



# DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi  
The Journal of International Turkish Language & Literature Research  
Cilt/Volume 9 Sayı/Issue 23 Aralık/December 2020 s. 208-224  
DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut386>  
Mainz-Almanya/Germany

Araştırma Makalesi/ Research Article

## Türk Edebiyatında Çingenerde Müzik ve Dans

### *Music and Dance in Gypsies in Turkish Literature*

#### Öz

Müziğe ve dansa düşkünlük, Çingenerin en bariz vasıfları arasındadır. Bu iki unsur, onların hayatlarını manalandırmada da çok önemlidir. Biz bu çalışmamızda Çingenerin bu iki temel vasfının edebî eserlerde nasıl işlendiği üzerinde duracağız. Konuyla ilgili yaptığımız taramalarda örneklerin daha çok hikâye ve roman türlerinde olması itibarıyla söz konusu iki türe odaklanacak, şiirlerdeki örneklere yeri geldikçe değineceğiz. Ortaoyunu, Çingene köçek, çengi ve curcunabazların şarkı ve dansları ve ardından Pişekâr'ın zurnacıyla konuşmasından sonra başlar. Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene*'sinde, Ziba'nın sesinin güzelliği ve kemandaki ustalığı kadar eğitimini aldığı mûsikî derslerindeki başarısına vurgu yapılır: "Kırlarda, çayırlarda serbest dolaşmak", "bir ağacın dibinde mani ve şarkı söylemek", Çingenerin en ayırd edici vasıfları arasındadır. Türk edebiyatında kavgaları, dansları ve şarkılarıyla Çingeneri kuşkusuz en canlı anlatan yazarların başında *Çingener*'iyle Osman Cemal Kaygılı gelir. Hüseyin Rahmî'nin "Kıpti Düğünü"nde düğün ve düğünde çalınan müzikler, Çingenerin tabiatındaki diğer unsurlar, hayvanlar ve bitkilerle özdeşleşerek bir yaşam sürmelerine paralel olarak ilkel ve tabii bir merasimin bir parçası şeklinde takdim edilirler. Oysa sanatında insanî özü ve vicdanı temel olarak alan ve bütün malzemesini insana dokunacak estetik bir plan ve üslupla işleyen Sabahattin Ali'nin eserlerinde Çingenerin hem kimlik hem de müzikleri itibarıyla karakterize edilmeleri Hüseyin Rahmî'dekinden çok daha farklıdır. Dolayısıyla devirlerin ruhu, yazarların sanat anlayışları ve düşünce yapıları, edebiyatın her mevzusunda olduğu gibi, Çingenerin dans ve bilhassa mûsikîdeki ustalıklarının anlatıldığı edebî eserlerde de farklı boyutlarıyla yansımaları bulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Edebiyat, çingene, müzik, dans.

#### Abstract

Speakers can mark the source of their knowledge and their approach to knowledge in A fondness for music and dance is among the most obvious characteristics of Gypsies. These two elements are also very important in making sense of their lives. In this study, we will focus on how these two basic qualities of Gypsies are processed in literary works. As the examples are mostly in the genres of stories and novels, we will focus on these two genres, and we will touch on the examples in poems as they come. Ortoyunu (the game played in the Square), begins after the songs and dances of Gypsy köçek (Gypsy dancer), Chengi (female gypsy dancer) and curcunabaz

### Özlem NEMUTLU\*

Manisa Celal Bayar Üniversitesi

Sorumlu Yazar/ Corresponding Author

\* Doç. Dr.  
Manisa Celal Bayar Üniversitesi  
Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü, Manisa-Türkiye.  
Elmek: ozlemnemutlu19@hotmail.com  
ORCID: 0000-0001-9935-0569

Makale Geçmişi/ Article History

Geliş Tarihi: 05.12.2020  
abul Tarihi: 06.12.2020  
E-yayın Tarihi: 15.12.2020

(rambunctious), and then after Pişekar (one of the main characters) talks to zurnacı (clarion player). In Ahmet Mithat Efendi's work Gypsy, Ziba's success in the music lessons she studied is emphasized as well as the beauty of her voice and her mastery in violin: "Free walking in the meadows and countryside", "singing mani (it is a type of folk poetry) and singing songs under a tree", is among the most distinctive qualities of Gypsies. Osman Cemal Kaygılı, with his Gypsies, is undoubtedly one of the most vivid writers in Turkish literature that depicts Gypsies with their fights, dances and songs. In Hussein Rahmi's "Coptic wedding", the music played at the wedding and wedding are presented as part of a primitive and natural ceremony in parallel with the fact that gypsies live a life identified with other elements of nature, animals and plants. However, in the works of Sabahattin Ali, who takes the human essence and conscience as a basis in his art and processes all his material with an aesthetic plan and style that will touch a person, the characterisation of Gypsies both in terms of identity and their music is much different from that of Husseyin Rahmi. Therefore, the spirit of the times, the artistic understanding of the authors and their thinking structures were reflected in different aspects in the literary works in which the Gypsies' mastery of dance and especially music are described, as in every subject of literature.

**Keywords:** Literature, gypsy, music, dance.

Müziğe ve dansa düşkünlük, Çingenerin en bariz vasıflarındandır. Biz bu çalışmamızda Çingenerin bu iki temel vasfının edebî eserlerde nasıl işlendiği üzerinde duracağız. Yaptığımız taramalarda örneklerin daha çok hikâye ve roman türlerinde verildiğini tespit etmemiz gerekçesiyle iki türe odaklanacak, diğer türlere kısmen değineceğiz.<sup>1</sup>

*Hayat* mecmuasının 1927'de çıkan 26. sayısında (C.1, s.13-15) Alman müzik adamı Kurt Striegel'in "Çingene Musikisi" başlıklı bir yazısına yer verilir (Şanlier 2018:2/18, 393-397). Çingenerin daimî olarak yaşadıkları sefalet ve hakarete müzikle mukavemet ettiklerini iddia eden Striegel, bir Çingene çocuğu alıp eğitmek isteyen ancak çocuktan kaynaklanan sebeplerle istediği başarıyı elde edemeyen (Fraser, 1997: 177) meşhur besteci Franz Liszt'ten bir alıntı yapar. Liszt'e göre

Çingenenin yegâne dini, yegâne kanunu kendi şahsı hakkında bir şey söylememektir. Bu sebeple kendisinin başlıca rolünü oynadığı hikâyeleri anlatması muvafık düşmezdi. Kendisinin mütehavvili sevki tabiiyelerini [tabiiilerini], temayüllerini, edebiyatın icap ettirdiği tarzda, timsali[i] levhalarla tasvire iktidarı yoktur... Bununla beraber Çingenerde bazı şarkılara ve romanslara tesadüf edilmekte ise de bunları sanat eseri sırasına koymak mümkün değildir. Çingene, sevki tabiiyeleri [tabiiileri] ve temayüllerini uzun müddet bir sır hâlinde sakladıktan sonra bir gün bunları kendi kendine ifade etmek istemiş ve bunun için de en muvafık bir vasita olarak aleti[alet-i] musikîyi bulmuştur. Bu sanat, hissiyatı beyan ve ifadeye yarar. Fakat onlara tatbikî bir kıymet vermez. Aleti musikisi ihtirasları parlatır ve alevlendirir. Fakat onları tarihî ve hayalî şahsiyetlere atfederek teşhis etmek istemez. (s.394).

Striegel, Liszt'in tespitlerine "haricî bir sebep daha ilave etme" gereği duyar ve Çingenerin orta asırlardan beri mûsikîyi bir geçinme vasıtası ittihaz ettiklerini belirtir (s.394). Daimî bir yerleşik hayata sahip olmama, tabiatla iç içe yaşama, kuralları keskin

<sup>1</sup> Yazımızda antolojilerle birlikte A.Ö.Kiracı'nın yüksek lisans tezini kitaba dönüştürdüğü *Edebiyatımızda Çingener* (2020, Ankara) çalışmasından çok istifade ettik.



bir din yerine yaşadıkları ülkelerin inanç sistemini, mitolojik unsurların şekillendirdiği bir çerçeveden benimseme, genelin "tarih ve vatan" fikrini tam benimseyememe, toplumun "ötekileri"nden olma, "müzik ve "dans"ı, Çingenerin neredeyse en karakteristik, tek ifade vasıtası hâline getirmiş, bu ikili âdeta onların "kimlik"lerinin aslı unsuru olmuştur. Fraser'e göre, Çingener, Avrupa'daki varlıklarına dair en erken kayıtlarda, müzikle, çalgıcı, şarkıcı ya da dansçı sıfatlarıyla kurdukları bağlarla zikredilmişlerdir. (1997: 176) Kolukırık da, Çingenerin sadece müzikle anılmasını, sosyal koşulların bir dayatması olarak düşünür. Zira, küreselleşme sürecinde, mikro pazarlama için meta ve satılabilir olmaları onları cazip hâle getirmiştir (Kolukırık, 2004: 189)

Çingenerin müziğe ve dansa düşkünlükleri, kimi zaman sürekli içinde yaşadıkları tabiatın ahengini sesle ve hareketle anlatma arzusunu duymalarıyla açıklanmıştır. Ancak Çingenerler gibi tabiatla iç içe yaşayan her göçebe topluluğunda, örneğin Yörüklerin hayatında mûsikî ve dans, Çingenerlerdeki gibi bir öneme ve yere sahip değildir. Çingenerin hayatlarını şekillendirmede mûsikî ve dansın bu denli önemli olmasının bir sebebi, günah kavramının şekillendirdiği keskin dinî akidelerin ötesinde bir inanç anlayışını benimsemeleri olabilir. Striegel'in Çingenerin mûsikî ve dansı, bir geçim vasıtası olarak görmeleri, yani "sanat"tan ziyade bir "zanaat" biçimi şeklinde idrak etmeleri tezi, Çingenerler üzerine yapılan diğer çalışmalarda da vurgulanır.

