

REBETİKANIN KADIN DERVİŞLERİ VE DİĞER ŞÜPHELİ HANIMLARI

Gail Holst-Warhaft
Çeviren: E. Şirin Özgün

Yunanistan'da rebetikanın geliştiği ve yıldızının parladığı dönem kabaca flamenkonun, tangonun ve ABD'de kentli *blues*'un yükseldiği döneme denk gelir.¹ Rebetika bu tip müziklerle pek çok ortak özelliğe sahiptir: bunlar erkek müzisyen, şarkıcı ve dansçıların en azından yabancıların gözüne stereotipik olarak maço görüldüğü türlerdir. İçeriden bakıldığında ise, ya da daha incelikli bir bakışla, bütün bu popüler müzik türlerindeki kadın ve erke rollerinin ilk anda görüldüklerinden daha belirsiz olabilecekleri görülebilir; hatta bu roller yansıttıkları stereotipleri bile ters yüz edebilir.² Rebetikada müzik icra eden gerçek kadınların rolü ile şarkı sözlerinde yansıtılan kadın imgesi erken dönem Küçük Asya-İzmir tarzı şarkılardan Pire dönemine ve geniş ölçekte popülerlik kazanan 1960ların buzuki müziğine kadar çeşitlilik gösterir. İcra edildiği sert ortama ve erkeklerin icracı ve şarkı yazarı olarak egemen olmasına rağmen, Markos Vamvakaris ve Pire Dörtlüsü'nün başını çektiği 1930ların rebetikası bile tamamen maço olarak nitelendirilemez. Rebetikanın çekici yönlerinden biri mizah anlayışıdır; kostümün duruşuna, dansın sadece erkekler tarafından yapılmasına ve buzukinin keskin sesine rağmen bu sert pozlarda kendi kendisiyle alay eden bir hal, kabadayının ipliğini pazara çıkaran bir göz kırpması vardır. Şarkılar büyük ölçüde erkeklerden oluşan bir grubun üyeleri arasındaki yoldaşıktan bahseder, fakat bu gruplarda kadınlar da vardır. Rebetika söyleyen kadınlar, özellikle de *café-aman*ların erken dönemlerinde, kendilerini hakkında şarkı söyledikleri dünyadan ayrı tutar gibidirler. Kendilerini Yunan toplumunun kurallarına karşı gelmeye hazırlanmış olan diğerleri ise rebetika dünyasına şarkıcı olarak ya da müziğin ve hatta nargilenin aşığı olarak girebiliyorlardı. Şarkı sözlerinde bu erkek dünyasını paylaşan ve bir anomali olarak görülse de rebetika dünyasının kabul gören bir parçası olan, cüretkarlıklarıyla birer arzu nesnesi haline gelen kadınların varlığına dair yeterince kaynağımız var.³ Toplumsal olarak marjinalize olmuş rebetelerin arasına sanatçı ya da hayran olarak karışan kadınlar Yunan toplumunda başka hiçbir yerde sahip olamayacakları bir özgürlüğün tadını çıkarmış olabilirler.

Yunan Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları

Geçtiğimiz birkaç on yılda Yunanistan'da ve diğer Akdeniz ülkelerinde toplumsal cinsiyet üzerine yapılan etnografik çalışmalar, bu toplumlarda kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilere dair daha önce fark edilmeyen incelikte bir resmi ortaya çıkardı. Ernestine Friedl (1967), Jill Dubisch (1986), Anna Caraveli (1986), Loring Danforth (1982, 1989), Michael Herzfeld (1981,1993), Jane

1- Bu makale boyunca, aksi belirtilmediği sürece, İngilizce olmayan sözcüklerin çevirisi yazara aittir. Rebetikanın flamenkoyla karşılaştırılmasına örnek olarak bkz. Steingress 1998. aynı kitapta (Washabaugh 1998) bkz. Holst-Warhaft (111-26) ve Washabaugh'un giriş yazısı (1-26). Şehirli bluesla bir karşılaştırma için bkz. Holst 1975 ve Papadimitriou 1975.

2- Örneğin Jeffrey Tobin, genellikle Arjantin maço stereotipini örneklediği düşünülen tangonun aslında erkeklerin diğer erkeklerin dans edişini seyrettiği ve kadınların da sadece bir bedenden, sergilenen bir nesneden ibaret olduğu, "tango dansı yapan bir erkeğin bir uzantısı" olduğu homoerotik bir gösteri olduğunu iddia eder.

3- Cüretkar kadınlara duyulan hayranlık yalnızca rebetikaya has değildir ve Yunan halk şarkılarında, özellikle tarihsel şarkılarda ve Mani kökenli intikamla ilgili ağıtlarda görülür. Bkz. Holst-Warhaft 1992: 77-88.

Cowan (1990), Nadia Seremetakis (1991), ve Laurie Hart (1992) gibi akademisyenler Pitt-Rivers tarafından (1961) formüle edilen ve Yunanistan'da Campbell (1964), du Boulay (1974) ve Peristany (1966) tarafından sürdürülen klasik "ar-namus" ikilemini sorgulamışlardır. Yine de toplumsal cinsiyet rollerinin analizi büyük ölçüde cinsler arası ilişkilerin kısa süre öncesine kadar şehirlere göre daha muhafazakar ve geleneklere bağlı olan ya da hala öyle olmaya devam eden köy hayatından yola çıkılarak yapılmıştır. Yunanistan'daki şehir hayatı hiç şüphesiz şehrin akışkan karmaşıklığını da içeren nedenlerden dolayı etnografların daha az ilgisini çekmiştir. René Hirschon'un Küçük Asya mübadilleri ile ilgili derinlikli çalışmaları (1981, 1983, 1989) buna bir istisnadır fakat onun odak noktası da şehir hayatından alışılmadık bir şekilde yalıtılmış olan bir mübadil topluluğudur. Yunanistan'daki şehir hayatında kadınlarla erkeklerin ilişkilerini incelemek etnografyadansa edebiyata ve yazın çalışmalarına bırakılmıştır.⁴ Rebetikayı da içeren Yunan popüler müzik çalışmaları müzisyenler arasındaki, veya haşhaş batakhanelerinin ve diğer uğrak yerlerinin müdavimi olan çevreler içindeki toplumsal cinsiyet ilişkilerini-birkaç istisna dışında- yok saymıştır.⁵ Hatta şarkı sözlerine yansıyan toplumsal cinsiyet rolleri bile dikkate alınmamıştır. Yine de bence rebetika, tıpkı kendisiyle karşılaştırmaya müsait olan diğer müzikal formlar gibi toplumsal cinsiyetle ilgili sorular sormak için benzersiz bir araçtır. Bu sorular hem müzisyen grupları ve onların dinleyicileri içindeki kadın erkek ilişkilerine dair, hem de erkekler tarafından bestelenen şarkılardaki kadınların stilize bir biçimde temsil edilmelerine dair olabilir.

Yasak olanın tadı

Popüler şarkıların sözleri gerçeğe dönük zayıf birer rehber olabilir, fakat bu sözler büyük olasılıkla bir kuşağın hayal dünyasına dair iyi bir rehberdir. Popüler şarkılar belli bir nüfusun ruh halini ve hayallerini yansıttığı ya da kışkırttığı ölçüde başarılı olmuştur. Bu, kitle kültürünün küresel kültür haline geldiği bir dünyada artık pek geçerli olmayabilir, fakat rebetika veya tango gibi tarzlar için müzik yeni bir kentli sınıfın kimliğinin pekiştirilmesinde açıkça rol oynamıştır.⁶ Pire'deki *mangaslar* gibi kötü şöhretli bir grubun oluşturduğu alt kültür içinde başlamış olsun ya da olmasın, yeni müzik tarzlarının hepsi yasak olana özgü bir lezzet taşır, özellikle de kadınlara yasak olana. Rebetikada yeraltıyla, haşhaş içmekle, hapisle ve güvenilmez ve egzotik kadınlarla ilgili şarkılar bu tür şarkılarda tarif edilen küçük alt kültürden çok daha geniş bir dinleyici kitlesi içinde popülerlik kazanmıştır. 19. yüzyılda Avrupa'yı kasıp kavuran, yasa dışı, tensel ve utanmaz olandan alınan haz hiç şüphe yok ki Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönem kent merkezlerine de yayılmıştır. Jerold Seigel'in de gösterdiği gibi (1986) 'bohem' gösteriler, burjuvazi dolaylı yoldan hovarda ya da egzotik hayatlara bulaşsın diye gerçekleştiriliyordu. William Washabaugh İspanya'daki Gitano figürüyle, *café chantant*ların flamenko izleyip dinlemeye gelen hali vakti yerinde müşterileri arasında benzer bir karşılık bulunduğundan bahseder (1998:12). Alt seviyedeki hayata dair şarkılar, Yunanistan'da kayıt endüstrisi kurulmadan çok önce, İstanbul ve İzmir'deki Rum toplulukları içinde ve Atina'daki müzikli kafelerde sanat icra eden Küçük Asyalı müzisyenlerin repertuarlarında bulunmaktaydı.

4- Bu çalışmanın sınırları dahilinde yazınsal kaynaklardan oluşan geniş bir bibliyografya sunmak imkansızdır. Fakat Karen Van Dyck'in *Cassandra and the Censors*'u (1998) modern Yunan hayatındaki toplumsal cinsiyet ilişkileriyle ilgili önyargılı kuralları sorgulayan bazı Yunan kadınların yazılarıyla ilgili mükemmel bir rehberdir.

5- Shand 1998 ve Holst- Warhaft 1998 ve bundan sonra gelecekler istisnadır.

6- Steingress (1998: 160) bunu "romantikleştirilen bir rol" olarak tanımlar ve bence bu rebetika için doğrudur.

Ticari kayıtlar 1930ların başında buzukiyi popülerleştirdikten sonra, Atina'daki buzuki kulüpleri ve tavernalar orta sınıf erkek ve kadınlarını da içeren karma bir dinleyicinin uğrak yeri oldu. Atinalı burjuva dinleyiciler, tıpkı Madrid ya da Buenos Aires'tekiler gibi, hakkında çok az şey bildikleri bir dünyaya dair şarkıları dinlemeye geliyorlardı ve bu şarkılar kendilerine çoğu zaman onlarla aralarında pek az ortak yön olan sanatçılar tarafından sunuluyordu. Dinleyiciler güvenli bir mesafede durarak egzotik olanın tadına bakmak istiyorlardı; peki icracılar, özellikle de kadın şarkıcılar ne durumdaydı? Saygıdeğer bir toplumun sınırları dışında mıydılar? Kendilerini toplumun dışında mı görüyorlardı? Sahici miydiler yoksa bohem ve yasak olandan alınan hazzı tatmin etmek için öylece icat mı edilmişlerdi?

