



KÜRESELLEŞMENİN SEÇKİN GÖRÜNÜMÜ: DÜNYA
MÜZİĞİ KATEGORİSİ OLARAK ROMAN OYUN HAVASI
AN EXCLUSIVE DISPLAY OF GLOBALIZATION: ROMAN
TRADITIONAL DANCE MUSIC AS A WORLD MUSIC
CATEGORY

Zeynep Gonca GİRĞİN*

ÖZ

Dünya müziği (*World music*) kategorisi, küreselleşmenin son dönem tezahürü olan küre-yerel (*glocal*) pazarın müzik endüstrisinde yarattığı yeni bir başlıktır. Dünya müziği pazarının 1980'lerin sonlarından itibaren gücünün artması, bu başlık altında Çingene-Roman müzisyen kimliğinin popülerleşmesi Balkan ses ortamında (*sound*) olduğu kadar Türkiye'de 9/8'lik Roman dansının popülerleşme sürecinde de önemli rol oynar. Emir Kusturica ve Tony Gatlif'in son yirmi beş yıldır çektiği Çingene-Roman temalı filmler, Avrupa ve Kuzey Amerika'da yapılan Çingene-Roman müzik festivalleri ve Balkanlar'ın popüler müzik pazarında çoğalan çalgıcı ve icracı prodüksiyonları, akademideyse bilimsel ve sanatsal ilginin yükselişi Çingenelerin hem özgün hem de Avrupalı kimliğine vurguyu belirginleştirirken, bir taraftan da yeni ekonomi politik koşulları destekler. Bu makale bahsedilen dünya müziği kategorisi içinde Türkiye'den yaratılan Roman müzisyen ve müziklerinin popülerleşme sürecini Balkanlar coğrafyasıyla ilişkilendirerek incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Küreselleşme, Dünya Müziği, Çingene/Roman.

* Doç. Dr., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, budarom@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3076-6763>.

* Makale Geliş Tarihi: 24.10.2017
Makale Kabul Tarihi: 18.12.2017

ABSTRACT

The category of world music is a new genre-title created by that latest embodiment of globalization, the glocal (global-local) market in the music industry. The increase in the power of the world music market in late 1980's and the popularization of the Romani musician as an identity in that regard plays an important role in the popularization of the 9/8 Romani dance tune both in Turkey and in the Balkans sound. The Gypsy-Romani themed films in the last quarter century by Emir Kusturica and Tony Gatlif, the Gypsy-Romani music festivals held in Europe and North America, and the increase in the Romani instrumentalist and performer productions in the Balkans popular music market; also, the rise in the scientific and artistic interest in the academia show the emphasis on both the distinctive and the European identity of the Gypsies, while supporting the new political economic conditions. This article critically reviews the popularization process of Turkish Roma musicians and musics in the world music industry via correlation with Balkan territories.

Keywords: Globalization, World Music, Gypsy/Rom.

GİRİŞ

Dünya müziği (*world music*) kategorisi, küreselleşmenin son dönem tezahürü olan küre-yerel (*glocal*) pazarın müzik endüstrisinde yarattığı yeni bir başlıktır. Dünya müziği pazarının 1980'lerin sonlarından itibaren gücünün artması ve bu başlık altında Çingene-Roman¹ müzisyen kimliğinin popülerleşmesi Balkan ses ortamında (*sound*) olduğu kadar Türkiye'de 9/8'lik Roman dansının popülerleşme sürecinde de önemli rol oynar. Emir Kusturica ve Tony Gatlif'in son yirmi beş yıldır çektiği Çingene-Roman temalı filmler, Avrupa ve Kuzey Amerika'da yapılan Çingene-Roman müzik festivalleri ve Balkanlar'ın popüler müzik pazarında çoğalan çalgıcı ve icracı prodüksiyonları, akademideyse bilimsel ve sanatsal ilginin yükselişi Çingenelerin hem özgün hem de Avrupalı kimliğine vurguyu belirginleştirirken, bir taraftan da yeni ekonomi politik koşulları destekler.

¹Bu çalışmada Çingene-Roman kavramlarının birlikte kullanımı genel anlatımlarda tercih edilir. Bunun dışında kalan ayrı kullanımlardaki tercih toplumsal aktörlerin içsel kimliklendirmeleri, ticari pazarın dili ve resmi literatür kullanımına göre yapılmıştır. (Konu ile ilgili ayrıntılı tartışma için bkz. Girgin, 2015: 9-13)

Gatlif ve Kusturica'nın "tüm Avrupa ve Amerika'daki kültürel coğrafyanın Çingene payını" sinematografik bir yapıda sunmalarına karşın, aslında her ikisinin de bölgesel kullanımı ve ideolojik detayları birbirinden farklıdır. Gatlif bütünsel bakış açısıyla Çingene-Roman kavramını belgesel tekniğiyle işler. Kusturica'nın filmlerindeyse önceki ulusal Yugoslav sinemanın devamı gözlemlenir ve kültürel hikâye genellikle Sırp Çingeneleri üzerinden anlatılır. Gatlif'in 1993 yılında çektiği ve Çingenelerin uluslar ötesi kimliği üzerine kurguladığı *Latcho Drom* filmi sonrasında Avrupa'nın Çingenelere daha da artan ilgisi, bir kırılma noktasıdır. *Latcho Drom*'un yol hikayesindeki Hindistan kökeni vurgusu hem tarihselliğe dair bilgiyi özetler hem de filmdeki karakteristik "eğlenceli" Çingene sunumu ürünü "otantiklik" söylemine yaklaştırır. Bu durum 1980'lerin sonlarından beri var olan "Çingene-Roman temalı dünya müziği festivalleri için yeni bir model oluşturur" (Silverman, 2007a: 339). Gatlif'in sonraki filmlerinde (*Gadjo Dilo*, 1997, Romanya; *Swing*, 1999, Fransa; *Vengo*, 2000, İspanya)² bölgesel odaklanma görülse de karakterlerin özelliği değişmez: Onlar hayranlık duyulan müzisyenlerdir, eğlencelidirler fakat hep "acı çekerler". Kusturica, Balkan Çingeneleri klişesini genellikle Sırp Çingeneleri üzerinden evlilik, aşk gibi konularla işlemiştir. Kusturica'nın en popüler iki filmi *Çingeneler Zamanı* (1988) ve *Kara Kedi Ak Kedi* (1998) Çingeneler için eski Yugoslavya dışında bir kimlik söylemi arayışına girmez. Eski Yugoslav sinema geleneğindeki Aleksandar Petrović'in *Ah, Bu Çingeneler* (1967) ve Goran Paskaljević'in *Andjeocuvar* (1987) örneklerindeki Çingene karakteri geleneksel temsilin devamı niteliğindedir (Dobrev, 2007). Kusturica'nın Gatlif kadar romantik olmayan filmleri ve *Latcho Drom*'dan önce çektiği *Çingeneler Zamanı*'nın 1980'lerin sonlarında Balkan Çingenelerine yaptığı vurgu sinema dışındaki üretim alanlarını da etkiler. Filmin tema müziği "Ederlezi" 1990'lardan beri "Balkan Çingenesi" betimlemesinin popüler eşlik ezgilerindedir. Bu süreçte Gatlif'in filmleri Avrupa entelektüelleri, Kusturica'nın filmleriyse Balkanlar'daki entelektüeller için Çingene konulu filmleri seyredilebilir kılar (Dobrev, 2007:141).

Amerika ve Kuzey Avrupa'nın müzik ve dans festivalleri de Balkanlar'daki Çingene müziği ve dansının popülerleşme sürecinde etkin rol oynar. Bulgaristan, Romanya, Arnavutluk, Sırbistan ve Makedonya'nın popüler müzik türlerinde başrolü oynayan Roman müzisyenlerin icralarıyla ilgili akademik çalışmalar müzik ve dans festivalleri, albüm satışları, film gişeleri, konser sayıları, güncel konu olmaları üzerine incelemeleri içerir. Bu çalışmaların ortak söylemine göre, Balkanlar'daki ticari müzik pazarı, Roman kimliğini "egzotik, yerli olan yabancı ve öteki" göndermeleriyle dünya müziği başlığının altına yerleştirir.

² Tony Gatlif Çingene temalı filmlerine 1981 yılında *Canta (corre) Gitano*'yla başlar. Seville'de (İspanya) yaşayan Çingenelerin İkinci Dünya Savaşı sırasında göçe zorlanmasını anlatan, müzikal bir kısa filmidir.

1. BALKANLARDAKİ ROMAN MÜZİĞİNİN DÜNYA MÜZİĞİ İÇİNDE YÜKSELİŞİ

Kabaca dünyanın birçok bölgesinin kapitalist pazara dahil edilmesi olarak tanımlayabileceğimiz küreselleşmenin yeni ve son görünümüne en azından 1950'lerden beri aşınayız. Küreselleşme sürecinin bu son safhası mali sistemlerin yeni entegrasyonu, üretim ve tüketimin uluslararası kılınması, küresel haberleşme ağlarının yayılmasına (Hall, 1992) dayanır. Yeni bir adlandırmayla bu dönemi yerel ve küreselin birleşimi anlamındaki küre-yerel kelimesiyle anıyoruz. Adlandırmaya dahil edilen yerel kelimesi hem kültüre hem de kültürün etrafında kurgulanan kimliğe eklenir. Yeni ürünler dünyanın herhangi bir yerindeki lokal niteliğin, pazar sayesinde dünyanın geri kalanında bilinmesini sağlarken öte yandan da yerel yaşamların içine sızan küresel ürünleri yaratır. Bu sayede, küre-yerel ağlar temel çatışma ortamını da yerel olanın etrafında yaratmaya başlamıştır. Çünkü küre-yerel pazar, yereli güçlendiriyormuş gibi gösterdiği anlarda aslında gücünü zayıflatmaktadır. Uluslararası dolaşımında o kültürün özgünlüğünü görünür kılarken bir taraftan da sıradanlaştırarak ve tüketime yönelik bir ürün haline getirerek silikleştirmektedir. Bu süreçte özgün farklılıklar (yerellik) küresel hegemonya içinde denetim halinde tutulur, yönlendirilir ve yönetilir. Özellikle eğlence, kültür ve sanat endüstrilerinde tüm bu nitelikleri açıkça görebilmek mümkündür. Bu doğrultuda müzik endüstrisinin popüler müzik pazarındaki küre-yerel görünümü de dünya müziği kategorisi oluşturur.

İlk kez 1960'larda akademide kullanılan dünya müziği terimi, müziğin kurumsal olarak Batı Avrupa sanat müziği ile özdeşleştirilmesine karşı çıkan çevreler tarafından ortaya atılmıştır (Feld, 2004). Ancak 1970'lerde dünyayı sarsan kapitalist kriz, yeni ürün pazarlarının ve yeni finansal gücün fethini hızlandırır. "Ticari anlamda 1987'de bazı bağımsız plak şirketleri tarafından Batılı olmayan müzisyenlerin ürettiği popüler müziklerin temel kategorisi olarak kullanılan" (Mitchell, 1996: 53) dünya müziği kriz sonrasında tazelenen pazarıdır. Terimin geçerliliği ve kapsayıcı niteliği *Billboard* müzik dergisinin 1990 yılında dünya müziği kategorisinde en çok satan albüm listeleri yayınının başlaması ve Grammy Müzik Ödülleri'nin 1991'den itibaren bu kategoride verilmesiyle daha da artmıştır. Dünya müziği başlığının "Batı dışılık, farklılık ve ötekilik" kavramlarıyla kurgulandığı, geleneksel müziklerin sınıflandırılmasına bakıldığında görülür. Örneğin Amerikan folk ya da Kelt müziği genellikle folk müzik kategorisinde değerlendirilirken, Senegal'den Mbalax, Cezayir'den Rai, Hint Ragaları, Türkiye'den Mevlevi müziği dünya müziği adı altında sunulmaktadır (Değirmenci, 2009: 161). Erlmann'ın ifadesiyle dünya müziği "yerelliğin fetişleştirilmesi ve kültürel pratiklerin ötekilikle özdeşleştirilmesi" (1996: 478-79) ekseninde işletilir. Bu açıdan 18. yüzyıldan beri süregelen

oryantalist mirasla da ilişkilidir ve hatta “Batı dışılık ve ötekilik” tezahürlerinin köklerine işaret eder. Çünkü Batı, oryantalist söylemle Doğu’yu ötekileştirirken kendisini de “Doğu olmayan” sıfatıyla konumlandırır. Bu sayede Amerika halk müziği Batı’yı, Cezayir halk müziği Doğu’yu temsil eder.

