

MÜZİK PAZARINDA YEREL ÜRETİMLER: WORLD MUSIC'TEN TEKNO-ROMAN'A

Z. Gonca Girgin Tohumcu*
Ş. Şehvar Beşiroğlu
Arzu Öztürkmen

Özet

Genel anlamıyla ticari müzik pazarında farklı tarzların birleşimiyle ve özellikle “egzotikleştirme” stratejileri aracılığıyla üretilen “world music” projeleri küresel akımın müzikal görünürlüğüne tarif etmektedir. Küçük ve sanayileşmekte olan ülkeler için yerelin yeniden tanımlanmasına katkıda bulunan world music fenomeni, bir taraftan da tanımlamanın etik niteliği açısından endüstrileşen kültürün kaybolma, değişme kaygısıyla eleştirilmiştir. Türkiye popüler müzik pazarının 2000li yıllardan beri önemli üretimlerinden olan “Roman Oyun Havaları” alt başlığı da bu süreçte, doğaçlama yapısıyla birleşime her koşulda zemin hazırlayan Roman düğün müzikleri repertuarının farklı stillerle bir araya getirilerek üretimini içermektedir.

60lı yıllardan beri kaydedilmeye ve 80lerle beraber popülerleşmeye başlayan Roman Oyun Havaları, bugün Trakya ve/veya Trakyalı bölgesel kültürünün/kimliğinin de ötesinde “eğlenmenin en iyi hallerinden biri” haline gelmiştir. Son dönemin bölgesel kimliğini tamamıyla içine alan söylem, 90lı yılların sonlarından itibaren var olan füzyon müzik projeleri girişimleriyle ilişkili bir süreçtir. Burada bahsedilen “dönemin hazırlayıcı evresi” ötekileştirme politikalarını ve sosyal tarihi de ilgilendirmekte, kayıt teknolojisi ve pazar stratejilerinin özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından beri var olan pratikleriyle açığa çıkmaktadır.

2007 yılından beri yerel müzik pazarında İzmir tabanlı olarak kaydedilen ve Tekno-Roman olarak adlandırılan yeni düğün müziği repertuarı ise, world music projelerinin elektronik ses ortamlarını ödünç alarak oluşturulmuştur. Tekno-Roman müzik repertuarı bu bağlamda hem world music kategorisi için üretilip, ulusal piyasada popüler olanlardan hareketle ortaya çıkması, hem de yeni formasyonları kaydetmesi açısından yaratıcı sürece katkıda bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: World music, Roman Oyun Havası, Tekno-Roman

LOCAL PRODUCTIONS IN MUSIC MARKETING: FROM WORLD MUSIC TO TECHNO-ROMAN

Extended abstract

By usual structure, world music projects which synthesis of different genres by means of especially the strategy of exoticism, describe the musical side of global movement. The phenomenon of world music that also contribute to the nomination for local cultures in

*Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programında tamamlanmış olan “Kültürel Üretim, Bedensel Değişim, Kimlikel Dönüşüm: Türkiye'nin “9/8lik” Roman Dansı” adlı doktora tezinden hazırlanmıştır.

industrialized societies, has been criticized with regard to the disappearing or changing of its cultural essence. In this process, the subtitle of Romani Dance Tunes, which has been significant productions in Turkish Popular Music marketing since 2000s, contains the different stylization on Romani wedding musics majorly by improvisational techniques.

At the very beginning of 60s, break point of recording industry is supervised by 45 rpm discs in Turkey. In contrast to the previous techniques of recording industry, the convenience and cheapness of 45 rpms made possible to establish many small scale companies, and the urbanized quality of productions was transformed to the local and regional productions. By increasing of the recording companies, urban musicians became to be insufficient and patrons and producers gravitated to local musicians. Many local musicians who are settled in the close areas to Istanbul became to be principal labor for recording industry in this period. While the recordings of local musicians varied the urban popular music repertory and forms, it facilitates the changes within local, regional, and urban cultural structures. In that context, the recording industry of 60s is a new expansion for Thracian musicians who came to Istanbul.

One of these musical forms is dance tunes which is popularized by this tendency for local musicians and styles in Turkish recording industry. The dance tunes repertory was recorded majorly by Romani musicians in those periods. At that point, to be a wedding musician for a Romani performer means having wide wedding songs repertory that is a principal chance to be in the center of the industry.

At the very beginnings of the 60s, there was a new genre, titled as Romani Dance Tunes which was recorded by Romani musicians. The title of Gypsy Dance Tunes of 1950s was renamed with Romani by means of socially recognition of the Gypsy and Romani terms. By the same transformation, in 1990s the term became to be identity discourse of ultimate genre, Romani Dance Tune. This phenomenon is directly linked with the rising of Romani organizations in Balkans and Europe, and with the speculation for the notion and meanings of “Rom”. In that context, the category of Romani Dance Tunes is a fact that it was reconstructed by cultural productions of liberal ideology, beyond the newly created title by music industry.

The idea of world music by Romani musicians was initially occurred in 1970s by the wedding repertory and Jazz musical interpretations. The recordings of Romani dance tunes were combined with hybrid characters in 90s by the idea of reproductions of nostalgia, and new productions of synthesis. Since the end of 80s, Romani musics which has been represented as “an ethnic color of Turkey”, includes two main concepts: local and authentic products, and hybrid products. The music industry of 90s which was oriented to capture local Romani stars, caught the world beat by Romani music productions in 2000s, and these new productions echoes the synthesis of electronic sets with Romani Dance Tunes by adding individual improvisational performances.

Eventually, the last statue of the fusion Romani dance tunes has been titled Techno-Roman since 2007. In fact, the first examples of the Techno-Roman genre go back to the beginning

of the 21th century by the Romani pop-stars (i.e Tarık Mengüç) who perform the songs as Romani Dance Tunes with the agent of contemporary techno sounds. In here the most surprising fact is the creator of new Techno-Roman form who is local producers and local Romani singers from Izmir. So, the fact also reveals the slipping the power of Istanbul in music industry to the other cities.

Keywords: World Music, Romani Dance Tunes, Techno-Roman

Giriş

World music kavramı, belirli bir zamanda ve belirli koşullarda, politik ve ekonomik sahnenin bütünsel stratejileri ve özellikleri ile ilişkilidir. Yanı sıra, küçük ve sanayileşmekte olan ülkeler için yerelin yeniden tanımlanmasına katkıda bulunan *world music* fenomeni, bir taraftan da tanımlamanın etik niteliği açısından endüstrileşen kültürün kaybolma ve değişme kaygısıyla eleştirilmiştir. Bu durumun pratiği tüketicisi açısından da benzer paradoksları yaratmaktadır. Son dönemde sanal bir örgütlenme modeli olan sosyal medyalardan birinde oluşturulan Trakya grubunun sayfasında 9/8lik Roman Oyun Havalarının sürekli yayınlanması grup üyelerini hem keyiflendirmekte, hem de “Trakya sadece Roman demek değildir, Roman Havasından başka müzikler de var Trakya’da” gibi yorumlara sebep olmaktadır.

