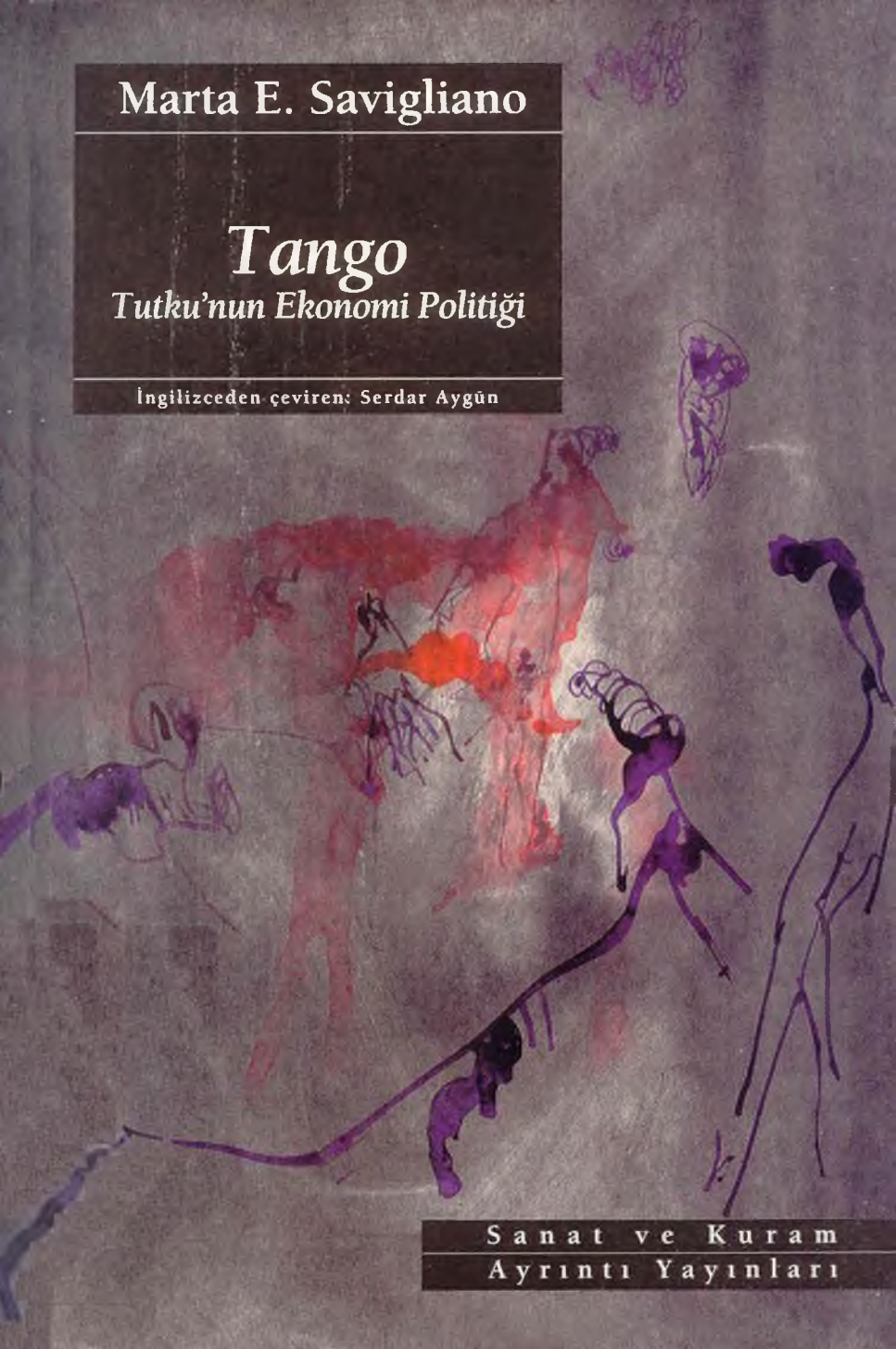
Marta E. Savigliano

Tango
Tutku'nun Ekonomi Politiği

İngilizceden çeviren: Serdar Aygün



Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Buenos Aires Üniversitesi'nde antropoloji eğitimi gören ve Hawaii-Manoa Üniversitesi'nden siyaset doktorasını alan Marta Elena Savigliano, Arjantinli bir siyasi teorisyen ve antropologdur. İlgi alanları arasında kültür politikaları, kültürel ürünlerin ve ideolojilerin ülkelerarası trafiği ve bütün bunların kapitalist dünya ekonomisine etkileri önemli bir yer tutar.

1995 senesinde yayınladığı *Tango: Tutku'nun Ekonomi Politiği* adlı kitabı, 1996'da *Congress of Research on Dance* tarafından verilen 'Yılın Kitabı' ödülüne layık görülmüştür.

Son eseri, kısa bir süre önce librettosunu yazdığı *Angora Matta: Fatal Acts of North-South Translation* adlı bir tango-operasıdır. Uluslararası bir sanat projesi olarak düşünülmüş bu eser, besteci Ramon Pelinski ve koreograf Susan Rose ile birlikte Los Angeles, Miami ve Buenos Aires'de 1999-2002 yılları arasında yürütülen atölye çalışmaları neticesinde tamamlanmış ve Kasım 2002'de Buenos Aires'de sahnelenmiştir.

Kaliforniya Üniversitesi Dünya Sanatları ve Kültürleri Bölümü'nde profesör olarak görevini sürdüren Savigliano, feminist ve postkolonyal eleştiri dersleri vermektedir.

Marta E. Savigliano

Tango

Tutku'nun Ekonomi Politiği

Ayrıntı: 407
Sanat ve kuram dizisi: 6

Tango
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

İngilizceden çeviren
Serdar Aygün

Yayına hazırlayan
Meltem Gürle

Kitabın özgün adı
Tango
and the Political Economy of Passion

Westview Press/1995
basımından çevrilmiştir.

© 1995 Marta E. Savigliano

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Defne Kaya

Düzelti
A. Tansel Mumcu

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2004*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-400-1

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Tango

Marta E. Savigliano

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Maria E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

HAZIRLANAN KİTAPLAR

SANAT VE PROPAGANDA
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

a mis abuelos [büyükannelerime, ç.n.]
Angélica Martín de Savigliano ve Etelvina Álvarez de Ahumada



İçindekiler

— Önsöz ve teşekkürler 13

I. GİRİŞLER 21
A. Giriş 22
B. Yeniden girişler 26
❦ *Koreo-eleştirel özel gösterim: Tutku'nun ekonomi politiği* 34
C. Tango, benim tangom 37
D. Tango, yöntem ve kuram 41
E. Arjantin ve "dekolonileştirme" 48
F. Arjantin ve kolonyalizm 52

II. CİNSİYET, IRK VE SINIF SEYİRLİĞİ OLARAK TANGO.....64
❦ *Sahne bir:*
Tango kucaklaşması.....64
A. Rioplatense *Kökler*.....68
B. Tango ve "maço" kültü.....78
C. Hanımefendi için duruşlar
(*La Milonguita* ya da isyankâr kadın).....90
❦ *Sahne iki:*
El C'vico ve La Moreira.....94
D. Beyefendi (*El Compadrito* veya
sızlanan bıçkın) için duruşlar.....108
E. Uysal bedenler isyanda.....120
❦ *Sahne üç:*
Tango iktidarda.....124

III. TANGO VE KOLONİLEŞTİREN BAKIŞ.....126
❦ *Sahne dört:*
Erotizm, egzotizm ve kolonileştiren bakış.....126
A. Egzotizmin imalatı.....142
B. Dans ustaları ve gösteri girişimcileri.....160
C. Montmarte, Fin de Siècle.....167
❦ *Sahne beş:*
Plumette'in günlüğü-can-can'dan tangoya.....177
D. Dünyanın haz başkentinde tango.....182
E. Tango, dünya skandalı ve cazibe.....188

IV. ULUSAL KİMLİĞİ UTANDIRMAK.....217
A. Tango yeniden memleketinde.....217
B. Yerel skandallar ve cazibeler.....220
❦ *Sahne altı:*
Doña Divina'nın (hiç dans etmediği) tangosu.....228
C. Egzotik olanı yeniden kendine mal etme.....230
❦ *Sahne yedi:*
Tango ülkesi, tango dili ve tango terbiyesi.....244
D. Tangonun yaratılışı.....246
E. Tango ve ulusal kimlik.....253
F. Kolonileştirileni tanımlamak.....257

V. EGZOTİK KARŞILAŞMALAR 262
A. Egzotiğin yeniden dağıtımı 262
B. Egzotik mübadeleler 264
C. *Tango* A Lo Megata *ve* Shakō Dansu *Öğretmenleri* 276
D. Japonya'da tango Argentino 285
E. Bazı egzotiklerin erotik uyuşmazlıkları 290
❦ *Sahne sekiz:*
Tangonun tutkusu üzerine bir Japon dersi 295
F. Japonya'da tango ve egzotizmin estetiği 297
G. Tangonun ham şiirsellik içindeki yolculukları 308

VI. EGZOTİZMDEN DEKOLONİLEŞMEYE 312
A. Tangoda ilk adımlar 313
B. En son tango adımları: Tutkunun postmodern kullanımları 318
C. Entelektüel kadın yamyamlar 333
D. Üçüncü Dünya kadınlarının feminist kullanımları 345
❦ *Sahne dokuz:*
Postkolonyal karşılaşma 348
E. Entelektüel kadın istilacılar 353

— Sözlükçe 363
— Resimler 368
— Kaynakça 370
— Dizin 392

Önsöz ve teşekkürler

Güney'e dönüyorum
nasıl ki hep aşka döner insan,
sana dönüyorum
arzumla, korkumla.
Güneyi taşıyorum
yüreğimin yazgısı gibi,
Güneydenim ben
bandoneón havaları gibi.
Güney'i düşlüyorum,
ay kocaman, gökyüzü tepe taklak.
Güney'i arıyorum,
serilip yatan zaman ve onun da ötesi.
Güney'i seviyorum,
onun o güzel, onurlu insanlarını:
Güney'i hissediyorum,
senin çıplak bedenini hissettiğim gibi.[1]

-*Vuelvo al Sur* [Güney'e Dönüyorum], 1988
Sözler, Fernando E. Solanas
Müzik, Astor Piazzola[2]

1. Hem tango şarkı sözlerinden parçalar alarak hem de onları çevirerek çifte günah işledim. Jeff Tobin içtenlikle redaksiyonu yaptı. *Lunfardo*'nun [Buenos Aires argosu] çoğu kayboldu ve sonuçta orijinallerin yavan bir versiyonu ortaya çıktı. Ayrıca, dili İngilizce olmayan kaynaklardan yapılan bütün alıntılar aksi belirtilmedikçe benim çevirilerimdir.
2. *Vuelvo al Sur*, 1980'lerde yazılmış, kişisel ve politik bilinçleri, arzuları ve umutları askeri diktatörlük tarafından yok edilmeye kalkışılan genç kuşak *argentinda*ra adanmıştır.

"Peki Marta, tango nedir?" Hiç bir *sudamericano*[3] [Güney Amerikalı, ç.n.] bana böyle bir soru sormazdı; bu arada ben Latin Amerika'da değilim. Tam da bugün nasılsa bir tür sürgün -geçici bir sürgün- yaşadığım için soruldu bu soru bana.

Şu büroda, huzursuz bir şekilde şu sandalyede oturuyordum. Yine düşünceler esir almıştı beni. İçimde başka şeylerden söz etmemin daha iyi olacağına dair tatsız bir sıkıntı vardı. Bu dans hocasının sorusuna, nasıl kısa ve anlaşılır bir yanıt verebilirdim? Onu, sabrını taşırmadan ve tangoya ihanet etmeden basit ve dolaysız biçimde nasıl yanıtlayabilirdim? Tangonun "egzotik" versiyonundan söz edebilirdim. Bu versiyonu çok iyi bilirim. Egzotiklik yapardım. Bir süre yuvadan ayrı kaldıktan sonra, bunu nasıl yapacağımı biliyorum. Ama acaba bu benliği dekolonileştirir* miydim?

Tango ve (nedeni ne olursa olsun "yuvadan ayrı kalmak" anlamında) sürgün birbiriyle çok yakın bir ilişki içindedir.[4] Yurt dışında yaşayan *argentino*lar [Arjantinli, ç.n.] arasında, özlem ve nostalji duygularını tangoyla ilişkilendirmek, kişisel düzeyde bir hayli yaygındır. Aramızdan kendisini bir tango erbabı veya meraklısı olarak görmeyen kişiler için bile *argentino* "ortamımız"dan bir süre yoksun kaldıktan sonra, tango sendromundan etkilenmek sık rastlanan bir durumdur. Tango sendromu, kişiyi çeşitli düzeylerde etkiler: Ne zaman "tango" lafı geçse dikkat kesilmek; gazetelerde, dergilerde veya afişlerde tango hakkında çıkan ne varsa okumak; gidebildiği-

3 Bütün İspanyolca terimler ve deyimler için Sözlükçeye bakınız.

* İngilizce'deki *decolonization* sözcüğü, "kolonileştirme", "koloni haline getirme" anlamındaki *colonization* sözcüğünden kaynaklanıyor. Türkçe'ye "dekolonileştirme" olarak çevirmeyi tercih ettiğimiz *decolonization* sözcüğü de bu anlamı olumsuzlayarak, "kolonilerin bağımsızlıklarını ilan etmeleri"ni, "koloni halinden çıkma"yı ifade ediyor. (ç.n.)

4. "Sürgün" terimini (toplam 32 milyonluk nüfustan) 2,5 milyon argentinonun, ekonomik veya politik nedenlerden dolayı köklerinden koparılma deneyimini adlandırmak için kullandım. Gönüllü göç durumuyla açık ya da gizli ölüm tehdidiyle dayatılan göç durumu arasındaki önemli farklılıkları saygıyla kabulleniyorum. Bununla birlikte, küresel ekonomi politiğin oyunları yüzünden ülkelerinden ve kültürlerinden edilenleri kapsaması açısından "sürgün"ün anlamının genişletilmesinin önemli olduğunda (açıklamasını yapmak şartıyla) direttiyorum. Marjinalliğin, yersiz yurtsuzlaşmanın, aidiyetin/hasretin (be/longing) kendileri için çözülemez bir sorgulamaya dönüştüğü insanlar için -ister ülkesinde ister yurtdışında olsun- başa gelebilecek bir şeydir bu (bkz. Parcero et. al. 1985).

miz her tango gösterisine gitmek; başımıza gelen içinden çıkılmaz durumları tangoların şarkı sözlerinden aldığımız sözcüklerle adlandırmak; kendimizi eski bir tango filmindeki karakterlerden birinin yerine koymak; ve benim gibi bazı uç örneklerde, az çok sistematik bir şekilde tango öğrenmeye karar vermek gibi. Durmadan da "Memlekette olsaydım bunu yapmazdım..." deriz kendimize.

Aslında, Arjantin'den ayrılırken, dostlarım ve akrabalarım beni bu hastalık konusunda uyarmıştı: "Umarım tango sana hemen bulaşmaz..."; "Ne zaman tangoya yakalandığını hiç anlatma bana, duymak istemiyorum..." İşte bense burada oturmuş, mahcup, tango hakkında koca bir kitap yazıyorum.

Tango benim rahmim, dilim, "evrenselciliğin" kolonyal davetlerine karşı durabileceğim, sığınabileceğim bir siper; çılgınca bir yadsımayla dolup taşan "mutlu" bir boşluk içinde sıcak, hüzünlü bir yer; teknokratlar ve kuramcılar Üçüncü Dünya için ciddi biçimde gözden geçirilmiş, iyimser "alternatif" versiyonlar sunarken inatçılık derecesinde kaderci bir ruh hali; kendimden ve öykülerimden Latin Amerika'nın bir uygarlaşma-kalkınma-kolonileştirme "başarısı" olarak söz edebileceğim pek çok çıkara hizmet eden bir mecazdır; tarihi aracılığıyla benim gibi insanların iç içe geçmiş öykülerini kavramak için bir stratejidir. Tango, kimliğimin değişken, bol meziyetli kaynağıdır. Bulunduğum yerde -dışarıda- olduğum için tango beni incitiyor, teselli ediyor: "Tango dans edilebilen kederli bir düşüncedir..." [5]

Tangonun tarihi, sürgünler tarihidir. Tangonun Rio Del Plata bölgesindeki kökenleriyle ilişkilendirilen, *Sociedades de Negros* diye anılan dernekler, Afrikalı köle sürgünlerin ritimlerini ve *ombligada*larını [dansta karın teması, ç.n.] yeniden yarattılar; *criollo*lar [Güney Amerika kolonilerinde kırsal bölgelerde yaşayan melezler, ç.n.] bir ellerinde gitar bir ellerinde bıçak, refah içindeki liman ken-

5. "El tango es un pensamiento triste que se puede bailar" (Enrique Santos Discépelo'ya atfedilmiştir). Tangonun bu betimlemesinde, onun tarihsel evrimini hesaba katmadım, ki ilk dönemlerinde *milonga* gibi neşeli olan tango, *bandonеón*'la ve onun ağlayan sesiyle tanıştırıldıktan sonra kederlendi. Şarkı sözlerine odaklanarak daha önce dansa yapılan vurguyu yerinden eden *Tango-canción* [tango-şarkı, ç.n.] türü bu etkiye katkıda bulunmuş olabilir. Bu ve diğer ayrımların özenli bir analizi için Assunçao'ya (1984) ve Salas'a (1986) bakınız.

tinde kendilerine bir yer açmak için, kırsal kesimlerden ayrılıyordu; Buenos Aires'in varoşlarındaki gecekondularda yaşayan, çoğu ekonomik sürgün İspanyol ve İtalyan göçmenler, laternacının kararsız tango tempoları eşliğinde sokaklarda dans ediyordu. Tango sürgünü ifade etti; yarattı da. Daha iyi bir talih arayışı içinde Buenos Aires'den, Paris'e, New York'a taşman yetenekli fakat yoksul tango müzisyenleri ve dansçıları aksi yöne giden sürgünlerdi; genç Fransız kadınları, *argentino* "züppeler"i ve "sığır tüccarları"nı izleyip Paris'ten Buenos Aires'e sürgün gittiler, yeni açılan kabarelerin profesyonel *tangueraları* [tangocuları, ç.n.] ve "konsomatrisler"i oldular. Sınırları ihlal eden, davetsiz özelliklerin güçlü etkilerini taşıyan müzik, şarkı sözleri ve dans, bu eşzamanlı yersiz yurtsuzlaşma sürecinin tanıklarıdır. Irksal, sınıfsal, etnik ve erotik sürgünler, tangoyu gerçek köklerinden tekrar tekrar koparmıştır.

Tango, Öteki'nin varlığını ve kendi Ötekiliğinin ayrıntılarını ahmakça doğrular. Sürgünleri ve başkalıkları ifade eder, sergiler, üretir. Tango, sarsıcı karşılaşmaların hem ritüeli hem de gösterisidir. Sürgünse hem dramatik karşılaşmalara hem ayrılıklara neden olur. Ancak tango dramatik karşılaşmalarla daha radikal bir şekilde ilişkilendirilir. Tango tarihi, asla tanışmamış olması gerekenlerin ya da tanıştıkları halde sonsuza kadar karşılaşmamış olarak kalacakların karşılaşmalarının öyküsüdür. Büyüyen bir öfkedir, içinden çıkılması güç, ölümcül karşılaşmaların inatçı tarihidir, uyuşmayan parçaların birbirine uydurulması veya uyuşmayan türlerin birbiriyle çiftleşmesi gibidir. Tango bu melezliklerin bir ürünü ve destekleyicisidir. Tangoda siyah ve beyaz, zengin ve yoksul, erkek ve kadın, kolonileştiren ve kolonileştirilen birbirlerine fazlasıyla yakındır. Tangoda kucaklaşma tehlikeli bir şekilde serttir; kritik mesafelerin, gerilim ve çatışma deneyimini kaçınılmaz kılacak biçimde, ihlal edilmesini önerir.

