

## KOSOVA'DA ROMAN MÜZİĞİ VE KÜLTÜRÜNDE KADIN, ERKEK VE ÖTESİ

Svanibor Pettan  
Çeviren: Burcu Yıldız

Kitabın editorü Tullia Magrini giriş bölümünde müzik araştırmasının; “toplumsal cinsiyetlendirilmiş etkinlik” ya da “toplumsal cinsiyetlendirilmiş kültür” olarak “kadınların müzikal pratiklerini ortaya koyup müzikal dünyamızın resmini tamamlama ihtiyacının ötesine” geçmesi gerektiğini savunurken kesinlikle haklıdır. Toplumsal cinsiyetin ikili algısının, kişiler tarafından ‘alternatif toplumsal cinsiyet tanımları’ ile sorgulandığı müzikal pratikler beni özellikle şaşırtmıştır (Sugarman 1997: 32 ile karşılaştırın).<sup>1</sup> Birçok çalışma bu durumun dünyanın çeşitli kültürlerinde var olduğunu öne sürer. Birkaç tanesinden bahsetmek gerekirse, Amerika Yerlileri (örn., Hill 1935; Whitehead 1981), Tahitililer (Levy 1971), Ummanlılar (Wikan 1977), Kenyalılar (Shepherd 1977), ve Türkler (Stokes, kitapta 13. bölüm) örnek verilebilir. Bu çalışmalar, kendi kültürlerindeki algılaşma farklılıklarının yanında, belli başlı durumlarda da önemli farklılıklar gösterirler.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin eşleştiği erkek-kadın ikiliğine bir alternatif geliştirmek için, sistemi elinde tutan kültürel verilerle tanışıklık kurmak gerekir. Kosova'nın Balkan bölgesinde toplumsal cinsiyet bağlamında trans müzikal pratiklerine dair özel bir örnek durum üzerine yürüttüğüm tartışmalara, bölgedeki ve Roman (Çingene) nüfusunun içindeki toplumsal cinsiyet ve müzik tartışmaları ile başlamanın nedeni budur.<sup>2</sup>

Bu bölümde iki temel sebeple geçmiş zaman kullanıyorum. İlk olarak, Yugoslavya'nın bölünmesine neden olan birbirini izleyen savaşlar beni, Kosova'daki bir araştırmacı olarak uzun süreli bulunuşumu 1991 yazında sona erdirmek zorunda bıraktı ve 1991'in sonlarına kadar alana dönmemi engelledi. İkinci olarak 1999'da orada bulduğum şey, özellikle de Romanların (varlıklarının) sorgulanması, bu makaleyi bugün aynı toprakta doğal akışı içinde sürdürülme şansı bulunmayan, geçmişe ait bir belgeye dönüşüren tamamıyla farklı bir durumdu.<sup>3</sup>

Benim araştırma dönemimde (1983 ile 1991 arasındaki farklı periyotlarda) Kosova yedi farklı etnik gruba (Arnavutlar, Sırlar, etnik Müslümanlar, Romanlar, Karadağlılar, Türkler ve Hırvatlar); üç dinsel topluluğa (İslam, Ortodoks Hıristiyanlık, Roma Katolikliği); dört dile (Arnavutça,

1-Bu makalenin bir önceki versiyonuna dair yorumları için Karin van Nieuwkerk'e ve son versiyonla ilgili yorumları için Jane Sugarman'a teşekkür etmek isterim. Nottlarda İngilizce olmayan kaynaklardan yapılmış olan çeviriler aksi belirtilmedikçe bana aittir.

Bu bölümde ele alınan üç örnek olay incelemesinin ikisi bu tarz bireylere değinir.

2- Bu bölüm boyunca tarihçi Noel Malcolm ile benzer gerekçelerle *Kosovo* yazım biçimini (*Kosovë* ya da Kosova olan Arnavutça, ya da *Kosovo i Metohija* veya *Kosmet* olan Sırpça yazım biçiminden daha çok) kullanıyorum. Yani “Şu anda çoğu İngilizce yayında kullanılan biçim” (Malcolm 1998: xi). Coğrafi mekânlar ve müzik aletleri hem Arnavutça hem de Sırpça isimlerle belirtiliyor; birkaç örnekte Türkçe ve Romanca isimler eklenmiş durumda.

3- Bu nedenle Roman müzisyenler ve Kosova'daki izleyicileri arasındaki yaratıcılık ve etkileşime dair geniş çaptaki araştırmamın sadece bir bölümü olan bu özel konu üzerinde araştırmaya devam edemedim (Pettan 1992).

Sırpça-Hırvatça, Türkçe ve Romanca) ev sahipliği yapıyordu.<sup>4</sup> Kosova'daki heterojen Roman toplulukları kendilerini ya Roman (çoğu Arlije ve Gurbetja kolundan) ya da diğer etnik grupların üyesi olarak görürlerdi.<sup>5</sup> Çoğu İslami bir arka plana sahip olduklarını, bir kısmı ise Ortodoks Hıristiyan olduklarını söylerdi. Anadilleri çoğunlukla ya Romanca ya da Arnavutça idi ve çoğu bu dört dilde iletişim kurabiliyordu. Romanların bir "etnik grup" olarak siyasal statüsü, diğer iki siyasi kategoriye kıyasla Kosova'nın en altındaydı.<sup>6</sup> Romanlar ve Roman olmayan topluluklar arasındaki çeşitli etkileşimlere rağmen - Roman olmayan bazı danslara ve geleneklere müzikal eşlik olanağı sunan eşsiz Roman yeteneğinin kabulü dahil olmak üzere- Roman olmayan topluluklar genelde Romanlara aşağı bir topluluk olarak bakıyorlardı.<sup>7</sup>

### Kosova'da Müzik ve Toplumsal Cinsiyet

Kosova'da toplumsal cinsiyetle belirlenmiş olan ayrımcılık düzeyi; bölgede yaşayanların etnik ve dinî inançları, oldukça önemli olan köylü-şehirli ayrımı, bölgesel ve yerel gelenekler gibi çeşitli faktörlere bağlıdır. Bu, Osmanlı İmparatorluğu'nun ortak tarihinin, ataerkil ve baba soylu kültürel modellerin ötesinde ayrımcılığın daha sıkı bir biçimde; örneğin Arnavutlar içinde Sırlardan daha çok, Müslümanlarda Hıristiyanlardan daha çok ve kırsal kesimlerde şehirde olduğundan daha çok görüldüğü anlamına gelir. Kosova'daki Roman müzisyenlerin bu iddiaları benim kendi gözlemlerim ve belgeleme çalışmalarım doğrultusunda teyit edildi. Bununla birlikte, makalenin bu bölümündeki tartışmam bir sonraki bölümde ayrıca değinilecek olan Romanları içermiyor.

Müzikte kişi bir çok durumda erkek ve kadın tarzlarını ayırt edip belirli özellikleri tanımlayabilir. 1940'ların sonlarında Arnavutça, Romanca ve Türkçe şarkılardan başka Kosova şarkılarını derleyip analiz eden Miodrag Vasiljević, metin yapılarındaki 'eril' epik (4+6) ve 'dişil' lirik (5+5) on heceli kalıplar arasındaki ayrımı ortaya koymuştur (Vasiljević 1950: 343). Benzer bir şekilde Lorenc Antoni 1970'lerde Kosova Arnavutları arasında baskın olan, kahramanlıkla ilgili erkek şarkıları ile duygusal kadın şarkıları arasındaki farkı ortaya koyar (Antoni 1974, 109).<sup>8</sup> Erkekler ve kadınlar "geleneksel olarak ayrıştırılmış topluluklar içerisinde çalışıp sosyalleştiler ve çoğunlukla farklı tarzlarda ve yapılarla icra edilen farklı şarkı repertuarları geliştirdiler" (Sugarman 2000, 1987). Antoni'ye göre "örneğin erkeklerin kadın şarkıları, kadınların ise erkek şarkıları söylemeleri gibi bir durum asla gerçekleşmedi. Bu utanç verici bulunurdu.... Birlikte şarkı söylemek ise istisnai bir durumdu. Sadece şehirlerde, Katolikler arasında olabilirdi." (1974:109).

4- Etnik Müslümanlar; üyeleri çeşitli düzeylerde Bosna-Hersek'in etnik Müslümanları ile ilişkili olan alt gruplar ve Goranci ve Torbeşi dahil olmak üzere Kosova'nın en eski alt grupları ile kendine özgü bir Slav topluluğu oluştururlar.

