

Müzik ve Roman Kimliği Üzerine Üç Örnek

Belma Kurtişoğlu

Sahne sanatları, görsel sanatlar ve edebi sanatlar gibi farklı sanat alanlarında Roman imgesinin temsil edilmeye çalışıldığı birçok eser bulunmaktadır. Örneğin yavaş yavaş unutulmaya yüz tutmuş sahne sanatlarından Karagöz-Hacivat gölge oyununda ve üç boyutlaşmış hali denebilecek ortaoyununda Çingene tiplerinin¹ görmekteyiz. Yaklaşık son 20 yılda Türkiye’de sinema filmi veya televizyon dizi filmi olarak çekilip yayınlanmışlardan üç örnek üzerinde durularak, özellikle müzik bağlamında, kişinin bilincinden bağımsız olarak toplumsal yargı sistemleriyle şekillenilen Roman kimliğinin temsili ve bu kimliğin ne şekilde oluşturulduğu bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Peter Martin “geçerli oluşumların açıklaması insan doğasında değil toplumsal organizmadadır diyen Montesquieu’dan kültürün özünün ortak bilinç ve bir toplumun vicdanında bulunduğunu savunan Durkheim’a; toplumsal düzen için, kültürün temel öğelerini kurumsallaştırarak ve içselleştirerek bireyin kişiliğinin parçası olacağını ileri süren Parsons’dan tabii ki müziğin tarzı bir halkın nitelikleri için karakteristiktir diyen Simmel’e, birçok düşünür kültürel değerlerin kökenlerinin, bir bütün olarak toplumun özelliğinde, toplumsal bilinçte olduğunu” (1995: 75-78) savunarak bireysel yaratıcılık ve özgür iradeyi kültürel üretimde konu dışı bırakırlar. Alan Merriam da “müzik sesi, belli bir kültürü kapsayan insanların değerleri, tutumları ve inançları ile şekillenen insanın davranışsal süreçlerinin sonucudur” (1964: 6) diyerek müziğin üretilmesinin kökenini dolaylı olarak topluma bağlamaktadır. Aynı şekilde bu düşünceye Adorno, “modern olarak yönetilen toplumlarda, insanların aklı o toplumda yaşadıklarından dolayı ‘deforme’ olmakta ve gerçek insan bilincine yabancılaşmakta (Martin 1995: 81) buna kitle kültürü de katkı sağlamaktadır” (Martin 1995: 92) diyerek destek vermektedir. Bireylerin oluşturduğu toplumun, döngüsel olarak bireyin bilincini, davranışlarını ve buna koşut olarak kimliğini şekillendirmesi, benzer bir şekilde bu toplumun, bireyin ortaya çıkardığı müzikleri etkilemesi ve ortaya çıkan müziğin bir grubu temsil etmesi ve bir müzik kimliği oluşturması aşağıda ele alınan örneklerde görülebilmektedir.

Bu örneklerden ilki 1981-1984 yılları arasında çekilen, yönetmenliğini Kartal Tibet’in (Ankara, 1939-) yaptığı *Gırguriye* (1981) ve *Gırguriyede Şenlik Var* (1981), yö-

netmenliğini Osman Seden'in (İstanbul, 1924-1998) yaptığı *Görgüsüzler* (1982), yönetmenliğini Temel Gürsu'nun (Trabzon, 1945-) yaptığı *Gırgıriyede Cümbüş Var* (1983) ve *Gırgıriyede Büyük Seçim* (1984) isimleriyle yayınlanan beş dizilik sinema filmleridir. Senaryoları Sadık Şendil² (1913-1986) ve Erdoğan Tünaş (1942-) tarafından yazılan bu filmlerin müziklerini ise Hurşit Yenigün (Ankara, 1951-) yapmıştır.³