60’lı yılların sonlarından beri kaydedilmeye ve 80lerden sonra iyiden iyiye popülerleşmeye başlayan Roman Oyun Havaları, bugün Trakya ve/veya Trakyalı bölgesel kültürünün/kimliğinin de ötesinde bir aidiyet ifadesi haline gelmiştir. Burada bahsedilen dönemin hazırlayıcı evresi ötekileştirme politikalarını ve sosyal tarihi de ilgilendirmekte, kayıt teknolojisi ve pazar stratejilerinin özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısından beri var olan pratikleriyle açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda makale, Türkiye’deki Roman müziği repertuarının *world music* projeleri içerisindeki popüleritesi ve konumlandırılması hakkında yorumları içermektedir. Bu çalışmanın varsayımlarının temel kaynağını 2006-2012 yılları arasında Türkiye Trakyası’nın çeşitli il merkezleri ve ilçelerindeki Roman mahallelerinde yapılan alan araştırmaları oluşturmaktadır. Alan araştırmalarından elde edilen veriler özellikle Balkan ülkeleri ve Türkiye ile ilgili yazın ile desteklenerek yorumlanmıştır. Bahsedilen yorumlar son 30 yılda gittikçe popülerleşen *world music* projelerinin yerel alandaki müzik endüstrisinde yarattığı dönüşümlere gönderme yapmaktadır.

World music pazarında Roman Oyun Havası

Türkiye’de 60’lı yılların hemen başında 45lik plak kayıtları dönemi başlamış ve sektörel bağlamda bir kırılma noktası yaşanmıştır. Kayıt teknolojisinde daha önceki uygulamalara karşın 45’lik sistem ile gelen kolaylık ve ucuz maliyet, yaklaşık 10 yıl içinde küçük ölçekli birçok şirketin kurulmasına da imkan tanımış ve böylelikle üretimin İstanbullu ve kentli karakteri yerel ve bölgesel araçlarla değişime uğramıştır. Kayıt şirketlerindeki bu artış, kentli müzisyenlerin gücünü aşmaya başladığında, prodüktörler ve şirket sahipleri yerel sanatçılara yönelmiş ve bu dönemde özellikle İstanbul’a coğrafi yakınlığı olan bölgelerden gelen birçok müzisyen kayıt endüstrisinin yeni işgücü olmuşlardır. Yerel sanatçıların kaydedilmesi bir taraftan kentli dinleyiciyi hedef alan repertuar ve tarzları da çeşitlendirmeye başlamış, diğer taraftan da yerel/bölgesel ve kentli kültürel değişime olanak sağlamıştır. Yerel tarzlara karşı artan farkındalığın sebebi, İstanbul’un 50’li yıllardan beri hızla

değişen koşullarıyla önemli ölçüde ilişkilidir. Bu dönemde “Marshall planından başlayarak batıdan gelen kredilerin, aşırı üretim yapan ve gittikçe daha bağımlı hale gelen bir ekonominin oluşumu, nüfusun ve ağır sanayinin, batı pazarlarına ulaşmanın kolay olduğu bölgelerde yoğunlaşması ve kırsal nüfusun kitlesel biçimde bu bölgelere akması” kırsaldan kente akan göçü anlatmaktadır (Stokes, 2000). Bu bağlamda Türkiye'nin eğlence kültürünün merkezi halindeki İstanbul'a 50lerde gelen Trakyalı müzisyenler için 60lı yılların kayıt endüstrisi yeni bir açılmıştır.

70'li yıllardan itibaren Balkanlar'da popülerleşmeye başlayan Ortadoğu ses ortamının temel pratik alanlarından biri olan düğün repertuarının müzik piyasasındaki dönüşümü (*muzika orientela, chalga, turbo-folk*, v.b.), Türkiye'deki popüler müzik piyasası içinde de benzer bir süreci yansıtmaktadır. Türkiye kayıt endüstrisinde, 45'lik ve devamındaki uzunçalar (33'lük) teknolojiyle beraber hem prodüktörler ve müzisyenler, hem de dinleyiciler açısından bölgesel tarzlara yönelimin popülerleştirdiği önemli repertuarlardan biri oyun havalarıdır. 60'ların ortalarına kadar sayıları 20-30'u bulan şirketler belirli bir repertuarı vurgulamaktadır: Bu dönemde “Aras plak şirketinin kentli fasıl kayıtları, Neva plak şirketinin Nevzat Atlığ yönetimindeki Klasik Türk Müziği repertuarı ve Şençalar Plak'ın kentli klasik ve enstrümantal müzik repertuarı” öne çıkan üretimlerdir (Seeman, 2002). Dönemin oyun havaları repertuarı ise birçoğu Roman olan müzisyenler tarafından kaydedilmiştir. Örneğin 1962 yılında Şenay plak şirketini kuran Kadri-Işık Şençalar, Şükrü Tunar, Haydar Tatlıyay gibi isimler dönemin resmi repertuarını TRT icracılığıyla korurken, bir taraftan da fasıl müziği ortamlarının yaygın bilinen isimleri olmuşlardır. Ancak bu dönemdeki icra tarzları Roman kimliğinden çok klasik ve kentli piyasa tarzlarıyla bağlantılıdır. Özellikle kent gazino mirasındaki Longa, Mandıra, Sirto ve doğaçlama Çiftetelli türleri bu dönemin oyun havaları repertuarının da temelini oluşturmaktadır (Feldman, 2002). Benzer şekilde Mustafa Kandıralı, Yılmaz Şanlıel gibi isimlerin icraları da oyun havalarının kentli, kibarlaşmış ve ciddi halini örneklemektedir. Örneğin, Mustafa Kandıralı'nın 1957 yılındaki ilk kaydı “Salon Çiftetellisi”ndeki salon kelimesi kültürlü ve Avrupa stilini (alafranga) akla getirmekte ve kentlinin çiftetelli dansı yaptığı ortamı da kibarlaştırmaktadır (Seeman, 2002). Yanı sıra, Dedefon ya da Hülya Plak şirketlerinin, Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı gibi dönemin halk müziği icracılarıyla gerçekleştirdiği bağlama ile oyun havaları kayıtları ve Osmanlı mirası oryantal göbek dansının “modern” repertuarı da üretilmektedir.¹

60'ların ikinci yarısından itibaren artan bölgesel repertuarlar enstrümantal oyun havası repertuarını da genişletmiş; kentli gazino, gece kulübü v.b ortamların fasıl müzisyenlerinin oyun havaları repertuarı 60'ların sonlarında artık bölgesel pazar talebini karşılayamamıştır. O dönemde Yılmaz Şanlıel, Mustafa Kandıralı, Kemani Cemal Çınarlı, Zurnacı Emin gibi İstanbul'un Roman müzisyenleriyle yapılan oyun havaları kayıtlarının yanı sıra, Trakya bölgesinden gelen çok sayıda Roman düğün müzisyenlerinin kayıtları da bu sayede başlar. Bu durum aslında oyun havalarının temel pratik ortamı olan düğünlerdeki müzisyenlerin talep edilmesine ve düğün müzisyenliği bağlamında da Roman icracıların yoğunluğuna atfedilebilir. Çünkü, oyun ve oyun havaları repertuarı geleneksel anlamda düğünlerde çalan müzisyenlerin değişmez bağlamı olarak fasıl icracılarının kısıtlı oyun havası repertuarından fazlasını içermektedir.