Taylor (1997) dünya müziğinde yaygın temanın egzotizm olduğundan bahseder. Ancak bu alan müzik pazarı için iyi bir kaynak oluşturan egzotik sunumları içerdiğinde olduğu gibi, melez olması ve füzyon bir ses ortamı yaratabilme potansiyeli açısından da yapımcıların iştahını kabartır. Bu kategorinin ilk örnekleri³ incelendiğinde karşıt uçlar olarak kurgulanan Doğu’yla Batı’nın, gelenekselle popülerin, minimalle mistiğin, modernle ilkelin aynı potada birleştirilmesi (Feld, 2004) yaklaşımı ön plandadır. Bölgesel pazarda da durum farklı değildir; tarihsel süreçte çeşitli sebeplerle (göç, yayılma vb.) birleşen ve karışan bazı türler dünya ölçekli müzik pazarı stratejileri için çok önceden hazırlanmış, elverişli bir sermaye alanıdır. Hazır kaynak sağlanması konusunda en verimli alanlardan olan Balkan coğrafyası, sosyalizmin yıkılışıyla birlikte girişimcilere yeni fırsatlar yaratmıştır. Örneğin, çoğunlukla Çingene-Roman icracılarla üretilen Bulgaristan’ın *chalga*, Sırbistan’ın *turbo-folk*, Arnavutluk’un *tallava* ve Romanya’nın *muzica orientala* müzikleriyle, bu türlerle yan yana ya da aynı anlamda kullanılan Makedon *čoček*, Sırp *kyuchek*, Bulgar *kjuček*, Arnavut *çyçek* ve Romanya’nın *manea* danslarının ve Çingene-Roman temsillerinin sosyalist dönem sonrası birer Osmanlı mirası olarak yorumlanan “doğulu, etnik, cinsellik içeren ve tutkulu” temalarını öne çıkaran füzyon tarzlar bunun örnekleridir. 1980’lerden itibaren Balkan coğrafyasında popülerlik kazanan bu tarzlar 1990’larda patlayan dünya müziği piyasası için zengin bir kaynaktır. 2000’lere gelindiğindeyse Balkan ülkelerinin dünya müziği pazarı bir taraftan dünya ritmini (*world beat*) tamamıyla yakalarken, diğer taraftan da yerelliğin kendi içindeki bölümlenmiş yapılarını tekrar kurgular. Pazar payı küçük olan ya da sadece kendi “ulusal dünya müziklerini” yapan ülkelerdeki ürünlerin ses ortamlarının çok daha fazla elektronikleştiği ve füzyon bir altyapı üzerinde yükseldiği söylenebilir.

Bulgaristan etno-pop kategorisinde Bulgar, Türk ve Roman müziği karışımı olarak tanımlanan *chalga* (Türkçede “çalgi”), İkinci Dünya Savaşı boyunca ve Osmanlı İmparatorluğu’nun geç döneminde serpilen Türk ve kentli orkestralara gönderme yapar (Buchanan, 2007:231-236). Ancak *chalganın* popülerliği değişen politik koşullarla doğrudan bağlantılıdır. Bu müzik, en genel

³ Peter Gabriel’in WOMAD (*World of Music and Dance*) festivalleri ve YoussouN’Dour ve Nusrat Fateh Ali Khan gibi sanatçılarla birlikte yaptığı çalışmalar; Mickey Hart’ın Tibetli rahipler, Afrikalı ve Hindistanlı perküsyoncularla gerçekleştirdiği projeler; RyCooder’ınHawaiiili, Meksikalı, Afrikalı ve Hindistanlı gitaristlerle ortak çalışmaları; Henry Kaiser ve David Lindley’in Madagaskar üzerine çalışmaları; David Bridie’nin Papua Yeni Gine’li müzisyenlerle olan çalışmaları (Feld, 2004: 86).

tarifiyle, doğaçlama ağırlıklı düğün müziği repertuarının çoğunlukla Roman müzisyenler tarafından icra edilen ticari halidir. Önceleri popüler bir tür olarak özgün temsilleri olmayan düğün müzikleri 1970’lerde oluşturulan kent orkestralarında geleneksel Bulgar müziği repertuarıyla icra edilmiştir (Silverman, 2007b). 1980’lerin ortalarında Roman ve Türk icracılarıyla özdeşleşen düğün müziği orkestraları, kontrollü yayın amacı güden devlet desteğini kazanır (Buchanan, 2007:238). Klarnet, saksafon, akordeon, elektro bas, perküsyon ve vokalden oluşan orkestralara Türkiye’den ithal edilen sintisayzırların girmesi de yine bu döneme rastlar. Ancak bu dönemde popüler kültüre eklenen sadece sintisayzırın kendisi değil, Türkiye’ye de Ortadoğu’dan gelen bu elektronik çalgıların hafızasındaki Arap ritim kalıplarıdır. Dolayısıyla Türkiye’den gelen “arabesk” tarz da sintisayzırlar aracılığıyla taşınmaya başlamış ve Balkanlar’daki oryantal tınının Türk ve Ortadoğulu kelimeleriyle eşanlı kullanımı bu tarihsel müzik göçüyle belirginleşmiştir. 1990’ların sonlarında TRT’nin Bulgaristan’daki popülerliği (Buchanan, 2007:235) bu etkileşimin göstergelerinden biridir. Diğer taraftan Ortadoğu ritimleri ve tınısının paylaşıldığı repertuarın özellikle Roman müzisyenler tarafından icra edilmesi, bu müzikal göçün etki alanında Türk müziği repertuarını da tanıtmış ve böylece Türk-Bulgar ve Roman karakterli *chalga* Balkan coğrafyasında popülerleşmiştir. Bulgaristan’da profesyonel Çingene müzisyenlerin 1800’lerden beri Türkçe kaynaklı yerel tarzları icra ettikleri (Buchanan, 2007: 235) göz önüne alınırsa, sintisayzırla gelen “arabesk” tını ve 1990’lardaki popülerlik aynı dönemde güçlenen dünya müziği piyasasıyla daha fazla ilişkilidir. Çünkü 1990’ların sosyalist dönem sonrası değişen kimlik politikaları ve müzikal alanın endüstriyel özgürlüğü pazar patronlarının işini kolaylaştırmıştır. Bu arenada “Balkan müzik sözlüğüne birincil katkı sağlayan Romanlar” (Pettan, 1996: 35) hem özgürlük, egzotiklik ve yumuşaklık hem de eğlence içeren karakteriyle oryantalist göndermelere de oldukça uygundur.

Öte yandan dünya müziği pazarını destekleyen ve aslında paralel bir güç birliğiyle ilerleyen alanlardan biri de uluslararası müzik ve dans festivalleridir. 1989 yılından itibaren Avrupa’da yapılan Çingene-Roman müziği festivallerinin popülerliği ve özellikle 1990’ların sonlarında Batı Avrupa’nın artan ilgisi, yaratılan iki karşıt olguyu, yani “politik açıdan güçsüz, müzikal açıdan güçlü Çingene imgesi”ni (Silverman, 2007a: 338) şenliğe dönüştürme niyetini yansıtır. Bu festivallerin Çingene-Roman imgesine yoğunlaşmasının 1990’ların sonlarını bulması tesadüf değildir. 1990’ların müzik pazarında yıldız yaratma ve bu karakterler üzerinden ticari başarı yakalama eğilimiyle Balkanlar’dan seçilen solo müzisyenlerin büyük çoğunluğu Roman’dır. Çünkü 1990’larda dünya müziği tabiri “dünyadaki eğlence biçimleri ve ticari harita üzerinden dans etmeye uygun etnisite ve egzotik çeşitliliğin pazarlanmasına odaklanmış küresel endüstriye” işaret eder (Feld, 2004: 88). Avrupa ve Kuzey Amerika’daki eğlenceli müzik ve dans birlikteliğinin ilk akla gelen karakterinin Çingene-

Roman olması, prodüksiyonların 1990'lardaki abartılı artışını da açıklar. Egzotik, otantik, farklı ve füzyon yapıya açık olana daha geniş bir pazar fırsatı sunan bu kategorinin belki de en başarılı üretimleri Çingene-Roman müzik festivalleriyle de desteklenen ticari kayıtlardır. Eğlence temsillerinde Çingene kültürü, müziği ve dansının gittikçe popülerleşmesinde, 1980'lerin sonundan itibaren Avrupa Birliği, Birleşmiş Milletler ve Dünya Bankası'nın sponsorluğunda Çingenelerin toplumsal katılımını ve örgütlenmesini geliştirecek projelerin çoğalması ve Avrupa'da Çingene-Roman derneklerinin ve siyasi partilerin artması da kritik rol oynar (Değirmenci, 2009). Festival ve turnelerin başarısı bilet satışlarıyla onaylandığından, Çingene dünyası da bu popülerliğe örgütlülüğü genişleterek, kimliksel söylemi daha görünür kılarak, kültürel mirasla gurur duyarak ve hem bireysel hem de toplumsal özgüveni ön plana çıkararak karşılık verir. Öyle ki *Musicians of the Nile* grubunun Çingene olmayan icracıları Çingene etiketiyle sunulduklarından (Zirbel, 1999:62), bugün grup üyelerinin kendilerini Çingene olarak adlandırması da (Silverman, 2007a: 354) hem pazar stratejisinin gücünü hem de bu tarza Çingene olmayanların da eklenme süreçlerini yansıtır.

Popüler Bulgar danslarından “*kjuček* 1990'ların *chalgasıyla* neredeyse aynı anlamda” (Buchanan, 2007: 239) kullanılmıştır. Balkanlar'ın yaygın dans teması *kjuček*, eşlik müziğinin popülerleşmesinin ardından tanınmıştır. Sosyalist dönem boyunca, düğün müziği kadar görünür olmayan *kjuček*, müzikal popüleritenin içinde yumuşayabilen anlamlarıyla daha çabuk meşrulaşmıştır. Buchanan 1988'de Bulgaristan'da izlediği düğün müziği festivalinde, Ivo Papazov'un icrası sırasında *kjuček* oynamak isteyen izleyiciye güvenlik güçlerinin engel olduğunu aktarır (2007:240). Ancak bu durum 1990'larla beraber esnemeye başlar: Roman kadınları artık halka açık alanlarda *kjuček* dansı yapabilmektedirler. Bu dönemden önce *kjuček* türü Roman kadınları için iç mekân ve düğün dansıdır, halka açık mekanlarda icra edilmez; kamusal alan icralarında dansçı gerektiğinde *chalga* grupları Bulgar Slav kadın dansçılarla çalışır⁴ (Silverman, 2007b; Buchanan, 2007). 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı mirasını yansıtan kentli müziğin önceki Yugoslav devleti kontrolündeki sunumları, çoğunluğu yine Çingene icracılardan oluşan *chalga* orkestraları aracılığıyla yapılmıştır. 1970'lerin başlarından beri Londra (1971) ve Cenevre'de (1978) düzenlenen uluslararası Roman kongreleriyle başlayan “Romanlar ve insan hakları” tartışmalarıyla Makedonya'daki Kültür ve Sanat Grupları'nın (KUD) koreografilerinde Roman kadınların icra ettiği *čoček* danslarının yer almaya başlaması, kimlik dönüşümünün de ilk görünümünü yansıtır. Bölgesel endüstri ve dünya müziği pazarında 1990'lardan beri Çingenelerin kraliçesi olarak anılan

⁴ Dansın dış mekândaki icrasının toplumsal onayı olmasa da sadece iç mekân pratiği olması bir kural değildir. Çünkü *čoçeci* (*čoček* icra eden) kızlar bu dönemde *kafanalarda* (kafeler) *gadjo* erkek izleyicinin önünde para karşılığında da dans etmektedir (Buchanan, 2007: 240).

Makedon şarkıcı Esmâ Redžepova'nın Romani dilinde söylediği şarkılardan ve *dijimba* (geleneksel şalvar) kostümlü *čoček* dans gösterilerinden oluşan projelerin görünürlüğü de bu döneme rastlar. 1980'lerde başlayan politik hareketlenme ve 1990'lardan itibaren yıkılan sosyalist rejimle kimlikleri popülerleşen Çingenele için yeni bir dönem başlamıştır. 1970'lere kadar halka açık mekanlarda icra edilmesi kaba ve yakışsız bulunan *čoček* dansı (Buchanan, 2007: 240), özellikle "Esmâ'nın performansı ile sanatsal nitelik kazanmış, geçerli hale gelmiştir" (Silverman, 2006: 150). Ancak buradaki sanatsal nitelik bir tüketim gerçekliğini yansıtır. Ticari üretimler ve sunumlar *čoček*i "popüler" kategorisine taşıdığı anda, kültürel unsurlar da çoktan kapitalist pazarın sermayesi haline gelir.