Osmanlı eğlence hayatının temel unsurlarından Çingenerler için müziğin ve dansın ne denli önemli olduğunu, bilhassa geleneksel Türk tiyatrosunun örneklerinde görebiliriz. Gölge Oyunuyla Ortaoyununu mûsikisiz düşünmek imkânsızdır. XVII. yüzyılın meşhur seyyahı Evliya Çelebi'ye göre Karagöz, Edirne civarındaki Kırk Kilise'den bir Kıptidir (And, 1985: 286). Şarkiyat uzmanı Jacob da, Çingene özellikleri ağır basan Karagöz'den hareketle Gölge Oyunu'nun Çingenerler tarafından Türkiye'ye getirildiğini iddia eder (And, 1985:272). Kıptileri, Gölge Oyunu'nun hem mûsikî heyetinde hem de erkek ve zenne figürlerinde görebilmek mümkündür (Kudret, 1992:213-214). Ancak en ilgi çekici olanı "Canbazlar" oyununda Çingenerin "*Ulan senin mis gibi sanatın dururken nene lazım senin ayol, can cangabazlık*" diyerek Karagöz'ün cenazesini "*Çeribaşının Gelini*" şarkısıyla kaldırmalarıdır.<sup>2</sup> Burada "mis gibi sanat"

<sup>2</sup> Çingenerleri karakteristik olarak yansıtan bu şarkının metnine burada yer vermek istiyoruz:

Çeribaşının gelini  
Pek ince sarmış belini  
Bugün bana neler etti  
Boynuma atıp elini  
    Hoplayın kızlar hoplayın  
    Şalvarınızı toplayın  
    Mangiz nanay çingal nanay  
    Yavrum şinanay  
Çeribaşının güveyi  
Pek sıkça olur eleği  
Sabah yapar akşam satar  
Izgara maşa küreği  
    Hoplayın kızlar hoplayın  
    Şalvarınızı toplayın  
    Mangiz nanay çingal nanay  
    Yavrum şinanay



ifadesiyle kastedilen, Karagöz'ün Çingene olduğu iddialarını benimseyenlerin de delil olarak ileri sürdükleri ızgara, maşa, kürek, elek yapıp satmadır. Karagöz'ün kimliğiyle ilgili bu tartışmalar bir tarafa, bizi ilgilendiren Gölge Oyunu'nda Çingenelerin müzik ve dans kabiliyetleriyle de yer aldıklarıdır.

İlk örneklerinin Çingeneler tarafından verildiği, hatta onların kaynaklık ettiği iddiası, Ortaoyunu için de ileri sürülür. Evliya Çelebi'nin bahsettiği ilk Ortaoyunu örnekleri arasında Bahçe, Bahçevan Gürcü taklitleriyle birlikte "Çingene taklidi" de vardır (And, 1985: 365, 342). *Seyahatname*'de bahsedilen 12 koldan Parpul Kolu, 300 kişiden oluşan bir Çingene takımıdır. Çingene Ahmed Kolu dışında Servi ve Baba Nazlı Kollarında da Çingeneler bulunmaktadır. (Aykaç, 2016:37).

"Hamam" oyununda "Ana Kadın, Usta Güllü ve Natır Münzile" rollerinde Çingene kadınlar, ellerinde tef, keman Todi yani Çingene havasıyla sahneye dahil olurlar, önlerinde oynayan çengiyle gelirler (Kudret, 1994:38, 39). "Çifte Hamamlar" da Hamam Anası Naile, Çingene'dir. "Kâğıthane Safası"ndaki çalgıcılar da Çingenedir (Kudret, 1994:101). Modern Türk sahnesi temsillerine başladığı zaman da kadın oyuncusu sıkıntısına Çingenelerle çözüm bulunmaya çalışılmış, ancak tiyatronun nezih bir mektep olduğu gerekçesiyle buna itiraz edilmiştir.

Geleneksel tiyatromuzda Çingenelerin mûsikî ve dansla iştigalleri, onu bir geçim kaynağı, yani bir zanaat olarak görmelerinin neticesidir. Buna mukabil modern Türk edebiyatındaki örneklerde bu iki sanat, devirlerin ruhu, yazarların sanat anlayışları ve fikir yapılarının mahiyetlerine göre farklı boyutlarıyla yansımaları bulmuştur.

Ahmet Mithat Efendi, bir Çingene karakteri başkisi olarak kurgulama ve beraberinde bu etnik kesimle ilgili meselelere değinme bakımından da edebiyat tarihimizde ilk başlarda yer alır. Bir Çingene kızı eğitildiğinde hem sınıf atlayabileceği hem de var olan mûsikî yeteneğini geliştirebileceği iddialarını işleyen *Çingene* romanıyla (1887), Ahmet Mithat, yarım kalmış ilk roman tefrikası *Çingene Kızı*'yla Halide Edip'e (Enginün 2018:25-35), *Çingeneler* romanıyla Osman Cemal Kaygılı gibi yazarlara da ilham kaynağı olmuştur. Eserin konusu, evinde özel hocalardan ders alan ve ressam, müzisyen, edebiyatçı dostları olan Şems Hikmet'in Çingene kızı Ziba'yla yaşadığı hüznü aşk hikâyesidir. Şems Hikmet, güzelliğiyle görenleri cezbeden Ziba'yla bir Kâğıthane sefası sırasında tanışmıştır. Bu eğlenceli günde kendisi kanunu, mûsikîşinas Davut Bey neyi, üdebadan Sıhrî Bey kemani, ressam Artin Efendi mandoliniyle sefaya katılmışlardır. Aralarında sadece Hintli hocası Selimcan'la gazeteci eniştesi Rakım bir mûsikî aleti çalmaz. Böyle zarif bir ekip, Yahudi hokkabaz grubuyla Kağıthane yoğurdu satmak isteyen satıcılara yüz vermez. Ardından Çingene Mehtap, çalgıyı kendileri çalan bu gruptan, "göbek atarak, yeni şarkılar söyleyerek ve Çingene kavgası taklidi" yaparak beş on para koparmak için şansını denemek ister. Çoğu Alibeyköylü, biri Ayvansaraylı bu kadınların içinde, Şems Hikmet ve ekibini güzelliğiyle cezbeden Ziba olur. Ahmet Mithat Efendi'nin, burada Ziba'nın "parmaklarını şıkırdatarak, göbek atarak sıçraması"nı, ardından sözleri hayli müstehcen bir şarkıyı hep beraber teklifsizce okumalarını anlatırken, Çingenelere özgü bu eğlendirme tarzını eleştirdiği açıktır

Obamız dağdan geliyor  
Yarım beraber geliyor  
:aşına gelincik takmış  
Ortada göbek atıyor. (Kudret 1992: 356)



(s.445). Hatta Şems Hikmet'e göre bunlar büsbütün rezalettir. Ziba'nın güzelliğini de Çingenelere özgü "yılışık ve arsız" tavırları gölgeler. Son derece güzel sesiyle okuduğu şarkılarda da Çingeneliği ortaya çıkar. Ancak kızın, zekiliğiyle usulünce şarkı söylemeyi, çok çabuk ve hatasız bir şekilde başarması, hocası Davut'un dikkatini çeker. Onun için zaten mühim olan kızın Çingene olmasından ziyade, sesinin güzelliğidir. Tabi Ziba'dan asıl etkilenen Şems Hikmet'tir, onu eve götürmek için de mûsikîye ilgisini bahane olarak ileri sürer. Ziba, kılavuz kadın Düriye Hanımın evinde bir hanımefendi olma yolunda eğitilir. Davut Bey, Şems Hikmet'in bir Çingeneye tutulmasını hoş görmemekle birlikte kıza ders vermeyi bir vazife bilir. Yazar-anlatıcı, Davut Beyin, kızın, en zeki öğrencinin bile üç dört derste öğreneceğini bir günde halletmesini sadece Çingenelerin mûsikîye, kemana istidatlarıyla açıklamasını üzümlere verir. Bunun dışında Şems Hikmet'in Ziba'yla evlenmesine izin verilmeyişini, intihar teşebbüsü ve cinnet geçirerek ölme motifleriyle vermek suretiyle toplumun bu yöndeki kararlarını eleştirmek ister. Bu yüzden eserin sonunda yaptıklarına pişman olan Şems Hikmet'in annesi, artık kızı olarak kabul ettiği Ziba'ya kemanla her gün oğlunun sevdiği parçaları çaldırır, şarkıları söyler. Bütün bu ayrıntılara rağmen Ahmet Mithat Efendi'nin Çingeneleri, kendilerine özgü mûsikî ve dans hayatlarıyla kabul etmediği barizdir. Ziba'yı bir hanımefendi hâline getirme ve ona mûsikî dersleri verme, kendisinin de yer yer yer zikrettiği gibi Çingenelerin eğitime muhtaç oldukları tezinden kaynaklanmaktadır. Onlar, ancak Ahmet Mithat'ın çerçevesini çizdiği "biz" in içine dahil olabildikleri ölçüde makbul hâle gelirler ki, bu anlayış, bir nevi "ötekileştirme"nin neticesidir.