Küçük Asya Kökenleri

Kökenlere ve eksiksiz bir tarih akışına dair iddialarda bulunabiliriz fakat temel olarak, rebetikanın yirminci yüzyılın başlarından 1960lara kadar çoğu kentli ve yoksul olan hatırı sayılır bir Yunan dinleyici kitlesi içinde popüler olduğunu; 1970lerde çok daha farklı, kendisini yaratan kuşak ya da ortamla doğrudan bağları olmayan yeni bir izleyici kitlesi içinde popülerleşerek yeniden doğduğunu söyleyebiliriz. Olgunlaşmış rebetiko tarzının bazı niteliklerine sahip şarkılar, 'rebetiko' ismini alarak ya da almayarak Osmanlı imparatorluğunun son döneminde şehirlerde, Özellikle İstanbul ve İzmir'de ortaya çıkmaya başladı; bunların pek çoğu Türkçe ve Rumca versiyonlarıyla kaydedildi. Kısa süre sonra bu şarkılar Rum müzisyenler tarafından ABD ve Atina'da kaydedildi. Türk-Yunan savaşı, İzmir'in Hıristiyan mahallelerinin 1922 yılında yanıp kül olması ve bunları izleyen barış antlaşmasının iki ülke nüfuslarının mübadele edilmesini dayatması Küçük Asya'dan Yunanistan'a kitlesel göçlere neden oldu. Bu zorunlu göç görece homojen bir nüfusa sahip geleneksel bir tarım ülkesini, yerel nüfustan çok daha farklı gelenek-göreneklere sahip göçmenlerden oluşan yoksul bir kentli nüfusa sahip bir ülke haline getirdi. Yoksulluklarına rağmen mübadillerin çoğu, kendilerini içinde buldukları bu yeni ortamdan çok daha sofistike ve çok daha fazla etnik çeşitliliğe sahip bir kent ortamından gelmişlerdi. Gelişlerinden birkaç yıl sonra mübadillerin çoğu bazı başarılar elde etti. Diğerleri ise senelerce Atina ve Pire'nin kenarlarında büyüyen gecekondu mahallelerinde kaldı. İstanbul ve İzmir'den gelen müzisyenler yerel Yunan sanatçılardan daha donanımlıydılar ve pek çok tarzda müzik icra edebiliyorlardı. Kısa sürede Pire'nin kenar mahallelerinden çıktılar ve şarkıcı, enstrümanacı ve 1930larda kurulan yeni kayıt stüdyolarında müzik yönetmeni olarak Atina'nın müzikal ortamına hükmetmeye başladılar.

Mübadillerin beraberlerinde getirdiği Küçük Asya müziği bazı Atinalılara yabancı değildi. Bu müzik klasik Osmanlı geleneğine dayanan enstrümantal müziğin, İstanbul ve İzmir'den popüler şarkıların, yerel Rum halk şarkılarının ve Avrupa tarzı kafe müziğinin bir karışımıydı. Mübadil müzisyenler, hem adını *amanedhes* (tekil: *amanes*) diye bilinen vokal doğaçlamalardan alan *café-aman* isimli yerlerde (bu doğaçlamalar bu tür yerlerin standart repertuarıydı), hem de Avrupa hafif müziğinin egemen olduğu *café-chantant*larda boy gösteriyorlardı. Haşhaş içmekle ve İstanbul, İzmir ve Pire'nin arka sokaklarındaki diğer kötü şöhretli işlerle ilgili şarkılar da müzikli kafe repertuarının popüler bir parçası gibi görünüyordu. *Café-aman* şarkılarını icra eden tipik bir grup, bir keman, bir santur ve bir ut, gitar ya da başka bir telli çalgıdan oluşuyordu. Şarkıcılar kadın da olabiliyordu erkek de; ve doğaçlamalar söz konusu olduğunda birlikte çalıştıkları müzisyenler kadar donanımlıydılar.

Türkçe karşılığı olan gazel gibi melankolik veya nostaljik dörtlüklere dayanan *amanesin* Küçük Asya'daki uzun ve zengin bir Rum varlığının sonunu getiren felaketin ardından popüler olması şaşırtıcı değildir. Bu tür vokal doğaçlamalarda şarkıcı sadece müzisyenliğini konuşmaz, aynı zamanda bir nostalji ve özlem havası da yaratırdı. İcra tarzı duygusaldı ve ümitsiz şarkı sözleri *aman!* nidalarıyla kesilirdi. Enstrümantal ve vokal doğaçlamanın son derece gelişkin olduğu Osmanlı geleneğinde dinleyiciler bu tür parçaları müzikal içerikleri için olduğu kadar duygusal içerikleri için de dinlemiş olmalılar. *Amanes*, Yunanistan'da başından beri stilize bir tür ağıt, Yunan karakterinin oryantal ve dişil bir yönünü temsil eden bir tür olarak algılanmış gibi görünüyor.⁷

Türk-Yunan savaşını izleyen yıllarda, mübadiller Yunan nüfusunun elle tutulur bir kısmını oluşturduğunda, kadın ve erkek *café-aman* şarkıcıları geniş bir dinleyici kitlesine hitap ediyorlardı. Ünlü rebetika icracısı ve şarkı yazarı Vassilis Tsitsanis, kendisi 1930ların başında Trikala'nın kırsal bir kasabasında büyürken Roza Eskenazi'nin en ünlü Yunan kadın şarkıcı olduğunu söyler.⁸ Tsitsanis onu 1934 yılında Atina'da şarkı söylerken ilk gördüğünde, Eskenazi zamanın Küçük Asya'daki en başarılı iki müzisyeniyle birlikte şarkı söylüyormuş: "Salonikios" olarak da tanınan kemancı Dimitrios Semsis ve Agapios Tomboulis. Eskenazi, Kostas Ferris'in *Rebetiko* filmindeki kadın karakterleri dayandırdığı kadınlardan biri olduğu için, İstanbul'da doğup Selanik, Komotini ve Atina'da büyümüş bu Yunan Yahudi'sinin Tsitsanis onu dinlediğinde halihazırda başarılı bir icra ve kayıt sanatçısı olduğunu belirtmekte fayda var. Roza Eskenazi otobiyografisinde (1982) annesinin onu hayatını bir şarkıcı ve dansçı olarak sürdürmekten vazgeçirmeye çalıştığını fakat kendisinin Atina'da iş bularak direndiğini ve orada Columbia Records'un yöneticisi Panayiotis Tountas tarafından keşfedildiğini anlatır. Tountas İzmir'den göçmüş bir mandolin sanatçısı ve besteciydi. Semsisle birlikte Roza'ya, zaten bildiği Küçük Asya repertuarının yanında Rum halk şarkıları söylemeyi de öğretti. Eskenazi'nin arkadaşı ve bazen de rakibi olan Rita Abadzi'nin ailesi o daha sekiz yaşındayken İzmir'den Atina'ya mübadil olarak gelmişti. Abadzi de bir şarkıcı olarak başarılı bir kariyere sahip oldu; önce Küçük Asya tarzı şarkılar ve Rum halk şarkıları söyledi, daha sonra da tıpkı Eskenazi gibi buzuki sanatçılarıyla rebetika şarkıları kaydetti. Ne Roza Eskenazi ne de Rita Abadzi kariyerleri boyunca kadın oldukları için ayrımcılığa uğramış gibi görünüyorlar; aksine Eskenazi birlikte çalıştığı müzisyenlerden her zaman hayranlık ve bağlılıkla söz ederdi. Diğer yandan, müzisyen bir aileden gelen İzmirli bir mübadil olan ve küçük yaşlardan itibaren İzmir'deki müzikli kafelerde babasıyla birlikte şarkı söyleyen Angeliki Maroniti'nin kariyerini Yunanistan'da sürdürmesi, ünlü bir rebetiko müzisyeni olan kocası Vangelis

7- *Amanesle* ilgili en erken yorumculardan biri müzikolog Phaidros'tur (1881). Yazdığı monografide Phaidros *amanesin* kökenini Herodot'un bahsettiği, Linos için yakılan eski Mısır ağıtlarına bağlar. Phaidros Osmanlı-Türk makam sistemine kara çalma fırsatını kullanır ve *amanes* türünün özünde Yunan olduğunu savunur. Daha sonra gelen Yunan yazarlar, *amanesi* meşru bir Yunan formu olarak görenler ve onu oryantal ve Yunan duyarlılığına yabancı bulanlar olarak ikiye bölünür. *Amanesin* „Yunanlığı“ ve *café-amanlarda* çalınan müzik arasındaki çelişki 1986'da Hatzipantazis ve 1989'da Gauntlett tarafından tartışılmıştır. Nikos Kazantzakis tam ortada durmuş ve *amanesi* hem dişil ve oryantal, fakat aynı zamanda da Yunan karakterinin duygusal yanı olarak görmüştür. *Taxidhevtas: Italia, Aigiptos, Sina, Ierousalim, Kıpros, O Morias* isimli kitabında, karşılaştığı küçük işadamlarının ve memurların „son derece mantıklı ve bencil olmalarına rağmen, ani bir özlemle doğulu *amaneslerin* melankolisine kapıldıklarını; her zamanki ciddi ruh hallerinden tamamen farklı bir ruh haline büründüklerini“ anlatır ve bunun „büyük bir hazine, büyük bir özlem“ olduğunu söyler (Kazantzakis 1965: 324-30). Daha sonra yayınlanacak olan bir makalede Yunan *amanesin* ağıtlarla ve aslında geleneksel olarak daha dişil bir formla ilişkisini irdeleyeceğim.

8- Kostas Hadzidoulis'in ağzından Roza'nın otobiyografisinin girişine bakınız (Eskenazi 1982: 7).

Papazoglou tarafından yasaklanmıştı.⁹ Yine de 1930ların başında Papazoglou eşinin kendi bestelediği cüretkar bir rebetiko şarkısıyla beraber altı *amenedhes* kaydetmesine izin vermişti. Görülen o ki, plak doldurmak sahnede görünmekten çok daha farklı bir şeydi.