5- *Ashkalije* bazı durumlarda Arnavut etnik kimliği iddiasında bulunan, Arnavutça konuşan Romanlar için kullanılan yerel bir terimdir. Araştırma döneminde bazı Romanlar mısırlı olduklarını iddia ediyorlardı (Duijzing 1997'de daha fazlası). Bölgedeki çeşitli Roman topluluklarının detaylı listeleri Vukanovic 1983 ve Pettan 1992'de bulunabilir.

6- Diğer iki kategori; Sırları, etnik Müslümanları, Karadağlıları ve Hırvatları kapsayan 'milletler' ve Arnavutları ve Türkleri içeren 'milli azınlıklar'dı.

7- Sadece (iyi) Roman müzisyenler, Kosova'nın dağlık güneyindeki Arnavut ve etnik Müslüman erkeklerin dans halkalarında ve bunun yanında aynı bölge içindeki ihtisamlı kutlamalar bağlamında at yarışları ve serbest tarzda geleneksel güreşlerde müzik yapıyorlardı (Petan 2001'de daha fazlası).

8- Arnavutluk'taki benzer ayrımlar için bkz. Lloyd 1968: 213-16.

Geleneksel olarak erkek alanı (kocanın alanı) - Kosova kırsalındaki (tarım, hayvancılık gibi) geleneksel mesleklerden, Yugoslavya ve batı Avrupa ülkelerindeki gibi ekonomik olarak daha zengin olan kuzeybatıda yaygın olan yabancı işçiliğe kadar- öncelikle kamusalı. Kadın alanı (kadın eşin alanı) ise aslen özeldi; kadının görevi ev halkına bakmaktı.<sup>9</sup> Kosova'nın fakir bölgelerinde erkekler evden uzakta çalışırken, eşlerini ve diğer kadın aile fertlerini uzun süre evde bırakırlardı.<sup>10</sup> Sonuç olarak kadınlar geleneğin koruyucuları olarak addedilirken erkekler ufak tefek şeylerle evin ihtiyacını karşılardı.<sup>11</sup> Kosova'nın dağlık güneyindeki bazı kırsal bölgelerde erkekler –kadınlardan farklı olarak- geleneksel kıyafetleri giymeyi bıraktılar. Erkekler bir zamanlar kadınların söyleyişleriyle karşılaştırılabilir şekilde tampere edilmemiş dar aralıklarda, geleneksel iki sesli vokal kullanımını icra etmiş olsalar bile, benim araştırma dönemimde bunu artık terk etmişlerdi.<sup>12</sup> Bu bölgede bir erkek Batılı, şehirli tarzda giyinirdi ve kendisine uzun saplı bir lavta ile eşlik ederek solo şarkı söylerdi. Sesinin niteliği kadınların yüksek sesle söyleyişine kıyasla daha sürekli ve pürüzsüzdü. Kosova ve komşu bölgelerin müziklerine dair Osmanlı dönemi öncesine ait yeterince bulgu olmadığı için, burada temsil edilen 'kadınsı, kırsal ve dağlık bölgelerin' aslında eski, Osmanlı öncesi tarzı olduğu yönünde, yerel nüfus ve öğrenciler tarafından paylaşılan bir görüş vardı.<sup>13</sup>

Kosova'da erkek ve kadın alanları arasındaki ayrım çalgı aletlerinin kullanımında da belirgindi. Erkekler aslen üflemeli ve tellileri çalarlardı. Telliler; telleri çekilerek çalınan lavtalardan (melodik çifteli ve eşlikte Arnavutlarda *sharki*, etnik Müslümanlarda *tambura*, Türklerde *saz*) ve yaylı lavtalardan (Sırp'larda ve Karadağlılarda *gusle*) oluşurken, havayla tınlayan çalgılar çoban flütlerini (*fyell*, *frula*; *kavall*, *kaval*) ve akordeonu (*harmonika*) içerirdi.<sup>14</sup> Ezgi aletleri olmadan özel *membranofonların*<sup>15</sup> ve *idiofonların*<sup>16</sup> kullanıldığı Sufi (*dervish*) toplantıları haricinde, *membranofonları* sadece müzik toplulukları içinde çalıyorlardı.

Kadınlar geleneksel olarak herhangi bir ezgi enstrümanı çalmazlardı. Olur da enstrüman kullanırlarsa şarkı söylerken (kadınlar) ritmik eşlik için ya daire (*def*, *daire*, *dahira*) ya da evde

9- Janet Reineck (1988) çeşitli yerleşimlerdeki Kosova Arnavut'u kadınlar arasındaki öz-idrak dinamiklerini incelemektedir.

10- Opojë/Opolje bölgesinde böyle bir durum Reineck tarafından tarif edilmektedir (1986, :35-59).

11- Sugarman kadınların "dinsel" şarkılarla, erkeklerin ise "toplumsal" şarkılarla ilişkisine dikkat çeker (1997: 369). Şüphesiz kadın şarkıları ne sadece lirik ne de sadece dindir (bkz. Plana 1972).

12- Danimarkalı araştırmacı Birthe Traerup, bu diyafoninin izlerini 1950'lerin sonunda başlayan Prizrenska Gora'daki çalışmalarını süresince, sadece erkek şarkılarında buldu (1974: 213).

13- Dinaric Alp'lerin müziğine dair Ankica Petrović tarafından sunulan bulgular, Osmanlı öncesi tarz fikrini destekler. Kırsal ve Osmanlıya bağlı şehir müziği arasındaki ayrıma, daha geniş çaptaki bölgelerin müzikleri üzerine yazılan bazı yazılarda dikkat çekilmiştir. Örneğin, Cvjetko Rihtman Bosna-Hersek'in (1963) bir bölümündeki "eski Bosna" ile "küçük şehir" müziklerini ayırırken, Radmilla Petrović Sırbistan'da (1961) bir bölgedeki "eski kırsal", "yeni kırsal" ve "şehirli" müziğin farklılıklarına değinmiştir.

14- Tambura, daha sonra Türk sazı olarak nitelenen fabrika yapımı saz ile değiştirilir. Yaylı Arnavut lavtasının (*lahutë*) kullanımını, *gusle*'ye kıyasla batı Kosova ile sınırlı olan çoğu bölge için geçerliydi.

15- Gerilmiş deri ya da zarın titreşimiyle ses veren türdeki *davul*, *trampet*, *mirliton* gibi müzik aletlerine verilen ad

16- Kendi titreşimi ile ya da vurularak, sallanarak, sürtülerek ses çıkartılan *kastanyet*, *zil*, *gong*, *çan*, *claves*, vs. gibi müzik aletleri.

kullanılan sıradan bakır bir tepsi (*tepsi*, *tepsija*) bulurlardı. Tepsi ya bir tef yerine kullanılırdı ya da şarkıya pes bir eşlik oluşturmak için küçük yuvarlak bir masa (*sofra*) üzerinde döndürülürdü.<sup>17</sup>

Her iki cinsiyetten çocuklar belirli geleneksel bağlamlarda ve okulda, müzik ve dans ile ilişkilendirilirdi. Şehir yerleşimlerinde ve daha küçük çapta kırsal bölgelerde amatör topluluklarla icra ederlerdi. Tanınmış bazı yetenekli şarkıcılar dışında, kızların toplum içinde icrada bulunmaları büyük ihtimalle evlilikle birlikte sonlanırdı. Kosova Arnavut'u bir çok kadın şarkıcı tanınır ve itibar görürdü. 1970'lere Nexhmije Pagarusha, 1980'lere Shkurte Fejza damga vurmuştur. 1990'larda ise Kosova Arnavut'u kadın şarkıcı sayısı fark edilir biçimde arttı.