1- Ayrıca 60'lı yıllarda başlayarak 70'lerin sonlarından itibaren kaset ve 90'larla beraber CD teknolojisi döneminde de devam eden oyun havaları popülerliği bilinen birçok pop, arabesk ve taverna müziği icracılarının çalışmalarında da yer almaktadır.

Plak kayıtlarında Seeman'ın (2002) muhtemelen ilk defa 1964 yılında görüldüğünü belirttiği "Roman Havası" adlandırması, aynı dönemde toplumsal söylemde beliren Roman terimi ile de ilişkilidir. Edebiyatta ve sinemada ise 1990'lı yıllara rastlayan² bu dönüşümün tartışmaları günümüzde de sürmektedir: "Kimileri bugüne kadar herkesin Çingene olarak bildiği insanların kendilerine Roman dediklerini, 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" (Yükselsin, 2000). Günümüzde tüm Çingene toplulukları kabul etmese de³, Roman terimi ile eski imajı olumsuzlama eğilimi, genel anlamda Roman topluluklarında gözlemlenebilir. Bu süreçte Çingene olan, Müslüman Türk toplumunun ideali dışında yaratılan olumsuz karakter, Roman adlandırılmasıyla yeni anlamlara; yeteneğe, eğlenceye ve sanata yapılan atıflarla yeniden çizilmeye başlanmıştır. Örneğin; 1900'lü yılların başlarından 60'lı yıllara kadar hakim olan 78'lik plaklar döneminde repertuarı oluşturan eserlerin adlandırmaları ve tarzlarında etnik göndermeler yapılırsa da kimliksel söylemin popülerliği henüz geçerli bir strateji değildir ve eser isimleri bölgesel/yerel oyun türleri ya da prodüktör/müzyisyenlerin yakıştırdığı özel adlandırmalarıyla yayınlanmıştır.⁴ Dönemin sayılı kayıt şirketlerinden Odeon, Columbia, Orfeon ve Sahibinin Sesi'nin kaydettiği ilk örneklerde Çingene adlandırması görülmektedir. Bu kayıtlar Meddah Aşk-i Efendi, Meddah Hasan Tanınmış, Ayşe Hanım gibi isimler tarafından icra edilen taklit kayıtlarıdır ve Çingene olmayanların algısındaki "Çingene kavgası, Çingene düşünü, Çingenelerin hamama gidişi" gibi hikayeleri anlatmaktadır. 50'li yıllara yaklaşırken kantocu Seyyan Hanım, Ayşe Hanım ve Küçük Melehat gibi isimlerin kayıtlarında ise Çingene Kantoları kaydedilmiştir (Ünlü, 2004). 50'li yılların başında, kavramsal açıdan bugünkü Roman Havası adlandırmasının "Roman" teriminin kabulü ve yaygınlığından önceki uygulamasıyla "Çingene Havası" adıyla kaydedilen iki eser (Tamburam Beşir Benim ve Kemanımı Seller Aldı) Badi Gül tarafından icra edilmiştir (Ünlü, 2004).

60'lardan önce Çingene olarak adlandırılma, Roman adlandırmasının 60'lardan itibaren fark edilmesi ve 90'larla beraber seçkin bir tarzın kimliksel söylemi haline gelmesi, bu noktada Balkanlarda ve Avrupa'daki Çingene örgütlenmeleri ve *Rom* kavramının spekülasyonu paraleldir. Türk edebiyatının Çingeneler üzerine yazılan ilk Romanlarından olan ve Osman Cemal Kaygılı'nın 1939 yılında yayınlanan *Çingeneler* adlı romanında, Romani dilinde konuşmalar, ninniler ve şarkı sözleri yer almakta (Kaygılı, 1939), ancak eserde sadece "Çingene" ve Osmanlı mirası "Kıpti" terimleri kullanılmaktadır. Çingene ve farklı adlandırmalarla anılan göçebe toplulukların dilbilimsel alanda çalışılan Hindistan kökeni ve *Dom* soyundan gelmeleri gerçekliğinin de etkisiyle, tüm Avrupa ve Balkanlar'da Romani dilinde "insan" anlamına gelen *Rom* kelimesinin kullanılması ise 60'lı yıllardan beri yaygındır. Londra'da 1971 yılında yapılan ilk Romani Kongresi akademideki farkındalığı kanıtlamaktadır. Örneğin aynı yıl Makedonya'da 1971 resmi sayımında *cigani* yerine ilk defa *Rom* terimi kullanılmıştır (Dunin, 2006). Türkiye'de de aynı dönemlerde ortaya çıkan ve aynı anlamda kullanılan Roman teriminin Çingene toplulukları içerisindeki pratiği, bu noktada

2- Metin Kaçan'ın Ağır Roman adlı romanı (1990) ve yönetmenliğini Mustafa Altıoklar'ın yaptığı Ağır Roman filmi (1997).

3- Örneğin Ali Mezarcıoğlu, Çingene'ye alternatif ikinci bir terimi olumsuzlanma için ikinci bir tehdit olarak yorumlamaktadır (<<http://www.cingeneyiz.org>>).

4- Cemal Ünlü'nün derlediği taş plak kataloğunda oyun havası ile ilişkilendirilen 140 plaktaki Roman ve Roman olmayan müzyisyenler tarafından icra edilmiş eserler için bkz. Ünlü, 2004.

Balkanlarla paylaşılan kültürel mirasa ve etkileşime atfedilebilir. Özellikle Makedonya, Sırbistan, Kosova ve Bulgaristan'da yoğun olan "Türk Çingene" topluluklarıyla Türkiye'deki Çingene toplulukların kültürel temasları *Rom* teriminin pratikteki dönüşümüne katkı sağlamaktadır. Dunin 1967 yılında Şuto Orizarı'de (Üsküp) Roman dansı *cocek* üzerine yaptığı alan araştırmaları sırasında, birçok Roman düğününe katılır. İç mekanlarda yapılan düğün eğlencelerinde *cocek* dansının 9/8lik Türk melodileri çalan 45lik plakların eşliğinde de icra edildiğinden bahseder (Dunin, 2006). 60ların sonlarında Türkiye'de kaydedilen Roman Oyun Havaları plaklarının Makedonya'daki popülerliği, bir taraftan da Türkiye'deki Çingene imajının "Balkan" karakteriyle eşleştirilen sunumuyla pekişmekte ve Türkiye'deki yeni "Roman" imgesinden hemen önceki dönemi tasvir etmektedir.⁵

"1930'ların başından itibaren ulus inşa etme sürecinde simge oluşturmak amacıyla kullanılan taş plaklardaki" (Alkan, 2006) Türkçe repertuar hakimiyeti 50'li yıllara kadar giderek artmıştır. 50li yılların Türkiye müzik endüstrisinde kavga, düğün, oyun, hamam gibi eşleştirmelerle anılan Çingene ismi kültürel alanda ya saf ve eğitimsiz komik tiplmeye ya da utanma kaygısı gütmeyen boş vermişçi "berduş fakir" fikrine uygundur. Yılmaz Şanlıel icrasıyla 1964'de 45'lik olarak kaydedilen ve belki de ilk defa Roman ve 9/8lik ritmik kalıp eşleşmesinin yapıldığı Garip Roman adlı eseri (Seeman, 2002) ise, kısa zamanda yaşanan değişimi örneklendirmektedir. Seeman'a göre (2002) "9/8lik Roman Oyun Havası repertuarı aslında Trakya'da gelişen bir gelenekten gelmektedir ve yeni 45'lik kayıt şirketleri tarafından Trakya bölgesel pazarında da oldukça rağbet görmüştür. Bu tarz, kasaba ve kırsal kesimdeki Roman toplulukları arasında bir dans tarzıdır ve özellikle tarihsel geleneklerle ve Trakya Roman toplulukları pratiklerinde içselleşmiştir. 90'larda ticari olarak kaydedilen Roman Havası Batı Türkiye kasabalarındaki topluluklar tarafından yaratılıyor ve yorumlanıyorken, aslında Roman Oyun Havasının karakterize özelliğinin izleri belirli Trakya Roman topluluklarının pratiklerinde vardır. Edirne'nin müzisyenleri Roman Oyun Havasını Trakya düğün orkestrası ile ilk kaydedenler ve tarzın özelliklerini kuranlardır".