1960'lardan başlayıp günümüze uzanan *čoček* dansı koreografilerinin Sırbistan (ya da önceki Yugoslavya) referanslı örneklerinde aynı müzikle ve tef eşliğinde yapılan dans gösterileri bölgesel pratikle ilgili ipuçları verir. Erken 20. yüzyıl kaynaklarına bakılırsa tef çalarak dans edip şarkı söylemek eski bir gelenektir: "Dört Roman güzeli... tek sıra halinde içeri girdi. Elleri tef, müzisyenlerin önüne oturdular. Sonra şarkı söyleyip dans etmek için ayağa kalktılar ve müziğin ritmine tefle eşlik ettiler" (Sugarman, 2003: 98; Vlora 1911'den alıntı). Diğer taraftan Sırp Roman *čoček* dansı Bulgaristan ve Makedonya'da olduğu gibi Türk ve Müslüman kimlikleriyle ilişkilendirilmiş ve böylece oryantal karakter yinelenmiştir. Balkanların genelinde "doğu ve oryantal" kelimeleriyle eşleştirilen *čoček* 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren popüler kent müziği *chalga* gruplarının füzyon tarzına, Sırbistan'ın *turbo-folk* türüne ve bu türün dünya müziği kategorisindeki projelerine eklenmiştir. Projelerde oryantal ve egzotik ses ortamı bedensel ifadeyle birleştirilir. 1990'dan sonra özgürlük şarkılarıyla başlayan *turbo-folk* akımı, çoğunlukla önceki Yugoslav-Müslüman ve Türk-Romanların pratiğindeki oryantal unsurların, bakır üflemeli *chalga* müziklerinin ve *čoček* dansının birlikteliğiyle bugünkü halini almıştır (Rasmussen, 2007). *Chalga*'nın Sırp etnopop (*turbo-folk* tarzının ana başlığı) kaynaklı olmasının sebebi, dilin tanınması ve Batılı ya da Doğulu bildik bir tınısal sunumun ilgi görmesi olarak belirtilir (Buchanan, 2007: 235). *Turbo-folk*, 2000'lerden beri bestelenen yeni halk müziği tarzının çağdaş, kentli müzik ve dans gösterilerinde ülke genelinde popüler, yurtdışı temsilindeyse başarılı bir tarz olarak kabul edilir. Bu kapsamdaki *čoček* sunumları da ya devlet destekli, standartlaştırılmış dans koreografilerindeki monotonluğu yok eden yaratıcı solo kısımlar olarak ya da çeşitli müzik ve dans festivallerinde başlı başına bir tür olarak eğlencenin doruğu şeklinde sunulur.

Balkanlar genelinde 1980'lerden beri popülerleşmeye başlayan Türk ve Ortadoğu etkisinin sebeplerinden biri de önceki sosyalist Yugoslav devletinin Kosova ve Makedonya Türk bölgesel mirasını desteklemesidir. Sosyalist dönem boyunca yayını yapılan Türkiye'den müzikler ve İkinci Dünya Savaşı'ndan

sonra “Türkiye’ye gönderilen çoğu Arnavut kökenli Kosova Müslümanlarının” (Sugarman, 2007: 287), Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses gibi Türkiye arabesk müziğin yıldızlarıyla tanışması bu etkiyi artırmıştır. Bahsedilen “arabesk” tarz önceki Yugoslavya’ya Roman icracılarla girmiştir (Sugarman, 2007: 287). Ancak 1980’lerde- Kosova’daki etnik gruplar arası gerilim döneminde- Arnavut ailelerin kutlamaları için Roman müzisyenlerin kiralanması durdurulmuştur. Çünkü Romanlar Sırp için de müzik yapmaktadırlar ve bu sebeple potansiyel olarak “sağlam ayakkabı” değillerdir (Petan, 1992). Dolayısıyla bu dönemde hem Sırp hem de Arnavutlar kendi müziklerini Roman müziği repertuarıyla karıştırmaya ve talebi kendileri karşılamaya başlamışlardır. 1980’lerden beri Romanların pratiğindeki sintisayzırla yapılan bu müzik, sosyalizm sonrası yeni dönemde Romani *tallava* türü olarak sınıflandırılır. *Tallava*, orgla icra edilen ve son dönemde kanun, ud, cümbüş, keman, akordeon, darbuka ve bazen de davulla kaba zurnanın eşlik ettiği Arnavut, Makedon ve Sırp tarzının oryantal yorumudur ve her ne kadar azınlık müziği olarak görülse de Çingene olmayanlar tarafından da icra edilir. Kaldı ki, 1980’lerden beri Arnavutluk’un Ortadoğu etkisindeki müzik türü *muzikapopullore*(ticari halk müziği) ve *çyçek* dansının milli söylemlerde estetik açıdan *kitsch* ve basit, etnik zemindeyse Çingeneleşmiş karışık ve “Türk” ürünü niteliği dünya müzikleri kategorisine uygun içeriktir. Arnavut müzik grubu Kurbeti’nin yurtdışındaki festival programının yoğunluğu da dünya müziği pazarının bahsedilen bu “Çingeneleşmiş” müzik türüne ilgisini gösterir. Özellikle 1990’ların sonlarından beri yayınlanan müzik videolarında, *tallava* müziğinin eşlik ettiği Arnavut *çyçek* dansının Makedonya’daki pratiklerle fazlasıyla benzeştiği görülür. Makedon *çöçek* tarzında olduğu gibi, Arnavut solo *çyçek* ya da Çingene olmayanların düğün pratiklerindeki *magjipu* (Çingene) *çyçek* tarzlarında genellikle 2/4’lük ritimli oryantal *tallava* müzikleri eşliğinde kapalı adımlar ve karın bölgesinin dikey hareketliliği göze çarpar. Sugarman bu dansın el, kol ve kalçalar tabanında olduğunu ifade eder (2007: 282). Dansa pelvis bölgesinin dikey hareketi ve bununla birlikte seyreden kalça hareketleri hakimdir. Ancak pratikteki kalça hareketleri Arap ya da Türk tarzı göbek dansındaki geniş kalça ve bacak hareketlerini içermez.

Bulgar *kjuçek* tarzında olduğu gibi, göbek dansına yakın tarzlardan bir diğeri de Osmanlı İmparatorluğu döneminden beri Romanya Çingenelerinin icra ettiği ve sosyalist dönem sonrası popüler olan *muzika orientala* repertuarına eşlik eden *manea* dansıdır. Bugünün popüler *muzica orientala* ve 20. yüzyıl *manea* aslında Osmanlı döneminin Boyar yaşamındaki ev orkestraları ve lautari geleneğiyle ilişkilidir. 19. yüzyıl boyunca idealize edilen Çingene karakterindeki tutku, güzellik, artistik güç, özgürlük, marjinallik, oryantallik, ötekilik klişelerinin müzikal yorumları da bu çerçevede tanımlanır (Beissinger, 2007: 103).

Çingene-Roman icracıların görünürlüğü 1970'lerden itibaren Balkanlar'da gelişmekte olan "oryantal" ses ortamının artan popülerliğiyle değişir. Bu dönemde Yugoslavya'da yeni bestelenmiş halk şarkıları, yine çoğunlukla Roman düğün müzisyenleri tarafından Banat bölgesi üzerinden Romanya'ya girer. Kayıt endüstrisinin yetersizliğine rağmen, 1980'lerle beraber Banat genç nüfusu arasında ve güney bölgelerde popüler olmaya başlar (Beissinger, 2007). Ek olarak, benzer bir müzikal tarihe sahip Bulgaristan'la etkileşim ve ortak politik koşullar da bu popülerleşmede önemli etkenlerdir.⁵ 1980'ler boyunca Romanya – tıpkı Bulgaristan gibi– bu türün popülerliğini azaltmak için girişimlerde bulunur, çünkü bu dönemde üretimler hem korsan kayıtlarla satılmakta hem de Sırp ve Çingene etnikliği üzerinden kimlik siyasetinin altını çizmektedir. Sonrasında mevcut rejimin yıkılmasıyla, Romanya'da da *oriental* müzik yükselişe geçer. Bir taraftan da *manea* dansı yerel olarak popülerleşmeye başlar. 1990'larla beraber *manea* daha görünürhale gelir ve *muzica orientela* türüne eklenir. Ancak "2003 yazından itibaren adlandırmanın tekrar *maneaya*" (Beissinger, 2007: 122) dönmesi de "Türklük" ve "Çingenelik" karakterine yapılan vurguyu destekler. Çünkü kaset endüstrisinin artan hakimiyetiyle beraber dünya müziği kategorisinde popülerleşen bu tür, bir taraftan eşlik dansı haline gelen *maneayı* da tanıtmaktadır. *Manea*, bu popülerleşmeyle kimliğini tekrar inşa etmiş, müzik ve dans festivallerinde başlı başına sahnelenmeye değer bir tarz olmaya başlamıştır. Bugün Çingene olmayanların düğün repertuarında bile standart bir dans halini alan *manea* türünün 1990'ların ilk yıllarına kadar Sırp müziği, 1990'ların ortasından itibaren Türk müziği ya da Çingene müziği olarak adlandırılmasıyla (Beissinger, 2007:108) hem kimlik siyasetinin görünürlüğüne hem de toplumsal algıdaki Türk ve Çingene eşanlamlılığını ortaya koyar. Özetlersek, 1990'ların sonlarından itibaren icracıların büyük çoğunluğu Çingene ve lautari ailelerinden olan *muzica orientela* türü daha önce Osmanlı-Türk tarzına gönderme yaparken, 2000'lerde Sırp, Türk ve Çingene karakterine işaret etmiş ve böylelikle etnik yıldız yaratma güdümlü pazarın kaynaklarından olmuştur.

Öte yandan, popüler türler ve sunum stratejilerindeki egzotik ve oryantalist yapılar, Çingene-Roman icracılar açısından niteliği fazlaca düşünülmesi gereken konular değildir. İracıların "marjinalleştirilen" özellikleri abartılı kullanmaları çoğunlukla para kazanma ve talebi yükseltme hedefiyle ilişkilidir (Silverman, 2007a-b; Beissinger, 2007). Dolayısıyla Çingene-Roman icracıların kendi kendilerini "oryantalleştirerek" dönüştürmeleri sonucunda doğunun ses ortamı Balkanlar'da popülerleşir. Temsili aktörler, çoktan oryantalleştirilmiş kurguyu ilginin daha fazla artması için bilinçli olarak kullanır. Bu kullanımla, icralar

⁵ Silverman da benzer yolla Bulgaristan'la Yugoslavya arasındaki hareketlerin sosyalist dönem boyunca engellendiğini Ivo Papazov'la yaptığı görüşmelere dayandırır: "Ferus Mustafov'la 1980'lerdebirbirimize telefonda müziklerimizi, şarkılarımızı söyledik. Alışverişimizi bu şekilde yapardık, çünkü Yugoslavya'dan Bulgaristan'a geçiş yoktu" (2007b: 72).

egzotik, güçlü ve karşı konulmaz bir hakimiyete sahiptir. Örneğin, Çingene olmayan izleyici için *chalta*, *muzica orientela*, *tallava*, *turbo-folk* repertuarları hareketli, eğlenceli, anlaşılabilir, yalın, net bir müzikal yapısı olan; *čoček*, (*çyçek*, *kychek*, *čoček*) ve *manea* dansları da cesur, egzotik, farklı, modern, cinselliği çağrıştıran, merak uyandıran ve izlemesi zevkli bedensel ifadelerdir. Beissinger'in alan araştırmalarından aktardığına göre, "Romanyalıların Çingenelerden daha çok Çingene olmaya başlaması" (2007:130) ya da Sugarman'ın gözlemlediği Arnavut Prespalarının dans pratiklerinde önceleri popüler olmayan solo *çyçek* dansının 1990'lar sonrasındaki popülerliği (Sugarman, 2003)- *Musicians of the Niles* grubunun üyelerinin kendisini Çingene olarak tanıtmada olduğu gibi- bu hayranlığı ve öykünmeyi örneklendirir. Türkiye'de de 1990'lı yıllardan beri geçerli olan kimliği sahiplenme durumu, egzotik yabancılar olarak algılanan Çingene karakterine aynı göndermeyi yapar.

2. TÜRKİYE POPÜLER MÜZİK PAZARI'NDA KÜRESEL YENİ ÜRETİMLER: 9/8'LİK ROMAN OYUN HAVASI'NDAN TEKNO-ROMAN HAVASI'NA

1960'ların sonlarından beri kaydedilmeye ve 1980'lerden sonra popülerleşmeye başlayan 9/8'lik Roman Oyun Havası, bugün Trakya ve Trakyalı bölgesel kimliğinin de ötesinde "eğlenmenin en iyi hallerinden biri" olmuştur. Bu dönemin hazırlayıcı evresi Balkan kültürlerine oldukça benzer ötekileştirme politikalarını ve sosyal tarihi de ilgilendirirken, kayıt teknolojisi ve pazar stratejilerinin özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından beri süregelen pratikleriyle açığa çıkar.

