



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 8 Sayı: 37 Volume: 8 Issue: 37

Nisan 2015 April 2015

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

## TÜRK DİASPORA GENÇLİĞİNDE KÜLTÜREL KİMLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ: HİPHOP, ENTEGRASYON VE EĞLENCE MEKÂNLARI

### TRANSFORMATION OF CULTURAL IDENTITY AMONG THE TURKISH DIASPORIC YOUTH: HIP-HOP, INTEGRATION AND ENTERTAINMENT PLACES

Onur ŞENEL\*

#### Öz

Almanya'da doğup büyüyen göçmen Türk gençliğinin müzik ve eğlence kültüründeki dönüşümler bu makalenin konusudur. Bu bağlamda öncelikle dışlanma ve entegrasyona dayanak olan kültür ve diaspora tanımları ile senkretizm gibi bunlara alternatif olan fikir ve kavramlar incelenmiş, daha sonra ırkçılık ve dışlanmaya karşı gelişen hiphop kültürü ve özellikle rap müziğin nasıl yeni bir kültürel ifade biçimi olarak kabullenildiği ile yabancı bir kültürün yerleşik düzene isyanı olarak görülen hiphopa Alman devleti tarafından verilen desteğin sebepleri ele alınmıştır. Buna ek olarak hiphop kültürünü de etkileyen Türk göçmen yaşamındaki sosyal ve kültürel dönüşümlerin eğlence mekânlarında karşılığını bulan yansımaları incelenerek kültürel dönüşümler ile sosyal ve ekonomik dönüşümler arasındaki ilişki gösterilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Diaspora, Kültür, Hiphop, Senkretizm, Ulusüstülük, Türk Göçmenler, Türk Diskoları, Alman Türkleri.

#### Abstract

This article investigates transformations in the music and entertainment culture of Turkish migrant youth who were born and raised in Germany. Within this concept, firstly definitions of both the culture and diaspora which lead to the idea of integration and discrimination, or alternative ideas like syncretism, are explained. Secondly, questions such as how hip-hop culture, especially rap music, has developed against racism and discrimination, along with how it is accepted as a new cultural style and why hip-hop is being accepted as a foreign culture's rebellion against established order with support by the German State, are answered. In addition to this, social and cultural transformations which are seen in entertainment places in Turkish migrant life and the relationship between cultural, social and economic transformations are illustrated.

**Keywords:** Diaspora, Culture, Hiphop, Syncretism, Transnationalism, Turkish Migrants, Turkish Discotheques, German Turks.

#### Giriş

Türk göçü özellikle ikinci dünya savaşı sonrasında meydana gelen işgücü açığını kapatmak isteyen Avrupa ülkelerinin Türkiye'den işçi talep etmesiyle başlayan bir süreçtir. 1960'lardan itibaren göç eden işçilerin zamanla ailelerini de yanlarına aldıklarıyla farklı bir boyut alan süreç, yurt dışında doğan kuşaklarla birlikte giderek büyüyen bir Türk varlığını ortaya çıkarmıştır. Başlangıçta anlık bir çözüm olarak düşünülen yabancı işgücü varlığının kalıcı bir hal almaya başlamış olması ise göçmen sorunlarını da beraberinde getirmiş, önceleri misafir işçi statüsüne tabi tutulan göçmenlerin uyum ya da kültürel sorunları da ancak bundan sonra gündeme gelmiştir. Çıkarılan çeşitli göçmen yasalarının yarattığı zorluklarla birlikte toplumda eşit haklara sahip olamayan Türkler dayanışma duygusu ile daha çok birlikte yaşamaya itilmiş ve Türklerin yoğun bir biçimde yaşadığı bölgelerde Türk varlığı daha keskin hatlarla ortaya çıkmıştır (Glebe 1997; Kempen 1997'den aktaran Yalçın 2002: 53). Aynı dilin konuşulup, aynı kültürel değerlerin paylaşıldığı ve daha sonra *Türk Gettosu* olarak adlandırılan bu bölgelerde yaşayan Türkler, taşıdıkları Müslüman

\* Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi.

kimlikle, seküler Hıristiyan kimliğin ağırlıklı olduğu bir dünyada yaşamak zorunda kalıp, uyum ve dışlanmışlığın, sebep olduğu problemlerle karşılaşmışlardır (Başkurt, 2009: 86).

Göç ile beraber ortaya çıkan sorunlar kuşkusuz en çok yurt dışında doğan ve oradaki sosyal hayatının içinde büyüyen ikinci ve üçüncü kuşak Türk gençler etkilemiştir. Sorunlarına karşılık bir ifade tarzı arayan bu gençler, benzer sorunları Amerika'da yaşayan siyahlar tarafından yaratılmış hiphop kültürünün yükseliş döneminde bu kültürle tanışmış ve onu benimsemişlerdir. Ancak bu kültür bir yandan gençler için alternatif bir kimlik oluştururken öte yandan onları geleneksel kültürden küresel kültüre doğru yönlendirmiştir. Bu durum ise entegrasyonu devlet politikası açısından önemli gören Alman devletinin işine yaramış ve hiphop kültürüne destek vermesine sebep olmuştur. Öte yandan kendisini hiphop gibi küresel kültürün ürünleriyle ifade eden Türk gençliğinin Alman hayatındaki sosyoekonomik yükselişi ve TV yayınları sayesinde Türkiye'deki Avrupa tarzı yaşamın Almanya'da da benimsenmesi müzik kültüründe olduğu kadar eğlence anlayışında da etkisini göstermiş ve yeni eğlence mekânları toplumsal dönüşümün elle tutulur bir örneği haline gelmiştir.

Bu bağlamda bu makale diaspora ve kültürün tanımından başlayarak dışlanmanın altında yatan düşünceler, senkretizm ve ulusüstülük kavramlarını irdeleyecek, daha sonra ise bu tanımların ifadesini bulduğu Almanya'daki Türk hiphop kültürü, bu kültürü besleyen Alman ideolojisi ve bu ideolojinin amaçladığı sosyal dönüşümün sonuçlarından biri olan eğlence mekanlarını ele alacaktır.

### **Diaspora ve Kültür Tanımları**

Yurt dışındaki göçmen topluluklarını tanımlamak için sıklıkla kullanılan terimlerden birisi diasporadır. Başlangıçta politik çağrışımlar yapan ve ülkelerinden ayrı kalmaya zorlanmış halkları tanımlamayan terim, günümüzde politik olsun olmasın çeşitli nedenlerden farklı ülkelere dağılmış, belli bir etnik bilince sahip dayanışma içindeki toplulukları ifade etmektedir. Bununla birlikte terimin daha çok ev sahibi toplumla olan ilişkiler bağlamında olumsuz çağrışımlar taşımaya devam ettiği hatta kimi kez kendi ülkelerine bile yabancılaşmış grupları ifade ettiği söylenebilir. Bu aynı zamanda iki kültür arasında sıkışık kalmanın da bir ifadesidir. Almanya'da yaşayan Türklerin değişik giysi, tavır ve davranışları ile yansıttıkları zengin ve şımarık imaj sebebiyle Türkiye'de Almanca, Almanya'da ise yaşadıkları toplumdan farklı oluşları sebebiyle Ausländer/Yabancı olarak anılması bu anlamda iyi bir örnektir (Başkurt, 2009: 84).

Diasporalar söz konusu olduğunda her iki toplumla olan sorunlu ilişkiler, arada olma, uyum, entegrasyon, senkretizm, çokkültürlülük, hibritlik ya da ulusüstücülük gibi terimler üzerinden yapılan tartışmalar gündeme gelir. Diaspora ve göçmen sorunlarının ardındaki bu kuramsal tartışmalar bu tartışmaları ele alan akademik görüşlere ilişkin bir anlayış sağlayabildiği gibi bu toplumların ve kültürel ürünlerinin yorumlanması açısından da önem taşır. Çünkü kültürü ve toplumu çevreleyen koşullar doğal olarak onların ürünlerini de etkilemektedir ve kültürel ürünlerin değerlendirilmesi de öncelikle kültürün nasıl tanımlandığı ile ilişkilidir. Örneğin senkretik ve ulusüstü görüşe göre müziğin Almanya'daki Türk toplumu açısından görünümünü Türkiye'deki Türk toplumuna göre değerlendirmek doğru olmayacaktır. Çünkü her iki durumda müzikal üretimi besleyen kaynaklar farklıdır. Bu düşünceleri diaspora toplumları açısından genellersek, birbirine zıt iki görüşten bütünsel kültür fikrinin Almanya'daki Türkleri tıpkı Türkiye'deki Türkler gibi ele almakta ve kültürleri değişmez görmekte olduğu, senkretik kültür fikrinin ise yeni durumdan doğan farklı bir kültür ve toplum tanımı yaptığı anlaşılmaktadır.