### Kosova'daki Romanlarda Müzik ve Toplumsal Cinsiyet

Etnisite, din, kırsala karşı şehir yerleşimi, bölgesel ve yerel gelenekler gibi ayrımlar Roman olmayan etnik topluluklar ve müzisyenler arasında da, Kosova Romanları arasındaki toplumsal cinsiyet ilişkilerinde görülen aynı etkiyi yarattı. Böylece, kadınlar özel alana hakim olurken, yerleşik Roman erkekleri kamusal alana yöneldi. Fakat Kosova'daki Roman kadınların alanı, Roman olmayan kadınlarınkinden çok daha genişti ve komşu Makedonya'daki Roman kadınlarla çok benzerdi. Carol Silverman; Makedonya'da, Üsküp'e komşu Šuto Orizari'deki çalışmasını temel alarak Roman kadının düzenli olarak katılım gösterdiği dört "kamusal" düzeye dikkat çekmektedir: Roman olmayanların egemenliğinde olan geniş toplum, Roman halkı, geniş aile ve hane halkı. Aynı zamanda makropolitikanın erkeklerle, ritüel politikanın ise kadınlarla eşleştirilmesini ve ritüellerin "iktidarı, ekonomiyi ve icrayı içeren kamusal alana" ait olduğunu tartışmıştır. Roman kadınlar, yıllık döngü (örn. Aziz George Günü) ve yaşam döngüsü (sünnet, düğün) ile ilgili bayramlarda sokaktaki topluluk danslarına katılırlardı. Yarı göçebe Roman kolları ile ilişkilendirilmiş kadınlar; falcılık, bitkisel ilaç satıcılığı, ve –bazı durumlarda- dilencilik gibi faaliyetlerle erkeklerden daha yoğun bir şekilde halkla çok daha fazla içli dışlıydılar.<sup>18</sup>

Erkek müzisyenler ya esas olarak kırsal kesimlerle ilişkilendirilebilecek bir davul-zurna topluluğunda enstrüman çalarlardı; ya da klarinet veya saksafon, keman veya elektro gitar, banjo veya elektrik bas, akordeon veya sintisayzır, daire, kadeh şeklinde davul veya davul seti gibi enstrümanları içeren şehirli bir topluluk içinde şarkı söylerlerdi.<sup>19</sup> Şehirli topluluklar kırsal kesimde nadiren duyulurken davul-zurna toplulukları şehirlerde de çalarlardı. Bu erkek müzik topluluklarının dinleyicileri, mekâna ve topluma bağlı olarak ayrı ya da karma, erkekler ve kadınlardan oluşurdu.<sup>20</sup>

17- Döndürülen bakır tepsi aynı zamanda dansa eşlik etmek için kullanılırdı (Hoesburger 1994: 59 tarafından tartışıldığı üzere).

18- Kosova'daki yerleşik ve göçer Roman kadınlar arasındaki yararlı karşılaştırma Vukanović (1961b)'de bulunabilir.

19- Zurna (*shawm*) için kullanılan yerel terimler *curlë*, *zurla*, *zurna* ve *svirla* idi. İki başlı davul *lodër*, *goç*, *davul* ya da *tupan* olarak adlandırılırdı. Bu enstrümanların şehirli topluluklardaki isimleri *klanet* ya da *saksafon*, *çemane* ya da *gıtara*, *cümbüş* ya da *bas*, *harmonika* ya da *sintisajzer*, *def*, *darabuka* ya da *jazz* idi. Akustik enstrümanlar tören alaylarında, amplifiye edilmiş olanlar ise ziyafetlerde dansa eşlik amaçlı kullanılırdı.

20- Roman müzisyenlerin erkek danslarını (örn., Kalaçojna suit), kadın danslarını (örn., *mevlana*) ve her iki cinsiyet için de uygun olan dansları Roman olmayan izleyiciler için çaldıklarına şahit oldum. Aynı etkinlikte, aynı anda ve aynı müzikte erkeklerin dışarıda, kadınların ise evin içerisinde dans etmeleri düzeyindeki durumlardan, başından sonun kadar erkeklerin ve kadınların açık halka düzeninde birlikte dans ettikleri durumlara kadar gördüm.

Kadın müzisyenler, genelde iki kişi birlikte, daire eşliğinde ve kadın dinleyiciler için söylerlerdi.<sup>21</sup> Bu şartlar içindeki Roman kadınlar, bir bakır tepsiyi döndürerek ya da tepsiyi daire yerine kullanarak şarkılara eşlik ederlerdi. Herhangi bir ezgi enstrümanı kullanmazlardı.<sup>22</sup> Bazı Roman kadınlar amplifiye edilmiş enstrümanlar kullanan erkek Roman müzisyenler eşliğinde şarkıcı olarak barlarda sahne alırdı. Bu tarz barlarda sadece erkeklerden oluşan dinleyiciler, bu şarkıcıların ahlaklarının neredeyse fahişelerle karşılaştırılabilecek kadar düşük olduğunu düşünürler.<sup>23</sup>

Erkek müzik toplulukları genelde herkesin gözü önünde – açık havada (doğaçlama bir sahnede, örneğin bir evin terasında) ya da kapalı bir yerde (bir otelde ya da özel bir kutlama için kiralanan bir belediye salonunda) çalarlardı. Kadınlar özel mekanlarda, kapalı bir kadın çevresinde –kapalı mekanlarda (bir odada) ya da açık havada (bir bahçede) çalarlardı. Kosova'daki bahçeler genellikle, büyük duvarlarla sokaklardan ayrılmıştı. Dolayısıyla performansın açık havada yer alma nedeni kamusal bir anlam içermezdi.

Kosova'daki Roman olmayan etnik topluluklarda olduğu gibi, Roman kızlarının da okul içinde ya da amatör topluluklarda dans ve müzik ile ilişkilenmeleri evlilik ile sona ererdi. Amplifiye edilmiş bir toplulukla düşünlerde şarkı söyleyen genç bir şarkıcı Roman kadın tanıyorum. Ailesi ve arkadaşları için şarkı söylemeye devam etse de, evlilik onun kamusal müzik kariyerini sona erdirdi.

Birçok erkek Roman müzisyen ergenlik yıllarında, düşünlerde ve barlarda ücretli çalışmaları için okulla ilgili sorumluluklarını ve amatör topluluklara gönüllü müzikal katılımlarını ihmal ederlerdi. İcracı olarak ortaya çıkmaları yaygın olarak kamusal alanda düzenli bir meslekle uğraştıkları anlamına gelirdi. Kadın Roman müzisyenlerin yaptıkları müzik karşılığında ücret almaları kabul edilebilir olsa da onlardan sadece kadın ortamlarında çalmaları ve terbiyeli olmaları beklenirdi. Yöresel kültürel modeller bu kuralın belli düzeylerdeki dönüşümlerini kabul ederdi. Örneğin, Pejë/Pe şehrinde kadın müzisyenler, bir davette çalmak üzere kendilerini kiralayacak müşteri adaylarını pazarda (erkek müzisyenlerin yanında) beklerlerdi. Prizren şehrinde ise bu, kadınların edepsizliği (erkekler için olmamasına rağmen) olarak görülürdü ve müşteriler hazırlıkları kadın müzisyenin mekanında yapmak zorundaydı. Pejë/Pe bölgesinde kadın müzisyenlerin kısa bir süre için erkek misafirlere çalmalarına alışılmıştı, hatta müzisyenlerden birisi bazen dans ederdi. Prizren bölgesinde ise kadın müzisyenler yalnızca kadınlar için çalarlardı ve dans etmezlerdi.

### Erkek-Kadın İkililiğinin Ötesinde

Kosova'daki üç durum benim tartışmamla uygunluk gösteriyor ve bunların ikisi erkek-kadın ikililiği sistemini aşiyor: (1) döndürülen bakır tepsi ile şarkı söyleme geleneği; (2) yeminli bakireler feno-

21- Veronica Doubleday, Orta Doğu'da alan çalışması deneyimi olan (Shiloah, Touma ve Picken gibi), kadınlar ve daireler arasındaki "yakın ilişki"yi ortaya koyan bazı araştırmacılardan bahsetmiştir. "Kadınların herhangi bir müzik aleti, hatta daire üzerinde hakları olmadığını" vurgulamıştır (Doubleday 1999: 102).

22- Ezgi enstrümanı çalan Roman kadınlar genel olarak istisnadır. En iyi bilinen örnekleri; Macaristan'dan onsekizinci yüzyıl keman icracısı Panna Czinka (bkz. Sárosi 1078) ve Türkiye'den ondokuzuncu yüzyıl zurna icracısı Yıldız Kamer'dir (ve 1976: 143).

23- Mısır'da benzer görüşler için bkz. Nieuwkerk ( bu kitabın 11. bölümü ve 1995).

meni; (3) kadınların geleneksel müziğinin, *talava* olarak bilinen popüler modern türe dönüştürülmesinde erkek müzisyenlerin rolü.

