

O “ÖTEKİ KADINLAR”: PRESPA KADINLARI ARASINDA DANS VE KADINLIK

Jane C. Sugarman
Çeviren: Aysel Yıldırım

1990'ların başında, birkaç yıl evvel düğünlerde söylenen şarkıları üzerinde inceleme yaptığım Arnavut Prespa cemaatini (bkz. Sugarman 1997) ziyaret etmek için Toronto'ya döndüm. Katıldığım üç büyük cemaat etkinliğinde, cemaat danslarının üslubunda keşfettiğim bir değişiklik beni çok şaşırttı. Geçmiş yıllarda, Prespa etkinliklerinde resmi çizgisel danslar hakimdi; sıklıkla daha yaşlı bireylerin liderlik ettiği, kadın ve erkek stillerinin birbirinden belirgin bir biçimde ayrıştığı danslar. Bugün gecenin büyük bölümünün daha Yakın Doğulu bir stil olan solo danslarla geçtiğini ve ergenlik çağındaki kadınların ya da genç kadınların dans pistindeki en coşkulu dansçılar olduğunu görüyorum. Hareketleri bedensel hazları ve bir teatrallığı barındırıyor; oysa eski çizgisel danslarda bunlardan sakınılıyordu. Ve bu kadınların pistteki varlığı seyredenlerin dikkatini yeni ve kışkırtıcı bir biçimde cezbediyor.

Prespalıların *köçek* dedikleri bu solo dans benim için yepyeni bir şey değil. On yıl önce Makedonya'da yaşarken Üsküp'te ve Prespa köylerinde popüler olan yeni bir cazibeli çizgisel dans öğrenmişim; şarkılar ve senkoplu 4/4'lük ölçülü enstrümantal ezgiler eşliğinde dans ediliyordu. Ezgiler çoğunlukla Doğu Makedonya'daki Rum düğün orkestralarında çalınan –özellikle de baba-oğul klarnet çalgıcısı Ilmi Jasarov ve Ferus Mustafov'un çaldığı- ezgilerden geliyordu. Aynı orkestranın çaldığı bu ve diğer 9/8'lik ezgilere ise *čoçek* deniyordu (Arnavut *köçeğinin* Makedon-yalı dengi).¹ Toronto'da gördüm şey ise, *köçek* ezgilerinin 4/4'lük ölçülerle Kuzey Amerika'daki göçmen Prespa cemaatlerine ulaşmış olmasıydı; bu ezgiler eşliğinde hem cazibeli çizgisel dansları hem de yeni solo dansı yapıyorlardı.

Aşama aşama, *köçeğin* neden bu kadar popüler olduğunu araştırmaya başladım: neden bu dans Prespanın doksanlardaki moda dansı haline gelmişti? Çoğu kadının aklında hazır bir cevap yoktu. En genel kanı bunun, halihazırda bu dansın bağlantılı olduğu Türkiye ve Türklerle cemaat arasındaki temastan kaynaklandığını gösteriyordu. Genç bir kadın ise tamamen farklı bir yanıt verdi. Ellerini havaya kaldırıp gövdesini ileri geri hareket ettirerek, “Bedenini oynat!”, dedi; o sıralar MTV'de gösterilen Cindy Crawford'un oynadığı bir reklamı taklit ediyordu.

1- Bu makale 1992'de Etnomüzikoloji Topluluğu yıllık buluşmasında, 1993'te Eastmen Müzik Okulu Feminist Teori ve Müzik II konferansında ve 1995'te Illinois Üniversitesi Müzik Bölümü'nde sunulan eski versiyonlarından türetilmiştir. 1993'te Toronto ve Chicago'da yapılan saha çalışması SUNY Stony Brook'dan alınan Fakülte Geliştirme Ödülü tarafından finanse edilmiş, 1997'deki Osmanlı solo dansları hakkındaki arşiv araştırması Beşeri Bilimler Ulusal Bağışından alınan bir Yaz Bursu sponsorluğuyla karşılanmıştır. 1999 yazında Makedonya'da yapılan saha çalışması Amerikan Bilgili Toplum Konseyi'nin Doğu Avrupa Çalışmaları için verdiği bağışla karşılanmıştır. Sonia Seman, Zev Feldman, Bob Lebiman, Steve Kotansky ve Joe Graziosi'ye Türkiye ve güneydoğu Avrupa'nın dans tarihiyle ilgili materyallerin çevirilerine ve referanslarına ulaşmamda yardımcı oldukları için özel teşekkürlerimi sunarım. Özel olarak belirtilmedikçe tüm çeviriler bana aittir.

Bu tür için Balkan terimlerinin kökenlerinden ve aşağıdaki çeşitlerinden bahsediyorum. Duple zamanlı *Çoçek* ezgileri 3-3-2'lik bir vurmali modeliyle çalınır (Arapça *malfuf*); 9/8'likte vuruşlar 2-2-2-3 şeklinde gruplanır (Türkçe *aksak*).

Kadınlık ve cinsellikle ilgili göndermeler Prespa müziği ve dansı içinde her zaman derin bir biçimde vardı, tıpkı güneydoğu Avrupa'daki cemaatlerin kadınlarının performanslarında olduğu gibi. Bir yandan, toplum içerisinde 'saygın' bir yeri olduğu düşünülen kadınlar genellikle, mütevakililiklerini ve edeplerini ifade etmek için cinselliklerini maskeleyecek biçimde şarkı söyler ve dans eder. Diğer yandan profesyonel olarak izleyicileri eğlendiren kadınlar ise daha çok kendilerini erkek –ve hatta kadın- arzusunun erotikleştirilmiş objeleri olarak sunar. Prespa kadınlarının köçek dansı üslubuyla gerçekleştirdikleri şey bu iki kadın imgesinin tek bir icracının bedeninde kaynaşmasıdır. Cindy Crawford'u ima eden genç kadın gibi, kadınların bu dansı adapte ediş biçimlerini, öncelikle kendilerine yeni, cinselliği daha öne çıkaran bir kadın kimliği kurma çabası olarak görüyorum; şu an yaşadıkları Batılı şehir toplumunun idealleriyle tutarlı bir kadın kimliği.

Çizgisel Danslar ve Toplumsal Cinsiyet

1980'lerin başında, Prespa köylerinde araştırmama başladığımda, cemaat etkinliklerinde yapılan dansların çoğu için mekan ev sahibi ailenin avlusu oluyordu, kadın ve erkekler birlikte bir sıra oluşturuyordu.² Bu dans *evgjitë* denen profesyonel orkestranın ya da Arnavutça konuşan Romanların çaldığı enstrümantal müzik ve şarkılarla icra ediliyordu. Fakat bazen de hem kadınlar hem erkekler benim "dans şarkılar" dediğim şarkıları söylüyordu: müzik eşliği olmayan şarkılarla dans ediliyordu. Kadınlar geleneksel olarak dans şarkılarını düğünlerde ya da ya akşam toplantılarında, ya da erkek tarafı kız evine gelin almaya gittiğinde icra ediyordu. Erkekler ise kendilerinininkini çok daha sık icra ediyordu: dans edilen bir gün boyunca bir ya da iki posta, ya da şarkı söylenen bir geceyi kapatmak için bir kez icra ederlerdi. Prespalılarla yaptığım söyleşiler erkeklerin daha önceden daha geniş bir repertuarı olduğunu gösteriyor. Ayrıca onların yorumları şunu da gösteriyordu; 19. yy'ın sonu ya da 20. yy'ın başına kadar, Prespa dansının tamamı olmasa da büyük bir kısmı enstrümantal müzikten ziyade, müzik eşliğinde olmayan bu şarkılarla icra ediliyordu.³ Kısacası Prespa Arnavutları içinde, şarkı ve dansın uzun ve derin bir ilişkisi var. Araştırmamı Kuzey Amerika'da sürdürdüğüm 1980lerin ortasında başlayan dönem boyunca, Prespa kadınları dans şarkılarını evlerde yapılan toplantılarda icra etmeye devam ettiler ama henüz bu denizaşırı memlekette erkeklerin icra ettiği bir danslı şarkılı etkinlik görmedim. 1980'lerin ortasından beri, hem Prespa köylerinde hem de göçmen cemaatlerde dans etkinliklerinin çoğu, konukların çok enstrümanlı müzik eşliğinde çizgisel dans ettikleri, geniş kapalı salonlarda gerçekleştiriliyor.

Prespa kadınları dans şarkılarına *këngë pe më këmbë* diyorlar ("ayakta söylenen şarkılar" anlamına geliyor), ve bunlar oturarak söyledikleri repertuar şarkılarından - *këngë pe më mbytë* ("sırtını yaslayıp söylenen şarkılar") - farklılar. Erkekler dans şarkılarına *këngë me valle* ("danslı şarkı" anlamında) diyorlar. Terminolojideki bu farka rağmen, kadınların ve erkeklerin tarzları aynı şekilde yapılandırılmıştır. Bir kişi, saat yönünün tersine hareket eden yarım çember halindeki bir halayın başı olarak işlev görür. Lider ayrıca eşlik eden bir şarkının iki solo mısrasının ilkinin söyler.

2- Prespalılar köyleri güney Makedonya'daki Prespa gölünün kuzey ve doğusunda yer alan güney Arnavutluk Müslümanlarıdır. 1980 ve 1982 arasında onların köylerinde ve 1985 ve 1988 arasında Birleşmiş Devletler ve Kanada'da yaşayan göçmen aileler arasında araştırma yürütmüştüm (bkz. Sugarman 1997). Daha sonra 1993, 1994 ve 1996'da Kanada'ya tekrar yolculuk yaptım.

3- Çok yakın zamana kadar bu güney Arnavutluk'un pek çok bölgesi için geçerliydi. Skrapar bölgesindeki dans şarkıları hakkında bilgi için bkz. Kruta 1973.

İkinci bir birey halay başının yanında dans eder ve ilkiyle iç içe geçen ikinci mısrayı söyler. Halaydaki diğer insanlar, ki genelde dört ila altı kişi kalır geriye, baştaki iki dansçıyı izler ve eş zamanlı olarak “-e” hecesi ile pes bir vokal yapıp eşlik ederler.⁴

Bugün, halay danslarının çoğu enstrümantal müzikle icra edilirken de, insan bu danslara dans-şarkısı formlarının devamı olarak bakarak, bunların tipik dokularına dair anlayışa ulaşabilir. Orta Balkanlar’da başka yerlerde, halayın lideri bazı hareketleri diğer dansçılardan daha fazla süslese de, halaydaki diğer dansçıların temelde aynı hareketi yapması gerekir. Fakat güney Arnavutluk ve civarındaki bölgede, iki alternatif konfigürasyon çok daha yaygındır. İlkinde, halay başı kopup yerine geri dönebilir ya da, erkek danslarında, halaydaki ikinci kişinin desteğiyle çömelmeler, zıplamalar gibi virtüözce solo figürler yapar. Belki de bu tarz en bilindik dans *tsamiko* denen Yunan dansıdır; ismini, eskiden Yunanistan-Arnavutluk sınırı boylarında yaşayan Arnavutça konuşan Çam insanlarından alır. İkinci konfigürasyonda, ilk iki dansçı halayın geri kalanından ayrılır ve bir düet icra ederler, bu sırada diğer dansçılar temel dans adımına devam eder ya da iki solisti izlemek için sadece dururlar. Prespa erkeklerinin üç aşamalı bir düetle biten *devoliççe* dansı, dans esnasında baştaki iki kişiye özel bir rol biçer: bunlar dans şarkılarındaki vokal solistler de olabilirler.⁵

Başka bir yerde (bkz. Sugarman 1989: 1997) Prespa kadınlarının ve erkeklerinin şarkı icraları arasındaki farkları ve bu farkların cinsiyetlendirilmiş kimliklerin kurulmasında ne gibi işlevlere sahip olduğunu detaylarıyla analiz ettim. Prespalılar eski halay danslarını paralel biçimlerde, dans şarkısı repertuarından miras aldıkları bir tavırla, icra ediyorlar. Erkeklerin ve kadınların dansındaki zıtlık bilhassa halay başındaki kişide iyice belirginleşiyor. Şarkıda olduğu gibi, sosyal bir etkinlikte halayın başını çeken kişiler de, etkinliğe ev sahipliği yapan aileye dönük bir saygı jesti olarak, sırayla değişiyor. Ve böylelikle izleyicilerin bakışlarının yoğunlaştığı kişi halayın başı oluyor. Her ne kadar dans ‘mutlu’ bir etkinlik gibi düşünülse de, bu eski usul dansta en önemli şey kişinin, keyifli taşkınlık hislerindense, asaletini ve zarafetini göstermesi.

Kadınların yer aldığı çoğu dans daha sakin başlayıp giderek hızlanır ve çok sıkı bir ritme uyulur. Kadınlar genellikle erkeklerden daha küçük adımlar kullanırlar ve birbirlerine daha yakın durarak dans ederler. Bir dans boyunca ayak figürlerini ve duruşlarını çok hafifçe değiştirirler ve şarkı söylerken olduğu gibi dans ederken de genellikle aşağıya bakarlar. Kadınların dansının en karakteristik yönü sert ve dimdik bir gövde ve bedene yakın tutulan el ve kollarıdır. Kadın bir adım attığında, dizlerini birbirine yakın tutar; kollarını kaldırdığında dirseklerini iki yana yakın tutar. Dizini hafifçe büktüğünde, bedeni bir bütün olarak yükselir ve alçalır. Bir keresinde, Prespalı bir aileyle birlikte bir düğün videosu izlerken, genç bir adam, daha yaşlı bir kadının, çok fazla yukarı aşağı sallanıp göğüsleri hopladığı için, eleştirildiğini söyledi. Bir kadın, bedenini bir bütün olarak hareket ettirip el ve ayaklarının hareketlerini kontrol ederek, izleyenlerin bakışlarının bedenindeki daha “özel” ve cinsel yerlere kaymamasını temin eder. Bu baskı altındaki

4- Güney Arnavutluk topluluklarının çoğunda iki solist vokal etraftakiler bir halka şeklide ya da onların bir tarafında dururken ikili bir dans yaparlar. Prespalılar dans şarkılarını bir sıra şeklinde icra etmeye alışık değiller.

