

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

BATI TÜRKİYE ROMANLARINDA
KÜLTÜREL KİMLİK, PROFESYONEL MÜZİSYENLİK
ve MÜZİKSEL YARATICILIK

99777

Hazırlayan

İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

99777

Danışman

Doç. Dr. Yetkin ÖZER

İZMİR

2000

TC YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Doktora tezi olarak sunduğum “BATI TÜRKiYE ROMANLARINDA KÜLTÜREL KİMLİK, PROFESYONEL MÜZİSYENLİK VE MÜZİKSEL YARATICILIK” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlanılan eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yaparak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

7.11/2000


İbrahim Yavuz YÜKSELSİN



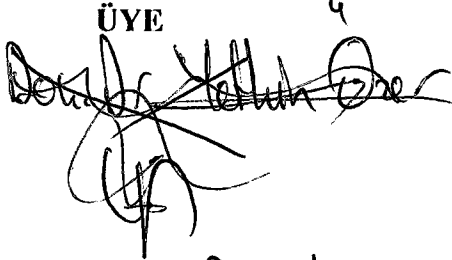
TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 09./11./2000 tarih ve 25 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Doktora Öğretim Yönetmeliği'nin 21... maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim dalı Doktora öğrencisi İbrahim Yavuz Yükselsin'in "Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık" konulu tezini incelemiş ve aday 21./11./2000 tarihinde saat 10... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin kaynağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin... başarılı... olduğuna oy... birliği... ile karar verildi.


Doç. Dr. Yılmaz Özer
BAŞKAN

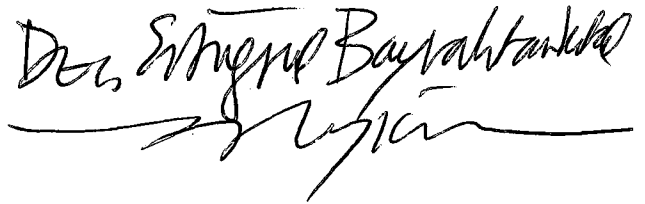
ÜYE



Doç. Dr. Fırat Kutluk



ÜYE



ÖZET

Batı Türkiye Romanları, büyük bölümü farklı dönemlerde Rumeli ve Balkanlardan Türkiye'ye göçmüş gruplardan oluşur. Bununla birlikte tarihsel deliller, Romanların bugün Rumeli ve Balkanlarda yaşayan diğer Müslüman Çingene topluluklarının Osmanlı'nın Avrupa'ya yayılma süreci içinde, hatta daha öncesinde sünni İslama bağlı Türklerle etkileşim içine girdiklerini ve bu etkileşime göre biçimlenmiş kültürel özelliklere sahip olduklarını gösterir. Bu grupların bir bölümü Osmanlı İmparatorluğu döneminde (Osmanlı-Rus Savaşı, 1877-78; Balkan Savaşları 1912-13), geri kalanı Türkiye ile Yunanistan arasında imzalanan "Mübadele Antlaşması" çerçevesinde Cumhuriyet döneminde (1923-24) Türkiye'ye getirilmiş ve hemen hepsi Türkiye'nin batı kesimine yerleştirilmiştir.

Romanlar gerek literatürde gerekse çevrelerindeki topluluklarca tek bir etnik kökene bağlanır ve "Çingeneler" olarak adlandırılırlar. Ancak "Roman", yalnızca Türkiye'nin batısında yaşayan ve büyük bölümü Rumeli ve Balkanlardan göçen grupları gösteren bir terimdir. Bu özellikleriyle Romanlar, Anadolu'da yine Çingeneler ya da benzeri terimlerle ("Kıpti" ya da "Poşa") adlandırılan diğer gruplardan (Abdallar, Lomlar) ayrılırlar.

Avrupa'nın farklı bölümlerinde yaşayan ve benzer kültürel özelliklere sahip olmakla birlikte İngiltere'nin "Kalaycılar"ı (*Tinkers*) ve "Gezginler"i (*Travellers*), Almanya'nın "Yeniçeler"i (*Jenitsche*), İskandinavya'nın "Tatarlar"ı (*Tattare*), Türkiye'nin "Abdallar"ı gibi Hindistan kökenini reddeden çeşitli toplulukların olması "Çingene" teriminin tek bir etnik grupta sınırlı olmadığını gösterir. Dolayısıyla "Çingeneler" adlandırması belirli bir etnik gruptan ziyade, her biri kendi içinde incelenebilecek, yaşam deneyimleri bakımından birbiriyle bağlantılı grupları kapsayan bir terimdir.

Batı Türkiye Romanları genelde diasporadaki tüm Çingenelerin çeşitliliğini yansıtmak biçimde, kimi özelliklerle birbirinden ayrılan birçok gruptan oluşur. Tıpkı diğer Çingene topluluklarında olduğu gibi, Romanların da gruplaşma ve kendi grubunu ötekilerden ayırmada başvurdukları belli başlı değişkenlerden biri "Egemen Meslek Faktörü"dür. Kalaycılık, Demircilik, Sepetçilik, Arabacılık vb. mesleklerden herbiri belirli Roman gruplarına özgüdür ve Romanlar arasında grupları birbirinden ayıran özellikler olarak algılanır. Buna göre müzisyenlik de belirli bir Roman grubuna özgü bir meslek olarak bu grubu ötekilerden ayırır ve geçimini müzikten temin eden Romanlar "Çalgıcı Romanları" olarak adlandırılırlar. Beceriye dayalı mesleğin soya dayalı olarak aktarılması, öteki Roman gruplarında olduğu gibi

Çalgıcı Romanlarında da grup kimliğinin sürdürülmesini sağlayan temel özelliktir. Bu temel özellik Çalgıcı Romanlarının neden çevrelerinde en iyi müzik icracıları olarak tanındıklarını kavramamızı sağlar ve bu grubun kendi içlerinde geliştirdikleri bir eğitim sisteminin varlığını gösterir.

Batı Türkiye Romanları içinde ayrı bir grup oluşturan Çalgıcı Romanları hem yaşadıkları çevrelerdeki hem de popüler müzik endüstrisi içinde biçimlenen müzik yaşamında belirleyici bir rol oynarlar. Böylesine yaygın ve de etkin bir konuma sahip olmalarının altında yatan temel olgu, Romanların içinde buldukları çevredeki topluluklarla yoğun bir etkileşim içinde olmalarıdır. Bu etkileşim Roman müzisyenlerin çeşitli kaynaklardan sağladıkları dağarı 'dönüştürüp/değiştirip' potansiyel müşterileri olan çevrelerindeki insanlara sunmaları üzerine kuruludur. Bu bağlamda "para kazanma" motifi Roman müzisyenlerin farklı icra alanlarında seslendirme yapabilecek doğrultuda beceri geliştirmelerinde belirleyici faktördür.

Roman müzisyenler, sunma süreci içinde müşterilerinin talep ettikleri belirli ezgileri, yine belirli çalgılardan oluşan belirli çalgı toplulukları içinde seslendirerek geçimlerini temin ederler. Bu topluluklar davul-zurna ve ince saz olmak üzere iki tiptir.

Dönüştürme sürecinde Roman müzisyenler bütün müziksel parametreleri değiştirebilirler. Müzikte bağlam değişikliği yapılabilir, ezgi yalınlaştırılabilir ya da zenginleştirilebilir, ritim basitleştirilebilir ya da karmaşılaştırılabilir, tempo ağırlaştırılabilir ya da çabuklaştırılabilir. Değişim çoğunlukla doğaçlama (emprovizasyon), karşıezgi (kontrpuan) ve başkama (varyasyon) gibi tekniklerle ortaya çıkar ve bu teknikler Roman müzisyenlerin yaratıcılıklarını gösterdikleri alanlardır.

ABSTRACT

The Rom society in Western Turkey consists of groups migrating from several places of the Balkans. Historical records suggest that these groups had been in relation with Muslim gypsies in the area even before the Ottoman occupation of the Balkans, resulting a cultural impact on their culture. Some of the groups have moved to Western Turkey due to the Ottoman war against Russia (1877-78) and Balkan War (1912-13), while the rest have migrated after the pact between Turkey and Greece in 1923-24.

The term 'Roman' in their own definition is to distinguish themselves from other gypsy groups that live in the inner Anatolia. Although the Roman have similar cultural traits with such groups as the Tinkers and the Travellers (in England), the Jenitsche (in Germany), the Tatar (in Scandinavia) and the Abdal in Turkey, it is important to note that these groups do not acknowledge Hindu origin as opposed to the Roman. The complexity of terminology suggests not to compare them on the basis of one single ethnicity. Even the Roman of the Western Turkey reflects the diversity of the gypsies in the Diaspora. A significant variable to define a group is the dominant profession rather than ethnic origin. Each of such professions as tinkering, blacksmithing, basketry, carting is dominant in one group, and therefore, professional musicianship is associated in one group among the Roman in Western Turkey, which is called "Çalgıcı Romanlar" (lit. instrumentalist Romans). That musicianship is genealogical, as the other professions based on skill, explains how it belongs to a certain group and why the çalgıcı Romanlar are known as the best musicians not only in their vicinity but also in the popular music industry. The çalgıcı Romanlar are in a cultural interaction with other groups around, because these groups are their potential customer to whom they serve musically in a variety of contexts and modes.

There are basically two types of instrumental ensembles, davul-zurna, and, ince saz (lit.: tiny instrument; used generally for indoor instruments such as violin, clarinet and frame drum). While their distinctive style can be noticed in every performance of a given tune through modifications with the use of such musical techniques as variation, counterpoint and rhythmic mutations, improvisation remains as inextricable part of performance.

SUNUŞ

1996 yılı sonlarında danışmanım Romanlar hakkında bir tez yazmamı önerdiğinde, zor bir işe kalkıştığımın farkında olarak kabul ettim. İzmir’deki Romanlar hakkındaki bilgilerim, usta müzisyenler olmaları ve yarattıkları müzisyen terminolojisi ile sınırlıydı. “Baro” (büyük), “Sipali” (para) gibi terimler müzisyenlik tecrübelerimden edindiğim ve benim konuşma dilime de yerleşmiş olan Romanca sözcüklerdi. Batı müziği alanında etkinliklerle uğraşan birkaç Roman müzisyeni ise giyaben tanıyordum. Ben onlarla bağlantı kurmanın yollarını ararken, onlarla müzik yapmış olan arkadaşlarım bu müzisyenlerin “Romanlıklarını” gizlediklerini söylediler. İlk denemelerim başlamadan sona ermişti.

İzmir’de yaşadıkları çevreleri bilmeme karşın onları tanıyan ve güvenlerini kazanmamı sağlayacak bir klavuz olmadan gitmemin doğru olmayacağını düşünüyorum, belki de biraz korkuyordum. Çünkü, o güne kadar “Çingeneleler” olarak tanıdığım bu insanlar hakkında duyduğum hikayeler güvenilmez insanlar oldukları, hatta yaşadıkları mahallelere yabancıların giremediği yönündeydi. Konuyu belirlemenin üzerinden birkaç ay geçmiş 1997’ye girmiştik. Bu dönemde, bir yandan nereden ve nasıl başlayacağımın yollarını ararken bir yandan da Romanlar hakkında literatür oluşturmaya, medyada çıkan haberleri toplamaya başladım.

Önceki yılın gazete ve televizyon haberlerini incelerken Edirne’de her yıl yapılan ve “Çingenelelerin bayramı” olarak duyurulan Kakava şenlikleri ile ilgili haberlere rastlamam çalışmaya nerden başlayabileceğim konusunda fikir verdi. Haberler, Edirne’de yoğun bir Roman nüfusu yaşadığını gösteriyordu. Mayıs başında Edirne’de olmak için hazırlıklara başladım. Başta bölüm sekreterimiz Sevinç Yıldız olmak üzere, Edirne’de yaşamış olan kişilerle yaptığım görüşmelerle Edirne ve Edirne’deki Romanlar hakkında ilk bilgilerimi edindim. Edirne’deki Devlet Türk Musikisi Korosu Şefi Ayhan Sarı’yla yaptığım telefon görüşmelerinde seve seve yardımcı olabileceğini ve Edirne’deki Romanlarla bağlantımı kurabilecek tanıdıkları olduğunu söylemesi beni ayrıca rahatlatmıştı. Böylece Mayıs başında Edirne’ye ilk gezimi gerçekleştirdim. Edirne’ye vardığımız gün öğleden sonra Roman klavuzum Günay Zurna ile birlikte çalgıcı kahvesinden içeri girdiğim an bu çalışmanın artık fiilen başladığı anlamına geliyordu. Öykünün bundan sonraki kısmı bu çalışmanın içeriğini oluşturur.

Her bilimsel çalışmada olduğu gibi bu çalışmanın da eksikleri olabilir. Bununla birlikte, katılım ve gözleme dayalı etnografik yaklaşıma odaklanan bu tezin müzik antropolojisine, Romanlar hakkında farklı ama açıklayıcı bir bakış açısı sağlayabileceğine inanıyor ve devamında yapılması gereken başka çalışmalara basamak olabileceğini umuyorum.

Bu tez için yapılan alan çalışmalarının bir bölümü D.E.Ü. Araştırma Fon Saymanlığı tarafından finanse edildi. Bir grup insanın yardımı ve yol göstericiliği olmadan bu tezin ortaya çıkmasını sağlayan araştırma gerçekleşmezdi. Bununla birlikte bu tez, şu andaki halini herkesten çok danışmanım Doç. Dr. Yetkin Özer'e borçludur. Gerek kendisinden aldığım doktora dersleri sırasında gerekse aynı çalışma ortamını paylaştığımız bölüm içindeki görüşmelerimizde benim etnomüzikolojiye olan ilgimi besledi. Tez çalışmalarım sırasında yaptığımız görüşmelerde kendisine özgü eleştiri ve cesaretlendirmeleriyle bana yazma güçlüklerini aşmanın yollarını ve yanısıra bunun üzerine çalışmanın bir zevk ve keşif olduğunu öğretti

Edirne'deki çalışmam sırasında bağlantılarımı kurmamda yardımcı olan, gerektiğinde bana evini açan Edirne Devlet Türk Musikisi Korusu Şefi Dr. Ayhan Sarı'nın, ve aynı kentteki alan çalışmalarımı gerçekleştirebilmem konusunda bana büyük yardımları dokunan Beyazıd Sansı'nın desteklerini unutmam mümkün değil.

Araştırma projemin gerçekleşmesi sırasında gösterdikleri yakınlık ve misafirperverlikle hiçbir karşılık beklemeden bana kapılarını açan, çalışmalarımın yürütülmesi için ellerinden gelen yardımı esirgemeyen Roman klavuzlarım olmadan bu çalışmanın tamamlanamazdı. Edirne'de Günay Zurna, Remzi Üründülcü, Muhacir İbrahim, İzmir'de Mehmet Devrilmez ve Şaban Gölge'nin, karşılaştığım zorlukları aşmamda ve diğer Roman müzisyenlerle bağlantı kurmamda unutulmaz katkıları oldu. Ayrıca kendileriyle yaptığım görüşmelerde ve gerek kavramsal konuşmalarda gerekse bizzat çalarak yaptıkları açıklamalarla gizli kalmış birçok noktayı anlamamı sağladılar. Son olarak burada adı geçmeyen ancak tezin gerçekleştirilmesinde dolaylı-dolaysız yardımları dokunan tüm Roman kaynaklarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET

ABSTRACT

SUNUŞ i

İÇİNDEKİLER iv

GİRİŞ 1

I- TARİHSEL PERSPEKTİF

A- Çingenerin Köken(ler)i Üzerine Kuramlar 6

1. Dilbilimsel Yaklaşım: Dom Kuramı 6

2. Metinsel Yaklaşım: Jat (Zott) Kuramı 11

B- Batı'ya Yayılma 15

C- Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Balkanlar ve Anadolu'da Çingene

Yerleşimi..... 25

D- Batı Türkiye Romanları 40

1. Köken..... 40

2. Göç ve Dağılım..... 41

3. Demografi 46

II- ROMAN KİMLİĞİ VE KÜLTÜREL YAPI

A- Roman-Çingene Ayrımı..... 48

B- Roman Kimliği 53

1. Kimlik Kavramı: Tanım 53

2. Atfedilen Kimlik: Çingener 55

3. Karşıt Kimlik: Romanlar 62

III- PROFESYONEL MÜZİSYENLİK VE ROMAN KİMLİĞİNDEKİ ROLÜ

A- Egemen Meslek Faktörü Olarak “Müzişyenlik”..... 73

1. Bir Esnaflık Kolu Olarak “Çalgıcılık”..... 73

2. “Kapma” Çalgıcılık..... 77

B- Eğitim Sistemi	78
C- Para Kazanma Motifinin Roman Müzik Yaşamındaki yeri.....	82
1. Edinme.....	84
2. Sunma	87
D- Çalgıcılık-Müziyenlik Ayrımı ve İcra Alanları.....	92
1. Çalgıcılıkta İcra Alanları.....	98
a. Disko (Gezgin Müziyenlik).....	99
b. Düğün.....	102
c. Kaset.....	104
d. Takvime bağlı etkinlikler	106
2. Müziyenlikte İcra Alanları	107
a. Sahne.....	108
b. Stüdyo	110
E- İcra Grupları	113
1. Davul-Zurna.....	113
2. İnce Saz.....	117
F- Kırkpınar Müziyenliği: Tarihsel Bir Perspektif.....	119
1. Güreş kültürü ve müzik	119
2. Kırkpınar güreşleri.....	123
3. Kırkpınar'la ilgili mitlerde sayı simgeçiliği.....	129
4. "Pîr" kavramı ve bir esnaflık biçimi olarak "Pehlivanlık"	133
5. Osmanlı'da Mehter Örgütlenmeleri ve Roman Müziyenlerin Yeri	138
6. Günümüz Kırkpınar müziyenliği	143

IV. ROMAN MÜZİĞİ VE MÜZİKSEL YARATICILIK

A- Roman Müziği: Tanım	150
B- Güreş Müziğinde İcra ve Yaratıcılık.....	155
1. Güreş Havası Kavramı.....	158

a. Ritimsel Katman	159
b. Ezgisel Katman.....	160
2. Müziksel Yaratıcılık	162
a. Karşıezgi ve Benzetleme.....	163
b. Başkama.....	165
c. Doğaçlama	165
d. Dönüştürme.....	166
C- Roman Oyun Havalarında Kimlik ve Yaratıcılığın Müziksel İnşası	168
1. Roman Havası Kavramı.....	169
2. Roman Havası-Karşılama ilişkisi	170
3. Roman Havaları	171
a. Ritimsel Katman	172
b. Ezgisel Katman.....	173
4. Dönüştürme.....	178
5. Sözel Yapı.....	179
SONUÇ	183
EKLER	
Ek-1: Avrupa, Ortadoğu ve Afrika'daki Tahmini Çingene Nüfusları	186
Ek-2: Çingenele Atfedilen Adlar Listesi	188
Ek-3: 637nci "Tarihi Kırkpınar Güreş ve Şenlikleri Haftası" Programı.....	212
Ek-4: Nota: Güreş Havaları	214
Ek-5: Kaset Kapakları.....	231
Ek-6: CD Listesi: Müziksel Analizde Kullanılan Örnekler.....	232
Ek-7: CD: Müziksel Örnekler	
KAYNAKÇA	233
ÖZGEÇMİŞ	248

GİRİŞ

Bu tezde Batı Türkiye Romanları, çeşitli derecelerde birbiriyle bağlantılı ve Hindistan kökenli topluluklardan biri olarak kabul edilir. Bu topluluklar, bugün yaşadıkları diasporalarda çoğunlukla çevrelerindeki başka toplulukların adlandırmalarıyla tanınırlar. Bir yanda Türkçe'deki "Çingene", Slav ülkelerinin çoğundaki biçimiyle "Tsigan", Almanca'daki "Zigeuner", ve Fransızca'daki "Tsigane"; öte yanda İngilizce'de "Gypsy", İspanyolca'daki "Gitano" ve Fransızca'daki "Gitan" iki ayrı etimolojik köken ilişkisini (*Atsingani* ya da *Atsincani* ve *Aiguiptos*) yansıtan ve başkaları tarafından bu insanları tanımlamada kullanılan yaygın terimlerdir.

Buna karşılık, sözkonusu topluluklar kendilerini başka terimler ile adlandırırlar. Sözelimi, Kuzeydoğu Avrupa'da ve Amerika'da "Rom"; Fransa'da "Manuş" (*Manouche*); Batı Avrupa (Avusturya, Almanya, İtalya, Belçika, Hollanda) ve Doğu Avrupa'da (Polonya ve Rusya) "Sinto" (çoğ. Sinti); Rusya Ortadoğu'da "Dom"; Ermenistan ve Kuzeydoğu Anadolu'da "Lom"; İran, Irak ve Güneydoğu Anadolu'da "Cuki" (ya da Cugi) ve başka birçok terim, bu topluluklar tarafından kendilerini tanımlamak için kullanılır. "Roman" terimi de Türkiye'nin ağırlıklı olarak batı bölümünde (Marmara, Ege ve Batı Akdeniz) yaşayan ve bu tezin odağını oluşturan topluluğun adıdır.

Bugün Avrupa ve Amerika'daki *Roma* dernekleri ortak bir ad olarak kullanılmasını önerdikleri "Rom" terimini reddeden ve kendi tercihleri olan adlarla (Sinto, Manuş, Lovari, Kalo, Lom, Cuki vb.) anılmak isteyen topluluklar bulunması, bu terimi tüm bu toplulukları kapsayacak biçimde kullanmayı engeller. Bu nedenle, bütünü ifade eden anlatımlarımda "Çingeneler" terimini, belirli topluluklardan söz ederken ise bu toplulukların kendi terimlerini kullanacağım.

Bu tez, iki ana kesimden meydana gelir. İlk kesimde (Bölüm I ve II) ele alınan tarihsel arka plan ve kimlik kavramları, müzik ve müzisyenlikle ilgili etnografi ve analize dayalı incelemelerin yer aldığı ikinci kesime (Bölüm III ve IV) zemin oluşturur.

"Tarihsel Perspektif" başlığını taşıyan I'inci Bölüm bütünüyle literatüre dayalı olup tarihsel verilerden yararlanılarak yazılmıştır. Bu bölüme müziksel bölümlerle ilişkisini aşacak kadar ağırlık verildiği düşünülebilir. Ancak bu yoğunluğun iki ana nedeni vardır. Birincisi, Batı Türkiye Romanlarının bağlantılı olduklarını düşündüğüm Hindistan kökenli diğer Çingene topluluklarından hangi noktada neden ve nasıl köptüklerine yanıt(lar) bulmaktır.

Hindistan'dan kopuş ve Batı'ya doğru göç sürecinin Avrupa bölümüne ilişkin yeterli veri olmakla birlikte Anadolu ile ilgili kesim belirsizdir. Sözelimi Çingenerin tarihi ile ilgili en kapsamlı çalışmalardan biri olan Angus Fraser'ın Çingenerler (*The Gypsies*, 1992) başlıklı kitabında yayılma süreci Anadolu'da birdenbire kesilir ve doğrudan Osmanlı'nın Avrupa'daki topraklarında yaşayan Çingenerlere geçilerek kısaca söz edilir. Bununla birlikte bugün Batı Türkiye Romanlarının ataları olan Çingene topluluklarının Osmanlı'nın Rumeli'ye geçişi ve Avrupa'ya yayılma sürecinden önce Türklerle Anadolu'da ilişkiye girdikleri hatta bu grupların bir bölümünün Osmanlıyla birlikte Rumeli'ye geçtikleri ve fetihlerde ele geçirilen topraklara yerleştirildiklerine ilişkin ipuçları vardır.

Tarihsel perspektifteki yoğunluğun ikinci nedeni, Batı Türkiye Romanlarının tek bir etnisite özelliği taşımamalarıdır. Romanları ve benzer özellikler taşıyan diğer toplulukları adlandırmak için kullanılan "Çingene"nin, açık biçimde tek bir etnisiteyi hatta tek bir "kast"ı ifade eden bir terim olarak kullanılması dikkat çekicidir. Aynı ifade (farklı adlarla anılsalar bile) diasporadaki tüm benzer topluluklar için de kullanılır. Bu yaygın görüş, Çingenerin kökeni ile ilgili yapılan kuramsal çalışmalara da yansımış hatta onlardan destek almıştır. Bu konuda öne sürülen tez, tek bir kast tek bir etnisiteye dayalı kökeni öne sürer (Dom kuramı). Bu teze karşı geliştirilen bir başka tez ise, çoklu etnisite kökenini gösterir (Jat kuramı).

Batı Türkiye Romanlarının büyük bir bölümü, Osmanlı-Rus savaşı (1877-78) sırasında ("93 Muhâcereti"), Balkan Savaşları (1912-1913) sırasında ve Türkiye ile Yunanistan arasında imzalanan mübadele antlaşması çerçevesinde (1923-24) Rumeli ve Balkanlar'dan (özellikle Yunanistan ve Bulgaristan'dan) Türkiye'ye göçmüş gruplardır. Bu grupların hepsi de bugün kendilerini "Roman" terimiyle adlandırırlar. Bununla birlikte Roman teriminin yanısıra kendilerini tanımlamak için kullandıkları "Dağlı", "Yerli" ve "Muhacir" ve benzeri terimler, göç öncesi yerleşim yeriyle bağlantılı olmakla birlikte yanısıra üç ayrı Roman boyunu işaret eder. "Dağlı" Osmanlı-Rus Savaşıyla sonuçlanan dönemde (93 Muhâcereti) Kuzeydoğu Bulgaristan'dan göçen topluluğun adıdır. "Muhacir" Balkan Savaşları (1912-13) ve özellikle Cumhuriyet döneminde mübadele antlaşması çerçevesinde Yunanistan'dan göçen grupların adıdır. "Yerli" ise ilk bakışta göçmen olmayan yerleşik grupların adı gibi görünür. Bununla birlikte "Yerli" terimi Balkanlarda (sözelimi Bulgaristan, Sofya'da) yaşayan belirli bir grubun adı ve lehçesidir. Kendilerini Roman olarak adlandıran toplulukların tek ortak yönü yukarıda anılan üç büyük göç hareketine bağlı olarak Rumeli ve Balkanlardan göçmeleridir. Dolayısıyla "Roman", tek bir etnisiteden ziyade çoklu etnisiteye gönderme yapan bir terimdir ve bu çerçevede Batı Türkiye Romanlarının kökenini anlamlandıran Jat kuramıyla ilişkilendirilir.

Batı Türkiye Romanlarında karşılaştığım bu çok etnisite özelliğinin altında yatan nedenlerin saptanabilmesi, tarihsel incelemeyi gerekli kılar. Bu nedenle Çingenelerin kökenleri hakkındaki kuramları inceleyerek göçün başlayışı ve Avrupa'ya yayılış sürecini inceledim. Bu süreç içerisinde, bugün Türkiye'de yaşayan Romanların ataları olan Çingene gruplarının Osmanlı'yla olan ilişkisini ortaya koyarak, Rumeli ve Balkanlar'dan Türkiye'ye yapılan göçlerin ardındaki nedenleri gösterdim.

“Roman Kimliği ve Kültürel Yapı” başlığını taşıyan II'nci Bölüm bütünüyle Roman kimliğinin yansıtıcısı olan motifler üzerine kuruludur. “Roman kimliği”nin tanımını yapmak için Romanların ve Roman olmayanların birbirlerine karşı tutumlarının yanısıra, Romanların kendilerine diğer Romanlara yönelik tutumlarını da içeren bilişsel yapıları inceledim. Roman kimliğini bu bilişsel yapılara bakarak tanımlamaya çalışmamda kültürel kimliğin “ben” ve “öteki” (ya da “biz” ve “ötekiler) ayrımı üzerine kurulu olduğu kuramı belirleyici oldu. Ayrıca, kendi içlerinde farklı gruplara ayrılan Romanların grup kimliğini hangi faktörlere göre oluşturduğunun yanıtlarını aradım.

“Profesyonel Müzisyenlik ve Roman Kimliğindeki Rolü” başlıklı III'üncü Bölümün başında egemen meslek faktörü olarak müzisyenliğin Roman kimliğindeki rolünü tartıştım. Bu tartışma II'nci bölümdeki kültürel kimliğin tamamlayıcısıdır. Geçimlerini müzik yaparak temin eden Romanların hangi karakteristikleri yansıttıklarını inceledim. Bu karakteristiklerin Türkiye dışında yaşayan ve geçimlerini yine müzikten temin eden Çingene topluluklarıyla benzerlikleri yansıttığı savı ayrıca bu bölümün kapsamı içindedir.

“Roman Müziği ve Müziksel Yaratıcılık” başlıklı IV'üncü Bölüm'de öncelikle “Roman müziği” kavramını ele aldım. Buradaki amacım neyi Roman müziği olarak dikkate almamız gerektiğine yanıt bulmaktır. Çünkü bugün tüm dünyadaki Çingenelerin ortak olarak paylaştıkları bir müzik yoktur. Geçimini müzikten temin eden Çingenelerin yaptıkları müzik ise başta yaşadıkları çevre olmak üzere etkileşim içinde buldukları etnik grupların müzikleriyle sınırlıdır. Benim bu konudaki savım Romanların seslendirdikleri her müziği “Roman müziği” olarak dikkate almaktır. Bunun tamamlayıcısı olan en önemli müziksel kavram “Romanlaştırma” (ya da “Çingeneleştirme”)’dır. Ben bu müziksel kavramın geçimini müzikten temin eden dünyadaki diğer Çingene topluluklarıyla ortak karakteristiklerden biri olduğunu düşünüyorum.

“Romanlaştırma”nın nasıl ve hangi yollarla yapıldığını, “Yaratıcılık” başlığı altında Batı Türkiye Romanlarının seslendirmelerinden oluşan ve birbirinden farklı pratikleri yansıtan müziksel örneklerin analizini yaparak inceledim. Bu analizlerde, Romanların farklı

kaynaklardan temin ettikleri ezgilerin Roman dağarına aktarılırken uğradığı değişimlere baktım. Bunun için ilk önce yaratıcılığın gözlemlenebilir aşamalarından olan “prova” pratiğini ele aldım. İkinci olarak Batı Türkiye Romanlarının bir yandan müzik endüstrisinin öte yandan Roman izlerkitlelerin talepleri doğrultusunda geliştirdikleri ve 1980’li yıllarda ivme kazanan sözlü Roman oyun havalarından örneklerin analizini yaptım. Sözlü Roman oyun havalarının önemi bir yandan Roman kimliğinin önemli müziksel ifadesi olmalarında öte yandan Romanların yaratıcılıklarını yansıtmalarında yatar. Üçüncü olarak davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin, geleneksel Kırkpınar yağlı güreşlerinde seslendirdikleri güreş müziğini incelemesi yer almaktadır. Bu analiz hem “güreş havası” kavramını aydınlatan özellikleri anlamamızı sağlar, hem de Edirneli davul-zurna çalan Roman müzisyenlerin yaratıcılıklarını yansıtır. Bu yaratıcılığın en önemli özelliği, farklı bağlamlara ait olan ezgilerin güreş havasına dönüştürülmesidir. Dolayısıyla, “Romanlaştırma” kavramında görülen “dönüştürme” pratiğinin bir başka boyutudur.

Tüm bu analizler Roman müzisyenlerin Roman olmayan meslektaşlarına benzemediklerini bir havayı/ezgiyi asla taklit etmediklerini, ancak her zaman değiştirdiklerini gösterir. Bu değişimlerde herhangi bir bütünlük saptayamadığım için değişim sürecinin Roman müzisyenlerin hedefi olduğu sonucuna vardım. Bu sürecin belli başlı yöntemleri olarak dikkate aldığım “doğaçlama”, “başkama” ve “dönüştürme”, Roman müzisyenlerin yaratıcılığını yansıtır. Analizlerde kullandığım müziksel örneklerin tınsal yapıları hakkında fikir vermesi amacıyla, bu örneklerin kayıtlarını içeren bir CD de hazırladım.

Bu çalışma için kullanılan başlıca veriler iki aşamadan oluşan alan çalışmaları ile toplandı. İlk aşama 1997 ve 1998 yıllarında Edirne’ye gerçekleştirdiğim üç geziden oluşur. İlk gezi 1997 mayısında Edirne’de düzenlenen “Kakava Şenlikleri”ne, ikincisi aynı yılın temmuz ayına, üçüncüsü ise 1998 temmuzunda 637’incisi düzenlenen “Kırkpınar Güreş ve Şenlikleri” haftasına rastlar. Edirne’de kaldığım toplam süre iki ay kadardır. Çalışmanın ikinci aşamasını 1998 ve 2000 yılları arasında yaşadığım kent olan İzmir’de gerçekleştirdiğim alan çalışmaları oluşturur. İzmir’de çalışmalarımı en yoğun yürüttüğüm dönem 1999 yaz sezonu oldu. Ayrıca İstanbul’a gerçekleştirdiğim kısa süreli gezilerle Edirne ve İzmir’de gerçekleştirdiğim çalışmaları tamamlayıcı veriler toplamaya çalıştım. Ancak, İstanbul hızlı ve karmaşık kent yaşamı orada kaldığım zaman diliminde Roman müzisyenlerle bağlantı kurmamı engelleyici oldu. Bu nedenle kısa süreli gezilerimin pek verimli sonuçlar sağladığı söylenemez. Bununla birlikte bu eksiklikleri, İzmir’e gelen ve ayrıca İzmirli müzisyenlerle birlikte etkinliklere katılmak için İzmir dışına gerçekleştirdiğim yolculuklar sırasında birlikte çaldıkları, İstanbullu Roman müzisyenlerle yaptığım görüşme ve gözlemlerle tamamlamaya çalıştım.

Çalışmalarımı Edirne ve İzmir’de yoğunlaştırmamın nedeni her iki kentte yaşayan Roman müzisyen ailelerin 1877-78 Osmanlı Rus Savaşı sırasında (93 Muhacereti) Bulgaristan’dan ya da 1923-24 nüfus mübadelesi sırasında Yunanistan’dan Türkiye’ye göçen Roman toplulukları olarak Batı Türkiye’deki “Çalgıcı Romanları”nın genel profilini yansıtmalarıdır. Batı Türkiye’deki Roman müzisyen ailelerin büyük bir bölümü bu iki göç döneminden birine ait olduklarını öne sürerler.

Alan çalışmasında uyguladığım başlıca yöntemler katılımcı gözlem ve görüşmelerin yanısıra soy ağacı ve yaşam öyküsü çıkarmaya dayanır. Gözlemlerim müziksel olduğu kadar toplumsal yaşamın müzik özelinde örgütlenmesine yöneliktir. Görüşmelerimin başlıca iki ana odağı vardı. Birincisi gözlemlerimde elde ettiği verileri tamamlayıcı bilgiler almak oldu. Bu sayede müziğe ilişkin bilgilerin yanısıra Roman müzisyenlerin belirli müziksel davranışlara ilişkin geliştirdikleri belirli kavramları da öğrendim. Görüşmelerin ikinci odağı kültürel kimliktir. Farklı yaş ve gruplardan birçok kaynak kişiyle görüşerek Roman kimliğinin karakteristikleri elde etmeye çalıştım. Görüşmeler, geçmişe ilişkin verileri bulmamda da yardımcı oldu. Anlatılan birçok yaşam öyküsü ve kökene ilişkin ifadeler, tarihsel perspektiften yararlanarak Roman-Çingene ilişkisi açıklayabilmemde oldukça yardımcı oldu. Özellikle Türkiye’ye göçen ilk kuşağın çocukları olan yaşlı müzisyenlerin yaşam öyküleri göç öncesi ve sonrası arasındaki boşlukları tamamlayıcıdır.

I. BÖLÜM

TARİHSEL PERSPEKTİF

I. TARİHSEL PERSPEKTİF

A. Çingenerin Köken(ler)i Üzerine Kuramlar

Çingenerin, neden ve ne zaman Hindistan'ı terk ettikleri gibi can alıcı sorular, geçmişte olduğu gibi bugün de tartışılmaya devam ediyor. Tartışmanın böylesine uzayıp gitmesinin en önemli nedenlerinden biri, Çingenerin Ortaçağ Avrupası'nda ortaya çıkmalarından öncesine ilişkin kaynakların yokluğu; diğeri ise bu dönemden, kökenin keşfedilmesine kadar geçen –tartışmalı, kökene işaret etmeyen hatta yanıltıcı olabilen enformasyonlarla dolu- 800 yıllık boşluktur. Çingenerin tarihini yazan Angus Fraser'a göre, bu konudaki bir yığın tarihsel referans “dışardakiler tarafından, cahilce, önyargılı ve yeterince kavranılmadan” yazılmıştır (1997: 10). Sonuçta, Çingenerin kökeninin Hindistan olduğunda birleşmekle birlikte, etnik kökenleri ve Hindistan'ı terk ediş nedenleri üzerine birbirinden farklı yaklaşımlar sergileyen iki belirgin köken kuramı karşımıza çıkar. Bunlardan biri, dilbilimsel delillerden hareket ederek Güney Hindistan'ı işaret eder ve Çingenerin kast dışı gezgin cezalı kabileler olan *Domlar*'ın soyundan geldiklerini öne sürer; diğeri ise MS 1000 yöresinde yazılmış olan iki İran şiirindeki metinsel delilleri referans alarak Kuzey Hindistan'ı işaret eder ve Çingenerin atalarının yüksek tabaka savaşçı sınıfından olan *Jatt* ve *Rajputlar* olduklarını öne sürer.

1. Dilbilimsel Yaklaşım: Dom Kuramı

1870'lerde, bir bilim adamı “Çingene ırkının gerçek tarihi, dillerinin incelenmesinde yatar” der. Bu bilim adamına göre Romancanın incelenmesi, kökenin büyük bir bölümünü ve dilin evrimini açıklayabilirdi. Ancak, bugün bin yıldan fazla bir süre geriye giden gelişim/değişim, Romanca konuşmanın tek bir standardı olmadığını gösterir. Tam tersine önemli bir bölümü birbiriyle bağlantılı olmakla birlikte çoğunlukla birbirini anlamayan insanların konuştukları birçok lehçe (yalnızca Avrupa'da 60 ya da daha fazlası var) karşımıza çıkar (Fraser 1992. 10). Bununla birlikte ilk başlardaki boşluğu kısmen de olsa doldurmada ve kaydedilememiş tarihi ortaya çıkarmada dilbilimsel incelemelerin oldukça yardımcı olduğu da bir gerçektir.

Dilbilimsel çalışmaların başlamasına dek geçen yüzyıllar boyunca, Çingenerin Mısır (“Egyptian”) kökenli olduklarına inanıldı ve 1763'de Hindistan kökenli olduklarının keşfinden evvel bu gizemli yabancıların kökenlerini ve gezgin davranışlarını açıklayan

birçok mit uyduruldu. Hatta Çingener kimi mitlerin oluşmasına kendilerini de kattılar (Sway 1988: 39; ayrıca bk. II. Bölüm, s.57).

Çingenerin kökeni üzerine oluşturulan kuramlar, “Mısır” kökenini kesin biçimde reddeder. Walter Starkie’ye göre Çingenerin Avrupa’daki Mısırlılar oldukları yalanı, onların ilk “büyük hile”leri, *hokkano baro*’dur (Pettan 1992: 51). Marlen Sway ise, Çingenerin bu davranışının altında hem Çingene olmayanları şaşırtmak hem de düpedüz cahil olmalarının yattığını vurgular (1988: 39).

Çingenerin Hindistan kökenli oldukları üzerine ilk dilbilimsel deliller, 18inci yüzyılın son yarısında, Stefan Valye (1763), Jacob Carl Cristoph Rudiger (1777) ve Heinrich Moritz Gotlieb Grellman (1787)’in çalışmalarıyla başladı. Valye, 1763’de rastlantı sonucu Macaristan’ın Kormorn bölgesinin Çingene dili ile Hindistan dili arasında benzerlik olduğunu keşfetti ve Malabar’lı üç Hintli öğrencinin yardımıyla bin sözcükten oluşan bir dağarcık listesi oluşturdu. Daha sonra bir Çingene grubu, kendilerine okunan bu sözcüklerin tamamına yakınına yakını anladılar (Sway 1988: 31; Shashi 1990: 18)). Bu çalışma, August Friedrich Pott (1844), Alexander Paspati (1870), Franz Miklosich (1872-1880), ve Ritter Franz Xavier von Wlilockil (1890), John Sampson (1926) gibi dilbilimciler tarafından yapılan ve Romancanın Hintçe ile akraba olduğu sonucuna ulaşan uzun bir araştırma dizisini başlattı (Shashi 1990: 18). Çingenerin kökenlerinin Kuzey Hindistan’daki Hindu Kush ovaları olduğuna inanan Miklosich’den sonra 1915’de Alfred C. Woolner orta Hindistan ile önemli bağlar olduğunu ileri sürdü. R. L. Turner ise ilk kez iki ata olasılığından sözetti (Yoors 1967: 9-10).

Angus Fraser “Çingener” (*The Gypsies*, 1992) başlıklı çalışmasında üç dilbilimsel çalışmayı inceleyerek Romanca’nın (*Romani*) Avrupa’da konuşulan üç lehçesiyle çağdaş Hintçe ve Sanskritçe arasındaki benzerlikleri gösterdi (1997: 12-27). Fraser’ın ele aldığı çalışmalardan ilki Alexander Paspati’nin 1870’de İstanbul’da yayınlanan “Çingener ya da Osmanlı İmparatorluğu Bohemyalıları Üzerine İncelemeler” (*Etudes sur les Tchinghamianés ou Bohemiens de l’Empire Ottoman*)’idir. Paspati’nin kitabı, 1850’lerde İstanbul’un varoşlarındaki göçebe Çingenerden ve Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupa’daki bölümünden toplanan malzemeye dayalı bir çalışma olmasıyla ayrı bir önem taşır. Bu çalışma daha önce anılan bir özdeyişle başlıyor: “Çingene ırkının gerçek tarihi lehçelerinin incelenmesinde yatar” (*La véritable histoire de la race Tchinghamianée est dans l’étude de leur idiome*; Paspati 1870: 1). Romanca konuşanları Avrupa’ya ilk getiren batı göçünde uzun süreli ve biçimlendirici bir durak yeri olması nedeniyle, Paspati’nin

araştırma bölgesinin önemi, kitabın değerini daha da arttırmaktadır. Kaydettiği lehçe için kullandığı kısa cümle “Yunan Romancası”dır. Paspati, Rumeli Çingenerinin konuştuğu dilin, Avrupa ve Amerika’ya yayılmış olan tüm Çingenerin dillerinin anası olduğunu öne sürdü (Paspati 1870: 15-16). İkinci çalışma John Sampson’un 1926’da yayınlanan “Galler Çingenerinin Lehçesi” (*The Dialect of the Gypsies of Wales*) kitabı. Liverpool Üniversitesi’nin kütüphanecisi olan Sampson, malzemesini 1894’den sonra otuz yılı aşkın bir zaman diliminde toplamıştı. Üçlemenin üçüncüsü iki İsveçli, O. Gjerdman ile E. Ljungberg tarafından yazılan “İsveç Kazancı Çingenesi Johan Dimitri Taikon’un Dili” (*The Language of the Swedish Coppersmith Gipsy Johan Dimitri Taikon*; 1963) başlığını taşır. Gjerman ile Ljunberg’in 1940’larda kaydettikleri *Kalderaş* (Kazancı) lehçesi, Norveç, Finlandiya, Rusya, Balkanlar, Polonya, Almanya ve Fransa’da dolaşan ve İsveç’e yerleşen ilk nesil tarafından konuşuluyordu. Aşağıdaki tabloda (Tablo 1.) verilen Yunan, Galler ve Kazancı (Kalderaş) lehçelerinden sözcükler, Romanca (*Romani*) ile Sanskritçe ve Hintçe arasındaki bağlantıyı, dolayısıyla Çingenerin Hindistan kökenli olduklarını kanıtlar.¹

Türkçe	Sanskritçe	Hindçe	Yunan Romancası	Galler Romancası	Kazancı Romancası
Büyük	Vadra	Barā	Baró	Bārō	Baró
Birader	Bhratr	Bhāī	Pral, plal	Phal	pral
İçmek	Pibati	Pī-	Pī-	Pī-	Pē-
Baba	Tāta	Tāt	Dat, dad	Dad	Dad
Saç	Vāla	Bāl	Bal	Bal	Bal
Baş	Şıras	Sir	Şeró, seró	Şērō	Şeró
Sıcak	Tapta	Tattā	Tattó	Tatō	Tató
Ben	Máyā	Main	Mē	Mē	Mē
Adam	Mānuşa	Mānuşya	Manús	Manús	Manús
Burun	Nakka	Nāk	Nak	Nakh	Nakh

¹ Tablo 1.’deki yazım biçimleri ayrıca Romanca üzerine yapılan dilbilimsel çalışmalar arasındaki transkripsiyon farklılıklarını da içerdiği için, kaynakta yazıldığı biçimiyle bırakıldı. Türkçe’ye çevriyazımı yapılmadı. Bu sözcüklerde *ph* yerine *p*, *ś* yerine *ş*, *kh* yerine *k*, harfleri konularak, bunların dışındaki tüm sözcüklerin ise Türkçe yazımdaki biçimiyle seslendirilmesi gerekiyor.

Bizim	Asmāka	Hamārā	Amaró	Amāró	Amaró
Bakmak	Drkṣati	Dēkh-	Dik-	Dikh-	Dikh-
Kızkardeş	Bhaginī	Bahn	Pen, ben	Phen	Phei
Uyumak	Svápati	Sōnā	Sov-	Sov-	Sov-
Güneş	Gharmā	Gham	Kam	Kham	Kham
Su	Panīyā	Pānī	Panī	Pānī	Pai
Sen	Tuvām	Tū	Tu	Tū	Tu

Tablo 1. Avrupa’da konuşulan Romanca ile Hintçe ve Sanskritçe arasındaki ilişki (Fraser 1997: 16).

Vallye, Rudiger ve Grellman’ın açıklamalarından bu yana bilim adamları, Çingenelerin büyük bir bölümünün kendilerini *Rom* terimiyle adlandırdıklarını öğrendiler ve Sanskritçe’deki *Dom* sözcüğüyle ilişkilendirdiler. Böylece, Çingenelerin Hindistan kökenli olduklarının dilbilimsel delili Domların uğraş alanları tarihi ile desteklendi. Buna göre, eski Hindistan’da yaşamlarını müzisyenler, dansçılar ve her çeşit eğlendiriciler olarak kazanan *Domlar*, ayrıca metal işçileri olarak Hintlilerin dinsel inancına göre tehlikeli bir metal olan demiri işleyen tek gruptu. Tarımla asla uğraşmazlardı. Yüksek tabaka Hindulardan farklı olarak Domlar etoburdular (Sway 1988: 31).

Dilbilimsel kurama göre “İran köylülerinin eğlendiricileri” Domlar yüz yıl sonra, iki büyük gruba ayrıldılar ve onuncu yüzyılda göçebe hayatı sürmeye başladılar. John Sampson, 1926 yayınlanan “*The Dialect of the Gypsies of Wales*” (Galler Çingenelerinin Lehçesi) başlıklı çalışmasında Çingene göçüne açıklık kazandırmak amacıyla, güneye ve kuzeye giden Çingene kollarını iki ayrı terimle adlandırdı: güneye giden “*Ben Çingeneleri*” ve kuzeye doğru Ermenistan’ın içlerine giden “*Phen Çingeneleri*”. Sampson bu sınıflandırmayı bu iki grubun lehçelerindeki “kızkardeş” anlamındaki sözcüklerden yola çıkarak yaptı. Buna göre, güneye giden grubun dilinde (*Domari*) kızkardeş karşılığı *ben* kullanılır. Kuzeye giden grupta (Romani ve Lomavren) ise bu sözcük *phen* olarak geçer Hancock 1987; 1; Sway 1988: 32; Kenrick 1997: 38; (Fraser 1997: 38).

Güneye giden *Ben Çingeneleri* Suriye, Filistin ve Mısır’da dolaşmaya başladılar ve tüm Ortadoğu ve Kuzey Afrika’ya yayıldılar. *Ben Çingeneleri*’nin konuştukları dil, *Nawar* (Filistin ve Suriye), *Kurbat* (Kuzey Suriye) ve *Karaçi* (Anadolu, İran ve ayrıca Kafkasya ile Gürcistan, Ermenistan ve Azerbaycan arasında kalan bölgede) lehçelerini içerir (Fraser 1997: 39).

Avrupa Çingenerinin ataları oldukları öne sürülen *Phen* Çingeneri ise *Ben* grubunun ayrılışından bir süre sonra İran'dan Ermenistan'a geçtiler. Bu kolun lehçesindeki Ermenice'den geçme birçok sözcük Ermenistan'da uzun bir dönem kaldıklarını ispatlar. Sözelimi, *dudum* (kavun), *dzolano* (katır), *koço* (düğme), Avrupa'da konuşulan Romanca lehçelerinde bulunan Ermeniceden alınma sözcüklerdir. Ermenice'den yoğun bir biçimde etkilenen *Dom* dilinde fonetik değişimler de meydana çıktı. Birçok sözcükteki "d" seslisi Ermenice'deki "l" seslisinin yerini aldı; sonuç olarak Domlar Ermenistan'da *Lom*'lar olarak bilinmeye başladılar. Bugün Çingene olmayanlar tarafından Ermenistan'da *Boşa*, Kuzeydoğu Anadolu'da *Poşa* denilen topluluklar kendilerini *Lom* olarak adlandırdılar (DRC WEB).

Ermenistan, onbirinci yüzyıl başlarında Selçuklu ve Bizans askerlerinin saldırılarına uğradı. Bu düzensiz saldırıların, Lomların batıdaki Bizans topraklarına (İstanbul ve Trakya), oradan da en sonunda bütün Balkanlar'a ve Avrupa'ya yayılmalarını dürttüğü sanılıyor (Sway 1988: 3; Fraser 1992: 45). Bizans İmparatorluğu ve o sıralarda, bütün Hıristiyan dünyasının en zengin yeri olan İstanbul, gerileme dönemi içindeydi. 1071'de Bizans ordusu, Van gölü yakınlarındaki Manzikert (Malazgirt)'de Selçuklu gücü tarafından darmadağın edildi ve Anadolu'nun çoğu kaybedildi. Ermenistan'dan Yunanistan'a olan yolculukları sırasında herhangi bir noktada Çingener, adlarındaki Ermenice "l"nin düşüp yerine "r"nin gelmesiyle "Rom" adını aldılar. Aynı dönemde dillerine de "Romani" dendi.

Yüzyıllar boyunca Yunanistan'ı dolaşan Çingener, Ermenistan'da olduğu gibi birçok Yunanca sözcüğü de dillerine kattılar. Bugün konuşulan her Avrupa *Romani* lehçesinin hala önemli sayıda Yunanca sözcük içermesi bunu destekler. Sözelimi Cuma ve Pazar sözcükleri ile yedi (*efta*), sekiz (*ohto*) ve dokuz (*eyna*) sayılarının hepsi Yunanca sözcüklerdir (Sway 1988: 32-33; Fraser 1997: 38-45, 55). Çingenerin bu dilsel etkiye, Çanakkale Boğazı'nı geçmelerinden çok önce maruz kaldıkları ve Yunanca'nın Romanca üzerindeki etkinin Farsça'dan bile fazla olduğu söylenebilir. (Fraser 1997: 45)

Sonuç olarak dilbilimsel kuram kesin biçimde tüm Çingenerin *Domari* denilen bir dili konuşan tek bir etnik kökenden (*Dom*) geldiklerini, "Domari" konuşan *Domlar* (Doğu), "Lomavren" konuşan *Lomlar* (Orta) ve "Romani" konuşan *Romlar* (Batı) olarak üç kola ayrıldıklarını ve diğer tüm Çingene topluluklarının bu üç koldan birine bağlı olduklarını iddia eder.

Ian Hancock, dilbilimsel delilin gösterdiği gibi Çingencilerin, aynı dili konuşan (*Dom* ya da *Domari*) tek bir etnik kökenden (*Dom*) türediklerini kabul etmekle birlikte göçün aynı anda olmadığını “Hindistan’ı farklı dönemlerde terk etmiş üç ayrı nüfusun olduğu” düşüncesini öne sürer (Hancock 1987).

Etnik Paralellikler

Dilbilimsel kuramla ortaya çıkan en azından bir etnik sonuç vardır. Bu da Romanların adına kaynaklık eden ve Çingencilerin erkekler ve kendi ırkları için kullandıkları yaygın bir adın içinde yatmaktadır: Avrupa Romancasında *Rom*; Ermenistan Romancasında, *Lom*; ve Suriye ile İran Romancasında *Dom*. Tüm bu adlar (Ermenistan ve Avrupa Romancasındaki sıralı değişiklikleri verir) Sanskritçe *domba* ile günümüz Hintçesinde kullanılan ve belirli bir kabile kümesini yansıtan *dom* ya da *dum* ile olan fonetik benzerlikleri gösterebilirler. Domların altıncı yüzyılda müzisyen oldukları gösteren kaynaklar bulunmaktadır. Sanskritçede sözcük “şarkı söyleyip müzik yaparak yaşayan alt tabaka (aşağı kast) insanı” anlamında kullanılır. Çağdaş Hint ağızlarında da benzer anlamlara karşılık gelmektedir: sözcüğü “gezgin müzisyenler kastı” (*Sindi*); “hizmetçi” (*Lahnda*); “dolaşan müzisyen” (*Pencap*): “alt tabaka kara derili kişi” (*Bati Pahari*). Bu ad, Romanca’nın özel bir Hint lehçesi ile bağlantısını sağlamamakla birlikte, Asya ve Avrupa Çingencilerinin atalarını işaret eder. Hindistan’ın öteki göçmen kabileleri gibi Domlar da Dravidian kökenli olabilirler. Çok çeşitli uğraş alanları ve etkinlikleri olan göçebe kabileler olarak hala varlıklarını sürdürüyorlar: sepetçilik, çöpten malzeme toplama, ozanlık, müzisyenlik, demirci ve metal işçiliği. Domların en azından göçmen grup ya da grupların oylumu olduğu düşüncesi kabul edilebilecek varsayımdır. Göçün nedenleri olarak tahminler: belki kıtlık belki de savaş. (Fraser 1997: 25-26)

2. Metinsel Yaklaşım: Jat (Zott) Kuramı

Kökenlerini araştıran bazı günümüz Çingencileri, dilbilimsel delillere dayalı kuramın öne sürdüğü “Çingencilerin ataları aşağı kast ya da kast dışı topluluklar olan *Domlar*’dır” varsayımına alternatif düşünceler ortaya atıyorlar ve atalarının Hint toplumunun dört kastı -*Brahman*’lar (rahipler), *Kshatriya*’lar (soylu savaşçılar), *Vaiçya*’lar (burjuvalar), *Çudra*’lar (zanaatkarlar)- arasında ikinci sırada olan *Kshatriya*’lar olduklarına inanıyorlar (Fraser 1997: 26). Çingencilerin *Jat* ve *Rajput* savaşçıları soyundan olabileceklerini öne süren günümüz Hintli yazarlardan (S. S. Shashi, W. R. Rishi) destek alıyorlar.

Bu düşüncenin kaynağı, 19uncu yüzyılın ikinci yarısında, August Friedrich Pott'un ilk kez Çingenerlerin Hindistan'daki Jatlarla yakından bağlantılı olduklarını ilan etmesiyle (1844-45) başlayarak gelişen ikinci bir kurama dayanmaktadır. Pott'un varsayımı daha sonra 1849'da Paul Batillard tarafından ele alındı ve Newhold, Sir H. Rawlison, de Goeje ve Richard F. Burton tarafından da desteklendi (Rishi WEBc).

Jat (Zott) kuramının çıkış noktası İran kaynaklarında anılan metinsel delillere dayanır. Firdevsî (935-1020?) olarak bilinen İran şairi Abu al-Qasem Mansur'un *Şâh-nâme* (Kralın Kitabı) şiirindeki metinsel delil, Pott'dan (*Die Zigeuner in Europe and Asien*, 1844-45) başlayarak, Çingenerlerin Hindistan'ı terk etme nedeni ve zamanı hakkında düşünce öne süren bazı yazarlarca (Sway 1988: 32; Shashi 1990: 17; Onur 1995: 272-73; Rishi WEBc) kaynak gösterilir.

Firdevsî'ye göre M.S. 5inci yüzyılda, Hindistan Mihracesi Şankal tarafından Bahram Gur olarak tanınan Sassanid kralı Bahram V'e, "Luri" denilen müzisyen ve dansçılar gönderildi. Bunun gerekçesi ise, Sasanid hanedanlığının prensi Bahram Gur'un, fakir ve mutsuz halkının eğlence ihtiyacını karşılama isteği idi. Sonuçta, müzisyen ve dansçı olarak İran'a hiç de azımsanmayacak bir rakamla 12 bin kişi göç etti (Shashi 1990: 17)².

Gur, tebaasının ruhlarını yeniden canlandırmanın ve ilgilerini başka yöne kaydırmanın yollarını aramaktaydı. Bu düşünce ile Kamboçya Kralı ve Hindistan Mihracesi Şankal'a diplomatik görevliler gönderdi ve ondan halkının arasından, varoluşun ağırlığını hafifletebilecek ve çalışmanın monotonluğunu cazip kılacak yeteneklere sahip insanlar seçmesini istedi. Bahram Gur, kısa zamanda kadın-erkek 12 bin gezgin müzisyen ve dansçı topladı. Onlara yer tahsis etti, kendi saptadığı belirli bölgelerde yaşamalarını sağlayabilecek gereçler alsınlar ve halkını hiçbir ücret ödemedi eğlendirebilsinler diye tahıl ve evcil hayvanlar sağladı. İlk yılın sonuna gelindiğinde bu insanlar tarımı ihmal ettiler, tahıl tohumlarını ziyan ettiler ve kendilerini kaynaksız bıraktılar. Bahram çok kızdı ve Çingenerlerin vergiye bağlanmaları ve çalgılarından uzaklaştırılmaları emrini verdi. Böylece Çingenerler, ülkeyi dolaşmak ve

² Bazı kaynaklarda İran'a göçen Lurilerin sayısı onbin kişi olarak gösterilir (Yoors 1967: 9). Bununla birlikte kaynaklarının çoğunda bu sayı onikibin kişi olarak geçiyor.

kendi yaşamlarını şarkı söyleyerek kazanmak zorunda bırakıldılar (Sway 1988: 32-33).

İran Çingeneleri günümüzde de *Luriler* olarak bilinirler. Orta Asya ve Türkistan'da da Çingeneler *Luliler* diye adlandırılırlar. Ayrıca 1337'de yazılan *Masalik-al-abcar* başlıklı çalışmada da Mısır Çingenelerinin *Luriler* olarak adlandırılması dikkat çekicidir (Rishi WEBb). Suriye, Filistin ve Mısır'da Luri'nin bir başka biçimi olarak *Nuri* (çoğulu *Nawwar*) terimi de bugün Çingeneleri niteler (Fraser 1997: 35)

Pott'un dayanağı Firdevsi'den yarım yüzyıl önce Sasanid tarihini yazan Arab tarihçi İsfahan'lı Hamza tarafından da doğrulanır ve Bahram Gur'un, Hindistan'dan halkını eğlendirmesi için *Zott* denilen 12,000 müzisyen gönderilmesini istemesiyle ilişkilendirilir (Yoors 1967: 9; Rishi Webc). Yedinci yüzyıldaki İran-Arap savaşları sırasında, İran ordusuna alınan *Zotlar*, Şah'ın asılmasından sonra Araplara iltica ettiler. 670 yöresinde Caliph Mowia, kendilerine katılan *Zotları* ve ailelerini Basra'dan Antioh ve diğer Suriye kasabalarına gönderdi. 855 tarihinde yazılan ve Bizans İmparatorluğu'nu konu alan bir kaynakta, dokuzuncu yüzyılın başlarında, aşağı Tigris vadisinde yaşayan *Zotlar*'ın, 834'de belki köle olarak, Bağdat'ın 160 kilometre kuzeydoğusu ile Suriye'nin kuzeyinde bulunan bir bölgeye aktarıldıklarından söz edildi (Shashi 1990: 19).

“Zott” günümüzde de, Çingenelerin Araplar tarafından bilinen ve bugün Damascus'da yaşayan insanların adıdır. Arapça sözlük *al-Kamus*'da terimin anlamı “Zott, Hindistan kökenli bir halk olan *Jatların* Araplaştırılmışıdır. Sözcük eş anlamda *Zatt* olarak telaffuz edilmiş olabilir. Tek bir bireye *Zotti* denir.” olarak açıklanıyor. Suriye'de *Nawwar* ve kimi zaman *Motribiya* (çalgıcılar) denilen ve uğraş alanları, müzisyenlik ve dansçılık olan insanlar *Zotlarla* ilişkilendirilir. *Zott* terimi ayrıca “Çingene”de olduğu gibi küçük görme terimi olarak da kullanılır (Shashi: 1990: 17-18; Rishi WEBb).

Yine bu metinsel delillere dayanan, Çingenelerin Hindistan'dan neden göç ettikleri ile ilgili bir başka varsayım M.Ö 4üncü yüzyılda Büyük İskender'in, 11inci yüzyılda Gazneli Mahmud'un, 12inci yüzyılda Ghur Muhammed'in, 13üncü yüzyılda Cengiz Han'ın ve 14üncü yüzyılda Timur Lenk'in Hindistan'a saldırılarını kapsar. George Borrow bir Arap kaynağından yaptığı alıntıyla Çingenelerin Timur'dan onun Hindistan'a girmesinden çok önce kaçtıklarını anlatır (Borrow 1907: 354-56). Victor Friedman'a göre dilbilimsel delil Çingenelerin Hindistan'ı terk etmesinin İskender'in saldırısından çok sonra Cengiz Han'ın ve Timur Lenk'in saldırılarından önce olduğunu gösterir (Pettan 1992: 52).

W. R. Rishi, Çingenerin Hindistan'ı terkedişlerini *Gajo* (*Gaco*; Çingene-olmayan) teriminin etimolojisiyle açıklar ve kesin biçimde Gazneli Mahmud'la ilişkilendirir.

MS 1001-1026 yılları arasında Gazneli Mahmud Afganistan'ın bir kenti olan Gazne'den çıkıp 17 kez Hindistan'a saldırdı. Mahmud dönemindeki Gazne Krallığı, Afganistan denilen ülke ve İran'ın doğu eyaleti olan Horasan'dan oluşuyordu. Bu krallığın halkı ayrıca *Gaziler* olarak da adlandırılıyordu. Müslümanlar için Mahmud, Muhammed'in savaşçısı ve kafirlerin katili anlamına gelen bir Gazi'ydi. *Gazi* sözcüğü Roman dilinde *Ghazo* ya da *Gajo* oldu ve Roman olmayan, Çingene olmayan yabancıyı ve ayrıca kötü ve tehlikeli bir ulusu (sondaki 'o' eril sıfatı Rajasthan etkisiyledir) betimlemede kullanıldı (Rishi WEBb)

Son dönemlerde ortaya atılan alternatif bir varsayıma göre farklı diller konuşan grupların Rajastanca konuşan Rajput süvarilerinin oluşturduğu *Sudra* kastı ile birlikte 10uncu yüzyılda batıya, İran içlerine doğru gittikleri ve tekrar Hindistan'a dönemedikleri yönündedir Hancock 1987: 2). S. S. Shashi, dilbilimsel delile dayalı kuramda iddia edilenin aksine Romların yalnızca Domlar'ın soyundan gelen topluluklar olmadıklarını, Rom olarak bilinen bu toplulukların çoğunun Pencab, Haryana, Himaşal, Pradeş, Delhi ve Rajasthanlı *Jatlar* olduğunu iddia eder. *Jatlar*, *Sinti*, *Luri* ya da *Lohar* (Nalbant) ve *Bargujjar* vb. olarak bilinen topluluklara ayrılmışlardır (1990: 9). Shashi ayrıca Çingenerin Hindistan'ı farklı zamanlarda farklı gruplar halinde terk ettiklerinin altını çizer.

İran'dan neden Ermenistan'a doğru yönelindiğine ilişkin gerçek bir bilgi yoktur. 19uncu yüzyılın sonunda Dutch tarihçi De Goeje bu Çingenerin atalarının MS 855'de Bizanslılar tarafından ele geçirilen ve kuzeybatıya (Suriye) doğru götürülen 27.000 *Zott* olduğunu öne sürdü (Hancock 1987: 2). Marlen Sway, yukardaki metinlerde adı geçen *Luri* ya da *Zott*'ların, Hindistan'daki *Domlar* olduklarını ve Bahram Gur'un cezalandırmasının ardından bu 12 bin Çingene'nin farklı yönlere doğru giden 2 gruba ayrıldığını belirtir (1988: 32). Ancak Ian Hancock bu insanların Domların soyundan geldiklerini gösteren hiçbir delil olmadığını öne sürer ve *Zott*ların soyundan gelenlerin dilinin Hindistan dili değil bir Arap lehçesi olan *Jakati* olduğunu delil gösterir. Hancock'a göre Çingenerin Ermenistan'dan batı Bizans İmparatorluğu'na doğru yönelmelerinin nedeni Selçukluların tüm Anadolu'yu ele geçirme çabalarıydı (1987: 2). Hancock, bu düşüncesini Soulis'den yaptığı alıntıyla da destekler:

Çingenerin Bizans topraklarında görünmelerini kesinlikle uzun zaman kaldıkları ve çok sayıda Ermenice sözcüğün dillerine yerleşmesinin yanısıra Avrupa’da aynı dönemde ortaya çıkmalarının ispatladığı gibi Selçukluların Ermenistan’a akınlarıyla bağlantılı olduğunu kesinleştirmek zorundayız. Ermeni halkını yerinden olmasına neden olan ve 8inci yüzyılın sonunda Sicilya’da Küçük Ermenistan’ın yaratılmasıyla sonuçlanan bu sürekli akınlar, Çingenerin batıya doğru hareketlerinin de sorumlusu olmak zorundadır (Soulis 1961: 163’den alıntı; Hancock 1987: 2)

B. Batı’ya Yayılma

Bugün Çingenerler olarak bilinen çeşitli grupları andıran insanların Avrupa’da görülmelerine ilişkin izler taşıyan bilinen en eski kayıt, 1068 yöresinde Athos Dağı’ndaki İberon Manastırı’nda yazılan *Life of Saint George the Anthonite* başlıklı kutsal metindir. Kitapta ilk kez, “büyücüler, kurnaz dolandırıcılar ve hayvan zehirlenme ustaları” olarak tanımlanan *Adsincanlar*’dan (*Adsincani*³) sözedilir (Fraser 1997: 46).

Bu kaynaktan, 1050 yılında imparator Constantine Monomachus’ın İstanbul’daki Philopation imparatorluk parkını istila eden vahşi hayvanlardan kurtulmak istediğini okuyoruz. İmparator, vahşi hayvanların kökünü kazımak için, *Adsincani* denilen ve Büyücü Simon’un soyundan geldiklerine inanılan Samaritanlardan yardım ister. Gaipen haberler alması ve büyücülüğü ile tanınan *Adsincani*, büyülü et parçalarını parkın çeşitli yerlerine atar ve zararlı yaratıklar hemen ölür (Folkeryd ve Svanberg 1995: 3 ; Fraser 1997: 46).

Bu metinde geçen ve Yunancası *Atsinganoi* (tekil: *Atsingano*) ya da *Atzinganoi* olan *Adsincani* adı, Bizans’daki Çingenerleri niteliyordu. Türkçe’deki *Çingenerler*, Almanca’daki *Zigeuner*, Fransızca’daki *Tsiganes*, İtalyanca’daki *Zingari*, İspanyolca’da *Zincali*, Macarcadaki *Cziganyok* ve kimi başka dillerdeki benzer biçimleri, bu Bizans adından alınmadır. *Atsinganolar*’ın kökeni konusundaki tartışmalar bugün de sürmektedir ve bu konudaki şüphe giderilememiştir. En yaygın olarak kabul edilen görüş, “*Atsinganoi*”nin dinsel düşüncelere aykırı kötü bir tarikat biçimi olarak Çingenerleri gösteren bir terim

³ *Adsincani* terimi bazı kaynaklarda (Shashi 1990: 21) *Atsincani* ve *Athingani* olarak anılıyor.

olduğudur. Çünkü her iki grup da (*Atsinganolar* ve Çingeneler) falcılık ve büyücülükte benzer bir üne sahiptir (Hancock 1987: 3; Fraser 1997: 46).

Atsinganoi için bir başka gönderme 12inci yüzyılda din bilgini Theodore Balsamon'un (ölm. 1204), Trulla Konsülü'nün LXI'inci toplantısında yaptığı açıklamada yer alır ve açık bir biçimde 'Çingeneler' kastedilir:

Ayıların etrafında dönen bu iki kişiye ayıcı denir. Bunlar hayvanın bütün vücudu ve başı üzerine boyalı ipler koyarlar. Daha sonra bu ipleri hayvanın kıllarıyla birlikte keserek hastalık ve uğursuzlukların giderilmesinde ve kötü gözlerden korumada kullanırlar. *Athinganoi* olarak adlandırılan bir diğer grup, etrafına bir yılan alır ve insanlara uğursuz bir yıldızın mı yoksa bir şans yıldızının mı altında olduklarını söylerler. Yanısıra iyi gelecek ve kötü şans hakkında kehanette bulunurlar (Fraser 1997: 46-47).

Balsamon, Athinganolara Trullo'daki LXV'inci klise toplantısında bir kez gönderme yapar. Balsamon bu toplantıda, vantrologların doğasını açıklamak için şunları söylüyor; "Vantrolog ve büyücüler, şeytanın etkisi altındadırlar. Bunlar, *Kritrialar*, *Athinganolar*, sahte ermişler, "inzivacılar" ve diğerleri gibi kehanette bulunmaya kalkışır". Bu mesaj, İstanbul Piskoposu Athanasius I. tarafından bir yüzyıl ya da daha uzun süre sonra rahiplere gönderilen genelgede de yinelenmiş ve kilise üyelerine; falcılar, ayıcılar, yılan oynatıcılar ve özellikle de Çingeneleri (*Adinganous*), şeytani şeyler öğrettikleri için evlerine almalarını yasaklayan bir ihtar yollanmıştır. Yine bir başka kaynakta, Joseph Bryennius (c.1340-c.1431), Bizans İmparatorluğu'nun başına gelen şanssızlıkların nedenleri üzerine yazdığı yapıtında, insanların "sihirbazlar, kehanetçiler, *Athinganous* ve büyücülerle sürekli ilişki içinde olması"ni gösterip şikayet etmektedir (Fraser 1997: 47).

Bu insanları ifade eden bir başka terim, 15inci yüzyıl Bizans kanunlarında da görülür: *Aiguptissas*. Mısırlı kadınlara (*Aiguptissas*) fal baktıranlara ya da bunları kehanette bulunmaları için evlerine getirenlere 5 yıl, hastayken büyü yaptıranlara 3 yıl afaroz cezası vermeyi öngören 15inci yüzyıl Bizans kanunlarındaki terimler, bazı tuhaf farklılıklar göstermektedir. Mısırlıların yerine falcılıkla uğraşan Çingene kadını ifade eden *Aiguptissas* teriminin, kanunların Slav versiyonlarında *ciganki* olarak çevrildiği görülür. Burada, diğer Bizans yazarlarının da Çingeneleri Mısırlılar olarak yazıp yazmadıkları

konusunda emin olmak zor olsa da, Nicephorus Gregoras'ın uzun tanımlamasındaki mantık içinde de 14üncü yüzyıl İstanbul'unda görülenlerin ve Trakya, Makedonya, hatta İspanya'ya gidenlerin Mısırlı akrobatlar ve hokkabazlar olduğu biçiminde yorumlanmıştır. Bu dönem kaynaklarında gaipten haber vermenin ve falcılığın “Mısırlı” olmakla örtüştürülmesi, Çingencelerin kökeninin Mısır'a dayandırıldığı efsanelerin, en azından 15inci yüzyıldan başlayarak Bizans'tan yayılmaya başladığının delilidir (Fraser 1997: 47-48).

Nitekim “Mısırlı” anlamındaki *Aiguptio* (çoğ.: *Aiguptioi*) teriminin başka versiyonları Avrupa'da konuşulan diğer dillere de yerleşecek ve tüm Çingenceler, “Mısırlılar” olarak adlandırılacaktır. İngilizce'deki *Gypsies*, İspanyolca'daki *Gitanos*, Fransızca'daki *Gitanes* ve Türkçe'deki *Kıptiler* (Arapça *Kıbtî*'den *Kıbtî*) ve başka dillerdeki değişik biçimlerde karşımıza çıkan terimlerin tümü bu *Aiguptio* teriminden türemedir. Bugün bu terimler “Mısırlı” anlamını yitirmiş olup yalnızca Çingenceleri gösterir.

Bizans toplumundaki Çingencelerin yaşamı ve konumu üzerine ulaşılabilen bu bölük-pörçük bilgiler bize, en azından Çingencelerle ilgili inanışların ortaya çıkmaya başlamasının dayanak noktalarını gösterir. Çingencelerin, Bizans'da ilk görülmeye başlamalarıyla birlikte, hurafeler ve batıl inançlar, en garibanından imparatorlara kadar toplumun bütün tabakalarına yayılmıştı. Kehanet ve falcılık işlerinden hızlı bir biçimde yararlanmaya başlayan Çingenceler, hayvan bakıcılığı, akrobatlık ve hokkabazlık gibi eğlendirici gösterilerle de tanınıyorlardı (Fraser 1997: 48).

Çingenceler için daha ayrıntılı ve popüler sözler içeren ilk referanslar 14üncü yüzyılda başladı. Bizanslılar tarafından ayıcılık, elekçilik gibi işlerle tanınan Çingencelerin adları küçük gören, aşağılayıcı ve hakaret edici anlamda kullanıldı.

Bu dönemde aynı zamanda Bizans da son nefesini veriyordu. 15inci yüzyıl başlarında İmparatorluk, Yunanistan'ın güney bölümü olan Mora ya da Pelaponez, Selanik ve İstanbul ile sınırlanmıştı. Başkent İstanbul, Yunanistan'ın büyük bir bölümünü ele geçirip Sırbistan ve Eflak'taki derebeylik statüsünü azaltan ve Anadolu'yu zaptetmiş olan Osmanlı Türkleri tarafından kuşatılmış bulunuyordu. Nitekim 1071'de Bizans'ın Anadolu'daki hakimiyetine son veren Türkler 1453'de Bizans İmparatorluğu'nu da ortadan kaldıracaklardır.



Harita 1. 1360'da Doğu Avrupa (Fraser 1997: 49)

Çingenceler bütün topraklarda Türklerin fethinden önce yerleştiler. Rumeli'den Makedonya, Yunanistan ve adalara, kuzeyde bugünkü eski Yugoslavya ve Romanya'ya uzanan bölgeye yayılmışlardı. Ancak, bu göçmenlerden bazıları büyük bir olasılıkla Osmanlı Türkleri ile de sürekli ilişki içindeydiler.

Çingencelerin, 14üncü yüzyıl boyunca Mora (Peloponnes) ve birkaç Yunan adasına tümüyle yayıldıklarının delili, 1416 yılında Bizanslı hiciv ustası Mazaris'in yazdığı "Mazaris'in Hades'deki Misafirligi" (*Sojourn of Mazaris in Hades*) başlıklı kitapçıkta yer alır. Mazaris, 21 Eylül 1415 tarihli mektubunda yarımada da varolan yaşam koşullarını şöyle anlatır:

Peloponnes'de....karışık halde yaşayan çok sayıda topluluk bulunmaktadır. Bunların sınırlarını birbirinden ayırmak ne kolay ne de gereklidir. Ancak her kulak dil farklılıklarını duyabilir. Bu topluluklardan en dikkat çekici olanları Lacedaemonian'lar, İtalyanlar, Peloponnesliler, Slavlar, İlliryalılar, *Egyptianlar* (Aiguptioi; Mısırlılar) ve Yahudilerdir. (Fraser 1997: 49-50).

Eğer bu mektupta ve Mora yarımadasında varoluşlarına göndermede bulunan başka çağdaş kaynaklarda da anılan *Egyptianları*, Çingenceler olarak kabul edebilirsek, Çingencelerin, bu dönemde yarımada da yaşayan başlıca uluslardan biri olarak kalabalık bir nüfusa sahip olduklarını göz önüne alabiliriz.

1323'de Girit Adası'ndaki Candia'yi (Iraklion) ziyaret eden Franciscan keşişi Symon Simeonis, *Ham* ırkından olduklarını iddia eden ancak Yunan Hıristiyan ayinlerini izleyen bir grup insanla karşılaşmasını anlatır (Shashi 1990: 21).

Kentin dışında bir de bir ırk gördük. Bunlar Yunan ayinini izliyorlardı ve *Chayın* (Ham) ailesinden olduklarını öne sürüyorlardı. Bu insanlar 30 gün boyunca aynı bölgede ya kalır ya kalmazlardı. Sanki Tanrı tarafından suçlanıyorlarmışçasına dolaşıyorlardı ve kaçak gibiydiler. Bu konaklamalardan 31 gün sonra Arablarınkine benzeyen siyah ve bodur çadırlarıyla bir yerden başka bir yere ve mağaradan mağaraya taşıyorlardı (Fraser 1997: 50).

Simeonis, bir sonraki yıl Mısır'da oldukça koyu derili olan ve kendisine Asya Yerlileri'ni hatırlatan sayısız Danubyalı esirler gördüğünü not etti. İslam dinine bağlı olan bu mahkumlar döğme sanatı ile uğraşıyorlardı (Shashi 1990: 21).

Yunan anakarasının batısındaki İonya adaları da tıpkı Venedik yönetimi altındaki adalarda olduğu gibi Çingencilerin yoğun akınlarına maruz kaldı. Jacques le Saige 1518'de Zante adasındaki Çingene demircilerin çalışma yöntemlerinin anavatandaki demircilerin çalışma yöntemlerine oldukça benzediğini belirtmekte ve bunların doğrudan Mora'dan göç etmiş olduklarını öne sürmektedir. Korfu adasındaki Çingene yerleşim yerlerinin sayısındaki artış, 1386'da adanın Venedik yönetimi altına girmesinden önce, 14üncü yüzyılın ikinci yarısında başlar. Bu arada Korfu'lu Çingencelerin yıllık vergileri bağımsız tımar sahiplerinin Çingencelere gösterdiği hoşgörüyü pekiştirir. *Feudum acinganorum*'un ortaya çıkışı (kaynaklarda 19uncu yüzyıldan itibaren rastlanır) ve Çingencelerin Korfu'ya gelişleri büyük bir olasılıkla çok daha önce olmuştur. Epirus anakarasından 14üncü yüzyıl sonu 15inci yüzyıl başlarında Korfu'ya akın eden göçmenler arasında çok sayıda Çingene'nin de bulunduğu tahmin ediliyor. Üçyüz kişi olduğu tahmin edilen bu Çingene grubu demircilik, kalaycılık, hayvan yetiştiriciliği ve mekanik aletlerin tamiri gibi işlerle uğraşıyordu. Venedik yönetimi altındaki Korfu topraklarına giren ya da terk eden her yabancı Çingene (*Cinganus forensis*) belli bir para ödemek zorundaydı (Fraser 1997: 50-51; Shashi 1990: 21).

Yunan anakarasındaki Çingenceler, Peloponnes'in batısındaki Venedik Nauplion kasabası civarına ve aynı zamanda bir başka Venedik kolonisi olan ve yarımadanın güneybatı kıyısında bulunan Modon (Methoni)'a da yoğun bir biçimde yerleşmişlerdir. Nauplion'da askeri bir lider başkanlığında toplanmış bir grup olarak görünmektedirler.

Venedik Kırklar Konsülü'nün 12 Ağustos 1444'deki bir kararnamesine göre bu ortaya çıkış Çingene John'a (*Johannes cinganus*) *drungarius acinganorum* (*drungarius*; askeri birlik komutanı) yetkisini vermesiyle başlar. Bu kişi daha sonra Venedik valisi tarafından görevinden uzaklaştırılmıştır. Hem hükümet hem de Ottoviano Bono (Nauplios Valisi 1397-1404) tarafından, John'a 'atalarına ve soylarına ayrıcalıklı haklar verildiğinin" söylenmesine karşın Çingene John'un yetkilerini elinden alan Valinin davranışı kınanmıştır. Eğer John gerçek bir Çingene ise, bu herhangi bir Çingene lidere tanınan ilk ayrıcalık kayıdır (Fraser 1997: 51).

Eşit sayıda Çingene kolonisi olan ve Venedik ile Yafa (Kudüs) arasında bulunan Modon limanı, Kutsal topraklara gitmek için en uygun yol ve hacca gidenler için bir mola yeridir. Pek çok hac yolcusu günlüklerinde, orada gördükleri Çingene yerleşimlerinden söz etmişlerdir. 1384'de Modon'u ziyaret eden Lionardo di Niccolò Frescobaldi, kent duvarlarının dışında "günahlarının cezasını çeken günahkarlar" olarak düşündüğü çok sayıda *Romiti* gördüğünü belirtir. Daha sonra gelen gezginlerin tanıklıkları bu insanların Çingene olduğunu kanıtlamaktadır. Frescobaldi'den sonraki yüzyıl, Modon'daki koloninin görgü tanıkları Almanya ve İsveçli hacılarıyla arttı ve hızlandı. Bu arada bu kişiler, kendi ülkelerindeki Çingenelere karşı uyanık hale geldiler ve Modon'dakileri *Zigeuner* olarak adlandırdılar. Yorumları, kendi ülkelerindeki Çingene davranışlarıyla renkleniyordu. Benhard von Breydenbach, 1485'deki yolculuğunda bu insanları "hırsız ve vatan haini"nden başka bir şey olmadıkları biçiminde ayıpladı ve Alman topraklarına Mısır'dan geldiklerini söyledi. Konrad Grünemberg (1486) tüm Çingenelerin kökenlerini ve adlarını oradan aldıklarını öne sürdü. Dietrich von Schachten (1491) ve Peter Fassbender (1492) Çingenelerin aslında demirci olduklarını belirttiler. Rhine'lı Palatine Kontu Alexander, Modon yakınlarında bulunan ve 1495'de Çingenelerin oturduğu 200 kadar kulübenin bulunduğu *Gipe* (*Gype*) adı verilen tepeyi betimledi: "bazı insanlar bu tepeyi ve ayrıntılarını Küçük Mısır olarak adlandırıyor". Köln'lü Arnold von Harff'ın açıklaması 1497'ye ilişkin ve oldukça doyurucudur:

Kayıt; varoşlara gittik, burada birçoğu fakir üçyüz dolayında çıplak insan, kamış çatıları olan küçük evlerde yaşıyorlardı. Bunlara Çingene (*Suyginer*) deniyordu; Bu topraklara geldiklerinde bu insanlara Mısırlı putperestler dedik. Bütün işleri yapabiliyorlardı. Ayakkabı imalatı ve tamirciliğinin yanısıra demircilikle uğraşıyorlardı.... Bu halk, Modon kasabasından 40 mil kadar uzakta bulunan ve *Gype* denilen bir yerden geliyorlar (Fraser 1997: 53-54).

Ondördüncü yüzyılın sonundan itibaren Çingenerler tüm Balkanlar'a yayılmışlardı (Sway 1988: 33; Fraser 1997: 51). Ancak aynı yüzyılda Çingenerler ilk kez Valahya'da (Wallachia; Romanya'da) kölelik tuzağına düştüler. Sırbistan'dan 1348 tarihli bir belge, yerel yönetimin yıllık vergi olarak 40 atnalı ödemeleri için Çingenerleri zorla nalbant ve saraç (kışum takımcısı) olarak çalıştırdıklarını belirtir. Bir Bulgar belgesi kral Ivan Shishman'ın Çingenerlerin ikamet ettikleri bazı köyleri 1378'de Rila Manastırı'na verdiğinden söz eder (Sway 1988: 33). 1386 ve 1387'de Valahya voyvodaları Vlad I. ile Wercea I., Saint Antoine Manastırı'ndan 40 çadırılık Çingene aldılar; bu köleler manastıra 1370'de, voyvodaların amcaları Vladislas tarafından verilmişti. Çingenerler 19uncu yüzyıla kadar *Boyarların* (Rus aristokratlar sınıfı) köleleri olarak kullanıldılar (Shashi 1990: 21; Folkeryd ile Svanberg 1995).

Bir sonraki yüzyıl boyunca Çingenerlerin hemen her Avrupa ülkesinde görüldükleri belgelendi. Bu belgeler aynı zamanda Çingenerlerin batı Avrupa'ya ve oradan da Yeni Dünya'ya göçünün onbeşinci yüzyılda başladığını gösterir. Bu dönemde pek çok Avrupa kentinde kendilerine Hristiyan hacı süsü veren ve Mısır'dan geldiklerini iddia eden Çingene gruplarının ziyaretinden bahsedilir (Berger 2000: 11).

Osmanlı'nın İstanbul'u ele geçirmesinin ardından Balkanlar'ın hareketlenmesinin üçyüz kişilik bir Çingene grubunun çok daha batı bölgeleri keşfetmesine neden olduğu ve *Hanseatic* (ticari birlik) kasabalarına kadar ulaştırdığı sanılıyor. Bu öncü Çingenerlerin ümit verici raporları Kuzey, Orta ve Güney Avrupa içlerine yoğun Çingene göçlerinin olmasına esin kaynağı oldu (Sway 1988: 34).

Çingenerlerin kuzey Almanya'daki Hanseatic kasabalarında görülmeye başlamalarını ayrıntılarıyla not eden kronikçilerin sağladıkları dökümanların incelenmesi, Çingenerler tarafından izlenen yolların haritasının çıkarılmasını sağlar. Almanya ve İsviçre'ye 1417'deki ilk büyük göçten önce giden küçük gruplar olduğu gösteren dökümanlar olması bu varsayımı destekler. Bu dökümanlara göre, 1407'de Hildesheim'a giden öncü Çingene grupları raporlarıyla geri döndüler. Yedi yıl sonra 1414'de Hessen ve Basel'de küçük bir grup görüldü. 1416'da Meissen'de görülen öncü birlik belki bir sonraki yıl gelen ana grubun giriş yollarını hazırladı (Shashi 1990: 22-23). 1417'de Transilvanya, Moldavya ve Elbede rapor edildiler. 1418'de Leipzig, Frankfurt, İsviçre ve Bavyera'da; 1419'da

Fransa'da; 1420'de Flander⁴ ve Danimarka'da; 1422'de Bolonya ve Roma'da görüldüler. 1430'dan itibaren Çingenerler tüm İngiltere, Galler, İskoçya ve İrlanda'ya yayılmışlardı. 1447 Barselona'da 1500 ise, Rusya, Polonya ve İsveç'te görüldükleri tarihtir (Sway 1988: 34; Folkeryd ve Svanberg 1995: 6).