Hem Roza Eskenazi hem de Rita Abadzi en popüler oldukları 1930ların başında hep kariyerlerine Küçük Asya'nın kozmopolit şehirlerinde başlamış müzisyenlerle birlikte çalıştılar. *Café-aman* şarkıcıları *amenedhes* ve rebetikaları ile olduğu kadar söyledikleri Rum halk şarkılarıyla da ünlüydü. Repertuvarlarına Pire'deki yer altı hayatıyla ilgili şarkılar da eklediler fakat içlerinde yanan ateşi *amenedhes* için sakladılar ve yeraltı şarkılarını onları şarkı sözlerinin şüpheli ortamından koparan ferah bir üslupla söylediler. 1972'de verdiği bir radyo röportajında Eskenazi birlikte çalıştığı buzuki sanatçılarından bahseder, onların haşhaş içtiklerini anlatırken kendisinin bu davranışlara olan mesafesini de vurgular (Eskenazi 1982: 71-72). *Café-aman* tarzı şarkıcıları Yunan çağdaşları karşısında dışarıklı olmak gibi bir avantaja sahip olmuş olabilir.¹⁰ Eskenazi, Abadzi ve Marika Papagika, şöhretlerinin doruğunda çekilmiş fotoğraflarda modaya uygun giysiler içinde, saçlar kısa kesilmiş ve kaşları yay gibi şekillendirilmiş olarak görünürler.¹¹ Erkek müzisyenlerden oluşan bir topluluğun merkezinde kendinden emin bir şekilde dengede duran bu kadınlar birer star olduklarından emin görünmektedir. Plaklarında bu kendine güven, söyledikleri tarzın alameti farikası olan şarkı içi konuşmalarda müzisyenlerle birbirlerine yönelttikleri karşılıklı hayranlıkla pekişir.

Küçük Asya müzisyenlerinin sanat icra ettikleri müzik klüpleri ve 1930larda kurulan kayıt stüdyoları, kadın icracılara erkeklerle olan ilişkilerinde benzerine az rastlanan bir özgürlük sağlamıştı. Bu karşılıklı ilişkilerin ve kamusal görünürlüğü Yunanistan geleneklerini ne ölçüde yıktığı Papazoglou'nun eşinin şarkıcılık kariyerine yaklaşımında görülebilir. Fakat Yunan toplumunun geleneklerine karşı çıkmak isteyen kadın şarkıcılara talep yalnızca Atina'daki müzikli kafelerden değil, savaş sonrasında en az saygı gören buzuki kulüplerinden de geliyordu. Savaş sonrası kurulan buzuki topluluklarıyla şarkı söyleyen Sotiria Bellou, Marika Ninou ve Stella Haskil gibi kadınlar kendilerini dileyen Yunan kadın ve erkekler tarafından nasıl yargılanıyordu? Erkek icracılarla aynı saygıyı görüyorlar mıydı? Popülariteleri en azından bazı şehirli Yunan kadınlarını kendileri gibi olmaya teşvik etmiş miydi?

Tek Tabanca Sotiria Bellou

En dikkat çekici rebetika icracılarından biri Sotiria Bellou'ydu. Onun hayatı ya da kişiliğiyle ilgili hiçbir şey Yunanların kadınların nasıl davranması gerektiği hakkındaki kurallarıyla örtüşmüyordu. 1921'de Chalkis'te doğdu ve 1940'ta evliliğinin bitmesinin ardından müzisyen olarak iş bulmak

9- Bkz Kounadis, Papaioannou ve Sotiropoulos'un kapak notları (1982).

10- Bir Yahudi olan Eskenazi pek çok açıdan bir yabancıydı. 1930larda ve 1940larda Amerika Birleşik Devletleri'nde Küçük Asya tarzı şarkıların en başarılı icracılarından bazılarının Yahudi ve Ermeni olduğunu belirtmekte fayda var. Bunların arasında Amalia ve Diamondo Baka ve Victoria Hazan sayılabilir. Türkiye'de bir gramofon kaydı yapan ilk kadının da muhtemelen bir Ortodoks Hıristiyan olan Eftalia adında bir kadın olduğunu da belirtelim (Aksoy 1998). Eftalia'nın gayri-müslim olduğu için sahip olabildiği kafe şarkıcısı ve plak yıldızı olarak parlak kariyerinin Müslüman kadınlarca da takip edilen bir model oluşturduğu söylenebilir.

11- Marika Papagika Kos adasında doğmuş ve 1918 yılı civarında Amerika Birleşik Devletleri'ne göçmüştür. Oraya varır varmaz *cymbalum* çalan kocası Kostas'la birlikte Küçük Asya tarzı müzik, Yunan halk şarkıları ve rebetika kayıtları yapmaya başlamıştır. Çift 1925'te Manhattan'da bir *café-aman* açtığında *café* onun ününden dolayı kısaca "Marika'nın yeri" olarak anılıyordu.

kararlılığıyla tek başına Atina'ya gitti. Bellou'nun kendine örnek aldığı kişi tango icralarıyla tanınan popüler kabare sanatçısı ve şarkıcı Sophia Vembo'ydu. Bellou Alman işgali ve iç savaş sırasında sigara satarak ve ara sıra tavernalarda gitar çalıp şarkı söyleyerek hayatta kaldı. O yıllarda Direniş'te de aktif bir rol aldı. İç savaş sırasında sol cephede meydan muharebelerinde savaştı. Bu yıllar boyunca tutuklandı, hapsedildi, dövüldü fakat sonunda bir tavernada iş buldu. Bellou kendi değerini bilen bir kadındı. Bir tavernada gezgin şarkıcı olarak çalışırken bile ucuz bir eğlendiriciden daha fazlası olduğunu biliyordu: "tavernaya neredeyse her gün gittim ve masalarda oturan insanların bana verdiği paranın miktarı ne olursa olsun çalıp söyledim. Bu arada ucuz bir kadın olmadığımı gördüler. Nezih bir kadındım. Ayrıca çok da güzeldim".¹²

Bellou tavernada şarkı söylerken, kendisini daha sonra Vassilis Tsitsanis ile tanıştıracak olan oyun yazarı Kimon Kapetanakis tarafından keşfedilir. Tsitsanis sesinden o kadar etkilenmiştir ki onun için hemen iki şarkı yazar. Tsitsanis'in ilgisi ve birlikte doldurdukları plaklar Bellou'nun bir rebetika şarkıcısı olarak kariyerini başlatır. O sırada buzuki sanatçıları Pire'den Atina'nın saygın tavernalarına taşınmışlardır. Artık karşısındaki dinleyici alt sınıf *mangaslar* değildir. Bellou 1948'de Tsitsanis'le birlikte çalışmaya başladığı ünlü "Jimmy The Fat's" kulübündeki dinleyiciyi "sessiz" ve "aristokrat" olarak betimler. Orada Zacharis Kasimatis, Sypros Peristeris, Stelios Kiromitis ve Kostas Roukounas'tan oluşan buzuki ve şarkıcı grubuyla çalışan tek kadındır. Kulüpte şarkı söylemeye başlamasından kısa süre sonra bir grup erkek kulübe gelir ve ondan kral yanlısı bir şarkı olan "Kartalın Oğlu" şarkısını söylemesini ister. Reddettiğindeyse ona saldırlar. Bellou kendini savunur fakat erkek müzisyenlerden hiç biri yardımına gelmez. Kötü bir şekilde dövülmüş ve öfkeyle dolu olarak "Jimmy The Fat's"i terk eder; görünüşe göre ne Tsitsanis'e ne de diğer erkek müzisyenlere kin gütmemektedir. Kısa süre sonra başka bir buzuki kulübünde Markos Vamvarikis'le birlikte iş bulur. Markos ve kardeşi Argyris, gitarist Karipis ve Lili Nicolesco ile birlikte çalışmaktadır. Onların kulübünde Bellou bu defa besteci Manos Hadzidakis tarafından yeniden 'keşfedilir'. Vamvakaris kardeşlerle birlikte Bellou, Hadzidakis'in rebetikayı Yunan kültürünün yok sayılmış bir hazinesi olarak sunmasını seyretmeye gelen entelektüellerin ve sanatçıların doldurduğu Atina Sanat Tiyatrosunda söyler.¹³ Bu konseri izleyen on yıl boyunca, buzuki müziği popülaritesinin doruğundayken, Bellou çeşitli rebetika kulüplerinde gitar çalıp şarkı söyleyerek çalışır. Kimi zaman sahnede tek kadındır, kimi zamansa ikinci ya da üçüncü bir kadın şarkıcı ona eşlik eder. Zamanın en başarılı buzuki sanatçılarıyla ve şarkı yazarlarıyla çalışır; bunların arasında Ioannis Papaioannaou ve Manolis Hiotis de vardır. 1960'larda bir plak sanatçısı olarak geri dönüş yapar ve yetmişler ve seksenleri Tsitsanis'le o ölünceye dek çalışarak geçirir.

Bellou pek çok açıdan istisnai bir kadındır. Bir yandan dikkat çekici bir şarkıcıdır, diğer yandan açıkça eşcinseldir. Ne toplumsal cinsiyeti ne de cinsel tercihleri kariyerini engellemiş gibi görünmektedir. Rebetika icracısı bir kadın olarak geçen başarılı hayatını anlattığı hikayesi (Bellou 1995) o zamanlar, erkeksi bir edayla rahatça otururken ve erkek meslektaşlarının arasında sigara içerken çekilmiş fotoğraflarıyla desteklenir. Yine de, Küçük Asya tarzı popüler şarkılar Pire menşeli rebetikanın yolunu açarken, sahnede Tsitsanis'in ve tamamı erkeklerden oluşan buzuki

12- Aksi belirtilmediği sürece kullandığım alıntılar Bellou 1995'ten alınmıştır. Sayfalar numarasızdır.

13- Bellou 1995. Hadzidakis'in bu konuşmasından parçalar „Elliniki Dhimiourghia“da basılmış (Greek Arts, Mart 1949) ve Holst 1977'de yayınlanmıştır.

orkestrasının yanında boy gösteren ilk kadın şarkıcının eşcinsel olmakla kalmayıp, neredeyse erkeksi denebilecek derin bir sese sahip olması ilginçtir.