Ara Nesil yazarlarından Abdullah Zühdü'nün, "Eda" (22 Şubat 1311/5 Mart 1896:1-7) hikâyesinde, bir Çingene kızının trajik gönül ilişkisinin sürüklediği rakkaselik hayatı işlenir (Baytimur, 2018:78-79). Eda, Siroz civarındaki İncekarasu sahilinde, bir çiftlik yaylasında göçebe halde bulunan ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Babası haymenişin olan diğer Kıptiler gibi Tosun Beyin çiftliğinde yaşamaz. "Bir kır çiçeğine benzeyen" Eda'yı Tosun Bey, çerçiden aldığı bir yalancı yüzük ve al gaz boyamasıyla kandırmayı başarır. Eda, Tosun Beyin şehvî arzularının kurbanı olur, kendisini bırakıp gitmesi üzerine bütün hayatı kararır. Siroz'da raks dersleri alır ve İstanbul'a gelerek çengilik yapmaya başlar. Dolayısıyla ilk başlarda raksı ayakta kalmak için tercih ederken, zamanla ondan keyif alan, eğlence âlemlerinin aranılan kadınına dönüşür. Ancak hiçbir zaman ilk aşkını unutamaz. Raksetmek için çağrıldığı bir düğünde evlenenin Tosun Bey olduğunu öğrenmesi ve kendisini tanıyan beyin aşağılayıcı tavırları Eda'yı büsbütün yıkar, düşer bayılır.

Hikâyede Eda ne kadar nahif çizgilerle anlatılmışsa, bir genç kızın hayatını söndüren Tosun Bey de tam tersi "kaba, sakil ve barid"liğiyle karakterize edilir. Tek sermayesi zenginliktir (s.3). Hikâyenin konumuz açısından en ilgi çekici kısımları, Eda'nın Tosun Beyin düğününde -onun olduğunu bilmeden- raksettiği sahnelerin tasviridir. Şehrin bütün düğünlerine çağrılması moda olan Hayati Bey takımının çengisi Eda'dır:

Bu takımdaki "keman, ud, santur, kanun çalan sazandeler gayet mahir olduğu gibi hanendelerin seslerine, usul-aşinalıklarına da hiç diyecek yok idi. Hele çengi... hele Eda, o peri-i harika-nüma, o dilber-i neşve-feza, pek hesna,.. pek müstesna idi.

Paçaları kılaptan saçaklı pembe atlas şalvarı, beyaz renkli, pembe güllü keşmir şalından kuşağı, kenarları ince çemen oyalı, billur düğmeli, sırma işlemeli, yanları





saçaklı lacivert kadifeden kısa, dar cepkeni, tül den daha ince, bürümcükten daha nermin, kolları oyalı, beyaz ipek işlemeli hilâli gömleği, telli hotozu, yine kılaptan işlemeli uçları sivri, püsküllü terlikleriyle altın sülüne benzeyen, tarife sığmaz, anlaşılabilir bir hâle gelmiş Eda, o eda-yı dilşikâranesi, o evza-ı sahiranesi, o raks-ı tairanesiyle görenleri yakıp bitirmiş azasını titreterek, görülmemiş maharetler göstererek, zillerini şakırdatarak, oynayan Eda, pek garip, pek hüzün-aver bir sergüzeşte malik idi. (s.3)

Düğün evinde sazlar sürekli “Selanik kahpe Selanik çok suyun içtim bulanık” şarkısını tekrar ederken Eda raks başlar. Danseden bir kadının vücudunun bütün kıvrımlarının estetik ve ritmik bir şekilde verildiği bu secili cümleleri, Fikret’in “La Danse Serpantine” (1898: 375-376) şiirinin nesren hazırlayıcısı gibi düşünebiliriz. Görebildiğimiz kadarıyla Türk edebiyatında dans eden kadın figürünün anlatıldığı ilk metin de budur:

Bir kız, bir peri, bir afet, bir cism-i bî-nazîr, bir mürğ-ı nâ-meşhud... Bir... Bir şey, yaman, yaman bir şey güvercinler gibi hıram ederek, kumrular gibi boyun bükerek, tavuslar gibi serpilerek, turnalar gibi süzülerek, yapraklar gibi titreyerek, güller gibi gülerek, sonra dizler çökerek, sonra gözler süzerek, sonra saçlar dökerek, sonra uçup giderek oynuyor, oynuyor...

...

Sazendeler gittikçe coşuyor, hanendeler gittikçe coşuyor, huzzarın keyif ve safası artıyor, muttasıl paralar, bahşişler atılıyor, mecdiyeler yapıştırılıyor. Çünkü oynuyor, oynuyor, ancak Şarklılarda görülebilecek bir maharet-i harikulade, bir halavet-i sahirane ile oynuyordu. (s.1-2)

Hikâyede Çingenelere dair, konumuzla ilgili dans sahnesinin son derece estetik bir şekilde verilmesinde de görüleceği üzere, hemen hemen hiçbir ötekileştirici ifadeye yer verilmez. Hep hırsızlıkları ve dilenmeleriyle anılan Çingenelerin, “kışın ölmeyecek kadar bir zahire tedarik edebilmek için bütün yaz, çoluk çocuk sabahtan akşama kadar ter dökerek vücutlarını yıprattıkları” (s.4) belki de ilk kez bu hikâyede dile getirilmiştir. Hikâyenin kötü kişileri, Tosun Bey’le Vesile Hanım gibi Çingene olmayanlardır. Yazar, bir Çingene kızının sevip âşık olamayacağını düşünenlere, tabiatın ortasında yetişmenin kazandırdığı inceliklere sahip bir genç kızın mutlaka seven bir kalp taşıyacağı iddiasıyla cevap verir (s.4-5).

Abdullah Zühdü’ün son derece romantik, hüzünlü ve estetik çizgilerle verdiği raks sahnesinden sonra Hüseyin Rahmî’nin 1898’de yazdığı “Kıptî Düğünü”nde düğün ve düğünde çalınan müzikler, Çingenelerin tabiatındaki diğer unsurlar, hayvanlar ve bitkilerle özdeşleşerek bir yaşam sürmelerine paralel olarak ilkel, pis ve tabii bir merasimin bir parçası şeklinde takdim edilir (Gürpınar, 1939:125-133). Oğlan, düğünden birkaç gün önce kızı, “âdetâ bostandan lale ve incir çalar gibi Kâğıthane köyünden sıriklayıp çergeye aşır”mıştır (s.126). Damat, son derece pis kırık dökük eşyalarla tıraş edilir. Kıptî kadının düğüne davet ettiği ben-anlatıcı, damada “tekaüde müstehak elbiseler”inden verir. Başındaki yağlı fesi değiştirirken âdetâ öğrenir. “Kara kuru bir Çingene kızı olan gelin” bir “gürültü”yle gelir. Düğün gece yapılır:

Gece saat yarımâ doğru tepeden, kısık, muhrık, ağlar gibi bir zurna feryadının akşamın sisli, hazin karaltılarını yararak bize kadar geldiğini işittik. Evvelâ hicazdan bir taksim edildi. Sonra “Entarisi ala benziyor, şeftalisi bala benziyor” şarkısına



girişildi. Evet, entarisi ala benziyordu; fakat şeftalisi hakkındaki rivayet güveyden istifsare muhtaçtı (s.133).

Selahattin Enis'in "biz" ve "onlar" zıtlıklarından hareketle kurguladığı "Çingeneler"inde de 1334/1918, S.1, 13-15) geleneksel Çingene dansı olarak bilinen hampır çekmelerinden bahsedilirken Hüseyin Rahmi'nin bakış açısının benzerini görürüz. Her iki yazarın natüralizme kayan realizm anlayışlarından hareketle danslarını ve eğlencelerini tasvir ederken, Çingeneleri "medeni" olmadıkları, "ilkel"e yakınlıkları gerekçesiyle kendilerinden saymadıkları kesindir:

*Ara sıra Çingene çocukları bizim köye geldikleri zaman aramızda bilmediği mahale düşmüş yabancı bir köpek havfiyla dolaşırlar ve kahvenin önünden geçerlerken ekseriya köyün delikanlıları onları çağırarak "hampir" çektirirlerdi (s.?).*

Konumuz açısından bu ötekileştirici bakış açısının Sabahattin Ali, Halikarnas Balıkcısı ve Sait Faik'le değiştiğini söyleyebiliriz. Sabahattin Ali'nin 1929'da yazdığı "Değirmen"inde (2015: 13-23) her şeyden önce hikâyenin anlatıcısının bir Çingene olması önemlidir. Aşk sadece "Batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve kendilerinden başka Allah tanımayan" Çingenelerin bildiğini iddia edecek kadar kendi ırkına güvenir. Tabiatın ortasında özgürce yaşama arzularına gem vuran kıştan sonra gelen ilkbaharda Çingenelerin büründüğü coşkulu hâlin tasviri, Hüseyin Rahmi'nin ve Selahattin Enis'inkilerden çok farklı bir atmosfer ve tondadır:

*Delikanlılar keman ve klarnet çalarak yürüyorlar, genç kızlar parlak sesleriyle su gibi türküler söylüyorlardı (s.15)*

Bu hikâyenin tutkulu aşk kahramanı klarnet ustası yakışıklı Atmaca'dır:

Bütün çergilerde onun cesareti, onun güzelliği, onun çalgısı söylenirdi.