19uncu yüzyıldaki büyük dönüşümler ayrıca Çingenerler için Avrupa'da yeni bir yayılma anlamına geliyordu. Balkan yarımadası ve Rusya'daki kölelik ayaklanması, bu bölgelerdeki Çingenerlerin yeni gelir kaynakları aramaya başlamasını gösterir. Ekonomik, toplumsal ve siyasal koşulların bir sonucu olarak Çingenerler, öncekinden daha fazla gezgin yaşamı sürmeye başladılar. Avrupa kıtasının büyük bölümünde sirklerde ve panayırarda seyahat ettiler. 19uncu yüzyılın ortalarında başlayan ve I. Dünya Savaşı'na kadar devam eden, geçiş zorunluluğunun kaldırılmasının ardından sağlanan seyahat özgürlüğü hareketlerini kolaylaştırdı. Yüzyıla damgasını vuran Romantizm, Çingenerleri "özgür avareler" olarak edebiyatta popüler bir motife dönüştürdü. Nefret ve korkunun kaynakları Çingenerler "Bohem tarzı yaşam"ın simgesi oluverdiler. Gezgin yaşam tarzları içgüdüsel olarak kabul edildi ve biyolojik determinizm olarak açıklandı (Folkeryd ile Svanberg 1995: 7). 1888'de ilk kez Çingene araştırmaları yapmak üzere David McRitchie tarafından Çingene Bilgisi Derneği (Gypsy Lore Society) kuruldu.⁵

I. Dünya Savaşı ve ulus-devlet ideolojisinin zaferi, Avrupa'daki Çingene yer değiştirmesinin sonu oldu. Batı Avrupa devletleri pasaport kanunlarını yeniden uyguladılar ve sınırlarını kapattılar. Böylece o güne kadar istedikleri gibi gezinen göçebe Çingenerler o anda buldukları sınırlar içinde yakalandılar. Sosyal Darwincilik ve ırk biyolojisi, Çingenerlerin yerini toplumun en alt tabakasında meşrulaştırdı. Biyolojik ırk kavramlarına dayanan fikirler, Çingenerlerin, Yahudiler ve diğer insanlarla birlikte saf Kuzey Avrupalı ırka karşı bir tehlike oluşturdukları düşüncesini yaydılar.

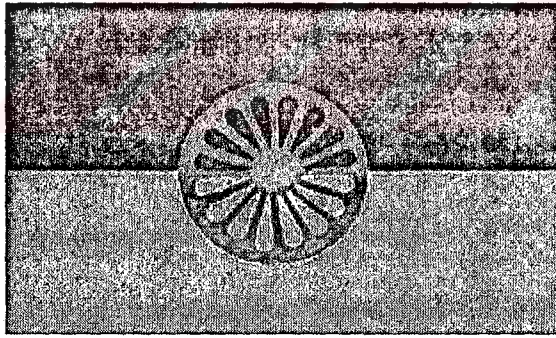
⁴ Kuzeybatı Fransa ile Batı Belçika bölümlerini içeren Kuzeybatı Avrupa bölgesi.

⁵ 1892'de çalışmalarını durduran dernek 1907'de yeniden canlandırıldı. Çingene araştırmacılarının yaptıkları çalışmalar derneğin Journal of the Gypsy Lore Society (JGLS) başlıklı dergisinde yayımlandı. Günümüzde de çalışmalarını sürdüren derneğin 1980'lerde kurulan Amerika şubesi, yıllık toplantıların yanısıra dergiye ek olarak bir de bülten yayınlamaya başladı.

Savaşlar sırasında Alman Nazileri yalnızca Yahudilerin ve Polonyalıların değil Çingenerin de yok edilmesinin planlanması anlamına gelen bir ideoloji geliştirdiler. Bu katliama maruz kalan Çingene kurbanların gerçek sayıları hakkında birçok tahmin vardır. Bazı sayımlara göre Nazi-işgali Avrupasındaki Çingene nüfusunun yüzde 40'ı ile 70'i arasındakileri kitle infazlarında ve toplama kamplarında öldüler (Hancock 1991a; Huttenbach 1991; Kalvoda 1991).

Jan Yoors'a göre öldürülen Çingenerin sayısı 1 milyona yakındır (1967: 10). Stephen Castles ise bu sayının 1.5 milyon olduğunu öne sürer. Joachim Hohmann sayısı 500.000 civarında verirken Donald Kenrick daha tutucu bir ifadeyle bu sayıyı 277.200 olarak verir. Ancak, Hohmann şunu da vurgulamayı ihmal etmez: “*Daha az kurban suçu daha aza indirger mi?*” (Folkeryd ile Svanberg 1995: 7)

II. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'daki en büyük Çingene boyu olan Romların (*Roma*) bir örgütlenme içine girdiği görülür. 1965'de Paris'de tüm Çingeneri temsil etmek üzere Uluslararası Çingene Komitesi (*Comité International Tzigane*) kuruldu. Komitenin öncülüğünde ilk kez 1971'de Londra'da birinci Dünya Rom Kongresi yapıldı. 14 ülkeden delegenin katıldığı kongrede Romanca'nın (*Romani*) okullarda öğretilmesi ve tektipleştirilmesi için çalışmalar yapılması, konferansın gerçekleştirildiği tarih olan 8 Nisan'ın, her yıl ulusal gün olarak kutlanması kararlaştırıldı ve ulusal bir marş (“Gelem Gelem”) ile bayrak belirlendi (Kenrick 1997: 181):



Resim 1. Rom Bayrağı

Kongrede belirlenen bayrak mavi ve yeşil renkte iki parça ve ortada yer alan kırmızı bir tekerlek simgesinden oluşur. Mavi, gökyüzü ve cenneti, yeşil ise toprağı, yaşamı ve gelişmeyi temsil eder. Ortada yer alan kırmızı tekerlek (*Şakra*) hareket ve devamlılığın simgesidir (Rishi WEBd).

Ulusal marş olarak kabul edilen “Gelem Gelem”in, II. Dünya Savaşı sırasında Nazi toplama kamplarındaki *Roma* (Romlar) tarafından oluşturulan sözleri Jarko Jovanovic tarafından geleneksel bir ezgiye uyarlanarak düzenlendi. Farklı sözlerle de seslendirilen

şarkı, ayrıca *Djelem Djelem*, *Opré Roma* ve *Romale Shavale* olarak da bilinir (Patrin WEB; Kenrick 1997: 64).

Gelem, Gelem

Gelem, gelem, lungone dromensa	Gittim, uzun yollar gittim
Maladilem bahktale Romensa	Karşılaştım mutlu Romanlarla
A Romale katar tumen aven,	Hey Romanlar nerden geliyorsunuz,
E tsarensa bahktale dromensa?	Çadırlarımızla mutlu yollarda?
A Romale, A Chavale	Hey Romanlar, Hey dost Romanlar
Vi man sas ek bari familiya,	Eskiden büyük bir ailem vardı,
Murdadas la e kali legiya*	Kara Lejyonlar ⁶ öldürdüler onları
Aven mansa sa lumniake Roma,	Benimle gelin dünyanın bütün Romanları
Kai putaile e romane droma	Roman yollarını açmak için
Ake vriama, usti Rom akana,	Şimdi tam vaktidir, ayaklanın Romanlar,
Men khutasa misto kai kerasa	Yükseleceğiz eğer hareket edersek
A Romale, A Chavale	Hey Romanlar, Hey dost Romanlar

Tablo 2. Roma Milli Marşı (Patrin WEB)

Bugün yeryüzündeki Çingene nüfusunun kesin sayısı saptamak oldukça güçtür. Bunun belli başlı nedenleri vardır. En yaygın nedenlerden biri, Çingenelerin kendi gruplarından ziyade başka etnik gruplarla ilişki kurmalarıdır. Çingeneler ilişkiye girdikleri Çingene olmayan grubun inandığı dine inanıyor, onların bildikleri dili konuşuyor ve toplumsal statüye önem veriyorlar. Bu yüzden özellikle yerleşik yaşam süren Çingenelerin kendilerini Çingene-olmayan olarak beyan ederek kimliklerini gizledikleri sık görülür. İkinci bir neden Türkiye dahil birçok ülkede nüfus sayımlarında etnik yapıya ilişkin verilerin gözardı edilmesidir. Avrupa Roma Hakları Merkezi (ERRC)'nin Türkiye ve Kıbrıs'ı da katarak verdiği Avrupa'daki tahmini Çingene nüfusu listesi ve Ortadoğu ile Kuzey Afrika Çingenelerini araştırmak üzere kurulmuş olan Dom Araştırma Merkezi (*Dom Research Center*; DRC)'nin Cezayir, Çad, Kuveyt, Suudi Arabistan ve Sudan hariç yayınladığı Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerindeki yaklaşık Çingene nüfuslarını gösteren liste EK-1'de görülebilir. Gerçek sayıların bu listelerdekinden daha fazla olduğu kesindir.

⁶ "Kara Lejyonlar", giydikleri siyah üniformalar nedeniyle Nazi SS'lerini (*Schutzstaffel*; Almanca: "Protective Echelon") nitelendirir (Patrin WEB).

C. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde

Balkanlar ve Anadolu'da Çingene Yerleşimi

Yerel arşivler, merkez kanunları ve polis yönetmelikleri sayesinde 15inci yüzyıldan başlayarak Çingenelerin Hristiyan dünyasındaki tarihini inşa etmek mümkündür. Ancak, Avrupa'nın Osmanlı yönetimi altında girmiş bölümündeki Çingenelerin tarihi daha gölgeli kalmıştır.

Oral Onur, Çingencilerle ilgili yazdığı makalesinde Çingencilerin Osmanlı topraklarına gelişini 15inci yüzyıla başlatır ve Anadolu'daki Çingenelerin Rumeli'den geldiklerini öne sürer (Onur 1995: 276). Osmanlı İmparatorluğu'nun bir çekim alanı olduğu, dolayısıyla Çingene tarihçilerinin gösterdiği tek yönlü yayılmanın tersine Avrupa'dan Anadolu'ya bir göç hareketinin ortaya çıktığı varsayımı kabul edilebilir bir yaklaşımdır. Ancak bugün doğu Anadolu'da yaşayan *Poşaların* ya da kendi adlandırmalarıyla *Lomların* varlığı bu varsayımı yalanlar. Çingene olarak adlandırılan topluluklar, Selçuklu'nun Anadolu'ya ele geçirmesinden çok önce Türklerle karşılaşmış, bir bölümü onlarla yaşamaya başlamıştı.

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethinden önce başlayan ve daha sonra artarak devam eden Osmanlı'nın Avrupa'yı fetih çabalarının, Balkanlardaki Çingenelerin Batı Avrupa'ya yayılmaya başlamalarını harekete geçirdiği tarihsel belgelerde görülebilir. Rudolf Brandl'a göre bunu nedeni, "Orta Asya fatihlerinin etnik toleransının yalnızca tek tanrılı dinlerden (Hristiyanlık, Yahudilik) olanlar için olması ve Müslümanlık yasasına göre Çingenelerin köle statüsünden biraz fazlasını" hak etmeleriydi (1996: 8). Ancak, bu sav nasıl olup da tüm Çingencilerin böyle bir eğilim göstermedikleri gerçeğini açıklamaktan uzaktır.

Batı Avrupa'ya yayılmalarından sonra bile Avrupa'daki Çingene yerleşimcilerinin büyük bölümü, onyedinci yüzyılda en geniş sınırlarına ulaşmış olan Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetimi altında yaşıyordu. Avrupa'daki Türk gücünün geri çekilmeye başlaması ve Habsburgların Macaristan, Transilvanya'yı ve Sırbistan'ın bir bölümünü işgal etmelerine karşın bile Çingenelerin yarıya yakını 19uncu yüzyıla kadar, Osmanlı hükümdarlığı altında yaşamayı sürdürdü. İmparatorlukta Çingencilerin Avrupa tarafına geçmelerini engelleyici kanunlarla ilgili herhangi bir şey bulunmamıştır. Osmanlılar genelde, kendi otoriteleri yardımıyla yönetilen buyruk altındaki toplumların geleneklerine saygı gösteriyorlardı. Bazı bölgelere, ödedikleri yıllık vergiler ve Türk yayılcılığına verdikleri askeri destek oranında geniş ölçüde özerklik sağlanmıştır. Sözgelimi, "ımar"

devletler arasında yer alan ve kendi aristokrasisi ile yönetilmiş Transilvanya, bağımsızlığını elde etmede oldukça başarılı olmuştur (Fraser 1997: 172). Aynı biçimde, vergisini (*cizye, ispenç*) ödeyen ve toplumsal kurallara riayet eden Çingenerler de Sultanın koruması altında yaşamlarını sürmekte özgürdüler.

Osmanlı imparatorluğu döneminde Çingenerlerle ilgili bilinen ilk kayıt, Fatih Sultan Mehmed zamanının (1444-1481) kanunnamesinde (*Rumeli Etrâkinün Koyun Âdeti Hükmi*) yer alan Rumeli'deki Çingenerlerle ilgili hükümlerdir:



Resim 2. Koyun Âdeti Hükmi ve Çingene Kanunnâmesi (Onur 1995: 273)⁷

⁷ Rumeli Etrâkinün Koyun Âdeti Hükmi

Nişân-ı hümayûn ve misâl-i meymûn Enfezehullâhu ilâ yevmi yüb'a-sûn-hükmi oldur ki: Rumeli Etrâkinün koyunı âdetin dutan filân filân kanunnâme taleb etdüğü ecilden, eline işbu hükmi-i cihân-müttâ'ı verdüm ve buyurdum ki:

a. Varub olub-gelmiş kanun ve kâide üzre mecmû' koyun erenlerütün koyunların sayub yazalar ve tamam yazduktan sonra döntüb yltz koyunrda ya bir koyun ya bir koyunun bahâsın alalar.

b. Ve Meric'ün şarkî ve şimalî etrâfındaki yörüklerden yirmi beşer akçe alalar ve Meric'ün garbi ve kiblî tarafından olan yörüklerden alını-gelen yerlerden yirmi beşer akçe alalar ve resm-i kitâbet için beşer akçe alalar.

Ve her Çingeneden kırk ikişer akçe harâc alalar, ziyade bir akçe almayalar ve üşendirmeyeler. Ve hisâr mesâlihi için yahud demürcilük için konulmuş Çingeneden ki, elinde hüküm yahud beğler beği mektûbı ola, harâc almaya. Ve hiç kimesne demürciyim ve kalburciyım deyü Çingener arasına girüb harâcına mâni' olmaya yohsa itâbıma müstahak olur, bilmiş ola. Ve mezkûr Çingenerün harâcları cem' etmelü olıcak, her yerün kadısı bunlara yarar bir emîn adam koşa ki, bunlar ile yürüyüb Çingenerün harâclarun alduktan sonra bunun eline hüccet vereler ki, sonra Çingenerin nizâ'ları olursa ellerinde temessük ola. Ve bunların tarihi içinde ne kadar Çingener olursa, harâcların alub adların defterden çıkaralar. Ve dahi bir Çingene cemâ'atinden birkaç Çingene bulunmasa, protogeroslarına (*reis, lider*) ve kalan cemâ'atine buldurub harâcların bî-kusûr alalar. Ve müslüman olan Çingene kâfir arasında oturmaya, müslümanlara karışa ve illâ bile oturub, müslimlere karışmayacak olursa, dutub harâcların ala. (bk. Dipnot 7 madde c.)

c. Ve her Çingeneden kırk ikişer akçe harâc alalar, ziyade bir akçe almayalar ve üşendirmeyeler.

Ve hisâr mesâlihi için yahud demürcilük için konulmuş Çingeneden ki, elinde hüküm yahud beğler beği mektûbı ola, harâc almaya. Ve hiç kimesne demürciyim ve kalburciyım deyü Çingener arasına girüb harâcına mâni' olmaya yohsa itâbıma müstahak olur, bilmiş ola.

Ve mezkûr Çingenerün harâcları cem' etmelü olıcak, her yerün kadısı bunlara yarar bir emîn adam koşa ki, bunlar ile yürüyüb Çingenerün harâclarun alduktan sonra bunun eline hüccet vereler ki, sonra Çingenerin nizâ'ları olursa ellerinde temessük ola. Ve bunların tarihi içinde ne kadar Çingener olursa, harâcların alub adların defterden çıkaralar.

Ve dahi bir Çingene cemâ'atinden birkaç Çingene bulunmasa, protogeroslarına ve kalan cemâ'atine buldurub harâcların bî-kusûr alalar.

Ve müslüman olan Çingene kâfir arasında oturmaya, müslümanlara karışa ve illâ bile oturub, müslimlere karışmayacak olursa, dutub harâcların ala.

d. Mezkûrlardan ve adamlarından koyun gizlemeyeler ve kaçurmayalar ve illâ her kim gizleyecek veya kaçuracak olursa, buyurdum ki, bil-küllüye benüm için beğlik edeler, kimesne mani' olmaya.

e. Bu vechile mutasarrıf olub altı ayda bir kıst cevab edeler, özr ve bahâne getürmeyeler. Getürürlerse dahi mesmû' ve makbûl olmaya. Ve hiç ehad kâinen men kân mâni' olmaya ve bunlarına âdet üzere işlerine kimesne medhal kılmaya ve Rumeli'nün sancağı beğleri ve kadıları ve subaşıları ve yerlerine duran adamları ve methüdâları, mezkûrlara yolundan mu'âvenet edeler." (Onur 1995: 273)

Fatih kanunnamesinde Çingenerle ilgili ayrıntılı hükümlere yer verilmesi, bir yandan Osmanlı'nın Rumeli'ye geçmesiyle birlikte yoğun bir Çingene nüfusuyla karşılaştığını gösterirken, diğer yandan Çingenerin Müslüman ve Kafir olarak ayrılması, Anadolu'daki Çingenerin Osmanlı Türkleriyle birlikte Rumeli ve Balkanlara yayılmasını ispatlar. Özellikle elinde padişah hükmü ya da beyler beyi mektubu olan, kale yapımında çalışan "kalburcu" ve "demirci" Çingenerlerinden haraç alınmaması hükmü, Osmanlı devletinin Çingenerden çok önceden beri hizmetli olarak yararlandığını gösterir. Büyük bir olasılıkla Fatih'in İstanbul surlarını döven toprakları dökenler de aynı demircilerdi. 1582'de Murad III.'ün büyük oğlunun sünnetinde yapılan çeşitli kutlamalarda süpürgeciler, baca temizleyiciler, müzisyenler, dansçılar ve hepsinden önce demirciler vardı (Fraser 1997: 176; Kenrick 1998: 172). Silah yapımında uzman olan bu Çingenerler yeni efendilerinin eğlendiricileri aynı zamanda savaşta askerlere silah onarımcısı ve müzisyen olarak yardım ediyorlardı.

Süleymaniye Camii'nin inşaatında (1550-1557) seng traş kalemlerinin ve iskeleler için gerekli çivilerin Çingene Derviş tarafından yapıldığı ve onarıldığı, bu inşaatın şantiye defterlerindeki muhasebe kayıtlarından anlaşılmaktadır. (Altınöz 1995: 282)

Osmanlı İmparatorluğu'nun, Çingenerden devlet hizmetlerinde yararlandığının en önemli delili onaltıncı yüzyılın başlarında kurulan *Çingene Sancağı*'dır. Çingenerin hukuksal, ekonomik ve askeri işlerini düzenlemek amacıyla merkezi o dönemdeki adıyla Kırkkilise (Kırklareli) olan ve Eski Hisar-ı Sağra, Hayrabolu, Malkara, Döğenci-Eli, İncügez, Gümülcine, Yanbolu, Pınarhisar, Pravadi, Dimetoka, Ferecik, Keşan, İpsala ve Çorlu yörelerini içine alan bölge, Çingene Sancağı (*Livâ-i Çingâne*) olarak kabul edildi.⁸ Mücmel Sayım Defteri'nde "Liva-i Müsellemân-ı Çingâne" başlığıyla anılan sancak, Serasker ve yamaklarıyla birlikte ayrı bir kanunnâmeye göre teşkilatlandırıldı. İstanbul'da ve Rumeli Eyaleti'nde oturan tüm Çingenerler bu sancağa bağlandılar (Altınöz 1995: 283) Böylece Çingenerler, daha önce Anadolu'da oluşturulan ve sonradan Rumeli'ye aktarılan müselleme teşkilatına resmen sokulmuş oluyordu. Bu sancakta, bir mirliva (sancakbaşı), dört sipahi ve onbir serasker bulunuyordu. Belgelerde "Mîr-ı Kıbtîyân-ı Vilâyet-i Rûmeli ve Tebâbiî" kaydının bulunması bu görevi yürüten kişinin yalnızca Çingenerlerle ilgili

⁸ Osmanlı Devleti'nde taşra idaresi, aşağıdan yukarıya köy (=karye), nahiye, kaza, sancak (=livâ) ve eyalet biçiminde teşkilâtlandırılmıştı (Halaçoğlu 1995: 83).

olduğunu gösterir (Altınöz 1995: 283). Sipahi ve Seraskerler (Çeribaşı) tımarları kendilerine bağlı olan çiftlik ve köylerden gelirlerdi. Serasker veya diğer adıyla Çeribaşı'nın geniş yetkileri vardı. Sözgelimi kütüklere yazılmamış olanları yakalar ve bundan ikramiye alırlardı. Çeribaşı kendisine bağlı esnaf müsellemlerden vergi alır, sefere hazırlar ve bu müsellemlerden ordunun geri hizmetlerinde yararlanılırdı. Çeribaşılar Çingene olmayıp öteden beri tımarlı sipahiler sınıfından seçilirdi (Gökbilgin 1945: 423; Onur 1995: 277; Şerifgil 1981: 135-36). Daha sonra Çingene topluluklarının liderlerinin Çeribaşı olarak adlandırılması büyük bir olasılıkla Çingene livası'ndan aktarma bir gelenektir. Sözgelimi günümüzde Edirne'de kendisi bir Çingene olmasına karşın "Çeribaşı" olarak adlandırılan ve Edirne'deki tüm Çingeneleri temsil ettiğini öne süren (en azından resmi törenlerde ve bayramlarda) Mehmet Ali Körükçü bunun bir örneğidir.

Çingene gruplarından Çeribaşılar sorumluydu. Savaş zamanlarında eşkinci defterlerini çıkarmak, savaş olmadığı hallerde de vergi toplamak gibi görevlerinin yanısıra düzeni sağlamak da onların sorumluluğundaydı (Halaçoğlu 1995: 116). Ancak, özellikle göçebe Çingene üzerinde kontrolü sağlamak her zaman mümkün olmuyordu ve yeni hükümler çıkarılıyordu.

1530'da, İstanbul, Edirne, Sofya ve Plovdiv kentlerindeki Çingene fuluşunun düzenlenmesini isteyen (Altınöz 1995: 281; Fraser 1997: 172) Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566), bundan 21 yıl sonra (1551) Rumeli Eyâleti'ndeki kadınlara gönderilmiş hükmünde şöyle demektedir:

Rumeli Kadılarına Hüküm ki,

İlâliya taht-ı kazanızda hırsızlık ve haramîliği sâbit ve zâhir olan Çingâneler'in küreğe gönderilmesini emr eyleyüb buyurdum ki: Vardıkda her biriniz taht-ı kazanızda hırsızlığı sâbit ve zâhir olmuş Çingâneleri, kaçır nefer ise, Çingâne haracîsi olan kıdvetü'l-emâsil ve'l-ekran Fodula Kâtibi –Ahmed Çelebi- zîde kadrehu'ya küreğe göndermek için teslim eyleyüb, cerîmelerine ise sicillât sûretini ibrâz eyleyüb, imzalayub, mühürleyüb bile viresiz ki müşârü'n-ileyh küreğe göndere;

Ve ne miktar Çingâne virilür ise, isimleriyle defter idüb mühürleyüb, arzınızla Dergâh-ı Muallâ'ma gönderesiz; ammâ bu bahâne ile kendü hâlinde olanlara hilâf-ı şer' dahl olunub akçeleri alınmaktan ve zulüm ve teaddî olunmaktan ziyâde hazer idesiz. (Şerifgil 1981: 120-21)

Sultan Süleymanın mührünü taşıyan bir başka hüküm çevrelerine zarar veren ve atları olduğu için yakalanamayan bir grup yüzünden Çingenelerin ata binmeleri ve yetiştirmelerini yasaklar:

رسولہ کاتبہ و رسم الملک و وقتہ کو ذوقہ جاتہا و وزیرکنا و معدیہ و حادقہ و غیرہ قہرکنا و قہرکنا
سوائے اولہ ہا بالہا و غیرہ قہرکنا و وقتہ کو ذوقہ جاتہا و وزیرکنا و معدیہ و حادقہ و غیرہ قہرکنا
و بلکہ خوب قہرکنا و وقتہ کو ذوقہ جاتہا و وزیرکنا و معدیہ و حادقہ و غیرہ قہرکنا
نہ دقتوں سببہ لایع کاکہ کہ لایعہ و غیرہ قہرکنا و وقتہ کو ذوقہ جاتہا و وزیرکنا و معدیہ و حادقہ و غیرہ قہرکنا
اولیٰ و غیرہ قہرکنا و وقتہ کو ذوقہ جاتہا و وزیرکنا و معدیہ و حادقہ و غیرہ قہرکنا
و وقتہ کو ذوقہ جاتہا و وزیرکنا و معدیہ و حادقہ و غیرہ قہرکنا
دراغ کاکہ کہ لایعہ و غیرہ قہرکنا و وقتہ کو ذوقہ جاتہا و وزیرکنا و معدیہ و حادقہ و غیرہ قہرکنا
اولیٰ و غیرہ قہرکنا و وقتہ کو ذوقہ جاتہا و وزیرکنا و معدیہ و حادقہ و غیرہ قہرکنا
اولیٰ و غیرہ قہرکنا و وقتہ کو ذوقہ جاتہا و وزیرکنا و معدیہ و حادقہ و غیرہ قہرکنا

Resim 3. Çingenelerin ata binmelerine ve yetiştirmelerine ilişkin hüküm (Altınöz 1995: 279)

İstanbul kadısına ve Rûm-ili'nde vâki olan kadılara ve dergâh-ı muallâm çavuşlarından çingâne tâifesine subaşı olan Bâli Çavuş'a hüküm ki; bundan akdem çingâne tâifesi at ve kısrak besleyüb dâima yola ve bele inüb fesâd ve şenâat eyledükleri i'lâm olunmağın ol-bâb da tâife-i mezbûre min-bâd ata binmeye ve kısrak beslemeye lâzım geldikde eşeğe ve arabaya bineler deyû her birine hükm-i hümayûnum irsâl olunmuştur. Hâlâ girû ol emr-i şerife muhâlif tâife mezbûre ata binüb ve kısrak besleyüb fesâd ve şenâat eyledükleri i'lâm olunmağın imdi ol emr-i şerifim kemâken mukarrerdir buyurdum ki; vusûl buldukda tâife-i mezbûre min-bâd ata binmeyüb ve kısrak beslemeyeler lâzım geldikde eşeğe ve arabaya binüb emr-i şerife muhâlefetden ziyâde hazer ideler. Şiyle ki; min-bâd emr-i şerife muhâlif tâife-i mezkûre ata ve yunda bindikleri mesmû-i şerifim olâ sonra siyâset olunurlar, anâ göre tenbih ve i'lân eylesin. (Altınöz 1995: 279)

Sultan Selim II., 1574'de Bosna'daki madenlerde çalışan Çingenelerin bazı vergilerden muaf tutulmalarını ve her 50 kişilik grup için bir lider seçilmesini emretti. Sultan Ahmed I. günündeki 1604-5 tarihli bir başka fermanında Batı Balkanlar'daki (bugün güney Arnavutluk ile kuzeybatı Yunanistan'da kalan bölge) Çingenelerden (Kibtiyân,) toplanan vergiler ve para cezaları azaltıldı. Hem kaydedilmiş yerleşik Çingeneler hem de kaydedilmemiş göçebe Çingenelerden Müslüman olanları 180, Hristiyanları ise 250 asper

(1 asper yaklaşık 100.000 TL; 2000’de) kelle vergisi ödüyorlardı. Ferman, hala Hristiyan olan göçebelerin sayısının saptanması için okundu. Bu gibi vergiler normalde Müslüman olmayanlarla sınırlanmasına karşın Müslüman Çingener de ödemek zorundaydılar. Çünkü birçok noktada din ve ahlakla bağlantılı kanun hükümlerinden kaçan hizipçiler olarak kabul ediliyorlardı. Yerleşik olanlardan bazıları demir işçileri, odun kömürü imalatçıları ve bekçi olarak tanımlandı. Fermanın, *ispence* (köle vergisi)’yi ima etmesinden dolayı Çingener arasında kölelik olduğu sonucu çıkarılabilir; ancak Osmanlı İmparatorluğu’nun Türk olmayan vatandaşlarıyla bir tutulan Çingenerin yükümlülüklerine göre sahip oldukları haklarının çokluğu özgürlüklerinin teminatıydı (Fraser 1997: 174).

İstanbul’un da içinde bulunduğu Rumeli Eyâleti’ndeki Çingener, özel bir kanuna bağlıydılar. Kanuni Sultan Süleyman zamanında çıkarılan ve Mücmel Sayım Defteri’nde “Kanunnâme-i Kıbtîyân-ı Vilâyet-i Rumeli” adıyla kayıtlı olan bu kanunname şu hükümleri içerir.

1. **İstanbul ve Edirne ve sâir Rumeli müslüman Cingâneleri** her hâne ve her müccered’den yirmi ikişer akçe resm verürler. Ve kâfir Cingâneleri her hâne ve her müccerredden yirmi beşer akçe **ispence** ve bîvcelerinden altışar akçe resm verirler.
2. Ve İstanbul ve Edirne ve Filibe ve Sofya’da olan **Cingânelerine nâ meşrû’ fi’le mübâşeret eden ‘avretlerinden** her ayda yüzer akçe kesim deyü resm verirler.
3. Ve resm-i ‘arûsanelerin ve cürm ü cinâyetlerin sâir ve re’âyâ gibi ber muktezây-ı kanun edâ edeler.
4. Ve ‘inâd edüb kendü kâdılığından âhar kâdılığa ve havlulara gaybet eden cingeneri buldukda kınadub ve muhkem hakkından gelinüb kâdılığına getürdeler. Ve **kendü cemâ’atından kaçan cingeneri katuna** başlarına ve kethüdâlarına ve yararlarına teklif edüb buldurub getürdeler. Tâ ki mâl-i padişahî ve ‘avârız-ı divâniyye oldukda gaybet edebilmeyüb mazbût olalar.
5. Ve evkâfda olan cingener ve hâs emlâk ve ze’âmete ve tîmâra ra’iyet kayd olunan Cingânelerden gayrı Cingâne sancağına müte’allık Cingânelerin cürm ü cinâyetlerine ve siyâsetlerine ve rûsûm-i örfiyyelerine ve bâd-ı hevâlarına yine **Cingâne sancağı beği** mutasarrıfıdır. **Vilâyet-i sancağı beğleri** ve subaşları ve **kapu halkı** ve **yeniçeri** ve gayrılar dahi eylemez.
6. Ve evkâf ve hâs Cingâneleri ve emlâk ve zu’amâ ve erbâb-ı tîmâr ra’iyyeti cingenerininin dahi resmine ve **ispencesine** ve rûsûm-ı örfiyye ve siyâsetlerine ve

bâd-ı hevâlarına yine ra'yyet sâhibi mutasarrıfıdır; anlar zabt eyler. Cingâne sancağı beği ve vilâyet sancağı beğleri ve subaşları ve kapu halkı ve gayrı kimesne dahi eylemez. Ve bil-cümle Cingâne'de vâkı' olan umûrda yine ra'yyet sâhibleri mutasarrıfıdır.

7. Ve **Müslüman Cingâneleri** kâfir Cingâneleri ile göçüb konıcak ve ihtilât edice kınanub te'dib olunduktan sonra kâfir Cingâneleri resmin edâ ederler.
8. Ve hisârlara ve hizmete **müsellem** deyü ellerinde hükm-i hümâyûnları olan Cingâneler, heman **harâc-ı padişahî** edâ ederler; **avâriz-ı divâniyye** ve ispençe ve sâir rüsûm-ı örfiyye edâ etmezler.
9. Ve **Semendire Sancağında Branivoça Nâhiyesinde** olan Cingâneler mîriye her hânedan resm-i flori deyû seksener akçe edâ ederler.
10. Ve **Niğbolu Vilâyetinde** olan Cingânelere mutasarrıf olan yine Niğbolu sancağına eşer.
11. Ve Niğbolu Vilâyetinde olan Cingâneler ispençelerine edâ ettüklerinden sonra kaftanlık deyü cürme bedel her hânedan ve mücerreden altışar akçe verirler.
12. Ve **Niş** Cingânelerine mutasarrıf olanlar Semendire Sancağına eşerler.
13. Ve sâir zu'ama ve erbâb-ı tîmâr ekser **Paşa sancağında**dır. (Onur 1995: 274)

Bu kanunname açık biçimde gösteriyor ki;

Tüm Çingenerler “Mısırlılar” anlamındaki *Kıbtîyân* terimiyle adlandırılırlar; Osmanlı Devleti'nde *cizye* ya da *ispençe* denilen kelle vergilerinin yalnızca gayr-ı müslimlerden alınmasına Müslüman Çingenerler dahil değildirler, yalnızca “kafir” olarak tanımlanan Müslüman olmayan Çingenerler, Müslüman olanlarına göre daha fazla vergi ödemekle yükümlüdürler; Müslüman Çingenerlerle Müslüman olmayanların birarada bulundurulmasına özen gösterilir; Çingene Sancağına bağlı olan Çingenerlerden Çingene Sancağı beyi sorumludur, diğer sancak beyleri bunlara karışamaz; para karşılığı “gayr-ı meşru” ilişki, vergisini ödeyen Çingenerlere serbesttir. Kalelerde müsellem hizmeti gören Çingenerler haraç dışında diğer tüm vergilerden muaf tutulurlar.

Enver Şerifgil, Rumeli Eyaleti'ndeki Çingene Sancağının yanısıra, Osmanlı'nın Anadolu ve Ortadoğu topraklarındaki eyaletlerini oluşturan sancakların, onaltıncı yüzyıla ait Mufassal (=Ayrıntılı), Mücmel (=Özet) ve İcmâl (Genel Toplam) defterlerinin tümünü gözden geçirdi (Şerifgil 1981). Şerifgil, Anadolu, Karaman, Rûm-ı Kadîm, Rûm-ı Hâdis, Zülkadriye, Âmid ve Arab Eyâletleri'nin sancak ünitelerinin onaltıncı yüzyıldaki

defterlerinde Rumeli Eyâletindekine benzer biçimde Çingenerden kurulmuş herhangi bir teşkilatın kaydına rastlamadığını belirtir (1981: 142).

Şerifgil, Sultan Murad III. Zamanında (1575-1595) yapılmış genel sayıma ilişkin Mufassal Tahrir Defterleri'nden birinde Hüdavendigâr Livasındaki Çingenerin ayrı bir etnik grup olarak kayıtlarını buldu (1981: 143).

Buldukları Yer	Hane	
	Müslim	Kafir
Bursanın Kayabaşı Mahallesi'nde	15	3
Bursa civârında	64	--
Kete Kazası'nın Armutlu Köyü'nde	3	--
İnegöl'de	6	--
Yenişehir'de	2	18
Balıkçı Köyü'nde	--	13
Mihaliç (=Karacabey)'de	--	63
Kurşunlu Köyü'nde	22	5
Akhisar'ın Çardak Köyü'nde	--	5
İznik'de (Kocaceli Livası)	45	19
Lefke'de kışlayanlar (Sultanönü Livası)	1	--
Çandır'da kışlayanlar	21	--
Akyazı'da kışlayanlar	--	13
Beğpazarı'nda kışlayanlar	4	--
Çeltikçi Köyü'nde	10	--
Beğlik Köyü'nde kışlayanlar	60	37
Kepsud'da kışlayanlar	8	8
Bergama'dakiler	23	6
Turum Köyü'ndekiler	--	34
Sâir Kıptiler	70	8
Toplam	354	244

Tablo 3. 16ıncı yüzyılda Hüdavendigâr Sancağı'ndaki Çingene nüfusu.

Bu tablodaki veriler kuşkusuz tüm Anadolu'yu yansıtmamakla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulduğu topraklardaki Çingene varlığını ispatlar. Müslim ve Kafir olarak ayrılmış Müslüman ve Müslüman olmayan Çingeneledeki Müslüman adları (Şerifgil 1981: 143) bu toplulukların uzun zamandır Türklerle yaşadıklarını gösterir. Yine göçebe ya da yarı göçebe Çingenelelerin “kışlayanlar” olarak ayrıca belirtilmesi daha o dönemde yerleşik Çingene nüfuslarının olduğunu gösterir. Anadolu'da Rumeli'dekine benzer bir Çingene teşkilat olmamasının ise tek bir açıklaması vardır. O da Rumeli'deki yoğun Çingene nüfusunun kontrol altında tutulması zorunluluğudur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Rumeli'deki Çingenelelere ilişkin kayıtlarında Müslüman ve Hıristiyan Çingenelelerden ayrıntılı olarak sözedilmesi, Osmanlı'nın Balkanlara yerleşmesi sırasında Anadolu'dan diğer göçebe topluluklarla (Yörük, Türkmen vb.) birlikte az-çok bir Çingene nüfusunu da Rumeli tarafına geçirerek ele geçirdiği yeni topraklara yerleştirmiş olduğu ihtimalini gözönünde bulundurmaya zorunlu kılar. Bu ihtimali daha da genişleterek, Osmanlı'nın İmparatorluğu'ndan önce Balkanlara geçen Türk aşiretleriyle birlikte Çingene topluluklarının da yer değiştirdiği ileri sürülebilir. Sözelimi 1397'de Mora'da Argos'un alınmasından sonra buradan 30.000 kişi Anadolu'ya Anadolu'dan da Üsküp ve Teselya bölgelerine Türkmen ve Tatar aşiretleri nakledilmişlerdir (Halaçoğlu 1997: 4). Bugün iskandinav ülkelerindeki (Norveç, İsveç, Danimarka) Çingenelelere (kendilerini *Reisende*; “Gezgin” olarak adlandırıyorlar) Tatarlarla birlikte geldiklerinden ötürü *Tatare* denmesi dikkat çekicidir (bk. EK-2).

Kosova'daki Prizren kasabasında yaşayan Çingenelelerin öyküleri, kasabadaki en eski Çingene grubunun Terzi Mahalalı olduğunu ve Türklerle birlikte geldiklerini belirtmektedir. Terzi Mahalalı Çingenele atalarının Türkler tarafından fethi katılmak için davet edildiklerine inanıyorlar. Sancaklar üzerindeki Arapça yazılar ve demircilerin sembolleri bulunuyor. Bu da Çingenelelerin demirci olarak Türk ordusuna hizmet ettikleri düşüncesini desteklemektedir. (Petan 1992: 54-55).

Balkanlardaki Çingene nüfusunun önemli bir özelliği, Hıristiyan Çingenelelerin daha çok göçebe, Müslüman Çingenelelerin ise genellikle yerleşik yaşam sürmeleridir. Bunda Osmanlı'nın iskân politikasının büyük bir etkisi vardır. Yerleşik ahalinin yaşadıkları yerleri terkederek başka yerlere gitmeleri kanunnâmelerle belirlenmiştir. Bir kimse canı istediği zaman mesleğini bırakıp başka bir yere gidemezdi. Böyle davrananlar takip edilir

ve eski yerlerine iade edilirdi. Yerlerini terkedip başka yerlere giden kimseler, gittikleri yerlerde on yıldan fazla kalır ve oranın vergi hanesine yazılırlarsa buldukları yerlerden kaldırılamazlardı (Halaçoğlu 1988: 6). Sözcüleri 1715 tarihli bir kanunda yerini terkederek Çingenerin de (*Kıptiyân*) eski yerlerine teslim edilmesi emri verilir:

Der beyân-ı ahvâl-i celâ-yı vatan

(Doğduğu yerden ayrılanların durumu)

Defterde yazılı raiyyet (vergi veren halk) kadîmi (eski) karyelerinden (köylerinden) kalkup ahar (başka) karyede varup tavattun (vatan tutmak) eyleseler, on yıldan berüde ise kaldırılıp kadîm karyelerine gönderilüp ammâ, on yıldan ziyâde mürûr (geçen) eyleyen reâyâ kaldırılmak olmaz. Oturdukları yerde ahara raiyyet yazılmış değiller ise resm-i raiyyetlerin defter mucebince sipahîleri alır, ammâ derbend reâyâsından ve evkaf reâyâsından bu kanun icrâ olunmaz. Derbend hâli (boş) kalmağın kaldırılıp karyelerine iletirilüp, derbend hıfz (saklama) u hırâset (beklem, koruma) etdirilüp ve **kıptiyânı** tutup kendi cemâatlerine katmak kanundur. (Halaçoğlu 1988: 6; 1995: 186)

17inci yüzyılın son çeyreğinde Çingenerlere uygulanan mali vidalar sıkıştırıldı. Evliya Çelebi'ye⁹ göre Sultan Mehmed IV. canlı olanların bulunup yerlerini almasına dek ölü Çingenerden bile vergi topladı (Friedman ile Dankoff 1991). Daha sonra vergilendirme seviyesi Müslüman olanlar için de belirgin biçimde arttırıldı. 1684'de Selanik, Berrhoia ve Genitsa'yı kasteden bir fermanda her Müslüman Çingenenin 650, her Hristiyan Çingenenin ise 720 asper kelle ve domuz vergisi ödemesine kara verildi. Kuruş bazında benzer bir vergilendirme oranı 1695'de kanunlaştı.

Çingener..... Sultanın köleleri olarak kabul edildiler ve hizmetleri karşılığında devlet gelirinden pay almaları (5 çuvala yakın) için kontrat yapıldı. Bu hizmetler, kuryelik yapmak, hasat zamanı yardım etmek, harman dövmek, mısır yaprağı ayıklamak vb. işleri kapsar. Çingenerin çoğu kiracı ücreti ödeyerek, kendisini bu işlerden kurtarır. Her çadır ve

⁹ Evliya Çelebi, Çingenerden çok az söz etmekle birlikte, Batı Trakya'daki Komotini'de yaşayan büyük bir Çingene topluluğundan önemli bir Romanca sözlüklük derlemiştir. (bk. Friedman ile Dankoff 1991)

reşit olmuş her erkek için kişi başına ödenen 6 kuruşa ek olarak fazladan 60 Kuruş öderler. Çok azı demirci ve çoğu at ticaretinden geçimlerini sağlıyor ve arada bir at hırsızlığına bulaştıklarında hala durağan olmayan bir yaşam sürüyorlar (Hahn 1854: 74'den alıntı, Brandl 1996: 9).

Bu tarihte imparatorluk içinde 45.000 Çingene'nin olduğu söyleniyor. Bunların yalnızca 10.000'i Müslümandı. Ancak bu sayılar Suriye, Mezopotamya ve Anadolu'yu da kapsıyordu. Tanzimat dönemi öncesindeki Osmanlı istatistikleri asla güvenilir olmadı. Her ikisi de 17inci yüzyılda yaşamış olan Sir Paul Rycout ile Evliya Çelebi, Türklerin elinde olan Rumeli'nin resmi kaydında ergenlik çağını doldurmuş erkek Çingenerin sayısını 15.630 ve 11.280 olarak verdiler (Fraser 1997: 175). Osmanlı istatistikleri çok az bir nüfusun varlığına işaret etmekle birlikte, yerleşik Çingeneri hesaplamışlar ve kadınları buna dahil etmemişlerdir.

İlk gerçekçi sayılabilecek rakamların yer aldığı sayımlar Tanzimat'tan sonraya rastlar. 1826'da Mahmud II tarafından kaldırılan Yeniçeri Ocağı'nın yerine kurulan Asâkir-i Mansure-i Muhammediyye, insan ve vergi potansiyeline tespit etme gereğini de ortaya çıkardı. 1830'da oluşturulan özel bir meclis tüm imparatorlukta, din esasına göre ve yalnızca, Anadolu'nun ve Rumeli'nin erkek nüfusunun bilinmesi için nüfus sayımı yapılmasını kararlaştırdı.

Bu nüfus sayımında farklı etnik gruplardan müslümanların toplamı yazılırken Kıptîler (Çingenerler) bu grubun dışında ayrı bir nüfus olarak gösterilmiştir. Bu sayım sonucunda Anadolu ve Rumeli'deki toplam Müslüman erkek nüfusu 1.988.027'si Anadolu'da, 513.448'i Rumeli'de olmak üzere toplam 2.501.425'dir. Kıptîlerin ayrı gösterilmesinin nedeni "Çingenerler"ın askere alınmamasıdır. Buna göre 1830'da Anadolu'da 7.143, Rumeli'de ise 29.532 Kıptî erkeği yaşamaktadır. (Akbayar 1985: 1239). Bu sayılar Anadolu'nun tersine Rumeli'deki Çingene nüfusunun yoğunluğu hakkında bir fikir verir.

Alexander Paspatis'nin kırk yıla yakın bir sürede yaptığı dilbilimsel çalışmalarını içeren "Çingenerler ya da Osmanlı İmparatorluğu Bohemyalıları Üzerine İncelemeler" (*Etudes sur les Tchinghianés ou Bohémiens de l'Empire Ottoman*) başlıklı Fransızca kitabı, İstanbul ve Rumeli çingenerleri üzerine ayrıntılı bilgiler içerir. 1814'de sakız adasında doğan, 1891'de Atina'da ölen ve asıl mesleği doktorluk olan Paspatis, Bizans dönemi arkeolojisi üzerine araştırmaları, onbeş dil bilmesi nedeniyle İstanbul'a dışardan gelen bilim adamlarının ilk aradıkları kişiydi (Koloğlu 1995: 316).

Paspati'nin 652 sayfalık kitabı, P'inci Bölümün başında da yinelenen “Çingene ırkının gerçek tarihi lehçelerinin incelenmesinde yatar” (*La véritable histoire de la race Tchinghamianée est dans l'étude de leur idiome*; Paspati 1870: 1) sözüyle başlıyor. Kitapda, ikibinüçyüz'den fazla sözcüğün yer aldığı bir sözlük dışında (s.126-593), 81 sayfalık Çingene dili bilgisi (s.39-125), altı Çingene masalı (s.595-629), erkek ve kadın Çingene adları (s.630-631) ve binikiyüz sözcüklük Fransızca-Çingenece sözlük (s.632-652) bulunuyor. Kitabın bu özelliği, tartışmasız biçimde Çingene dili uzmanları için ilk elden yararlanılması gereken bir kaynak olmasını sağladı. Kitabın benim için önemi ise dilbilimsel verilerden çok, yazarın ilk 38 sayfada Rumeli bölgesi, İstanbul ve Anadolu'nun diğer bölgelerinde yaşayan Çingene ve gündelik yaşamları hakkında verdiği bilgilerdir.

Paspati'nin verdiği bilgiler dönemin Çingene yaşamına ilişkin fikir edinmemizi sağlar.

Paspatiye göre, Rumeli ve Küçük Asya'daki (Anadolu) Çingene sayısının 200.000'i bulur. Bunların büyük bölümünü göçebe Çingene oluşturur. Rumeli'deki bazı göçebe Çingene nisan ayına doğru *Kışla* dedikleri kışlık konutlarını terkederler ve Anadolu'ya bile geçerler. (1870: 10)

Paspati'nin verdiği nüfus bilgileri, yerleşik Çingene nüfusunun azlığını gösterir: “İstanbul kentinde 140 kadar aile Yeni Bahçe, Çınar Çeşme, Üsküdar ve Kasımpaşa'da bulunuyor; Silivri'de 35, Çorlu'da 30-40, Büyük Çatalca'da 6, Büyük Çekmece'de 7, Tekirdağ'da 35 aile var” (1870: 11). Paspati “Yerleşikler” ve “Göçebeler” olarak sınıflandırdığı Çingene arasındaki sosyokültürel farklılıkların da altını çizdi.

Çingene erkekleri köy köy dolaşır büyük fuarlarda, Türk ve Müslüman bayramlarında şarkı söyleyip çalarlar. Bu Çingene konuştuğu dil göçebelerinkinden bir çok bakımdan farklıdır. Çoğunlukla birbirlerinin dilini anlamazlar.. Çünkü, yerleşikler Türkçe ya da Yunanca gibi yabancı sözcükleri kullanmaktan kendi terimlerini unutuyorlar..... Yerleşikler göçebeleri kaba ve barbar bulurken, Göçebeler ise Yerleşikleri *Kalp Çingene, Kalpazan Çingene, Reaya Çingenesi* olarak çağırırlar (1870: 12, 13)

Paspati dilbilimsel delillere dayanarak, Rumeli ve İstanbul'da yaşayan Çingenece Balkanlardan kopup gelen Türk nüfusuyla birlikte Türkiye'ye girdiklerini öne sürdü. Bunu ispatlamak için Balkanlardaki Çingene konuştuğu dille Rumeli ve İstanbul'daki

Çingenerin dilini karşılaştırdı (1870: 24). Paspati'nin incelemesi Rumeli ve İstanbul'da konuşulan Çingene dili ile Balkanlarda konuşulan Çingene dili arasında kesin bir bağlantı olduğunun altını çizer. Her iki coğrafi alanda konuşulan Çingene dilleri Yunanca'dan alınma birçok sözcük içermesi nedeniyle Paspati Rumeli ve Balkanlarda konuşulan dili "Yunan Romancası" olarak adlandırır.

Paspati'nin Küçük Asya (Anadolu) Çingeneri hakkında verdiği bilgiler, açık biçimde Türkiye'nin doğusunda yaşayan Çingenerin Batı Türkiye'deki Çingenerden farklı olduklarını ve bunun altında yatan nedenin doğuda yaşayan Çingenerin Anadolu'ya Hindistandan göçün ikinci aşamasında yerleşmiş gruplar olduklarını ispatlar.

Küçük Asya (Anadolu) Çingenerinin dili üzerine yapılan incelemelerde Yunan dili ile ilgili herhangi bir rapor çıkmadı. Bu Çingenerin dilinde hiçbir Yunanca sözcük olmamasına karşın Türk dilinden çok sayıda ve Arapça'dan birkaç sözcük geçmiştir. (Paspati 1870: 16)

Paspati, Batı ve Doğu Türkiye'de yaşayan Çingenerler arasındaki farklılıkları Andrew T. Pratt ve M. Hamlin'in Türkiye'nin doğusunda yaptıkları gözlemlerde elde ettikleri verilerle destekledi. Maraş, Malatya, Antep'den Fırat'a kadar olan bölgedeki Çingenerin dilinden zengin bir terim koleksiyonu oluşturan Andrew T. Pratt, Paspati'ye yazdığı mektubunda şu bilgileri verdi.

Maraş, 7. Aralık 1867. Her kasabaya dağılmış durumdalar. Hepsi elekçi. Açıkça Muhammed taraftarı olduklarını söylüyorlar. Buradakiler *Sünni*, güneydekiler *Kelli*, aşağıdakiler ise *Alevi*. Evlerinde her zaman kendi dillerini konuşurlar. (Paspati 1870: 16)

Pratt'ın Paspati'ye aktardığı bilgiler çok net değil. Sözelimi Pratt'ın Alevi olarak nitelendirdiği grup büyük bir olasılıkla Çingeneliği ve Romanlığı kesin bir biçimde reddeden Abdallar. Bununla birlikte Maraş ve çevresindeki Çingene nüfusunun varlığını ispatlar.

M. Hamlin'in Tokat'daki Protestan papazı A. H. Michael'le görüşmesi Pratt'a göre daha kesin bilgiler içerir:

Tokat, 3 Mart 1868. Onlara burada "Poşa" denir. Kendileri ise "Lom" diyorlar. Onlar Gerçek gezginler. Kışları buradalar Altı ay

boyunca komşu köylerde ve dağlarda gezerler. Elekçilik ya da sepetçilikle uğraşırlar. Bu civardaki her yerde bulunurlar, bazıları Müslümandır, geri kalanı Ermeni kilisesine bağlıdır. Morşovan'da 150 aile olduklarını söylüyorlar.

Kökenleri hakkında hiçbir şey bilmiyor görünüyorlar, ancak elekçilik ve sepetçilik mesleğinin atalarına Job'un öğrettiğini söylüyorlar. Ayrıca atalarının bu ülkeye İrandan geldiklerine inanıyorlar.

Bugün Tokat'da 90'ı erkek, 80'i kadın 170 kişi 30 evde yaşıyorlar. Dinsel olarak hepsi Ermeni kilisesine bağlılar. Her zaman "biz Hıristiyanız"ı, 7 kutsal ayın aldıklarını vb. dile getiriyorlar. Burada ve başka yerlerdeki rahipleri hep Ermenilerdir. Eğer isteseler kendi ırklarından rahipleri olabilirdi. Kendi dillerini neredeyse bütünüyle unutmuşlar. Kendilerinininki ile Ermenice ve Türkçe sözcüklerden karmakarışık bir dil oluşturmuşlar. Rahipleri bana, Kilisenin onlar için Ermeni Hıristiyanları olarak bilinmelerini sağlamaktan başka özel hiçbir anlamı olmadığını söyledi. (Paspati 1870: 17)

Paspati'nin Rumeli ve Anadolu'daki Çingene yerleşimi hakkında verdiği bilgiler kesin biçimde iki şeyin altını çizer. Birincisi, Batı ve Doğu Türkiye'deki Çingenceler gerek köken gerekse sosyokültürel özellikler bakımından birbirinden farklıdır. İkincisi, Paspati'nin çalışmasını yaptığı dönemde Batı Anadolu'da görülen Çingencelerin çoğunluğu göçebedir ve bunların bir bölümü Rumeli ile Anadolu arasında hareket halindedir.

Batı Anadolu'da yerleşik Çingencelerin sayısının az oluşunun nedeni ilk bakışta genel Çingene yaşamının (göçebeliliğin) doğası olarak açıklanabilir. Ancak Osmanlı arşivlerinden edinilen bilgiler kesin biçimde, Batı Anadolu'da yaşayan Çingencelerin (en azından Müslüman Çingencelerin), Osmanlı'nın Rumeli ve Balkanlardaki fetih hareketlerine bağlı olarak yürüttüğü iskan politikasının sonucunda Rumeli'ye yerleştirilmelerini vurgular. Bu delil, Paspati'nin çalışmasını yaptığı 19uncu yüzyılın ikinci yarısında, Batı Anadolu'daki yerleşik Çingene nüfusunun neden az olduğunu açıklar. Ancak bu manzara kısa süre sonra değişecektir. Paspati'nin çalışmasını yayınladığı 1870'den birkaç yıl sonra, 1877'de patlayan Osmanlı-Rus Savaşı, Avrupa'nın Osmanlı egemenliği altındaki bölümünde yaşayan Müslüman nüfusun olduğu kadar Çingencelerin yaşamını da kökten değiştirecek bir sürecin pimini çekti.

D- Batı Türkiye Romanları

Bugün Batı Türkiye’de yaşayan Romanların büyük bölümünü (özellikle kendilerini “Muhacir” ve “Dağlı” olarak tanımlayanlar), Rumeli’den Türkiye’ye göçen Müslüman nüfuslarla birlikte gelmiş/getirilmiş topluluklar oluşturur. Bu toplulukları göçe zorlayan üç büyük savaş, aynı zamanda Balkanlar’dan Türkiye’ye doğru üç büyük göç hareketinin tetikleyicileri oldular. Çingenerin Hindistan ayrılışlarının ve batıya doğru harekete geçmelerinin sebebi olarak gösterilen savaşlar bir kez daha etkisini göstermiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun Balkanları fethi sırasında kazandığı savaşlar sonrasında buralara yerleştiği Çingener, bu sefer kaybedilen savaşların sonrasında bir kez daha harekete geçmek zorunda bırakılmışlardır. Tek farkla, bu sefer göç ters yönde doğuya doğru yapıyordu.

1. Köken

Batı Türkiye’de yerleşik yaşam süren Romanların kendilerini adlandırmak için kullandıkları “Muhacir”, “Dağlı” ve “Yerli” terimleri üç farklı kökeni yansıtır. “Muhacir” terimi, Yunanistan (Kuzey Yunanistan’daki Selanik, Serez ve Drama’dan) ve Bulgaristan (Güney ve Orta Bulgaristan) kökenli olup özellikle “Balkan Savaşları” ve “Mübadele” dönemlerinde göçen Roman grupları tanımlayan genel bir adlandırmadır. “Dağlı” terimi, Osmanlı-Rus savaşı sırasında yalnızca Bulgaristan’dan (Kuzeydoğu Bulgaristan’daki Deliorman’dan) göçen Roman toplulukları gösterir. “Yerli” terimi ise ilk etapta göçmen olmayan, bir başka deyişle Rumeli ya da Balkan kökenli olmayan toplulukların adıdır.

Edirne ve İzmir’deki kaynakların “Yerli” teriminin, yerleşik olanları göçebelerden ayıran bir terim olmaktan çok, o bölgeye çok daha önce gelip yerleşmiş Romanları tanımladığını vurguladılar. “Muhacir”, “Dağlı” ve “Yerli” terimleriyle adlandırılan Romanlar arasındaki en önemli ayrımlardan biri, ilk iki terimle adlandırılan Romanların tersine “Yerliler”in Romanca bilmesidir. Yunanistan ya da Bulgaristan kökenli “Muhacir” ve “Dağlı” müzisyen ailelerdeki Roman kaynaklarının hiç birisi belirli birkaç sözcük dışında Romanca bilmiyorlar.

Bulgaristan (Sofya ve çevresi) ve eski Yugoslavya’da (sözgelimi Kosova bölgesi) *Erlıye* (Yerli) terimi, Müslüman Türk Çingeneri’nin ve konuştukları Romanca lehçesinin adıdır. Bu da “Yerli” olarak tanımlanan Romanlarla Balkan Çingeneri arasında bir bağlantı olduğunu gösterir.

Benim bu konuda oluşturduğum varsayım “Yerli” olarak adlandırılan Romanların Osmanlı İmparatorluğu döneminde, Muhacir ve Dağlıların ise Osmanlı’nın gerilemeye başlamasından Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuna kadar uzanan süreçte Türkiye’ye göçen gruplar olduklarıdır. Çingene, Pomak ya da başka bir etnik gruptan olsun-olmasın, Batı Türkiye’de *93 Harbi* olarak adlandırılan Osmanla-Rus Savaşı (1877-78), Balkan savaşları (1912-1913) ve en son Türkiye ile Yunanistan arasında Lozan’da (30 Ocak 1923) imzalanan mübadele antlaşması çerçevesinde 1 Mayıs 1923’den başlayarak Türkiye’ye getirilenler çoğunlukla “Muhacir” olarak adlandırılır. Bu delil “Muhacir” teriminin il kez resmi olarak kullanımıyla da yakından ilgili olduğunu düşündürüyor.

1789-1839 tarihleri arasında gerçekleşen göçlerde, Osmanlı Devleti’nin göç işlerini özel bir teşkilâta bağlamadığı görülür. Bu tarihten sonra göç ve göçmen işleri İstanbul’da Şehremaneti’ne, diğer illerde ise bu daireye karşılık gelen belediye teşkilatlarına bırakılır. Ancak göçmen akını karşısında Şehremaneti’nin bu sorunun altından kalkamayacağı anlaşılınca, 5 Ocak 1860 tarihinde ilk Muhacir Komisyonu kurulur. Bu komisyon 1875’de lağvedildi ve 1877-78 Savaşı ile başlayan ilk büyük göçün konucunda Türkiye’ye gelenlerin yerleştirilmesini düzenlemek için “İdâre-i Umumiyye-i Muhâcirîn Komisyonu” adını taşıyan komisyon kuruldu (İpek 1994: 68-69).

Tüm bu deliller, bugün Batı Türkiye’de yaşayan ve üç farklı köken ilişkisini gösteren adlarla anılan tüm Roman gruplarının (“Muhacir”, “Dağlı”, “Yerli”) Rumeli ve Balkanlardan göçen grupların soyundan geldiklerini gösterir.¹⁰

2. Göç ve Dağılım

Osmanlı İmparatorluğu’nun Balkanlar’daki hakimiyetini kaybetmeye başlamasıyla birlikte Balkanlardan Türkiye’ye başlayan göçler Cumhuriyet sınırlarının belirlenmesine kadar sürmüştü hatta sonrasında da görülmüştür. Sözgelimi 1980’li yıllarda Bulgaristan’da Müslüman nüfus (Pomak, Türk, Çingene) üzerinde yapılan baskılar sonucunda Türkiye’ye “Çingeneler” hariç çok sayıdaki Türk ve Pomak nüfusunun giriş yapması bunun yakın zamanlardaki örneğidir. Ancak, bu dönemdeki göçler sırasında Müslüman “Çingeneler” içeri alınmamıştır.

¹⁰ Kaynaklarımdan yalnızca biri “Beyaz Roman” diye bir grubun olduğunu ve “Asil Romanlar” dedikleri bu grubun İspanya kökenli olduklarını söyledi (Görüşme 1997j; Mesut Kaba, Edirne). Ancak bu iddiayı somutlayacak başka delillere rastlamadım. Bununla birlikte 1492’de İspanya’dan kovulan Sefarad Yahudileri’nin bir bölümünün Sultan Seyazid II. döneminde İstanbul, Selanik’e yerleştirildiği düşünülürse, Yahudilerle birlikte İspanyol Çingeneleri’nin gelmiş olma olasılığı kuvvet kazanır.

Müslüman nüfusun kendi çabalarıyla gerçekleştirdikleri göçleri saymazsak, bugün Batı Türkiye’de yaşayan Rumeli ve Balkan kökenli Roman nüfusunun üç büyük kitlesel göç hareketi içinde geldiği görülür.

İlk büyük göç hareketi 1877-78 Osmanlı-Rus savaşının sonucudur ve Bulgaristan devletinin kuruluşunda belirlenen siyasal sınırlar içinde bulunan topraklardan (Tuna ve Edirne vilayetleri) göçen Müslüman nüfusları kapsar. Edirne ve Filibe’den çekilen ve Tekfurdağı (Tekirdağ), Gelibolu, Dedeağaç, Karaağaç, Marmara Ereğlisi, Selanik-İskece ve Kavala iskelelerine yığılan muhacirlerin sayıları, bu dönemdeki göçün boyutları hakkında yeterli fikir edinmemiz sağlar:

21 Ocak 1878’de Dedeağaç’ta 16.000, 20 Şubat 1878’de Gelibolu’da 10.000, 31 Ocak 1878’de İskece’de 5.000, 11 Şubat 1878’de Kavala’da 10.000, 23 Ocak 1878’de Marmara Ereğlisi’nde 5.000-10.000, Şubat 1878’de Drama’da 10.000 Muhacir birikmişti. Drama ve çevresinde bu sayı Temmuz 1878’de 40.000’e ulaşmıştır (İpek 1994: 39).

3 Mart 1878 imzalanan Ayastefanos Antlaşması’nın ardından göçün azalması umuluyordu. Ancak durum umulduğu gibi olmadı göç devam etti. Aynı yıl içinde yalnızca İstanbul’a göç eden nüfus yaklaşık 1.700.000 kişiydi (İpek 1994: 57-58). Bu nedenle muhacirlerin bir bölümünün kırsal kesimlere yerleştirilmesine karar verildi. Vilayetler göçmen imkanına elverişli boş ve atıl durumda olan arazileri belirleyerek İstanbul’a bildirdiler. Yapılan çalışmalar sonucunda Trakya, Anadolu, Halep, Musul ve Basra’da toplam 10.425.881 dönüm arazi tespit edilmişti. Ancak, Diyarbekir, Van, Musul, Halep, Bağdat ve Basra vilayetlerinin İstanbul ve Rumeli’ye uzak olmaları nedeniyle 93 *Muhacereti* ile gelen muhacirlerin büyük bir bölümü, Edirne, Aydın, Ankara, Kastamonu, Konya, Kosova, Selanik, Adana ve Hüdavendigâr (Kütahya, Bursa, İznik çevresi) vilayetlerine gönderildiler. (İpek 1994: 163-172).

93 Muhaceretin’de Türkiye’ye getirilen Roman nüfusu hakkında kesin bilgiler yok. Ayrıca 1789’dan başlayarak Türkiye’ye göçen nüfusun büyük bir bölümünün geri gönderildiğini gözönüne alırsak, bunu saptamaya çalışmanın da bir önemi olmayacağı açıktır. Ancak Muhacirin Komisyonu’nun Varna ve Selanik limanlarında sevk edilmeyi bekleyen Çerkes ve Tatarların yanısıra *Kıpti* muhacirlerinin de Konya vilayetine yerleştirilmesi için istediği izin, bu dönemdeki Roman göçünü ispatlar. 93 muhaceretinde

Türkiye'ye getirilen göçmenlerin yerleştirildikleri yukarıda adı geçen bölgelerin, Roman nüfusunun da yerleşim alanları olduğunu söyleyebiliriz.

Rumeli'den Türkiye'ye doğru ikinci büyük göç hareketi, Balkan Savaşlarıyla (1912-1913) başladı.

Yunanistan, Karadağ, Sırbistan ve Bulgaristan'ın Türkleri Balkanlardan kovmak için kurdukları ittifak kuvvetleri ile Osmanlı Ordusu arasındaki savaşlar Balkanların siyasi haritasını önemli ölçüde değiştirdi. Bu haritada Romanya'nın, Sırbistan'ın ve Yunanistan'ın sınırları tamamen, Bulgaristan'ın sınırları ise kısmen çizilmiş oldu (Halaçoğlu 1990: 25).

Bu dönemde Osmanlı Devletinin Rumeli ve Anadolu'daki toplam nüfusu, 1911 Gotha yılına göre 23.806.000 idi. Balkanlardaki Türk nüfusuna ilişkin çeşitli rakamlar ortaya atan yazarların çalışmalarını inceleyen Ahmet Halaçoğlu, bu sayıyı yaklaşık 6 milyon olarak buldu. (Halaçoğlu 1990: 7-9). Halaçoğlu'nun verdiği bilgilerden Balkanlar'daki "Kıpti" (Çingene) nüfusu hakkında az-çok fikir edinilebilir. Sözelimi Balkan savaşından önce yapılan Bulgaristan istatistikleri Kıptilerin nüfusunu 51.770 olarak gösteriyor. Toplam nüfusun yaklaşık %10'u. Savaşlara sahne olan Batı Rumeli, Edirne, İşkorda, Kosova, Manastır, Selanik ve Yanya vilayetlerinden oluşuyordu. Balkan Savaşları'nın tarihini yazan Aram Andonyan'ın verdiği rakamlar gerçeği tam olarak yansıtmamakla birlikte Müslüman nüfus içindeki Çingenelerin yaklaşık oranını saptamamız sağlar (Andonyan 1975'den alıntı; Halaçoğlu 1990: 7-8). Andonyan bu vilayetlerdeki toplam Müslüman nüfusunu 4.897.300 olarak vermektedir. Andonyan'a göre yukarıda anılan altı vilayetten dördündeki Müslüman Çingenelerin sayısı da şöyledir: Edirne vilayeti, 15.000; Selanik vilayeti, 22.200; İşkodra vilayeti, 5.000; Yanya vilayeti, 7.000. Andonyan Kosova ve Manastır vilayetlerindeki Çingenelerin sayısını "karışıklar" içinde gösterdi. Buna göre Kosova'da 21.905; Manastır'da 34.700 karışık nüfus yaşamaktadır. Bu karışık nüfusların yarısını Müslüman Çingeneler olarak kabul edebilirsek toplam Çingene nüfusu 77.502 kişidir. Bu da bu vilayetlerdeki Müslüman Çingenelerin toplam Müslüman nüfusun %5'ini oluşturduğunu gösterir.

Bu dönemde tıpkı 93 Muhacereti'nde olduğu gibi yüzbinlerce göçmen, deniz ve demiryolu ile getirilirken Edirne ve çevresinde yaşayan nüfusun bir bölümü de kendi çabalarıyla karayoluyla İstanbul'a geldiler. Bunların bir bölümü Trakya bölgesine yerleştirilirken özellikle deniz yoluyla İzmir'e gönderilen göçmenler, İzmir çevresinden

Adana'ya kadar uzanan bir alan içine dağıtıldılar. Balkan Savaşı'nın ardından Batı Anadolu'daki Rum nüfusunu gözönüne alan Osmanlı Devleti, Rumeli'den gelen göçmenlerin bir bölümünü İzmir ve çevresine yerleştirdi (Halaçoğlu 1990: 117).

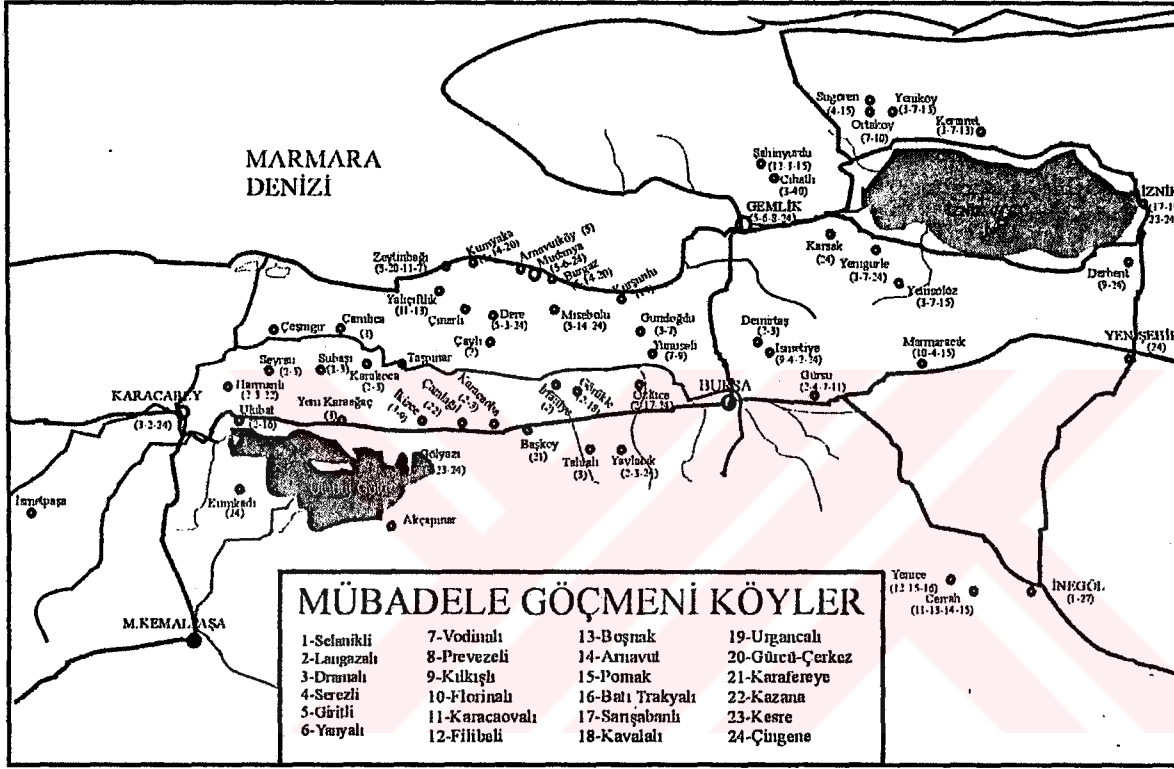
Kurtuluş Savaşı'nın ardından kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti ile Yunanistan arasında 30 Ocak 1923'de Lozan'da imzalanan "*Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi'ne İlişkin Sözleşme ve Protokol*", Rumeli'den üçüncü ve son büyük göçün habercisi oldu. Bu sözleşme, İstanbul dışındaki Türkiye topraklarında yaşayan Rum-ortodoks nüfus ile, Batı Trakya dışında kalan Yunanistan topraklarına (adalar dahil) yerleşmiş Müslüman nüfusun 1 Mayıs 1923'den başlayarak mübadelesini (değiş-tokuş) içeriyordu. Bu uygulama özellikle Batı Anadolu'da önemli oranda nüfusun yer değiştirmesini de beraberinde getirdi.

Kemal Arı, mübadelenin tarihini yazdığı çalışmasında, 1922 yılının eylül ayında Anadolu ve Doğu Trakya'daki Yunan işgali sona ererken, bu sürece koşut olarak kitlesel göç hareketlerine de tanık olunduğunun altını çizer. Bir ay içinde Türkiye'den ayrılarak Yunanistan'a göç eden Rum sayısı 650.000'di. Bu sayı 1922'nin sonuna dek 1.000.000'u aştı (Arı 1995: 8).

Mübadele anlaşması çerçevesinde Türkiye'ye getirilecek göçmenlerin yerleştirilmesi için 13 Ekim 1923 tarihinde "Mübadele, İmar ve İskân Vekâleti" kuruldu. 8 Kasım 1923'de çıkarılan yasanın (Mübadele, İmar ve İskân Kanunu) ardından kurulan "Muhtelit Mübadele Komisyonu" 10 Kasım 1923'de mübadelenin resmen başlatılmasını kararlaştırdı. Buna göre taşıma işlemlerine Yunanistan'ın kıyı kentlerinde yoğunlaşan göçmenlerden başlanması, ilk aşamada taşınacak göçmenlerin kış aylarında, ikinci aşamadakilerin ise ilkbahar ve yaz aylarında Türkiye'ye getirilmesi öngörülmüyordu. Yalnızca Selanik'ten 1923 yılı sonuna kadar 50.000 göçmenin getirilebileceğinin hesaplanmıştı (Arı 1995: 76).

Türkiye'ye getirilen mübadele göçmenleri Edirne, Balıkesir, İstanbul, Bursa, Kırklareli, Samsun, Kocaeli, İzmir, Niğde ve Manisa daha yoğun olmak üzere Türkiye'nin birçok bölgesine yerleştirildi. İzlenen temel yol, göçmenlerin Rumlar'dan boşalan yerlere yerleştirilmesiydi. Bu da, tıpkı ilk iki göç hareketinde olduğu gibi mübadele anlaşması sonucunda Türkiye'ye getirilen Rumeli göçmenlerinin de ağırlıklı olarak Batı Türkiye'ye yerleştirildiğini gösterir. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün verdiği, ama Kemal Arı'ya göre diğer kaynaklarda verilen rakamlarla karşılaştırıldığında kesin biçimde kuşkuyla bakılması

gereken¹¹, rakamlar da bunu destekleyicidir: Türkiye'ye mübadeleyle getirilen göçmenlerin 40.041'i Edirne'ye, 33.138'i Balıkesir'e, 32.075'i Bursa'ya, 22.237'si Tekirdağ'a, 32.773'ü İstanbul'a, 31.867'si İzmir'e, 19.920'si Kırklareli'ne, 16.277'si Samsun'a, 15.530'u Kocaeli'ne, 15.668'i Niğde'ye, 11.872'si Manisa'ya yerleştirildi (Arı 1995: 113). Bursa ve çevresine yerleştirilen Mübadele göçmenleriyle ilgili Avrasya Etnografya Vakfı'nın hazırladığı harita bölgedeki Çingene yerleşimi hakkında da fikir vericidir.



Harita 2. Bursa ve Çevresindeki Mübadele Göçmeni Köyler (Avrasya WEB).

Mübadele göçmenlerinin toplam sayısı konusunda da değişik rakamlara rastlanır. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün yukarıda verilen rakamlar doğrultusunda saptadığı rakam 456.720 iken, bir başka kaynakta bu sayı 499.239'dur ve yine aynı kaynağa göre mübadele

¹¹ "İzmir örneğinde, bu verilen sayılara kuşku bakılması gereği rahatlıkla görülebilir. İzmir'le ilgili bir resmi yayında, mübadele yoluyla Türkiye'ye gelip, İzmir'e yerleştirilen göçmen sayısı yalnızca kent merkezi için 52.019'dur. Bu nüfusu oluşturan aile sayısı ise 12.009'dur. İzmir'e, kazalarla birlikte yerleştirilen toplam göçmen sayısı ise 91.153'tür ve bu sayıyı oluşturan aile sayısı ise 21.497'dir; istatistik yıllığı (1931-1932), Türkiye Cumhuriyeti İzmir Vilayeti İstatistik Müdürlüğü yay., İzmir Bilgi Mat., İzmir, 1933. Bir başka kaynakta ise gelen göçmen sayısı 60.850, aile sayısı da 12.703 olarak gösterilmektedir; İzmir Vilayeti 1926 Senesi İstatistiği, İzmir, 1927, İskan İşleri böl." (Arı 1995: 113'de dipnot 117)

kapsamına girmeyip Türkiye'ye kendi çabalarıyla gelen ve yerleştirilen göçmenlerin sayısı 172.029'dur (Arı 1995: 113-14). Bu değişik verilere bakılarak mübadele yoluyla Türkiye'ye en azından yarım milyonluk bir kitlenin getirildiği görülür.

3. Demografi

Avrupa Roma Hakları Merkezi (ERRC)'nin verdiği tahmini rakamlara (bk. EK-1) göre Türkiye'deki tüm Çingene nüfusu 300.000-500.000 arasındadır. Bu, Güneydoğu Anadolu'da yaşayan "Poşalar" da dahil olmak üzere bütün Türkiye'deki "Çingene" olarak adlandırılan toplulukları kapsayan tahmini bir rakam olmaktan öteye gitmez. Daha en başta, dışardakilerin (Roman olmayanların) "Çingene" tanımlamasının altında yatan aşağılanma, toplum dışına itilme gibi nedenler yüzünden birçok Romanın kimliğini gizlemesi, bugün gerçek rakamların çıkarılmasını engeller.

Bugün Türkiye'de yaşayan Roman nüfusunun gerçek sayısını ise birkaç nedenden ötürü saptamak imkansızdır. Bunların başında 1980'den sonra yapılan genel nüfus sayımlarında etnik ayrım gözetilmemiş olması gelir. 1980 öncesindeki rakamlar ise gerçeği yansıtmaz. Bunun en önemli nedeni Cumhuriyet'ten bu yana yapılan sayımlarda ortaya çıkan etnik nüfusu yansıtan rakamların dile göre saptanmış olmasıdır.

Osmanlı-Rus Savaşı, Balkan Savaşları ve Mübadele döneminde Rumeli'den Türkiye'ye göçen Çingeneleşenlerin büyük bir bölümünün Çingenece/Romanca bilmiyordu. Mete Tunçay'ın 1927-1965 yılları arasındaki nüfus sayımlarında (1927, 1935-40-45-50-55-60-65) ortaya anadillere göre nüfus sayılarını incelemesi bunu görmek için iyi bir örnektir.

Bu tarihlerdeki sayımlardan yalnızca 1935 ve 1945 yıllarında yapılanlarda "Çingenece" konuşan nüfus saptanmış. Buna göre 1935'de 7855 (toplam nüfusun 0005'i) olan Çingenece konuşan kişi sayısı 1945'de 4283'e (toplam nüfusun 0002'si) düşmüş. Tunçay, 1945'ten sonra Çingenece ve Tatarları izleme olanağı kalmadığını belirtirken, dillerini korumada en geniş grubun Kürtçe konuşanlar olduğunun (1927'de 1.184.446 iken 1965'de 2.219.589'a çıktı), geri kalanların ise hızla azaldığının altını çizer. Aynı yıllarda Boşnakça, Arnavutça ve Pomakça konuşan nüfuslarda da hemen hemen aynı hızdaki sayısal düşüş görülebilir. Bunların dışında kalan Abazaca, Çerkezce, Gürcüce, Lazca vb. dilleri konuşan nüfuslarda ise bu düşüş daha yavaş gerçekleşmiş görülüyor. (Tunçay 1983: 1563).

	1927	1945
Boşnakça	24.613	13.260
Arnavutça	22.754	12.663
Pomakça	32.661	13.026
Çingenece	7.855	4.283

Tunçay'ın hazırladığı tabloda verdiği "Çingenece" konuşan nüfus sayıları gerçek Çingene nüfusunu yansıtmamakla birlikte genel nüfus artışına göre nasıl olup da bazı dilleri konuşan nüfusların azalmasını anlamamızı sağlar. Benim bu konudaki savım Rumeli'den göçen nüfusların kendilerini Türk kimliğine daha yakın hissetmeleridir. Rumeli/Balkan kökenli Roman kaynaklarımın hemen hepsi Atatürk'e bağlı olmalarıyla gurur duyuyorlar. Atatürk'ün Selanik doğumlu olması nedeniyle kendisine hemşeri gözüyle bakan Yunanistan kökenli Edirne ve İzmirli Roman kaynaklarım, Atatürk'ün kendilerini kurtardığını ve "Türk" -en azından Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı- olmaktan gurur duyduklarını belirttiler. Bunun bir başka delili Bulgaristan kökenli bir topluluk olan Pomaklarda görülebilir. 1994-95 yıllarında İzmir'in Kemalpaşa yöresinde ve Manisa'nın Karaağaç kasabasında yaşayan Pomaklar üzerine gerçekleştirdiğim alan çalışması sırasında 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında göçen (93 Muhacereti) Pomakların yanısıra 1980'li yılların sonunda göçen Pomakların hemen hepsi Türk kimliğine bağlılıklarının altını çiziyorlar.

Bununla birlikte 1927'den 1945'e kadar 10 yıllık kısa bir zaman diliminde neredeyse yarıya düşen Çingenece konuşan nüfus sayısı, dilin kullanımdan düşmesinden çok "Çingene" nüfusunun Çingenece bilmediklerini öne sürmelerine neden olabilecek başka etkenleri akla getirir. Bana göre bu etkenlerden biri 8 Kasım 1923'de kabul edilen yasayla başlatılan iskan politikasına bağlı olarak yerleşikliğe zorlanmaları, ikinci neden ise bu yerleşikliğin ve aynı dönemlerde başlayan dil devriminin yarattığı refleksle birlikte Çingenece/Romanca konuşan toplulukların anadil olarak Türkçeyi benimsemeleri ya da benimsiyor görünmeleridir.

Demokratik Sol Parti Edirne Milletvekili Erdal Kesebir'in 11 Ocak 1993'de Türkiye Büyük Millet Meclisine verdiği 2510 sayılı İmar ve İskan Kanunu'ndaki 4'üncü maddesindeki Çingene-karşıtı yasanın değiştirilmesi teklifinde Türkiye'deki Çingenelerin sayısının 2,5 milyonu geçtiğini öne sürdü. Edirneli Çeribaşı Mehmet Ali Körüklü gibi bazı Romanların tahminleri (8-10 milyon) ise abartılıdır (Görüşme 1998c: Edirne).

Gerçeğe yakın rakamlar ancak Roman mahallelerine ve köylerine ilişkin muhtar kayıtlarının taranmasıyla elde edilebilir.

II. BÖLÜM

ROMAN KİMLİĞİ VE KÜLTÜREL YAPI

II. ROMAN KİMLİĞİ VE KÜLTÜREL YAPI

A. Roman-Çingene Ayrımı

Bu çalışmaya da konu olan toplulukları tanımlamak için Türkçe’de yaygın olarak iki terim kullanılır. Bunlardan biri toplulukların kendilerine verdikleri ad olan “Romanlar”, ikincisi ise dışardakilerin (Roman olmayanların) adlandırması olan “Çingener”. Ancak bu iki terim aynı sınıflandırma mantığını yansıtmazlar. “Roman” Batı Türkiye’de yaşayan ve Rumeli ve Balkan kökenli toplulukların adıdır, “Çingene” ise ilk bakışta bir “ırk”ın adı olduğunu düşünmemizi sağlar. Oysa durum gerçekte bambaşkadır.

İlişki kurdukları insanlar tarafından “Çingener” ya da daha çok “çingener” olarak adlandırılan insanlar, çeşitli dönemlerde kitleler halinde göç ettikleri bütün Avrupa ülkelerinde ve anakaralar üzerinde –Kanada, Birleşik Devletler, Latin Amerika, Güney Afrika, Avustralya- belirli inanışların ve ‘Batı’ya özgü ortak bilincin kesin olarak tek bir etnik kökene bağladığı bir halk olarak algılanırlar. Bu bilinci yansıtan aşağıdaki tanım, Türkiye’deki Çingene araştırmacılarının ortak bildirgesi gibidir.

Çingener kendilerine özgü birtakım özellikleri olan, eski bir kavimdir. Avrupa’nın çeşitli yerlerinde, İran, Belûcistan vb. gibi Asya memleketlerinde, Mısır’da, Kuzey Afrika’da, Amerika’da yaşayıp lisanları, yaşayışları bedeni ve ruhi vasıflarıyla diğer milletlerden ayrı bulunan ekseriyetle gezici bir kavme verilen adlardan Türkiye’de kullanılanıdır (Gökbilgin 1945: 420; Altınöz 1995: 278).

Türkçe’deki “Çingene”, Almanca’daki “Zigeuner”, İngilizce’deki “Gypsy”, İspanyolca’daki “Gitano”, İtalyanca’daki “Zingari”, Fransızca’daki “Tsigane” ve başka dillerdeki benzeri terimler aynı etnik kökeni gösterir. “Çingene” araştırmaları uzmanlarının da benimsetmesiyle yaygınlaşan ve 19uncu yüzyılın sonundan başlayarak son biçimlerini alan bu terimler, iki etimolojik kökene -*Atsingani* ya da *Atsincani* (eski Yunanca “kirli” ya da “dokunulmaz”dan) ve *Aiguiptos* (eski Yunanca “Mısırlı”dan)- dayandırılır. Ancak, bu terimlerin daha çok Çingene-olmayanların adlandırması olduğunu öne süren “Çingener” tarafından çoğunlukla kabul edilmezler.

Bugün, özellikle Avrupa ve Amerika'daki *Roma* derneklerinin öncülüğünde, bütün dünya Çingene için "Rom" (Romanca "*Rom*"dan; çoğulu *Roma*) teriminin kullanılması öneriliyor. Aynı biçimde, olumsuz çağrışım yapan "Çingene" terimini siyasal düzlemde de "Rom"la değiştirme ve bunu karşı tarafa kabul ettirme çabaları görülüyor. Sözgelimi, Çingene arasında en büyük ve sözü geçen siyasal kuruluşlardan biri olan *Romano Ekhipe* (ya da *Romani Union*; Roman Birliği¹²)'de önder konumunda olan Slobodan Berberski, Sait Baliç ve Rajko Duriç gibi eski Yugoslavyalı Çingene aydınlar "Çingene"den *Rom* (Roman) kimliğine geçmeyi savundular. Sonuç olarak eski Yugoslavya'da "Romi" terimi resmi olarak "Cigani"nin yerini aldı ve günlük dildeki kullanımında da yaygınlık kazandı (Petan 1992: 44).

Ancak, belirli bir Çingene topluluğu için kullanılan bir ad olması nedeniyle Avrupa'daki diğer Çingene topluluklarının üyeleri bu terimi kabul etmekte isteksizler. Sözgelimi, *Rom* sözcüğü İspanyol Çingene arasında bu anlamı taşımaz. İspanyol Çingene, kendilerini ve dillerini adlandırmak için *Kalo* (*Calo*) sözcüğünü kullanırlar. Eski dillerinin adından ya da antropolojik bir ayırmadan kaynaklanan bu etnik ad "kara, siyah" anlamına gelir. Romanya'da ise bu terim kesinlikle aşağılayıcı bir anlam taşır ve yanısıra Macaristan ve Bulgaristan'da da *kalo* sözcüğü genel olarak "cellat"la eşanlamlı kullanılır, çünkü bu meslek öteki toplumlar tarafından aşağılanan "Çingene" uygun görülür (Martinez 1992: 30).

"Çingene" ve "Roman" (ya da *Rom*) terimlerinin hangisinin kullanılması gerektiği konusu, bilimsel çevrelerde de tartışılmaya devam etmektedir. Miklosich (1874-8) ve Cortiade (1989) gibi dilbilimciler, Rom topluluklarının *Romani*, *Romanes* ("Romanca") olarak adlandırılan aynı dilin lehçelerini konuştuklarını öne sürüyorlar (Petan 1992: 42). Bu yüzden dilbilimsel bakış açısı kesin biçimde dışardakilerin sahiplendiği terim olan "Çingene" yerine içerdekilerin terimi olan "Roma"yı kullanmayı uygun görüyor. Bununla birlikte sosyo-kültürel açıdan birbirleriyle ilişkilendirilmeyi reddeden toplulukların olması nedeniyle, bu toplulukların tek bir *entite* olarak görülemeyeceği savı dilbilimsel görüşü yadsır. Matt Salo'ya göre;

"Çingene" terimi belirli bir etnik grubu değil, her biri kendi değerine göre incelenebilecek, yaşam deneyimleri bakımından birbiriyle bağlantılı gruplar dizisini gösterir (1979: 95).