İkincisi 1993 yılı yapımı olan, yönetmenliğini Aram Gülyüz (İstanbul, 1931-)’ün yaptığı *Cümbüş Sokak* isimli 30 dakikalık 45 bölümlü TV dizisidir. Senaryo yine Erdoğan Tünaş’a, müzikler ise Hurşit Yenigün’e aittir.⁴

Üçüncüsü ise 2004 yılından bu yana 49 bölümdür devam eden⁵, yönetmenliğini Serdar Akar (1964-) ve Yaşar Seriner’in (1944-) yaptığı *Cennet Mahallesi* isimli her biri yaklaşık 80 dakikalık TV dizisidir. Resul Ertaş ve Serap Gazel’in senaryosuna Erdoğan Tünaş danışmanlık yapmaktadır. Müzikler ise Aria müzik şirketinden Bora Ebeoğlu ve Cengiz Onural’a aittir.⁶ Bu örneklerin hepsinin ve burada anılmayan Roman tiplemesini benzer bir şekilde işleyen diğer birçok filmin yapımcısının Türker İnanoğlu ve yapım firmasının da Erler Film olması oldukça dikkat çekicidir. Bu üç örnekte görülen her alandan sanatçıların ortak bir odak noktası varmış gibi görülmektedir: Belli bir Roman kimliği, özellikle müzisyen Roman kimliği.

Bir aşk meselesi yüzünden birbirine düşman ama aynı zamanda üyelerinin birbirlerine aşık olduğu iki müzisyen ailenin arasında geçen hikayeler üzerine kurulu olan bu yapımların her biri, Türkiye’nin ve dünyanın farklı deneyimler yaşadığı dönemlere denk gelmektedir. Türkiye’de 1980’lere damgasını vuran askeri darbe, bu yönetimin getirdiği apolitizasyon ve yeni oluşturulan anayasa, bir yanda da Türkiye’nin hemen yanı başında patlayan İran-İrak savaşı aykırı seslere tahammülü olmayan havaya uygun olarak çalıp, oynayan, devlete karşı gelmeyen Romanları konu alan filmler için elverişli bir ortam sağlamıştır. Bir diğer önemli dönüm noktası da açık ekonomiye geçiştir. 1970’lerin porno film salgınının yavaş yavaş azaldığı ve arabesk müziğin patladığı bu dönemde video ve kaset ithal yasağının kalkmasıyla birlikte videokaset kiralama/satın alma çılgınlığı yaşanmış, böylece sanki TV dizi filmiymiş gibi konuları birbirini takip eden ve videokasetleri de yayınlanan beş film ortaya çıkıvermiştir. Diğer taraftan bu filmler, Hurşit Yenigün’ün çıkardığı *Pop Vitrini ve Pop Gırgıriye*⁷ isimli albümlerin (33 devirlik plak ve müzik kaseti) bu dönemde yeni yeni çıkan müzik videolarının bir araya getirilmiş gibi de değerlendirilebilir.

1990’lı yıllar soğuk savaşın sona ermesiyle Türkiye’nin kuzeydoğusunda birçok Türki cumhuriyetin kurulduğu ve batısında Yugoslavya’daki savaşlar sonucunda

yeni ülkelerin ortaya çıktığı, güneyde ise Körfez Savaşı nedeniyle Irak'ta huzursuzlukların yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde Türkiye'ye birçok yönden göç olmuş, zaten var olan farklı etnik ve dini yapılara yenileri eklenmiştir. Cümbüş Sokak, 'ötekiler'in daha da çoğaldığı bu dönemde bir 'öteki'yi anlatan dizi olarak karşımıza çıkmakta ve 'öteki'ye önyargısız olarak bakılabilirliği öğretmeyi amaçlamaktadır sanki. Diğer bir nokta da, özel televizyonların ardı ardına kurulmasının neden olduğu pop müziğin tekrar canlanmasına ve televizyon dizilerinin çoğalmasına denk gelen bu süreçte yayınlanmasıdır.