Tangonun öyküsü böyle. Benim öyküm de böyle, bu kitabın öyküsü de: elbette ki, birbirine uymayan ama birbirinden ayrılmayacak birçok parçasıyla anlaşılması zor bir öykü. Gerilim yüklü bir deneyim. Kaçınsam bile çatışmalara kucak açtım; bir çatışmadan kaçsam bile bunu sadece bir diğer çatışmanın içine pervasızca dal-

mak için yaptım. Bu sayfalar, iç ve dış hesaplaşmalarla yaptığım tangonun, eleştirel mesafeleri genişletmemin ve daraltmanın ürünüdür. Kâh bir akademik yazı, kâh da *ficciones femininas*dır [kadınsı kurgular, ç.n.]. Çok fazla kafiye, çok fazla mazeret. Hiç karşılaşmamış olmam gereken kimselerle karşılaştım, tango sağolsun. *Gracias a las diosas* [Tanrıçalara şükürler olsun, ç.n.] onlarla bir daha asla karşılaşmayacağım, ve *ojalá* [inşallah ç.n.] diğerleri, büyük mesafelere rağmen yanımda olacaklar. Onlar, bu evsizlik deneyimini tango için katlanılmaya değer kılan *cariños entrañables* [yürekten sevdiklerim, ç.n.].

Tangoya ilgim, düş kırıklığından, acıdan, öfkeden ve - A.B.D.'nin koloni/eyaleti- Hawaii'de doktoramı yaparken entelektüel *latina* [Latin Amerikalı kadın, ç.n.] kadın rolümü anlamaya duyduğum açlıktan doğdu. Hawaiililer'in politikası, Arjantin'deki gündelik politik dalgalanmaların karışıklığından allak bullak olduğum için kolonyalizmin geçmişte bana bulanık gelen karmaşıklığını tepkisel ve kapsamlı bir şekilde kavramama olanak tanıdı. Dahası, Hawaii bana, kolonileştirilmiş çıkmazları paylaştığım Hawaiili kadınları, yerel ("beyaz olmayan") kadınları ve Üçüncü Dünya kadınlarını tanıma fırsatı verdi. Ulusallaştırılmış kimliklere, (ırk, etnik, din ve her türden "örf ve adetler" temelinde) uluslararası kılınmış stereotipleştirmeye, (cinsiyete ve sınıfa ait) evrenselleştirilmiş sınıflandırmalara karşı baş kaldırmayı birlikte öğrendik. Bireysel olarak her birimiz için acı verici ve yazgısal olan şeyler dürüstçe paylaşıldığında meşru ve umut verici hale geldi. "Sömürgeci" ataerkilliğe karşı çıkarken "yerli" ataerkillik müttefikimiz oldu veya bunun tersi gerçekleşti.

Söylemem gerekenler için sıcak ve açık görüşlü bir ortam yarattıkları için, Ibrahim Aoudé, Aisha Ghaznavi, Susan Hippensteele, Adella Omori Islas, Masahide Kato, Saba Khattak, Pam Kido, Cindy Kobayashi, Gerry Kosasa-Terry, Maivan Clech Lam, David Liu, Sarita MacLeod, Ardalan Nikou, Raj Pandey, Nahua Patrinos, Berna-Lee Lehua Riveira, Salome Samou, Vidhu Singh, Teresia Teaiwa ve Hediana Utarti'ye teşekkür ederim. Bu kitabın üretiminde, entelektüel telkinlerle duygusal ve kişisel yüreklendirmeler el ele

gitti. Jeff Tobin, yazma sürecini sayfalar ve paylaşılmış düşler boyunca kelime kelime izleyerek, paha biçilmez yorumlar, lezzetli yemekler, tutku dolu ödüller ve esprili kutlamalarla entelektüel cesaretimi teşvik etti; danışmanım ve dostum Farideh Farhi, sayısız farkındalıklar sağladı, bütün akademik ihlallerimi destekledi ve bütün politik ikilemlerimi besledi; Kathy Ferguson, entelektüel sorgulamalarıma cömertçe tahammül etti ve görüşlerime hiç sansür koymadan meydan okudu; Bob Stauffer ele avuca sığmayan yazımı destekledi ve bu tehlikeli girişimin başından itibaren entelektüel "Üçüncü Dünya" ayrıcalıklarımın politikasını sorguladı; Sankaran Krishna, projeme dürüstçe sadık kalmam için her türden yaratıcı tavsiyeler sundu; Steve Goldberg müsveddelerimi öylesine ayrıntılı bir biçimde okudu ki, ifade ettiğim her şeyin sorumluluğunu üzerime almaktan kaçınmam mümkün olmayacaktı. Siyasal bilimler alanının dışından insanlar olarak Steve Goldberg, Judy Van Zile ve Elisabeth Fowkes-Tobin politik açıdan bana bir şeyler söyleyen tango görüntüleri, dans eden bedenler ve şarkı sözleri konusunda yardımcı oldular.

Joe Tobin'in öğütleri ve yardımı olmaksızın Japonya'daki tango olayım çözemezdim. Sadece Japonya hakkındaki bilgisini benimle paylaşmakla kalmayıp, Japon *tanguero*larını [tangocular, ç.n.] ararken bana büyük bir hevesle eşlik etti, bir çevirmen gibi tango adımlarını Japonca'ya uyarladı, Janet Murakabi'yle birlikte Tokyo'daki tango klüplerinde, müzik dükkanlarında ve kitapçılarda bana rehberlik yaptı. Aşağıda sıraladığım tango hayranlarına ve sanatçılarına ilgileri, ayırdıkları zaman ve nazik yorumları için derinden minnettarım; Abo İkuo, Eguchi Yuko, Higuchi Kazuko, Kanie Takeo, Kobayashi Taihei, Luis Komoriya, Kunieda Fukuko, Kyotani Kohji, Kyotani Yuko, Nishimura Hideto, Oiwa Chizuko, Oiwa İsao, Oiwa Yoshihiro, Takahashi Masayoshi, Takahashi Teruko, Takashima Masako, Yamazaki Mieko, Yoneyama Eiko ve Yuzawa Sichi. Hawaii-Manoa Üniversitesi, Siyasal Bilimler Bölümü'ne, Japonya'daki tangoyu izlememe olanak sağlayan Werner Levi Doktora Araştırması Bursu için teşekkür ederim.

Susan Foster ve Randy Martin'e dans alanına yönelttiğim poli-

tik iç yansımalarımı istekle, bilgece eleştirilerle ve hoşgörüyle karşıladıkları için teşekkür ederim. Koreografik tango akınlarını, yaratıcılık, mizah ve merakla paylaştığımız Susan Rose'a teşekkür ederim. Çok özel bir doktora programının başlatılmasına yardımcı olmama fırsat veren Kalifornia-Riverside Üniversitesi, Dans Tarihi ve Kuramı Bölümü'ndeki çalışma arkadaşlarıma, personele ve öğrencilere minnettarım. Ayrıca teşvik edici ve eleştirel bir topluluk sağladıkları için Kalifornia-Irvine Üniversitesi, Beşeri Bilimler Araştırma Enstitüsü sponsorluğundaki Koroegrafi Tarihi Semineri katılımcılarına teşekkür ederim. Rice Üniversitesi, Antropoloji Bölümü, öğretim üyelerine, personeline ve öğrencilerine (aslında hiç bırakmadığım) antropolojiye geri dönüşümde sıcak karşılamalarından dolayı teşekkür ederim. Rice'da Kültür Araştırması için verilen bir Rockefeller Bursu bu kitabın tamamlanmasına olanak sağladı; Başvuru yapmam için çağrıda bulunan ve bu kitap için "tamamlandı" dememi sağlayan George Marcus'a *obrigada* [(Portekizce), Teşekkür borçluyum, ç.n.]. Kitabın "bütünü" ziyadesiyle biçimlenirken son ufak tefek okumaları duygudaşlıkla, zihin açıcı bir biçimde yapan Steven Tyler'a teşekkür borçluyum. Müsveddelerimin ilk biçimine ilişkin cömert yorumları ve uyarıları için Westview Press danışmanlarına ve bu kitaba dönüşmesi sırasındaki ilgi ve bilgileri için Westview Press'den Gordon Massman, Connie Oehring ve Katherine Streckfus'a teşekkür ederim. UCLA Üniversitesi Araştırma Kütüphanesi'nden Christopher Coleman'a ve Biblioteca del Congreso de la Carlos Rivadulla'ya zorunlu görevlerinin üstünde ve ötesindeki çok önemli yardımları için teşekkür ederim. Elektronik postayla veya tamamen fiziksel olarak, bu son kitabî tango adımlarını izledikleri için, Fred Ahrens, Soledad Kruger Gelles, Analìa Vitale, Michelle Heffner, Cristina Bellelli, Arnold Tobin, Riselia Bezerra, Jamila Bargach ve Peter Adamczyk'e *mi agradecimiento* [minnettarım, ç.n.].

Cömert öğütleri ve rehberlikleri ile sağladıkları değerli katkılar için, *compatriota*larım [vatandaşlarım, ç.n.] Bruno Cespi, Juan Carlos Copes, Eliseo Cutri, Jorge Dragone, Natalio Etchegaray, Horacio Ferrer, Aníbal Ford, Cayetano Francavilla, Natalia Gómez

Hill, Nora Mazziotti ve Carlos Rivarola'ya teşekkür ederim. Bu kitabın sınırlarının çok ötesine uzanan uzun entelektüel diyaloglar ve duygusal paylaşımlar için Mario R. Dos Santos, Jean B. Elshtain, Jeanne Laux ve Adriana Piscitelli'ye *mil gracias* [binlerce teşekkür, ç.n.]. Benimle birlikte Buenos Aires'teki tango barlarını keşfe çıkan Glenda Avilla, Rita Clasen, Sarita Torres ve Wolfgang Voss'a da teşekkür ederim. Jeff'le birlikte Arjantin'e ebedi dönüşümüz için uzaktan kollarını açarak yardımcı olup cesaretlendiren Luis Amaya, Jorge Azar, Cristina Bellelli, Noemi Castro, Mónica Francavilla, Janina Grimblat, Elena Kujman, Graciela Maglie, Graciela Podestá, Sarita Torres, Analía Vitale ve onların *familia*larına, dostlarına teşekkür ederim. Yabancı ülkelerde tangoya ilişkin ruh hallerini benimle paylaştıkları için kardeşlerim, Daniel ve Eduardo Savigliano'ya teşekkür ederim. Ve beni inatçı, meydan okuyan bir onur duygusuyla yetiştirdikleri için, annem ve babam Martha Ahumada ve Eduardo L. Savigliano'ya zahmetli çabalarından dolayı *desde lo mas profundo* [çok derinden, ç.n.] teşekkür ederim.

Martha E. Savigliano

I
Girişler

GİRİŞ YAPMANIN MİKROPOLİTİĞİ ÜZERİNE: Kötü bir tavsiye aldım. Sanırım beni bu işin içine soktuğu için ayağımı suçlamalıyım. (Kenarsız deliklere fark ettirmeden giren hep o aynı büyük ayak parmağından söz ediyorum). Her neyse, artık girdim bir kere. Tango kutusunu aç: "Anlatmak istediğim bir öykü var, ama her geçen dakika dilsizlik beni ele geçiriyor; üzüntüden, sevgiden, güçsüzlükten veya saçma bir muktedir olma hissinden, gazaptan veya yalnızlıktan, çok fazla acıdan, hayatın kendisinden ve diğerlerinin ölümünden ya da hatta bu ikisi arasında sallantıda kalandan dolayı ele geçiriyor beni; can sıkıntısı beni sessiz durmaya kışkırttığında... dilim damağım kuruduğunda olduğu gibi. İnsan her geçen dakika biraz daha ölüyormuş gibi hissediyor." Tango kutusunu kapat. Par-

çaları saçılmış öykümü anlatmaya çalışacağım. Her parça kendisine ait yarım yamalak bir kıssadan hissesi olan bir masal. Ama ortak noktaları var, daha ziyade benekleri veya daha iyi bir deyişle inatçı lekeleri. Peki. Yinelemenin kesin olmayan noktaları. Her geçen dakika sessizlik büyüyor. Tango kutusunu toparla: "Benim ayak, şu çok bilmiş olan, bu kez de: 'Kendini dekolonileştirmeyi deneyebilir misin lütfen?' dedi." Tango kutusu yine açılıyor. Düşünüyorum da, neden bu sayfalar boyunca beni izleyesiniz ki? Biliyorum size böyle hitap etmemi beklemiyordunuz. Ne biçim bir giriş bu? Şimdiden bir huzursuzluk hissediyorum. Sesimi alçaltıyor ve yavaşça yanıtlıyorum; ben... kendimi... *dekolonileştirmeye*... çalışıyorum. Şeytan diyor ki özür dile, hepsini sil, baştan başla. Üzgünüm, sizi zor durumda bıraktığım için, kendi açımdan, tam yerinde, lekeler içinde.

Bir giriş şöyle devam etmeli:

A. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, kapitalizmin gelişimine ilişkin hali hazırdaki tanınmış Marksist ve neo-Marksist betimlemelere yeni bir boyut ekleyerek kapitalizmin tarihsel açıklamasına katkıda bulunmaktır. Bu sayfalarda bir varsayım olarak, Tutku'nun bir ekonomi politiğinin ortaya çıkmakta olduğu ve bu ekonominin, genellikle materyalist ve ideolojik zeminlerde tarif edilen ekonomilerle yan yana koyulup iç içe geçirildiği düşüncesi üzerine kafa yoracağım. İzi sürülebilir bir yasadışı duygu ve etki ticareti, kapitalist dünya sistemindeki merkez ülkelerin, maddi ürünleri ve emeği sömürüp aldığı Üçüncü Dünya'ya yani periferik ülkelere kolonyal bürokratik devlet aygıtlarını, ideolojik aygıtları dayattığı süreçlere koşuttur.

Duyguların bu emperyalist dolaşımı, Egzotik Kültür biçiminde biriken, yeniden kodlanan ve tüketilen bir duygusal sermayeyi -yani Tutku'yu- doğurdu: "Gizemli", "evcilleştirilmemiş", "vahşi", "ilkel", "tutkulu". Kolonileştirilenin duygusal/etkileyici pratikleri yalıtıldı, sınıflandırıldı ve tuhaf "kültürel" davranış örüntülerine

dönüştürüldü. Katalog bir hayli kabarık ve spesiyaliteler çoğalıyor: "Konu" başlığı altındaki kayıtlar (ekonomi, akrabalık ve evlilik, din, sanat, adetler, vs.) ve "kıta" başlığı altındakiler (Güneydoğu Asya, Kuzey Afrika, İberoamerika, Fransız Pasifiği, vs.) sistematik bir temsil mantığını dikkatle izler. Böylece, kolonyal olanı, emperyal tüketime uygun kılmak için metalaştıran egzotik temsil sisteminin homojenleştiriciliğiyle "egzotik" nesneler oluşturuldu. Başka bir deyişle, periferik: "egzotik" Tutku, dünyanın tatmin edilemez temel Arzusu biçiminde şekillendirilmekte. Kolonileştiren kendi "ilerici" -Uygar, Aydınlanmış, Demokratik. Postmodern- kimliğini egzotik, neo-kolonyal ve postkolonyal Ötekilerle yüzleşmesi temelinde kurar. Üretim, dağıtım, tüketim çevrimiyse kendi "çevrimsel krizlerini" de içine alarak devam eder: Egzotik Tutku, (emperyal) tanımı gereği, evcilleştirilemez ve tüketilemez. Tam tersine, tam da bu kendisine tahsis edilen tutkululuk hali kolonileştirilmiş-egzotik-Öteki'ne hem kimliği için bir konum hem de kolonileştiren-uygar-Arzu ile yapacağı mücadele için bir kaynak sağlar; hem O'nun Arzusu, hem de O'na yönelen Arzu için bir kaynak.

Egzotik, sadece emperyal Batı'nın zevk nesnesi değildir; sırası gelince yeni, -bir zamanlar modern, şimdi postmodernleştirilmiş-kolonileştirilmiş ambalajında ("ham" duygusallığın ilk elden sökülüp alındığı Arjantin gibi "Batı" kolonilerinin de dahil olduğu) Diğerleri'ne ihraç edilir. Oto-egzotikleştirme uygulamaları, neo-kolonyal "köken"lerine ihraç edildiğinde, çatışmalı bir biçimde hem neo-kolonyalizme uyum sağlama hem de ona karşı koyma araçları olarak gelişir. Periferinin iç politik ortamında yürütülen bu karmaşık oto-egzotikleştirme etkinlikleri aracılığıyla egzotik/egzotikleştirilmiş temsiller, ulusal kimliğin simgeleri olur çıkar. *Tango argentino* [Arjantin Tangosu, ç.n.] örneğinde olduğu gibi. Programatik parti politikaları kadar toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, din ve cinsellik de bağımsız fakat kolonileştirilmiş periferik ulusal kimliklerin inşa edilmesi mücadelesinde harekete geçirilen temel boyutlardır: "Egzotik" gayri/bağımlı (in/dependent) kimlikler. Periferik ülkelerin ulusal olma hali, dünyanın uluslararası, meşru ilişkiler için temel beklentisinin ürünü, gerçek bağımsızlık ve özgür irade taleple-

rinin kaynağıdır. Uluslararası bir piyasaya ihtiyaç duyulduğunda, "bağımsız" uluslar metropolitan güçler tarafından teşvik edilir. Uluslararası tanınma, devlet olmanın ötesine uzanır ve toprak bütünlüğünü ekonomik, politik ve kültürel bağımsızlığa bağlar. Kimlik açısından, egzotik ötekilerin Tutkusu, Emperyalist Olan'ın biçimini onaylar fakat o'nun Arzu sınırlarından taşar; öte yandan Emperyal Arzu, ötekinin tutkulu olma halini meşrulaştırır, Ötekiler'in isyankârlığını doğal kılar. Bu yüzden neo-kolonyal çerçevede, ötekiler "ilkel" ve "barbar"dır; O'nun cesur, üstün, tamamıyla şekillenmiş kimliğiyle karşılaştırıldığında, "gelişme" sürecinde "uygarlaşmamış", tamamlanmamış ikinci sınıf bir kimliğe mahkûm edilmiştir. Dikkat edin, kolonileştirilmiş ötekilerin bakış açısından bile O asla Öteki değildir.