Böylece -örneğin Romanya komünizminde yasaklı olan, Türk milli bilincinde ise folklorik bir öge olarak görmezden gelinen- oyun havaları repertuarı ve repertuarın başlıca katkı sağlayıcıları Çingene/Roman müzisyenler benzer stratejilerle yerelin sunumuna dahil edilmiştir. Devamındaki 20 yıllık süreç içerisinde, Romanların yerel oyun müzikleri repertuarındaki farklı adlandırmalar yavaş yavaş kaybolmuş ve 80'li yılların sonlarından beri tüm başlıklar tek bir "Roman Oyun Havası" kategorisi altında etiketlenmiştir. 9/8lik farklı ritmik kalıp uygulamalarının Gordel, Tulum, Pancar, Karşılama gibi adlandırmaları müzik endüstrisinde en azından 80'li yılların sonlarına kadar anılırken, bu adlandırmalar 90'lardan itibaren zirveye ulaşan "Roman Oyun Havası" kategorisine karşın, genellikle müzisyenlerin terminolojisinde anılmaktadır: "Muhacir İbrahim: benim zamanımda kanto vardı. Şimdi yeni şeyler çıkıyor. Eski zamanlarda da Roman havası vardı, ama çok sayıda Kanto repertuarı vardı bunun içinde. O zaman hepsi Kantoydu. Şimdi değişti, şimdi

5- Türk Sinemasında 1952 yılından beri çekilen Çingene temalı filmlerdeki Balkan Çingenesi imajı, karavanlar, göçebe yaşam, kostümler, dekor v.b. unsurlarla yaratılmaktadır. Benzer şekilde 60'lar ve 70'lerde Almanya, İngiltere, Fransa, Amerika gibi merkezlerde kaydedilen Avrupalı Çingene müziği repertuarını kapsayan 33'lük plaklar aynı dönemde Türkiye'de de satılmaktadır. Sinemada ise 80'li yılların Giriye filmleriyle gelen ilk yerli (Türk) Çingene tiplmeleri, toplumsal algıdaki Çingene figürünün genel algısının oluşmasında, müzik ve dans alanındaki 9/8lik ritim ve dansözlük geleneğini görsel anlamda sunarak temel katkıyı sağlamıştır.

her şey sadece Roman'la alakalı" (Seeman, 2002). Bahsedilen yeni Roman Oyun Havası tarzının yaratımına 3 farklı pratik katkıda bulunur: 1) 60'lardan önce var olan 9/8lik oyun havaları ve şarkılar: Karşılama, Gordel (Pancar) ve Tulum havaları; 2) Şarkı sözlerinde Çingene atfı olan Kanto sahne şarkıları, 3) Edirne düğünlerinde Roman izleyiciler için tematik şarkılar yapan bazı düğün müzisyenlerinin bireysel yaratıları. 90'lardan beri yapılan üretimlerde ana başlık Roman Havaları, Roman Oyun Havası ve bazı proje isimleri altında, özgün isimleriyle birbirinden ayrılan 9/8lik şarkılardan oluşmaktadır. Bu bağlamda, Roman Oyun Havası kategorisi müzik endüstrisinin yarattığı bir başlık olmanın da ötesinde, 90'lardan beri liberal ideolojiyle özgürleşen toplumsal ortamdaki kültürel üretimlerin konsantre bir biçimde işlenmesiyle ortaya çıkan bir gerçekliktir.

Bahsedilen değişim, dönüşen toplumsal yapı ile de yakından ilişkilidir. Şöyle ki; daha önce Çingene ve toplumsal algıdaki henüz değişmeyen olumsuz/komik/ayıp temsilleri, 60'larda kendisine yakın bir yaşam alanı bulur. Bu ortam 60'ların hemen başında sanayileşen İstanbul'da ortaya çıkan gecekondu ve yeni tercihler, ekonomik koşullar, beğeniler, yaşam şekli ve sınıfsal ayırım içerisinde yaratılmaktadır. Sonraları "Arabesk" olarak adlandırılan bu yeni kültürel oluşumun Roman müzisyenleri bağırına basması ise sanatsal söylemlerin karşısında duruşu, "varoşun ruhu" oluşu ve "hikaye tarzında gerçekliği" açısından olağan bir gelişmedir. Çünkü müzikteki Arabesk zemin, doğaçlamayı, serbest icrayı, karşı duruşu, süslemeyi, abartıyı, dolayısıyla Çingene müzisyeni rahat ettiren, dahası meşrulaştıran ana kaynaklardan biridir. Bu noktada, 70'lerden beri yaygın olarak üretilen Arabesk projeler içerisinde Roman stüdyo ve sahne müzisyenlerinin hakimiyeti, Roman olana karşı müzikal farkındalığın beslendiği ilk ortamlardandır. Kaldı ki, 60'lardan itibaren popülerleşen Roman icralarında oyun havaları tarzları dönemin Arabesk karakterini de taşımaktadır.

Arabesk türünün belki de en çok içselleştiği ortamlardan biri olan Roman bağlamının en önemli göstergelerinden biri 2005 yılından beri Trakya bölgesinde çeşitli yerlerdeki Roman mahallelerinde katıldığım düğünlerin hepsinde karşılaştığım, -eski ve dönem itibarı ile popüler olan Arabesk şarkıların- 9/8lik ritmik kalıpla icra edildiği oyun havaları repertuarıdır. Alan görüşmelerimden edindiğim bilgilere göre en azından 70'lerden beri var olan bu pratik, bugünkü Roman Oyun Havası repertuarına bir başka katkıyı oluşturmaktadır. "9/8lik Arabesk" repertuarın şarkıları özgün olmadıkları için müzik endüstrisinin üretimi olarak ortaya çıkamamaktadır, ama ritüelistik sosyalleşmenin bir parçasıdır. Kaldı ki; telif gerektirmeyen sosyal medya araçlarında Arabesk ve günümüzde popüler olan her form ve tarzdaki icraların 9/8lik yorumlarıyla oluşturulan Roman karakteri sıklıkla gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Seeman'ın bahsettiği Kanto şarkıları repertuarı en azından 70'lerden beri Arabesk şarkılarla birleşmekte ve 90'lı yıllardan itibaren de bir başka repertuardan ödünç alma eylemini Kanto repertuarının arabesk repertuar ile değişimi yoluyla devam ettirmektedir. Murat Belge'nin (1983) "ilk kentsel popüler ve avama özgü müziklerimiz" olarak adlandırdığı Kantoların, 70'lerden beri Arabesk şarkıların da eklendiği ve 80'lerin sonlarından itibaren sadece Arabesk olana yerini bırakması diğer taraftan geleneksel Roman davranışını da açıklamaktadır. "Avama özgü olma" niteliğinin görece ve elitist bakış açısı bir kenara, Romanların "popüler olanı alma ve kendi tarzında tekrar üretme" davranışı bu noktada açığa çıkar. Ayrıca adapte edilen tarzların hepsinde 9/8lik ritmik kalıp temeli mevcuttur. Bu da toplumsal açıdan özelenilen, imrenilen ve takdir edilen bir tarzın icracıları olmadan önceki 9/8lik olanı alma mütevaziliği;

insanların merakla takip ettiği, takdir ettiği bir tarzla özdeşleştikten sonraki herhangi bir ritmik kalıbı 9/8lik yorumlayarak kendine güvenli ve meydan okuyan söylemi olarak yorumlanabilir.