Buzuki temelli rebetikanın olgun dönemi Markos Vamvakaris, Stratos Payioudzis, Anestis Delias ve Yiorgos Batis'ten oluşan Pire dörtlüsüyle başlar. Gruba kısa sürede başka erkek müzisyenler de katılır fakat 1930ların yeni tarzına keskinliğini veren Vamvakaris'in pürüzlü sesi ve buzukinin tiz sesidir. Payioudzis gibi profesyonel olarak eğitim almış mübadil şarkıcıların tersine Vamvakaris'in sesinde yer altı *mangalarına* has bir tını vardır. Bu popülerdir, çünkü Vamvakaris'in yazdığı şarkıların ve çaldığı enstrümanın ruh haliyle uyum içindedir. Bu yeni tarz yerleştikten on yılı aşkın bir süre sonra Bellou 'keşfedilir', fakat rebetika dünyasına kabul edilmesinin ve popülaritesini sürdürebilmesinin nedeni bir rebetiko şarkıcısında beğenilen 'metal' soğukluğuna, yeni tarza uygun duygusallıktan uzak bir sertliğe sahip olmasıdır. Bellou'nun Vamvakaris ve grubuyla birlikte eşcinsel besteci Manos Hadzidakis tarafından seçilmesi ve halka sanatsal bir hazine olarak sunulması yabana atılacak bir şey değildir.

Rebetika ve Homoerotika

Rebetika şarkıları ve dansları haşhaş batakhanelerinin, tüccar denizcilerin, hapishanelerin ve tersanelerin neredeyse sadece erkeklerden oluşan toplulukları içinde yeşerdi. Bu sadece erkeklerden oluşan dünya ressam Yiannis Tsarouchis ve besteci Manos Hadzidakis gibi Yunan burjuva eşcinsel sanatçılarının hemen ilgisini çekti, fakat aynı zamanda tıpkı Arjantin'in tangosu ve Endülüs'ün flamenkosu gibi daha geniş bir orta sınıf dinleyici kitlesi içinde de popüler oldu. *Rebetika traghoudia* (1968) isimli kitabıyla rebetikanın popülerleşmesine yardım eden ve Yunan ve yabancı müzik meraklılarından oluşan küçük sofistike bir grubun üyesi olan Ilias Petropoulos da Yunanistan'ın eşcinsel yer altı dünyasına ilgi duyuyordu ve eşcinsel argosuna dair bir sözlük hazırlamıştı. Petropoulos marjinal ve egzotik olan karşısında büyüleniyordu. Zamanının bir kısmını suçlulara ait yer altı dünyasıyla ilgili bilgi topladığı hapiste geçirdi. *Mangika* argosuna ve, Yunan eşcinselleri tarafından konuşulan ve içine Türkçe, İtalyanca ve Fransızca sözcükler serpiştirilmiş bir argo olan *kaliardaya* dair küçük sözlükler hazırladı. Birlikte çiftetelli oynayan erkeklerin sıklıkla testislerini tuttuğunu ve kadın göbek dansçıların taklit ettiklerini gözlemledi.¹⁴ Toplumsal cinsiyetin dans sırasında böyle neşeli bir şekilde ters yüz edilmesi mutlaka dansçılar arasında homoerotik ilişkiler olduğu şeklinde yorumlanmak zorunda değildir. Maria Papapavlou kadınlar çekildikten sonra bir *juergasta* flamenko dansı yapan erkeklerin *buleriayı* birlikte, kışkırtıcı cinsel hareketler yaparak icra ettiklerini, ve onları izleyen erkeklerin "şu ibnelere bakın!" diye bağırdıklarını gözlemlemiştir (Washabaugh 1998: 45-46). Kimi zaman katılımcılardan biri gösteriyi daha eğlenceli bir hale getirmek için yanında bir peruk getirirdi. Eşcinsellikle ilgili bağırışlar ve kaba saba gülüşler adamlar yorulup eve eşlerinin yanına dönünceye kadar devam ederdi. Hiç şüphe yok ki rebetika çevrelerinde eşcinsel faaliyetler vardı, fakat bunlar tıpkı flamenko kulüplerindeki gibi burada da hiçbir zaman bir kural ya da ideal olmamıştır. Bunun yerine erkekliğine güvenen erkek dansçı eşcinselmış gibi davranıp insanları güldürebilir. Burjuvalara, Avrupa'da eğitim görmüş Yunan sanatçılarına ve yabancı hayranlardan oluşan seçme bir gruba göre bu türün içinde gıpta edilecek bir 'Zorba' niteliği vardı: erkeklerin kendileri için ya da diğer erkeklerle birlikte, erkekliklerinden emin bir şekilde dans edebildikleri bir dünyadan ufak bir kesit.

14- Bu pratik ben 1960larda ilk kez rebetika dinlemeye gittiğimde hala yaygındı.

Rebetika dansları özünde dönemin diğer popüler müzikleriyle alakalı danslardan, erkeğin tangodakinin tersine kadına egemen olmaması ve flamenkodaki gibi bütün ataerkil nüfuzunu sergilememesiyle ayrılır (Washabough 1998: 40). Ne eğlenceli erotizmiyle çiftetelli, ne de iki-üç erkeğin kollarını birbirinin omuzlarına atarak yaptıkları ve doğru düzgün icra edilmesi için bir miktar prova gerektiren arkadaşça *hasapiko* (kasap) dansı erkeklik gururunun birer simgesi olarak görülebilir. Sadece bu türün merkezindeki solo erkek dansı *zeybekiko* flamenkonun tutkulu yoğunluğuna sahiptir; fakat içerdiği eril duruş dönemden döneme ve mekandan mekana değişiklik göstermektedir. Pire'deki haşhaş batakhanelerinin ve yer altı uğrak yerlerinin kapalı dünyası içinde bu dans, dansçı uçacak kadar haşhaş içtiği ya da sarhoş olduğu zaman icra edilirdi. Bu, içe doğru daireler çizen kararsız adımların dansçının değişmiş ruh halini yansıttığı içe dönük bir danstı. *Zeybekiko* görünüşte izleyici için icra edilen bir dans değildi fakat dansçıya nadiren doğrudan bakan erkeklerce gözlemlenirdi. Bu dans dansçının müziği istediği gibi yorumlamakta özgür olduğu ve başka erkeklerin bozmaya kalkıştıklarında ciddi bedensel zarar görme riskini göze aldıkları bir alan yaratmıştı. *Zeybekiko* yüzünden kavgalar çıktığında bu kısmen rebetikanın daha popüler olmasıyla birlikte dansçının sahneyi kendisine tahsis etmek için daha büyük bedel ödemek zorunda kalması yüzündendir. Buzuki sanatçısına müzikle kişisel bir ilişkiye girme zevkini tatmak için yüklü miktarda ödeme yapmak tıpkı sonradan ortaya çıkan tabak kırmak gibi pek çok bağlamda Yunan erkeklerinin davranışlarını karakterize eden çarpıcı abartının bir parçasıdır.¹⁵ Fakat başkalarının beğenisini kazanmak için dansçı en azından yalnız ve içedönük adam kurgusunu sürdürmek zorundadır. Dans bir erkeğin acılarının samimi ifadesi olarak görüldüğü ölçüde beğenilir. Rebetlerin *fighouradzilere* (pozculara) karşı ne dansta ne de eli bıçaklı *mangaslar* arasında hiç hoşgörüsü yoktur.¹⁶

15- Yunanistan'ın pek çok bölgesinde bir adamın müzisyenlere *parea*'sının ya da grubunun dans etmesi için para vermesi adettendir. Başka gruplar bunun ne demek olduğunu bilir ve saygı gösterir. *Zeybekiko* dansçısı yalnız başına dans etmek için para verir ve bir istisnadır.

16- Anestis Delias'ın iki şarkısı "Koutsavakisler" ve "Figouradzis" rebetislerin pozcuları nasıl hor gördüklerini anlatır. 1935 yılında kaydedilen "Koutsavakisler" şarkısının sözleri aşağıdaki gibidir:

Hey *mangas*, eğer bıçak taşıyacaksan
Onu koyacak bağırsakların da olsa iyi olur, sahtekar

Bu şey benimle birlikte yıkanmıyor, o yüzden sakla o bıçağı
Ya da kafayı bulup geleyim barakana

Sana sıkı dur dedim, çünkü iyi bir benzeteciğim
Silahımla gelip, sahtekar, yalanını ortaya dökeceğim

Başka yere git, pozcu, ve mallarını sergile
Çünkü bayağı çektim, sahtekar, ve kafayı buldum.

[*Re manga to maheri sou yi ana to kousoumaris*
Prepei na ehis ti psihi, figouradzi, kardhia na to vgalis.

Sa mena den pernan afta kai kripse to spathi sou
Yiati mastouris tha yino, figouradzi, kai tha'rtho sto tsardhi sou.

Allou na pas, figouradzi. Na kanis ti figoura
Yiati ki ego foumarisa, figouradzi, ki eho trelli mastoura.

Sto 'pa na katsis fronima, yiati tha se tsakiso
Tha'rtho met o koubouri mou, figouradzi, kai tha se kseftiliso.]

Yazar Kostas Taksis savaş yıllarında *zeybekikonun* nasıl öncekinden çok daha geniş bir izleyici kitlesi tarafından beğenildiğini anlatır (Holst 1977: 202-9). Ona göre, Alman işgalinin dayattığı sert ekonomik ve toplumsal koşullar bir tür düzeyici işlevi görerek bütün toplumu savaş öncesi kentli yer altı dünyasına benzer bir şeye çevirmişti. Evler Pire'nin Haşhaş batakhanelerine dönüşmüştü: "*zeybekiko* gelişmek için bir alan buldu ve hızla da gelişti. Birdenbire o artık yeraltının değil özellikle de şehir merkezlerindeki çok sayıda Yunan vatandaşının dansı haline geldi. Savaştan hemen sonra duyduğumuz şarkıların pek çoğu işgal sırasında yazılmıştı ve savaş öncesindeki, daha ağır olan "haşhaş" rebetikasından farklıydı" (204).