Göçmenlerin ev sahibi toplumlar için sorun yarattığını ileri süren düşünceler bütünsel kültür kavramının bir sonucudur. Bu fikre göre kültürler her biri kendi paylaşılan anlamlar ve değerlerini içeren kapalı sosyal bölmeler olduğundan kültürün dışarıdan etkilere maruz kalması beraberinde kültürel bozulma ve dejenerasyonu getirecektir. Örneğin Almanya'daki Türk göçmenleri konusunu ele alan akademisyenler arasında yaygın olan eğilimin kültürü dejenere olarak tanımlamak ya da kültürel dünyanın kimlik krizinden bahsetmek olduğu görülür. Kimliğe durağan, sabit ve tutarlı bir olgu olarak bakan bu akademisyenler Türk göçmenlere karşılaştıkları yeni durumla baş edemeyen kapitalizmin kurbanı olarak bakar. Türkleri değerlendirirken daha çok etnisite fikrinden yola çıkan bu yaklaşım göçmenleri kendi kültürel bavuallarını evlerinden uzaktaki yeni evlerine taşıyan kimseler olarak görmekte, geleneksel kültürü de göçmenlerin yeni yerleşimlerdeki sosyal ve kültürel kimliklerini anlamak açısından anahtar olarak kabul etmektedir (Kaya, 1997: 35-37).

Bütünsel kültür fikrinin karşısında, karışımı kültürlerin esas niteliği olarak gören senkretik (birleştirici) kültür tezi bulunur. Kültürlerarası değişimi ve farklı kültürlerin birleşimini temel alan bu tez kültürü, genlerini farklı kaynaklardan sağlayan biyolojik organizmalara benzeterek, sosyal yapının farklı kaynaklardan beslendiğini kabul eder. (Holton, 2013: 70). Böylece kültür durağanlığı değil, değişkenliği ve

etkileşimi barındırmaktadır. Örneğin Türk göçmenlerin kültürel biçimlenme sürecinde senkretizmin varlığına işaret eden Çağlar, bütünsel kültür fikrini reddederken, Türk göçmenlerinin kültürlerini dünyadaki herhangi bir kültür gibi görmektedir (1994: 7).

Bütünsel kültüre karşı olarak ileri sürülen önemli argümanlardan biri de ulusüstücülüktür (*transnationalism*). Senkretik kültür fikrine paralel bir kavram olan ulusüstücülük, göçmen yaşamında aidiyet ve kimliğin giderek bölgesel bağlantıdan arınmasına işaret eder. Göçmenlerin sanıldığı aksine ev sahipleri ile yeni ilişkiler oluşturduğunu gösteren ulusüstücülük çalışmaları göçmenlerin kökenlerindeki ülke ile kurdukları çok yönlü ilişkilerin kendilerine yeni sosyal ve kültürel alanlar yarattığını açığa çıkarmıştır (Faist, 2000: 191-192; Ehrkamp, 2005: 347).

Diaspora ve kültür tanımlarının bu makale için önemi, kültürü diaspora bağlamında değerlendirebilmek için öncelikle diaspora kültürüne hangi açıdan bakıldığının belirtilmesi gereğine dayanmaktadır. Müzik kültürü örneğinden ele alırsak müzikal üretimin bütünsel kültürün ürünü olarak görülmesi diasporadaki Türk müziğinin arada kalmış dejenere kültürün bir örneği olarak görülmesi sonucunu doğurabilecektir. Öte yandan senkretik bakış onu iki kültürün birleşiminden doğan yeni bir ürün olarak görecektir; ulusüstü bakış ise müziği yalnız etnisiteyle ya da ulus devlet ile ilişkilendirmekten kaçınacaktır. Buna göre burada doğru olarak kabul edilmiş olunan senkretik ve ulusüstü değerlendirmeler çerçevesinde göçmen Türk toplumu ile ilişkilenen hiphop kültürü ve rap müziğinin sadece bir kültüre (Alman ya da Türk) ait olamayacağı ve iki kültürün arasında kalan dejenere bir kültür olarak da tanımlanamayacağı görülebilecektir.

### **Göçmen Kimliği Açısından Müzik**

Müziğin göçmenler için önemi kültürel sembol niteliği ve geçmiş deneyimleri canlandırması ile ilişkilidir. Göç koşullarında kendi bireysel kimliğini geçmiş toplumsal kimliği aracılığıyla ayakta tutmaya çalışan birey, müziğin taşıdığı sembolik ifade ve çağrışımlara başvurur. Çünkü kişinin ailesi, evi, duygusal ilişkileri gibi tüm kişisel deneyimlerini kapsayan geçmişi ve kültürü, yaşadığı yer ile ilişkilendiği kadar bu yerin müzikal sembolleri ile de ilişkilenebilir. Bu sayede kimliğini tanımlayan müzik aynı zamanda geçmiş özlemine gidermesine de yardımcı olmaktadır. Müziğin, göçmen kimliğini inceleyen araştırmalarda belli bir önem arz etmesinin sebebi de burada yatar. Bu gibi çalışmalarda diaspora toplulukları ile bu toplulukların anavatanları arasındaki ilişkilerin analiz edilmesinde önemli bir mercak olarak tanımlanan müzik ve dans gibi ifade kültürü pratikleri bir kimlik inşa etme aracı olarak görüldüğü kadar, göçmenin ev sahibi toplumda yüzleştiği sorunlarla mücadele açısından da bir araç ve kültürel yenilenme kaynağı olarak da görülmüştür (Erol, 2010: 46; Baily ve Collyer, 2006: 174).

Göçmenlerin müzikle ilişkisi açısından önemli bir gösterge genç kuşakların müzikal deneyimleridir. Senkretik kültür fikrinin işaret ettiği karışımın daha çok her iki kültürden denk biçimde etkilenen bireylerde var olmasında da görülen bu durum, farklı bir ülkede doğan ve farklı bir anadile sahip göçmenin anavatanla ilişkisinin kendisinden sonraki kuşaklardan daha yakın olması ile açıklanabilir. Ailelerinin yabancı olarak tanımladığı ülkede doğan gençler bir yandan geleneksel kültürü deneyimledikleri aile ortamının öte yandan ise buldukları ülkenin kültürünü deneyimledikleri akran ortamlarının etkisi altında kalmakta, bunlara ilaveten buldukları ülkeden bağımsız olan bir küresel kültürle de karşılaşmaktadırlar<sup>1</sup>. Bu sebeple bu karışımın ortaya çıkan yeni kültür giderek göçmen kimliğinin temsilcisi durumuna gelmektedir. Örneğin Berlin'deki Türk hiphop gençliğinin kültürel tanımlamasını biçimlendiren üç gösterge olduğunu belirten Kaya, bunları: hayal edilen Anadolu kültürünün ifadesi olan otantisite; siyah Amerikan sembollerinin bir taklidi olan küresel kültür ve Türk gençlerinin uyum sağlamak istediği Alman akranlarının yaşam biçimini ifade eden Alman kültürü olduğunu ifade etmiştir (1997: 217-218).

Genç kuşağın dolayısıyla göçmen kimliğinin farklılaşmasında farklı kültürel etkilerin varlığı yanında söz edilmesi gereken diğer bir olgu da kuşak çatışmasıdır. Bunda ailelerin yeni müziği anlamamaları kadar onların kimliklerinden sıyrılmak isteyen gençlerin eski kültürlerine ait müzikleri dinlemeyerek onların kimliklerinden uzaklaşmak istemelerinin de etkisi bulunmaktadır<sup>2</sup> (Horak 2004: 186). Bu anlamda kendine yeni bir ifade aracı arayan gençliğin farklı kültürlerden beslenen bir müziği benimsemesi ve bununla farklı bir göçmen kimliği yansıtması söz konusudur.

<sup>1</sup> Başkurt, bu durumda gençlerin izlediği üç farklı tutumu: tamamen eski kültüre bağlanmak; tamamen yeni toplumun kültürüne bağlanmak ya da her iki topluma da eşit oranda bağlanmak olarak tanımlamıştır (2009: 88).

<sup>2</sup> Öyle ki bazen evde ve dışarda farklı kimliklere de bürünebilmektedirler. Örneğin 17 yaşındaki bir Türk genci Türk müziğini daha çok evde dinlediğini, Avrupa müziğini ise çok sevmesine rağmen sadece diskoda dinlediğini belirtmiştir (Horak, 2004: 185).