Türkiye'de 1960'larda 45'lik plak kayıtları dönemi başladığında sektörel bağlamda bir kırılma yaşanmıştır. Daha önceki kayıt teknolojileriyle kıyaslandığında 45'lik sistemin kolaylığı ve düşük maliyeti, yaklaşık on yıl içinde küçük ölçekli birçok şirketin kurulmasına imkân tanımış, böylece üretimin İstanbullu ve kentli karakteri değişime uğrayarak yerel-bölgesel bir nitelik de kazanmıştır. Kayıt şirketlerindeki kent merkezli artış daha fazla sayıda müzisyene ihtiyaç doğurduğundan, kentli müzisyenlerin gücünü aşmaya başlamış, prodüktörler ve şirket sahipleri yerel sanatçılara yönelmiş ve bu dönemde özellikle İstanbul'a coğrafi olarak yakın bölgelerden birçok müzisyen getirilerek yeni işgücü oluşturulmuştur. Yerel sanatçıların kaydedilmesi bir taraftan kentli dinleyiciyi hedef alan repertuar ve tarzları da çeşitlendirirken, diğer taraftan yerel, bölgesel ve kentli kültürel değişime olanak sağlamıştır. Yerel tarzlara yönelik farkındalığın artma sebebi, İstanbul'un 1950'lerden itibaren hızla değişen koşullarıyla ve iç göçlerle ilişkilidir. Bu dönemde "Marshall Planı"yla birlikte Batı'dan gelen krediler, aşırı üretim yapan ve gittikçe daha bağımlı hale gelen bir ekonominin oluşumunda, nüfusun ve ağır sanayinin, Batı pazarlarına ulaşmanın kolay olduğu bölgelerde yoğunlaşır ve kırsal nüfus kitleleri halinde bu

bölgelere akar” (Stokes, 2009:150-151). Bu bağlamda 1960’ların kayıt endüstrisi, Türkiye’nin eğlence kültürünün merkezi İstanbul’a 1950’lerde gelen Trakyalı müzisyenler için yeni bir kaynaktır.

1970’lerden itibaren Balkanlar’daki düğün repertuarının müzik pazarındaki dönüşümünün (*muzika orientela, chalga, turbo-folk* vb.) bir benzeri de Türkiye popüler müzik pazarında yaşanır. Türkiye kayıt endüstrisinde, 45’lik ve devamındaki uzunçalar (33’lük) teknolojisiyle hem prodüktörler ve müzisyenler hem de dinleyici açısından bölgesel tarzlara yönelimin popülerleştirdiği önemli repertuarlardan biri oyun havalarıdır. 1960’ların ortalarına kadar sayıları yaklaşık otuzu bulan şirketler belirli bir repertuara odaklanır. Bu dönemde “Aras plak şirketinin kentli fasıl kayıtları, Neva plak şirketinin Nevzat Atlığ yönetimindeki Klasik Türk Müziği repertuarı ve Şençalar Plak’ın kentli klasik ve enstrümantal müzik repertuarı” (Seeman, 2002:247) öne çıkan üretimlerdir. Dönemin oyun havaları repertuarının birçoğu da Çingene müzisyenler tarafından kaydedilmiştir. Örneğin, 1962’de Şenay plak şirketini kuran Kadri ve Işık Şençalar, yanı sıra Şükrü Tunar, Haydar Tatlıyay gibi isimler dönemin resmi repertuarını⁶ TRT’deki icralarıyla korurken, bir taraftan da fasıl müziği ortamlarının bilinen isimleri olurlar. Ancak bu dönemdeki icra tarzları Çingene kimliğinden ziyade klasik ve kentli piyasa tarzlarıyla bağlantılıdır. Özellikle kent gazino geleneğindeki longa, mandıra, sirto ve Çiftetelli türleri bu dönemin oyun havaları repertuarının temelini oluşturur (Feldman, 1990:89). Benzer şekilde Mustafa Kandıralı, Yılmaz Şanlıel gibi isimlerin icraları da oyun havalarının kentli ve kibarlaşmış halini örneklendirir. Mustafa Kandıralı’nın 1957’deki ilk kaydı “Salon Çiftetellisi”nde salon kelimesi Avrupalı tarzı (alafranga) akla getirir ve kentlinin Çiftetelli dansı yaptığı ortamı kibarlaştırır (Seeman, 2002:254-255). Aynı dönemde Dedefon ve Hülya plak şirketlerinin Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı gibi dönemin halk müziği icracılarıyla gerçekleştirdiği “bağlamayla oyun havaları” kayıtları ve Osmanlı mirası göbek dansının “modern” repertuarı da üretilmektedir.⁷

1960’ların ikinci yarısından itibaren artan bölgesel repertuarlar enstrümantal oyun havası repertuarını da genişletir. Kentli gazino, gece kulübü vb. ortamların fasıl müzisyenlerinin oyun havaları repertuarı 1960’ların sonlarında artık bölgesel pazar talebini karşılayamaz hale gelmiştir. Yılmaz Şanlıel, Mustafa Kandıralı, Kemani Cemal Çınarlı, Zurnacı Emin gibi İstanbul’un Çingene müzisyenleriyle yapılan oyun havaları kayıtlarının yanında, Trakya Bölgesi’nden gelen çok sayıda Roman düğün müzisyeninin kayıtları da başlar. Bu durum aslında oyun havaları icracılarının düğün müzisyenlerinden

⁶ Resmi repertuar adlandırmasından kastım, TRT’nin denetiminde yayını yapılan eserlerdir.

⁷ Ayrıca 1960’lardan başlayarak, 1970’lerin sonlarından itibaren kaset ve 1990’larla beraber CD teknolojisiyle devam eden oyun havaları birçok popüler pop, arabesk ve taverna müziği icracısının çalışmalarında da yer almıştır.

seçilmesine ve düğün müzisyenliği bağlamında Çingene-Roman icracıların yoğunluğuna atfedilebilir. Çünkü düğünlerde çalan müzisyenlerin oyun havaları repertuarı, fasıl icracılarının kısıtlı repertuarını da kapsar.

Seeman'a göre (2002), plak kayıtlarında Roman Havası adlandırması ilk defa 1964 yılında görülür.⁸ Bu yeni adlandırma, aslında 1960'larda toplumsal söylemde beliren Roman terimiyle de ilişkilidir. Alan araştırmalarım süresince farklı kaynak kişiler, bu döneme kadar Roman adlandırılmasının yaygın olmadığını, hatta daha eski dönemlerde Roman kelimesini hiç bilmediklerini belirtmişlerdi. Bu sebeple, Roman adlandırmasının popüler kültür ve araçlarıyla ilişkili yönetim alanlarındaki görünürlüğü üzerine tekrar düşünmek gerekir. Çünkü bu konu Afro-Amerikalılar için farklı zamanlarda kullanılan zenci, siyahi, *negro* gibi kelimelerin olumsuz ya da olumlu kullanılma dönemlerinin niteliğini hatırlatır. Kaldı ki günümüzde adlandırma konusunda tartışmalar süredursun,⁹ Roman terimiyle eski imajı olumlama eğilimi azımsanamayacak orandadır. Çingene ve Roman adlandırmaları, toplumsal aktörlerin kullanımında öncelikli olarak Avrupalı olmakla ilişkilidir: Çingene genel geçer ve avama özgüken, Roman Avrupalı ve Batılı olmakla ilişkilendirilir. Ayrıca, yeni Roman kimliğinin müzisyenlik mesleğiyle desteklendiği fikri, İstanbul'daki çiçekçilik yapan kadınlar için hala yaygın kullanılan Çingene adlandırmasıyla açığa çıkar. Popüler müzik pazarında, geçmişte Müslüman Türk toplumunun ideali dışında kurgulanan olumsuz Çingene karakteri, Roman adlandırması aracılığıyla yetenek, eğlence ve sanat atıflarıyla yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. 1900'lerin başından 1960'lara kadar hakim olan 78'lik plaklar döneminde, repertuarı oluşturan eserlerin adlandırmalarında ve tarzlarda etnik göndermeler yapılırsa da kimlikli söylem henüz popüler değildir. Eser isimleri yerel-bölgesel dans türleri ya da prodüktör-müzisyenlerin yakıştırdığı özel adlandırmalarla yayınlanmıştır (Ünlü, 2004). Dönemin sayılı kayıt şirketlerinden Odeon, Columbia, Orfeon ve Sahibinin Sesi'nin kaydettiği ilk örneklerde Çingene adlandırması görülür. Meddah Aşki Efendi, Meddah Hasan Tanınmış, Ayşe Hanım gibi isimler tarafından icra edilen bu taklit kayıtlarda Çingene kavgası, Çingene düğünü, Çingenelerin hamama gidişi gibi hikayeler anlatılır. 1950'lere yaklaşırken kantocu Seyyan Hanım, Ayşe Hanım ve Küçük Melahat gibi isimler Çingene kantoları kaydeder (Ünlü, 2004). 1950'lerin başında kavramsal açıdan bugünkü "Roman havası" adlandırması yerine, "Roman" teriminin kabulü ve yaygınlığından önceki uygulamasıyla "Çingene havası" adıyla kaydedilen iki eser ("Tamburam Beştir Benim" ve "Kemanımı Seller

⁸ Mustafa Kandıralı'nın "Çergi Romen Havası" adlı eserini içeren 45'likse 1960 ya da 1962'de Dedefon Plak tarafından kaydedilmiştir. Günümüzde de gözlemlenen Romenkelimesinin Roman ile eşanlamlı kullanımı o dönemin değişmeli Roman-Romen kullanımını yansıtır.

⁹ Bkz. "Roman açılımında 'Çingene' ayrılığı": <http://www.milliyet.com.tr/Guncel/HaberDetay.aspx?aType=HaberDetayArsiv&KategoriID=24&ArticleID=1172477>

Aldı”) Badi Gül tarafından icra edilmiştir (Ünlü, 2004). Kaldı ki geleneksel Kanto şarkıları repertuarında Çingene Kantosu, Çingene Havası gibi adlandırmalara sıkça rastlanırken, Roman Kantosu gibi bir adlandırmaya rastlanmaz. Bu noktadan hareketle, daha önce bahsettiğim yerel kültürün ürünleşme sürecinin Türkiye müzik pazarında 1950lerle başladığını söyleyebiliriz. Ancak bu dönemde kayıtların küresel pazara dahil edilen ve sürekli dolaşımı sağlanan niteliğinden bahsedemeyiz.

1960’ların sonlarına kadar Çingene-Kıpti olarak adlandırılma ve 1960’lardan itibaren ortaya çıkan Roman adlandırmasının 1990’larla beraber seçkin bir tarzın kimliksel söylemi haline gelmesi, Balkanlar’la Avrupa’daki Çingene örgütlenmeleri ve “*Rom*” kavramının spekülasyonu da paraleldir. Örneğin, Türk edebiyatının Çingeneler üzerine yazılan ilk örneklerinden, Osman Cemal Kaygılı’nın 1939’da yayımlanan *Çingeneler* adlı romanında Romani dilinde konuşmalar, ninniler ve şarkı sözleri yer alır. Ancak eserin genelinde Çingene ve Osmanlı mirası olan “Kıpti” kelimeleri kullanılmıştır. Çingene ve farklı adlandırmalarla anılan göçebe toplulukların Hindistan kökeni ve Dom soyundan geldikleri iddialarının toplumsal yaygınlık kazanmasıyla ortaya çıkan yeni söylem, tüm Avrupa ve Balkanlar’da *Rom* kelimesinin kullanılmasının 1960’lardan beri süregelen yaygınlığını da açıklar. Makedonya’da ilk kez 1971 resmi sayımında *cigani* yerine kullanılan *Rom* kelimesi, Sırbistan, Kosova ve Bulgaristan’daki nüfusu yoğun Türk Çingene topluluklarıyla da anılmaya başlanmıştır. Türkiye’nin batısındaki Çingene toplulukların Balkanlarla kültürel temasları da pratiklerin dönüşümüne katkı sağlamıştır. Dunin 1967 yılında Şuto Orizari’de (Üsküp’te bir Roman mahallesi) Roman dansı *čoček* üzerine yaptığı alan araştırmaları sırasında Roman düğünlerine katılır. İç mekanlarda yapılan düğün eğlencelerinde *čoček* dansının 9/8’lik Türk melodileri çalan 45’lik plakların eşliğinde de icra edildiğinden bahseder (Dunin, 2006:183). 1960’ların sonlarında Türkiye’de kaydedilen Roman Oyun Havası plaklarının Makedonya’daki popülerliği, Türkiye’deki Çingene imajını, “Balkan” karakterli bir sunumla pekiştirir. Bu dönem Türkiye’deki yeni “Roman” imgesinin içselleştiği dönemden hemen öncesini tasvir eder.¹⁰

¹⁰ Türk sinemasında 1952’den beri çekilen Çingene temalı filmlerdeki Balkan Çingenesi imajı karavanlar, göçebe yaşam, kostümler, dekor vb. unsurlarla yaratılmıştır. Benzer şekilde 1960’lar ve 1970’lerde Almanya, İngiltere, Fransa, ABD gibi merkezlerde kaydedilen Avrupalı Çingene müziği repertuarını kapsayan 33’lük plaklar aynı dönemde Türkiye’de de satılmıştır. 1950’lerin müzik endüstrisinde kavgayla, düğünle, oyunla, hamamla ve benzeri durumlarla birlikte anılan Çingene ismi, kültürel alanda ya saf ve eğitimsiz komik tiplere ya da utanması olmayan, umursamaz berduşa uygundur. Sinemada da 1980’lerin *Gırgıriye* filmleriyle içselleşen “Türk” Çingene-Roman tiplmeleri, toplumsal algıdaki Çingene-Roman anlamlarının oluşmasında katkı sağlar. Bu sürecin temel stratejilerinden biri 9/8’lik melodik yapı ve dansözlük geleneğinin görsel sunumudur.