¹² 2inci Dünya Roman Kongresi'nden sonra Romani Union (Uluslararası Roman Birliği), 1979'da Birleşmiş Milletler Ekonomik ve Toplumsal Komisyonu ve daha sonra da UNICEF tarafından danışma mercii statüsüyle tanındı (Kenrick 1998: 143).

Her birinin kendine özgü adı olan (*Kalderaş, Lovari, Kalo, Lom, Cuki, Boyaş* vb.) birçok Çingene grubu olması bu savı destekler. Avrupa kıtasında *Roma* (tekili: *Rom*) terimi her ne kadar bugün literatüre hakim olsa da, “Çingeneler” olarak kategorileştirilen grupların tümü kendilerini *Roma* olarak görmezler ve *Sinti-Manuş, Kalé, Boyaş*, ya da başka gruplar olarak tanımlarlar (Folkeryd ve Svanberg 1995: 1).

Aynı biçimde kendisini *Rom* olarak tanımlayan toplulukların da sosyo-kültürel açıdan farklılıklar gösterdikleri hatta birbirlerini reddettikleri görülür. Göçebe Romlar arasında 10 yıl yaşayan bir Belçikalı, Jan Yoors, Romları 4 boya ayırmayı öne sürdü: *Kalderaşa (Kalderasha), Lovara (Lowara), Çurara (Tshurara) ve Maçvaya (Matchvaya)* (1967: 134). Rena Gropper ve Anne Sutherland, Birleşik Devletler’deki Romları inceledikleri sırada bu sınıflandırmanın doğru olduğunu buldular ve desteklediler (Gropper 1975; Sutherland 1975). *Marime* (Ritüel kirlenme) ve *kris romani* (mahkeme meydanı)’den oluşan bu kavramların ikisi de antropologlar tarafından temel Rom kimliği olarak betimlenir (Sutherland 1975; Shashi 1990). Ancak, Svanibor Pettan, Kosova’daki Çingenelerin kendilerini Rom olarak kabul etmelerine karşın, dil olarak ayrılan bu boylardan hiçbirine girmediklerini belirtir. Pettana göre, Kosova’daki Çingenelerin çoğu, ne yukarıda anılan *Sinti, Manuş, Gitanos* ve *Boyaş* gibi Çingene topluluklarına ne de Yoors’un sınıflandırdığı *Lovara, Çurara* ve *Maçvaya* gibi Rom boylarına benzerler. En önemlisi bu dört boyun paylaştıkları “*Marime*” ve “*kris Romani*” kavramlarıyla da benzerlik taşımazlar (1992: 47).

Tüm bu deliller Çingenelerin kendi kimliğini saptamasına dayanan ve evrensel olarak kabul edilen daimi bir adlandırmanın mümkün olmadığını gösterir. Bu nedenle, içerdiği anlama (“aşağılama”) karşı çıkmakla birlikte, bütünü ifade eden anlatımlarımda “Çingeneler”, toplulukların kendisini algılamasına karşı olmadığı sürece “Romanlar” terimini kullanmayı tercih ettim.

Ek-2’deki listede de görülebileceği gibi, Türkiye’deki Çingene grupları, genelde tüm diasporadaki Çingene topluluklarının kültürel çeşitliliğini yansıtır. Yaşam biçimleri, dil ya da lehçe, meslek, din ve diğer özellikleri bakımından ayrılırlar. Ancak bu özelliklerin her birinin ayrı bir Çingene “boyu”na özgü olmadığı görülür. Aynı özellikler birçok Çingene grubu tarafından paylaşılabilir. Ben bu özellikleri Türkiye’de yaşayan ve dışardakiler tarafından “Çingeneler” olarak adlandırılan üç kültürel gruba bakarak ele alacağım: *Romanlar, Lomlar* ve *Abdallar*. Bu üç farklı topluluk Türkiye’nin Batı, Orta ve Doğu olarak ayrılacak üç ayrı bölümünde yoğunlaşmışlardır. Romanlar Batı’da; Abdallar Orta’da; Lomlar ise Doğu’da. Bu üç topluluk arasındaki farklılıklar benzerliklerden fazladır.

Her üç topluluk tipi içinde yerleşik ve göçebe tarzı yaşam süren gruplar vardır. Yine her üç topluluk da elekçilik, sepetçilik, kalaycılık, demircilik gibi mesleklerle uğraşan gruplardan oluşur. Buna bağlı olarak “egemen meslek faktörü” her üç toplulukta da “grup kimliği”nin ortaya çıkmasındaki önemli bir faktördür.

Geçimlerini, öteki Çingene boyları ile aynı uğraş alanlarından sağlayan Abdalları bu gruplardan ayıran en belirgin özellik Alevi-Bektaşî olmalarıdır. Batı Türkiye Romanları Sünnî İslam’a bağlıdırlar. Kuzeydoğu Anadolu’da (Van, Erzurum yöreleri) yaşayan Lomların bugün büyük bir bölümü Sünnî olmalarına karşın geçmişte Ermeni ortodoks kilisesine bağlı oldukları bilinmektedir.

Kendilerini Roman olarak adlandıran boy içinde bazı grupların (göçebe yaşam sürenler, “Yerli” olarak adlandırılan grup gibi) konuştukları Romanca ile Lomların konuştukları dil olarak “Lomavren” aynı dilin farklı lehçeleridir. Bununla birlikte yerleşik olan Roman gruplarının büyük bir bölümü bu dili bilmiyorlar. Aynı biçimde Abdalların konuştukları bir Romanca lehçesi de bulunmamaktadır. Dahası, Abdallar farklı bir adla da olsa Türkçe dışında konuştukları bir dil olmadığını öne sürüyorlar. Hem Romanca bilmeyen Roman gruplarının hem de Abdalların konuştukları ve Romanca’dan alınma birçok ortak sözcüğü (*naş*: gitmek; *sipali*: para vb.) içeren gizli bir dil olması bu iki topluluk tipini birçok bakımdan birbirine benzer kılan özelliklerdir. Ancak her iki topluluğun kökenleri ve kendilerini algılayışları farklıdır.

Dolayısıyla Abdalları da Çingenerler olarak kabul edebilirsek bu üç topluluğun kültürel kimliklerinin üç ayrı kökene bağlı “kültürel etkileşim” sonucunda ortaya çıktığını anlamamızı sağlar.

Buna göre, Romanlar, Osmanlı’nın kuruluşundan beri (belki daha da öncesinden) Sünnî İslam pratiği içinde yaşam süren Türk topluluklarıyla etkileşim içinde bulunan ve büyük bölümü Osmanlı-Rus Savaşı’ndan (1877-78) Cumhuriyet’e (1923-24) uzanan dönem içinde Rumeli ve Balkanlar’dan Türkiye’ye göç eden bir topluluk tipidir. Lomlar ise Çingenerlerin atası olan grubun (ya da grupların) Hindistan’ı terk etmelerinden sonra Ermenilerle etkileşime geçen ve onlarla yaşayan kolunu temsil ederler. Dillerindeki Ermenice’den alınma birçok sözcük ve Doğu Anadolu’da yine Ermenice bir sözcük olan “Poşa” (ya da *Boşa*) ile adlandırılmaları bunu ispatlar. Bu toplulukların son dönemlere dek Ermeni Ortodoks kilisesine bağlı oldukları Paspati’nin çalışmasındaki verilerden de anlaşılmaktadır (Paspati 1870: 17). Abdallar’ın Hindistan kökenli olduklarına ilişkin herhangi bir delil bulunmamakla

birlikte Horasan kökenli oldukları miti ve Alevi-Bektaşî İslam'a bağlı olmaları açık biçimde Selçuklu Türklerinin Anadolu'ya yerleşmeleri sırasında Horasan'dan göçen Türkmen aşiretleri ile etkileşime geçtiklerini ve onlarla birlikte Anadolu'ya geçtiklerini düşündürüyor. Tasavvuf felsefesi kültürel etkileşimlerinin temel faktörü olarak görülebilir. Bunu destekleyici en önemli delillerden biri müzikseldir. Diğer topluluklardan farklı olarak bu kültürel topluluk tipinde bağlama ile seslendirilen “bozlak geleneği” yalnızca Abdallara özgüdür.

Türkiye'de yaşayan ve Çingene olmayanlar tarafından “Çingene” kategorisine sokulan bir başka kültürel topluluk da çoğunlukla Güneydoğu'da (Hakkari, Mardin (Cizre), Siirt ve Van'ın güneyinde) yaşayan Mıtırıp (ya *Mıtırıp* ya da *Mıtırıp*)'lardır. Adlarını ‘Çalgıcı’ anlamına gelen Arapça *Mıtırıp* sözcüğünden alan ve Andrews'a göre Kürt toplulukları ile öne çıkan Mıtırıplar, her şeyden önce müzik özelinde yaşamlarını sürdüren bir topluluk olarak Çingeneler içinde ayrı bir grup oluştururlar” (1992: 195, 198).

Çingene topluluklarının kültürel çeşitliliği, Çingenelere -kendileri ve Çingene olmayanlar tarafından- atfedilen adları içeren EK-2'deki listede daha ayrıntılı olarak görülebilir. Ağırlıklı olarak, literatüre dayanan bu listede Çingenelere atfedilen adları, 1. Genel adlandırmalar (a. Çingenelerin, b. Çingene olmayanların adlandırmaları) ve 2. Mesleklere göre adlandırmalar olmak üzere iki ana başlık altında topladım. Ayrıca her grubun yaşadıkları yerler, adlarının kökeni, uğraş alanları ve kendilerini nasıl algıladıkları kaynaklar elverdiğince saptanmaya çalışıldı.

Bu listede yer alan İngiltere'nin “Kalaycılar”ı (*Tinkers*) ve “Gezginler”i (*Travellers*), Almanya'nın “Yeniçeler”i (*Jenitsche*), İskandinavya'nın “Tatarlar”ı (*Tattare*), Türkiye'nin “Abdallar”ı gibi Hindistan kökenini reddeden çeşitli toplulukların olması “Çingene” teriminin kapsamının belirli bir etnik grupla sınırlı olmadığını ortaya koyar.

Buraya kadar olan tartışma iki önemli şeyi anlamamızı sağlar. Birincisi “Çingene” yalnızca Hindistan kökenli olan bir “ırk”ın adı değildir. Çingene araştırmacılarının Hindistan kökenini reddeden toplulukları dışarıda tutarak sınırlandırmaya çalışmaları yanlıtıcıdır. Bu konudaki temel anahtar Çingene ya da benzeri adlarla adlandırılan toplulukların bu adlandırmaları reddetmeleridir. İkincisi, tüm Çingeneler tarafından kabul edilmiş evrensel bir adlandırma da yoktur. Dolayısıyla, ‘Çingeneler’ adlandırmasının belirli bir etnik grubu göstermediğini, her biri kendi içinde incelenebilecek, yaşam deneyimleri bakımından birbiriyle bağlantılı grupları kapsayan bir “şemsiye” olduğunu kabul etmek zorundayız.

B. Roman Kimliği

1. Kimlik Kavramı: Tanım

“Kimlik” kavramının tanımlanması sosyal bilimlerde her zaman sorun olmuştur. Bu sorun, terimin üzerine yerleştirildiği “bireysel”, “toplumsal”, “ulusal”, “etnik”, “kültürel” gibi, insana ve insanın ait olduğu bütüne ilişkin sıfatların temsil ettiği yapının deviniminden/değişkenliğinden kaynaklanır.

Kollektif bir özel ad, ortak bir soy miti, paylaşılan tarihsel anılar, özel bir “yurt”la bağ gibi niteliklerin (Smith 1994: 42), sosyal bilimlerin hemen her disiplinde yapılmış birçok çalışmada, baştaki sıfat (bireysel, toplumsal, ulusal, etnik, kültürel vb) ne olursa olsun kimliğin oluşumunda belirleyici rol oynadıkları düşünülür. Ancak bu nitelikler kısmen doğru olsa da kimliğin inşasının “neden?” ve “nasıl?” olduğunu açıklamada yetersiz kalır. Bunun nedeni, kültürel bir varlık olarak insanın birbirinden bağımsız faktörlerle belirlenen birçok kimliği aynı anda üzerinde barındırmasıdır. Bu bağlamda genelde “Çingenciler”, üzerine yapılan araştırmaların sonuçları kimliğin inşasında hangi faktörlerin belirleyici olduğunu anlamamız açısından zengin bir malzeme sunarlar.

Çevrelerindeki topluluklar tarafından “Çingenciler” ya da benzeri adlarla tanımlanan ve Hindistan kökenli olduğu düşünölen topluluklar, kimliğe ilişkin bu niteliklerin tümünü yalanlar. Yeryüzündeki tüm Çingenciler tarafından paylaşılan ve evrensel olarak kabul edilen kollektif bir özel ad yoktur. EK-2’de verilen “Çingencelere Atfedilen Adlar Listesi”nde daha ayrıntılı olarak görölebileceği gibi, Çingenciler ve Çingene olmayanlar tarafından kullanılan birçok terim karşımıza çıkar. Ayrıca yine yeryüzündeki tüm Çingencelerce paylaşılan ortak bir soy miti, paylaşılan tarihsel anılar ve özel bir “yurt”la bağ da yoktur. Çingene aydınlarının “Hindistan kökeni” üzerine ortak bir bilinç oluşturma çabaları ise söz konusu topluluklar tarafından yanıtız bırakılmıştır. Her topluluğun kendine özgü tarihsel anıları, soy mitleri ve belirli bir “yurt”la bağları vardır. Bu anı, mit ve bağlar çoğunlukla bir önceki yerleşim yerleri ya da geçmişte etkileşim içinde buldukları kültürlerle ilgilidir. Tüm Çingenciler arasında dil birliği yoktur. “Romanca” (ya da *Romani*)’ya odaklı dilbilimsel deliller, her ne kadar bu toplulukların aralarındaki bağlantıyı ve “Hindistan kökeni”ni ispatlıyorsa da, Romanca konuşmayan birçok topluluk vardır.

Tüm bu deliller Çingenciler olarak adlandırılan toplulukların incelenmesinde farklı bir kimlik tanımından yola çıkılması gerektiğini gösterir ve ben bunun “etnik kimlik” kavramını tanımlamaktan geçtiğini düşünüyorum.

“Etnik” sıfatı uzun zaman yaygın ve yanlış bir biçimde “soy”la, “kandaşlık”la ya da “aynı dili konuşmak”la doğrudan ilişkili bir atıf olarak görülmüştür. Oysa bütün bunları ya bunlardan birini ya da birkaçını içerebilmekle birlikte etniklik, temelde “kendini farklı olarak algılamakla ilgili bulunan, yani kültürel kimliğe bitişik, ayrı bir ‘halk olma’ ayrı bir ‘kültürel varlık’ olma bilinciyle, bu bilincin simetrik algısı olan ‘öteki(ler)’ ile araya çizginin çekildiği noktada başlar” (Süavi 1996: 496).

Çizginin çekilmesi sırasında bizi ötekilerden ayıran nitelik ve özelliklerden çok, bazılarıyla ortak olduğumuz değer ve ilişkilere yer ya da öncelik veririz. Ancak, “kimlerden olduğumuzu belirlerken, ister istemez kimlerden olmadığımızı ya da kimlere karşı olduğumuzu da söylemiş oluruz. Hatta kim olduğumuzun ve varlığımızın bilincine, kimlere karşı olduğumuz bilgisi ve yardımıyla varırız” (Güvenç 1995: 3). Etnik kimlik kavramını bu biçimde tanımlamak bizi, insanın kimliğini hangi faktörlere göre inşa ettiğini açıklamaya yönlendirir. Bana göre en geçerli yaklaşım Adelaida Reyes Schramm’inkidir. Schramm’a göre:

...kendi –ve başka şeylerin- tanımlarının karşılıklı oyunu, etnikliği karşılıklı etkileşimlerden doğan bir dinamik süreçler kümesi olarak kavramakta yatar. Bu etkileşimler, a) grup içi, b) aynı düzene sahip gruplar arası ve c) bu gruplarla daha büyük toplum arasındadır. Bu yüzden şu kritik soruyu sormak çok önemli duruma gelir: “Benzerlik ya da benzemezlik ölçütleri nelerdir?. Yeni çevredeki kimlik yargılarına ne gibi kolektif deneyimler etki etmektedir?” (Horowitz 1975: 123) En son olarak, grup sınırlarını biçimlendirip değiştiren nedir? (Schramm 1979: 8).

Dolayısıyla bu yaklaşım biçimini uygulayarak Roman kimliğinin nasıl oluştuğunu anlamak mümkündür. Benim bu konudaki savım, dışardakilerin “Çingeneler” ya da benzeri adlarla adlandırdıkları toplulukların kimliklerini başkalarına bağımlı kalarak biçimlendirdikleridir. Her topluluk bulunduğu çevrede başkalarının kendilerine bakışlarına (ya da tutumlarına) göre biçimlenmiş ve bu nedenle kendilerine yakıştırılan kimliği benimsemek zorunda kalmışlardır. Bununla birlikte kendilerini hangi terimlerle adlandırılırsa adlandırınlar hepsinin kendilerine yönelik benzer bir “dışlanmadan” doğan ortak bir davranış biçimleri vardır. Kendilerine yüklenen kimliğin karşısında yeni bir kimlik oluşturmak. Bu bağlamda “Roman kimliği” Batı Türkiye’de yaşayan Rumeli ve Balkan kökenli toplulukların kendilerine yüklenen “Çingene kimliği”nin karşısında kendi kendilerini tanımlayabilecekleri

yegane kavram olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte farklı özelliklerle birbirinden ayrılan Roman gruplarının kendilerine ve çevrelerindeki diğer Roman gruplarına karşı tutumları tek bir Roman kimliğinden (en azından bugün için) sözemenin mümkün olmadığını gösterir.

2. Atfedilen Kimlik: “Çingeneler”

Bugün Türkiye'nin batısında yaşayan Romanlar, benzer özelliklere sahip diğer topluluklarla (Lomlar, Abdallar vb.) birlikte aynı kefeye konur ve Roman olmayanlar tarafından “Çingeneler” olarak adlandırılırlar. “Çingene” terimi ilk bakışta, özellikle toplumsal statüde bu terimin içine sokulan tüm toplulukların en alt tabakada, hatta toplum dışında yer aldıklarını vurgular. Oysa hangi adla anılırsa anılınsınlar (“Çingene”, Gypsies, Tattare, Gitanes, Poşa) yaşadıkları her yerde bu insanlara yüklenen benzer atıflar, ortak bir tavrın sonucudur: “dışlama” ve “aşağılama”. Bu da Çingeneleri birbirlerine yakın kılan önemli özelliklerden biri olarak görülebilir. Dilleri ve kültürleri açısından olmasa da sosyolojik açıdan “sınıf” ya da “kast” kardeşidirler.

Alman yazar Gunter Grass'ın¹³ aşağıdaki sözleri Avrupa ülkelerinde Çingenelere karşı yürütülen ortak tavrın altında yatan “duygu”yu gösterir.

Çingeneler her yerde altın da altındadırlar. Neden? Çünkü farklıdırlar. Çünkü hırsızlık yaparlar, yerlerinde durmazlar, başıboş gezerler, şaşkına çeviren güzelliğiyle kendimizi iğrenç hissetmemize neden olan kem gözleri vardır. Çünkü önemsiz varlıklarıyla değerlerimizi sorgularlar. Çünkü opera ve operetlerde hepsi çok iyi olsalar da gerçekte..... anti-sosyaldirler, acayıptirler ve hiçbir işe yaramazlar. “Yakalım onları” diye bağırır dazlaklar. (Günter Grass, “Losses”; Stewart 1997: 1).

Grass'ın tanımladığı yaklaşım biçiminin benzeri, Çingenelere yönelik tüm olumsuz yaklaşımlarda kendini gösterir. Bütün Çingeneler “güvenilmez”dir.

Eğer Oniki Çingeneye aynı soruyu sorarsanız, olasılıkla oniki farklı yanıt alırsınız. Eğer bir Çingeneye aynı soruyu Oniki kez sorarsanız, yine olasılıkla oniki farklı yanıt alırsınız. (Kephart ve Zellner 1991:)

¹³ Gunter Grass 1997'de Avrupa'daki “Romlar” için bir “Vakıf” kurdu. *Courier International* dergisinin 29 Ekim 1997 tarihli 364'üncü sayısında yer verdiği “Çingeneler, Bir ulusun Doğuşu” (*Tsiganes Naissance d'une Nation*) başlıklı özel dosyasında, kurduğu vakfın amaçlarını yansıtan bir makalesi yayınlandı.

Peki bu güvensizliğin altında yatan neden nedir? Dahası nasıl oluyor da Çingenerin yaşadığı hemen her yerde Çingene olmayanların sergilediği ortak bir davranış modeli ortaya çıkıyor? Bunu besleyen en önemli şey, Çingenerin ortaya çıktıkları her yerde kendileriyle ilgili mitlerin yaratılması oldu.

Çingener hakkında aktarılan gelen mitleri incelediğimizde iki özellik dikkati çeker. Birincisi tüm mitlerin dinsel motifler üzerine oluşturulduğudur. İkincisi, Hıristiyan ve Müslüman toplumlarda ortaya çıkan mitlerde ortak bir temanın vurgulandığını görürüz: “Çingener cezalandırılmış ya da lanetlenmiş bir halktır”.

“Çingener” Üzerine Mitler

Müslümanlar arasında anlatılan en eski mit İbrahim Peygamber’in ateşe atılması ile bağlantı kurulmasıyla başlar. Bahattin Ögel Türk mitolojisi üzerine kaleme aldığı çalışmasında bir Özbek destanı olan İmami’nin “Han-nâme” başlıklı kitabından bu miti şöyle aktarır:

Nemrut, İbrahim Peygamberi mancınığa koymuş ve onu ateşe atmak istemişti. Bu sırada gökten melekler de inmiş ve İbrahim’i kurtarmak istemişlerdi. Fakat Şeytan’ı bir türlü razı edememişlerdi. Bunun üzerine Şeytan bir şart ileri sürmüştü ve mancınığın altında, birisinin zina işlemesi şartı ile gideceğini söylemişti. Bunun üzerine tellâllar çağırılmış ve mancınığın altında zina işleyecek birisi aranmıştı. Buna karşılık da bin dinar vadedilmişti. İşte bu sırada köpek neslinden gelen bir çingene gelmiş ve mancınığın altında kız kardeşi ile zina eyleyerek bin dinarı alıp gitmiştir (Ögel 1989: 380).

Ögel’in aktardığı bu mit farklı bir biçimde Türkiye’de de anlatılır.

Hazreti İbrahim, Nemrud’a karşı geldiğinden Nemrud kendisini ateşe atarak yakmak ister, kabilesine bunun için odun toplamasını emreder. Bütün kabile halkı Nemrud’un son emrini yerine getirmek için canla başla çalışır, ortada büyük bir odun yığını meydana getirirler. Fakat ne kadar uğraşırlarsa da odun yığını bir türlü ateşe veremezler. Bunun üzerine kalabalık arasından bir kahin çıkarak yakılan ateşi meleklerin söndürdüğünü, eğer ateşin yakılması isteniyorsa bunun ancak bir tek yolu vardır. Bir kadın ile bir erkeğin alenen orta yerde herkesin gözü önünde cinsel ilişki kurması gereklidir. Bunu yapacaklara türlü ödüller vaadedilir ancak kalabalığın

arasından kimse bunu yapmaya yanaşmaz. En sonunda *Çin* ile *Gâni* adlı iki kardeş ortaya çıkarlar ve bunu yapacaklarını bildirirler ve yaparlar. Bu arada meleklerin arkalarını dönmelerini fırsat bilen Nemrud odun yığınına ateşe verir ve Hazreti İbrahim'i alevlerin arasına atar. Bu iki kardeşten türeyen ırka da *Çingen* denir (Hacıboğlu 1972: 5).

Bu mitlerde geçen ensest ilişki üzerine oluşturulmuş bir başka mit Çingene tarafından da aktarılır. Çingene toplum dışı konumlarının nedeni, atalarının işlemiş olduğu bu suçtan dolayı lanetlenmiş olmalarıdır:

Aile içi bir cinsel ilişkiden dolayı, bir kavim, Çingene liderini ve taraftarlarını kovar. Büyük bir büyücü, bu kovulanları korkunç bir biçimde lanetler: Sonsuza dek yeryüzünde dolaşıp dursunlar, geceledikleri bir yerde ikinci kez konaklamasınlar, su içtikleri bir kaynaktan bir ikinci kez içmesinler, bir yıl içinde aynı nehirden iki defa geçmesinler. Ensesti gerçekleştiren çiftin adı *Çin* (*Tschen*) ve *Gân* (*Gan*)'dır (Berger 2000: 39).

Hristiyanların Çingeneyle ilgili oluşturduğu dinsel mitte ise, İsa'nın çarınha gerilişi ile bağlantı kurulur. Bu efsanenin birçok başkantsı Çingene olmayanlar kadar Çingene tarafından da aktarılmıştır. En popüler başkanti, İsa'nın çarınha gerilişinde kullanılan çivileri dövmeye gönüllü tek kişinin bir Çingene demircisi olduğudur. Demirci 4 çivi döver; Romalılar tarafından alınan 3 çivi İsa'yı öldürmek için kullanılır. Ancak dördüncü çivi soğutma işlemine karşı direnir ve Çingene demirciyi kovalamaya başlar.

Ve bu çivi Yeshua ben Miriam'ın (Hz. İsa) çarınha gerilmesi için çiviler döven adamın soyundan olanların çadırlarında her zaman görünür. Çivi ortaya çıktığında Çingene kaçır. Bir yerden başka bir yere taşınmalarının nedeni budur. Bu yüzden Yeshua ben Miriam yalnızca üç çiviyle çarınha gerildiğinde iki ayağı birbirine bağlandı ve tek bir çiviyle çakıldı. Dördüncü çivi yeryüzünün bir ucundan diğerine dolanır durur (Sway 1988: 40).

Çingene lanetlenmiş olduklarına ilişkin bir başka popüler mit doğrudan Küçük ya da Aşağı Mısır denilen varolmayan bir ülkeden olduklarını iddia eden "Duke Michael"e ve diğer Çingene şeflerine atfedilebilir. "1427 yılının 17 Ağustos'u, bir Pazar günü", Aşağı Mısır'dan geldiklerini ileri süren ve tövbekar olduklarını söyleyen gezginler Paris'e girerler (Martinez1992: 13).

Çingene olmayan Müslüman ve Hıristiyan topluluklar arasında anlatılan mitlerle ortak olan temaların işlendiği benzer mitler, bazı Çingene toplulukları arasında da anlatılır. Sözelimi, Çingenelerin Kökenini, İsrailoğulları'nın Kızıldeniz'i geçişi sırasında yok olmaktan kurtulan Mısırlılara dayandıran Firavun miti, farklı çeşitlemeleriyle Doğu Avrupa'daki bütün Çingene topluluklarında görülmektedir.

Birinci Dünya'da Pharovono Pharavunure (Firavun) Çingene kavminin lideriydi ve tıpkı Sunto Abraham (Hazreti İbrahim), Sunto Moışhel (Hazreti Musa), Sunto Cretchuno (Hazreti Yusuf) ve Sunto Yacchhof (Hazreti Yakub) gibi Suuntselerden biri, yani vaktiyle yalnız Çingenelerden oluşan insanlığın büyük atalarından biriydi. Pharavono büyük güç kazanmış ve *Horachai* adıyla anılan ("Turco-Juifs et Chrétiens [Türk Yahudileri ve Hıristiyanları]) Sinpetra kumandasındaki diğer kavimlere savaş açarak, *Porsaida*'yı yani o günkü dünyanın, daha doğrusu Kutsal Topraklar'ın merkezini ellerinden almak istiyordu. Taraflar Duneria'nın iki kıyısında karşı karşıya geldiklerinde, Pharavono karşıya geçip geçemeyeceğini görmek için bir ok atar. Ancak Duneria çok geniştir. Bunun üzerine, düşmanı Sinpetra'nın, Tanrı'nın bizzat kendisi olduğundan habersiz, Tanrıya ("*Phuro Del*") şu sözlerle yakarır: *Tanrım, atlarımın gücü ve bana da bu işin üstesinden gelebilme gücü ver.* Ardından, Pharavono hiçbir engelle karşılaşmadan Duneria'yı geçer, Sinpetra ise adamlarıyla Tuz Denizi'ni geçerek geri çekilir. Pharavono Tuz Denizi'nin kıyısına ulaşınca Tanrı'ya bir kez daha yalvarıp yakarır, fakat bu kez sözlerinde kibir ve gurur vardır: *Tanrım kendi gücümle ve atlarımın gücüyle bu işin üstesinden geleyim.* Sinpetra ona denizin içinden bir geçit açar ve Pharavono geçide girince Sinpetra kollarını kavuşturup, ansızın büyük bir fırtına koparak geçit dalgaların altında kapanıverir ve Pharavunureleri yutar. Dalgaların arasından Pharavono, Sinpetra'nın yanı başında bir mağarada duran taştan bir puta doğru ellerini açar, fakat bunu fark eden Sinpetra bir yıldırımla putu yok eder. Sadece birkaç Pharavunure kurtulmayı başarır ve *Zagrebo*'ya ulaşır. Burası, onların sonradan tüm dünyaya yayılacakları merkez olacaktır. İşte o zamandan beri, onların soyundan gelenler dur-durak bilmeksizin bütün dünyada dolanıp durmak zorundadırlar (Berger 2000: 49-51).

Sırbistan'daki Çingencelerin İslam dinindeki biçimiyle *Firavun* diye adlandırdıkları Firavun'un başkantarında kendi babasını öldürdüğü ya da Tanrı'ya benzemek için yüksek bir kulede yaşadığı ve davul çalarak göğü gürlettiği ve bir elekten su dökerek yağmur yağdırdığı söylenegedir. Firavun mitinin yayılmasına katkıda bulunan bir başka unsur ise, Firavun adının bütün Çingene lehçelerinde *phar-*, *pharav-* "ayırma" sözcüğünü çağrıştırmasıdır (Berger 2000: 51-52).

Çok az belgelenmesine karşın "Çingenceleri yurtsuzluğa mahkum eden beddua"nın uzak bir gelecekte gücünü kaybedeceğine ilişkin bir inanış Hıristiyan Çingenceler arasında anlatılır: Bu söyleneceye göre tıpkı Yahudiler gibi Çingenceler de kendilerini seçilmiş bir halk olarak görürler. Bu halk, günün birinde dünyaya özgürlük ve kardeşlik üzerine kurulu bir altın çağ getirecektir. Kako Chady adında yaşlı bir *Romanichel* (bk. EK-2) Çingenesinin anlattığı Firavun mitinin sonunda bu inanış "işlediğimiz suçun cezalandırılmasının üzerinden iki bin yıl geçmelidir. Af ikibin yıl sonra gelecek ve bizim Kızıldeniz'de boğulan firavunumuz tekrar canlanacak ve başımıza geçecek" biçiminde aktarıldı. (Berger 2000: 72)

Osmanlı'dan bu yana hukuk sisteminin kurumsallaşmış bir müessesesi olan ve bugün kaldırılması düşünülen "idam"da, bu işin uygulayıcısı olan "Cellatlık" yalnızca Çingencelere uygun görülmüştür. Bu konu üzerine kaleme alınan yazılarda cellat olarak seçilen kişilerin idamdan önce devletin resmi görevlileri tarafından zil-zurna sarhoş olmaya teşvik edildikleri yolunda ifadeler yüküldür (Öztürk 1999). Olasılıkla, Hazreti İbrahim'in ateşe atılması sırasında "büyük günahı" işleyen ve bu nedenle lanetlenen birinden başkası yapamazdı bu işi.

Evliya Çelebi'nin XVII. yüzyılda söylediği "Kâfirler ile kızıl yumurta, Müslümanlar il Kurban Bayramları ve Yahudiler ile kamış bayramları yapmışlardır" (1928: 95) sözü geçmişte olduğu gibi bugün de etkisini sürdüren güvensizliğin altını çizer. Çingencelerin sünnet olmadığı, aile mahremiyetlerinin bulunmadığını, cünüplükten temizlenebilmeleri için kırk tuğla ya da kiremitin erimesine kadar ısıtılacak su ile yıkanmaları gerektiği gibi inanışlar Roman olmayan Müslüman topluluklar arasında hala yaşatılır.

Bunu destekleyen bir örnek, bürokrat olarak çalışan ancak emekli olana kadar kimliğini gizleyen Mustafa Aksu'nun basına yaptığı açıklamalarla yaşandı. Aksu, Diyanet'e yaptığı yazılı ve sözlü başvuruların yıllarca yanıtsız kalması üzerine, medyaya yaptığı açıklamalarla en sonunda (2000 yılında) Cumhurbaşkanının dikkatini çekmeyi başardı. Köşkten gelen yazı, Başbakanlık tarafından İnsan Haklarından Sorumlu Devlet Bakanı'na (Mehmet Ali İrtemçelik) da "intikal" ettirildi. İrtemçelik, Başbakanlığın gönderdiği yazıyı, "Çingencelere

yönelik önyargıların, yürütülebilecek çeşitli faaliyetlerle kısa süre içinde ortadan kalması mümkün değildir. Ancak yine de bu alanda Milli Eğitim Bakanlığı, Türk Dil Kurumu ve Diyanet İşleri Başkanlığı'nca çalışmalar başlatılmasının ve özellikle sözlük ve ansiklopedilerde yer aldığı belirtilen onur kırıcı ifadelerin düzeltilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir” (Ertürk 2000: 4) olarak yanıtladı.

Devletin Çingenerle ilgili bu kararı ilk bakışta Aksu'nun çabalarıyla Çingene kimliğinin devlet kademesinde tanınması ve kabul edilmesi yönünde bir başarı olarak algılanabilir. En azından Milli Eğitim Bakanlığı ve Türk Dil Kurumu kendi denetimleri altında olan yayınlarda Çingenerle ilgili ifadeleri değiştirecekti. Ancak öykünün bundan sonraki bölümü Çingenerin aleyhine gelişti.

Dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in Başbakanlığa verdiği talimatın da etkisiyle, Diyanet İşleri Başkanlığı “İslamiyet'te ırkçılık olmadığı” yolunda fetva verdi. Bu fetvada şöyle denildi:

İslam dini ırkçılığı kesinlikle reddeder. Bütün insanlar, Hazreti adem ve Hazreti Havva'dan türemiştir. Hiçbir ırkın diğer ırka üstünlüğü yoktur. Bu husus bir hadis-i şerifte de buyurulmuştur. Kuran-ı Kerim'de de (Muhakkak ki Allah yanında en değerli olanınız O'ndan en çok korkanınızdır) buyurulmuştur.

Bu itibarla Kuran-ı Kerim ve hadis-i şeriflerde Çingenerin ahlaksız, hırsız ve kötü kişiler olduğundan, onlarla evlilik yapılmasını yasaklayan ve onların sünnet olmadığını, aile mahremiyetlerinin bulunmadığını, cünüplükten temizlenebilmeleri için kırk tuğla veya kiremidin erimesine kadar ısıtılacak su ile yıkanmalarını bildiren herhangi bir ayet ve hadis yoktur ve olamaz da (Ertürk 2000: 4).

Diyanet İşleri Başkanlığı'nın yayınladığı bu fetva elbette iyi niyetli yazılmıştı. Ancak fetva ve Başkanlığın müftülüklerle bu konu ile ilgili gönderdiği genelgeler, Çingenerle ilgili inanışların halk arasında hala devam ettiğinin devlet tarafından onaylanması anlamına geliyordu. Dahası, dışlanan bir topluluğa karşı uygulanan “ayrımcılığı” ortadan kaldırmaktan çok insanları ayrımcılığın nedenleri hakkında bilgilendirmek amacıyla yazılmış gibiydi: “Bilmiyenler de öğrensin”. Diyanet İşleri Başkanı Mehmet Nuri Yılmaz, halkın aydınlatılması konusunda müftülüklerle gönderdiği genelgede;

Çingenciler hakkında bazı yanlış ve yersiz inanışlar olduğunu belirterek, "Çingencilerin birbiriyle zina eden Cin ve Gan adındaki iki kardeşin soyundan geldikleri için Allah'ın lanetine uğradıkları, inançsız, ahlaksız, hırsız ve kötü kişiler oldukları, aile mahremiyetinin bulunmadığı inanışlarının halk arasında dolaştığına dair bilgiler başkanlığımıza ulaşmıştır," dedi. Ve bu inançların yanlış olduğunu vurguladı, Çingene vatandaşların toplumla bütünleşmesinin sağlanmasını istedi (Alkan 2000; Yılmaz 2000).

14 Haziran 1934 yılında çıkartılan 2510 sayılı "İskan Kanunu", Türkiye'de Çingencilere karşı duyulan kuşkunun siyasal boyutlarını sergiler. Bu kanunun 4üncü maddesi bunun açık bir örneğidir.

Türk kültürüne bağlı olmayanlar, anarşistler, göçebe çingenciler, casuslar ve memleket dışına çıkartılmış olanlar Türkiye'ye 'muhacir' göçmen olarak kabul edilmezler (Alpman 1997: 129).

6 Mart 1986'da kanun yeniden ele alınarak Sosyal Yardım Bakanlığı'na verilen yetkiler, 1361 sayılı kanunla Tarım, Orman ve Köyişleri Bakanlığı'na devredildi. Kanunun insani boyutları 1934'deki "dışlayıcı" mantığından arındırılmadı. Bunun sonucunda 1980'li yıllarda Bulgaristan'da kendini Bulgar kabul etmeyenlere karşı başlatılan etnik baskılar yüzünden Türkiye'ye göç eden Müslüman nüfuslar arasında yer alan Çingenciler içeri (Türkiye'ye) alınmadılar. Demokratik Sol Parti'den Edirne milletvekili Erdel Kesebir'in 11 Ocak 1993'de meclise sunduğu anti-Çingene yasasının kaldırılması yönündeki teklif kabul edilmedi (Alpman 1997: 130).

Kimi aydınların Çingenciler yaklaşımı ise bilimsel olmaktan çok hümanistiktir. Bütün Çingencilerin hala göçebe olduğu düşünülür. Aşağıdakine benzer medyatik yazılar sık sık süsler Çingenciler hakkındaki yazıları:

Kent trafiğinin en yoğun olduğu bir yerde karşınıza çıkarlar bazen: Sıska bir atın çektiği eski püskü bir araba, kırık dökük eşyaları ve neşeli esmer yüzleriyle, ancak bilimkurgu filmlerinde görülebilecek bir zamandışılık sergilerler. Bazen de kentlerin kıyılarındaki çadırların çevresinde görürsünüz onları. Artık tükenen çayırların son kalıntılarını şenlendirirler.

Ve her görüşümde içimde bir merak uyanır: Nasıl yaşarlar, ne ederler, ne düşünürler, bizi nasıl görürler. Bir gün pılyı pırtıyı toplayıp Çingenerin arasına karışmak, onlarla birlikte oradan oraya dolaşmak ilginç olmaz mıydı acaba? Zamana, mekâna, teknolojiye ve toplumsal önyargılara meydan okuyan bu insanlarla birlikte olmak, belki onların yaşamlarını yazmak (Alkan 2000)

Türkiye’de yaygın olan bir deyiş, Çingener’in toplumsal konumuna ilişkin yaygın bakışı da yansıtır: “Türkiye’de yetmişikibuçuk millet vardır.” (Oğhan 1998: 14). Bu deyiş, Türkiye’deki karmaşık çok-etnikli toplumu çok iyi örnekler. Ancak Çingenerin bu toplum içinde ancak “buçuk” değer taşıdıklarını da vurgulamasıyla dışlayıcıdır.

3. Karşıt Kimlik: “Romanlar”

Roman kimliğinin temel ayraç Roman olmayanları, bir başka deyişle “ötekiler”i gösteren “Gaco” terimidir. Romanlar bu terimle kendileriyle dışardakiler (Roman olmayanlar) arasına kesin bir çizgi çekiyorlar ve kendileri dışındaki tüm insanları –hangi coğrafi, dinsel ya da kültürel gruptan olursa olsun- “Gaco” olarak tanımlıyorlar. Terim aynı zamanda diasporada yaşayan diğer Çingene topluluklarının kendi kimliklerini inşa etmelerinde de ana ayraçtır. Paspati 1800’lerde İstanbul’da yaptığı çalışmanın sonuçlarını içeren kitabında bu terimi kullanan Çingenerle Hindistan arasında bağlantı olduğu üzerine tahminde bulunur.

Gaco Çingener için ister Müslüman, isterse Yahudi ya da Hıristiyan olsun bu ırktan olmayan herkesi niteler. Çingene olmayan kişi Gacodur. Asya Çingenerinin dilinde olan bu sözcük bana Hindistan kökenli olduğunu düşündürüyor (Paspati 1870: 23).

Gaco Romanca bilsin ya da bilmesinler bütün Çingenerin diline yerleşiktir. Avrupa ve Amerika’daki Çingenerler üzerine yapılan araştırmaların sonuçları, terimin Çingene kimliğinin temel özelliği olduğunu gösterir (Kephart 1991: 99; Stewart 1997: 112-138)

W. R. Rishi’nin Gaco teriminin etimolojisi ile ilgili yorumu oldukça ilginçtir. Rishi, bir yandan terimle Hindistan kökeni arasında bir bağlantı kurarken, öte yandan bu terimi kullanan tüm toplulukların aynı etnisiteyi paylaştığının altını çizer.

Gajo ya da *Gaze* sözcüğü *Ghazi* sözcüğünün değişmiş biçimi olup Rajastanca ve Braj etkisi ile sondaki ‘o’ Kalo (siyah); baro (büyük) vb. sözcüklerde olduğu gibi eril, tekil sıfatlara, yani *Gazho* ya da *Gajo*’ya dönüşmüştür. Bu değişim Hindistan’da Mahmud Ghazni (Mahniud

Ghaznvid; Gazneli Mahmut) adlı bir kraldan gelir. MS 1001-1026 yılları arasında Mahmud Ghazni Afganistan'ın bir kenti olan Gazne'den çıkıp 17 kez Hindistan'a saldırdı. Mahmud dönemindeki Gazne Krallığı, Afganistan denilen ülke ve İran'ın doğu eyaleti olan Horasan'dan oluşuyordu. Bu krallığın halkı ayrıca Ghazi'ler olarak da adlandırılıyordu. Ünlü Hintli tarihçi Dr. Ishwari Psarad, "Dönemin Müslümanı için o "gâvur ellerindeki kafirliği sona erdirmeyi deneyen" bir *Ghazi* (Tür. Gazi) idi. Mahmud Ghazni'nin ilk saldırısı 1001'de Peshawar yakınında oldu ve 500.000'den fazla insanı yanında köle olarak götürdü. Çok daha fazlası evlerini terk etti. Sonraki saldırısı çok daha vahşi ve acımasız oldu ve hakkında "geldi, yaktı, öldürdü, yağmaladı, esir aldı ve gitti" dendi.

Müslümanlar için Mahmud, Muhammed'in savaşçısı ve kafirlerin katili anlamına gelen bir Ghazi'ydi. Ghazi sözcüğü Rom dilinde Ghazo ya da Gajo oldu ve Rom olmayan, Çingene olmayan yabancıyı ve ayrıca kötü ve tehlikeli bir ulusu (sondaki 'o' eril sıfatı Rajasthan etkisiyledir) betimlemede kullanıldı. Mahmud 1026'daki son saldırısında Panjablı Jatlarla karşılaştı. Mahmud'un terörü yüzünden evlerini terk eden bu insanlar, yabancı ülkelerde Çingene ve Romlar oldular. "Ghazi"ye karşı geliştirdikleri bu doğal nefret Çingene olmayan herkesi "Gajo" olarak adlandırmalarının nedenidir. Gerçekte A. P. Barannikov Romanca-Rusça sözlüğünde "Ghazbaiben" sözcüğünün anlamını "Hırsızlık, çalmak ya da yağmalamak" olarak veriyor (Rishi WEBb).

Gajo dışında Romanların 'ötekiler' (Çingene olmayanlar) için kullandıkları bir başka terim de "Baro"dur. Baro teriminin Avrupa'daki *Romani* konuşan Çingene boylarının dilindeki anlamı "büyük" olmakla birlikte Batı Türkiye Romanları bu anlamdan ziyade Roman olmayanlar için kullanılmaktadır. Bununla birlikte ben bu terimin özellikle müzisyen ailelerin diline yerleşik olduğunu düşünüyorum. Müzisyen terminolojisinde "Baro"nun bir anlamı paralı/zengin müşteridir. Bu da, Romancadaki "büyük" anlamıyla ilişkili olduğunu düşündürüyor.

Romanların büyük bölümünün "Çingene" terimine karşı çıkmaları ve kendilerine "Roman" denilmesini istemelerinin en önemli nedeni, kendilerine atfedilen kimliğin ("Çingene") yarattığı "aşağılanma" ve "dışlanma" duygusudur. Bu nedenle teriminden çok bu terime yüklenen anlama reaksiyon gösterirler.

Edirneli Roman kaynaklarımdan biri olan Mehmet Çenberli'nin görüşmemiz sırasında anlattığı başından geçen bir olay terimin kullanım biçimine gösterdiği reaksiyonu yansıtmaları açısından dikkat çekicidir. Çenberli, çalıştığı kurumda kendisi gibi Çingene olan ancak kimliğini gizleyen bir memurla aralarında geçen tartışmada karşısındakine şu sözleri söyler:

Ben Çingeneyim, Çingene ırkını kabul etmediğin zaman, o ırk kötü ırk demektir. Ben, Çingeneliğimle gurur duyuyorum. Sen duydun mu bir Çingenenin komutan öldürsün. Bir yazar öldürsün, asker öldürsün. Eylem yapsın duydun mu? Aç kaydığı zaman dilenir. Yani bu insan masumsa hakir mi görmek lazım? Bizim kültürümüz Osmanlı'dan gelmektedir. Ben okumadım bir yerde duyduğuma göre. "Osmanlı döneminde Bulgaristan'a Yunanistan'da hala Türk sanatı ve kültürü var. Yunanca da çalsa Bulgarca da çalsa o zamanın döneminden ve nağmelerinden müzik olarak. Bugün bizim Çingeneler olmasa davul-zurna kaybolur. Bir milletin milli kültürü olmadı mı müziğı olmadı mı, o millet yok millettir. Lakin, bizim Çingeneler, hakkatten duygulu insanlar, duygunun ne olduğunu biliyorsunuz. Duygu deyince, kaba kuvvet kullanmayan bir kişidir. Bugün radyoda klarnet keman çalıyor. Muhakkak Çingenedir "O". O zurnayı bir Türk çalamaz. Çingene çalıyor. Bu insan kötü bir insan mıdır? Çingene diyorsunuz. Tamam deyin. Ben gurur duyuyorum. Ama hakir görerek, küçük görerek söylemeyin (Görüşme 1998b: Mehmet Çenberli, Edirne).

Edirneli Çeribaşı Mehmet Ali Körüklü'nün Roman kimliğı hakkındaki sözleri "Roman" teriminin kendilerinde uyandırdığı "duygu"ya dikkat çekicidir.

Biz Roman mıyız, Çingene miyiz, Kipti miyiz? Ya ne olduğumuz belli değil. Kim yapıyor. Hem baştakiler hem de biz kendi kimliğimizi çıkıp şuraya orta sahaya söyleyemeyiz. Yani bir rezil oluyormuşuz gibi geliyor adama. Desen bana kendini tanı ne derim? Benim adım Mehmet Ali Körüklü. Türkiye Cumhuriyeti vatandaşıyım. Irk olarak da Roman ırkıdanım. Şimdi Roman dersin, Roman insanının da hoşuna gider. Bazı Roman çocukları var. 'Ben Roman çocuğuyum kardeşş' der. Hoşuna gider, ona bir kabadayılık gelir. Çingene dediğin zaman hırslanır. Hiç anlamı yok bana göre. Roman daha hoşsa gidiyor. Toplum da Romanlığı benimsiyor. Çingene daha ağır batıyor. Roman deyince batmıyor. Şimdi ben

bazen soruyom onlara. E ikisi de bir değil mi? “Olsun ama Roman daha iyi”. Bana göre şekilci olmamak lazım, İnsanın aslı neyse o. İnsan insandır (Görüşme 1998c: Çeribaşı Mehmet Ali Körüklü, Edirne).

Kendisini Çingene olarak tanımlayan ve Çingeneliğinden gurur duyduğunun belirten Edirneli Çeribaşı Mehmet Ali Körüklü, belirli mesleklerin Romanlara üstünlük sağladığını vurgulamayı ihmal etmez:

Dünyada en güzel sanat icra eden insan Roman insanıdır. Peki nedir bunlar? Ben Demirci Çingenesiyim. Benim babam kara kaynak yaptığı zaman, kaynak yok ceryanlı. Demir demiri sıcakta koyardı böyle, Şak diye ille şöyle bir tokat atardı yanan ateşin üzerine. Bir koyardı böyle karşısına bir tokat atardı, demir demiri tuttururdu. Düşünebiliyor musun? Ne kadar usta. O zamanda kara işçilik vardı. Bunu çiftçi kardaşlarımız iyi bilir. Motorlar sonra çıktı. Adam pulluk sürer demir taş yüzünden dakkada yamulur. Pulluk çekiceğine dört parmak demir. Şimdi gibi motor daldı mı 20 santim dalmıyor. Ha kimler yapardı bu sanaatı? Demirci Çingeneleri yapardı. İşte Çingeneler ne kadar sanaatkar kahramandır. Fatih'in gemisine dahi yardım etmişler ve Kasatura yapmışlar o zaman. Şimdi geçelim Kalaycı Çingencelerine. Kalaycılar da ordunun kazanlarını kalaylamasalar, bakır kazanları, küflenmişti yemek. Ordu ölecek, zehirlenip ölecek. Hemen kalaycı kalayı yapıyor. Sepetçi Romanı ne yapıyor? Ordan bir dal burdan bir dal sepet örmüş. Sanaat kafadan bulmuş. Ne yapardık? Meyvamızı koyardık. Peki sepeti kim yedi şimdi? File yedi. Fileyi kim yedi? Poşet yedi. Bu güzel sanatları kimler yaparmış? Romanlar yaparmış. Şimdi bakıyorum Türkiye'de en güzel müziği Romanlar yapar. Ama bugün Romanların % 10'u kaldı. % 20'si *Barolar*¹⁴. O barolar diye tabir ettiğimiz kişiler, kendilerin birer tane org alıyorlar, baba kuvvetiyle. Babasının var parası. Alıyor koyuyor orgu önüne, basıyor düğmeye. Müzisyen olmuş elimizden ekmeği aldılar, yani sanaatı. Ama ne kadar çalsalar bizim zevkimizi veremiyorlar. Şimdi onlar neden melodi veremiyorlar, ses veremiyorlar? O

¹⁴ “Baro” terimi “Roman olmayan” anlamında kullanılan Romanca bir sözcük olmakla birlikte bire-bir Türkçe karşılığı “Büyük”tür. Bununla birlikte özellikle Roman müzisyenlerin terminolojisinde bu anlamı yitirmiş olup, Roman almayanları gösteren “Gaco” terimiyle dönüşümlü olarak kullanılır.

veremez çünkü o parayla girmeye çalıştı bu müziğe. Parayla ruh alınır mı yav? Hatta müziğin tarifi vardır. Duygu ve düşüncelerimizi der müzik tarifi. Duygu ve düşüncelerimizi ahenkli bir şekilde ifade edersek müziktir der. Senin duygu yok, düşünce yok, sen ahengi nasıl yapacaksın? Müziği nasıl ifade edeceksin? (Görüşme 1998: Çeribaşı Mehmet Ali Körükçü, Edirne).¹⁵

Bununla birlikte Edirne ve İzmir'deki Roman kaynaklarımın büyük bir bölümü, "Çingene"nin küçük görülen ve statüsüz bir "halk"ın üyeleri olarak gösterdiğini "Roman" teriminin ise tam tersine onurlu ve "güvenilir" insanlardan oluşan bir halkı gösterdiğini düşünüyorlar. Kendilerinin Roman olduğunu vurgularken "kendini yetiştirmemiş", "Çadırda yaşayan" insanları Çingenciler olarak tanımlamaları aynı terimin (Çingene) Romanlar arasında da toplumsal statüyü gösteren bir terim olarak kullanıldığını gösterir.

Göçebe grupların yerleşiklere nasıl baktıkları hakkında bugüne ilişkin veriler bulunmamakla birlikte en azından yerleşiklerin göçebe grupları farklı algıladıkları kesindir. Göçebelerin tutumuna ilişkin tek delil geçmiştedir. Paspati, "Yerleşikler' göçebeleri kaba ve barbar bulurken, Göçebeler ise Yerleşikleri Kalp Çingene, Kalpazan Çingene, Reaya Çingenesi olarak" adlandırdıklarını belirtir. (1870: 13).

İzmir Tepecik'te yaşayan Romanların bazıları eskiden mahallelerinin yakınında bulunan tren yolu çevresine "Çadırcı Çingeneleri"nin geldiklerini ve ellerinde serbestçe dolaşabilmelerini ve boş alanlarda bir hafta süresince konaklayabilmelerini sağlayan izin belgeleri bulunduğunu hatırlıyorlar. Bu gruplardan söz ederken Demirci Çingenesi, Sepetçi

¹⁵ Çeribaşı Mehmet Ali Körüklü'nün Çingencilerin ne kadar yetenekli olduklarını örneklemek için anlattığı mit, Çingencilerin Gacolara üstünlüğünü vurgulayıcıdır. Körüklü'nün anlatımında Çingene ve Roman terimlerini dönüştürümlü olarak kullanması dikkat çekicidir.

"Benim elimde imkan olsa ne gerek var ben uçak yapacam be yav. Bakın mesela bunun bir örneğini anlatayım ben size, bir demirci Romanı ne yapmış: Avrupa'da büyük bir yarışma tertibliyorlar. Bütün ilim adamları da, herkes bir sanat icad edip getirecek oraya. Birisi yapmış uçak. Ama projesini çizmiş. Birisi tank yapmış, birisi araba yapmış, hep projeli. Kağıt üzerine çizerek yaptılar. Bu yarışmaya katılıyorlar. Çingenenin bir tanesi de, demirci Çingenesi, o da ne yapayım ben de bu yarışmaya katılayım ya Rabbim demiş. Bir maşa yapmış O da koymuş yarışmaya maşayı. Tabi cüri üyeleri gelmiş bakıyorlar. "Bunu kim yaptı?" "Uçağı ben yaptım.", "Projesi var mı?", "Var.", "Al sana mükafat.". Çingeneye gelmiş "Bu ne demiş?", "Maşa", "Kim yaptı bunu?", "Ben yaptım.", "İlani demiş projesi?", "Neye yarar?", "Ateş tutmak için", "Proje?", "Valla demiş, Aga ben okuma-yazma bilmiyim.". Hemen o profesörler kenara çekilmişler. "Ee demiş Çingene okumadan maşa yaptı. Bir gün okursalar dünyaya hakim olurlar." (Görüşme 1998: Çeribaşı Mehmet Ali Körükçü, Edirne)

Çingenesi vb, kendilerinden ve yaşadıkları çevredeki bazı Romanlardan söz ederken Çalgıcı Romalı, Sepetçi Romalı, Arabacı Romalı vb. biçiminde tanımlamaları dikkat çekicidir.

Romanların kendilerine ve diğer Roman gruplarına yönelik ifadeleri Roman kimliğinin her grupta birbirinden farklı ve içten dışa doğru geliştiğini anlamamızı sağlar. İçten dışa doğru gelişen kimliği etkileyen en önemli faktörlerden biri de Romanların farklı etnisitelere sahip olmalarıdır. Bu bölümün başında tartıştığım Roman-Çingene ayrımında da görüldüğü gibi farklı özelliklere sahip Çingene topluluklarının birbirlerini reddetmeleri ve kültürel kimliklerini farklı adlandırmalar üzerine inşa etmeleri bunun en önemli delilidir. Dolayısıyla Romanlarda görülen mikro düzeydeki farklılık, makro düzeyde diasporadaki tüm Çingene toplulukları içinde de sözkonusudur. Ben bu farklılığın daha en baştan yani Çingenelerin kökeni olarak kabul edilen Hindistan'dan başladığını düşünüyorum. Bir başka deyişle Çingeneler (ve de Romanlar) tek bir etnisite ile açıklanamayacak kadar çeşitlilik gösterirler.

Romanların belirli mesleklerde başarılı olmalarının hem genel olarak Roman kimliğinin vurgulanmasında hem de "Egemen meslek" faktörüne göre biçimlenen belirli Roman grupları arasında üstünlük sağladığı görülür. Bu üstünlüğün özellikle uğraş alanları beceriye dayalı meslekler (Çalgıcılık, Sepetçilik, Demircilik) olan gruplarda olması dikkat çekicidir. Bu bağlamda müzik, Çalgıcı Romanları'nda toplumsal statünün elde edilmesini sağlayan bir meslek olarak algılanır.

Roman müzisyenlerin, kendileri gibi yerleşik olan diğer Roman gruplarına karşı tutumları Gacoların kendilerine olan tutumlarını andırıyor. Sözelimi Edirne'deki Çalgıcı Romanları kendilerinin "Roman" olduğunu, "Kemikçi" olarak adlandırılan ve tıpkı kendileri gibi Edirne'de yerleşik olarak yaşayan grubun asıl Çingene olduklarını vurguluyorlar ve kendi mesleklerinin (müzisyenlik) onlara göre üstünlük sağladığını düşünüyorlar.

Onlar Çingene, biz onlardan iki kalem üstünüz. Kemikçilere kız vermeyiz, kızları çarşıda torbayla çöp karıştırırken görüyoruz (Görüşme 1997h: Olcay Demirbozan, Edirne).

Aynı ayrım İzmir Tepecik'te yaşayan Romanlarda da görülür. Tepecik'teki Hilal ve Yenişehir mahallelerinde yaşayan ve geçimlerini müzisyenlikten temin eden Romanlar, ana cadde ile ayrıldıkları Kuruçay mahallesinde oturan insanları, –büyük bölümü Abdal olmalarına karşın- Roman olarak ("Aptal Romalı") tanımlamakla birlikte onlarla asla bağlantı kurmadıklarını, ne kız alıp verdiklerini ne de oraya gittiklerini söylüyorlar. Aptalların Alevi olduklarının farkındalar. Ancak üzerinde durdukları en önemli özellik, her türlü pisliğin, hırsızlığın, esrar satıcılığının onlar tarafından yapıldığı, kendilerini geliştirememiş ve kaba

olduklarıydı. Hilal ve Yenişehir mahallelerindeki Romanlar aynı tutumu kendileri gibi Selanik kökenli olmalarına karşı Kahramanlar semtinde bulunan “Tenekeli Mahalle”de¹⁶ (Romanlar orayı “Murtakya” olarak adlandırıyorlar) yaşayan Romanlara da gösteriyorlar. Tenekeli Mahalledeki Romanların uğraş alanları arabacılık ve pazarcılık. Hilal Mahallesinde yaşayan Roman müzisyen Mehmet Devrilmez’in kendi mahallesi hakkındaki söylemleri açık biçimde diğer mahallelerdeki (“Murtakya” ve “Kuruçay”) gruplardan üstün olduklarını vurgulayıdır.

Ya biraz daha şey kalıyor kültür olarak. Zayıf onlar. Yani görgü meselesi. Bizim burdaki Romanlar hiçbir yerde yok abi dünyada bulamazsın. Bu sözüme inan. Yani buradakini methetmek gibi değil. Yani ben buralı olmasam da burasını söylerim.

Abi burası bir Paris gibi bir yer ya. Sen saat birde ikide de gelsen bu caddeyi dolu görürsün yani. İnsanlar yardımcıdır birbirine. Ama sonuçta yani tutarlar birbirlerini yani, bırakmazlar. Başka yerde de öyle olabilir. Ama burası mesela Kuruçay’dan adam gelir buraya, Murtakya’dan adam gelir buraya, bilmem nerden adam gelir ama biz hiçbir yere gitmeyiz. Onlar burasını sevdikleri için geliyor. Giriyorlar buraya, biz de seslenmiyoruz. Gelsinler, falandır filandır. Adamlar bilmiyor. Adamların mesela altlarında güzel arabalar var. Ama mahalleleri dolaşılacak gibi değil. Bizim burası hep düzayaktır yani. Alsancaktan, Kahramanlar’dan çık hep aynı şey olarak. Nasıl diyeyim, mesela bir İkiçeşmelik’e git daracık yollar yokuşlar, hep düzayak yani buraları ya, bi de geniş. Adam alıyor arabasını hava atıyor, bilmem ne yapıyor. Onlara da öyle geliyor. Ama sonuçta nedir? Kendi muhitleri çirkin olduğu için buraya geliyor adamlar. Hani burası özel geliyor onlara (Görüşme 1999b: Mehmet Devrilmez, İzmir).

¹⁶ “Tenekeli Mahalle 630 hane ve dokuzbine yakın insanıyla 30 yıldan bugüne varlığını sürdürüyor. Mahalle adını Romanların ilk İzmir’e yerleşimleri sırasında yaptıkları tenekeden evlerden alıyor. 30 yıl önce Belediye Başkanı Osman Kibar’ın bu evleri yıkıp yerlerine belki Türkiye’nin ilk sosyal konutlarını yapmasıyla oluşmuş. Kırılan pencerelerin yerine tenekeyle kapatıldığı için bu adı aldığı öne sürülüyor. Bu mahallede uğraş alanları pazarcılık, arabacılık üzerine yoğunlaşmış. Mahalledeki “işçi kahvesi”, iş gelme olasılığına karşın beklenen yer olarak görülüyor. Evler ilk yapıldığında atların evlerin önünde durmasına alışık olan mahalle sakinleri onları uzun bir süre merdivenlerden çıkarıp kapılarının önüne bağlamışlar. Bugün ayrı bir yerde tutuluyorlar.” (Gazete 1997: 1-2)

Bazı kaynakların Romanca'da kendilerine *Rom* dendiğinin farkındalar. Aynı etimolojik ilişki konuştukları dilleri adlandırmak için kullandıkları “Romanca” ve “Romani” terimleri arasında da vardır. Bununla birlikte Batı Türkiye yaşayan Romanların büyük bir bölümü Romanca bilmiyorlar. Ancak, Roman kaynaklarının tamamına yakını Romanca bilmemelerine karşın, böyle bir dilin olduğunun ve Türkçeye ekleyerek kullandıkları sözcüklerin bu dilden kaldığının ayırdındalar. Roman olmayanlar için *gaco* (Roman olmayan adam) ya da *Gaco*'yla aynı anlamda da kullanılan *baro* (büyük), para için *sipali*, yemek için *abe* (ya da *habe*) sözcükleri Romancadan alınmadır. Yurtdışına giden ve oradaki Romanlarla tanışma fırsatı bulan Roman müzisyenler aslında böyle bir dili bilseler Avrupa'daki “Romlar”la çok iyi anlaşabileceklerini söylüyorlar. “Neden bu dili bilmiyorsunuz?” soruma verdikleri yanıt çoğunlukla “dedelerimiz bu dile sahip çıkmamışlar, eğer evlerde konuşulsaydı unutulmazdı.” ifadesinde oldu. Dolayısıyla “Romanca” geçmişte bilinen ancak zamanla konuşmaya-konuşmaya unutulmuş bir “ana dil” olarak algılanıyor.

Edirne ve İzmir'de görüştüğüm Roman kaynaklarının hepsi kökenlerinin Hindistan olduğunu sonradan öğrendiklerini söylediler. Bununla birlikte “Hindistan kökeni” daha çok kendileri dışındaki Çingene topluluklarıyla bağlantılı olduklarını anlamalarını sağlamış görünüyor. Özel televizyonlardaki tartışma programları ve belgesellerin bunda büyük payı olduğu yadsınamaz.

1990'lı yılların ikinci yarısından sonra “Çingeneler” üzerine özel televizyonlarda yayınlanan programların (Atv “A Takımı”; “Haberci” vb.) Romanların kendi kimliklerini kamuya duyurmalarında büyük payı oldu. En azından, “Çingeneler” olarak bilinen toplulukların kendilerine ait bir adı olduğu ve onların kendilerini “Roman” olarak adlandırdıkları tüm Türkiye tarafından öğrenilmiş oluyordu.

Bu vatan için kanımızın her damlasına kadar verebiliriz. Romanları kimse kötülemesin lütfen. Onlar kötü bir insan değil. Herkes insan, kimse kan ve ırk ayrımı yapmasın lütfen. Bizim kanımız yeşil değil. Bunları hırsızlıkla şeyle kötülüyorlar. Kimse gelip de bunların derdini sormuyor. Bunlar çalışmazsa ekme kazanamazsa herhalde kötülük yapacak. Bunlara iş sahası yok, hiçbir çalışma sahası yok Bergama'mızda. Bunların yüzde doksanı ya çalgıcılıkla geçiniyor, ya kadınları bohçacılık yapıyor (Tv Programı 1997c: Bergama Atmaca Mahallesi, Roman genci).

Romanım ablan. Romanlıktan hiçbir zaman da utanmıyoz. Namusumuz, terbiyemiz yerinde. O düşünceleri düşünen kişiler, kendileri aynı biçimde. Kendilerinden pay çıkarsınlar (Tv Programı 1997c: Bergama Atmaca Mahallesi, Roman kadını).

Medyada, Romanlarla ilgili çıkan haberlerin akılları karıştırdığı kesindir. Kimileri bugüne kadar herkesin Çingene olarak bildiği insanların kendilerine Roman dedikleri, dolayısıyla Roman teriminin tüm bu insanları kapsayacak bir ırk adı olduğunu zannettiler. Kimileri ise olayın bir imaj yaratma çabası olduğunu, Çingene teriminin aşağılayıcı anlamından dolayı bu insanların bu terimi uydurduklarını ve “imajlarını” bu terimle kurtarmaya çalıştıklarını düşündüler. Bu akıl karışıklığını yansıtan en önemli olay bu çalışmanın müziksel sonuçlarını sunduğum iki sepozyumda başıma geldi. Müzikoloji Derneği'nin düzenlediği iki sempozyumda (1999, İstanbul; 2000, İzmir) sunduğum bildirilerin¹⁷ sonunda bana sorulan sorular bildirilerimin özüne uygun olmaktan çok Çingene-Roman terimlerinin anlamları üzerineydi ve sorulardaki ifadeler açıkca yukarıdaki iki düşünceyi yansıtıyordu.

Romanlarda kimlik duygusu bazı Romanların başarılı olmaları ile pekiştirilir. Bu durum özellikle popüler müzik alanında tanınmış Roman sanatçılara yapılan göndermelerle öne çıkar. Sözgelimi Kibariye ve Güllü gibi arabesk müzik alanında tüm Türkiye’de tanınan “sanatçılar” Roman kimliğini başarıyla temsil eden isimler olarak sürekli yinelenir. Kendileriyle görüştüğüm Romanların hemen hepsi, kendi içlerinden çıkmış birçok “büyük adam” (eğitimci, siyasetçi vb.) olduğunu da öne sürüyorlar.

Ancak bazı Romanların “Çingene”ye yönelik tavır yüzünden kimliklerini gizlemek zorunda olduklarının da altını çizmeyi ihmal etmiyorlar. Bunu destekleyici bir örnek, “Çingene” kökenli bir bürokrat olan Mustafa Aksu’nun 1998’den sonra basına yaptığı açıklamalarla ortaya çıktı. Devlet Demir Yolları’nda uzun yıllar memurluk, şeflik ve üst düzey görevlerde bulunan Aksu, bu yerlere gelmesini Çingene kimliğini gizlemesine bağlıyor.

¹⁷ I. Bildiri: “Bir Grup Kimliği olarak Çalgıcılık: Edirne Romanlarında Profesyonel Müzisyenliğin Grup Kimliğindeki Rolü”, I. Müzikoloji Sempozyumu, İstanbul, 1999.

II. Bildiri: “Güreş Müziğinde İcra ve Yaratıcılık: Edirneli Roman Müzisyenlerin Kırkpınar Güreşlerindeki Rolü”, II. Müzikoloji Sempozyumu, İzmir, 2000.

Ortaokul ve lisedeki öğrenciliğim sırasında Çingene kimliğimden ötürü çok rahatsız edildim. Hatta tahsilime ara verdim. Terki tahsil yaptığım yıl, köyümdeki Tekel İdaresi'ne kimliğim nedeniyle geçici işçiliğe alınmadım. Çok beğendiğim bir kız arkadaşına seni seviyorum diyemedim... Çingene kimliğimi şu günlere kadar hep sakladım. Çünkü insanların Çingene'ye bakış açısını biliyordum. Horlanıyor, dışlanıyor, insan yerine konulmuyor Çingener. Tahsilim ne olursa olsun, ne kadar yetenekli olursam olayım –yaptığım araştırmalar, karşılaştığım olaylar bana bunu öğretti-belli kademelere gelebilmem, ülkeye daha da yararlı hizmetler verebilmem için kimliğimi saklamam gerektiğini biliyordum (Oğhan 1998: 14).

Kimliğin gizlenmesi tüm Romanlarda görülen genel bir davranış olmayıp belirli şartlarda ortaya çıkıyor. Bunlardan biri içinde doğup yetiştiği gruptan ve mahalleden ayrılarak Roman olmayanların yaşadıkları koşullarda onlar gibi yaşayan Romanların kimliklerini gizleme eğilimi göstermeleridir. Bu durumda genellikle grup kimliğinin yitirildiği görülür. Kimliğini gizleyen Roman ait olduğu gruptan dışlanır. Aynı eğilim yaşadığı çevreden ayrılmaya da geçimini Roman olmayanların uğraş alanlarından sağlayan Romanlarda da görülmektedir. Ancak bu davranış daha çok iş olanağını yitirmemek için geliştirilmiş bir strateji izlenimi uyandırıyor.

Son yıllarda Romanların İstanbul, İzmir ve Edirne'de örgütlenme çabası içine girdikleri ile ilgili haberler basında sık sık yer almaya başladı. Bu yolda atılmış tek olumlu adım 1999'da İzmir'de "Çigan Müziğini Araştırma ve Geliştirme" derneği oldu. Derneğin adı dikkat çekicidir. Neden Roman kültürü ya da Roman müziği değil de "Çigan Müziği"?

Bu adın kullanılma nedeni derneğin kuruluş öyküsünde yatar. İlk kez 1996'da kurulan dernek, "Roman Kültürü ve Dayanışma Derneği" adını taşıyordu. Ancak İçişleri Bakanlığı tarafından, tüzüğünde ırkçılık ve bölücülük yapıldığı gerekçesiyle soruşturma açılır ve soruşturma aşamasında Dernekler Masası tarafından kapatılır (Bektaş 1998: 11). Dernek 1999'da yeniden, ancak adında yapılan küçük bir manipülasyonla kurulabildi.

Dernek Genel Sekreteri ve kurucu üyesi Yakup Bardak'ın açıklamaları derneğin amacının yalnızca "Çigan müziği!" olmadığını gösterir: "Bunlar hep çalan çırpan, boş yaşayanlar olarak görüldü. Bu imajı silbilmek için çaba sarf edeceğiz. Bizi tanımadan yargılıyorlar. Biz bunu değiştirebilmek için elimizden geleni yapacağız".

İzmir'de kurulan dernekten henüz Tepecik'deki Romanların haberi yok.

İstanbul'da örgütlenme üzerine henüz bir girişimde bulunulduğuna ilişkin haber yok. Bu konudaki tek örnek İstanbul Tophane'de demircilik yapan Ali Çelikkilek'tir. Ali Çelikkilek, merkezi Paris'te bulunan Uluslararası Çingene Komitesi (*Comite Internationale Tzigane*) CIT'in Türkiye temsilciliğini yapıyor. Ali Çelikkilek'in gazeteci Nazım Alpman'la yaptığı görüşmede bu temsilciliği nasıl aldığı hakkında anlattıkları şaşırtıcıdır.

1950'li yıllarda Beyoğlu'ndaki Mavi Köşe lokantasında demleniyorduk. Yandaki masada oturan grip içinden bir kadın garsona "mas" istiyorum dedi. Tabi garson aval-aval bakmaya başladı, ben garsona "et getir" dedim. Kadın Çingenece konuştu. Bu grup o sıralar İstanbul'da bulunan İtalyan sirkinin Çingene sanatçılarıymış. İtalyan, Fransız ve İspanyol Çingenelelerinden oluşan sanatçılar Ali ustayı masalarına davet ediyorlar. Hemen koyu bir muhabbet başlıyor. Ali ustanın ismini, adresini alıyorlar. Daha sonraki yıllarda da şimdi taşıdığı kimliği gönderiyorlar (Alpman 1997: 173).

Edirne'deki derneğin adı "Geleneksel Kakava Şenliği Derneği". Kurucusu Çeribaşı Mehmet Ali Körüklü. Körüklü'yle 1998 yılında yaptığım görüşmede derneğin şimdilik 100 kadar üyesi olduğunu ve Roman kültürünü araştırmayı ve Türkiye'deki Romanları dünyaya tanıtmayı amaçladıklarını belirtti (Görüşme 1998c: Edirne). Ancak Edirne'deki bazı Roman grupları Mehmet Ali Körüklü'yü hem Çeribaşı hem de dernek başkanı olarak tanımadıklarını söylediler. Bu durum Çeribaşının ait olduğu grupla yakından ilgilidir. Çeribaşı bir Demirci Romanı'dır ve kendisini destekleyenler yalnız bu grup içinden ve aynı mahallede yaşayan Kemikçi Romanlarıdır. Başta davul-zurna çalanlar olmak üzere Çalgıcı Romanlarının hiçbiri Mehmet Ali Körüklü'yü ne Çeribaşı olarak tanıyorlar, ne de kurduğu derneğe üye olmaya yanaşmıyorlar.

İzmir, İstanbul ve Edirne'deki örgütlenme çabaları açıkça gösteriyor ki henüz Türkiye'de Romanları temsil edecek ve Roman kimliğini savunabilecek bir çatı oluşmamış durumdadır ve bunun önündeki en büyük engel dışardakilerden çok içerdekilere.

III. BÖLÜM

**PROFESYONEL MÜZİSYENLİK ve
ROMAN KİMLİĞİNDEKİ ROLÜ**

III. PROFESYONEL MÜZİSYENLİK ve ROMAN KİMLİĞİNDEKİ ROLÜ

A- Egemen Meslek Faktörü Olarak “Müziyenlik”

Romanlarda gruplaşma ve her grubun kendi kimliğini ötekilerden ayırmasında belirleyici rol oynayan en önemli faktör “Egemen meslek”tir. Ek-2’de verilen “Çingenelere Atfedilen Adlar Listesi”nde ayrıntılarıyla görülebileceği gibi, Çingene gruplarının çoğu mesleklere ve yaptıkları işlere göre birbirinden ayrılır, hatta kimi gruplar hem kendileri hem de başkaları tarafından bu mesleklere göre adlandırılırlar (bk. s.205 “Mesleklere göre adlandırmalar”). Grup kimliğinde ‘egemen meslek’ faktörü, Çingenelerle ilgili araştırmaların büyük bir bölümünde de belirgin biçimde öne çıkmaktadır (Pettan 1992: 47, 48; Kephard 1991: 108; Staiti 1997: 2, 3). Bu çalışmalarda vurgulandığı gibi, Balkanlardaki bazı Çingene topluluklarının kendilerini *Kalderaşi* (Kalaycılar), *Ursari* (Ayıcılar) ve *Lacutari* (Müziyenler) olarak tanımlaması yine her grup içinde yaygın olan mesleği yansıtır (Staiti 1997: 3). Türkiye’deki Romanların da mesleklere ve yaptıkları işlere göre birbirinden ayrıldığı ve bazılarının, *Kalaycı*, *Sepetçi*, *Demirci*, *Kemikçi*, *Arabacı*, gibi grup içinde egemen olan mesleği yansıtan adlarla anıldığı görülür.

Aynı biçimde, grup kimliğinin oluşmasında “egemen meslek” faktörü geçimlerini ‘müzikten’ temin eden Romanlarda da belirleyicidir. Tıpkı Kalaycı, Sepetçi, Demirci gruplarında olduğu gibi “Çalgıcılar”da da egemen meslek faktörü olarak “Müziyenlik”, grubu öteki Roman gruplarından ayıran bir özellik olarak ortaya çıkar. Ben bu ilişkiyi Edirne’de yaptığım alan çalışmasında elde ettiğim verilere göre inceleyeceğim.

1. Bir Esnaflık Kolu Olarak “Çalgıcılık”

Edirne’de yaşayan Roman nüfusu gerek başkalarınca (Roman olmayanlar), gerekse kendileri tarafından yaptıkları mesleklere göre farklı adlarla adlandırılıyorlar.

Rençber: tarla işçiliği yapanlar, *Kürekçi* de deniyor.

Kalaycı: bakır eşyaları kalaylayanlar, *Çadırcı* da deniyor.

Eskici: mandal ya da para karşılığı eski eşya alanlar

Boyacı: ayakkabı boyacılığı yapanlar

Arabacı: odun, kağıt, naylon toplayanlar

Demirci: (*Çerge*, *Çadırcı*) gezgin kalaycı, demirci

Kemikçi: kemik ve kurbağa toplayıp satanlar

Çalgıcı: davul-zurna, ince saz

Ayıcı: artık yapılmıyor

Hamal: Eşya ve yük taşıyanlar

Buna göre kentin çeşitli yerleşim birimlerinde mesleklere göre yoğunlaşan Roman grupları şunlardır:

	Rençber	Kalaycı	Boyacı	Çalgıcı	Ayıcı	Demirci	Tombalacı	Arabacı	Kemikçi	Hamal
Yıldırım	⊗			⊗						
Gazimihal	⊗	⊗				⊗				⊗
Küçükpazar			⊗	⊗						
Karaağaç				⊗	⊗					
Kummahalle								⊗		
Kıyık						⊗	⊗		⊗	
Yeni İmaret							⊗			⊗
Ayşekadın								⊗		

Tablo 4. Edirne Romanlarında yerleşim yerlerine göre egemen mesleklerin dağılımı.

Arabacılar, at arabalarıyla çöp kutularından ve dükkan önlerinden kağıt, plastik, metal gibi dönüşümü olan (İng. *recycle*) atık malzemeleri topluyorlar ve aracılar satıyorlar. *Kemikçiler* ise, kasaplardan kemik toplamının yanısıra, tüm Edirne'yi kuşatan nehirlerin verimli kıyılarından kurbağa toplayıp yurtdışına ihraç eden şirketlere satıyorlar. Çadırlarla köyleri dolaşarak bakır kazanları kalaylayan *Kalaycıların* ve saban yapımı ya da onarımı ile uğraşan, maşa yapıp satan *Demircilerin* meslekleri çelik tencere pazarlamacıları ve fabrikasyon tarım aracı üreticilerinin tehdidi altında olmakla birlikte, kimilerinin geçmişten gelen becerilerini sanayi sitesinde çalışarak tamircilik, metal döküm gibi onarma işleminin farklı biçimlerinde sürdürdüğü görülür. Ayıların burunlarına halka takılarak müzik eşliğinde oynatılması Türkiye genelinde, devlet tarafından (hayvanları koruma örgütlerinin de baskısıyla) yasaklandığı için Edirne'de Ayıcılık mesleği artık yapılmıyor. Ayıcılık mesleği kesin bir biçimde ortadan kalkmış ve bu meslekle uğraşanlar çalgıcılık ya da rençberlik yaparak geçimlerini temin etme yolunu seçmişler. Kaynaklarının çoğu Ayıcı Romanlarından sanki geçmişte yaşayan bir grupmuş gibi söz ediyorlar. Dolayısıyla mesleği bırakanların (*Ayıcılar*) bu ismi de yitirdikleri söylenebilir. “Boyacı”, “Tombalacı” ve “Hamal” adları grup içindeki egemen meslekler olmadıkları için grup adı olarak kullanılmıyor.

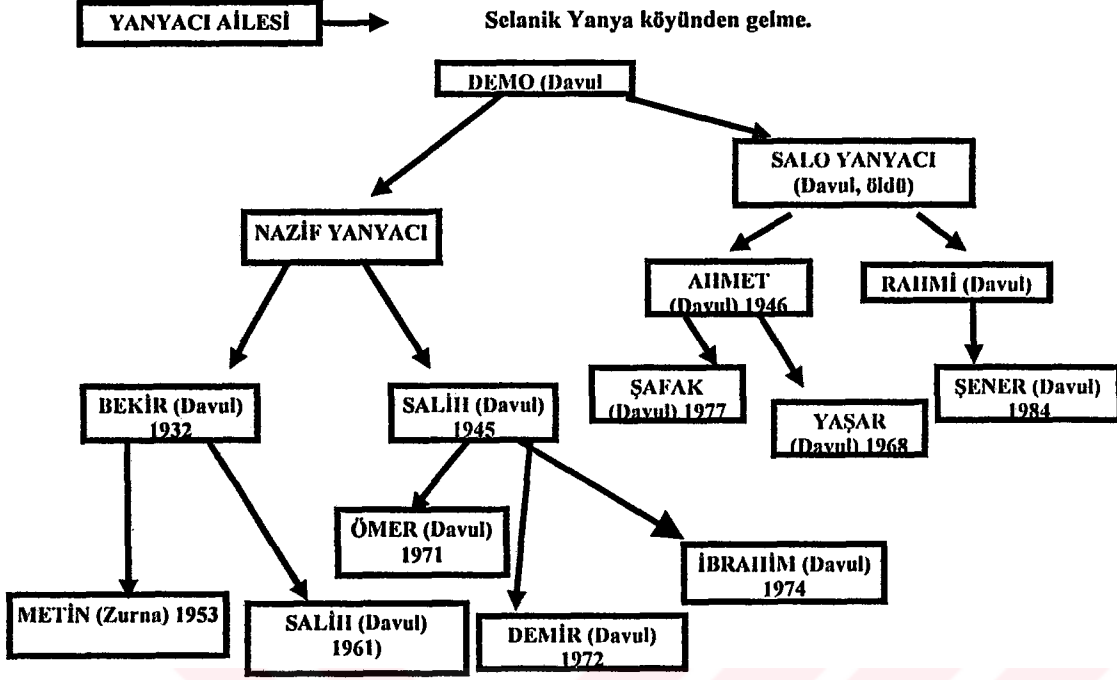
Nicole Martinez, “Çingener” başlıklı çalışmasında, Çingenerin uğraş alanlarının “Toplayıcılık” ve “Zanaatkârlık” üzerinde yoğunlaştığını belirtir (1992: 47). Bu bakış açısını tablo 4’deki meslek gruplarına uyguladığımızda, Edirne’de yaşayan Romanların da bu iki ana geçim kaynağına göre gruplaştıkları görülür: Arabacılık, rençberlik ve kemikçilik toplayıcılıkla, kalaycılık, çalgıcılık, ayıcılık ve demircilik ise zanaatkarlıkla örtüşen mesleklerdir.

‘Toplayıcılık’ın tersine ‘Zanaatkârlık’ beceri gerektiren bir meslek biçimidir. Bu iki ana geçim kaynağının aslında ortak bir yönü vardır. Her ikisinde de amaç, uygun alıcının bulunarak elde olan malın satılması yani ‘esnaflıktır’. Dolayısıyla, esnaflığın “Çingene” olarak adlandırılan toplulukların karakteristik bir özelliği olduğu söylenebilir ve bu geçim biçimi, Çingenerle ilgili yapılmış çalışmaların çoğunda, dünyanın pek çok yerindeki Çingenerin ortak özelliği olarak gösterilir (Martinez 1992: 50-56).

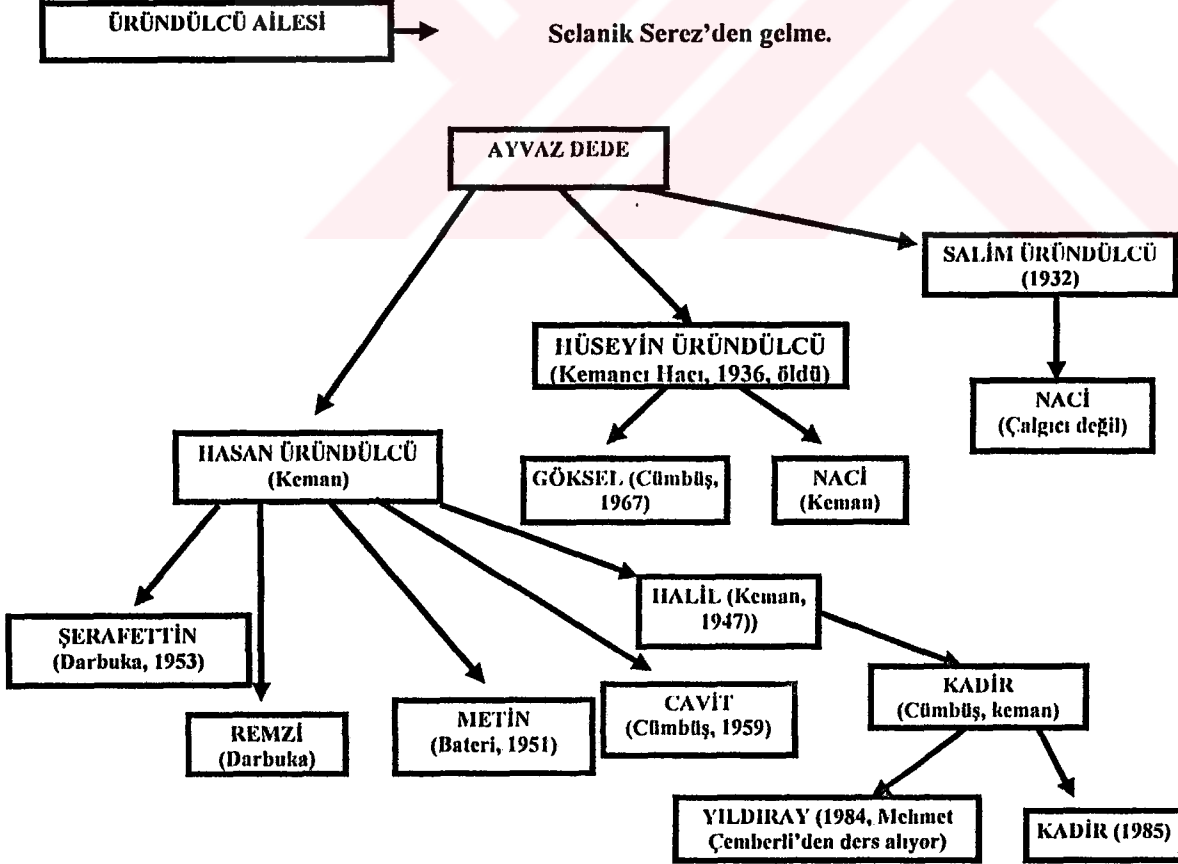
Romanların esnaflık biçimleri ile Roman olmayanları arasında temel ayrım “Mekan”dır. Roman olmayanlar esnaflığı *dükkan* ya da *işyeri* olarak adlandırılan dört duvarla çevrili belirli bir ‘adreste’ yaparlar. Çalgıcı Romanları ise çoğunlukla açık havada ve gezici olarak yapılan esnaflığı tercih ettikleri görülür. Ancak, her ne kadar Romanların çalışma tarzlarında bir mekan belirsizliği izlenimi olsa da, dikkatli bir inceleme bunun böyle olmadığını gösterecektir. Sözgelimi Arabacıların icra mekanları çöp kutuları ve hurdalıklarken, Kemikçiler kasap dükkanlarının önünde görülürler. Kentlerde sık-sık karşımıza çıkan Çiçekçiler ise her zaman yoğun yaya akışı olan köşeleri mekan tutmuşlardır. Dolayısıyla çalgıcılığın “Mekan” kavramıyla sıkı ilişkisi de, bu mesleğin icra edildiği yerlerle daha da belirginleşir. İcra alanları açısından öteki esnaflık kolları ile çalgıcılık arasındaki bu koşutluklar, çalgıcılığın dolayısıyla ‘müziğin’ esnaflıkla nasıl örtüştürüldüğünü görmek bakımından ilginç bir örnek oluşturur.