Başka Çingeneler gibi çalmazdı on, adaşım: Bir kere nota bilirdi. Şehir mektebini okumuş, bitirmişti; sonra içliydi... Sanırdın ki, klarneti çalarken, havayı ciğerlerinden değil, doğrudan doğruya yüreğinden veriyordu.

Geceleri tek başına bir ağacın dibine çekilirdi. Biz de çadırların önüne çıkıp yüzükoyun yatar, çenemizi toprağa dayayarak onu dinlerdik (s.16)

Hiç sevgilisi olmayan Atmaca'yla, konakladıkları civardaki değirmencinin dünyalar güzeli, ancak bir kolunu değirmen çarklarından birine kaptırmış kızı birbirlerine âşık olurlar. Atmaca, kızın bu eksikliğini yüzüne vurmamak uğruna, klarnet çalabilmek için tek sermayesi olan kolunu değirmene kaptırır. Atmaca'nın dışarıdan fırtınanın, içeriden değirmenin kayışlarının inilti seslerinin karıştığı gece vakti, klarnetini son üfleşişinin anlatıldığı satırlar, hikâyenin en çarpıcı sahnelerini oluşturur:

Ve öyle şeyler çalıyordu ki adaşım, onları anlatmaya bizim kullandığımız kelimelerin takati yoktur...

Bazen okşayan, ısıtan bir sabah güneşiydi... Fakat derhal yüzümüz yırtan, gözümüzü kör eden, içindeki ateşleri, kum tanesi gibi etrafa saçan bir çöl fırtınası oluyor, yahut bağırmıza işleyen bir bıçak hâline geliyordu.(s.22).

Hikâyede Atmaca'nın düğünlerde çalmasının geri planda bırakılarak klarnetinin aşkının ve duygulu dünyasının bir ifadesi olarak yansıtılması, Sabahattin Ali'nin müziği, Çingenelere özgü bir "zanaat"ten ziyade bir sanat olarak görmek istediğini gösterir. Tabi böyle bir bakış açısının ardında yatan, Çingeneleri "insan" olarak



görmektir<sup>3</sup>. Benzer bakış açısını hümanist ve Marksist çizginin hâkim olduğu Halikarnas Balıkcısı'nın konumuzla alakalı "Cura", "Kancay" ve Çingene Ali" hikâyelerinde de görebiliriz.

"Cura" başlıklı iki hikâyesinden ilki, roman olarak adlandırılmakla birlikte içindeki bazı vaka parçalarını hikâye formunda yayımladığı *Ötelerin Çocukları*'nda yer almaktadır (1999: 55-61) 1920 ile 1930 yılları arasında yazılmış olabileceği tahmin edilen (Özbek, 2018: 178) ilk "Cura" da önemli olan bir Çingene kızının sepet örme, ızgara, maşa yapıp satma, fal bakma gibi kendi ırkına özgü mesleklerde olduğu gibi oynamayı da para karşılığında kabul etmesine rağmen, evlenme teklifiyle kendisini kandırmaya çalışan Haşmet Bey gibi bir zengine red cevabı vermesidir:

-Sen ne iş görürsün?

-Çooooo!.. Sepet örerim, ızgara maşa yaparım. Bizim taraflarda adaçayı, lâden, kocayemiş toplarım, fala bakarım...

-Daha daha

-Göbek atarım!

Haşmet Bey cebinden bir gümüş çıkararak kızım önüne atmıştı.

"Göbek at!" diye emretmişti. Böylelikle kısmen olsun Zarife'den öcünü almış olacaktı.

Cura'nın gövdesinin hemen her tarafı hareketsiz dururken, çıplak ayaklarının üzerine devrilen şalvarında bir kımlıdanış olsun yokken, kalçaları bir burğu hareketiyle inip çıkmaya başladı. Bir türkü mırıldanıyor, hem de damak çatlatıyordu. Müziğinde zerre kadar bir falso yoktu. Göbeğinin alt tarafında doğru bağlanmış olan kuşağının ise, sanki bütün gövdesinden ayrı, fakat tamamen müziğine uygun, kendisine özgü bir davranışı vardı. Havada daralan ve genişleyen helezonlar çeviriyordu. (s.56-57)

İnsanî öz taşıyan fakir ve tabiatla iç içe yaşayan karakterlere eserlerinde daha çok yer veren ve bu yüzden Çingene figürlere de yönelen Halikarnas Balıkcı'nın "Kancay" hikâyesinde ise(2016:114-121), "türkü" ve "dans", samimiyetin, özgürlüğün, mutluluğun ifadesi olur. Kancay, can çekişen ve hiçbir malı olmayan annesini "mirasçı insanlar" gibi ağlayarak değil, türkü söyleyerek, oynayarak uğurlar. Türküler Kancay'ın vatanıdır:

*Bir türkü, vatandan bir müjde idi. Çünkü gönlü türküsü ve türküsü de vatanydı. (s.115)*

Bir tambura, bir cura sesi duyduğunda kendinden geçer:

*Yolun tozu toprağı ortasında "Hop!hop!hop!.." diye kendisini kapıp koyuverir, yalın ayaklarını patırdadır, yolun tozuna duman attırarak pervanelerken, saçlarını kara bir alev gibi savururdu. Fakir, fukara, ırgat, rençber ve sürücü biraz neşe yüzü görür, yüzleri gülerdi. (s.115-116)*

Tabiatın ritmine uyarak yapılan ve fakir/fukarayı mutlu eden bu dans, zenginler için mecburiyete dönüşünce mahiyetini yitirir. Renk renk şalvarlar giymek için türkü

<sup>3</sup> "Değirmen" hikâyesiyle Maksim Gorki'nin "Makar Çudra"sı arasındaki benzerlik hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Güneş, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları, Roman, Hikâye ve Şiirlerinde Biyografik Unsurlar*, Hece Yayınları, Ankara, 2016, s.83-84.





söylemeyi ve oynamayı tercih eden Kancay, şehirdeki düğünlerin tek aranılan ismi olur, böylece arzularına da kavuşur. Ancak kasabanın zengini Hafize Hanımın, oğlunun düğününde, gücünü oynama emri verdiği ve “İhıcık Çingene karısı” diye homurdandığı Kancay’ın önün attığı para kesesi, altına yapıştırdığı parayla ispatlamak istediğinde hiç beklenmeyen bir şey olur. Kancay, kocakarıya bir şamar patlatır, paraları, suratına çarpar. Sonrasında kayıplara karışan Kancay, dağlara döner, tabiatın koynunda kendi söylediği türküyü can verir. Kiptiliğine bakmadan onu Müslüman mezarlığına defneden köylüler olur.

İncelediğimiz eserlerde dans eden tek erkek, Halikarnas Balıkçısı’nın “Çingene Ali”sidir (2016: 63-67) Sadece ızgara maşa satarak geçimini sağlamaya çalışan Ali’ye zaptiyelerce yarım altın karşılığında cellatlık teklif edilir. Önce kabul eden sonra bu işin kendisine yıkılmasından rahatsız olarak vazgeçen Ali, kendini asıl mekânı tabiatın kucağına atar, özgürlüğünü hissettiği hissettiği oynayarak kendine gelir(s.66).

Tabiatı her zaman şehre tercih eden Sait Faik için, çadırlarındaki Çingenerler kendi reel dünyalarıyla yer alırlar. İlk yayımlandığı(1946) adı “Şopar Hüseyin” olan “Mürüvvet”te(2003: 25-30) Küçük Hüseyin Urumeli türküsü tuttururken; “Sur Dışındaki Hayat”ta(2003:73-79) çadırlardan gelen gramofon sesi ötekileştirmeden yer alır.

Edebiyat tarihimizde Çingenerler konusunun en çok hatırlattığı isim Osman Cemal Kaygılı’dır. *Çingenerler* (2019) romanına, Ahmet Haşim’den aldığı bir epigrafın süslediği önsözle başlar. Haşim, Çingenerlerin mûsikîye ve eğlenceye düşkün oluşlarını âdeta tabiatla özdeşleşmiş olmalarıyla açıklamıştır:

Çingene, insanın tabiata en yakın kalan güzel bir cinsidir. Zannedilir ki, bu tunc yüzlü ve fağfur dişli kır sakinleri, beşeri şekle istihale etmiş birtakım yeşil ağaçlardır. Çingene bizzat bahardır. Çocukluğumda gördüğüm baharlardan bugün hatırımda kalan hayal; yeşil, kırmızı, sarı şalvarlar giymiş, şarkı söyleyen ve el çırpan bir alay genç ki içinde tahta zurna çalıp bu mûsikînin vahşi kahkahaları ardından müşabih akisleriyle vadileri inim inim inleyen gene bir Çingenedir (Ahmet Haşim, 2007:38).