Roman icrasına ve kültürel pratiklerine karşı olan hayranlığın, “eğlence” üreticisi olmasının yanı sıra, en önemli bileşenlerinden biri de Türkiye’de 90’lı yıllardan beri yaratılan Roman yıldızlarıdır. Arabesk kayıtların keman grupları içerisinde büyük bir çoğunluğu Roman olan müzisyenlerin mutfaktan, sahneye solo icralarıyla geçmesi bu dönemde başlamaktadır. 70 ve 80’li yılların yerel oyun havaları albümlerinde Mustafa Kandıralı, Yılmaz Şanlıel, Coşkun Erdem, Deli Selim (Kızılıcıklar), Kadir Ürün (Üründülcü), Ergün Şenlendirici ve Grup Jaguar, Güngör Hoşses gibi isimler ülke çapında bilinen icracılardır. Mustafa Kandıralı ve Yılmaz Şanlıel oyun havalarının ciddi icrasında, Deli Selim ve Kadir Ürün yerel Trakya tarzında, Coşkun Erdem ve Güngör Hoşses fasıl müziği ve solist eşliğinde, Ergün Şenlendirici ise tamamıyla batı müziği ses ortamına uygun olarak üretilen saksafon ile makamsal icraları gerçekleştirmesindeki başarısıyla ünlenmiş isimlerdir.

“*World music*, bir yandan baskın kültürün maharetlerinin ve kaynaklarının avantajlarını kullanır; üretim, pazarlama ve dağıtımında en son teknolojiyi ve bilgiyi kendine mal eder ve küresel piyasada duyulan ana akım müziklerin birçok müzikal özelliğini öne çıkarır. Bunu yaparak bir *lingua franca*⁶ kullanır, anlaşılmasa bile en azından herkes tarafından tanınır. Ancak aynı zamanda, *zouk*, *rai* ve *soukous* gibi *world music*ler belirli bir kültürün müzikal özelliklerinin öğelerini baskın müzikal geleneklerle bir bütün haline getirmeye çalışmadan yan yana koymaktadır. Bunun sonucunda küçük yerellerin ürünleri halen açık bir şekilde tanınabilir kalmaktadırlar” (Guilbault, 2004). Bu bağlamda bilinen ya da baskın müzikal özelliklerle yerelin yan yana getirilerek sunulduğu başarılı alanlardan biri Roman müzikleri ve icracıları Roman müzisyenlerdir. Türkiye’nin *world music* projelerine Roman müzikleriyle katılımlarının erken fikri ise “ilk kez Okay Temiz’in 70’lerden itibaren caz müzisyenleriyle beraber gerçekleştirdiği çalışmalarla ve 80’lerin sonlarına doğru yoğunlaşan projelerle başlar” (Akgül, 2009). 60’larda başlayan Roman Oyun Havaları kayıtlarının, 90’larla beraber geleneksel ve melez üslubun her iki halini de kapsayan *world music* alanına hem nostaljinin tekrar üretimi imkanını yaratması, hem de kaynak sunması açısından önemlidir. *World music* piyasasına “etnik bir renk” olarak dahil edilen Roman müziği 80’lerin sonlarından beri iki temel konsept ile sunulmuştur: 1) yerel/otantik olan ve 2) melez üretimler. 90’larda daha çok yerel ve “Türk Roman” tarzıyla beraber Roman yıldızlar yaratmanın peşinde olan müzik endüstrisi, 2000’ler ile beraber *world beat*’i yakalar ve yeni üretimler elektronik-tekno tarzlarla Roman Oyun Havaları ve enstrüman solo icralarına odaklı özgün tarzların birlikteliğini yansıtır. Örneğin 90’lı yılların ikinci yarısından itibaren yıldızlaşan Deli Selim, Selim Sesler, Somalı Mustafa, Lüleburgazlı Küçük Hasan gibi isimler, dönemin liberalleştirme ve özelleştirmeye dayalı politikalarının müzikal alandaki kanıtlarından biridir. Türkiye Batı grubu Roman müzikal tarzının yaratıcısı olan bu süreç, birçok katmanda dönüşen Çingene/Roman kimliğinin sadece müzikte özgür ifadenin taşıyıcıları olmalarıyla değil, politik manipülasyondaki Roman kimliğini konumlandırmaya çalışan bilimsel çalışmalar, toplantılar ve Roman toplulukları arasındaki sivil örgütlenme modellerinin artmasıyla da ilişkilidir. Selim Sesler’i Türkiye müzik piyasasında tanıtan gerçek proje *Keşan’a giden Yollar* (1999), Balkan müziği üzeri-

6- Uluslar arası ticaret dili: dünyanın büyük bir kısmında değişik ülkelerin insanlarınca konuşulan yada anlaşılabilir dil (Guilbault, 2004).

ne çalışmalar ve icralar yapan Brena MacCrimmon ile gerçekleştirilmiştir. Diğer taraftan dünyanın önemli *world music* üretim şirketlerinden biri olan Traditional Crossroads'ın *Sulukule Rom Music of Istanbul* adlı üretimi de hem uluslar arası anlamda Sulukule Roman kültürünün vurgular, hem de Sonia Seeman'in kayıtlar için yazdığı notlarla akademik bir arşiv projesi niteliğini taşır.