Esnaflığın Romanlardaki önemini açıklığa kavuşturmak, çalgıcılığın da bu sistem içinde bir tür esnaflık dalı olarak görüldüğünü fark etmemizi sağlar. Çalgıcılık da tıpkı maşa yapmak (demircilik), kalay yapmak (kalaycılık) ve sepet örmek (sepetçilik) gibi beceri gerektiren bir esnaflık biçimidir ve arabacılık, kemikçilik gibi ‘toplayıcılık’la açıklanan mesleklerden bu yönüyle ayrılır. Meslekle ilgili bilgiler, soya dayalı olarak aktarılır ve topluluk içinde korunmaya özen gösterilir.

Sözgelimi, Edirne’de biri ‘davul-zurna’, diğeri ‘ince saz’ olmak üzere iki belirgin müziksel topluluk tipi görülür. Bir Çalgıcının bu topluluk tiplerinin hangisinde yer alacağı ise daha ilk başta soyla belirlenir. Soyu belirleyici ise her zaman baba tarafı olur.



Tablo 5. Davul-zurna topluluk tipinde yer alan Roman müzisyen ailesi, Yanyacıların soyağacı



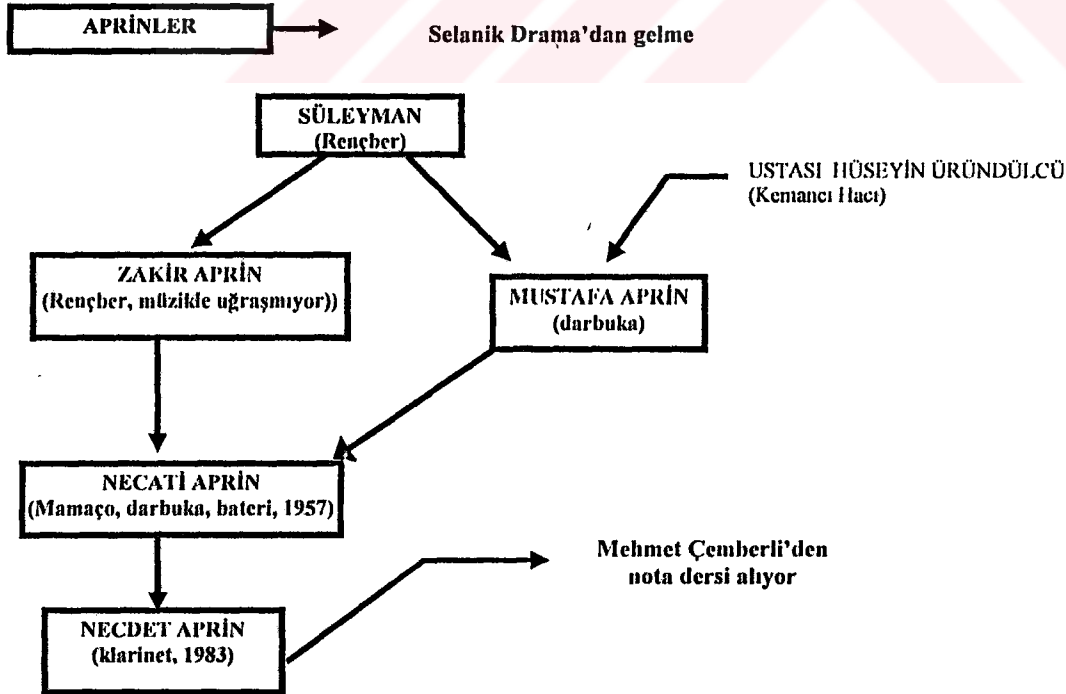
Tablo 6. İnce saz topluluk tipinde yer alan Roman müzisyen ailesi, Üründülcülerin soyağacı

Tablo 5 ve 6'daki soyağacı örneklerinde görüldüğü gibi, soy babaya göre belirlenmekte ve göç öncesinin son üyesine kadar bilinmektedir. Bu durum Edirne'deki tüm Çalgıcı Romanlarında rastladığım genel bir eğilimdir.

Soyadı kanununun çıkmasından sonra bazı Çalgıcı ailelerinin mesleği ya da uzmanlaştıkları çalgıyı yansıtan soyadları almış olmaları dikkat çekicidir. Sözgelimi Edirne'de davul-zurna müziği yapan iki Çalgıcı soyundan biri "Zurna" diğeri "Zurnacı" soyadını taşımaktadır. Edirne dışında Türkiye'nin başka bölgelerinde yaşayan Çalgıcı Romanlarında da benzer soyadlarının olduğu görülür. "Çalgı", "Şenyaylar", "Şençalar", "Şenlendirici", "Eğlendirici" ve "Tatlıyay" gibi soyadlarını taşıyan Romanların çalgıcı soyundan geldiği anlaşılır. Aslında bu durum farklı mesleklerle uğraşan başka Roman gruplarında da görülebilir. "Demirci", "Kalaycı", "Körükçü" gibi soyadları ailenin ait olduğu grubu yansıtır.

2. "Kapma" Çalgıcılık

Edirne'de soyunda çalgıcılık olmayan, ancak sonradan çalgıcılığı meslek olarak benimseyen Roman müzik icracıları diğer çalgıcılar tarafından *Kapma* olarak adlandırılırlar. Bunun anlamı soya dayalı olarak sürdürülen mesleğin başka gruptan biri tarafından kapılmış olması anlamına gelir. Kapma eylemi çoğunlukla anne tarafı çalgıcı olan ailelerde ortaya çıkmaktadır. Ancak, çalgıcıların anne aracılığıyla çalgıcı ailelerle kan bağı olmasa bile *Kapma* kavramı, "Çalgıcı Romanları"nın ayrı bir grup olarak kabul edilmesini bozan bir olgu değildir. Tam tersine grup kimliğini güçlendiren bir soy ilişkisi kurulabileceğini göstermektedir. Bunun bir örneği aşağıdaki tabloda görülebilir



Tablo 7. Kapma Çalgıcı örneği. Aprinler

Tablo 7’de yer alan, Selanik Drama kökenli olan Aprin ailesinin soyunda çalgıcılık yok. Dede Süleyman Aprin rençberlik yani tarla işçiliği yapıyormuş. Aile Edirne’ye yerleştikten sonra, oğullarından Mustafa ustası Hüseyin Üründülcü’den ders alarak çalgıcılığa başlamış, Zakir ise yine rençberlikle uğraşmış. Ancak onun oğlu Necati, amcasından aldığı derslerle çalgıcılığa geçmiş. Necati Aprin bugün darbukanın yanısıra “caz” olarak adlandırılan bir büyük davul, bir zil ve bir trampetten oluşan davul seti de çalıyor. Oğlu Necdet’i ise klarinetçi olarak yetiştiriyor (1997ı: Necati Aprin, Edirne).

Kapma çalgıcılığın bir başka örneği, bugün Edirne’nin en yaşlı zurnacısı (80) olan Osman Biber’dir. 5-6 yaşlarında Yunanistan’dan (Selanik) Türkiye’ye göç etmiş olan Osman Biber’in (Biberci Osman olarak tanınır), soyunda çalgıcı yok. Mesleğin inceliklerini, Yunanistan (Serez) göçmeni İlyas usta (İlyas Zurna) ile Bulgaristan (Deliorman) göçmeni Küçük Osman’dan (Osman Zurnacı) öğrendiğini ve onların arkasında davul çalarak başladığını belirtiyor. Osman Biberci tüm Çalgıcılarca *Kapma* olduğu bilinmesine karşın, bugün Edirne’deki birçok davulcu ve zurnacının ustası olarak gösteriliyor.

B. Eğitim Sistemi

Roman müzisyenler ve izlerkitleleri Romanların, Roman olmayanlardan daha usta ve olağanüstü yetenekli olduklarına inanıyorlar.

Buradaki davul-zurna(cı)ların çaldığını hiç kimse çalamaz. Ancak bir Roman yapabilir bunu (Görüşme 1997d: Rahmi Yanyacı, Edirne).

TRT’de herkes çalar, ama o TRT’de çalar. Biz duyduğumuz müziği çalarız (Görüşme 1997b: Fahris Zurnacı, Edirne).

Romanların duygusu Barolarda (Roman olmayan müzisyenlerde) yoktur. Bu duygu olan %10 da Romanlar gibi çalar. Bugün Bülent’in (Ersoy) arkasında çalanlar Hep Romanlar. 50 tane içinde 2 tane varsa şanslıdır. Bugün bizim Romanlar olmasa davul-zurna kaybolur (Görüşme 1998b: Mehmet Çenberli, Edirne).

Roman insanı eğlendiriyor. Ne bileyim güldürüyor, stresini attırıyor. Ciguli bunu sağladı. Bunu halk benimsedi artık. Demek ki, Romanlar insanları eğlendiriyor, Romanlar insanların streslerini atırabiliyor. Ve Romanlar bu konuda en iyisini yapıyor. Müzik konusunda en iyisini yapanlar Romanlar.

Bugün Türkiye'nin en iyi kanuncusu Romandır, Türkiye'nin en iyi kemancısı gene Romandır, Türkiye'nin en iyi klarinetçisi gene Romandır, Türkiye'nin en iyi darbukacısı gene Romandır (Görüşme 1999c: Celal Uçucu, İzmir).

Romanların müzikteki üstünlükleri hakkındaki ifadeleri Roman olmayanlar tarafından da desteklenir. Roman olmayan müzisyenler arasında Roman müzisyenlere karşı hayranlık, kimi zaman açıkça kimi zaman gizli bir kıskançlıkla yüklü ifadelerle dile getirilir. Bu insanların “nota bilmedikleri, okulunda okumadıkları halde nasıl bu kadar üstün” oldukları merak konusudur ve bu konu üzerine yapılan tartışmalar genellikle “bu yetenek onların kanında var” ya da “genlerine işlemiş” gibi yanıtlarla geçiştirilir. Genetik biliminin son yıllarda ulaştığı noktada, genlerle insanın sahip olduğu birçok olumsuz-olumsuz özellikler arasındaki bağlantıyı açığa çıkardığı konusu elbette yadsınamaz. Ancak Romanların müzik yaşamı genetik özelliklerinden çok kendilerinin geliştirdikleri bir eğitim sisteminin varlığını işaret eder. Bu sistemin birincil koşulu ise müzikle erken ilişkilendirilmesidir.

Müzikle erken ilişkilendirilme, “Çalgıcı Romanları”nın kendi içlerinde oluşturdukları bir eğitim sisteminin varlığını işaret eder ve onlara bir üstünlük sağlar. Çocuk müziksel bir ortamda dünyaya geldiği için, müziğe karşı bir ilgi geliştirir ve erken yaşta çalmaya başlar. Kimi ailelerde çocuk doğar doğmaz beşiğine çalgı koyulur, böylece “çocuğun yaşı geldiği zaman bu çalgıda usta olacağına” inanılır (Görüşme 1997f: Rahmi Yanyacı, Edirne). Kimi Roman çocukları tenke ya da plastik kutular gibi nesnelere kullanarak çalgı çalmayı taklit eder, yanısıra ritim duyarlılıklarını geliştirirler. Daha, küçük yaşta çalgıyı oyuncak olarak kurcalamaya başlayan çocuk, müzik eğitimine başlanacak yaşa gelene kadar çalgıya ısınmış olur. Edirneli ud çalgıcısı Mesut Kaba kanun çalan oğluna (Çınar Kaba) önce portakal sandığının iki kenarına çivi çakıp bu çivilere tel gererek çalgı yaptığını, çocuğun ilgi gösterdiğini gördükten sonra kanun aldığını anlattı (Görüşme 1997j: Mesut Kaba, Edirne)

Müzik eğitimi darbuka ya da davul ağırlıklı olmak üzere vurma çalgılarla başlar. Bu yolla, müziğin temeli olarak kabul edilen ritim kalıplarının öğretilmesi amaçlanır. Ayrıca bir süre sonra asıl çalgının (keman, klarinet vb.) denemelerine de başlanır. Bazı müzisyen ailelerin eğilimi genellikle çocuklarının kendi çaldıklarından farklı bir çalgıyı öğrenmelerini yönündedir. “Aynı evde aynı çalgı olmaz” (Görüşme 1997j: Mesut Kaba, Edirne). Çünkü çocuk ileride birlikte çalışılabilecekleri bir partner olarak görülür. Böylece kazanılan para “dışarı para kaçırılmayacaktır” (Görüşme 1997f: Rahmi Yanyacı, Edirne).

Çocuk babasının çalgısına meraklıysa bile bir tanıdıktan ya da belirli bir ustadan ders aldırılması sıklıkla izlenen bir yoldur. Görüşmecilerim bu konuda disiplinin altını çiziyorlar ve başka bir ustanın bunu daha iyi sağladığına inanıyorlar. Çocukların çalgı eğitiminde her zaman öğretmeye istekli bir akraba ya da arkadaş vardır. Kimi çocukların ise birden fazla öğretmeni olur.

İzmirli kemancı Mehmet Devrilmez'le yaptığımız görüşmede müziği ve çalgısını nasıl öğrendiği hakkında anlattıkları, Romanlarda müzik öğreniminin genel aşamalarını yansıtmaları bakımından iyi bir örnek oluşturur:

Ben ritime çok meraklıydım, bongolarım vardı. Onları çalardım. Kutular alırdım, böyle bir tane boya kutuları yok mu plastik, bir de bir teneke bulurdum onun yanına, salça kutularından. Biri *düm* biri *tek* çıkarcak ya. Sonuçta bir bongo. Öyle tek başıma falan derken, babam bir gün işten geldi abi. Elinde bir keman. Kasa böyle, sıfır bir keman, Çin kemanlarından.. Allah!, ben yemek yiyordum, attım elimden yemeği. Bir sevinç, keman geldi diye. E.. kemana aldım elime ama hiçbir şey bilmiyom gıy gıy gıy falan. Yarınası [bir sonraki gün] baktım, Allah rahmet eylesin gani-gani, Rasim Dede geldi. Ondan öğrendim. Bana ders verdiğinde adam 90 yaşının üzerindeydi. Zamannın en iyi müzisyenlerinden biriymiş, öyle diyorlar. Dayımlar da ondan ders almışlar. Bir de öyle bir inanış vardı müzisyenler arasında, kim ondan ders alırsa iyi müzisyen olurdu. Öyle bir durum vardı. Ya o geliyordu bana ya ben gidiyordum. Hemen hemen her gün geliyordu bana. Bir havayı, türküyü, şarkıyı iki günde veriyordu. Kafamın aldığı yere kadar veriyordu. Bana da derdi “maşallahın var”. Alıyordum ben. Bana da diyordu talebelerimin içinde en iyisi sensin falan böyle muhabbetler. Tabi beni ısındırsın diye yapıyor da olabilirdi. Ben de çalışıyordum. Alırdı parmağımı, resmen şöyle (gösteriyor) tutardı. Bunlara bas derdi.

Notayı, birazcık kemana falan öğrendikten sonra öğrendim yani. Benim şimdi nota öğrenmem de biraz ilginçtir. Klasikçilerden öğrenmedim ben notayı. Gittim bir saksafoncu abimiz var, Cüneyt. İstanbul'da galiba şimdi. Sağ olsun ona gittik, kırmadı. Yine babam ilgileniyor. Gittik öğretti biraz notayı. Ondan sonra dediler ki yani, “sen klasikçi olacaksın, batıyla alakan yok”. Ama şimdiki aklım olsaydı giderdim ben. Çok şey öğretirdi bana.

Dediler Udcu Hikmet var. İlikmet Tetik. İlyas Tetik var ya ünlü meşhur keman, işte onun babası. E biraz akrabalık varmış galiba bizim aramızda, annemden dolayı. Gittik İyi dedi. Notayı da biliyom ben. Bona vardı 50'lere falan gelmişim ben. Ordan beni devam ettirdi. Onla devam ettik. Ondan sonra işte kemana al gel dedi bir gün. Aldım gittim kemana. Ben de onu bekliyom zaten. Bana artık, bir şarkı, peşrev, saz semaisi gibi bir şey çaldırsın. Neyse bir tane 2/4'lük bir şarkıyla başladık çalışmaya. Coşkun Sabah'ın şarkısıydı galiba. 3/4'lük vals bir şarkı. Hiç unutmam onu. İlk onu verdi, onu çaldık. Sonra işte 10 zamanlı usullere kadar geldim. Ondan sonra "oğlum dedi bundan sonra sen artık kendi kendini eğiteceksin". O oldu, ve ondan sonra ders almadım." (Görüşme 1999b: Mehmet Devrilmez, İzmir)



Resim 4. Davul çalan Roman çocukları, Soma 1998, (Gazete 1998: Yeniasır)

Edirneli darbukacı Serdar Karayici'nin (doğumu 1974) çalgısını öğrenmesini hakkında anlattıkları Romanlardaki eğitim sisteminin ağır ancak kendine özgü kuralları hakkında önemli ipuçları verir:

Darbukaya 9 yaşında başladım. 2 sene beni yetiştiren Remzi Üründülcü ile bongo çaldım. Sonra 11 yaşında darbukaya geçtim. Gerekirse Remzi abide kalıyordum. Yanlış çaldığımda tokat attığı da olmuştur. Ama o tokatlar bana "bal" gelirdi. Sağ elim 2 kilo taş bağladım. "Gün"leri dolgun vurabilmek için. İyice öğrendikten sonra bu işi yapacam dedim. Sazımı yendim. Kadir Ürün'le 12 yaşında ilk kasedi yaptık; Ayılana Gazoz Bayılana Limon (Görüşme 1997: Serdar Karayici, Edirne).

Düğün için yapılan bir seslendirme çalgıcılığa başlayacak bir çocuğun eğitiminin önemli bir parçasıdır. Edirne ve İzmir’de izlediğim tüm düğünlerde müzisyenlerin seslendirme yaptığı bölüm, çalgıcı adayı çocuklar tarafından kuşatılmıştı. Baba ya da aynı zamanda öğretmeni olan herhangi bir yakını tarafından düğünlere götürülen çocuk, burada müziksel üslupların ya da motiflerin nasıl seslendirildiğini yakından izleme ve bir süre sonra öğrendiklerini test etme olanağı bulur. Düğünlerde aralıksız çalan müzisyenler ilerleyen saatlerde hem dinlenmek hem de çocuğunun ya da öğrencisinin öğrendiklerini, sınaması ve kendini geliştirmesi için yerlerini ara-ara ona bırakırlar. Ancak çocuğu izlemeyi ihmal etmezler ve gerek sözlü olarak gerekse çalgı üzerinde nerede nasıl çalması gerektiğini gösterirler.

C- Para Kazanma Motifinin Roman Müzik Yaşamındaki Yeri

Müziksel davranışların kökenlerini araştırmanın en etkili yöntemleri müzisyenler ile izlerkitleleri arasında, müzisyenlerin çalıştığı toplumsal kurumlar ve müzik hakkında, toplumda benimsenen düşünceler arasında ilişki kurmanın yollarını arar. Bir toplumun müzik gelenekleri yalnızca müzik seslendirmenin tekniklerinden değil, ona tepki gösterme biçimlerinden, iyi, orta ve zayıf seslendirmeleri değerlendirmekten de oluşur. Müziksel sistem hem müzisyenlerin hem de müziksel olayı düzenleyenlerin motivasyonunu içerir. Müzik bir fanus içinde seslendirilmez, yalnızca zevk için de çalınmaz. Müziğin ekonomik düzenlemeler, politik hareketler, din, önceki sanatlar ve dil ile önemli ilişkileri vardır. Bir seslendirme için yapılan hazırlıklar (müzik provası, yerin ayarlanması ya da seslendirmecilerin bir araya getirilmesi gibi), olayda neyin ortaya çıktığı anlamak bakımından büyük önem taşır (Kaemmer 1993: 9).

Kaemmer’in müziksel sistemin ana belirleyicisi olarak kabul ettiği motivasyon kavramı, müzik edimini açıklamada anahtar rol üstlenir ve bir bireyi ya da kültürel topluluğu müzik yapmaya yönlendiren motifi (ya da motifleri) incelemeye yönlendirir. Müzik edimi, çoğunlukla dışavurum kültürü çerçevesinde görülmekle birlikte, kültürün maddi ve toplumsal yönleriyle de ilgilidir. Bu bağlamda Roman müzisyenlerle izlerkitleleri arasındaki müziksel etkileşimin ana eksenini ‘para kazanma’ motifi olduğu görülür.

Para kazanma motifi, Edirne Çalgıcı Romanları örneğinde ele alındığı gibi, egemen meslek faktörünün grup kimliğinde belirleyici rol oynadığı Romanlarda, müzik yapmanın belirleyicisidir. Burada akla şu soru gelebilir: “Para motifi yalnızca Romanlarda mı belirleyicidir?”. Kuşkusuz, profesyonel müzisyenliği etkileyen en önemli motif paradır ve Roman olsun ya da olmasın tüm profesyonel müzisyenler için belirleyicidir. Ancak biraz dikkat edilirse, Roman olmayan müzisyenleri Romanlardan ayıran farklılıklar olduğu görülür.

Her şeyden önce, Roman olmayanlar genellikle belirli bir müzik türü ya da üslubunda müzik yapma eğilimindedir. Geleneksel Türk sanat müziği, uluslararası sanat müziği, *rock* müzik ya da bir başkası. Bunlardan yalnızca birinde seslendirme yapmak, Roman olmayan müzisyenlerin ortak özelliğidir. Sözgelimi İzmir’deki Roman olmayan müzisyenler arasındaki yaygın olarak paylaşılan görüş, Roman olmayan bir müzisyenin birbirinden oldukça farklı üsluplarda ve türlerde seslendirme yapmasını hoş görmez. Tersine Romanlara yakıştırılan “Çalgıcılık” a yaklaştırır. Roman olmayan müzisyenlerin yaptıkları seslendirmeler genellikle kendi beğenilerini ve buna bağlı olarak belirli bir üslubu yansıtır. İzmir’de, kendi sevmedikleri üslupta parçalar çalmaları istendiği için işten ayrılan, sayısız müzisyen tanıyorum. Bu nedenle Roman olmayan bir müzisyen öncelikle kendi istediği türde ya da üslupta çalabileceği bir mekan arayışındadır. Romanlarda ise bunun tam tersidir. Kendi beğenileri yerine müşterilerin beğenisi belirleyicidir. Para edecek her müzik Romanların dağarına girebilir. Teklif geldiğinde alışık olduklarından farklı oturtumlarda yer almaktan kaçınmazlar.

Bir başka ve belki de en önemli ayırım, Roman olmayanların müziği öğrenmeye Romanlardan farklı etkenlerle başlamasıdır. Müzik öğrenmek çoğunlukla “sanat yapmak” amaçlıdır. Sözgelimi batı kültürüyle yetişen ailelerde anne ya da babanın isteğiyle müzik eğitimi küçük yaşta ancak yalnızca batı üslubunda verilir. Piyano, gitar gibi çalgılar tercih edilir. Çocuk müzik becerisini geliştirebilirse daha sonra konservatuara gönderilebileceği düşünülür. Romanlarda ise müzik yapmak belirli bir Roman grubuna özgüdür. “Çalgıcı Romanı” terimi, geçimini müzik yaparak sağlayan (davul-zurna ya da ince saz) Roman grubunu işaret eder. Tüm Romanlarda müzik edimi, tıpkı kalaycılık, arabacılık, sepetçilik gibi para kazanma yolu olarak algılanır ve para kazanma motifi, bir çocuğun müzik eğitiminde daha en baştan belirleyicidir.

Çalgıcı olarak yetiştirilen çocuk, babası ya da aynı zamanda öğretmeni olan ustası tarafından düğünlere götürülür ve burada “orta parası” toplattırılır. Bununla çocuğa çalgıcılığın ne kadar geçerli bir meslek olduğu gösterilmesi ve belirli bir çalgıya karşı ilgi geliştirmesi amaçlanır. “paranın tadını alan” çocuğun çalgısını seveceği ve kısa sürede gelişim göstereceği düşünülür (Görüşme 1997f, Remzi Üründülcü, Edirne).

İstedigin kadar sen bana bu zurnayı güzel çal. Önemli olan bunun içinden çıkan müzikler. Do, sol, re, mi, fa, sol gidiyor ya, onların hepsi paradır aslında. Müzik döküldükçe para çıkıyor (Görüşme 1998e; Kemal Hakgöz, Edirne).

Dolayısıyla Roman müzisyenlerde müziksel edin, para kazanma motifine bağlı olarak, temelde iki ana eyleme dayanır: edinme ve sunma. “Edinme” (ing. *acquiring*), dışardan uyarlanan dağar ya da üslupları, “sunma” ise elde edilen müziğin o müziği talep eden izlerkitle için seslendirilmesi anlamına gelir.

1. Edinme

Türkiye’deki müzik piyasasında aktif rol oynayan Roman müzisyenler, piyasanın ihtiyacını karşılamak için sürekli değişik kaynaklardan yeni müziksel türler ararlar. Bunun en önemli nedenlerinden biri ise Türkiye’nin –en azından buldukları çevrenin- çok-kültürlü yapısıdır. Bu durum Roman müzisyenlerin müziksel formasyonunda etkin rol oynar.

Roman müzisyenler arasındaki paylaşılan ortak düşünceye göre, seslendirme ne amaçla yapılırsa yapılsın, istenilen ya da başka bir deyişle “sipariş verilen parça” geri dönmek, çalınmak zorundadır.

Ne isterlerse onu çalıyoruz. Karşılama ister, göbek havası ister, tulum ister, bilmem ne ister, ‘Harmandalı’ ister, ‘Sepetçioğlu’ ister. İster oğlu ister. Çalıcaz bunları, başka yolu yok. İstek geri dönmez (Görüşme 1998: Osman Biber, Edirne).

Kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok (Görüşme 1997: Kadir Ürün, Edirne).

Bu nedenle müziğin sunulduğu ve paraya dönüştürüldüğü her ortam için gerekli olan müzik, kendi müziksel estetiklerine uygun olmasa bile Roman müzisyenlerin dağarlarına girer. Dağarı oluşturmak için gerekli olan müzik farklı kaynaklardan farklı yollarla edinilir:

Edinme Yolları

Genç Roman müzisyenler, geleneksel dağarı daha yaşlı Roman müzisyenlerden öğrenirler. Bu öğrenme genellikle birlikte gidilen işler sırasında ya da yaşlı Roman müzisyenlerin seslendirmelerini izleyip/dinleyerek olur. Böylece mesleğe yeni başlayan genç Roman müzisyenler bir yandan dağarlarını genişletirken öte yandan farklı üsluplarda seslendirme yapabilme becerilerini de geliştirmenin yollarını öğrenirler.

Radyo, filmler, televizyon, işitsel-görsel kasetler ve diğer kayıtlar (CD, MD), Roman müzisyenlere dış dünyanın müziklerini elde etme fırsatı verir ve sonsuz bir dağar ve üslup oluşturma olanağı sağlar. Özel televizyon ve radyo yayınlarının başlamasıyla (ilk kez 1990'da Star televizyonu yayına geçti) birlikte radyo ve televizyon programları, sanatçıların müziklerini pazara sunmalarında yeni bir yol açtı. 1980'li yıllarda yoğun bir pazarı olan ve hit olmuş müzikler için çekilen filmlerin (genellikle arabesk) yerini ise 90'ların ikinci yarısından itibaren Tv dizileri (Fırat, ... vb.) aldı.

Yalnızca müzik yayını yapan ilk özel televizyon kanalı olan Kral Tv ile birlikte Türkiye'nin popüler müzik ortamında yeni bir kavramı da birlikte getiren klipler ortaya çıktı ve müziğin pazara sunulmasında müziğin üreticilerine yeni bir alan açtı. Bu alan aynı zamanda Roman müzisyenlerin bedava yoldan dağarlarını geliştirdikleri bir kaynak sağladı.

Müziği bedava yollardan elde etmek Roman müzisyenlerde gördüğüm genel bir eğilimdir. Zorunlu kalmadıkça ya da çok beğendikleri bir sanatçının albümü olmadıkça kaset, CD, video gibi müziksel kaynaklara para vermektan kaçınıyorlar. Sözcülimi, İzmir'deki Roman müzisyenlerin büyük bir bölümünün evinde video bulunuyor. Video yalnızca elden ele dolaşan ve genellikle tercih ettikleri tür ve üslupları içeren kayıtların kopyalarını izlemenin yanısıra Kral Tv'de yayınlanan hit olmuş klipleri kaydetmek ve bu yolla yeni parça öğrenmek amacıyla kullanılıyor. Bir kaset çalar/kaydedici hemen her Roman müzisyenin evinde bulunur. Bu sayede popüler örneklerin kayıtlarını içeren kasetler elde ele dolaşarak çoğaltılır. Özel ilgi alanına giren bir seslendirme ya da usta bir müzisyenin yaptığı bir kayıt olmadıktan sonra kasete para verilmez. Bir başka deyişle seslendirmeler sırasında kendilerinden istenen bir parçayı öğrenmek için para ödemek gereksizdir. Böyle bir zorunluluk olduğunda ise çoğunlukla birkaç kişi bir araya gelip ortak olarak o kaseti alıp çoğaltma yolunu tercih ederler.

Roman müzisyenlerin dağarlarını geliştirdikleri ve yeni çıkan ya da daha önce hiç çalmadıkları bir parçayı öğrenmek için izledikleri yollardan biri de düğünler ve kimi zaman da önemli etkinlikler öncesinde evde, bir otel odasında hatta kuliste yapılan provalardır. Prova zorunlu kalınmadıkça tercih edilmez. Genellikle bir solist arkasında çalınacağı zaman yapılır. Sahne provaları parçayı öğrenmekten çok seslendirmeye katılan tüm müzisyenlerin parçanın trafiğini çıkarmak ve birlikte çalmak için istenen entonasyonun sağlanması amacıyla yapılır.

İzmirli kemancı Mehmet Devrilmez ile birlikte gittiğimiz Erdek'teki Kibariye konseri (13.8.1999) öncesinde yapılan 2 saatlik provada bunu gözlemleme olanağı buldum. Mehmet dışındaki elemanların hepsi İstanbul'dan gelmişti ve daha önce Kibariye'ye çalmışlardı. Kibariye bir bölümü kendi albümünden bir bölümü de başka sanatçıların yapıtlarından oluşan toplam 13 parça seslendirecekti. Bu parçalardan biri çalgısal bir Arap parçasıydı ve ilk kez seslendirilecekti. "Maystro" (grup lideri), parçayı Kibariye'nin sahneye çıkışı sırasında konserin açılış parçası olarak çaldırmak istiyordu ve bu nedenle oldukça önemsiyordu. Mehmet'e parçanın notalarını verdi ve iyice çalışmasını istedi. Mehmet otel odasında bir saat boyunca parçanın üzerinde çalıştı. Oldukça stresliydi. Çünkü diğerlerinin parçayı iyi çaldıklarını kendisinin takılırsa kötü puan alacağını düşünüyordu. Parçanın bir-iki ölçülük köprü bölümleri oldukça zordu ve "diğerlerini nasılsa provada hallederiz" diyen Mehmet özellikle bu bölümleri çalıştı. Parça az çok çıkmıştı.

Provaya gitmek için otelden ayrıldıktan sonra ilk iş olarak vurma çalgılar çalanlar hariç diğer tüm grup elemanları için yalnızca bu yeni parçanın fotokopileri çektirildi. Provada baştan sona bütün parçalar sırayla geçildi. Maystro, her parçanın giriş bölümüyle ezgiyi üstlenen çalıcı üzerinde ayrıntılarıyla duruyordu. Kimi parçaların notaları da bulunuyordu. Nota yalnızca kemancılar tarafından ilk birkaç parçada ve yalnızca kemanların köprü görevi gören bağlayıcı motifleri çaldıkları bölümlerde kullanıldı. Ancak kemancılar notayı izlemeye çalışırken birlikte çalmayı ve ritmi kaçıyorlardı. Bunun üzerine maystro müzisyenlere notayı izlemelerini bırakmalarını ve kendisini dinlemelerini söyledi. Kemaniyle ve ağızıyla örnekleyerek birkaç tekrardan sonra gerçekten de öğretmişti. Sıra Mehmet'in otel odasında çalıştığı ve Maystronun önem verdiği "Arapça" parçaya gelmişti. Başta oldukça telaşlı olan ve pür-dikkat notayı izleyen Mehmet'in yüzü parçanın çalınmaya başlamasıyla birlikte gevşedi. Çünkü diğerleri de parçayı tam bilmiyorlardı. Hatta kemancılar içinde Mehmet'in daha başarılı olduğu bile söylenebilir. Birkaç kez denemeden sonra maystro parçanın bu sürede çıkamayacağına karar verdi çalınmasından vazgeçti.

Konserden önce Mehmet notayı kaybolmasın diye bana vermişti. Konserden sonra İzmir'e döndük ancak notayı kendisine vermeyi unutmuştum. Ertesi gün Mehmet aradı ve notanın bende olup olmadığını sordu. "Bende" dediğimde "Orada kaldı sanmıştım. Aman ne olur unutma gelirken getir" dedi. İki gün sonra buluşmak üzere sözleştik. Buluşacağımız gün beni tekrar aradı ve "notayı unutma"mamı yeniden tenbihledi. Mehmet'le bulduğumuzda ona bu notanın neden bu kadar önemli olduğunu sordum. Yanıtı "abi bu parçayı burada bulamam, Yarın öbür gün İstanbul'dan bir işi gelir orada çalmamızı isterler. Şimdi çalışırsam orada çalarım, mahcup olmam" oldu.

Düğünler, Roman müzisyenlere beceri geliştirmeleri ve izlerkitlelerinin talep ettikleri dağarı öğrenmeleri mükemmel bir ortam sunar. Tüm kaynaklarını bildikleri birçok parçayı düğünlerde öğrendiklerini söylediler. Yeni çıkan bir parça istenildiğinde gruptan en azından bir ya da iki kişi onu mutlaka öğrenmiştir. Onlar parçayı seslendirir ve diğer müzisyenler bir yandan eşlik yaparken aynı zamanda belleklerine de kaydederler.

2. Sunma

Roman müzisyenlere, ister özel bir nedenle kiralansınlar isterse yalnızca bahşişlerini kazanmak için olaya katılsınlar, müziksel hizmetleri için her durumda para ödenir. Özel kişiler, köy ve kasaba toplulukları ya da devlet görevlileri tarafından kiralanabilirler.

Özel kişiler onları genellikle sünnetler, düğünler ve aileye yönelik diğer olaylarda seslendirme yapımları için; bar, restoran, pavyon ve otel sahipleri ise müşterileri eğlendirmeleri için; çeşitli köy ve kasabalardaki kolektif topluluklar, toplu eğlencelerde ya da festivallerde eşlik etmeleri için kiralarlar. Edirne'deki "Tarihi Kırkpınar Güreş ve Şenlikleri", İzmir yakınlarında bulunan Kemalpaşa'daki "Kiraz Festivali" törenleri, Manisa yöresindeki yağlı güreş festivalleri ya da Selçuk'taki Deve güreşleri gibi kolektif etkinliklerde yerel resmi görevliler olaya eşlik etmeleri için Roman müzisyenler kiralarlar. Yine, dinleyiciler Roman olsun ya da olmasın, açık havada halka açık seslendirmeler çoğunlukla Romanlar tarafından gerçekleştirilir.

Şimdi, her kesimin kendine has müzikleri var. Mesela bir Karadenizli de geliyor. Şimdi ordaki ortam hangi müziğe müsait, hangi hava müsaitse biz orda ona göre müzik yapmaya çalışıyoruz. Havayı kokluyoruz. Şimdi düğün sahibi geldi, Karadenizli değil. Ama misafirleri var Karadeniz'den, veya Urfalıdır, Diyarbakırlıdır, ona göre çalınır. Karadenizliyse oranın havaları çalınır, bildiğimiz kadarıyla. Diyarbakırlı, Gaziantep'li ya da Urfalıysa türkü

çalınır. Şimdi sisteme göre, ordaki havaya göre, ordaki atmosfere göre müzik çalıyoruz biz. Hangi kesimden o kesimden çalıyoruz biz (Görüşme 1999c: Celal Uçucu, İzmir).

Farklı kültürel grupların müzikleri yapmak, birbirinden farklı üsluplarda çalabilmeyi gerektirir. Bunun için sürekli 'beceri' geliştirmek Roman müzisyenler arasında belirleyici rol oynar. Sözgelimi genç Roman müzisyenler, popüler müziklerin gözde parçalarını içeren günümüz moda üsluplarını tercih etmelerine ve geleneksel üsluplarda parçaları çalmak istememelerine karşın, müşterilerinin farklı kültürel kökenlere sahip olması nedeniyle kişisel beğenilerini bir yana bırakmak zorunda kalıyorlar. Roman müzisyenin geliri becerisini dinleyicilerine beğendirmesine bağlıdır. Profesyonel eğlendiriciler olarak çok-kültürlü bir toplumda kendilerini farklı isteklere ve beklentilere adapte etmek zorundadırlar. Bunun anlamı bazen kendi tercihleri olmayan çalgılarla, beğenmedikleri müziği seslendirmek zorunda olmalarıdır. Sözgelimi, İzmir ve Edirne'deki birçok zurna çalıcısı (özellikle gençler) bu çalgıdan hoşlanmayıp anfil çalgıları tercih etseler bile, genellikle yaşlı ve daha gelenekçi dinleyicilerin, istekleri doğrultusunda para ödemeye hazır oldukları için bu çalgıyı çalmayı sürdürüyorlar.

Katılımcılardan mümkün olduğunca daha fazla para toplanmasındaki beceri de Roman stratejisinin önemli bir parçasıdır. Şaban Gölge "Bir müzisyenin gözü orada bulunan konukları tahlil edecek kadar keskin olmalıdır. Eğer misafir üzgünse müzisyen misafiri mutlu edecek şeyler çalmalıdır" diyor (Görüşme 1999e: Şaban Gölge, İzmir). Edirne'de tanık olduğum gibi "disko" (gezgin müzisyenlik) yapan zurna ve klarinet gibi çalıcıları, memnuniyetini ifade etsin ve daha fazla bahşiş versin diye misafirin kulağının içine çalarlar. Halay biçiminde dans edenleri takip eden davul-zurnacılar daima bir bahşişle karşılık veren ekip başını takip ederler.

Roman müzisyenlerin geliştirdikleri belirli kavramlar, para kazanma motifinin Roman müzik yaşamında rolünü ve "Çalgıcılık"ın bir meslek olarak görüldüğünü anlamamızı sağlar:

Çalgıcı Kahvesi

Roman müzisyenlerle müşterilerinin buluştukları, ya da başka bir deyişle Roman müzisyenlerin becerilerini pazara sundukları en önemli mekân "Çalgıcı Kahvesi"dir. Çalgıcı kahvesi, müşterinin Roman müzisyenlere kolaylıkla ulaşabileceği, iş görüşmelerinin yapıldığı ve işin niteliğine uygun "çalgıların" (müzisyenlerin) bulunduğu yer olmasıyla Roman müzisyenler için başat bir önem taşır.

Roman müzisyenlerin yaşadığı her yerde mutlaka bir “Çalgıcı kahvesi” vardır ve bu kahvelerin öyle rasgele seçilmediği, belirli özelliklere sahip oldukları görülür.

Çalgıcı kahvesi, her zaman hareketli ve merkezi bir cadde üzerinde ya da oraya yakın bir ara sokakta yer alır. Sözelimi Edirne’deki tek çalgıcı kahvesi, Edirne merkezini Karaağaç kasabasına bağlayan ana caddenin ortasına yakın bir yerde yer alıyor. Haftada birkaç kez alışveriş için bu caddeye inen Edirne halkının kolaylıkla ulaşabilecekleri kahve, Edirne’ye dağılmış olan Roman müzisyenlerin yaşadıkları semtlere (Karaağaç, Yıldırım ve Küçükpazar) de eşit sayılabilecek bir uzaklıktadır. Aynı eşitlik, Karaağaç yolu üzerindeki Söğütlük ve Sarayıçi denilen mesire yerleri için de geçerli. Buraları “disko” adı verilen gezici müzisyenliğin sıklıkla yapıldığı yerlerdir.

İzmir, Tepecikteki yaşayan kaynaklarım bir zamanlar Camlı Kahve denilen mekanın çalgıcı kahvesi olarak kullanıldığını belirttiler. Yenişehir Camisi’nin karşısındaki bu yer kapandıktan sonra Çalgıcı Kahvesi olarak Hilal ve Yenişehir mahallelerini ayıran caddede yer alan bir kahve kullanılmaya başlanmış. Bu kahve, Camlı kahvenin açık olduğu dönemde de açıkmiş ve müzisyenler buraya da takılıyorlarmış. Ancak, Camlı Kahve ana cadde üzerinde olduğu için çalgıcı kahvesi olarak burası belenmiş. Bu da çalgıcı kahvesinin bir tane olduğunu gösterir. Sözelimi bugün Çalgıcı kahvesi olarak adlandırılan kahvenin tüm karşısında ve yan sokağında başka kahveler olmasına ve Roman müzisyenler oralara da takılmalarına karşın Çalgıcı kahvesi olarak burası gösteriliyor.

İzmir’de Roman müzisyenlerin yaşadığı bir başka yerleşim yeri olan İkiçeşmelik’te de bir çalgıcı kahvesi bulunuyor. Edirneli kaynaklarım Keşan ve Lüleburgaz’daki Roman müzisyenlerle görüşmek istiyorsam, onları bulmak için doğrudan çalgıcı kahvesine gitmemin yeterli olacağını belirttiler.

İşbaşı

Roman müzisyenlerde bir seslendirmenin “iş” olarak algılanmasının en önemli göstergesi, bir etkinlikte seslendirme yapmak üzere anlaşma yapan ve buna uygun çalgı topluluğunu (“Takım”) oluşturan kişiye “İşbaşı” denmesidir. Roman müzisyenlerde “İşbaşı”nın tek bir anlamı vardır: “İşi kim almışsa işbaşı odur”. Genellikle usta ve tanınmış müzisyenler işbaşı olurlar. Çünkü, işin gelmesi daha çok bu müzisyenlerin tanınmışlığıyla bağlantılıdır. İşbaşının, işin alınmasından sonuna kadar süren rolü, hem müşteriye hem de oluşturduğu “takım”da yer alan müzisyenlere karşı sorumluluklarını içerir. Müşteriye karşı olan sorumluluk, müşterinin tüm isteklerini yerine getirmek, dolayısıyla etkinlik sonunda

memnun olmasını sağlamak ve bunun karşılığında alınacak parayı hak etmektir. “Takıma” karşı sorumluluk ise işin niteliğine göre bir takım oluşturulması ve elbette işin sonunda kazanılması gereken paranın alınmasıdır.

Bu nedenle, işbaşı olan kişinin müşteriyle buluşmasında ilk sorduğu şey, ne tür bir iş olacağı (düğün, kına gecesi, konser vb.) ve buna bağlı olarak nasıl bir müzik istendiğidir. Müşteri bu doğrultuda işbaşını yapılacak etkinlik ve dinleyici tipi hakkında bilgilendirir. Çünkü işbaşı grubunu müşterinin verdiği bu verilere göre oluşturacaktır. Ayrıca özel çalgılar (bağlam, kaval vb) istenip istenmediği de öğrenilir. İşin boyutları ortaya çıktıktan sonra para konuşulur ve mutlaka pazarlık yapılır. İstenilen ücret hiçbir zaman sabit değildir. Ücret konusunda anlaşma sağlandıktan sonra kiralanmanın garantilenmesi için müşteriden belirli bir “kaparo” alınır. Kapora hem müşteri için hem de işbaşı için seslendirmenin yapılmasını garantiler.

“Takım”ın oluşturulması

İşbaşı anlaşmayı yaptıktan sonra, işin yapılacağı tarihten birkaç gün önce grup elemanlarını ayarlar. Eleman bulmak genellikle sorun olmaz. Çalgıcı kahvesinde iş için bekleyen sayısız müzisyen vardır. Ancak işbaşı için işin başarıyla bitirilmesi yani müşterinin memnun edilmesi oldukça önemlidir. Bunu belirleyen yine paradır. Eğer müşteri başarılı bir seslendirme istemiş ve bunun için kesenin ağzını açmışsa, daha özenli davranır ve usta müzisyenleri ayarlamaya çalışır. Tersisi durumda ise yeni yetişen ve daha ucuza çalabilecek müzisyenleri bulur ve onlarla giderek işi bitirir. Bununla birlikte kimi zaman en ucuz işlere en usta müzisyenlerin gittiği de sık rastlanılan bir durumdur. On gün işi olmayan usta müzisyenler, günü boş geçirmemek için fırsatı kaçırmazlar ve gidip çalarlar. Boş geçen gün kaybedilmiş para anlamına gelir. Bir gün yüksek bir ücret karşılığında tanınmış bir sanatçının arkasında çalan bir müzisyenin ertesi gün yalnızca orta parasına mahalle düğününde çaldığına birkaç kez tanık oldum. İşbaşının takıma karşı sorumluluğu iş bitiminde kazanılan paranın dağıtılmasıyla bir sonraki işe kadar sona erer.

Baş parası ve Orta parası

Roman müzisyenler, yaptıkları seslendirmelerden iki biçimde gelir elde ediyorlar ve bunları iki ayrı terimle adlandırıyorlar. Birincisi kendilerini kiralayan müşteriden aldıkları parayı tanımlayan “Baş parası”; ikincisi ise seslendirme yaptıkları yere gelen izlerkitlelerinin verdikleri bahşisi tanımlayan “Orta parası”dır.

Ziyaret edilerek ya da telefonla kiralanan Roman müzisyenlerde ücret, “orta parası” beklentisine bağlıdır. Orta parası olmayan icra alanlarında çalmak için daha fazla para istenir. Sözelimi, dinleti ve stüdyo müzisyenliği kesin biçimde yalnızca baş parasına çalınan yerlerdir ve bu etkinliklerde çalan Roman müzisyenler en başta belirlenen ücret dışında para kazanamazlar. Bu nedenle mümkün olduğunca fazla para üzerinde anlaşma sağlanması için çaba harcanır.

Düğün ve benzeri icra alanları, hem baş ve hem de orta parasının kazanıldığı yerlerdir. Ancak burada da farklı ücret belirleme stratejileri izlenir. Sözelimi bir düğün için seslendirme yapılması isteniyor ve “Gacoları” (Roman olmayanlar) çalınacaksa, Roman müşteriye göre daha fazla baş parası (kimi zaman üç-dört katı) istenir. Bunun nedeni “Gaco düğünleri”nde “Orta parası”nın az ya da hiç çıkmamasıdır. Oysa Roman düğünlerinde her zaman “orta parası” çıkar. Bu düğünlerde kazanılan “orta parası” kimi zaman baş parasının beş-on katına kadardır. “Romanlar beni kiralamak istediklerinde yolculuk masrafı dışında onlardan fazla para talep etmem” diyor Demir Karadana (Görüşme 1999h: Demir Karadana, İzmir). Hatta kimi zaman baş parası almayıp yalnızca “orta parasına çalmak” için bir etkinliğe katıldıklarına, Roman müzisyenler arasında çok sık rastladım.

Sözelimi, Roman düğünlerinde seslendirilen oyun havaları düğün sahibi ya da yakını tarafından ismi anons edilen misafirlerin sırayla sahnede oynaması esasına dayanır. Çalgıcı için oyunun bitişi müziğin sonu anlamına gelmektedir. Oyununu oynayan kişi bitirdiğini işaret ettiği anda müzik nerede olursa olsun kesilir. Bitirmelik gibi bir olay görülmez. Burada amaç herkesin eşit olarak oynamasını sağlamaktır. Bu durum çalgıcı için aynı zamanda devamlı olarak oynayanlara takılan ya da atılan para “orta parası” anlamına gelir. Ne kadar çok kişi oynarsa o kadar çok orta parası çıkar.

Düğünlerde oluşturulan takıma piste atılan orta paralarını toplamak üzere bir kişi (genellikle müzisyenlerden birinin çocuğu ya da yakını) daha alınır ve işin tamamlanmasından sonra ona da belirli bir para verilir. Toplanan orta paraları için mutlaka “kasa” görevini üstlenecek bir kişi belirlenir. Bu kişi genellikle işbaşının bir yakını ya da grup elemanlarından biridir. Pistten toplanan paraları koymak için kimi zaman bir spor çanta bile götürülür. Kimi zaman ise bir darbuka ya da çalgı kutusu paraları koymak için kullanılır. Kasa olan kişinin görevi bu paraları korumak ve düğüne katılan misafirlere para bozmaktır. Kasanın denetlenmesi işi ilk bakışta işbaşının görevi olarak görünürse de gerçekte tüm grup elemanları piste atılan paraları ve kasada olan biteni yakından takip ederler. İş sonunda toplanan orta parası özenle sayılır ve grup elemanları arasında eşit olarak paylaşılır. Para paylaştırıldığı anda “işbaşı” ve “takım”ın görevi sona erer.

Bahçe, Mort, Aynalı

“Bahçe” terimi iki anlamda kullanılır. Birincisi terime olumsuz bir anlam yükler ve işsiz olmayı vurgular. İkincisi Roman müzisyenler arasında grup oluşumu sırasında kullanılır ve işbaşına, “boş” olduğunu ve gruba girmek istediğini bildirir. Terimin bir başka kullanımı bağlanan bir işin yatması anlamındadır: “İş bahçe oldu”.

“Mort” ise hem seslendirme sırasında hem de seslendirmenin sonunda kullanılan ve “bitiş”i “sonu” gösteren bir terimdir. Seslendirme sırasında özellikle “Düğün” ve “disko” gibi icra alanlarında sıklıkla kullanılan “Mort” terimi parça bitişini gösterir. Düğünlerde seslendirilen parçalar, dans etmek için sahneye davet edilen konuk ya da konukların istekleri doğrultusunda değiştirilir. Dans eden kişi dansına devam ettiği ve farklı bir istekte bulunmadığı sürece aynı parça seslendirilir. Dans eden kişi isterse müzik devam ederken farklı bir istekte bulunabilir ya da dansı kesebilir. Bu nedenle seslendirilen parçaların “bitirimlik” olarak adlandırılacak sonları yoktur. Bu durumda derhal müzik kesilir ve yeni konuga bağlı olarak yeni bir parçaya geçilir. Bu sırada çalmayı kesmeyi devam eden kimi çalgıcılara seslendirmeyi kesmeleri için “Mort” terimi ile –“Beyler! Mort”- işaret verilir. Terim benzer biçimde o işin bitimini de vurgular: “Beyler bu parçadan sonra mort” işin sonunu bildirir.

Roman müzisyenler arasında kullanılan “Aynalı” terimi, işin niteliğinden çok parasal yönünü vurgular. Özellikle grup oluşumunda çok sık kullanılan bu terim, Roman müzisyenleri cezbedici bir anlam taşır. İşbaşı bol paralı bir iş almışsa, özellikle usta müzisyenleri işe çekmek için “aynalı bir iş var gelir misin?”i vurgulamayı unutmaz.

D- Çalgıcılık-Müzisyenlik Ayrımı ve İcra Alanları

Roman müzisyenlerle yaptığım görüşmelerde ortaya çıkan en önemli olgulardan biri, “Çalgıcı” ve “Müzisyen” terimlerinin birbirinden farklı kavramlaştırılmasıdır.

İlk bakışta ‘çalgıcılığın’, Roman müzisyenler için kullanılan bir terim olduğu, dolayısıyla ‘Müzisyen’ kavramının Roman olmayan müzisyenleri kapsayan bir içeriğe sahip olduğu düşünülebilir. Çünkü, ‘Çalgıcı’ sıfatı kendisini “Müzisyen” olarak tanımlayan Roman olmayan profesyonel müzik icracıları için aşağılayıcı bir anlam taşır. Müzisyenler, müzisyenliği bir meslek olmaktan çok “sanatçılık” ve “yaratıcı ustalık”la değerlendirirken, çalgıcılığı yalnızca eşlik yapma ya da sağdan soldan devşirme ezgileri belli bir ustalık ve

sanatsal içerikten yoksun biçimde para kazanmak amaçlı seslendirmekle örtüştürürler. Oysa Romanlarda Çalgıcı teriminin hiç de aşağılayıcı olmayan bir anlamı vardır.

Şimdi bu ustalık çok çeşitlidir bizim sanatta. *Çalgıcılık* ayrı, *Müziyenlik* ayrıdır. Bizimkisi çalgıcılık. Bizler düğünlere gideriz. Bugün pavyonda da çalabiliriz ama pek uyum sağlayamayız. Onlar devamlı bu işin aşinalarıdır (Görüşme 1997a: Kadir Ürün, Edirne).

Onlarla (Müziyenler) bir şey oturup çalamazsın. Bir fasıl çalar kalırsın. O da benimle bir şey çalamaz. Nota bilen de benimle oturup bir şey çalamaz. Ben karma bir şey yaparım onun sadesini bozarım o da beni takip edemez. Ama çalgıcı, aynı yolda. O biliyor bizim işimizi, ne yaptığımızı (Görüşme 1998a: Osman Biber, Edirne).

Burdaki bir Roman düğününe İstanbul'dan en kafa (usta) Baro (Roman olmayan) müziyenleri getir çalamazlar (Görüşme 1997e: Selim Kızılcıklar, Edirne).

Kaynaklarımın çoğunluğu kendilerini tamamen “Çalgıcı” olarak tanımlarken “Peki “Müziyen kimdir?” soruma verdikleri yanıt çok kısa fakat oldukça açıklayıcıydı: “televizyonda, gazinoda bir sanatçının arkasında çalan, program yapan ve nota bilenler ‘Müziyen’dir¹⁸”. Çalgıcı ve Müziyen arasındaki farkın (ya da farkların) ne olduğuna ilişkin soruma “Müziyen” kategorisine giren Romanların yanıtı ise, “Çalgısında usta olmayan, nota bilmeyen, disko, düğün gibi işlere giden ‘Çalgıcı’, çalgısında kendini geliştiren, konuşmasını, oturmasını kalkmasını bilen (öğrenen), bir solistin arkasında çalan ve nota bilen ‘Müziyen’dir” oldu. Bu tanımlar disko, düğün gibi icra alanlarıyla örtüşen ve kendi kurallarını yaratan “Çalgıcılık”tan “Müziyenlik”e geçmenin farklı niteliklere gerektirdiğini anlamamızı sağlar. İzmirli kemancı Mehmet Devrilmez’le yaptığım görüşmede Çalgıcılık-Müziyenlik ayrımı üzerine sorduğum sorulara verdiği yanıtlar oldukça doyurucudur ve bu kavramların Roman müziyenler arasında hangi ölçütlere göre belirlendiği ayrıntılı olarak betimler.

¹⁸ Müziyen terimi yerine kimi zaman “Müziksiyen” terimi kullanılır. Bu terimi özellikle “çalgıcı” kategorisinde yer alan Roman müziyenlerin kullanması dikkat çekicidir. “Müziyenlik”in icra alanlarında çalışan Roman müziyenlerde terimin “Müziksiyenlik” biçimiyle kullanıldığını hiç işitmedim.

Çalgıcı ile müzisyen aynı kapıya çıkar ama, bir saygı olarak “Müzisyen” dediği zaman adama iyi geliyor. Ama “Çalgıcı” düşürüyor insanı, pasif bir duruma sokuyor. Benim de kızdığım olmuştur birkaç kişiye. Şimdi çalgıcı. Buranın deyimiyle: Çalgısında başarılı olmayan adam, artı üçüncü dördüncü sınıf işe giden adam. İşe giderken üstüne başına bakınmayan adam. Ondan sonra, cüzi paralara giden adamlar. Bayağı cüzi paralara giden, veya hiç para almadan işe giden adamlar. İşte “Orta parası”na giden adamlar. Bir de klarinetin, kemanın, darbukasını alıp da yollarda çalan adamlar çalgıcı.

Şimdi ben abi, Bülent Ersoy’un grubundayım, şimdi bana orda “Çalgıcı” derlerse bozulurum. O zaman Bülent Ersoy’da sokak şarkıcısıdır. Olur mu yani. Ama müzisyen dersen, “Bülent Ersoy”un müzisyenleri, Bülent Hanım’ın müzisyenleri”, değişiyor. Çünkü ben oraya smokinlerimle gidiyorum abi çalmaya. Ayağımdaki çoraba, ayakkabıya, boynumdaki papyona dikkat ederek gidiyorum abi. Her şeyim sıfır gidiyorum oraya. Ben çalgıcı olamam yani. O yüzden böyle bir ayırım var.

Bir sefer abi konuşmayı çok iyi bilmen lazım. Biraz konuşmak olacak. Görgülü olman lazım abi bu konuda. Adabı bilmen lazım, hareketlerine dikkat edeceksin. Daha müzisyenliğe gelmedim yani ondan önce yani. Oturup-kalkmana bakacaksın, konuşmana dikkat edeceksin. Bizim çünkü Romanlar Çok kaba konuşurlar. Abe, mabe derler ya. Televizyondaki gibi pek abartılı da değildir aslında da. Ha derim bu tip konuşmaları bırakacaksın bir yerde. Birazcık çeki-düzen vereceksin kendine, giyimine dikkat edeceksin bir sefer. Giyim kuşam davası var. Artı müzisyenliğe gelince: sazında başarılı olacaksın, notayı okuyacaksın, bir de repertuarın çok geniş olacak. Sahneye çıktığın zaman sorunsuz bir sahne geçecek. Başarılı bir sahne yapacaksın, artı bir tökezleme olmayacak. Herkes yerini bilecek, kemancı keman bölümünde çalacak, işte klarinetçi geldiği yerde çalacak, hep birlikte çalacaksın. Yani çok güzel bir iş çıkarmaya bakacaksın. Bu olayda işte müzisyenlik sıfatına giriyorsun. Demek istediğim, notayı bileceksin, sazını yeneceksin, hareketlerine dikkat edeceksin. Bunlardır yani, başka bir şey değil. Herkesin yapabileceği şeyler bunlar aslında. Ama bir de şey var. Allah vergisi var. Bazı insanlar çok iyi çalar abi. Bizim bir tane abimiz var,

adam okuma-yazmayı askerde öğrenmiş. Çok iyi müzisyen, elli yaşını geçti notayı hala çok iyi şekilde çalar. Artı çok saygın bir müzisyen. bugün Bülent Ersoy'un arkasında maystro olmuş. Klarinetiyle ayağa kalkıyo adam. Kemancılar maystro olur, bu klarinetçi maystro. Gider Bülent Ersoy'un plağını çalar. Ben ona 'Müzisyen' derim abi (Görüşme 1999b: Mehmet Devrilmez, İzmir).

Yukarıdaki tanımlardan ilki yani "Çalgıcılar"ın tanımı, iki kavram arasındaki ayrımın daha çok işin niteliğine –farklı icra alanlarına- göre belirlendiğini gösterir. İkincisi yani "Müzisyenlerin" tanımı ise daha çok kendini geliştirerek tınıya yönelik olan "çalgıda ustalık, nota bilmek ve bir solistin arkasında çalmak"tan davranışa yönelik "konuşmasını, oturmasını kalkmasını bilmek"e kadar belirgin bir biçimde kazanılan beceriye göndermede bulunur. Her iki grubun tanımında ortak olan tek özellik Müzisyenlik için nota bilmenin zorunluluğudur.

Kaynaklarının bazıları kendisini bunlardan yalnızca birine sokarken bazıları her ikisinde de yer aldıklarını söylüyorlar. Bunun anlamı "çalgıcı", "müzisyen" in icra alanlarında (dinleti, stüdyo) çalışamaz ama "müzisyen" "çalgıcı"nın icra alanlarında (düğün, kaset) çalışabilir. "Müzisyen" kategorisine giren tüm Romanlar çalgıcılıktan bu kategoriye geçmiştir: "Bütün Roman müzisyenler 'Çalgıcı' doğar, ama bunların bir kısmı sonradan 'Müzisyen' olur" (Görüşme 1999b: Mehmet Devrilmez, İzmir). Bu da "Müzisyenlik" in "Çalgıcılık"tan farklı beceriler geliştirilerek elde edildiğini gösterir. Bu beceri "Müzisyen" olarak adlandırılan Romanların toplumsal konumlarını etkileyecek kadar önemlidir.

Kendisini "Müzisyen" olarak adlandıran ve geçimini buna bağlı icra alanlarından temin eden Roman müzisyenlerin bir bölümü, içinde yetiştikleri ve mesleği öğrendikleri Roman mahallesini bile terk ederler. Eğer, terk etmiyorlarsa, aynı zamanda çalgıcıların icra alanlarında çalışmadıkları taktirde çalgıcı kahvesine ziyaretler dışında asla takılmamaya özen gösterirler. İş görüşmelerini bazen evden, çoğunlukla da cep telefonu ile yaparlar ve diğer kahvelere gitmeyi tercih ederler. Tanınmış Roman müzisyen Balık Ayhan'ın sözleri, "Müzisyenlik" in yalnızca mesleki beceri olarak algılanmayıp aynı zamanda farklı davranış kalıplarını da beraberinde getirdiğinin iyi bir örneğidir.

İstanbul Trübinal'de bu olay başladı. Orada farklı bir olay gerçekleştirdik ve oldukça tuttu. Trübinalin sahibi bana senin elinden tutacağım ve ünlü biri olacaksın dedi. Bir süre sonra bana dedi ki. "Beni sizin oraya (Kasımpaşa) götür". Abi orda bir şey yok dedim. Olsun ben yine geleceğim meynanceye

gideriz. Geldi o akşam meyhaneye gittik. Bizim oraları gezdirdim. Sürekli izliyordu. Ertesi gün yine geldi. Bir sonraki gün yine. Belki on-onbeş kere geldi.” Daha sonra bana tek bir şey söyledi. “Yerini değiştireceksin”. “Olmaz abi ben oradan ayrılamam” dedim. “Hayır senden bunu istemiyorum. Zaten oradan ayrılırsan bitersin. Seni besleyenler onlar (Romanlar). Bütün gücünü oradan alıyorsun. Ancak oradaki mekanlarda takılmayacaksın. Kahveye git, görün ama kalma. Herkese çay ısmarla çek git. Meyhaneye uğra ama takılma. Onlar bir şişe istiyorsa sen üç şişe rakı ısmarla, ama kalma. Onlardan farklı olduğunu göster.” Ben dinlemedim tabi. Eskisi gibi takıldım. O sıralarda Cem Özer’in programında çıkıyoruz. “Orayı bırak” dedi. Abi nasıl bırakayım ayda 500 milyon alıyorum. O olmazsa çoluğumu-çocuğumu nasıl geçindiririm yapamam dedim. Ta ki Cem’den ayrılana kadar ünlü olamadım. Aynı dönemde Beyaz, radyoda program yapıyordu, bu kadar tanınmamıştı. Tribünal’ın sahibinin dediklerini yerine getirdikten sonra buralara kadar geldim (Görüşme 1999a: Balık Ayhan, İzmir).

Müzişyenliğe geçiş yolları

Müzişyenlik batı tarzı seslendirme ediminin etkilerinin açıkça görüldüğü sıkı kalıplar içinde biçimlenir ve bu özelliğiyle çalgıcılığın icra alanlarındaki seslendirme ediminden ayrılır. Müzişyenliğe geçişin ilk göstergesi nota öğrenmektir.

“Notiz” terimi, “Çalgıcı Romanları” için nota bilen, dolayısıyla müzişyen olan ya da olma yolunda ilerleyen Roman müzişyenleri gösterir ve çalgıcılıktan müzişyenliğe geçişin temel anahtarı olarak kabul edilir. Bu nedenle tablo 7’de görülen (bk. s.77) Necdet Aprin örneğinde olduğu gibi birçok “Çalgıcı” ailenin çocuklarına nota dersi aldırıldığı görülür. Böylece, notanın açtığı kapıdan “Müzişyenler”in sahiplendiği icra alanlarına geçilebilecektir. Bu da “Çalgıcılar” için daha fazla iş imkanı yaratmak ve para kazanmak anlamına gelir. Necati Aprin, kendisiyle yaptığım görüşmede üstüne basa-basa oğlunu çalgıcılıktan kurtarmak için çalıştığını, onu müzişyen yapacağını ve İstanbul’da çalacak düzeye getireceğini belirtti. Necati Aprin’e göre bunun en önemli yolu nota öğrenmekten geçiyor. Bu yüzden yine bir Roman olan Mehmet Çenberli’den nota dersleri aldırıyor (Görüşme 1997: Necati Aprin, Edirne).

Muşiki Cemiyetleri, çalgıcılıktan müzisyenliğe geçişte Roman çalgıcılar için önemli bir rol oynar. Sözelimi İzmir Tepecikli kemancı Mehmet Devrilmez, Nursal Ünsal Birtek ve Ahmet Özçağlayan'ın cemiyetlerine gittiğini ve burada nota bilgisini sağlamlaştırdığını, bunun yanısıra “transpoze” (aktarmalı) çalmayı ve bazı makamları öğrendiğini belirtti. Devrilmez, bu cemiyetlerde öğrendiği makamlara örnek olarak “Şehnaz” makamını gösterdi (Görüşme 1999b: Mehmet Devrilmez, İzmir).

Usta Roman müzisyenlerin çaldıkları kayıtlar elden ele dolaşır. Yeni yetişen ve “müzisyenlik” becerisini geliştirmeye çalışan genç Roman müzisyenler bu yolla bir yandan kendi çalgılarına yönelik yeni tavırlar öğrenirken öte yandan müzisyenlik için gerekli olan altyapı bilgisi, entonasyon, gibi tınıya yönelik becerilerini geliştiriyorlar.

Demo kasetlerin kayıtlarında çalmaya başlamak çalgıcılık ve müzisyenliği eşzamanlı olarak sürdüren Roman müzisyenlerde sık görülür. Roman çalgıcılar bu yolla hem stüdyo müzisyenliği alanında beceri geliştirirler hem de çalgıcılığın icra alanlarının dışına çıkarak kendilerine bu alanlardan gelir sağlarlar.

Cep Telefonu-Müzisyenlik İlişkisi

Roman müzisyenlerde dikkatimi çeken en önemli şeylerden biri yalnızca İzmir ve İstanbul'da, özellikle ince çalgı çalan müzisyenlerin tümünde cep telefonu bulunmasıydı. İzmir ve İstanbullu ince saz topluluk tipinde yer alan Roman müzisyenlerde karşılaştığım bu olgu önemli bir ilişkiyi ortaya çıkardı. Edirne'de yaptığım çalışmalar sırasında oradaki Roman müzisyenlerin cep telefonu kullanmamaları “Cep telefonu-Müzisyenlik” ilişkisinin önemli bir göstergesidir. Edirne'deki her iki topluluk tipinde (“ince saz” ve “davul-zurna”) yer alan Roman müzisyenler, geçimlerini yalnızca “Çalgıcılık”ın icra alanlarından (disko, düğün vb) sağladıkları ve görüşmelerini çoğunlukla çalgıcı kahvesinde ya da evlerindeki telefonlardan yaptıkları için cep telefonuna ihtiyaç duymuyorlar. Oysa İzmir ve İstanbul'daki ince saz topluluk tipinde yer alan müzisyenler ise hem “Çalgıcılık”ın hem de “Müzisyenlik”in icra alanlarında seslendirme yapmaları her iki iş tipi için de cep telefonu bulundurmaları zorunlu kılıyor. İzmir ve İstanbul'da ise yalnızca ince saz topluluk tipinde yer alan Roman müzisyenlerin cep telefonu kullanmaları davul-zurna topluluk tipinin daha çok “Çalgıcılık”ın icra alanlarında seslendirme yapmalarının, dolayısıyla tıpkı Edirne'de olduğu gibi görüşmelerini evdeki telefonda ya da çalgıcı kahvesinde gerçekleştirmelerinin bir sonucu olduğunu gösterir.

İşin alınmasından işe gidilmesine kadar uzanan zaman diliminde müzisyenler arasındaki iletişimi sağlayan en önemli araç olmasının yanısıra işin kaçmasını en aza indirmesindeki katkısıyla da cep telefonu İzmir ve İstanbul'daki tüm ince çalgı çalan müzisyenler için bir zorunluluk olarak algılanıyor. Hatta, İzmir Tepecik'teki Çalgıcı kahvesinde şahit olduğum gibi, diğer telefonlara göre hat sinyalini zayıf aldığı için kapsama alanı dışında kalmamak ve bu nedenle iş kaçırmamak için cep telefonunu değiştiriyorlar. Bir iş sırasında, ertesi gün çalmak üzere yeni bir iş bağlantısı yapılması ya da en azından bir sonraki işin ayrıntılarının görüşülmesi çok sık görülen bir olay. Sözgelimi Tepecikli kemancı Mehmet Devrilmez ile evde ve kahvede yaptığım görüşmeler sık-sık iş nedeniyle çalan cep telefonu melodileriyle kesiliyordu. Bir görüşmemiz sırasında ise İstanbul'dan arandı ve Erdek'te Kibariye'ye eşlik etmek üzere bir teklif aldı. Erdek'e beraber gittik. Otel lobisinde İstanbul'dan gelen tüm müzisyenler cep telefonlarıyla başka işlerini takip ediyorlardı. Provalar sırasında Mehmet'in telefonu yine çaldı. Konu ertesi gün gidilecek Isparta'daki düğün işi ile ilgiliydi. "İşbaşı" Mehmet'ti ve grubu tam olarak oluşturmamıştı. Isparta'ya ertesi sabah saat on gibi çıkılacaktı. Bu yüzden Mehmet sık-sık İzmir'i aradı ve Isparta işi için gerekli bağlama, darbuka, kanun ve klavye çalan müzisyenleri ayarladı. Kibariye konserinin hemen ardından –otelde yer ayarlandığı halde- gece yarısı İzmir'e doğru yola çıktık ve sabaha karşı vardık. Daha sonraki görüşmemizde Mehmet, grup elemanlarını ayarladığı için birkaç saat uyuyabildiğini söyledi.

Cep telefonu sayesinde sürekli kahvede takılmak zorunluluğu ortadan kalkıyor. Bununla birlikte kahve önemi asla yitirmemiş. Çünkü en azından birçok Roman müzisyen için işe giderken buluşma yeri yine "çalıcı kahvesi"dir.

1. Çalgıcılıkta İcra Alanları

Çalgıcılar mesleklerini dört ana icra alanında gerçekleştirirler: a. Disko, b. Düğün, c. Kaset, d. Takvime bağlı etkinlikler.

Çalgıcılıkla örtüşen icra alanlarından "Düğün" ve "Kaset" ilk bakışta "müzisyenlik" kategorisinde yer alan Roman müzisyenlerin de icra alanları gibi görülebilir. Sözgelimi İbrahim Tatlıses, Kibariye, Muazzez Ersoy gibi solistlerin arkasında çalan Romanlar kendileri kesin biçimde "Müzisyen" olarak tanımlamalarına karşın eşlik ettikleri solistlerin albüm kayıtlarında çalarlar ve onunla birlikte düğün işlerine de giderler.

Burada temel ayrım "Müzisyen" ve "Çalgıcı" tanımlamasındaki "solist arkasında" çalıp çalmamayla ilişkilidir. İster Romanlara isterse Gacolara olsun (Roman olmayanların) düğünlerde olsun her zaman çalgıcılar arasından bir kişi (genellikle klavyeci, ya da kanuncu)

aynı zamanda şarkıları söyler. Burada önemli olan solist kimliğinin ortaya çıkmamasıdır. Çünkü solist arkasında çalmada solist her zaman eğlenenin odağını oluşturur ve bu durum daha çok dinlemeyi gerektirir. Oysa düğünlerde odak olan oynayandır ve seslendirilen şarkılar daha çok oynayanın beğenisine ve isteğine göre belirlenir ya da seçilir. Şarkının sözlerinden çok müziksel teması ve bu tema üzerinde yapılan doğaçlamalar ön plandadır. Bu durum Roman düğünlerinde seslendirilen müzikle dans arasındaki sıkı ilişkiyi gösterir.

a. Disko (Gezgin müzisyenlik)

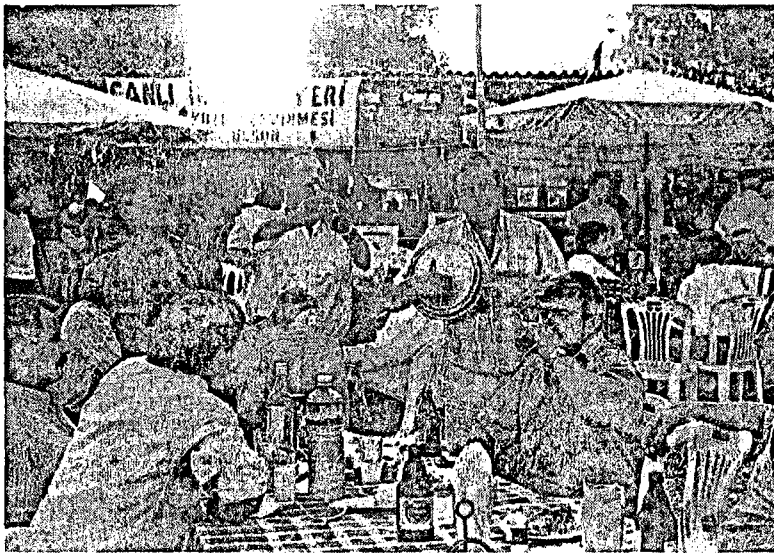
“Disko”, kesin biçimde Romanlara özgü bir icra alanının adıdır ve günümüzde kent sokaklarında görmeye alıştığımız “sokak müzisyenliği”nden farklıdır. Sokak müzisyenliğinde müzisyenler çoğunlukla insanların gezmeye çıktığı yerlerde üzerinde belirli bir noktada konuşlanıp müziklerini icra ederler. Müşterileri gelip geçen insanlardır. Durup kendilerini izleyen insanlardan topladıkları ya da gelip geçenlerin, önlerine koydukları çalgı kutusuna attıkları paralarla geçimlerini temin ederler. Oysa diskoda belirli bir yerde konuşlanarak icra yapılmaz. Müşteriler genellikle mesire yerleri, meyhaneler, birahane önlerinde eğlenen insanlardır. Özellikle erkeklerin içkili mangal partileri disko yapanlar için verimli iş alanlarıdır. Sözgelimi Edirne’de kış aylarında meyhanelerde görülen disko müzisyenliği yaz aylarıyla birlikte mesire yerlerine kayar. Edirne’yi kuşatan nehirlerin (Tunca, Meriç, Arda) kıyıları haftanın her günü mangal partilerine sahne olur, hafta sonları kent halkının pikniğe çıkmasıyla yoğunlaşan bu partiler diskoya çıkan Edirneli Roman müzisyenlerin sıklıkla görülebilecekleri mekanlardır. İzmir’de, eğlence yerlerinin yoğun olduğu Kordonboyu’nda sıralanmış birahaneler, ve Alsancak’ın ara sokaklarındaki meyhanelerin önü çoğunlukla yaz aylarında disko yapan Roman müzisyenlerin uğrak yeri olur. Buradaki çalgıcılar genellikle bir keman bir darbuka’dan oluşan bir toplulukla gezinirler. Arada bir tam takım (keman, darbuka, kanun, klarinet) olarak da görülürler. Davul-zurna çalan müzisyenler kesinlikle disko yapmazlar. Davul-zurna çalanların disko yaptıkları mekanlar genellikle, askere yollama dönemlerinde Otogar, önemli maçlarda yapılan kutlamalarda Cumhuriyet Meydanı vb. yerlerdir.

Sözgelimi 1999-2000 futbol sezonunda Galatasaray futbol takımının yurt içinde ve Avrupa kupalarında gösterdiği başarı ince saz hem de davul-zurna topluluk tipinde yer alan diskocuların işine de yaradı. Bu nedenle Galatasaray marşını hemen dağarlarına aldılar. Yine, yurt dışında milli takımın kazandığı maçların yanısıra, yurt içinde “üç büyüklerin” (Galatasaray, Fenerbahçe ve Beşiktaş) aralarında yapılan maçların sonucunda, yenen takımın taraftarlarının ana caddelerde yaptıkları kutlamalara ilişkin haber görüntülerinde çok sık görülebilirler.

Disko'da, dolaşılan mekânlarda çalgıcı, müşterilerin verdikleriyle yetinir. Belirli bir ücret yoktur. Amaç mümkün olduğunca fazla hava çalıp istekleri yerine getirmek ve böylece daha fazla "alatura", "parsa" (bahşiş) toplamaktır. Edirne'de mesire yerlerinde gözlemlediğim diskocular genellikle potansiyel müşterileri olan piknikçilerin görebilecekleri bir yerde durarak ya da çalarak dolaşıp dikkati çekmeye çalışırlar. Çoğunlukla bir el işareti ile hareket geçerler ve çağırıldıkları masaya gidip mesleklerini icra ederler. İzmir'de Kordonboyu'na sıralanmış birahaneleri dolaşan diskocular, ise genellikle bir keman, bir darbuka çalarak masa-masa dolaşırlar. Kemancı müşteri olabileceğini düşündüğü masalarda kısa süre durup genellikle Türk sanat müziği yapıtını çalmaya başlar ve bu sırada masadakilerin nabzını yoklar. Olumlu bir tepki aldığı anda hemen "abinin ya da ablanın istediği bir parça var mı" diye sorarak siparişi alır ve hemen çalmaya koyulur. Toplayabileceği kadar para toplamaya çalışır.

Disko'ya çıkan topluluklar genellikle iki ya da üç çalgıdan oluşmakla birlikte Romanların yer aldıkları iki topluluk tipinde de (davul-zurna, ince saz) görülür.

Disko yapmak özellikle iş açısından sorun çekmeyen usta müzisyenler arasında aşağı görülen bir çalgıcılık biçimi olarak kabul ediliyor. Çalgıcının kendini geliştirememiş olmasının bir göstergesidir. Ancak, 'müzik yapma' özelinde aşağı görülen bir icra alanı olmasına karşın, -bu işi yapsın ya da yapmasın- tüm kaynaklarının disko hakkındaki ortak görüşü "ekmek parası" kazanmak için yapıldığıdır. Çalgıcılar için boş geçirilen gün, cepten yeme anlamına gelir ve düğün işi almanın azaldığı kış dönemini daha da zorlaştırır. Bu nedenle düğün çalgıcılığı yapanlar bile kimi zaman diskoya çıkararak birkaç milyon kazanma yoluna gidiyorlar. Bunların arasında tanınmış usta çalgıcıları da görmek olasıdır.



Resim 5. "Disko" yapan ince saz grubu, Edirne, 1998.

Her yıl düzenlenen ve bir hafta süren Kırkpınar Güreş ve Şenlikleri Edirneli Roman müzisyenlerin yanı sıra Edirne dışından Roman müzisyenlere de “disko” için verimli iş olanakları sağlar. Keşan, Lüleburgaz hatta İstanbul’dan birçok davul-zurna ve ince saz topluluk tiplerinde yer alan bir çok çalgıcı “disko” yapmak için Edirne’ye gelirler. Bunlardan bazıları Kırkpınar güreş sahasının bulunduğu Sarayıçi’ne kurdukları çadırlarda ya da arabalarında yatarlar.

Sarayıçi adı verilen alan Tunca nehrinin kollarıyla çevrili bir ada olup kentin kuzeyinde yer alır. Adanın kuzeydoğu köşesinde güreşlerin yapıldığı Kırkpınar güreş sahası bulunur. Güreş sahasının dışındaki bölümlerde bir hafta boyunca kurulan ve güreşlerin sona ermesinin ardından sökülen lunapark, hediyelik eşya dükkanları ve sergi standları ile Sarayıçi büyük bir eğlence merkezine dönüşür. Bu eğlence merkezinin en önemli geleneklerinden biri de güreş sahasının tam karşısında, yer alan hediyelik eşya dükkanlarının arka tarafındaki alanda kurulan ve yine bir hafta boyunca açık kalan “Çevirmeciler”dir. Adanın batı kıyısına yanmana kurulan ve adlarını kuzu çevirme geleneğinden alan bu 20-25 dükkanın önü, bir hafta boyunca çoğunlukla erkeklerin eğlendikleri büyük bir açık hava meyhanesine dönüşür. Her dükkanın kendine ayrılan bölüme koyduğu plastik masa ve sandalyeler sanki içiçe geçmiş gibi tüm alanı kaplarlar. Gündüzleri masalarda eğlenen tek-tük arkadaş grupları görülürken, akşam olunca, çevirmecilerin bulunduğu alan bambaşka bir görünüm kazanır ve saat 20:00’den sonra ortalığı kuzu çevirme, ızgara ve anason kokuları kaplar. Bu saatler gerek Edirneli gerekse Edirne dışından davul-zurna ve ince saz takımlarının işe başlama vaktidir. Asıl iş yoğunluğu saat 22:00’den sonra başlar. Çünkü o saate kadar herkes kafa çekmiştir ve artık müzik eşliğinde eğlenmenin tam zamanıdır.

Çevirmecilerin karşısında yer alan boşlukta müşterilerini izleyen çalgıcılar, kafayı bulan masaları dolaşmaya başlarlar. Aynı anda on-onbeş çalgı takımının farklı masalarda farklı müzikler seslendirmeleriyle birlikte ortalığı karmakarışık bir tını yoğunluğu kaplar. Birer metre arayla yerleştirilmiş iki masadan birinde, klarinet, cümbüş ve darbukadan kurulu bir ince saz takımını popüler ezgiler, diğerinde ise iki davul iki zurnadan oluşma bir davul zurna takımını Rumeli ezgileri seslendirirken görülebilir. Yine aynı masada on dakika önce çalan ince saz takımının yerini bir süre sonra davul-zurna takımı alır ve bu dönüşüm gece yarısına kadar sürer. Bir masada seslendirme yapmanın süresi verilen bahşişlere bağlıdır. Ne kadar çok aralıklarla bahşiş verilirse seslendirme o kadar uzun olur. Bu nedenle her takımın lideri olan zurnacı ya da klarinetçi, seslendirme yaptıkları masada eğlenenleri etkileyecek parçaları

seslendirmeye özen gösterir. Etkilemenin en önemli müziksel davranışlarından biri klarinetin ya da zurnanın müşterinin kulağına çalınmasıdır. İçki ve müziğin etkisiyle kendinden geçen kimi müşterilerin iki zurnadan birini sağ diğerini sol kulaklarına çaldırdıklarına şahit oldum.

Kırkpınar haftası boyunca “disko” yapan çalgıcıların gelirleri yalnızca masalarda eğlenen müşterilerinden aldıkları bahşişlerdir. Seslendirme yaptıkları yerlerin sahibi olan mekanlardan para almazlar, ancak onlara da para ödemezler. Aralarında gizli bir anlaşma yapılmış gibidir. Çünkü her iki gurubunda geliri müşterilerinin eğlenmeleriyle doğru orantılıdır ve birbirlerini tamamlarlar. Çevirmecilerin geliri, müşterilerinin yiyip içmelerine, çalgıcılarınki ise yaptıkları seslendirmelere bağlıdır. İçtikçe çaldıran, çaldırdıkça daha çok içen bir müşteri her iki gurubu da yeterince tatmin edecek parayı öder. Her ikisinin de amacı müşteriye eğlendirmektir. Dolayısıyla Roman müzisyenlerin seslendirdikleri müzik çevirmecilerin yarattıkları bu büyük eğlence merkezinin odağını oluşturur.

Çevirmecilerin yer aldığı alandaki iş olanakları Kırkpınar güreşleri nedeniyle belediye tarafından kiralanılan davul-zurnacıların da “disko” yapmalarını etkileyecek kadar verimlidir. Sabah saat 09:00’den akşam 19:00’a kadar aralıksız güreş müziği çalan davul-zurna takımından birçok çalgıcı da, güreşlerin yapıldığı Sarayıçi’nde akşamları diskoya çıkarlar ve gece yarısına dek seslendirme yaparak ek gelir sağlarlar.

b. Düğün

Geçimlerini çalgıcılıktan sağlayan Roman müzisyenlerin ana gelir kaynağını oluşturan düğün çalgıcılığı, genellikle nisan-ekim ayları arasındaki sezonda yapılır. Roman olan ya da olmasın hemen herkes sünnet ve evlenme törenlerini genellikle bu aylarda yaparlar. Özellikle yaz ayları en yoğun dönemler olarak göze çarpar. Bu çalgıcılık biçiminde iki topluluk tipinden (davul-zurna, ince saz) davul-zurna hem Roman olmayanların hem de Romanların düğünlerinde çalarken, ince saz daha çok Roman düğünleri için kiralanır. İnce saz tipinin Roman olmayanların düğünlerinde seyrek olarak çağrıldığı görülür. Bunun en önemli nedeni Roman olmayanların düğünlerini kapalı mekanlarda (düğün salonları) yapmaları ve Türk pop müziğini seslendiren topluluk tiplerini (orkestra ya da org eşlikli) yeğlemeleridir. Davul zurna ise açık havaya uygun olması ve hemen her kültürel topluluk için önem taşıyan topluluk tipi olması nedeniyle hem Romanlar hem de Roman olmayanlar tarafından kiralanır. Roman olmayanlar özellikle de kırsal bölgelerde yaşayanlar, açık havada gerçekleşen düğün etkinliklerinin en azından bir bölümü için davul-zurna takımı kiralamayı sürdürüyorlar. Sözgelimi çeyiz götürülmesi, gelinin baba evinden alınması, alay gezdirilmesi, konukların

karşılanması gibi düğünün belirli aşamalarının çoğunlukla davul-zurna müziği eşliğinde yapılması, bu topluluk tipinin gözdeliğini korumasını sağlayan etkinliklerdir.

Roman çalgıcılar, Roman olmayan müzik icracılarının kendileriyle aynı sahada top koşturmalarının işlerini etkilediği düşünüyorlar ve hemen hepsi bu duruma tepki gösteriyor. Özellikle 1980 sonrası uygulamaya konulan serbest piyasa ekonomisinin ithalata getirdiği kolaylıklar sonucu Türkiye'ye kolay ve ucuz yollardan giren elektronsal çalgıların (*synthesizer*) bunda büyük etkisi oldu. "Org" olarak tanınan bu çalgıların sağladığı olanaklar kalabalık çalgı topluluğu (ince çalgı ya da orkestra) zorunluluğunu ortadan kaldırdı.

Barolar (Roman olmayan müzisyenler) bu piyasaya girdiğinden beri işlerimiz azaldı. Alıyorlar bir tane org, üç kuruşa işe gidiyorlar, bizim işimizi kesiyorlar (Görüşme 1997g: Serdar Karayici, Edirne).

En İyi demirci biz Romanlardan çıkar. Biz yaratmıştık çünkü. Şimdi barolar aldılar o mesleği elimizden... Şimdi de eline org alan barolar çalgıcılığı elimizden almaya çalışıyorlar. Ne kadar kolay bir enstrüman. Yani çocuk enstrümanı yapmışlar. Koymuşlar ince sesi bu tarafa, kalın sesi bu tarafa, her şeyi kalıplaştırmışlar. Koymuşlar işte bir kanunu, gırnatasını (klarinet) içine. Ama bu sanat değil ki al bakalım bir kemani çal bakayım. Yapsana bakalım (Görüşme 1998c: Çeribaşı Mehmet Ali Körükçü, Edirne).

Bununla birlikte Roman gruplarının yoğunluğu ve ince saza talepleri, bu topluluk tipinin "Çalgıcılık"taki gözdeliğini korur. Sözelimi Edirneli Romanlar düğünlerinde asla org istemezler. "Alay gezdirme", "çeyiz götürme", gelin ya da sünnet çocuğunun hamama götürülmesi (ya da "gelin hamamı"), gerdek sabahı kutlaması olan "Paça" gibi düğünün parçası olan olaylarda davul-zurna topluluklarını kiralarlar. Ancak, kadınlara özgü "kına gecesi" ve erkeklere özgü yemekli-içkili eğlence olan "çeyizaltı" mutlaka ince saz eşliğinde gerçekleştirilir.