Göçmenler için müzik bir kimlik aracı olduğu kadar aynı zamanda sorunlarla başa çıkma stratejisidir. Örneğin geldikleri ülkenin bir parçası olmayı amaçlamayan ve getto yaşamı ile yetinen ebeveynlerinden farklı olarak toplumdaki statülerini kabullenemeyen göçmen Türk gençleri yaşadıkları bunalımı müzik ile aşmaya çalışmıştır. Almanya'daki Türk gençleri arasında yaygın olan hiphop kültürü aracılığıyla dışlanmaktan kaçınmak isteyen bu gençler bir müzikal ifade kaynağına yönelerek nasıl saygınlık kazanılabileceğini göstermişlerdir. Kaya, hiphopu gençlere kendi otantik kültürel sermayeleri ile kültürüstü (*transcultural*) sermayelerini kullanarak kimlik inşa ve telaffuz etme imkânı veren bir etnik azınlık gençlik kültürü olarak tanımlarken, bu kültür sayesinde diaspora gençliğinin etnisiteyi stratejik bir araç olarak kullanabildiğini ifade etmiştir (Kaya, 2002: 43). Türk rapinin hem medya hem de akademik çevrelerde tartışılacak kadar başarı kazanması da bu yeni ifadeden doğan yaratıcılığın takdir edilmesiyle bağlantılıdır. Almanya'da 1990'ların başından beri Türk rap ya da hiphop grupları hakkında yapılan değerlendirmelerde bilinçli olarak seçilmiş ve detaylandırılmış anlamına gelen hibrit (hybrid) tanımı kullanılmaya başlanmış, iki kültür arasında görülen Türklerin artık kimliklerini birçok kaynaktan beslediği ve yeni kültürel ifade formları aracılığıyla yaratıcı ve başarılı olarak nitelendirildiği görülmüştür (Çağlar, 1998: 244-245).

### **Diasporada Doğan Bir Müzik Türü: Türk Rapi**

Türk diasporası deyince hiç kuşkusuz akla gelen ilk ülke Almanya'dır<sup>3</sup>. Bu ülkeye geçici olarak geldiklerini düşünen Türkler zamanla ailelerini de yanlarına aldırarak kalıcı hale gelmiş ve sayıları milyonlarla ifade edilir olmuştur. Bununla birlikte dilleri, dinleri ve kültürleriyle tamamen yabancı bir ortamda bulunan Türkler çoğaldıkları oranda bir sorun olarak görülüp dışlanmış, bu dışlanma ise beraberinde daha fazla yabancılaşmayı ve ırkçı söylemleri getirmiştir. Cengiz, göçmenler ve ev sahibi toplum arasındaki bu döngüyü merkez ve çevre terimleriyle açıklamaktadır. Buna göre merkezdekiler tarafından çevredekiler olarak nitelendirilen göçmenler yerleştikleri ülkelerde merkezden hisse isteyerek bir hak arayışı içerisine girmiş ve kendi kimlikleri ve özgünlükleri ile merkezdeki yaşama ortak olmuşlardır. Bu durum ise bir karşı tepkiyle ırkçılık ve marjinalleşmeye zemin yaratmış, merkezde ırkçı tutumların artması, göçmenlerde de karşı bir tavır olarak kendi kimliğini öne çıkarma duygusunu yaratmıştır. Kültürel kimlik ise burada merkezin kimlik dayatmalarına gittikçe içe kapanan göçmenlerin kalkanı vazifesi görmüştür (2010: 188).

Kültürel kimlik mücadelesi Almanya'daki Türk göçmen edebiyatında kültür çatışması, yabancılaşma, kimlik sorunları, uyum problemi, yabancı düşmanlığı gibi konularla ifadesini bulmuştur. Bu sorunları edebiyatlarında yansıtan Türkler hem iç dünyalarını dışa vurmuşlar hem de kendilerine kulak tıkayan merkeze seslerini duyurmak istemişlerdir (Cengiz, 2010: 190). Almanya'daki hiphop kültürünün öğeleri ve özellikle de rap müzik ise edebiyatta da karşılığını bulan tüm bu sorunlara yönelik en yaygın ve kabul görmüş ifade biçimi olarak kabul edilebilir. Rap, sosyal problemleri işleyerek, uyuşturucu, şiddet, ırkçılık ve din düşmanlığına karşı bir tavır olarak kendilerini Alman devleti ve toplumuna duyurmak isteyen diaspora Türk gençliğinin sesi olmuştur. Bu gençler rap, breakdans ve grafiti gibi küresel kültürün öğelerinde yeni bir yaratıcılık imkanı bulmuş ve diaspora ile iç içe geçmiş ikili bir kültür inşa etmiştir (Çağlar, 1998: 252; Kaya, 2002: 44-45).

Rap müziğin Türk diaspora kültüründeki önemi ırkçılık ve dışlanmaya karşı kökeninde yatan doğal eğilimlerle ilişkilidir. Rap, siyah Amerikalı ve Latin gençlerinin bir ifade aracı olarak 1970'lerde güney Bronx'da ortaya çıkmış bir türdür (Çağlar 1998: 247). Yani Amerika'da dışlanmış ve getto hayatı süren kesimlere ait bir ifade kültürü olarak kendi kimliklerini korumak ve ilan etmek isteyen bir toplumun sorunlarının yansımasıdır. Bu sebeple Türk rapçilerinin kendileri ile siyah Amerikalılar arasında benzerlikler bulması doğaldır. Irkçılık ve yabancı düşmanlığı ile yüzleşen Türk gençleri kendilerini raple ifade eden Amerika'daki siyahların durumları ile kendilerinin Almanya'daki durumları arasında paralellik kurarak rapte bir ifade tarzı keşfetmişlerdir<sup>4</sup> (Solomon, 2009: 307-308). Öyle ki bazı Türk rap fanları kendilerini Almanya'nın zencileri olarak kabul etmekte ve zenci gettosu Brooklyn ile Türk gettosu Kreuzberg arasında paralellik kurmaktadır (Çağlar, 1998: 248).

<sup>3</sup> Türkiye Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığının 2009 verilerine göre dünya genelinde yurtdışında yaşayan 3,849,360 Türk vatandaşının 1,713,551'ini (%44,5) Almanya'da yaşayan Türkler oluşturmaktadır (Bu rakama Alman vatandaşlığına geçen Türkler ve kayıt dışı göçmenler dâhil değildir) (Sirkeci ve diğerleri 2012: 376).

<sup>4</sup> Bu bağlamda ilk Türk rap gurubu olan Cartel'in daha önce *White Nigger Posse* (beyaz zenci gurubu) olarak adlandırılması dikkate değerdir (Grave, 2006: 450).

1980'lerde disko müziği olarak Amerika'dan Almanya'ya gelen hiphop kültürüne<sup>5</sup> Türk ya da çok kültürlü müzisyenlerin dâhil oluşu 1980'lerin sonlarındaki yeniden canlanma dönemine rastlar. Bu dönemden itibaren Türk ya da multi-etnik gruplar Afro-Amerikan rap şarkılarını çokkültürlü biçimlerle karıştıran belirli bir müzik tarzına sahip olmuşlardır (Klebe, 2004: 163-165). Türklerin raple tanışmasında en önemli etken ise Türklerin yoğun bir şekilde bulunduğu Berlin ve Frankfurt gibi şehirlerde bulunan Amerikan askeri üsleridir. Bu üsler bünyesindeki diskolar Alman diskolarında kabul göremeyen Türk göçmenler için bir alternatif oluşturmuştur<sup>6</sup>. Çoğunlukla canlı *freestyle* (doğaçlama rap) performanslarının yapıldığı bu mekânlarda Afrika-Amerikalı askerlerle yakınlık kuran Türkler popüler rap müziği ile de buralarda tanışır<sup>7</sup>. Bu üsler o zaman öyle bir cazibe merkezidir ki buralardaki büyük partilere diğer şehirlerden bile katılım olur (Solomon, 2009: 311).

Türk gençleri rap müziğin kendilerine uygun bir ifade tarzı olduğunu keşfettiklerinde, bu Afro-Amerikan kültürü ürününü aynen taklit etmenin kendilerine yetmeyeceğini de fark ederler. Yabancı bir dilde (İngilizce) ve yabancı melodilerle icra edildiklerinden bu müziğe aynen sahip çıkıp bununla övünemezler. Bu sebeple bu türü bir Türk türü haline dönüştürecek olan süreci başlatırlar. Öncelikle dil değiştirilir ve İngilizceden Almanca ve Türkçeye dönüştürülür (Solomon, 2009: 307-308). Daha sonra melodik yapıda Türkiye ya da Anadolu motifleri kullanılmaya başlanır. Örneğin rap müziğin temeli olan *sample*'lar<sup>8</sup> Amerika'daki rapçilerin çoğu gibi James Brown'dan değil Barış Manço, Erkin Koray ya da Moğollar gibi müzisyenlerden alınır. Bunlar Türkiye'ye gelişlerinde dinledikleri ya da kasetlerini alıp Almanya'ya götördükleri sanatçılardır (Kaya, 2002: 55). Ya Türkiye'den ya da sonradan Almanya'da da açılmış olan Türk müzik mağazalarından alınan Türk müzik kayıtları, *sample* ve *mixler*le geleneksel Türk melodi ve ritimlerinin rapte birleştirildiği bu yeni türün temelini oluşturmuştur<sup>9</sup> (Bennet, 1999: 85).