5- Çam ailelerinin çoğu 2. Dünya Savaşından sonra zorla Yunanistan’dan Arnavutluk’a güç ettirilmiştir. *Devoliççe* Arnavutluğun Korçe ve Devol bölgeleri sınırında, bir zamanlar kuzey Yunanistan’ın Kastoria bölgesinde yaşayan Slav aileler arasında olduğu kadar bilinmektedir.

tavrı ile, kendisini hem cinsel anlamda saygın hem de toplumsal anlamda uyumlu olarak sunar. Yere bakarak ya da boş bakarak ilgiyi kişisel duygusal durumundan uzaklaştırır ve böylelikle oto kontrolünü sergiler.

Bunun tersine, erkeklerde makbul olan danslar yavaş ve esnek bir ölçüde oynananlardır. Dans etkinliklerinde çok sık rastlanan bir görüntü, halay başında duran bir erkeğin müzisyenlere empatik bir şekilde “daha yavaş çalın!” işareti vermesidir. En yavaş Prespa danslarından biri *devolliçe*'nin ilk bölümüdür, ki bu bilhassa tek bir cinsle bağlantılandırılan tek danstır. Her iki cins tarafından yapılan danslarda bile, erkek dansçılar icraları için daha yavaş ve kıvrımlı bir tempo kurarlar. Daha yavaş bir tempo bir erkeği etkinliğe duygusal katılımını dansıyla sergilemeye ve dahası dikkati bireysel bir kişilik olarak kendisine çekmeye davet eder. Halbuki bu bir kadın için hiç de münasip bir şey değildir.

Erkek dansçılar ayak hareketlerini ve ya da hareket üsluplarını dans ederken sık sık belirgin bir biçimde değiştirir, icralarına kişisel ve spontane nitelikler katarlar. Kadınların daha katı ve sınırlandırılmış hareketlerinin tersine, bedenlerini daha özgür hareket ettirir, bacaklarını kaldırırken eğilir ya da omuzlarını öne ve arkaya alırlar. Adım atarken baldırlarını gövdelerinden uzağa esnetir, kol kaldırırken tüm bir kolu bedenlerinden uzaklaştırarak bir yay gibi gererler. Daha yavaş danslarda baştaki adam ya da halaydaki adamlar adım almak yerine tamamen çömelir. Daha hızlı danslarda, erkekler havada daha yükseğe zıplar ya da temel dans adımını sıçrama ve atlamalarla daha küçük parçalara böler. Daha göze batan bir fizik, dolayısıyla erkeklerin performansının sarıh bir bileşenidir, her ne kadar bu fiziksellik şehvani şeyleri değil, güç ve çevikliği vurguluyorsa da. Kısaca, kadınlar danslarında mütevazılık, erkan ve zarafeti vurgularken, erkekler *fuqi*'lerini vurgular: yani fiziksel güçlerini, zihinsel keskinliklerini ve cinsel kuvvetlerini. Bir kadının tavrı ilgiyi kendi bireyselliğinden uzaklaştırırken, bir erkeğinki bireyselliğini yansıtır.

Arnavut ve/veya Makedon yaşantısının varolduğu geniş bölge boyunca kadınların ve erkeklerin dans tarzlarında benzer cinsiyetli zıtlıklar tanımlanabilir. Cemaat üyeleri genelde bu tür farklılıkları “hafif” ve “ağır” şeklinde tercüme edilebilecek terimler kullanarak tarif ederler (Arnavutça’da *lehtë* ve *rëndë*, Makedonca’da *lesno* ve *te ko*). *Lehtë* (hafif) kelimesi yerine Prespalılar kadınların dansını *shtruar* (sakin, yumuşak) olarak tanımlarlar. Aynı kelime kadınların hem daha yavaş hem de daha yumuşak şarkı icralarını ve bedensel anlamda bilhassa çekingen ve uslu tavırlarını tarif etmek için de kullanılır (örn. çok sakın oturdu). Bu terim aracılığıyla, kadınların şarkıları ve dans stilleri, bir kadından tüm toplumsal durumlarda beklenen mütevazı ve uyumlu tavrın karşılığı olarak tanınır. Yavaş, esnek erkek dansı *devolliçe* ise, tersine, *rëndë* (ağır) kelimesiyle betimlenir. Bu kelime hem ciddiyet hem de önemi akla getirir; böylelikle erkeğin performansını karakterize eden büyük duygusal derinliği ima eder.

Bu kullanımdaki ‘ağır’, Amerikan argosundaki ‘ağır’la, ayrıca *heavy metal*’deki ‘ağır’la, ayrıca dünyanın farklı bölgelerinde, çoğu cinsiyetlendirilmiş sıfatlar olan ‘ağır’ ve ‘hafif’ sıfatlarıyla akrabadır: Örneğin ‘klasik’ karşısında ‘hafif klasik’ müzik derken olduğu gibi.⁶

6- Benimkini tamamlayacak bir analiz için, bkz. Jane Cowan’ın Yunan dansları çalışması (Cowan 1990).

Osmanlı Döneminde Solo Dans

Şu ana kadar Prespa dansını, erkek ve kadının karşılıklı olarak, kendilerinin ve birbirlerinin dansı aracılığıyla, cinsiyetlendirilmiş kimlik kavramları yarattığı kapalı bir sistem olarak analiz ettim. Fakat en azından Osmanlı zamanında, Prespalılar gibi köylülerin çizgisel dansları, bilhassa kasabalardaki yaygın olan solo dans tarzı ile de güçlü biçimde karşılaşıyordu. Bu dansı “solo” olarak nitelememin tek nedeni tek bir birey tarafından icra ediliyor oluşu değil, aynı zamanda her kişinin, başka bir dansçının elini veya belini tutmaksızın, bireysel olarak dans etmesidir. Osmanlı döneminin büyük bölümünde solo dans öncelikle iki tür bireyin alanı gibiydi: sadece kendi hane sınırları içinde dans eden -öncelikle kadın- köleler; ve ücretli olarak insanları eğlendiren kimseler, ki bunlar kadın ya da genç erkek olabiliyor, kamusal mekanlarda da oynayabiliyorlardı. Bu profesyonel şovmenler için farklı terimler kullanılıyordu; *rakkas*, *köçek* ve *çengi* (ilk ikisi öncelikle erkekler, üçüncüsü ise her iki cins için) bunlar arasındaydı. Solo danslarda farklı türlerinin ortaklaştığı vurgu, çizgisel danslardaki gibi ayak figürlerinde değil, zarif kol ve el hareketlerindeydi; zaman zaman elde bir mendille, zaman zaman da ağaç ya da metalden tokmaklarla (çalapara ya da çampara) oynanıyordu. Buna sık sık omuz ve göğüs titretme, ve belli gövde, karın, kafa ve göz hareketleri de eklenebiliyordu. İcranın bağlamına göre, dansçılar danslarına daha virtüözce ya da teatral unsurlar da katabiliyordu; geriye bayılma, bükülme, tabak ve bıçak gibi nesnelere oyunlar yapma, bir cinsin karşı cinsle cinsel karşılaşmasını taklit ettiği rutinler. Aşama aşama bu dansın farklı formları hem “göbek dansı” kabaresine, hem de Türk çiftetellisi (4/4'lük, Yunan *tsifteteli*'si ile karşılaştırınız) ve *karşılaşma* (9/8'lik) ve isimleri köçek kelimesinden türeyen bağlantılı Balkan formlarına evrilebiliyordu; (Bulgarlar arasındaki) *kyuchek*, (Sırp ve Makedonlar arasındaki) o ek, (Arnavutlar arasındaki) *çoçek* ya da *ççoçek* gibi.

Osmanlı'daki – yani bugünün Türkiye'si ya da güneybatı Avrupa'sındaki- solo dansa dair temel kaynaklar, Osmanlı sanatçılarının ya da Avrupalı sanatçıların çizdikleri resimler ya da Avrupalı gezginlerin ya da imparatorluğun uzatmalı sakinlerinin rivayetleridir. Bunlara bir de Osmanlı özneleri tarafından yapılan –örneğin Evliya Çelebi'nin yazıları (Evliya 1864)- bazı tarifler ve yeni Balkan ulus-devletlerinin sakinleri tarafından yazılan erken 20.yy yazmaları eklenebilir. Bu farklı kaynaklardan çıkan resim açık olmaktan uzaktır, ayrıca bazı yazarlardaki –o bölgeden olan yazarlar da dahil- Oryantalist ton yorum yapmayı daha da zorlaştırıyor. Şimdi solo dansları, hem zaman içinde hem de bölgeler arasında farklılıklarını açığa çıkaracak biçimde, bir araya getirmeye çalışacağım. Son dönemdeki yazarların kullandığı teamülleri kullanarak, genç erkek dansçılara köçek, kadın dansçılara çengi diyeceğim (bkz. örn. Sevengil 1985; And 1976; Popescu-Judet 1982).

Osmanlı döneminin büyük bölümünde kamusal alanlarda dans eden dansçılar köçekler gibi görünüyor. Bazı 17. yy minyatürleri tek başına erkek dansçı ya da küçük bir grup dansçı veya saray müzisyenleri ve başka şovmenlerle kafiye halinde köçekleri, sultanın avlusunda, elitlerin avlusunda gösterir (bu tür pek çok tasvir için bkz. And 1976). Tipik giyim tarzları onları bariz bir biçimde kadınsı olana bağlıyordu: uzun geniş etek; genelde aşağıya doğru tünüğü olan dar bir ceket; salık ya da toplanmış ya da bir takkeyle iliştilmiş uzun saç. Köçekler dans ederken iki ellerinde bir çift tahta çalpara kullanırlardı. Benzer danslar elitlerin evlerinde de, ev sahibi kadının köleleri tarafından sunulabiliyordu:

Zarif kızları kanepenin önünde sıralanmıştı, yirmi kadar vardılar, aklıma antik peri kızı resimlerini getirdiler. Tüm doğanın böylesi güzel bir manzara bezeyebileceğini tahmin etmezdim. Hanımları onlara söylemeleri için bir şarkı adı verip dans etmelerini istedi. Dördü lavta ve gitar arası enstrümanlarla hemen yumuşak bir hava çalmaya başladılar, aynı zamanda sesleriyle de eşlik ediyor, diğerleri de nöbetleşe dans ediyorlardı. Bu benim daha önce gördüğüm danslardan çok farklıydı. Hiçbir şey daha sanatlı olamazdı, ya da *belli fikirleri* daha münasip biçimde akla getiremezdi. Ezgiler nasıl da yumuşaktı!- Hareketler nasıl da baygın! – esler ve baygın gözlerle; hafif geri düşüp sonra nasıl da kurnazca toparlanıyorlardı, çok olumlu şeyler hissettim, dünya üzerindeki en soğuk ve en katı iffet sahibi kişi bile *lafı edilmeyecek* şeyler hissetmeden bakamaz onlara (Lady Wortley Montague, 1717'de yazmış; bkz. 1994: 90).

Müzik ve dans icrası kadınsı hünerler olarak önemliydi ve köleler bazen her ikisi için de resmi eğitim alırdı (bkz. Davis 1986: 158-62).⁷

Daha 17. yy'da genç erkeklerden oluşan bazı profesyonel kumpanyalar ya da *kollar* kurulmuştu. 17. yy'dan başlayan, Osmanlı hayatını detaylı biçimde anlattığı tasvirlerinde Evliya Çelebi (Evliya 1846: 240-41) İstanbul'da genç erkek dansçı ve taklitçilerin 12 kumpanyasından bahsediyor, her bir grupta yüz ila üç bin kişi bulunduğunu söylüyor. O zamanlar küçük gruplar halinde kiralanıyor ve set koreografilerini sunuyorlarmış:

Geriye kalanlar 4, 6 ya da 8 defa dans ettiler. Dans daha çok bedeni kıvrıma .), hafifçe adımlarını kaydırma; durma ve dönme üzerine kuruluydu. Herhangi bir silah, duruş ya da dokunma yoktu asla...(Dans edecekleri yerdeki) kişinin önüne koşarak geliyor...; ya yarım ya da tam bir daire kuruyor, sonra melodinin dışına taşıp birbirleriyle şakalaşıyorlardı, ta ki müzikte güzel bir kayıkla, uzun süre (Dervişler gibi) dönene kadar. Durduktan sonra eğiliyor ve çoğu sert olan müziklerine katılıyorlardı (And 1976: 139-40, 1670'lerde tutulmuş *Dr. Coval'ın* Günlüğü'nden alıntı).