Egzotik'in (egzotik Tutku) kapitalist üretimi ve tüketimi, sadece duygusal ve kültürel sermayenin hiyerarşik değiş tokuşuna doğrudan katılmış olanları etkilemez. Egzotizm dağıtım ve pazarlama gerektiren bir endüstridir. Duygusal sermaye, sürekli yenilenen bir dışlanma/dahil edilme endişesi üreterek dolaşım içinde olmalıdır. O ana kadar aldırışsız kalmış bedenlerin kanın kaynatarak hayatta kalır, bu bedenleri suç ortaklığı içinde birbirlerini onaylamaya sürükler. Böylece, egzotizm, egzotik alım satım ilkelerini Batılı mercekler arkasından bakarak uygulayan egzotikler tarafından kendi aralarında yeniden üretilip, genişletilir: "Latinolar", "doğulular", "siyahlar", "tropik adalılılar", "Asyalılar" ve diğerleri zaten Batılı -merkezsizleştiğinde bile- egzotikleştirilmiş koşullar içinde birbirleriyle ilişkilidir. Egzotik yerliler ve egzotik sürgünler/göçmenler/gezginler Batı'da ve Batılılaşmış neo-kolonyal ve postkolonyal ortamlarda buluşurlar, temsiliyetleri zaten Batılı bir ayna aracılığıyla şekillenmiştir. Emperyalist Batı, periferik Diğerleri arasındaki ilişkileri, egzotik Ötekiler arası ilişkiler biçimine sokar, bir dizi karmaşık kimlik pazarlığına ve dünyada -artık postmodern parçalanmışlığı içinde tanınabilir- merkeze göre göreceli bir yer edinme mücadelesine yol açar.

Tangonun XX. yüzyıl başlarında Arjantin ve Uruguay'dan başlayıp Paris'e, Londra'ya ve New York'a varan skandal dolu yolcu-

luğu, II. Dünya Savaşı sıralarında Japonya'da gördüğü rağbet, 1940'larda *aliados* [müttefik, ç.n.] topraklardan kopartıldığında Bueonos Aires'de tomurcuklanması, Medellín'deki yandaşları ve Finlandiya'daki, Türkiye'deki küçük gruplar üzerindeki sarsılmaz nüfuzu, Broadway ve Güney Amerikalı sürgünler aracılığıyla 1970'lerin sonunda ve 1980'lerde bütün Avrupa'da yeniden canlanışı, dünya Tutku ekonomisine hayat veren karmaşık olgulara örnektir. Bununla birlikte, tango -diğer popüler dans ve müzik biçimleri gibi- sadece ekonomik ve politik gerçekliklerin aynadan yansıyan bir görüntüsü veya zorunlu toplumsal işlevlerin bir yansıması değildir. Tango, yön değiştirip, dünya Tutku ekonomi politiğine egzotik bir ham madde olarak dahil olmuş, aynı zamanda da müzik ve dansa ilişkin çeşitli beğenilere uyum sağlayarak, kabul görmek için kendisini çekici kılmıştır. Farklı zaman ve mekânlardaki bu olaylar, tangoyu, *argentina* ulusal kimliğinin girift kuruluş sürecine dahil etmiştir; müzik/dans boyutunda olduğu kadar dünya ekonomi politiğinin yerel ve küresel düzeylerinde de izi sürülmesi gereken bir süreçtir bu. Line Grenier ve Jocelyne Guilbault'nun gözlemledikleri gibi, "Dünya ekonomi politiği, tamamen yoksun bırakılmış bireyler ve gruplar üzerine 'yukarıdan' dayatılan bir güç değildir. Aksine, bireylerin ve grupların kendi çevreleri içinde gerçekleştirdiği çok yönlü farklılaşmış edimlerin nesnesi olan, toplumsal ve tarihsel olarak bir araya gelen, karmaşık bir kurumlar, toplumsal ilişkiler ve ekonomik uygulamalar bütünüdür." (Martin Barbero'dan alıntılayan, Grenier ve Guilbault 1990: 38). Dışlanma ve dahil edilme arasında aracılık yaparken, emperyal dünya ekonomi politiği tarafından saptanan parametrelere her zaman dikkat etse de sistemli bir biçimde çelişik sonuçlara yol açan tango, yeraltına has ironik, kültürel açıdan kendine özgü öfkesini saçarken bir asimilasyon girişiminde bulunur gibidir.

YENİDEN GİRİŞ YAPMANIN MİKROPOLİTİĞİ ÜZERİNE: Nasıl gidiyor? Şimdi daha iyi görünüyor, diyor benim kolonileştirici. Kolonileştirilmiş yanım, gönül rahatlığıyla razı oluyor.

Not (ve protesto): Tango bir örnek değildir; bu dekolonileştirme alıştırmasının ana malzemesidir. Terli, zevk düşkünü, gayretkeş bedenlerde cisimlenen ve kuramlardan dans etmelerini isteyen davetkâr bir mecazdır.

B. YENİDEN GİRİŞLER

Bu kitabı yazarken birbirine zıt birçok sesle uğraştım: Kolonileştirenin ve kolonileştirilenin sesleri... akademik ve şiirsel, derli toplu ve kaotik, egemen erkek ve yıkıcı kadın, seçkinci ve yoksul, kolektif ve kişisel, bütünleştirici ve özgül, yapıbozumcu ve yeniden yapılandırıcı, beyaz ve melez, pragmatik ve nostaljik, İngilizce ve İspanyolca. Bu sesler kendi içsel tartışmamın sesleri, ama çılgına dönmüş hayal gücümün ürünü olmaktan uzak, kolonileştirici/kolonileştirilmiş karışımı bir mizaca sahip çeşitli seyircilerin şahsında konuşuyorlar benimle. Kişisel tercihlerimi izleyip, görünüşte homojen bir seyirciye hitap edermiş gibi yapıp ya da akademik seyirciler içindeki bazı çekişmeli güçlere boyun eğip bu seyircilerden birine ayrıcalık tanıyarak bu zıtlıklardan kurtulamazdım. Bu zorluk, seçtiğim konunun doğasından mı kaynaklanıyor? Yoksa entelektüel "Üçüncü Dünya" kadını konumumdan dolayı mı? Tango, Arjantin ulusal kimliğinin güçlü bir simgesidir. Diğer bölgeler yanında Buenos Aires'in popüler kültürüne ve kadınların yanında erkeklerin başrol oyunculuğuna ayrıcalık tanıyan ülkemin, ataerkil, egemen temsilcisidir. Sınıf, ırk, kuşak meseleleri tangonun Arjantin halkını temsil eden meşruluğunu daha da karmaşıklaştırarak bu özelliklerle iç içe girer. Ulusal temsil üzerindeki bu anlaşmazlığın üstesinden gelmenin çaresi "memlekette" başka, "yurt dışında" başkadır.

Ulusal kimlik, *argentino*lar arasındaki saplantılı tartışmaların tarihsel malzemesi olmakla birlikte, tartışmanın doğası *argentino* olmayan topraklarda dramatik bir biçimde değişir. Bölünmez/ulus olarak Arjantinli kimliğine yönelik harici, küresel tehditler karşısında, dahili, yerel çelişkilerin yerini alan bir perspektif değişikliği

bu değişimin habercisidir. Bu nedenle uluslararası arenadaki *argentino*lar, tangoyu kimlik çözülmesine karşı bir kalkan olarak benimsemişlerdir. Tango kendi yurdunda özel bir kesimi temsil eder ama yurt dışında ulusal temsili üstlenir. Temsiliyet, meşruluk, egemenlik (kendi kaderini tayin hakkı) konularıyla ilgili uluslararası pazarlıklar yüzünden ulusal kimlik meselesi tehlikeye girdiğinde Arjantin bir ulus olur, tango da onun simgesi. Tango böylece, emperyalist manevralarla karşı karşıya geldiğinde Arjantinliliği biçimlendirip seferber eder, kimlik oluşumunun sınırlarını aşarak ulusal temsiliyet olarak harekete geçirilir. Bir ulus simgesi olarak tangonun kendi mekânı yoktur ama bağımsızlıkla bağımlılık veya -bu sayfalarda kullandığım terimlerle- kolonileştirilenle kolonileştiren arasında sallanan, gerilimli, dengesiz bir konumdadır. Çözümsüz kalan bu tartışma, kolonileştirilenin "otantik" olduğunu iddia ettiği, kolonileştirenin "egzotik" olarak kendine mal ettiği tango aracılığıyla sürdürülür.

Tangonun bu manipülatif işlemlere uygunluğu "popüler" ve "kültürel" bir ürün olarak çift yönlü kolay şekil verilebilirliğine bağlıdır. "Popüler kültür," hem halkı sıradanlık üzerinden kolektif olarak etrafında toplayıp temsil ettiğinden hem de bu "halkın" ve "kültürü"nün kimin çıkarına hizmet etmekte olduğunu tanımlandığından dolayı fazlasıyla politikleşmiş çekişmeler için bereketli bir ortamdır. Popüler kültür yazarlığının ve mülkiyetinin saptanması doğal olarak zordur ve içeriğin kendisi sürekli olarak yeniden yaratılır. Popüler kültür tartışmaları şaşmaz bir biçimde popüler kültürün neyle ilgili olduğuna dikkat çeker: Kimlik, yani popüler kültürün hangi "halk" için ve hangi "kültür" adına gerçekleştiğini saptama çabası içinde farklılıkların arasına sınır çekmek. Bu nedenle Tango, popüler kültür olarak, Arjantinli kimliğinin aralıksız olarak yeniden tanımlandığı bir savaş meydanı/dans pisti ve silah/dans adımıdır. Tango dansçıları kimdir, nerede dans ederler, hangi tango seyircisinin önünde hangi tango üslubunu sergilerler: Bu konular, cinsellik bakımından sıklıkla ve iktidar bakımından daima toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, etnisite ve emperyalizmle ilgilidir. İşte bu dans koşulları içinde, tangonun harekete geçirdiği bedenlerin poli-

tikasıyla ilgili ayrıntılı özgüllüklerin izini sürerek, kolonileştirilmiş ve kolonileştirici kimliklerin yapısını anlamaya çalıştım.

Kimliğimi yeniden biçimlendirmemi teşvik eden entelektüel bir eğitime maruz kalmış, geçici olarak yurtdışında yaşayan bir Arjantinli olarak sorunlarımın üstesinden tango aracılığıyla geldim. Kendimle tango yaparak, entelektüel kolonyalizme karşı koymaya çalıştım. Kolonileştirenle kolonileştirilmiş arasındaki tango pazarlıklarını izleyerek ilişkilerimin farkına vardım. Akademide kendimi tâbi kıldığım disiplin/teşvik süreci üzerine düşünerek, tangonun, dans ustalarının ve gösteri dünyası girişimcilerinin elindeki disiplin/teşvik sürecini gördüm. Tangonun kökenlerine ve otantikliğine dair sonsuz arayışa baktığımda bu girişimin kolonileştirilmiş doğasını anladım. Tangonun egzotizm aracılığıyla kolonileştirici biçimde benimsenmesi karşısında hayrete düştüm. Kendimi egzotik bir nesneye dönüşmüş buldum: Kolonileştirilmiştim. Tangonun kendi yurdundaki başarıları karşısında daha da sersemlemiş olarak kendi oto-egzotizmimi sorguladım. Ve işte buradayım, tangoyla birlikte, kendimi dekolonileştirmeye kalkışıyorum.

Bu metnin doğası bu -birçok seyircinin yaşadığı dünya içinde, sadece bitirmek için acele ettiğim sürece korkumun üstesinden gelebileceğim bir metin; tangoyu bilen ve duygusal olarak tangoya memur kılınan ataerkil *argentino* seyircisi; projemin bilimselliği hakkında endişelenen Kuzey Amerikalı akademik seyirci; anti-emperyalist sezgilere aç, Üçüncü Dünya seyircisi; uzmanlık ve faaliyet alanlarına tecavüz ettiğim seyirciler; beni teşvik eden ama sonra da unutup gittiğim insanlardan oluşan seyirci; bu seyirci gruplarının her birinin içinde, az çok benim kaygılarımla ilgili, az çok acımasız ve çelişkili nedenlerden dolayı ortaya çıkan çekişmeler. Hitap edeceğim homojen bir seyirci tipini formüle etmek için -bütün iyi niyetli tavsiyelere rağmen- bir seyirci grubunu bir diğerine tercih edemedim. İşte bu nedenle, tango ve dekolonileştirmenin yan yana gelmesinden oluşan, önemli olduğunu düşündüğüm tartışmalı meseleler için pencereler açıp, patlamalar içinde, birikintilere basıp çamur sıçratarak konuştum. Bütün "şey"in temelinde yatan, açık ağ, şu kenarsız deliklerle dolu zemin, çözemediklerimi bir ara-

ya getirmemdeki bu anlaşmazlık, benim gibi çatışmaların içine batmış.

Bu bölümde, pencereler, yöntemime, dekolonileşme projeme ve bununla ilgili olarak Arjantin'i bir koloni olarak tanımlamama/betimlememe ilişkin önemli olduğunu düşündüğüm uyuşmazlıklara verilen yanıtlardır.

Bölüm İki'de, erotik oyunun içine sınıfı ve ırkı sokarak, tangonun sadece cinsel/erotik kılınmış basmakalıp görüntüsünü alt üst etmeye çalışıyorum. Bağlam, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında, hızlı kentleşmenin, kitlesel göç hareketlerinin yaşandığı ve latino renkler taşıyan bir neo-koloni olarak Batı emperyalizmine dahil edilmekte olan Arjantin'dir.

Bölüm Üç, kolonyalizmin "egzotizm" aracılığıyla gerçekleştirdiklerinin, Öteki'nin, Üçüncü Dünyalılar'ın ve kadınların egzotikleştirilmesinin betimlemesidir. Egzotizmi tarihselleştirmeye kalkışarak, köylülere, kent yoksullarına ve yabancı Ötekilere atfedilen egzotik kimliklerin benimsenmişliklerini yıkmaya çalışıyorum. Egzotizmi, egemenliği temelden tartışan uluslar arasında sergilenen emperyal gücün bir parçası olarak da görüyorum. Bağlam Avrupa, önde gelen yarışmacılar Fransa ve İngilteredir: I. Dünya Savaşı sırasında sona eren bir döneme yoğunlaştığım için ABD'nin yükselişinden sadece üstü kapalı olarak söz ettim. Amaç tangoyu, diğer egzotik müzik ve dans ürünlerinin arasına yerleştirmek ve dans disiplin/teşvik endüstrisinin hangi yollardan işlediğini anlamaktır.

Bölüm Dört, "oto-egzotizm"le ilgilidir. Tangonun dünyanın belli başlı başkentlerindeki popülaritesi, esasen yabancı elitler tarafından modern bir "egzotik" ürün olarak kabulü, yerel skandallara yol açmıştır. Arjantin'deki tango skandalını, yerel kesimler arasında ulusun meşru temsili üzerine yapılan karmaşık tartışma üzerinden çözümledim. Tangonun Paris'teki üsluplaştırılmasından dolayı "saygın" kadınların o zamana kadar edepsiz kabul edilen bir dansı yapmaya başlamaları, tangonun yerel tarihinde bir dönüm noktasıdır. Tanguero argentinolar bir paradoksla yüz yüze gelmişlerdi; bir yandan yabancı ve yerel egzotizmin sağladığı yararların keyfini çıkarırken diğer yandan tangonun yabancıların eline geçip çirkinleş-

tirilmesine karşı direniyorlardı. Tango tarihi ve araştırmaları bu bağlamda, kökenleri ve otantikliği yeniden elde etmek için yapılan girişimler olarak ortaya çıkıyor, böylece Arjantinli olma hali antikolonyal terimlerle tanımlanmaya çalışılıyor.

Bölüm Beş, egzotik Ötekiler'in, Japonlar'ın ve *argentino*ların karşılaşmasını betimliyor. Tangonun Japonya'ya girişine aracılık eden farklı akımların -çoktan egzotikleştirilmiş tango üsluplarının- ayrıntılı bir açıklamasını veriyorum. Bu rakip Fransız, İngiliz ve argentino tangolarının Japonlar tarafından kendi toplumsal farklılıklarının işaretleri olarak nasıl benimsendiğini çözümlüyorum. Egzotikleştirilmiş periferiler arasında arabuluculuk yapan, tarihsel olarak saptanmış Batılı egzotizm parametrelerinin huzurunda düşündüğüm için kimlik meseleleri yine tehlikeye giriyor. Kendi emperyalist tarihi ve dünya güç merkezindeki geçerli ekonomik durumu açısından Japonya, bu anlamda özellikle tartışmalı bir örnek.

Bölüm Altı, sonuç düşünceleri olarak düzyazıya aktarılmış bir dizi tangoyu içeriyor: İtiraflar, protestolar, ağıtlar ve arzular. Üçüncü Dünya kadın entelektüelleri ve tango, hem kuramsal alanda hem de popüler dans ve müzik alanlarında var olan emperyalizmin ve ataerkilliğin kurduğu köprüler sonucunda ortaya çıkan yanlış benzeştirmelerin içine sürüklenmiştir. Dekolonileştirme, yakın zamanlarda gelişen entelektüel edimler içindeki Üçüncü Dünya kadınlarına tahsis edilen egzotik duruşları "öğrendiklerini unutma" [unlearning] süreci olarak betimlendi. Bu bağlamda tango, ataerkil tonuyla değil ama emperyal dansın içerisinde nasıl direnileceği konusunda öğrettikleriyle becerikli bir *compañero* [yoldaş, ç.n.] olduğunu kanıtladı. Protestocu bir umutla kitabı bitiriyorum. Özdeşleşebileceğim ve benimle özdeşleşebilecek kolonileştirileni temsil etmek için kolonileştiricinin araçlarını -özellikle, "postmodern" araçlar dediklerimi- kendine mal etmiş entelektüel bir kadın olarak sorumluluklarımı sorguluyorum.

Bu istikrarsız ağ boyunca takip edilecek birden fazla iplik var: Nakışa işlenmiş renkli iplikler. Bu ipliklerden bir tanesi bile parmaklarımdan kayıp gitmedi veya dişimle koparılıp, tereddütle tekrar iğne deliğine geçirilmekten zerre kadar mahrum kalmadı. Nine-

lerimin, ipliğin böyle uzun olmaması... böyle hırslı olmaması gerektiğini söylediklerini ne zaman unutsam yeniden ortaya çıkan o inatçı küçük düğüm hiçbir iplikten eksik değil. Belki de bir halatı izleyebilirdim. Ama o zaman da havada, soyut boşluktaki ipin üzerinde yürümem gerekirdi. Ama iyi bir akrobat değilim. Böylece, dikişten, örgüden yorulup, kendimi yere daha yakın yolları takip ederken hayal ettim, -tozlu ayaklarla, spor ayakkabılarıyla, yüksek topuklar üzerinde- beni götürdükleri yere gidiyordum. Bir labirentle karşılaştığımı söyleyebilirdim, ama bu doğru olmazdı. Labirentin bir canavarı vardır, bir tanrısı veya seni bir yerlerde bekleyen bir yemi. Bazen kolonyalizmin bütün bu rolleri oynadığını düşünmüşümdür. Ama labirentler fazla yapaydır, dünyanın bir parçası değildir. Bir laboratuvarda veya hayali bir adada ne zaman içlerine girdiğinizi bilirsiniz, sıkılgan bir çabayla cesaret, yetenek ve irade gücü sergilerler. Fare gibi kapana mı kısıldım? Hayır, böylesine cesur bir masumiyet içinde olduğumu iddia edemem. Öyleyse, labirent düşüncesinden vazgeç. Bunlar ancak yürüyerek farkına vardığım dünyevi yollar, kaba patikalar, her günkü sokaklar. Ama bu kez başka bir şey yaptım: gizli gizli gözetledim. Kitabın her bölümü ve her bölümün her kısmı bunu anlatıyor.