2000'li yıllarda iletişimin ve haberleşmenin gittikçe daha hızlı yayılması uluslararası pop kültürünü yaygınlaştırmış, 1990'larda hızlanan küreselleşme ve küresel kapitalizmin de etkisiyle 'çok kültürlülük', 'farklılıkların zenginliği' ve 'etnik bilinç' söylemlerinin sıkça kullanılmasına neden olmuştur. Hiphop ve Rap müziğin yanı sıra 'dünya müziği' müzik piyasalarını ele geçirirken, Türkiye'de halk müziğinin yeniden canlandığını görülmektedir. Yerli dizilerin ve onların tekrarlarının TV yayınlarını sardığı dönemde yayınlanan *Cennet Mahallesi*nde kullanılan müziklerin sanki aradan büyük değişimlerin yaşandığı 20 yıl geçmemiş gibi hemen hemen aynı olması ilginçtir.

Benzer şekilde yaklaşık onar yıllık aralarla karşımıza çıkan yukarıda adı geçen yapımlarda, dünyada ve Türkiye'de gelişen olaylar sanki hiçbir etki yapmamış gibi ortak bir Roman kimliği bulunmaktadır. Her şeyden önce her biri mahallede yaşayan yani yerleşik, geniş aileler vurgulanmakta ve Mischek'in dediği gibi 'mahalle endogamisi' bulunmaktadır (Mischek 2003). Mahalle de, yaşayanlar da alt sosyo-ekonomik sınıftandırlar. Ancak mahalle içinde farklı bir statü sıralaması yapılmıştır. En alt basamakta yasa dışı işlerle uğraşan, dalavereci ve aslında Romanları temsil etmeyen 'öteki'ler bulunmaktadır.⁸ Orta basamakta ayı oynatma, demircilik, sepetçilik, çiçekçilik, bohçacılık gibi Romanlara özgü olarak sunulan meslekleri yapanlar, bir üst basamakta müzisyenler, en üstte de Roman olmayanlara özgü mesleklere sahip olanlar veya mahalle dışında para kazanıp geri dönenler yerleştirilirler. Müzisyenler de kendi aralarında ayrılırlar. Altta iş çıktıkça çalışan 'çalgıcılar', daha sonra sürekli bir mekanda çalışan çalgıcılar, en üstte nota bilen stüdyo kayıtlarına girebilen müzisyenler. Ele alınan yapımlarda genellikle bir mekanda çalışan çalgıcılar konu edilmiş, ancak pavyon gibi mekanlardan gazino gibi bir mekana geçebilenler de statü atlayarak müzisyen olabilmişlerdir (bkz. Yükselsin 2001: 134-40). *Gargariye* serisi ve *Cümbüş Sokak* dizisinde daha çok içe dönük konuların üzerinde durulurken, *Cennet*

Mahallesini'nde, metroseksüellik, gözetlemeli televizyon yarışmaları, mafya gibi 'güncel' konular ele alınmaktadır. Namuslarına düşkün, polis özelinde devletle barışık hatta suçlulara karşı işbirlikçi bir karakter olarak temsil edilmektedirler. Bu yapımlarda 'bakmayın siz onların, kavgacı, gürültücü, fakir olduklarına, onlar aslında iyi yürekli, devletine karşı gelmeyen, namuslu, romantik ve zararsız, tehdit edici olmayan müzisyenlerdir' yargısının altı kalın çizgilerle çizilerek toplumda var olan stereotipin değiştirilip yeni ve olumlu bir kimlik oluşturma çabası görülmektedir; ki burada da Roman olan veya olmayan müzisyenlere de genel anlamda bir atf vardır. Bir başka deyişle, müzisyenlik kimliği içerisinde gerçeğin tersine bir apolitik olma durumuna dikkat çekilmekte, sadece müzik üretimiyle ilgilendikleri iması yapılmaktadır.