Köçek kumpanyaları İstanbul'un Galata bölgesindeki pek çok şarap tavernasında (*meyhanelerde*) başlıca cazibeydi. Hem Evliya'ya hem de ondan sonra gelen Avrupalı yazarlara göre, köçekler genelde etnik Türkler değil, Yunan, Ermeni, Yahudi ya da Rum gibi çeşitli azınlık ve etnik gruplardan geliyorlardı.⁸

Daha öncesinden beri varolmalarına rağmen, çengi kollarından ilk 18.yy'da bahsedilmeye başlanır (bkz. And 1976: 143-44; Davis 1986: 160). Rivayet, 12 kişiden oluşan, dört bölümden ibaret uzun koreografiler icra eden, keman, küçük timballer (çifte *nağara*) ve iki *daire* çalan kadınların eşlik ettiği bir kumpanya tasvir ediyor. Aynı dönemden bir minyatür çengilerin

7- Davis'e göre (1986: 99-118) kadın köleler Balkanlar, Rusya ya da İtalya'dan savaş esirleri ya da köle ticaretinin Osmanlı imparatorluğundan önce de varolduğu Kafkasya'dan kızlar olabilir. 19. yy'da tüm köleler Gürcü ya da Çerkez'di. Aileler tarafından evin reisinin ya da onun eşinin hizmetçisi olarak satın alınıp genellikle daha sonradan sahibinin kapatması (odalık) oluyorlardı. Başarılı olanlar daha sonradan bir elit erkek tarafından gelin olarak seçilebiliyorlardı. Elit kadınların kendilerini müzikte ve solo dansta eğitmeleri mümkündü. Seçkin erkeklerle evlenen köleler ise yeni konumlarında bile eski pratiklerine devam edebiliyordu. Yine de şimdiye kadar, belki de aile fertleri dışında kimsenin kendilerini dans ederken görmesine izin vermedikleri için (158-59) buna dair hiçbir kanıt bulamadım. Friend (1996) seçkin İranlı kadınlar arasında böyle bir durumdan bahseder.

8- Evliya Çelebi'ye göre (1846: 247-49) İstanbul'daki tavernalar Yunan, Ermeni, ve Musevilere yani Müslümanların yapması yasak olan türden işleri yürüten gayri-Müslimlere aitti. Bu köçekler arasında gayri-müslimlerin yaygın oluşunu açıklayabilir.

giydiği giysilere dair bir fikir oluşturuyor (bkz. And 1976: 57). Bu minyatürde bir solo dansçı bileklerine gelen transparan bir ipek cüppe giyiyor, uzun, bol kolları var; cüppenin altından görülebilen bol kırmızı pantolon ve kumaş çarıklar. Cüppenin üstünde kabartma desenli uzun, düşük yakalı bir ceket, yaka üst gövdeye kadar açık, belde kemer, dansçının bacağı görünecek kadar yırtmaç. Kafasında her iki yanında tüy bulunan küçük bir türban var, iki elinde tahta çalapara tutuyor.

Kölelerin yerine, çengi gruplarının elitlere ait evlerde kadın misafirleri eğlendirmek için parayla tutulması gerekiyordu, tıpkı 1720'lerde İstanbul'daki büyük bir toplantıyı anlatan şu tasvirde olduğu gibi:

Grup farklı şarkılar söyleyen on kadın köleden oluşuyordu; o sırada gruba bir grup dansçı eşlik ediyordu. Şarkı söyleyenlerden daha az süslü değildi ama daha edepsiz giyinmiş olan dansçılar figür ve adım varyeteleri makul derecede iyi dans figürleri yapmaya başladılar. Evlerde dans eden sıradan bir grup olarak dansçılar en iyi truplardandı: sonra erkek kılığına girmiş on iki kadından oluşan yeni bir grup kadın geldi. Şüphesiz şenlikte eksik kalan cinsiyeti bu tabloya eklemek içindi bu. Sonra sahte erkekler bir çeşit mızrak dövüşü başlatılır; diğer köle kadınların gelip havuza attığı meyveler için çarpışmak ve onları korumak adına. Diğerleri gibi erkek kılığına girmiş kadın bir kaptanın kullandığı sandal yabancıları suda bir geziye çıkarttı. Sonra da sultanın karşısına geçip veda ritüelleriyle onu uğurladılar (Davis 1986: 160-61).

Bu örneğin de gösterdiği gibi, kadın truplarında erkek kılığına giren dansçılar da vardı. Kadın kıyafetleri içinde olan dansçılarla flörtöz ilişki mimi yapan bu dansçılar bazı yerlerde *tavşan* olarak da anılıyordu. Gene de tüm kadın gösterileri diğer kadınlar için değildi, birkaç rivayet cariye ve kölelerin efendileri için de dans ettiğini anlatıyor.⁹

19. yy ve 20.yy başı itibariyle kadın dansçılar elitlerin mekanlarında daha az sahne almaya, yavaş yavaş daha kamusal mekanlara çıkmaya başlamışlardı. Avrupalı yazarlar düğün müzisyenleriyle birlikte hem erkek hem kadın seyirciler için gösteri yapan kadın dansçıları anlatan yazılar yazmışlar. Bildiğim kadariyle daha evvelki rivayetlerde kadın icracıların etnik kimliklerinden hiç bahsedilemezken, bu geç dönem tasvirlerinde kadınlar istisnasız Roman'dır. Aşağıdaki beyandan gözlemcinin erkek olduğu çok net bir biçimde anlaşılıyor:

Aşırı süslü başka bir kız daha getirildi ve ikisi dans etmeye başladılar, arkadaki kalabalık uyum içerisinde alkış tutuyordu. Daha fazla şarap getirildi ve iki şişe de kızlara verildi. Kızlar şişeleri bir dikişte devirdi ve daha da alevli dans etmeye başladılar. Dans bildik Türk dansı *danse du ventre*'in bir çeşidiydi – ama her zamankinden daha fazla şehvet uyandıracıydı. Bir süre sonra hareketler iyice hararetlenmişti ki, iki *chiea* [genç Roman kadınlar] önümde dizlerinin üzerine düştüler ve bedenlerinin üstü, kol ve elleriyle dans etmeye devam ettiler, aynı zamanda yüzlerini benimkine gittikçe daha da yaklaştırıyor, siyah gözlerini çok etkili kullanıyorlardı. Ben de benden beklene ni yaptım: para çıkartıp yalayarak kızların alınlarına yapıştırdım. Onlar da hemen kalkıp parayı giderek bayma alametleri gösteren kavalcıya verdiler (Gilliat-Smith 1910-11: 79; Roman kadın dansçılar hakkında başka bir beyan için bkz. Garnett 1891: 359).

9- Örneğin, bkz. Davis 1986: 117. Coğrafi olarak uzak olmasına rağmen, sahip ve kadın kapatma/dansçı arasındaki ilişkiyi canlı bir tasviri Tunus yapımı bir film olan *Sarayın Sessizliği*'nde görülebilir.

Kadın dansçıları erkek düğün müzisyenleriyle birlikte tasvir eden anlatılar, erkek ve kadın dansçıların ayrı, tek cinsiyetli kumpanyalarda gösteri yaptığı eski kol sisteminin, yerini, karma gösteri topluluklarına, özellikle de aile grubu olma ihtimali yüksek Roman topluluklara bıraktığını ya da bu gruplara evrilerek büyüdüğünü ileri sürüyor.

Avrupalı gözlemciler solo dans hareketlerini –özellikle de torso ve karın vurgulu olanları- istisnasız biçimde açıktan açığa cinsel buluyordu ve sık sık bu danslara dair ‘şehvet uyandırıcı’ ya da ‘ahlaksız’ gibi sıfatlar kullanıyorlardı. Pekala Osmanlı toplumu üyeleri tarafından da bu şekilde mi algılanıyordu bu danslar? Osmanlı kaynakları şunu açıkça gösteriyor ki, seyirciler, özellikle gösterinin erkeklere de sunulduğu durumlarda, her iki cinsten dansçıları da güzellik ve arzu nesnesi olarak görüyordu. Daha eski yüzyıllarda, elit erkeklerin genç erkek dansçılar için büyük paralar savurduğu ve onlara aşk şiirleri düzdüğü söylenir:

Rakkas, dansındaki bu hava [kendinden geçme] ne?
Aşğının günahı boynuna mı [yani, sorumluluğunu taşıyor musun]?
Seninle doya doya kavuşma yemeği yiyemedim, orucumu açtığım akşam kadar kısaydı
[Ramazan’da yapılan akşam toplantılarına gönderme yapıyor]
Ey gümüş bedenli yar, bu [halin] sabah kucaklayışın mıdır?

(Sevengil 1985: 86)

19. yy başında Enderunlu Fazıl Bey isimli bir Osmanlı beyefendisi köçekler hakkında nasıl erotik çağrışımlar olduğuna dair iki cilt kitap derlemiştir (And 1976: 141). İki *Defter-i Aşk*, tek bir köçeğe –18. yy’da yaşamış Çingene İsmail’e – ithaf edilmiş aşk şiirlerinin bir derlemesidir; ikincisi Çenginame ise 19. yy başındaki ünlü dansçıları tanıtır. Hem Avrupalı yorumcular (örneğin Brandl 1994’te alıntılananlara bakabilirsiniz, sf. 233) hem de 20 yy’ın Türkiyeli yazarları (Sevengil 1985: 83-86; And 1976: 143) hem köçekleri hem de onlara Osmanlı erkekleri tarafından beslenen hisleri eşcinsel olarak nitelemiştir. Yine de, Osmanlı’da cinselliğin kuruluşunda bir erkek “eşcinsel” olarak tercüme edilebilecek bir sıfat almaksızın hem kadın hem de genç erkeklere karşı erotik duygulara sahip olabilir ve bir genç erkek olarak erkeklerin arzu nesnesi olmanız daha sonra evlilik yapmanız önünde engel değildir. 1857’de Tanzimat reformlarının hemen akabinde köçekler Osmanlı hükümeti tarafından yasaklanmıştır. Yasak görünüşte Yeniçerilere, imparatorluğun en seçkin askerlerine karşı alınan önlemlerle ilgiliydi (And 1976: 141). Fakat hükümetin imparatorluk için Avrupa’yı daha da fazla model almaya çalıştığı bir zamanda, bu yasak, Osmanlı toplumuna Avrupalı ahlak kavramlarını dayatma çabasının bir parçası olarak görülebilir.¹⁰

Köçek gösterilerinin yasaklanmasının, efendileri dışındaki erkeklere gösteri yapan bir kadın dansçı sınıfının gelişimini teşvik ettiği söylenebilir. Bu durum, Türkiye’ye gelen Batılı ziyaretçilerin sayısındaki artışla da birleşince, daha sonraki yazılarda da ima edildiği gibi, kadın dansçıları

10- 19.yy ortasından önceki Osmanlı toplumundan bahseden Kandiyoti, “rütbe, etnisite ve cinselliğin karmaşık bir sosyal manzaranın haritasını çizebileceği, güçlü efendileriyle gizli ilişkileri olan saraydaki oğlanların kendilerinin eşleri ve çocuklarıyla çevrilmiş saygın kişiler olabildiği akışkan bir dünyanın anlık görüntüleri” şeklinde yazar (1998: 280). Erken dönemlerin bu “karmaşık cinsiyet rejimi”ni 19.yy’ın sonraki kısmında kentli orta sınıf tarafından benimsenen tekeşli, heteroseksüel çift normuyla karşılaştırarak devam eder. Sonia Seeman’a Osmanlıca dizelerin çevirisi için teşekkür ederim.

daha erotik ve frapan tarzda gösteriler geliştirmeye itmiştir. Kadın güzelliğinin, zarafetinin ve ince-liğinin teşhiri kadınların gösteri tarzının her zaman için bir bileşeni olmuştur ve flörtözlük ve şehvet uyandırma daha önceleri hanenin erkekleri için sunulan gösterilerde de vurguluydu muhakkak. Fakat bazı Türk yazarlar kadınlara sergilenen gösterilerde de homoerotik unsurun olduğunu ima eder. Sevengil'in 1920'lerde yazdığı çengillere dönük tasvirleri büyük ölçüde onların aynı cinsle olan yönelimlerine odaklanır ve birbirleriyle cinsel ilişkiye girdiklerini ve kadın patronları tarafından da arzulandıklarını iddia eder (Sevengil 1985: 87-90). Fakat ne Sevengil ne de onun yazdıklarından hareket eden sonraki dönem yazarları (And 1976: 143 gibi) bu bilgiye dönük alıntılar sunmaz. Yine de bu tür icracılar için bunları doğrulayıcı nitelikte kanıtlar bulunmaktadır. Oldenburg (1990) kuzey Hindistan'daki günümüz kadın dansçıları (*tawa'if*) araştırırken Osmanlı kollarının devamı olarak kadınlar tarafından yönetilen kumpanyalar olarak örgütlendiklerini keşfetmiştir. Sohbet ettiği kadınların bazıları aşk ilişkisi yaşamalarının tek yolunun gruptaki diğer kadınlarla birlikte olmak olduğunu düşündüklerini söylemişlerdir.¹¹

Osmanlı Balkanlarındaki solo dans tasvirleri Türkiye'dekilere tam anlamıyla benzer. 19. yy başında ardı ardına İyonya'ya, kaçak Arnavut yönetici Ali Paşa ve oğullarının saraylarını ziyaret etmeye gelen Avrupalı gezginler, Osmanlı sarayında ya da İstanbul'un elitlerinin evlerinde rast-lanan türde müzik ve dans tarzlarından bahsederler (buraya dönük yazını gözden geçirmek için bkz. Brandl 1994). Örneğin Ali'nin sarayını gezerken, Hobhouse'a, gözde kadın dansçılarının Ali'ye dans ettiği yer gösterilmiştir:

Vezir'in yaz sıcaıklarında çekildiği inziva köşesi burası, haremindeki en gözde kadınlarla. Ve bu güzel hanımların onu memnun etmek için her ne hüner gösterebiliyorsa onun zevkine gark olduğu yer. Mihmandarımız bir cumbaya işaret ederek bize Ali'nin, salonun mermer zemini üstünde ka-dınlarının Arnavut lavtası eşliğinde kendisine dans ederken oturduğu divanı gösterdi (Hobhouse Broughton 1817, 1:69-70).