Kaygılı, oba Çingenerleriyle İstanbul’un şehrili yerleşik Çingenerlerinin her bakımdan birbirlerinden farklı olduklarından hareketle Ahmet Haşim’in bu iki kesimi birbirine karıştırdığını iddia eder. Oba Çingenerlerinden nadiren “çalgı çalan, türkü söyleyen ve göbek atan” çıksa bile asıl mûsikîyle uğraşanların İstanbul Çingenerleri olduğunu belirtir (2019, s.11-12).

Romanın başkarakteri İrfan, Çingenerleri tanıma ve onların mûsikî ürünlerini derleme arzusunda. *Çingenerler*’in ilk sayfalarından itibaren mûsikî kurguda işlevseldir. İrfan’ın bir dostuyla bir temmuz gecesinde, Topçular’daki harmançı Çingenerlerden bir kadının söylediği ninniyle Tepebaşı Bahçesi’nden gelen, P. Mérimée’nin bir muhafız çavuşuyla bir Çingene kızının sonu ölümle biten trajik aşk hikâyesinin G. Bizet tarafından uyarlanmış *Karmen*’ini aynı anda dinlemeleri manalıdır. Romanda obalı Çingenerler daha çok folklorik özellikleriyle, şehrili Çingenerler de, İstanbulluların zevklerine uygun mûsikîleriyle ön plana çıkarlar. İrfan harmançı Çingenerlere kemanıyla *Karmen*’i çalmak istediğinde “*Kalmen de nedir?*” diye şaşkınlıkla birbirlerine bakarlar ve obalılarından Etem Nazlı için gülerek “*Ah... Ne anlar o zavallıcık muzikadan falan filan.. Onun muzikası İdrillez’den İdrillez’e ya bir davul zurna ya bir klarnet ile çifte nağradır*” (s.42) der. Kemanla çalınan *Karmen*’i çiftetelli, ağırlama, köçek havası



cinsinden bir şey sanarak tempo tutar. Onları meşhur ninnilerinin kemanla çalınması da tatmin etmez, ziyafetin geri kalanına “Şinci olsun birazcık da bizim keyfimizce” diyerek tulum ve ayıcı tefiyle söyledikleri göçebe türküleri ve çiftetellilerle devam ederler (s.44-45). İrfan’ın asıl arzusu, “Romanes dilinde türküler” dinlemektir. Halbuki obalılar bile “nazik nazik İstanbul türküleri”ni söylemeyi tercih etmektedirler.

Pastoral duyguları kuvvetli, mûsikî meraklısı, sanatkâr yaradılışlı (s.25) İrfan’ın, armonisiyle Çingene ninnisini çaldığı gün, çocukların ve Nazlı’yla birlikte âşık olacağı Gülizar’ın tek dertleri para koparmaktır. Etem’in kendi obasındakilerin mesleklerini sayarken sepetçilik, demircilik, değirmen, tarak tamiratçılığı, orakçılık, falcılık ve ayı oynatıcılığı vs’yi zikretmesi, müzisyenliği Ayvansaraylılara bırakması boşuna değildir. Ancak, şehirlilerin çok keyif alarak yaptıkları bu iş, onlar için de sanattan ziyade zanaattır.

İrfan Çingenelerin eğitimsizliklerine vurgu yaparak onların mûsikî yeteneklerini ve ürünlerini modernleştirmek ister. Romanın ilk baskısını yaptığı yıllarda (1939) Türkiye’de hâkim olan ve kültürün her alanına yansıyan Batılılaşma hareketlerinden Osman Cemal’in de etkilendiği alenidir. İrfan ninni söyleyen Nazlı’yı “güzel ve orijinal bir süje”(s.91) olarak görür. Karagöz hayalcilerinden Kâtip Salih’in “son tarafları alafrangaya çalan”(s.33) ve güftesi Çingenelerin çalıp oynamayı seven yönlerini ortaya koyan Todî kantosunu onlara öğretmesi de aynı gayeye hizmet eder. Her ne kadar İrfan’ın göçebe Çingeneler arasından topladığı motiflerle, bir opera, bir senfoni hülyaları kurmasından arkadaşı biraz alayla bahsetse de (s.126), romanda bu farklı ses pek ortaya çıkmaz, İrfan’ın “maceralardan müziksel bir eser çıkarma” (s.143) hayalleri, şöyle ifade edilir:

Bu eser hiç de fena olmayacak gibi. Şöyle az aydınlık, çok durgun bir yaz gecesi... Harman yerinde Çingene çadırları... Tepebaşı’nda Carmen.. Nazlı’nın çadırdan çıkıp ekin demetlerine yaslanması... Sonra Çingene ninnisiyle başlayacak olan bu eser... İyi çalışılırsa ne güzel bir şey olur. Orada Çingene çocuklarına keman ve armonikle şarkı, kanto talimleri... Çingene çadırlarında sabah kahvaltıları... Litrosve Vidos’ta gördüğüm âlemler... Büyükdere’den Zekeriyaköy’e o çok meraklı ve çok korkunç gidiş... Daha sonra Çamlıca taraflarında Nazlı’yı buluş.....Tirşe gözlü Gülizar’ın hastalığı, benim hatır sormalarım.. Onun bana gönderdiği aşk mektubu.... Tabiat manzaraları.. Atem’in esrarlı hâli.. Ah, ne olur, bütün bunları nota şeklinde kağıtlara tesbit edebilirsem, yok mu ortaya böyle yepyeni, öyle orijinal bir musiki eseri koymuş olurum ki..

Hem bu eser ne güzel, ne güzel bir opera olur! (s.143/144).

Aynı arzuları, şehirli, Sulukuleli “kerizciler”, çalgıcı, şarkıcı ve oyuncular için de geçerlidir. Gerçi onların arasında klarnetçi İnce Mehmet, Çifte Nağracı Kahraman gibi müzisyenlere hayran olur. Mûsikî yetenekleri bakımından Ayvansaray ve Ahırkapılı Çingeneleri, obalı hemcinslerinden daha üstün görür. Obalı Etem de, aralarındaki farkı şöyle anlatır:

Dedim ya size ünçesinden... Bizimkiler biraz geç bellerler bu işleri! Çalgı, çernek işi vergidir asıl Sulukulelilere... Daha kibarcası Ayvansaray’dakilere... Hoş, bizde de yok değildir hiç.. Bizde de vardır iyi çalanlar, söyleyenler. İlle velakin onlar daha başkadır. Söz misali bizde de menşur Zurnacı Vidoslu Yakomi, Zurnacı Üsküdarlı Arap Mehmet, ondan sonracığıma efendim, Klarnetçi Camba Mestan var. .... Halbıyşe onlarda tükenmez saymakla çalgıcılar.. (s.30-31)



İrfan, bu iki semtin müzisyenlerinin dahil olduğu, İstanbul'un meşhur fasıl eğlencelerine de katılır. Her ne kadar alafranga müziğe daha çok meraklıysa da bu alaturka fasılların büyümesine o da kapılır. Bununla birlikte onların alaturkalkılıklarıyla heba olup gitmelerine gönlü razı olmaz, iyi çalıştırılmaları hâlinde bir "Çigan orkestrası, bir Çigan filarmonisi"nin elde edilebileceğine inanır (s.146). Dolayısıyla Ahmet Mithat Efendi'nin vurguladığı, Çingenelerin talimle değişebileceği tezini farklı boyutlarda Kaygılı da tekrarlar. Ancak yerliliğe önem veren Ahmet Mithat Efendi'den farklı olarak Kaygılı, Cumhuriyet devrinin aşırı Batılılaştırma faaliyetlerinin bir yansıması olarak mûsikîmizin "alaturkalık"tan çıkarılmasını Çingeneler üzerinde denemek isteğiyle daha alafranga kalır. Onun Çingenelerin folklorik değerlerine yönelmesini Halkevleri'nin kültür ve sanat politikasının uzantısı olarak görmek mümkündür. Ancak hem Ahmet Mithat Efendi'nin hem de Kaygılı'nın Çingeneleri asıl mûsikî ilgileri ve yetenekleriyle benimsemedikleri barizdir.

Müzik ve dansla iç içe hayat anlayışlarıyla Çingeneleri olduğu gibi verme arzusunda olan Nazım Hikmet'in 1934'te yazdığı *Bu Bir Rüya'dır*(Ran,1995:183-242) opereti, Çingene balet korosunun çıplak ve özlü musralarıyla başlar:

*Biz biliriz en iyi/Bu hayat denen şeyi/Yaşıyoruz kedersiz/gamsız kasavetsiz/Şan, şeref, zenginlik/Etmez bir metelik/Pembe kızın aşkı/Bir göbek bir şarkı/Isınmak güneşte/Yaşamak bu işte/Biz anladık en iyi/Hayat denen şeyi..."* (s.208).

Oyun kişilerinden Yusuf'un "Siz tiyatro oyuncusu musunuz?" sorusuna Çingenenin verdiği "Hayır, biz Çingeneyiz" (s.209) cevabı, metnin en güzel cümlelerinden biridir. Oyun, Çingene'nin "...Dünya bu, rüya gibi...Güzel rüyalar görmeye bakmalı" sözlerinden sonra Çingene korosunun şarkılarıyla biter.