Sokaklarda yürüyüp, pencerelerden içeriye göz attım. Eşiklerden sürünüp odalara girdim ve içerideki tuhaflıkları fark ettim. Hep o kutulara, çekmecelere, kasalara doğru sürüklendim ve onları farklı bir özenle açtım: müzik kutuları, içinde değerli madalyonların, sıçrayan yaylı kuklaların olduğu camdan mücevher kutuları, hazine gibi saklanmış mektuplar ve egzotik kartpostallarla dolu çekmeceler, fotoğrafların ve günlüklerin korunduğu kasalar, sunak arkalıkları, saklı sunaklar, minyatür bebeklerin olduğu kutular... Benim için oynayıp dans ettiler, ben de onlara dans ettim, sorgulayıp, sorgulanarak. Bitkin bir halde temiz hava almak için döndüm ve girdiğim pencereden geri çıkmak yerine, dikizciliğimin dürtmesiyle perdelere yöneldim. Çekiştirince onları, önümde, dünya Tutku ekonomisi gibi bir sahne açıldı. tekrar bakınca, küçük perdeleriyle bir kukla tiyatrosu çıktı açığa, şehvetli, bıçkın bir çift tango yapıyordu. Aniden, arkamda gürültülü kahkahalar duydum, kabarcıkların ko-

kusu geldi burnuma, döndüm, kendimi Paris'te buldum, bir kabarede, gece yarısı bir şampanya-tango partisindeydim. Bir keresinde de, egzotikler benden kendi egzotik tangomu yazılı olarak yapmamı istediler, Tokyo'da, egzotikler arasında bir egzotiktim. O zaman, geri dönüp bu maceraları yazmamın zamanı geldiğini anladım ama yazarlığıma isyan ettim. Önce hepsini kavrayamadım; sonra anlatmak istediklerim anlaşılmadı; nihayetinde, daha ne kadar çok sırrımı anlatmalıydım ki?

Bu öykü bir destan olarak okunabilir: Böyle okunursa da, umarım içinde "hasımlar"ın sıkı bir ahlâki düğümü çözmek için mücadele ettiği bir dizi sonuçsuz meydan savaşı vardır. Bazı entelektüel Üçüncü Dünya kadınlarının çarpık şaşı bakış açısından bakıldığında "kötülük" koloniciliğin içinde midir? Ataerkilliği mi mesken edinmiştir? Bir zamanlar kolonileştirilmiş, o zamandan beri de kendi kendini kolonileştirme ve başkalarını yeniden kolonileştirme azminde olan, kapitalizmle birleşen ve çelişik bir biçimde -sadece ona hükmetmekten zevk almadığı zamanlarda ve yerlerde- emperyalizme baş kaldıran "yerli" erkek-şovenist kültürlerimizin içinde mi yer etmiştir? Peki ya, ataerkil yönelimli bu dünyada daha iyi bir yer edinme çabası içinde, diğer sınıflardan bütün erkek ve kadınlara ihanet eden, kolonileştirilmiş kapitalizm yandaşı kadınlar? Ya biz, bunun üzerine bu kadar kapsamlı düşünüp de hiçbir şey yapmayan hepimiz? O zaman, dekolonileştirme içinde bir "iyilik" bulunabilir mi? Nereden? Kimden? Kolonileştiriciler özellikle nereye yerleşmiştir, "onlar" nasıl bir duruş almışlardır, hangi kurallarla, nasıl çalışırlar? Emperyalizm, neo-kolonyalizm, geç kapitalizm, küreselleşme, postkolonyalizm... peki, "onlar" bunu çözüp de -ki, hatırı sayılır deneyimleri göz önüne alındığında bu onlar için çok kolaydır- bizi çirkinleştirmeden önce "biz" mucizevi bir şekilde bunu çözersek dekolonileştirme neyi gerektirecektir? Meydan savaşından sonra cesetleri saklamaksızın galip gelmenin bir yolu var mıdır? O zaman, şimdi olduğu gibi, sayısız beden bu rezilliğin sürmesi için halen bedel ödüyor olsa bile, "iyilik", kendi suç ortaklığımız da dahil bütün her şeyi unutmaya mı bağlıdır?

Kolonyalizm hakkında yazıp dekolonileştirmeyi hedeflerken

ayartıcı olan, kolonileştirilenin özüne dikkat çekmektir; kolonyalizmden önce ne olduğumuza veya kolonyalizme rağmen ne olduğumuza. Bölüm Dört'te, bizi oto-egzotizme ve daha da ileri giderek kolonileştirilmeye götüren bu köken ve otantiklik arayışının kolonileştirilmiş doğasını saptamaya çalıştım. Tamamlanmamışlığımız, melezliğimiz ve ülkemizdeki gruplar arasında homojen bir kimlik yaratma mücadelemiz kolonyal karşılaşmaya çarpıp zıplayarak geri gelir. Kolonyalizmle aramızdaki -kolonileştirilmiş- suç ortaklığının izini sürdüm. Kolonileştirilen, bu kimlik arayışı boyunca asla kendi kimliğini bulmadan sadece kolonileştirenin tamamlanmamış bir görüntüsünü yansıtır. Dekolonileştirme, emperyalizmin iş gördüğü özgül, özgün ve otantik yollara yoğunlaşmak için kolonileştirilenin kökenini ve otantikliğini aramayı reddetmektir.

Bölüm Üç'te Egzotizmi tarihselleştirmeme bu arayış yol açmıştır. "Egzotizm" manevrası "uygarlaşma-ilerleme" manevrasına benzemez, daha ikna edici ve daha kapsayıcıdır. Uygarlığa ve ilerlemeye "kalkınmayla" ulaşıldığı söylenmiştir kolonileştirilene. Ama eski, gerçekten "uygarlaşmış" insanlarla, çok yakın bir zamanda eksik bir şekilde uygarlığa kazandırılan -kanında "ilkellik" taşıdığı olgusundan asla kurtulamayacak kolonileştirilmiş- insanlar arasındaki farkı hatırlatmak üzere "egzotizm" her zaman orada olacaktır. Egzotizm çıkarılamayacak bir kancadır. Öteki'nin Batılı tarafından kuruluşunun anahtarıdır, çünkü Batı, Öteki'yi dünya çapındaki emperyalizm aracılığıyla büyük "Ö" harfi ile kurmuştur. Ötekililiği sadece Batı egzotikleştirip biçimlendirmiştir demiyorum. Sadece Batı'nın kendi Öteki söylemini, küresel olarak doğru kılacak güce sahip olduğunu söylüyorum; Batı ki, kendi Ötekiler'i üzerinde dünya çapında bir egzotikleştirme dayatmakta tek başına başarılı olmuştur. Bu nedenle Batı emperyalizmiyle ilgileniyorum.

Bölüm İki'de, Egzotiğin üretimi içinde yer eden doymak bilmezliği tanımlamak için Batılı egzotizm mekanizması tarafından işlenen -üstünden girilip altından çıkılan- gerçek eti (bedenler, insanlar) sergilemeye çalıştım. Çözümlemem, tüketilip/egzotikleştirilmeden önceki kökenlere veya "otantik"e "dönüş" tavsiyesi değil,

Batılı egzotizm, tango aracılığıyla ihya edildiği zaman -sosyoekonomik ve ideolojik olarak- tehlike altına giren unsurlara ilişkin bir hatırlatmadır. Aktarmak istediğim daha önce kolonileştirilmemiş tangoda geri dönülecek bir yer olmadığıdır. Bu, kökleri kopartmak, memleketi silip atmak demek değildir. Kökleri ve memleketi, karmaşık, zahmetli kuruluşları içinde anlamak ve kolonileştirilmişlikleri içindeki farklılıklarını, tango aracılığıyla koreografisi yapılmış etkileşimlerini ve (mikropolitik) mücadelelerini ayırt etmek demektir. Bu süreç çok önem taşımaktadır; çünkü Batılı egzotikleştirme söylemi/mekanizması, yeni kolonileştirilenler arasında bir kimlik kurmak için elitlerin Avrupalılaştırılmış tavırlarını seçmedi; kolonileştirilmişler içindeki ezilenlerin tarzlarını seçti, onlara güzelce saten dekolte elbiseler ve fraklar giydirdi. Ben bunu kolonileştirilenin az dokunulmuş ve kültürel olarak uyum sağlamış kesimlerinin dahil edilmesi için emperyalist bir manevra olarak görüyorum, ama bu aynı zamanda kolonileştirilenlerin arasındaki hükmedenleri kendi yerlerinde tutmanın bir yoludur -Batı imparatorluğunun emir kulları olarak kabullenmeyi unuttukları bir rol. Üçüncü Dünya entelektüel kadınlarının bugün buna benzer paradoksal bir çatlağın arasına sıkıştıklarına inanıyorum.

Koreo-eleştirel özel gösterim:
Tutku'nun ekonomi politiği

Kaygan bir sahnede Tango Ronda.

Oyuncular: Arzu, Tutku, ve Yazgı -birbirlerinden güçlükle ayırdedilebilen üç dansçı.

Arzu, Tutku ve Yazgı, yorgunluktan tükenene kadar birbirlerini kovalayıp, adımların koreografisi sanki onun zihninde yapılmış gibi derin düşünceler telaffuz eden Koreo-eleştirmenin kaydedilmiş sesini izleyerek, kaygan bir sahnede ronda çeşitlemeleri sergiler. Dansçılar, dans ederken, çocuksu bir rondadaki gibi, kıkırdar ve birbirlerine kısa cümlelerle hitap ederler.

Koreo-eleştirmenin sesi:

Arzu, Tutku'yu özledikçe onu farklı bir mekânda, başkalaşım mekânında ortaya çıkarır. Arzulayan -fetih ve tüketim felsefesinden haberdar- imgelemde Tutku, uygarlığın hırsları tarafından güdülendiği zaman kaybolan yaşamsal bir kaynaktır. Arzu vahşiliğin cennetini terk eder. Bu nedenle Arzu, Tutku'nun sihirli dünyasına ait anısını ve orayla olan bağını koruyarak, ussal dünyanın eşiğinde huzursuzca durur. Fakat Arzu'nun belleği kırılgandır, Tutku'yu her zaman başka yerlere (geçmişe, uzak yerlere ve kültürlere, farklı bir ırk, sınıf, din, cinsellik ve/veya toplumsal cinsiyet tarafından damgalanmış bedenlere) tahsis ettiği için, Tutku'nun, Arzu'nun kendi yaratısının gücü olduğunu unutur. Tutku, Arzu'yla arasındaki ontolojik bağlardan kurtulduğu için, yetkilendirilse de, bu özgürlük, esareti olanaksızlaştırmaktan ziyade sayısız fetih ve eklemlenme olayını haklı çıkaracaktır. Tutku, Ötekiliğin atfedildiği bedenleri, mekânları ve zamanları etkisi altına alır, sonra da yetkilendirilmiş olarak Arzu'nun sonsuz tatminsizliğini çoğaltırken kendini beslediği özünü çıkarma işlemine önce direnir sonra da yenik düşer.

Tutku ve Arzu, birbirlerine karşı basit bir zıtlık içinde hareket etmezler. Güç açısından değişken ve dengesiz bir ikilik içinde birbirlerinin çevresinde dönerler. Arzu meşru kılınır, iktidardakilerin sahip olduğu bir otoritedir bu; Tutku'nun gücü, tam olarak doğaya atfedildiğinden dolayı, gayri meşru karakterinde yatmaktadır. Bu nedenle, Tutku'nun gücü, meşru ellerde tutulan iktidarın bazı kırıntılarını paylaşmak (pay-almak) çabası içinde, "yetkilendirilme"ye bağlıdır. Tutku'nun gücü, kontrol altında tutulmayı gerektiren terörist bir manevraya benzer. Vahşidir, merhametsizdir, fethedilebilir doğanın ötesindedir -yani doğaüstüdür- ve uygarlaştıran/insanlaştıran Arzu'nun işleyişine tâbi kılınmalıdır. Tutku'nun işleri tarih alanının dışındadır; Yazgı evrenine aittir. Arzu öznelliği doğurur; Tutku'nun eserlerini (artifact) ve nesnelerini, sürekli olarak yerinden edilen, cisimsizleştirilen ve başka birinde/başka bir yerde cisimleştirilen Arzu'nun eserleri ve nesneleri olarak yorumlayıp Tutku'ya efendilik eden arzulu özneler -yani Lacancı bilmece,

"Öteki'nin arzusunun arzusu, arzu eden Öteki'ne arzu". Arzu, kılık değiştirip yeryüzüne inmiş fetih, uygarlık ve ilerleme tanrılarını takip eder ve kopyalar. Tutku, aksine tam da hayatta kalma çıkmazında ikamet eder. Tutku, aracıları seferber eder, özne değil de Yazgı'nın deşifre edilemez sessizliğini taşıyan habercilerdir bunlar.

Arzu, çoğu kez işittiğimiz gibi kendisini değil Tutku'yu dolaşıma sokar. Arzu kendi avını kendi yaratan bir avcı gibi hareket eder. Av olan Tutku, kendini gösterip saklanır, Arzu'yu varoluşa çekerek kendisi varoluş kazanır, böylece tanınabilir ve tanımlanabilir. Hiçbir şey olmasa bile kışkırtıcı Öteki biçiminde, büyülenmiş arzuları Yazgı'nın dünyasına ait olan karşı-benliklerin dünyasını kendine mesken eder. Tutku, derin, güçlü, akıldışı dürtülerin bitmez tükenmez deposu olarak yaratılır. Doğal yollardan Ötekiler'in eline geçmiş, yoksul korsanların keşfini ve yağmasını bekleyen bir hazinedir. Tutku, o sınırsız zenginlik, o kadar karşı konulamazdır ki bütün değer kuramlarını aşacak gibidir, güçlü olanı yoksula dönüştürür, her sömürgeleştirme olayında suçun ait olduğu yeri ters yüz eder. Arzu, Tutku ve Yazgı, durmadan akıl sır ermez bir kölelik öyküsünü tekrar ederler, *à trois* [üçlü] bir tangodur bu; hareketlerinde edepsizdir, tedbirli gerekçelerinde aşırı erdemlilik taslar ve pişmanlık elinden gelmez.

Dansçılar, meydan okuyucu bir biçimde seyirciye dönerek bitirirler. Koreo-eleştirmen La Mariposa tangosunu mırıldanmaktadır:

Pişman olduğum
seni bu kadar sevmiş olmam değil,
unutuşun beni kederlendiren
ve ihanetin,
acı gözyaşlarına boğuyor beni.

La Mariposa [Kelebek], 1926
Sözler, Celedonio E. Flores
Müzik, Pedro Maffia

Kararma

* * *

C. TANGO, BENİM TANGOM

Tango, XIX. yüzyıl sonlarına doğru, Arjantin'in Rio Del Plata bölgesinde ve Uruguay'da ortaya çıkmış dramatik (dans, müzik, şarkı sözleri ve gösteri) bir anlatımdır. Tangonun dünya çapındaki popülaritesi bir skandala ortaklık ediyordu: Heteroseksüel bir çift tarafından sergilenen açık bir tutku gösterisi, sert bir kucaklaşmanın ve açık saçık, karmaşık ayak hareketlerinin simgesi. Erkek/kadın flörtünün güçlü bir temsilcisi olarak, baştan çıkarma sürecindeki gerilimi vurgulayan tango gösterisi, üst sınıflar ve Batılı egemen kültürler tarafından benimsenip meşrulaştırıldığı için peş peşe düzenlemelerden geçirildi. Tango, Güney Amerika limanlarındaki gecekondulardan ve genelevlerden, Paris, Londra ve New York'taki kabarelere, dans salonlarına gittiği yolda zenginler ve güçlüler tarafından "cilalandı," kabul gördü. 1920'lerde, tangonun günahının erotik içeriğinden çok ırksal/sınıfsal kökenleriyle ilgili olduğu açığa çıktı. Özellikle Avrupa'nın "Yüksek sosyete"si tarafından benimsendiğinde, kepaze tango dansını yapmak, zevkli ve biraz da müstehcen bir eğlence haline geldi. Egzotik tutkunun gösterisi olarak, diğer birçok egzotik ürün gibi tango da, gösteri endüstrisi tarafından çabucak ambalajlanıp dağıtıma sokuldu; plaklar, dans rehberleri, filmler, moda, yıldızlar... Tango, yeni burjuva yorumuyla dünya piyasasının dikkatine sunuldu; ironik olan şudur ki, bu piyasa tangonun anavatanı olan Üçüncü Dünya ülkelerini de kapsıyordu. Tango simgesel bir anlatım olarak ortaya çıktı, statünün işareti olmak gibi bir noktaya geldi. Tutku'nun ekonomi politiği içinde "egzotik" bir mal haline geldi: Egzotik duygular zenginliğinin, yani Öteki'nin/*Otra*'nın [öteki, ç.n.] Tutkusu'nun, benimsenmesi, birikimi, pazarlanması, ticarileştirilmesi, dağıtımı ve tüketimi.

Benim bu sayfalarda başvurduğum tango kendi tango yorumumdan başka bir şey değil. Mevcut birçok meşru yorumuna saygısızca meydan okuyan, benimsenmiş (üzerinde hakkım olduğunu hissettiğim) bir tango. Evden (Arjantin) uzaklık -nesnellik veya hatta sezgisellikten gelen uzaklık değil, hile ve çarpıtmaya izin veren uzaklık- tangoyu, ataerkil kültürümden izinsiz ödünç alıp yeni-

den konumlandırılan yorumlarımla biçimsizleştirip çarpıtarak temsil etmem için bana cesaret verdi. Bu çaba, kendi tangolarımı art arda sıralıyor olmamın yanı sıra tango hakkında bir alıştırmadır da. Ataerkilliğin iktidarı ve kolonyalizmin iktidarı, çelişkilerinden mahrum bırakıldıklarında boğucu ve felç edicidir. Bunu savuşturmak için *bien canyengue*'yi [*tango criollo*'ya özgü kalça hareketleri] abartarak, korkularımdan silkinip kurtularak onlarla tango yapmaya çalıştım.

Tango, kadınların katılmış olduğu, halen de aktif olarak katıldığı erkek-egemen bir alt-kültürle ilişkilidir. Arjantinli bir kadın olarak, kendi kültürümün dışına çıktığımdan beri tango, benim için hep önemli bir kimlik konumu olmuştur. Maço yananlamlarının fazlalığından değil de kuşak uzaklığından dolayı, kendi ülkemde tangoyu bir direniş aracı olarak kullanmak belki de hiç aklıma gelmeyecekti. Tangonun en son popüler patlaması 1940'lardaydı, daha yakın bir zamanda ise, Kuzey Amerika popüler müziği, *rock nacional* [ulusal rock, ç.n.] ve (bazıları folklorik, bazıları ise "Amerikan" yönelimli) diğer argentino, latino müzik türleri ile birlikte var olarak, görece daha entelektüelleştirilmiş, rafine ve/veya gettolaştırılmış müzikal bir tat olarak hayatta kaldı. 1970'lerde ve 1980'lerde hırpalanmış bir kuşak, tangoyu en son askeri yönetim (1976-1983) sırasındaki politik terör ve sürgün deneyimlerinin bir ifadesi olarak eline geçirdi. Sonuçta tango, Avrupa'da bir dirilme yaşadı, duyarlı *argentino* sanatçılar ve kurnaz girişimciler, Birleşik Devletler'de, Japonya'da ve Buenos Aires'te başarılı gösteriler düzenlediler. Ayrıca, tangoyu simgeciliklerinin merkezine yerleştiren bazı argentino ve yabancı film yönetmenleri birkaç film yaptılar.[1] Bu olaylar, tangoyu kaybedilmiş değil, kış uykusuna yatmış bir şey olarak gören bir kuşağın (ki bu benim kuşağımdır) tangoya yeniden yönelmesine yol açtı; tango dedelerimizin, ana babalarımızın hatıralarında yaşadı (bkz. Pintos 1990).