Bu yeni kimlik oluşturma çabaları, günümüzde 'zorla aydınlanma devrine sokulmaya çalışılan' Romanlar tarafından tepkiyle karşılanmakta, tarih boyunca her zaman en çok bu meslekle kabul görmelerine ve yukarı doğru toplumsal hareketliliğe neden olmasına (bkz. Fraser 2005: 176) rağmen artık sadece müzisyenlik çerçevesine sokulmaktan rahatsız olmaktadır. Aristo'nun "özgür insanlara müzik eğitimi verilerek, eleştirel bakış açısı kazandırılabilir ancak öğrenilmesi güç çalgıları bizzat çalmayı öğrenmeye çalışmak yerine bu konuda da başkalarının emeğinden yararlanarak özgür insan gibi davranmaları gerektiğini" savunması (Oskay 2001: 13-15) belki de bu rahatsızlığı açıklayabilir.

Olaylar herhangi bir yerde değil İstanbul'da geçmekte, Edirne gibi Romanlar'ın daha yoğun olduğu Trakya şehirleriyle de bağlantılar kurulmaktadır. Bu yüzden konuşmalar Trakya şivesini ve dolayısıyla müzik de İstanbul piyasa müziğini yansıtmaktadır. Görünürde soliste ek olarak, keman, kanun, ud, klarnet, cümbüş, darbuka, dansöz olsa da cümbüş müziklerde duyulmazken zilli def ve asma davul kullanılmıştır. Sözlü eserler hikayenin içeriğini anlatan jenerik müziği hariç ancak pavyonda çalıştıklarında zamanın piyasa müziklerinden 'pop arabesk' diyebileceklerimizde kullanılırken, film içerisinde müzikler o anki olayı desteklemek amacıyla sözsüz bir araç olarak kullanılmıştır. Özellikle bu sözsüz parçalarda kanun, keman ve klarnetin yaptığı süslemelere oldukça sık başvurulmuş, Roman müziğini temsil ettiğinin altı çizilmektedir. Roman müziği olarak kullanılanların hepsi 9 zamanlıdır, buna ek olarak Azize gibi oryantal dans müzikleri de kimi zaman kullanılmıştır. Bilinen parçalara yeni sözler yazarak söylemek de yine Roman müziğinin başka bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Kullanılan dil Türkçe'dir ancak kimi yerde Romanca birkaç

kelime yerleştirilmiştir, ama bunlar *matiz*, *püç*, *şopar* gibi (Karagöz-Hacivat oyunlarında da kullanılan) Roman olmayanların da bildiği kelimelerdir.

Çalgılar rollere göre dağıtılırken, aslında çalgıya da bir rol verilmektedir ve gerçekte de böyle bir rolü vardır. Örneğin, klarneti baba çalar ki normalde de genellikle iş başıdır klarneti çalan. Darbuka ya en küçük kardeşin ya da ikinci rollerden biridir. Çünkü “mesleğin ataerkil bir yol izlemesi nedeniyle” (Kurtişoğlu 2004) babasının çalgısını çalmaya devam edecek çocuk önce darbuka veya davuldan yetiştiği gibi, hemen hemen bütün çalgıcuların temel çalgısıdır. Öte yandan herkes çalabildiğinden, diğer çalgılara göre daha düşük bir statüye sahiptir. Cümbüş ise melodi çalar gibi yapar ama aslında ritim çalgısı gibi kullanılır, o yüzden o da daha az etkili rollerde oynayanların çalgısı olmuştur.