Taksis ayrıca savaştan önce popüler olan valslerin, tangoların ve fokstrotların da duyulmaya devam ettiğini, bunların "süt ve baldan oluştuğunun" fakat *zeybekikanın* (bir tür olarak rebetika için metonimik olarak bu terimi kullanır) gerçeklerden bahsettiğinin düşünüldüğünü anlatır. Bu şarkıların, açıkça politik olmasalar da "direniş *ruhuna*" uygun oldukları düşünülüyordu (Holst 1977: 205). Dağlarda Almanlarla çarpışan partizanların muhtemelen kendi vatansızlık şarkıları vardı, fakat Yunan şehirlerinin yer altı tavernalarında sıradan insanlar *zeybekika* söylüyorlardı. Taksis'e göre, savaşı ve iç savaşı izleyen dönemde tango yeniden moda olmuştu ve rebetikanın popülaritesi yok olmaya yüz tutmuştu. Fakat rebetikanın Hadzidakis tarafından savunulmasıyla birlikte bir zamanlar nefret edilen buzuki müziği yüksek burjuvaziye kadar ulaştı. Yüksek burjuvazi buzuki tavernalarına doluşmaya, buzuki sanatçıları dinlemek için giderek artan ücretler ödemeye ve gösterişli dansçıların ayaklarının dibinde tabaklar kırmaya başladılar. Taksis'e göre bütün bunların sonucu sıradan Yunanların gözü önünde gerçekleşen son derece başarılı bir hırsızlıktı. Çalınan şey "insanların en azından kaderlerine ağlama haklarıydı" (208).

Taksis'in *zeybekiko* hakkında söyledikleri savaşın rebetikayı dönüştürdüğünü ifade ediyor. Sadece şüpheli ve neredeyse sadece erkeklerden oluşan bir ortamdan çıkıp popüler oldular fakat aynı zamanda da belli bir ulusal karakter kazandılar.¹⁷ Rebetika yeraltından çıkıp kentlileşirken gündelik Yunan yaşamının dertlerini sınıfsız ve toplumsal cinsiyetsiz bir şekilde ifade etme yeteneğini kazandı. *Zeybekiko* dansçısının kayıtsızca sallanması o dönemde otoriteye karşı bir tavırdı. Bu tavır doğru bir eşlikle maço olmasıyla değil bunun tam tersiyle beğeni topluyordu: dansçının toplum içinde sessizce ağlama isteğiyle.

Rebetisler

Mangasların dünyasına girebilmiş ya da bu dünyanın sınırlarında yaşayan kadınlar her zaman vardı. Haşhaş batakhanelerinde bile bazı kadınlar erkek arkadaşlarıyla birlikte nargile içerlerdi. Aslında şarkılarda rebetlerle birlikte dolaşan ve genellikle *mangissa*, *hasiklou*, *meraklou*, *alaniara* ya da *derbederissa* diye isimlendirilen bir kadın tipine sıkça rastlanırdı. Fakat toplumsal cinsiyetini eğip büken, ya da toplumsal cinsiyetine karşı koyan bu kadın tipi gerçekten var olmuş muydu, yoksa bir kurgudan mı ibaretti? Eğer sadece bir kurguysa, böylesine açıkça eril olan bir müziğin sözleri içinde ne işi vardı?

17- Bunun içlerinde Mikis Theodorakis'in de bulunduğu çok sayıda entelektüel gözlemci tarafından da doğrulandığını duydum.

Kadın rebetisten bahseden ilk şarkılardan biri “Elli”dir. İlk olarak 1915’te İstanbul’da kaydedilen bu şarkı sevgilisi Lefteri için ailesinden vazgeçen son derece güzel, siyah saçlı genç bir kadını anlatır. Elli “şeker ve haşhaş tozu ister/ şeker yapıp Lefteri’ye yollamak için”. Şarkının nakaratı şen şakrak ve komiktir:

Elli, Elli, fikrini değiştirip de bir öpücük vermeyeceksen
Genç asker seni istemiyor.¹⁸

Fakat son dörtlükte Elli’nin davranışı geleneksel Rum adetlerince mahkum edilir:

Noel günü çanlar çalıyordu,
Çanlar çalıyordu
Bütün Hıristiyanlar kilisedeydi, Elli ise Türklerle
Elli ise Türklerle.¹⁹

Aynı şarkının 1920’de Greek Record Company tarafından ABD’de kaydedilen bir başka versiyonunda Elli’nin davranışı daha sert bir dille mahkum edilir:

Elli’nin öldürülmesi gerekirdi, giyotine gönderilmesi,
Giyotine
Çünkü o kocasını ve çocuklarını terk etti
Bütün çocuklarını.²⁰

Dört ya da beş yıl sonra yazılan başka bir Yunan versiyonunda da Elli’nin bu sefer bir hançerle öldürülmesi gerektiği, çünkü kocasını bir Türk komiser için terk ettiği söyleniyordu. Şarkının hem Yunanistan’da hem de ABD’de farklı kayıtları yapılmaya devam etti. Victor’un kaydettiği bir Amerikan versiyonu (1925-30) şarkıyı İzmir sokaklarına yerleştirir:

Elli İzmir’in dar sokaklarında yürürken
İzmir’in dar sokaklarında;
Türkler Ramazan geldi sanırdı
Ramazan geldi.²¹

Belki de gerçek bir hikayeye dayanan bu şarkı ahlaki değerleri şüpheli ve arzu edilen bir kadın tipini anlatmaktadır. Dönemin bir başka şarkısı “Eleni”, İstanbul’da yaşayan ve kafelere takılıp erkek arkadaşıyla nargile içen bir Rum kızının davranışlarını anlatır. Şarkıda erkek kardeşi ona üzüntü içindeki annesine geri dönmesi için yalvarır fakat Eleni reddeder. Bunun üzerine kardeşi Eleni’yi vurur. Cenazede erkek kardeş vicdan azabına yenik düşer ve kendini öldürür.²²

18- *Elli, Elli, fantaros den se thelei/Ektos an metaniosis ki ena fili tou dhoseis.*

19- *Animera Christouyenna, ktipousan i kambanes/Ki i Christiani stn ekklesia ki i Elli mes ts’ayadhes.*

20- *I Elli thelei skotoma, thelei karmaniola/ Yiat’afise ton andra tis kai ta pedhia tis ola.*

21- *Vre i n’Elli, ade, aparpatise stis Smyrnis ta sokakia/Ki i Tourki, ade, enomisane pos einai Ramazania.*

22- Şarkı *Ta paralia* isimli plakta Mariza Koch tarafından seslendirilmiştir.

Düşmüş fakat hala arzu edilen kadınlara bir başka örnek de şarkı sözlerinde *hanoum*, *hanoumi*, *hanoumissa* ya da *hanoumaki* olarak geçen Türk ya da Küçük Asyalı Rum kadınlardır. *Hanoum* kelimesi Yunanca küçültme ekleriyle beraber ve sade haliyle, Türkçe hanım anlamına gelmektedir; fakat rebetikada bu sözcük haremle ilgili egzotik çağrışımlara da sahiptir. Bu oryantalleştirilmiş kadın, rebetlerle arkadaşlık edebilir ve onlarla birlikte nargile içebilir. Bu karaktere dair ilk örnekler eşzamanlı olarak İzmir, İstanbul ve Atina'da "To neo Hanoumaki" ismiyle kaydedilmiştir.²³ İstanbul versiyonunda İzmir versiyonunda bulunmayan ve yine Rumlarla Türklerin ilişkilerinden bahseden bir dördlük yer almaktadır. İlk dördlüklerin ardından "*hanoumaki*"nin "bir güvercin kadar yumuşak" ve "tekir balığı kadar yumuşak" olduğundan bahsedilir. *Hanoumaki* şöyle cevap verir:

ben bir Türk kızayım
sense bir Hıristiyan oğlan
bu aşk yürümez
bir Türk kızıyla bir Rum oğlan
aşık olur ve acı çeker.²⁴

Erkeğin tepkisi şaşırtıcıdır:

Aklıma dinimi değiştirmek fikri geldi,
Böylece hareme girer ve seni alırım.²⁵

Fingirdek fakat elde edilemez ya da katı yürekli kadın figürü rebetika içinde popülerliğini korudu. Bu türün bir örneği 1929'da Marika Papagika tarafından kaydedilen "Fonias tha yino" (katil olacağım) isimli şarkıdır. Şarkıda konuşan kişi aşık olduğu "kötü ruhlu cadıyı" elde etmek için katil olacağını söyler. Yine de bütün *hanoumaki* şarkıları kadını elde edilemez olarak göstermez. Ünlü bir rebetiko şarkısı olan "Ta hanoumakia"da şarkıya ismini veren genç kadın görünüşe göre Pire yakınlarındaki bir haşhaş batakhanesinde müşterilere hizmet etmektedir:

Paşalimanı yakınındaki kumsalda haşhaş batakhanen var
Ve oraya acımı unutmak için her gün geldim
Bir sabah onları orada, kumun üzerinde otururken buldum.
İki güzel *hanoumaki*yi, zavallılıklar zom olmuştu.

Buraya gelsene derviş, otur bizimle,
Yürekten gelen bir aşk şarkısı dinle
Bağlamayı al ve bizi biraz eğlendir
Esrarlı sigaranı yak ve iç bizimle.
Bana bir nargile doldur ve bırak da uçayım,

23- Kayıtlarla ilgili bu tarih Kounadis ve Ppapiou tarafından hazırlanan ve Mousiki dergisinde yayınlanan (Mousiki 41 (1981): 34) 1922 öncesi İzmir ve İstanbul'daki rebetika diskografisinden alınmıştır.

24- *Eimai Tourkopoula kori/ Kai si Christiano agori./ Den tairiazei tetia agapi/Tourkopoula me Romio. / Na'hi agapi kai kaymo.*

25- *Eti mou'rhetai tin pisti mou n'allaxo /Na bo mesa sto haremi na s'arpaxo.*

Ve sonra *hanoumakia*, bağlamamı alayım.
Sana haşhaşla dolu bir isfahani piposu doldurayım
Yiannis amcanın haşhaş batakhanesinde, Paşalimanı'nda.²⁶

Bu şarkıda *hanoumakia* rebete eşitiymiş gibi davranır, onun sigara içmesine yardım eder, müziğine ortak olur. Kadınlar haşhaş batakhanelerinde erkek müşterilere hizmet ediyorlar mıydı? Ve bunlar oraların yerlisi kızlar mıydı, yoksa göçmenler miydi? Gerçek ne olursa olsun, erkekte "derviş" diye (uyuşturucu maddeler içen ve "ağır takılan" rebetisler için kullanılan bir isim) ve genç kadından da "*hanoumaki*" diye bahseden şarkı haşhaş batakhanelerini ve bunların müşterilerini egzotik ve oryantel bir çerçeveye içine koymaktadır. Şarkıda söz edilen kadın Rita Abadzi gibi 1930larda şarkılarını kaydeden bir şarkıcının aşına olabileceği bir ortamda çalışmaktadır; fakat o düşük hayatın renkli bir tablosunu şarkılarında çizebilirdi diye bu dünya onun hayatından başarıyla çıkarılmıştır.