Açıklandığı üzere dışlanma ile yabancılaşma arasında birbirini körükleyen bir ilişki vardır. Türk hiphopu da özü itibarıyla bu dışlanmanın meyvesidir. Yani bir anlamda ev sahibi toplumun milliyetçiliği, göçmen toplumun milliyetçiliği ile dengelenmeye çalışılmaktadır. Kaya, hiphop gençliğini besleyen bu milliyetçiliğin kaynağını, Alman milliyetçiliği ve medya olarak gösterir. Buna göre Alman medyası tıpkı diğer etnik gruplar gibi Türklere de medyada yer vermeyerek, Türkçe medya ise (Türkiye ve Almanya'da yayınlanan) Türklüğün korunması düşüncelerini körükleyerek milliyetçiliği beslemektedir (1997: 220). Bununla birlikte yazar Almanya'daki rapçileri çağdaş halk ozanları (*ministrels*) olarak nitelmiş ve kendini yüksek Osmanlı kültürüne karşı ifade eden ortaçağ Türk halk ozanları ile aralarında paralellik de kurmuştur. Tıpkı ozanlar gibi de parça sonlarında kendi isimlerini telaffuz eden rapçiler, kendisinin ya da başkalarının deneyimlerini diğerlerine anlatan ve dinleyici kitlesini hegemonyaya karşı harekete geçirmek isteyen entelektüel masalcılara (*storyteller*) ve çağdaş halk ozanlarına benzetilmiştir (Kaya, 2002: 45).

Türk hiphopu her ne kadar milliyetçilikten beslense de Türkler dışında da kabul görmeyi başarmıştır. Bunda en büyük etken hiç kuşkusuz ulusüstü ve senkretik yapısıdır. Aslında uluslararası rap türüne olan benzerliği sebebiyle Almanlar tarafından bile benimsenmiş olması anlaşılabilir. Zaten hâlihazırda bir Alman rapinin varlığı da söz konusudur ki bu tür hem Almanlara hem de diğer etnik gruplara hitap etmektedir. Türk rapini Türk göçmenleri için farklı ve önemli kılan ise sözlerle yansıtılan içeriği ve Anadolu hayalini yansıtan *sample*'larıdır. Alman rapçilerinin seçtikleri konular günlük problemlerle ilgiliyken, diaspora yaşamı Türk rapçilerin şarkılarındaki ana konudur (Klebe, 2004: 165). Bennet, diğer göçmenlerin benimsediği Alman rapini topluma uymak isteyen ikinci jenerasyon göçmenlerin sesi ise Türk rapinin, Türklerin beyaz Alman düşmanlarına karşı savunması olduğunu ifade etmiştir (1999: 85).

Türk rapinin ulusüstü yapısını gösteren farklı örnekler vardır. Örneğin Türkçe söyleyen rapçiler Hollanda, Fransa, İsviçre, İngiltere ve Amerika'da da etkindir (Solomon 2006: 60). Hatta İsveçli rap grubu *Fjarde Varlden* (dördüncü dünya) İstanbul'lu rapçi Ceza ile 2002 yılında bir konser vermiş ve beraber Türkçe ve İsveççe sözlerden oluşan *tamam* adlı bir parçayı da kayıt etmişlerdir (Solomon, 2009: 313). Ancak Türk rapini Türkiye'ye tanıtan Cartel grubunun başarısı kuşkusuz milliyetçilikle beslenen ve farklı bir ülkede doğan bir türün nasıl ulus devlet sınırlarını aşabileceğine ilişkin en dikkat çekici örnektir.

<sup>5</sup> Hiphop çoğunlukla rap ile aynı anlamda kullanılsa da aslında breakdans ve grafitiyi de kapsayan görsel ve işitsel bir ifade kültürüdür.

<sup>6</sup> O tarihlerde Frankfurt yakınlarında *Rhein*, Batı Berlinde ise *Tempelhof hava* üssü vardır (Solomon 2009: 311).

<sup>7</sup> Bazı Türk rapçiler 1982 yılındaki *The Message* ve *Furious five* parçalarının kendilerine ilham kaynağı olduğunu belirtir (Solomon, 2009: 311).

<sup>8</sup> Örnek ya da alıntı anlamında. Başka müzik parçalarından alınan melodi ya da motifler.

<sup>9</sup> Burada her ne kadar ağırlıklı olarak halk müziği kullanılsa da kentsel grup (*ensemble*) müzikleri ve popüler müzikler de kullanılmış ve çoğu seçim enstrümantal bölümlerden ve özellikle dans ve eğlence repertuarından yapılmıştır (Klebe 2004: 168).

## Türk Rapçiler: Cartel ve Diğerleri

Türk rapinin ırkçılık ve milliyetçilik ile ilişkisi daha önce genel olarak anlatıldı. Ancak Türkler için milliyetçiliğe sarılmayı tetikleyen ve gerek Türkiye gerekse Almanya gündemine oturmuş bazı olayların Türk rapinin yükselişinde önemli etkisi vardır. 1990'lardan itibaren Almanya'daki Türkler neo nazilerin fiziksel ve psikolojik saldırılarına maruz kalırlar. Bu saldırılardan bazıları sadece günlük hayattaki artık sıradan hale gelen din düşmanlığı ve ırkçılık olaylarını aşmış ve doğrudan doğruya şiddete dönüşmüş olaylardır. Bunlar 23 Kasım 1992'de iki dazlağın bir evi ateşe vererek bir Türk kadın ve 10 yaşındaki torununun ölümüne bir kaç kişinin de yaralanmasına sebep olduğu *Mölln* (Solomon 2006: 61) ve 29 Mayıs 1993'de yine bir kundaklama sonucu üçü çocuk beş kişinin hayatını kaybettiği *Solingen* katliamları olarak bilinir (Avrupa Postası 2013). Tüm Avrupa'daki göçmen Türklerden tepki alan bu olaylar rap müzikte karşılık bulmuş ve Türk rapinin fitilini ateşlemiştir.

Cartel grubunun ve Türk rapinin yükselişi bu olaylardan hemen sonra gerçekleşmez. Almanya'da satışları yavaş bir yükselme gösteren Cartel'in çıkışı 1995 yılında kliplerinin Türkiye'de yayınlanmasıyla başlar (Çağlar 1998: 253). Beş Türk, bir Alman ve bir Afro-Kübalıdan oluşan Cartel grubunun çıkışında Almanya'daki ırkçı olaylar kadar, Türkiye'de Kürt meselesine karşı Türk milliyetçiliğinin yükseldiği bir döneme rast gelmesinin de etkisi vardır. Bu sebeple o dönemde Türkiye'deki ülkücülerden yoğun bir ilgi görür. Örneğin Grup Türkiye'ye geldiğinde havalimanında MHP mensubu bir grup tarafından karşılanmış, konserlerde de ülkücü gençler bayrakları ve el işaretleriyle dikkat çekmiştir (Hamsici, 2010).

Cartel'in müziğini belirgin kılan enstrümanlar, melodiler ve Türkçenin birleşimiyle oluşan Türklük öğeleridir. Türk rapininin doğuşunu ilan eden bu biçim daha sonra neredeyse tüm Alman Türk grupları tarafından oryantal rape kadar ulaşan çeşitli derecelerde uygulanmıştır. Ancak grubun Türklük vurgusu bununla sınırlı kalmayıp görünüşe de yansır. Grup siyah üstü hilal benzeri bir 'C' harfinin işlendiği tişörtler giymekte, albüm kapaklarında da yine aynı şekilde geleneksel Türk motifleriyle çevrelenmiş bir Cartel yazısı kullanmaktadır. Tüm bunlara rağmen Cartel grubunun üyeleri, grubun Türkiye'de sağcı ve aşırı milliyetçi kesimler tarafından Türk milleti ve ırkının düşmanlarına karşı birleşmek anlamında yorumlanmasının kendileri dışında gelişen ve aslında istemedikleri bir olay olduğunu belirtmişlerdir (Kaya 2002: 47; Çağlar, 1998: 253).