Sadece kültürel özgüllüklere ve özgür iradeye duyduğum saygı-

1. Örneğin, Bernardo Bertolucci'nin *Last Tango in Paris* [Paris'te Son Tango] (1972); ve Fernando Solanas'ın *Tangos: El Exilo de Gardel* [Tangolar: Gardel'in Sürgünü] (1985) ve *El Sur* [Güney] (1988) adlı filmleri.

dan dolayı değil, *argentino* bağlamında bile tangonun esasında özgürleştirici olduğunu ilan etmek saçma olacağı için, tangoyu kolonyalizme ve zulme karşı evrensel bir araçmış gibi salık vermeye niyetim yok. Tangolar tam olarak protest şarkı veya devrimci müzik kategorisine girmez.[2] Şarkı sözleri çoğu kez bu yüzyıl içinde *argerntinolar*'ın ve *uruguayolar*'ın (Uruguaylı, ç.n.) marjinalleşmiş kesiminin günlük yaşam içinde karşılaştığı sefillikleri sergiler ve bazen de ihbar eder; bu sözlerin, alternatiflere işaret ettiği ya da belirli politik tasarıları desteklediği nadirdir.[3] Bununla birlikte tango politikası çözümlemeleri, dansın kendisinden çok sıklıkla şarkı sözleri ve bir yere kadar da müzik üzerine odaklanır. Bense, hareket halindeki bedenlerin etkili mesajları, dansın, entelektüelleştirmeye meydan okuması, memlekette ve yurt dışında yol açtığı skandallar ile evcilleştirme girişimleri ve tangonun popülaritesine katkısındaki anahtar rolü nedeniyle beden hareketlerinin örüntülerine dikkat çekmeye çalıştım (bkz. Salas 1986).

Tango dansına ilişkin yorumlarım, iddialı, tartışmalı ve geniş kapsamlı. Bana umut verici görünen de tam bu savunmasızlık ve yorumlama potansiyeliydi. Evcilleştirilmeleri için harcanan onca çabaya rağmen, haddinden fazla hareket sergileyen bedenlerin (pozitivist anlamda kanıtlanması zor olmaları açısından) evcilleştirilemez yorumları, bir dekolonileştirme projesi açısından iyi işaretlerdir.

Tangoda zaten var olan metinlerarasılık[4] karşı çıkış ve başkaldırı için bir kaynak zenginliği sunar. Tangoda terennüm edilen (söylenen) ile dans edilen (yapılan) illa ki aynı olacak diye bir kaide yoktur; müzik için her ikisi de vazgeçilebilir şeylerdir. Boyun eğme ve karşı çıkış, sessizlik ve gürültü, dingin bedenler ve aralıksız hareket eden bacaklar, yerinden edilmiş boyutlarda, iktidarın farklı

2. Bu konu üzerine, belli başlı tango yazarlarının çözümlemelerinde sürdürdüğü ilginç bir tartışma için, Ulla (1973), Romano (1973), Riverea (1973), Ford (1973) ve Matamoro'ya (1973) bakınız.

3. Horacio Ferrer, tangonun hayatta kalmasının, sanatçıların politik militanlıklarını, tango şiirinden ayrı yürütmelerindeki sorumlulukla ilişkili olduğuna inanmaktadır. Birçok tango sanatçısı politik görüşüyle tanınmış olsa da, politik görüşünü yaratılarında nadiren belli eder (Ferrer, kişisel haberleşme, Ocak 1991).

4. Ferrer, dört sanatın, müzik, dans, şarkı sözleri ve şiirin tangodaki yakınlaşmalarını açıklığa kavuşturarak harika bir iş yapmaktadır.

görüntülerini eş zamanlı olarak canlandırır. Tango yapan (tango hakkında ve tangodan kaynaklanan) yorumlarımda, benim gibi, zaten kolonileştirilmiş olanların dekolonileştirilmesine elverişli bu açıkgöz stratejileri öğrenmeye niyetliyim.

Bu kitap boyunca tekrar tekrar hatırlatacağım bir kavram olarak, "dekolonileştirme" ile birden fazla şeyi kastediyorum -tıpkı kolonyalizmin kendi etkileyici yollarını, telaşlı ve tarihsel olarak kendine has uyarlamalarla dönüştürüp genişlettiği gibi, kavramı dönüştürüp, genişletiyorum. Dekolonileştirme, Aydınlanma'nın bedenler üzerinde işleyen soyut ve bütünselleştirici mantıklarının üstünlüğünü ve bu mantıkların çoğu kez saçma olan hayatta kalma tekniklerini öğrenmeyi/öğrenip unutmayı gerektirir. Entelektüel öncülerin "icraatçiler" hakkında yorum yapma konusundaki ayrıcalıklarını, söylemlerini, sürekli olarak güç ve onun akıldışılığıyla yönetilen bir dünyada sözüm ona değersiz yaşamların nasıl sürdürüleceğine dair dağınık kuramlarını sorgulamak demektir; tarihi geçerliliğin tarih üzerindeki, gerçeğin gerçeküstü üzerindeki ayrıcalıklarını sorgulamak demektir. Dekolonileştirme ile toplumsal değişime duyulan bir inancı da kastediyorum, "klişelerin olmadığı bir politika" (Elshtain 1993) için alçakgönüllü, ama her şeyi göze alabilen bir çağrı bu, gizli inkâra karşı acil bir tangoesk manifesto, yani gerilimli, melodramatik bir görüş, bir diğerini asla iptal etmeyecek şekilde, hem ciddi hem de alaycı bir dürtü. "Sesimin kulak tırmalayıcı olmasını istiyorum, güzel olmasını istemiyorum. Kusursuz olmasını istemiyorum, bütün boyutlara sahip olmasını istemiyorum, tekrar tekrar parçalanmasını istiyorum, cazip olmasını istemiyorum, çünkü insandan ve reddinden, insanın her günkü kokuşmuşluğundan, insanın korkunç başarısızlığından söz ediyorum." (Fanon 1988: s. 49)

Bu araştırmada yöntemlerden ve kuramlardan çok "politik imalar"a ilgi duydum. Yöntemlerle ve kuramlarla kötü deneyimlerim oldu. Aslında mesele şundan ibaret, bu sözde araçlar, yöntemli çalışanları, çalışmalarına, yaratıcı zevklerine, karmaşık ırksal, cinsel, sınıfsal ve kültürel konumlarına, dürüstlüklerine ve isyan etme yeteneklerine yabancılaştırma eğilimindedir. Entelektüeller diğer işçilerin yaptığı gibi kendi araçlarını üretirler ve entelektüeller de dahil bütün işçiler araçlarına yabancılaşır. Gerçek şudur ki, sözkonusu araştırma araçları, bu kapitalist dünyadaki bütün üretim araçları gibi, araştırmacılara/işçilere değil, akademik sermayeyi kontrol edenlere aittir. Yöntemler ve kuramlar, ideal koşullar altındaki bütün üretim araçları gibi kolaylaştırıcıdırlar aynı zamanda. Fakat özgür entelektüellerin emeği, akademik piyasanın arz-talep yasalarına tabidir, fikirleri de finans piyasasında olduğu gibi güvenilirlik üzerindeki spekülasyonlara tabidir. Yöntemler ve kuramlar entelektüel üretime olanak sağlar fakat aynı zamanda onu piyasa için ambalajlar: Düşünce okulları markalardır. Bu, dünya ekonomik merkezinde konumlanan bir entelektüele, az çok nazikçe yürütülen bir rekabete dayanan, temiz, adil bir düzenleme gibi gelebilir. Üçüncü Dünya entelektüelleri, azınlıklar ve marjinalleştirilmiş entelektüeller gibi, bu durumu başka türlü yaşamaya eğilimlidirler.

Latina entelektüel için, yöntemler ve kuramlar politika meselesidir ve aksi mümkün değildir. Entelektüel rekabet ve akademik piyasaya erişim çok geçmeden bir tuzak haline gelir. "Uygar ve yoksul olmak..." diyor, Branislav Malinowski, kolonileştirilmiş entelektüel insanların sorunları üzerine düşünürken, "... çoğu kez devrimci ve güvenilmez olmak demektir."

> Bir Avrupa ya da Amerikan üniversitesinde başarı gösterebilir; öyle akademik dereceler alabilir ki, son derece donanımlı bir meslek üyesi olabilir. Ama kendi ülkesine döndüğünde, dramatik bir deneyim yaşayacaktır. Eşitlik statüsünün hatta eşdeğerliliğin, hukuksal, ekonomik, politik ve sosyal konularda onu yadsıdığını keşfedecektir. [...] Bunu topyekûn asimilasyondan Bütünleyici Geri Püskürtme Hattı olarak ad-

landırabiliriz. [...] Eğer ilk ağızda, uygarlık düsturu vaaz edilirken, asla tam bir kimliğe erişilemeyeceği; Afrikalılar'a [ve öbür kolonileştirilmiş halklara] verilmekte olanın, daha çok onların gereksinimlerine göre uyarlanmış ama her zaman Avrupa'nın talepleriyle uyum içindeki yeni varoluş koşulları olduğu açıkça belirtilseydi, güçlü bir tepki ihtimali daha da azalırdı (Malinowski 1945: 157-160).

Sadece kolonyal idarecilerin kötü niyetinden dolayı değil, kolonyal çelişkilerin idare edilebilir olmamasından dolayı Malinowski'nin zekice gözlemlerine kulak verilmedi. On yıllarca sonra, kolonileştirilmiş "kadın"lar "erkek"lere katıldı ve uygulamalı antropolojinin ve diğer kalkınmacı kuram ve yöntemlerin, bize "daha çok bizim gereksinimlerimize göre uyarlanmış yeni varoluş koşulları" vermediği sarsıcı bir biçimde açığa çıktı.

Bugüne kadar, uygulamalı antropoloji kuramı, azgelişmiş ülkelere yurt dışından getirtilen -diğer birçoğu gibi ithal edilmiş- kalemlerden biri oldu. Üretici ülkelerden (Birleşik Devletler, İngiltere, Fransa ve diğer Avrupalı uluslar) ihtimamla hazırlanmış birçok önerme alırız. Bazıları mükemmel bir şekilde gerçekliğimize ve gereksinimlerimize göre ayarlanmıştır; ama diğerleri farklı bir niyetle aşılanır, bizim çıkarlarımıza yabancıdır, bazen de kararlı biçimde çıkarlarımıza aykırıdır (Bonfil Batalla 1966: 92).

Neo-marksizm, feminist kuram, postyapısalcılık, yapıbozumcu yöntemler, sistemik dünya teorisi ve postkolonyal yazılar (ki bunların hepsini yazımda kullandın), tutarlılık, müstesnalık ve imtiyaz talep ettiklerinde işime yarar olmaktan çıkarlar. Özgürleştirici olmak yerine sınırlayıcı olurlar. Eleştirel kuramlar ve yöntemler akademik piyasaya "topyekûn asimilasyon" vaadinde bulunur, ama "Bütünleyici Geri Püskürtme Hattı" asla geçilemez.

Bir soru sorulamadığı zaman, kuramlar ve yöntemler yolu, benim politik yolumu kapatır. Onlar yanlış stratejilerdir. Benim asıl sorum, tango kutusunun sorduğu soru: Kendimi *dekolonileştirebilir* miyim ki? Entelektüel kolonileştirilmemden bahsediyorum. Kişisel ve politik. Kişisel olanın muhakkak politik de olduğu fikri nedeniyle değil, kişisel olarak bulaştığım politika yüzünden. Bu tan-

go projesine başladığım zaman, bir A.B.D. üniversitesinden doçentlik derecesi almaya çalışıyordum ve Arjantin'e dönmeyi planlıyordum. Bütün ailem bağırdı bana: Hiç mantıklı değil bu! Herkes gemi dibe batmadan terk etmeyi hayal ediyor ama ben, felaketten kolayca kurtulabilecek olan ben, geri dönmeyi seçiyorum ha! Korktum, kendi korkumdan korktum, kolonileştirilenin korkusundan. Bir iş bulabilecek miydim? Çocuklarımı ne şekilde yetiştirecektim? Ya arkadaşlarım çoktan çekip gitmişlerse? Ya sokaklardaki şiddet, ayaklanmalar, grevler, yiyecek yağmalamalar, öfke, hüsran, belirsizlik: ihanetler, inançsızlık, ahlâki çöküş, melankoli, kayıtsızlık, durgunluk... tango? Korkunç bir biçimde tamamıyla kolonileştirildiğim için tango yaptım. İşlerin daha tangoesk olmasını sağlamak için. Memleketime, bir iş bulamayacağım yere geri döndüm. Onun yerine, hiçbir şey için başvurmadığım Birleşik Devletler'den tam da bu tangoları öğretmem için bir teklif aldım. Tangolar, saçmalığın bu paradoksal yaralarından tekrar tekrar söz eder. Çünkü sorularımın yanıtı yok. Tango yapıyorum. Tango yapıyorum çünkü bu belirsizliklerin ortasında hareket etmem gerek. Çünkü kendime ve diğerlerine hâlâ hareket edebildiğimi göstermeliyim. Tango, kolonileştirilmiş bir felç durumuna,[5] bugünlerde saçma bir şekilde "Tarihin sonu", "ideolojilerin sonu", umudun sonu olarak ilan edilen bir felç durumuna meydan okumamın saçma bir yolu.

Tango, dekolonileştirme projemdeki en güvenilir araç. Güvenilir, çünkü kendimi rahat -hissettiğim tek yer orası- huzursuz ama evimde hissediyorum, özellikle evden uzakta olduğum zaman. Tangodaki ilk adımlarım bana hem boğucu tahakkümü hem de inatçı direnişi öğretti.

Daha önceki paragraflarda tangonun, Tutku'nun ekonomi politiğini betimlemek için bir araç olduğunu yazdım. Ama aynı zamanda tangoya böyle bir görev verilmesine itiraz ettim: "Tango bir ör-

5. Tango, 1880'lerde ortaya çıkışından günümüze kadar, -popüler kültürün yaptığı gibi- başlıca argentino ve küresel olaylara katılarak, dramatik değişimlerden geçmiştir. Çelişkilerden muaf bir tangodan veya tutarlı bir tangodan söz etmek saçma olacaktır. Bununla birlikte tangonun, karşı çıkmayla konformizm arasında ritmik ve saldırgan bir biçimde zıplayan, ironik, tensel, duygusal, karamsar, kırgın, nostaljik, melodramatik bir tonu vardır.

nek değildir: bu dekolonileştirme projesinin ana malzemesidir. Tango beni harekete geçiriyor ve beni ayak parmaklarımın ucunda tutuyor; o benim değişimim, kimliğimin maharetli kaynağı. Dekolonileştirme amacıyla, bir öfke ve umut alıştırması yapmak için tangoyu kullanarak yöntemleri ve kuramları dokudum. Yöntemsel tutarlılık için zaman harcamadım; tam aksine, tutarlı bir yöntem, kolonileştirilmemi yeniden üretecekti. Dekolonileştirmeye yol açan "yöntemler" yoktur, sadece başarılı veya başarısız deneyimler, tutarsız stratejiler, kolayca sezinlenip öngörülemeyecek hareketler, doğaçlama, beklenmedik olanın gücü vardır. Bizim kolonileştirilmiş benliklerimiz için bile beklenmedik ve acayip. Bu, istenilen amaca ulaşmak için her yolun mubah olduğunu söyleyen Makyevelist formül değildir: çünkü dekolonileştirme sürecinde amacın kendisi de beklenmedik şekilde değişir. Dekolonileştirme süreç içindeki bir amaçtır, bir özgür irade arayışıdır, bir özgürleşme sürecidir. Dekolonileştirme sonsuzdur. Dahası, dekolonileştirme bir amaç meselesi değildir, bir sadakat meselesidir. Bu, hayatlarını önemsediğiniz ve hayatınızı önemseyen insanlara sadakattir.

Tango dekolonileştirme projemdeki ana malzemedir çünkü başka seçeneğim yok. Bu, ait olduğum kültürün stereotipi. Stereotipimi reddedersem düşerim, hiçbir yere tutunamam. Ne olmadığıma dair sonu olmayan açıklamalara ve ne olduğuma dair gerekçelere tutunurum. Koloniciyle karşılaştırmalara tutunurum. Tango duruşunu üstlenerek ve onu ciddiye alarak, anlamını ve gücünü büyütmek için çaba gösterebilirim. Tango fiilen benim gücüm. Tango benim stratejik dilim, dekolonileştirme hakkında konuşabileceğim, onu anlayabileceğim ve uygulayabileceğim bir yol.

Kimi zaman, aynı anda hem tango hem de konuşma biçimim hakkında konuşurum: İroni, şehvet, kötümserlik, kırgınlık, nostalji, melodram. Bazen tangoyu, postmodernizm, feminizm, "yerli ataerkillik", kolonyalizm, entelektüeller gibi başka şeylerin koşullarına uygularım. Tangonun kendisine, egzotikleştirilme ve oto-egzotikleştirme sürecine odaklandığımda, intibak, direniş ve isyanın kültürel stratejilerinin bir soyağacını çıkarmayı deniyorum. Tango çok cepheli bir stratejidir: Müzik, dans, şarkı sözleri, gösteri, felsefe,

...Bu yönlerden hiçbiri bir diğerini tam olarak yeniden üretmez veya pekiştirmez. Müzik girince dans durur; şarkı sözleri dansa meydan okur; çifti oluşturan erkekle kadın birbirlerinin hareketlerini izler ve birbirlerinin hareketlerine direnirler; senkoplanan [senkop: hafif olan vuruşları güçlendirerek müziğin ritmini değiştirmek, ç.n.] müzik şaşırtıcı biçimde durur. Tekrar başlar. Tango bu karşıtlıklar ve bu karşıtlıkların yol açtığı gerilimle tanınır. Gerilimin kendisi de melodramatik bir tarzda canlandırılır. Bu öngörülemez olanın, hareket halindeki, istikrarsız stereotiplerinin melodramıdır.

Tango, mücadeleye çoktan hazır bir pratiktir. Taraf olmayı, duruş almayı, risk üstlenmeyi bilir. Tahakküm/direniş deneyimi onun içinde vardır. Latino-maço-Katolik yazgıcılığın kolonileştirilmiş stereotiplerini çekip sündürür tango, bir dekolonileştirme dilidir. Öyleyse, gözüne kestir ve seç. Doğaçla. Saklan. Arkalarından koş. Öylece dur. Şaşırtıcı bir hızla hareket et. Sus. Bir söylentiyi haykır. Sırtını dön. Arkana bakmadan geri git. Tepetaklak. Bırak ayakların düşünsün. Tedirginliğinin içinde kendini evinde hisset. Tango.