Birkaç sene sonra Thomas Hughes, önde gelen bir Hıristiyan'ın evinde verilen –Ali'nin de teşrif ettiği- bir eğlente, küçük bir *mehter* takımının yanı sıra, köçeklere de rastlamıştır:

Odalar ışıltılı aydınlatılmıştı ve zillerin, davulların ve Türk müzik enstrümanlarının çınlamaları, sanki içeride bir kral varmış havası veriyordu. Geniş bir antrede kısa bir süre durduk; vezirin or-kestrası bir alay dansçı genç oğlana müzik çalıyordu. Oğlanlar en efemine biçimde giyinmişlerdi; kıpkırmızı ipekten kabarık iç etekleri, bellerinde gümüş tokalı kemerler. Baş döndürücü ve bitmek bilmez bir daire içerisinde dönüyor, en bükümlü hareketlerle esnek vücutlarını buruyor, en şehvet uyandırıcı jestleri yapıyor, Baküs ayınlarının zirveye çıktığı anlardaki gibi kol ve kafalarını atarak ve bazen uzun saçları bayağı yeri süpürecek kadar arkaya eğilerek dönüyorlardı (Hughes 1820, 2: 48).

11- Oldenburg'un çalışması çengillerin tarihiyle ilgili birkaç farklı araştırma yolu önerir. Kadınların bazen, aileleri tarafından satılmaları ya da aile içindeki bir baskı durumundan kaçmaları nedeniyle *tawa'if* olduklarını öne sürer. Benzer koşullar Kafkasyalı kızların Osmanlı köle ticaretine girişine de çevrelemektedir; kendileri ya da ebeveynleri genellikle bunu evdeki zalim hayattan kaçışın ya da bir seçkinin evinde hizmetçi olarak toplumda daha yüksek bir yer edinmenin bir yolu olarak görürlerdi (Davis 1986). Bu tür kanıtlar, eğlendiricilik mesleği ailesiyle yoksulluk ya da kötü davranma nedeniyle bağları kopan bir kadının kendini kurtarmasının birkaç yolundan birisi olduğu fikrini verir.

Fakat 19. yy'ın yarısında köçeklere getirilen yasağa paralel olarak, Ali Paşa'nın zamanından sonra yapılan bütün tasvirler, çoğu Roman olan, kadın icracılara dönüktür.¹² Brandl (1994: 234-37; 1996: 9) Ali'nin sarayındaki Yahudi müzisyenleri hatırlatarak, Tanzimat reformlarıyla gayrimüslimlere tanınan, 1830'larda başlayan, yeni ekonomik fırsatların, aşama aşama imparatorluktaki Roman olmayan müzisyenleri, bu işi bırakıp daha karlı işlere girmeye yönlendirdiğini öne sürer. Gelgelelim Romanlar bu fırsatlardan yoksun bırakılmamıştır. Bunun nedeni belki de Tanzimat sonrası ilk dönemde Romanların hem Türkiye hem de Osmanlı Balkanları'ndaki en önde gelen popüler müzik ve dans icracıları olmasıdır.

Ali'nin zamanından sonra çengilere dönük en bütünlüklü ve en göze çarpan tasvirler, Müslüman Arnavut toprak sahibi sınıfın mensuplarından Ekrem Bey Vlora'ya aittir. Aşağıda Berat gecesinde seçkin beyefendilerden birinin evinde düzenlenen bir erkek eğlencesinde izlediği bir gösteriyi anlatıyor (ayrıca bkz. 6. şilt):

Dört Roman güzeli bizi bugün şereflendirdi: Shahe, Mini i Vogël ("Küçük Minik"), Hysnie ve Dife. İlki düşüşü gösterdi, dördüncüsü kalkışı, güzelliğin gökyüzünde bir yıldız, sanat ve aşk. Her biri rengarenk, altın rengi kadife ve ipek giysiler içinde ışık saçıyor...

Sıralı biçimde içeri girdiler, [misafirleri] selamladılar ve ellerinde tamburin [*def*], müzisyenlerin önüne geçip oturdular. Sonra şarkı söyleyip dans etmek için kalktılar; defle eşlik ediyor ve müziğin ritmine uyum gösteriyorlardı. Bazen de def çalpara ile değiştiriyorlardı.

...Çengiler halay çekmezler: *dyshe* oynarlar. Bu çok özel bir figür dansıdır; ikili yapılan saray danslarına benzer, adımların ve postürün sürekli değiştiği, şirin genç kızların sanatlı bir tavırla oynadığı zamanlarda, zarafetin eksik olmadığı dansa... Daha da zor olanı isim babası ile tanınan "Aliko-Lamçe"dir; ikili olarak ya da daha sık tek bir dansçı tarafından icra edilir. Çengiler, birkaç hüneri bir arada sergiledikleri Oryantal göbek dansının [*Bauchtanz*] da ustasıdır. Örneğin, Shahe ağzına kadar dolu bir su bardağını kafasının üzerine yerleştirdi ve vücudunun çeşitli parçalara ayırıp, bardaktan tek damla dökmeden, her bir parçayı titretti. Dife hemen bunun ardından, yere bir yatağan atıp müziğin ritmine uygun bir şekilde, iyice arkaya eğildi, dişleriyle bıçağı kavrayıp silahı yerden aldı.

Gelen her alkış ya da takdir bildiren her kafa sallama güzel periler fırtınası yaratıyordu, periler hayranlarının önünde geriye bayılıyordu; ki hayranı alınına ya da çenesine, finansal yeterliliği ölçüsünde, çok ya da az miktarda para yapıştırsın. Hatta sık sık bazılarının, yapışmak istemeyen ağır bir altın parçasını tükürükle ıslattığını gördüm, ki bu hiç de gösterişli görünmüyordu (Vlora 1911: 72-73).¹³

1903'ten benzer bir anlatı da Sırp etnograf Tihomir Đorđević'ten, daha evvel Osmanlı toprağı olup 1918'de Sırbistan tarafından ilhak edilen topraklardaki müzikal yaşamı anlatıyor. Anlatısı şimdiki zamanda olsa da, Osmanlı yönetiminin son zamanlarına gönderme yapıyor gibi:¹⁴

12- Arnavutluk bölgesinde, bu icracılar genellikle daha belirgin şekilde *evgjitë* ya da *jevji* olarak tarif edilirler: Ana dil olarak Romence yerine Arnavutça konuşan yerleşik Romanlar (Hasluck 1938; Çausi 1974).

13- Bu dönemde çalpara muhtemelen önceki dönemlerdeki ahşap şakşaklar değil metal parmak zilleri idi. *Dyshe* terimi, solo dansla bağlantılı, güney Arnavutlukta kadınların icra ettiği ikili bir dans türüne tekabül eder.

14- 1910'daki bir makalede, sadece yedi yıl sonra, Dorđević "Sırbistan'ın Türklere kurtuluşu ve şehirlerin Sırplaştırılması ile şehirlerde Türk müziği azaldı. Çoçekler ve doğulu şarkıları ve onların dansettiği müzik bugün tamamen yok oldu" diye yazar (Dorđević, 1920: 77).

Sonuç olarak, çöçeke veya çengije denen, yeni bölgelerdeki misafirhanelerde ve hanelerde para karşılığında halay çeken Roman dansçılardan bahsetmeliyim... Bir ya da iki Roman kadını dans ediyor, büyük bir zarafet ve hafiflikle eğiliyor, dönüyor ve parmaklarına bağladıkları kastanyetlerle ritim tutuyorlar. Bunlar çöçeke ya da çengije'ler. Dans ederken, bir ya da iki Roman erkek keman, bir Roman kadın da davul çalıyor. Arada sırada Türkçe ya da Oryantal tarzda bestelenmiş şarkılar söylüyorlar. Hem müzik hem de şarkı dinleyenlerin başını döndürüyor ve dinleyicileri özel cazibelerinin Oryantal büyüyle kendilerinden geçiriyorlar. Bir çöçek'in pek çok güzelliği, hünerli dansları, zarif esneklikleri, el ve kollarındaki bireysel çeviklikleri, sokulgan Oryantal müzikleri, cazibeli şarkıları ve ambiyansları genelde nadir enfeslikte, unutulmaz bir etki yaratıyor (Đorđević 1903: 48).

Batı Makedonya'da, düğünlerin kadın kadına kutlanan bölümlerinde Roman çengilerin yaptığı gösteriler de kayıt edilmiştir (Dzimrevski 1985: 34-35; ayrıca Arnavutluk'taki çeşitli türlerde Roman danslarının tasvirleri için bkz. Hasluck 1938, 2: 25-29). Çengiler kadın cemiyetleri için gösteri yaptıklarında, genellikle şarkıcı, dansçı ve daire –ve daha nadir olarak da keman (Hasluck 1938, 2:24; Janković ve Janković 1939: 95; Džimrevski 1985: 37) çalan müzisyenlerden oluşan küçük bir kadın topluluğunun parçası olarak katılıyorlardı. Erkek cemiyetleri ya da karma cemiyetler için gösteri yaptıklarında ise daha büyük bir topluluğun parçası olarak getiriliyorlardı (Arnavutça'da *aheng*, Makedonca'da *çalgija*); bu tür topluluklarda erkekler şarkı söylüyor, keman, klarnet, daire, çeşitli türdeki lavtaların tümü ve belki de *kanun* çalıyordu (Vlora 1911: 71; Hasluck 1938; Çausi 1974). Arnavutluk bölgelerinde, bu erkek müzisyenler Roman ya da Arnavut oluyordu ya da topluluk karma etnik kimlikten gelen insanlardan oluşuyordu (Çausi 1974).

Popülarite ve çekiciliklerine rağmen, çengi ve köçeklerin gösterilerini çevreleyen iki faktör, yerel halk nezdinde onlara dönük tavırlarda derin kafa karışıklıklarına neden oluyordu. İlki, köy kutlamalarında şarkı söyleyen ya da dans eden cemaat iracılarından farklı olarak, çengiler ve eşlikçileri, hizmetleri karşılığında para talep ediyordu. Dahası bu ödemeler aşırı da olabiliyordu. Belli özelliklerini miras aldıkları eski dönem köçekleri gibi, kadın dansçılar da erkek hayranlarının zihnini meşgul eden, hatta zaman zaman onları perişan eden varlıklara dönüşmüşlerdi. Ekrem Bey anlatılarında Berat'ta dans eden çengi Shahe şerefine yazılmış bir aşk şarkısının sözlerine de yer vermiştir (Vlora 1911: 87-88):

Mbi balluke tende
Po kendonte zogu,-
Na sevdaje Shahes
çeli borziloku!

[Kakülünün üzerinde
Serçe şarkı söyledi.
Shahe'nin aşkı için
Fesleğen çiçek açtı!

Mbi balluke tende
Po kendon bilbili-
Na sevdaje Shahes
çeli trendafili!

Kakülünün üzerinde
Bülbül şarkı söyledi.
Shahe'nin aşkı için
Güller çiçek açtı!

Vetullat e tua
Si kalem meqtepi.
Qjo sevdaje Shahes,-
mua s'eç me ndezi!

Kaşların
Bir tüy kalem gibi [ince]
Shahe'ye duyduğum bu aşk
Beni koydu ateşe!]

Ekrem Bey ve diğerleri çengi gösterilerinden sonra cömert bahşişler de savuruyorlardı (Vlora 1911, 73; Hasluck 1938, 2:27-28). Hasluck yüzyıl başında “genç ve aptal aşıklar dansçı kızlar için deste deste parayı çarçur ediyordu” diyor ve o geceki eğlencenin, rakip hayranlar arasında bir yarışa dönüşebildiğini belirtiyor (1938, 2: 28-29). Kendini bir Roman çenginin aşkı için harap eden beyfendi aslında Balkan edebiyatının klasiklerinden birine de konu olmuştur: Sırp oyun yazarı Bora Stanković’in yazdığı Koştana isimli, yüzyıl dönümündeki Vranje’yi anlatan oyun. Bu sendroma karşılık, Arnavutluk hükümeti 1920’lerin sonunda kamusal mekanlardaki çengi gösterilerini, yasak birkaç yıl sonra kaldırılrsa da, yasaklamıştır.¹⁵

İkinci bir faktör ise, çengilere yakıştırılan cinsel ahlaksızlık sıfatıydı. Ekrem Bey gördüğü dansçılara ‘kurtezan’ [*kurtisane*] etiketi yapıştırmış ve bunların erkek müşterilerine, yapmacıktan, romantik hisler beslemiş gibi göründüklerini öne sürmüştür (Vlora 1911: 73). Hasluck, Arnavutluk’taki Romanlar üzerine yazdığı kapsamlı raporunda, ‘kurtezanların’ yerleşik Roman kadınları arasında yaygın olduğunu belirmiş, genç Arnavut erkeklerinin evlenmeden evvel kendilerinden beklenen cinsel deneyim derecesine, ancak onlarla ilişkiye girmek suretiyle ulaşabildiklerini açıklamıştır. Bazıları bazı kişiler için ‘saklanırken’, bazıları da ‘herkesin emrine amade’ idi (Hasluck 1938, 3:115-16). Çengiler üzerinde yasak varken Arnavutluk’taki eski dansçılarla karşılaşan Berzantik (1930: 68) Roman kadın ve kızlarını ‘aşklarını satmakla’ suçlamıştır – gerçi zaten onları yeterli bir geçimden yoksun bırakan şeyin bu yasak olduğunu da ima etmiştir. Burada önemli olan bu tür ifadelerin ‘doğruluğu’ değil, çengilerin sürekli fahişlikle bağlantılandırıldığı gerçeğidir. Gerçek fahişeler olmasalar da, çengilerin yaptığı şey, sırf özel olarak bedenlerine dikkat çekerek, erkeklere, onlardan para almak üzere gösteri yaptıkları için ‘bedenlerini satıyorlar’ şeklinde yorumlanabilmiştir.¹⁶

Kimliklerinin Roman olması ise, haklarındaki kötü şöhrete neden olan ve onlar için müthiş ironik bir durum yaratan başka bir faktördür: şovmen rolünü, kısmen, marjinal bir toplumsal kesim olarak kendilerine sunulan çok az ekonomik seçenekten biri olduğu için almışlardır ama bizzat bu iş yüzünden daha da marjinalleştirilirler. Böylelikle Roman olmayanlar, onlarda sezdikleri ahlaksızlığı, Osmanlı’nın son döneminde hakim olan özel toplumsal ve ekonomik koşullar ve toplumsal cinsiyet düzenlemeleri yerine, onların etnik grubuna atfedebilmiştir.