Ayrıca, Yılmaz Şanlıel'in 1964'te 45'lik olarak kaydettiği ve belki de "ilk defa Roman ve 9/8'lik ritmik kalıp eşleşmesinin yapıldığı 'Garip Roman' adlı şarkısı" (Seeman, 2002), kısa zamanda yaşanan değişimi örneklendirir. Seeman'a göre:

9/8'lik Roman Oyun Havası repertuarı aslında Trakya geleneğinden gelmiş ve yeni 45'lik kayıt şirketleri sayesinde oldukça rağbet görmüştür. 1990'larda ticari olarak kaydedilen Roman havası, Batı Türkiye kasabalarındaki topluluklar tarafından yaratılıyor ve yorumlanırken, aslında Roman oyun havası özelliklerinin izleri belirli Trakya Roman topluluklarının pratiklerinde vardır. Roman oyun havasını Trakya düğün orkestralarıyla birlikte ilk kaydedenler ve bu tarzı yaratanlar Edirneli müzisyenlerdir (2002: 256).

Böylece oyun havaları repertuarı ve repertuarın başlıca icracıları olan Çingene müzisyenler yerelin sunumuna dahil edilmiştir. Devamındaki yirmi yıllık süreçte, yerel dans müzikleri repertuarındaki farklı adlandırmalar yavaş yavaş kaybolmuş ve 1980'lerin sonlarından beri tüm başlıklar "Roman Oyun Havası" kategorisi altında etiketlenmiştir. 9/8'lik farklı ritmik kalıp uygulamalara verilen adlarsa (Gordel, Tulum, Pancar, Karşılama vb.) ticari ürünlerde en azından 1980'lerin sonlarına kadar anılırken, 1990'lardan itibaren Roman Oyun Havası kategorisi tek başlık haline gelmiştir. Seeman'ın alan araştırmaları notlarında Sulukuleli Roman müzisyen muhacir İbrahim'in söyledikleri bu durumu örneklendirir: "Benim zamanımda kanto vardı. Şimdi yeni şeyler çıkıyor. Eski zamanlarda da Roman havası vardı, ama bunun içinde çok sayıda kanto repertuarı bulunurdu. O zaman hepsi kantoydu. Şimdi değişti, şimdi her şey sadece Romanla alakalı" (Seeman, 2002:273). İbrahim'in söyledikleri, bir başka önemli noktayı, o dönemin popüler türünün kanto olabileceğini hatırlatır. Murat Belge'nin "ilk kentsel popüler ve avama özgü müziklerimiz" (1984) olarak adlandırdığı kantonun o dönemde de kapsayıcı bir başlık olması muhtemeldir.

Seeman'a göre bahsedilen yeni Roman oyun havasının yaratımına üç farklı pratik katkıda bulunur: 1960'lardan önce var olan 9/8'lik oyun havaları ve şarkılar; Karşılama, Gordel (Pancar) ve Tulum Havaları; sözlerinde Çingene atıflı Kanto şarkıları, Edirne düğünlerinde bazı düğün müzisyenlerinin Roman izleyiciler için yaptığı tematik şarkılar (2002: 274-300). 1990'lardan beri yapılan üretimler, Roman havaları, Roman Oyun Havası ve bazı proje başlıkları altında, özgün isimleriyle birbirinden ayrılan 9/8'lik şarkılardan oluşur. Bu bağlamda Roman Oyun Havası kategorisi müzik endüstrisinin yarattığı bir başlık olmanın ötesinde, neoliberal ihtiyaçlara göre programlanan sözde-kültürel üretimlerden biridir ve toplumsal yapının dönüşümüyle yakından ilişkilidir: Daha önce Çingene-Roman adlandırmaları ve toplumsal algıdaki henüz değişmeyen olumsuz, komik, ayıp vb. temsilleri, 1960'larda kendisine yakın bir yaşam alanı

bulur. Bu ortam 1960'ların hemen başında sanayileşen İstanbul'da ortaya çıkan gecekonducuların, ekonomik koşulların, beğenilerin ve sınıfsal ayrımın içinde yaratılmıştır. Sonraları "arabesk" olarak adlandırılan yeni kültürel tarzın Roman müzisyenleri bağrına basmasıysa "yüksek sanat" söylemlerinin karşısında duruşu, "varoşun ruhu" oluşu ve "hikayesel gerçekliği" açısından hızla içselleşir. Çünkü müzikteki arabesk zemin, doğaçlamayı, serbest icrayı, süslemeyi, abartıyı hoş gören, dolayısıyla Roman müzisyeni rahat ettiren, dahası meşrulaştıran ana kaynaklardan biridir. Bu noktada, 1970'lerden beri çokça üretilen arabesk projeler içerisinde Roman stüdyo ve sahne müzisyenlerinin hakimiyeti, Çingenelere karşı müzikal farkındalığın beslendiği ilk ortamlardandır. Kaldı ki, 1960'lardan itibaren popülerleşen Roman icra tarzları dönemin arabesk karakterini taşır.

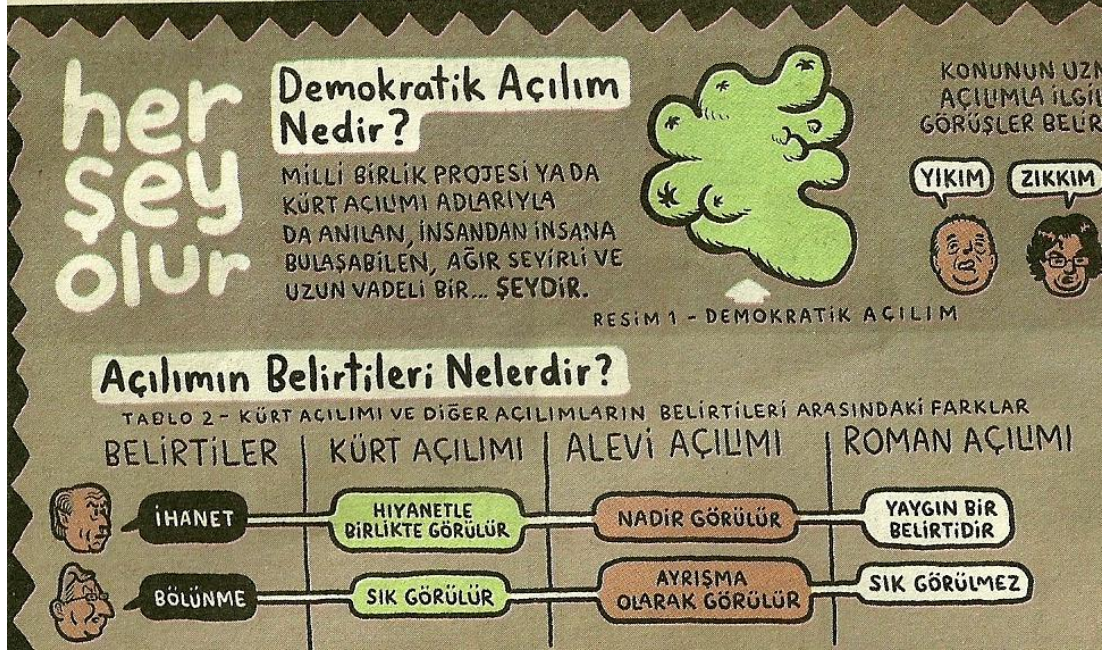
1950'lerde geçilen çok partili sistem, Türkiye için farklılıkların sözcükte temsil alanı bulduğu dönemin ilk evresidir. Ancak Türkiye'de hiçbir süreçte Kürt kimliğiyle aynı devrimde olmayan Çingene kimliği vurgusu, Çingene topluluklarından çok *gadjo*lar tarafından konuşulan, tartışılan, üretilip tüketilen bir geçmişi yansıtır. Bu bağlamda Çingeneler-Romanlar ve ürettikleri "eğlenceli" ses ortamları tarihsel süreçte muhalif bir ses olmaktan ziyade artan muhalif sesleri en azından ana akım medyada dağıtan bir alternatif işlevi görür.

Çingene-Roman müzik ortamlarında arabesk türünün içselleşmesinin en önemli göstergelerinden biri de dönem itibarıyla popüler olan eski arabesk şarkıların 9/8'lik ritmik kalıpla icra edildiği oyun havaları repertuarıdır. 2005'ten beri Trakya'nın çeşitli yerlerindeki Çingene-Roman mahallelerinde katıldığım düğünlerin hepsinde bu repertuarla karşılaştım. Alan görüşmelerinden edindiğim bilgilere göre en azından 1970'lerden beri süren bu pratik –Seeman'ın bahsettiği pratiklere ek olarak– bugünkü Roman Oyun Havası repertuarının diğer bileşenidir. Bu şarkıların 9/8'lik ritmik kalıpla yorumlanmış hali özgün olmadığı için müzik endüstrisinin üretimi olarak ortaya çıkamaz, ama ritüel ortamlarının bir parçasıdır. Bu bağlamda, Seeman'ın bahsettiği kanto şarkıları repertuarının en azından 1970'lerden beri arabesk şarkılarıyla birleştiğini ve 1990'lardan itibaren de arabesk şarkıların kanto şarkılarıyla yer değiştirdiğini söylemek mümkündür. Bu durum bir taraftan geleneksel Çingene davranışını açıklar: Çingene toplulukların "popüler olanı alma ve kendi tarzında tekrar üretme" davranışı bu noktada kim bilir kaçınıcı kez açığa çıkar. Burada değişmeyen tek şey 9/8'lik ritmik yapıdır. Repertuar ve melodi hangi ritmik kalıba dahil olursa olsun, dönüştüğü ritim 9/8'lik ritmik yapıdır. Popülist stratejinin¹¹ konusu olmadan önce kendini gizleyen Çingeneler, *gadjo*ların takdir ettiği ve imrendiği "Çingene

¹¹ Kavram somut olarak AKP hükümetinin 2010 yılında duyurduğu demokratik açılım ve sonrasında Roman açılımı adı verilen bir program kapsamında Çingene-Romanların doğrudan politik araç haline gelmesine referansla kullanılmıştır. Gündeme dair karikatür için bkz Figür 1.

yaşamı” kurgusundan sonra, kendine güvenli ve meydan okuyan bir tavır benimsemeye başlar. Çünkü herhangi bir melodinin 9/8’lik ritmik kalıpla yeniden yorumu özgün halinden daha eğlenceli ve daha dikkat çekici olmaya başlamıştır.

Figür.1: Demokratik Açılım Karikatürü, Penguen, 2009.



Eğlence üretmenin yanı sıra Çingene icrasına ve kültürel pratiklerine karşı hayranlığın en önemli sebeplerinden biri Türkiye’de 1990’lardan beri yaratılan Roman yıldızlardır. Arabesk kayıtlardaki keman icracılarının büyük çoğunluğunu oluşturan Roman müzisyenlerin solo icracılığa geçmeleri bu dönemde başlar. 1970’lerle 1980’lerin yerel oyun havaları albümlerindeki Mustafa Kandıralı, Yılmaz Şanlıel, Coşkun Erdem, Deli Selim (Kızılcıklar), Kadir Ürün (Üründülcü), Ergün Şenlendirici ve Güngör Hoşses gibi isimler ulusal pazarda bilinen icracılardır. Mustafa Kandıralı ve Yılmaz Şanlıel oyun havalarının ciddi icrasında; Deli Selim ve Kadir Ürün yerel Trakya tarzındaki icralarıyla; Coşkun Erdem ve Güngör Hoşses solist eşliğinde fasıl müziği icralarıyla; Ergün Şenlendirici ise Batı müziği ses ortamına uygun pratiğiyle bilinen saksafonu Türk müziği alanına taşıyan icrasıyla ünlenmiştir.