2000'lerle beraber başlayan melez çalışmaların ana söylemi değişmiştir. Geleneksel yerel Roman müziği sunumu sentez projelerde "egzotik öteki" karakteriyle vurgulanmıştır. Burhan Öcal/Trakya All Stars grubu ve Hüsnü Şenlendirici/Laço Tayfa grubu dönemin eklemli müzikal anlayışının altını çizen başarılı projelere imzalarını atar. Kırklareli'li perküsyon icracısı Burhan Öcal'ın yerel Roman müzisyenlerden oluşan Trakya All Stars grubu ve Tunus'lu Dj Smadj ile gerçekleştirdiği elektronik olarak programlanmış geleneksel müzik kayıtları (*Kırklareli İl Sınırı-2003; Oynamaya Geldik-2006*), Roman'ın kavramsal olarak kullanımının da belirgin bir örneğidir. Balkan Roman topluluklarında yaygın "müzisyen aile" geleneğinin içinde, müzisyenlikte Şenlendirici soyadının üçüncü kuşak temsilcisi Hüsnü Şenlendirici'nin Laço Tayfa grubu ile başlayan ve solo devam eden projeleri, *world music* ile tanışıklığın bir üretimi olarak Roman müzisyene olan bakış açısını değiştiren önemli olaylardır. Bir başka ifadeyle, Şenlendirici "çalgıcı" statüsünden "müzisyen" olmaya geçişin en başarılı örneklerinden biri olarak, solo icranın Roman niteliğini de yükselten bir model oluşturmuştur. Çoğunluğu Roman olan Laço Tayfa grubu üyeleri ile ilk defa Brooklyn Funk Essentials ile yapılan Brooklyn funk'ı ve Roman funk'ının başarılı bir sentezi olarak Doublemoon tarafından gerçekleştirilen proje ile (*Bergama Gaydası-2000*), oyun havası repertuarı *funk* karakteri ile yorumlanır. Şenlendirici'nin yine aynı şirket tarafından üretilen ilk solo çalışması *Hüsn-ü Klarnet* albümü ile (2005), Roman müzisyen imajı birçok açıdan dönüşmektedir. Klarnet'in enstrümantal eserlerin yanı sıra, popüler ve geleneksel şarkıları tek başına farklı bir lezzetle yorumlanmasıyla dikkat çeken Şenlendirici son dönemde amatör-profesyonel klarnet icracıları için rol model haline alır; saç kesiminden giyim tarzına, icra tarzından ses ortamına kadar örnek alınan Şenlendirici, bu albümdeki besteci, düzenlemeci ve yapımcı kimliği ile de "çalgıcılığın" ötesine geçişi pekiştirmektedir. Şüphesiz Hüsnü Şenlendirici isminden çok daha önce en azından 70'li yıllardan beri Roman icracılar arasında gelişmekte olan stüdyo müzisyenliği pratikleri bugün bilinen birçok Roman müzisyeni besleyen ortamlardan biri olmuştur.

Dolapdere Big Gang grubunun *Local Strangers*, Savaş Zurnacı'nın *S.O.S*, Selim Sesler'in *Teknoroman* projeleri her ne kadar popüler füzyon başarılar olarak görülmesi de, takipçileri arasında bilinen çalışmalarıdır. Aralarında Roman müzisyenlerin de bulunduğu Dolapdere Big Gang grubu, *Local Strangers* (2006) adıyla çıkardığı albümde "Englishman in New York, Losing My Religion, It's Raining Man, Shut Up, Billie Jean" gibi bilinen pop şarkılarını Türk Müziği enstrümanları ve düzenlemeleriyle yorumlamıştır. *Local Strangers* projesinin Arabesk ve Türk müziği enstrümantasyon düzenlemelerini yaratan ses ortamı, Savaş Zurnacı'nın Orhan Osman ve Smadj ile yaptığı elektronik *S.O.S* albümü (2006) ve Selim Sesler'in Tekno nitelikli Roman projesinin (2003) tam karşısında yer almıştır. Dolapdere Big Gang'in Avrupa pop ses ortamını "egzotikleştirdiği" projeye karşın, Savaş Zurnacı ve Selim Sesler 2000'lerin alışılmış denemelerini gerçekleştirmiştir. Diğer bir taraftan, Trockyablues ve en yeni oluşuma örnek genç Velvele-Rock in Roman gibi oluşumlar albüm çıktısıyla meşrulaşan projeler olmasalar da, konserlerle devam ettirdikleri füzyon ses ortamlarını üretmektedir. Lüleburgaz'ın zurna icrasındaki

ekollerinden biri olarak kabul edilen Ahmet Özden'in oluşturduğu Roman müzikleri repertuarını temelde *blues* tınısı ile sunan Trockyablues grubu, 1999 yılından beri verdiği konserlerde "Roman müziği değil, enst-Roman müziği" ilkesi ile aslında bir taraftan da "Roman" olanın tüketimine meydan okuyan bir söylemi yansıtmaktadır. Roman müziklerini *rock* ses ortamı ile sunmayı amaçlayan ve üyeleri Roman olmayan Velvele grubu ise, *rock* icraya Roman ritmini ve enerjisini katmayı amaçlamakta ve bu açıdan *gadjonun* pratiğindeki Roman müziği uygulamasını örneklemiştir.

Yerelin Ulusal Başarısı: Tekno-Roman

Türkiye müzik sektörü içinde *world music* kategorisinin Roman yıldızlar üzerinden gerçekleşen projeleri ve son 20 yıldır dönüşen Roman kimliğinin ve özellikle müzikal başarı üzerinden kayganlaşan Roman aidiyeti (Romanlaşan tarzlar, Romanlaşan *gadjolar*), 20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze gelen süreci ortaya koymaktadır.

World music projelerinin yanı sıra, pazarda 60'lardan beri üretilen Arabesk projelerin "iç yapımlarında" bilinen, Roman ya da Roman olduğu varsayılan/yakıştırılan birçok ismin tarzları da 90'larda dönüşmektedir. Dünya pazarı için yapılan üretimlerin yanı sıra, yurtiçi yapılan çalışmalar sürecini ilk olarak Kibariye ve Adnan Şenses figürleri üzerinden somutlaştırmak mümkündür. Adnan Şenses'ten (d. 1935) çok sonra, Kibariye (d. 1959) İzmir fuarlarında ve gece kulüplerinde sahne aldığı sırada, 1981 yılında TRT'den aldığı davet üzerine ilk albümünün de çıkış şarkısı olan "Kimbilir" ile pazara dahil olmuştur. Ancak Roman müziği repertuarında Şenses'ten daha erken dönemlere işaret eder. Kibariye'nin çıktığı ilk günlerden beri, "Çingene" kimliğiyle bilinmesine rağmen, çok yakın bir geçmişe kadar temsili imajı "cahil, okuma-yazma bilmeyen ama fazlasıyla yetenekli, etkileyici, samimi, olduğu gibi" sıfatlarıyla şekillenmiştir. Bu imajı doğrultusunda günümüzde dahi toplumsal algıda devam eden medyatik diğerlerine göre "garip ama içten davranışları", halkın sevgilisi olma yolunda dokunaklı şarkıları, sesinin güzelliği ve yeteneğinden önceliklidir. Roman'a atıfta bulunan ilk şarkısı Romani dilindeki "Romanika" (1986), 80'li yılların sonlarında başlayan Çingene/Roman konularının müzik piyasasındaki görünürlüğü açısından önemlidir. Aslında daha önceleri uzunçalarlar döneminde de Romani dilinden örnekler içeren çalışmalar vardır, ancak Kibariye popüler müzik piyasasının yarattığı Romani dilinde şarkı söyleyen ilk idoldür.⁷

Diğer taraftan "Romanika" şarkısı 2/4'lük Çiftetelli kalıbıyla ve Hint müziği ses ortamını akla getiren niteliği açısından, o dönemin yaratılan Arap-Hint-Roman karışımındaki Çingene müziği kimliğine açık atıflarda bulunmaktadır. 1989 yılında çıkardığı *Arabeskin Sultanı* adlı albümündeki "İlle de Roman Olsun" isimli şarkı ise, günümüzde dahi geçerli olan Roman kültürü kurgusunu anlatması açısından ve bugünkü Roman algısının prototipini oluşturması bakımından önemlidir. "Etsiz yemek yemeyen, kırmızıyı seven, çalgısız yaşayamayan" Roman klişesinin temel kaynağı olan bu üretim, bir taraftan da dönemin Çingene/Roman'a dair tartışmaların eğlence vurgusunu yapan söyleminin popüler müzik alanındaki simgesidir.