20.yy’ın başında, ulusçu hareketler Güneydoğu Avrupa’yı kasıp kavururken, çengilere atfedilen ahlaksızlık kavramına, Hıristiyan gruplar tarafından, genel anlamda Müslüman toplumunun çöküşünü sembolize etmek üzere de başvurulmuştur. Bir örnek verelim; 1910’da basılmış “Makedonya ve Makedonlar” üzerine bir Sırp yayınında (Ivani 1910), Makedon Hıristiyan Slavlarını, Müslüman Arnavut komşularıyla karşılaştıran bir dizi resim vardır. Bir şiltte (s.177) Makedon bir kadın ve çocuğu, Osmanlı hapishanesinde zincirlenmiş yatan bir adama azizler günü yemeği

15- Stephen Kotansky’ye *Koştana*’ya dikkatimi çektiği için bir teşekkür borçluyum. Berzantik (1930: 40) yasağa gerekçe olarak, Hasluck’a göre (1938, 2: 29) harcanan paranın sıkça devlet görevlilerinden gelmesini gösterir. Bugünkü Sırp kafanalarının atmosferi hakkında incelikli bir analiz için, bkz. Port 1998.

16- 1980lerin başında ‘ağır’ erkek halaylarıyla ünlü ve sıkça yerel düğünlerde dansmeleri için çağırılan Skopje’deki bir grup Müslüman erkek dansçıyla uzun uzun çalıştım. Dansçılardan birine performansları için onlara hiç ücret ödenip ödenmediğini sorduğumda çok bozulmuştu. Cevabı “vücudumu çingene gibi satmak mı?!” olmuştu. Balkanların Arnavutluk bölgesindeki erkek dansçıların herhangi bir topluluk anısı olarak sahip olduğum tek kanıt onunki.

getirmektedir. Bunun tam tersine, birkaç şiltte de Arnavut erkekleri bir tavernada naralar atmakta (s. 163 ve s.192 üstteki resim) ya da sokaklarda gösteri yapan, dans eden bir kızın etrafında kü-melenmektedirler (s. 103-131). Karakteristik çengi kıyafetleri kışkırtıcı biçimde yanlış temsil edilir; dansçılardan biri balon pantolon ve o da olmasa erkek izleyicilerin göğüslerini göreceği, kısa bir yelek giymektedir (bkz. şilt 7). Bu tür resimler daha Avrupalı ve 'Hiristiyân' ahlak kavramlarıyla aynı hizaya geçme arzusundaki eleştirilenlerin tasvip etmeyen duruşunu açığa çıkarmaz sadece; aynı zamanda bu dönemin hem Balkan hem de Türk yazarlarının daha sempatik yorumlarında açık olarak görülen, şehvet uyandırana, egzotik olana ve 'Oryantal' olana karşı tutkunluğu da açığa çıkarır (örneğin, Đorđević 1903 ve Sevengil 1985).

20. yy başındaki anlatıların da tanıklık ettiği üzere, kadın dansçı ve müzisyenler aşama aşama özel cemiyetlerden çıkıp kamusal taverna (*meanas*) ve 'kahve' (daha çok restoran ya da gece kulübü formatında olan *kaffejanas*) ortamlarına giriyorlardı. Džimrevski (1985: 34-35) *zejbeks* olarak tanınan, batı Makedonya'daki Tevoto kasabasının meyhanelerinde gösteri yapan dansçılardan bahseder; ve köçek olarak bilinen, Üsküp'ün kahvelerinde 1920'ler boyunca düzenli olarak sahne alan kadınları detaylı biçimde tasvir eder:

Redžep Said [aynı zamanda topluluğun lideri] grubunda üç ila dört kadın vardı, profesyonel dansçı ve köçektiler. Dansçılardan en göze batanı ve dans etme konusunda genellikle de en yetenekli bulunanı Roza idi; Arabistan'da birkaç yıl harcamış ve sonra Üsküp'e Oryantal köçek dansları uzmanı olarak gelmiştir. Stela [Ashkenazi] isimli diğer dansçı ise vurucu sesi ve Türkçe halk türkülerindeki muhteşem yorumuyla meşhurdu. Dansçılar, yani köçekler, genellikle, dansın ritmik temelini oluşturmak için, dansın karakterine bağlı olarak metal parmak zilleri ya da tahta kaşıklar kullanıyorlardı. Üsküp'te hiç köçek olmadığı için bu tür gruplar daha çok Solun'dan geliyordu. Roza, İda, Lala ve Pepina isimli köçekler Yahudi kökenliydi ve kahvelerde, dans etmenin yanı sıra, Yahudi halk türkülerini de söylüyorlardı. Bir süre Redžep Said'in çalgıcıları Belgrad'da 'Dardaneli' kahvesinde söyledi (Džimrevski 1985: 36).

Bu tasvirinin yanındaki fotoğraflarda kadınlar eski Osmanlı tarzı giysiler giymemektedir; daha spor, moda, 'hareketli' saç modelleri vardır ve daha 'serbest' tarzda giyinmektedirler. Hem imajları hem de profesyonelliğe yaptıkları vurgu, rollerini Avrupalı kabare ya da *café chantant* şarkıcılarınıninkine uydurarak, kadın icracıların lekeleyici şöhretlerini uzaklaştırma çabasını çağırır.¹⁷

Makedonya'da 20. yy. başındaki dansa dair en kapsamlı tasvirler Ljubica ve Danica Janković'inkilerdir. Yedi ciltlik serilerinde, sadece yukarıda bahsedilen gösterilerin değil, dansa dönük daha zengin bir ortamın ışıklarını bulursunuz. Bir tarafta köçek ve çengiler tarafından icra edilen, daha eski tarihlere ait gösterilerden geldiği düşünülebilecek danslar vardır, örneğin Debar kasabasında Müslümanlar tarafından icra edilen bir tür pantomim dansı:

Çiçek iki erkek ya da iki kadının katıldığı bir Müslüman dansıdır. İlk bölümde her ikisi de aralarında gerili bir mendili iki ucundan tutar; mendil ikinci kısımda kesinlikle kullanılmaz. Dans bir avlanmayı resmeder. Ellerin hareketleri avcının diğer dansçıyı yakalama arzusunu gösterir. Avlanan dansçı

17- Üsküp çöceklerinin tasvirinde, erken yirminci yüzyılın ünlü Yunan Musevi şarkıcısı Roza Eskenazi'den bahsediliyor. Bu dönemde Mısır'daki kadın icracıların benzer türden görüşmeleri için, bkz. Danielson 1991 ve Nieuwkerk 1995.

kendisini elleriyle korur. Bu süre boyunca iki dansçı da göz kırpmadan birbirinin gözünün içine bakar. Sonunda avlanan yakalanır. (Debar'lı bir adamın söylediğine göre dansçıların sonunda öpüşmesi gerekir, ama dansı bize sergileyen iki dansçı utandı ve finaldeki bu eylemi icra etmediler.) Aynı cinsten iki kişi katılsa da, dans erotik bir anı sergiliyor (Janković ve Janković 1939: 97-98).

Şu kısa pasaj da sanki çöcek olarak bilinen özel bir Roman dansının ilk anıldığı yerdir:

Gostivar Çingeneleri ... çöcek adlı danslarını da çok severler; bu dansta karın hareketleri, omuz ve aynı zamanda kalça kıvrımları vardır, bir de sanki kafayı bir omuzdan diğerine yolluyormuş gibi kafa sağdan sola hareket ettirilir (136).

Diğer yanda, şehirli Hıristiyan ve Müslüman ailelerin toplumsal danslarına dair pek çok tasvir vardır. Bu dansların çoğu ya solo olarak, ya da el ele tutuşmadan, ikili ya da daha büyük gruplar halinde oynanır. En akılda kalıcı tasvirlerden biri Tevoto'daki düğünlerde Müslüman kadınların dansına dönük tasvirdir:

Yaşlı Müslüman kadınların tipik formu solo dandır. Müslüman kadın farklı ritimlerde çok zarif ve anlamlı hareketlerle dans eder. Tavrı sakindir, ölgün değil. Belin hafifçe kırılması, dirsekler belin aksi yönünde itilirken, omuz yüksekliğinde iki tarafa kaldırılan kolların hünerli hareketleri-dansa özel bir çekicilik katar.

Solo dansa ek olarak Türk kadınları dansı gruplar halinde, solo dansın temel niteliklerini burada koruyarak, beslerler. Eskiden Türk kadınları asla elleriyle dansa katmazlardı. Bugün, bazen, kolları iki yanda omuz yüksekliğinde asılıyken, sadece serçe parmaklarıyla el ele tutuşuyorlar. Sonra son derece uyumlu bir biçimde, sakın bir tempoda, birlikte ve eğlenerek dans ediyorlar.

Hareketin güzelliğinin yanı sıra, Türk kadınları, bazen oldukça karmaşık olan, çok gelişkin bir ritim duygusu da sergiliyorlar (95).¹⁸

Çengilerin daha frapan icralarının aksine, burada dansçıların vurgusu dik bir postür, kalça ya da kadın hareketlerindense bel bükme ve el ve kollarda küçük hareketlerdir. Başka bir deyişle burada, Osmanlı elitinden gelen ve muhtemelen nitelik olarak Prespa kadınlarının o vakur çizgisel danslarına çok benzeyen bir toplumsal solo dans vardır.

20. yy. başından bugüne köçekler ve çengilerden ne miras kaldı? Daha eski tarihlerde onlara getirilen yasak yüzünden, köçeklerin yaşadığı eski Osmanlı bölgelerinde onlara dair ce-maat hafızası çok siliktir. Yine de And (1976) Türkiye'deki köy düğünlerinde genç erkek dansçıları kadar genç kadın dansçıların da gösterilerini kaydetmiştir, ki her ikisi de eski performans formlarından izler taşır. Ve Hunt (1996: 56-57) kuzey Yunanistan'dan bir karnaval dansı kaydetmiştir; *keçkekides* olarak bilinen Roman erkekler kadın kıyafetleri içinde dans etmektedir. Selefleri gibi kendi söyledikleri şarkılar ve çaldıkları parmak zilleri eşliğinde -bir de bunlara *lir* [dikey keman] ve çerçeve davulla eşlik edilir- dans ederler.

18- Hıristiyanlar olarak Janković kız kardeşler 'Türk' kelimesini Müslüman anlamında kullanmış olabilirler. Ancak etnik belirtmelerinde genellikle çok dikkatli oldukları için, bunu daha çok evde Türkçe konuşan ailelerden kadınları kastederek kullanmış olmaları muhtemeldir. Bu tür aileler genellikle etnik olarak Arnavut'tu. Onların yazılarından tercümelerim bana Bob Leiman tarafından verilenlerin yeniden şekillendirilmesiyle ortaya çıkmıştır.