Benzer bir oryantel fanteziye ait olan iki şarkı Yiorgos Batis'in "O boufedzis" (Hey Büfeci) ve Anestis Delias'ın "Mes tis Polis to hamam" (Constantinopolis'in hamamlarında) isimli şarkılarıdır. Birinci şarkıda kahraman, bir *boufedzis* (haşhaş batakhanesinin büfesinde ya da barında nargile ve sigara içme malzemelerini hazırlayan adam) olmak istemektedir, böylece *hanoumisseler* nargile içmek için geleceklerdir:

ve haşhaş batakhanesine girdiğimde üç güzel gördüm:
bir pipoyu paylaşan üç güzel kız.

Biri nargileyi tutuyor, diğeri onu aşağı doğru bastırıyor,
En genç olan üçüncüsü bir nefes çekmek istiyor.

26- Şarkı sözlerinin kaynağı Martin Schwartz'ın 1991'de hazırladığı CD'dir. Şarkı Manolis Chrisafakis'e atfedilmiştir.

Stis thalassas tin amoudhia eihes to tekedhaki
Ki erhomouna kathe proi ki espaga dalgadhaki.
Dhio hanoumakia emorf, mastouria ta kaymena
Ena proi ta trakara stin ammo kathismena.

Plisiase devrisi mou kai kathise konda mas
Ki akou tragoudhia tou sevda vgalmen'ap'ti kardhia mas.
Par'to baghlamadhaki sou lig ona mas goustaris.
Anaps'to tsigarliki sou mazi mas na foumaris.

Yemisate mou arghilé na pio, na mastouriaso
Ki'epetia, hanoumakia mou, ton balgama na piaso.
Tha sou patisoum'arghilé me toubeki spahani

Stou Barba Yianni ton teke,mes sto Pasalimani.

Biri bağlama çalıyor, öteki buzuki
En genç olan üçüncüsüyse zom olmuş.²⁷

Delias'ın 1935'teki ünlü çiftetellisi "Constantinopolis'in hamamları"nda paşa muhafızlarına nargilesinden haşhaş içerken kendisine bağlama çalıp dans etmeleri için haremni getirmelerini emrettiğinde harem hamamda yüzmektedir. Böyle bir şarkının şen şakrak fantezisi rebetlerin dünyasından hayli uzaktır. 1930larda Pire sokaklarında eroin ortaya çıkmaya başlamış, hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanılır olmuştu.²⁸ Müzisyen arkadaşlarının anlattıklarına göre 1944'te aşırı doz eroinden ölen Delias ağır uyuşturuculara bir kadın yüzünden bile bile bulaşmıştı. 1930ların başında hem Roza Eskenazi hem de Marika Politissa, Panayitos Toundas'ın kokain bağımlısı bir kadın hakkındaki şarkısını kaydetmişlerdi. Bu şarkıda kadın kendisini uyuşturucuya alıştıırıp hayatını mahfeden adamdan yakınıdır. Bu tür şarkılar *café-aman* şarkıcıları tarafından söylendiğinde Atina ve Pire'nin düşük hayatına dair popüler bir çekicilik taşıyalar da, aslında büyük ölçüde yer altı dünyasının tatsız gerçekliğine dayanmaktaydı.

Roza Eskenazi ve RitaAbadzi "Ta hanoumakia"da tasvir edilen kadın tipiyle ilgili bir başka şarkı daha kaydetmişti. "Mes tou Zambikou" (Zambiko'nun yerinde) isimli şarkıda İrini isimli bir kadın nargile içmeyi denemek için Zambikos'un haşhaş batakhanesine gider. Bir müşteri hayran hayran "nargileyi doldur" der, "doldur ki kara gözlü kız içsin":

Zambiko'nun haşhaş batakhanesinde, şükürler olsun,
Rini nargile içiyor

Mangaslar bağlama çalıyor
Tatlı İriniyse efkar dağıtıyor.

27- Bu şarkının kaynağı Falieas Kardeşlerin *Yiorgos Batis* isimli LP'sidir.

Kai otan baino sto teke vlepo tria merakia
Tresi kopeles emrferes na pionoun tsiboukakia.

I mia vastai ton argile ki'alli ton patai
I triti i mikroteri yirevi na foumari.

I mia paizi to balgama, i alli to buzouki
I triti i mikroteri trelli sto mastourlouki.

28- Bu bilgi Panayiotis Kounadis'in Falieras Kardeşlerin 1988'de kaydettikleri Delias şarkısının kapağına yazdığı notlardan alınmıştır.

İşte İrini , tam modaya uydun.
Sen de kafayı buldun!²⁹

Bu şarkıda kadından *hanoumaki* diye değil *meraklou* diye bahsedilir. Bunun anlamı kadının ehlikeyf, iyi yaşamayı bilen, kendini buna adayın ve genellikle içen biri olmasıdır. Şarkıda kadından ayrıca *hasiklou* diye, *hasiklisin* ya da haşhaş içicisinin dişil versiyonu olarak da bahsedilir. *Meraklou*, *mangas*ların kendilerinden biri olarak kabul edip hayranlık duyduğu diğer bir kadın rebetika karakteridir. Abadzi de K. Tzovenos'un bütün gece barları dolaşıp efkar dağıtmak için içen bir genç kadının ağzından yazdığı "Nea meraklou" (genç ehlikeyf) isimli şarkıyı kaydetmiştir. Bu genç kadın bir *mangası* sevmek istemekte fakat 'derviş' erkek arkadaşına haşhaş içmeyi bırakması için yalvarmaktadır:

Hey, *mangas* dervişim
Artık haşhaş içme.
Otur benimle bir bira iç
Sonra da biraz konuşalım.³⁰

Şarkıdaki genç kadın kendisinden gururla *meraklou* diye bahseder. Tutucu biri olmadığını, bağımsız bir kadın ve gözde *mangas*ların bir hayranı olduğunu açıkça ortaya koyar. Diğer yandan sevgilisinin haşhaş batakhanelerinin karanlık dünyasında kafayı bulmak yerine kendisiyle bir barda oturmasını ister. *Meraklou* tipi içki içmek ve hayattan zevk almakla ilgili pek çok şarkıda karşımıza çıkar. *Hasiklou* ise içme alışkanlıkları nedeniyle beğenilebilir de beğenilmeyebilir de. Roukounas'ın 1994'te kaydettiği Papazoglou'nun "Marika hasiklou" isimli şarkısındaki gibi sevgilisi ona sigara içmeyi bırakmasını söyleyebilir. Bu şarkının kahramanı evlenmek istediği kızın haşhaş batakhanelerine takılıp *mangas*larla sigara içmesinden yakınmaktadır. Benzer duygular Bayiaderas'ın (Dimitris Gogos) yazdığı ve 1935'te kaydettiği "Kapnoulou mou omorfi" (Güzel tiryakim) isimli şarkıda da ifade edilir. Bu şarkının *mangas* kahramanı da sevdiği kızın özellikle de kafayı bulduğunda başka erkeklerle gezmesinden, "bağlama, buzuki ve nargileyi" sevdiği için haşhaş batakhanelerine gitmesinden yakınır.³¹ Bazen bir kadın *mangas*ları haşhaş içmeye alıştırmakla suçlanır: erken dönem Küçük Asya şarkısı "Dul ve Haşhiş"te dul kadın, kahramanın mahvına se-

29- Bu şarkının kaynağı *Ta apagorevmena rebetika* (yasaklanmış rebetika) isimli kayıttır. (vol. 1 REgal 034-410: 121). Şarkı sözleri Aulin ve Vejleskov tarafından yeniden ele alınmıştır (1991: 60):

Mes stou .zambikou ton teke, vr'aman aman
Foumarei i Rina, arghilé
Pezoun i manges bağlamadhes
Spai i Rini, kale mou, tous sevdadhes.

Yia sou İrini, meraklou, vr'aman aman,
Pou mou'gines kai hasiklou.

30- *Ta apagorevmena rebetika* 'dan (Vol. 3, no.641):

Yia sou manga mou dervisi
Mi foumaris pia hasisi.
Katse bira na ta pioume
Ki istera yi ana ta poume.

31- "Kapnoulou mou omorfi" ve "Nea meraklou"nun sözlerinin kaynağı Aulin ve Vejleskov'dur (199:103, 62).

bep olmakla suçlanır. Markos Vamvakaris de *mangas*ları tahrik eden bir kadın hakkında bir şarkı yazmıştır. 1933 ya da 1934'te Columbia için kaydedilen şarkısı "Mortissa hasiklou"nun kahramanı "haşhaş batakhanelerinde doğmuş", *mangas*lara haşhaş satan fakat onları rahat ettirip efkarlarını dağıtan bir kadın olarak tasvir edilir.

Markos Vamvakaris'in şarkıları daha çok *mangas*larla gezen, uyuşturucu içen ve erkeklerine sadık olmayan kadınlarla ilgilidir. Şarkıya göre bu kadınlar davranışları için övülebilir ya da lanetlenebilir, kabul görebilir ya da reddedilebilir. Kadınlardam *gomenes* (yerine göre "kız arkadaş" ya da "sürtük" anlamına gelir) diye bahsettiği iki şarkıda bu kadınlar *mangas*larla gezmekle kalmaz, bir tanesi bunu yapabilmek için kılık bile değiştirir:

Ve eksik etekler erkek takkesi taktılar,
Sigara için sokaklarda dolaşıyorlar.
Takke giymiş şu kıza bak
Mangas gibi yürüyor herkes görsün diye.

Ve eksik etekler erkek giysileri giydiler
*Mangas*larla sigara içmek için kaçıyorlar
Görüyorsun *mangas* arkadaş moda uyan eksik etekleri
Cilvelerini, numaralarını ve aptalca kaprislerini.³²

Markos'un Pire'nin başıboş kızlarıyla ilgili çizdiği resim eğlenceli ve sevecendir. Bu arsız kızlar belli ki bir mizah duygusuna sahiptir. Eğer erkek kılığına giriyorlarsa bu erkek arkadaşlarının alanını gasp etmek için değil, onlara katılabilmek içindir. Motosikletli kızların deri ceketleri ve çizmeleri gibi bu giysiler de ortama katılmak için olduğu kadar cilveleşmek amacıyla da giyilir.