7- Daha önce 1982 yılında çıkan *Gelin Ağıtı* adlı uzunçalardaki ağıtın sonuna eklenen 9/8'lik Roman Oyun Havası ayrıca bir başlıkta sunulmadan gelinin bağlamı olan düğün havası olarak işlenmiştir.

2000'lerden itibaren değişen sunumlarla beraber, Kibariye'nin 90'larda devam eden Roman şarkıları ve mahalle müziği tarzında yaratılan ses ortamı da değişmiştir. Daha önce bahsedilen *world music* kategorisi içerisindeki Türkiye'den katkı sağlayan Roman müziklerinin füzyon ve *remix* altyapısı Kibariye'nin Roman şarkılarında da yaşam alanı bulur.

İçyapımların bir başka fenomen ismi Adnan Şenses, Roman olmadığını ısrarla belirtmesine rağmen⁸ müzikal yeteneği, yaratıcılığı, 90'lı yıllardan beri yaptığı çalışmalarında Roman müzikal repertuarını sıklıkla kullandığı ve yine aynı dönemde TV programlarında yaptığı Roman dansı gösterimleriyle "Roman olmanın yakıştırıldığı" bir isim olarak, oyundaki becerisini "Romanlara yakın yaşama" olarak ifade etmektedir. 1956 yılından itibaren TRT Ankara Radyosunda 15 yıl çalıştıktan sonra, piyasa üretimlerinde popüler Arabesk şarkıcılardan biri olan Şenses'in 90'larla beraber müzikal repertuarının içerisindeki hatlar da değişmeye başlamıştır. 90'lara kadar Arabesk ve "Türk Sanat Müziği" şarkılarıyla oluşturduğu repertuar, aslında 90'larda da tür açısından devam eder. Ancak 80'lerin sonundan beri konuşulmaya başlayan "Çingene, Roman, kimlik problemleri, müzikal yetenek meseleleri" dönemin piyasasında yeni bir temsili alan yaratmaktadır. Dönemin piyasa ya da resmi söylemleri incelendiğinde görülmektedir ki, 90'ların başında her ne kadar Sulukule eğlence kültürünün tüketimi popülerse de, Türkiye'nin sadece Sulukule'den ibaret olmayan bir Çingene/Roman kültürü olduğunun farkındalığı yaratılmaya başlanmıştır. Bu farkındalığın ilk somut görünüşleri ise Roman düğünü ve eğlencesi alanında işlenmiştir; diğeri için yapılan temsili sunumun dışında kendi bağlamındaki pratikler sermaye alanına yeni dahil edilmektedir. Bu anlamda Şenses'in imzasını taşıyan yeni üretimler, Roman Oyun Havalarını da içeren albüm kayıtlarına ve özellikle TV programlarında ceketini beline sıkıştırarak icra ettiği Roman tarzında göbek atma oyunlarına gönderme yapmaktadır. 1991 yılında gerçekleşen *İlk Defa Ağladım* adlı albümündeki "Çalpara" şarkısı, dönemin yeni Roman Havasının örneklerinden biridir.⁹ Şarkının "çeribaşılı, at arabalı, konvoylu, düğünlü" mahalle kadınlarıyla çekilen video klipi, renkli yaşamı fazlasıyla keşfedilen Roman bağlamına adanmıştır. Sözü ve müziği Roman besteci Bayram Şenpınar'a ait şarkının sözleri ise Roman eğlencesini anlatmaktadır.

Aynı albümün bir diğer Roman Havası olan "Limoncu" adlı şarkısına özel kanal programı için çekilen video klipte de Şenses'in "kibar" olarak algılanan Roman Oyunu dikkat çekmektedir. Zarif ve maskülen bir duruş ile Roman'ın eğlenceli halini betimler gibi oynama Şenses'in 90'lar ve sonrasında katıldığı TV programlarında özel istek alan icralarından biri halini alacaktır. 2000'lere geldiğinde ise, Şenses'in dans gösterimleri daha önce bilinmeyen Roman oyununu, sahnelere kendisinin taşıdığını iddia edecek kadar güçlü bir zemin hazırlamasıyla da, önemli ve belirgin bir performans halini almıştır. Bu bağlamda, tarihsel süreçte Romanların oyunlarının kadın pratiği olmasıyla kolaylaşan değersizleştirme ve aşağı edilme durumuna karşın, bu noktada bir erkek ve beğenilen bir şarkıcı tarafından icra edilen "karizmatik" sunumu, Roman dansının müstehcen imajının dönüşümünde pozitif bir katkı sağlamıştır.

8- Şenses'in 90'lar boyunca çıkan birçok albümünde, "Selam söyle babana, Şoparım, Bizim mahalle, Kara Ali, Sen dünyalar güzeli, Limoncu, İlle de Roman olsun, Sulukule" gibi birçok başlıkta Roman havası yer almaktadır. Bu şarkılar artık 9/8lik belirteç üzerine kurgulu aşk şarkılarını da içermektedir. 2005 yılında Adnan Şenses klasikleri albümünde piyasaya sürülen albümdeki "Yama Yama" adlı şarkının ses ortamı world music projelerinden çıkan remix tınısını hatırlatır niteliktedir.

9- Mustafa Aksu'nun Türkiye'de *Çingene Olmak* isimli kitabında (2003) Çingene ünlüler listesinde adının geçmesi üzerine yazarı mahkemeye vermesi, dönemin güncel haberlerinden biri olmuştur. (bkz. Star, 2006)

90'lı yılların sonlarında, Romanlık yakıştırmaları yapılan bir diğer isim müzisyen kimliğiyle de önemli bir gündem yaratan akordion icracısı Ciguli'dir. Ciguli (Anguel Jordanov Capsov, d. 1957), ülke müzik piyasasında diğer isimlerden daha farklı bir konumlandırma yapılarak "küçük adamın büyük marifeti" manşetiyle sunulmuştur. 1991 yılında Bulgaristan'dan gelen Ciguli, 1998 yılında popüler bir isim olmasına kadar çeşitli gazino ve kulüplerde çalışır. 1998 yılında çıkardığı Binnaz isimli albüm ve hemen sonrasında gelen müzik videosuyla, o yıl Türkiye'nin popüler müzik kanallarından biri tarafından yapılan video müzik yarışmasında yılın "en iyi çıkış yapan erkek sanatçısı" ödülünü kazanır. Ciguli, Roman olmadığını ifade etmesine rağmen müzikal repertuarı ve tarzı Bulgar-Türk Roman repertuarı ve tarzının haricinde bir görünüm sergilememektedir. Özellikle müzik videolarında kullanılan tematik anlatımlar Bulgaristan Türk Çingenelerinin orkestra gruplarının *etno-pop* üretimleriyle örtüşmektedir. 2006 yılındaki *Ben Akordionum* adlı albümünde yer alan Avrupa Çingenelerinin marşları olarak kabul ettikleri "Zelem Zelem" yorumu ve birçok çalışmasındaki Hint tavrı iması açıkça Çingene kültüre gönderme yapmaktadır.