Benim tango yöntemim, yabancılaştıran, hareketsizleştiren ve saçma sapan politikaları mantıksal, akılcı ve akademik gerekçelerle doğrulayan bilimsel uygulamaların suratına bir yumruk atma girişimi. Bununla birlikte yakalanmamak için gözüme kestirip seçmeliyim: Kolonileştiricinin, zaten bana ait olan araçlarını kullanmaktan ve onları yaratıcılıkla, kararlılıkla harekete geçirmekten başka seçeneğim yok.

EL TANGO DEL CHE [CHE'NİN TANGOSU]: Dekolonileşmeye çalışan bir latina olarak, devrimci mücadelelerde ve entelektüel devrimcilerin yazılarında epeyce esin kaynağı buldum. Örneğin yazı aracılığıyla yaptığım tangolarda, yurttaşım Che Guevara'nın bazı taktiklerini, tekrarlıyorum. Tutarlı veya genelleştirilebilir yaklaşımlardan, Che gibi kaçınmaya çalışıyorum. "Gerillanın bir başka temel özelliği de esnekliği, her koşula uyum sağlayabilme ve eylemin bütün olumsuzluklarını kendine hizmet eder duruma dönüştürebilme yeteneğidir. Savaşın klasik yöntemlerinin katılığına karşı

gerilla, savaşın her dakikasında kendi taktiklerini yaratır ve düşmanı sürekli olarak şaşırtır" (Guevara 1985: 60-61). Benim projem duruma göre şekil değiştirebilmesi açısından tamamen aynı yolu izliyor. "Klasik yöntemlerin katılığı"nın kurduğu tuzaklardan sakınmak için taktiklerimi sık sık gerektiğince değiştirerek dikkatimi elimin altındaki özgül soruna vermeye çalıştım. Kendimi "konuya bağlı kalmaya", "tutarlı" olmaya veya "tartışmayı mantıki sonucuna götürmeye" zorlamadım. Aksine, ezici güç karşısında kaçabilme ve kolonileştirici söylemi faka bastırma yeteneğini hep sıcak tuttum.

> "Gerillanın temel özelliği devingenliktir. Bu, gerektiğinde birkaç dakika içinde olayın meydana geldiği yerden, hatta birkaç saat içinde de bölgeden uzaklaşmasına olanak sağlar; cephesini sürekli olarak değiştirmesine fırsat verir ve her türden kuşatılmayı önler [...] Bu devingen muharebenin özelliği menuet [üç tempolu ağır ve zarif bir XVII. ve XVIII. yüzyıl dansı, ç.n.] denilen dansla paralellik kurularak adlandırılan özelliktir: Gerilla, bir düşman mevzisini, bir öncü kolunu kuşatır, örneğin; düşman mevzisini pusuların dört yönünden kuşatır, her yönde beş ya da altı adam vardır, kendisinin kuşatılmasını önlemek için yeterli uzaklıktadır, muharebe herhangi bir yönden başlatılır, ordu oraya doğru ilerler; gerilla görüş temasını daima koruyarak geri çekilir, saldırısını başka bir yönden başlatır (Guevara 1985: 58-59)

Benim taktiğim de bu: "vurup kaçmak", kuramsal buyruklar tarafından kuşatılmayı önlemek. "Bunun bütününde...", diye devam ediyor Che, "negatif bir özellik vardır, geri çekilme tavrı ve cephe muharebelerinden kaçınma". Dekolonileştirmenin ne kadar "bilimsel" ise ancak o kadar "onurlu" olduğunu biliyorum. Ama Che gibi ben de, amacın galibiyet olduğunu açıkça söylüyorum, kendi örneğimde bunu, bozguncu ezgilerin tangosunu yaparak ve akademik sessizliklerin ritmini kırarak gerçekleştiriyorum.

Che dekolonileştirici stratejisini açıklamak için dansla bir paralellik kurdu (menuet), ben de tangolarımı açıklamak için onun *Gerilla Savaşı*'ndan taktikler ödünç alıyorum. Ama açıkcası, Che ne kadar tango yapabilirse ben de ancak o kadar savaşabilirim.

O gece dans vardır, arkadaşlar gitmeye karar verir. Ortalık kalabalıktır, dans pistindeki çiftler gittikçe çoğalır. Ernesto ["Che" Guevara] arkadaşına yaklaşır ve alçak bir sesle, "Runt, beni iyi dinle, dans edeceğim ama biliyorsun..." Che'nin askeri bir marşı bir milongadan ayırdetmekten aciz olduğunu öğrenmesi için Alberto'nun [Granados] açıklamaya gereksinimi yoktur. "Tango çaldıklarında, beni ayağınla dürt. O zaman anlarım. Anlaştık mı?"

Doğaçlama yapan orkestranın çaldığı neredeyse her parça tangodur ama nedense birden "Delicado" adlı bir Brezilya *shoro*'su çalmaya başlarlar. Granados, arkadaşının Chichina'yla flört etmeye başladığı sıralar bu şarkının meşhur olduğunu anımsar ve o günleri hatırlatmak için ona ayağıyla hafifçe vurur.

Ernesto genç bir kadını dansa kaldırır. *Shoro*'nun temposu hızlıdır ama o duymaz. Adımlarını matematiksel bir titizlikle sınırlayarak tangonun temposuna göre dans eder.

Alberto onu seyreder ve kahkasını tutamaz [...] Ernesto hiç dert etmez: danstaki yeteneksizliğine kendi de güler (Cabrera Alvarez 1987: 77).

Paralellik mükemmel olmaktan uzak. Alınacak ders, elde ne varsa onu kullanmaktır. Che'nin dekolonileştirme mücadelesi benimkine ilham ve bilgi verdi. Eğer Che, akademik yöntembilimciler anıt mezarına dahil edilebilecek biri olarak pek de kabul görmüyorsa bu bence bir kayıptır. "Guevara"nın bir "gerilla" olarak sınıflandırılması, "Foucault"nun bir "yazar" olarak sınıflandırılması kadar tahdit edicidir. Böylece, yapmak ve söylemek keskin hatlarla birbirlerinden kesilip ayrılır; unsurlar, karışmamış ve atıl kalır. "El Che"nin romantikliği onun bir otorite olarak değil de bir örnek olarak incelenmesini sağlar. O, bir söyleyen ya da yazar olarak değil, yapan olarak tayin edilmiştir ve yazdığı her şey sadece yaptıkları açısından yorumlanır.

"*Guevarismo*" [Guevaracılık] tam tamına, Guevara'nın ona karşı uyarıda bulunduğu şey haline geldi: Bir -izm. Hatta (özellikle?) gerillalar bile kült-fenomene. Che'nin öğrettiklerinin kanunlaştırılmasına yenik düştüler. Örneğin, Guevarismo aslında "*foquismo*" mudur [fokoculuk: Yoğunlaştırılmış askeri güç kullanımını kitlesel politik örgütlenmelerin önüne koyan devrim teorisi, ç.n.], yoksa politik öncü savaşçılığı mıdır? Bunlar Guevaracılar (örn.. Hodges

1977) arasındaki tartışmalardı. Che, Guevarismo'nun kurbanı olmuşa benziyor. Bolivya'da bir yenisini yazıp/liderlik yapmak yerine, Küba'nın özgüllükleri içinde ağa düşen eski devrimini mi okuyup/takip ediyordu? "Eğer bu noktada, Che gibi bir dev hakkında, Che'nin istemeden de olsa bir dereceye kadar kendi deneyiminin semeresini yüklendiği gibi bir yargıda bulunmak aptalca olmasaydı bu soruya evet yanıtı verilebilirdi." (Arjantin, Fuerzas Armadas Revolucionarias [Arjantin Devrimci Silahlı Kuvvetleri] lideriyle görüşme [1970], aktaran Hodges 1977: 124)

Guevarismo ölümcül olabilir, Guevara ile Guevarismo'yu birbirine karıştırıp *onun* bir işe yaramayacağı sonucuna varanlar için mahvedici olabilir. Che'nin "gerilla" konumuna indirgenmesi ve "yazar" konumundan dışlanması böylelikle gerçekleşmiştir. Metinlerinin hiçbir önemi yoktur, "başarısızlık" içinde ölmüştür. Beni harekete geçiren Che'nin mücadelesi ve metinleri olsa da bu onun izinden yürüme azminde olduğumu göstermez. Benim tango adımlarım farklı bir yerde ve farklı bir zamanda ortaya çıkıyor. Bu benim kendi "yöntemim" ve bunu bir kurallar dizgesi olarak, Che'nin kendi yöntemini sunmasından daha fazla sunamam. "Bütün bu tavsiyeler esnektir; belli bir yerdeki deneyimlere dayanırlar, oranın coğrafyası ve tarihiyle koşullanmışlardır; farklı coğrafi, tarihsel ve toplumsal durumlara göre değiştirileceklerdir" (Guevara 1985: 129). O böyle savaştı, ben de böyle tango yapıyorum. Ne o, ne de ben yöntemlerimiz hakkında kuralcı ve yöntemsel davranıyoruz. Amaç kuramsallaştırmak, genellemek veya topyekûnlaştırmak değil. Amaç dekolonileştirmek.[6]

E. ARJANTİN VE "DEKOLONİLEŞTİRME"

Dekolonileştirme? Arjantin? Arjantin yüz yetmiş yedi yıl önce bağımsızlığını kazanmışken ben neden dekolonileştirmeden söz ediyorum? "Dekolonileştirme" terimi görünüşte belirsiz olduğu için

6. Feministler, teori ve direniş hakkında benzer gözlemlerde bulunmuştur. Örneğin, Cixous (1976) ve Kristeva'ya (1984) bakınız.

bir kenara atılabilirdi. "Kolonyalizm" ve "dekolonileştirme" özensiz bir biçimde teknik imalarının ötesine taşınmıştır. Arjantin'in hali hazırda *gerçekten* bir koloni olmadığını ve projemin *gerçekten* "dekolonileştirme" olmadığını açıklayabilirdim. Oysa ben bu terimleri sorumsuzca kullanmıyorum. Benim niyetim, resmî ya da "yürürlükteki" tanımlamaların içine hapsedilmiş tutarsızlıkları salıverip dolaşıma sokmak. Teknik terimler ve retorik stratejiler, her entelektüelin kendi politikasının asli bir parçasıdır. Bir entelektüelin değinmeye çalıştığı sorunların adlandırılması, entelektüeli de sorunu da çoktan politikleştirilmiş bir bağlamın içine yerleştirir. Entelektüel alıştırmadan ortaya çıkan metin, diğer metinlerle konuşur; metinlerarasıdır. Daha önemlisi metin, entelektüelin ve metnin, roller canlandırmaya ve belirli konumlara uygun olmaya koşullandırıldığı politik/politikleştirilmiş bir dünyada konuşur (Said 1983).

Yazma pratiğinde argümanlar, değinilen sorunların adlandırılmasıyla (benim sorunu "kolonyalizm" olarak adlandırdığım gibi) koşullandırılmıştır. Bu, içsel, metinsel ve konudan konuya atlayan bir gösteri; ama seyirci -metnin konuştuğu dünyevilik- anlamında, adlandırma ya da etiketleme, okuyucuları çeşitli konumlarda metnin politikasının destekçisi veya tenkitçisi olmaya hazırlayan bir tarz ve duruş -siyasi bir duruş- tayin eder.

Geç kapitalizm -muazzam, yoğun, aşırı hızlı tüketim toplumu- içinde yazmak bu ayırıcı özellikleri çoğaltıyor; sorunun adı, politik kimliğin saptanması için can alıcı bir gösteren haline geliyor. Yazıdaki incelikler ve okumadaki yüzeysellik birbirini tetikleyerek artıyor. Yazmak her zaman baştan çıkarıcı bir pratik olmuştur, ama bugün artık daha pervasızca, aleni ve rezilce yapılıyor. Zaman artık, ordövr yer gibi "ayakta" okuma zamanı. "Kitapçıda amaçsızca gezinilmeli; bir kitabın size bir işaret gönderdiğini fark eder etmez onu elinize alırsınız. [...] Eğer sinyali algılayıp kitabı alırsanız, kitabı okumuş olmakla aynı şeydir bu. Baştan sona hepsini okumak zorunda değilsiniz. -Bence yastığınızın altına koyuvermeniz uygundur." (Ivy tarafından okunup/tüketildiği kadarıyla Asada 1988a: 429). Artık Foucault'nun sezdirmeden söylemin içine girme arzusunun (Foucault 1971) geçerli olmadığı bir zamanda yaşıyoruz.

Şimdi sorun sezdirmeden nasıl içine girileceği değildir artık, nasıl zıplayıp dışarı çıkılacağıdır. En azından benim politik kaygım böyle. Birinin beni dinlemesini nasıl sağlarım? İlginizi nasıl çekebilirim? Önemli bir şeyi nasıl söyleyebilirim? Sizi nasıl harekete geçirebilirim?

Kolonyalizm. Evet, Arjantin ve kolonyalizm. Neredeyse iki yüz yıllık resmî bir bağımsızlık, devlet olma hali ve hâlâ kolonyalizm. Üçüncü Dünya, azgelişmiş, bağımlı ve eşitsiz gelişmiş, yarı-periferi. Kuzey'in güneyi... Elbette, ama hâlâ kolonyalizm. Tabii ki kolonyalizmin yeni bir aşaması olan neo-kolonyal. Ama yine de kolonyalizm. İnatla kolonyalizm. Akıl almaz. Hemfikirim. Biz *argentino*lar için temel sorunlardan biri de bu: Kendimiz de inanamayız buna. Azgelişmişlik süreci, gittikçe daha az "gelişmiş," daha bağımlı, daha yoksul olmak, daha haşince sömürülmek, ekonomik ve politik açıdan daha fazla kutuplaşmış olmak, onurunu kaybetmek, tartışılmaz değerlerden taviz vermek, tüm bunlar, kabul edilmesi zor şeylerdir. Bu bir kriz değildir; bu ilerleme yolunda bir engel değildir; geçici bir gerileme değildir; nefes alıp tekrar ileriye doğru itebilmemiz için verilen bir mola değildir. Halkın çok büyük bir çoğunluğu için dipsiz bir uçurumdur. Bu, kolonyalizmdir. Bir kesme sözcüğüne, belirli bir durağa ihtiyacım var. Bir dönüm noktasını çağrıştıracak sert bir kavram. Sahte vaatlerle yatıştırılamayacak bir tepki. Kolonyalizmden söz ediyorum, çünkü ben zaten bir dekolonileştirme projesi için bağlam kuruyorum.

Latinoamericano "sorun"u, kolonyal diye adlandırdığımda, dekolonileştirme mücadelesine -dekolonileştirme yazarlarına, metinlerine, tutumlarına, becerilerine, stratejilerine ve kararlarına- katılıyorum. Dekolonileştirilmiş bir anlayış ve dekolonileştirici bir pratik girişiminde bulunuyorum. *Latino* entelektüeller'in kafaları çok uzun zamandır fazlasıyla karışık. Buna katlanacak gücümüz yok. Emperyal bir edayla yerlerine yerleşmiş akademisyenlerin bilimsel teknokratça lükslerinin keyfini çıkaramayız artık. Bitti. Araştırma merkezlerindeki korunaklı mevkilerimiz artık suyunu çekti, kırıntılar ve artıklar kıt... Bazı *latino* entelektüeller, fareler gibi imparatorluğun merkezine kaçıyor. "Beyin göçü" diyorlar buna; bana ko-

lonyalizm karşıtı mücadelelerin tam ortasında kolonyal idarecilerin alelacele memleketlerine dönmelerini hatırlatıyor. Ama biz kolonyal idareciler değiliz ve bazılarımız için burası "memleket" değil. Kimiz ki biz, terk edip gitmeliyiz? Neokolonyal idareciler mi? Kolonyal küçük rütbeli subaylar mıyız? Postkolonyal eleştirmenler miyiz? Göçmen işçiler miyiz? Bu acil durumda kim olduğumuzu ve nereye ait olduğumuzu anlamakta zorlanıyoruz.

Sermayenin artık bir milliyeti yok. Devir, çokuluslu şirketlerin ve bir ulusötesileşme sürecinin devri... Güzel. Ama, kurmaylar, *latinoamericano* kıtaya sadece *Carnaval*'ı kutlamaya geliyorlar. Emperyalizm artık çifte yaşam sürüyor: Gösterip kaçan bir teşhirci gibi, bugünün emperyalisti, dünyanın güvenli karanlık sokaklarında gücünü teşhir ediyor ve alelacele resmi takım elbisesine, özel uçağına ve cep telefonuna geri koşuyor. Belki çokuluslu bir emperyalist sınıf, ama yine de emperyalist. Gücünü kendisinden saklayan, ulusötesi pelerinler ve tavırlar altında gizleyen, emperyal bir teknoloji. Koşulların çözümsel biçimde kusursuz tespiti kime yarar sağlayacak?

Dekolonileştirmeyi hedefleyen *latino* entelektüel için, sadece kolonyalizm karşıtı değil aynı zamanda dekolonileştirici karşı-anlatılar, kolonyal söyleme dirençli söze dayalı stratejiler üretmek zaruridir. Benim dekolonileştirici anlatım, kolonyalizmin bizim resmi "bağımsızlığımız"la sona ermediği iddiasıyla başlıyor. Ayrıca, kolonileştirilmemiz kapitalizme dahil olmamızdan önce başlamıştır. Kolonyalizm, *stricto sensu* [dar anlamda, ç.n.] ne politik ne de ekonomik bir kategoridir. Kolonyalizm, resmîleştirilmiş kurumları, kişiselleştirilmiş tutumlar aracılığıyla baştan aşağı kuşatan bir pratikler dizisidir. Toplumlar, bu pratikler aracılığıyla, azınlığın eliyle çoğunluk üzerinde tahakkümü, sömürüyü ve imhayı yeniden üretir. Irkçılık, sınıf ve cinsiyet ayrımcılığı, kolonyalizm teknolojisinin ayrılmaz parçalarıdır. Kolonyalizm, farklılıkları dikkatli bir biçimde keşfedip, tespit ederek çalışır, ve -kolonileştiriciyle- bir ve aynı olmamanın korkusunu, suçluluğunu ve öfkesini aşılar. Kolonyalizm, üstelik, bu tezahürler hakkında destansı anlatılar yazar, kusursuz ve titiz bir betimleme geliştirdiği için kendine methiyeler düzer.

Teolojik, felsefi ya da teknolojik olsun, bunlar, kendini haklı çıkarma anlatılarıdır.

Bir dekolonileştirici proje, kolonileştirmenin, sözde "bağımsızlıkla" sona ermediğini beyan etmek zorundadır ve bunun anlamı aşikâr kılınmalıdır. Dekolonileştirmenin söylemi emperyalizm karşıtı, merkezsiz bir seferberlik stratejisidir.

F. ARJANTİN VE KOLONYALİZM

İçinde yaşadığımız zaman, geçmişi açıklamak konusunda telaşa kapılmama yol açtı. Kolonileştiren ve kolonileştirilen düğümlerinin açıklamalarını araştırmama. Arjantin'in sarsıcı ve altüst edici yakın tarihi neden oldu. Hangisi bilmiyorum: Bu alandaki cahilliğim mi, konu hakkındaki acemiliğim mi, paranoyak bir takıntı mı yoksa başka bir yüzyıl sonuna ait olan inatçı bir tango havası mı? Kolonyalizmin tabakalarını görüyorum: İspanyol fethi ve kolonyalizm; İspanya'dan bağımsızlık ve İngiliz neo-kolonyalizmi; taşların yerinden oynaması, Amerikan emperyalizmi; dünyayı yeniden hizaya sokma zamanı, Kuzey-Güney emperyalizmi; modası geçmiş uluslararası emek taksimini modernleştirme zamanı, çokuluslu kolonyalizm, ulusötesi mali kolonyalizm, sibernetik postkolonyal kolonyalizm... Bazı emperyalizm dalgalarının *América Latina*'ya, diğerlerinden daha fazla yararı dokunmuştur. Doğru. Özellikle Arjantin bu yüzyıl içinde birkaç kez zenginlikten hatırı sayılır bir pay almıştır.