### Döndürülen bakır tepsiyle şarkı söyleme

Döndürülen bakır tepsi ile şarkı söyleme geleneğinin izleri Kosova'da ve Arnavutluk, Makedonya, Sırbistan, Karadağ ve Bosna Hersek gibi yakın ülkelerde görülebilir.<sup>24</sup> Arnavut, Sırp, etnik Müslüman, Türk, Karadağlı, Hırvat ve Romanlar bu topraklarda ve hem köylü hem de şehirli nüfusta, üç büyük dinî kola (İslamiyet, Ortodoks Hıristiyanlık, Roma Katolikliği) bağlıdır. Çeşitli yazarlar, hem bu geniş bölgenin yerlileri hem de ziyaretçi olanlar (e.g., P.Ž. Petrović 1934; Plaku i Drenicës 1935; Šmaus [Schmauss] 1937; ve Filipović 1938) bunun üzerine araştırma yaparak yazdılar. Tatomir Vukanović onların görüşlerini özetledi, adı geçen etnik gruplar içindeki pratikleri göz önünde bulundurarak belirli özellikleri tanımladı ve -kendi adlandırmasıyla- "halk şarkılarının yuvarlak bir tencere ile söyleme"nin yedi farklı şeklini ve yöntemini saptadı (Vukanović 1956).<sup>25</sup>

Bu müzikal geleneğin bağlamları törensel ve toplumsal toplantıları içerirdi. Çoğu bölgede, düğünler ve aynı zamanda diğer yıllık döngü (Bayram, kurban Bayramı, Aziz George Günü) ve yaşam döngüsü (örn. Müslümanlarda sünnet) gelenekleri ve ortak işlere ilişkin resmi olmayan toplantılar ile ilişkiliydi. Kosova'nın bazı kısımlarında, etnik Arnavut kadınları, çocuklarının uyumasına yardımcı olması için bakır tepsi eşliğinde ninni söylerlerdi. Vukanović'e göre dünya savaşları arasındaki dönemde, Kaçaniku/Kaçanik bölgesinde çocuğunu kaybetmiş olan bir anne çocuğunun mezarı başında aynı ninnileri söylemişti (1956: 126). Etnik topluluklar arasında, şarkı söylemenin en çok Arnavutça dilinde anlamlı olduğu yönünde bir fikir birliği vardı.

Kosova'daki Roman kadınlar, fakat sadece Müslüman Roman kadınlar, yerleşik ya da yarı göçebe yaşam tarzında, köylü ya da şehirli statüsünde, ne olursa olsun bu geleneği sergilerlerdi (Vukanović 1956: 150-51).

Herhangi bir kişi, bir kadın enstrümanı olarak tasvir edilen bakır tepsinin mutfak kabı olduğunu ve özel alana ait bir parça olduğunu düşünürdü. Halbuki eski anlatılara göre durum her zaman için böyle değildi. Muhtemelen bu geleneği araştıran ilk yazar P.Ž. Petrović, bakır tepsinin ortaya çıkışını yaylı Slav lavtası *guslenin* kullanımına getirilen Osmanlı kısıtlamaları ile ilişkilendirdi. Son derece saygı duyulan erkek enstrümanı *gusle*, destansı kahramanlık şarkılarına eşlik etmek için kullanılırdı. *Guslenin* bakır tepsi ile yer değiştirmesi özellikle yoğun siyasi baskı altında bulunan bölgelerde, hem lirik hem de epik şarkıları içeren repertuvarlarda beklenmedik bir değişim anlamına geldi (Vukanović 1956, 135). Bakır tepsi, 'erkek' yaylı lavtasının 'kadın' daire'sine benzer bir şeyle değiştirilmesi yönünde ikili bir değişim miydi? Erkek ve kadın müzisyenlerin aynı müzikal üslup ve hatta koşullar içinde icra etmesini sağlayan, ister Osmanlı baskısı, isterse her-

24- Bu gelenek için kullanılan yerel terimler; *tue sjellë tepsin*, *okretanje tepsije*, *tepsijanje*, *tevs janje* (Vukanović 1956: 153).

25- LP *Traditional Folk Music: Songs and Dances from Kosovo Performed at the Glogovac Festival of Folklore* (PGP RTB 2510073, 1982), bu müzikal geleneğin biri Arnavut, diğeri Sırp iki örneğini içerir. İkisinde de icracılar kadındır.

hangi başka bir şey olsun, geride cevaplanmamış bir soru bırakır. Bizi cevaba yalnızca toplumsal cinsiyet merkezli bir araştırma ulaştırabilir.

Başka bir soru: Romanlar bu geleneği neden benimsediler? Erkek Roman müzisyenler köylülerin eski enstrümanlarını (tulum, yaylı lavta ya da çobanların kavalları gibi) kullanmama ve onların yerine teknik olarak daha üstün olan modern enstrümanları tanıma konusunda ünlüydüler (R. Petrović 1974: 157). Kısacası, erkek müzisyenler 'para getirmeyen enstrümanları' bıraktıklarında (Petttan 1992: 152), bakır tepsiyi de kullanmadılar. Aslında, incelenmekte olan bütün Kosovalı etnik topluluklar içinde, döndürülen bakır tepsi eşliğinde şarkı söyleyen erkeğin izine rastlayamadığım tek topluluk Romanlardı. Roman kadınların bu geleneği benimsemelerinin nedeni belki de daha kapsamlı alıştırmayı gerektiren davranış farklılıklarına işaret etmektedir.

### Yeminli bakireler

Yeminli bakireler genelde şöyle tanımlanır; "genetik olarak kadın olan trans kişiler erkeksi hayatlar sürüp toplumsal olarak erkek olurlar" (Dickemann 1997b: 248). Kosova'da ve çevresinde Arnavutların, Karadağlıların, Sırpaların, Türklerin ve Romanların içinde, dinsel kökenine ve köylü-şehirli ayırımına bakmaksızın, yeminli bakirelerin izleri sürülebilmektedir.<sup>26</sup> Vesikalı olanların çoğu Arnavutluk'un dağlık sınır bölgesinden ve Karadağ'dan gelmektedir (Gusic 1958 ve Vukanovic 1961 ile karşılaştırın; ayrıca Vince-Paulla 2000'deki faydalı etnolojik haritaya bakınız). Yeminli bakireler, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından beri daha geniş bölgeden yerli ve yabancı yazarların dikkatini çekti. Kosova'da yirminci yüzyıl boyunca, araştırmacılar tarafından otuz bir vaka teyit edildi (Vince-Pallua 2000: 145).<sup>27</sup>

Bu kadınların erkek rollerini benimsemelerine neden olan şey neydi? Bazı kadınlar erkek çocuğa sahip olmayan babasoylu ailelerinde erkeklerin yerine geçtiler. Bazıları istenmeyen evliliklerden kaçtılar. Bazısı yetimdi ve yaşça daha küçük olan aile fertlerinin sorumluluğunu üstlendi. Bazısı vefat etmiş olan nişanlısının acısını dile getirdi. Bazısı malını mülkünü korumaya çalışan duldu. Diğerleri ise açıkça erkek gibi hissedip erkeğe ait bir yaşam biçimini tercih etmişlerdi (buradakiler ve daha fazla sebep Vukanović 1961a: 111'de belirtilmiş). Açıkçası ya kendini ya da aileleri tatmin etmek için herhangi bir yaşta, yeminli bakire olmak mümkündür.

Raporlara göre, yeminli bakireler aşağıda belirtilen özelliklerin an azından bir kısmını paylaşırlardı: erkek gibi giyinirdi, erkek saç kesimleri ve isimleri vardı, silah taşırlardı, tütün içerlerdi, alkollü içkiler içerlerdi, genelde erkeklerle eşleştirilen işlere bakarlardı, erkeklerle ilişkilendirilenlerden farklı müzikler icra ederlerdi.<sup>28</sup> Onlara çoğu durumda erkek olarak bakılırdı ve kendilerinden eril kelimelerle söz ederlerdi (Dickermann 1997b: 250). Yeminli bakireler kurumu genel

26- Böyle kişiler için kullanılan yerel isim *vergineshë, vajzë e betuar, mashkullore*, muşkobanja, *ostajnica, tybeli* olabilir; Sırp araştırmacılar *to(m)belija* (Barjaktarović 1848, 1966; Filipović 1938, 1952) ve *virdžina* (Vukanović 1961a, b, 1983) gibi Sırpçalaştırılmış biçimleri kullandılar. Daha fazla isim için bkz. Young 2000: 67-68.