Yine de çengiler kadın icralarının çoğunda, gölge bir hafıza misali, hala vardılar. Türkiye’de, şehirli icracılar bir kenara, onların en direkt torunları, hem turist bölgelerindeki hem de Roman mahallesi Sulukule’deki İstanbul gece klüplerinde dans eden Roman ‘göbek dansçıları’dır.¹⁹ And (1976: 133-34) köçekler ve çengiler tarafından icra edilen pantomim dansının da 20. yy.’ın başlarında bir sahne gösterisi olan kantoya evrildiğini ima eder; bir kadın şarkıcı şarkısının sözlerini oynamak için yüz ifadeleri ve el jestlerini kullanır. Güneydoğu Avrupa’da bu tür teknikler Romanların ve Roman olmayan ‘halk’ şarkıcılarının *kafana*’larda ve sahne şovlarındaki gösterilerinin hala önemli bir parçasıdır; bu şarkıcılar enstrümantal ara fasıllarda dans da edebilirler. Sosyalist dönemden beri Yugoslavya’daki folklorik truplar düzenli olarak çengi repertuarından uyarlanan koreografileri icra ediyorlar. Fakat Tito yönetimi altında, ülkenin çoğulcu kültürel politikaları doğrultusunda, bunlara etnik atıflar yapılmıştır. ‘Türk’ koreografilerini tepsi ya da başka şeyleri kafalarında düşürmeden taşıyabilen dansçılar icra ederken, kutlu ‘Güney Sırbistan’ koreografilerini kısa yelekli, balon pantolonlu ellerinde daireyle dans eden kadın dansçılar sunar. Müslüman cemaatleri arasında çengi mirası daha da yakındadır. Özellikle batı Kosova’da (Sırpça’da Kosovo) çengi olarak bilinen Roman kadınlar, Arnavutluk düğünlerinin kadınlara mahsus bölümlerinde ya da diğer kutlamalarda şarkı söyleyip halay çekmek için sık sık parayla tutuluyorlar (bkz. 12. Bölüm, bu cilt).²⁰ Ve 1980’lerin sonunda, Skopje’de Müslüman erkeklerin sosyal toplantılarında dans eden, köçek olarak tanınan, en az bir Roman kadın dansçı açıkça vardı.²¹

Kızkardeş Janković’lerin tasvirlerinin de ileri sürdüğü gibi, Osmanlı döneminin solo dansı bölge çapında, toplumsal dans formları içerisinde, bazen bizzat folklorik koreografilerin temeli haline gelerek, yaşamaya devam ediyor. Belki de Müslüman kadınların dansı olarak anlattıkları dansa en yakın olanı, Kosova ve batı Makedonya’da Arnavut kadınlarının oynadığı *kcim*’dir (bkz. Reineck 1985). Bu, en vakur ve saygın tavırlarla, gözler yerde icra edilen, vurgunun yan yana hareket eden bitişik kol hareketlerinde ve ellerdeki zarif dalgalanmalarda olduğu, ama torsonun hiç oynamadığı bir solo dans. Sosyalist dönemde, Sırbistan’ın ulusal folklor trupu ‘Kolo’, Kosova-Arnavutluk dansını temsil etmek üzere, *kcim*’in, *shota* olarak bilinen, koreografileştirilmiş bir versiyonunu geliştirmiştir. Köy formundan farklı olarak, kadın ve erkekten oluşan bir çift, neşeli ve flörtöz bir tavır içinde, daha büyük kol hareketleri kullanarak dans eder. O zamandan bu yana bu koreografinin çeşitli yönleri Arnavutluk trupları tarafından da uyarlanmıştır. Roman kadınlar, kendi cemaat etkinliklerinde çöçek dedikleri oyunu oynarlar; kalçanın göze batan biçimde öne arkaya hareket ettirildiği, titremenin ve kol hareketlerinin ön planda olduğu bir danstır. Son dönemlerde eski Yugoslavya’daki Roman trupları, televizyonda ve büyük festivallerde, bu dansın koreografik versiyonunu icra ediyorlar.

19- Sulukule müzikal repertuarı için bkz. *Sulukule: İstanbul Roman Müziği* (Traditional Crossroads CD 4289). Bu CD’nin harika notları çöçek ve ondan önce gelenleri Türk Roman topluluğu açısından inceler (Seeman 1998).

20- Kosova, ismin uluslar arası olarak bilinen hali olmasına rağmen, aynı zamanda Slavca biçimidir. Ben nüfusun çoğunluğunun dilekleriyle uyum içinde olan Arnavutça biçimi Kosova’yı kullanmayı tercih ediyorum.

21- Sonia Seeman, kişisel iletişim. 1980lerde Skopje’deki roman müzisyenlerle bir araştırma yürüten Seeman’a, bir müzisyen 1950lerde kafanalarda söyleyen Roman şarkıcıların erkek müşterilerin kucaklarına oturduklarını ve performansın bir parçası olarak soyunduklarını, ayrıca genellikle fahişe olarak çalıştıklarını söylemiş. Görünen o ki, Kosova’daki ve kuzey Makedonya’daki yerel Müslüman tabiriyle, bir defle birlikte düğünlerde şarkı söyleyen kadınlara çengi adı verilirken bir kafanada şarkı söyleyip dans eden bir kadına çöçek deniyordu.

yonlarını, Roman olmayanlar için egzotik çağrışımlarının altını çizerek, sunmuşlardır.²² Türkiye’de, bir düğünde ya da başka bir büyük eğlente solo dans yapan kadınlar sık sık, gece klüplerindeki göbek dansı gösterilerinde gördükleri titretmeleri, kalça ve karın hareketlerini, dans tarzlarını o eski profesyonel formlara yaklaştırarak kullanırlar. Kısaca Osmanlı döneminin solo dansı aşama aşama, eski Osmanlı topraklarındaki neredeyse tüm etnik gruplar tarafından oynanan, çok geniş çeşitlilikte, birbirine akraba dans formlarına evrilmiştir. Son yıllarda bu formların bazıları Arnavutlar arasında yeni bir tür köçek dansının doğmasına katkı sunmuştur.

Köçek ve Prespa Dansının Bedenselleştirilmesi

Son yıllarda, Osmanlı solo danslarının Prespa toplumunun sair surette resmi olan dansları üzerindeki etkisi su yüzüne çıkmıştır. Denizaşırı aileler arasında, şarkı söyleme giderek toplumun daha yaşlı üyelerinin alanı haline gelirken, dans etmek genç fertler için bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu açık vurgu kayması için pek çok neden sayılabilir ancak çok önemli bir faktör genç Prespalılar’ın kendilerini hem eski Yugoslavya’daki hem de Kuzey Amerika’daki şehir hayatına daha uyumlu şekilde yeniden tanımlama arzusudur. Topluluğun, dar bir biçimde tanımlanmış dişillik ve erillik yorumları içeren yöresel şarkı ve dans repertuarları, genç Prespalılar’ın daraltıcı bulduğu kişisel kimlikler ve grup kimlikleri tasvirleri çağırıştırır ve bu repertuarlar pek çok topluluk üyesinin giderek daha çok rahatsız olduğu güç ilişkilerine gönderme yapar: sadece pek çok alanda kadınlar karşısında erkeklere verilen üstünlük değil, aynı zamanda daha genç yetişkinler karşısında daha yaşlı yetişkinlere verilen üstünlük. Buna karşılık daha genç Prespalılar daha büyük bir kuşaksal özerklikle ve daha cinselleştirilmiş ve cinsiyetlendirilmiş yeni bir kimlik duygusuyla Arnavut ve Müslüman kimliği iddialarını birleştiren yeni müzik ve dans formları yaratıyorlar (karş. Abu-Lughod 1990: 49).

Yeni bir icat genç erkekler tarafından eski Roman orkestraları tarzında dinlemek ve dans etmek için müzik yapan büyük bandolar kurmak olmuştur. Bu bandolar camianın büyükleri tarafından denetlenmeyen müzikal bir deneyim için gerekli ortamı sağlar ve üyeleri eski kuşağın etkinliklerinden ayrı etkinliklerde müzikal bir rol edinme imkanı bulur. 1980’lerin ortalarında katıldığı bir ev toplantısında, dört genç adamdan oluşan bando yaşlı adamların şarkı söyleyişini gece boyunca çeşitli noktalarda aralıklarla kestiğinde, toplantı neredeyse kuşaklar arası bir kavgaya dönüşüyordu. Onların çalması için birincil mekan aslında ev toplantıları değil, yüksek bir sahne üzerinde çaldıkları, ziyafet salonlarında düzenlenen büyük dans etkinlikleriydi.

Genç kadınlar ise bu tür etkinliklerde yeni bir müzikal rol geliştirme konusunda çok daha başarısız olmuştur. Sarkıcılar olarak onların üzerindeki en büyük baskı kafana şarkıcısının tarihsel

22- Üsküplü Romanlar tarafından dans edildiği şekliyle köçek tartışması için, bkz. Carol Silverman’in bu ciltteki bölümü (bölüm 4) ve Dunin 1971, 1973 ve 1977. BBC televizyonunun *Kalbin Vuruşları* dizisinde yer alan *Roman Yolu* adlı videoda Üsküp’ten genç bir Roman kızının köçek oynadığı kısa bir parça var. *Shota*’nın belirgin biçimde durgun bir icrası *JVC Dünya Müzik ve Dansları Video Antolojisi*’nde batı Kosova’daki Zhur kasabasından bir amatör folklor grubu tarafından icra edilen biçimiyle yer alır. Eğlence biçimlerine benzer çeşitli türlerde sosyal dansların gelişimine dair kanıtlar, ister istemez bazı güney Arnavutluk kadınlarının dans şarkılarını iki öncü vokalin ellerini tutarak dans ettiği ve boş ellerinde bir mendil salladığı icra biçiminin yeniden incelenmesine neden olur. Bu tür dansa esasında bir koro tarafından *dyshe* eklenir. Hoerburger 1994 güneydoğu Avrupa’daki solo ve ikili dans türleri arasındaki bağlantıları çözer, fakat onların köçeklerin ya da çengilerin dansıyla bağlantısını kurmaz.

imajını tekrar kıskırtan herhangi bir icra tarzından sakınmak olmuştur. Evlerde yapılan toplantılarda, elleriyle jestler yapmak, etraftakilerle göz teması kurmak ya da şarkılarında ifade edilen duyguları yüz ifadeleriyle canlandırmak gibi profesyonel eğlendiricilere benzer her türlü teknikle bağlantılı yapmacıklıklardan kaçınma konusunda dikkatli olmalıydılar. 1990ların başına kadar, tüm kadınlar ayrıca ziyafet salonlarında yapılan etkinliklerde şarkı söylemekten, hatta diğer kadınlarla birlikte müzik eşliğinde olmayan şarkılar seslendirmekten bile uzak duruyorlardı. Yine de o zamanlarda, camiadan biriyle evlenen Kosovalı genç bir kadın eşinin orkestrasıyla birlikte solo şarkıcı olarak icraya başlamıştı. Bunu yapmak için kendisinin ve kocasının onurunu riske attı, dedikodular ancak iki üç yıl sonra durulmuştu ve ancak o zaman bir şarkıcı olarak bu yeni rolünün kabul edildiğini hissedebilmişti.²³

Şarkı söylemektense, pek çok genç Prespa kadını, öncelikle iki eski solo dans türünü kullanıp, tadil edip, birleştirerek, dansları aracılığıyla yeni dişlilik imgeleri oluşturmayı deniyorlar; Kosova'da dans edilmesine öykünen şekliyle *shota* ve Çoçek olarak anılan daha yavaş bir solo dans türü. Roman kadınlarının eski icra biçimiyle bağlantılarına bakıldığında solo bir form olarak dans edilen Çoçek'in bir Prespa etkinliğinde yeri olmasa gerek. Bu yüzden daha genç Prespalılar, *shotada* olduğu gibi, onu halay biçiminde dans ederek icrasal kuruluşunu değiştirirler. 15 yıl önce Prespa'da bu dansların her birinin halay şeklinde icra edildiğini gördüm; *shota* Kosova'dan *shota maşalla* denen bir şarkının bestesiyle ve Çoçek de ağır, Türk tarzı bir klarinet doğaçlamasıyla. Son yıllarda denizaşırı ülkelerdeki etkinliklerde yer alan dansçılar gitgide bunları bir dizi tempoda dans edilecek tek bir form şeklinde birleştiriyorlar. Bu yeni formda, hem sadece akraba ya da evli olan karma çiftler hem de genç kadınların oluşturduğu gruplar aynı anda basit bir halay dansına başlıyorlar. Öncü ya da ilk çift ayrılıyor ve *shota*'nın büyük kol sallamasıyla çoçek'in zarif gövde ve kalça hareketlerini, mendil sallamasını ve nazik el hareketlerini birleştiren bir dizi solo harekete başlıyor. Dolayısıyla bu yeni dans eski Prespa danslarının standart yapıları ile uyumlu: başta aktif bir solo dansçının ya da çiftin bulunduğu bir halay dansı.

Bu ödünç dansların her biri Prespalılar için bir dizi çağrışım barındırır. Kosova'dan her hangi bir folklorik formda gerçekte olduğu gibi, *shota* Arnavut vatanseverliğinin önemli bir sembolüdür. Kadın-erkek çift olarak dans edildiğinde ayrıca Arnavut toplumunun eski düzeninin cinsiyet ayrımcılığından uzaklaşarak modernleşen bir Arnavut toplumunu ima eder. Çoçek eski Osmanlı Şehirli seçkinlerinin dünyevi karmaşıklığını ve aynı zamanda uçarlık ve egzotiklik öğelerini içerir: Geçmişin profesyonel çoçek dansçısıyla doğrudan bağlantılı değilse de Prespa'ya folklorik sunumlarla aşinalık kazanmış mevcut Roman dansçılarıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla başarıyla halay formuna sokulması münferit dansçı açısından özellikle dikkatle müzakere edilmesini gerektirir. 1980lerin ortalarında Toronto'da katıldığım etkinliklerde, kabul edilebilirliğin sınırı yerel *oxha*'nın kızları ya da Arnavut değil ama Bosnalı olan Müslüman din lideri tarafından çiziliyordu. Çoçek'i yerel Arnavutların dansettiği şekilde dansetmektense, *Oxha*'nın kızları Çağdaş Türk göbek dansından devşirilen gövde kalça ve kol hareketlerini de danslarına katıyorlardı. Biraz daha yaşlı olan

23- Onun bu alışılmadık durumuna şimdi Kosova'da profesyonel olarak şarkı söyleyen pek çok kadın tarafından oluşturulan örnekler neden olmuş olabilir. Zaten yazmış olduğum bir başka yenilik de (Sugarman 1997: 334-36) bir kadın ve bir erkeğin çoksesli bir şarkıyı bir ev toplantısında birlikte söylemeleridir. Bu alışılmadık bir performans türüdür ancak kadınlar geleneksel mütevacı tavırlarını bu tür icrada da korurlar.