Şu fasılaları öğrenmek şaşırtıcı olacaktır: İlk genel nüfus sayımı tarihi olan 1869 ile 1914 yılları arasında, ülkenin nüfusu altı katına çıktı (kabaca 1.143.000 kişiden 7.885.000 kişiye) ve çoğu İtalya ve İspanya'dan gelen 3 milyondan fazla göçmen sınırlardan girdi. Yarım yüzyıl içinde, yani 1869-1910 yılları arasında, tarım arazisi 580.000 hektardan 24 milyon hektara çıktı ve demiryolları ağı 10 kilometreden yaklaşık 34.000 kilometreye çıktı (Díaz Alejandro 1975). Ayrıca, o yıllarda Arjantin, dünyanın başlıca mısır, buğday ve buğday unu satıcılarından biri olduğu kadar en büyük keten ve

yulaf ile taze, donmuş ve konserve olarak satışa sunulan sığır eti ihracatçısıydı. 1880-1914 yılları arasında, Arjantin'in uluslararası ticareti parasal olarak 50 milyondan, 500 milyon altın pezoya yükseldi (Cortés Conde ve Gallo 1967). Arjantin'e yapılan muazzam yabancı yatırımlar (*América Latina*'daki toplam yabancı yatırımın yüzde 33'ü), özellikle İngiliz kökenli olanları (bölgedeki İngiliz yatırımlarının yüzde 44'ü), ulaşımı (demiryolları ve limanlar), belediyecilik hizmetlerini ve et ambalajcılarını desteklemek amacıyla ülkeye girdi (Di Tella ve Zymelman 1967; Ferrer 1968). Ülke 1920'lerde, kişi başına düşen gelir açısından dünyada en ayrıcalıklı konumda olanlar arasındaydı, devlet parasız eğitim sağlıyordu, nüfusun toplumsal hareketliliği fevkaladeydi. Arjantin hükümeti, evrensel oy hakkı ve gizli oyla, takdire değer bir özgürlük havasında, demokratik olarak seçilmişti (Sábato 1988).

Arjantin, belki de Yeni Sanayileşmiş Ülkeler'in ilkiydi. Ancak biz *argentino*lar bunun gelip geçici bir durum olduğunu anlamadık. Yeni bir bağımsız olmama biçiminin başlangıç aşamasındaydık.

> Birinci Dünya Savaşından elli yıl önceki Arjantin kalkınması, dünya ekonomi tarihinin en hızlılarından biriydi, [...] Büyük Britanya ile eninde sonunda karşılıklı bağımlılık üzerinden kurulan, ticari olduğu kadar mali bir ilişkinin sonucuydu bu. İki ülke arasındaki (asimetrik) karşılıklı bağımlılık öyleydi ki, sadece Büyük Britanya, Arjantin'in en büyük alıcısı değil, birkaç yıl için Arjantin, Büyük Britanya'nın, Birleşik Devletler hariç İmparatorluğun bütün diğer üyelerinin başlıca tedarikçisiydi (Escudé 1988; 3).

Arjantin, İspanya'dan bağımsızlığını kazandıktan sonra, Büyük Britanya ile aralarındaki neo-kolonyal anlaşmalardan dolayı gerçekleşen kalkınma "patlaması"nın keyfini çıkarıyordu. Hızlı büyüme, güçlü bir birikim dönemini doğurdu. Ama bu artı değeri kendilerine mal edenler kimdi ve bunu nasıl yaptılar? Dahası, bütün o zenginlikle ne yaptılar? Emperyal taşların yerinden oynamasının sonucu, bütün *argentino*lar için aynı ölçüde zenginleştirici olmadı.

> Mayıs devrimi, sadece Cádiz limanında satın alıp, satış yapabilmemize izin veren İspanyol sistemini kırmaya kalkıştı. Yıllar geçtikçe biz Arjantinliler, sadece Liverpool limanından alım satım yapma zorunluluğunu kendi kendimize dayatmak istiyorduk sanki. [...] Eğer bu kolonyallik, insanların ekonomik ihtiyaçlarını telafi etme arayışının vurgulanması anlamına geliyor olsaydı, buna özgürlük ilkesi temelinde karşı çıkacaktık ama görecektik ki mücadelede hoşgörü bir zorunluluk haline gelecekti. Bununla birlikte, beraberinde kitleler için açlık, çöküş ve sömürü getiriyor, o zaman boyun eğmemek gerektiğini düşünmemiz gerekir. (Homero Manzi [1936] "*Qué es FORJA?*"dan alıntılayan Ford 1986; 16).[7]

Ünlü tango şarkı sözü yazarı ve politik eylemci Homero Manzi. İngiliz bağımlısı kalkınmanın tuzaklarını ve bu yenilenmiş kolonyalliği, "kendi kendimize dayatma"ya duyulan şaşırtıcı arzuyu, 1936'da net bir şekilde sezmişti.

Roberto Fernández Retamar'ın deyişiyle, "Arjantin burjuvazisinin er geç kalkınabileceği bir yol yoktu. Latin Amerika *fiesta*ya geç gelmişti" (Fernández Retamar 1989; 28). José Mariátegui şöyle açıklamıştı: "Kapitalist ekonomideki serbest rekabet devri bütün bölgelerde bütün yönleriyle bitmiştir. Tekeller devrinde yaşıyoruz, daha doğrusu imparatorluk devrinde. Latin Amerika ülkeleri kapitalist rekabete geç kaldılar. İç kulvarlar çoktan birilerine tahsis edilmişti. Kapitalist düzen içinde bu ülkelerin kaderi basit koloniler olmaktır." (Mariátegui [1929] 1992; 38). Kolonileştirilmiş halkların çoğu kapitalist *fiesta*ya geç geldiklerini çok iyi bilirler. Zamanında yetişme hayalini kurmak ancak kolonileştirilmişler arasında ayrıcalıklı olanların bedelini ödeyebileceği bir lükstür. Ziyaretçi listesinin yeteri kadar kısıtlı tutulması şartıyla, hayalleri çoğu zaman gerçekleşmiştir de. Arjantinli elitler, politik söylevlerinde ulusal çıkarları ve umutları ilan ederken, özel ekonomik kararlarında genellikle ulusötesi olmuşlardır. İkna olmuşlardır ki "Arjantin, Amerika Birleşik Devletleri'nden daha üstün maddi koşullara sahiptir ve bir

7. FORJA, 1935'te kurulmuş bir grup olan *Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina*'yı (Genç Arjantin, Radikal Yönlendirme Gücü) simgeler. Sloganları *"Somos una Argentina colonial, queremos ser una Argentina libre"* [Kolonileştirilmiş bir Arjantiniz, özgür bir Arjantin olmak istiyoruz] idi. Birçok FORJA üyesi 1945'ten sonra Peroncu oldu.

gün o ülkeden daha büyük olacaktır." (Alois E. Flies'in Sociedad Rural Argentina'ya seslenişi'nden [1889], alıntılayan Tulchin 1990; 17-18). Yurt dışından gelen mesajlar da Arjantin'in umutlarını desteklemiştir.

Yetişmenin mümkün olduğuna dair inançla başlayan şey, soykırımların, sömürünün ve baskının mesafeli savunusuyla sona erdi. Hepsi *Civilización y Progreso* [Uygarlık ve İlerleme, ç.n.] adına! Hayır, kolonileştirme süreci, resmî bağımsızlıkla durmuyor. Kolonileştirme kolonileştiriyor, kolonileştirme kendini yeniden üretiyor; başarılı bir kolonileştirme, kolonileştirilen tarafından içselleştirilmiş olanıdır (Deleuze ve Guattari 1983). Juan Batista Alberdi, yakın bir zamanda birleşmiş ulusun anayasası için yazdığı pragmatik notlarda, kendisini, kolonileştirmenin sürdürülmesi görevine adayan kolonileştirilmişin karşılaştığı tehlikeli ikilemlerin öğretici bir örneğini verir:

> Vatandaşlarımızı, özgürlükten yararlanmakta daha yetenekli olabilecek başkalarıyla değiştirmeye ihtiyacımız var. Ama bunu ırksal karakterimizden ya da az çok politik denetimden vazgeçmeden yapmalıyız. ... Acaba İspanyollardan daha fazla aydınlanmış fatihler mi getirtmemiz gerek? [...] Güney Amerika'nın bu amaç için bir ordusu vardır, Yeni Dünya'nın görkemli gökyüzü altında daha da gelişmiş Endülüs kökenli güzel ve cana yakın kadınları. [Güney] Amerika kadınlarının gücünü kısırlaştıran ahlâka aykırı engelleri kaldırdığımızda, dilimizi ve ırksal karakterimizi kaybetmeksizin ırkımızda değişiklik yapabileceğinizi göreceksiniz. (Alberdi [1852] 1969: 406).

Arjantin, gayri meşru İspanyol fatihlerinden bağımsızlığını kazandıktan sonra, América Latina'nın ırksal olarak akıldışı ve tembel criolla nüfusunu arındırmak için çağrı yapıldı; Alberdi, Avrupalı göçmenleri cezbetmek için yeteri kadar sömürülmemiş *criolla* kadınlarının baştan çıkarıcı cazibelerine güveniyordu. Başka bir "kalkınma" savaşçısı Domingo F. Sarmiento. Alberdi'nin mesajını, onu haklı çıkaran şu çarpıtmalarla yorumladı:

> Bu kadar geniş bir ülkenin işgali birçok zorluk arz edecektir; ama vahşi kabilelerin yok edilmesiyle kazanılan avantaj başka hiçbir avantajla

karşılaştırılamaz. [...] Vahşileri yok etmek, yükselmekte olan uygarlıkları boğmak, bir parça ayrıcalıklı bir toprağa sahip halkları fethetmek fazla adaletsiz olabilir. Ama bu adaletsizlik sayesindedir ki, bugün Amerika, ilerlemekten aciz vahşilere bırakılmak yerine, dünyadaki en mükemmel, en zeki, en güzel ve en ilerici halk olan beyaz ırk tarafından fethedilmiştir. Adaletsizlikler sayesindedir ki, Okyanusya uygar halklarla dolu, Asya, Avrupa'nın itkisiyle hareket etmeye başlıyor, Afrika, Kartaca devrini yaşıyor, kıyılarında Mısır'ın muhteşem günleri yeniden doğuyor. Böylece, dünya nüfusu değişmez yasaların farkına varan devrimlere gebe; güçlü ırklar zayıf olanları yok ediyor ve uygar halklar dünyanın mülkiyetini vahşilerin elinden alıyor (Sarmiento'dan [1883] alıntılayan Fernández Retamar 1989; 23-24).

Kolonileştirilenin dişleri arasından tükürükler saçarak konuşan bu dil, yeniden kolonileştirme görevini üstlenmeye hazır kolonileştiricinin lisanıdır. Alberdi, *Las Bases para la Organización Política de la República Argentina*'yı (1852) [Arjantin Cumhuriyeti'nin Siyasi Örgütlenmesinin Temelleri] yazıyordu, Sarmiento da çok geçmeden bir *presidente* [cumhurbaşkanı, ç.n.] olacaktı...[8] *América Latina*'nın tarihi, bu kördüğüm olmuş kafa karışıklığının devasa bedellerinin tarihidir; farkındalık tarafından sürekli rahatsız edilen bir kafa karışıklığıdır bu, kolonileştirici sonuçların ötesine geçmek çabasıyla kolonileştirilenin kolonyalizm suçunu işlediği bir trajedidir.

Kolombiyalı romancı Gabriel García Márquez, 1982'de Nobel Ödülü'nü alırken *América Latina*'nın üzerindeki kolonyal lanete değindi:

> Çünkü can alıcı sorunumuz, yaşamlarımızı inanılabilir kılmak için geleneksel araçlardan yoksun oluşumuzdur. İşte, dostlarım, yalnızlığımızın püf noktası budur... Gerçekliğimizin bizim olmayan örüntüler aracılığıyla yorumlanması daha da bilinmez, daha az özgür, daha fazla yalnız olmamıza hizmet eder... Hayır: Tarihimizdeki sınırsız şiddet ve ıstırap çok eskiden gelen haksızlıkların ve dile getirilmemiş öfkenin sonucudur, memleketlerimizden üç bin fersah ötede kurulmuş bir

8. Sarmiento, 1868-1874 arasında Arjantin devlet başkanıydı. Yerli halkın yok edilmesi yerine "yerli kültürün asimilasyonu"nu isteyen bu politik görüşlerin çağdaş bir versiyonu için, Vargas Llosa'ya (1990) bakınız. Vargas Llosa yakın zamanda Peru devlet başkanlığına aday olmuştur.

komplonun değil. Ama birçok Avrupalı lider ve düşünür böyle düşündü [...], sanki dünyanın iki büyük efendisinin merhameti altında yaşamaktan başka bir yazgı yokmuş gibi. Bu, dostlarım, yalnızlığımızın gerçek ölçüsüdür (García Márquez'den [1988] alıntılayan Galeano 1988; 262-263)

García Márquez, América Latina'nın farklı bir boyuta taşınarak anlaşılmasında ısrar etti. Bu boyutta, tekbaşınalık, kendi başlarına bırakılamaz ve bırakılmayacak olanların yalnızlığının ölçüsü ve ağırlığı haline geliyordu. Yalnızlığımızın püf noktasından, tecritin hasretini çekip, tezahüründen korkmaktan söz etti. "Bağımlılık kültürü"nün (Carradi 1979) paradoksu, başkalığı yaratmaya girişirken, daha fazla aynıyı yeniden üretmekte yatar; bu paradoks, kolonyalizmin sade olanının yanı sıra neo-, multi-, -trans , post- dalları boyunca ardı ardına taşınır. Yolun taşlarının döşenmesine yardımcı olsalar da Katoliklik veya İberyancılık'la değil Kolonyalizm deneyimiyle perişan edilen bir kültür.[9] Kolonyalizmin "kültürel bombası" (Ngũgĩ 1896), bize kendimizden nefret etmeyi, kendimize Öteki olarak nasıl bakacağımızı, kolonileştiricinin iyiliği için, sihirli bir sıçrama ya da kendine mal etmeye doğru paradoksal bir kaymayla kendimiz için en kötüsünü ummayı öğretir. "Bir tahakküm sistemi için nihai zafer, tahakküm altında olanın, bu sistemin erdemlerini terennüm etmeye başlamasıyla gerçekleşir" (Ngũgĩ 1896: 20), tahakküm altında olan, kolonyalizmin içindeki şeytanın, kolonileştirenin eliyle kovulacağına inanmaktadır.

Bazı yazarlar, yüzyıl devrederken, daha saldırgan bir genişleme politikası benimsemediği -kolonyalist bir mevkiyi tam olarak üstlenmediği- için Arjantin oligarşisini suçlarlar:

Bilinçli bir şekilde, kasten, Arjantin'i uluslararası politik mücadelenin kıyısında tutacak bir politik çizgi izlediler. [...] Arjantinliler dünya iktidarının sorumluluklarını istemediler. Beyaz adamın Afrika veya Asya'daki yükünü üstlenmek istemediler. Güney Amerika'dakini omuzlamaya niyeti olan da pek azdı. [...] Oligarşi, bir sonraki yüzyılda ül-

9. Arjantin'in politik kültürü ve istikrarsızlık sorunu üzerine, bu terimleri önem sırasına göre tersyüz eden bir yorum için, Calvert ve Calvert'e (1989) bakınız.

kesinin kalkınmasını yolundan saptıracak olan bağımlılık ilişkilerini inşa etti (Tulchin 1990: 26-27).

Evet. Arjantin seçkinleri, ülkenin kalkınmasını yolundan saptıracak, politik ve ekonomik kararlar aldı, ama bunu gösterişli bir hırstan yoksun oldukları için yapmadılar. Onlar daha çok, milliyetçi gururu el çabukluğuyla yabancı çıkarlara duyulan sempati ile değiştirerek ve politik istikrarsızlığı ilerletip son derece kârlı ticari ve mali anlaşmalara son vererek elde ettikleri pay için hırslanıyorlardı. Ulus, ekonomik özerklik ve politik istikrar açısından en kötü durumdayken oligarşilerimiz en fazlasını kazanmış gibi görünüyor (Sábato ve Schvartzer 1988). Yine de, Estanislao Zeballos gibi birçokları "Güney kıtasının en büyüğü" olmanın Arjantin'in alnına yazılı olduğunda ısrarlıdır. Arjantin seçkinleri eksiksiz bir biçimde kolonileştirilmiş seçkinlerdir. Belki de bu seçkinler, ulusal kalkınmayı vaat edip, yurtiçindeki verimli yatırımlardan kaçınırken, spekülasyondan gelecek kazançları kaçırmamak için sermayelerini mümkün olduğunca paraya çevrilebilir halde tutarken ve hatta yurtdışına gönderirken dalga geçiyorlardı. Belki de kolonyalizmden hemen ulusöteliğe geçerek kendi kapitalist oyunlarında metropolitan emperyalistlere üstün gelebileceklerine inandılar kurnazca, ama politikacılar olarak milliyetçi söylemden vazgeçemezlerdi. Bu meseleleri kanıtlayamam, genişletemem hatta daha da fenası, yerli yerine oturtamam. Amacım karmaşık kolonyalliğimizin kaba bir resmini sunmak. Kolonyalizm, hem kolonileştiren hem de kolonileştirilen açısından etki ve sorumluluk eksikliği anlamına gelmediği gibi her kolonileştirileni de aynı yollarla etkilemez. Suç ortaklığı emperyalizmin kavranmasını zorlaştırsa da bu karmaşıklıklar, emperyalizm olgusunu resimden çıkarmaz. Bence, Arjantinli seçkinler -ulusal önemdeki politik ve ekonomik kararlara katılma hakkı olanlar- diğer vatandaşlarının karşılaşacağı sonuçlara çoğu kez aldırmaksızın, açık bir biçimde, mümkün olduğu kadar çok zenginlik elde etmeye ve alıkoymaya yatırım yapmaktaydı *ve de* kafaları Arjantin'i dünyadaki -uluslararası düzeyde değer biçilmiş malların ticaretini yapmanın "ilerleme" anlamına geldiği bir dünyada- "uy-

gar" ülkelerden biri yapmakla meşguldü.