Kimlik, “bir grubu diğerlerinden ayıran özelliklerin kategorilenmesi” (Ergun 2000: 75-92), aynı zamanda grup içerisinde genel benzer özelliklerin kategorilenmesi olarak ele alındığında, bu çalışmalarda Roman müzisyenlerin kimliğini oluşturan özellikler hem etnik temele hem de meslek olarak müzisyenlik temeline dayanmaktadır. Bu özellikler şu şekilde sıralanabilir:

Etnik temele dayananlar:

- Genellikle alt sosyo-ekonomik toplumsal statüye sahiptirler.
- Meslekler ailelerden geçmektedir. Müzik dışında, çiçekçilik, şoförlük gibi mesleklerle ilgilenmektedirler.
- Eğitim düzeyleri düşüktür. Bu düzey bazen kelimeleri yanlış kullanmalarına neden olmaktadır.
- İçine Roman olmayanların da bildiği birkaç Romanca kelime serpiştirilmiş, Trakya şiveli Türkçe konuşurlar. Bu şive Türkiye'nin Trakya bölgesinde yaşadıklarını düşündürmektedir.
- Ne çok sofu ne de dinsiz, ortalama bir dini inanç sahibidirler.
- Çoğunlukla neşeli olmaları günlük yaşadıkları, yarını düşünmediklerinin göstergesidir.
- Kapalı bir toplum olarak mahallelerde yaşarlar, evlilikler mahalle içindedir.
- Namuslarına düşkünlerdir. Devlete karşı gelmezler, aksine işbirliği içindedirler.
- Kavgacı, yaygaracıdırlar ama zarar verici değillerdir, bu durum çabucak geçer ve neşeleri devam eder.

Müziyenlik temeline dayananlar:

- Ataerkil bir yol izleyen müziyenlik mesleği soyadlarından anlaşılmaktadır.
- Kadınlar da meslek olarak çalgı çalar, oryantal dans yaparlar.
- Müzik ile uğraşanlar kendi aralarında, çaldıkları ortama göre statü sıralamasına sahiplerdir. Ama her durumda da çalabilecek kadar yeteneklidirler.
- Eskiden zurna olmak kaydıyla klarnet, darbuka, asma davul, keman, cümbüş, ud, kanun gibi kendi aralarında belli bir sosyal statü sıralamasına sahip çalgıları kullanmaktadırlar.
- Repertuvarları, genellikle dokuz zamanlı, hareketli Roman parçalarına ek olarak, popüler arabesk parçalardan oluşmaktadır. Ayrıca oryantal dans müziklerini de içermektedir. Eserler süslemeli çalınmaktadır.
- Bunlara ek olarak yaklaşık yirmi yıllık süreç içerisinde değişmeden sunulan kimlik temsili de, müzik ve müziyen geleneğinin devam ettiren bir gruptan söz edildiğini de bize göstermektedir.

Bu özelliklerin çoğu güncel yaşamda görülse de, kimi özelliklerin bilinçli veya bilinçsiz yanlış yansıtıldığı da tespit edilmiştir. Örneğin kadın çalgıcılara günümüzde eğlence sektöründe profesyonel olarak rastlamak pek olağan olmamasına rağmen, bu yapımlarda kadınlar sık sık çalgıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında, adı geçen yapımlar klarnetin Roman kökenli bir çalgı olduğu görüşünün yayılması- nın nedenlerinden birisi olmuştur. Başka bir yanıltma da, Romanlar'ın, Türkiye'de sadece Trakya bölgesinde yaşadıklarının düşünülmesine yol açılmasıdır. Oysa Ege Bölgesi, Adana ve çevresi gibi Türkiye'nin birçok bölgesinde yoğunlukla karşılaşıl- maktadırlar.

Popüler ve sanayileştirilmiş müzik için "sanat eseri belli bir sosyal sınıfın ilgi alanını veya değerlerini yansıtmaktan çok, tüm çelişkileri ve sorunlarıyla toplumsal bütünlüğü temsil eder" (Martin 1995: 90) diyen Adorno'nun bakış açısıyla bu yapımlarda kullanılan Roman müziğinin aslında bütün toplumu temsil ettiği söyle- nebilir. Roman müziyenlerin geleneksel müziğin taşıyıcıları olduğu hem de var olan müziği yaşanan zamana göre tekrar üretmeleri gerçeği de, genel anlamda toplumun bütünüyle ilişki kurulmasını sağlamaktadır. "Adorno'nun en temel sosyolojik iddiası, müzikal yapıların toplumsal yapıların vücuda gelmiş hali olduğudur" (Martin 1995: 98-99). Yani müziği üreten belli bir toplumda sosyalleşmiştir ve bu toplumun kül- türünde daha önceden organize edilmiş sesleri kullanarak toplumu müziğinde temsil eder. Üretileni algılayıp değerlendirecek olan da aynı toplumda biçimlenmiş oldu-