27- Yayınlar; Miljanov [1901] 1941, Stanković [1910] 1988, Dordević [1923] 1984, Barjaktarović 1948 v3 1966, Filipović 1952, Vukanović 1961a, b, Gréaux 1994 ve Young 2000'dir.

28- Bununla birlikte bu özelliklere ilişkin önemli değişiklikler de vardı. Yeminli bakirelerin çeşitli özeğlileri Gušić (1976), Gréaux (1994) ve Young (2000) tarafından tartışılmıştır.

olarak toplum tarafından kabul görüyordu ve bu tarz kişiler beğenilip saygı görüyormuş gibi gözü-kürlerdi.<sup>29</sup> Bu kabul, toplumun ekonomik ve toplumsal gereksinimlerini yansıtıyordu (Barjaktarović 1966: 285 ile karşılaştırın).<sup>30</sup> Doğrusu, yeminli bakirelerin cinsellik ve annelikten kaçınması büyük bir toplumsal saygı ile ödüllendiriliyordu (Gušić 1976: 274).

Yeminli bakirelerin müzikal aktiviteleri çok az sayıda (Vince-Pallua 2000'e göre sadece sekiz) raporda tartışılır. Karl Steinmetz bunların 1905 tarihli en eskisinde, bakirelerin hareketlilikleri sayesinde çok sayıda şarkı biliyor olmalarını vurgulayıp tanıştığı bir bakirenin söylediği Kosova'nın başka bir bölgesine ait bir epik şarkıdan bahsetmiştir (Vince-Pallua 2000: 35). Tatomir Vukanović, Prizren şehrinin saygın bir ailesinden olup "harmonika, daire ve kavala çalıp çok güzel Türkçe, Arnavutça ve Sırpça şarkılar söyleyen" bir bakireden söz etmiştir (1961a: 97).<sup>31</sup> Diğer raporlar Karadağ (Gušić 1976; Grémaux 1994) ve Arnavutluk'taki (Strauss 1997) etnik Arnavutluk bakirelerinin müzikal aktivitelerine atıfta bulunur. Marjina Gušić (1976: 272-73), bakire Tonë Bikaj'ın – evinin bahçesinde, etrafı köylü arkadaşlarıyla çevrili- kaval çaldığı ve sonrasında yaylı lavta ile eşlik ederek söylediği, konusu anavatanı ile ilgili olan şarkıyı icra ettiği açık hava performansını anlatmıştır. René Grémaux, Tonë'un ölümünden on beş yıl sonra bölgeye gitmiştir. Akılda kalıcı hikayesi küçük kardeşlerinden ve görüştüğü diğer kişilerden duyduklarına dayanır. "Sınırın Karadağ tarafında yaşayan Arnavutların içinde Tonë, bir şarkıcı ve müzisyen olarak önemli bir popülerlik kazanmış ve tanıştığım kişilerin çoğu onu bu şekilde hatırlıyor. Gerçek bir erkek gibi bir elini kulağının arkasına koyarak "dağcı şarkıları" söylemiş. Diğer geleneksel şarkıları bir yaylı ve telli enstrüman olan *lahuté* ya da *gusle* ile eşlik ederek icra edermiş. Bunun yanında iyi bir *fyell* ve kaval icracısı olarak tanınmış. Erkeklerden oluşan bir seyirci için müzik yapmak ve şarkı söylemek, yerel kadınlar için geleneksel olarak uygunsuz bulunan faaliyetler, bir çok Arnavut yeminli bakire için bir çeşit özel durummuş" (1994: 255).<sup>32</sup> Julius Strauss ise erkeklere uygun bir üslupta şarkı söyleyip erkeklerle kadınların ayrı odalarda oturduğu düğünlerde erkeklerin yanında oturan bir Arnavut yeminli bakire örneğinden söz etmiştir (1997: 34).

Yeminli bakireler Kosova'daki Romanlar içinde de görülmektedir. Bugünkü durumda, en ilginç on beş yaşında yeminli bakire olan, Gjakovë/Dakovica'dan bir yerleşik Müslüman kadının durumudur. Tatomir Vukanović 1950'lerin sonunda kendisini ziyaret ettiğinde, sadece on beş yaşındaydı. Pantolon ve bir erkek gömleği giymişti, kısa saçları bir erkek mendili ile bağlıydı. Evde üvey bir kız kardeş ile yaşıyordu. Her ikisi de müzisyendi. Birlikte "Arnavut halk şarkıları" söyleyerek ve teflerini çalarak para kazanıyorlardı (Vukanović 1961b: 92).

29- Örneğin bir kız bir erkekle evlenmeyi reddedip yeminli bakire olursa, erkeğin namusu kadının bir başka erkekle evliliği ile tehdit edilmeyeceğinden erkeğin buna dair kötü hisler beslemesi beklenmezdi (Barjaktarović 1948: 346; Vukanović 1961a: 91).

30- Vukanović aynı zamanda *beqaric* adı verilen durum üzerine de rapor vermiştir. Bu "boşanmış kadınlar ve dullar hem erkek de hem de kadın yaşam tarzlarını uygularlar, örn. Alkollü içki içmek, tütün içmek, tambura çalmak ve erkek arkadaşlarla eğlenmek" (1961a: 90-91).

31- "Kavala"; daha öce bahsedildiği gibi genellikle *kavall* (Arn.) ya da *kaval* (Sırp) olarak adlandırılan kaval'a tekabül etmektedir.

32- Grémaux'ın yazısının bu bölümü aynı zamanda Jelka Vince-Paulla'nın "Virdžine i glazba" (Bakireler ve Müzik) başlıklı tezinin bir bölümünden alıntılanmıştır (2000: 172-72).



Bu iki müzisyenin dinleyicileri hakkında net cümlelere sahip olmasak da, büyük ihtimalle kadınlar için çalışıyorlardı. İcra ortamlarının (tef eşliğinde şarkı söylerken), bir kutlama sırasında, sadece kısa bir ara olarak ve sadece Kosova'nın bazı bölgelerinde, erkekler için uygun olduğu düşünülürdü. En azından bu özel durumda- yukarıda anlatılan diğerleri ile çelişkili olarak ya da daha çok yeminli bakire fenomeninin başka bir biçimi olarak- başka bir toplumsal cinsiyetin benimsenmesi ile bununla ilişkili olan müzikal alanın benimsenmesi arasında bir paralellik kurulmamıştır.

### Talava

Yeminli bakireler hakkında çok sayıda raporla keskin bir tezatlık içinde, aynı ülkelerdeki tersi durum – kadın cinsiyeti ile ilişkilendirilmiş erkekler- ile ilgili imalar neredeyse hiç yok. Osmanlı İmparatorluğu'nda dans eden erkeklerin (*köçekçe*, tekili *köçek*) sıra dışı popülerliği akla gelirse, bu durum daha da şaşırtıcıdır.<sup>33</sup> Yirminci yüzyılın ilk on yıllarında, Prizren şehrinde genellikle kadın gibi giyinen, daire eşliğinde Türkçe şarkılar söyleyen ve yerel barlarda göbek dansı yapan bir Türk adam varmış (Vukanovic 1961a: 98). Onun durumunda, kıyafet, enstrüman ve dans kadın alanı ile açık bir ilişkilendirme anlamını taşır.