Cartel'in hikâyesi hep bir başarı hikâyesi olarak örnek gösterilir. Greve, bugüne kadar hiçbir Türk rapçisine Cartel'in başarısının yanına bile yaklaşmanın nasip olmadığını belirtir (2006: 459). Bu sebeple Türkiye'de uyandırdığı ilginin satış rakamlarına yansması da doğaldır. Örneğin Michael Jackson Almanya'da 20 bin civarında satarken Cartel Türkiye'de 300 bin satmıştır<sup>10</sup>. (Kaya, 2002: 47). Ayrıca Cartel'in MTV ye çıkan ilk Türk grubu olması da popülerliğinde önemli rol oynamıştır (Çağlar, 1998: 254). Bununla birlikte Cartel'in Türklükle olan ilişkisi onu tek başına tanımlamaya da yetmez. Cartel'in çizdiği çerçevenin kasıtlı olarak Türk olmaktan daha geniş ve tanımsız bir topluluğa işaret ettiği düşünülür. Çünkü hedef kitlesi sadece Türkler değil, Almanya'daki tüm yabancılardır (Çınar, 2001: 143'den aktaran Bayrak 2011: 45). Öte yandan Cartel'in gereğinden fazla önemsendiği de ileri sürülmüştür. Buna göre herhangi bir rap grubundan farklı olmayan Cartel'in bize gösterdiği şey bir diaspora uyanışı ya da direnişi değil, rap türünün kendine özgü düzeninden kaynaklanan bir etki ya da şaşkınlık olup dünyanın diğer yerlerindeki başarılı rap performanslarından farksızdır (Soysal, 2004: 75).

Cartel örneği etnisiteyi ve milliyetçiliği bir kimlik aracı olarak kullanan tüm gruplar açısından doyurucu bir örnektir. Bununla birlikte Türklüğün yanında kendilerine başka bir çıkış noktası seçenler de vardır. Çünkü Türklükten farklı bir ortak payda daha bulunur: Müslümanlık. Frankfurt menşeli *Sert Müslümanlar* gurubu islamiyeti bir ifade aracı olarak seçen gruplardan biridir. Bunu da sadece sözleriyle değil *sample*'larıyla da gösterir. Bu grup Türklüğü kullanan rapçilerin *sample*'ları Türk müziğinden seçmesinedikine benzer bir anlayışla alıntısını ezandan yapmıştır. Gurubun *Allahu Ekber Bizlere Güç Ver* şarkısı ezan sesinden *sample* ve makineli tüfek ateşi sesiyle başlar ve Müslüman kardeşliği fikrini vurgulayıp, Kürt, Alevi ya da Sünni herkesi Müslümanlığa çağırır (Solomon, 2006: 61-62). Öte yandan İslam'la hiçbir ilgisi olmadığı halde sadece Almanlar arasında İslam'a karşı olan kalıpyargıya karşı İslam Gücü (*Islamic Force*) adını almış bir gruptan da söz edilebilir. Ancak bu adın Türkiye'deki çağrışımları ile Almanya'dakiler

<sup>10</sup> Aynı durum Almanya'daki satışları için geçerli değildir. Almanya'daki albüm satışları 20 binin üzerine çıkmamıştır (Greve 2006: 453).

birbirinden çok farklıdır. Bu sebeple grup Türkiye'ye geldiğinde yanlış değerlendirilmemek için ismini ırkçılık karşıtı bir hareketten esinle Kanak<sup>11</sup> olarak değiştirmiştir (Kaya, 1997: 51).

Almanya'da Cartel'in ortaya çıkışından sonraki süreçte rap bir ifade biçimi olarak benimseyen birçok rapçi ve grup belirmiştir. Bunlardan bazıları hala rap türüne bağlıyken bazıları farklı tarzlara da eğilim göstermiştir. Ancak başlangıçta pop müzik ve diğer türler rapçiler için bir seçenek değildir. Hatta 90'lı yıllarda başlayan Türk popunun yükselişine rağmen bu böyledir. Örneğin Türk rapçi ve Cartel üyesi Erci-E Türk popunun kendilerine göre olmadığını ve sadece aşkla ilgili olduğunu söyler. Ayrıca bu tür Türkiye'ye özgü olup Almanya'ya aynen taşınmaz: örneğin "Türk popu denizden bahseder ama Almanya'da deniz yoktur" (Kaya, 2002: 54). Benzer şekilde Berlin'deki bir Türk rapçisi rap ile pop arasındaki farkı küçümseyici bir tavırla açıklar: "rap isyan müziği pop ticaridir". Bu anlamda rap merkezden dışlanan gettonun müziği olarak görülürken pop merkezin müziği olarak görülür. Pop müziğin aşk, pasif romantizm ve doğa gibi konularında azınlıkların kendinden bir şey bulabileceği fazla bir şey yoktur. Bu sebeple rapçiler pop müziği sevebilse de onunla kendilerini ifade edememektedir. Bununla birlikte rapin azınlığın gerçek sesi olduğu düşüncesinin kültürel farklılığın ve etnisitenin metalaştırılmasının bir biçimi olduğu ve bunun başarılı bir pazarlama stratejisinden ibaret olduğu da ileri sürülmüştür (Çağlar, 1998: 246-248). Nitekim rap müziğin rüzgârı dindikçe diğer türlere kaymalar da görülür. Bazı gruplar için hala rap hiphop ana müzikal ifade biçimi iken diğerleri, etnik kökenleri bir kenara bırakmış ya da önceleri *kanak atak*'ı destekleyip sonra hiphop yerine *club*, *house* ya da *raggie* gibi diğer dans müziği türlerine geçmiştir (Klebe, 2004: 172).

Diasporadaki Türk rap'i küresel kültürün geleneksel kültürle buluştuğu bir ifade şeklidir. Yani bir yanıla ulusüstü diğer yanıla etniktir. Bu durum Türk hiphop gençliğinin kültürel milliyetçiliği ve senkretik üçüncü kültürü eş zamanlı olarak geliştirdiği şekilde yorumlanmıştır (Kaya, 1997: 2002). Rap yapmak suretiyle bu gençler hem Alman toplumundaki yerlerini hem de Türkiye ile olan ilişkilerini müzakere ederek, diasporik bir kimlik yaratmışlardır (Solomon, 2006: 67). Öte yandan hiphop kardeşliğinin bir üyesi olmak bu rapçilere ulus devlet sınırlarının ötesine yayılmayı ve dünyanın önemli hiphop merkezleri ile iletişime geçme fırsatını da sağlamıştır (Soysal, 2001: 16). Ancak her şeyden önemlisi entegrasyonun ve kültürel çatışmanın kurbanı olarak nitelenen bu insanlar yeni bir müzik formundaki yaratıcılık ve popülerlikleri sayesinde bir başarı öyküsü oluşturmuş ve göçmen kimliğini yeniden tanımlamıştır (Çağlar, 1998: 246).

Hiphopun altın çağı geride kalmıştır. 1990'ların sonlarına gelindiğinde oryantal hiphop olarak da adlandırılan Türk hiphopu bütünüyle inzivaya çekilmiştir. Hiphopçular albüm satışlarında beklediklerini bulamamaları ve Alman medyasının kendilerini etnikleştirmesinden dolayı farklı türlere yönelmeye başlamış ve buna paralel olarak rap müzik Türk pop piyasasından da büyük ölçüde silinmiş, 2000 yılına kadar da yeniden hiphop prodüksiyonları yapılmamıştır. Bununla birlikte 2000 yılından bu yana Almanya'da ticari olmayan ve yerelliğin ön planda olduğu yeni bir Alman-Türk rap'i yaratma çabası olduğu gibi Türkiye'de de Ceza gibi ilk nesil yerli rap yıldızlarının da aracılığıyla yeniden canlanan bir hiphop hareketliliği görülmektedir. Ancak diasporadaki Türk rap'ini dün olduğu gibi bugünde karakterize eden Türkleri sosyal sorun ya da şarklı olarak tanılayan klişeler, iki ülke piyasası arasındaki gerilim ve aynı zamanda uluslararası ölçekte ticarileşme eğilimidir (Greve, 2006: 458, 462-464).