Türkiye’de dünya müziği başlığının füzyon ürünlerinde Roman yıldızların belirmesi süreciyse, “ilk kez Okay Temiz’in 1970’lerden itibaren caz müzisyenleriyle beraber gerçekleştirdiği çalışmalar ve 1980’lerin sonlarına doğru yoğunlaşan projelerle başlar” (Akgül, 2009: 111). 1960’larda başlayan Roman Oyun Havası kayıtları, 1990’larla beraber geleneksel ve füzyon üslubu kapsayan dünya müziği alanında hem nostaljinin tekrar üretimi imkânını yaratması, hem de yeni kaynak sunması açısından önemlidir. Türkiye’den dünya müziği

pazarına “etnik bir renk” olarak dahil edilen Roman müziği 1980’lerin sonlarından itibaren iki temel içerikle sunulur: yerel ve füzyon üretimler. 1980’lerde daha çok yerel niteliklere gönderme yaparak Roman yıldızlar yaratmanın peşindeki müzik endüstrisi, 1990larla dünya ritmini yakalar ve yeni üretim elektronik-teknolojilerle Roman Oyun Havası ve solo enstrüman icralarına odaklı özgün tarzların birlikteliğini yansıtır. Örneğin, 1990’ların ikinci yarısından itibaren yıldızlaşan Deli Selim, Selim Sesler, Somalı Mustafa, Lüleburgazlı Küçük Hasan gibi isimler, dönemin kültür politikalarının müzikal alandaki doğrudan görünümü gibidir. Türkiye Batı grubu Romanları ve müzikal tarzının yaratıcısı olan bu süreç, birçok katmanda dönüşen Çingene-Roman kimliğiyle sadece müzikte özgür ifadenin taşıyıcıları olmalarıyla değil, politik manipülasyondaki Çingene-Roman kimliğini konumlandırmaya çalışan akademik çalışmalarla ve Çingene toplulukları arasındaki sivil örgütlenme modellerinin artmasıyla da ilişkilidir. Örneğin, Selim Sesler’i Türkiye müzik piyasasında tanıtan proje *Keşan’a Giden Yollar* (1999), Balkan müziği üzerine araştırmalar ve icralar yapan Brena MacCrimmon ile gerçekleştirilmiştir. Diğer taraftan önemli dünya müziği prodüksiyon şirketlerinden biri olan Traditional Crossroads’ın yayınladığı *Sulukule Rom Music of Istanbul* adlı albüm de hem uluslararası anlamda Sulukule Roman kültürünü tanıtan bir proje, hem de Sonia Seeman’ın albüm için yazdığı notlarla akademik bir arşiv projesi niteliğini taşır.

2000’lerle beraber egzotik mutfak hem sektörün yeni ve yeniden üretimleriyle hem de yeni medya aracılığıyla sınırsız bir dolaşım ağındadır. Öte yandan 1990’lar Türkiye’ndeki neoliberal işleyişin çözülme sürecinde Çingene tekrar inşa edilir, bu defa tek kimlik Roman olanda birleşmeli, toplumsal zemindeki geleneksel “iyi-kötü Çingene” karşıtlığı¹² sadece “iyi Roman”da birleşmeli ve Roman’a dair ne varsa sahnede bir ürün halinde sunulmalıdır. Bu bağlamda tarihsel söylemin gücü de önceki prodüksiyonların tekrar piyasaya sürülmesi ile sağlanır. Örneğin Uzelli plak 1970’ler ve 1980’lerde çıkardığı Mustafa Kandıralı’nın solo oyun havaları albümlerinden derlediği 15 eseri tekrardan çıkarır ve bu defa geniş bir albüm kitapçığı ekler. Kitapçığındaki bilgiler Roman kimliği üzerinden kurgulanmaz, aksine Mustafa Kandıralı’nın yaşamı ve tavır özellikleri tamamıyla yerelliği barındırır. (Bkz. Duygulu, 2006). Ayrıca, yerel ses ortamının yaratıldığı yeni albümlerde de genellikle bilinen oyun havaları repertuarı seçilerek, dünya müziği perspektifi ve etnik aidiyet yerine tercih edilen yerellik niteliği albüm notlarında belirtilir. Örneğin Selim Sesler’in *Oğlan Bizim Kız Bizim* (2006) adlı albümünün açıklamaları hem dünya müziği üretimini doğrudan vurgular hem de farklı yerellikleri “Türk müziği” adıyla temsil eder:

¹² Detaylı tartışma için Bkz. Girgin, 2015.

“Albüm, Edirne’den Urfa’ya, Trabzon’dan Muğla’ya kadar geniş bir coğrafyada dolaşiyor. Roman ağıdı, Ege Zeybeğine, klarnetin sesi sipsinin, udun, kanunununkine karışırken, dinleyenlere uzak yörelerden tanıdık duygular taşıyor... Albümün yapımcılığını dünya müziğinin en önemli isimlerinden Ben Mandelson ile Rob Keyloch üstleniyor. İkili, dünya müziği alanındaki birikimlerinin yanı sıra Türk müziğine “dışarıdan” bakabilmenin avantajlarını da sonuna kadar kullanıyor. Sonuç: Yepyeni bir anlayışla gerçekleştirilmiş aranjmanlar, sağlam temeller üzerinde yükselen bir müzikal yapı, enstrümanların ve icranın rahatça öne çıkabildiği bir albüm.”

Diğer taraftan füzyon çalışmalarının ana söylemi değişmiştir. “Egzotik öteki” yine vurgulanır, ancak yerel tarzın ürünlerindeki egzotik öteki tek başınayken, füzyon örneklerde “egzotik öteki” ve “egzotik öteki olmayan” birliktedir. Burhan Öcal’la Trakya All Stars grubu ve Hüsnü Şenlendirici’yle Laço Tayfa grubu dönemin eklemli müzikal anlayışının altını çizen ticari başarılar imza atarlar. Kırklarelili perküsyon icracısı Burhan Öcal’ın yerel Roman müzisyenlerden oluşan Trakya All Stars grubu ve Tunuslu Dj Smadj’la gerçekleştirdiği elektronik olarak programlanmış geleneksel müzik kayıtları (*Kırklareli İl Sınırı*, 2003; *Oynamaya Geldik*, 2006), “Roman”ın kavramsal olarak kullanımının da belirgin bir örneğidir. Balkan Çingene-Roman topluluklarındaki yaygın müzisyen aile geleneğinde, müzisyenlikte Şenlendirici soyadının üçüncü kuşak temsilcisi Hüsnü Şenlendirici’nin Laço Tayfa grubuyla başlayan ve solo devam eden projeleri, dünya müziğiyle tanışıklığın bir üretimidir ve Roman müzisyene bakış açısının hem icracı hem de dinleyici açısından değişmesinde önemli rol oynamıştır. Şenlendirici “çalgıcı” statüsünden “müzisyen”liğe geçişin en başarılı örneklerinden biridir ve son dönemde solo icranın Roman niteliğini de yükselten bir model oluşturur.¹³ Çoğunluğu Roman olan Laço Tayfa grubunun Brooklyn Funk Essentials’la yapılan Brooklyn Funk ve Roman tarzlarının sentezi *Bergama Gaydası* (2000) oyun havası repertuarının funk icrasıyla yorumunu örneklendirir. Şenlendirici’nin ilk solo çalışması *Hüsn-ü Klarnet* albümüyle (2005) Roman müzisyen imajı birçok açıdan dönüşür. Enstrümantal eserlerin yanı sıra popüler ve geleneksel şarkıları klarnetle yorumlayarak dikkat çeken Şenlendirici, son dönemde amatör ve profesyonel klarnet icracıları için rol model halini alır; saç kesiminden giyim tarzına, icra

¹³ Bahsedilen çalgıcı ve müzisyen hiyerarşisi, profesyonel mesleği müzikle ilişkili olanların ortamlarında sıradanlık (çalgıcı) ve sanatçılık, yaratıcılık, müzikal bilgi olma (müzisyenlik) şeklinde jargonlaştırılırken, Çingene-Roman alanında da paralel anlamlar farklı koşullarla belirlenir. Bu durumun en belirgin örneklerinden biri İstanbul-Ahırkapı semtinin Roman müzikçileri arasındaki kavramsallaştırma. Ahırkapılı müzikçilere göre geleneksel jargon geçerlidir ve çalgısını gerektiği gibi icra edemeyenler çalgıcı, takdir gören “müzik bilgeleri” müzisyendir (ayrıca bkz. Girgin 2006). Trakya bölgesi için kullanılan ayırmada da mahallelerin dışında çalmak fiiliyle geçilen müzisyenlik statüsü gözlemlenir. Mahallelerde çalan düğün müzisyenleri bu bağlamda çalgıcı, ancak mahalle ve düğün içerikleri dışında “sanatsal” organizasyonlarda çalgı çalanlarsa müzisyendir.

stilinden ses ortamına kadar örnek alınan Şenlendirici bu albümdeki besteci, düzenlemeci ve yapımcı kimliğiyle de “çalıcılığın” ötesine geçişi pekiştirir.

Şüphesiz Hüsnü Şenlendirici isminden çok daha önce en azından 1970’lerden beri Çingene icracılar arasında gelişen stüdyo müzisyenliği pratikleri, bugün bilinen birçok Çingene-Roman müzisyeni besleyen ortamlardan biridir. Özellikle arabesk üretimlerde grup çalma ve birlikteliği ekonomik zamanda yakalayabilme alışkanlığını geliştiren stüdyo müzisyenliğinin yaygın bir pratik haline gelmesi ve düğün çalgısı “gırnata”nın dokusu, tonu farklı şehirli bir konser çalgısı klarnet’e dönüşümünün de bu dönemde gerçekleşmesi tesadüf değildir.

Dolapdere Big Gang grubunun *Local Strangers* (2006), Savaş Zurnacı’nın *S.O.S* (2005), Selim Sesler’in *Teknoroman* (2003) projeleri her ne kadar uluslararası popüler füzyon başarılar olarak bilinmese de takipçileri arasında bilinen çalışmalarlardır. Aralarında Roman müzisyenlerin de bulunduğu Dolapdere Big Gang, *Local Strangers* adıyla çıkan albümde “Englishman in New York”, “Losing My Religion”, “It’s Raining Man”, “Shut Up”, “Billie Jean” gibi ünlü pop şarkıları Türk müziği enstrümanları ve düzenlemeleriyle yorumlamıştır. *Local Strangers* projesinin “arabesk” ve “Türk müziği” düzenlemelerini yaratan ses ortamı, Savaş Zurnacı’nın Orhan Osman ve Smadj’la yaptığı elektronik *S.O.S* albümündeki ve Selim Sesler’in Tekno nitelikli Roman projesinin tam karşısında yer alır. Dolapdere Big Gang’ın Avrupa pop ses ortamını “egzotikleştirdiği” projeye karşın, Savaş Zurnacı ve Selim Sesler 2000’lerin alışılmış denemelerini gerçekleştirir. Diğer taraftan, Trockyablues ve daha yeni oluşumlardan biri olan Velvele-Rock in Roman gibi gruplar albümle meşrulaşan projeler gerçekleştirmeseler de füzyon ses ortamını dinleyiciye konserlerle iletirler. Lüleburgaz’ın zurna icrası ekollerinden biri olan Özden ailesinden Ahmet Özden’in oluşturduğu, Roman Oyun Havası’nı Blues tınısıyla sunan Trockyablues grubu 1999’dan bu yana verdiği konserlerde “Roman müziği değil, enst-Roman müziği” mottosuyla aslında “Roman”ın tüketimine meydan okuyan bir söylem de yansıtır. Roman müziklerini rock ses ortamıyla sunmayı amaçlayan ve üyeleri Çingene olmayan Velvele grubuysa rock icraya Roman ritmini ve enerjisini katarak, yerelin içindeki küreseli kendi (Çingene olmayan) yerelliğiyle birlikte iletir.

Öte yandan, dünya müziği başlığı altındaki Roman yıldız yaratma ve popülerliğinin arttırılmasını pekiştiren diğer temel ortamlar diziler, tv programları ve yarışmalardır. 1980’lerin başında çekilen Gırgiriye filmlerinin 2000’lerdeki yeniden üretimi 2004-2007 yılları arasında 119 bölüm halinde yayınlanan Cennet Mahallesi bu üretimlerin başında gelir. 2000’li yıllar boyunca yapılan müzik ve dans yarışma programları içerisinde Roman kültürü, müziği ve dansı ayrı bir zeminde izleyiciyle buluşur. Öyle ki 2003 yılında yayına giren

Popstar isimli şarkıcı yarışmasından sonra 2008 yılında doğrudan Roman Star yarışması izlenir. Aynı dönemde “İlle de Roman Olsun” isimli yarışma programı ise Roman’a dair başlıca tüketim konularını tümüyle kapsar: Türkiye’nin çeşitli yerlerinden gelen yarışmacı gruplar şarkı söyleyerek, dans ederek, tiyatral yeteneklerini sergileyerek geleneksel Roman görünümünü Roman mahallesi tasavvuruyla dekore edilmiş bir stüdyo ortamında yarışmaktadır. Bu yarışmalar, bir sonraki bölümde bahsedeceğim yerel tekno-Roman üretimlerinin de Türkiye genelinde izleyiciyle buluştuğu temel ortamlardır.