"Ayıcının Tefinden Doğan Yıldız"la(1935:100-106) Sadri Ertem'i, Hüseyin Rahmi ve Selahattin Enis çizgisinde değerlendirebiliriz. Hikâyesinde bir Çingene kızının sokaklarda ölen ayının yerine dans etmekle başlayıp önce mevlidhân, ardından meyhanede şarkıcı ve en sonunda Maksim'de sahneye çıkan ve Kahire'ye gitmeyi planlayan soliste dönüşme macerası anlatılmaktadır. Bir Çingene ayı oynatıcısı, ölen ayısının yerine yenisini alamayınca öksüz Çingene kızı Naile'ye sokaklarda defiyle dans ettirir, şarkı söylettirir. Uzun zamandır kendisine güzel sesli bir evlatlık arayan mevlitçi Hürmüş Hanım, Naile'yi evlatlık edinir. Naile, yeni adıyla Sümbül, mevlit için gittiği kibar konaklarından birinde bir paşanın kardeşi Mevlevi dedesi Abdülmestan Efendi'yle tanışır ve evlenirler. Paşanın ölümü üzerine pastane açarlar, sonra ikramlarına içkiyi, komşu dükkanın gramofonuyla rekabet için kambur bir keman ustasını ilave ederler. Gittikçe tesettürden kurtulan Naile, artık meyhanelerinin hanendesidir. Ününü keşfeden Şehzadebaşı'ndaki bir alaturka mûsikî grubunun davetini kabulünün ardından Abdülmestan Efendi karısının izini kaybeder. Hikâyede sesini para için birbirine zıt mesleklerde kullanabilen ve farklı kılıklara girebilen Çingeneler ve etrafındakiler, alaycı bir hiciv üslubuyla başarılı bir şekilde verilmiştir.

Prosper Mérimée'nin meşhur eserinin etkilediği yazarlardan biri olarak Kemal Bilbaşar'ın "Çingene Karmen"inde (1943:136-140) Anadolu'yu kasaba kasaba dolaşan bir tuluat kumpanyasında Karmen lakaplı bir Çingene kantocusuna âşık olan, ayakkabı boyacısı Çingene Hasan'ın onu bulmak için İstanbul'lara gidişinin hikâyesi anlatılır.



Bilbaşar'ın "millî" adı altında birtakım rezaletler sergileyen tuluat kumpanyalarının temsilcileri, oyuncularını ve onları seyre giden kasabanın önde gelenlerinin samimiyetsiz tavırlarına dair eleştirilerini de içeren hikâyesinde Karmen ve ona eşlik eden Çingene müzisyenlerin, hiçbiri olumlu vasıflarıyla çizilmezler:

Sahnenin önünde, yağız tenleri, birer çingene olduklarını gösteren üç çalgıcı oturmuştu. Birisinde bir klarnet, birisinde keman, birisinde yeşil pasla örtülü bir boru vardı. Akort bulmak içinmiş gibi birtakım gamlar üzerinde sazlarını deniyorlardı. Davulcu ise kuzgunî bir araptı. Yağlı imiş gibi yüzü parlıyordu. (s.137)

..

Millî Sahne'nin pul fistanlı Karmen'i gözüktü. Otuz iki diş, vişneçürüğüne boyanmış dudakları arasında, iki sıra halis inci gibi beyaz beyaz ışıldıyordu. İri yapılı, gerdanlı, benli halis bir çingene idi. Kocaman ayakları altında sahnenin tabanı delinip çökecek gibi esniyordu. Yarı çıplak vücudu, bura halkının et ihtihasını doyuracak gibi diri diri oynuyordu. Hareketleri canlı ve mübalağalı, sesi yapma ve çingiraklı idi. Bir Frenk şivesiyle

"Bir taş attım arsaya  
Fırladı gitti Bursa'ya  
Şimdiki zaman kızları

Bir okka pırasaya..." diye çocukluğunda, Şehzadebaşı'nda Kör Hermine'den dinlediğim bir kantoyu söylüyordu. (s.137-138)

Hikâyedeki tuluat oyuncusu, hayli şuh, ve argoyu çok kullanan kantocu Karmen'in George Bizet'in *Karmen*'iyle hiçbir alakası yoktur. Bilbaşar'ın amacı da oyuncusuyla seyircisiyle parodik bir tablo ortaya koymaktır.

Reşad Ekrem Koçu'nun *Esircibaşı*(1944) romanındaki Çingene Bal, fizikî bakımdan "dişilik"i vurgulanan bir rakkase kadındır. Lale Devri'nin meşhur esircibaşlarından Muhsin Çelebi, onu ilk gördüğünde cazibesine kapılır:

Üç kat mermer fiskiyeden savrulan sular, bir Çingene rakkasenin tunç renkli çıplak omuzlarında küçücük inciler gibi pırıldıyordu.. Memeleri, geniş omuzlu dümdüz göğsünde iri birer yaban çileğine benzeyen bu Çingene kızımı, saçlarını kesip nadide bir Hintli köle diye satabilirdi. (s.118)

Muhsin Çelebi'nin bu arzusunu gerçekleştirmesine rağmen isyan sırasındaki baskından onu Bal kurtarır. Çelebi, ihtişamlı günlerini geride bırakarak hayatına Çingenelerin arasında Bal'ın kocası sıfatıyla ayı oynatıcısı olarak devam eder. Saçlarının kesilmesini bir kese altın karşılığında kabul eden ve rakkaseliğiyle para kazanan Bal, efendisinin alaycı ve küçümseyici tavrına rağmen hep sadık kalır.

Edebiyat tarihine daha çok hapisaneyi anlattığı eserleriyle geçen Kerim Korcan'ın 1969'da yayımladığı "Elmas"ta (Alangu, 1975:275-301) Çingenelere ve onların müzikî ve dans ilgilerine bakışta bir başka kırılmanın yaşandığını söyleyebiliriz. Hikâyede Çingene ifadesi hiç kullanılmadan çalıp söylemek ve oynamak tabiatlarında olan bir aile ve onun namus uğruna işlediği bir cinayetten cezaevine düşmüş erkeğinin hüznü hikâyesi anlatılmaktadır. Yerleşik Çingenelerin anlatıldığı eserlerde nadiren rastladığımız "komodin" den (s.290) ve camiye gidip gitmemekten bahsedilmesi (s.295) tereddüde düşürse bile Trakyalı bu aile için "Keman çalmak bir marifet sayılmazdı onların evceğizinde. Soydan sanatkâr, esmer adamlardı." (s.278) cümlesi; "sazların, darbukaların





çalındığı, göbeklerin atıldığı, zillerin çınladığı"ndan bahsedilmesi, bu hikâyedeki karakterlerin Çingene olduğunu düşündürmektedir. Demokrat Parti muhalifi siyasî bir mahkûm olan ben-anlatıcı mahkum Elmas'ı hiçbir ötekileştirmeye tabi tutmadan fakir ama emeğinin peşinde onurlu bir kişi olarak çizer. Cezaevinde Elmas'ın çaldığı keman, adaletsizliğe duyulan öfke ve isyanın sesi olur (s.276).

70'lı yılların bir başka yazarı Balkan Türklerinden Necati Zekeriyâ'nın "Küçük Dost Kemancı" hikâyesinde bir çocuk kemancının bir başka çocuk tarafından horlanışının eleştirildiğini görüyoruz (Alangu, 1975:327-330) Babası sayesinde hatasını anlayan Orhan, küçük kemancı Durmuş'la arkadaş olur (s.330).

Hüseyin Rahmi, Selahattin Enis ve Sadri Ertem'in natüralist çizgisi, Muzaffer Buyrukçu'nun 90'lı yıllarda yazdığı "Dar Sokaklardaki Duman"(2004:173-196) hikâyesinde tekrarlanır. Arnavut Sabri'nin bir hafta sonraki düğünü için akrabası Naci'yle saz ekibi ve çengi bulmak için gittikleri Sulukule, hem mekân olarak hem de ahaliyle son derece olumsuz bir şekilde tasvir edilir. Çopur yüzlü bir darbukacının altı yaşlarındaki üç kızı oynatması, bir taraftan da keman ve kanun seslerinin gelmesi, Sulukule'ye özgü tabii ayrıntılar olarak yer alırken realite çirkin yüzünü, müzisyenlerle dansözlerde ve onlara aracı olanlarda gösterir. Zurnacı Abdi Aga, Naci'ye "bin lekeli ve bir oturağı anımsatan fötrü"nü(s.180) ters çevirip olanca yılışıklığıyla "Atın bu merete Abdi ağanız için birer patagos(beş kuruş) da açayım sağır kulaklarımı derdinize. Bu böyledir, evvelâ mangırı toka edeceksin, sora arayacaksın kısmetin" (s.180) diyerek hemen kendini belli eder. Kara kaşlı, ön dişlerinin üçü eksik babacan görünüşlü kanuncu, uzun tırnaklı, eğri büğrü parmaklı ve tabanları kapkara ayaklarını havalandırmaktadır. Hülyalı bakışlı cümbüşçü Rıdvan, müşterilerden bolca para alabilme derdindedir (s.180-181, 185). "Çekirdekten yetişmiş", hem göbek atıp hem şarkı söyleme", "marul gibi göbeğe sahip olmak"la övünen (s.190) 23, 25 yaşlarındaki dansöz Bahtiyar'la Mahmure dişiliklerini pazarlamanın derdindedirler. Dolayısıyla buradaki müzisyenlerin Kaygılı'nın Çingener'indeki çalgılarında ustalaşmış isimlerle alakası yoktur.