İzmir'de kimi Roman düğünlerinde yalnızca "org" kiralandığına tanık oldum. Ancak bu kiralama yalnızca kına gecesinde ya da bazen mahalle aralarında yapılan nişan törenleri için söz konusudur. Bu düğünlere kiralananlar yine org çalan Roman müzisyenler arasındadır. Roman düğünlerinde asla bir "Gaco" (Roman olmayan) müzisyen çalamaz. Bu inanç Gacolara olan tepkiden çok Roman olmayan bir müzisyenin, Romanların estetik beğenilerini karşılayamayacağı düşünüldüğündendir. Gaco düğünlerinden farklı olarak Roman düğünlerinde "org"la da olsa bütün danslar kesinlikle Roman havalarıyla gerçekleştirilir.

Düğünlerde kullanılan orgların tümünde “piçbend” (İng. *Pechband*) olarak adlandırılan ses kaydırma kolu bulunur. Bu kol orgcuya batı dizgesine göre yerleştirilmiş seslerle oynama ve kullanım aşımını istediği gibi değiştirme olanağı sağlar. Bunun anlamı Türk müziğinin makamsal yapısını bu çalgıya uyarlayabilmesidir. Orgun sağladığı bu olanak org çalan müzisyenin doğaçlama yaptığı bölümlerde ortaya çıkar. Sonuç olarak org çalan Roman müzisyenler Roman izlerkitlelerinin estetik beğenilerine belirli bir ölçüde de olsa hitap ederler. İzmir’de görüştüğüm düğün sahipleri orgu daha ucuz olduğu için tercih ettiklerini ve yalnızca kına gecesi ya da “aratma” adını verdikleri nişan törenlerinde kiraladıklarını söylediler. Bununla birlikte asıl düğünün ister mahalle arası ister salonda olsun ince çalgı grubu olmadan yapılamayacağını da vurguladılar.

Roman düğünlerinde müzik, o günün eğlencesinin başladığını duyurduğu andan başlayarak etkinliğin sonuna kadar aralıksız yapılır. Müziğin bitişi etkinliğin sonlandığını da gösterir. Sözgelimi, Edirne Gazimihal mahallesinde izlediğim sünnet düğününün son gününde yalnızca erkek misafirlerin katıldığı yemekli içkili eğlencede, akşam saat 18:30’da çalmaya başlayan çalgıcılar gece yarısından sonra saat 02:30’a kadar aralıksız sekiz saat çaldılar.



Resim 6. Gazimihalde sünnet düğünü, Edirne, 1997

c. Kaset

Roman çalgıcılara ve özellikle de ince saz topluluklarına kayıt endüstrisi tarafından yoğun bir ilgi vardır. Ancak burada sözünü ettiğim ilgi, usta müzisyenler olmaları değil, çalgıcıların Roman dinleyicileri için seslendirdikleri ve Roman kimliğinin önemli bir dışavurum aracı olan sözlü Roman oyun havalarının bir pazar yaratacağı düşüncesidir.

Yaşlı Roman müzisyenler eskiden Roman düğünlerinde dans için çaldıkları müziklerin çoğunun çalgısal olduğunu, sözlü oyun havalarının 20-25 yıldır çalındığını söylüyorlar. 1980’li yıllarda yoğunlaşmaya başlayan bu değişikliğin en önemli nedenlerinden biri kuşkusuz İstanbul merkezli kayıt endüstrisinin 1970’lerin başından itibaren Roman oyun havalarını piyasaya sokmasıdır. Sonia Seeman 80’lere kadar ağırlıklı olarak çalgısal olan oyun havalarının kaset endüstrisinin etkisiyle düğünlerde sözlü dans müziklerine artan talep sonucu bu yönde yoğunlaştığını belirtir (1998: 44). 1970’lerin başından itibaren 45’lik plaklarla başlayan kayıtlar bugün kasetlerle sürdürülmektedir.

Sözgelimi, Edirne’deki çalgıcıların yaptıkları ilk kayıtlar, Edirne’de bugün de kaset ve müzik gereçleri satan Necati Özbostan’ın aracılığıyla, İstanbul’da bulunan Sevilen Plak (bugün Harika kasetçilik) tarafından, iki klarinetçinin, Muhacir İbrahim ve Deli Selim (Kızılıçklar) adına çıkarıldı. Muhacir İbrahim, 25 kadar 45’lik plak doldurdu ve yaptığı havalara Roman yaşamına (“Kız ana”, “Enişte-Baldız”) ve mesleğe göre grup oluşturan Romanlara (“Ayıcılar”, “Hasırcı Romanı”, “Sepetçi Romanı”) ilişkin adlar koydu. Doğaçlanmalarıyla tanınan Deli Selim’le (ölm. 25 Ocak 1995) cümbüş çalıcısı Kadir Ürün’ün oluşturduğu ikilinin yaptıkları kayıtlar ise Türkiye’nin diğer bölgelerindeki Roman olan ya da olmayan müzisyenlerce seslendirilecek kadar tanındı (“Ayılana Gazoz Bayılana Limon”, “Mastika” vb.).¹⁹

Yapılan kayıtların hepsi tanınmış çalgıcının adına çıkarılır (bk. EK-5) ve plak ya da kasette yer alan parçaların bestecisi belirtilmez. Bu nedenle bestecisi başkası olsa bile kaset

¹⁹ Deli Selim’in saptayabildiğim kasetlerinin listesi, Edirne’li Roman müzisyenlerin Roman oyun havaları ile başlayan kaset etkinliklerinin yoğunluğunu yansıtır. Deli Selim’in sıra sayısı verilerek çıkarılmış 15 kaseti var. Bunlardan 5 ve 8’inci sıradakilerin adı saptanamadı. Bunların yanısıra sırasayısı verilmemiş olanlar, kaset 15’den sonra listeye eklendi. Delim Selim (Kızılıçklar) ve arkadaşlarının, Kulsan Vakfı’nın organizasyonuyla 1995’de gittikleri Hollanda’da verdikleri konserlerden derlenen 24’üncü sıradaki kayıt, ölümünden (1995) sonra 1998’de “Edirne Romanları” başlığıyla Kalan Müzik’ten çıktı.

01 Agoş	09 Dondurmacı	17 Deli Selim ve ark. Vol.2
02 Dedikodu	10 Çikolatam	18 Show1
03 Kapıkule	11 Gogocular	19 Kara Fatma
04 Kabadayı	12 Ayılana Gazoz Bayılana Limon	20 Dum Baba
05 (saptanamadı)	13 Marianna	21 Trakya’da Şenlik
06 Deli Deli	14 Hamamcı Teyze / Sulukule Oyun Havaları	22 Aman Ali Bey
07 Selimin Düğünü	15 Manolyam	23 Romen Kızı
08 (saptanamadı)	16 Kara Çikolata	24 Edirne Romanları

kimin adına çıkmışsa onun olarak bilinir. Edirneli cümbüş çalıcısı Kadir Ürün bugün Deli Selim'in olduğu söylencen birçok parçanın kendi bestesi olduğunu söylüyor. "Ayılana Gazoz Bayılana Limon", "Manolya". Deli Selim'le kaset yapan bir başka Edirneli Roman müzisyen kemancı Aydın Merdim ise Hamamcı Teyze adlı Roman oyun havasının kendi bestesi olduğunu öne sürüyordu. Oysa sözü edilen bütün parçalar Deli Selim'in adına çıkmıştı (bk. dipnot 19). Aynı parçanın söz ve ezgisel yapısındaki değişikliklerle başka Roman müzisyenlerin kasetlerinde de yer alması çok sık rastlanan bir durumdur. Sözgelimi Kadir Ürün'ün kendisinin olduğunu öne sürdüğü Manolya, aynı ezgisel gerçeğe ancak nakarattaki "Manolya, Manolya, Manolya" dizesi dışında tamamen farklı sözlerle İzmirli Roman müzisyenlerin çıkardıkları İzmir Roman Geceleri adlı kasette de yer alır.²⁰

Kaset kayıtları yapan Çalgıcılar kendilerine iki fayda sağlıyorlar. Birincisi, kaset çalgıcılığı tıpkı düğün gibi kayıt anında yapılan bir iş olarak algılanıyor. En fazla 4-5 saat süren kayıt sonunda, anlaşma yapılan firmadan bir kereye mahsus olmak üzere nerdeyse bir düğün işinden kazanılan kadar para alınıyor. İkincisi hem kendi çevrelerinde hem de başka yerlerdeki Romanlar arasında ün kazanmış oluyorlar ve böylece daha yüksek ücretlerle kiralanarak iş sorunu çekmiyorlar.

d. Takvime Bağlı Etkinlikler

Takvime bağlı etkinliklerden bazıları Roman müzisyenleri kiralanmaksızın seslendirme yapımları için cezbeder. Sözgelimi 5-6 Mayıs'ta tüm Türkiye'de kutlanan Hıdrellez şenlikleri, Trakya bölgesinde kutlanan ve bugün Hıdrellezle aynı güne getirilmekle birlikte Roman kültürünün bir parçası olarak görülen Kakava şenlikleri, "disko" yapan Roman müzisyenler için verimli iş olanakları sağlayan takvim törenleridir.

Bunlardan biri de davulculara bir aylık iş olanağı sağlayan Ramazan ayıdır. Davulcular bir ay boyunca geceleri dolaşarak insanları sahura kaldırma görevini üstlenirler. Ramazanda davul çalan kaynakların bu iş için kiralanmadıklarını hatta muhtara belirli bir para bile ödediklerini belirttiler (1998e: Kemal Hıkgöz, Edirne). Bu müzisyenler paralarını dolaştıkları semtin ya da mahallenin sakinlerinden toplarlar. Para toplama sırasında (genellikle hafta sonları) çoğunlukla yanlarına bir de zurnacı alırlar ve kazandıkları paranın bir bölümünü ona verirler.

²⁰ "İzmir Roman Geceleri" başlıklı kaset grubun kadın solisti Gülbeyaz'ın adına çıkartılmış. İzmir Yavuz Kasetçilik, Kaset No.064

Yerel festivaller (İzmir, Kemalpaşa; kiraz festivali vb.), deve güreşleri, yağlı güreşler Roman müzisyenlerin, özellikle de davul-zurna çalanların kiralandıkları takvime bağlı etkinliklerdir. Roman müzisyenlerin deve ve yağlı güreş etkinliklerindeki rolleri, bu bölümün sonunda yer alan “Kırkpınar Müzisyenliği” başlığı altında incelenecektir.

2- Müzisyenlikte İcra Alanları

Roman müzisyenlerin “Müzisyenlik” kavramı üzerine geliştirdikleri tanımlamalar iki ana icra alanını gösterir: Bunlardan birincisi, işin niteliğinden (konser, televizyon çekimi, festival, vb.) ya da icranın yapıldığı mekandan (bar, gazino, pavyon, televizyon stüdyosu vb.) ziyade, bunlardan bağımsız olarak gelişmiş ve tümünü kapsayabilecek bir kavram olması nedeniyle kullandığım “Sahne”dir. Terim, Roman müzisyenlerin bir soliste ve vokal ya da çalgısal gruba eşlik ettikleri tüm etkinlikleri kapsar. İkincisi, müzik endüstrisi içinde gelişen ve icranın yapıldığı yer ve yapılış biçimi bakımından sahne müzisyenliğinden ayrılan “Stüdyo”.

Bu iki alanı yalnızca İzmir’de (Hilal ve Yenişehir mahalleleri) gerçekleştirdiğim alan çalışmasında elde ettiğim verilere bakarak inceleyeceğim. Bu yolu izlememin ve İzmir’ce odaklanmak zorunda kalmamın birkaç nedeni vardı. Bunlardan biri, Edirne’deki müzik yaşamının ağırlıklı olarak çalgıcılık kategorisindeki icra alanlarına dayanmasıdır. Bir-iki restoran ve gece kulübü dışında mekan yok. Kentteki tek resmi müzik kurumu olan Edirne Devlet Türk Müziği Korosu’nda hiçbir Edirneli Roman müzisyen yer almıyor. Roman müzisyenlerin yer aldığı yerlerden biri Edirne Belediyesi Bandosu, diğeri ise Edirne Musiki Cemiyeti. Bu iki kurumda ise yalnızca birer ya da ikişer Roman müzisyen yer alır.

İzmir hem sahne hem de stüdyo müzisyenliğinin yoğun biçimde yapıldığı bir kent özelliği taşır. İnce saz topluluk tipinde yer alan İzmirli Roman müzisyenlerin büyük bir bölümü çalgıcılık ve müzisyenlikle örtüşen icra alanlarının hemen hepsinde çalışıyorlar. Bar, Pavyon, Restoran, Gazino gibi birçok mekan, İzmirli Roman müzisyenlere yılın her döneminde çalışabilecekleri iş olanakları sağlar. Bu sayede yaz kış gelir elde edebilecekleri çevre edinmiş oluyorlar. Bu nedenle bu müzisyenlerin çok azı çalgıcılıkla örtüşen ve küçük görülen disko pratiğine yöneliyorlar. Yine aynı neden İzmir’de ince saz topluluk tipinin gözde olmasını ve davul-zurna çalan müzisyen ailelerinden bazılarının çocuklarını klarinet, darbuka, keman gibi çalgıları çalmaya yönlendirmelerinde etkendir. Disko, mesleğe yeni başlayan küçük yaşta Roman müzisyenlere ve sınırlı müziksel beceriye sahip olan ya da yaşlılık nedeniyle iş bulma sorunu çeken Roman müzisyenlere uygun görülüyor.

Bunun yanısıra ince saz topluluk tipinde yer alan İzmirli Roman müzisyenlerin bir bölümü İstanbul'la sürekli bağlantı halindedir. Sahne ve stüdyo müzisyenliği alanlarında çalışmak üzere sık-sık geçici olarak İstanbul'a giderler ya da İstanbullu Roman müzisyenlerle birlikte İzmir ya da başka yerlerde yapılan etkinliklerde çalarlar. İzmir Fuarı içindeki gazinolar, oteller, barlar ve çeşitli kuruluşların etkinlikleri, popüler müziğin tanınmış solistlerinin İzmir'e getirtirler. Bu etkinliklerde soliste eşlik eden müzisyenler genellikle İstanbul'dan gelmekle birlikte kimi zaman İzmir'den de "takviye" yapılıır. Akrabalık bağlarıyla korunan İzmir-İstanbul bağlantısı bu etkinliklerde İzmirli Roman müzisyenlerin tercih edilmesini sağlar. Bu anlamda İzmir'in yanısıra İstanbul'daki müzik yaşamı da ince saz topluluk tipinde yer alan İzmirli Roman müzisyenlerin müziksel formasyonunda belirleyici rol oynar. İstanbul'a yerleşmek İzmirli Roman müzisyenler için "Müzisyenlik" kategorisine geçmeyle eşanlamlıdır. Bir başka deyişle geçimini yalnızca müzisyenliğin icra alanlarından temin etmektedir.

a. Sahne

Sahne müzisyenliği mekânlarla örtüşen belli başlı iş alanlarını kapsar: pavyon, bar, gazino, konser, cemiyet, resmi kurumlar, özel televizyonlar, açılışlar vb. Bunların ortak soliste ve vokal ya da çalgısal gruba eşlik etmeyle örtüşmesidir. Her biri için farklı müziksel davranışlar söz konusu olmakla birlikte Roman müzisyenler için mekândan ziyade kime eşlik edileceği ve ne çalınacağı önemlidir. Mekan, organizatör ya da grup tarafından kiralanırlar. Sahne müzisyenliği yapan her Roman müzisyenin evinde mutlaka en az bir siyah pantolon, bir pavyon ve bir siyah bir de beyaz gömlek bulunur.

Pavyonlar

Sahne müzisyenliğinin en az tercih edilen iş alanı pavyon müzisyenliğidir. Bunun nedeni düşük ve sabit bir ücret alınmasıdır. Bununla birlikte pavyon müzisyenliği düzenli ve uzun süreli iş anlamına geldiği için iş sorunu çeken müzisyenler için cazip olmayı sürdürür. Basmahane civarında yoğunlaşan pavyonlardaki icra genellikle ilk bir-bir buçuk saat 'fasıl müziği' seslendirme üzerine kuruludur.

Bar, Gece Kulübü

90'lı yıllarda ivme kazanan popüler müzik endüstrisi ve Türk popundaki belirgin değişikliğin Türkiye'deki eğlence yaşamının biçimlenmesinde belirgin etkileri oldu. Eskiden yalnızca konser alanları ve gazinolarla örtüşen Türk popüler müziğine odaklı eğlence kültürü,

kentsel alanlarda barlara ve gece kulüplerine kaydı. Bunda yatırımcıların eğlence sektöründeki sağladığı rantın farkına varmalarının da etkisi oldu elbette. Yalnızca İzmir’de son 6 yıldır en azından 10 tane büyük gece kulübü açılıp-kapandı. Yemekli-içkili eğlence hizmeti veren bu mekanlar kulüp olarak değil adlarıyla (Depo, Anvelo, Ambargo, SF, Le Meyhane vb) tanındılar. En küçük barlardan en büyük gece kulüplerine kadar yayılan Türk müziği merkezli eğlence kültürü Roman ve Roman olmayan müzisyenlere verimli iş alanları oldular. Sözelimi İzmir Kordonboyu’nda sıralanan ve uzun yıllar birahane ya da *Pub* olarak hizmet veren mekanların büyük bir bölümü yerlerini bu tarz mekanlara bıraktı. Bu mekanlarda Roman müzisyenlerin yer aldığı sahne müzisyenliği iki biçimde gerçekleşiyor. Birincisi gecenin başlangıcında müşterilerin yemeklerini yerken seslendirilen fasıl müziği grubu içinde yer almak. İkincisi batı çalgılarının (bas, davul, klavye) oluşturduğu gruba eklenerek soliste eşlik etmek. Her ikisinde de Roman olmayan müzisyenlerle birlikte çalınır. Sözelimi fasıl grubunda şarkıları söyleyen ve klasik kemençe çalan müzisyenler genellikle Roman olmayan (çoğunlukla bayan) müzisyenlerdir. İkinci çalgı grubunda ise Türk müziği motif ve tınlarını oluşturan darbuka, kanun, keman ve klarinet çalgılarından biri ya da birkaçı yer alabilir.

Gazino ve Konserler

Kübana, Göl Gazinosu gibi İzmir Fuarı içindeki gazinolar eski gözdeliklerini yitirseler de yalnızca fuar sezonu süresince (20 gün) açık olmaları ve bunun yanısıra İstanbul’dan Türkiye’nin tanınmış popüler müzik yorumcularını (İbrahim Tatlıses, Muazzez Abacı vb.) getirmeleri İzmir’deki gazino geleneğinin devam etmesini sağlıyor.

Gazinoların yanısıra Fuar süresince Fuar açık hava tiyatrosu ya da diğer zamanlarda İzmir’in çeşitli yerleri dönemin popüler müzik yorumcularının konserlerine sahne olur. İzmirli Roman müzisyenlerin İstanbul la bağlantılı olanlarından bazıları bu yolla daha iyi ücretlere iş olanağı bulur. Özellikle Arabesk ve halk müziği konserleri Roman müzisyenlerin ağırlıklı rol aldığı etkinlikler olarak daha verimli iş olanakları sağlar. Kimi genç müzisyenler için fuarda çalmak aynı zamanda müzisyenlik becerisini İstanbullu Roman müzisyenlere özellikle de “Maystro”ya gösterebilme fırsatı sağlar. Sözelimi 1999’da 16 Ağustosta yaşanan büyük deprem nedeniyle fuarda müzikli eğlencenin yasaklanması İstanbul’a gitme planları yapan Roman müzisyenleri oldukça üzümüştü.

Cemiyetler

Sahne müzisyenliğinin iş alanlarında biri de 'cemiyetler'de çalmaktır. Bununla birlikte cemiyet müzisyenliği gelir sağlanacak bir kol olmaktan ziyade müzisyenlik becerisini geliştirmenin en uygun yolu olarak değerlendirilir. Çünkü bu yolla hem küçük bir gelir elde edilir, hem de bedavaya yeni bir alanın (Müzisyenlik) kapısını açacak ilk bilgiler öğrenilir.

Resmi kurumlar

TRT'nin İzmir Bölge Müdürlüğü'ne bünyesindeki radyo ve televizyon yayınları ve İzmir Devlet Türk Musikisi Korosu, bazı Roman müzisyenlerin sözleşmeli olarak çalışabilmelerine olanak sağlar. Özellikle Musiki Cemiyetleri'ne giderek makam ve usul bilgisi gibi geleneksel Türk sanat müziğinin icraya yönelik kalıplarını öğrenen, ayrıca bu yönde dağar oluşturan Roman müzisyenlerin en büyük isteklerinden biri TRT ve Devlet Türk Müziği Korosu gibi geleneksel Türk sanat müziği etkinlikleri yapan resmi kurumlara girmektir. Bu istek, Roman olmanın kendilerine sağladığı üstünlük düşüncesiyle de pekiştirilir. Kaynaklarının büyük bölümü kendilerinin konservatuvarda yetişen Roman olmayan müzisyenlerden çok daha yetenekli olduklarını, bu kurumlarda Roman olmayanların daha fazla olmasını sağlayan ve kendilerinin önünde engel olan tek şeyin, sınavlara girebilmek için konservatuvar mezunu olmak şartı olduğunu düşünüyorlar. Ancak yine de sözleşmeli olmak bile onlar için yeterlidir. Bu sayede en azından 'saat ücretli' olarak prova ve dinletiler karşılığında gelir elde edilebilecektir. Bazı müzisyen aileler çocuklarını ortaokuldan sonra da okutup Türk musikisi konservatuvarına yolluyorlar. Bu sayede çocuklarının hem çalgıcılıktan kurtulacaklarını hem de alacakları diplomanın ileride daha iyi iş olanakları elde sağlayacağına inanıyorlar.

Yukarıdaki iş alanları dışında çeşitli yerel festivaller ve açılışlar için yapılan seslendirmeler sahne müzisyenliğinin iş alanları olarak görülebilir.

b. Stüdyo

Türkiye'de 1970'li yıllarda başlayarak müzik endüstrisinin gelişmesi 1980'lerden sonra ithalatın serbest bırakılmasıyla birlikte Batı'da geliştirilen her yeni teknolojinin anında Türkiye'de kullanılmaya başlanması sürecini de beraberinde getirmiştir. 1962'de başlayan 45'lik plak dönemi 1970'lerde giren uzunçalar (LP) ve kaset teknolojisiyle birlikte yeni bir boyut kazandı ve 1990'larda CD teknolojisi LP'nin yerini aldı. Analogdan digitale doğru evrimleşen bu teknolojik gelişme arabesk başta olmak üzere birçok müziksel türün ortaya

çıkmasının yanısıra müzik üretiminde bir standartlaşma ve uzmanlaşmayı da beraberinde getirdi. Yapımcılar, şarkı sözü yazarları, besteciler, düzenlemeciler, yönetmenler, müzisyenler ve yorumcular olarak ayrılan bu uzmanlaşma, piyasa müziğinin biçimlenmesinde belirleyici bir rol üstlenen Roman müzisyenler üzerinde de etkili oldu. Özellikle ince saz topluluk tipinde yer alan Roman müzisyenler, müzik endüstrisi içinde etkin bir rol üstlendiler. Aynı topluluk tipinde yer alan Roman olmayan müzisyenlerin “müziği sanat olarak algılama”yla açıklanabilecek yaklaşımlarından ötürü, yalnızca geleneksel Türk sanat müziğine ve onun sıkı kurallarına bağlı kalmaları ve sanat dışı görerek aşağıladıkları piyasa müziğine ilgi göstermemelerinin de bunda etkisi olduğu kesindir. Böylece, Roman müzisyenler yalnızca stüdyo müzisyeni olarak çalışabilecekleri yeni bir icra alanı bulmakla kalmayıp aynı zamanda ortaya çıkan halk ve sanat müziği ağırlıklı popüler müzik türlerinin biçimlenmesinde de belirgin bir rol üstlendiler.

Arabesk üzerine yaptığı çalışmasında kayıt stüdyosunu ayrıntılı olarak inceleyen Martin Stokes’un vurma çalgıcılar örneği, Roman müzisyenlerin stüdyo müzisyeni olarak rollerinin önemini vurgulayıcıdır.

Arabesk vurmali çalgıcılarının bugün, Beyoğlu ve Taksim’in eski Avrupa’lı bölümüne yakın Tarlabası ve Kağıthane’de yaşayan ve orada ayrı bir dünya oluşturan Romanlar’dan çıktığı söylenir... Diğer müzisyenlerle kayıt stüdyosu yapımcılarının, onların bu yeteneklerine olan bağımlılığı, arabesk vurmali çalgıcılarına yabancı gelen bir usul sistemiyle sağlanmaktadır. Canlı icralarda da stüdyo koşullarında da ritm grubu her şarkının ritmik döngüsünün oluşturulmasında kendi başına çalışır (Stokes 1998: 265).

Müzik endüstrinin merkezi durumunda olan İstanbul, İstanbul dışında yaşayan Roman müzisyenler için bir çekim alanıdır. Bununla birlikte özellikle son yıllarda İstanbul dışındaki kent merkezlerinde de kayıt stüdyolarında belirgin bir artış gözlemlenmektedir. Bu stüdyolar çoğunlukla İstanbul merkezli endüstriyi tamamlayıcı olup buldukları çevredeki müzisyen, grup ve yorumcularının (şarkıcı, türkücü vb.) ‘demo’ kayıtlar yapmalarına yönelik çalışırlar.

Bu kayıtlar, Roman müzisyenlere iki bakımdan fayda sağlar. Birincisi farklı bir icra alanından gelir elde ederler. İkincisi stüdyo müzisyenliğine yönelik beccriler geliştirirler. Sözelimi İzmir’de (Yeşilyurt) “Göbek Ahmet’in Stüdyosu” olarak tanınan ve yirmi yılı geçkin bir süredir var olan kayıt stüdyosu özellikle halk müziği ve geleneksel sanat müziği merkezli kayıtlara odaklanmış olmasıyla İzmirli Roman müzisyenlere iş olanağı sağlar.

Stüdyo'da müzisyenliğinde gelir 'saat üzerinden' ya da 'parçabaşı' olmak üzere iki biçimde elde edilir. Bir ya da en fazla iki gün içinde yaylı ve vurmali grupları ayrı ayrı kayda girerler. Seslendirme bitirilip paralar alındığı anda iş sona ermiştir.

Stüdyo müzisyenliği yapan İzmir ve İstanbullu kaynakların, bu alanda çalışabilmek için belirli özelliklere sahip olmak gerektiğini düşünüyorlar. Çalgıdaki ustalık, nota bilgisi, temiz çalmak, diğer grup elemanlarının icralarını bozmamak gibi özellikler stüdyo müzisyenliğinin temel şartları arasındadır. Besteci genelde tek bir ezgi çalgısıyla ilk başta 'pilot' kanal halinde çalınan tek bir melodi sunar ve geri kalan her şey bu taslağa eklenir. Bu nedenle, klarinet, keman gibi ezgi çalgılarını çalan Roman müzisyenler ilk kez stüdyoda karşılaştıkları parçanın notalarını kısa sürede seslendirecek hale getirmelidirler. Özellikle yaylı çalgılar grubu sözün belirlendiği ana ezgiyi tamamlayıcı "yanıt" ezgilerini çoğunlukla stüdyoda oluştururlar. Vurma çalgılar grubu ise parçaya uygun ritimsel çatıyı oluşturmakla yükümlüdürler.

Farklı çalım teknikleri geliştirmek, stüdyo müzisyenliğinde kendini kabul ettirmenin önemli yollarından biri olarak görülür. Sözelimi, İzmirli kemancı Mehmet Devrilmez, İzmir'deki diğer keman çalan Roman müzisyenler arasından öne çıkmasını Hint tarzı keman çalma tekniğini geliştirmesine bağlar (Görüşme 1999b: Mehmet Devrilmez, İzmir). "Ferdi Tayfur'un bongocosu Reyhan Dinlettir, kültürel ufuklarını, Türkiye'deki diğer müzisyenlerin hiç bilmediği Mısır vurmali çalgıcılar ile Hintli tabla vitüözlerine referansla tanımlar." (Stokes 1998: 264)

Son yıllarda Hint müziği kaynaklı çalım teknikleri Roman müzisyenler arasında moda olmaya başladı. Avrupalı sanatçılarla çalışan ve bu teknikleri başta 'caz' olmak üzere batı müziğinin belli başlı türleri içinde kullanan Hindistan kökenli sanatçıların gerçekleştirdikleri kayıtlarının *audio* ya da *video* kopyaları Roman müzisyenler arasında elden ele dolaşır. Sözelimi keman çalan Roman müzisyenler bu teknikleri Subrahmanyam, Lavi Shankar gibi kemancıların kayıtlarından dinleyerek geliştirirler. Darbuka, bongo, hollo'dan oluşan vurma çalgılar grubunda yer alan Roman müzisyenler ise Zakir Hüseyin, Trilok Gurtu gibi tablacıların seslendirmelerini içeren kayıtları dinleyerek geliştirdikleri "tabla tekniği"ni kendi çalgılarında uyguladılar.

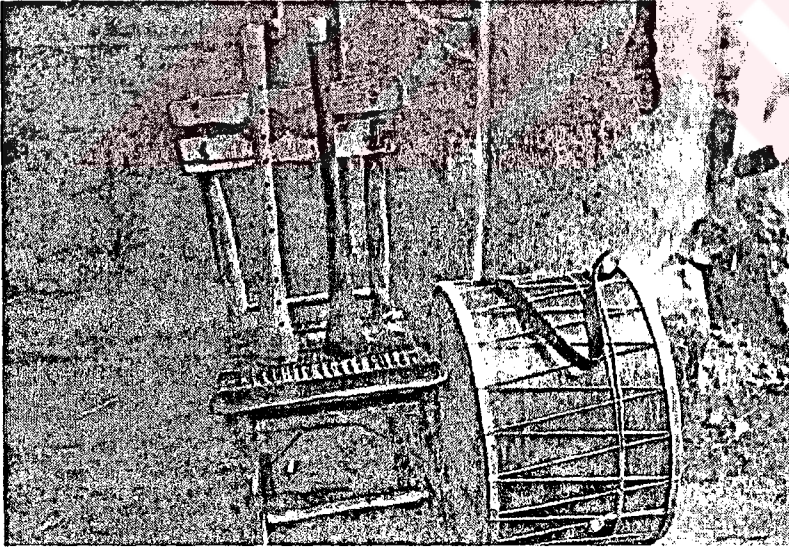
Bu durum Mısır kaynaklı Arap müziği başta olmak üzere, başka ülkelerde geliştirilen müziksel tekniklerin Türk müziğine uyarlanmasında Roman müzisyenlerin önemli payları olduğu izlenimi uyandırıyor. Bu bağlamda, farklı kaynaklardan edindikleri dağarın yanısıra müziksel üslupları da dönüştürmeleri, Roman müzisyenlere popüler müzik piyasasında tartışılmaz bir üstünlük sağlar.

E- İcra Grupları

Roman müzisyenlerin gerçekleştirdiği bir seslendirme, Roman olmayanlardan kolaylıkla ayırdedilebilir ve tanınabilir. Bunun en önemli göstergesi, belirli çalgıların yalnızca Romanlar tarafından çalınması ve buna göre biçimlenen topluluk tipleridir. Yalnızca ya da ağırlıklı olarak Romanlar tarafından çalınan çalgılar şunlardır: zurna, davul, klarinet (gırnata), cümbüş, hollo (zilsiz def), darbuka, caz (trampet, davul ve zil üçlüsünden oluşan davul seti). Buna göre, Roman müzisyenlerle izlerkitleleri (Roman olsun ya da olmasın) arasındaki etkileşim, iki ana topluluk tipini ortaya çıkarmıştır: a. davul-zurna, b. İnce saz (ya da ince çalgı).

a. Davul-zurna

Davul-zurna müziği geniş bir seslendirme alanı olması nedeniyle çalgıcılıkta yaygın bir çalışma alanı olarak geçerliliğini sürdürmektedir. Bu topluluk tipinde kullanılan çalgılar; büyük, orta ve küçük olmak üzere üç boyu olan zurna ve çift yüzlü büyük davul. Davul ve zurnaların boyları bölgeden bölgeye farklılık gösterir. Sözcüme Edirne’de yalnızca “Kaba zurna” olarak adlandırılan büyük boy zurna kullanılırken İzmir ve çevresinde orta ya da küçük boy zurna kullanılır.



Resim 7. Kaba zurna ve büyük davul. Edirne, 1998.

Davul-zurna müziğinin en küçük takımı bir davul bir zurnadan oluşmakla birlikte yaygın olan çalgılama iki davul iki zurnadır. Bu topluluk tipinin en büyüğü, Kırkpınar güreşlerinde oluşturulan 20 davul, 20 zurnadır. Kimi geleneklerde zurnalardan biri dem tutarak ezgiyi eşliklerken diğeri ezgiyi üstlenir. Dem sesi, tonal merkeze göre değişir. Dem eşliği özellikle özgür ritimli ezgilerde ve doğaçlamalarda ana ezgiyi besleyici bir rol üstlenir.

Sözlü havalardan alınma ezgilerde her iki zurna da ana ezgiyi çalıyor. Dem çalma görevi toplulukta genellikle genç yaştaki zurna çalıcısının görevidir. Dağar ve teknik virtüözlük ölçüsü iyi zurna çalıcılarını ayırır. Süsleme, hızlı çalma becerisi ve parmak trilleri ve bezeklerden oluşur.

Roman olmayan dinleyicilerin, düğünlerde ince saz talebinin azalmasına karşın davul-zurna müziğinin önemini koruduğu görülür. Açık havada yapılan düğün etkinliklerinin en azından bir bölümü davul-zurna tarafından gerçekleştirilir. Söz kesme, çeyiz götürme, alay gezdirme, gelin alma, nişan gibi düğünün parçası olan etkinliklerde müzik varsa, bu müzik mutlaka davul-zurna ile gerçekleştirilir. Roman düğünlerinde davul-zurna yalnızca nişan tepsisi ya da çeyiz götürülürken; gelinin damat ve yakınları tarafından alınıp yeni evine götürülmesi olan “Gelin alma”da; gerdek gecesinin sabahında, bekaretin bozulduğu ve böylece birleşmenin tamamlandığının çevreye duyurulması olan “Paça”da; sünnet olacak çocukların son kez kadınlar hamamına götürülmesinde; sünnet alayının gezdirilmesi sırasında kullanılır. Bunun dışındaki tüm etkinlikler ince sazla gerçekleştirilir. Yukarıda adını andığım (söz kesme, çeyiz götürme vb) düğünün parçası olan etkinliklerden nişan, eğer düğün salonunda yapılıyorsa davul-zurna kesinlikle olmaz. Onun yerini ince saz alır. Bu da Romanlarda davul-zurnanın kesin biçimde açık havada yapılan etkinliklerin bir parçası olarak algılanmadığını gösterir.

Yalnızca İzmir’de rastladığım düğün alayı gezdirme tipi, davul-zurna çalan Roman müzisyenlerin çalışma biçimlerini göstermesi açısından dikkat çekici bir örnek oluşturur. Alayın dolaştırılmasının başka yerlerden bir farkı yoktur. Düğüne sahibinin ailesi ve düğüne davet edilen konukların arabalara doluşarak, baştaki arabada gelin ile damat ya da sünnet olacak çocuk olmak üzere konvoy halinde kent içinde dolaşılması geleneği özellikle büyük kentlerde sıklıkla karşılaşılan bir gelenektir. Aynalara bağlanmış mendiller ve arabaların klakson sesleri ve elbette davul-zurna müziği çoğumuzun dikkatini çeker. İzmir’de gözlemlediğim geleneğin farkı gelin ile damadı ya da sünnet çocuğunu (ya da çocuklarını) taşıyan “düğün arabası”dır. Genellikle Cumartesi ve Pazar günleri daha sık görülen konvoyların önünde yer alan üstü açık, kırmızı renkli ve genellikle *chevrolet* marka bir arabalar dikkat çekici bir görünüm sergiler. Düğün sahibi tarafından kiralanılan bu araba aynı zamanda davul zurnacıya da iş olanağı sağlar.

“Düğün arabası” yapmak için kullanım değerini kaybetmiş eski bir *chevrolet* (ya da benzeri özellikte başka bir marka) alınır, üstü bir kaportacıda kestirilerek açtırılır. Arka koltuklar takılıp çıkarılabilecek duruma getirilir ya da ortasına bir boru eklenir. Böylece,

sünnet alaylarında sünnet çocuğunun oturacağı tekli koltuk eklenebilecektir. Bir boyacıya gidilir ve araba bütünüyle kırmızıya boyatılır. Bu yolla üzerinde tadilat yapılan araba yukarıda sözünü ettiğim alaylarda görülen düğün arabasına dönüştürülür.

Düğün arabaları, İzmir'in çeşitli yerlerinde genellikle caddeye bakan bir sokağın kenarında park etmiş halde kiralanmak üzere beklerler. Sözgelimi İzmir'in bulunduğu semtle aynı adı taşıyan Üçkuyular Meydanı'nın yakınında, düğün sahiplerinin taleplerini karşılamak üzere en azından üç tane düğün arabası görülebilir. Bu arabaların ön camlarında ya da yanlarında bulunan tabelada ise genellikle "orkestra ve davul zurna kiralananır" yazan bir tabela bulunur. Arabanın sahibi olan kişi, müşterisinin (düğün sahibi) talebine göre anlaşmalı olduğu bu topluluk tiplerinden birini müşterisi ile bağlantıya geçirir. Davul-zurna müziği, alayın bir parçası olduğu için arabayla birlikte mutlaka en azından bir davul bir zurna kiralananır.

Davul-zurnacı düğün günü arabayla birlikte düğün evine gider ve düğün alayı hazırlanıp arabalara binene kadar evin (ya da evin bulunduğu apartmanın) önünde mesleğini icra etmeğe başlar. Düğün alayı arabalara bindikten sonra davul-zurnacı da "Düğün Arabası"ndaki yerlerini alırlar ve kent içinde tura başlanır. Kaynaklarım, bu etkinlik sırasında, eğer farklı bir istek yoksa günün popüler havalarını seslendirdiklerini belirttiler.



Resim 8. Düğün Arabası, İzmir, 1999

Bu etkinlik alanlarının yanısıra Türkiye'deki hemen-hemen tüm kültürel grupların halk oyunlarında olmazsa olmaz bir önem taşıyan davul-zurna müziği, yalnızca davul ve zurna çalan Roman müzisyenlere özgü icra alanlarından biridir. Davul ve zurna çalıcıları resmi destekli profesyonel ya da amatör dans toplulukları tarafından kiralanırlar. İzmir ve Edirne'de görüştüğüm davul ve zurna çalıcısı kaynaklarımın çoğu, okul, dernek ve belediyelerin

sponsorluğunda çalışan halk oyunları topluluklarına eşlik yaptıklarını ve bu nedenle Türkiye'nin çeşitli bölgelerini dolaştıklarını hatta bu topluluklarla birlikte yurt dışına da gittiklerini belirttiler.

Davul-zurna çalan Roman müzisyenlerin icra alanları ağırlıklı olarak “Çalgıcı” olarak sınıflandırılan Roman müzisyenlerin icra alanlarıyla sınırlıdır (disko, düğün, takvime bağlı etkinlikler ve kaset). Bununla birlikte kimi usta davul-zurna çalıcıların ünü daha geniş bir alana yayılır ve sonuçta “Müzisyen” sınıflandırmasında yer alan Roman müzisyenlerin davranış biçimlerini sergilemelerine neden olur: çalgıcı kahvesine takılmamak, beraber çalacağı müzisyen konusunda seçici olmaya özen göstermek vb.

Sözgelimi, Edirne'deki “Pompa” lakaplı Rahmi Yanyacı (davul) ve amca çocuğu Metin Yanyacı (zurna) gibi bazı davul zurnacılar, yaptıkları kaset kayıtları sayesinde kent dışında da tanındıkları için büyük işlere gittiklerini ve bu nedenle kendilerini çalgıcı olarak görmediklerini belirttiler. Rahmi Yanyacı ile yaptığım görüşmelerde bana, sık-sık gittiği Yunanistan'daki işlerde çektiği fotoğrafların yanı sıra İstanbul'da Sibel Can'a eşlik ederken çektiği fotoğrafları da gururla gösterdi. Edirne'de görüştüğüm birçok davul-zurna çalıcısının da ortak olarak ustalığında birleştiği Rahmi Yanyacı gibi çalıcılar davulun iki tarafından farklı tınlar kullanarak bitmek tükenmek bilmeyen ritimsel doğaçlamalar yaparlar. Rahmi Yanyacı, davulun akorduna oldukça önem verdiğini ve çalınan havanın tonallığına göre tokmakla farklı sesler çıkardığını vurguladı ve bunları çalgısı üzerinde örnekledi (Görüşme 1997d: Rahmi Yanyacı, Edirne). Sözgelimi götün merkezi temel sesi verirken kenarlara doğru diğer ara sesleri elde ediliyor.

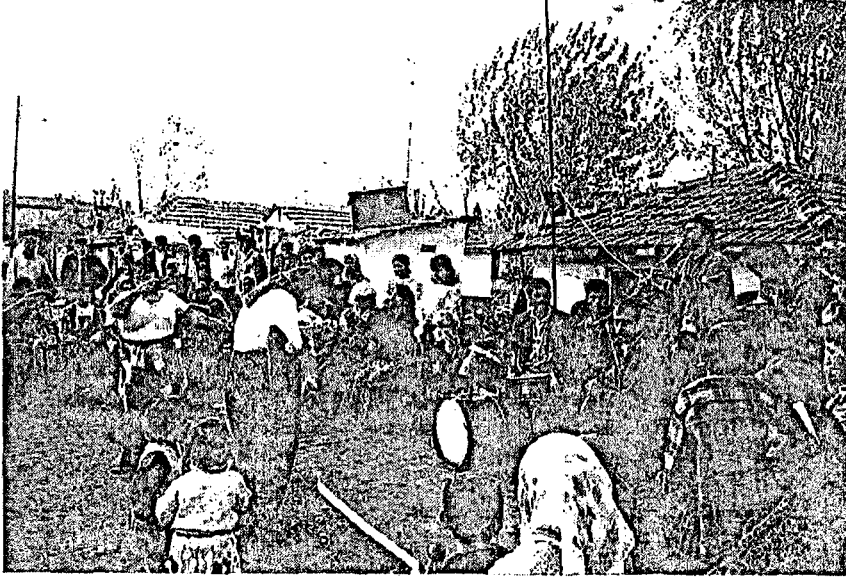
Zurna açık hava eğlencelerinde özellikle toplu danslara eşlik etmeye uygun tek çalgıdır. Tüm etkinliklerde genellikle 2'li (bir davul bir zurna) ya da 3'lü (bir davul, iki zurna) davul-zurna toplulukları çalarlar. Sünnet ve evlilik düğünlerinde alay gezdirme, çeyiz götürme davul-zurnasız düşünülemez. Ancak, bu çalgı ikilisinin gözde olmasının nedeni yalnızca seslerinin gürlüğü değildir elbette. Her ikisi de yüzyıllarda beri Anadolu ve Balkanlar'da çalınan ve bu coğrafyalarda Türk kimliğinin tınısal ifadeleri olarak birçok gelenekle (düğün, güreş, mehter vb.) içiçe geçmiş çalgılardır. Bu çalgıların değişmesi ancak bu geleneklerin sona ermesiyle olacaktır. Sözgelimi, yüzyıllardan bu yana her yıl (2000'de 639'uncusu gerçekleştirildi) yapılan Kırpınar güreşlerinde yalnızca davul-zurna'nın kullanılması bile bu çalgıların Edirne'deki tüm etnik gruplar için özel bir önem taşımasının nedeni olarak gösterilir.

Davul-zurna topluluk tipinin dağıtım besleyen kaynaklar:

1. Güreş müziği: Tüm Anadolu'da farklı biçimleriyle (deve güreşi, yağlı güreş, aba güreş vb) yaygın olarak yapılan güreşlerde çalınan müzik yalnızca davul-zurna ile seslendirilir. Güreş müziği daha sonra ayrıntılarıyla ele alınacaktır.
2. Yerel ezgiler: davul-zurna çalan Roman müzisyenler yaşadıkları ya da seslendirme yaptıkları yerin kültürel gruplarının paylaştıkları yerel ezgileri bilmek zorundadır. Sözelimi davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin dağarları ağırlıklı olarak Rumeli ya da Trakya türkülerinin ezgilerinden oluşurken, İzmirdeki Roman müzisyenlerde Ege bölgesinin zeybek ve türkülerini ağırlıklıdır.
3. Roman oyun havaları: Sözlü Roman oyun havalarının çalgısal versiyonları.
4. Türk popüler müziğinin arabesk ve Anadolu halk müziği kaynaklı örnekleri.
5. Türkiye'nin farklı bölgelerinin halk oyunlarını eşlikleyen ezgiler.

b. İnce saz (ince çalgı):

Kaynağını kent ürtünü olan Türk sanat müziğinden alan 'ince saz' düşüncesi ve topluluk tipi, tüm Romanlarca müziksel dışavurumun en iyi aracı olarak kabul edilmektedir. Gerek ayrı bir tür olarak Roman havalarının, gerek diğer etnik grupların müziksel ihtiyaçlarının karşılanabileceği bu topluluk tipi, Çalgıcı Romanlarca geliştirilmeye ve ilgi çekici kılmaya değer görülmektedir. İnce saz topluluklarında kullanılan çalgılar şunlardır: Klarinet (gırnata), keman, cümbüş, darbuka, ud, kanun, caz (davul seti), def, hollo. Bu çalgılardan ilk dördü ana çalgılar olarak kabul edilmekle birlikte seslendirme yapılacak ortama (çeyizaltı, kına gecesi, disko vb.) ve işin niteliğine (düğün, gazino) göre diğerleri bu çalgılara eklenmektedir ya da yer değiştirmektedir. Sözelimi yalnızca Roman oyun havalarının çalındığı 'kına gecesi'nde bu dörtlü (klarinet, keman, cümbüş, darbuka) yeterli olurken erkek misafirlerin katıldığı içkili-yemekli 'çeyizaltı' adı verilen gecede Türk sanat müziği örnekleri de çalınacağı için kanun ya da def de eklenebilmektedir. Bu çalgılardan ud, yalnızca "Gacolar" (Roman olmayanlar) çalarken kullanılır. Davul, trampet, tom-tom ve zilden oluşan ve "caz" olarak da adlandırılan davul setine yalnızca Edirne'de rasladım.



Resim 9. Roman Dügünü, Edirne, 1997.

Klarinet her zaman ana ezgi çalgısı olarak kullanılmasının yanısıra, ince sazın vazgeçilmez çalgısıdır. Bu nedenle tüm ince saz topluluk tiplerinde yine bir ezgi çalgısı olan keman iki ya da üç tane olabilirken yalnızca bir klarinet yer alır. Başı çeken ve topluluğu yönlendiren çalgı olmasından ötürü “Müziyenlik” kategorisinden farklı olarak “Çalgıcılık”ta yer alan ince çalgı gruplarında yönlendirici lider her zaman klarinetçidir. Stüdyo ve ‘Sahne’ kavramlarıyla adlandırdığım icra alanlarında çalan ince saz gruplarında ise “Maystro” (Maestro’dan) olarak adlandırılan lider birkaç istisna (sözelimi Balık Ayhan ve grubu) dışında kesinlikle kemancıdır.

İnce saz topluluk tipinde yer alan Roman müziyenlerin icra alanları “Disko” (gezgın müziyenlik)’dan bar müziyenliğine kadar uzanan ve Türkiye’deki Türk müziği kaynaklı tüm müziksel etkinlikleri kapsayan bir görünüm sergiler. Bu icra alanları, aynı ince saz grubunun adını değiştirecek kadar belirleyicidir. Sözelimi Keşanlı Çalgıcı Romanlarından Selim Sesler bunlardan biridir. Selim Sesler’in, geçmişte çalgıcılıkla örtüşen icra alanlarında çalışırken (dügün ve kaset) yaptığı kasetlerde grubunun adı Selim Sesler ve Arkadaşları’dır. Kanadalı Brenna MacCrimmon’la yaptıkları ve Kalan Müzik’ten çıkan CD’de ise grubun adı “Karşılama” olarak geçer. Bu ad aynı zamanda Trakya bölgesinde yaygın olan bir türün adıdır. “Barda göbek havası” başlığını taşıyan bir gazete haberinde ise, Beyoğlu’ndaki Peyote adlı barda Selim Sesler ve Grup Trakya’nın Sesi adıyla salınca aldıklarını öğreniyoruz (Duran 2000: 5)

İnce Saz topluluk tipinin dağılımı besleyen kaynaklar:

1. Roman oyun havaları.
2. Geleneksel Türk sanat müziği
3. Yerel Ezgiler.
4. Türk popüler müziğinin arabesk ve halk müziği kaynaklı 'hit' olmuş örnekleri.

“Yerel ezgiler” Roman müzisyenlerin yaşadıkları ve mesleklerini icra ettikleri yerlere göre farklılık gösterir. Sözgelimi Edirne’de yaşayan ve ince saz topluluk tipinde yer alan Roman müzisyenlerin dağılımındaki yerel ezgiler ağırlıklı olarak Rumeli havaları (Trakya, Rumeli ve Balkan ezgileri) oluştururken, İzmir’deki Roman müzisyenlerin dağılımında Ege bölgesinin bilinen örnekleri (Çökertme vb.) yer alır.

E- Kırkpınar Müzisyenliği: Tarihsel Bir Perspektif

1. Güreş Kültürü ve Müzik

Türkiye’de davul-zurna ile çalınan güreş müziği²¹ eşliğinde yapılan 6 geleneksel güreş türü vardır.²² “Karakucak güreşi”, “Aba güreşi”, “Tatar güreşi”, “Şalvar güreşi”, “Yağlı güreş” ve “Deve güreşi”.

Karakucak güreşi Kahramanmaraş merkezli olup Doğu Akdeniz (Hatay, Kahramanmaraş), İç Anadolu (Sivas) ve Orta Karadeniz (Amasya, Tokat, Çorum) özgü yağsız güreşlerdir (Üngör 1992: 344). Bu güreşte pehlivanlar yağlı güreşlerde olduğu gibi yaş, kuvvet ve ustalıklarına göre boylara ayrılır. “Deste” boyunun yerine “ayak” boyu dışında diğer boylar yörelere göre değişmekle birlikte yağlı güreşlerle aynıdır. Karakucakta pehlivanlar, keçi kılından dokunan kumaştan yapılan kısa bir pantolon olan “Pırtıpıt” (ya da pitpit) giyerler. (Toktaş 1996: 3)

²¹ Üngör, güreş müziğini “Pehlivan Musikisi” olarak adlandırıyor (1992: 343-70)

²² Güreşler dışında Doğu Anadolu’ya (özellikle Erzurum) özgü spor dallarından biri olan Cirit’de davul-zurna eşliğinde oynanır ve genellikle “Köroğlu havası” çalınır.

Halil Bedii Yönetken, bir tür “musikili boks oyunu” olarak tanımladığı “Sin-Sin Oyunu” sporunun da müzik eşliğinde yapıldığından söz ediyor (Üngör 1992: 344)

Aba güreşi Hatay ve Gaziantep yöresinde yaygın güreşler olup adını, pehlivanların giydiği keçi kılı ve koyun yününden el tezgahlarında dokunan kolsuz, omuz ve sırtlarına dayanıklı olması için deri eklenen ve boyu güreşçilerin dizlerine kadar gelen giysiden alır (Toktaş 1996: 3; TGF: WEB).

Tatar güreşi (ya da Kırım Türk güreşi) Kırım göçmenlerinin hidrellezde ve “tepres” denilen eğlencelerinde oynadıkları güreştir. Bu güreşte pehlivanlar gündelik kıyafetleriyle yalnızca ayakkabılarını çıkararak güreşirler. Güreş üç boyda yapılır (Toktaş 1996: 3).

Şalvar güreşi Kahramanmaraş’ın ilçe ve köylerinde yaygın bir güreş türüdür. Adını, yağlı güreşteki “kıspet” ya da karakucaktaki “pırtpıt” yerine ayağa giyilen şalvardan alan bu güreşte oyunlar ayakta yapılır. Göbek ya da dizler yere değince güreş ayakta başlar. Yenilgi yağlı ve karakucak güreşte olduğu gibi göbeğin gökyüzünü görmesidir (Toktaş 1996: 3).

Yağlı güreşler Marmara, Ege ve Akdeniz bölgelerinde²³ yaygın olan bir güreş türüdür. Kimi yazarlar yağlı güreşin karakucaktan türediğini öne sürer. İhsan Toktaş’a göre, “eski Türklerde güreş karakucak biçiminde kuru olarak yapılmaktaydı. Anadolu’ya yerleşen Türkler özellikle Ege bölgesinde zeytinyağını tanıdı. Yunanlılar’da güreşin yağlanarak ve kum sürülerek yapıldığını gördüler ve karakucak güreşinin yağ sürülerek yapılmağa başlanmasından yağlı güreş doğdu” (1996: 4).

Deve güreşi ise genellikle Ege (İzmir “Selçuk”, Manisa, Aydın “İncirliova”, Muğla, Denizli), Marmara (Balıkesir, Çanakkale) ve Akdeniz (Burdur, Isparta, Antalya), bölgelerinde düzenlenen ve büyük bir olasılıkla Yörük kültürüyle ilişkili olan güreşlerdir. Deve güreşleri, tek hörgüçlü dişi “yoz” develer ile “buhur” adı verilen çift hörgüçlü erkek develerin çiftleşmesinden meydana gelen ve “Tülü” adı verilen erkek develer arasında yapılır. Bu develer yalnızca güreş için “Sarvan” denilen deve bakıcıları tarafından yetiştirilir. Güreş develeri soya dayalıdır. Tıpkı atlarda olduğu gibi, güreşçi olacak “Tülü”lerin güreşçi develerin kanından olmasına özen gösterilir. Deve güreşleri Ayak, Orta, Başaltı ve Baş olmak üzere dört boyda yapılır ve galibiyetler: a. Kaçirtarak, b. Bağirtarak ve c. Yıkarak elde edilir. Develer tıpkı diğer güreşlerde olduğu gibi “pehlivan” olarak adlandırılır ve “cazgir” tarafından anons edilirler. Deve güreşleri genellikle kış aylarında yapılır. Sözelimi İzmir, Manisa ve Aydın’daki güreşlerin yapıış tarihleri 7 Aralık-15 Mart tarihleri arasındadır (KB : WEBa; Taksimetre 1998: 20-22).

²³ Türkiye’nin batı bölgeleri dışında Yunanistan, Makedonya gibi Balkan ülkelerinde de yağlı güreşler düzenlenmektedir.

Bu gürleş türlerinin tümünde müzik, gürleşin vazgeçilmez bir parçası olarak rol almaktadır. Ethem Ruhi Üngör, Kahramanmaraş'ta izlediği karakucak gürleşlerinde buna tanık oluşunu şöyle anlatıyor:

Kahramanmaraş'ta 15, 16, 17 Ekim 1976 günlerindeki "Karakucak Gençler Gürleş Şampiyonası"nda davul-zurna eşliğinde gürleşlerin yapıldığı sırada, ki gürleşlerin ikinci günü idi ve 1 zurna ile 2 davul çalmakta ve büyük bir alanın bir köşesine yerleştirilmiş olan davul-zurna'nın sesi alana hoparlörlerle yayılmakta idi. Aniden meydana gelen ses tertibatı arızasından dolayı uzak köşede gürleşen pehlivanlar davul-zurna'nın sesini işitemeyince duruverdiler. Ve davul-zurna'nın sesini işitemediklerinden gürleşemeyeceklerini söylediler (Üngör 1992: 344).

İhsan Toktaş, "Gürleş Kültürümüz ve Gürleş Tekkeleri" başlıklı makalesinde Tatar gürleş, şalvar gürleş ve yağlı gürleşlerin mutlaka davul zurna eşliğinde yapıldığını belirtiyor ve Türklerde spor türlerinin hemen hepsinin müzik eşliğinde yapıldığını vurguluyor.

Tatar gürleşinde mutlak surette davul zurna bulunur. Gürleşin başından sonuna kadar "pehlivan havası" çalınır.

Yağlı gürleş davul zurna eşliğinde yapılmaktadır. Müzik, pehlivan, cenk ve dağlı havaları çalarak, pehlivanları ve seyircileri coşturur. Türkler'de yapılan sporlar incelendiğinde hemen hemen hepsinin müzik eşliğinde yapıldığı görülecektir... Cazgır pehlivanları kibleye doğru sıraya sokup... salavat getirip pehlivanları salavata davet ederek helalleştirir. Böylece pehlivanlara ölüm hatırlatılarak, gürleşin de bir cenk olduğu söylenir. Yağlı gürleşte, cenk havalarının çalınışı bu yüzdendir (Toktaş 1996: 3-4).

Yağlı gürleşlerin müziksiz yapılıp-yapılamayacağına ilişkin sorularına Edirne'deki davul-zurnacıların ortak yanıtları "Olmazsa olmaz" oldu:

Olmaz. Dadı tuzu olmaz. Sanki balkanda (dağda) bir çoban koyun otlatıyor, kimsesiz. Burdan geçen bile duymaz. Ne oluyor burda, bu meydana ne var? Pehlivanlar müziği duymazlarsa gürleşemezler (Görüşme 1998: Osman Biber, Edirne).

Yağlı gürleşlerin müziksiz olamayacağının örneklerinden birine başpehlivan Ahmet Taşçı'nın katıldığı bir televizyon programında tanık oldum. Cuma günleri yayınlanan Beyaz

Şov'un program konukları arasında olmamasına karşın programın bitimine yakın Beyazıd, Ahmet Taşçı'yı anons etti. Beyaz, şovunun bir parçası olarak Ahmet Taşçı'yla güreşe tutuştu. Ahmet Taşçı yanında iki zurna bir davulcu getirmişti. Beyaz'la sembolik de olsa güreşe tutuşacağı anda davul zurnacılar, güreş havası çalmaları için işaret etti ve güreşe öyle başladılar.

Deve güreşleri ile ilgili kaynaklar da bu güreş türünün müziksiz olamayacağını vurguluyor.

Güreşlerden bir gün önce güreşlere katılan develer süslenir ve davul zurna eşliğinde şehir içinde defile yürüyüşü yaptırılır (KB: WEBa).

Davul zurna öylesine vuruyor ki, bırakın develeri, izleyiciler güreşmemek için zor tutuyorlar kendilerini..... Deve sahipleri yıllarca masraf edip aylarca heyecan içinde beklerler. Duymak istedikleri cazgırın dudaklarından dökülen şöyle bir şeydir:

Helal para

Anadan babadan kalmalı

Pehlivan deve

Nazilli'den Sarmot gibi olmalı

Ve Sarmot, davul zurna Köroğlu türküsünü vururken, alandan kaçan rakibinin arkasından, dört ayağını bir araya getirmeli böğüremeli (Taksimetre 1998: 20-22).

Edirneli kaynaklarım deve güreşlerinde de mutlaka davul-zurna çalındığını, ancak yağlı güreşlerden farklı olarak yalnızca "Köroğlu" istenildiğini belirttiler:

Hep Köroğlu. Bizim bu güreş havaları (yağlı güreşler için çaldıkları) yok.

Onlar kabul etmiyor. Hep Köroğlu çalıyoruz. Cirit bile Köroğlu ile yapılır

(Görüşme 1998: Osman Biber, Edirne).

Güreşler düzenleniş biçimlerine göre "Cemiyet" ve "Düğün" olmak üzere iki ayrı terimle adlandırılırlar. Cemiyet güreşi, takvime bağlı etkinlikleri (Kırkpınar güreşleri, Selçuk Deve güreşleri vb.) ve birden fazla kişinin sponsorluğunda gerçekleştirilen etkinlikleri kapsar. Düğün güreşi ise düğün sahibinin misafirlerin onuruna düzenlediği çoğunlukla iki ya da birkaç çift pehlivan, bir cazgır ve davul-zurna'nın katılımıyla düzenlenen güreşlerdir.

2. Kırkpınar Güreşleri:

Türkiye’de yağlı güreş denilince ilk akla gelen etkinlik, Edirne’de yapılan geleneksel “Kırkpınar Güreşleri”dir²⁴. Türkiye’nin dört bir yanından yağlı güreş pehlivanları her yıl bu etkinliğe katılmak için Edirne’ye gelirler. Onlara göre Kırkpınar, yağlı güreşin “Kâbesidir” (Kahraman 1997: 5). Savaşlar nedeniyle arada kesintiye uğraması dışında, Osmanlı’dan günümüze kadar sürdürülen en önemli güreş etkinliği olan Kırkpınar güreşleri, Osmanlı kimliğinin/geleneğinin simgesi olarak kabul edilir ve bugün, hem yerel yönetim hem de devlet tarafından desteklenir. Tarihsel deliller ve Kırkpınar güreşleriyle ilgili anlatılan mitler, yağlı güreşlerle, bu güreşlere eşlik eden müzik arasındaki bağlantıyı ve giderek Roman müzisyenlerin Kırkpınar güreşlerindeki yerini anlamamızda önemli ipuçları sağlar.

Kırkpınar’ın nasıl, nerde ve ne zaman başladığına delil gösterilen ve hem halk arasında hem de resmi söylemde yinelenen tarihsel veriler, Kırkpınar güreşlerini Osmanlı’nın Rumeli’ye geçişi ve Edirne’nin alınmasından sonra (Murad I., 1361) yönetimin Bursa’dan buraya kaydırılmasıyla ilişkilendirir. Ancak, kimi güreş yazarlarına göre yağlı güreş, Yunanistan’da başlayan Olimpiyatların Romalılarca (imparator Theodosius tarafından) yasaklanmasından sonra gelişen “Panayır” kültürüyle ilişkilidir ve Osmanlı’nın Rumeli’ye geçişi ve Edirne’yi zaptından çok önce Rumeli ve Edirne’ye yerleşen Türkler tarafından yapılmaktadır. Osmanlı Kırkpınar’la karşılaşmış ve ona sahip çıkmıştır. (Kahraman 1997: 12).

“Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi (1924-1951) Kırkpınar Güreşleri” (1997) kitabının yazarı M. Atif Kahraman, Türk güreşinin panayırarda yapılmaya başlanmasının, 10. yüzyıldan başlayarak Tuna kıyılarında görünen Peçenek Türklerinin Rumeli’ye yerleşmesinden sonra olduğunu belirtiyor. Peçenek Türkleriyle başlayan bu uygulama Selçukluların ve Osmanlıların Anadolu’ya gelişiyle Oğuz töresinin altında bambaşka bir görünüm almış ve günümüze kadar gelen yağlı güreşler ortaya çıkmıştır (1997: 7). Eski

²⁴ Son yıllarda Balkanlar’da (Yunanistan) ve Avrupa’nın kimi ülkelerinde (Hollanda, Belçika, Danimarka, Lüksemburg) de “Kırkpınar güreşleri” adıyla yağlı güreş etkinlikleri düzenlendiği görülmüyor. Sözelimi Türk İslam Kültür Dernekleri Federasyonu 30 Mayıs 1999’da Hollanda’da düzenlediği (Utrecht) düzenlediği Benelux Yağlı Güreş Şampiyonası’nın internet sayfasından yaptığı duyurusunda şampiyonayı “Utrecht Kırkpınarı” olarak duyurdu. www.people.a2000.nl/mellers/NOF00.IITM.

Türkler'de güreşler, "Karakucak" şeklinde kuru olarak yapılmaktaydı. "Anadolu'ya yerleşince, bilhassa Ege bölgesindeki Türkler burada zeytinyağını tanıdı. Kültür alışverişi içerisinde, Yunanlılar'da güreşin yağlanarak ve kum sürülerek yapıldığını gördüler. Daha sonra kendi öz güreşimiz olan karakucak güreşi bazen yağ sürünerek yapmaya başladılar. Böylece yağlı güreş, karakucak güreşten meydana gelen bir güreş çeşidi oldu." (Toktaş 1996).

Osmanlı döneminde Bursa, Edirne, Manisa ve İstanbul'da açılan güreş tekkeleri ile padişah huzurunda yapılan "Huzur güreşleri"nde cazgırların okudukları duada (gülbank-ı Muhammedi) geçen Sarı Saltuk adı bu varsayımı destekler. Bunun bir örneği, Evliya Çelebi'nin sarayda bulunduğu dönemde (1636 mart-1640 şubat) Sultan Murad IV. ile bazı paşaların güreşlerinde okuduğu "Gülbank"dır.

Allah Allah,
Hoca-i âlem
Seyyid-i kâinat ve,
Mu'ciz-i mevcudat,
Pîr kemal ve cemal,
Muhammed Mustafa'ya selâvat.
Engürü'de Er yatar²⁵,
Rum'da Mehmed Buhari Sarı Saltuk,
Ton giyer, tuman çeker.

²⁵ Evliya Çelebi, seyahatnamesinin Ankara ile ilgili bölümünde bu dua'da geçen "Engürü (Ankara)'de Er yatar" sözünün Hacı Bayram Veli'nin hocası olan Er Sultan'ı belirttiğini söylüyor.

Çelebi bunu gördüğü bir rüya ile açıklıyor. Çelebi, Ankara gezisi sırasında rüyasında bir evliyanın kendisine göründüğünü ve şunları dediğini yazıyor.

"Bak a oğlum! Layık mıdır ki benim talebem olan Bayram Veli'ye giderken beni basıp geçesin? Onu ziyaret edip bir hatim indirmeğe başlayasın, bana bir fâtiha okumayasın? Sen uyanık iken Güleşçiler tekkesinde ve Sultan dördüncü Murad huzurunda pehlivanlara duâcılık ederken "Engürü'de er yatar, Rum'da Sarı Saltık!" demez mi idin? İşte Engürü'deki er sultan benim. Kale altına yakın Odunpazarında bir kalın kubbe içindeyim." (1970: 132)

Çelebi başka bir bölümde Er Sultan'ın asıl adının Hazreti Mahmud olduğunu belirtiyor. (1970: 135, 136) Ancak, güreşçilerin piri Hazret-i Mahmud Piryar ile karıştırmış olması olasıdır. Çelebi güreşçilerle ilgili bilgiler verirken Hazret-i Mahmud Piryar'a Hz. Hamza'nın kemer bağladığını belirtiyor (Çelebi 1969: 275)

Pirimiz Hazret-i Mahmud Piryar-ı Veli aşkına,
Dest ber dest,
Kafa ber kafa,
Sine ber sine muhabbet,
Ali şir yezdan-veli aşkına,
Allah onara. (Çelebi 1976: 172).

Evliya Çelebi'nin "Rum'da Mehmed Buhari Sarı Saltuk, Ton giyer, tuman çeker" sözü Osmanlı'nın fethinden önce Rumeli'de ve büyük olasılıkla Edirne'de de yağlı güreşler yapıldığının altını çizer.

Bu duada adı geçen Sarı Saltuk, Horasan'dan göç edip Amasya'ya yerleşerek, bir Alevi-Bektaşî tarikatı olan "Babailik"i Anadolu'ya yayan ve Türkmenlerin üzerinde büyük bir etkisi olan Baba İlyas Horasani'nin (ölm. 1259) "Çar-ı yar" denilen dört halifesinden biridir. Konya Sarı Saltuk, Baba İlyas'ın ölümünden bir süre sonra (1264) Selçukluların gittikçe artan baskıları nedeniyle, kendisine bağlı Türkmenlerle birlikte Rumeli'ne (Dobruca bölgesi) geçmiş ve Osmanlılardan 100 yıl kadar önce Edirne'yi alarak 40 yıl boyunca yönetmiştir. Bektaşîliğin Balkanlar'a yayılmasında bir "Alp-eren"²⁶ olan Saltuk'un büyük payı olduğu düşünülür. (Eyuboğlu 1993: 300; Kara 1980: 171-2; Kahraman 1997: 8; Uzunçarşılı 1994: 34).

Osmanlı'nın Rumeli'yi fethinden önce Bursa'da Orhan Gazi'nin zevcesi Nilüfer Hatun'un, "pehlivanların güreşmesi için Pınarbaşı meydanını vermesi ve bu yere ilk güreşçi tekkesi yapılmış" (Toktaş 1996) olması, Rumeli'nin yanısıra Osmanlı'nın kurulduğu topraklarda da aynı dönemlerde yağlı güreşlerin yapıldığını gösterir. Evliya Çelebi Bursa gezisi hatıralarında Bursa tekkeleri sıralarken, "Güleş" (güreş) tekkesini de anar ve bir tane olduğunu belirtir (Çelebi 1970a: 21). Dolayısıyla yağlı güreş, Osmanlı'nın Rumeli'yi geçtiği

²⁶ Âşık Paşazâde, Tevârih'i Ali Osman'da Anadolu'ya gelen topluluklardan şöyle söz eder:

"Ve hem dahi bu Rûmda dört tayfa vardır kim anılır misafirler ve seyyahlar arasında: Biri Gaziyân-ı Rum ve biri Ahiyân-ı Rum ve bir Abdâlan-ı Rum ve biri Baciyân-ı Rum" (Özkırımlı 1990: 89)

Âşık Paşazâde'nin "Gaziyân-ı Rum" olarak andığı ve aynı zamanda "Alp-eren" olarak adlandırılan bu insanlar tarih kayıtlarında "din mücahitleri" olarak geçmektedir. Gaziler, ordunun belirli bir bölümünü oluşturur. Görevleri, düşman topraklara baskınlar yaparak küçük-küçük toprak parçaları ele geçirmek ve sonraki büyük fetihlere yol açmaktır. (Köprülü 1959: 84-89).

dönemde (1353) hem Batı Anadolu hem de Rumeli Türklerinin güreş kültürü içinde yer alıyordu.

Bursa'nın ardından Osmanlı'nın ikinci başkenti olan Edirne'de ve daha sonra İstanbul'da da padişahlar tarafından güreş tekkelerinin açılması Osmanlı'da yağlı güreşe verilen önemi gösterir.

Murad I., Edirne'yi alıp burayı başkent yaptıktan sonra kurduğu Yeniçeri ocağının yanısıra bir de güreşçiler tekkesi açmıştır. Bu tekkede güreşçilerin yanısıra, okçular ve ciritçiler de çalışıyordu. (Nutku 1987: 108-9; Toktaş 1996) Evliya Çelebi Edirne seyahati sırasında ziyaret ettiği bu tekkeyi detaylarıyla tanımlıyor.

Seyid Cemaleddin Sultan'ın tekkesidir. Fetihten sonra Gazi Hüdavendigâr (Murad I.), İslâm ordusu eğlensin diye bu tekkeyi gürbüz, kuvvetli ve hünerli gençler için yaptırmıştır.... Hâlâ buradaki Rumeli dilâverleri toplanarak haftada bir kere Cuma günü, yetmiş seksen çift pehlivan, birbiriyle el sıkışıp, el öptükten sonra koç gibi baş tokuşturup, “Gülbang-i Muhammedi” çekilip muhabbet meydanında güreş tuttuklarında insan hayran olur. Doğrusu pirleri olan Mahmud Pürver Veli'nin mübarek ruhunu şad edip bütün İslâm bahadurlarını gazaya teşvik ederler. Bu tekkenin tabanı siyah taş gibi yağa bulanmış bir arbede meydanıdır.... Bu edirne tekkesinde yaz, kış, yüz çift pehlivan derviş olup Pir Yâr Veli âyini üzere idman yaparlar (Önder 1997: 66).

Murat II. 1445 yılında Manisa'da güreşçiler ve okçular için birer çalışma yeri yaptı. Güreşçiler tekkesinin yeri “Kurşunlu Türbe” yakınında idi. Bu güreşçiler tekkesinin 1551 yılında açık olduğu sicil kayıtlarından anlaşılmaktadır. (Toktaş 1996)

Fatih Sultan Mehmet (Mehmet II.) İstanbul'u fethettikten sonra atletik sporların ve ok atışlarının yapılması için bir tesis yaptırdı. Bugün Okmeydanı olarak bilinen yerdeki bu tesisteki idman salonlarında güreşçiler de çalışıyordu. Fatih, daha sonra Unkapanı'nda “Pehlivan Süca Tekkesi”ni yaptırdı. Daha sonraları ise Zeyrek yokuşunda “Pehlivan Demir Tekkesi”nin yaptırıldığı yine Evliya Çelebi'nin anılarından anlıyoruz.

İki yerde tekkeleri vardır. Biri Küçükpazar yakınında Unkapanı yolu üzerinde Servi fırını karşısında Pehlivan Şücâ tekkesi ki, Fatih'indir. Diğeri de Zeyrek yokuşu ayağında pehlivan Memur tekkesidir. Hâlâ bu tekke

memûrdur.... Bu tekke içinde üçyüz zorlu pehlivan vardır ki her biri güya kükremiş arslandır (Çelebi 1969: 275).

Edirne'nin yağlı güreş merkezi olmasında, kentin zaptından (1361) sonra 200 yıl kadar yoğun bir biçimde daha sonra ise gittikçe azalan aralıklarla düzenlenen padişah şenliklerinin büyük bir etkisi vardır. Azalmanın nedeni sarayın İstanbul'a taşınmasından sonra şenliklerin burada yapılmayı başlamış olmasıdır.

Osmanlı'daki yağlı güreş geleneğinin devlet katında desteklenmesi anlamına gelen padişah şenlikleri çeşitli vesilelerle yapılırdı: bir şehzadenin ya da sultanın doğumu, şehzadenin sünneti, saray düğünleri, önemli bir barış anlaşması, ordunun sefere çıkışı ve zaferle dönmesi, önemli bir elçinin gelişi ve bayram eğlenceleri (Nutku 1987: 21).

Mehmet IV.'ün 1675'te Edirne'de yaptırdığı büyük şenlik dışında XVI. yüzyıl başından itibaren bütün şenlikler İstanbul'da yapılmıştır. 1439'da, Murat II.'nin şehzadeleri Mehmet ile Alâadin Ali'nin sünnet düğünü, 1450'de Şehzade Mehmet'in Sitti Hatun'la olan düğünü; 1457'de Fatih Sultan Mehmet'in şehzadeleri Bayezit ve Mustafa'nın sünneti ve son olarak 1675'de Mehmet IV.'ün (Avcı Mehmet) şehzadeleri Mustafa ile Ahmet'in sünneti ve ardından kızkardeşi Hatice Sultan ile ikinci veziri Mustafa Paşa'nın evlenmeleri vesilesiyle düzenlenen şenlikler XVI. yüzyıldan önce düzenlenen Edirne şenliklerinden birkaçıdır. (Nutku 1987: 35, 42)

Bu şenliklerin sportif gösterilerinden (cirit, okçuluk, at ve merkep koşuları, binicilik, yaya yarışları vb.) biri de yağlı güreşlerdi. Mehmet IV.'ün Edirne şenliğinde güreşler sık-sık yapılmıştır. Yabancı tanıklara göre bu şenlikte her gün yirmi ya da otuz güreşçi gövdelerinin her yanını yağlayıp öyle alana çıkıyorlardı;

Bunlar alana çıkınca önce elleriyle toprağa değiyorlar, sonra ellerini yüzlerine götürüyorlardı. El sıkışıp kendi ellerini öpüyorlardı: Bu hareketleriyle onlar dostça güreşeceklerini ve eğer bir yanlışlık yaparlarsa, bunun onların isteği dışında olacağını belirtmek içinmiş (Nutku 1987: 108).

Padişah şenliklerinin artık yapılmadığı dönemlerde bile (1800'lerin sonu) Edirne'de her yıl Hidrellezde (5-mayıs) yağlı güreşler yapılması ve bugün Yunanistan topraklarında kalan eski yerinde düzenlenen Kırkpınar güreşleri bittikten sonra, pehlivanların Edirne'ye gelip bir sonraki Cuma günü Sarayıçi'nde güreşmelerinin gelenek olması Edirne'nin yağlı güreş merkezi olarak önemini pekiştirir. (Kahraman 1997: 52, 54)

Ancak, Edirne tarih boyunca, bu gürüş tipinin en önemli merkezlerinden biri olmasına karşın Osmanlı'nın hiçbir döneminde (ne de daha sonra İstanbul'da) Kırkpınar gürüşlerinin buraya aktarılmamış olması dikkat çekicidir. Kırkpınar gürüşleri tüm Osmanlı tarihi boyunca bugün Yunanistan sınırları içinde bulunan ve Edirne'yi Ortaköy'e bağlayan 35 kilometrelik şose yolun üzerindeki Simavina (Ammovounon) ve Sarı Hızır (Kiprinos) köyleri arasında bulunan çimenlik bir alanda yapılıyordu (Kahraman 1997: 15).

Edirneli zurnacı Osman Biber, görüşmemizde Kırkpınar'ın eski yerini şöyle betimledi:

Kırkpınar dedikleri zaman 40 çift pehlivan gürüşe gürüşe birbirini boğmuşlar. Heyecan heyecan üstüne. Nasıl diyim tekinsiz bir saha. 600 bilmem kaç senelik bir saha. Ondan da evvel belki. Bu yer ada içinde. Ada içinden buraya getirdiler. Yunanistan'da kaldı. Bizim yerimiz. Yunanistan'da kaldı. Orası gene böyle sandalyesi mandalyesi yok. Öyle bir yer ki, bak şu etrafımıza binalar var ya. Böyle çukurdaymış gürüş yeri. Suyu da kendinden çıkıyormuş. Böyle Kırkpınar günü geldi mi Pehlivanlara kendi kendine su çıkıyormuş gürüş bitinceye kadar (Görüşme 1998: Osman Biber, Edirne).

Edirne'de "Kırkpınar Panayırı" (daha sonra "Şenlikleri") adıyla ilk yağlı gürüşlerin yapılması Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonraya rastlar. Yunanistan'da kalan eski Kırkpınar çayırılığında yapılan Kırkpınar gürüşleri ilk kez 1925'de Türk Ocağı tarafından aynı adla Edirne'de düzenlendi. İlk yıllarda (1925-33) eski Kırkpınar çayırındaki gibi hıdrellez gününe denk gelen 4-6 mayısta yapılan panayır, sonraki yıllarda hıdrellezden sonraya kaydırılmaya başladı ve aradaki süre gittikçe açıldı.²⁷ Gerekçe olarak da gürüşlerin yapıldığı Sarayıçi'nin²⁸ bu tarihlerde su altında kalması gösterildi. (Kahraman 1997: 56).

Kırkpınar'ın Edirne'de yapılmayı başlanmasından sonra da uzun yıllar, üç günle sınırlı etkinlikler yapılması ve gürüşlerin yanısıra diğer sportif (binicilik, okçuluk) etkinliklerle

²⁷ Kahraman, gelenekte Kırkpınarın tarihinin Hıdrellez'e (Hızır İlyas; 5-6 Mayıs) denk geldiğini, ve bu tarihin yalnızca Hıdrellez'in Ramazan'a denk gelmesi nedeniyle değiştirildiğini belirtiyor ve ayrıca Kırkpınar'ın dört günlük bir panayır olduğunu ve gürüşlerin ikinci gün başlayarak üç gün sürdüğünün altını çiziyor. (1997: 17).

²⁸ Sarayıçi kente 2 kilometre kadar uzaklıktadır. Burada eskiden bin odalı bir saray olduğundan 'Sarayıçi' adını taşımaktadır. Bu saray 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı sırasında yanmıştır.

örtüşen “Kırkpınar Panayırı” adının kullanılmasına karşın, bugün “Kırkpınar” terimi bir hafta süren bir şenliği ifade eder. Kırkpınar güreşleri ise bu şenliğin bir parçası olarak son üç gün yapılır. Edirne Belediyesi tarafından düzenlenen ve bir hafta süren (Tarihi Kırkpınar Güreş ve Şenlikleri Haftası) “Şenlikler”, haziran ayının ikinci haftası ile temmuz ayının birinci yarısındaki uygun bir haftaya programlanır. Haftanın ilk 4 gününde açılış töreni, yerli yabancı halk oyunu gösterileri, karagöz gösterisi, çeşitli sergiler, sünnet törenleri, güzellik, yemek ve okçuluk yarışmaları gibi etkinlikler düzenlenir (bk. EK-3).

“Kırkpınar Panayırı”nın şenliğe dönüşmesi olasılıkla 1950’li yıllarda yani Demokrat Partinin yönetime geçmesinden sonra olmuştur. 1951 yılındaki güreşlerde ilk kez panayırda örtüşen 3 günlük sürenin 5 güne çıkarıldığı görülür (Kahraman 1997: 186). 3 Haziran 1968’de başlayan “Kırkpınar”ın 1 hafta sürdüğünü ve günümüzdeki programa (bk. EK-3) benzer etkinlikler yapıldığı kesin olduğuna göre (Korkut 1972: 55), “Panayır”ın “Şenlik”e dönüşmesinin 1950’li yılların sonuna doğru olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yine aynı nedenle M. Atıf Kahraman Kırkpınar Güreşlerini tarihini üç döneme ayırmaktadır (1997: 187): Kahraman’ın adlandırdığı biçimiyle “Osmanlı Dönemi”, Kırkpınar’ın özgün biçimiyle eski yerinde yapılışını; “Cumhuriyet Dönemi 1. Bölüm 1924-1951”, “Kırkpınar Panayırı” geleneğinin Edirne’ye aktarılışını; “Cumhuriyet Dönemi 2. Bölüm 1952 ve sonrası” ise “Panayır”ın “Şenlik”e dönüşmesini ve geleneğin değişmesini gösterir.²⁹

3. Kırkpınar’la ilgili mitlerde sayı simgeciliği

Belgesel tarih her ne kadar yağlı güreşlerin Türk kültürün bir parçası olduğunu ve “Kırkpınar”ın bir Osmanlı geleneği olarak günümüze kadar geldiğini vurgulasa da bugün yapılan yağlı güreşleri ve daha da önemlisi bir ritüel izlenimi uyandıran güreş-müzik ilişkisini anlamamızı sağlamaz. Bu nokta da Kırkpınar’la ilgili mitler başka kökenleri araştırmaya yönlendirir.

²⁹ Kahraman Kırkpınar Güreşlerini üç döneme ayırmasının nedenini “... üç döneme ayırışımızın başlıca nedeni; geleneksel kurumlaşmasındaki değişim, törelerin terk edilerek panayır görünümünün yok edilmesi, hakemlerin otoritesiz ve bilgisiz kimleselrden oluşu, siyasi bir kurum olan belediyenin Kırkpınar Güreşleri’nde siyasi görüş ve amaçlarının ön planda tutmaları gibi nedenlerdir” olarak açıklıyor (1997: 187).

Kırkpınar'ın kökeni, Orhan Gazi'nin en büyük oğlu Süleyman Paşa³⁰ ile Rumeli'ye geçen kırk yiğitle ilgili mitlerde şöyle açıklanıyor:

Süleyman Paşa ile Rumeli'ye geçen kırk yiğit, Anadolu'dan gelirken her mola verdikleri yerde güreş yaparlarmış. Rumeli'ye geçtikten sonra Ahırköy çayırılığına geldiklerinde içlerinden ikisi sonuçlandıramadıkları güreşlerini bitirmek için, tekrar tutuşmuşlar. Gece yarısına kadar güreştikleri halde yenişememişler ve ikisi de güreşirken ölmüş. Arkadaşları da bu iki yiğidi, güreş yaptıkları yerdeki bir incir ağacının altına gömmüşler. Edirne'ye doğru akınlarına devam etmişler. Edirne'yi feth ettikten sonra tekrar aynı çayırılığa geldiklerinde o incir ağacının civarından fıskıran bir suyun Kırkpınar'ın çayırılığına doğru aktığını görmüşler. Bu nedenle de "Kırktı bunlar, bu yakaya ilk ayak basanlardır bunlar..." diyerek o yere "Kırkpınar" demişler. Ölen güreşçilerin anısı için de öldükleri gün olan "Hıdrellez"de her sene güreş yapılması gelenek olmuş (Kahraman 1997: 5).³¹

³⁰ Sultan Orhan Gazi'nin (1288-1361) büyük oğlu Süleyman Paşa (1316-1359), Osmanlı'nın Rumeli'yi fethinde ilk adımı atan kişidir. İzmit ve çevresinin idaresinden sorumlu olan ve babasına bağlı ordunun başında bulunan Süleyman Paşa, Rumeli'ye ilk yerleşme geçişini yaparak (1353), Gelibolu ile Tekfurdağı'nı (Tekirdağ) Osmanlı topraklarına katar. Orhan Gazi'den sonra tahtın varisi olarak görülen Süleyman Beğ (Paşa), 1359 (belki 1360) yılında av sırasında atından düşerek ölüncce, yerine kardeşi Murad I. geçerek orduyu yönetmeye başlar. Murad I., Orhan Gazi'nin ölümünün (1361) ardından yönetimi eline alınca, babasının Avrupa'ya yayılma politikasını izler ve Balkanlara ilk fetih hareketlerini gerçekleştirir. (Uzunçarşılı 1947a: 158, 159; Castellan 1995: 61, 62).

³¹ Aynı mitin bir başka versiyonunu Kültürbakanlığının Kırkpınar Güreşleri için internet ortamında hazırladığı web sayfasında (KB: WEBB) şöyle geçiyor:

"1346 yılında Orhan Gazi'nin Rumeli'yi ele geçirmek için düzenlediği seferler sırasında, kardeşi³¹ Süleyman Paşa 40 askerle Bizanslılar'a ait Domuzhisar'ın üzerine yürür. Baskınla burasını ele geçirirler. Öteki hisarların da ele geçirilmesinden sonra, 40 kişilik öncü birlik geri dönerler ve şimdi Yunanistan'ın topraklarında kalan Samona'da mola verirler. 40 cengaver burada güreşe tutuşurlar. Saatlerce süren güreşlerde, adlarının Ali ile Selim olduğu rivayet edilen iki kardeşin bir türlü yenişemedikleri görülmüştür. Daha sonra bir Hıdrellez gününde, Edirne yakınlarındaki Ahırköy çayırında aynı çift yeniden güreşe tutuşurlar. Bütün bir gün güreşmelerine rağmen yine yenişemeyen kardeş pehlivanlar, gece boyunca da mum ve fener ışığında mücadelelerini sürdürmeye devam ederler. Ancak solukları kesilerek oldukları yerde can verirler. Arkadaşları onları aynı yerdeki bir incir ağacının altına gömerek oradan ayırırlar. Yıllar sonra ise aynı yere gittiklerinde iki pehlivanın

Bir başka mitte kırk yiğit gürleşmiş kırkı da ölmüştür:

Rumeli'ye geçen yiğitler Edirne'nin yanında Ahırköy³² denilen yerde düşmanı bozmuşlar ve büyük bir zafer kazanılmış. Ertesi gün meydan kırk yiğit çıkmış ve birbiriyle kıyasıya gürleşmeye başlamışlar. Güneş batarken gürleşlere son verilince bu kırk yiğit de buldukları yere çökerek son nefeslerini vermişler ve aynı yere gömülmüşler. Ertesi gün bir de bakmışlar ki her yiğidin can verdiği yerde bir pınar fışkırmış. Bunun üzerine o yere "Kırkpınar" adı verilmiş ve her yıl aynı gün burada toplanılarak gürleşmek adeti kurulmuş... (Kahraman 1997: 5).

Kırkpınar'a kaynaklık eden "Kırk Yiğit" mitinde geçen "Kırk" sayısı Türk mitolojisinde oldukça sık kullanılan bir motiftir.

Bazı Ejderhalar vardır ki onlar yenilmez ve ölmezler, ancak bunların tılsımları bozulursa ölürlür. Bu gibi ejderhaların "kırk" günlük bir uyku zamanı vardır. İşte o zaman ejderhanın yanına gidilir, üzerinden "kırk" tane kıl koparılır, ateşe atılarak yakılırsa ejderha ölür (Uraz 1994: 257).