3. İÇ YAPIMLARDA 9/8’LİK ROMAN ŞARKILARI

Dünya müziği projeleriyle, 1960’lardan beri üretilen arabesk yapımlarda Çingene-Roman olduğu bilinen ya da varsayılan birçok ismin tarzları da 1990’larda dönüşür. Bu doğrultuda, dünya pazarı için yapılan üretimlerin ötesinde, ulusal çalışmaları öncelikle Kibariye ve Adnan Şenses figürleri üzerinden somutlaştırmak mümkündür. Kibariye (d. 1960) –Adnan Şenses’ten çok sonra– İzmir fuarlarında ve gece kulüplerinde sahneye çıktığı sırada, 1981’de TRT’den aldığı davet üzerine ilk albümünün de çıkış şarkısı “Kim Bilir”le pazara dahil olmuştur. Ancak Çingene müziği repertuarında Şenses’ten daha erken dönemlere işaret eder. Kibariye 1980’lerin sonlarına kadar “Çingene”, sonrasında “Roman” kimliğiyle bilinmesine rağmen, çok yakın bir geçmişe kadar “okuma-yazma bilmeyen ama fazlasıyla yetenekli, etkileyici, samimi, olduğu gibi” sıfatlarıyla anılmıştır. Bu imajı doğrultusunda günümüzde dahi toplumsal algıda yerleşen “içten davranışları”, halkın sevgilisi olma yolunda belki de sesinin etkileyiciliği, dokunaklı şarkıları ve yeteneğinden önceliklidir. Roman’a doğrudan atıfta bulunan ilk şarkılarından Romani dilindeki “Romanika” (1986) 1980’lerin sonlarında artmaya başlayan Roman popülaritesinin müzik pazarındaki görünürlüğüne örnektir. “Romanika” şarkısı Çiftetelli ritmik yapısı ve Hint müziği imasını içeren niteliği açısından, o dönemin Arap-Hint-Roman nitelikleri karışımındaki Roman müziği kimliğine atıfta bulunur. 1989’da çıkardığı *Arabeskin Sultanı* adlı albümündeki “İlle de Roman Olsun” isimli şarkı bugünkü Çingene algısının ezgisel ve sözel özdeşliğini oluşturur. “Etsiz yemek yemeyen, kırmızıyı seven, çalgısız yaşayamayan” Çingene klişesinin kaynağı olan şarkı, bir taraftan da dönemin Çingeneye dair tartışmalarının popüler melodisidir. 2000’lerden itibaren değişen sunumlarla beraber, Kibariye’nin 1990’lardaki Roman şarkıları ve “mahalle müziği” tarzında yaratılan ses ortamı da değişmiştir. Türkiye’deki Roman müziklerinin füzyon ve *remix* altyapısı bu dönemde Kibariye’nin şarkılarında da yaşam alanı bulur.

İç yapımların diğer popüler ismi Adnan Şenses, Çingene olmadığını ısrarla belirtmesine rağmen müzikal yeteneği, yaratıcılığı, 1990’lardan beri yaptığı çalışmalarında Roman müzikal repertuarını sık kullanmasıyla bu kimliğin

“yakıştırıldığı” isimdir. 1956-1971 yıllarında TRT Ankara Radyosu’nda çalıştıktan sonra popüler arabesk şarkıcılardan biri olan Şenses’in 1990’larla beraber müzikal repertuarının hatları da değişmeye başlar. 1990’lara kadar arabesk ve “Türk Sanat Müziği” şarkılarıyla oluşturduğu repertuar, aslında bu tarihten sonra da tür açısından aynı şekilde devam eder. Ancak 1980’lerin sonundan itibaren konuşulmaya başlayan “Çingene, Roman, kimlik problemleri, müzikal yetenek meseleleri” dönemin piyasasında yeni bir temsili alan yaratır. Sürecin pazar ya da resmi üretimleri incelendiğinde, 1990’ların başında her ne kadar Sulukule eğlence kültürünün tüketimi hakimse de Türkiye’de sadece Sulukule’den ibaret olmayan bir Çingene kültürünün varlığına dair farkındalık oluşur. Bu farkındalığın ilk somut görünüşleri Roman düğünü ve eğlencesi alanında işlenmiştir; Çingene olmayanlar için yapılan temsili sunumun dışında yerel pratikler sermaye alanına yeni yeni dahil olmaktadır. Şenses’in imzasını taşıyan yeni üretimler, Roman Oyun Havası’nın da yer aldığı albüm kayıtlarını ve özellikle televizyon programlarında ceketini beline sıkıştırarak “Roman tarzında” göbek atma gösterilerini içerir. 1991’de piyasaya sürülen *İlk Defa Ağladım* adlı arabesk tarzdaki albümde yer alan “Çalpara” şarkısı, dönemin yeni Roman Havası örneklerinden biridir.¹⁴ Şarkının “çeribaşılı, at arabalı, konvoylu, düğünlü” eğlence ortamı ve mahalle kadınlarıyla çekilen müzik videosu, renkli yaşamı fazlasıyla keşfedilen Roman bağlamına adanmıştır. Şarkının Bayram Şenpınar’a ait sözleri Roman eğlencesini anlatmaktadır:

Bütün eller havaya,
Herkes çıksın oynamaya
Romanların düğünü bu,

Çalkala şukarım (Romanım) çalkala,
Bir sağa kalça, bir de sola kalça

Çalkala şukarım çalkala
Romanlar temiz eder havayı,

Oynatır cümle âlem dünyayı
Sabahattin zurnayı öttürdü,

Asiye de göbek göbeğe döktürdü
Çeribaşı kalktı ayağa,

Romanlar fırladı oynamaya
Bir sağa kalça, bir de sola kalça,

Çalkala şukarım (Roman gacım) çalkala.

¹⁴ Şenses’in 1990’lar boyunca çıkan albümlerinde, “Selam Söyle Babana”, “Şoparım”, “Bizim Mahalle”, “Kara Ali”, “Sen Dünyalar Güzeli”, “Limoncu”, “İlle de Roman Olsun”, “Sulukule” gibi birçok Roman havası yer almaktadır. Bu şarkılar 9/8’lik ritim üzerine kurgulu aşk şarkılarını da içerir. Ancak 2005 yılında *Adnan Şenses Klasikleri* adıyla piyasaya sürülen albümdeki “Yama Yama” adlı şarkının ses ortamı dünya müziği projelerinden çıkan *remix* tınıyı vurgular.

Aynı albümde yer alan diğer Roman havası “Limoncu” şarkısına çekilen müzik videosunda da Şenses’in dansı dikkat çeker. Zarif, maskülen bir duruşla ve Roman’ın eğlenceli halini betimleyen bir ifadeyle dans etmek Şenses’in 1990’lar ve sonrasında katıldığı televizyon programlarında da özel istek alan icralarından biri olur. 2000’lere gelindiğinde, Şenses’in dans gösterimleri –daha önce bilinmeyen Roman dansını sahnelerle kendisinin taşıdığını iddia edecek kadar güçlü bir zemin hazırlamasıyla da– önemli bir icranın bedensel ifadesidir. Dolayısıyla tarihsel süreçte, Çingene danslarının kadın pratiği olmasıyla kolaylaştırılan değersizleştirmeye karşın, popüler bir erkek şarkıcı tarafından “karizmatik” sunumu, dansın müstehcen imajının dönüşümüne pozitif katkı sağlar.

1990’ların sonlarında “Romanlık” yakıştıması yapılan diğer isim, müzisyen kimliğiyle de önemli bir gündem yaratan akordeon icracısı Ciguli’dir. Ciguli Türkiye müzik piyasasında “küçücük adamın büyük marifeti” manşetiyle belirir. Öte yandan 1990lı yılların sonlarında artan Roman kimliği ve temsili süreçlerin siyasi organizasyonlara doğrudan taşınması kapsamında Ciguli işlevsel bir isimdir (bkz. Figür 2. Ciguli haberi). 1991 yılında Bulgaristan’dan gelen Ciguli (Anguel Jordanov Capsov), 1998’de popüler bir isim olana kadar çeşitli gazino ve kulüplerde çalışır. 1998 yılında çıkardığı *Binnaz* isimli albüm ve hemen sonrasında gelen müzik videosuyla, Türkiye’nin popüler müzik kanallarından biri tarafından aynı yıl yapılan video müzik yarışmasında yılın En İyi Çıkış Yapan Erkek Sanatçı Ödülü’nü kazanır. Ciguli’nin Roman olmadığını ısrarla ifade etmesine rağmen¹⁵ müzikal repertuarı ve tarzı, Bulgar-Türk Çingene-Roman repertuarı ve tarzının haricinde bir görünüm sergilemez. Özellikle müzik videolarında kullanılan tematik anlatımlar, Bulgar-Türk Çingene-Romanları’ndan oluşan orkestra gruplarının etno-pop üretimleriyle örtüşür. 2006’daki *Ben Akordeonum* adlı albümünde yer alan “Zelem Zelem”¹⁶ ve birçok çalışmadaki Hint tavrıyla süslediği yorumlar açıkça Çingene kültürüne gönderme yapar. Öte yandan, albümde yer alan “Romanya Köçek”, “Yugoslav Köçek”, “Grek Köçek” gibi şarkı adlandırmaları dünya müziği projelerinin *çöcek* türündeki başarısının altını bir kez daha Türkiye coğrafyasında çizmektedir.

¹⁵Bkz. <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/1999/06/11/123193.asp>

¹⁶8 Nisan 1971’de Londra’da yapılan 1. Uluslararası Çingene Kongresi kararı olarak kabul edilen Roman marşı

Figür.2: Son bombaları Ciguli, Milliyet, 21 Kasım 1999.



1990'ların sonlarında yerleşikleşen müziksel Roman tarzı 2000'lerin ortalarından itibaren doğrudan Roman şarkılarıyla ünlenen *remix* ses ortamında teknolaştırılmış 9/8'lik üretimlerle devam eder. Tarık Mengüç 2000'lerin yeni Roman şarkılarının ilk temsilcisidir. 2004'te çıkan *Şakşuka* albümü ve müzik videosu tekno altyapıyla hazırlanmış 9/8'lik sözlü Roman Havası, devamındaki çalışmalarının da ilk örneğidir. Aslında Mengüç'ün müzikal tarzının öncü ismi, 2001'de *Nurcanım* albümüyle ünlenen ve Karadeniz ezgilerini tekno tarzda yorumlayan Davut Güloğlu'dur. Müzik videolarında Karadeniz kemençesinin baskın sesine eklenen tekno niteliklerle, Balkanlar'ın etno-pop türüyle paralel bir tarzı vurgulayan Güloğlu ve devamındaki popüler isimlerin müzikleri "yöresel müziğin çağdaş-popüler sunumu" karakterini taşır. Mengüç ve devamındaki Roman icracılarınca, "etnik müziğin çağdaş-popüler sunumu" bağlamında tekrar üretim yaparlar. Tarık Mengüç isminin yaratılmasında şüphesiz ki aynı dönemlerde füzyon karakterli dünya müzik projelerinin de etkisi vardır. Öyle ki, 2000'lerin ortalarından günümüze kadar birçok popüler müzik üretiminde tekno ya da *remix* ses ortamı geleneksel ya da yeni yazılmış Roman şarkılarının temel alt yapısı olarak duyulur. Bunun yanı sıra, bölgesel pazardaki İzmirli kayıt şirketleri tarafından 2007'den bu yana çıkarılan ve tümüyle Roman ezgileri repertuarına adanmış albümlerin tekno-*remix* ses ortamları da bu akımın mikro ölçekteki etkisini göstermektedir. İzmirli Taylan, Çılgın Cemal gibi isimlerin tekno-Roman türündeki albümlerinin en belirgin özelliği daha önce

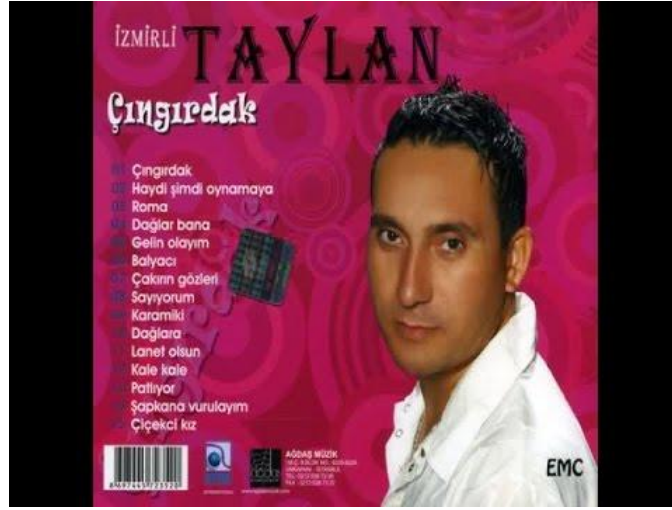
üretilen oyun havaları plak ve kasetlerinin teknolaştırılmış ve fazlasıyla Çingeneleştirilmiş yeni niteliğidir. Öncelikli hedef kitlesi Ege, Trakya ve Marmara Bölgesi Çingene toplulukları olan bölgesel yapımlar Türkiye'nin batısındaki mahalle düğünlerinin de temel repertuarını oluşturur. Bu sayede, düğün müziği repertuarı özellikle ses ortamı temelinde dönüşür. Dolayısıyla yerelin popülerleri ürettiği ve popülerlerin yerelde tekrar dönüşüp geleneksel yapıyı belirlediği bu süreç, kültürel sunum zemininde de dönüşen toplumsal algıya doğrudan etki eder. Ulusal yapımlardan çok, kolaylıkla ev tipi bir stüdyoda birkaç saatte ve tek bir sintizayzır yardımıyla kayıt edilmiş bu yerel yapımlar ses ortamı açısından dünya müziği üretimleriyle benzese de tüketici kitlesi uluslararası bir tüketim ağını kapsamaz. Bu durum yereldeki pratiklerin dönüşümü de örneklendirmektedir. Bu süreçte tekno-Roman ses ortamı için seçilen şarkılar daha önce bahsettiğim geleneksel ya da bölgesel popüler bir repertuarın ötesindedir: 2010-2012 yılları arasında mahalle düğünlerinde sıklıkla duyulan "Ankara'nın Bağları" adlı oyun havası artık sadece 9/8lik Roman havasına değil, tekno-Roman oyun havasına dönüşmektedir. (Tekno-Roman oyun havası albüm örnekleri için bkz. Figür 3 ve 4) Öte yandan çokça izlenen TV dizilerinin jenerik müzikleri Çılgın Cemal'in "remiksli" alt yapısıyla düğün-oyun bağlamında tekrar üretilmektedir.¹⁷ Benzer şekilde İzmirli Taylan'ın tekno olarak ürettiği Kurtlar Vadisi Pusu dizisinin jenerik müziğindeki ana tema ezgisi Edirne'nin bazı ilköğretim okullarının kapanış şenliklerindeki Roman Dansı koreografilerinin müzik eşliğidir. (İzlemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=Uoq8ckyKaNo&t=10s>)

Figür.3: Çılgın Cemal, Sözlü Oyun Havaları, 2010



¹⁷ Aşk Memnu dizisinin tema müziği üzerine tekrar üretim örneği için bkz. <<https://www.youtube.com/watch?v=PKALE4sl21k>>

Figür.4: İzmirli Taylan, Çıngırdak, 2008.