90'lı yılların sonlarında yerleşikleşen Roman müziği türleri 2000'li yılların ortalarından itibaren, doğrudan Roman şarkılarıyla ünlü olan *remix* ses ortamında tekno altyapı üzerine kurulan 9/8lik üretimlerle devam eder. Tarık Mengüç 2000'lerin Roman şarkılarının ilk temsilcisidir. 2004 yılında çıkan albümünün aynı adı taşıyan çıkış şarkısı "Şakşuka" ve müzik videosu tekno altyapısıyla hazırlanmış "9/8lik sözlü Roman Havası" niteliğiyle, devamındaki çalışmalarının da ilk örneğidir.

Aslında Mengüç'ün müzikal tarzının öncü ismi, 2001 yılında *Nurcanım* albümüyle ünlü Karadeniz halk müziğinin tekno tarzıyla sunumunu ima eden Davut Güloğlu'dur. Video kliplerinde Karadeniz kemençesinin baskın sesine eklenen tekno niteliklerle Balkanlar'ın *etno-pop* türüyle paralel bir tarzı vurgulayan Güloğlu ve devamındaki popüler isimler "yöresel müziğin çağdaş-popüler sunumu" olarak yansıtılmaktadır. Dolayısıyla yeni projeler, kimliğin sunumundan daha çok kimliği oluşturabilecek yerel-egzotik hikayelere odaklanmaktadır. Mengüç ve devamındaki isimler ise "etnik müziğin çağdaş-popüler sunumu" bağlamında tekrar üretilmiştir. Tarık Mengüç isminin yaratılmasında, öncesindeki tekno-Karadeniz halk müziği prototipinin yanı sıra, şüphesiz aynı dönemlerde füzyon karakterli *world music* açılımlarının da bütünsel bir etkisi vardır. Öyle ki; 2000'li yılların ortalarından günümüze kadar yapılan birçok popüler müzik üretiminde, tekno ya da *remix* ses ortamı geleneksel ya da yeni yazılmış Roman şarkılarının temel alt yapısı olarak duyulmaktadır. Bu bağlamda 2007 yılından sonra günümüze kadar olan süreçte özellikle son 3 yıldır, düşünlerdeki repertuara org ve elektronik müzik programlarıyla karıştırılmış bir tarzın hakim oluşu, 9/8lik Roman Havalalarının son yorumunu oluşturmaktadır. Roman müzikleri repertuarının yorumunda Burhan Öcal ile başlayan elektronik renkler bu defa, Ege bölgesinin yerel şarkıcılarının yaptığı ucuz üretimlerle Ege, Trakya ve Marmara bölgesinde geniş bir yayılım alanı bulur.

İzmirli Taylan, Çılgın Cemal gibi yerel isimlerin tarzları sadece düşünler değil, TV dizileri, yarışmalar ve Kibariye gibi çoktandır ünlü olan isimlerin Roman havalalarını da etkiler. Daha da ötesinde, örneğin güncel dizi müziklerinin 9/8lik ritmik kalıpla uygulanmasına Çılgın Cemal ya da İzmirli Taylan modellemeleriyle yaratılan ses ortamları yeni medya araçları ile de paylaşım ağını genişletmektedir. Düşün müzikleri repertuarı tamamıyla 9/8lik Roman havalaları ve Elektro-pop Roman, Roman disco, Roman-basti gibi yeni türlerin çeşitlemelerini içerir.

Hedef kitlesi Ege-Trakya ve Marmara bölgesi (birincil önemde) Roman toplulukları olarak belirlenen yerel yapımlar hedeflenen başarının da ötesinde, günümüzde Türkiye'nin farklı Roman yerleşimlerinin çoğunda mahalle düşünlerinin de repertuarını oluşturmaktadır. Dolayısıyla dual boyutlu bir şekilde, yerelin popülerleri ürettiği ve popülerlerin yerelde tekrar dönüşüp geleneksel yapıyı belirlediği bu süreç, kültürel sunumun tabanında da dönüşen toplumsal konsensüslere doğrudan etki etmektedir.

Sonuç

2007 yılından beri, popüler müzik piyasasının yerel üretimlerinde İzmir'in kayıt şirketleri tarafından çıkarılan ve tümüyle Roman müziği repertuarına adanmış albümlerin tekno ve *remix* ses ortamları *world music* projeleri ve füzyon tarzların mikro ölçeklerdeki etkisini göstermektedir. Hedef kitlesi Ege-Trakya ve Marmara bölgesi (birincil önemde) Roman toplulukları olarak belirlenen yerel yapımlar hedeflenen başarının da ötesinde, günümüzde Türkiye'nin farklı Roman yerleşimlerinin çoğunda mahalle düşünlerinin de repertuarını oluşturmaktadır. Dolayısıyla dual boyutlu bir şekilde, yerelin popülerleri ürettiği ve popülerlerin yerelde tekrar dönüşüp geleneksel yapıyı belirlediği bu süreç, kültürel sunumun tabanında da dönüşen toplumsal konsensüslere doğrudan etki etmektedir. Bahsedilen dönüşüm sayıları hızlıca artan Roman-disco, Roman-bastı v.b. melez türlerle tekrarlı süreçlerde devam etmektedir. Sonuç olarak, yereli farklı inşalarda görünür kılan *world music* projeleri, yereldeki geleneksel ses ortamları içine tamamıyla yerleşen yeni türleri oluşturarak, bir taraftan yaratıcı süreçlere katkı sağlarken, diğer taraftan da yerelin hızlı dönüşümünü örneklemiştir.

Kaynaklar

- Akgül, Ö. (2009). *Romanistanbul: Şehir, müzik ve bir dönüşüm öyküsü*, Punto Yayınları: İstanbul.
- Aksu, M. (2003). *Türkiye'de Çingene olmak*, Ozan Yayıncılık: İstanbul.
- Alkan, M. (2006). Plakların sesiyle yakın tarihimiz, *60lardan 70lere 45lik şarkılar*, Bgst Yayınları, 54-79, İstanbul.
- Belge, M. (1983). *Tarihten güncelliğe*, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Dunin, E. I. (2006). Romani Dance Event in Skopje, Macedonia, *Dancing from Past to Present: Nation, culture and identities*, Universtiy of Winconsin Press, 175-238, USA.
- Feldman, W. (2002). Ottoman Turkish Music: Genre and Form, *Garland Encyclopedia of World Music*, 8, 85-116.
- Guilbault, J. (2004). Yereli World Music Aracılığıyla Yeniden Tanımlamak Üzerine, *Dans, Müzik, Kültür/Folklor Doğru*, 65, 113-131.
- Kaygılı, O. C. (1939). *Çingeneler*, 323, Bilgi Basımevi: Ankara.
- Seeman, S. (2002). "You're Roman" Music and Identity in Turkish Roman Communities, *Doktora Tezi*, University of Los Angeles, California.
- Stokes, M. (2000). *Kültür endüstrileri ve İstanbul'un küreselleşmesi*, Keyder, Ç. (ed), *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, Metis Yayıncılık, 145-170, İstanbul.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf, Gramafon, Taş Plak*, 460, Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Yükselsin, İ.Y. (2000) "Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık" *Doktora Tezi*, İzmir: Dokuz