ğundan o müziğin neyi temsil etmeye çalıştığını kolayca kavrayacaktır. Görsel malzemeyle de eşleşerek bilince kazınan Roman müzisyenler ve müzikleri, farklı sanat alanlarında tekrar tekrar üretilerek Romanlarca bile kabullenildiği hem de dinleyici tarafından çabucak fark edilir duruma geldiği söylenebilir. Süslemeli çalınan bir klarnet sesi veya 9 zamanlı çalan bir darbuka sesi artık, bunu çalmanın 'neşeli bir Roman müzisyen' olduğunu ifade etmektedir.

Bibliyografya

- Ergun, Doğan. 2000. *Kimlikler Kıskaçında Ulusal Kişilik*, Ankara: İmge Kitabevi
- Fraser, Angus. 2005. *Çingener*, İlkin İnanç (çev.), İstanbul: Homer Kitabevi
- Kurtişoğlu, Belma. 2004. "Roma Women: Musicianship", *The 2004 Annual Meeting and Conference on Gypsy Studies*. Newcastle/İngiltere, The Gypsy Lore Society, 3-4 Eylül 2004,
- Martin, Peter J.. 1995. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester and New York: Manchester University Press
- Merriam, Alan. 1964. *Anthropology of Music*, Northwestern University Press.
- Oskay, Ünsal. 2001. *Müzik ve Yabancılaşma*, İstanbul: Der Yayınları
- Udo, Mischek. 2003. "Mahalle Identity-Gypsy Identity under Urban Conditions", *I. İstanbul Romani Studies Network Conference*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi 11-12 Nisan 2003
- Yükselsin, İbrahim Yavuz, 2001. "Bir Grup Kimliği Olarak "Çalgıcılık": Edirne Romanlarında Profesyonel Müzisyenliğin Grup Kimliğindeki Rolü" Müzikoloji Derneği Sempozyum Bildirileri, İstanbul: Müzikoloji Derneği/Kitap Matbaacılık: 134-140

Diskografya

- Pop Gırgıriye*. 1981. İstanbul: Yenigün Plakçılık
- Pop Vırıvıriye*. 1981. İstanbul: Yenigün Plakçılık

1. Karagöz-Hacivat oyunlarında 9 zamanlı nihavend makamında *Çeribaşımın Gelini* isimli parçayla yer alır. Çeşitli zennelerden biri de Çingenedir. Karagöz-Hacivat ve ortaoyunu'nda kötü kılıklı, esmer Çingene kadın tipi olarak karşımıza çıkar. Genelde falcılık yapar, çiçek satar, kimi zamanda çalgıcılık yapar. Bazen de Karagöz Çingene rolüne girer. Evliya Çelebi gibi kimi yazarlar zaten Karagöz'ün geleneksel Çingene mesleklerini yapmasına ve konuştuğu kelimelere dayanarak Çingene olduğunu bildirmekte, Sabri Esat Siyavuşgil gibi yazarlar ise Karagöz'ün korkmadan iktidarı hicvedebilmek için Çingeneklik'in ardına sığındığını ileri sürmektedir.

2. Kanlı Nigar gibi yazdığı oyunlarda Karagöz-Hacivat hikayelerinden yararlanan senarist, bu yapımlarda da hem hiciv esintilerini sergilemiş hem de ortaoyununa getirdiği dramatik yapıyı kullanmıştır.