İki erkek müzisyenin şarkı söylerken tef çalmalarına ilk rastlayışım, 1986'da Gjakove/Dakovica şehrindeydi. Erkek gibi giyinmişlerdi ve dörtte biri Roman olan kasabanın bir düğünü için açık havada çaldılar. Arnavutça şarkı sözlerine iyi icra edilen süslü ritmik yapılarla eşlik edildi. Seyircilerden birilerine müzisyenlerle ilgili soru sorduğumda esrarengiz bir şekilde gülümse-diler ve ikisinin fotoğrafını çekmeme izin vermediler. İlerleyen senelerde, talava (*telovas*, *taleva*, Romanca'dan tam çevirisi "kolun altı") olarak bilinen bu 'gizli' müzikal geleneğin, Kosova'da hakim Roman türü olarak gelişimine tanıklık edebildim.<sup>34</sup>

Mevcut tartışma için, *talavanın* özel kadın alanından (daire eşliğinde şarkı söylemek) çıktığını fakat 1990'da kamusal erkek alanını (amplifiye edilmiş enstrümanlar eşliğinde şarkı söylemek) hakimiyet altına almaya başladığını belirtmek önemli. Peki bu büyük ölçüde ayrıştırılmış iki müzikal alan birbiriyle nasıl temas etti?<sup>35</sup> Benim tahminim, bağlantının yukarıda bahsedildiği gibi erkek şarkıcıların daire eşliği ile kurulduğu yönünde. Fiziksel görünümleri (bazen saçlarının uzun olması, henüz teyit edilmemiş iddialara göre eskiden giydikleri özel kıyafetler), davranışları (özellikle sözlü ifadeler)<sup>36</sup>, ve müzikal tercihleri (bir kadın ortamında icra) dinleyicilerinin onların eşcinsel olduklarını düşünmelerine neden olurdu. Bölgesel merkezleri Pejë/Peç

33- "Dansları ve dış görünüşleri kadınsılığı çağırıştırırdı" ( bkz. And 1976).

34- Kosova'daki müzik piyasası bağlamında Talava, Pettan 1996'da detaylı bir şekilde sunulmuştur. Ekteki CD'de yer alan müzikal transkripsiyon ve kayıtlar ile müzikal özelliklere dair yürütülen tartışma eklenmiştir. Bkz. Pettan 2001.

35- Bazı popüler kadın şarkıları, özellikle profesyonel toplulukların eşliğindeki kadın şarkıcılar tarafından kaydedilen kasetler erkek Roman repertuarından oluşuyordu. Böyle bazı şarkıların Davul-zurna ve bando takımı tarafından çalınan enstrümantal versiyonlarını kaydettim. Bir istisna olarak, 1980'lerde Gjakovë/Dakovica'da amplified topluluk eşliğinde bir Roman şarkıcı, Arnavut kadın şarkısı olan "Kur dola të dera"yı söyledi. Şarkının açık bir şekilde kadın ağzı olan sözleri, kayınvalidesi tarafından dışarı çıkmasına izin verilmeyen genç evli bir kadının çilesini anlatıyordu.

36- Örneğin, erkek icracılar ve kamusal kullanım için değil de özel kadın ortamları (Pllana 1972) için münasip olan erotik konuların kullanımı.

şehriydi ve popüleriteleri diğer yerlere göre Kosova'nın batısında daha vurguluydu. Söyledikleri şarkıların sözleri çoğunlukla Arnavutça, nadiren Romanca idi. Yerel Roman dinleyiciler bazen bu adamların edepsiz ve kaba olduklarını söylerlerdi, fakat diğer yandan daire çalgıcılığına olan yetenekleri ve doğaçlama şarkı sözü yazma konusundaki mükemmellikleri nedeniyle onlara itibar gösterirlerdi.

*Talava* en iyi temsilcisini ilk kez 1986'da Gjakovë/Dakovica'da karşılaştığım iki müzisyenin birinde buldu. Hiçbir zaman eşcinsel olduğu düşünülmeyen ve asla daire çalarak şarkı söylemeyen ünlü Kosovalı Roman erkek şarkıcının amplifiye edilmiş topluluğu ile şarkı söylemek için, daireyi bırakıp yerine mikrofonu almıştı. Topluluğun başında olan şarkıcı ise annesinden duyduğu şarkılarla bir takım benzerlikler kurdu.<sup>37</sup> Ortak projeleri; sadece repertuarın daha fazla genişlemesi anlamına gelmiyordu, bunun yanında daha da önemlisi, daire eşliğine benzetme amacıyla amplifiye edilmiş topluluğun enstrümanlarının işlevlerini değiştiren bir tarz değişimine neden oldu. *Talava* süratle Kosova çapında popülerlik kazandı ve eyalet dışında da Kosova Roman müziği olarak kabul gördü. Sonuç olarak diğer Roman şarkıcılar ve enstrümanlılar, dinleyicilerin beklentilerini karşılayabilmek için *talava* çalmayı öğrenmek zorunda kaldılar. Dolayısıyla dişil ve özel alandan, eril ve kamusal alana geçiş tamamlanmış oldu.

Fakat *talava* bir toplumsal değişimden daha fazla şeyi temsil etti. Müzikal analiz, türün belirli müzikal bileşenleri dahilinde etkileyici ifadelerin azaldığını ortaya çıkardı. Bu indirgeme en çok melodi, ölçü, ritim ve tempoda açıkça görünüyordu. Teoride çok daha etkileyici kapasitede olan amplifiye edilmiş bir topluluk eşliğinde şarkı söylendiğinde, tef eşliğinde şarkı söylemeyi sınırlandıran kurallar dahilinde işleyen bu dört müzikal bileşenin karışımı daha sınırlı sayıda örneğe yer verdi. Çoğunlukla bir potpuri formuna bağlanan çeşitli melodilerin (Roman ve Roman kaynaklı olmayan) yerine birkaç melodik kalıba ya da görüşmecilerin belirttiğine göre "tek bir ezgiye" doğru bir kayış vardı. Amplifiye edilmiş *talava*, zengin bir ölçü ve ritim çeşitliliğinin yerine sadece standart 4/4 ölçü içindeki birkaç ritmik kalıba indirgendi. Tempodaki eski çeşitlilik, genellikle bir müzik parçasının sonuna doğru hızlanan tek bir sabit standart tempoya indirgendi. Bazı ezgilerin ara sıra yapılan doğaçlama bölümleri ile birlikte şarkı sözleri, yerini dinleyiciler içindeki kişilere hitaben daha geniş doğaçlama bölümlerine bıraktı. Yeni türün standardı, bir ya da iki kişi tarafından icra edilen kadın dansının yerine kadınlara olduğu gibi erkeklere de açık olan toplu halka dansı (*horo*) oldu.

Tablo 1, üç alanla ilgili olan *talavayı* gösterir: dişil alan (daire çalan kadın şarkıcılar), 'geçiş' alanı (daire eşliğinde erkek şarkıcılar), ve eril alan (amplifiye edilmiş topluluk eşliğinde bir erkek şarkıcı).

37- Kişisel iletişim, 1990.

Tablo 1. *Talava* Alanları.

Alan	Dişil	Geçiş	Eril
Araç	İki şarkıcı dairelerle	İki şarkıcı dairelerle	Bir şarkıcı amplifiye edilmiş toplulukla
Form	Potpuri/Açık	Açık	Açık
Melodi	Çeşitlilik	Çeşitlilik	Standart
Ölçü	Çeşitlilik	Çeşitlilik	Standart
Ritim	Çeşitlilik	Çeşitlilik	Standart
Armoni	Hiçbiri	Hiçbiri	Dem
Tempo	Çeşitlilik	Çeşitlilik	Standart
Şarkı Sözleri	Hazır şarkılar/Doğaçlama	Doğaçlama	Doğaçlama
Dans	Solo	Solo/Hiçbiri	Toplu
Mekan	Kapalı Mekan	Kapalı Mekan/Açık hava	Kapalı Mekan/Açık hava
Dinleyici	Kadın	Kadın ve Erkek	Kadın ve Erkek
İşlev	Eğlence	Eğlence	Eğlence

Kosova'lı erkek müzisyenlerin, eşcinsel olduğu iddia edilenler dışında, 1990'da ve 1991'de yaptığım görüşmelerde geçtiği üzere, *talava* hakkında çok iyi izlenimleri yoktu. Prizren şehrinden bir müzisyen şöyle diyordu: "*Talava* bir klarnet icracısı için ölü bir müziktir – duygular için hiçbir şey yok, parmaklar için hiçbir şey". Gjakovë/Dakovica'dan bir lavta icracısı *talavanın* sözlerinin önceliğine işaret ederek "Bütün gece boyunca aynı ezgiyi çalıyorlar", diye şikayet ediyordu. Prizren'den bir perküsyoncu sözlere yansıyan temaları eleştiriyordu: "Seyircilerden birinin hasta çocuğundan bahsetmesi ile şarkıcı bu konu hakkında şarkı söyleyebilir". Ferizaj/Uroševac'dan bir şarkıcıya göre, "Bunlar, sırf seyirciden para koparmak için Arnavutça kelimeler ve Roman ritimleri kullanarak söylenen ıvır zıvır 'aman aman şarkılar"dır. Roman müziği mi? Evet, Kosova'da, burada bizim müziğimiz, fakat buradan uzakta herhangi bir yerde insanlar büyük ihtimalle buna güler." Mitrovicë/Mitrovica'dan bir saksafoncunun "*talava* kadınlar tarafından muazzam bir biçimde sevilen yozlaşmış bir müzik" ifadesi, *talavanın* hatırı sayılır popülerliğinden büyük ölçüde kadın izleyicinin sorumlu tutulduğunu vurguluyordu.