Alışılmışın dışındaki kurgu ve karakterleri, ironik ifadelerle yüklü mizah ve hiciv tonlarındaki eserleriyle günümüz edebiyatının en özgün yazarlarından İhsan Oktay Anar'ın romanlarının şahıs kadrosunda Çingene müzisyenler de bulunmaktadır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki (1998:187-206) "Hırsızın Aşkı"nın Kıptî karakteri Klâs Hıdır, alafranga mûsikîye hevesi yüzünden mahallesi tarafından dışlanmış. Hıdır, radyo ilk çıktığı zaman istasyonunu yanlışlıkla çevirdiği bir gün Riyaseti Cumhur Senfoni Orkestrası'nın konserine rastlamış ve müziğin ahengine hayran kalmıştır:

*Klarnetleri, kemanları ve dümbelekleri ile alaturkaya saplanıp kalan diğer Çingenerden farklı olarak böylece büyük bir devrim yapıp kemanın akordunu alafrangaya çevirmiş, keriz zanaatine adeta bid'at getirmişti(s.187).*

Bu hevesi yüzünden Klâs lakabını alan Hıdır'ı karısı terkettiğinde o armoni ve kotrupan çalmaktadır. Klâs alay konusu olacak frak diktirmekten de vazgeçmez. Kemanıyla Batı müziğinden çaldığı hüznünlü parçalardan rahatsız olan komşuları onu mahalleden uzaklaştırır. Hıdır, çileli hayatının bir konçertosunu yapacak bir bestecinin de çıkmayışına üzülmür ve kemanına küser, kendini içkiye verir. Bu yönleriyle Anar'ın Klâs Hıdır'ını Kaygılı'nın bir Çingene senfonisi yapmak isteyen İrfan'ının parodisi olarak düşünebiliriz. Cumhuriyet devrinde müziğimizi Batılılaştırmak adına yapılmak





istenen devrimin parodisi, buna kıyafet devrimini de ekleyebiliriz, bir Çingene keman sanatçısı üzerinden ironik bir dille ustaca verilmiştir.

Anar'ın "Kıpti" karakterlere en çok yer verdiği eseri, ard arda mûsikî üstadlarının öldürüldüğü *Suskunlar*'dır (2007). Kalın Musa'nın ikiz torunları udî Dâvut'la Mevlevî dervişi Eflatun'un anneleri, güya babaları Veysel'in kirlettiği iddia edilen Kıptî Goncagül'dür. Dâvut'un öfkeli ve coşkulu hâlleri, ud çalmayı öğrenmesi, mûsikî aşkı yarı Kıptiliğiyle açıklanır (s.25,79). *Suskunlar*'da ilgi çekici olan, bilhassa yine Kaygılı'nın romanında ileri sürülen müzisyenlerin daha çok şehrîli Çingenelerden çıktığı tezinin tersine çevrilmesidir. Dâvut'un ud çalmayı öğrendiği çalgılı kahvede sanatçılara ilham veren ve kedi yüzünden ötmeyi unutan kanaryayı tekrar hayata döndüren "kanuniler, neyzenler ve kemanî"ler yerine iki telli Kıptî kemençesiyle "oynak, kıvrak ve sevinçli nağmeler döktüren" obalı Bereket olur. Bundan sonra ahali mûsikînin sadece Enderun'da, Mevlevîhanede, çalgılı kahvehanelerde değil Ağa Çayırı'nda obalarını kurmuş Kıptîler arasında da öğrenilebileceğini düşünür (s.30-31). Bereket'in "Geceler dışıdır" sözü, Dâvut'un dönüm noktası olur, çalışma düzeni ve mûsikî anlayışı değişir, "kalıplaşmış seyir anlayışı" yerine "raks eden Kıptî kadını gibi oynak ve hür" bestelerin peşine düşer (s.31). Meşhur fasıl heyetine bundan sonra kabul edilir.

*Suskunlar*'da Dâvut'un dışında Tağut'un hayat nefesine sahip olmak için öldürttüğü müzisyenlerden Gülâbî, Meymenet ve Âmin, fasıl heyetindeki darbukacı da, Kıptîdirler. Ancak ilgi çekici olan, "Canbazlar" oyunundaki Karagöz'ün cenazesinin şarkıyla kaldırılması motifinin *Suskunlar*'da da karşımıza çıkmasıdır. Gülâbî'nin cenazesinin önünde yürüyen ve parayla tutulan kadınların feryat figânlarına mukabil, cenazeyi takip eden Kıptîler "zurna ve miskal üfleyen, davul darbuka tepen ve sine kemanı çalan todilerin" nağmelerine uyararak raksederler, kendilerini uyaranlara "*Ade oradan! Te bakasın bir şu mevtaya! Alasın bir ibret! Şu iki günlük dünyada, te işte büle yaşayasın gönlünce bizim gibi!*" cevabını verirler (s.201)

*Bir Fasıl Daire*'siyle 2014 Haldun Taner Öykü Ödülü'nü alan Berna Durmaz, Çingeneleri ve Çingeneliği idealize etme ve ötekileştirme gibi iki radikal tavrıdan uzak, psikolojik derinlikleriyle vermesi açısından kanaatimizce edebiyat tarihimizdeki özgün yerini alacaktır. Kişi isimlerinden oluşan altı ana başlık altındaki hikâyelerde adından en çok söz edilen zurnaya, aşkı ifade etmenin vasıtası, gelenek aktarıcısı, ruhun tercümanı, bedenın sağaltıcısı olma gibi farklı manaların ve misyonların yüklenmesi, yazarın yaratıcılığını ve buluş kabiliyetini gösterir:

Ben olmasan öyle durur bu garip durduğu yerde. Çalayım da nağmeye mey olayım demez ki nasıl desin? Al, at istersen ateşe yansın, gıkı çıkar mı? Dürt ya da bununla eşeğini, aha değnek aha delikli boru. Ama yok mudur içinde ona üfleyip de ses çıkarma isteğin? İşte o zaman delikli borun olur aşk, olur tutku, olur yaşam. Ne varsa bende var işte, içimde yüreğimde(s.21).

Cemafer başlıklı ilk bölümdeki "Zurna Dediğin Delikli Boru"da, dedesi vefat ederken evde herkes altın derdine düşerken Cemafer zurnaya göz dikmiştir (2013: 16-17). Bu yüzden o da ölmek üzereyken, âdeta vücudunun bir parçası gibi gördüğü ve ayrılmak istemediği zurnasını çalar.



*Bu son çalışımdı, diye iç geçirdi Cemafer, zurnayı başucuna bırakırken. Bedeninin bir parçasıydı, parmağının devamı. Öyle burkuldu içi, ne ki dünya. Ağızda kalan bir acı tattı işte, başkaca ne? Başını yastığına koydu, upuzun uzandı, kolları iki yanına düştü(s.19).*

Cemafer'in son anlarında yarı meczup Zarif, Hasret isimli bir kızla gelir, Cemafer ruhunu teslim ettiğinde zurnaya uzun uzun üfler. Hep Cemafer'le birlikte çalmış davulcu Topuz, zurnaya sahip olma hayalleri kurarken, Cemafer, nefesini Çingene olmayan Hasret'te aşkı bulmuş yarı meczup Zarif'e emanet eder (s.25). Yazar âdeta aşkın da mûsikînin de ancak gerçek sahiplerinde kendilerini ortaya koyacağını göstermektedir.

"Aynı Baba"da mûsikînin insanı sağaltan yönüne vurgu yapılır. Sözleri şirk olarak yorumlanan ve dövülen bir dervişle kâtibini, Çingene kocakarıların şifalı otlardan yaptığı ilaçlar ile sürekli zurna çalan Çingene Müşir kurtarır. Zurnanın sağaltan sesi için "Bir ses ki ciğere yapışıp kalanından." (s.37) ifadesi kullanılır. "Göğün Altı Varken"de zurnası ve Hasret'yle yine Zarif'i görürüz. Zarif'le Cemafer'i buluşturan Hasret'in aşkıdır. "Yüzü yoktu ki. Sesi vardı sadece" (s.53) cümlesi Hasret'in, Cemafer'in zurnasıyla/mûsikîyle kurduğu büyülu bağın farkında olduğunu gösterir (s.57). Cemafer Zarif'e sesi yakan zurnayı, Hasret'e de hayatın sırrını içeren "söz"lerini teslim eder. "Dön Dolaş Hep Aynı Ova"da Çingenerin göçebeliklerinin bir zurna sesinin peşinden gitmekle açıklanması, kanaatimizce yazarın bir başka özgün buluşudur:

*At arabaları değildi onları varmak istedikleri yere götüren. Tarihleri boyunca önüne geçilemez isteklerinin, Müşir'in zurnasında sese dönüşmüş haliydi (s.61).*

Günümüz yazarlarından Sevinç Çokum, kadınların maruz kaldıkları muameleleri eleştirmek bağlamında "Mavi Gözlü Çingene Kız"ında (2015: s.75-81) eğlence âlemlerinin "sermaye"si hâline getirilen bir dansöz kızını karakterize eder. Hikâye, etrafının zevklerine ve anlayışlarına yabancılaşmış bir doktorun zihninden verilir. Kadınlı-erkekli eğlendikleri mekânda bir çingene kızı, tıpkı "Eda" hikâyesinde olduğu gibi annesi yaşındaki bir kadın tarafından dansetmesi için ortaya atılır:

Yaşlı kadın, mavi gözlü Çingene kızını dürteledi.