3. Keman çalan, şarkı söyleyen Bayram veya Murat'ı Müjdat Gezen; dansöz ve asolüst

olarak çalışan Güllüye veya Gül'ü Gülşen Bubikoğlu; Bayram'ın metal klarnet çalan babasını Münir Özkul; Bayram'ın kanun çalan halasını Adile Naşit; Bayram'ın halasını Asuman Arsan; Güllüye'nin ud çalan annesini Perran Kutman; Güllüye'nin cümbüş çalan dayısını Şemsi İnkaya; Bayram'ın kardeşini veya nişanlısını Ayşen Gruda oynarken; Şener Şen de çeşitli rollerde görev alır. Bayram'ın ailesinin soyadının Hoştempo olması bize Roman müzisyenlerin ilgili soyadları almalarını hatırlatır.

4. Şemsi İnkaya, Asuman Arsan, *Gırgıriye* serisinin tanıdık yüzleriyken Nilgün Belgün, Volkan Severcan, Pelin Körmükçü, Kayhan Yıldızoğlu, Buket Dereoğlu, Nevzat Okçuğil, Peker Açıkalin bu dizide diğer önemli rolleri oynayanlardır.

5. Ekim 2005 tarihi itibarıyla.

6. Keman çalan, şarkı söyleyen Ferhat'ı Ali Şan; Ferhat'ın klarnet çalan babasını Müjdat Gezen; Sultan'ın ud çalan annesini Melek Baykal; dansözlüğün yanı sıra assolist rolündeki Sultan'ı Çağla Şikel; Sultan'ın cümbüş çalan dayısını Serhat Özcan; organizatörlük yapan Rıza'yı Levent Tülek; mahallenin bakkalını Buket Dereoğlu; çalgı tamircisi Sultan'ın dedesini Erol Günaydın; Ferhat'ın kanun çalan halasını Şeyla Halis; Ferhat'ın darbuka çalan kardeşini Seyit Karabulut; Ferhat'ın dansözlük yapan kardeşini Aylin Kabasakal canlandırmaktadır.

7. Parçaların isimleri: *Gırgıriye*, *Ud Taksimi*, *Şiş Kebap*, *Garson Bey Hesap Yazma*, *Gazel*, *Biraz Yaz Biraz Yazma*, *Kanun Taksimi*, *İster Yaz İster Yazma*, *Ya Mustafa*, *For Yor İnformeyşin*, *Roman Oynayacaklara Yer Açın*, *Mastika*, *Naci-Ye*, *Yağmur Yağdı Kaç Kaç Kaç*, *Çadırımın Üstüne Şiş Dedi Damladı*, *Dometesin Çekirdeği Lacivert Lacivert*, *Cam Kesti*, *Rabiyemin Göbeği*, *Mış Mış*, *Selamıaleykümvealeykümesselam*, *Gazel*, *1 Fıstık 2 Fıstık....*, *Ana Beni Eversene*, *Kundurama Kum Doldu*, *Lingo Lingo Şişeler*, *Kapıdan Bacadan Kaçta Gel*, *Çarşıya Vardım Kayıtsızdan Aldım*, *Yarın Haberini Dayısından Aldım*, *Anasına Kızma Duvardaki Sazına*, *Mozart Karşılama*, *Birinde Yavrum Birini*, *40. Senfoni*, *Yumurtanın Sarısı Yere Düştü Yarısı*, *Alaturka*, *Düşüş Attık Yek Geldi Bugün Kızlar Tek Geldi*, *Lambaya Püf De...*

8. Romanların kendi aralarında farklı gruplar bulunmaktadır. Nereden geldiği, hangi mesleği yaptığı hangi gruba ait olduğunu gösterir. Örneğin, yasa dışı faaliyetlerle uğraşanlar ve kavgacı olanlar 'mangusar', yerleşik olmayanlar 'çingene' vb.