### **Diaspora Kültürünü Yönlendiren Kurumlar: Gençlik Merkezleri**

Türk hiphop kültürünün yayılmasında aslında çok önemli olan ama perde arkasında olup çok fark edilmeyen önemli bir etken vardır: gençlik merkezleri. Bu merkezler gençlerin boş zamanlarını denetim altında tutmak isteyen Alman devletinin bir ürünü olarak özellikle göçmen gençliğine hitap eden aktivite alanları olarak tanımlanabilir. Çoğu haftanın beş günü açık olan, yönetimi ve finanse edilmesi büyük oranda yerel hükümete bağlı olan bu merkezler eğlence, politika ya da kültürel aktivitelere farklı şekillerde yaptıkları vurgularla birbirinden ayrılırlar (Soysal, 2001: 14). Çağlar, bu kurumların Alman toplumunda kültürel farklılıkların eğitimsel bir proje altında evcilleştirilmekte olduğundan bahseder. Özellikle gettolarda

<sup>11</sup> Kanak terimi (Almanca *kanacke*, İngilizce *kanaka*) Avrupalılar tarafından ilkel olarak adlandırılan güney pasifikteki kabile insanlarını tanımlayan bir adlandırmadır. Almanlar bu terimi zencileri tanımlamak için de kullanmıştır. Bu terim Türk göçmenlerini aşağılamak için 40 yıldır kullanılan karakafalı (*blackhead*) gibi terimlerden biridir. Bu aşağılamayı tersine çevirmek isteyen göçmenler anlamı çevirerek bir karşı hareket haline getirirler. Tıpkı zenci (*nigger*) kelimesi gibi ilk olarak çoğunluğun azınlık üzerindeki kötüyü tanımlayan terimlerinden biri olan ama sonra o azınlığın kimlik sembollerinden biri haline gelen bir terimdir. Sonuna eklenen atak kelimesiyle *kanak atak* haline dönüştürülen bu slogan tüketim, kapitalizm ve küreselleşmeye karşı bir saldırıyı temsil eder. Türkçe açısından kan-ak ve akan kan benzerliği de bu bağlamda kullanılmıştır. Birçok Türk müzisyenin dâhil olduğu bu hareket bir kendini ifade aracına dönüşmüş ve Türk ve çokkültürlü rapçiler Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve diğer dillerde de şarkılar yapmıştır (Klebe 2004: 162-166)

yerleşen bu kurumların asıl işlevi de budur. Bu kurumlar popüler kültürü eski kültüre bir alternatif olarak yaygınlaştırmakta ve bunu entegrasyon aracı olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda sokaklardaki marjinal azınlığın isyankar sesi olarak kendisini merkezin karşısında konumlandıran rap aslında gençlik merkezleri ve sosyal çalışanları aracılığıyla en başından itibaren merkezin desteğini görmüştür. Buralarda 1990'ların başlarından itibaren kurslar ve festivaller gibi etkinliklerle rap, breakdans ve grafiti ile birlikte teşvik edilmektedir. Örneğin önemli bir Alman Türk rapçisi Azize A. kızlara yönelik bir hiphop kursu açmış, hatta İslam Gücü grubunun doğuşu da bu merkezlerden biri olan *Naunyn Ritze*'de gerçekleşmiştir (1998: 249-250).

Alman devletinin gençlik merkezlerine verdiği destek aslında farklı alanlara da yayılan bilinçli bir politikanın ürünüdür. Örneğin gençlik merkezlerinin varlık amacı ile devlet destekli Türkçe yayın kurumlarının varlık amacı çoğu açıdan benzerdir. Berlin'de 24 saat yayın yapan ve göçmenlerin kendi girişimleriyle kurulan radyo ve televizyonların devlet desteği olmadan var olabilmesi zordur. Bu kuruluşlara verilen desteğin ardında ise Türk göçmenlerin yakından takip ettiği ancak Alman entegrasyon politikalarıyla çelişen yayınlar yapan Türkiye'deki yayıncı kuruluşlara alternatif oluşturma isteği yatmaktadır. Yerel olarak üretilen programlar göçmen yaşamını ele alıp göçmenlerin oturdukları ülkeyle daha yakın ilişki kurmalarını sağlarken, Almanyada'ki göçmen yaşamı hakkında pek bir şey söylemeyen ya da negatif imaj taşıdığı düşünülen Türkiye'den yapılan yayınların entegrasyona engel olduğu düşünülmektedir. Bu kuruluşlar çokkültürcülük sloganıyla yola çıkıp entegrasyona yardımcı olmaya çalışırlar (Kosnick, 2004: 189-190).

Aynı şekilde Türk kültürüne alternatif bir kültür üreten gençlik merkezleri de bir anlamda entegrasyon merkezleri olarak kabul edilebilir. Hiphop kültürünün bir isyan kültürü olarak sunulması göçmen tepkisini denetim altında tutup güvenli bir kanala yönlendirmek isteyen fikre yardımcı olmaktadır. Bu entegrasyon düşüncesi bu kuruluşların etkinliklerinde de açıkça görülebilir durumdadır. Örneğin 1994 yılında Berlin'de gerçekleşen *street 94* adlı gençlik festivali, duvarlardaki grafitilerde ve posterlerde "Kalmak benim hakkım" (*to stay is my right*) ve "hepimiz biriz" (*we are all one*) sloganlarını kullanır (Soysal, 2001: 15-16). Bu sloganların dili ve festivalin imajı Alman kültürünün alternatifi olarak küresel kültürü işaret etmektedir.

Öte yandan resmi ideoloji bizzat yönetimin söylemlerinde de görülebilir. Parlamento tarafından basılan Berlin'deki Türk müziği adlı çalışmanın (*Alla Turca: Musik aus der Türkei in Berlin*) önsözünde genç jenerasyon Berlinli Türklerin genç göçmenlerin entegrasyonu açısından önemli bir müzikal dürtü (impulse) sağladıkları, kendi kendine yeten ulusüstü bu müziğin Türkler aracılığıyla kendi ülkelerinde geliştiği ve bu durumun Londra'daki Pakistanlı ve Hint göçmenlerinin Bhangra müziğiyle ya da Fransa'daki Kuzey Afrikalı göçmenlerin rai-pop ile yaşadıkları deneyimin bir benzeri olduğu vurgulanmaktadır (Grave, 1997'den aktaran Çağlar, 1998: 251). Yani Türkler ile asimile edilmek istenen diğer göç toplulukları arasında paralellik kurulmuştur.

Berlin'deki Türk gençlerinin önemli bir bölümü çeşitli kültürel organizasyonlar, spor dernekleri ve okul sonrası sosyal merkezlere katılmaktadır. Berlin senatosu 180 kültürlerarası göçmen derneği olduğunu bildirmiştir. Bunlardan kırk beşi gençlere hitap eder ve üyelerinin çoğunu Türk gençleri oluşturmaktadır. Türklerin yoğun bir şekilde yaşadığı ve "küçük İstanbul" olarak anılan Kreuzberg'de sadece Koko caddesinde on iki gençlik merkezi olduğu bilinmektedir (Soysal, 2001: 9-10). Bunlardan en popülerleri olan *Naunyn Ritze* ana aktiviteleri, *breakdance*, *capoeira* (Brazilya dansı), dağcılık, grafiti, resim, fotoğraf, vücut geliştirme ve tekvando olan bir gençlik merkezidir. Türkler burada daha çok *breakdance*, grafiti, vücut geliştirme ve tekvando ile ilgilenir. Ayrıca bu merkezde çalışan sosyal işçilerden bazıları da Türk'tür. Buralardaki partiler Türk hiphop gençliğine medyanın ilgi göstermesine sebep olmuştur. Türklerin buraya ilgisine rağmen burada geleneksel Türk müziği kurslarının olmaması ise dikkat çekicidir. Bunun sebebi Türk müziğinin entegrasyon politikasına uyumlu olmaması olarak yorumlanabilir. Arka planda Amerikan müziği çalınan merkezde Türkler ancak kendi özel odalarında arabesk, hiphop, Türk halk müziği ya da Türk pop müziği dinleyebilmektedir (Kaya, 1997: 10-11).





Resim - Naunyn Ritze gençlik merkezinin web sitesi. Naunyn Ritze'da rap yıldızları (*die rapstars*) olarak teşvik edilen bu gençler aslında rap müzikle amatör olarak ilgilenen kimselerdir ([http://www.naunynritze.de/media\\_videos.php](http://www.naunynritze.de/media_videos.php)).

#### Türk Eğlence Mekânları: Kültürel Dönüşümün Mekânsal Yansıması

Türk rap müziğinin doğuşunda diskoların önemli bir etkisi olduğu bir gerçektir. Ancak başlangıçta bu diskolar Türklere ait değildir. Söz edildiği gibi Alman diskolarına kabul edilmeyen Türkler ilk olarak Amerikan diskolarına yönelmiştir. Türk diskolarının doğuşu ise zaman içinde Alman toplumundaki yükselişe geçen Türklerin sosyal ve kültürel dönüşümü ile ilgilidir.