Küçük Asya şarkıcılarının aksine, Vamvakaris ve erken dönem rebetler hayatlarını Pire'de, yer altı dünyasının karakterlerine karışarak, haşhaş ve çok daha kötülerini içerek geçirdiler. Şarkılarda anlatılan dünya stilize edilmiş olabilir, fakat kulaktan dolma bilgilerden çok kişisel deneyimlere dayanmaktadır. Bu alt grupta kadınlar da vardır; erkek arkadaşlarıyla buzuki dinlerken ve haşhaş içerken tasvir edilirler. Bu kadınlar belli bir mesafede durup yer altı dünyasıyla ilgili şarkılar söyleyen kadınlardan çok daha farklı bir konuma sahiptir. Muhtemelen hep Yunan toplumunun uçlarında, görgü kurallarının artık uygulanmadığı ortamlarda yaşamışlardır. Burada ilginç

32- Markos Vamvakaris isimli kayıttan (193240, vol.3 (EMI 062-1702021)):

Kai i gomenes foresane trayaskes
Kai stous dromous trigirnoun kai kanoun tsarkes.
Vlepis gomerna trayaska na forai
Kai san mangitissa averta perpatai.

Kai i gomenes andriki kousoumaroun
Kaim e manges trehoune na foumaroun
Vlepis manga mou dervisika koritsia
Me nazakia, me kolpakia kai kapritsia.

olan, *mangas* dünyasının marjinal kadınlarıyla ilgili şarkılarının çoğunda bu kadınların toplumsal normları küçük görmelerine yönelik sinsi bir hayranlıktan daha fazlasının olmasıdır. Eşinin şarkıcılık kariyerine son veren Papazoglou bile yazdığı “Dervisena” (Derviş Kadın) isimli şarkıyı onun kaydetmesine izin vermiştir. Bu şarkıda kahraman haşhaş içmekten ve bir dervişe aşık olmaktan gurur duyan bir *meraklou* olduğunu gururla açıklar:

Ben bir vahşi kediyim, iyi gün dostuyum ve haşhaş içmeyi severim
Bu yüzden bir lakabım var: bana derviş aşığı derler.

Ölene kadar derviş aşığı olarak kalacağım.
Ve bu dervişi kaybedersem başkasını bulacağım.

Nerede olursam olayım, ne yaparsam yapayım bana derviş kadın diyorlar.
Fakat aptalların söyledikleri için bir damla gözyaşı dökmem.

Ben dervişleri eğlencesi için severim;
Onlar hem iyi dosttur hem de baş belası.³³

Savaş sonrası dönemde *Rebetisler*

Metaxas diktatörlüğü altında (1936-41) haşhaş batakhanelerinin kapatılması, müzisyenlerin eziyet görmesi ve şarkıların sansürlenmesi halkın rebetikaya olan sevgisini azaltmadı. Kırklarda ve ellilerde Pire tarzı rebetika yükselip Tsitsanis ve Yiannis Papaioannou gibi yeni yıldızlar ortaya çıkarken, egzotik, özgür ve bohem kadın figürü pek çok şarkıda yeniden ortaya çıktı.

Kariyerine 1929'da başlayan ve savaş sonrası dönemde zirveye çıkan Vassilis Tsitsanis çoğunluğu kadın-erkek ilişkileriyle ilgili olan üç yüzden fazla şarkı kaydetmiştir. İlk dönem şarkıları arasında Artemis'in “Constantinopolis'in hamamlarında” isimli şarkısını hatırlatan oryantal fanteziler de vardır. Bu şarkılar 1940 yılındaki “Maghissa tis Arapias” (Arabistan büyücüsü), ve ikisi de 1946 yılında kaydedilen “Arapines” (Arap kızları) ve “Maritsa sto haremi” (Maritsa haremde) isimli şarkılardır. “Bedenleri yılan gibi kıvrak” “siyah aşıklar” olarak tasvir edilen Arap kızları buzuki sesiyle ve nargilenin baloncuklarıyla değil, daha çok “viski ve gitar” gibi Avrupalı tatlarla eşleştirilmiştir. Tsitsanis'in kariyeri boyunca bunun gibi kaçış fantezilerinden hoşlanan bir dinleyici kitlesine hitap eden bir düzine daha şarkı vardır. Tsitsanis'in şarkılarındaki kadınların en az egzotik olanlarının bazıları kalp kırıcıdır, bazılarınınsa kalpleri erkekler tarafından

33- *Eim'alaniara meraklou, foumaro to hasisi*

Yi'afto mou vgalan t'onoma, pos agapo dervisi.
Ego dervisi th'agapo, oste pou na pethano
Ki an tone haso ki allone dervisi the na paro.

Opu statho ki opou vreth, dervisena me lene
Ma kai yia ton koutokosmo ta matia mou den klaine.

M'aresoun i dervisidhes yiat'ainai meraklidhes
Einai poli yiavasidhes kai ligo belalidhes.

kırılmıştır. “Dhe me stefanonesai” (benimle evlenmeyeceksin) isimli şarkı çaresizlik içinde kendini satmaya hazır olan bir kadının ağzından yazılmıştır. “To omorfopedho” (yakışıklı arkadaş) isimli şarkıdaki kadın aşığının ihanetlerine katlanmaya hazırdır çünkü adam çok yakışıklı bir *mangastır*. Savaş sonrası rebetika bestecilerinin en etkili ve en üretkeni olan Tsitsanis’in şarkı sözlerindeki kadın portrelerini genelleyecek olursak, bu kadınların genellikle arzu edilen fakat sadakatsiz gönül kırıcılar olduğu görülür. Ara sıra Pire rebetikasında “Trexe manga na rotisis” isimli, “Koş ve sor, *mangas*” ya da “Kadın Derviş” ismiyle de bilinen şarkıda olduğu gibi bağımsız kadınlara da rastlanır. Tsitsanis’in 1947’de Stella Haskil ve Markos Vamvakaris’le birlikte kaydettiği şarkıdaki kadın derviş savaş öncesi *mangas* kızların sahip olduğu bütün yeteneklere sahiptir fakat yine de bir kalp kırıcıdır:

Mangas, koş ve sor onlara benim kim olduğumu.
Ben büyük bir kadını, gerçek bir neşe kaynağıyım.
Erkeklerle avucumdaki zarlar gibi oynarım.
Aşk beni heyecanlandırmaz, biraz iyi vakit geçirmek yeter bana
Her gece içerim
Cesur delikanlılar benim için birbirlerini öldürürken.

Nasıl tamamen senin olacağımı sorup durma artık.
Sözlerin hiç önemi yok, söyledim sana;
Ben tavernalarda ve kabarelerde doğmuşum.³⁴

Bu ‘derviş’te, özellikle de şarkı Stella Haskil ya da Sotiria Bellou gibi bir kadın tarafından söylendiğinde gösterişli bir çekicilik vardır. Kendi değerini bilir ve hiç söz vermez. Tsitsanis’in oryantal fantezilerinin aksine, derviş ikna edici bir *femme fatale*’dir.

“Kadın Satrap” (satrap kelimesi yerel bir tiran anlamını taşımaktadır) Tsitsanis’e ait, “Kadın Derviş”ten bir yıl sonra kaydedilmiş bir şarkının ismidir. Şarkıdaki kadın, kahramanı terk etmiştir; kahramansa onu bir arabanın içinde başka bir adama sarılırken izlemektedir. Burada da, kadının davranışına rağmen şarkıda eğlenceli bir hava vardır ve belli ki kadın kendi kaderini kendisi belirlemektedir. Tsitsanis’in çağdaşı Yannis Papaioannou da bir “kadın satrap” hakkında bir şarkı yazmıştır (*enas satrapis thilikos*). Bu şarkıda işler tam tersine dönmüştür ve “satrap” melankoli içinde, buzuki sanatçısından kırık kalbini ferahlatacak bir şeyler çalmasını ister. Ayrıca erkeğini bulmadan önce içmek için çokça şarap da ister. Ardından onunla “vahşi bir hayvan gibi”

34- *Trekse manga na rotisis na sou poun pia imai ego.*
Imai ego yineka fina, derbederissa
Pou tous andres san ta zaria tous beglerissa.

Den me singinoun agapes, ftani na kaloperno.
Kathe vradhi na travao to potiri mou
Kain a svazonde levendes yia hatiri mou.

Post ha yino ego diki sou, papse na to sizitas.
Dhe goustaro tis paroles sou ksighithika
Stis tavernes kai sta kabare yenithika.

konusacağını ve “içlerinden birinin öleceğini” söyler. Bu da Sotiria Bellou'nun hoşlandığı sert kadın şarkılarından biridir ve Lyra için 1960larda kaydedilmiştir.

Rebetika müzisyenleriyle gezen özgür ruhlu kadın savaş sonrası şarkılarında savaş öncesindekilere oranla daha az görülür; fakat onun varlığı sokaklardaki kurgusal uyanık hanımefendinin hala popülerliğini koruduğunun göstergesidir. Tsitsanis gibi rebetika bestecileri daima akıllarında belli bir sesle yazmışlardır. Marika Ninnou, Stella Haskil, Sotiria Bellou ve Ioanna Yiorgakopolou gibi kadınlar tarafından icra edildiğinde bu şarkılar ikna edici bir otantikliğe bürünüyorlardı. Daha çok erkeklerden oluşan bir dünyadaki kadın müzisyenler olarak, bu şarkıcılar Yunan yaşamındaki alışılmadık olaylardan biriydi. Kadın şarkıcıların müzik grubunun gerekli bir unsuru olarak kabul edildiği savaş öncesi *café-aman* icracılarının tersine, rebetika kulübündeki kadın şarkıcılar önceleri tamamen erkeklere has olan bir müzik tarzının içine girmişlerdi. Savaş sonrası buzuki kulüpleri aile eğlencelerine uygun mekanlar değildi; bunlar ancak gece yarısından sonra ısınan gece kulüpleriydi. 1960larda bile dinleyiciler arasında kadından çok erkek olurdu, ve “buzukiye” gitmekte hala müstehcen bir yan vardı. Bir kadın olarak buzuki kulübünde icracı olmak için Yunan toplumsal cinsiyet ilişkilerini biraz da olsa hor görüyor olmak gerekirdi. Şarkılardaki cüretkar ve alışılmadık kadınların ilham kaynağının bu şarkıcı kadınlar olup olmadığı üzerine kafa yormak ilginç olabilir.

Erkek dünyasında kadınlar?