Bir akademisyen, *talava* hakkındaki bu görüşlere büyük ihtimalle –dinleme, karşılaştırma ve analiz temelinde- katılır. *Talava* icrayı iki temel unsura indirgemıştır: sözler ve dansa uygun olmak zorunda olan ritim. Diğer bir yandan Roman kadınlar, kökeni büyük ölçüde kadın alanı ile ilişkili olduğu düşünülen müziğin durumuna seviniyorlardı ve çıkar yolu Kosova'daki Roman müziği sahnesine hakim olmakta buldular. Bir bakıma *talava* onların kamusal alandaki kendi başarıları anlamına geliyordu. *Talava*yı icra edenlerin kadınlar değil de kamusal alanın taşıyıcısı olan erkekler olması, bu başarıyı daha fazla vurguladı.

On yıldan daha uzun bir süredir, Kosova öncelikle etnik kimlikler arası çatışmalar nedeniyle eleştirilen bir bölge olarak uluslararası alanda dikkat çekti. Buradaki analiz bu siyasi ilişkileri hedeflemiyor. Benim niyetim; Romanlara alışılmamış bir önem gösteren etnisiteler arası bir çalışmada toplumsal cinsiyetin önemini vurgulamaktır. İlk örnekte, döndürülen bakır tepsiyle şarkı söyleme, iki toplumsal cinsiyet kategorisinin olası bir müzikal karşılaşma noktası olarak sunuldu.

Sonraki iki örnekte – yeminli bakireler ve *talava*- benimsenen toplumsal cinsiyet rolleri ile kurulan tamamlayıcı ilişkiler tartışıldı. Kadınların erkek alanı ile ilişkisi, erkeklerin kadın alanı ile ilişkisinden (eşcinsel oldukları iddia edilenlerde olduğu gibi) daha geniş bir kapsamda toplumsal olarak kabul gördü. Kosova gibi baba soylu bir toplumda erkek çocuğuna verilen değer kız çocuğundan çok daha fazla olduğunu göz önünde tutarak yapılacak çok temel açıklama, kadın rollerini benimseyen erkekleri kendilerini alçalttıkları yönünde bakılırken, erkek toplumsal cinsiyeti ile ilişkilenen kadınların statülerini yükselttiklerinin düşünülmesi olabilir.

Yeminli bakireler ile sözde eşcinsel *talava* şarkıcılarının karşılaştırması, Kosova toplumu, Roman nüfusu, ve onların müzikal kültürü bağlamında daha ileri düzeyde bir toplumsal cinsiyet kavramı geliştirilmesine ön ayak olabilir. Yeminli bakirelere, sözde eşcinsellerden farklı olarak, ahlaki duyarlılıkla saygı gösterilir ve bu kimlik bekarlık fikri ile ilişkilendirilir (cinsellikleri üzerine özenli bir tartışma için bakınız Young 2000: 57-60). Sözde eşcinseller, “toplumsal olarak ne erkek ne de kadın olan fakat bu iki cinsiyet arasında istikrarsız , muğlak bir varlık sürdüren” Ummanlı transseksüel *xanith* için yapılan tanıma daha iyi uyarken, yeminli bakireler “sosyal erkekler” olarak tanımlanmıştır (Feuerstein ve al-Marzooq 1978: 666). Bu ayırım giyim alanında oldukça belirgindir. Sözde eşcinseller – erkek kıyafetine ilave saçın eklenmesiyle oluşan bir erkek aracı olan post-ıştın önce- hem erkek hem de kadının özelliklerini içeren giysiler giyerken, yeminli bakireler çoğunlukla erkek giysileri giydiler.<sup>38</sup> Ne yeminli bakireler ne de sözde eşcinseller Hint *hijraları* gibi cinsel organlarını kesecek ya da değiştirecek kadar ileri gittiler (Nanda 1990: 24-37’de anlatıldığı üzere). Vazgeçtikleri toplumsal cinsiyet unvanına ‘geri dönen’ kişilere dair oldukça istisnai örnekler hakkında raporlar vardır, ve buradaki anahtar evliliklerdir. Daha eski yeminli bakireler ise kadınlık kimliklerini çocuk doğurarak ispatlamışlar.<sup>39</sup>

Sözde eşcinsellere kıyasla, yeminli bakirelerin müzikal yaşantısına dair veri eksikliği onlara yeterince odaklanmamı engellediği için, *talavanın* gelişimine dair görüşlerle sonuçlandırmak istiyorum. Kadın seyirciler için kadınlar tarafından icra edilen kapalı alan kadın müziğini genel bir seyirci için erkekler tarafından icra edilen açık hava erkek müziğine dönüştüren bu üç aşamanın net kronolojik sırası başlangıç ve geçiş aşamalarının terkedilmiş olduğu anlamına gelmez. Tersine, şarkılarına daire vuruşlarıyla eşlik eden kadın müzisyenler 1990’ların başındaki kadın festivallerinde halen rağbet görüyorlardı. Bazı sözde eşcinseller, amplifiye edilmiş toplulukların eşliğini, kendi daire eşliklerinden daha üstün görseler de, aralarında halen daire eşliğinde şarkı söylemeye devam edenler vardı. Amplifiye edilmiş icracıların içindeki çoğu müzisyen; *talava* çalan, sözde eşcinsellik geçmişi olmayan erkeklerdi. Çünkü bu tür, 1990’ların başında Kosova seyircisi içinde çok fazla rağbet görüyordu ve dolayısıyla Kosova’daki Roman müzisyenlerde mutlaka aranan bir şarttı.

Kosova’daki Roman kadınlarla ilişkili müziğin ticari potansiyeli; kendi toplumları tarafından eşcinsel olarak görülen müzisyenlerin varlığı ve toplumsal cinsiyetle (kadın) ilişkili olan performans aracının öteki (erkek) ile ilişkilendirilen bir araçla değiştirilmesi sayesinde, bütünüyle

38- Mombasa’da *shoga* ve Sohar’da *xanith* kendilerini yerel kimlikte gösteren kıyafetleri giyerlerdi (Shepherd 1978b: 665).

39- Umman’da “transseksüel, her normal güveyi gibi, erkek rolünde cinsel ilişkiye girebileceğini göstermek zorundadır” (Wikan 1977: 308).

fark edilip keşfedildi. 1999 yılının Ekim ayında, Kosova'da yaptığım son alan çalışmasında *talava* icralarının kaydedildiği bazı kasetler buldum, bulamadıklarım ise Roman müzisyenlerdi. İcralar etnik Arnavutlardı ve müziklerine *tallava* adını vermişlerdi.

