve Jamin, Mathilde. Klartext-Verlag, Essen 1998. s. 294
- [11] Ibid. S. 292
- [12] Ibid. S. 296
- [13] 1965 yılında İsviçreli yazar Max Frisch şu cümleyi kurdu: "İşçileri çağırdık ve insanlar geldi."
- [14] Bu şarkı kültürünün unutulmasına karşı çıkan başka projeler de var. Mark Terkessidis'in yayınladığı "Heimatlieder aus Deutschland" (Almanya'dan Ev Şarkıları) adlı CD'de göçmen folkloru, göçün müzikal mirasını sunan korolar tarafından icra ediliyor. Ayrıca, bugün *The Wire* gibi

dizilerde parçalarını duyabileceğiniz Yunan göçmen Stelios Kazantzidis'in de bir şarkısı bulunmaktadır.

[15] Cf. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. s.37

[16] Cf. Ibid. S.37

[17] Hazar, Nedim: Almanya'da Sazın Telleri. İçinde: Fremde Heimat. Bir Göç Tarihi. Editörler: Eryılmaz, Aytaç ve Jamin, Mathilde. Klartext-Verlag, Essen 1998. s. 288

[18] Cf. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. s.23

[19] Cf. Ibid. S.48

[20] Ibid. S. 48.

[21] Cf. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. s.48.

[22] Cf. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. s.78.

[23] *Özkasap* "Köln'ün bülbülü" olarak tanınmaya başladı.

[24] Hazar, Nedim: Die Saiten der Saz in Deutschland. İçinde: Fremde Heimat. Bir Göç Tarihi. Editörler: Eryılmaz, Aytaç ve Jamin, Mathilde. Klartext-Verlag, Essen 1998. s. 288.

[25] Cf. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. s.77.

[26] Ibid. S.77

[27] Cf. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. s.78.

[28] Juice, No.11, 2003. s. 65.

[29] Tarkan. İçinde: Vikipedi, özgür ansiklopedi. Düzenlenme tarihi: 17 Kasım 2016, 06:08 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Tarkan&oldid=159765260> (Erişim tarihi: 18 Ocak 2017, 20:52 UTC)

[30] Meşale: Bölüm 1

[31] Stefan Bender ve Werner Karr: İşgücü Piyasası ve Mesleki Araştırmalardan İletişim. Yabancı işçilerin işsizliği. 26. yy./1993

[32] Mark Terkessidis: Göçmenler. Hamburg 2000. s. 28

[33] Der Spiegel: Her yeri parçalara ayırıyoruz. 46/1984

[34] Murat Kayı: "Çöp Kutusundaki Türk." Heinrich Böll Vakfı'nın göç politikası portalı.

[35] Murat Kayı: "Çöpteki Türk"

[36] Göçmen komedisinin babaları, 1986 yılında programlarına başlayan ve iki yıl sonra Alman Kabare Ödülü'nü kazanan kabare sanatçıları Şinasi Dikmen ve Mussin Omurca ile Knobi-Bonbon oluşumudur.

[37] Thomas Ernst: Edebiyat ve Yıkım. Bielefeld 2013. s. 286-87

[38] Terkessidis: Göçmenler. S. 81

[39] 1989 yılında Udo Lindenberg'in stüdyo albümü "Bunte Republik Deutschland" yayınlandı.

[40] Murat Güngör in: Almanya'da Hip Hop'ın 35 Yılı. S. 388

[41] Kanak Attak Manifestosu. Loh 35 Jahre Hip Hop'tan alıntılanmıştır. S. 386

[42] Thomas Ernst. Edebiyat ve Yıkım. S. 312

[43] Thomas Ernst: Edebiyat ve Yıkım. S. 331

[44] Hannes Loh: HipHop ve Politika: Dead Prez & Çelişkiler Yaması. İçinde: INTRO (Mart 2004)

[45] Mohamed Amjahid: Ethnolect'in Potansiyeli.

Kiezdeutsch "Isch geh' Aldi "den daha fazlasıdır.

Berliner Tagesspiegel (13.08.2014) ve Hatice Deniz

Canoğlu: Kanak Sprak versus Kiezdeutsch -

Sprachverfall oder sprachlicher Spezialfall. Berlin 2012

[46] "Chuja" Arapça kardeş anlamına gelen bir kelimedir.

"Cho", "Chuja" kelimesinin kısaltılmış halidir ve "Brudi" olarak tercüme edilebilir.

- [47] Loh: Hip hop'ın 35 yılı Sayfa 196
- [48] Urban Dictionary üçkağıtçıyı şöyle tanımlıyor:  
"Başkalarından nasıl para alacağını bilen biri.  
Uyuşturucu satmak, zar atmak, pezevenklik yapmak. O para için koşuşturuyorsun."
- [49] David Dufresne: Yo Rap Devrimi. Paris 1992. sayfa 181
- [50] Bunu şununla karşılaştırın: Ayşe Çağlar: Reçeteli İsyân.  
Berlin'de Almanca-Türkçe Rap ve Türkçe Pop. İçinde:  
Globalkolorit. Çokkültürlülük ve Popüler Kültür. S. 41-63
- [51] Alman-Türk grubu Cartel'in başarısı da bu bağlamda değerlendirilebilir.
- [52] Jeff Chang: Can't Stop Won't Stop. New York 2005. s. 497
- [53] Michael Pilz: "Ben de komşum Marius kadar Almanım."  
Die Welt (24.11.2014)
- [54] Marc Dietrich: "Haftbefehl'in Feuilleton Olympus'a Girişi. All Good Dergisi (15.12.2014)
- [55] Udo Ulfkotte: Dikkat İç Savaş. Rottenburg 2015
- [56] David Dufresne: Yo Rap Devrimi. Paris 1992. sayfa 181
- [57] Amerikalı sosyolog Tricia Rose bu olguyu 2005 yılında yazdığı "The Hip Hop Wars" adlı kitabında Amerikan gangsta rap'inin gelişimiyle ilgili olarak tanımlamıştır.

**WWW.MURATUNDHANNES.DE**