Türk destanlarında kırk sayısı oldukça önemlidir: kırk yiğitler, kırk kızlar, kırk gün-kırk gece, kırk pencere, kırk tulum su, kırk ordu vb. (Ögel 1989: 105, 211, 308, 541; Uraz 1994: 258) Türk hakanlarının yanında onun emirlerini uygulamak için "kırk yiğit", "Hatun"un yanında da hizmetini yapacak "kırk ince kız" bulunurdu (Kahraman 1997: 6)

Kırk sayısı çokluk bildirmede güçlendirici bir motif olarak deyim ve atasözlerinde de çok sık kullanılır: "Kırk defa söyledim, kırk defa geldim, kırk anbar... kırk hammallı (Karun'un anahtarlarını kırk hammal taşırdı), kırk kulaç derinliğinde, kırk arşın uzunluğunda, kılı kırk yarmak... vb." (Uraz 1994: 258).

mezarlarının bulunduğu yerde gür bir pınar görürler. Bundan sonra halk orada yatanların anısına o yöreye, "Kırkpınar" adını verirler." (KB :WEBb)

Bu mitte adı geçen Süleyman Paşa, Orhan Gazi'nin kardeşi değil büyük oğludur.

³² M. Atif Kahraman kitabında, bu iki mitte adı geçen ve Kırkpınar gürleşlerinin yapıldığı yerin Ahırköy'de olmadığını belirtiyor. "Ahırköy, Edirne-Dimetoka ve Dedeoğaç yolu üzerindedir. Gerçek Kırkpınar gürleşlerinin yapıldığı yer ise Edirne-Ortaköy şosesi üzerinde ve Edirne'den 17 km. uzaklıktadır." (1997: 6) "Edirne'yi Ortaköy'e bağlayan 35 kilometrelik şose yolun üzerinde Simavina (Ammovounon) ve Sarı Hızır (Kıprinos) köyleri arasında bulunan ve şose yolun hemen doğusunda bulunan çimenlik bir yerdir. Bu köyler Ortaköy kazasına bağlı olup Simovina Edirne'ye 10 kilometre, Sarı Hızır'a 12 kilometre uzaklıktadır" (1997: 15)

İslamda Kuran'dan başlayarak kırk sayısının önemli bir yer tuttuğu görülür. "Kırk" (erbain) Kuran'da dört, hadislerde onsekiz kez geçmektedir. Muhammed peygambere kırk yaşında peygamberlik verilmesi, ona ilk inananların sayısı kırka ulaşınca İslamın güçlenmesi kırk sayısının kutsallığını pekiştirir. Yine bir inanışa göre Mehdî de kırk yaşında ortaya çıkacak ve dünyada kırk gün kalacaktır. (Özkırımlı 1990: 204)

Hem Kırkpınar'la ilgili mitlerde geçen kırk sayısı hem de Evliya Çelebi'nin okuduğu duada (bk. s.124-25) adı geçen Muhammed, Ali ve Veli adları yağlı güreşlerle Bektaşî inancı arasında kesin bir ilişki olduğunun ilk ipuçlarını vermektedir. Duada adı geçen Ali, Hazreti Ali; Veli ise Hacı Bektaş Veli'den başkası değildir.

Bunu destekleyen ve yine sayı simgeliğiyle örtüşen delil daha en başta Alevilikteki "Kırklar Meclisi" mitinde karşımıza çıkar.

H. Muhammed miraç'tan dönüşünde 'Kırklar'ın sohbetinde oldukları eve gelir. Kapıyı vurunca, içeriden: "Kimsin?" diye seslenirler. "Peygamberim" diye cevap verir. Bunun üzerine "Peygamberliğini ümmetine eyle" diye cevap gelir.

H. Muhammed tekrar kapıyı vurur. Bu sefer kimsin sorusuna "Resulüm" diye cevap verir. İçeriden "bize hacet değildir" diye karşılık alır. Son kez kapıyı vurduğunda kendisini "Hâdim-ül-fukara" olarak tanımlar. Bunun üzerine Kırklar, kendisini "Merhaba, hoş geldin" diyerek içeri alırlar. İçeride 39 kişi bulunmaktadır. Selman Farisi dışarıdadır. H. Muhammed, "Sizler kimsiniz?" diyerek sorar. Soruyu, "Biz Kırklarız. Hepimiz bir gönül, bir cihetiz. Birimiz ne ise, varımız (hepimiz) odur" diyerek cevaplarlar. H. Muhammed, "Nereden malûm?" diye sorar. "Birimizden kan akarsa, hepimizden akar" derler. H. Muhammed'in ispat istemesi üzerine de H. Ali kolunu uzatır, neşter değince hepsininkinden kan gelir. Selman dışarıda damı onarmaktadır, ondan da kan gelir ve damdan aşağı damlar.

Selman içeri gelirken bir üzüm tanesi getirir. H. Muhammed'in önüne koyar ve "Ey, Hâdimül-fukarâ bize bunu taksim et" der. Cebrail bir tabak getirir ve onun içinde üzümü ezip, şerbet yapar. Kırklardan birinin ağzına değince, hepsi sermest olur, öyle bir hale gelirler ki ayağa kalkıp "Ya Allâh" deyip semaha başlarlar (Temren 1994: 229).

Bu inanışta sergilenen kırk kişinin aynı anda mest olması ve aynı anda kollarından kan akması, bir başka deyişle birine ne olursa diğerlerinin de aynı kaderi paylaşmasının Süleyman Paşa ile Rumeli'ni fethetme giden kırk yiğidin güreşte yenilemeyip aynı anda ölmesi mitiyle benzerliği dikkat çekicidir.

Hacı Bektaş Veli'nin Anadolu'ya geçtikten sonra biçimlendirdiği “dört kapı, kırk makam” doktrini kırk sayısının Bektaşilikteki önemini yansıtır. Hacı Bektaş Veli, Horasan okulunda öğrendiği dört kapı (“Şeriat”, “Tarikat”, “Marifet”, “Hakikat”) kavramına her kapağı onar makam ekleyerek dört kapı ve kırk makamdaki oluşan bir eğitim programı oluşturmuştur (Temren 1994: 66).

4. “Pîr” kavramı ve bir esnaflık biçimi olarak “Pehlivanlık”

Kırkpınar mitini besleyen Alevi-Bektaşî inanışının bir başka delili Edirne’de kurulan Bektaşîliğin simgesi olan Yeniçeri ocağında okunan “Gülbank”da (Gülbank-ı Muhammedi) meydana çıkar.

Osmanlı'nın Rumeli'deki fetih hareketlerinin sürdürülebilmesinin ancak düzenli bir ordu ile mümkün olacağını anlaşılması, yanısıra yalnızca savaş dönemlerinde çağrılan ve Türklerden oluşan “yaya” ve “müsellem” (süvari) kuvvetlerinin yeterli gelmemesi üzerine Murad I. (Hüdavendigâr) döneminde (1362 ya da 1363) kurulan ilk profesyonel ordu sistemi olan (Uzunçarşılı 1943: 144; 1947a: 508) “Yeniçeri Ocağı” ise her zaman bir bektaşî dergâhını hatırlatacak bir adla da anılmıştır: “Ocağı-ı Bektaşiyân”. Bu ocağın erlerine yani Yeniçerilere ise “Taife-i Bektaşîye” deniliyordu. Hacı Bektaş tekkesindeki baba öldüğünde yerine geçen İstanbul'a gelip tacını yeniçeri ağasının elinden giymesi adetti. 1826'da Mahmut II. tarafından Yeniçeri ocağının kaldırılmasında, simgesi olduğu Bektaşîliğin de sona erdirilmesi arzulanmaktadır. Ocağın ardından Bektaşî tekkeleri de kapatıldı ve eski tekkelerin (60 yıldan önce kurulmuş) başına Nakşî şeyhleri getirilerek ileri gelen Bektaşîler sürdürüldü ya da öldürüldü. (Özkırımlı 1990: 121)

Hacı Bektaş Veli'nin “Bunların ismi Yeniçeri olsun, Cenab-ı Hak yüzlerini ak, pazularını kuvvetli, kılıçlarını keskin, oklarını delici, kendilerini daima galib buyursun” (Kara 1980: 206) duasıyla tarih sahnesine çıkan yeniçeriler kendilerini, Hacı Bektaş Veli'ye (belki 1209-1343) mensup sayarak onu, ocağın pîri olarak tanıdılar (Temren 1994: 63; Kara 1980: 202; Keçe 1999: 84). Bu nedenle, cenge giderken ve törenlerde okudukları “gülbank”larda pîrlerinin adını anmaları kuraldı.

Allah Allah illâllah
Baş üryan, sine püryan, kılıç al kan
Bu meydanda nice başlar kesilir hiç soran olmaz!..

Eyvallah!.. Eyvallah!..
Kahrımız, kılıcımız düşmana ziyan
Kulluğumuz Padişaha ayan.

Üçler, Yediler, Kırklar
Gülbank-ı Muhammedi, nûr-i nebi, kerem-i Ali
Pirimiz, hünkârımız Hacı Bektaş-i Veli
Demine devrânına hu diyelim”...
Huuuuuuuuuuuuuu!.. (Pakalın 1993a: 684)

Yeniçerilerin savaşa giderken okudukları “gülbank”lar (Gülbank-ı Muhammedi) ile yağlı güreşlerde cazgırın güreşçileri sahaya salarken okuduğu gülbank oldukça benzerdir. Her ikisinde de sayı simgeçiliği belirgin olarak vurgulanır. Yeniçerilerin okuduğu gülbankta geçen, 3, 7 ve kırk sayıları kesin biçimde Alevi-Bektaşî inancını simgelerken, yağlı güreşlerde okunan gülbankta vurgulanan kırk sayısı hem bu inanışı hem de “Kırkpınar” mitinde geçen kırk yiğidi gösterir (bk. s. 130). Aradaki tek ve ‘önemli’ farklılık “Pîr”lerinin ayrı oluşudur.

“Pîr” kavramıyla ortaya çıkan bu önemli farklılık yağlı güreşlerin, Bektaşî geleneği olarak görülmesini engeller. Çünkü, Osmanlı’da “Pîr” kavramı Bektaşîliğin yanısıra, açık biçimde “Esnaflık”la da örtüşen bir sisteme daha işaret eder: “Ahilik”. “Ahilik” yağlı güreşlerle Bektaşîlik arasındaki bağlantının açıklanmasında anahtar rol üstlenir ve her ikisinde de belirgin biçimde etkisini hissettiren “tasavvuf” düşüncesinin kavranılmasını sağlar.

XIII. yüzyıldan en azından Yeniçeri ocağının kapatılmasına kadar belirgin biçimde aktif olan “Ahilik”, Bektaşîlik gibi bir tarikat olmaktan çok Anadolu’daki “esnaflık” sistemini temsil eder. Hacı Bektaş gibi Horasan kökenli olan Ahi Evran’ın (Şeyh Nasirüddin Mahmud) kurduğu Ahilik kurumu, tasavvuf düşüncesi üzerine kurulu bir meslek örgütü olarak Osmanlı’daki çalışma yaşamının düzenlenmesinde etkili olmuştur (Çağatay 1989: 97). Ahiliğin en önemli kurallarından biri de her esnafın “Gülbank” çekerek dua etmesi ve bu gülbank’da pîrlerinin adını anmalarıydı. 1695 tarihli, işlenmek üzere toplanan derilerin esnaf arasında paylaşılmasıyla ilgili belgede şöyle deniyor:

.... ve sairleri bu tertib üzere halli halince teselli olunup ve tekkenişin gülbeng-i Muhammediye hazır olalar. Dua eyledikte pîrlerin adını analar. Gülbeng-i Muhammedi çekilip selamette dağılılar (Çağatay 1989: 98).

Osmanlı İmparatorluğunda sanat (ya da zanaat) olarak görülen ve Hazret-i Muhammed'le ilişkilendirilebilen her esnaf grubunun bir pîri vardı.

Evliya Çelebi 1638 yılında, Murad IV. (1623-1640) döneminde Sadrazam Bayram Paşa tarafından yaptırılan nüfus ve emlak sayımı sonrasında yapılan geçit resminde izlediği Esnaf alayına ilişkin önemli bilgiler vermektedir. Çelebi'nin verdiği bilgilere göre bu dönemde İstanbul'da 57 kümeye ayrılmış 1100 sanat bulunmaktadır. Her sanatın da bir pîri vardır. Sözelimi, "Kemankeş" ve "Tirandaz" adı verilen okçu esnafların pîri Sa'd ibn ibi Vakkas, saatçıları Hazret-i Yusuf, sarıkcıların Cebrâil, hamamcıların Osmanoğlu Muhsin, dellâk (tellak)ları Ubeyd Mısıri'dir. Ressamların ve şehir subaşısı esnafının pîrleri yoktur. Çünkü İslam resim yapmayı yasaklar, şehir subaşısı mesleği ise peygamber döneminde bilinmemektedir (Çelebi 1969: 208-320). Güreş Pehlivanlığı da pîri olan esnaflık biçimlerinden biridir.

Yüz, yüzelli çift pehlivanlar kisvetlerini giyip, Sarı şir rugan bağıyla bağlayıp, adam ejderhası gibi apul apul birbirlerine arslan gibi sarılıp seyircilere pehlivanlıklarını göstererek kesme, şirâzî, kesebend, ters çekme, piş kabza yanbaşa, ser kelle, Cezair sarması, boğma, karakuş oyunlarını yaparak Alay Köşkü dibinden geçerler ve padişah tarafından pek çok ihsân alırlar. Pîrleri Hazret-i Mahmud Piryâr'dır. Hazreti Hamza Kemer bağlamıştır (Çelebi 1969: 275).

Çelebi, Seyahatname'sinin bir başka bölümünde pehlivanlar için şunları söylüyor.

Sözün kısası Peygamber zamanında bel bağlayan ve kemer kuşanan pehlivanlardan Hazret-i Ma'di Kerb, Hazret-i Ebî Taliboğlu Akıl, Süheyl-i Rumî, Sa'd, Said, Hazret-i Hâlid bin velid, Mikdad bin Esved, Haddad, Hazret-i Ömer, Hazret-i Ali, Hazret-i Hamza, Hazret-i Mâlik güreş yaparlardı

Güreş İslâm âdetlerindedir. Pehlivanlara bu sebepten itibar ederlerdi. Hepsi de Mahmud pîr yâr Veli'yi pîr etmişler (Çelebi 1976: 173).

Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilerden pehlivanların pîrinin Hazreti Mahmud Piryâr olduğu ve belinin Hazreti Hamza tarafından bağlandığını anlıyoruz. Çelebi, Sultan Murad IV. ile bazı paşaların güreşlerinde okuduğu gülbankda da bunu yinelemektedir (Çelebi 1976: 172; bk. s.124). Ancak daha sonra pîr olarak Hazreti Hamza'nın adı, "Gülbank" teriminin yerine de "Dua" terimi kullanılmaya başlaması dikkat çekicidir.

Uzun seneler Kırkpınar'da cazgırlık yapmış olan Edirneli Sadık Hoca (Atılgan)'ın (1847-1942) okuduğu dua'lardan biri şudur (Kahraman 1997: 29).

Allah Allah İllâllah
Erler çıktı meydana
Biri birinden merdane
Bir ak, biri kara,
Mevlâm her birine kuvvet vere.

Bu meydan er meydanıdır,
Kırklar, Yediler seyranıdır.
Nice koç yiğitler bu meydandan geçti,
Acı tatlı suyun içip göçtü.

Atlar gibi tepişelim,
Arslanlar gibi kapışalım.

Ya Muhammed, ya Ali
Pehlivanların piri Hazret-i Hamza-yı Veli.
Dellâl³³ çıksın aradan
Hepsine kuvvet versin Yaradan

³³ Sadık Hoca'nın (1847-1942) "Cazgır" için "Dellâl" sözcüğünü kullanması önemlidir. Demek ki çağımızdan 100 sene önceleri Edirne yörelerinde ve Kırkpınar'da "Dellal" deniliyormuş. Kırkpınarın efsanevi pehlivanlarından Adalı Halil Resimli Gazete'nin Edirne'ye gelen muhabirine Ağustos 1924'de yaptığı açıklamada, "Pehlivanların pîri Hz. Hamza-yı veli, Dellâllar'ın yani jürinin piri de Haydar Mahmud'dur demişti. (Kahraman 1997: 30).

1998’de izlediğim 637’nci Kırkpınar Güreşlerinde, baş cazgır Şükrü Kayabaş, tozkoparan, deste küçük, deste büyük boy pehlivanlarını sahaya davet etti ve güreşleri başlatırken şu dua’yı okudu.

Pehlivan pehlivan
Hoş geldiniz, sefa geldiniz
Yiğitler meydanına
Şeref verdiniz
Tarihi Kırkpınar er meydanına

Hani Ali hani Veli
Hani Kurtdereli, hani Adalı
Yiğidimiz üstadımız Hz. Hamza
Peygamberimiz Muhammedin Mustafa

Allah Allah illallah
Muhammedin Resulullah
Gençlik pehlivanları
Canı yürekten alkışlarla
Diyelim Maaşallah

Sadık Hoca’nın Edirne’de doğduğunu ve en azından 1900’lerden beri cazgırlık yaptığını göz önünde bulundurduğumuzda pehlivanların pirinin Yeniçeri ocağının kaldırılmasından sonra değiştiği kesindir. Olasılıkla aynı kökeni dayanın iki sistemi Bektaşiliği ve Ahiliği çağrıştırmaları nedeniyle “Hazreti Mahmud Piryâr-ı Veli”nin yerini, kendisinin belini bağlayan Hazreti Hamza ve aynı biçimde yine Bektaşiliği temsil eden “Gülbank” teriminin yerini ise “Dua” terimi aldı.

Bugün daha çok yağlı güreşlerle örtüşen pehlivanlığın icra alanlarına baktığımızda Osmanlı’dan bu yana Romanlardaki çalgıcılığı andıran bir esnaflık biçimi olarak devam ettiğini görürüz: Osmanlı’nın yıkılmasıyla birlikte ortadan kalkan “Huzur güreşleri” (Padişah huzurunda yapılan; Kahraman 1997: 7), takvime bağlı etkinlikler (festival, bayram vb) nedeniyle bir grup tarafından kiralandıkları “Cemiyet güreşi” ve yalnızca bir kişi tarafından misafirleri eğlendirmek için kiralandıkları “düğün güreşi” (sünnet, evlenme). Bu güreşleri düzenleyen(ler)den aldıkları belirli bir para ya da ödülün yanısıra “Parsa” adı verilen bahşişlerle geçimlerini temin etmeleri esnaflığın bir başka delilidir.

5. Osmanlı'da Mehter Örgütlenmeleri ve Roman Müzisyenlerin Yeri.

Kırkpınar güreşleri ve bu güreşlerde seslendirilen güreş müziği ilişkisi ile Osmanlı'daki "Cenk" (savaş) "müzik" ilişkisi birbiriyle bağlantılıdır. "Hasmın" ya da "Düşmanın" yerini "Rakib" in aldığı yağlı güreşler, Osmanlı döneminde belirli kurallar çerçevesinde yapılan bir "cenk" (savaş) olarak görülürdü. Evliya Çelebi seyahatnamesinde buna ilişkin deliller açık bir biçimde bulunabilir. Çelebi, Edirne seyahatinde gezdiği güreş tekkesinde güreşen pehlivanları şöyle tanımlıyor:

Kolay kolay birbirlerini yenemeyip üçyüz altmış çeşit pehlivan hileleri gösterirler. Mutlaka bir oyunla hasmının yâ kese-bend hânesinden, ya künde atmasından, ya şiraziden, ya savmadan, ya kesmeden, ya ters kepeçeden, ya kavuk dikmeden, ya Cezayir sarmasından, ya kara kuştan, ya havalmadan, ye kerteden, ya boğmadan ya sakiden, ya kapan atmadan, elhasıl bu pehlivan hilelerinin biriyle hasmının bir yerini boş bulup oradan atıp intikam alır. Çünkü pehlivanlar yanında pazu kuvveti sanatkârlıktır. Ama hile erlikten de üstündür. Zira analar lisanında erlik on, dokuzu hile demişler. Doğrusu böyledir (Önder 1997: 66).

Evliya Çelebi sarayda bulunduğu dönemde (1636 mart-1640 şubat) Sultan Murad IV. ile bazı paşaların güreşlerini anlatırken güreşçileri şöyle tanımlıyor:

Pehlivanların oyunlarından ters kabza, iç kabza, dış kabza, kesme, kesebend, şirazî, havâ-yı karakuşî, sade sarma, Cezayir sarması, kündeden atma, kapak değme, kapak atma, kertman değme, boğma, terkice, şirazî bölme, göğüs sakası, yan başı, ser kelle, talut bendi, Ali bendi. Yukarıda yazılan oyunlarda kırk fen, yetmiş bend, yüz kırk hava vardır ki, kuvvet, cesaret ve akıl isteyen hünerlerdir. Gerekliğinde bu bilgilerin yardımı ile savaşta düşmandan intikam alınır. Ama pehlivanlar arasında karakuş oyunu, boğma, kert atma yasaktır. Çünkü ayak oyunudur. Rakibi düşman değildir. Düşman ile savaşta kucak kucağa gelirse karakuş, boğma, kelle kesme bile makbuldür (Çelebi 1976: 173).

Evliya Çelebi'nin tanımlamasında olduğu gibi bugün de yağlı güreş, "savaş" ya da "Cenk"le örtüştürülür. "Yiğitlik, cesaret ve güçlülüğü temsil eden" (Toktaş 1996) Pehlivan, "askeri" ya da "yeniçeri"yi, yağlı güreşlerin yapıldığı "Er Meydanı" ise savaş alanını

simgeler, “Güreş havalarını” ve kıran-kırana mücadelenin olduğu anda “Çeng-i Harbi”yi çalan davul-zurna ise Osmanlı’daki “Mehter”den³⁴ başkası değildir.

Türk milleti güreşilen yere er meydanı der. Davulla zurna, cenge gidilirken de, güreş yapılırken de aynı havaları çalmaktadır. Zurna “mi” perdesiyle tiz sesler çıkarıp “kaba sol” perdesiyle tempo tuttuğu zaman davulun tokmağı sanırsın ki, o seslere hacim veriyor. Gaziler bu hacimli sesle şevke gelip, Pehlivanlar peşrevlerini onunla ayarladılar. Türk milleti zaten pehlivanlıkla bahadırılığı ikiz gördüğü içindir ki... Baki: “Kanunî Mersiyesi”nde önlerine kimsenin çıkamadığı o yalınkılıç gibi bahadırları “Cihan Pehlivanları” diye vasıflandırıyor (Üngör 1992: 346).

“Sancak” (ya da “Tuğ”) ve “Mehter” tüm Türk devletlerinde olduğu gibi Osmanlı’da da bir bütündü ve devletin varlığının simgesiydi (Ögel 1991: 15-38) Bu simge, daha 1294 yılında yani Osmanlı’nın kuruluşuyla başlar. Selçuklu sultanı Gıyaseddin II.’nin Osman Beğ’e gönderdiği ve kendisini Söğüt ve çevresine uçbeyi yaptığını bildirdiği buyruğun yanında sırma işlemeli sancak ve mehterin temel çalgısı olan büyük davul bulunuyordu. (Durmaz 1986: 19-20; Uzunçarşılı 1988: 273) Osman Beğ’in bunu ayakta karşılaması ve Mehmet II.’ye kadar tüm Osmanlı padişahlarının mehter çalınırken (“Nevbet vurulurken”) ayakta dinlemeleri, “mehter”in Osmanlı’nın varlığının tınsal simgesi olduğunun göstergesidir.

“Sancak”ın çıkarılması savaş anlamına gelirdi ve davullarla tüm halka duyurulurdu. “Sancak-ı Şerif”in, 12 koçun kurban edilmesi ve hafızlarla duahanların okudukları dualarla çıkarılması sırasında mehter vurulması (Ögel 1991: 98) sancakla mehter arasındaki sıkı ilişkiyi gösterir.

Osmanlı’da “Tuğ” sayısı aynı zamanda devlet katında orunu/rütbeyi simgelerdi ve mehter de buna bağlı olarak, sayı simgeçiliğiyle örtüşen “Kat”lara göre oluşturulurdu. Buna göre “Mehterân-ı âlem” ya da “mehtarân-ı tabl ü âlem” denilen padişah mehterleri en büyük mehter olup ilk başlarda 9 daha sonra 12 hatta 16 katlı örneklerine rastlanır (Durmaz 1986: 21-22; Gazimihal 1955: 2; Uzunçarşılı 1988: 449). Ayrıca savaş zamanlarında “Kas-i Hakani” olarak anılan ve fillerle taşınan büyük kösler yalnızca padişah mehterlerine eklenirdi. Padişah

³⁴ Mehter, farsça “mihter”in karşıtı, sözlükte yüksek rütbeli uşak, çadırlara bakan uşak, muzıkacı, kavas (elçilik ya da konsolos hademesi) olarak geçer (Durmaz 1986: 19)

mehterlerinden başka devletteki orununa göre yönetici devlet adamlarının da mehter takımları bulunurdu. Sözcüleri vezir ve sadrazamların mehterleri altışar kattı.

Mehterlerde yer alan çalgıların ve sayıları ile ilgili tarihsel veriler, “kat”ın davul-zurnaya göre belirlendiğini gösteriyor. Bir başka deyişle davul ve zurnalar kaçar tane ise mehter de o kadar katlıdır.

Muzika yani mehterhane takımı ise altı bölüğe ayrılmış olup mecuu altmış iki veya altmış üç kişiden mürekkep ayrı bir sınıfı. Bunlardan birinci zurnacılar bölümü olup biri *serzurnâî* olmak üzere onaltı zurnacıdan mürekkebtî. *Nakkare zenan* denilen çifte nâracılar sekiz, *Tabbal* yani davulcu onaltı, *zinciryan* yani zileiler yedi, *nefirî* yani boru çalanlar on ve ya oniki ve *köszenan* ismi verilen fil ve develerle götürülen büyük davulları çalan köscüler ise dört veya beş kişi idiler (Uzunçarşılı 1988: 448).

Buna göre söz konusu mehter diğer çalgılar kaçar tane olursa olsun 16 katlı olarak anılır.

Davul zurna sayısı Mehterde kat-kat olmasına karşın Osmanlı’da 20 katlı mehterin kullanıldığına ilişkin hiçbir veri yoktur. Dolayısıyla Kırkpınar güreşlerinde 20 davul 20 zurna (kırk kişi) kullanılması “Kırkpınar’la ilgili mitlerde sayı simgeciliği” başlığı altında incelediğim sayı simgeciliği ile örtüşür (bk. s.129-133).

Osmanlı’da (17. yüzyıl) mehterler üç bölüme ayrılırdı: mehterân-ı âlem ya da mehterân-ı tabl ü âlem (padişah mehterleri), mehterân-ı hayme (çadır mehterleri) ve çalıcı mehterleri (Durmaz 1986: 20). Mehterân-ı hayme, konak ya da sarayın içişlerini gören uşaklar olduğuna göre iki mehter tipi olduğu söylenebilir. Birincisi padişah mehterleri olup resmi yani devletin mehterleri olarak saray bağlı maaşlı müzisyenlerden oluşur ve “Âlem mehterleri”, “Çalıcı mehterler”, “Yedikule mehterleri” gibi yaptıkları işe göre değişen adlarla anılırlar.

Evlîya Çelebi 1638 yılında, Murad IV. (1623-1640) döneminde düzenlenen alaya katılan Çalıcı ve Yedikule mehterlerini görevleriyle birlikte betimliyor.

Çalıcı mehterler: İşyeri 1, nefer 300’dür. Pirlar Cemşid’dir. Peygamber asrında zurna çalınmadığından hakiki pirleri yoktur. Bunlar İslâmlar arasından Emeviler zamanına kadar yurt ve fırsat bulamadılar. İşyerleri, hünkâr sarayının bahçe kapılarında Demirkapı yakınında, büyük işyeridir. Ortasında yüksek dört köşe büyük bir kulesi vardır. Her gece akşamdan

sonra üç fasıl, bir cengi harbi çalıp, padişaha dua ederler. Seher vakitlerinde, sabaha üç saat kadar kaldığı vakit, divan erbabını divana ve herkesi namaza kaldırmak için yine üç kere lâtif bir fasıl ederler ki uyanık olanlara hayat verir. Osmanlı kanunudur. Bunlar gayet iltifat edici muazzam kimselerdir. Ulûfeleri ağırdır. Divan erbabından biri yüksek bir mansıba nâil olsa, bu mehterler tebrik için mansıb sahibinin evine varıp üç nöbet fasıl yaparlar. Eğer ev sahibi yoksa, ev halkına bir fasıl çalıp giderler.

Yedikule Mehterleri: Neferleri 40'tır. Akşamdan sonra ve sabahleyin üç fasıl yaparlar. Fatih kanunudur. İstanbul'un dört mevleviyet yerinde, Eyup'te, Kasımpaşa'da, Galata'da, Tophâne'de, Rumeli hisarında, Yeniköy'de, Rumeli yeni hisarında, Kavak yeni hisarında, Beykoz'da, Anadolu hisarında, Üsküdar'da, Kızkulesi'nde de akşam ve seher vakıtlarında mehterhâneler çalınması, subaşılının, kadıların uyanık bulunması Fatih kanunudur. Çünkü Fatih zamanında buralar serhad (Hudut) hükmünde idi. Hakikaten bakılsa bugün bile huduttur (Çelebi 1969: 296-7).

Osmanlı'da görülen ikinci mehter tipi ise sarayın dışında bulunan ve geçimini düğün ve eğlencelerde davul zurna çalarak temin eden "esnaf mehterleri" ya da Çelebi'nin adlandırdığı biçimiyle "Dış mehterler" idi.

Dört mevleviyet yerde **Dış Mehterler** adedi 1000'dir. Bunlarına padişâh işyerlerinden ulûfeleri yoktur. Ancak surlarda (düğünlerde) fasıl yapıp kâr ederler. Çoğu Ledros köyünde, Terkos'da, Balat'da otururlar. Hepsi mehterbaşı'ya bağlıdır. Bir düğüne gitseler, mehterbaşıya bir hediye takdim edip izin alırlar (Çelebi 1969: 297).

Saraya bağlı maaşlı müzisyenlerden oluşan birinci mehter tipi "Mehterhane" kurumunun parçasıydı ve bura görev yapan müzisyenler Enderun'da yetiştirilirdi. Enderun'a alınan acemioglanlar müzik eğitimi de alırlardı. Buradan yetişenlerin bir bölümü sipahi, bir müteferrika (çeşitli işler gören kişi) gibi işlere atanırken, müzikte başarılı olanların bir bölümü çalgıcı olarak dış hizmetlere verilir kimisi de tabl ü âlem-i hassaya ayrılırlardı. Dolayısıyla devlete bağlı mehterlerde çalan müzisyenlerin Kıptî (Çingene) olmama ihtimali kuvvetlidir. Varsa da buna ilişkin veriler yoktur. Ancak ikinci mehter tipi yani "Esnaf mehterleri" Kıptî (Roman) ve/veya Abdal müzisyenlerden oluşuyordu. Bunu destekleyen bir delil yine o

döneme tanıklık eden Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilerde görülebilir. Evliya Çelebi 1638 yılında tanık olduğu, padişah (Murad IV.) huzurunda yapılan ve İstanbul'daki tüm esnafların geçit töreni olan "Esnaf Alayı"nda, mimarbaşı ile mehterbaşı arasında geçen hangi esnaf gurubunun önce geçeceğine ilişkin tartışmayı şöyle aktarıyor: Mimarbaşı'nın padişaha şikayetinin ardından mehterbaşı, şunları söylemiştir.

Bizim hizmetimiz padişâhuma her an lâzımdır. Bir tarafa gitse, heyvet, şevket; sağlamlık; şöhret için dosta düşmana karşı tabl (davul), kudüm, nefir dövürterek gider. Bilhassa cenk yerinden Müslüman gazilerini teşvik için, yüz yirmi koldan cenk davuluna ve hakani küslara tokmaklar vurmağa başlayarak İslâm askerini cenge kaldırmağa sebep oluruz. Padişâhım bir şeyden sıkıldığı, üzüldüğü vakit huzurunda oniki makam, 24 şûbe, 24 usul, 48 musiki terkibi fasledip padişâhımızı memnun ederiz. Eski hakimlerin sözüne göre saz, söz, hanende ve mahbub, adamın ruhuna safa verir, biz de ruha gıda veren esnaflardanız. Sen ki mimarbaşısın Bütün adamların, Rum, Ermeni ve *çingenerlerdir*. Bütün esnaflarca kötülener uğursuz kimselerdir. Padişâhım biz bu esnafı üzerimize geçirmeyiz. Bütün mehterhâne ocağı kırılmağı göze alırız. Padişâh ırzı yokmudur ki, bir alay haşarat bizim önümüzde alayda geçsin"... Bilhassa nerede Peygamberimizin sancağı olsa, âl-i Osman davulu da bulunmak gerektir. Diye baş mehteran dâva edince mehterlerin önce geçmelerine fermân olundu (Çelebi 1969: 295-96).

Mehterbaşı'nın konuşmasında görüldüğü gibi mimarbaşının adamları Rum ve Ermeni esnafların yanısıra Çingenerlerden oluşmaktadır. Bu söylem mehterbaşının sorumlu olduğu mehterde Roman müzisyenlerin yer almadığını ya da en azından Roman kimliğinin öne çıkmadığını gösterir.

Bugün Anadolu'daki davul-zurna'nın genellikle Roman ve Abdal müzisyenler tarafından çalınması, Romanların Osmanlı'daki "esnaf mehterleri" geleneğinin günümüzdeki temsilcileri olduğu varsayımını kuvvetlendirir. Gazimihal'in verdiği bilgilerden Erzincan'dan Bursa'ya kadar çeşitli bölgelerde davul-zurna çalan müzisyenlere "Mehter" denilmesi de destekleyicidir (1955: 12). Bu anlamda Kırkpınar güreşlerinde çalınan "Güreş havaları", Romanların müzisyenlerin, müziksel bağlamda toplumun "kültürel hafıza"sı rolünü başarıyla yerine getirmelerinin önemli bir örneğidir.

6. Günümüz Kırkpınar Müzisyenliği

Kırkpınar Şenliklerinde Roman müzisyenlerin içinde bulunduğu iki ana müziksel görüngü karşımıza çıkar. Bunlardan birincisi etkinliği düzenleyen Belediye tarafından kiralanın 20 davul 20 zurnadan oluşın “ekip” (ayrıca “takım” olarak adlandırılır) tarafından, bir hafta boyunca resmi programda yer alan etkinliklerde davul-zurna müziği çalınması. İkincisi ise kiralanın davul-zurnacılar da dahil olmak üzere Edirne'deki hemen-hemen tüm çalgıcıların (davul-zurna, ince saz) yanısıra, Trakya bölgesi başta olmak üzere birçok yerden, yine hem davul-zurna hem de ince saz çalan çalgıcıların da Edirne'ye gelerek “disko” yapmalarıdır. Kırkpınar'daki “Disko” edimi “Çalgıcılıkta İera Alanları” başlığı altında ele alındığı ve burada odaklanılan konunun dışında olduğu için yalnızca ilk görüğüye ilişkin incelemelerimi aktaracağım. Burada kullanılan veriler 1998'de gerçekleştirilen 637'inci “Kırkpınar Güreş ve Şenlikleri Haftası” (13-19 Temmuz) sırasında yaptığım alan çalışmasına dayanır. Bu haftanın resmi programı EK-3'de görülebilir.

Kırkpınar'da Belediye tarafından kiralanın davul-zurna ekibinin belli başlı görevleri; Kırkpınar haftasının başladığı tüm Edirne'yi dolaşarak duyurmak, ilk dört gün sabah, öğle ve akşam vakitleri belediye binası önünde çalmak, Kırkpınar güreş ağasının karşılanmasında çalmak ve son üç gün yapılan güreşlerde Kırkpınar çayırında güreşlerin başlamasından bitimine kadar güreş havaları çalmak. Resmi törenlerde, -ağanın karşılanması dışında- belediye bandosu seslendirme yapar.

Kırkpınar şenliklerinde yalnızca Edirneli davul-zurna çalan Roman müzisyenler görev alırlar. Dışarıdan kimse gelip belediyeden bu işi alamaz. İşin alan ve Kırkpınar'da çalacak ekibin kuran kişi “ekipbaşı” (ya da “ekip şefi”) olarak adlandırılır. “Ekipbaşı”lık her zaman en yaşlı müzisyenlerden biri tarafından uzun yıllar boyunca yapılır. Sözgelimi 1997'de Edirne Televizyonu'nda çekimlerine katıldığım güreş müziği konulu programda, zurnacı Fahrettin Zurnacı, dedesi Osman Zurnacı'nın ölene kadar (1977) 66-67 yıl Kırkpınar'da ekipbaşılık yaptığını anlattı. Bugün ekipbaşılık görevini zurnacı İsmail Dindoruk yürütüyor. Ekipbaşının liderliği işin alınmasından güreşlerin bitiminde paranın bölüştürülmesine kadar sürer. Gruplar halinde yapılacak işlere göre görev dağılımı yapmak, toplu seslendirmelerde ekibi yönetmek ve seslendirilecek havaların sırasını belirlemek, güreşler sırasında dönüşümlü çalan davul ve zurnacıları gruplandırmak ve denetlemek ekipbaşının görevidir. Ekipbaşı Kırkpınar'daki etkinliklerde çalmaz.

Aşağıdaki tablodaki, 637'inci Kırkpınar güreşlerinde görev alan davul-zurnacıların listesi aynı zamanda Edirne'deki davul-zurna çalan Roman müzisyen ailelerin profilini yansıtır. Kırkpınar şenliklerinde görev alan müzisyenler her zaman bu ailelerin üyelerinden oluşur.

A. ZURNACILAR	B. DAVULCULAR
1. İsmail Dindoruk	1. Şerafettin Yoldauçmaz
2. Hüseyin Dindoruk	2. Bekir Yanyacı
3. Turhan Dindoruk	3. Ahmet Yanyacı
4. Metin Yanyacı	4. Salih Yanyacı
5. Farettin Zurnacı	5. Cemali Kızılağaç
6. Hayrettin Zurnacı	6. Mustafa Çokbakan
7. Metin Zurnacı	7. Tufan Dindoruk
8. Fariz Zurnacı	8. Erkan Katırcı
9. Şerif Dindoruk	9. Ercan Katırcı
10. Faris Barış	10. Katırcı
11. ?	11. ?
12. Osman İrtınık	12. Mehmet Katırcı
13. Rifat Atalay	13. Günay Zurna
14. Erol Zurna	14. Şerif Yoldauçmaz
15. Çerkez Örs	15. Yunus Dindoruk
16. Ahmet Örs	16. Halim Kavankaya
17. Reşat Dügüncü	17. Rahmi Zurnacı
18. Mustafa Çalgı	18. Hayri Melemenci
19. Çetin Katırcı	19. Hayati Zurnacı
20. Metin Katırcı	20. Sadık Örs

Tablo 8. 637. Kırkpınar Şenliklerinde görev alan davul ve zurnacıların listesi.³⁵

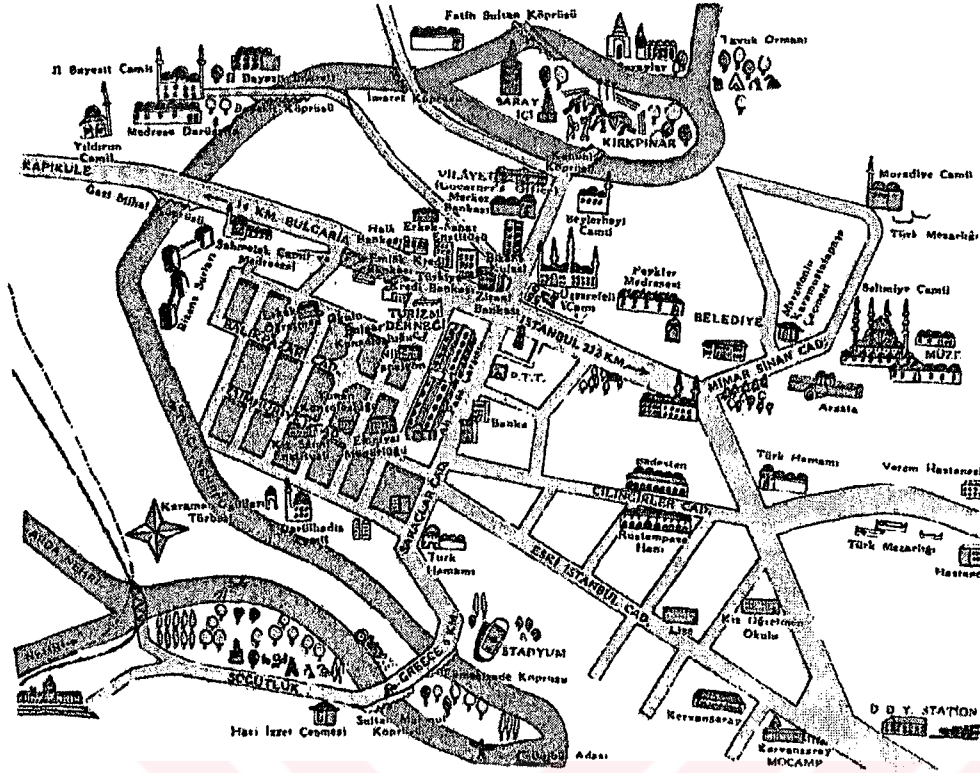
Yukarıdaki listede görüldüğü gibi Kırkpınar müzisyenliği ağırlıklı olarak, Dindoruk (A. 1, 2, 3, 9; B. 7, 15), Katırcı (A. 19, 20; B. 8, 9, 10, 12), Yanyacı (A. 4; B. 2, 3, 4), Zurnacı (A. 5, 6, 7, 8; B. 17) ve aileler arasında paylaşırsa da her aileden farklı isimlerin değişik yıllarda görev alması dikkat çekicidir. Sözelimi bir önceki yıl yapılan güreşler sırasında Kırkpınar güreş ağası Hüseyin Şahinle çekilen aşağıdaki fotoğrafta yer alan müzisyenlerden yalnızca ekipbaşı İsmail Dindoruk (ortada boynunda muska olan), Yunus Dindoruk (sağdan üçüncü), Osman Biber (sağdan ikinci) ve belki fotoğrafta yer almayan birkaç kişi daha yukarıdaki listede de yer alır.

³⁵ Tablo 8'deki listede yer alan bazı adların bilinmemesinin nedeni, güreşler sırasında bir ara videoya çekme olanağı bulduğum listeyi içeren kağıdın ortasından içe doğru kıvrık olması ve bunun o an için gözünden kaçmasıdır.



Resim 10. 636. Kırkpınar Şenliklerinde görev alan davul ve zurnacılar (1997).

Edirne'deki davul-zurna çalan Roman müzisyen ailelerin kendilerini "Muhacirler" ve "Dağlılar" olarak iki ayrı köken ilişkisini yansıtan terimlerle adlandırmaları listenin önemini daha da öne çıkarır. Sözgelimi "93 Muhacereti" olarak adlandırılan dönemde (1876-78) Bulgaristan'dan (Deliorman ve Yanbolu'dan) Türkiye'ye göç etmiş olan Dindoruk, Zurnacı ve Örs aileleri, aynı kökene bağlı diğer ailelerle birlikte kendilerini "Dağlı" olarak adlandırırken, Mübadele dönemi (1923-24)'nde Yunanistan'dan (Selanik bölgesindeki Serez, Drama ve Yanya'dan) göç etmiş olan Yanyacı, Zurna ve Yoldauçmaz aileleri yine aynı kökene bağlı ailelerle birlikte kendilerini "Muhacir" olarak adlandırır. Bu da, Muhacirlerle Dağlılar arasında, Bölüm IV'deki "Yaratıcılık" başlığı altında incelenecek olan farklı müziksel üsluplar geliştirmek ve düğün gibi başka işlerde kendi gruplarının üyeleriyle çalışmayı tercih etmek gibi edime yönelik davranışlar göstermelerine karşın, Kırkpınar'da aynı ekip içinde yer almaları ve belirli seslendirmelerde birlikte çalmaları dikkat çekicidir. Kırkpınar'ın tarihsel önemi ve davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin güreşlerdeki rolü, bana ekipbaşının grubu oluştururken her iki gruptan da müzisyen almaya özen gösterdiğini düşündürüyor.



Harita 3. Edirne Kent planı

Pazartesi sabahı tüm kentte duyulan davul-zurna sesleri, Kırkpınar şenlikleri haftasının başladığının gösterir. Edirne'nin farklı bölümlerini iki davul iki zurnadan oluşan gruplar halinde dağılan müzisyenler geleneksel Rumeli ezgileri seslendirirken bir yandan da ev-ev dolaşıp halkı şenliklerin açılış törenine davet ederler. Davul-zurnacıların kenti dolaşarak müzik yapma ve şenlik etkinliklerini halka duyurma görevleri dört gün sürer.

Bu dört gün boyunca davul-zurnacıların ikinci görevi, sabah, öğle ve akşam üstü olmak üzere günde üç kez, belediye önünde 20 davul 20 zurnadan oluşan tüm ekibin birlikte seslendirme yapmalarıdır. 30-45 dakika kadar süren bu seslendirmelerde yine geleneksel Rumeli ezgileri seslendirilir. Davul-zurnacıların toplanma yeri her zaman çalgıcı kahvesi. Burada toplanan ekip güreş müziği çalarak belediye önüne gider ve güreş havasının sonunda yer alan "Ceng-i Harbi"nin ardından dinletiyeye başlarlar. Belediye önünde çalınan belli başlı ezgiler: "Buna Er Meydanı Derler", "Osman Paşa" (Plevne Marşı), "Estergon Kalesi", "Dayler Dayler", "Kırmızı Gülün Ali Var", "Çıkayım da Gideyim Urumeli'ne", "Çanakkale İçinde Bir Dolu Testi", "Alişimin Kaşları Kara". Davul-zurnacıların belediye önünde seslendirme yapmaları açık biçimde Osmanlı imparatorluğu dönemindeki "Yedikule Mehterleri"nin günde üç kez belirli yerlerde yaptıkları halka açık dinletileriyle benzerlik taşıyor. Evliya Çelebi'nin verdiği bilgiler (1969: 296-7), iki topluluk tipi arasındaki bir başka

önemli benzerliği gösterir. “Yedikule Mehterleri” de tıpkı Kırpınar görev alan davul-zurna ekibi gibi 40 kişiden oluşmaktadır.

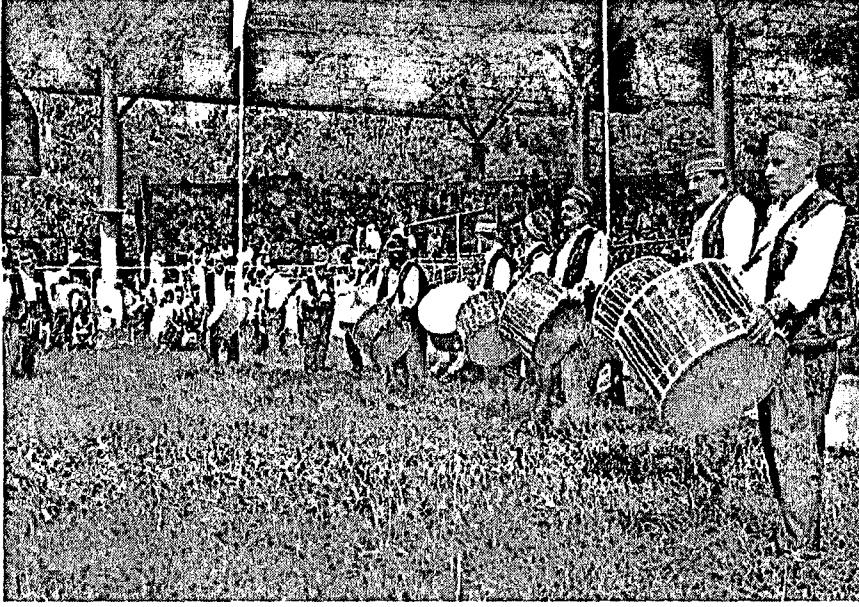
Davul-zurna ekibinin güreşlerden önceki son görevi, güreşlerin yapılmaya başlanacağı gün (Cuma) güreş ağasının karşılanması töreninde çalmaktır. Sabah saat 09:00’da belediyenin önünde davulların vurmasıyla törenler başlar. Güreş ağasının kentte girdiği haberi gelene kadar davul-zurna ekibi dinleti verir. Daha sonra bir önceki yılın güreş ağası karşılanmak üzere başta vali ve belediye başkanı olmak üzere il yönetiminin ileri gelenleriyle halkın oluşturduğu tören alayı mehter marşları eşliğinde kentin giriş istikametine doğru yürüyerek güreş ağası karşılanır. Davul-zurna ekibi ağanın karşılanması sırasında yalnızca geleneksel mehter marşını (Ceddin Dede) seslendirir. Bu marş, benim katıldığım yıl davul-zurnacıların alay yürüyüşlerine eşlik ettikleri tek ezgi olma özelliği taşıyordu. Burada güreş ağasına (o yıl ağa Hüseyin Şahin hasta olduğu için yeğeni Mustafa Şahin gelmişti) altın kemer takılır. Daha sonra yine davul-zurna ekibinin seslendirdiği mehter marşı eşliğinde tekrar belediyenin önüne gelinir ve ağa belediye konağında konuk edilir. Bu sırada davul zurna ekibi yine geleneksel Rumeli ezgileri seslendirir.

Atatürk anıtına gidilmek üzere belediye önünde alayın yeniden toplanması davul-zurna ekibinin güreşlerden önceki görevlerinin bittiğini gösterir. Tören alayının toplanmasından sonra belediye bandosunun görevi başlar ve Atatürk anıtına gidilir. Bu sırada bir önceki yılın başpehlivanlığını kazanan güreşçi bayrağı taşır. Anıta çelenk konulup, saygı duruşunda bulunulur ve son olarak yine istiklal marşı okunur. Daha sonra eski başpehlivanlardan Adalı Halil ile Kara Emin’in mezarlarının bulunduğu Pehlivanlar Mezarlığı’na gidilerek dua edilir ve Kırpınar güreş sahasında buluşulmak üzere alay dağılır.

Sarayıcı’nda bulunan Kırpınar güreş sahasında güreşler öğleden sonra, istiklal marşı ve Kırpınar’a emeği geçenlerle merhum güreşçilerin anısına yapılan saygı duruşunun ardından yapılan açış konuşmaları ve tüm pehlivanların katıldığı geçit töreniyle başlar. Bu sırada müziksel görev yine belediye bandosundur.

Güreş sahasındaki resmi törenlerin ardından güreşler başlar. Hakemlerin boylara göre (Küçük orta küçük boy, Orta boy, büyük boy vb.) sınıflandırılmış güreşçilerin hazır olmaları yönündeki anonsları aynı zamanda davul-zurna ekibinin güreş müziği çalmak üzere hazırlanmalarını da işaret eder. Davul-zurna ekibinin Kırpınar şenliklerindeki son ve en önemli görevleri olan güreş müziği seslendirmelerine sıra gelmiştir artık. Davul-zurnacıların bu görevleri başcazgirin güreşçileri sahaya salmadan önce okuduğu duanın bitmesi ile başlar.

Bu görev gürleşlerin başından en son yapılan “başpehlivanlık” gürleşinin bitişine kadar aralıksız gürleş müziği seslendirmeye odaklıdır.



Resim 11. Gürleş Müziği Çalan Davulcular, Edirne, 1998

Üç gün süren yağlı gürleşler sırasında gürleş müziğinden başka bir şey seslendirilmez. Gürleş müziği olarak seslendirilen havaların belirli adları vardır. Edirneli kaynaklarım “Balkan”, “Dağlı” ve “Divan” olmak üzere üç gürleş havası olduğunu ve gürleşlere yalnızca bu üç gürleş havası ile eşlik edildiğini söylediler. Bunların dışında her havanın sonunda ona bağlı olarak çalınan ancak kaynaklarımın gürleş havasından ayrı tuttıkları “Ceng-i Harbi” seslendirilir. Ceng-i Harbi’nin hızlı ve zurnaların doğaçlama ezgileri ile desteklenen dinamik yapısı gürleş-müzik ilişkisinin en önemli göstergesidir. Kaynaklarım bu havanın gürleşçileri ve izleyenleri heyecanlandığını özellikle de gürleşçileri birbirlerine saldırmaları yönünde teşvik ettiğini belirttiler (Görüşme 1998a). Başpehlivanlık gürleşinde tüm ekibin Ceng-i Harbi’yle gürleş havasına başlamaları bunu destekleyicidir. “Gürleş havası” kavramı ve Gürleş müziğinin ezgisel ve ritimsel yapıları Bölüm IV’deki “Gürleş Müziği” başlığı altında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Hakem anonslarının öncesinde ve sonrasında çalan zil sesi, gürleş havalarının başlangıç ve bitişini belirler. Zil çaldığı anda, parçanın neresinde olunursa olunsun müzik hemen kesilir. Yine zil sesiyle ya da yeni gürleşçileri sahaya salan cazgırların dualarıyla birlikte müzik yeniden ve en baştan başlar. Gürleşlerin normal akışı içinde 5 zurna 10 davul düzenli olarak birer saat ara ile yer değiştirerek çalarlar. 20 davul ve 20 zurnanın aynı anda çalması özellikle Başpehlivanlık müsabakalarının yapıldığı üçüncü günde olur.



Resim 12. Güreş Müziği çalan zurnacılar, Edirne, 1998

Davul-zurna ekibinin Kırkpınar Şenliklerindeki görevleri başpehlivanlık güreşinin bitmesi ile birlikte sona ermiŐ olur. Ekipbaşı, işin karşılığında alınan parayı ekip üyelerine dağıtır ve böylece ertesini yeni bir ekip kurulmak üzere dağılırlar.

IV. BÖLÜM

ROMAN MÜZİĞİ ve MÜZİKSEL YARATICILIK

IV. ROMAN MÜZİĞİ VE MÜZİKSEL YARATICILIK

A. Roman Müziği: Tanım

Çingeneleze özel bir dikkat sarfetmeksizin Avrupa çalgısal halk müziği ya da müzisyenleri hakkında konuşulamaz. Çingeneler Güney Avrupa, İberya Yarımadası ve Balkanlarda büyük ve kesin bir rol oynarlar (Hoerburger 1966: 72'den alıntı; Brandl 1996: 7).

Hoerburger'in bu saptaması yalnızca Avrupa'yı kapsamakla birlikte Çingenelerin çalgısal halk müziğinin korunmasında üstlendikleri rolü vurgulaması açısından önem taşır. Ben, Anadolu'daki Çingenelerin de halk müziğinin (özellikle çalgısal) taşıyıcıları olarak oynadıkları rolün olumlu olduğunu düşünüyorum. Bununla birlikte Çingenelerin müziksel doğalarını gerçeğe uygun biçimde değerlendirmek istiyorsak, oldukça basat bir noktayı unutmamak zorundayız. Bu noktanın özelliği, yeryüzündeki tüm Çingenelelerde ortak paylaşılan bir "Çingene Müziği" ile karşılaşmadığımızdır.

Çingene olarak adlandırılan insanların aynı soydan geldikleri ve aynı dili konuştukları düşünülerek, geçtiğimiz yüzyıl içinde birçok Çingene müziği tanımı yapılmaya çalışıldı. Kültürel özellikler bakımından çeşitli Çingene toplulukları arasında önemli farklar olduğunu bilmeyen ilk bilim adamları, Çingene müziğinde ortak bir payda aradılar.

1891'de Londra'da uluslar arası bir folklor kongresi yapıldı. Bu kongrede bilim adamları, Çingene müziğinin ortak karakteristiklerini saptamaya çalıştılar ve bu karakteristikleri aşağıdaki 5 noktada özetlediler:

1. Çingenelerin kendi kullanımları için yaptıkları müzik sözel, başka toplulukların kullanımı için yaptıkları çalgısaldır.
2. Macaristan'daki tüm Romanca şarkılar Macar havalarına dayanır.
3. Farklı Çingene kollarının seslendirdikleri tüm ödünç alınmış havaların ortak özellikleri vardır.
4. Çingeneler zamanla yabancı havaları kendilerine adapte ederek son zamanlarda eski Macar müziğine yaptıkları gibi bozmuşlardır.
5. Çingeneler, herhangi bir ulusal müziğin yaratıcıları olarak dikkate alınamazlar. (Pettan 1992: 134)

Çingene müziğinin bu tanımı açık bir biçimde yalnızca Macaristan'ı yansıtmaktadır ve sıralanan karakteristikler tüm Çingene topluluklarını genelleştirememiştir. Bazı ifadeler (madde 4) ise Çingenceler hakkında küçültücü bir anlam yükler ve bu tanımlamanın arkasında başka kaygıların olduğunu gösterir.

Balint Sarosi *Grove Dictionary Music and Musicians* (Grove Müzik ve Müzisyenler Sözlüğü) için kaleme aldığı “Çingene Müziği” (*Gypsy Music*) başlıklı yazısında bu kaygının açık ipuçlarını verir: “19uncu yüzyılda Macar çingene müzisyenlerin aktif olmalarının sonucu olarak ‘Çingene müziği’ terimi en geniş anlamıyla ikincisini (Macar müziği) ele geçirdi.” (1980: 865). Sarosi'nin burada vurguladığı Macaristan'dan göçen Çingene müzisyenlerin seslendirdiği Macar müziğinin “Çigan Müziği” olarak adlandırıldığıdır. Bu doğrudur. Sözgelimi 1930'lu yıllarda Macaristan'dan göçen Çingene müzisyenlerle Türkiye'ye girdiği düşünülen (Koptagel 1973: 28) Macar ezgileri, geçmişte olduğu gibi bugün de yaygın bir kesim tarafından “Çigan Müziği” olarak bilinmesi bu varsayımı destekler. Ancak, etimolojik olarak ortak kökene dayanmalarına karşın hiçbir zaman “Çingen” ya da “Çingene” müziği denmediği de dikkat çekicidir. Dolayısıyla Sarosi'nin bu saptaması yalnızca Macar müzik çevrelerinin düşüncesini (ayrıca kaygılarını) yansıtır. Bununla birlikte yukarıdaki alıntıda sıralanmaya çalışılan Çingene müziği karakteristiklerinde altı çizilen önemli bir nokta vardır. Bu da, Çingencelerin farklı Çingene kollarının ödünç aldıkları havaları ortak özelliklerle seslendirerek kendilerine adapte etmiş oldukları, bir başka deyişle “Çingeneleştirdikleri”dir.

Çingene müziği ve müzisyenlerine karşı bu olumsuz tavır daha sonra Macaristan dışındaki bilim adamları ve müzisyenler tarafından da yinelendi (Pettan 1992: 135). Bu yaklaşım biçimi Türkiye'deki bilim adamları tarafından da desteklendi. Sözgelimi tanınmış müzik bilimci Mahmut Ragıp Gazimihâl, Milli Mecmua'da (1953) yayınlanan “Çingene Çalgıcılar” başlıklı makalesinde G. Gnosp'un 1922'de Paris'de yayınlanan “Çingene Musikisi” başlıklı ansiklopedi maddesinden destek alarak;

Çingenceler Türkiye'de Türk Musikisi, Şark musikisi dinletmekte iseler de, her şeyi kendi edalarına yakıştırarak icra ederler, yani bir yığın nağmeler ve aygın baygın vezinler katarak süslemeler yaparlar.... (Gazimihal 1953: 8)

Gazimihal, Türkiye'deki “Çingencelerin klasik Türk musikisini hiçbir zaman bütün kuralla-ıyla öğrenmediklerini ve kendi ruhları gibi serbest bir doğaçlama eğiliminde her parçayı baştan başa içlerinden geldiği gibi seslendirdiklerini” vurguladı. Ancak, bunun yanısıra, Çingene müziğinden hiç söz etmemekle birlikte, “düşük kaliteli” de olsa “piyasa musikisinin doğumuna sebe-biyet verenlerin çingene musikiciler olduğu su götürmez bir gerçektir”in altını çizdi (1953: 8).

Balint Sarosi, Çingene müziğine daha çağdaş bir yaklaşım sergilemektedir. Her ne kadar çalışmasının çoğu Macaristan malzemesine dayansa bile, Macaristan’da tek bir Çingene biçiminin olmadığını ve Çingene müziği üzerine uluslararası bir tanımlama yapmanın mümkün olmadığını kabul etmektedir. Sarosi “Çingenelerin kendilerine ait hissettikleri müzik ülkeden ülkeye değişiklik göstermektedir”e işaret ediyor ve Çingenelerin herhangi bir müziği bozduklarına asla gönderme yapmıyor (1980: 865).

Çingenelerin Hint kökenli olduklarını düşünen bazı araştırmacılar, Çingene müziğinin Hint müziğiyle ortak özelliklerini araştırmayı sürdürür. Vesna Ackoviç, Çingene aşıtı olarak adlandırdığı aşıt (Do-Re-Mib-Fa#-Sol-Lab-Si-Do) ile *Bhairava ragasi*’ni karşılaştırarak Çingene müziği ile Hint müziği arasında bağlantı kurmayı denedi (Ackovic 1989’dan alıntı; Pettan 1992: 136). Ackoviç’ten onüç yıl önce Yüksel Koptagel’in Çingene müzisyenler üzerine yazdığı makalesinde Çigan orkestralarının çaldığı *çardas*’ta kullanılan aşıtın “Hinduların Bairava aşıtına benzer” olduğunu vurgulaması dikkat çekici (1973: 28). Koptagel ayrıntılı bir bilgi vermiyor. Ancak, yabancı kaynaklardan yararlandığı ve hiçbirine gönderme yapmadığı gözönüne alınırsa, müziksel benzerlik araştırmalarının Avrupa’da en azından 70lerden bu yana yapıldığı söylenebilir.

Katalin Kovalcsik, henüz Avrupa’daki farklı Çingene müzikleri arasındaki ortak özellikler hakkında yeterli bilgimiz olmadığından ötürü Hindistan ile bağlantıyı araştırmak için oldukça erken olduğu sonucuna vardı. Bulgaristan, Macaristan, Romanya ve Yugoslavya Çingeneleri arasında karşılaştırmalı bir araştırma yapan Kovalcsik, coğrafi açıdan bağlantılı olan bu ülkelerdeki Çingene müziklerinin sınırlı sayıda ortak özellikler taşıdığını saptadı (Kovalcsik 1989: 410).

Türkiye’de yaşayan Romanların kendi müziklerini tanımlayışı karışık ve birbirine zıttır. Roman müziği diye bir şey olup olmadığını sorduğumda Edirne’deki Roman kaynaklarımın çoğu olumlu yanıt verdiler ve “Roman havaları”ni Roman müziği olarak tanımladılar. Ancak Edirne dışındaki Romanların çaldıklarından farklı müziksel özellikler taşıdığını da özellikle vurgulama gereği duydular.

Sözgelimi klarinetçi Muhacir İbrahim (“Macir İbram” olarak da tanınıyor) ve cümbüşçü, şarkıcı Kadir Ürün (asıl soyadı Üründülcü) ile yaptığım görüşme sırasında Muhacir İbrahim, İzmir yakınlarındaki Menemen’e düğüne geldiklerinde. “Oranın müzisyenleri (Roman olanlar) çalarken yanımıza gelip bizim parçaları öğrenmeye çalışıyorlardı.” (Görüşme 1997a) derken, hemen ardından Kadir Ürün şunu ekledi:

Bizim oyun havalarımız sözlü. Kaynağı burası. Onlar bizimkileri çalamaz ama biz onlarınkini çalarız (Görüşme 1997a: Edirne).

Bugün Edirne dışındaki yerlerde (İstanbul, İzmir) sözlü Roman oyun havaları bağdanıp seslendirilmekle birlikte, Kadir Ürtün'ün "kaynağı burası" tanımlamasını haklı bir gerekçeyle vurguladığını biliyoruz. Gerçekten de ilk sözlü Roman oyun havalarının Edirne'de -en azından ağırlıklı olarak- üretildiği görülür.

Edirne dışından görüştüğüm kaynaklarımın çoğunluğu sözlü Roman oyun havalarının Edirne'ye özgü olduğunu öne sürmekle birlikte Roman havalarının yalnızca Romanlara özgü olduğunun altını çiziyorlar. Bir başka deyişle sözlü ya da sözsüz belirgin bir Roman üslubunun olduğu tüm Roman kaynaklarım tarafından belirtiliyor. Dolayısıyla, Roman havalarının Roman kimliğinin en önemli müziksel dışavurumu olduğu kesindir. Ancak tüm bunlara karşın "Roman müziği nedir?" sorusuna, yalnızca "Roman havalarıdır" yanıtının tüm Roman müzisyenler tarafından ortak paylaşılan bir düşünce olarak hiçbir zaman net biçimde verilmediği de dikkat çekicidir. Bununla birlikte, Roman kaynaklarımın hepsi de sözbirliği etmişlercesine, Romanların neden en iyi müzikçiler olduğunu birbirinin yerine kullandıkları iki terimle açıkladılar: "duygu" ve "ruh".

Sözgelimi, tanınmış Roman müzisyen Balık Ayhan ile yaptığım görüşmede aynı soruya, ilk önce "Roman müziği, oyun havaları işte" diyerek yanıtladı. Ancak, hemen ardından "Ama aslında Roman müziği yoktur, Roman ruhu vardır. Biz bir parçayı çaldığımızda ona ruhumuzu veririz."i ekledi ve senfoni orkestrası ile aynı sahneyi paylaştıkları bir konserin provaları sırasında yaşadığını söylediği şu olayla bunu örnekledi:

Kuşu gölü balesi çalınıyordu. Elli altmış kişilik orkestra dümdüz çalıyor. Tam kemanların çaldığı o ezgiye geldi, biz girdik. Tara ri.....rara.., Tara ri..... rara.., Tara ri..... Şef bageti yere vurup "Allah cezanızı versin. Bu kadar da çalınmaz ki" deyip orkestraya döndü. "Bu kadar kemancısınız, şunlar kadar duygulu çalamıyorsunuz" dedi ve o bölüm geldiğinde bizim kemanlar çalmaya başladı. Orkestra bize eşlik ediyordu (Görüşme 1999a: Balık Ayhan, İzmir).

İzmir'li kemancı Mehmet Devrilmez'in Gaco (Roman olmayan) ile Roman müzisyen karşılaştırması Roman müziğinden çok "Roman ruhu"na dikkat çeker:

Roman olmayan bir insan düşün. Ege'de okuyor, konservatuvarda. Adam nazariyatı biliyor, notayı biliyor. Taksim yapsana diyorsun. Yapıyor

taksimini kendini şeyde düşünüyorsun abi, “Kutuplarda”. O adamın yaptığı taksime ısınamıyorsun. Buz gibi bir taksim yapıyor adam. Ruh yok ki adamda. O çekmiyor adamı. Şeyini öğrenmiş, Kitap üstünde öğrenmiş. Bitmiş abi. “*Burda*” diyor “*Uşşak yapacaksın*” diyor,” *burda gel güçlüde hicaz var*” diyor “*Karcığar makamı yap*”, “*İyi peki*”, yapıyorsun. Yapıyor adam, kitaptaki gibi soğuk soğuk basıyor. “*Ama*” diyor, “*Ama makamı belli ediyorum ya*” diyo. Hiç bir tatlılık yok adamda. Başka bir adam çalsın onu, abartısız çalsın böyle, yine radyo işi diyim ben ona. Böyle tam nazariyat işi. Yine çalıyor adam ya. İyi çalıyor. Orda bir tını var. Bir tane ses bassın. Orda bir sıcaklık var. Ben bunu böyle tabir ediyorum. Yani orda öğrenim gören arkadaşların çoğu zamanlarını boşuna kaybetmişler okulda. Yani demek istediğim adamlar basmakalıp kalmışlar öyle. Çalıyor adamlar, ama ne çalıyorlar belli değil, belirsiz yani. Soğuk geliyor, ne biliyim çekmiyor yani, çekmiyor seni hoşlanamıyorum ben. Ama biz bir araya geldiğimiz zaman bir Roman havasında bile nasıl fıkır-fıkır kaynıyorsun böyle değil mi hemen. Roman olmasa bile adam kalkıyo, göbekleri attırıyorsun ona. Onlar bir Roman havası çalsalar, çalamazlar abi. Adam 9/8’liği bile atamaz. “Çiğ”, en iyi tabir o, “çiğ” çalıyorlar. Onlara da bakıyorsun yani tatlı değil “Çiğ”. Biz kaynatıyoruz abi. Onu haşlıyoruz, süzüyoruz sunuyoruz menüye (Görüşme 1999b: Mehmet Devrilmez, İzmir).

Roman müzisyenlerin yaptıkları müzik hakkındaki bu ifadeleri, açık biçimde, icra ettikleri müziğin Roman olmayanlardan farklı ve üstün olduğuna yöneliktir.

Benim görüşüme göre Çingene müziği incelemelerine anahtar olabilecek en geçerli yaklaşım, Carol Silvermann’ın öne sürdüğü “Kökenine bakılmaksızın, Çingencelerin seslendirdikleri müziğe ve bu müzikle ne yaptıklarına bakma”dır (1981). Temelde “bağlam” incelemesine dayanan Silverman’ın bakış açısı müziksel çözümleme ile desteklenebilir.

Ben bu bakış açısının, genellikle Çingenerler olarak adlandırılmakla birlikte, I. ve II. bölümlerde ayrıntılı olarak açıklandığı gibi Çingenerler içinde ayrı bir grup oluşturan Batı Türkiye Romanları için de geçerli olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle, Romanların seslendirdikleri her müziği “Roman müziği” olarak dikkate alacak ve müzikteki “Romanlaştırma”yı hem özel müziksel yapı içinde, hem de müzisyenlerin yaratıcılık bakımından sergiledikleri genel davranışlara bakarak inceleyeceğim.

Tez çalışmamı gerçekleştirdiğim yıllar süresince Batı Türkiye'deki Roman müzisyenlerin farklı kaynaklardan edindikleri müzikleri içeren dağarlarından sayısız müziksel örnekleri tanıma olanağı buldum. Edirne ve İzmir'deki alan çalışmalarım sırasında Roman müzisyenlerin farklı icra alanlarında gerçekleştirdikleri birçok seslendirmeye (düğün, güreş, konser, stüdyo vb.) katıldım ve bunların büyük bir bölümünü görsel ve işitsel olarak kaydettim. Bu etkinliklerdeki gözlemlerim ve Roman müzisyenlerin seslendirmelerini içeren kayıtlar, Roman müzisyenlerin yorumlarının Roman olmayanlarından farklı olduğunu anlamamı sağladı. Benim Roman müziğiyle ilgim bütünüyle, Roman müzisyenlerin başka dağarlardan edindikleri müzik parçalarını adapte etme sürecinde ne yaptıklarına ve "Romanlaştırma"nın ortak paydasının ne olduğuna odaklıdır. "Yaratıcılık" olarak dikkate aldığım bu ortak payda, tavır ve müziksel parametrelerin değişim derecesini yansıtır.

B. Güreş Müziğinde İcra ve Yaratıcılık

Davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin yaratıcılıklarını yansıtan en önemli icra alanlarından biri olan güreş müziği incelemesinde kullandığım veriler, 1997'de ve 1998'de Edirne'de gerçekleştirdiğim alan çalışmalarında toplanmıştır. İlki 1997'de gerçekleştirdiğim ikinci alan çalışması sırasında katıldığım bir televizyon çekimi sırasında yaptığım kayıtlardan oluşur. İkincisi ise bir yıl sonra, 13-19 Temmuz 1998 tarihleri arasında düzenlenen "Tarihi Kırkpınar Güreş ve Şenlikleri" haftasının son üç gününde yapılan yağlı güreşler sırasında yaptığım gözlem, görüşme ve görsel-işitsel kayıtlara dayanır. Davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin Kırkpınar güreşlerindeki yeri, üçüncü bölümde yer alan "Kırkpınar Müzisyenliği" başlığı altında ayrıntılarıyla görülebilir. Burada yeri geldikçe, yalnızca incelemeyi destekleyici müziksel davranışlara gönderme yapacağım.

1997 temmuzunda gerçekleştirdiğim ikinci alan çalışması sırasında (birincisi 5-6 Mayıs tarihlerinde düzenlenen Kakava Şenlikleri nedeniyle idi), Edirne Televizyonu'nda (Etv) "Güreş Müziği" üzerine bir programın çekimlerinin yapılacağını öğrendiğimde oldukça mutlu oldum. Çünkü, Kırkpınar güreşleri, yaklaşık on gün önce yapılmıştı ve ben özel bir nedenden ötürü bu etkinliği kaçırmıştım. Davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin en önemli icra alanlarından biri olan güreş müziği hakkında bilgi edinmek ve dahası bunları dinleyip kaydedebilmek için mükemmel bir fırsattı. Programı, Edirne'deki çalışmalarına başlamam sırasında beni Roman müzisyenlerle tanıştıran ve onlar tarafından kabul görülmemi kolaylaştıran emekli öğretmen Beyazıt Sansı hazırlayıp sunacaktı. Bu nedenle programın çekimlerine katılma isteğimi kendisine iletmem zor olmadı. Sansı programın çekimlerinin ertesi gün (23 Temmuz) saat 15:00'de yapılacağını söyleyerek beni de davet etti.

O gün saat 14:30'da çekimlerin yapılacağı stüdyoya girdiğimde iki davul iki zurnadan oluşan dört kişilik bir ekibin hazır bulunduğunu gördüm. Ekip, Osman Biber (zurna), Fahrettin Zurnacı (zurna), Şerafettin Yoldaçmaz (davul) ve Ercan Katırcı'dan (davul) oluşuyordu.

Sansı'nın programın başındaki söylediği böyle bir programı neden hazırlama gereği duyduğuna ilişkin sözleri, müziğin güreşle ne denli özdeşleştirildiğini gösteriyordu.

Bu programımızın bir tek amacı var. Unutulmaya yüz tutmuş tarihi güreş ezgilerimizi en sağlıklı biçimde kaydetmek, bunu Edirne Televizyonu'nun arşivlerine emanet etmek. Çünkü son Kırkpınarlarda çok dikkatli izleyiciler farkediyorlar. Asırlardan beri bu çayırdaki tarihi Kırkpınar güreş sahasında çalınan güreş havalarımız yerini çok daha yeni çok daha farklı ezgilere terk etmiş bulunuyorlar.... Bu nedenle biz de bu konuda, konusunun uzmanı ve kaynak kişisi Karaağaçlı Biberci Osman namıyla tanıdığımız Osman Agamızı (Osman Biber) çağırdık. Kendisi 68 yıldır Kırkpınar çayırında güreş havalarını seslendiriyor. En sağlıklı bilir kişi olarak Edirne'de kendisi bulunmaktadır. Edirne Televizyonu bize bunları küçük kasetler yapacak, bir kültür hizmeti olarak. Biz de davulcu zurnacı kardeşlerimize bunları armağan edeceğiz. Onlar bu nağmelere çalarak öğrenecekler ve ölmekten kurtaracaklar (Tv programı 1997b: Edirne Televizyonu).

Sansı'nın bu konuşmasında üzerinde durduğu geleneğin unutulması yönündeki kaygılarından çok "güreş havalarımız yerini çok daha yeni çok daha farklı ezgilere terk etmiş bulunuyorlar" cümlesi dikkatimi çekmişti. Kendisi Roman olmamasına karşın Roman müzisyenleri yakından takip eden, davul-zurnacılar için bir şiir yazan³⁶, hatta ince saz çalan Roman müzisyenlerin yaptıkları besteleri notaya alacak kadar içiçe olan Beyazıd Sansı'nın bu saptaması, kuşkusuz "güreş ezgilerindeki" belirgin değişikliklerin altını çiziyordu. Ancak benim o sırada aklıma takılan şey, yüzyıllardır bu müzikleri icra eden ve daha önce de 'geleneğin taşıyıcıları' olduklarını vurguladığım Roman müzisyenlerin, neden ve nasıl olup da Sansı'nın sözünü ettiği "geleneksel havaları" kısa zaman diliminde unuttuklarıydı. Unutuyorlarsa güreş havası diye ne çalıyorlardı? Bununla birlikte kesin olan bir şey vardı ve Sansı'nın açıklamaları, davul zurna çalan Edirne'li Roman müzisyenlerin, farklı ezgileri güreş havasına dönüştürdüklerini gösteriyordu.

³⁶ Beyazıd Sansı'nın davul-zurnacılar için yazdığı ve Edirne Televizyonu'ndaki "Güreş müziği" konulu programda okuduğu şiiri, davul-zurnacıların Kırkpınar güreşlerindeki rolünü çok iyi betimler:

Sansı'nın kaynak kişi olarak programa çağırıldığı zurnacı Osman Biber'e göre, "Balkan", "Dağlı" ve "Divan" olmak üzere üç "güreş havası" vardır ve Kırkpınar sahasında üç gün boyunca sabah 9'dan akşam saat 18:00-20:00'ye kadar süren yağlı güreşlere yalnızca bu üç hava ile eşlik edilir, başka bir şey çalınmaz. Selanik göçmeni olan Osman Biber bu havaları Yunanistan (Serez) göçmeni zurnacı İlyas usta (İlyas Zurna) ve Bulgaristan göçmeni Küçük Osman'ın (Osman Zurnacı) yanında çalarak onlardan öğrendiğini söyledi. O gün Osman Biber ve arkadaşları önce üç geleneksel Rumeli ezgisini (Alişimin Kaşları Kara, Dayler Dayler ve Edirne Köprüstü) birbirine bağlı olarak çaldıktan sonra, sözü edilen üç güreş havasını seslendirdiler (CD: *parça 8, 9, 10*). Güreş müziğinin belirleyici özelliklerini yansıtmaları nedeniyle çeviriyazımını yaptığım "Balkan", "Dağlı" ve "Divan" başlıklı bu üç güreş müziği örneğinin notaları EK 4'de görülebilir.

Osman Biber ve arkadaşlarının seslendirmesinde üç şey dikkat çekiciydi. Bunlardan ilki her üç havada da belirli bir davul ritmi kullanılması; ikincisi, her üç havanın sonunda "Ceng-i Harbi" adı verilen ve farklı bir davul ritmi olan bölümün çalınması ve bu bölümde zurnaların hep aynı ezgisel motifi doğaçlamaları; üçüncüsü zurnacı Osman Biber'in ezgisel gidişleri yönlendirmesi ve ikinci zurnayı çalan Fahrettin Zurnacı'nın onu takip etmesi. Dolayısıyla seslendirilen güreş havalarının adlarını belirli ezgisel motiflerden aldıkları açıkça anlaşılıyordu.

Program o gece Edirne Televizyonu'nda yayınlandı. Ertesi gün çalgıcı kahvesine gittiğimde diğer davul-zurnacıların televizyonda seslendirilen güreş havaları hakkındaki düşüncelerini sordum. Aldığım yanıtlar şaşırtıcıydı. Özellikle zurna çalan yaşlı müzisyenlerin üzerinde durdukları konu güreş havalarının sayısı ve adları ile ilgiliydi. Kimileri "Dağlı" ve "Muhacir" ve "Balkan" olmak üzere üç hava olduğunu öne sürerken, kimileri iki hava olduğunu bunların "Dağlı" ve "Divan" güreş havaları olarak adlandırıldığını söyleyerek karşı çıkıyorlardı. Herkesin üzerinde birleştiği tek isim "Dağlı" güreş havası idi. Bulgaristan, Deliorman göçmeni olan ve kendilerini "Dağlı" olarak adlandıran Roman müzisyenlerden, Osman Biber'in belirttiği gibi üç hava ("Balkan", "Dağlı" ve "Divan") olduğunu öne sürüyorlar. Yunanistan Selanik (Serez ve Drama) kökenli olup kendilerini "Muhacir" olarak adlandıran kimi Roman müzisyenler ise "Dağlı" ve "Muhacir" olmak üzere iki hava olduğunu öne sürüyorlardı. Kimi Yunanistan göçmenleri ise "Dağlı" "Muhacir" ve "Divan" olmak üzere üç tane güreş havası olduğunu söylüyordu. Sonuçta kaç tane güreş havası olduğu konusunda belirli bir fikir birliğine varılmış değildi. Bu müzisyenlerin kökenlerine ilişkin açıklamaları iki ana davul-zurna çalan Roman grubu ile karşı karşıya olduğumu ve güreş

havası adı olarak kullanılan “Dağlı” ile “Muhacir” terimlerinin bu ailelerin grup kimliklerini yansıttığını anlamamı sağladı.

Edirne’de yaşayan profesyonel Roman müzisyenler, ailelerinin Türkiye’ye 1876’da (“93 Muhacereti”) Bulgaristan’dan veya 1923-24 nüfus mübadelesi sırasında Yunanistan’dan geldiklerini öne sürüyorlar. Yunanistan’dan gelen aileler kendilerini “Muhacir”, Bulgaristan’dan gelenler “Dağlı” olarak adlandırıyor. Göç öncesi yerleşim yerleri hakkındaki bilgilerini daha taze tutmuş olanlar kendilerini “Serezli” ya da “Dramalı” (Kuzey Yunanistan’daki Serez ya da Drama’dan); ya da “Deliormanlı” (Kuzeydoğu Bulgaristan’daki Deliorman’dan) terimleriyle adlandırıyorlar. Kökeni ifade eden bu adlandırmalar özellikle davul-zurna çalan aileler arasında, belirgin biçimde grup kimliğini ifade etmede kullanılması dikkat çekicidir. Dolayısıyla güreş müziği olarak seslendirilen havaların da iki ayrı yerden göçen davul zurnacı ailelerin grup kimliklerini yansıtmak üzere belirgin adlar aldığı görülür. Bunu destekleyen en önemli delil Kırkpınar güreşleri sırasında seslendirme yapan zurnacıların genellikle yalnızca “Dağlılar”dan ya da “Muhacirler”den oluşan beşerli gruplara ayrılmaları ve seslendirmede çoğunlukla kendi grup kimliklerini yansıtan havaları çalmalarıdır. 1998’de izlediğim Kırkpınar güreşleri sırasında Dağlılar çoğunlukla “Dağlı” güreş havasını seslendirirken Muhacirler, “Muhacir” güreş havasını seslendirmeyi tercih ediyorlardı.

1. Güreş Havası Kavramı

Güreş havası kavramının iki temel ögesi olduğu anlaşılır. Bunlardan birincisi “Ritim”, ikincisi “Ezgi”dir. Ritim hiç değişmez. Bütün güreş havalarında aynı ritim kullanılmasına karşın, seslendirilen güreş havalarının adları farklıdır: Balkan, Dağlı, Divan, Muhacir. Tüm bu havalarda belirli bir davul ritminin üç ana başkantsı kullanılırken zurnayla seslendirilen ezgiler havaları birbirinden ayırır. Bu da güreş havalarının, kullanılan ezgi motiflerine göre adlar aldığını gösterir (CD: *parça, 1, 2, 3*). Bunu destekleyen bir başka delil, güreş ritmine “güreş havası” denmesidir. Yine, her güreş havasının sonunda çalınan “Ceng-i Harbi” adlı parçanın güreş havalarından ayrı tutulması bunun tamamlayıcısıdır. Güreş müziği çalan davul zurnacıların hepsi, Ceng-i Harbi’yi güreş havası olarak değil, başka bir parça olarak görüyorlar. Buna gerekçe olarak da güreş havalarında istenildiği gibi çalınabildiği halde Ceng-i Harbi’de hep aynı şeyin çalındığını gösterdiler: “Ceng-i Harbi’de Ceng-i Harbi çalınır başka bir şey çalınmaz.” (Görüşme 1998a Osman Biber, Edirne).

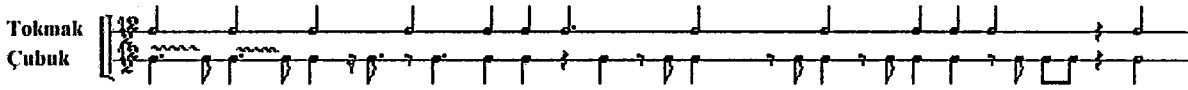
Tüm bunları göz önüne aldığımızda, güreş müziğinde biri “Ritimsel”, diğeri “Ezgisel” olmak üzere iki ana katmandan oluştuğu görülür. Ritimsel katman ana ekseni oluştururken ezgisel katman, çalınan düzümlere uygun ezgisel cümleler kurma becerisini öne çıkarır.

a. Ritimsel katman

Güreş müziğinde “Güreş havası” (12/2’lik) ve “Cengi harbi” (24/8’lik) olmak üzere iki farklı ritim kullanılır. 12/2’lik güreş havası ritminin üç farklı düzümü (ritim kalıbı), seslendirilen güreş havalarının değişmez yapısıdır ve güreş havası olarak seslendirilen ezgiler, bu düzümlere göre biçimlenir (CD: parça 4). Aşağıdaki Ritm partiturlarında üsteki nota simgeleri davuldaki tokmak, alttakiler ise çubuk vuruşlarına karşılık gelir.

Düzüm 1.

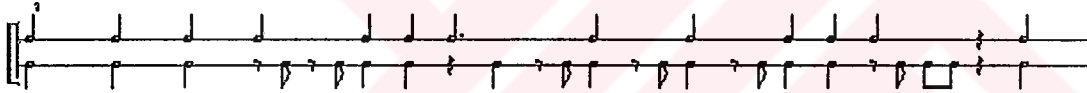
Birinci düzüm tüm güreş havalarının başında ve kimi zaman bölüm aralarında yalnızca davulların çaldığı birer ölçü içinde seslendirilir.



Musical notation for Düzüm 1, showing Tokmak and Çubuk parts. The notation is in 12/2 time and consists of two staves. The top staff is labeled 'Tokmak' and the bottom staff is labeled 'Çubuk'. The Tokmak part consists of a series of quarter notes, and the Çubuk part consists of a series of eighth notes.

Düzüm 2.

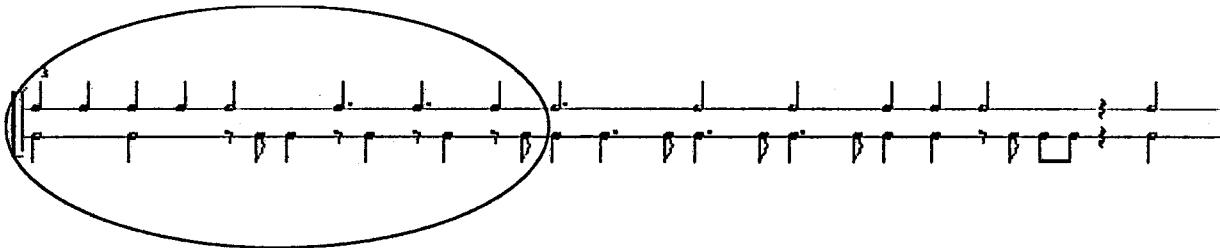
İkinci düzüm, güreş havalarında en uzun süreli kullanılan kalıp olma özelliği taşır: Yalnızca davulların çaldığı birer ölçülük baş ve ara bölümlerinde seslendirilen birinci düzüm ile aşağıda verilen üçüncü düzümün kullanıldığı ölçüler dışında yalnızca bu düzüm kullanılır.



Musical notation for Düzüm 2, showing Tokmak and Çubuk parts. The notation is in 12/2 time and consists of two staves. The top staff is labeled 'Tokmak' and the bottom staff is labeled 'Çubuk'. The Tokmak part consists of a series of quarter notes, and the Çubuk part consists of a series of eighth notes.

Düzüm 3.