4. SONUÇ

Türkiye'deki popüler müzik sektörü içinde dünya müziği kategorisinin Roman yıldızlar üzerinden gerçekleşen projeleri, son yirmi yıldır dönüşen Çingene-Roman kimliği ve özellikle müzikal başarı üzerinden kayganlaşan "Roman" aidiyeti ("Romanlaşan" *gadjol*lar), 20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadarki süreci ortaya koyar. Kimliğin müzik endüstrisinin yerel, bölgesel ve küresel pazarıyla ilişkisi açısından bakıldığında ortaya çıkan tablo net bir fikir verir: 1960'lardan önce yerel düzeyde Çingene-Roman kimliği yaygın değildir ve müzisyenlik aidiyeti ön plandadır. 1960'larla beraber küresel pazar hem Çingene-Roman hem de müzisyen kimliğinin farklı düzeylerde görüldüğü bir alan yaratır. 2000'lerden itibaren küresel pazarın bölgesel tezahürü belirginleşir; müzisyenlik kimliği silikleşerek, 9/8'lik ritmik kalıbın hakimiyeti ve sadece Roman kimliğine yapılan vurguyla popülerleştiği görülür. Bu aşamada, yeni "sanatsal" üründe virtüözlük gibi ölçütlerden çok, birbirinin neredeyse aynısı ezgilere yazılan, eğlendirici ve kimlik sunumunu öne çıkaran sözlerle oluşan bir tek tiplik hakimdir. Bu noktada 2000'lerin bölgesel pazarının değişmez özelliği önemli bir ayrıntıdır; daha önce şarkı sözlerinde gelişigüzel ya da bilinçli kullanılan Çingene-Roman adlandırmaları, 2000'lerin bölgesel üretimlerinde sadece Roman kelimesini içerir. Bu sayede, ürün verimli dolaşım ağlarını ve pazarını güçlendirirken fotografik sertlik ve netlik bir karışım halinde sunulmaktadır. Öte yandan kültürel farklılık ve bireyci haz ilkesi romantik bir ticari itibar halini pekiştirir. Endüstrinin öznesiymiş gibi sunulan müşteri, neo-liberal tekrar üretim ağlarının ve "çok kültürcü" yaklaşımın doğrudan alıcısı olarak aslında nesnenin kendisidir. Bir başka ifadeyle, endüstrinin efendisi, egzotik mutfağın içeriğine karar vereni konumuyla, kölesi ise çoğu kez neyi içerdiğini bilmediği ve aslında hiçbirinin tadını diğerinden tam anlamıyla ayıramadığı yemekleri ziyafete dönüştürür. Çünkü hazın gerçekleşmesini

sağlayan, farklı oranlarda kullanılan egzotik sostur. Bu metaforik çıkarımdan somutlaştırırsak, Şam'da yediğimiz 'Arap usulü Norveç somonu' Türkiye'nin Çingene mahallelerinde dinlediğimiz 'tekno usulü Türk-Roman şarkıları'na denk düşer. Bu noktada, kapitalist ve küresel savaşın 'sanatsal' dünya aracılığıyla ağzımıza çalınan parmak bal ve önlenemez hazzı aynı Brecht'in *Hollywood Ağutları*'nda yazdığı gibidir:

“Hollywood köyü öyle planlandı ki,
İçinde yaşayanlar sansınlar cennette olduklarını.
Ve onlar varsınlar şu sonuca ki,
Bir cennete ve bir cehenneme ihtiyaç duyan Tanrı,
Gerek duymasın iki düzen kurmaya,
Yetsin biri: olsun o da cennet ki
Refaha ulaşamayıp beceriksiz kalanlara
Görsün cehennem hizmeti...” (Zizek, 2013: 16)

KAYNAKÇA

Akgül, Özgür (2009), Romanistanbul: Şehir, Müzik ve Bir Dönüşüm Öyküsü (İstanbul: Punto Yayınları).

Beissinger, Margaret (2007), “Muzica Orientală: Identity and Popular Culture in Postcommunist Romania”, Donna Buchanan (Ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene* (İngiltere: Scarecrow Press): 95-143.

Belge, Murat (1984), *Tarihten Güncelliğe* (İstanbul: Alan Yayıncılık).

Buchanan, Donna (2007), “Bulgarian Ethnopop Along the Oldvia Militaris”, Donna Buchanan (Ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene* (İngiltere: Scarecrow Press): 225-269.

Değirmenci, Koray (2009), “Dünya Müziği Söylemlerinde Romanlık ve Roman Müzik İcrası: Selim Sesler ve Hüsnü Şenlendirici Örneği”, *Toplum ve Bilim*, 114: 159-188.

Dobrevă, Nikolina (2007), “Constructing the ‘Celluloid Gypsy’: Tony Gatlif and Emir Kusturica’s Gypsy Films in the Context of New Europe”, *Romani Studies*, 5 (17): 141-154.

Dunin, Elsie Ivancic (2006), “Romani Dance Event in Skopje, Macedonia”, *Dancing From the Past to Present: Nation, Culture and Identities* (ABD: University of Wisconsin Press).

Duygulu, Melih (2006), *Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü* (İstanbul: Pan Yayıncılık).

Erlmann, Veit (1996), "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s", *Public Culture*, 12 (1): 145-171.

Feld, Steven (2004), "World Music için Tatlı Bir Ninni", (çev. Özlem Aslan ve Seda Köksal), *Folklorla Doğru*, 65: 81-111.

Feldman, Walter (1990), "Cultural Authority and the Authenticity in Turkish Repertoire", *Asian Music*, 11 (1): 73-107.

Girgin, Gonca (2015), *9/8 Roman Dansı: Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşa* (İstanbul: Kolektif Kitap).

Hall, Stuart (1992), "The Question of Cultural Identity", Stuart Hall, David Hell ve Anthony McGrew (Ed.), *Modernity and Its Futures* (Cambridge: PolityPress): 274-316.

Mitchell, Tony (1996), *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop, and Rap in Europe and Oceania* (Londra: Leicester University Press).

Pettan, Svanibor (1992), "Gypsy Music in Kosovo: Interaction and Creativity", (Doktora Tezi: University of Maryland, Baltimore).

Pettan, Svanibor (1996), "Gypsies, Musics, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo", *World of Music*, 38 (1): 33-61.

Rasmussen, Ljerka (2007), "BosnianandSerbian Popular Music in the 1990s: Divergent Paths, Conflict Meanings, and Shared Sentiments", Donna Buchanan (Ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene* (İngiltere: Scarecrow Press): 57-95.

Seeman, Sonia (2002), "You're Roman: Music and Identity in Turkish Roman Communities" (Doktora Tezi: University of California).

Silverman, Carol (2006), "Balkan Müslüman Roman Kadınlarında Müzik, Dans ve Şöhret", (çev. Şehvar Beşiroğlu, Gonca Girgin), *Folklor/Edebiyat*, 1 (45): 135-159.

Silverman, Carol (2007a), "Trafficing in the Exotic with 'Gypsy Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and World Music Festivals", Donna Buchanan (Ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene* (İngiltere: Scarecrow Press): 335-365.

Silverman, Carol (2007b), "Bulgarian Wedding Music Between Folk and Chalga: Politics, Markets, and Current Directions", *Musicology*, (7): 69-98.

Stokes, Martin (2009), “Kültür Endüstrileri ve İstanbul’un Küreselleşmesi”, Çağlar Keyder (Ed.), İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında (İstanbul: Metis Yayınları): 145-171.

Sugarman, Jane (2003), “Those Other Woman: Dance and Feminity Among Prespa Albanians”, Tulia Magrini (Ed.), Music and Gender: Perspectives from the Mediterreanean (IL: University of Chicago Press): 87-119.

Sugarman, Jane (2007), “The Criminals of Albanian Music: Albenian Commercial Folk Music and Issues of Identity since 1990”, Donna Buchanan (Ed.), Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene (İngiltere: Scarecrow Press): 269-309.

Taylor, Timothy (1997), Global Pop: World Music, World Markets (New York: Routledge).

Ünlü, Cemal (2004), Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-Gramafon-Taş Plak (İstanbul: Pan Yayıncılık).

Zirbel, Katherine (1999), Musical Discursions: Spectacle, Experience, and Political Economy Among Egyptian Performers in Globalizing Markets (Doktora Tezi: University of Michigan).

Zizek, Slavoj (2013), Dünyadaki İsyanların Anlamları (İstanbul: Agora) (Çev. Osman Akınhay).

Filmografi

Ah, Bu Çingeneler, Aleksandar Petrović, 1967, Yugoslavya

Andjeocuvar, Goran Paskaljević, 1987, Yugoslavya

Canta (corre) Gitano, Tony Gatlif, 1981, Fransa

Çingeneler Zamanı, Emir Kusturica, 1988, İngiltere, İtalya, Yugoslavya

Gadjo Dilo, Tony Gatlif, 1997, Romanya

Gırgiriye, Kartal Tibet, 1980, Türkiye

Kara Kedi Ak Kedi, Emir Kusturica, 1998, Yugoslavya, Fransa

Latcho Drom, Tony Gatlif, 1993, Fransa

Swing, Tony Gatlif, 1999, Fransa

Vengo, Tony Gatlif, 2000, İspanya

Diskografi

Adnan Şenses Klasikleri (CD) Adnan Şenses, 2005. İstanbul: Fono Müzik Üretim.

Arabeskin Sultanı (kaset) Kibariye, 1989. İstanbul: Harika Kasetçilik.

Ben Akordeonum (CD) Ciguli, 2006. İstanbul: Ozan Video Film

Bergama Gaydası (CD) Laço Tayfa, 2000. İstanbul: Pozitif Müzik Yapım

Binnaz (CD) Ciguli, 1998. İstanbul: Dost Müzik.

Çıngırdak (CD) İzmirli Taylan, 2008.

Hüsn-ü Klarnet (CD) Hüsnü Şenlendirici, 2005. İstanbul: Pozitif Müzik Yapım

İlk Defa Ağladım (kaset) Adnan Şenses, 1991. İstanbul: Uzelli Kaset Sanayi

Keşan'a Giden Yollar (CD) Selim Sesler, 1999. İstanbul: Kalan Müzik

Kırklareli İl Sınırı (CD) Burhan Öcal ve Trakya all Stars, 2003. İstanbul: Daublemon

LocalStrangers (CD) Dolapdere Big Gang, 2006. İstanbul: Yakartop Yayıncılık

Nurcanım (CD) Davut Güloğlu, 2001. İstanbul: Şahin Özer Müzik.

Oğlan Bizim Kız Bizim (CD) Selim Sesler, 2006. İstanbul: Daublemon

Oynamaya Geldik (CD) Burhan Öcal ve Trakya all Stars, 2006. İstanbul: Pozitif Müzik Yapım

Romanika (kaset) Kibariye, 1986. İstanbul: Harika Kasetçilik.

S.O.S (CD) Savaş Zurnacı, 2005. İstanbul Pozitif Müzik Yapım

Sözlü Oyun Havaları (CD) Çılgın Cemal, 2010.

Sulukule Rom Music of Istanbul (CD) Çeşitli İcracılar, Kanada: Traditional Crossroads

Şakşuka (CD) Tarık Mengüç, 2004. İstanbul: Şahin Özer Müzik