Prespa kadınları genellikle küçük el ve kol jestlerini ve bir mendil kullanarak partnerleriyle olan etkileşimlerini vurgular. Her iki hareket şekli de şehirli elit kadınların eski danslarının bir parçası gibi görünür. Ergenlik çağında ve yirmili yaşlarındakiler ise buna küçük kalça ve gövde hareketleri, omuz ve kolların hareketleri ya da işveli yüz ifadeleri ekleyebilirler. Bu hareketler açıkça erken bir dönemin çengi performanslarını andırır.

Genç Prespa kadınlarının çoçek deneyimleri aracılığıyla başardıkları şey, daha önceden büsbütün birbirine zıt olarak değerlendirilen iki tür dansın kaynaştırılmasıdır; köylülerin ölçülü halay dansıyla şehirli eğlendiricilerin daha kışkırtıcı solo dansları. İcraları genellikle tedbirli olsa da hareketlerinin şehveti ve oyunculuğu, partnerleriyle açık şekilde etkileşimleri ve danslarının diğerleri için dikkat merkezi haline gelme derecesi, camianın eski dans tarzından ciddi bir ayrılığı imler. 1980lerin ortalarından sonlarına kadar, sadece evli kadınlar bu dansın başı olarak katılabilirlerdi ve benim yorumum henüz evlenmemiş bir kadının kendisini bedeninin şehvetiyle ilişki içinde tarif etmesinin uygun sayılmadığı idi. Ayrıca kadınlar bu dansın daha şehvetli yorumlarını sadece diğer kadınlarla dans ederken icra ediyorlardı. 1990ların başlarında ise, bu yeni dans türü, onu genç erkekler yerine birbirleriyle icra eden genç evlenmemiş kadınlar için de en popüler tarz haline geldi. Bu şekilde dans ederek kendi cinselliklerinin, birebir deneyimlememiş olsalar da en azından farkında olduklarını belirtirler. Bu durum muhtemelen eski Prespa ebeveynleri için rahatsız edici olurdu ancak şimdi ise genç insanların yetiştirildiği toplumlarda hesaplaşılması gereken bir unsur olarak görülüyor.

Hareket repertuarının imalarından başka, bu yeni dans türü topluluk içindeki ve dolayısıyla icracıların genç kadınlar olduğu topluluk etkinliklerindeki kurluşma pratiklerinde de önemli bir dönüşümü imler. Dansın ayrı toplantılarda yer aldığı daha önceki dönemlerde, evlenmemiş kızlar, onları oğulları için potansiyel gelin adayları olarak dikkatle inceleyen daha yaşlı kadınlar için ortaya çıkarılırdı. Dolayısıyla daha çok “kadın bakışı”nın, kesinlikle cinsel olmasa da, nesnesi olurlardı. Bu nedenle cinsel olarak uygunluklarını ve kendilerinde yaşça büyük olan seyircilerine olan saygılarını vurgulamaları gerekirdi. Bugün ise genellikle ailesinin muhtemel bir gelinle ilgili soruşturmasını başlatan, onu büyük karma bir sosyal etkinlikte seçen bir genç erkektir. Yani genç kadınlar dans pisti üzerinde kaydıkaç kendilerini kendi kuşaklarından erkeklerin bakışına sunuyorlar. Başka bir kadınla dans ederek, oradaki bütün genç erkeklere zarafetlerini ve bedenlerini sergileyebiliyor ve aynı zamanda belirli bir genç erkekle dansetmesinden kaynaklanacak dedikodudan da sakınmış oluyorlar.

Bir genç kadının dans pistinde sergilediği beden bir şekilde yeni bir şey. 1990ların başında Toronto'daki bir toplantıda, bir Prespa büyükannesi beni kenara çekip eskiden bir genç kadının dansının uygun bir gelin olmaya fiziksel olarak münasip olduğunun kanıtı olarak ele alındığını açıklamıştı. Eski kuşaklar için, seçilebilir bir genç kadının oldukça ince belli ama aynı zamanda ev işlerinin gerektirdiği fiziksel güce de sahip olabilecek yapıda olması bekleniyordu. Bu kadın modeli o kadar yaygındır ki hala Arnavut dilinde de kesin biçimde sabitlenmiştir. Pek çok lehçede olduğu gibi Prespa'da hem sağlıklı hem de dolgun vücutlu anlamına gelen *e shendoshe* sıfatını çok zayıf kadınlar içinse dayanıksız anlamına gelen *e döbet* sıfatını kullanıyorlar. Şu anda ise hem Makedonya'daki hem de Kuzey Amerika'daki genç Prespa kadınları Batı medyasında gördükleri

mankenler, dizi yıldızları ve güzellik yarışmalarını kazananlar tarafından temsil edilen ultra zayıf bir vücut modeli geliştiriyorlar. Ayrıca pek çok genç dansçı, bedenlerini eski Prespa kadınlarının yaptığı gibi uzun etekli ve uzun kollu, yüksek boğazlı mütevazı giysilerle örtmek yerine yine Batı medyasındaki imgelerin şekillendirdiği, fiziklerini vurgulayan açık yakalı, dar, kısa etekli elbiseler giyerek topluluk standartlarına karşı çıkıyor. Genç kadınlar mükemmel Batılı 'bakış nesnesi' olmaya öykündükçe, dans etkinliklerinde, icra ettikleri hareketlerle uyumlu bir biçimde cinselleştirilmiş bir beden sergiliyorlar.

Çoçek'le ilişkileri hakkında sorulduğunda Kuzey Amerika'daki Prespa kadınları genellikle Türk kültürüne atıfta bulunuyorlar. Bazıları bunu son yıllarda şehirlerine taşınan ve aileleriyle etkileşime ve kız alıp verme ilişkisine giren Makedonya'dan ya da özel olarak Prespa'dan ailelere atfediyorlar. Yaşlı kadınlarla yapılan sohbet ise çoçek'in, geçmişte genellikle Arnavut komşuları gibi halay dansları yapan o Türk köylüleri için bile yeni olduğunu açığa çıkarıyor. Diğer kadınlar Makedonya'daki pek çok Arnavut'un İkinci Dünya savaşını takip eden yıllarda Türk şehirlerine göçen akrabalarla süren ilişkilerinin uzun vadeli bağlantılarını vurguladılar. Bu akrabalar uzun ziyaretler için Prespa'daki evlerine geldiğinde ya da Prespa aileleri –tüm Makedonya'daki Arnavutların yaptığı gibi- Türkiye'de yaşayan akrabalarını ziyaret ettiğinde Türkiye'de gelişen solo dans tarzına aşinalık kazanıyorlar. Bu Türk etkisinden bağımsız olarak, eski şehirli sosyal danslardan öğelerin kullanımı, yerel çoçek icralarının anıları ve Roman folklor gruplarının sahne sunumlarıyla, çoçek teriminin kullanımı bana Arnavutların dans hevesinin Makedonya'nın kendisinde başladığı izlenimini veriyor. Ancak Türk atıfları dansın bugünkü popülerliğine önemli bir boyut daha öneriyor: yeni şehirli olan Arnavutların ayırt edici Müslüman kimliklerini onaylayabilecekleri ve topluluklarının Türkiye ve onun Osmanlı mirasıyla süren devamlı ilişkisini teyit edebilecekleri, şehir kültürünün yerel bir biçimini temsil ediyor.

Çoçek dansının bu yönü Üsküp şehrinde üç hafta geçirdiğim 1999 yazında, benim için daha da açıklık kazanmıştı. Üsküp, Osmanlı döneminde bölgesel başkent olmanın bıraktığı mirasla ve Avrupa'daki en geniş Roman nüfusunu barındıran geniş çok etnili Müslüman nüfusuna bağlı olarak Makedonya'daki Türk kültürünün bir merkezi olmaya devam eder. Oradaki pek çok genç Arnavut'un birinci dil olarak Arnavutça konuşuyor olmasına rağmen, birçoğu akıcı şekilde Türkçe de konuşur ve Birleşik Devletlerdeki güncel pop müziğin gözde şarkılarını bildikleri kadar Türkiye'ninkileri de bilirler. Sünnet ve düğün kutlamalarına ek olarak, Üsküp'deki Arnavut dansı mekanları artık sadece erkeklere hizmet veren kafanalar değil canlı ve kayıt müziğin karışımına yer veren, karma bir müşteri kitlesi oluşturmak için kadınların ücretsiz kabul edildiği, gençlik 'diskoları' ya da 'dans kulüpleri'. Batılı bir dans kulübünde olduğu gibi, alkol servis ediliyor ve bütün gece boyunca hızla yanıp sönen renkli ışıklar dışındaki ışıklar loş seviyede tutuluyor. Batılı ve Türkçe pop müzik hitlerinin yanında, karma bir çizgi şeklinde icra edilen yerel halay dansları ve genç çiftlerin ya da gen kadın gruplarının dans pistini doldurduğu çok çeşitli karışık çoçek ezgileri de geceye dahil oluyor. Burada çoçek tamamen solo bir dans olarak icra ediliyor ve pek çok genç kadın bugünkü Türk tarzına benzer şekilde virtüözce bir tavırla dans ediyor. Sık sık uğradığım bir kulüpte, on iki yaşından kırklarına kadar kadınların dönerek, titreyerek, uzun saatler süren bir çalışma ve mükemmelleştirmenin sonucu olan karmaşık bireysel yorumlarıyla kıvırdıklarına şahit oldum. Bir akşam gecenin en iyi kadın çoçek dansçısına bir ödül sunulmuştu.

Bu tür kulüplerde Arnavut müziği artık Roman grupları tarafından değil Arnavut şarkıcılar ve birkaç tanesi Roman üyeler de barındıran Makedonya ya da Kosova'dan orkestralar tarafından yapılıyor. Çoçek modasına karşılık olarak, bu icracılar (ve onların bestecileri) belirgin Türkçe ya da Romanca nitelikleri taşıyan tamamıyla yeni bir dans şarkıları repertuarı oluşturdular. Şarkı sözlerinin çoğu özellikle dansın hareketlerine atıfta bulunur. Erkek izleyicinin bakış açısı ile söylenen şarkı genç kadınları şunlara teşvik eder “danset benimle, danset” (*luj me mua luj*), “ellerinle danset, kollarınla danset” (*luj me duar, luj me krah*), “bedenini benim için oynat” (*lujma lujma belin-o*), ya da “salla gövdeni, güzel” (*dridhe moj shtatin bukuri*). Pazardan satın aldığım bu tür müzik kasetlerinden, kapağında Cindy'nin gövdeyi saran bir elbise içinde kıvrılırken bir fotoğrafını taşıyan bir tanesinin adı *Artist Gibi Güzel Bir Bedenle* başlığını taşıyordu.²⁴

Bir eşle ya da küçük bir arkadaş grubuyla dans edilen, kol hareketleriyle, dikkati vücuda çeken ve cinsel haz hareketlerini hatırlatan gövde oynamayı birleştiren çoçek Kuzey Amerika, Avrupa ve ötesindeki gençler arasında popüler olan kulüp dansı türlerine çok benzer. Bu dansı yaparak genç Prespalılar ve eski Yugoslavya'nın hem içinden hem dışından olan diğer Arnavutlar, Batılı karşılığı ile açık benzeşimler taşıyan ve yine de Balkanlı Müslümanlara has bir kimliği teyit eden belirgin bir gençlik kültürünün oluşumuna katkı sunabilirler. Bu hususta, müzikal tarzları – yeni çoçek ezgileri gibi- yerel müzikal özelliklerle Batılı pop üslubunu yan yana getiren Cezayirli *rai* ya da Kuzey Amerika'daki Güney Asyalıların “karışım” dansı gibi diğer çağdaş dans kültürü türleriyle karşılaştırılabilir.

Şu “Öteki kadınlar”

Şimdi Prespa kadınlarının dansının bu incelemesinden bazı daha genel dersler çıkarmama izin verin. Son iki on yıl boyunca benim gibi araştırmacılar, sadece Akdeniz ülkelerini değil Avrupa'nın çoğunu, Orta Doğu ve Asya'yı ve kökleri burada olup Amerika'da ya da başka yerlerde yaşayan toplulukları kapsayan dünyanın geniş bir alanı içerisinde büyük çeşitlilikteki kadın müzik ve danslarını araştırdılar. Bu alan içerisinde kadınlara ait kültürel formlar hakkında analiz ve genelleme yapma girişimlerinde, herhangi bir bölgede tezatların –icrasal ve katılımcı, profesyonel ve amatör, kentsel ve kırsal- genellikle yan yana varolduğunu ve her birinin diğeriyle yan yana olmasıyla anlamlandırığın görmektense izole edilmiş tek bir türe odaklanmaya meyil ettik. Aslında bu icra biçimleri genellikle farklı kişisel nitelikleri olup toplum içinde farklı rollere sahip ya da farklı sınıflara ait olan farklı kadın kategorileri oluşturmak için bir araç olmuştur. Prespa toplumundaki gibi müzik ve dans tarzı tevazu ve terbiyenin sergilenmesi üzerine kurulmuş olan kadınlar, icralarını kendilerini sadece ait oldukları camianın erkeklerinden değil aynı zamanda aralarında yaşayan ‘öteki kadınlar’dan –profesyonel icracı, fahişe ya da tören uzmanı olsalar da- ayırarak şekilde yapılandırmaya zorlanmış hissederler. Burada Mısır’ daki *ghawazi*, Kuzey Afrika’daki *sheykhat* (ayrıca *sheikat* ya da *shikhat*), Hindistan’daki *tawa'if*, *nacnis*, ve *devadasi*, Japonya’daki *geisha*, Java’daki *taledhek*, geçmiş yüzyılların Avrupalı fahişeleri ve hatta Amerikan şehirlerinin şov kız-

24- Bu şarkı sözü parçaları sırasıyla Aliu kardeşlerin “Luj me mua luj”; Ramadan Krasniqi'nin “Kenaqu sonte”, Ramize Caka ve Sala Bektashi'nin “E marja e lales” ve Gjyle Çollaku ve Mustafa Kardeşler'in “Hidhe moj hihe vash' shamine” adlı şarkı kayıtlarından alınmıştır. *Trupin te bukuri si artiste* (Artist Gibi Güzel Bir Bedenle) sadece Gazi olarak nitelendirilen bir icracı sunar (tanınmış Roman şarkıcı Gazmend Rama'dır).

ları ve 'egzotik dansçıları'nı düşünüyorum: performansları ailevi alanı yöneten toplumsal kodların dışında bir yer tutan kadınlar.