Küçük Asya'nın 'proto-rebetika'sıyla savaş sonrası dönemin 'laiko-rebetika'sı arasında 1930larda müziğin sadece erkekler tarafından icra edildiği kısa bir aralık vardır. Diğer yandan, bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda müzisyen tarafından icra edilen buzuki müziğinin egemen olduğu ve bu türün pek çok takipçi kazandığı dönem bu dönemdir. Pire Dörtlüsü haşhaş içen *mangas* kültürüyle ilgili şarkıları ilk söylemeye başladığında rebetika Küçük Asya karakterinden farklı bir Yunan havası kazandı. Hadzidakis ya da Taktsis gibi bu müziğe kapılan entelektüel Yunanlar onu doğrudanlığı ve duygusallıktan yoksunluğu için sevmişlerdi. Şarkılarda tasvir edilen dünya, ilk kuşak buzuki müzisyenleri tarafından yaşanmamış olsa da, bir erkek dünyasıdır.

Rebetikaya kapılan kadınlar sınırlarda bir konumla yetinmek zorundaydı. Bazıları *mangas*ların kız arkadaşları ya da sigara içme arkadaşları olarak içerilere kadar girmişlerdi. En azından şarkı sözlerinden bildiğimiz kadarıyla bazıları özgür ruhlar olarak kabul edilmişti. 1940larda ve 1950lerde buzuki kulüpleri Atina'da popüler olduğunda ve kadın şarkıcılar sahnede erkeklerin yanında yerlerini aldığında durum değişti. Bir kere *café-aman* grupları yok olmuştu. Geniş bir şarkı repertuarına sahip profesyonel müzisyenlerle içlerinde sadece rebetika çalınan buzuki kulüpleri arasında bir ayırım kalmamıştı. Buzuki müziği artık Atina'nın yerleşik popüler müziğiydi. Bir örnek oluşturmak için Bellou gibi sıra dışı bir kadının ortaya çıkması gerekmiş olabilir fakat buzuki kulüplerindeki kadın şarkıcılar kısa süre sonra Küçük Asya'daki öncüllerininkine benzer bir konum edindiler. Bu kadınlar bağımsız kariyerlere sahip başarılı kayıt sanatçılarıydı. Bunun bir nedeni de Yunan popüler müzik türlerinin en erili olan rebetikanın artık hiç de görüldüğü kadar dışa kapalı olmaması da olabilir. Hem şarkı sözleri hem de bu şarkıları icra eden kadın şarkıcıların kendi hikayeleri bize Rebetiko filminde gördüğümüz kadın-erkek ilişki stereotipini değil, rebetika ortamının daha incelikli bir resmini göstermektedir. Görünüşe göre Pire'deki haşhaş batakhanelerinde bile erkek arkadaşlarının takkelerini takip bir nargile yakmaya hazır kızlar her zaman var olmuştu. Ve

“meraklou”, “hanoumaki” ya da “derbederissa” lakaplarıyla birlikte rebetikanın kadınları gösterişli ve büyüleyici varoluşlarını geride bırakmışlardır.

Referanslar

- Aksoy, Bülent. 1998. *Kadıköylü: Denizkızı Eftalya*. CD kitapçığı. İstanbul: Kalan.
- Anastasiou, Theofilis, ed. 1995. “*Pedhaki me psihi kai zilemeni*”: 329 *traghouthia tou Vasili Tsitsani*. (Kalbi olan bir çocuk, imrenilecek bir çocuk: Tasilis Tsistsanis'ten 329 şarkı). Trikala: Cultural Organization of the Demos of Trikala.
- Aulin, Suzanne, ve Peter Vejleskov. 1991. *Hasiklidhika rebetika* (Rebetika haşhaş şarkıları). Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
- Bellou, Sotiria. 1995. *Greatest Greek Singers: The Rebetika of Sotiria Bellou*. Lyra CD'si kitapçığı. Athens: General Publishing company.
- Butterworth, Katharine, ve Sara Schneider. 1975. *Rebetika: Songs from thr Old Greek Underworld*. New York: Komboloi.
- Campbell, John K. 1964. *Honour, Family, and Patronage*. Oxford: Oxford University Press.
- Caraveli, Anna. 1986. “The Bitter Wounding: The Lament as Social Protest in Rural Greece”. *Gender and Power in Rural Geece*, ed. Jill Dubisch, 169-94. Princeton: Princeton University Press.
- Cowan, Jane. 1990. *Dance and Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Danforth, Loring. 1982. *The Death Rituals of Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. 1989. *Firewalking and Religiou Healing: The Anastenaria of Greece and the American Firewalking Movement*. Princeton: Princeton University Press.
- Dubisch, Jill, ed. 1986. *Gender and Power in Rural Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Du Boulay, Juliet. 1974. *Portrait of a Greek Mountain Village*. Oxford: Clarendon Press.
- Eskenazi, Roza. 1982. *Afta pou thimamai* (Hatırladıklarım). Athens: Kaktos.
- Friedl, Ernestine. 1967. “The Position of Women: Appearance and Reality.” *Anthropological Quarterly* 40 (3): 97-108.
- Gauntlett, Stathis. 1989. “Orpheus in the Criminal Underworld: Myth in and about Rebetika”. *Mantatophoros* 34: 7-48.
- Hart, Laurie Kane. 1992. *Time, Religion, and Social Experience in Rural Greece*. Lanham, Md.: Rowman and Littlefield.
- Hatzipantazis, Theodoros. 1986. *Tis Asiatidos Mousis erastai*. Athens.
- Herzfeld, Michael. 1981. “Performative Categories and Symbols of Passage in Rural Greece”. *Journal of American Folklor* 94 (371): 44-57.
- _____. 1993. “In Defiance of Destiny: The Management of Time and Gender at a Cretan Funeral.” *American Ethnologist* 20 (2): 241-55.
- Hirschon, Renée. 1981. “Essential Objects and the Sacred: Interior and Exterior Spce in an Urban Locality”. *Women and Space*, ed. Shirley Ardener, 72-88. London: Croom Helm.
- _____. 1983. “Women, the Aged, and Religious Activity: Oppositions and Complementarity in an Urban Locality”. *Journal of Modern Greek Studies* 1(1): 113-30.
- _____. 1989. *Heirs of the Greek Catastrophe: The Social Life of Asia Minor Refugees in Piraeus*. Oxford: Clarendon.

- Holst [-Warhaft], Gail. 1975. *Road to Rebetika*. Athns: anglo-Hellenic (Denise Harvey).
- _____. 1977. *Dromos yia to rebetiko*. Holst 1975'in yeni ekler ve rebetikayla ilgili yeni makaleler eklenmiş Yunanistan edisyonu. Athens: Denise Harvey.
- _____. 1992. *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*. London: Routledge.
- _____. 1998. "Rebetika: The Double-Descended Deep Songs of Greece". *The Passion of Music and Dance: Body, Gender, and Sexuality*, William Washabaugh ed., 111-26. Oxford: Berg.
- _____. Yayına hazırlanıyor. "From Gazel to Amanes: The Nationalization of the Amanes". *Proceedings of the 1998 Conference "The Influence of Asia Minor Hellenism on the Development of Modern Greek Song"*, ed. Panayiotis Kounidas.
- Kazantzakis, Nikos. 1965. *Taxidhevtas: Italia, Aigiptos, Sina, Ierousalim, Kipros, o Morias* (Travelling: Italy, Egypt, China, Jerusalem, Cypros, the Peloponese). Athens: Eleni Kazantzakis.
- Kounadis, Panayiotis. 1981. "To Smyrneiko Minore". *Mousiki* 48: 33-39.
- _____. 1988. *Anestis Delias, 1912-1944*. LP kapak notları. Athens: Falireas Brothers.
- Kounadis, Panayiotis, ve Spyros Papaioannou. 1981. "I Diskografia tou rebetikou sti Smyrni-Poli prin apo to 1922". *Mousiki* 41: 28-34, 42: 24-27, 43: 20-22, 44: 20-25.
- Kounadis, Panayiotis, Spyros Papaioannou ve Panayiotis Sotiropouos. 1982. *Vangelis Papazoglou*. LP kapak notları. Athens: Falireas Brothers.
- Papadimitriou, Sakis. 1975. "Rebetika and Blues". *Rebetika: Songs from the old Greek Underworld*, ed. Katharine Butterworth ve Sara Schneider, 34-37. New York: Komboloi.
- Peristiany, John G. 1966. "Honor and Shame in a Cypriot Highland Village". *Honor and Shame: The Values of Mediterranean Society*, ed. John G. Peristiany, 171-90. Chicago: University of Chicago Press.
- Petropoulos, Ilias. 1968. *Rebetika Traghoudia*. Athens.
- _____. 1971. *Kaliarda*. Athens: Digamma.
- Phaidros, Yorgos. 1881. *Pragmateia peri tou Smyrneikou mane i tou par'arhaious manero* (Treatise on the Smyrneic names known to the ancients as maneros). Smyrna.
- Pitt-Rivers, Julian. 1961. *The People of the Sierra*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schwartz, Martin. 1991. *Greek Oriental Rebetika: Songs and Dances in the Asia Minor Styles. The Golden Years: 1911-1937*. CD kitapçığı. El Cerrito, Calif: Arhoolie-Folklyric.
- Seigel, Jerrold. 1986. *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1820-1930*. New York: Viking.
- Shand, Angela. 1998. "Thw Tsifetelli Sermon: Identity, Theology and Gender in Rebetika". *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, ed. William Washabaugh, 127-32. Oxford: Berg.
- Seremetakis, Nadia. 1991. *The Last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stingress, Gerhard. 1998. "Social Theory and Comparative History of Flamenco, Tango and Rebetika." *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, ed. William Washabaugh, 151-71. Oxford: Berg.
- Takstis, Kostas. 1977. "Zeibekiko, 1964: Ena Dokimio". *Dromos yia to rebetiko*, ed. Gail Holst, 202-9. Athens: Denise Harvey.

- Tobin, Jeffrey. 1998. "Tango and the Scandal of Homosexual Desire. *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, ed. William Washabaugh, 79-102. Oxford: Berg.
- Tsitsanis, Vasilis. 1979. *H zoi mou, to ergo mou* (Hayatım, çalışmalarım). Kostas Hadzidoulis tarafından anlatılan özyaşamöyküsü. Athens: Nefeli.
- Vamvakaris, Markos. 1978. *Aftoviografia* (Otobiyografi). Ed. Angeliki Kail. Athens: Papazisi.
- Van Dyck, Karen. 1998. *Cassandra and Censors: Greek Poetry Since 1967*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Washabaugh, William, ed. 1998. *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*. Oxford: Berg.