1980'lere kadar Türk gençleri ve onların aileleri temelde aynı müziği dinlerler. O zamanlarda gençlerin kendine has bir giyim ya da konuşma tarzı yoktur. Çünkü çocukların ve gençlerin kontrol altında olmadan hareket edebilecekleri alanlar sınırlıdır. Bu yaşam biçimi ancak özel televizyonların kurulması ile değişecek ve diskolar ve gençlik kulüpleri de bundan sonra kurulacaktır (Greve, 2006: 141-142). Bu sebeple 1970 ve 1980'lerde açılan ilk eğlence mekânları ilk kuşak göçmenlerin kimlik ve kültürlerinin izlerini taşımıştır. Türklerin çocuklukla yaşadığı yerlerde açılan *Efes*, *1001 Nacht*, *Pussycat*, *Marmaris* gibi gece kulüpleri, bar ya da restoranlarda yemek, müzik ve eğlence biçimleri yöreseldir. Düğün salonu olarak da işlev gören bu mekânlarda göbek havaları (*belly dancing*), Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve arabesk dinlenir. Dekorasyon da aynı şekilde yöreseldir (Çağlar, 1998: 254). 1990'larda kablo yayınlar ve uydu aracılığıyla Türk medyasının Almanya'dan izlenebilir hale gelmesiyle başlayan sosyal dönüşüm modern diskoların da temelini atmıştır. Artık Türk göçmenler Türk kültürünü ve modasını yakından takip edebilme imkânına kavuşmuş ve bu durum Almanya ve Türkiye arasındaki boşluk açısından büyük bir değişime yol açmıştır (Wurm, 2006: 4). Stokes, bu dönemde göçmen Türk toplumunda görülen değişimleri şu şekilde özetler: 1990'larda Alman-Türk rap'i moda olur. Göçmen modası Alman ve Türk dergilerini kaplar. Alman şivesiyle Türkçe şarkı söyleyen şarkıcılar artık rahatsızlık yaratmaz. Geçmişte hanzo olarak değerlendirilen insanlar artık Tarkan ve Rafet El Roman gibi kültürel ikonları olan Avro-Türkler (*Euro Turk*) olarak değerlendirilir (Stokes, 2011: 32).

Bu yıllar boyunca Berlin'deki ilk Türk diskosu olan *Hadigari* açılmış (1994) ve *Chateau/Sato*, *Kara*, *Yeni Bodrum*, *Paparazzi*, *Limon* gibileri bunu izlemiştir. Ayrıca *Pasha's*, *1001 or Kestane Bar* gibi yeni tip müzikli bar ve restoranlar da açılmıştır (Çağlar, 1998: 254). Bu yeni mekânların en büyük özelliği kültürel ve sosyal dönüşümün bir örneğini temsil etmeleridir. Örneğin ilk kuşak Türk göçmenler para biriktirmek isteyen, radyo ya da kasetçılara para vermek yerine kendi müziklerini kendi ortamlarında çalıp söylemiş kişilerdir (Wurm, 2006: 3). Bu sebeple eğlenecekleri mekânları da daha mütevazidir ve eğlence anlayışı çoğunlukla düğünlerle ilgilidir. Ancak zaman içinde genç Türklerin ekonomik düzeyleri yükseldiği gibi ilk kuşakların para biriktirme tutkusu da yerini artan bir tüketim alışkanlığına bırakmıştır (Greve, 2006: 71). Bu sebeple Bodrum ve Taksim'deki gibi büyük şehir yaşamına öykünen modern diskolar artık şehrin pahalı kesimlerinde yer alır ve ziyaretçilerinin ve işletmecilerinin sosyal yükselişini temsil eder. Tamamen popüler trendlere uygun bir görünümle geleneksel izlerden sıyrılmış bu mekânların giriş ücretleri ve içki fiyatları

yüksek olup isimleri de geleneksel Türk kültürü ile ilişkili değildir (Wurm, 2006: 6). Bu mekânları Türkler açısından ayırt edilebilir kılan ise taşıdığı Türk karakteridir. Ancak bu karakteri veren eskisi gibi dizayn ya da ücretler değil, Türk pop müziği çalınması, Türkçe konuşulması (Dj anonsları bile Türkçedir) ve takipçilerinin Türkler olmasıdır (Çağlar, 1998: 255).

Eski Alman Parlamentosu ve Alman hükümeti Göçmen Komitesi Başkanı Rita Süßmuth Türk diskolarının Türk gençlerinin Alman toplumuna uyumunu engellediği gerekçesiyle açılmasının engellenmesini önermiştir (Wurm, 2006: 1). Ancak aslında bunun tersi bir durum söz konusudur ve bu mekânların sahiplerinin ve takipçilerinin amacı batı kültürünü takip etmektir. Örneğin Berlin'deki *Kestane Bar*'ın sahibi amacının İzmir kordondaki barlara benzer bir mekân yaratmak olduğunu belirtmiştir ki buralardaki mekânların Avrupa'daki mekânlardan belirgin bir farklılığı yoktur. Buralarda çalınan Türk popu bile etnik bir müzik tarzı olarak değil batılı bir tarz olarak yorumlanmaktadır. Çünkü Türk popçuları gerek imajlarıyla gerekse Amerika'da üretilen videolarıyla batılı imajı taşımaktadır (Çağlar 1998: 256). Ayrıca Türk mekânlarını ziyaret eden gençler Alman mekânlarından kendini soyutlamaz. Buraların takipçileri diğer Alman diskolarını da takip etmekle birlikte sadece Alman mekânlarına giden önemli sayıda Türk genci de vardır. Ancak Türk mekânlarına gidip de Alman mekânlarına hiç gitmeyen yoktur (Wurm, 2006: 8).

Almanya'daki Türk diskoteklerinin dönüşümü toplumsal bir dönüşümün sonucudur ve müzikal dönüşüm de buna eşlik etmiştir. Bu dönüşüm en net biçimde şahitlerinin ifadelerinde kendini açığa vurur. Bir Türk disk jockey olan Malik'e göre eskiden Türk kızları için tek eğlenme imkânı Türk düğünleridir. İlk Türk diskoları sekizden bire kadar açık iken modern diskolar artık birde açılırlar ve eskiden gizli olan erkek arkadaşları şimdi herkes bilmektedir (Wurm, 2006: 7). 32 yaşındaki bir göçmen Türk ise Berlin'deki Türklerde gördüğü değişimi, eğlenmeyi bilmeyen ve sürekli arabesk dinleyen kabadayı tiplerin yerini artık arkadaş canlısı, gülümseyen ve eğlenceli, Alman toplumuna entegre olmuş bir gençliğin aldığı şeklinde özetlemiştir (Çağlar, 1998: 257).

Tıpkı rap müzik gibi diskoların da parlak günleri geride kalmıştır. 1997 yılında pop dalgasının etkisini yitirmeye başlamasıyla bir iki büyük disko haricindekiler kapanır. Ayrıca 2000 yılından itibaren diskolarda küresel kültürün yerini yeniden arabesk kültüre bıraktığı görülür (Greve, 2006: 150). Ancak göçmen Türk toplumunun bir daha eski haline dönmesi mümkün değildir ve toplumsal dönüşümler devam ettikçe bir zamanlar rap ve diskolarda ifadesini bulan dönüşüm kendisine yeni kaynaklar ve mekânlar yaratacaktır.

### **Sonuç**

Bir diaspora toplumunda doğan Almanya'daki ikinci ve üçüncü kuşak Türk gençleri gettolara kapanıp kalan ailelerinden farklı olarak, bir eve dönüş hayali gütmeyen ve doğdukları ülkede yaşama istemiyle Alman sosyal hayatının her alanına yayılmış ve akranlarının sahip olduğu haklardan aynı şekilde yararlanmak istemişlerdir. Sosyal hayatın içinde olmaları sebebiyle dışlanmayı her alanda hisseden bu gençler kendi kimliklerini, kültürlerini ve eşitlik mücadelelerini koruma ve sürdürme çabası içinde Alman toplumunun kendilerine sağlayamadığı kimlik araçlarına yönelmişlerdir. Bu bağlamda ilkin Afro-Amerikan kültürünün bir kimlik aracı olarak doğan, ancak sonra küresel olarak isyan kültürü haline dönüşen hiphop kültürü Türk gençlerine ihtiyacı olan kaynağı sağlayıp, Alman toplumunda hak ettikleri saygıyı görme açısından önemli gelişmeler kaydetmelerine sebep olmuştur. Türk rap müziğinin bir yandan Türk kültürünü diğer yandan küresel kültürü bünyesinde birleştiren ulusüstü senkretik yapısı ise bu anlamda gelişmenin zeminini hazırlamıştır. Bununla birlikte hiphop kültürü, bütünsel kültür görüşüne sempati duyan Alman devlet ideolojisi için geleneksel bağlantıları zayıflatma ve entegrasyona yardım olma açısından da fırsat sağlamıştır. Her ne kadar Türk hiphop kültürü milliyetçilik, etnisite ya da din gibi kaynaklardan beslense de küresel kültürün bir örneği ve geleneksel kültüre bir alternatif olarak Alman devleti tarafından desteklenmiş ve bu durum bu kültürün yaygınlaşmasında da çok etkili olmuştur. Gettolara yerleştirilen gençlik merkezleri ise bu entegrasyon politikasının baş aktörü olarak rol almıştır.