Üçüncü düzüm özellikle 2 ve 3’üncü düzümlerin başında yer alan 5 tane 2’lik vuruşun 4’lüklere bölünmesiyle müziğe hız kazandırıcı bir etki yaratır. Özellikle “çubuk”la duyurulan senkoplu vuruşlar bu etkiyi pekiştirir. Böylece güreşle örtüşen bir ritimsel devinim ortaya çıkarır. Pehlivanların güreş sırasında birbirlerine yoklamaları ve açıklarını aramaları sırasında yaptıkları “El ense çekme” “Paça Kapmaca” gibi küçük atakları çağrıştırır: bakınız EK 4, “Balkan güreş havası” 5,10, 12, 13, 16, 17, 18, 22 ve 23’üncü ölçüler; “Dağlı güreş havası” 5, 6, 11 ve 16’nci ölçüler; “Divan güreş havası” 9, 10 ve 11’inci ölçüler.

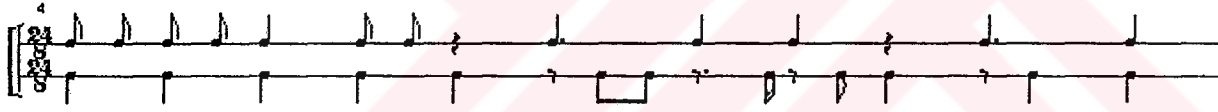


Musical notation for Düzüm 3, showing Tokmak and Çubuk parts. The notation is in 12/2 time and consists of two staves. The top staff is labeled 'Tokmak' and the bottom staff is labeled 'Çubuk'. The Tokmak part consists of a series of quarter notes, and the Çubuk part consists of a series of eighth notes. The first five measures of the Çubuk part are circled in red.

Ceng-i Harbi:

Güreş havasında çalınan “güreş havası” ritminin düzüm kalıplarının tamamlayıcısı olan ritim, güreşin kızıştığı anda çalınmaya başlayan Ceng-i Harbi’dir (CD: parça 5). Güreş havasından ayrı bir parça olarak görülen Ceng-i Harbi, pehlivanların birbirlerini alt etmek ve çeşitli oyunlarla yenmek üzere ağır devinimli hareketlerle sırasında çalınması ve güreş sonuna doğru gittikçe hızlanarak seslendirilmesi güreşçileri rakibine saldırmaya kışkırtan bir etki yaratır. Bunu destekleyen en önemli olay 1998’de izlediğim güreşlerin son karşılaşması olan “Başpehlivanlık” güreşi oldu. Daha güreşin en başında, cazgırın anonsu yapıp güreşçileri sahaya saldırdığı anda 20 davul 20 zurna hep birlikte Ceng-i Harbi’yi çalmaya başladılar. Bu olay bir yandan Ceng-i Harbi’nin güreş havasından bağımsız bir parça olduğu izlenimini verirken diğer yandan güreşin daha en başta kıran kırana bir mücadele olarak geçeceğinin ifadesidir. Davul zurnacılar Ceng-i harbiyi çalarak hem güreşçileri hem de izleyicileri bu en önemli güreşin havasına sokmayı amaçlıyorlardı. Nitekim bir süre Ceng-i Harbi çalındıktan sonra güreş havasına geçildi ve güreşin normal akışı içerisinde güreş havası çalındı.

Ceng-i Harbi yalnızca tek bir düzümünden oluşur. Zurna çalan Roman müzisyenlerden bir bölümü bu düzüm kalıbı üzerinde seslendirilen belirli bir ezginin toplu doğaçlamasını yaparlarken bir bölümü de karar sesini “dem sesi” olarak duyururlar: bk. EK 4, “Balkan güreş havası” 25-34’üncü ölçüler; “Dağlı güreş havası” 20-29’uncü ölçüler; “Divan güreş havası” 21-32’nci ölçüler.



b. Ezgisel Katman

Güreş havalarını birbirinden ayıran en önemli özellik, üç düzümsel kalıptan oluşan “güreş havası” ritmi üzerine seslendirilen belli başlı ezgilerdir. Bununla birlikte, ritimsel katmanda yukarıda gösterilen düzümler dışında bir değişiklik olmazken ezgisel katmanda farklılıklar görülür.

Aşağıda, 1997’de kaydettiğim ve iki zurna iki davul ile seslendirilen üç güreş havasının ikişer ölçülük giriş bölümlerinde ritimsel ve ezgisel katmanların gerçekleşmesi görülebilir. Üç örnekte de kullanılan ritimsel katmanlar aynı olmakla birlikte ezgisel gerçekleşiş farklıdır. İkinci zurna ana ezginin çalındığı yerlerde birinci zurnayla sesdaş (ünison) (“Balkan” güreş havası 2inci ölçü başı; *daire 1*) ya da bir sekizli aşağıdan çalarken (“Dağlı” güreş havası 1; *daire 2* ve 2inci ölçülerin başlangıcı; *daire 2*), “Balkan” güreş havasının birinci ölçüsü ve ikinci ölçüsünün ikinci yarısı (*daire 3*) ile “Divan” güreş havası örneğinin ise tamamında (*daire 3*) olduğu gibi birinci zurnanın doğaçlamaya yaptığı kesitlerde ana çatkı sesini ya da karar sesini duyurma görevini üstlenir:

Musical score for Balkan Güreş Havası. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (12/8 time signature). The second system also consists of a grand staff and piano accompaniment. The score features several circled sections: a triplet in the first system, a first measure in the second system, and a triplet in the second system.

Müziksel örnek 1. Balkan Güreş Havası

Musical score for Dağlı Güreş Havası. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (12/8 time signature). The second system also consists of a grand staff and piano accompaniment. The score features two circled sections: a second measure in the first system and a second measure in the second system.

Müziksel örnek 2. Dağlı Güreş Havası

Musical score for Divan Güreş Havası. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (12/8 time signature). The second system also consists of a grand staff and piano accompaniment. The score features two circled sections: a triplet in the first system and a triplet in the second system.

Müziksel örnek 3. Divan Güreş Havası

Güreş havalarındaki ezgisel serbestlik Ceng-i Harbi adı verilen bölümde görülmez. Ceng-i Harbi’de seslendirilen ezginin ana yapısı aşağıdaki örnekte görülmektedir (CD: parça 6). Tüm güreş havalarında yinelenen bu parçada davulların çaldığı ritim kalıbı tektir. Baş çeken zurnacı, aşağıdaki örnekte olduğu gibi, ilk ölçüdeki ezginin ikinci ölçüde olduğu gibi başkantisını yapar ve bir süre doğaçlama yaptıktan sonra yeniden ilk ölçüdeki ezgiye döner. Eşlik eden zurnacılar ise çoğunlukla karar sesini “dem” olarak duyururlar ve arada bir ana ezginin başkantisını çalarlar. Bunun sonucunda ortaya çıkan tınısal gerginlik, parçanın özüne uygun olarak güreşçileri kışkırtır.



Müziksel örnek 4. Ceng-i Harbi (Balkan Güreşi)

2. Müziksel Yaratıcılık

1998’deki güreşlerden iki gün önce çalgıcı kahvesinde Osman Biber (zurnacı), İsmail Dindoruk (davulcu), Şerafettin Yoldauçmaz (zurnacı) ve Fahrîs Zurnacı (zurnacı) ile yaptığım görüşmede kendisine bir yıl önce televizyon programında üç güreş havası olduğunu ancak bazı müzisyenlerin buna karşı çıkıp iki güreş havası olduğunu iddia ettiklerini hatırlattığımda söylediği sözler, güreş havası kavramında adlandırmanın kullanılan belirli ezgilere göre olduğunu ancak bununla birlikte her hava içinde başka ezgisel motiflerin de yerleştirildiğini gösterir.

Birisi Divan, biri Balkan, biri de Dağlı. Hiç arama başka. Ama derlerse ki 10-15 tane güreş var, o da yalan. Şimdi bir güreş havasına girdiğin zaman ismi vardır. Sana diyorum Ahmet. Ahmet diyom ama başka muhabbetler de konuşuyom (Görüşme 1998a: Osman Biber, Edirne).

Güreşlerin son günü zurnacı Metin Yanyacı ile güreş sahasında yaptığım görüşme, güreş müziğinin ana yapısının yanısıra, Romanların yaratıcılığına ilişkin önemli bir özelliğın varlığını anlamamı sağladı. İster “Dağlı” ister “Muhacir” olsun, Edirne’deki davul-zurna çalan tüm Roman müzisyenler tarafından paylaşılan bu özellik, bilinen geleneksel Rumeli havalarının güreş müziği içinde seslendirilmesidir. Ben bunu “dönüştürme” olarak adlandıracağım.

Selanik kökenli Roman müzisyenlerden biri olan Metin Yanyacı’nın ifadeleri Edirne’deki davul-zurna çalan Roman müzisyenlerin seslendirdikleri güreş müziğinin belirli bir ezgi olmaktan çok istenilen havaların çalınabileceği bir düzünsel yapı olduğunu gösterir. “Güreş ritmine” uyacak biçimde Rumeli havaları çaldıklarını Yanyacı’nın vurguladığı bir başka özellik “Muhacirler”le “Dağlılar”ın farklı Rumeli havalarını kullandıklarıdır.

Alaybey (Bir Evler Yaptırdım); Kara Yusuf; Davullarım Çalar Çaydan Aşağı; Bir Sarı Yılan Kovaladı Beni; Sabah Olur Herkes Gider Kârına. Bizim Muhacirlerin kullandıkları müzikler bunlar. Dağlılar farklı kullanır. Ekseri, Dağlı güreşi; Divan Güreşi; Ben bir molla şahin idim uçtum yuvamdan çalarlar. Biz de (Muhacirler) çalarız bazan, ama daha ezgili. fazla hoşlanmayız (Görüşme 1998f; Metin Yanyacı, Edirne).

Yanyacı bu havaların yanısıra Roman havalarının da güreş havası gibi çalındığını söyledi. “Peki kimse bir şey demiyor mu?” soruma verdiği yanıt oldukça ilginçti: “Çaldığımız zaman ezgili çalıyoruz, düz çalmıyoruz. Dinlediği zaman a ne güzel müzik diyorlar. Tabi bunu müzisyenler biliyor. Ancak müzisyenler anlar”. Osman Biber ve Metin Yanyacı’nın güreş müziği hakkındaki bu ifadeleri, profesyonel Roman müzisyenlerin ortak özelliği olarak kabul ettiğim “yaratıcılık” kavramını incelemeye yönlendirir.

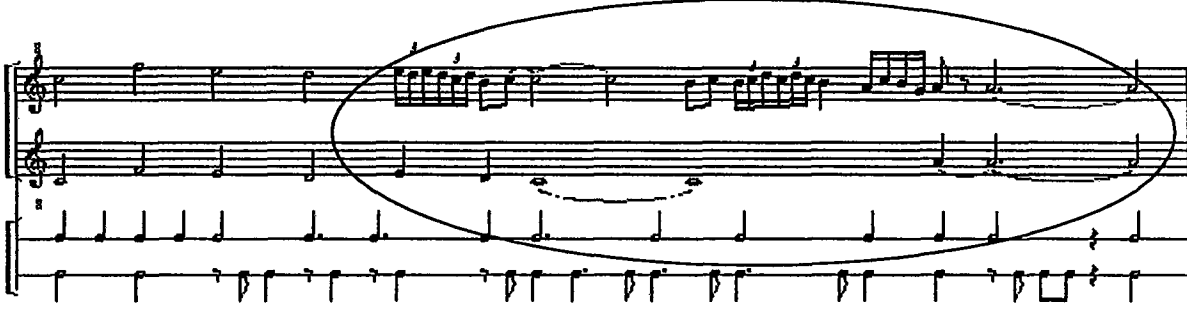
1997 ve 1998’deki etkinliklerde saptadığım güreş müziklerinin analizi, zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin yaratıcılıklarını, ilk ikisi içiçe geçmiş biçimde kullanılan 5 ana müziksel teknikle yansıttıklarını gösterir: Karşıezgi ve Benzetleme, Başkama, Doğaçlama ve Dönüştürme.

a. Karşıezgi ve Benzetleme (Kontrpuan-İmitasyon):

Güreşler sırasında genellikle 5 zurnacı tarafından seslendirilen ezgisel katmanda lider zurnacı, çalınan havayı ve icranın biçimini belirleyicidir. Diğer zurnacılar onu takip ederler. Güreş havasına adını veren ana ezgiler tüm zurnacılar tarafından seslendirilir. Lider doğaçlamaya geçtiğinde karar sesi üzerinde “dem” tutulur. Bununla birlikte diğer dört zurna

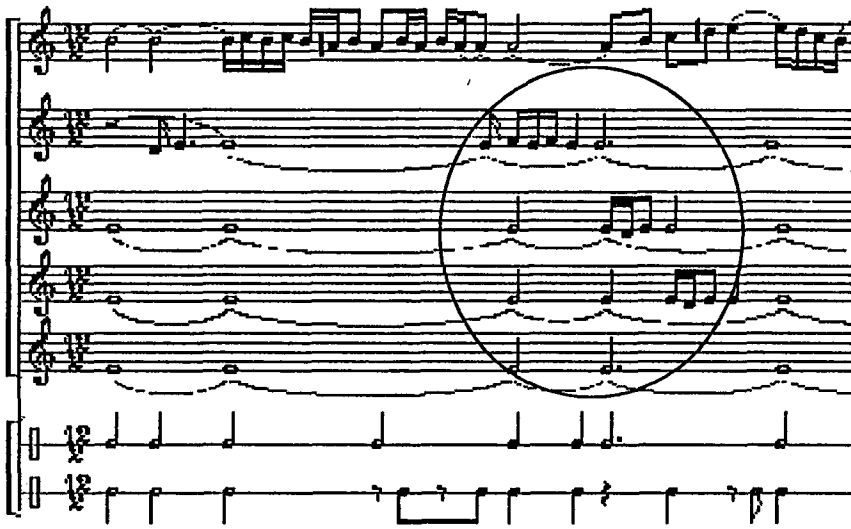
aşağıdaki örneklerde olduğu gibi yalnızca “dem” çşliğı yapmazlar. Birinci zurnanın duyurduğu uzun seslerde kimi zaman her zurnacı farklı süslemeler yapar ve bu da sürekli duyurulan bir çatki sesi üzerinde akıp giden bir ezgi ortaya çıkarır. Dolayısıyla lider zurnacıya eşlik eden zurnacıların eşliklerini iki ana teknik üzerine oluşturdukları görülür: karşıezgi ve benzetleme.

Aşağıdaki örnekte (Balkan güreş havası, 8’inci ölçü) görülebileceğı gibi birinci zurnacı ana ezgiyi seslendirirken, ikinci zurnacı önce aynı ezgiyi bir sekizli kalından yinelemekte ve daire içinde gösterilen kesitte karşıezgi tekniğıyle parçayı örnektedir.



Müziksel örnek 5. Karşıezgi tekniğı.

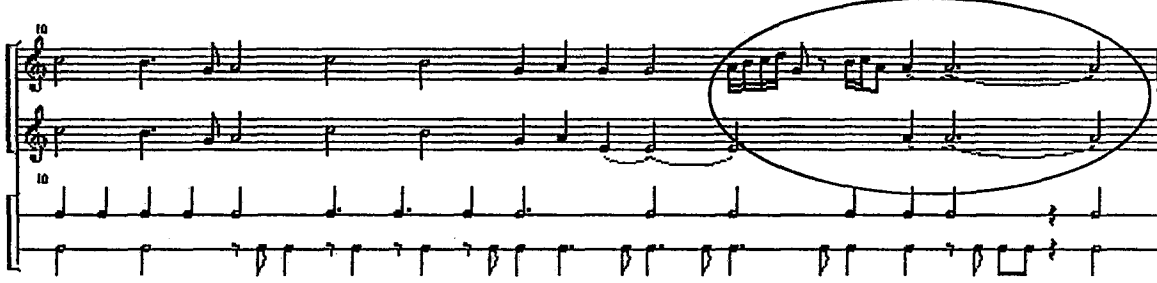
Aşağıdaki örnekte birinci zurnacı ana ezgi üzerinde doğaçlama yaparken, daire içine alınmış kesitte diğer dört zurnacının, lider zurnacının duyurduğu uzun sesler sırasında birbirlerini ardarda benzetledikleri görülür. Bu biçimde seslendirme bir yandan sürekli duyurulan bir dem sesi üzerinde belirli kısa ezgisel cümlelerin işitilmesini sağlar. Bu durum güreş müziklerinde kanon yapılmış izlenimi uyandırır. Aşağıdaki örnek, sözünü ettiğim tekniklerin görülebilmesi amacıyla sadeleştirilerek yazılmış olup seslendirmede çok daha karmaşıktır.



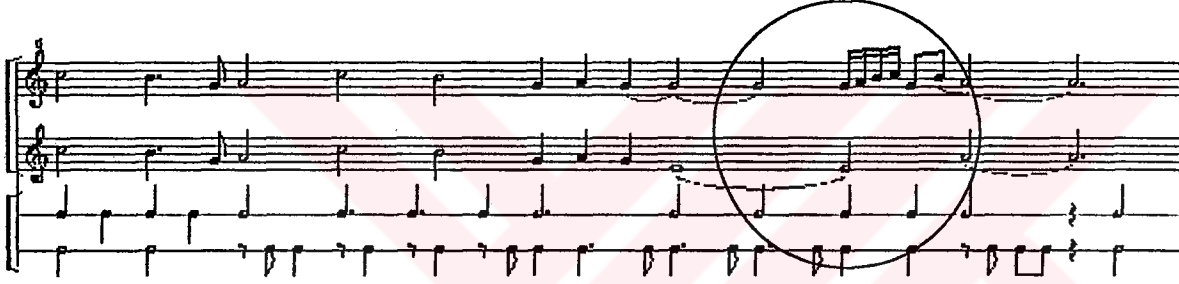
Müziksel örnek 6. Benzetleme tekniğı

b. Başkama (=Varyasyon):

EK 4’de verilen üç güreş havasını birbirinden ayıran belirli ezgiler olmasına karşın bazı ezgisel cümlelerin ya da başkantılarının üçünde de kullanılması dikkat çekicidir. Sözgelimi Balkan güreş havasının 10, 13 ve 23’üncü ölçülerinde seslendirilen aşağıdaki örnek biraz değişikliklerle Dağlı güreş havasının 3, 6 ve 7’inci ölçülerinde de yinelenir. Değişiklik ölçü sonuna doğru görülür.



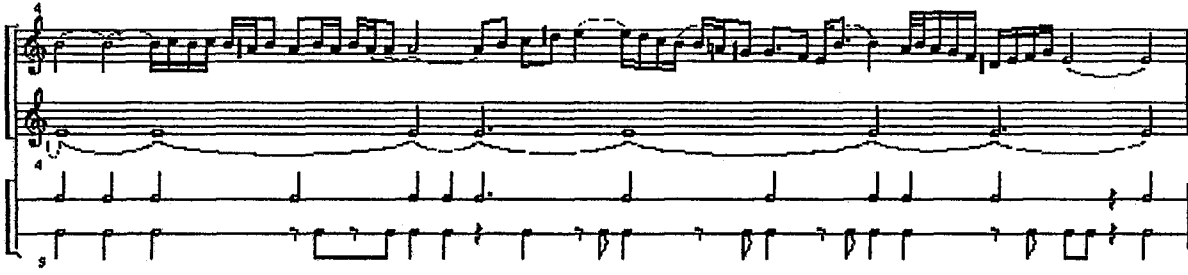
Müziksel örnek 7. Balkan güreş havası 10’uncu ölçü



Müziksel örnek 8. Dağlı güreş havası, 6’ıncı ölçü

c. Doğaçlama (improvizasyon)

Edirne’li Roman müzisyenlerin yaratıcılıklarını yansıtan en önemli özelliklerinden biri güreş müziği seslendirmelerinde doğaçlamaya çok sık başvurmalarıdır. Özellikle lider zurnacının güreş havalarının ana ezgilerini seslendirmenin ardından doğaçlamaya geçmesi diğer zurnacıların dem sesi eşliğine başlamalarıyla belirginleşir. Ana ezgileri tüm zurnacılar birlikte çalarken ölçü sonuna doğru lider zurnacının bir sekizli tize atlaması doğaçlamaya başlayacağını gösterir. Kimi zaman lider tiz sesle birlikte zurnasını kalağı yukarı gelecek biçimde havaya doğru kaldırır. Bu hareket diğer zurnacı ya da zurnacılar tarafından deme geçmeleri yönünde bir işaret olarak algılanır. Doğaçlama, güreş müziğinin değişmez özelliği olarak görülür. Edirneli davul zurna çalan kaynaklarımızın hepsi “Ceng-i Harbi’de Ceng-i Harbi çalınır. Başka bir şey çalınmaz” demelerine karşın bu parça seslendirilirken doğaçlama yapımları bunu destekler. Aşağıdaki örnek Osman Biber’in Edirne Televizyonu’ndaki seslendirme sırasında yaptığı doğaçlamayı gösterir.



Müziksel örnek 9. Balkan güreş havası, 4'üncü ölçü.

d. Dönüştürme

Güreş müziklerinin Edirneli davul-zurna çalan Roman müzisyenlerin yaratıcılıklarını sergiledikleri en önemli etkinliklerden biri olmasını sağlayan özellik, Cengi harbi dışındaki bölümlerde geleneksel Rumeli türkülerinin ezgilerini seslendirmeleridir. “Dağlı” olarak adlandırılan Bulgaristan kökenli Edirneli Roman müzisyenlerin, güreş havası olarak seslendirdikleri ezgiler (“Dağlı güreşi”, “Divan Güreşi”, “Ben bir molla şahin idim uçtum yuvamdan”), “Muhacir” olarak adlandırılan Selanik (Serez ve Drama) kökenli Roman müzisyenlerin seslendirdikleri ezgilerden (“Davullarım çalar çaydan aşağı”, “Bir Yılan kovaladı beni” vb.) farklıdır. Ancak farklı ezgileri kullansalar da bunları güreş havası olarak uyarlamaları ortak özellikleridir ve bu da, Edirneli Roman müzisyenlerin farklı bağlamlarda seslendirilen müzikleri güreş havasına “dönüştürmeleri” yoluyla ortaya çıkan yaratıcılıklarını ispatlar.

Aşağıda “Ramizem” ya da “Bir evler yaptırdım” adıyla bilinen Rumeli türküsünün ezgisinin nasıl güreş havasına dönüştürüldüğü görülebilir.

Bir - Ey - ler - yap - ır - dım mo - ri Ka - rri - zern
I - ç - i - ne - si - ril - mez mo - ri Ka - rri - zern
5 Sa - dan - - - Sa - man - - - dan A - man A - man -
9 Toz - dan - - - du - man dan - A - man A - man
Sa - dan - - - sa - man - - - dan
Toz - dan du - man dan.

Müziksel örnek 10. Ramizem Türküsü.³⁷

³⁷ Türkünü söz ve ezgisini Aluş Nuş'un Rumeli Türküleri başlıklı kitabından (Nuş 1996: 65) almakla birlikte, Edirneli Rahmi Yanyacı (davul) ve Metin Yanyacı'nın (zurna) seslendirmelerindeki ritmik yapıya göre değiştirdim. Buna göre, baştaki üç vuruşluk sus eklendi ve ölçü çizgileri kaydırıldı.

Türkü, çekirdek ezgi olarak 12/2'lik güreş ritminin düzüm kalıplarına uyarlanır. Aşağıdaki (A) örneğinde türkünün ezgisi nota değerleri aynı kalarak bir tam dörtlü yukarı aktarıldı. Böylece (B) örneğinde verilen güreş havasına nasıl dönüştüğünün görülebilmesi amaçlandı.

A



B



Müziksel örnek 11. Ramizem türküsünün güreş havasına dönüştürülmesi

Müziksel analizin gösterdiği gibi güreş müziğinin yapısı oluşturan ritimsel katman değişmezken ezgisel katman sabit ve değişmez değildir. Zurna çalan Edirneli Roman müzisyenler bu değişmez ritm kalıpları üzerine istedikleri ezgileri yerleştirebilirler. Ritmin tersine ezgideki serbestlik Roman müzisyenlerin farklı çalım biçimleri geliştirebilmelerini sağlar. Doğaçlama, başkama ve dönüştürme üzerine kurulu bu çalım biçimleri Edirne'deki tüm davul-zurna çalan Roman müzisyenlerin paylaştıkları bir beceri geliştirme sistemini gösterir. Kırkpınar güreşleri sırasında yapılan bir seslendirme örneği (Dağlı güreş havası) CD'den (parça 7) dinlenebilir.

C. Roman Oyun Havaları: Kimlik ve Yaratıcılığın Müziksel İnşası

Edirne ve İzmir’de gerçekleştirdiğim alan çalışmaları sırasında Roman müzisyenlerle birlikte birçok Roman düğününe katılma olanağı buldum. Nişan, kına, sünnet, gelinalma, çeyizaltı³⁸ gibi adlarla anılan bu etkinlikler evlenme ve sünnet düğünlerinin belirli aşamalarını oluşturuyordu. Terminoloji bölgeden bölgeye ya da farklı Roman gruplarına göre değişse de (sözelimi İzmir’deki Romanlar nişan törenine “Aratma” adını verirler) Roman düğünlerinin ortak bazı müziksel özellikler taşıdığını görülür. Bunlardan biri de, düğünlerin toplu eğlenceye dayanan her aşamasında (kına, nişan, çeyizaltı) yalnızca ya da ağırlıklı olarak 9/8’lik ritm kalıbı üzerinde seslendirilen “Roman oyun havaları” eşliğinde dans edilmesidir.

Dans eden kişinin isteğine bağlı olarak 8/4’lük Çiftetelli (*CD, parça 11 ve 12*) ya da kendine özgü adlarla anılan (Mevlana, Anadolu vb) 8/8’lik oyun havalarıyla (*CD, parça 13*) eşlik edilen danslar da yapılıdır. Özellikle kına gecesi ya da kadın-erkek karışık yapılan nişan gibi kutlamalarda yalnızca Roman kadınları tarafından oynanan ve “oryantal” denilen dansa yine aynı adı taşıyan Arap kökenli müziklerle eşlik edilir. Neyin çalınacağını belirleyen, dans eden kişi ya da grubun isteğidir. Kiralanan topluluk tipi ister davul-zurna ya da ince saz, isterse yalnızca tek bir org olsun Roman müzisyenler bütünüyle dansa kalkan kişi ya da kişilerin istekleri doğrultusunda çalmak zorundadırlar. Bununla birlikte 9/8’lik Roman havalarının diğer müziklere göre yoğunluğu dikkat çekicidir ve Roman havalarıyla eşlik edilen danslar yalnızca Romanlara özgüdür. Dolayısıyla Roman oyun havaları Roman kimliğinin en çarpıcı ve en açık müziksel ifadesidir.

Düğün müziği geleneği içinde biçimlenen Roman oyun havaları, başta ince saz topluluk tipinde olmak üzere, Roman müzisyenlerin, yalnızca Roman izlerkitleleri için yarattıkları ya da seslendirdikleri bir tür olmanın yanısıra, yaratıcılıklarını da yansıtır. Roman oyun havalarının müziksel analizinde kullandığım örnekler ağırlıklı olarak Edirneli Roman müzisyenlerin icralarından oluşan plak ve kaset kayıtlarına dayanır.

³⁸ *Gelinalma* ve *Çeyizaltı* yalnızca erkeklerin katıldığı içkili-yemekli masabaşı eğlenceleriyle ilişkilenen törenlerdir. Gelin alma, gelinin baba evinden alınıp güvey evine götürülmesi, Çeyizaltı ise çeyizin güvey evine taşınmasıdır. Roman müzisyenler için bu terimler işin niteliğini ve buna bağlı olarak yapılacak icranın yapısını (seslendirilecek dağar, kullanılacak çalgılar vb.) gösterir.

1. Roman Havası kavramı

Edirne ve İzmir’li Roman kaynaklarıma göre, seslendirdikleri 9/8’lik Roman oyun havaları dağarı yalnızca Romanlar içindir. Hem bu tür için kullanılan terminolojinin zenginliğine hem de düğünlerde istenen 9/8’lik oyun havalarının çeşitliliğine Roman olmayanlarda rastlanmaz.

Roman düğünlerinde her hane ya da akraba/arkadaş grubunun kısa bir dans dizisi içinde birlikte yaptıkları ve yalnızca Romanlara özgü hareket kalıpları içeren danslara “Roman” adı verilir. Bu dansların en önemli özelliği ağır ve hızlı olarak iki tip olması ve 9/8’lik bir ritm kalıbına dayanmasıdır. Danslara eşlik eden ağır Roman havalarına *Ağdalı*, *Tulum* ya da *Ağır Roman* hızlılara ise *Pançar*, *Gordel*, *Düz* (ya da *Normal*) *Roman*, *Giderli Roman* denir. Dolayısıyla Roman havalarının üsluba yönelik adlarını Romanların dans hareketlerinden aldığını görülür. Bununla birlikte terminoloji yerleşim yerlerine göre değişiklik göstermekle birlikte 9/8’lik ritm kalıbı üzerine seslendirilen ve Roman dansına eşlik eden bütün müziklerin “Roman havası” olarak adlandırılması yaygındır. 9/8’lik Roman havası ritminin kalıbı 2+2+2+3’tür.



Bu ritm kalıbına göre biçimlenen danslar elbette Roman olmayanlar tarafından da oynanır. Yine aynı ritme dayalı müzikler Roman olmayan müzisyenler tarafından da seslendirilir. Ancak Roman kimliğinin yansıtıcısı olan danslarla (Ağır Roman, Tulum, Gordel, Pançar vb.) ilişkilenen Roman havalarında kullanılan ve güçlü vuruşlarla nispeten daha zayıf olan vuruşların zamansal bileşimini yansıtan *düzümler*, Roman olmayan müzisyenlerin kullandıkları düzümlerden farklıdır.

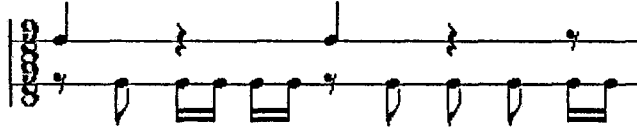
Roman olmayanlarda kullanılan 9/8’lik düzüm Roman müzisyenlerce “düz” olarak adlandırılır. Roman kaynaklarıminin tümü, bu kalıbı yalnızca Roman olmayan müzisyenlerin kullandığını ve kendilerinin de Roman olmayanlara hem ritim hem de ezgi olarak bunu çaldıklarını belirttiler. Düz çalmada örnekte görülen 9/8’lik düzüm değiştirilmeden yinelenir.³⁹

³⁹ Ritm partitürlerinde “düm” olarak adlandırılan üst çizgideki nota değerleri kuvvetli vuruşları “tek” olarak adlandırılan alttaki nota değerleri ise nispeten daha zayıf vuruşları gösterir. Bu terimler Roman müzisyenlerin kendi terminolojisinden alınmıştır. Bazı davul çalan Roman müzisyenler “düm” yerine “güm” terimini kullanırlar.



Roman havalarının ritmsel yapısı ise çok daha karmaşık ve değişkendir. Aşağıda Roman havalarında kullanılan iki ana düğüm görölüyor. Bunlar “düz” olarak adlandırılan yukardaki düğümden belirgin biçimde farklıdır.

Düzüm 1.



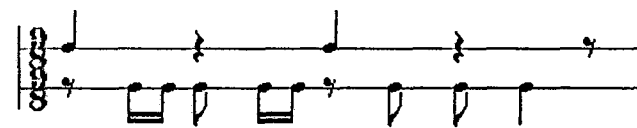
Düzüm 2.



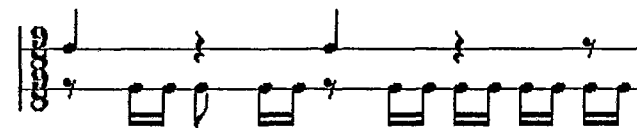
2. Roman Havası-Karşılama İlişkisi

Roman havaları ile ayrı bir tür olarak kabul edilen *Karşılama* arasındaki ezgisel ve ritmsel benzerlik dikkat çekicidir. Roman müzisyenlerin yaptıkları kaset ve plak kayıtlarında Roman havası olarak adlandırılan çalgısal parçalarla Karşılama denilen ve yine çalgısal olan parçalar ritm, ezgisel gerecin işlenişi ve tempo bakımından ıpatıp aynıdır. Aşağıdaki örneklerde görölün düğümler, “Karşılama” olarak adlandırılan oyun havalarında kullanılan ritmsel katmanları yansıtır. Düzüm 1 ve 2, hızlı devinimli karşılamanın, düğüm 3 ise ağır devinimli karşılamanın ritmsel katmanında kullanılır.

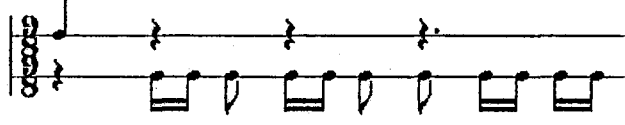
Düzüm 1: (CD, parça 14) 6 kez.



Düzüm 2: (CD, parça 15) 6 kez.



Düzüm 3: (CD, parça 17). Edirne Karşılması



Aşağıdaki müziksel örnekte, Burgaz Karşılması'na (CD, parça 16) adını veren ve üç ayrı motiften oluşan ezgi (A, B, C) görülüyor.

Burgaz Karşılması

$\text{♩} = 160$



Bu ezgisel gereç klarinet, cümbüş ve keman tarafından Roman havasına benzer biçimde işlenir. Önce parçaya adını veren ezgi(ler) çalınır daha sonra doğaçlamaya geçilir ve yeniden ezgiye dönülür. Doğaçlama her iki türün de ayrılmaz parçasıdır. Karşılama ile Roman havası arasındaki bu benzerlikler bu türleri belirleyen iki önemli özelliği gösterir. Birincisi her ikisi de adını danstan (“Roman” ve “Karşılama”) alır. İkincisi her ikisi de hızlı ve ağır devinimli olmak üzere iki tiptir. Davul zurna ile seslendirilen ağır devinimli karşılama örneği de CD’de yer almaktadır (parça 17).

3. Roman Havaları

Roman havaları sözlü ve çalgısal olmak üzere iki tiptir. Bununla birlikte 9/8’lik Roman danslarıyla olan sıkı ilişkisi, bu havaların ritm ve ezgi olmak üzere iki ana katmanda yaratıldığını gösterir. Bunu destekleyen bir başka delil ise, sözlü Roman oyun havalalarının son yirmi yılda yaygınlık kazanması ve yaratım sürecinde -eğer varsa- sözlerin en son oluşturulmasıdır. Ritimsel katman ana eksenini oluştururken ezgisel katman, çalınan düzümlere uygun ezgisel cümleler kurma becerisini öne çıkarır.

Roman havalarında üç ayrı adlandırma biçimi ortaya çıkar. Birincisi üsluba yöneliktir ve adını Roman danslarından alır: *Ağır Roman*, *Gordel*, *Ağdalı*, *Tulum*, *Giderli Roman* vb. Terminoloji bölgelere ve topluluklara göre farklılık gösterir. İkinci adlandırma ezgiye yöneliktir. Bazı çalgısal Roman havaları adlarını (Hasırcı Romanı) kullanılan ezgisel

mpitisten, (“hava”dan) alır. Üçüncüsü sözlü Roman oyun havalarında ortaya çıkar ve hava adını kullarılan sözlerden alır: Manolya, İlle de Roman Olsun, Mariana vb. Bununla birlikte parçaya adını veren sözlerin ilgili havanın temel ezgisel motifi üzerine yerleştirilmesi, sözlü Roman oyun havalarında da ezginin havaya adını verdiğini gösterir. Düğünlerde sözlerden çok ezgi ve ritmin ön planda olması bunu destekleyicidir.

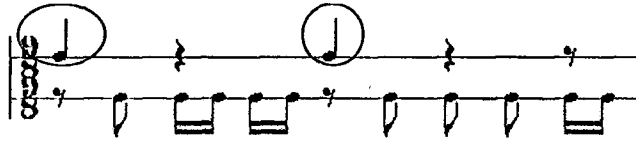
a. Ritmsel Katman

Ritmsel katmanı yaratan temel çalgı darbukadır. Bongo, hollo (kenar), def ve zil icranın niteliğine göre eklenirler ve darbukayla seslendirilen ritmsel katmanı örme görevi üstlenirler. Eklenen vurma çalgıların çokluğu oranında ritmsel katman daha ayrıntılı olarak işlenir. Burada ele alınan kaset ve plak kayıtlarında darbuka ve kimi parçalarda da bongo ile zil kullanılmıştır.

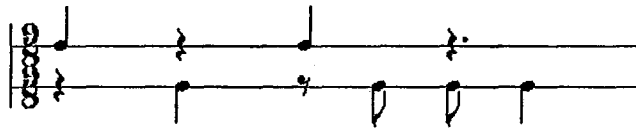
Ritmsel katman belirli düzum kalıplarını içermekle birlikte değişkenlik yalnızca hız ve düzümde dir. Hız ve çalınan düzumlerin dansla sıkı ilişkisi ritmsel katmanı değişmez kılar. Roman danslarındaki vücut ve el hareketlerinin aşağıdaki örneklerde üst çizgide gösterilen ve daire içine alınmış olan kuvvetli vuruşlarla ilişkisi, zayıf vuruşlara göre daha fazladır. Roman havalarında “düm”ler zamansal değişikliklere uğratılmadan yinelenirken “tek” vuruşları ritmsel katmandaki örgünün oluşturulmasını yönelik değişikliklere uğrar.

Pançar, Gordel, Düz (ya da Normal) Roman, Giderli Roman gibi adlarla anılan hızlı devinimli danslara eşlik eden Roman havalarında “düm”, düzum 1’de daire içinde gösterildiği gibi 9/8’lik ritim kalıbının 1 ve 5’inci zamanlarındadır.

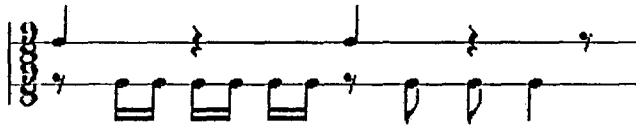
Düzüm 1: (CD, parça 18) 6 kez.



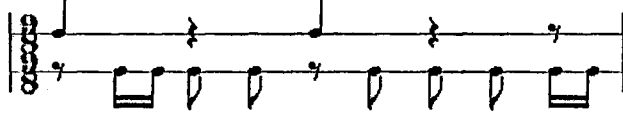
Düzüm 2: (CD, parça 19) 6 kez.



Düzüm 4: (CD, parça 20) 6 kez.

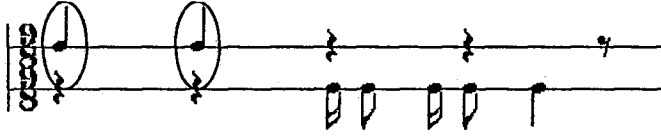


Düzüm 5: (CD, parça 21) 6 kez.



Ağdalı, Tulum ya da Ağır Roman gibi adlarla anılan ağır devinimli Roman danslarında “düm”, genellikle 9’8’lik ritm kalıbının 1 ve 3’üncü zamanlarında (Düzüm 6) olmakla birlikte kimi zaman 7’inci zamanda da (Düzüm 7) yapılır.

Düzüm 6: (CD, parça 22)



Düzüm 7: (CD, parça 23)



b.Ezgisel Katman

Roman havalarında yaratıcılık, seslendirilen havada kullanılan ses dizisinden biçimsel yapıya kadar ağırlıklı olarak ezgisel katmanda ortaya çıkar. Yeni bir Roman havası yapmak yeni bir “hava” (ezgi) yaratmakla aynı anlamı taşır. Roman havaları ister sözel ister çalgısal olsun çoğunlukla dörder ölçülük iki ezgisel motife dayanır. Bunlardan biri ana motifi oluşturur ve sözlü Roman oyun havalarında nakarat bu motif üzerine yerleştirilir. Ezgisel motifler iki biçimde oluşturulur ya yeni bir ezgi yaratılır ya da başka müziksel kaynaklardan uşa giden bir ezgi Roman havasına dönüştürülür.

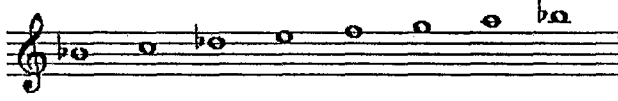
İnce saz topluluk tipinde klarinet, davul-zurna topluluk tipinde ise zurna ana ezgiyi söyleyici rol üstlenir. Özellikle klarinet Roman havalarının ana çalgısı olarak görülür ve ezgisel katmanı örme görevini üstlenir. Çalım üslupları ve ustalık özellikle bu çalgılarda belirgin biçimde ortaya çıkar.

Roman havalarının belirleyici ezgisel özelliklerini saptamak ve yaratıcılığın ezgisel katmanda nasıl ortaya çıktığını incelemek için, biri çalgısal biri sözel olmak üzere iki Roman oyun havası örneğinin analizini yapacağım.

Örnek 1. Hasirci Romani (CD, parça 23)

Edirneli klarinetçi Muhacir İbrahim'in yaptığı olan çalgısal örnek, kesin tarihi belli olmamakla birlikte 1970'li yıllarda yapılmış bir plak kaydından alınmadır. Parça klarinet, keman, cümbüş ve darbuka ile icra ediliyor. Bu çalgılar, Edirne'deki ince saz topluluk tipinin günümüzdeki oturtumunda da yer alır.

Dizi:



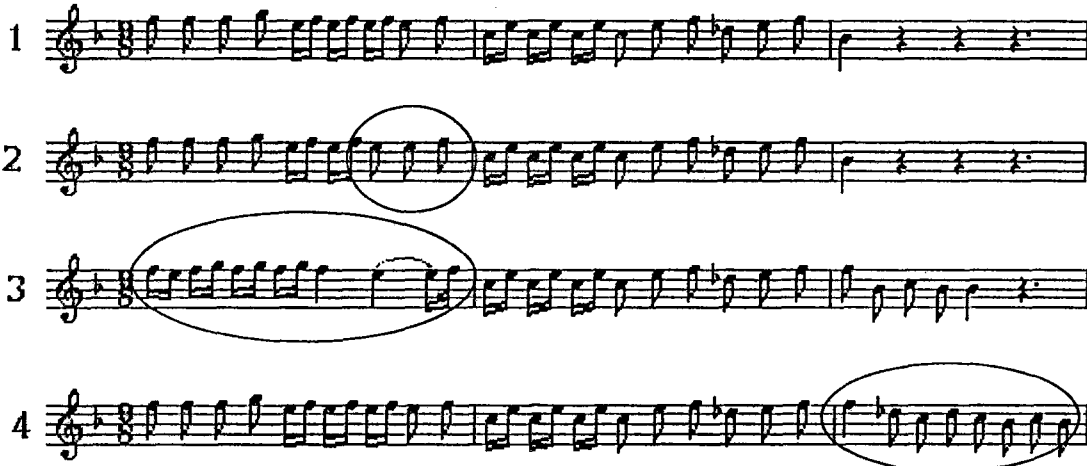
Ezgi:

Bu havanın dört ölçülük ana ezgisinin (A) yanısıra bir ölçülük tamamlayıcı ezgi (B) vardır.



Müziksel örnek 1. Hasirci Romani'nin ezgisel motifleri.

A ezgisinin yalnızca klarinet tarafından ve parçanın doğaçlama kesimi dışındaki bütün bölümlerinde başkaması (varyasyon) yapılıyor. Aşağıda parçanın başında yapılan ilk dört başkama görülebilir. Değişiklik 1 ve 3'üncü ölçülerde daire içindeki kesitlerdedir.



Müziksel örnek 2. A motifinin başkaması.

Biçim:

Parça darbukanın parçanın 9/8'lik hızlı akışlı düzumünü dört ölçü boyunca duyurması ile başlıyor. 5'inci ölçüde cümbüş ve keman, 7'inci ölçüde klarinet giriyor. A ezgisi 8 kez duyurulmakla birlikte Yukarıdaki müziksel örnekte görülebileceği gibi, her seferinde başkandır. Parantez içindeki sayılar ölçüyü gösterir.

GİRİŞ: Darbuka(1'inci ölçü)

Cümbüş-Keman(5'inci ölçüde)

Klarinet(7'inci ölçüde) A₁A₂A₃A₄ (3) B (6)

[Doğaçlama A (25)] A₅A₆B (5) [Doğaçlama B (17)] [Doğaçlama C (25)]

Doğaçlama D (24)]A₇ A₈B(7)

Biçimsel yapıda görüldüğü gibi doğaçlama ve başkama Roman havalarının temel özelliğidir. Bu parçada doğaçlama A, B ve D klarinetle, doğaçlama C kemanla yapılıyor. Ayrıca kemanla yapılan doğaçlamanın 13'üncü ölçüsünde kısa süreli bir geçki (modülasyon) gerçekleştiriliyor.

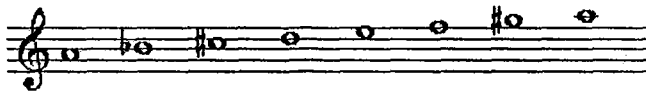
Doku:

Cümbüş ve kemanın kullanımı dikkat çekicidir. Keman doğaçlama yaptığı kesit (02':03") dışında tamamen karar sesini duyururken, cümbüş ise karar sesi (Sib) ve alt dörtlüsü (Fa) oluşan bir uygu ile ritmsel eşlik yapmaktadır. Keman ve Cümbüşün bu kullanımı ile davul-zurna müziğindeki ikinci zurnanın dem sesi eşliği arasında benzerlik görülür. Her iki topluluk tipinde (davul-zurna, ince saz) de yer alan bu eşlik biçimi, ezgisel katmanda sürekli duyurulan bir tınısal ortam oluşmasını sağlayıcıdır. Lider zurnacı ya da klarinetçinin seslendirdiği ezgisel kesitler ve doğaçlamalar bu tınısal ortamın dokusunu örür.

Örnek 2. İlle de Roman Olsun (Kırmızıyı Severler): (CD, parça 24)

Doğaçlamalarıyla tanınan Edirneli klarinetçi Deli Selim'in (ölm. 25 ocak 1995), Deli Selim 13 (Mega Müzik) adlı kasetinde yer alan sözlü Roman oyun havası. Parça klarinet, keman, cümbüş, darbuka, def ve vokal olmak üzere 6 parttan oluşuyor. Parçanın davul-zurna ile seslendirilen bir başka versiyonu da CD'de (parça 25) yer almaktadır.

Dizi:



Ezgi:

Aşağıdaki A motifi sözel yapıdaki ilk dörtlüğün, B ise nakarat olarak yinelenen ikinci dörtlüğün ezgisidir.

$\text{♩} = 140$

A

Kır-mı - zı - yı se-ver le - r Bir-bi-ri-ni dö - ver-le - r

Ro-man-la - r böy - le-dir - le r Çal-gı-sız ya-şa-ya-maz ö - lür - ler

B

İl - le de Ro-man ol-sun İst-er ça-mur-dan ol-sun O da Al-la-hın ku - lu Her kim ol-ur-sa ol-sun

Müziksel örnek 3. İlle de Roman olsun'un ezgisel motifleri.

Söz:

İlle de Roman Olsun	
A₁	Kırmızıyı severler Birbirini döverler Romanlar böyledirler Çalgısız yaşayamaz ölürlər
B	İlle de Roman olsun İster çamurdan olsun O da Allah'ın kulu Her ne olursa olsun
A₂	Düğün dernek ederler Etsiz yemek yemezler Romanlar böyledirler Çalgısız yaşayamaz ölürlər

Biçim:

Aşağıdaki kesitte görüldüğü gibi darbukanın ritmsel katmanı duyurduktan sonra üçüncü ölçüde cümbüş ve zil, 4'üncü klarinetle birlikte havaya adını veren sözün ezgisi başlıyor.

GİRİŞ: *Darbuka*(1'inci ölçüde)_____

Cümbüş-def(3'üncü ölçüde)_____


Klarinet(4'üncü ölçüde)_B₁B₂A(8) [SözA₁-SözB(2)]

B₃B₄ [SözA₂-SözB(2)] [DoğaçlamaA(27)] B₅B₆ [SözA₁-SözB] B₇


[DoğaçlamaB(8)]B₈

Biçimsel yapıdan da anlaşıldığı gibi başkama ve doğaçlama sözlü Roman oyun havalarının da temel özelliğidir. Sözgelimi aşağıdaki müziksel örnekte görüldüğü gibi ezginin başkanması daha parçanın enbaşında ortaya çıkıyor.

Başkama B1




Başkama B2



Başkama B1



Başkama B2



Müziksel örnek 4. B motifinin başkanması.

Doku:

Aşağıdaki müziksel örnekte, parçanın ilk nakaratının seslendirildiği kesitin çevriyazımı yer alıyor. Bir önceki örnekte olduğu gibi (Hasırcı Romanı) Ritmsel katmanın üzerine cümbüşde karar sesi (La) ve bir tam dörtlü kalını (Mi) uygu biçiminde duyuruluyor (daire 1). Kemandaki duyurulan karar sesini vurgulayıcı küçük ezgisel motifler cümbüşdeki uygusal eşlikle birlikte parçanın tınısal çerçevesini oluşturuyor. Klarinette sözlü kesimlerde vokaldeki ezgisel çizgiyi benzetleme ve ölçü sonlarında tamamlayıcı motifler görülüyor (daire 2).

Vokal
İlle de Roman olsun la-ter ça-mur-dan ol-sun

Klarinet

Cümbüş

Darbuka

O da Al-la-hın lu-lu Hev-kim o-lur-uz ol-sun

Müziksel örnek 5. İlle de Roman olsun, nakarat

4. Dönüştürme

Roman müzisyenlerin yaratıcılıklarını yansıtan en önemli müziksel davranışlardan biri de oyun havaları için kullanılan ezgisel gercein farklı bağlamlarda seslendirilen müziklerin dönüştürülmesi yoluyla elde edilmesidir. Dönüştürme için geleneksel yerel türkülerin ezgileri, kantolar hatta televizyonda yayınlanan reklam ve dizi müzikleri bile kullanılır.

Dönüştürme için ele aldığım örnek 1998 yılında Edirne’de gerçekleştirdiğim alan çalışması sırasında kaydedildi. Edirneli Roman klarinetçi Muhacir İbrahim’in, televizyonda yayınlanan çocuklara yönelik bir trafik programında duyduğu bir ezgiden yola çıkarak yaptığı Roman havası (*Romanyalım*) o sırada henüz tamamlanmamış (sözleri çıkmamıştı) olmakla birlikte dönüştürmenin nasıl yapıldığını anlamamızı sağlar. Parça çeviriyazım sırasında yarım ses (fa#’den sol’e) yukarı aktarıldı. Muhacir İbrahim’in televizyonda duyduğu ezgi:

Müziksel örnek 6. Dönüştürülecek ezgi.

Aşağıda klarinet partında ezginin Roman havasına dönüştürülmüş biçimi görülmüyor (CD, parça 26). Kaydın başında Muhacir İbrahim televizyonda duyduğu ezgiyi değiştirerek ineliyor.

$\text{♩} = 170$

Klarinet
Cümbüş
düm Darbuka tek

Müziksel örnek 7. Roman havasına dönüştürme (Romanyalım)

Bir başka dönüştürme örneği “Dondurmacı”, başka bağlamdan bir parçanın bütünüyle Roman havasına dönüştürülmesinin en iyi örneklerinden biridir (CD, parça 27). Bir İstanbul Fırküsü olan Dondurmacı, Deli Selim (Selim Kızılcıklar) tarafından aynı adı taşıyan Roman havasına dönüştürülmüştür.

İ. Sözel yapı

Romanların gündelik yaşamlarından (“Gogocular”, “Roman Mahallesi”) televizyon dizilerine (“Ceyar”, “Manuela”, “Marianna”) varıncaya kadar birçok olay, sözlü Roman oyun avalarına esin kaynağı olabilir. Sözelimi Deli Selim, gazeteci Fahri Aral ile yaptığı görüşmede “Mastika” adlı parçanın nasıl oluştuğunu şöyle anlatıyor:

Çok Kolay be abi” diye cevap verdi. Marlboro’nun kaçak olduğu yıllarda bir akrabası Bulgaristan’dan bir şişe Mastika ile birkaç paket Marlboro getirmiş. Selim havalara uçmuş. “Hemen çocukları topladım, hanıma da yumurtaları kırdırdım, masaya da şişe ile sigaraları koydum, geçtim karşısına aldım klarneti elime, kafam da iyi, başladım çalmaya; çocuklar da söylemeye “Ooo Mastika, Mastika, sigarası marlbora..’ sonra da kasetini yaptık be abi (Aral 1998: 48)

Deli Selimle birlikte birçok Roman oyun havasının yaratıcısı olan Kadir Ürün (Üründülcü), kendisinin olduğunu söylediği “Marianna” ve “Ceyar” adlı Roman oyun avalarının sözlerini televizyon dizilerinden esinlenerek yazmış. “Ceyar” 80’li yıllarda yayınlanan “Dallas” dizisindeki kötü karakterin, “Marianna” ise geçtiğimiz yıllarda yayınlanan bir dizinin ve bu dizideki kadın karakterin adıdır. Kadir Ürün, Marianna’nın sözlerini bu diziden esinlenerek yazdığını söylüyor.

Aşağıdaki müziksel örnekte (CD, parça 29) Marianna’nın ilk iki dörtlüğünün sözleri ve zgileri yer alır. İlk dörtlük dizide geçen bir olaydan alınmakla birlikte parçanın geri kalan sözleri tamamen Roman yaşamına yöneliktir. İlk dörtlükte çocuğunu kaybeden Marianna’nın izüntüsü anlatılırken sonraki dörtlüklerde Marianna kocasına göbek atan bir Roman kadınına lönüşür. Başka bir deyişle Marianna Romanlaştırılır. Dolayısıyla başka kaynaklardan alınan zgisel gereçlerde olduğu gibi sözel gereçlerde de Romanlaştırma sözkonusudur.

$\text{♩} = 170$

A

Mar - ya - na - mın oğ - lu ol - du A - dı - m - da Pe - pe koy - du

Pe - po kay - bul - du Mar - ya - na - den - yo ol - du

B

Gel gel ba - ba - cı - na son - ra git a - na - cı - na

Gö - bek at ko - ca - cı - na ko - ca - cı - na

Gel gel ba - ba - cı - na son - ra git a - na - cı - na

Gö - bek at ko - ca - cı - na Mar - ya na

Müziksel örnek 8. Marianna

Manolyam		Uçuyorum Tay Gibi
Arabaya binecem Edirne'ye gidecem Edirne'de doğruca Manolya'yı bulacam Manolya, Manolya, Manolya Benim güzel Manolyam Seni ben kimseye veremem Sen benim güzel Manolyam	A B	Sana bir şey söyleyim mi Senin için ölüürüm Ne de şirin yaratıksın Hepsi senin mi gülüm Kuruluyum yay gibi Uçuyorum tay gibi İçmişim aşk şarabını Oldum dolunay gibi
Gogocular2		Roman Mahallesi (CD, parça 28)
Gogocular gogo ⁴⁰ yapar Aç karnına çalım satar Çalımına kimler bakar Akşamları abezan yatar Aman, aman, aman gogocu Çalımına dayanayım gogocu Elimizde elimizde Tabanca bıçak belimizde Bize posta koyanlara Onbeş sene gözümüzde Kiremitten baca olmaz Gogocudan koca olmaz Seversen sev çalgıcıyı Alır seni de ağlatmaz.	A B A A	Karşıda Roman mahallesi Neşelidir neşeli Hangi Romana baksam Elinde şarap şişesi Gittim Roman düğününe Soğuk da rakılar içmeye Analar kız doğurdu Romanlara vermeye Sıra sıra masalar Hasır ediyor sazlar Masa masa dolaşp Göbek atıyor kızlar Ade Roman baro Roman Matiz oldu bizim çoban Ade Roman bade Roman Sarhoş oldu bizim Roman
Ayılana Gazoz Bayılana Limon		Marianna (CD, parça 29)
Oynamaya geldim de oynamaya Düğünlede göbek atmaya İlvancı derler adıma Kimse de gelmez yanıma Gazozcu derler adıma Kimse de gelmez yanıma Limoncu derler adıma Kimse de gelmez yanıma Ayılana gazoz bayılana limon Ayılana gazozuna da bayılana limon Zincirimi doladım da boynuma Altınları dizdirdim gerdanıma Limoncu dediler adıma Kimseler gelmez yanıma Başörtümü doladım belime Herkesi baktırdım kendime İlvancı derler adıma Kimseler gelmez yanıma	A B A A	Marianna'nın oğlu oldu Adını da Pepe koydu Pepo kayboldu Marianna denyo (deli) oldu Gel gel babacıma Sonra git anacıma Göbek at kocacıma da Mariana Ben kızıma bakarım Ona altın takarım Elin Yaban adamına Neden tokat atarım Kocan gider kaveye Kumarçık seyretmeye Paraları verince Gelir seni marizlemeye

⁴⁰ Gogo yapmak: esrar içmek.

Roman oyun havalarında kullanılan sözler, Marianna örneğinde olduğu gibi, A ve B onularını yansıtabak biçimde en az iki dörtlükten oluşur (“Manolyam” ve “Uçuyorum Tay iibi”). İkinci dörtlük nakarat olup havanın yaratıldığı ezgiyle (B) seslendirilir ve her örtlükten sonra yinelenir.

Sözlü Roman havalarının karakteristik özelliklerinden biri de dansla örtüşen özcüklerin, kullanımudur. Sözelimi Marianna'nın (CD, parça 29) sonunda yinelenen Kaynat, oyna, salla, karıştır, yapıştır, göbeğine göbeğine yapıştır, göğsüne göğsüne yapıştır” özleri özellikle düğün seslendirmelerinde hızlı akışlı Roman havalarında sıklıkla yinelenir ve ansçıyı daha kıvrak oynamaya teşvik edicidir.



SONUÇ

Çoğu Çingene araştırmacılarının yöntemleri bir grupta, bir ailede hatta tek bir bireyde incelenen olguları genelleşmeye yönelmiştir. Bu yöntemlerin amacı çoğunlukla Hint kökenli, homojen ve özgül kültür mirasının varlığını kanıtlamaya yöneliktir. Oysa yaşadıkları çevrelerde Çingener ya da daha çok “çingener” olarak adlandırılan insanlar, tek bir etnik kökenle açıklanamayacak kadar çeşitlilik gösterirler. Ortak kimlik, bugüne kadar hep olumsuzluk ya da marjinalite tabanında ortaya çıkar. Çevrelerindeki insanların bu tutumu Çingenerde de kendilerini çoğunlukla *Gaco* (*Gadjo*)lara karşı olarak tanımlamak şeklinde somutlanır. Yaşadıkları topraklar farklı olsa bile tüm Çingene toplulukları ortak bir dışlanmadan doğan benzer bir refleks geliştirmişlerdir.

Çingenerlere karşı gösterilen dışlayıcı tutumların temel nedeninin, onların davranışlarından ve görünümlerinden kaynaklandığı düşünülür. Hırsızlık yaparlar, göçebeler, tenleri karadır ve lanetlenmeyi simgeleyen ya da en azından öyle düşünmüş özelliklere sahiptirler. Sürekli yinelenen bu devingenlik, dışlanma ve karşıtlık, geçmişten gelen ve topluma uyum sağlama çabası içinde olan bu insanları ketleyen bir imgedir. Dışlama olgusu bu insanların toplumsallaşmış alan sınırlarını geçmelerini yasaklar. Bu nedenle içinde yaşadıkları toplumların çok az değer verdiği kategorileri ve yolları seçmek zorunluluğu ile karşı karşıya kalmışlardır. Bu anlayış “çizgi dışı yaşam” sürdürenlere gereksiz, artık, kalıntı olarak tanımlanan etiketleri yapıştırır.

Ondokuzuncu yüzyıl Avrupasında ortaya çıkan ulusalcılık onları özgürlük ve bağımsızlığın simgesi yapıverdi. Edebiyattan resme kadar tüm sanat dallarında benzer Çingene imgeleri kullanıldı. Bohemya'dan Fransa'ya göçen Çingene toplulukları *Bohemiens* (Bohemyalılar) olarak adlandırıldı. Bu toplulukların yaşam tarzı Avrupalı aydınlar ve sanatçılarca aynı adla anıldı. “Bohem yaşam”, yarından kaygı duymadan gününü yaşamak, bugün kazandığını bugün tüketmek anlamına geliyordu. “Başka dünyanın insanları” gibi aykırılıklarını vurgulayıcı ifadelerle yüklü hümanist yaklaşımlar ne yazık ki anlamaktan çok yabancılaştırıcıdır ve gerçeğin üzerini örterler.

Dünyanın çeşitli bölgelerindeki Çingene müzikleri hakkında yapılan çalışmalarda araştırmacılar, uzun zamandan beri Çingene müziğinin evrensel karakteristiklerini ortaya çıkarmaya çalıştılar (Sarosi 1980; Manuel 1989a). Bu araştırmacıların bir bölümü yalnızca belirli bölgelerdeki Çingene topluluklarının ortak karakteristikleri saptarken (Pettan 1992;

Brandl 1996; Kovalcsik 1996; Staiti 1997) bazıları ise kendi değer yargılarına bağlı kalarak Çingeneri, yanyana yaşadıkları toplulukların geleneklerini bozan ya da yok eden insanlar olarak değerlendirdiler (Starkie 1953; Gazimihal 1953). Bunda önemli etkenlerden biri Çingenerin kendilerine ait bir müzikleri olmaması diğeri ise açıkça Çingenerelere karşı geliştirilen ve dışlamaya dayanan tavidir.

Çingenerin uyarılma ve yorumlama duygusu, kültürel süreklilik ya da yaratmanın dışında başka varsayımları akla getirir. Nitekim bütün Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de köylüler ve kentliler onlara eğlendirici rolünü yüklemişlerdir. Bazıları için eğlence olanın bazıları için gereksinim olduğu gerçeği atlanır.

Tarihsel deliller, Batı Türkiye Romanlarının bugün Rumeli ve Balkanlarda yaşayan diğer Müslüman Çingene topluluklarının Osmanlı'nın Avrupa'ya yayılma süreci içinde, hatta daha öncesinde sünni İslama bağlı Türklerle etkileşim içine girdiklerini ve bu etkileşime göre biçimlenmiş kültürel özelliklere sahip olduklarını gösterir. Bu grupların bir bölümü Osmanlı İmparatorluğu döneminde (Osmanlı-Rus Savaşı, 1877-78; Balkan Savaşları 1912-13), geri kalanı ise Türkiye ile Yunanistan arasında imzalanan "Mübadele Antlaşması" çerçevesinde, Cumhuriyet döneminde (1923-24) Türkiye'ye getirilmiş ve hemen hepsi Türkiye'nin batı kesimine yerleştirilmiştir.

Batı Türkiye Romanları, genelde diasporadaki tüm Çingenerin çeşitliliğini yansıtacak biçimde, kimi özelliklerle birbirinden ayrılan birçok gruptan oluşur. Tıpkı diğer Çingene topluluklarında olduğu gibi, Romanların da gruplaşma ve kendi grubunu ötekilerden ayırmada başvurdukları belli başlı değişkenlerden biri "Egemen Meslek Faktörü"dür. Her grup uğraş alanlarını yansıtan adlarla anılır. Arabacılık, sepetçilik, kalaycılık, demircilik vb. meslekler, uğraş alanlarını bu meslekler çerçevesinde yoğunlaştıran Romanların gruplaşmalarında belirleyicidir. Soya dayalı olarak yürütülen meslekler Romanlarda grup kimliğinin devamını sağlar. Tüm Romanlarda müzik edimi tıpkı kalaycılık, arabacılık, sepetçilik gibi para kazanma yolu olarak algılanır ve bu motif Romanların müzik yaşamının temel belirleyicisidir. Buna göre geçimlerini profesyonel müzisyenlikten sağlayan Romanlar ayrı bir grup oluştururlar ve "Çalgıcı Romanları" olarak adlandırılırlar. Müzik yapmak beceriye dayalı bir meslek olmasıyla Çalgıcı Romanlarına diğer Roman gruplarına göre bir üstünlük sağlar. Böylesine yaygın ve de etkin bir konuma sahip olmalarının altında yatan temel olgu, Romanların içinde buldukları çevredeki topluluklarla yoğun bir etkileşim içinde olmalarıdır. Bu etkileşim Roman müzisyenlerin çeşitli kaynaklardan edindikleri dağarı

‘dönüştürüp/değiştirip’ potansiyel müşterileri olan çevrelerindeki insanlara sunmaları üzerine kuruludur. Bu bağlamda “para kazanma” motifi Roman müzisyenlerin farklı icra alanlarında seslendirme yapabilecek doğrultuda beceri geliştirmelerinde belirleyici faktördür ve buna bağlı olarak Roman müzisyenlerin edimi, bir “edinme” ve diğeri “sunma” olmak üzere iki ana eyleme dayanır.

Edinme sürecinde dağarlarını birçok kaynaktan elde ederler. Yaşadıkları çevrelerin kültürel gruplarının dağarlarındaki ezgilerden popüler kültürün ortaya çıkardığı dağara kadar, sayısız kaynaktan edindikleri ezgiler Roman müzisyenlerin dağarını oluşturur. Bedava yollar-
dan sürekli güncellenen dağar, paraya çevrilecek müziklerin bulunduğu bir “depo” gibidir.

Sunuma yönelik, müziğin paraya çevrilmesiyle örtüşen çeşitli stratejiler geliştirmişlerdir. Belirli bir kültürel topluluk tarafından kiralandıklarında o topluluğun müziklerini icra ederler ve tepki çekecek ezgileri icra etmekten kaçınırlar. Çeşitli vesilelerle ortaya çıkan etkinlikler (düğün, festivaler vb.) için kiralandıkları zaman, etkinliğe katılan konukların hoşuna giden ezgileri seslendirirler. Belirli etnik grupların istedikleri çalgılara göre topluluk tiplerini biçimlendirirler. Her grup ayrı bir iş ayrı bir seslendirmeye yönelik olarak geçici süre için oluşturulur.

Roman müzisyenler için her icra, para kazanılacak bir iştir. Diğer Roman müzisyenlerin sünnet ve evlenme törenleri için seslendirme yapsalar ve töreni düzenleyenden herhangi bir ücret almasalar bile “orta parası” yoluyla icralarının maddi karşılığını alacaklarını bilirler.

Söyledikleri şarkıların sözlerini kendilerini kiralayan patronlarının ya da etkinliğe katılan özel konukların hoşuna gidecek yönde değiştirmek ya da müşterilerinin kulağına çalmak, yapılacak işin niteliğine uygun kıyafetler giymek de stratejilerinin bir parçasıdır.

Roman müzisyenler dağarlarını oluşturma sürecinde bütün müziksel parametreleri değiştirirler. Müzikte bağlam değişikliği (dönüştürme) yapılabilir, ezgi yalınlaştırılabilir ya da zenginleştirilebilir, ritm basitleştirilebilir ya da karmaşıklaştırılabilir, tempo ağırlaştırılabilir ya da çabuklaştırılabilir. Değişim çoğunlukla doğaçlama (emprovizasyon), karşıezgi (kontrpuan) ve başkama (varyasyon) gibi tekniklerle ortaya çıkar ve bu teknikler Roman müzisyenlerin yaratıcılıklarını gösterdikleri alanlardır. Bu nedenle Roman müzisyenler, içinde buldukları müziksel yapıların/geleneklerin yalnızca kültürel taşıyıcıları ya da basit biçimde icracıları değil aynı zamanda biçimlendiricileridir.

EKLER

Ek-1: Avrupa, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'daki Tahmini ingenc Nüfusları.

Ek-2: ingencilere Atfedilen Adlar Listesi.

Ek-3: 637nci "Tarihi Kırkpınar Güreş ve Şenlikleri Haftası" Programı.

Ek-4: Notalar: Güreş Havaları.

Ek-5: Kaset Kapakları.

Ek-6: CD Listesi: Müziksel Analizde Kullanılan Örnekler.

Ek-7: CD: Müziksel Örnekler.

EK-1:**Avrupa'daki Tahmini Çingene Nüfusu**

Ülke	En düşük	En yüksek
Arnavutluk	90,000	100,000
Avusturya	20,000	25,000
Belarus	10,000	15,000
Belçika	10,000	15,000
Bosna	40,000	50,000
Bulgaristan	700,000	800,000
Hırvatistan	30,000	40,000
Kıbrıs	500	1,000
Çek Cumhuriyeti	250,000	300,000
Danimarka	1,500	2,000
Estonya	1,000	1,500
Finlandiya	7,000	9,000
Fransa	280,000	340,000
Almanya	110,000	130,000
Yunanistan	160,000	200,000
Macaristan	550,000	600,000
İrlanda	22,000	28,000
İtalya	90,000	110,000
Latviya	2,000	3,500
Litvanya	3,000	4,000
Lüksemburg	100	150
Makedonya	220,000	260,000
Moldavya	20,000	25,000
Hollanda	35,000	40,000
Norveç	500	1,000
Polonya	50,000	60,000
Portekiz	40,000	50,000
Romanya	1,800,000	2,500,000
Rusya	220,000	400,000
Sırbistan/Montenegro	400,000	450,000
Slovakya	480,000	520,000
Slovenya	8,000	10,000
İspanya	650,000	800,000
İsveç	15,000	20,000
İsviçre	30,000	35,000
Türkiye	300,000	500,000
Ukrayna	50,000	60,000
İngiltere	90,000	120,000
Avrupa Toplamı	7,000,000	8,500,000

Avrupa'daki Tahmini Çingene nüfusu (ERRC WEB)

Ortadoğu ve Kuzey Afrika'daki Tahmini ingene Nüfusu

Ülke	ingene Nüfusu
Kıbrıs	1,200
Mısır	1,168,000
Gazze ve Batı Şeridi	1,200
Yunanistan	41,000
İran	110,000
Irak	50,000
İsrail	1,000
Ürdün	2,000
Lübnan	8,000
Libya	33,000
Suriye	250,000
Türkiye	75,000
TAHMİNİ TOPLAM	1,740,400

Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerindeki tahmini ingene nüfusu (DRC WEB)

ÇİNGENELERE ATFEDİLEN ADLAR LİSTESİ

Çingenelele, kendileri ve Çingene olmayanlar tarafından atfedilen adları incelediğimizde, yaşam biçimleri, dil ya da lehçe, din, meslek ve başka özellikler (ülke, birlikte yaşadıkları ya da sosyo-kültürel bağlantıları olan Çingene olmayan ulus vb.) bakımından ayrıldıkları görülür. Ben, bu adları iki ana başlık altında sınıflandıracam: 1. Genel adlandırmalar ve 2. Mesleklere göre adlandırmalar.

Genel adlandırmalar başlığı altında iki alt başlık açacağım ve a. Çingenelelerin adlandırmaları, b. Çingene olmayanların adlandırmaları olarak gruplandıracağım. Böyle yapmamın bir nedeni, Çingene olarak adlandırılan insanların nerede, hangi adla anıldıklarını göstermek, ikincisi ise “Roman Kimliği ve Kültürel Yapı” başlıklı İkinci Bölüm’de tartıştığım “Çingene” ve “Roman” kavramlarına veri tabanı oluşturmak. Bu nedenle “Çingene” ya da aynı anlamdaki başka terimlerle tanımlanan, ancak Hindistan kökenli olmadıkları öne sürülen (İngiltere’deki *Tinkers*, ve *Travellers*; Almanya’daki *Jenitsche*; İskandinavya’daki *Tattare*) ya da ne “Çingene” ne de “Roman” terimlerinin hiçbirini kabul etmeyen (Türkiye’daki *Abdallar*) toplulukları da oluşturduğum listeye ekledim.

“Meslekler göre adlandırmalar” başlığı altında sınıflandırmamın nedeni ise, Çingenelelerin grup kimliklerinin oluşmasında egemen meslek faktörünün belirleyici rol oynamasıdır.

Ülke ve birlikte yaşadıkları ya da sosyo kültürel bağlantıları olan Çingene olmayan uluslara göre adlandırmaları listeye eklemedim. Sözgelimi eski Yugoslavya’da *Srpski Cigani* (Sırp Çingeneleleri), *Albanski Cigani* (Arnavut Çingeneleleri), *Turski Cigani* (Türk Çingeneleleri) *Madarski Cigani* (Macar Çingeneleleri) terimleri, Çingene olmayan toplumlarla sosyo-kültürel bağlantıyı gösterir adlandırmalar olarak kullanılır (Pettan 1992: 48-49). *Romungro* ise genellikle Müzisyen olarak bilinen Romanca yerine Macarca konuşan Çingenelelerin adıdır (Patrin WEB; Smith WEB). “Macarlar” anlamındaki *Hungaros* adı, Orta Avrupa, özellikle Macaristan kökenli olup İspanya’da yaşayan Kalderaşlar’ın (Kazancıların) adıdır (Patrin WEB). Yine literatürde yaygın olarak görülen İspanyol Çingeneleleri, Fransız Çingeneleleri, Anadolu Çingeneleleri, Ortadoğu Çingeneleleri gibi adlandırmaları ve aynı sınıflandırma mantığına göre kullanılan başka adlandırmalar Çingeneleleri yaşadıkları ülkelere göre tanımlanmasını gösterir.

1. Genel Adlandırmalar

a. Çingencilerin adlandırmaları

Adlar	Açıklamalar
Arlia	Bk. <i>Erlie, Yerli</i> .
Abdal, Aptal	(1) Türkiye. Çingene ya da Roman olarak adlandırılmayı kesin olarak reddeden bir Alevi-Bektaşî topluluğu. Kökenlerinin Horasan olduğunu söyleyen Abdallar, çevrelerindeki topluluklar tarafından genellikle "Çingener" olarak adlandırılırlar. Elekçilik, Sepetçilik, Çalgıcılık gibi mesleklerle uğraşırlar (Ülkütaşır 1968: 251; Svanberg 1992: 269) (2) Kuzey Suriye. Kendilerini Çingene olarak kabul etmeyen hokkabaz ve sihirbazlar (DRC WEB)
Aşkali	Montenegro, Kosova, Makedonya; Romanca konuşmazlar (Smith WEB).
Avgon	Rusya (DRC WEB). Bk. <i>Kabuli</i> .
Barake	Suriye (DRC WEB).
Bayaş, Beyaş, Beyaj	Doğu Macaristan ve Transilvanya'da yaşayan bir Çingene kabilesi. Romanca konuşmamakla birlikte Rumence'nin arkaik bir biçimini kullanırlar (Kenrick 1998: 19).
Beli Cigani	Sırbistan. "Beyaz Çingene" anlamındaki terim, Sırbistan'a Bosna'dan gelen Müslüman, yerleşik Türk Çingencileri için kullanılır (Petan 1992: 46)
Bergitka Roma	Polonya dağ Çingenceleri'nin adı. Ova Çingencelerinden daha sonra gelmişlerdir ve farklı bir lehçe konuşurlar (Kenrick 1998: 21).
Beticos	Kastilya konuşan ve İspanya'nın Granada ile Kadiz gibi kentlerinde yaşayan yerleşik Endülüs Çingenceleri (Patrin WEB; Smith WEB).
Beyaz Çingene Beyaz Roman	Türkiye. Olasılıkla Roman ya da Çingene olduğunu gizleyenler için ya da Romanlarla evlenen Roman olmayanlar için kullanılan bir terim. Edirne'de yaptığım alan çalışması sırasında bir kez duydum.

Boyaş	Ayrıca <i>Bayaş</i> ve <i>Beyaş</i> . Tüm Avrupa ve Amerika'ya yayılmış olan bir Vlah-Roman nüfusu. <i>Rudarilerin</i> soyundandırlar ve Romanca yerine ana dilleri olarak bir Rumen lehçesi kullanırlar (Patrin WEB; Smith WEB).
Cagar	Avrupa'dan Mısır'a göçen bir kabile. Kadınları ip cambazı, dövmeçi ve dansöz olarak çalışır, erkekleri ise demircidir. Kışları kasabalarda yaşarlar ve Mısır'da ayrı bir grup oluştururlar. Mısırlılar "Cagar" terimini değersiz ve tembel olduklarını düşündükleri herkes için aşağılayıcı anlamda söylerler. Mısırlıların çoğunun düşüncesinde terim bir etnik grubu göstermez. <i>Cagar</i> terimi Mısırlılar tarafından da batılıların "çingene" hissine oldukça benzer bir biçimde kullanılır. Cagarlar başta Dakahlia (Kahire'nin kuzeyi) bölgesindeki Nil Deltası'nda yaşarlar (DRC WEB).
Calo	(1) İçinde birçok Romanca sözcük bulunan bir İspanyol lehçesi. İspanyol Çingencelerinin dili olarak Romancanın yerini aldı. George Borrow'un incil çevirisi <i>Bible Calo</i> 'dur. (2) Kimi zaman İspanyol ya da Portekiz Çingencelerini tanımlamada <i>Gitano</i> yerine kullanılır. Romanca olan sözcük "siyah, kara" anlamına gelir (Kenrick 1998: 29). Ayrıca bk. <i>Kalo</i> .
Cugi	(1) İran, Irak'da Koli için kullanılan başka bir ad; Ayrıca <i>Cuki</i> (DRC WEB). (2) Orta Asya cumhuriyetlerinde yaşayan bir Liuli alt grubu. Cugi, Panjab dilinde "çadır" ya da fakir göçebenin "sazdan kulübe"si anlamına gelir (Rishi WEBc).
Cuki	Türkiye. Güneydoğu Anadolu. Cuki inanışları Alevi ya da İsmaili inanışlarına yakın gibi gözükmektedir. (Andrews 1998: 194).
Çadırcı	Çadırcıda yaşayan, birçok Çingene kabilesine verilen ad.

Çergaşi ya da Çerhari	Çadırda oturan. Çadırcı. (1) Bosna <i>Çergaşi</i> 'leri. Çoğu batı Avrupa'ya 1966'dan sonra göçtüler. Londra'yı ziyaret ettiklerinde gelir kaynaklarının büyük bölümü çiçek satışıydı. (2) Doğu Macaristan'ın <i>Çerhari</i> 'leri bir Vlah lehçesi konuşurlar.
Çergari	Çadırcılar. Arnavutluk (Grabian). Çadırda yaşayan göçebe Türk Çingeneleleri (Simith WEB)
Çergeci	Çadırcı. Türkiye. Çadırda yaşayan göçebe Çingeneleler.
Dağlı	Türkiye. Trakya bölgesinde yaşayan ve Osmanlı-Rus Savaşı'na (1877-78) bağlı olarak Bulgaristan'dan göçen Romanların kendilerini tanımlamak için kullandıkları kökene ilişkin bir terim. Terim Romanlar arasında kendilerini "Muhacir" ya da "Yerli" olarak adlandıran topluluklardan ayırmak için kullanılır.
Dom	(1) Ortadoğu'da (İran, Suriye, Filistin ve Irak) yaşayan ve Avrupa'daki Romanlarla (<i>Roma</i>) ilişkili oldukları öne sürülen Çingeneleler için kullanılan genel bir ad. <i>Dum</i> , <i>Denme</i> , <i>Deman</i> ve <i>Duman</i> adlarıyla anılan toplulukları niteler (DRC WEB) (2) "Adam" anlamında genel terim. Daha özcede "Çingene adam". Dilleri Domari. "Dom", "Rom" sözcüğünün eski bir biçimi olup Sanskritçedir. Ayrıca Hindistan'ın bazı bölgelerinde aşağı kasttan birini niteleyen aşağılayıcı bir anlamda kullanılır (Kenrick 1998: 48).
Dum	Türkiye (Andrews 1992: 194). Bk. <i>Dom</i> .
Dummi	Ayrıca <i>Demmi</i> , <i>Deman</i> , ve <i>Duman</i> . İran, Suriye ve Irak (DRC WEB). Bk. <i>Dom</i> .
Erlide	Bulgaristan (Smith WEB). Bk. <i>Erlie</i> .
Erlie	Balkanlardaki Romanlar tarafından yerleşik Çingeneleleri ve lehçelerini göçebelere ayırmak için kullanılan bir terim. Çoğunlukla Türk Çingenelelerini gösterir. Türkçe <i>yerli</i> sözcüğünden alınmadır. Bk. <i>Yerli</i> .
Garaci	Türkiye (Andrews 1992: 194). Bk. <i>Karaçi</i>

Gelderari	Almanya (Smith WEB); <i>Kalderas</i>
Ghawazee	Ayrıca <i>Ghawazi</i> . Mısır'ın tanınmış dansçıları. Geleneksel anlamda Quen bölgesinden <i>Nawar</i> 'ların bir alt grubudurlar (DRC WEB).
Ghorbati	Ayrıca <i>Gurbati</i> ve <i>Korbati</i> . Bu ad Kurbat kasabasından anlamında Arapça "Gharib" ("El" ya da "Yabancı") sözcüğünden alınmadır (DRC WEB). Türk yönetimi altına girmiş tüm ülkelerde (Makedonya, Arnavutluk vb.) buldukları sanılıyor (Rishi WEBc).
Goodari	Ayrıca <i>Gaodari</i> . İran'da ayrı bir kabile ya da olasılıkla Kolilerin bir alt grubudur. Gaodariler Mısırlı sayılırlar ve Clebert'in Çingenceler (<i>The Gypsies</i>) kitabındaki "İlk Çingene Göçlerinin Olası Hatları" başlıklı haritasında gösterilmişlerdir (DRC WEB).
Guaidiyah	Suriye. (DRC WEB).
Gurbet	(1) Yugoslavya'da bir kabile. Lehçelerinde Avrupa'ya ilk ulaşan kabilelerden biri olduklarına ilişkin arkaik özellikler bulunuyor. (2) Kıbrıs'daki Müslüman Çingencelere verilen ad (Kenrick 1998: 68). Bk. <i>Ghorbati</i>
Kaalo, Kaale	Finlandiya Çingenceleri tarafından kendilerini tanımlamada kullanılan bir terim. Romanca "Siyah, Kara" anlamındaki sözcükten türemedir (Kenrick 1998: 90). Ayrıca bk. <i>Kalo</i> .
Kabudji	Arnavutluk (Tiran) (Smith WEB)
Kabuli	Kabul kasabasından alınma ad. Belki İran'da bir Koli alt grubu ve Rusya'da <i>Awgon</i> olarak adlandırılan bir grupla kimliklenirler (DRC WEB).
Kale	"Siyah, Kara" anlamında terim. İberya yarımadası (İspanya) ve Finlandiya (Patrin WEB). Ayrıca bk. <i>Calo</i> .
Kalo	"Kara" anlamında Romanca sözcük. Kuzey Galler ve Finlandiya Çingenceleri Rom yerine kendilerini Kalo/Kaalo olarak tanımlarlar. İspanyol Çingencelerinin konuştukları dil için kullandıkları <i>Calo</i> ile ya da İran'daki <i>Koli</i> kabilesi ile bağlantı belirgin değildir (Kenrick 1998: 91-92; Rishi WEBc).

Kaloro	“Kalo” (siyah)’dan alınma ad. Maraş, Antep (=Aınzarba)’de yaşayan grupların kendilerine verdikleri ad. Dilleri Domarice ile karşılıklı anlaşılabilir olmakla birlikte gramer açısından dikkat çekici farklılıklar vardır (DRC WEB).
Karaçi	“Kara adam” anlamındaki (Kale ve Kaloro’da olduğu gibi) Türkçe sözcük. İsfahan yakınlarındaki Karaçi’den alınma olduğu da iddia edilmiştir. Sözcük dağılımı açısından aralarında %50 gibi bir fark olan iki ayrı grup olarak gösterilir. (DRC WEB; Rishi WEB).
Katcar	Bir Koli alt grubu (DRC WEB).
Kersi	İran, Asterabad. (DRC WEB).
Kilinghros	Ayrıca <i>Kollingogy</i> . Yunanca terim. “Göçebe” anlamındaki <i>Kaligari</i> terimi ile ilişkili olabilir (DRC WEB).
Koli	Romanca “Kalo” (kara, siyah anlamında) sözcüğünden gelme olduğu ve Kabuli’nin kısaltması olmadığı hemen hemen kesindir. Koli, İran’daki birkaç Çingene grubunu nitelemesinin yanı sıra Çingene olmayanlar tarafından aşağılayıcı anlamda da kullanılır. İran Çingeneleri kendilerini daha önce “Kauli-ye-Girbalbend” (elekçi Koli) olarak adlandırıyorlarken bugün “Haddad” (Demirci) terimini tercih ediyorlar. İlk Zott göçmenleriyle bir bağlantıları olduğuna ilişkin hiç delil yoktur. Irak’da yaşayan Koliler de olasılıkla İran Koli’leriyle bağlantılıdır (DRC WEB; Kenrick 1998: 93).
Kopanari	Romanca konuşan Bulgar Hristiyan Çingeneleri (Smith WEB).
Kotorara	Karpatya ormanlarında ve Ukrayna sınırındaki yamaçlarda yaşayan Çadırcı Çingene (Smith WEB).
Kurbati	Kuzey Suriye Halep’de. Benzerlik olmasına karşın İran Gurbat’ları (<i>Ghorbati</i>) ile olasılıkla bağlantıları yoktur (DRC WEB).
Kurbet	Kıbrıs’da yaşayan Çingenelerin kendilerini adlandırmak için kullandıkları terim. Dillerine Kerbetçe derler (Williams 2000: 1). Bk. <i>Gurbet2</i>
Lalleri	Almanya (Smith WEB).