"Kız , hadi oyna!"

Kız etekliğinin cebinden zillerini çıkarttı. Yaşlı kadın kızın kısa eteğini çekeşleyip kendince düzeltti. Kız zilleri parmaklarına taktı. Ortalık yere doğru yürüdü.

Sıcaklık çoğaldı, kahkahalar çoğaldı. Kız oynuyor pervasızca; kim bilir kaçınıcı raksı bu. Çekinmesi yok. Ama bütün o uçarı şuh görüntüsünün gerisinde belki çocuksu, belki gelişmemiş, bozulmamış bir yan var.

...

Çağırdılar gitti. Masanın üzerine çıktı. Orada oynuyor. Kâğıt paralar savruluyor havada. Kızın göğsünden ve sırtından içeriye sokuluyor paralar. (s.79)

Bu âleminin diğer aktörleri, doktorun karısı da dahil, Çingene kızının zor hünerlerini zevkle izlerler. Mesleğini icra etmekten başka bir şey düşünmeyen bu kıza, "seyirci" sıfatından kurtulmadan acıyan sadece doktordur. Cemil Kavukçu'nun 2001'de yayımladığı *Gemiler de Ağlarmış* kitabındaki "Öğlen Sefaları"nda(2009:55-60) günlük nafakasını çıkarma derdinde sipsici bir Çingene üzerinde durulmaktadır. Hikâyeye



hâkim olan, “ötekileştirme”nin yarattığı iğrenme ve peşi sıra gelen öz eleştirinin doğurduğu mahcubiyettir.

Bu eserlerin dışında, aslî unsur olmamakla birlikte Halide Edib’in *Sinekli Bakkal*, Sevinç Çokum’un *Hilâl Görününce* ve Safiye Erol’un *Ülker Fırtınası*’nda Çingene oyuncu ve müzisyenlere yer verildiğini görmekteyiz. *Sinekli Bakkal*’da kocasını Çerkez cariyeden kıskanan Sabiha Hanımın tercihi dansıyla Çingene Pembe olur (Adıvar, 2019: 73). Rabia’nın hayli sofu annesi Emine, “Çingene sazı diye tahkir ettiği tef”i, kızının çalmasına hiddetlenir (s.79). *Hilâl Görününce*’de Çingeneler, hem toplumun “öteki”leri hem de “eğlendirici”leri olma vasıflarıyla karakterize edilirler. Arslan Bey, kapkara çirkin yüzlü kemancıdan nasıl güzel sesler doğduğuna şaşırır (2007: 187-188). Erol’un *Ülker Fırtınası*’nda Viyana’da mûsikî eğitimi almış Nuran’ın karşısında gazinolarda alaturka mûsikî icra eden udî Sermet, kendini “çalgıcı Çingene” gibi görür (2001: 191-192).

Yazımızın başında da belirttiğimiz gibi Çingenelerin dansa ve mûsikîye düşkünlükleri en çok hikâye ve roman türlerinde işlenmiştir. Danseden bir Çingene kadını tasvir etmesi bakımından Yahya Kemal’in “Endülüs’te Raks” şiiri kanaatimizce tektir. Görme ve işitme imajlarıyla yüklü, resim ve mûsikînin iç içe olduğu bu tablo gibi ritmik şiirde, rakkase Çingene güzelinin vasıfları âdeta üç kelimeyle özetlenir: Zil, şal ve gül... (Beyatlı, 2008:95). Cemal Süreya’nın “Gül” şiirinde de zurnasıyla Çingene, “sevilen kadına duyulan tutkulu aşkı anlatmak için başvurulan gül” “kan” ve “kıyamet” kelimelerinin yarattığı imajın tamamlayıcı unsuru olur. (Süreya, 2004: 12) Edip Cansver’in “Bir Olay: Ruhi Bey ve Gülcünün Ölümü” de şehrin tekinsiz atmosferi tasvir edilirken Çingene çalgıcıların sadece adı geçer (1976: 83).

Netice itibarıyla Çingenelerin müzik ve danstaki temsillerinin edebiyatımızdaki izdüşümünü takip etmek, bir bakıma bizim sanat ve fikir tarihimizin değişim ve dönüşüm serüvenini de ortaya koymak demektir. Modern Türk edebiyatının ilk örneklerinin ortaya çıktığı 19.yüzyılın sonlarından günümüze değin verilen edebi eserlerde bahsedilen iki konu, kimi zaman ötekileştirmenin, kimi zaman kabullenmenin, kimi zaman da insan psikolojisini bütün realitesiyle yansıtmının hareket noktası olur. Bunda elbette yazarların hayat ve sanat anlayışlarının, alanlarındaki ustalıklarının ve devrin genel atmosferinin payı büyüktür. Bizim incelediğimiz ürünler dışında diğer sanatçıların eserlerinde de, bunlara ilave olacaklar da dahil, benzer süreci takip etmek mümkündür.

### Kaynaklar

- Abasıyanık, S.F. (2003), *Lüzümsüz Adam*, YKY, İstanbul.  
 Abasıyanık, S.F. (2003), *Havuz Başı*, YKY, İstanbul.  
 Abdullah Zühdi (1896). “Eda”, *Rehğüzâr-ı Matbûâtta*, Âlem Matbaası, İstanbul, s.6-7.  
 Adıvar, H. E. (2019), *Sinekli Bakkal*, Can Yayınları, İstanbul.  
 Ahmet Mithat Efendi (2001), *Letaif-i Rivayat*, Hazl.:F.Gökçek-S.Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul.  
 Ali, S.(2015), “Değirmen”, *Değirmen*, YKY, İstanbul.  
 Alangu, T.(1975). *Dünyadan ve Bizden Çingene Hikâyeleri*, Nil Yayınevi, İstanbul.  
 And, M. (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılâp kitabevi, İstanbul.  
 Anar, İ.O.(1998), *Efrasiyab Hikâyeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.



- Anar, İ.O.(2007), *Susunkunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aykaç, O. (2016), *Biçim ve İçerik Yönünden Ortaoyunu*, Doktora Tezi, Erzurum Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Beyatlı, Y.K.(2008), *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Bilbaşar, K.(1943), "Çingene Karmen", *Yurt ve Dünya Aylık dergi*, C.4, Nisan, S.28, s.136-140.
- Buyrukçu, M.(2004), *Çingene Öyküleri*, Hazl.:Hasan Aydın, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Cansever, E.(1976), *Ben Ruhi Bey Nasılım?*, Koza Yayınları, İstanbul.
- Çokum, S.(2007) *Hilâl Görününce*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Çokum, S.(2015), *Gece Kuşu Uzun Öter*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İ.(2018), "Halide Edib'in İlk Roman Denemesi: Çingene Kızı", *Yeni Türk Edebiyatı*, 18, s.25-35.
- Enis, S.(1334/1918), "Çingene", *Fağfur*, S.1, s.13-15.
- Erol, S.(2001), *Ülker Fırtınası*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Ertem, S.(1935), *Bay Virgöl*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul.
- Fraser, A.(2005), *Çingener*, Çev.: İlkin İnanç, Homer Kitabevi, İstanbul.
- Güneş, M.(2016), *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları, Roman, Hikâye ve Şiirlerinde Biyografik Unsurlar*, Hece Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, H.R. (1939),"Kıpti Düğünü", *Gönül Ticareti*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, s. 125-133.
- Kabaağaçlı, C.Ş. (Halikarnas Balıkcısı),(1999), *Ötelerin Çocukları*, Bilgi Yayınları, Ankara.
- Kabaağaçlı, C.Ş. (Halikarnas Balıkcısı),(2016), *Ege'den Denize Bırakılmış Bir Çiçek*, Bilgi Yayınları, Ankara.
- Kavukçu, C.(2004), "Öğlen Sefaları", *Gemiler de Ağlar*, Can Yayınları İstanbul.
- Kıracı, A.Ömer (2020) *Edebiyatımızda Çingener*, Mahallede Cümbüş, İlbilge Yayıncılık, Ankara.
- Koçu, R.E. (1944), *Esircibaşı*, Doğan Kitapçılık, İstanbul.
- Kolukırık, S.(2004), *Aramızdaki Yabancı:Çingener*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Korcan, K.(1975), *Dünyadan ve Bizden Çingene Hikâyeleri*.
- Kudret, C. (1992), *Karagöz*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Memiş Baytimur, N. (2018), *Ara Nesilde Hikâye*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Özbek, Â.(2018), *Cevat Şakir Kabaağaçlı, Hayatı, Eserleri ve Sanatı Üzerine Bir Araştırma*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Ran, N.H.(1995), *Kafatası*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Striegel, K. (1927), "Çingene Musikisi", *Hayat*, C.1, S.26; Ç.: Sinan Şanlıer, MSFAU, C.2, S.18, Güz 2108, s.393-397.
- Süreya, C.(2004), *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul.
- Tevfik Fikret (1898), "La Danse SerPantine", *Servet-i Fünun*, S.39-62, 17 Şubat, s.375-376.
- Zekeriya, N.(1969), *Dünyadan ve Bizden Çingene Hikâyeleri*.