90'lı yıllar hiphop gibi küresel kültür ürünleri ve uydu yayınları sayesinde Türkiye ve dünyayı yakından takip etme şansını yakalayan Türk göçmenler için bir sosyal ve kültürel dönüşümün temelini atmıştır. En belirgin şekliyle müzik zevki ve eğlence anlayışında görülen değişim de aslında bu dönüşümün bir yansımasıdır. Düğün salonlarından modern diskolara dönüşen eğlence mekânları ancak Türk rap ve Türk popu aracılığıyla Alman benzerlerinden ayırt edilebilmiş ve Tarkan ve Rafet el Roman gibi kültürel ikonlar aracılığıyla Avro-Türk kimliğine geçmek isteyen gençlere zemin sağlamıştır.

Almanya'daki Türk müzik ve eğlence anlayışındaki dönüşümler benzer diaspora toplumlarının da karşılaştığı bütünsel kültürü koruma merkezli dışlanma ve entegrasyon gibi genel sorunların bir

yansımasıdır. Bu sorunlara ek olarak Anadolu'nun geri kalmış köşelerinden sanayi gelişmişliğinin merkezlerinden biri olan Almanya'ya göçen Türk ailelerinin kültürel yapısından kaynaklanan sorunların içinde büyüyen Türk gençleri, hem aile hem de toplumdan kaynaklanan baskılara karşı müzik ile bir dışavurum sağlamış ve bu anlayışı eğlence yaşamına da yansıtmışlardır. Her ne kadar müzik ve eğlencedeki dönüşümler doğrusal bir gelişme kaydetmeyip her zaman geriye dönüşleri içerebilecek olsa da Almanya'daki Türk göçmenlerinin dönüşümsüz olarak değişen sosyal ve kültürel dünyası yeni koşullar içinde her zaman yeni bir tanımlamaya kavuşacak ve yeni bir gençlik kültürünü oluşturacaktır.

#### KAYNAKÇA

- BAILY, John ve Michael Collyer (2006). "Introduction: Music and Migration". *Journal of Ethnic and Migration Studies* S. 32, s. 167-182
- BAŞKURT, İrfan (2009). "Almanya'da Yaşayan Türk Göçmenlerin Kimlik Problemi". *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi* S. 12, s. 81-94
- BAYRAK, Merve Betül (2011). *Muhafazakâr Gençliğin Bir İfade Biçimi Olarak Türkçe Rap ve Türkiye'de Hiphop Kültürü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- BENNET, Andy (1999). "Hip hop am Main: the localization of rap music and hip hop culture". *Media Culture Society* S. 21, s. 77-91
- CENGİZ, Semran (2010). "Göç, Kimlik ve Edebiyat". *Zeitschrift für die Welt der Türken* S.2, s. 185-193
- ÇAĞLAR, Ayşe S. (1994). "German Turks In Berlin: Migration and Their Quest for Social Mobility". Yayınlanmamış Doktora Tezi. Montreal: McGill University. [http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object\\_id=41770&local\\_base=GEN01-MCG02](http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=41770&local_base=GEN01-MCG02) adresinden 09.02.2014 tarihinde erişildi
- ÇAĞLAR, Ayşe S. (1998). "Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation German-Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin". *Cultural Dynamics*, S.10, s. 243-261
- EHRKAMP, Patricia (2005). "Placing Identities: Transnational Practices and Local Attachments of Turkish Immigrants in Germany". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, S. 31, s. 345-364
- EROL, Ayhan (2010). "Alevi Kimliğini Diasporada Müzakere Etmek: Toronto Alevi Göçmenlerinin İfade Kültürü Pratikleri". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 56, s. 39-60
- FAIST Thomas (2000). "Transnationalization in International Migration: Implications for the Study of Citizenship and Culture". *Ethnic and racial studies* S. 23.2 s.189-222.
- GREVE, Martin (2006). *Almanya'da "Hayali Türkiye'nin Müziği*. Çev. Selin Dingiloğlu, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- HOLTON, Robert (2013). *Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları*. Çev. Kasım Karaman, Sosyoloji Konferansları S.47, s. 59-75
- HORAK, Roman (2004). "Diaspora Experience, Music and Hybrid Cultures of Young Migrants in Vienna". David Muggleton, Rupert Weinzierl (Editör). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg
- KAYA, Ayhan (1997). *Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. University of Warwick, Centre for Research in Ethnic Relations. <http://wrap.warwick.ac.uk/36252/> adresinden 09.02.2014 tarihinde erişildi
- KAYA, Ayhan (2002). "Aesthetics of diaspora:Contemporary minstrels in Turkish Berlin". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, S.28, s. 43-62
- KLEBE, Dorit (2004). "Kanak Attak in Germany: A Multiethnic Network of Youths Employing Musical Forms of Expression". Ursula Hemetek (Editör). *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*. Buckinghamshire: Cambridge Scholar Press
- KOSNICK, Kira (2004). "Good Guys and Bad Guys: Turkish Migrant Broadcasting in Berlin." Thomas Faist, Eyüp Özveren (Editör). *Transnational Social Spaces: Agents, Networks, and Institutions*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- SİRKEÇİ, İbrahim, Jeffrey H. Cohen ve Pınar Yazgan (2012). "Türk Göç Kültürü: Türkiye ile Almanya Arasında Göç Hareketleri, Sosyo-Ekonomik Kalkınma ve Çatışma". *Migration Letters*, S.9, s. 373-386
- SOLOMON, Thomas (2006). "Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish Rap in Diaspora and in The Homeland". *Yearbook for Traditional Music*, S. 38, s. 59-78
- SOLOMON, Thomas (2009). "Berlin-Frankfurt-Istanbul Turkish Hip-hop in Motion". *European Journal of Cultural Studies*, S. 12, s. 305-327.
- SOYSAL, Levent (2001). "Diversity of Experience, Experience of Diversity: Turkish Migrant Youth Culture in Berlin". *Cultural Dynamics*, S. 13, s. 5-28.
- SOYSAL, Levent (2004). Rap, Hiphop, Kreuzberg: Scripts of/for Migrant Youth Culture in the WorldCity Berlin. *New German Critique*, S. 92, s. 62-81.
- STOKES, Martin (2011). "Migrant/Migrating Music and The Mediterranean". Jason Toynbee, Byron Dueck (Editör). *Migrating Music*. Taylor & Francis e-Library
- WURM, Maria (2006). *The Soundtrack of Migration Youth - German Turks and Turkish Popular Music in Germany*. [http://www.marix.de/Wurm\\_Turkish%20popular%20music%20in%20Germany.pdf](http://www.marix.de/Wurm_Turkish%20popular%20music%20in%20Germany.pdf) adresinden 09.02.2014 tarihinde erişildi.
- YALÇIN, Cemal (2002). "Çokkültürcülük Bağlamında Türkiye'den Batı Avrupa Ülkelerine Göç". *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 26, s. 45-60
- YALDIZ, Fırat (2013). "Diaspora Kavramı: Tarihçe, Gelişme ve Tartışmalar". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 18, s. 289-318
- Web Sayfaları
- AVRUPA Postası (2013). *Solingen Katliamı'nın 20.yılı: İrkçiliğin gölgesi hala peşimizde*. <http://www.avrupa-postasi.com/almanya/solingen-katliaminin-20yili-irkciligin-golgesi-hala-pesimizde-h89788.html> adresinden 26.02.2014 tarihinde erişildi.
- HAMSİCİ (2010). *Cartel'in özünde ezilmişliğe tepki vardı*. [http://www.birgunabone.net/cultures\\_index.php?news\\_code=1293183841&year=2010&month=12&day=24](http://www.birgunabone.net/cultures_index.php?news_code=1293183841&year=2010&month=12&day=24) adresinden 03.04.2014 tarihinde erişildi
- NAUNYNRITZE Gençlik Merkezi web sayfası. [http://www.naunynritze.de/media\\_videos.php](http://www.naunynritze.de/media_videos.php) adresinden 20.02.2014 tarihinde erişildi.