Geçtiğimiz yüzyılda, bu bölgelerde modernist ideolojilerin benimsenmesiyle bağlantılı olarak toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsellik kavramı değişirken, icraya dayalı bu mesleklerin çoğu azalmış ya da tamamen yok olmuştur. Bir zamanlar onlarla ilişkili olan türler genellikle bu türü elit ifade biçimleri arasına taşıyan "saygın" kadınlar ve hatta erkekler tarafından sahiplenilmiştir. Bu süreçte, yeni oluşturulan biçimler bazı durumlarda açıkça erotik olan öğelerden arındırılmış, bazıları ise bu öğeler eski biçimleri yeni bir bedensellikle iç içe geçirmiştir. Hindistan'da, *tawa'if* şarkıcı-dansçıları arasında doğan Hindu şarkı türleri *thumri* ve *ghazal* şimdi hem erkekler hem de kadınlar tarafından asil konser türleri olarak sunuluyor. Bu, şu anda *Bharata Natyam* olarak bilinen bir zamanlar *devadasilerin* ya da tapınak dansçıları'nın alanı olan *Karnatak* dans türü için de geçerli.²⁵ Güneydoğu Avrupa ve Ortadoğu genelinde sosyal danslarını dönüştürmek için kabare dansçıları'nın hareketlerine dönen kadınlar, 'Doğulu' dansların aynı tarz olanlarından bazılarını geliştiren orta sınıf Kuzey Amerikalı ve Batı Avrupalı kadınlar gibi, bu sürecin farklı bir şeklini temsil ederler. Madonna gibi Amerikan pop müzik divalarının performanslarındaki klasik bakire ve fahişe ikiliği de başka bir örnek teşkil eder. Bu misallerin her birinde, kültürel biçimler, tarihsel olarak ataerkil olan toplumdaki kadınların, kadın olarak kendilik duygularını yeniden geliştirdikleri daha büyük bir sürecin araçları olmuştur. Bu da genellikle ataerkil bağlamda ortaya çıkan biçimleri parçalayarak değil, daha ziyade onları kadınların arzu edilen "dişil" nitelikler olarak görmeye başladığı daha geniş bir alanı ifade edecek şekilde yan yana getirip birleştirerek gerçekleşir. Abu-Lughod'un (1990) Mısırlı Bedevi kadın hakkında belirttiği gibi, yeni ve daha 'seksüelize' edilmiş dişillik biçimlerinin dünyanın bu alanlarındaki kadınlar tarafından inşa edilmesi, daha önceki kuşaklar tarafından takınılan uygun tavırlara karşı bir isyan olarak ele alındığında bile, kadınları istemeden de olsa yeni ataerkil yapıların içine sürükleyebilir: 'İleri kapitalist' toplumlar bünyesinde gelişmiş aşırı seksüelize edilmiş kadın kimliklerini belirleyen ataerkil yapılar.

Bu tür süreçleri araştırmacı bir bakış açısıyla inceleyen bizler için, kadınların yarattıkları pek çok yeni icra biçiminde sergiledikleri beceriklilik ve 'temsil'e büyük bir heyecanla tepki vermek kolaydır. Ancak bu yeni biçimlerin sadece yeni oldukları için ve belki Batılı modellere daha yakın oldukları için kadınların kendi toplumları içindeki genel durumlarını geliştirdiğini varsaymak konusunda dikkatli olmalıyız. Ayrıca etnik ya da dini bir azınlığın, marjinal bir sınıf ya da kastın ya da Butler'ın (1993:138) 'cinsel azınlık' olarak bahsettiği bir grubun üyesi olarak sahip oldukları pozisyon nedeniyle, eskiden ayrıcalıklı ve saygın statüdeki kadınların egemen olduğu müzik ve dans biçimlerinden giderek dışlanmış herhangi bir cinsiyetten bireylerin varlığını da göz ardı etmemeliyiz. Sonuçta, araştırmacılar olarak bizim görevimiz kadını yaratıcılığı kutlamak değil, gözlerimizin önüne serilen süreçlere karşı uyanık olmak, onları tetikleyen etkenlerin farkında olmak ve eksik ve genellikle karmaşık kalmış tarihlere ışık tutmak için araştırmaya dalmaya istekli olmaktır.

25- Kuzey Hindistanlı tawa'ifler ve onların performans türleri hakkında bilgi için bkz. Post 1987; Manuel 1986, 1987 ve 1988-89; Oldenburg 1990, Ollikkala 1997 ve Qureshi 2001. Devadasilerin sadir dansının Bharata Natyam'a dönüşümü Srinivasan 1985 ve Allen 1997'de tarif edilmektedir.

Referanslar

- Abu-Lughod, Lila. 1990. "The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power through Bedouin Women." *American Ethnologist* 17: 41-55.
- Allen, Matthew Harp. 1997. "Rewriting the Script for South Indian Dance." *The Drama Review* 41 (3): 63-100.
- And, Metin. 1976. *A Pictorial History of Turkish Dancing*. Ankara: Dost Yayınları.
- Berzatznik, Hugo Adolf. 1930. *Europas Vergessenes Land*. Vienna: L. W. Seidel & Son.
- Brandl, Rudolf M. 1994. "Der Hof Ali Pasas in Jannina und seine Ausstrahlung." *Höfische Kultur in Südost Europa*, ed. Reinhard Lauer ve Hans Georg Majer, 205-45. Bericht der Kolloquien der Südosteuropa Kommission, 1988 bis 1990: Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- _____. 1996. "The 'Yiftoi' and the Music of Greece: Role and Fuction." *The World of Music* 38 (1): 7-32.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Çaushi, Abedin. 1974. "Martesa ne qytetin e Elbasanit" (Elbasan kasabasında düğün). *Etnonografia shqiptare* (Tirane) 5: 231-56.
- Cowan, Jane K. 1990. *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Danieldon, Virginia. 1991. "Artist and Entrepreneurs: Female singers in Cairo during the 1920s." *Women in the Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender*, ed. Nikki R. Keddie ve Beth Baron, 292-309. New Haven: Yale University Press.
- Davis, Fanny. 1986. *The Ottoman Lady: A Social History from 1718 to 1918*. New York: Greenwood Press.
- Dordevic, Tihomir. 1903. "Die Zeugner in Serbien. I. Teil." *Mitteilungen zur Zigeunerkunde* (Budapest) 2: 1-80.
- _____. 1910. "Cigani i muzika u Srbiji" (Sırbistanda Romanlar ve müzik). *Bosanska Vila* (Sarajevo) 25 (3-6): 75-81.
- Dunin, Elsie [Ivancich]. 1971. "Gypsy Wedding: Dance and Customs". *Makedonski Folklor* 4 (7/8): 317-25.
- _____. 1973. "Cocek as Ritual Dance among Gypsy Women". *Makedonski Folklor* 6 (12): 193-98.
- _____. 1977. "The Newest Changes in Rom Dance (Serbia and Macedonia)." *Journal of the Association of Graduate Dance Ethnologists* (UCLA) 1: 12-17.
- Dzimrevski, Borivoje. 1985. *Calgiskata Tadicija vo Makedonija* (Makedonyada Çalgıcı geleneği). Skopje: Makedonska Kniga.
- Evliya, Efendi [Çelebi]. 1846. *Narrative of Travels in Europe, Asia, and Africa, in the Seventeenth Century*. Vol. 1, part 2. London: Parbury, Allen & Co. Reprint, New York: Johnson Reprint Company, 1968.
- Friend, Robyn. 1996. "Persian Classical Dance: An Exquisite Art." *Habibi* 15: 6-8.
- Garnett, Lucy M. J. 1891. *The Women of Turkey and their Folk-Lore*. Volume 2, *The Jewish and Muslim Women*. London: David Nutt.
- Gilliat-Smith, Bernard. 1910-11. "The Fate of Kasım Pasha". *Journal of the Gypsy Lore Society*, n. S., 4: 79-80.

- Hasluck, Margaret. 1938. "The Gypsies of Albania". *Journal of the Gypsy Lore Society*, 3d series, 17 (2): 49-61; 17 (3): 18-30; 17 (4): 110-22.
- Hobhouse, Broughton, J. C. 1817. *A Journey through Albania and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, during the Years 1809 and 1810*. 2 vols. Philadelphia: M. Carey & Son. (Arnavutluk ile ilgili bölüm 1971 yılında Arno Press tarafından *A Journey through Albania* ismiyle yeniden basılmıştır).
- Hoerburger, Felix. 1994. *Valle popullore: Tanz und Tanzmusik der Albaner in Kosovo und in Makedonien*. Ed. Thomas Emmerig ve Adelheid Feilcke- Tiemann ve Bruno Reuer. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Hughes, T[homas] S[mart]. 1820. *Travels in Sicily, Greece and Albania*. 2 vols. London.
- Hunt, Yvonne. 1996. *Traditional Dance in Greek Culture*. Athens: Center for Asia Minor Studies.
- Ivanic, Ivan. 1910. *Makedonija i Makedonci*. Novi Sad: Knjizara "Natosevic".
- Jankovic, Ljubica S. ve Danica S. Jankovic. 1939. *Narodne igre* (Ulusal danslar). Vol 3. Beograd: Stamparija Drag. Gregorica.
- Kandiyoti, Deniz. 1998. "Afterword: Some Awkward Questions on Women and Modernity in Turkey". *Remaking Women and Modernity in the Middle East*, ed. Lila Abu-Lughod, 270-87. Princeton: Princeton University Press.
- Kruta, Benjamin. 1973. "Polifonia e Skraparit dhe disa çeshtje tipologjike te saj (Skapar bölgesinde polifoni ve tipolojik özellikleri)". *Studime Filologjike* (Tirane) 27 82): 209-36; 27 (4): 131-51.
- Manuel, Peter. 1986. "The Evolution of Modern *Thumri*." *Ethnomusicology* 30 (3): 470-90.
- _____. 1987. "Courtesans and Hindustani Music." *Asian Review* 7 (1): 12-17.
- _____. 1988-89. "A Historical Survey of the Urdu Ghazal-Song in India." *Asian Music* 20 (1): 93-113.
- Montagu, Lady Mary Wortley. 1994. *The Turkish Embassy Letters*, ed. Malcolm Jack. London: Virago Press.
- Nieuwerkerk, Karin van. "A Trade Like Any Other": *Female Singers and Dancers in Egypt*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Oldenburg, Veena Talwar. 1990. "Lifestyle as Resistance: The Case of Courtesans of Lucknow, India." *Feminist Studies* 16 (2):259-87.
- Ollikkala, Robert Charles. 1997. "Begüm Akhtar: From Court to Concert Hall." Ph.D. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Popescu-Judet, Eugenia. 1982. "Köçek and Çengi in Turkish Culture." *Dance Studies* (Centre for Dance Studies, Jersey) 6: 46-69.
- Port, Mattijs van de. 1998. "Kafana." Chapter 5 of *Gypsies, Wars, and Other Instances of the Wild: Civilisation and Its Discontents in a Serbian Town*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Post, Jennifer. 1987. "Professional Women in Indian Music: The Death of the Courtesan Tradition." *Women and Music in Cross Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff, 97-109. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Qureshi, Regula Burckhardt. 2001. "In Search of Begum Akhtar: Patriarchy, Poetry, and Twentieth-Century Indian Music." *World of Music* 43 (1): 97-137.
- Reineck, Janet. 1985. "Wedding Dances from Kosovo, Yugoslavia: A Structural and Contextual Analysis." M.A. Thesis, University of California at Los Angeles.

- Seeman, Sonia. 1998. Notes to *Sulukule: Rom Music of Istanbul*. Traditional Crossroads, CD 4289.
- Sevengil, Refik Ahmet. 1985. *Istanbul Nasıl Eğleniyordu? İstanbul: İletişim Yayınları*. First published in 1927.
- Srinivasan, Amrit. 1985. "Reform and Revival: The Devadasi and Her Dance." *Economic and Political Weekly* (New Delhi) 20 (44): 1869-76.
- Sugarman, Jane C. 1989. "The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians." *Ethnomusicology* 33 (2): 191-215.
- _____. 1997. *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vlora, Ekrem Bey. 1911. *Aus Berat und vom Tomor*. Sarajevo: Daniel A. Kajon.