Liuli	Asya Cumhuriyetlerinde yaşayan göçebe Çingeneler. Daha iyi koşullar sağlamak için çoğu Rusya'ya göç etmiştir (Kenrick 1998: 99). Liuliler Multani ve Cugi denilen iki alt gruba ayrılırlar (Rishi WEBc). Bk. <i>Multani, Cugi</i> .
Lom	Ermenistan. <i>Poşa</i> ya da <i>Boşa</i> olarak adlandırılan toplulukların kendilerini adlandırdıkları Romanca terim. Dilbilimsel deliller Lomların Avrupa Romları ile aynı kökene (Dom) dayandıklarını öne sürer (bk. s. 6).
Matchvaja (Maçvaya)	Ayrıca, <i>Machvana</i> . ABD'de yaşayan ve Anne Sutherland'e göre - Sırbistan'ın Matsva (Maçva) bölgesinden göçen bir grup (1975: 318). (Patrin WEB; Smith WEB)
Mango	Montenegro, Kosova, Makedonya. Romanca konuşmazlar (Smith WEB)
Manouche, (Manuş)	Çoğunlukla Fransa ve Belçika'da yaşayan bir Çingene kabilesi olmakla birlikte ataları uzun yıllar Almanya'da kalmışlardır. <i>Manuş</i> terimi Romancada "Adam" anlamına gelir. Lehçelerinde Almanca'dan geçme birçok sözcük vardır ve <i>Sintilerinkine</i> çok yakındır (Kenrick 1998: 104; (Patrin WEB)).
Meckari	Arnavutluk, Tiran (Smith WEB).
Muhacir (Macur)	Türkiye. Özellikle Balkan Savaşları (1912-13) Mübadele döneminde (1923-24) Rumeli ve Balkanlar'dan Türkiye göçen Romanların kendilerini tanımlamak için kullandıkları kökene ilişkin adlandırma. Romanlar arasında bu adlandırma özellikle "Dağlı" ya da "Yerli" olarak adlandıran Romanlardan ayırmak için kullanılır.
Multani	Orta Asya cumhuriyetlerinde yaşayan bir <i>Liuli</i> alt grubu. <i>Multani</i> terimi, kökenlerinin bugün Pakistan'da kalan Panjab'ın Multani bölgesinden olduklarını gösterir (Rishi WEBc).
Rlia	Arnavutluk. Romanca konuşmazlar (Smith WEB)
Resande, Reisende	İsveç, Norveç ve Danimarka'da yaşayan Çingeneler. Roman olmayanlar tarafından <i>Tattare</i> olarak adlandırılmakla birlikte

	“Gezginler” anlamındaki Resande ya da Reisende (Norveç) terimini tercih ederler (Kenrick 1998: 165). Bk. <i>Travellers</i> .
Rom (çoğ. Roma)	Doğu ve orta Avrupa’daki Çingenerin çoğunluğu kendilerini kendi dillerinde <i>Rom</i> olarak adlandırırlar. Etimoloji açık olmamakla birlikte terim Hintçe “insan, adam” anlamındaki <i>dom</i> sözcüğünden gelmiş olabilir. Çoğulu lehçelere göre <i>Romi</i> ya da <i>Roma</i> ’dır. Sözcük, tüm Çingene toplulukları tarafından grup adı olarak kullanılmaz. Sözelimi <i>Sinti</i> ve <i>Manuş</i> gibi başka Çingene gruplarının lehçelerinde de olmakla birlikte yalnızca “koca” anlamına gelir (Kenrick 1998: 135; Rishi WEBc). Paspati Rom adının tanrı Vişnu’nun insan olarak üç görüntüsünden biri olan Rama (=siyah, beyaz, güzel, hoş) geldiğini öne sürdü (1870: 19)
Romaitnya	Bulgaristan Kotel’de yaşayan Drindari’lerin kendilerine atfettikleri bir ad. Bk. <i>Drindari</i> .
Roman	(1) Burgonya’da yaşayan ve Romanca lehçesi konuşan 2000 kişilik grubun kendilerine verdikleri ad. Konuştıkları dil Karpatya lehçelerine yakındır (Kenrick 1998: 136) (2) Türkiye’deki (özellikle batısında) Çingenerin kendilerini adlandırmak için kullandıkları terim. Çoğu yerleşiktir ve Romanca konuşmazlar. Romanca konuşanlar kendilerini ve konuştıkları lehçeyi <i>Yerli</i> olarak adlandırırlar. Alexander Paspati 1870’de İstanbul ve Trakya’da yaptığı dilbilimsel çalışmada bu bölgelerde konuşulan Romancayı “Yunan Romancası” olarak adlandırdı (Paspati 1870).
Romanes	(1) Romanca’da “Roman adabı” anlamında bir zarf. (2) Türkiye, Gebze’de yaşayan bir Çingene grubunun kendilerine ve konuştıkları dile verdikleri ad. Orhan Türkdoğan, İzmit’e bağlı Gebze ilçesinde yaptığı alan çalışmasında incelediği Romaneslerin yerleşik olduğunu, erkeklerin seyyar satıcılık, kadınların bohçacılık yaptığını belirtir (Türkdoğan 1998: 435)
Romanichal, Romnichel	İngiliz yazarlar tarafından söylenen Romani-chal’dır. Almanya’da Romano-chal, Rusya’da Romani-chel olarak bilinirler. Prençlerde,

	<p>özellikle de Fransa'nın Bask bölgesinde Çingencelere <i>Romani-chel</i>, <i>Romani-cal</i>, <i>Rouman-cel</i> ya da <i>Roma-itcela</i> denir. <i>Romani-chal</i> ayrıca "dolaşan insanı nitelendirir ve Sanskritçedeki anlamı "hareket"tir. Terim, yerleşik olmama ya da dolaşma alışkanlığını dışa vurur (Rishi WEBc)</p>
<p>Romano Çavo (chavo)</p>	<p>"Roman genci" anlamında olup Doğu Avrupa'daki bazı grupların kendilerini adlandırmak için kullandıkları terim (Kenrick 1998: 142). Çavo sözcüğü Sanskritçede "Genç hayvan" anlamına gelen <i>Sava</i> sözcüğünden türetilmiş olup Roman dilinde "Genç erkek" ve "Oğul"u gösterir. Alexander Paspati bu sözcüğün Tanrı <i>Vişnu</i>'nun reenkarnasyonu olan <i>Rama</i> ile bağlantılı olduğunu öne sürdü (Rishi WEBc).</p>
<p>Romano Rom</p>	<p>Macaristan'daki bir Vlah Çingene kabilesi.</p>
<p>Sinte</p>	<p>Bk. <i>Sinto</i>.</p>
<p>Sinto (çoğ. Sinti)</p>	<p>Avusturya, Almanya, İtalya, Belçika, Hollanda, Polonya, Rusya.</p> <p>Terimin kökeni ya Hindistan'daki Sind eyaleti ile ya da Hintçedeki "topluluk" anlamındaki sözcük ile bağlantılı olabilir. Kabile başlıca Almanya'da yaşamakla birlikte bugün Belçika, Hollanda, Polonya ve Rusya'ya kadar yayılmış Sinti aileleri vardır. Sintoların Almanca konuşulan ülkelere 16ncı yüzyılda geldikleri ve 19uncu yüzyıla kadar göçebe olarak yaşadıkları tahmin ediliyor. Konuştukları lehçede Almanca'dan geçme çok sayıda sözcük bulunur. Nazi döneminde büyük kayıplar verdiler. Sinti terimi dilbilimsel açıdan Sinti olmayan kabileler için de kullanılır. Sözcüğü Trieste bölgesinden Istriani Sinti ve Lalore Sinti bu gruplardandır (Kenrick 1998: 153).</p>
<p>Vlah</p>	<p>Romanya. Vlah tanınması genelde Wallachia bölgesindeki Çingene kabilelerini ve konuştukları lehçeyi nitelendirir. Özellikle Rumence konuşulan bölgelerdeki (Banat, Transilvanya, Wallachia, Moldavya) Çingene araştırmalarında kullanıldı. Kalderaş ve Lovari topluluklarını kapsar (Kenrick 1998: 177-78)</p>

Xoraxane, (Korakhane)	Ayrıca <i>Xoraxi, Xorax, Xoraxane</i> . Bulgaristan'da "Türk" yada müslüman Çingenceleri, gösteren "Kuran'ın yolunda" anlamında bir terim (Smith WEB). Müslüman Çingenceler olarak kabul edilirler. Balkanların kimi bölgelerinin yanı sıra Mısır'da oldukları da rapor edildi. Ayrıca "Orta Doğu Romanları" ve "Türk Çingenceleri" olarak da betimlenirler (DRC WEB; Patrin WEB; Smith WEB).
Yerli	Türkiye. Yerleşik Romanları ve lehçelerini gösteren terim. Bugün Romanlar arasında "Yerli" terimi daha çok kökene ilişkin bir adlandırma olarak, kendilerini "Muhacir" ya da "Dağlı" olarak adlandıran Romanlardan ayırmak için kullanılır.
Yevkos	Arnavutluk, Makedonya; Romanca konuşmazlar (Smith WEB)

b. Çingene olmayanların adlandırmaları

Ad	Açıklamalar
Adsincani, Adzincani	Bk. <i>Athingani</i> .
Aegypter	Onaltıncı yüzyıl Alman belgelerinde raslanan Çingenceleri gösterir terim (Rishi WEBC).
Afrika'ya	Mısır'da yaşayan bir Çingene Grubu için kullanılan ad. (DRC WEB)
Alimah	Arap ülkelerinde Çingencelere verilen ad (DRC WEB).
Athingani, Atsingani	Yunanca, "dokunulmaz" ya da "putperestler" anlamında terim, sekizinci yüzyıldan onuncu yüzyıla kadar Bizans İmparatorluğu'nda yaşayan ve gizemli güçleri oldukları düşünülen bir Hristiyan mezhebini tanımlar. Bu mezhebin doğudan gelen Çingenceler olduğu düşünülür. Bu terim, birçok ülkede "Çingenceler" için kullanılan adların kökenini oluşturur: "Çingene" (Türkiye), "Tsigan" (Slav ülkelerinin çoğu), Almanca "Zigeuner" sözcüğü, ve Fransızca'da "Tsigane" (Fraser 1997: 46-47; Kenrick 1998: 13; Patrin WEB; Smith WEB).

Athinganoi, Atzinganoi	(Smith WEB). Bk. <i>Athingani</i>
Bohemiens	Fransa. Çingencilerin Fransa'ya Bohemya'dan geldikleri düşünülerek Bohemyalılar anlamında terim. (Fraser 1997: 63-64; Rishi WEBc)
Boşa	Ermenistan'da kendilerini <i>Lom</i> olarak adlandıran ve Romanca'nın üç ana lehçesinden biri olarak kabul edilen Orta Romani konuşan topluluk. Ayrıca bk. <i>Poşa</i> (Patrin WEB; DRC WEB; Smith WEB) Hancock 1987)
Cadegipti	İtalya (Smith WEB).
Camminanti	Bk. <i>Travellers</i> .
Cascarots	Fransa, Bask bölgesi (Smith WEB).
Cigani	Slovenya (Smith WEB).
Ciganu	Romanya (Berger 2000: 9)
Ciganyok	Macaristan (Smith WEB).
Cikan	Çek Cumhuriyeti (Smith WEB).
Cingali	İtalya (Smith WEB).
Cinguli	İtalya (Smith WEB).
Cyganic	Polonya (Smith WEB).
Czygenier	Almanya (Smith WEB).
Cingane	Kıbrıs. Terimin Kıbrıs Türkçesinde aşağılayıcı bir anlamı yoktur (Kenrick ile Taylor 1986: 37)
Çingene, Çingen	Türkiye.
Djipten	Belçika'nın Flamanca konuşulan bölgelerinde Egyptenaren'in kısaltması olarak kullanılır (Rishi WEBc). Bk. <i>Egyptians, Gipten</i> .
Egyptians	(1) Batı Avrupa'ya ulaşan Çingencelere, Mısır'dan geldikleri düşünülerek verilen ilk isim. (2) Roman Çingenceleri olmalarına karşın Romanca konuşmayan birçok grup vardır. Son zamanlarda başlayan bir düşünceye göre

	bunlar Çingene olmayıp Avrupa'ya göçen Mısırlı göçmenlerin soyundan geldikleridir. Sayıları birkaç bindir ve Arnavutluk, Kosova ve Makedonya'da yaşarlar. Arnavutluk'da Evgji ya da Jevg olarak bilinirler. (Kenrick 1998: 50)
Esmir Vatandaş	Türkçe. Andrews'a göre Türkiye'de resmi anlamda tüm Çingenciler için kullanılmış bir terimdir. (1992: 194)
Evgjit	Arnavutluk'ta Güney Mısır'dan geldiklerini söyleyen belirli bir Çingene grubu (DRC WEB).
Faraon	Romanya. Bu ad olasılıkla Çingencelerle ilgili oluşturulmuş olan ve kökenlerinin Mısır olduğunu gösteren Firavun mitinden (bk. s.58) türetilmiştir (Rishi 1998 WEBC). Bk. <i>Pharaones</i> .
Gabelji	Göçebe Çingenciler için küçültücü anlamda kullanılan Arnavutça ad. Terim, Montenegro ve Hersek'de göçebe ya da yerleşik yaşam sürüp sürmediklerine bakılmaksızın genel olarak Çingencelere gönderme yapar (Pettan 1992: 48)
Gammon	(1) İrlanda Travellers (Gezginler) kabilesi için kullanılan alternatif bir ad. (2) Ayrıca sözcük içindeki harflerin yerini değiştirerek yaratılan ve Ortaçağ'da yaratıldığı düşünülen gizli bir dilin adı olarak kullanılır. Sözcüğü <i>gred</i> (para) sözcüğü İrlandaca <i>airgread</i> 'in değiştirilmiştir. Gammon adının İrlanda ve İngiltere'de kullanılan eski bir alfabe olan Ogam'dan gelmesi mümkündür. (Kenrick 1998: 63)
Giftos	Yunanistan (DRC WEB). Bk. <i>Yiflos</i> .
Giofog	İrlanda. "Çingene" anlamında Galce terim (Smith WEB).
Gipeyan	İngiltere; Çingene anlamında <i>Egyptian</i> 'dan türeme bir terim (Smith WEB).
Gipson	İngiltere; Çingene anlamında <i>Egyptian</i> 'dan türeme bir terim (Smith WEB).
Gipten	Belçika'nın Flamanca konuşulan bölgelerinde <i>Egyptenaren</i> 'in kısaltması olarak kullanılır (Rishi WEBC). Bk. <i>Egyptians, Djipten</i>

Gitano	Çingeneleer için kullanılan ve <i>Egyptian</i> 'dan alınma İspanyolca ad. Terim özellikle İspanya ve Güney Fransa'daki Çingeneleeri (bk. <i>Gitans</i>) niteler. (Kenrick 1998: 66; Smith WEB)
Gitans	Çingeneleer için kullanılan ve <i>Egyptian</i> 'dan alınma Fransızca (yanısıra bk. <i>Tsigane</i>) ad (Kenrick 1998: 66; Patrin WEB).
Gypsy	Çoğul <i>Gypsies</i> . "Mısırlı" anlamındaki <i>Egyptian</i> 'dan türeme ad olup İngilizce konuşulan tüm ülkelerde ve literatürde "Çingeneleer" için kullanılır. Avrupa'ya ilk gelen Çingeneleerin yanlışlıkla Mısır'dan geldikleri düşünülerek bu ad verilmiştir. Kimi yazarlar Yunanistan'daki <i>Gyppe</i> adlı bir yerden kaynaklanabileceğini öne sürdüler. Dönemin İngiliz yasalarında ve William Shakespeare gibi İngiliz yazarlarının oyunlarında (sözgelimi <i>Otello</i> 'da) "Egyptian" olarak yazdılar. İspanyolca <i>Gitano</i> , Fransızca <i>Gitan</i> sözcükleri aynı kökene dayanır (Kenrick 1998: 68-69).
Gyphtos (Giptos)	Yunanca (Rishi WEB).
Haladitka (Kaladitka)	Rusya'da yaşayan büyük bir Çingene kabilesine verilen ad. Lehçeleri'ne "Haladitko" denir. Bu kabilenin üyelerinin çoğu "asker" anlamındaki bu terimin aşağılayıcı olduğunu düşünüyor ve Rus Çingeneleeri olarak adlandırılmayı tercih ediyorlar (Kenrick 1998. 71).
Halebi	Ayrıca <i>Helebi</i> . Belki Halep kasabasından gelen ad. Mısır ve Libya'da yaygın bir grup. Erkekleri hayvan satıcılığı ve veterinerlik, kadınları ise falcılık yaparlar. Halebilerin çoğu Kahire çevresi Primit köyü ile Sakara, Helvan, Sohag, Kina, Luksor ve Asvan'a bağlanan kanal boylarında ve belki Hurgada ile Kuiser arasındaki Kızıldeniz bölgesinde yaşarlar. Ayrıca Sudan'da da rapor edildiler (1998). Dilleri Sim, Arapça'nın yeni formasyonu ve çok az Romanca ile Lugha unsurları içerir (DRC WEB).
Hanager	Mısır'da <i>Nawar</i> larla ilişkilendirilen bir Çingene grubu için kullanılan bir terim. <i>Hanager</i> ler olasılıkla katil olarak hizmet ettikleri organize suç örgütü ile ilişkilendirilirler (DRC WEB).

Heidenen, Heidens	Genellikle Kuzey Hollanda'da ve yalnızca Flamanca konuşulan bölgelerde kullanılan "Dinsiz, putperest" anlamında terimler (Smith WEB).
Itinerant	İrlanda'da Travellers (Gezginler) için kullanılan "seyyar, dolaşan" anlamında bir terim.
Jat	Hindistan ve Pakistan'da kast dışı bir kabile. Afganistan ve Doğu İran'da göçebe tarzı yaşam sürüp alt tabaka işlerle (kalaycılık, demircilik vb.) uğraşıyorlar. Romanlarla olan gerçek bağlantıları hala tartışılıyor. Ne ilk göçmenlerin ataları olan Doğu İran Jatlari ile ne de yeni gelenlerle bağlantıları açıklanamıyor (DRC WEB).
Karabana	Ayrıca <i>Karabtu</i> . İran'da (DRC WEB).
Karrner	Bk. <i>Travellers</i> .
Kıbtî, Kıptî	Türkiye. "Mısırlı" anlamında Arapça terim. Terim bugün anlamını yitirmiş olup, daha çok "Çingener"i gösterir. Bugün halk arasında çok az kullanılan terim. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaygın olan terim (<i>Kıbtîyân</i>) kimi Avrupa dillerine yerleşmiş olan Gypsy, Gitano, Yiftoi gibi terimlerle aynı etimolojik kökene dayanır: Eski Yunanca <i>Aiguiptos</i> .
Kouloufos, Kulufos	Kıbrıs'da Çingener için kullanılan bir Yunan tanımlaması. Sözcük Türkçe "kul" kökünden türemedir. "Düzensiz, yerleşik olmayan" anlamında, aşağılayıcı bir terim olarak kullanılır (DRC WEB).
Lowbey	Batı Afrika'da bulunan Gambiya'da yaşayan bir halk. 1802'de Gambiya kıyılarına terkedilen Fransız Çingenerinin soyundan geldikleri iddia edilir. Bölgede <i>Lawbe</i> ya da <i>Laybe</i> olarak bilinirler (Hancock 1987).
Luri, Luli	(1). "Çingene" için kullanılan Farsça ad. (2) Çingenerin kökeni üzerine oluşturulan bir kurama göre (bk. s. 12) Çingenerin Hindistanı ilk terkedişleri, İran Şahı Bahram Gur'un Hindistan'dan Luri denilen onikibin müzisyen ve dansçı getirtmesiyle başlar.

Nawar	Ayrıca <i>Nuar</i> , <i>Nuri</i> ve <i>Nawwar</i> . “Demirci” ya da “Ateşperest” anlamında Arapça sözcük. 10uncu yüzyıldan önce bu adı taşıyan bir grup olmakla birlikte, bugün bu adla bilinen grupla bağlantıları olduğuna ilişkin bir delil yoktur. Bugün grup kendilerini <i>Dom</i> , dillerini <i>Domari</i> olarak adlandırıyorlar. Günümüzde Nawarlar, Mısır, Filistin (Gazze), Suriye, Ürdün, Lübnan, İsrail ve başka yerlerde de bulunuyorlar. Nuri ayıcıları 19uncu yüzyılda Avrupa ve Amerika’da rapor edildiler ve Kuzey Afrika’dan geçmiş bir grup 1976’da Fransa ve Almanya’ya geldi (DRC WEB).
Netotsi	Bir belgeye göre Romanya’da kölelikten kaçan ve ormanlarda yaşayan bir Roman grubunun adı. Kökenleri üzerine alternatif bir açıklama, bu grubun Maria Theresa’nın kendilerini yerleşikliğe zorlamasından kaçtıkları yönündedir (Kenrick 1998: 110)
Nuri	(DRC WEB; Smith WEB). Bk. <i>Nawar</i> .
Pharaones, Pharao Nepkha	Macaristan, Transilvanya’da Çingener için kullanılan “Fıravun halkı” anlamında ad (Smith WEB). Bu ad olasılıkla Çingenerle ilgili oluşturulmuş olan ve kökenlerinin Mısır olduğunu gösteren Fıravun mitinden (bk. s58) türetilmiştir. bk. <i>Faraon</i>
Poşa	Türkiye. Doğu Anadolu’da (Van, Erzurum) yaşayan ve dillerinde Ermenice’nin büyük etkisi görülen Çingene grubu. Sözcük Ermenice kökenlidir (Andrews: 1992: 194, 196). Ayrıca bk. <i>Boşa</i>
Quincallero Quinquis ya da Quinquilleros	Bk. <i>Travellers</i> .
Rawazi	Arapların Çingenerlere verdikleri bir ad (DRC WEB).
Romiti	(Smith WEB).
Sagvand	İran (DRC WEB).
Sahsawan	Kuzey İran (DRC WEB).
Saracens	Fransa. “Sarazenler” anlamında (Smith WEB).
Sayabigeh	Altı ve yedinci yüzyıllarda Suriye ve İran’da yaşamış bir Hint kabilesi (DRC WEB).

	kabileleri (DRC WEB).
Suzmani	Kürdistan. Senna yakınlarındaki Kuchlag köyünde yaşıyorlar. <i>Dummi</i> olarak da bilinirler ve Suriye <i>Dumanları</i> ile bağlantılı olabilirler. Erkekleri müzisyen kadınları ise dansözdür (DRC WEB).
Şurasti	İran (DRC WEB).
Tatere	“Reisende” (gezinler) olarak adlandırılmayı tercih eden Norveç ve Danimarka Gezinleri (Travellers) için kullanılan aşağılayıcı bir terim (Kenrick 1998: 167). Bk. <i>Tatarre</i> .
Tatarre	“Resande” (Gezinler) olarak adlandırılmayı tercih eden İsveç Çingeneleleri için kullanılan aşağılayıcı terim. Bu ad Çingenelelerin ve “Traveller”ların (Gezinler) Ortaçağda Tatarlarla birlikte geldikleri düşünülerek verilmiştir (Kenrick 1998: 167). Bk. <i>Tatere</i> , <i>Travellers</i>
Tinker	İrlanda ve İskoçya Traveller’ları (Gezinler) için kullanılan aşağılayıcı bir ad (Kenrick 1998: 169). Bk. <i>Travellers</i> .
Travellers	<p>Hindistan kökenli olmayan göçebe ya da yarı göçebe gruplar için kullanılan “Gezinler” anlamındaki İngilizce terim. Terimin literatürde özellikle Çingene olmayan grupları Çingenelelerden ayırmak için kullanılması dikkat çekicidir.</p> <p>Sicilya’nın <i>Camminantileri</i>; Avusturya’nın <i>Karrnerleri</i>; Almanya ve Batı Avrupa’nın <i>Yenişleri</i>; İsveç, Norveç ve Danimarka’nın <i>Resandeleri</i> (ya da <i>Reisendeleri</i>); İspanya’nın <i>Quinealleroları</i> (ya da <i>Mercheroları</i>) ve Hollanda’nın <i>Woonwagenbewonerları</i> “Travellers” olarak adlandırılırlar. Göçebe Çingenelelere oldukça benzer bir yaşamları olan bu gruplar zaman içinde Çingenelelerle kız alıp vermişlerdir.</p> <p>İrlanda ve İskoçya’da <i>Tinker</i> denilen gruplar kendilerini <i>Travellers</i> (Gezinler) olarak adlandırmayı tercih ederler. İspanya’nın <i>quinquis</i> ya da <i>quinquilleros</i> terimleri “Tinker”la eş anlamlıdır ve onlar da <i>Mercheros</i> adını tercih ederler. <i>Tattare</i> ya da <i>Zigenare</i> (Çingeneleler) olarak bilinen İsveç Gezinleri <i>Resande</i> terimini tercih ederler (Kenrick 1998: 171).</p>

Tsigan, Tsigane, Tzigane	Yunanca <i>Athingani</i> (“dokunulmazlar” ya da “putperestler” anlamında) sözcüğünden alınma (Almanca <i>Zigeuner</i> gibi) olup <i>Çingene</i> anlamında kullanılan Slav ve Fransız terimleri (Kenrick 1998: 172).
Tsignos, Tsignos	Ayrıca <i>Tsinganos</i> . Yunan belgelerinde ve yazınsal malzemelerde kullanılan bir terim. Eski Yunancada’ki <i>Adsincani</i> sözcüğünden türeme bir terimdir. (DRC WEB). Bk. <i>Athinganoi</i> .
Tsoani	Çingene karşılığı kullanılan İbrani teriminin transkribididir. İsrail’de bu terim aşağılayıcı değildir (DRC WEB).
Wandriar	Ayrıca <i>Tatere</i> olarak da bilinen Norveç “Gezginleri” (Patrin WEB). Bk. <i>Travellers</i> .
Woonwagenbewoners	Bk. <i>Travellers</i> .
Yansers	Ondokuzuncu yüzyılda New York’daki Çingencelere verilen bir ad (Hancock 1987, Patrin WEB).
Yeniş (Jenisch), Yenice (Jeniche)	Almanya’ya dağılmış olan ve bazıları daha sonra İsviçre, Belçika ve Fransa’ya göçmüş bir Gezgin (Travellers) kabilesi. Sayıları 10.000 olabilir. Romanca ve Yidiş (Yahudi) dillerinden geçme sözcükleri içeren bir Almanca biçimi konuşurlar. Geleneksel meslekleri sepetçilik ve seyyar satıcılıktır (Kenrick 1998: 88-89). Bk. <i>Travellers</i>
Yiftos	Ayrıca <i>Giftos</i> . Çingenceler karşılığında bir Yunan adı. Kıbrıs lehçesi “ <i>Yleftos</i> ”tur. Çingencelerin Mısır’dan geldiklerine ilişkin ilk inanışa gönderme yapan “Aigiptos”tan gelme olduğu söylemi yaygındır (DRC WEB).
Yleftos	Kıbrıs. Bk. <i>Yiftos</i> . (Kenrick ile Taylor 1986: 37)
Zargari	Avrupa’dan İran ve olasılıkla Rusya’ya göçen bir Roman grubunun adı. “Zargari” terimi dışardakiler (Roman olmayanlar) tarafından kullanılır. Zargariler kendilerini <i>Romi</i> ya da <i>Romani</i> olarak da adlandırırlar (DRC WEB).
Zegynen	İsviçre (Smith WEB).

Zigani	Macaristan (Rishi WEBc)
Zigeni	Almanya (Smith WEB).
Zigenari	<i>Tattare</i> olarak bilinen İsveç Gezginleri (Smith WEB). Kendilerini adlandırmak için <i>Resande</i> terimini tercih ederler (Kenrick 1998: 171). Bk. Travellers, <i>Tattare</i> , <i>Resande</i> .
Zigeuner	Çingenciler için kullanılan Almanca terim. <i>Athingani</i> 'den türemedir (Kenrick 1998: 185; Smith WEB). Bk. <i>Gypsy</i>
Zingari	<i>Athingani</i> 'den gelme olup Çingenciler için kullanılan İtalyanca ad (Kenrick 1998: 185; Smith WEB). Bk. <i>Gypsy</i> .
Zingaros	İspanya'daki orta Avrupa kökenli Kalderaşlar.
Zott	Tekil <i>Zotti</i> . "Jat" için kullanılan Arapça sözcük. Zott, 10uncu yüzyıldan önce var olan bir grubun adıdır. Bugün terim <i>Nawwarları</i> adlandırmak için kullanılıyor (Rishi WEBc; Smith WEB). Bk. <i>Jat</i> ve <i>Luri</i> , <i>Luli</i> .

2. Mesleklere Göre Adlandırmalar

Bu listede egemen mesleklere göre adlandırılan Çingene topluluklarının adları verilmektedir. Çingenerde egemen mesleğe göre adlandırma, yalnızca erkeklerin yaptıkları mesleklere göre olduğu için, "falcılık", "bohçacılık" gibi Roman kadınlara özgü mesleklere göre adlandırmalar görülmez.

Ad	Anlam	Açıklamalar
Arabacılar	Kağıt, plastik, metal toplayanlar.	Türkiye. At arabalarıyla dolaşarak geri dönüşümlü atıkları toplayan Çingenciler için kullanılan bir terim.
Argintari	Gümüşçüler	Romanya (Patrin WEB; Smith WEB)
Aurari	Altın yıkayıcılar	Wallachia/Romanya. Nehir kıyılarında altın ararlar. Ayrıca <i>Zlatari</i> olarak da adlandırılırlar (Hancock 1987; Patrin WEB; Smith WEB).

Ayıcılar	Ayı oynatıcıları	Türkiye. Geçimlerini ayı oynatarak temin eden Çingener. Ayıların burunlarına halka takılarak müzik eşliğinde oynatılması, devlet tarafından (hayvanları koruma örgütlerinin de baskılarıyla) yasaklandığı için bu meslek yapılamıyor. Dolayısıyla bu mesleğe dayalı grup kimliğinin yitirildiği söylenebilir.
Barutçıye	Barutçular	Adlarını Türkçe “Barut” sözcüğünden alan Makedonya’da bulunan bir Çingene grubu. Bu gruplar Makedonya’daki Türk yönetiminin 1912’de sona ermesine kadar Türk yöneticileri cephane yapıyorlardı (Rishi WEBc). Bk. <i>Tophansa-Top</i>
Başalde	Müzisyenler	Amerika’daki “Macar-Slovak” Çingenerin soyundan olanlar (Smith WEB).
Blidari	-----	Romanya. Ahşap mutfak araç ve gereçleri yapıp satarlar (Clebert 1964: 7).
Cambasa	At tüccarları	Makedonya Smith WEB).
Cambaz	At tüccarları	Türkiye. Terimin “canını tehlikeye atan” anlamındaki “Canbaz” sözcüğüyle bağlantısı olabilir. Romanlar arasında at ticareti yapan Roman grubunun adı olarak kullanılır.
Ciobatori	-----	Romanya. Ayakkabı yapımı ve tamiriyle uğraşırlar (Clebert 1964: 8, Patrin WEB).
Costorari	Kalaycılar	Romanya (Clebert 1964: 8; Patrin WEB; Smith WEB).
Cutitari	Bileyciler	Romanya. Bıçak, Makas gibi kesici aletlerin ağızlarını parlatırlar (Patrin WEB; Smith WEB).
Çalgıcılar	Müzisyenler	Türkiye. Çoğunlukla yerleşik Çingener. Geçimlerini ince saz ve davul-zurna müziği yaparak temin ederler.

Çiçekçiler	Çiçek satıcısı	Türkiye.Yalnızca büyük kentlerde (İstanbul, İzmir vb) görülen ve geçimlerini çiçek satarak temin eden Çingeneleer için kullanılan terim.
Çivutse, Çivutsele,	Badanacılar	Ayrıca <i>Kivutse</i> . Romanya (Clebert 1964: 8; Hancock 1987; Smith WEB). Bk. <i>Spoitoresele</i> .
Çurari, Çurara	Bıçakçılar	Romanca <i>Çuri</i> (Bıçak)'dan türeme terim; Romanya, Kuzey Rusya ve İskandinavya. Alüminyum ve ahşap dışında gereçlerden süzgeç ve diğer mutfak kablaları yapanlar olarak bilinirler. Ancak, elekçi oldukları da öne sürülür (Kenrick 1998: 33; Smith WEB).
Danacılar	-----	Türkiye. Büyük baş hayvan ticareti yapan Çingeneleer.
Demirciler	-----	Türkiye. Maşa, saban demiri gibi araçlar yapıp satan Çingeneleer.
Drindari	Yorgancı	Bulgaristan Kotel'de bir Yorgancı kabilesi. Adları yorgan için hazırlanan yünün bir sopa ile dövülmesi sırasında çıkan tınıdan gelir. Ayrıca Musikantsi (Müzisyenler) ve Bulgar Çingeneleerinin büyük çoğunluğu <i>Kate</i> demelerine karşın bu topluluk lehçesinde <i>Katka</i> sözcüğünü kullandığı için <i>Katkacı</i> olarak da bilinirler. Bernard Gilliatt-Smith lehçelerini Journal of the Gypsy Lore Society'de betimledi (Kenrick 1998: 49).
Elekçiler	Elek yapanlar	Türkiye. Göçebe ya da yarı göçebe Çingeneleer. Dövmüş tahıldan elde edilen unun elenmesi için kullanılan elekler yapıp satarlar.
Ferari ya da Herari	Demirciler	Romanya. Araba ve vagon tamircileri. Bugün çoğu konteynır onarımı yapıyorlar (Patrin WEB; Smith WEB).
Gabori	-----	Romanya. Ocak ve sıcak su kapları yapar ve onarırlar (Patrin WEB; Smith WEB).

Ghilabari	Çalgıcılar	Romanya. (Clebert 1964: 7).
Grastari	At tüccarları	Bulgaristan (Smith WEB).
Haddad	Demirci	Arapça sözcük. <i>Kolilerin</i> kendileri için kullandıkları ad (DRC WEB).
Kalaycılar	Kalay yapan	Türkiye. Bakır kapları kalaylayan ve çoğunlukla göçebe ya da yarı göçebe Çingenciler. Bugün artık seyrek olarak görülür.
Kalderari ya da Kalderaş, Kalderaşi	Kazancılar	Romanya. Rumence <i>calderar</i> (kazancı) sözcüğünden türeme bir kabile ve lehçe adı. 19uncu yüzyılda köleliğin sona ermesinden sonra Romanya'dan çok sayıda göç olmuştur. Sayıları 1 milyona varan ve büyük bir ihtimalle en büyük Roman kabilesi olan Kalderaşlar, tüm dünyaya yayılmışlardır (Kenrick 1998: 90; Clebert 1964: 5). Çoğu hala geleneksel meslek olarak bakır kapları onarma işini sürdürürler. W. R. Rishi bu topluluğun adını "makine" ya da "metal işi yapma" anlamındaki "Kal" ile "kesme, oyma" anlamındaki "Taraş"ın birleşmesinden oluşan "Kaltaraş"ın yanlış hecelenmesinden aldıklarını öne sürer (Rishi WEB). Jean-Paul Clebert, topluluğun Balkan Yarımadası'ndan çıkarak Orta Avrupa'ya, oradan da Fransa'ya geçip beş kola ayrıldıklarını belirtir: <i>Lovari, Boya, Luri ya da Luli, Çurari ve Turko-Amerikalılar</i> (Clebert 1964: 5-6)
Kantarai	Tartıcılar, Kantarcılar	Valahya, Moldavya (Smith WEB)
Kemikçi	-----	Edirne, Türkiye. Kasap dükkanlarından artan kemikleri toplayanlar. Edirne'deki topluluk üyeleri ayrıca nehir kıyılarından sümüklüböcek toplayıp, bunları yurtdışına ihraç eden şirketlere satıyorlar.

Kirpaci	Sepetçi	Romanya (Hancock 1987; Patrin WEB)
Kobzari	Altın yıkayıcılar	Valahya, Moldavya (Smith WEB)
Kovaci	Demirci, Kovacı	Romanya. Rumence söylenir, ancak <i>Kovach</i> sözcüğü Slavcadır (Smith WEB).
Laeşi, Laieşi	-----	Romanya. Göçebe bir topluluk (Smitp WEB). W. R. Rishi bu grubun adını "Tembel" anlamındaki "Laeş" sözcüğünden aldıklarını belirtti. (Rishi WEBc). Ancak terim Türçedeki "Leş" sözcüğüyle oldukça benzer. Bence "artık malzemeleri toplayanlar" için, belki olumsuz anlamda kullanılan "Leşçi" sözcüğüyle eş anlamlı olması olasıdır.
Lautari	Müziyenler;	Romanya'daki bir kabilenin adı. Rumence sözcük Özellikle fidel/keman çaldıklarını gösterir (Clebert 1964: 8; Hancock 1987; Smith WEB).
Lingurari	Kaşıkçılar	Adlarını Moldavyaca "kaşık", "ahşap aletler" anlamındaki "Lingur" sözcüğünden alan bir Çingene grubu. Ahşap kaşıklar, ve çatal bıçak takımları imal ederler ya da Ormancılık yaparlar (Clebert 1964: 8; Smith WEB).
Lovari, Lovara	At tüccarları	Genelde Macaristan ve Polonya'da yaşayan bir kabile. Geçmişte çoğu at tüccarlığı yapardı ve bazıları bu mesleği hala sürdürüyor. 1870'lerden sonra çok azı Batı Avrupa'ya göç etti. Lovarların konuştukları Romanca Vlah lehçesine çok yakındır. Lovarlar nadiren çalgı müziği yaparlar. Bununla birlikte güçlü bir şarkı söyleme ve dans etme gelenekleri vardır (Kenrick 1998: 99).
Ludari	-----	Romanya. Ahşap mutfak araç ve gereçleri yapıp satarlar (Hancock 1987)

Mesteri-Lacatuci	Çilingir	Romanya. Anahtar ve kilit yapanlar. (Clebert 1964: 8; Hancock 1987; Smith WEB).
Mıtrıp, Mutrib	Çalgıcı	(1) Arapça "itrâb"dan türeme "çalgi çalan, çalgıcı" anlamındaki sözcük. (2) Türkiye. Çoğunlukla Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da, Ağrı, Hakkari, Mardin (Cizre), Siirt ve Van'ın güneyinde yaşayan ve geçimlerini çalgıcılıktan temin eden Çingener. Kürtlerle yakın ilişki içindedirler. (Andrews 1992: 198)
Motribiya	Çalgıcı	Arapça sözcük. Suriye'de <i>Nawarlar</i> için kullanılır (DRC WEB). bk. <i>Mıtrıb</i>
Padureani	Ormancı	Valahya, Moldavya (Smith WEB)
Potcovari	Demirci ve Nalbant	Romanya (Hancock 1987; Patrin WEB; Smith WEB).
Rudari	Madenciler	Romanya. Altın yıkayıcılar, Romanca konuşmazlar. Terim tahta kaşıklar, tabak, çıkırık imal edenler için de kullanılır; Ayrıca, <i>Rudars</i> , <i>Ludari</i> , <i>Blidari</i> , <i>Lingurari</i> . (Clebert 1964: 8; Patrin WEB)
Salahori	Duvarcılar	Romanya. Yapı ustası (Clebert 1964: 8; Hancock 1987; Patrin WEB; Smith WEB).
Sepedji	Sepetçi	Balkanlardaki belli başlı Sepetçi kabileleri için kullanılan Türkçe terim. Bulgaristan'ın Shumen bölgesindeki, Türkiye'deki ve Yunanistan'daki Sepetçiler farklı Romanca lehçeleri konuşurlar ve bağlantılı değiller (Kenrick 1998: 149-50).
Sepetçi	Sepet imalatçıları	Türkiye. Genellikle kırsal bölgelerde yaşayan göçebe ya da yarı göçebe Çingener. Dere kenarlarından topladıkları kamışlardan sepet örüp satarlar.

Sfirnari	-----	Romanya. Hayvan yetiştiricileri ve tüccarları (Patrin WEB; Smith WEB).
Sitari	-----	Romanya. Ahşap kaşıklar, süzgeç, oklava gibi mutfak aletleri imal ederler (Smith WEB)
Şoşoraya	-----	Polonya bakırcıları (Smith WEB).
Spoitoresele	Badanacılar	Romanya (Hancock 1987; Patrin WEB). Bk. <i>Çivutse</i> .
Tinker	Kalaycılar	Genellikle göçebe olup bakır kapları kalaylamak yoluyla geçimlerini temin eden topluluk. Bu meslek Avrupa’da yüzyıllar öncesine dek uzanır. (Kenrick 1998: 169).
Tavoktarşe	Tabakçılar	Orta Asya’da yaşayan bir grup. W. R. Rishi’ye göre adlarını Arapça “Tabak” sözcüğü ile “et kesmek, oymak, kesmek” anlamındaki Farsça “Taraş” sözcüğünden alırlar (Rishi WEBC).
Tophansa-Top	Top imalatçıları	Makedonya’da yaşayan bir Çingene grubu. Adlarını Türkçe “Top” ile “fabrika” ya da “işyeri” anlamındaki “hane”den alırlar. Bunlar da <i>Barutçiye</i> gibi 1912’ye kadar Türklere Top imal ediyorlardı (Rishi WEBC).
Ursari	Ayıcılar	Balkanlar. Sözcük Rumence’den alınmadır. Ayı yetiştiren ve en azından iki ayrı Romani lehçesi konuşan belirli Çingene kabilelerinin adıdır (Hancock 1987; Kenrick 1998: 177; Rishi WEBC; Smith WEB).
Vatraşi, Vatrashi	Su taşıyıcıları	Romanya. “Ocak” ya da “Ev” anlamındaki “Vatr” sözcüğünden alırlar. Vatraşi, “Su taşıyıcıları” anlamına gelir. Hizmetçidirler (Rishi WEBC; Smith WEB; Clebert 1964: 8; Hancock 1987).
Zlatari	Altın yıkayıcılar	Romanya. İrmak kıyılarında altın ararlar (Clebert 1964: 8; Patrin WEB; Smith WEB). Bk. <i>Aurari</i> .

EK-3:

637'nci "Tarihi Kırkpınar Güreş ve Şenlikleri Haftası" Programı

(13-19 Temmuz 1998)

1. gün (Pazartesi)

- Saat 17:30, tören kortejinin Belediye önünde toplanması, Atatürk anıtına gidiş, Çelenk sunma, saygı duruşu ve İstiklal marşı; Tören kortejinin 25 Kasım Şehir stadına hareketi; Statta toplanma ve gösteri yapacak ekiplerin yerlerini almaları; Kırkpınar Ağası (Hüseyin Şahin), Belediye başkanı (Hamdi Tüfekçi) ve Vali (Mehmet Canseven)'in açış konuşmaları; İlköğretim okullararası resim ve Liselerarası kompozisyon yarışması ödül töreni; Yerli yabancı halk oyunları ekiplerinin gösterileri ve dağılıma.
- Saat 21:30'da Selimiye Parkı'nda kukla, illüzyon ve havai fişek gösterisi.

2. Gün (Salı)

- Saat 14:00, Uluslar arası Serbest Güreş turnuvası (Mimar Sinan Kapalı Spor Salonu).
- Saat 21:00, Sarayıçi, Atatürk Anıtı önünde ve Selimiye Parkı'nda yerli ve yabancı halk oyunları ekipleri ve Belediye Bاندosu'nun gösterileri.

3. Gün (Çarşamba)

- Saat 14:00 7. Trakya ev yemekleri yarışması (Anadolu Öğretmen Lisesi bahçesi); Ritmik jimnastik yarışmaları (Mimar Sinan Kapalı Spor Salonu).
- Saat 19:00, Defile ve Kırkpınar Güzellik Yarışması (Sarayıçi Güreş sahası).
- Saat 21:00, Sarayıçi, Atatürk Anıtı önünde ve Selimiye Parkı'nda yerli ve yabancı halk oyunları ekipleri ve Belediye Bاندosu'nun gösterileri.
- Saat 21:30, Kukla ve illüzyon gösterisi (Selimiye Parkı).

4. Gün (Perşembe)

- Saat 14:00 Yaş grupları yüzme müsabakaları (Fatih Sultan Mehmet Kapalı Yüzme Havuzu); Okçuluk Yarışma (25 Kasım Şehir Stadı).
- Saat 21:00, Sarayıçi, Atatürk Anıtı önünde ve Selimiye Parkı'nda yerli ve yabancı halk oyunları ekipleri ve Belediye Bاندosu'nun gösterileri.

5. Gün (Cuma)

- Saat 10:00, Kırkpınar Ağasının şehir merkezinde karşılanması.
- Saat 10:30, Yağlı güreş müsabakalarının açılışı için tören kortejinin belediye önünde toplanması; Kortejin belediye önünden Atatürk Anıtı'na hareketi; Anıtta çelenk konulması, saygı duruşu, İstiklal Marşı; Pehlivanlar Mezarlığı'nda çelenk konulması, dua, dağılma.
- Saat 12:00, Selimiye Camii'nde mevlit.
- Saat 15:00, Sarayıçi Güreş Sahası'nda toplanma: Bugüne kadar Kırkpınar güreşlerine emeği geçenlerle, merhum pehlivanlar için saygı duruşu, İstiklal Marşı ile 1997 yılı başpehlivanı tarafından göndere bayrak çekilmesi; Kırkpınar güreşlerinin başlaması ile ilgili açış konuşmaları; pehlivanların geçit resmi; kategorilere göre 1998 yılı Kırkpınar güreşlerinin başlaması.
- Saat 17:00, Kırkpınar fotoğraf sergisinin açılışı ve dia gösterisi.
- Saat 21:00, Sarayıçi, Atatürk Anıtı önünde ve Selimiye Parkında yerli ve yabancı halkoyunları ekipleri ve belediye bandosunun gösterileri ve havai fişek gösterisi.

6. Gün (Cumartesi)

- Saat 09:00, Yağlı güreş müsabakalarının devamı.
- Saat 10:00, Atıcılık müsabakaları (Musabeyli köyü atış poligonu).
- Saat 21:00 Sarayıçi, Atatürk Anıtı önünde ve Selimiye Parkında yerli ve yabancı halkoyunları ekipleri ve belediye bandosunun gösterileri.
- Saat 21:00, Konser (Sarayıçi Güreş Sahası).
- Saat 23:30, Havai fişek gösterisi (Sarayıçi)

7. Gün (Pazar)

- Saat 09:00, Yağlı güreş müsabakalarının devamı.
- Saat 15:00, Ağalık koç satışı.
- Saat 16:00, Başpehlivanlık yarı final ve final güreşleri.
- Saat 18:00, Ödül töreni ve kapanış.

EK 4:- Güreş Havaları

Balkan Güreş Havası

$\text{♩} = 40$

a 1.

a 2.

ak)

uk)

The musical score is arranged in systems. Each system typically consists of two staves for the vocal parts (a 1. and a 2.) and two staves for the instrumental parts (ak) and (uk). The tempo is marked as quarter note = 40. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some markings like '3' and '2' which likely refer to fingerings or breath marks. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Musical notation system 1, measures 7-8. Includes treble and bass staves with a grand staff below.

Musical notation system 2, measures 9-10. Includes treble and bass staves with a grand staff below.

Musical notation system 3, measures 11-12. Includes treble and bass staves with a grand staff below.

Musical notation system 4, measures 13-14. Includes treble and bass staves with a grand staff below.

Musical notation system 5, measures 15-16. Includes treble and bass staves with a grand staff below.

Musical notation system 6, measures 17-18. Includes treble and bass staves with a grand staff below.

Musical notation system 1, measures 12-13. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 2, measures 14-15. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 3, measures 16-17. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 4, measures 18-19. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 5, measures 20-21. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 6, measures 22-23. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 7, measures 24-25. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 8, measures 26-27. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 9, measures 28-29. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 10, measures 30-31. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 11, measures 32-33. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 1, measures 18-19. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 2, measures 19-20. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with quarter notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 3, measures 20-21. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 4, measures 21-22. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with quarter notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 5, measures 22-23. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 6, measures 23-24. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with quarter notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 7, measures 24-25. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 8, measures 25-26. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with quarter notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 9, measures 26-27. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 10, measures 27-28. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with quarter notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 11, measures 28-29. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with quarter notes and a bass line with quarter notes.

Musical notation system 12, measures 29-30. Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with quarter notes and a bass line with quarter notes.

Ceng-i Harbi $\text{♩} = 112$

The musical score for 'Ceng-i Harbi' is presented in a system of six systems, each containing two staves. The first system (measures 24-25) features a treble clef and a 2/4 time signature. The melody in the upper staff is marked with a slur and a fermata. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The second system (measures 26-27) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 28-29) shows a continuation of the musical theme. The fourth system (measures 30-31) concludes the piece with a final melodic phrase and accompaniment. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing marks.

Musical notation system 1, measures 30-31. Treble clef, melody with eighth and sixteenth notes. Bass clef, accompaniment with a long slur over two measures.

Musical notation system 2, measures 31-32. Treble clef, melody with eighth notes and rests. Bass clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical notation system 3, measures 32-33. Treble clef, melody with eighth notes and rests. Bass clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical notation system 4, measures 33-34. Treble clef, melody with eighth notes and rests. Bass clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical notation system 5, measures 34-35. Treble clef, melody with eighth notes and rests. Bass clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical notation system 6, measures 35-36. Treble clef, melody with eighth notes and rests. Bass clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical notation system 7, measures 36-37. Treble clef, melody with eighth notes and rests. Bass clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical notation system 8, measures 37-38. Treble clef, melody with eighth notes and rests. Bass clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes. The word *Ritardando* is written above the bass line.

Dağlı Güreş Havası

$\text{♩} = 40$

ma 1.
ma 2.
mak.)
ibuk)

System 1: Three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beamed passages.

System 2: Three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

System 3: Three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beamed passages.

System 4: Three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

System 5: Three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beamed passages.

System 6: Three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Musical notation system 1, measures 12-13. Treble clef, G-clef. Bass clef, F-clef. Includes a large red watermark.

Musical notation system 2, measures 14-15. Treble clef, G-clef. Bass clef, F-clef. Includes a large red watermark.

Musical notation system 3, measures 16-17. Treble clef, G-clef. Bass clef, F-clef. Includes a large red watermark.

Musical notation system 4, measures 18-19. Treble clef, G-clef. Bass clef, F-clef. Includes a large red watermark.

Musical notation system 5, measures 20-21. Treble clef, G-clef. Bass clef, F-clef. Includes a large red watermark.

Musical notation system 6, measures 22-23. Treble clef, G-clef. Bass clef, F-clef. Includes a large red watermark.

System 1: Two staves. The upper staff contains a few notes, and the lower staff contains a sequence of notes and rests.

Ceng-i Harbi ♩ = 112

System 2: Two staves. The upper staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The lower staff begins with a bass clef and a 2/4 time signature. Both staves contain musical notation.

System 3: Two staves. The upper staff contains musical notation. The lower staff contains musical notation with a measure number '21' at the beginning.

System 4: Two staves. The upper staff contains musical notation. The lower staff contains musical notation with a measure number '22' at the beginning.

System 5: Two staves. The upper staff contains musical notation. The lower staff contains musical notation with a measure number '21' at the beginning.

System 6: Two staves. The upper staff contains musical notation. The lower staff contains musical notation with a measure number '24' at the beginning.

35

25

36

26

37

27

38

28

Ayrılarak

28

Divan Güreş Havası

$\text{♩} = 40$

The musical score is written for a string quartet, consisting of two violins, two violas, and two cellos. It is in 12/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score is divided into eight systems, each with two staves for the upper instruments and two for the lower instruments. A large, faint watermark is visible across the middle of the page.

Measures 1-2: Two staves of music. The top staff contains two whole notes, and the bottom staff contains two whole notes.

Measures 3-4: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Measures 5-6: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Measures 7-8: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Measures 9-10: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Measures 11-12: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Measures 13-14: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Measures 15-16: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Measures 17-18: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Measures 19-20: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Measures 21-22: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Measures 23-24: Two staves of music. The top staff contains a sequence of eighth notes, and the bottom staff contains a sequence of eighth notes.

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a bass line. Measure 11 shows a melodic line in the treble clef and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 12 continues the melodic line and the accompaniment.

Musical notation for measures 13 and 14. The system consists of three staves. Measure 13 features a more active melodic line with sixteenth-note runs in the treble clef. Measure 14 shows a continuation of the melodic line and the bass accompaniment.

Musical notation for measures 15 and 16. The system consists of three staves. Measure 15 includes a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 16 continues the melodic and accompanimental lines.

Musical notation for measures 17 and 18. The system consists of three staves. Measure 17 features a melodic line with a sixteenth-note run. Measure 18 continues the melodic and accompanimental lines.

Musical notation for measures 19 and 20. The system consists of three staves. Measure 19 shows a melodic line with a sixteenth-note run. Measure 20 continues the melodic and accompanimental lines.

Musical notation for measures 21 and 22. The system consists of three staves. Measure 21 features a melodic line with a sixteenth-note run. Measure 22 continues the melodic and accompanimental lines.

Musical score system 1, measures 19-20. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 19 and 20 are indicated at the start of their respective systems.

Musical score system 2, measures 21-22. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 21 and 22 are indicated at the start of their respective systems.

Musical score system 3, measures 23-24. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 23 and 24 are indicated at the start of their respective systems.

Ceng-i Harbi $\text{♩} = 112$

Musical score system 4, measures 25-26. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 25 and 26 are indicated at the start of their respective systems.

Musical score system 5, measures 27-28. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 27 and 28 are indicated at the start of their respective systems.

Musical notation system 1, measures 23-24. Treble clef, key signature of one flat. Measure 23 contains a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 24 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 2, measures 25-26. Treble clef. Measure 25 contains a melodic line with quarter and eighth notes. Measure 26 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 3, measures 27-28. Treble clef, key signature of one flat. Measure 27 contains a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 28 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 4, measures 29-30. Treble clef. Measure 29 contains a melodic line with quarter and eighth notes. Measure 30 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 5, measures 31-32. Treble clef, key signature of one flat. Measure 31 contains a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 32 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 6, measures 33-34. Treble clef. Measure 33 contains a melodic line with quarter and eighth notes. Measure 34 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 7, measures 35-36. Treble clef, key signature of one flat. Measure 35 contains a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 36 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 8, measures 37-38. Treble clef. Measure 37 contains a melodic line with quarter and eighth notes. Measure 38 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 9, measures 39-40. Treble clef, key signature of one flat. Measure 39 contains a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 40 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 10, measures 41-42. Treble clef. Measure 41 contains a melodic line with quarter and eighth notes. Measure 42 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 11, measures 43-44. Treble clef, key signature of one flat. Measure 43 contains a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 44 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation system 12, measures 45-46. Treble clef. Measure 45 contains a melodic line with quarter and eighth notes. Measure 46 contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

31

31

32

32

31

31

34

34

EK-5:

Kaset Kapakları



EK-6:

CD Listesi

Müziksel Analizde Kullanılan Örnekler

- 01 *Balkan güreş havası* (ezgi)
- 02 *Dağlı güreş havası* (ezgi)
- 03 *Divan güreş havası* (ezgi)
- 04 *Güreş havası* (ritmsel katman)
- 05 *Cengi Harbi* (ritmsel katman)
- 06 *Cengi Harbi* (Ritm-ezgi)
- 07 *Dağlı güreş havası* (Edirne Kırkpınar Güreşleri, 1998)
- 08 *Balkan güreş havası* (Edirne Televizyonu, Etv, 1997)
- 09 *Dağlı güreş havası* (Edirne Televizyonu, Etv, 1997)
- 10 *Divan güreş havası* (Edirne Televizyonu, Etv, 1997)
- 11 *Süslü Çiftetelli*; Deli Selim (Selim Kızılcıklar) ve arkadaşları, (plak) (üretici firma belli değil)
- 12 *Çiftetelli*; Rahmi Yanyacı (davul), Kıtçlık Hasan (zurna), Serhad Türküleri ve Oyun Havaları 2, Ulusum kasetçilik, No.009
- 13 *Fasulye*; sözlü oyun havası, Deli Selim 13, Mega Müzik, No.020
- 14 *Karşılama* (ritmsel katman)
- 15 *Karşılama* (ritmsel katman)
- 16 *Burgaz Karşılması*; Keşanlı Yaşar Sesler ve arkadaşları, Sevilen Plak, NO.284
- 17 *Edirne Karşılması*; Rahmi Yanyacı (davul), Küçük Hasan (zurna), Serhad Türküleri ve Oyun Havaları 2, Ulusum kasetçilik, No.009.
- 18 *Roman havası*(ritmsel katman)
- 19 *Roman havası*(ritmsel katman)
- 20 *Roman havası*(ritmsel katman)
- 21 *Roman havası*(ritmsel katman)
- 22 *Roman havası*(ritmsel katman)
- 23 *Hasırcı Roman*; Muhacir İbrahim ve Arkadaşları, Sevilen Plak, No.327.
- 24 *İlle de Roman Olsun (Kırmızıyı Severler)*; Sözlü Roman oyun havası, Deli Selim 13, Mega Müzik, No.020
- 25 *İlle de Roman Olsun*; Rahmi Yanyacı (davul), Kıtçlık Hasan (zurna), Serhad Türküleri ve Oyun Havaları 2, Ulusum kasetçilik, No.009
- 26 *Romanyalı*; Sözlü Roman oyun havası, Muhacir İbrahim ve arkadaşları, alan kaydı, Edirne 1997.
- 27 *Dondurmacı*; Sözlü Roman oyun havası, Deli Selim 14, Kalite Plak, No. 230.
- 28 *Roman Mahallesi*; Sözlü Roman oyun havası, Kadir Ürün ve Arkadaşları (Roman Oyun Havası 1), Kalite Plak, No.330.
- 29 *Marianna*; Sözlü Roman oyun havası, Deli Selim 13, Mega Müzik, No.020
- 30 *Roman havası*; Org (*synthesizer*)

KAYNAKÇA

KİTAP ve MAKALELER:

Abdülaziz Bey;

1995 Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri: Toplum Hayatı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Ackoviç, Vesna;

1989 "Harmonske i tonalne osnove ciganske lestvice i njena sličnost sa bhairava ragom" (Çingene aşütünün doğuşkan ve tonal ilkeleri ve bhairava ragası ile benzerlikleri). *Jezik i kultura Roma*, ed. M. Şipka, 421-28. Sarajevo: Institut za proučavanje nacionalnih odnosa.

Akbayar, Nuri:

1985 "Tanzimattan Sonra Osmanlı Devleti Nüfusu", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 5, İletişim Yayınları, s. 1238-48

Akçaoğlu, Hakan;

1998 "Çingenciler" *Album*, sayı 1, Hürriyet Dergi Grubu, İstanbul.

Alpman, Nazım;

1997 *Başka Dünyanın İnsanları Çingenciler*, Ozan yayınları, İstanbul.

Altınöz, İsmail Haşim;

1995 "Osmanlı Toplumunda Çingenciler", *Tarih ve Toplum*, cilt 23, s. 278-285.

Alus, Sermet Muhtar;

1995 "Eski İstanbul'da Çingenciler", *Tarih ve Toplum*, cilt 23, s. 286-289. (ilk olarak *Tarih Hazinesi*, 1951, s. 527-530'da).

Andonyan, Aram;

1975 *Balkan Harbi Tarihi*, İstanbul.

Andrews, Peter Alford;

1992 *Türkiye'de Etnik Gruplar*, Ant Yayıncılık, İstanbul.

Aral, Fahri;

1998 "Otları Bile Oynatırım", *Müzikalite*, sayı 6, s: 48-9

Arı, Kemal;

1995 *Büyük Mübadele: Türkiye'ye Zorunlu Göç 1923-1925*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Bektaş, Derya;

1998 “İzmir Roman Derneği Kurucusu ile söyleşi”, *Ülkede Gündem Gazetesi*, 26 Ekim, s:10-11

Berger, Hermann

2000 Çingene Mitolojisi (*Mythologie der Zigeuner*), çev: Musa Yaşar Sağlam, Ayraç yayınevi, İstanbul

Brandl, Rudolf M.;

1996 The “Yiftoi” and the Music of Greece. Role and Function, *The World of Music* Vol. 38 (1), s:7-31.

Castellan, Georges;

1995 Balkanların Tarihi: 14-20. yüzyıl (*Histoire des Balkans*), çev. Ayşegül Yaraman-Başbuğu, Milliyet yayınları, İstanbul

Clebert, Jean-Paul;

1964 “Das Volk der Zigeuner” (Çingene Halkı), Herman Berger’in Çingene Mitolojisi (*Mythologie der Zigeuner*) içinde yayınlandı, çev: Musa Yaşar Sağlam, Ayraç yayınevi, İstanbul, s. 5-8.

Crowe, David M.;

1991a “The Gypsy Historical Experience in Romania”, In *The Gypsies of Eastern Europe*, eds. D. Crowe and J. Kolsti 61-79. Armonk. NY:M.E. Sharpe, Inc.

1991b “The Gypsies in Hungary, In *The Gypsies of Eastern Europe*”, eds. D. Crowe and J. Kolsti 117-131. Armonk. NY:M.E. Sharpe, Inc.

1995 *A History of the Gypsies of Eastern Europe and Russia*, St. Martin’s Press, New York, 317 s.

Çağatay, Neşet;

1989 *Bir Türk Kurumu Olan Ahilik*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Çelebi, Mehmed Zıllıoğlu Evliyâ;

1928 *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, cilt 8., İstanbul.

1969 *Seyahatname*, cilt 2., çev. Zuhuri Danışman, Zuhuri Danışman yayınevi, İstanbul.

1970a *Seyahatname*, cilt 3., çev. Zuhuri Danışman, Zuhuri Danışman yayınevi, İstanbul.

1970b *Seyahatname*, cilt 4., çev. Zuhuri Danışman, Zuhuri Danışman yayınevi, İstanbul.

1976 *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, cilt 1-2, Üçdal neşriyatı, İstanbul.

Durmaz, Serhad;

- 1986 1789-1839 Yılları Arasında Osmanlı Sarayında Musiki Yaşamı, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, İzmir, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Bitirme Çalışması)

Duygulu, Melih

- 1995 “Türkiye Çingenerinde Müzik”, *Tarih ve Toplum*, cilt 23, s. 294-297.
1998 “Türkiye’de Çingener”, *Müzikalite*, sayı 6, s: 34-38

Dündar, Haciboğlu

- 1972 “Çingenerler ve Çingenelik”, *Folklorla Doğru* 21. Sayı 2/1972, 5.-12.s.

Eyuboğlu, İsmet Zeki;

- 1993 Günün Işığında Tasavvuf: Tarikatlar Mezhepler Tarihi, Der Yayınları, İstanbul.

Folkeryd, Fredrik ve Svanberg, Ingvar;

- 1995 Gypsies (Roma) in the Post-Totalitarian States, Olef Palme Center
<http://www.palmecenter.org/library>

Fonseca. Isabel;

- 1995 Bury Me Standing: The Gypsies and their Journey, Alfred A. Knopf Inc., New York.

Fraser, Angus;

- 1992 The Gypsies, Blacwell Publishers, ABD.

Friedman V. A - Dankoff R.;

- 1991 “The Earliest known text in Balkan (Rumelian) Romani”, *Journal of Gypsy Lore Society* (5), 1 (1991), pp. 1-20

Garfias, Robert

- 1981 “Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca”
Yearbook for Traditional Music 13:97-107.
1984 “Dance Among the Urban Gypsies of Romania” *Yearbook for Traditional Music* 16:84-96

Gazimihal, Mahmut Ragıp;

- 1953 “Çingene Çalgıcılar”, *Milli Mecmua*, 13. Cilt, 154-9, sayı 2-3, s: 7-9; 2. Basım,
Müzikalite, sayı 6, 1998
1955 Türk Askerî Muzikalar Tarihi, Maarif Basımevi, İstanbul.

Gökbilgin, M. Tayyip;

1945 "Çingeneler", *İslâm Ansiklopedisi*, cilt 3, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 420-426.

Gürleyik, Cemil

1972 "Kırkpınar Güreşleri", *Folklor*, 2.Yıl 23-24. Sayı 3-4/1972 18-19 s.

Güvenç, Bozkurt;

1995 Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları, Remzi Kitabevi, 3. basım, İstanbul.

Güzelbey, Cemil Cahit

1972 "Abdallar", *Folklor* 3. Yıl 25. Sayı 5/1972 21-25 s.

Haciboğlu, Dünder;

1972 "Çingeneler ve Çingenelik", *Folklor Doğru*, sayı 21, s. 5-12

Halaçoğlu, Ahmet;

1994 Balkan Harbi Sırasında Rumeli'den Türk Göçleri (1912-1913), Türk Tarih Kurumu, Ankara

Halaçoğlu, Yusuf;

1988 "XVIII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun İskân Siyaseti ve Aşiretlerin Yerleştirilmesi", Türk Tarih Kurumu, Ankara.

1995 XIV.-XVII. yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilatı ve Sosyal Yapı, Türk Tarih Kurumu, Ankara

Hancock, Ian

1980 "Gypsies" In Harvard Encyclopedia Of American Ethnic Groups. Cambridge, MA: Harvard University Press.

1987 The Pariah Syndrome: An account of Gypsy slavery and persecution, Karoma Publishers, Ann Arbor, Michigan

(<http://www.geocities.com/Paris/5121/pariah-contents.htm>)

1991a "Gypsy History in Germany and Neighboring Lands: A Chronology Leading to the Holocaust and Beyond", In The Gypsies of Eastern Europe, eds. D. Crowe and J. Kolsti 11-30. Armonk. NY:M.E. Sharpe, Inc.

1991b "The East European Roots of Romani Nationalism". In the Gypsies of Eastern Europe, eds.D. Crowe and J. Kolsti, 133-150. Armonk, NY: M.E.Sharpe, Inc.

Horowitz, Donald;

1975 "Ethnic Identity", in: Glazer and Moynihan, eds., Ethnicity. Theory and experience. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, s. 111-140

Huttenbach, Henry T.;

- 1991 "The Romani Porajmos: The Nazi Genocide of Gypsies in Germany and Eastern Europe", In the Gypsies of Eastern Europe, eds.D. Crowe and J. Kolsti, 31-49. Armonk, NY: M.E.Sharpe, Inc.

İpek, Nedim;

- 1994 Rumeli'den Anadolu'ya Türk Göçleri (1877-1890), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Kaemmer, John E.;

- 1993 Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music, çev: Doç.Dr. Yetkin Özer (Yayınlanmamış çeviri), University of Texas Press, Austin.

Kahraman, M. Âtîf;

- 1997 Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi (1924-1951) Kırkpınar Güreşleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Kalvoda, Josef;

- 1991 "The Gypsies of Czechoslovakia" In The Gypsies of Eastern Europe, eds. D. Crowe and J. Kolsti 93-115. Armonk. NY:M.E. Sharpe, Inc.

Kara, Mustafa;

- 1980 Din, hayat, sanat açısından Tekkeler ve Zaviyeler, Dergah Yayınları, (1. baskı 1977) İstanbul.

Kaygılı, Osman Cemal;

- 1938 Çingeneler, Toplumsal Dönüşüm Yayınları (1997 yayını), İstanbul

Keçe, Hüseyin;

- 1999 "Yeniçeriler: Ateşten Kılıçlar", *Atlas*, sayı 75 (Haziran), Hürgüç A.Ş, yayınları, s.76-108.

Kenrick, Donald;

- 1976a "Romanies in the Middle East - 1" in *Roma* (Chandigarh). Vol. 1.iii.

http://www.domresearchcenter.com/Web_Articles/Kenrick1.htm

- 1976b "Romanies in the Middle East - 2" in *Roma* (Chandigarh). Vol. 2.i.

http://www.domresearchcenter.com/Web_Articles/Kenrick2.htm

- 1977 "Romanies in the Middle East - 3" in *Roma* (Chandigarh). Vol. 3.i.

http://www.domresearchcenter.com/Web_Articles/Kenrick3.htm

- 1998 Historical Dictionary of the Gypsies (Romanies), The Scarecrow Press, Inc., Boston.

Kenrick, Donald - Taylor, Gillian;

1986 Gypsies in Cyprus (Kıbrıs Çingenceleri), in *Roma*, January, No. 24, s.36-38.

Kephart, William M.;

1990 "The Gypsies" In *Annual Editions: Anthropology*, ed. E.Angeloni, 114-29. Gulford, CT: The Duskhin Publishing.

1991 *Extraordinary Groups: An Examination of Unconventional Life-Styles*, New York, St. Martin's Press, with Willam W. Zellner.

Koloğlu, Orhan;

1995 "Paspati'nin Çingenceleri", *Tarih ve Toplum*, cilt 23, s. 316-317.

Koptagel, Yüksel;

1973 "Çingenceler ve Sanat", *Orkestra*, sayı 108, Pan Yayınları, İstanbul, s. 21-31.

Korkut, Ahmet;

1972 Edirne İli Yakın Çevre İncelemeleri, Milli Eğitim Basımevi.

Kovalcsik, Katalin;

1986 "The Place of the Gypsies Tradition in the Folk Music of the Peoples of Eastern Europe" In *Traditional Music of Ethnic Groups-Minorities*, ed. J.Beziç, 195-203. Zagreb: Zavod za istrazivanje folkloru.

1989 "Gypsy Folk Music Resarch in Hungary", *Jezik i kultura Roma*, ed. M. Şipka, 407-12. Sarajevo: Institut za prouçavanje nacionalnih odnosa.

1996 "Roma or Boyash Identity? The Music of the "Ard'clan" Boyashes in Hungary", *The World of Music*, Vol. 38 (1) , s.77-93.

Köprülü, Fuad;

1959 *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu*, 5. baskı 1994, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Lloyd, A.L.

1980 "Europe: Eastern." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 10, ed. S. Sadie, 301-12 London: Macmillan Press.

Lockwood. William G.;

1979 "Living Legacy of the ottoman Empire: The Serbo-Croatian Speaking Moslems of Bosnia-Hercegovina." In *The Mutual Effects of the Islamic and Judeo-Christian World. The Easdt European Case*, ed.A. Ascher 209-25.

1985 "Balkan Gypsies: An Introduction" *Papers from the Fourth and Fifth Annual Meetings of the Gypsy Lore society Nort American Chapter*, ed. By Joanne Grumet, s.91-99, New York: Gypsy Lore Society.

Manuel, Peter;

1989a "Andalusian, Gypsy, and Identity in the Contemporary Flamenco Complex", *Ethnomusicology*, Vol. 33, No.1, University of Houston, s. 47-65.

1989b "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics" *Yearbook for Traditional Music* 21:70-94

Martinez, Nicole;

1992 *Çingeneler (Mythe et Realites du Phénomène Tsigane)*, çev.S. Aktaş, İletişim Yayınları Cep Üniversitesi Dizisi, No.79, İstanbul.

Nutku, Özdemir;

1972 IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Okely, Judith,

1992 *The Traveller-Gypsies*; Camsbridge; New York: Cambridge University Press, 1992.

Onur, Oral;

1995 "Çingeneler", *Tarih ve Toplum*, cilt 23, s. 272-277.

Ögel, Bahaeddin;

1989 *Türk Mitolojisi: Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar*, Cilt 1, (2. baskı, 1993), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

1991 *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Devlet ve ordu Mehteri*, Cilt 8, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Önder, Mehmet;

1998 "Efsaneler-Destanlar Şehri", *Kültür ve Sanat*, Edirne özel sayısı, 39, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 61-68.

Özkırımlı, Atilla;

1985 *Alevilik-Bektaşilik ve Edebiyatı*, Cem Yayınevi, İstanbul.

1990 *Toplumsal Bir Başkaldırının İdeolojisi: alevilik-Bektaşilik*, Cem yayınevi, İstanbul.

Pakalın, Mehmet Zeki;

1993a *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, cilt I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

1993b *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, cilt II, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

1993c *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, cilt III, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Paspati, Alexandre G.;

1870 Etudes sur les Tchinghianês ou Bohemiens de l'empire Ottoman.
Constantinople: Antoine Koromela.

Pettan, Svanibor Hubert;

1992 Gypsy Music in Kosovo: Interaction and Creativity, Ph.D., University of Maryland Baltimore County.

1996a "Gypsies, Music and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo", *The World of Music*, Vol.38 (1), s:33-61.

1996b "Female to Male-Male to Female: Third Gender in the Musical Life of the Gypsies in Kosovo", *Narodna Umjetnost*, Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research, Zagreb.

Popov, Vesselin;

1991 "The Bulgarian gypsies and Their Ethnic Self- Identification." *The Bulgarian Watcher* 16:8-10

Puxon, Grattan;

1980 Roma: Europe's Gypsies. London: The Minority Rights Group.

Rehfish, Farnham;

1975 Gypsies, Tinkers and other Travellers, Londra, New York, San Francisco, Academic Press

Reinhartz, Dennis;

1991 "Damnation of the Outsider: The Gypsies of Croatia and Serbia in the Balkan Holocaust, 1941-1950", In the Gypsies of Eastern Europe, eds.D. Crove and J. Kolsti, 81-92. Armonk, NY: M.E.Sharpe, Inc.

Rishi, W. R.;

WEBa "Etymology of the Word "Gajo"; Excerpts from "Roma" by WR Rishi, Punjabi University, Patiala, India, 1976 & 1996

<http://romani.org/rishi/retygajo.html>

WEBb "Etymology of the Word 'Rom'"; Excerpts from "Roma" by WR Rishi, Punjabi University, Patiala, India, 1976 & 1996

<http://romani.org/rishi/retyrom.html>

WEBc "Names Applied to the Roma"; Excerpts from "Roma" by WR Rishi, Punjabi University, Patiala, India, 1976 & 1996

<http://romani.org/rishi/rnames.html>

WEBd "Romani Flag and Anthem"; Excerpts from "Roma" by WR Rishi, Punjabi University, Patiala, India, 1976 & 1996

<http://romani.org/rishi/romanthm.html>

Roma - The Punjabi Emigrants in Europe, Central and Middle Asia, the USSR, and Americas, 1976 ve 1996'da yayımlandı, Punjabi University, Patiala.

Sakaoğlu, Necdet;

1995 "Kakava Bayramı", *Tarih ve Toplum*, cilt 23, s. 290-293.

Sakman, Ünal

1968 "Yağlı Güreşler ve Kırkpınar", *TFA* 20. Yıl özel sayı, 1968, s.14-15

Salo, Matt;

1979 "Gypsy Ethnicity: Implications of Native Categories and Interaction for Ethnic Classification.", *Ethnicity* 6, s.73-96.

Sarosi, Balint;

1980 "Gypsy Music" in *The New Grove Dictionary Music and Musicians* Vol.7. ed. Stanley Sadie, 864-70. London Macmillan Press.

1988 "Instrumental music from Western Hungary: from the repertoire of an urban gypsy band / Laszlo Lajtha"; edited by Balint Sarosi, Budapest: Akademiai Kiado; Stuyvesant, NY:Distributors for the U.S. and the British Commonwealth, Pedragon Press,

Schramm, Adclaida Reyes;

1979 "Ethnic Music, the Urban Area, ad Ethnomusicology", *Sociologus* 29, 1-21.

Secman, Sonia;

1998 "Müziksel İera ve Kimlik: Makedon Roma ve Batı Türkiye Roman Topluluklarının Karşılaştırılmalı Bir İncelemesi", *Müzikalite*, sayı 6, s: 39-45.

Shashi, S. S.;

1990 Roma, The Gypsy World, Sundeeprakashan, Delhi.

Silverman, Carol;

1981 "Gypsy Ethnicity and the Social Context of Music". Amerikan Antropoloji Derneği (American Anthropological Association)'nin 76ıncı Yıllık Toplantı'sında sunulan bildiri, Houston.

1982 Everyday Drama: Impression Management of Urban Gypsies." In Matt T. Salo, ed, *Urban Anthropology*, Special Issue, 11, No.3-4 (Fall-Winter 1982): 377-398

- 1986 "Bulgarian Gypsies: Adaptation in a Socialist Context." *Nomadic Peoples* 21/22:51-61
- 1988 "Negotiating 'Gypsiness' Strategy in Context" *Journal of American Folklore* 101: 261-75
- 1996 "Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje", Maicedonia, *The World of Music*, Vol.38 (1),s.63-75.

Smith, Antony D.;

- 1994 Milli Kimlik, İletişim Yayınları, İstanbul.

Soulis, George C.;

- 1961 "The Gypsies in the Byzantine Empire and the Balkans in the Middle Ages.", *Dumbarton Oaks Papers* 15: 142-65.

Staiti, Nico;

- 1997 "The Roma *Khorakhane* as cultural mediators: nuptial rites and music", *Music and Anthropology: Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, Number 2

Stancu, Zaharia;

- 1971 Çingenem, Bilgi Yayınevi, 1971, İst.

Starkie, Walter;

- 1953 In Sara's Tents, London, John Murray.

Stewart, Michael;

- 1997 The Time of The Gypsies, Westview Press,

Sutherland, Anne;

- 1975 Gypsies:The Hidden Americans, New York:The Free Press, (Londra,Tavistock)

Süavi; Aydın;

- 1996 "Türkiye'de Etnik Yapı", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 12. cilt, İletişim Yayınları.

Svanberg, Ingvar;

- 1992 "Marjinal Gruplar ve Gezinler", Türkiye'de Etnik Gruplar içinde, Peter Alford Andrews, Ant Yayınları, İstanbul, s. 265-282.

Sway, Marlene;

- 1988 Familiar Strangers: gypsy life in America, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.

Şerifgil, Enver M.;

- 1981 “XVI. Yüzyılda Rumeli Eyaleti'ndeki Çingenerler”. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, sayı 15 (Aralık), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, s. 117-144.

Temren, Belkıs;

- 1994 Bektaşiliğin Eğitsel ve Kültürel Boyutu, Kültür Bakanlığı Yayınları (İkinci baskı, 1995), Ankara.

Toktaş, İhsan;

- 1996 “Güreş Kültürümüz ve Güreş Tekkeleri”, İslam Dergisi, Vefa Yayıncılık, Aralık,

Tunçay, Mete;

- 1983 “Azınlıklar Nüfusu”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 6, İletişim Yayınları, İstanbul, s.1563-64

Türkdoğan, Orhan;

- 1998 Etnik Sosyoloji, Timaş yayınları, İstanbul.

Uraz, Murat;

- 1994 Türk Mitolojisi, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı;

- 1943 Osmanlı Devleti Teşkilatında Kapıkulu Ocakları: Acemi ve Yeniçeri Ocağı, 1. Cilt, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- 1988 Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı, 3. baskı (1945), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- 1947a Osmanlı Tarihi, I. cilt (5. baskı, 1988), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- 1959 Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu, (5. baskı, 1994), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara

Ülkütaşır, Mehmet Şakir;

- 1968 “Abdallar”, *Türk Kültürü*, 6. Yıl sayı 64, Şubat 1968, s.251-255

Üngör, Ethem Ruhi

- 1992 “Pehlivan Musikisi”, IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, III.Cilt, Ankara, 1992, s.343-370.

Vukanovic, Tatomir P.

- 1961 “The Position of Women Among Gypsies in the Kosovo-Metohija Region” *Journal of the Gypsy Lore Society* 40:81-100

- 1962 "Musical Culture Among the Gypsies of Yugoslavia" *Journal of the Gypsy Lore Society* 41: 41-61
- 1963 "The Gypsy Population of Yugoslavia" *Journal of the Gypsy Lore Society* 42: 10/27

Williams, G. A.;

- 2000 "The Gypsies of Cyprus", *Kuri*, Vol. 1, No.2 Spring/Summer, DRC (Dom Research Center.)

Yoors, Jan;

- 1967 *The Gypsies*, (1987 reissued by Waveland Press) Waveland Press, Illinois.

Yumul, Arus

- 1999 "Kuştepe'nin Kuruluşu ve Kimliği", *Kuştepe Araştırması 1999*, İstanbul Bilgi Üniversitesi, s.33-46.

Zang, Theodore Jr.

- 1991 *Destroying Ethnic Identity: The Gypsies of Bulgaria*. New York: Helsinki Watch Report.

Taksimetre

- 1998 "Deve Güreşleri bir gelenektir Ege'de", *Taksimetre*, Şubat, İzmir, s.20-22

GÖRÜŞMELER:

- 1997a "Edirneli klarinetçi Muhacir İbrahim (İbram) ve cümbüşçü, şarkıcı Kadir Ürün'le yapılan görüşme", Edirne, 05.05.1997.
- 1997b "Edirneli zurnacı Fahris Zurnacı'yla görüşme", Edirne, 05.05.1997.
- 1997c "Edirneli klarinetçi Muhacir İbrahim ve takımı ile yapılan görüşme", Edirne, 06.05.1997.
- 1997d "Edirneli davulcu Rahmi Yanyacı ile evinde yapılan görüşme", Edirne, 20.07.1997.
- 1997e "Edirneli klarinetçi Selim Kızılcıklar (Akıllı Selim) ile görüşme", Edirne, 23.07.1997
- 1997f "Edirneli darbukacı Remzi Üründülcü ile görüşme", Edirne, 23.07.1997
- 1997g "Edirneli darbukacı Serdar Karayıcı ile görüşme", Edirne, 23.07.1997.
- 1997h "Edirneli Olcay Demirbozan ile görüşme", Edirne, 24.07.1997
- 1997ı "Edirneli darbukacı ve baterist Necati Aprin ile görüşme", Edirne, 24.07.1997

- 1997j “Edirneli udcu Mesut Kaba ile görüşme”, Edirne, 25.07.1997.
- 1998a “Kırkpınar güreşlerinden bir gün önce Çalgıcı kahvesinde davul-zurnacılarla [Osman Biber (zurnacı), İsmail Dindoruk (davulcu), Şerafettin Yoldauçmaz (zurnacı), Fahrîs Zurnacı (zurnacı)] yapılan görüşme”, Edirne, 16.07.1998.
- 1998b “Edirneli klarinetçi Mehmet Çenberli’yle görüşme”, Edirne, 17.07.1998.
- 1998c “Çeribaşı Mehmet Ali Körüklü’yle görüşme”, Edirne, 17.07.1998.
- 1998d “Cazgır Mehmet Zeybek’le, görüşme”, Edirne, 17.07.1998.
- 1998e “Yağcı Mehmet Çelik’le görüşme”, Edirne, 17.07.1998.
- 1998e “İstanbullu davulcu Kemal Hakgöz’le görüşme”, Edirne, 18.07.1998.
- 1998f “Edirneli zurnacı Metin Yanyacı ile görüşme”, Edirne, 19.07.1998.
- 1999a “İstanbullu darbukacı ve şarkıcı Balık Ayhan’la İzmir Ambargo barda yapılan görüşme”, İzmir, 26.05.1999.
- 1999b “İzmir, Tepecikli kemancı Mehmet Devrilmez’le evinde yapılan görüşme”, İzmir, 16.06.1999.
- 1999c “İzmir, Tepecikli kanuncu Celal Uçucu’yla çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme”, İzmir, 31.08.1999.
- 1999d “İzmir, Tepecikli zurnacılar Şaban gölge ve Tahsin Karadana’yla çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme”, İzmir, 02.09.1999.
- 1999e “İzmir, Tepecikli zurnacı Şaban Gölge ile yapılan görüşme.”, İzmir, 03.09.1999.
- 1999f “İzmir, Tepecikli Hacı İsmet’le Kıptilik üzerine görüşme”, İzmir, 10.09.1999.
- 1999g “İzmir, Tepecikli kemancı Necdet Özsarman’la görüşme”, İzmir, 14.09.1999.
- 1999h “İzmir, Tepecikli klarinetçi Demir Karadana’yla görüşme”, İzmir, 10.11.1999

TELEVİZYON PROGRAMLARI: Belgesel, Tartışma, Magazin

Tv Programı

- 1997a Haberci: “Saint Marie De La Mer”, 18 Haziran 1997, Atv
- 1997b “Güreş Müziği”, 24 Temmuz 1997, ETV (Edirne Televizyonu)
- 1997c A Takımı, “Çingenciler”, 16 Kasım 1997, Atv.
- 1999 Ateş Hattı, “Ciguli Tartışması”, 27 Ekim 1999, Show Tv.

GAZETELER:

Alkan, Türker;

2000 “Çingene Hakları”, *Radikal*, 11 Haziran.

Alpman, Nazım;

2000 “Sabaha Kadar Kakava”, *Milliyet*, 7 Mayıs Pazar.

Duran, Hicran;

2000 “Barda Göbek Havası”, 5 Nisan, *Cumartesi Vitrin*, s. 5

Ertürk, Ali Ekber;

2000 “Hükümetten Diyanet’e Çingene Seferberliği”, *Sabah*, 16 Nisan Pazar, s. 4.

Gazete;

1997 “İzmir'in Romanları”, *Hürriyet Tatil*, 17 Mayıs 1997, s. 1-2

Gazete;

1998 “Vali Özürlü Gence Bakkal Dükkanı Açtı”, *Yeni Asır*, 22 Mart 1998.

Oğhan, Şehriban;

1998 “Çingeneler Zamanı”, *Hürriyet*, 27 Haziran Cumartesi.

Öztürk, Serhat;

1999 “Cellat”, *Hürriyet İstanbul*, 17 Eylül Cuma.

Somersan, Semra;

1998 “Çingene ya da Romanlar: dışlanan bir halk”, *Gazete Pazar*, 21 Haziran, s. 21.

Tuncer, Hatice

1997 “Romanca Yaşanan Bahar Bayramı”, *Cumhuriyet*, 20 Mayıs, s. 18.

Yılmaz, Önder;

2000 “İlahi Çingeneler Korosu”, *Milliyet*, 10 Haziran Cumartesi.

İNTERNET ADRESLERİ:

AG Association of Gypsies/Romani International

WEB <http://www.niia.net/~rom/>

<http://www.gypsies.net>

Avrasya Avrasya Etnografya Vakfı

WEB

DRC Dom Research Center

WEB <http://www.domresearchcenter.com>

ERRC European Roma Rights Center

WEB <http://www.errc.org>

Etnologue

WEB <http://www.sil.org/ethnologue/countries/Turk.html>

Part of the *Ethnologue*, 13th Edition, Barbara F. Grimes, Editor. Copyright © 1996, Summer Institute of Linguistics, Inc.

GLS Gypsy Lore Society

WEB <http://www.gypsynet/gls/>

KB Kültür Bakanlığı

WEBa Deve Güreşleri, <http://www.kultur.gov.tr/yeni/devegures.html>

WEBb Kırkpınar Güreşleri, <http://www.kultur.gov.tr/yeni/kirkpinar.html>

OW Open World

WEB <http://www.irf.kiev.ua/eng/open/ow2/populations.htm>

Patrin Patrin Web Journal

WEB <http://www.geocities.com/Paris/5121/patrin.htm>

RNC Roma National Congress

WEB <http://www.romnews.com>

RRPP The Roma Participation Program

WEB <http://www.osi.hu/rpp>

SMDM Les Saintes Maries de la Mer

WEB <http://www.saintes-maries-camargue.enprovence.com/welcome.htm>

<http://www.geocities.com/Paris/5121/stsmaries.htm>

Smith, Fergus Romany Languages Page

WEB <http://www2.arnes.si/~eusmith/Romany/Glossary.html>

TGF Türkiye Güreş Federasyonu

WEB Geleneksel Türk Güreşleri, www.gures.org.tr/guressporu/geleneksel.html.

UR Union Romani

WEB <http://www.unionromani.org>

<http://www.qsystems.es/gipsy>

ÖZGEÇMİŞ

İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

12 Temmuz 1966'da İstanbul'da doğdu. Babasının görevi nedeniyle, 1975'de ailesiyle birlikte İzmir'e yerleşti. İlk ve orta öğreniminin ardından, 1985'de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'ne girdi.

1985–1990 yıllarını kapsıyan lisans öğrenimini süresince Doç. Turgut Aldemir, Yrd. Doç. Dr. Serhad Durmaz, Doç. Dr. Yetkin Özer, Doç. Dr. Fırat Kutluk, Prof. Dr. Necati Gedikli, Nurhan Cangal, Fehamettin Özgüç ve Serap İlhan [Herkert]'in öğrencisi oldu. 1990 yazı, "İsmail Fenni Ertuğrul'un Çalgısal Taksimleri" başlıklı çalışması ile lisans öğrenimini tamamladı. 1991 güzü, yüksek lisans öğreniminin yanısıra aynı bölümde sözleşmeli öğretim görevlisi olarak ders vermeye başladı. 1991 yılı sonu araştırma görevlisi sınavını kazanıp ertesi yıl (Nisan) kadroya geçti. Mart 1994'de, "İsmail Fennî Ertuğrul'un Sözel Taksimleri" başlıklı çalışmasıyla yüksek lisansını tamamlayarak "Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü"nden mezun oldu. Aynı yılın Eylül ayında aynı enstitüde doktora öğrenimine başladı.

Okuldaki görevi sırasında bugüne dek, yardımcı asistan olarak, *Repertuvar*, *Çalgı Bilgisi*, *Derlemecilik ve İşitsel Çeviriyazımı*, *Dünya Müzikleri*, *Türkiye Müzik Tarihi*, *Müzik Laboratuvarı* gibi derslerini okuttu. Okuldaki görevinin yanısıra TRT III'de dış yapımcı olarak radyo programları hazırladı. Yrd. Doç. Dr. Serhad Durmaz'la birlikte hazırladığı "Batı Küğü Üzerine Seçme Yazılarıyla Gültekin Oransay" başlıklı derleme kitap, 1997'de D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi yayını olarak basıldı. 1995-97 yılları arasında Manisa ve İzmir Kemalpaşa'da yaşayan Pomakların müzik kültürü üzerine gerçekleştirdiği alan çalışmalarında derlediği müziksel örnekler, 1998'de "Pomak Göçmenlerde Müzik ve Pesna" başlığıyla CD ve kaset olarak yayımlandı (Kalan Müzik). Müzik dergilerinde yayınlanan yazı ve makalelerin yanısıra sempozyum ve kongrelere katıldı. *Türkiye Müzikoloji Derneği* ve *Association for the Study of Popular Music* (IASPM) üyesidir.

Yazışma Adresi:

D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

Müzik Bilimleri Bölümü

Gündoğdu Sok. No. 4, Narlıdere-İzmir

e-mail: iyavuz@deu.edu.tr