## Referanslar

- And, Metin. 1976. *Turkish Dancing*. Ankara: Dost Yayınları.
- Antoni, Lorenc. 1974. "Osnovne karakteristike šiptarskog muzičkog foklora Kosova i Metohije." In Rad XIV kongresa Saveza Udruženja Folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967, edited by Dušan Nedeljković, 109-22. Beograd: Savez Udruženja Folklorista Jugoslavije.
- Barjaktarović, Mikro R. 1948 "Prilog proučavanju tobelija (zavetovanih devojaka)." In Zbornik Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, edited by Dusan Nedeljković, 1:343-51. Beograd: Naučna Knjiga.
- , 1966. "Problem tobelija (virdina) na Balkanskom poluostrvu." Glasnik Etnografskog Muzeja u Beogradu 28/29: 273-86.
- Dickemann, Mildred. 1997a. "The Balkan Sworn Virgin: A Cross-Gendered Female Role." In *Islamic Homosexualities: Culture, History, and Literature*, edited by Stephen O. Murray and Will Roscoe, 197-203. New York University Press.
- , 1977b. "The Balkan Sworn Virgin: A Traditional European Transperson." In *Gender Blending*, edited by Bonnie Bullough, Vern Bullough, and James Ellias, 248-55. Amherst, N. Y.: Prometheus.
- Dorđević, Tihomir R. 1984. "Celibar." 1923. Reprinted in *Naš narodni život*, Edited by Ivan Čolović, 1:229-35. Beograd: Prosveta.
- Doubleday, Veronica. 1999. "The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments, and Power." *Ethnomusicology* 43 (1): 101-34.
- Duijzings, Ger. 1997. "The Making of Egyptians in Kosovo and Macedonia." In *The Politics of Ethnic Consciousness*, edited by Cora Govers and Hans Vermeulen, 194-222. Houndmills: Macmillan.
- Durham, M. E. 1928. *Some Tribal Origins, Laws and Customs of the Balkans*. London: Allen and Unwin.
- Feuerstein, G., and S. al-Marzooq. 1978. *Contribution in Man* 13 (4): 665-67.
- Filipović, Milenko C. 1938. "Tepsijanje". *Prilozi Proučavanju Narodne Poezije* 5 (2): 252-54.
- , 1952. "Mikro R. Barjaktarović: Prilog Proučavanju tobelija (zavetovanih devojaka)." *Glasnik Etnografskog Instituta SAN* 1:614-17.
- Grémaux, René. 1994. "Woman becomes Man in the Balkans." In *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, edited by Gilbert Herdt, 241-81. New York: Zone.
- Gušić, Marijana. 1958. "Ostajnica—tobelija—virdžin kao društvena pojava." In *Treći kongres folklorista Jugoslavije*, edited by M. C. Lalević, 55-64. Cetinje.
- , 1976. "Pravni položaj ostajnice-virdinešu stočarskom društvu regije Dinarida." In *Odredbe pozitivnog zakonodavstva i običajnog prava o sezonskim kretanjima stočarar jugoistočnoj Evropi kroz vekove, Posebna Izdanja Balkanološkog Instituta* 4, edited by Vasa Čubrilović, 269-96. Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti.
- Hill, Willard W. 1935. "The Status of the Hermaphrodite and Transvestite in Navaho Culture." *American Anthropologist* 37:273-79.

- Hoerburger, Felix. 1994. *Valla popullore: Tanz und Tanzmusik der Albaner im Kosovo und in Makedonien*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Johnson, Mark. 1997. *Beauty and Power: Transgendering and Cultural Transformation in the Southern Philippines*. Oxford: Berg.
- Levy, Robert. 1971. "The Community Function of Tahitian Male Transvestism: A Hypothesis." *Anthropological Quarterly* 44: 12-21.
- Lloyd, A. L. 1968. "Albanian Folk Song." *Folk Music Journal* 1:205-22.
- Malcolm, Noel. 1998. *Kosovo: A Short History*. London: Papermac.
- Miljanov, Marko. 1941. *Primleri čojstva i junaštva*. 1901. Reprint, Beograd: Puč.
- Munishi, Rexhep. 1987. *Këngët malësorçe Shqiptare*. Prishtinë: Rilindja.
- Nanda, Serena. 1990. *Neither Man nor Woman: The Hijras of India*. Belmont: Wadsworth.
- Nieuwkierk, Karin van. 1995. "A Trade Like Any Other": *Female Singers and Dancers in Egypt*. Austin: University of Texas Press.
- Petrović, Ankica. 1987. "Orient-Islamic Cultural Reflections on the Folk Music of Bosnia and Herzegovina, Yugoslavia." *Al Ma'thurat al Sha'biyyah* 2 (6): 10-22.
- ..... 1989-89. "Paradoxes of Muslim Music in Bosnia and Herzegovina." *Asian Music* 20 (1): 128-45.
- Petrović, Petar Ž. 1934. "O pevanju narodnih pesama uz okretanje tepsije." *Prilozi Proučavanju Narodne poezije* 1 (1/2): 70-74.
- Petrović, Radmilla. 1961. "Narodni melos u oblasti Titovog Užica." In *Rad VII kongresa Saveza Udruženja Folklorista Jugoslavije u Titovom Užicu*, edited by Dušan Nedeljković, 95-106. Beograd: Savez Udruženja Folklorista Jugoslavije.
- .....1974. "Narodna muzika istočne Jugoslavije- proces akulturacije." *Zvuk* 2: 155-60.
- Pettan, Svanibor. 1992. "Gypsy Music in Kosovo: Interaction and Creativity." Ph. D. Dissertation, University of Maryland, Baltimore.
- .....1996. "Setting Music: Rom Musicians and the Music Market in Kosovo." In *Echo der Vielfalt (Echoes of diversity)*, edited by Ursula Hemetek, 233-45. Wien: Böhlau Verlag.
- .....2001. *Kosovo Roma (CD-ROM)*. Ljubljana: Nika.
- Plaku i Drenicës. 1935. "Vjersha në të sjellun tëtepsis." *Leka* 7 (6): 250-51.
- Pllana, Shefqet. 1972. "Këngët e martesës ndër Shqiptarët e Kosovës." *Glasnik Muzeja Kosova* 11:51-112.
- Reineck, Janet Susan. 1986. "Wedding Dances from Kosovo, Yugoslavia: A Structural and Contextual Analysis." M.A. thesis, University of California, Los Angeles.
- .....1988. "Self-Perception among Albanian Women: Continuity and Change." Paper delivered at the Twelfth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences in Zagreb.
- Rihtman, Cvjetko. 1963. "Narodna muzička tradicija istočne Hercegovine." In *Rad IX kongresa Saveza Udruženja Folklorista Jugoslavije u Mostaru i Trebinju 1962*, edited by Jovan Vuković, 75-81. Sarajevo: Savez Udruženja Folklorista Jugoslavije.
- Sárosi, Bálint. 1978. *Gypsy Music*. Budapest: Corvina.
- Shepherd, Gil. 1978a. "Transsexualism in Oman?" *Man* 13 (1): 133-34.
- .....1978b. "The Omani Xanith." *Man* 13 (4): 663-65.
- Silverman, Carol. 1996. "Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia." *World of Music* 1: 63-76.
- Šmaus, Alois. 1937. "Pevanje uz tepsije." *Prilozi Proučavanju Narodne Poezije* 4 (2): 240- 55.

- Stanković, Todor. 1988. "Putne beleške po Staroj Srbiji." 1910. Reprinted in *Savremenici o Kosovu i Metohiji, 1852-1912*, edited by Dušan T. Bataković, 229-60. Beograd: Srpska Književna Zadruga.
- Strauss, Julius. 1997. "The Virgin Who Live like Men." *Albanian Observer* 3 (2): 34.
- Sugarman, Jane C. 1997. *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago: University of Chicago Press.
- .....2000. "Albanian Music." In *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 8, Europe, edited by Timothy Rice et al., 986-1006. New York: Garland.
- Traerup, Birthe. 1974. "Narodna muzika Prizrenske Gore." In *Rad XIV kongresa Saveza Udruženja Folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967*, edited by Dušan Nedeljković, 211-23. Beograd: Savez Udruženja Folklorista Jugoslavije.
- Vasiljević, Miodrag A. 1950. *Jugoslovenski muzički folklor*. Vol. 1, Narodne melodije koje se pevaju na Kosmetu. Boegrad: Prosveta.
- Vince-Pallua, Jelka. 2000. "Pojava virdžine, zavjetovane djevojke, u predajnoj kulturi balkanskih naroda." Ph.D. dissertation, University of Zagreb.
- Vukanović, Tatimir. 1956. "Pevanje narodnih pesama uz okretanje tepsije." *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije* 1:117-62.
- ..... 1961a. "Virdžine." *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije*. 6: 78-120.
- ..... 1961b. "The Position of Woman among Gypsies in the Kosovo-Metohija Region." *Journal of the Gypsy Lore Society*. 40 (3/4): 81-100.
- ..... 1983. *Romi (Cigani) u Jugoslaviji*. Vranje: Nova Jugoslavija.
- Whitehead, Harriet. 1981. "The Bow and the Burden Strap: A New Look at Institutionalized Homosexuality in Native North America." In *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, edited by Sherry B. Ortner and Harriet Whitehead, 80-115. New York: Cambridge University Press.
- Wikan, Unni. 1977. "Man Becomes Women: Transsexualism in Oman as a Key to Gender Roles." *Man* 12 (2): 304-19.
- .....1978. "The Omani Xanith: A Third Gender Role?" *Man* 13:473-76.
- Young, Antonia. 2000. *Women Who Become Men: Albanian Sworn Virgins*. Oxford: Berg.