Seçkin bir ailenin sahibi olduğu ünlü *argentino* gazetelerden biri olan *La Nación*, 30 Ekim. 1889'da çığırtkan bir makale yayınladı: "Arjantin Cumhuriyeti artık, medeni dünya içerisinde şahsiyetini tesis etmiştir. Bu andan itibaren Arjantin'in fevkalade saygınlık kazanacağı söylenebilir çünkü toprağımızın zengin ürünlerini, sanayiimizi ve zekâmızı bilinir kıldık". Bu gülünç iddialar, Arjantinli seçkinin, uygarlaşmış statüsünü kanıtlamak için "beyaz adamın yükünü" üstlenmesinin gerekli olduğunu düşündüğünü gösteriyor. Arjantin, kendi ülke topraklarını veya komşularınınkini kolonileştirme çabalarından -Trajik Paraguay Savaşı örneğinde olduğu gibi- ya da kendisini "güney kıtası"nın uygarlaştırıcı lideri olarak ilan etmekten kaçınmadı. Arjantin'in yükü sadece "beyaz adamın yükü" değildi, kendisini "beyazlaştırma" yükü de vardı. Kolonyalizmin yükü bu değil mi? Kolonyalizmin katları. Yerli vahşilerin, her biri teker teker "yerli" ya da "*latino*" ya da "*hispanic*" [İspanyol, ç.n.] kategorilerine girip kolonileştirilenin yaralarını taşıyan "ahlâksız", "akılsız" İspanyollar'la, "ter kokan" Afrikalı kölelerle, *pampa*ların "acayip cesur" *criollo* bıçak dövüşçüleriyle, "sefil" İtalyan göçmenlerle bir araya geldikleri karmakarışık bir dizi kolonyal anlatı. Argentinolar için kolonyalizmin yükü, beyazlığımızı, Diğerleri'nden "europoid" -Avrupalı'nın kaba müsveddesi (Alejandro Lipschütz'ün terimi) [Lipschütz 1963] "- farklılığımızı pekiştirmek yolundaki bitmez tükenmez çabalar ile Batı'ya uygun düşememekten doğan bir melankoli ve öfke karışımına dönüştürülmüştür. Kolonileştirilmiş olduğumuzu unuttuğumuz zaman kolonileştirilmemiz tamamlanmış demektir.

"Arjantin'in azgelişmişliğindeki mucize" üzerine çok yazıldı. Hiçbir açıklama tatmin edici değil (Larrain 1989; Escudé 1988; Sábato 1988; Sábato ve Schvartzer 1988). Bağımlılık teorileri, Arjantin'in 1940'lara kadar ki başarılı kalkınmasını tamamıyla açıklayamaz ve dahili sosyopolitik dinamiklere odaklanan teoriler de "kültürelcilik" (yanlış İberyan-Katolik kökler) veya "kişiselcilik" (Perón-fobi gibi) yüzünden Arjantin tarihini tahrif eder. Kalkınma mitinin kapitalist dünya içinde kurtuluşunu hedefleyenler için bunun

yanıtı. Arjantin'in uluslararası piyasaya eklenmesinde zamanlamanın yanlış olduğu veya kalkınmanın doğru politik kararlar almaya meydan vermeyecek kadar başdöndürücü bir hızla ilerlediğidir. Daha yakın bir geçmişte, akademisyenler Arjantinli seçkinlerin akıldışı davranışlarını ve A.B.D. emperyalizmine karşı inatçı direnişlerini anlamak için çaba gösterdiler. Kimileri, seçkinlerin gerçekçilikten yoksun ve konumlarını kabul etmede başarısız olmalarının Arjantin'in kendi kendisine zarar vermesine neden olduğunu iddia etti: Argentinolar, emperyal efendilerini zamanında değiştirmeyi bilemediler.

Arjantin, A.B.D.'nin, Venezuela'yla olan sınır anlaşmazlığına (1895) ve Küba'ya (1895-1898) müdahale etmesini eleştirdi. Arjantin, A.B.D.'nin ticaretteki en büyük payı ve bir askeri ittifakı sağlama alarak América Latina'daki egemenliğini garantilemeyi hedefleyen bir Pan-Amerikan Birlik (1882) yaratma çabalarını boykot etti. Son yıllarda kamuya açıklanan, İngiliz Yabancılar Bürosu'nun, Arjantin'in A.B.D. baskılarına verdiği tepkiler hakkında dediğim dedik bir tonda bilgi sunduğu 1947 yılına ait bir belgeden uzun uzadıya alıntı yapmaya değecektir.

> Neredeyse bütün Kuzey Amerika vatandaşlarının bir hak olduğu kadar bir gereklilik olarak da düşündüğü, A.B.D.'nin Batı yarıküresindeki egemenliğine karşı Latin Amerika direnişine önderlik etmeyi aralıksız olarak öneren Arjantin, kırk yıldan fazla bir süredir peş peşe gelen Kuzey Amerika hükümetlerinin başına bela olmuştur. [...] Dr. Saavedra Lamas gibi Arjantin liberalleri, Arjantin milliyetçilerinden ve militaristlerinden aşağı kalmayacak şekilde, "yanki" tahakkümüne ve "dolar diplomasisi"ne karşı Latin Amerika'nın sesi olma iddialarıyla Kuzey Amerikalı devlet adamlarını çileden çıkarmışlardır. Son yıllarda bu öfkelerine, Arjantin'in gelip geçici bir meydan okumadan daha fazlasını temsil ettiği, diğer Latin Amerika ülkelerinin de, aslında küstah oportünizminden dolayı sevmemeye eğilimli oldukları Arjantin'i maalesef Birleşik Devletler nüfuzuna karşı hoş karşılanacak bir öncü güç olarak saydıkları yönündeki rahatsız edici düşünce de eşlik etmektedir. (Lord Iverchapel, Washington'dan Yabancılar Bürosu'na Şubat mektubu'ndan [1947] alıntılayan Escudé 1988: 29)

Arjantin'i, II. Dünya Savaşı'na kadar bir İngiliz neo-kolonisi olarak tutmak konusunda başarılı olduysa da Büyük Britanya, A.B.D.'nin dünya liderliğini kabul etti. Ama Argentinolar (hükümetler ve halk) etmedi. Bazıları Avrupa'ya bağımlı kalkınmada ayak dirediler, çünkü yakın geçmişin ihtişamlı günlerini unutamazlardı. Diğerleri de Arjantin'i mümkün olduğunca özerk tutacak bir ulusal kalkınmayı hedefledi. Carlos Escudé'ye göre Arjantin'in A.B.D. emperyalizmine direnişi akıldışılığın bir işaretiydi. "Arjantin, hiçbir adalet ve hak düşüncesine aldırmaksızın, A.B.D. devini öfkelendirme lüksünün altından kalkamazdı. Arjantin, politik karar alma sürecinde, "akıldışılık sendromu" denilebilecek bir şeyin içine düşmüştü." (Escudé 1988: 25). Escudé'nin düşüncesine göre, sorumlu periferik ülkeler, nüfuzlu olanın onaylamasının ya da onaylamamasının kendi kalkınma olanaklarını etkileyeceğini anlamalıydılar; "zayıf taraf" gururunu bir yana bırakmalı ve "daha pragmatik bir kâr-zarar muhasebesi bilinciyle" hareket etmeliydi. Escudé, periferik ülkelerde ulusal gururun, genellikle kendini yok edici yüzleşmeler için bir mazeret ve toplum içindeki adaletsizliğin bir göstergesi olduğunu savunur. "Ulusal gurur, seçkincilerin ürünüdür," ve çoğu kez "genel nüfusu daha bir yoksulluğa" batırırken "seçkinin egosunu besler" (Escudé 1988: 27).

Escudé'nin, ulusal gururun "yararları"nın ve "maliyet"inin eşitsiz dağılımına ilişkin çözümlemesine tamamen katılmakla birlikte durumun ulusal gurur olmadan nasıl değişeceğini anlamış değilim. Eğer kalkınmanın "akılcı" yolu uluslararası güçlere oportünistçe uşaklık etmekse (ki bence diğerleri gibi onun da akımda geçmişte Brezilya'da ve daha yakın bir geçmişte Şili'de gerçekleşen ekonomik "patlamalar" var) hâlâ ödenecek -ulusal gururun ötesinde- bir bedel vardır, elbette bunu da seçkinler ödemeyecektir. Benim çıkardığım sonuç, bunu da, ulusal gururun simgesel ve duygusal "yararları" olmaksızın aynı "genel nüfus"un ödeyeceğidir. Ben bunların politik "kültür"ün ya da "akıldışılık sendromu"nun sorunları olduğunu düşünmüyorum. Öyle görünüyor ki, "akıldışı" kararlar belirli anlarda bazı toplumsal kesimler için en hayırlı sonuçları sağlayabiliyor. Politik düzensizlik ve ekonomik istikrarsızlık bir ulusu se-

filleştirebilir, ama işinin ehli ulusötesi spekülatörlerin cebini doldurur; buna incinmiş milliyetçi duygularına rağmen sefilliğe maruz kalan ülkenin sakinleri de dahildir. Bu çılgın, şizofrenik, iki ucu boklu durumlar bir kolonyalizm sendromudur -içinde bulunduğumuz, farklı yönlerden farklı derecelere kadar suç ortağı olduğumuz bir kolonyalizm, onsuz yaşanamayacağı gibi birlikte yaşaması da zahmetli, yeniden kolonileştirilmenin daha da yabancı gelen başdönmeleri içinde kuşatıldığımız bir kolonyalizm.

Arjantin'in görkemli kalkınmasını kutlamasının ortasında, İspanya'dan kazanılan bağımsızlığın yüzüncü yıl dönümü (1910) anma törenine, bazı ciddi toplumsal kargaşalarla meydan okundu... ve ciddi baskılar da peşinden geldi. İşçi sendikaları, on yıllardır refahın eşitsiz dağılımını protesto için örgütlenmekteydi. Düşük ücretler, dönemsel işsizlik, katlanılamaz çalışma ve barınma koşulları, eylemcilerin gözaltına alınması, sınırdışı edilmesi, bütün bunlar bölgesel ve genel grevlerle protesto ediliyordu. Refah oradaydı ama çoğu için erişilmezdi. Arjantin hükümeti, kalkınma için dahili koşulların yaratılmasına faal olarak katıldı;[10] bununla birlikte, spekülatif ulusötesi seçkinlerin denetimindeki tarımsal ihracat bağımlısı bir ekonomi dinamiği bu çabaları etkiledi ve zenginlerle yoksullar arasındaki çatışmayı arttırdı.

Politik/ekonomik seçkinler, sözde "toplumsal mesele"yi olduğu gibi ele almak yerine, baskıcı yasalar ve manevralarla meşgul oldular. "Sefalet ve alkolizmin beyin işlevlerini altüst ettiği", kendi ülkelerinden kovulan "yoldan çıkmışların" ve "sapkınların" bulunup sınırdışı edilmelerini hedefleyen bir Toplumsal Savunma Yasası (1910) çıkardılar (Meyer González'den [1910] alıntılayan Suriano 1988: 19). Bunlar, yeni gelen, kendilerine sosyalist ve anarşist "kışkırtıcılar" gözüyle bakılan göçmenlerdi. Dahası, seçkin "milliyetçi" çeteler boş zamanlarını sendika binalarını, halk kitaplıklarını ve

10. "Üretim ve hizmetten sorumlu idari birimler yaratarak, doğrudan yatırımlar, krediler, yasalar aracılığıyla Devlet, bireylere, mallara ve ticari işlemlere güvence sağladı, bir iç piyasanın kurulması için koşulları kolaylaştırdı, eğitim, sağlık hizmetlerindeki kâr oranlarını yükseltti, ülke topraklarındaki nüfusa katkıda bulunarak çoğu kez kıt olan iş gücünün istihdamını garantilemek için ekonomi dışı zorlamalar kullandı" (Suriano 1988: s. 2'de, Oscar Ozlak'tan [1982] alıntı).

sosyal kulüpleri, *La Vanguardia* ve *La Protesta*'nın matbaalarını, Yahudi ve işçi mahallelerini yakarak geçirecekti. Arjantin'deki toplumsal sorunlar bir kez daha -bu kez göçmenlere özgü- ırk, sınıf ve ideoloji açılarından yorumlanacaktı. Egemen neo-kolonyal söylem, bütün toplumsal eşitsizliklerin, alım satım işlemleriyle giderileceğini ve gelişmedeki olağanüstü iyileşme sürecinin ortaya çıkması için argentinoların zaman tanımaları gerektiğini va'zediyordu. Ulusun altın geleceği, et, hububat, yün ihracatıyla ve evrensel, parasız eğitimle garanti altına alınmıştı... Bu, kalkınmanın geleneksel, damla-damla kuramıydı (trickle-down theory).

Döneme ait tango şarkı sözleri "mucizenin sonuç vermesi için zaman tanımak" fikrinin kolay hazmedilir olmadığını doğruluyor. Sefaleti, fuhşu, işsizliği, akla gelmeyecek aile parçalanmalarını, hoş karşılanmayan yerinden edilmeleri, önüne gelenle yatıp kalkmaların katlanılmazlığını ve yalnızlığı betimliyorlar. Meydan okuyucu hıçkırıklar ve alkolik alaycılıkla, hem kalkınma projesinin hem de Arjantin oligarşisinin kadersizliğini gösteriyorlar. Avrupa'da -yurtdışına seyahat eden sığır tüccarlarını kastederek- "Arjantinli gibi zengin" diye klişe bir söz olsa da, tangolar, kalkınmanın karanlık tarafını dans edip, söylemiştir. İktidardakiler duymaya hazır değildi: Yerli oligarşi, tangoyu kentin kıyılarına, kötü yola düşmüş kadınları avlamaktan büyük zevk aldığı yere mahkum etmiştir; Avrupalılar, kelimeleri anlamamış, bu "yerliler"in ve danslarının çekici olduğunu düşünmüşlerdir.

II

Cinsiyet, ırk ve sınıf seyirliği olarak tango

Sahne bir:
Tango kucaklaşması

Çok sayıda karşılıklı düet.

Oyuncular: Koreoeleştirmen [choreocritic], Dansçılar, Mulattolar, Soldaderalar ve Criollo Askerler, Compadrito ve Milonguita, Göçmenler, Seçkin Erkekler.

Koreoeleştirmen ve Dansçılar (nakarat): Tango bir dans olarak başladı, gerilimli bir dans.

Koreoeleştirmen metni ezberden okurken dansçılar nakaratı tekrarlar. Koreoeleştirmen solda, sahne merkezindedir. Koreoeleştirmen hangi grubun tangonun oluşumundaki müdahalesine işaret ederse, o dansçı grubu adım atmaya başlar. Koreoeleştirmen, tango "kucaklaşması"nın

doğası hakkında her soru sorduğunda hareketlerini yarıda keserler. Ezberden okuma ilerledikçe dans eden çiftler, birbirlerine daha da yakınlaşarak, birbirlerinin yörüngeleriyle çakışarak, yüzleşmeyi sergileyerek sahne merkezine doğru hareket ederler. Dansçılar sahne merkezinde biriktiğinde, erkeklerin sayısı her zaman kadınlarınkinden fazladır.

Dansçılar tango yapmak için rekabet etmek zorundadırlar.

Koreoeleştirmenin sözlü metni:

Tango bir dans olarak başlamıştır, şehirleşmenin ve savaşın yol açtığı ırksal ve sınıfsal yerinden edilmişliği iyileştirmeye çalışan bir erkek/kadın kucaklaşmasının olduğu gerilimli bir dans.[1] Ama baştan çıkarıcı, tensel iyileştirme asla tamamlanmadı, gerilimler tekrar yüzeye çıktı ve yeniden üretildi. Tango rastlaşmaları, çığ gibi gelen Avrupalı göçüyle artan daha başka ırksal ve sınıfsal gerilimler için bir katalizör oldu. Tango bu rastlaşmaların kışkırtılmasına yardımcı oldu ve aynı zamanda onların ortaya çıkışını ifade etti.

İlk tango adımlarını, muhtemelen siyah erkek ve kadınlar, Rio de la Plata'da attılar; bedenlerin sırayla birbirlerine yakınlaşıp uzaklaştıkları, oynak *ombligadalar ve culeada*lar ile. Erotizmi sergilemeleri, öfkeyle karşılanıp mesafe/farklılık yarattı. Efendileriyle ve kendilerini sömürenlerle aralarında ırksal ve sınıfsal bir farklılıktı bu (Assunção 1984; Natale 1984; Salas 1986), fakat kucaklaşmadılar. Sıkıca tutunmaya ihtiyaçları yoktu; renkleri onları bir arada tutuyordu.

Tango kucaklaşması belki de, İspanya'dan bağımsızlık kazanıldıktan sonra kırk yıldan fazla sürüp giden iç savaşların ortasında yaratıldı: Yoksul *mestizo ve pardo* [melez ve esmer, ç.n.] ordularını takip eden fahişelerin (*soldaderas*lar ve *cuarteleras*lar [askerlerin peşinden giden, fahişelik de yapan kadınlar, ç.n.]) sıkı ve karşılık görmeyen kucaklamaları.

Arjantin'i, Avrupa'ya bakan liman kenti Buenos Aires'in çıkarlarına odaklanmış yeni bir ulusal kimlik edinmeye zorlayan ulusal birliğin kurulmasından sonra tango kucaklaşması bir gerek-

1. Tango'nun "doğumu" gerçekleştiği zaman, Rio de la Plata'da yaşanan heyecanlı ve çırpıntılı günlerin etraflı bir betimlemesi için bkz. Assunção (1984).

lilik oldu.[2] Irksal ve sınıfsal yerinden edilmeler kırsal-kentsel hareketlerle kesişti. Liman kenti, sığır etinin ihraca hazır hale getirilmesi için çalışacak yeni insan eti talep etti.

Buenos Aires büyük bir köyden, bir kente dönüşüyordu; sığırları güderek kente getiren, mezbahalarda ve *saladero*larda [et ambalajlayıcıları, ç.n.] çalışan *criollo*lar ve *mulato*lar, yalnız, kızgın, hüsran dolu erkeklerdi. Eski *gaucho*lar ve askerler olarak sürdürdükleri göçebelikleri uygun düşmediği için mevcut dünyaları bir günde değişiyordu. Daha da sıkı kucaklaşmak ihtiyacını duydular; kiminle veya nerede olursa olsun fark etmiyordu. Böyle bir fırsat için dövüşebilirlerdi de.

Bu, ten renklerindeki ince farklılıklara rağmen aynı kara yazgıya sahip -bir ustalık ve bir değer olarak- cesareti ekip büyüten erkeklerin, *guapo* veya *compadrito*ların [bıçkın erkekler, ç.n.] öyküsüdür. Borges'in sözcükleriyle, bu *guapo*lar, gittikçe artan bir şekilde gözdağı vermede uzmanlaştılar, onlar, "Dövüşmeye gerek kalmadan kazanmakta kıdemliydiler." Namus meseleleri için yapılan birkaç bıçaklı kavgayla, az laf edip çok efelik yaparak, kentin dış mahallelerinde itibar kazanmış ve hükümranlık alanları kurmuşlardı.

Guapolar imgelemlerinde olduğu kadar gerçek hayatta da kıt olan kadınlar uğruna dövüşerek, bir tür erkeklik için mücadele ettiler.[3] Kentleşme ve sanayileşme, onların kadınlarını geride bırakmıştı ve bu uygarlaşma projeleri de başka erkekler tarafından teşvik ediliyordu. Kentleşme ve sanayileşme, zengin erkeklerin, onların yoksul kadınlarına şehvetle baktığı bir yüz takınmıştı. Kendi sınıflarından kadınlara sözlenmeksizin dokunamayan bu zengin erkek-

2. İspanya'dan bağımsızlık kazandıktan sonra Arjantinliler kırk yıldan fazla bir süre bölgelerarası savaşlarla meşgul oldular; ülkede birlik 1852'de kuruldu. Bölgelerin federal ittifakı, 1880'lerde, federal başkent olarak ilan edilen Buenos Aires'in egemenliği altında, siyasi liderlerden gelen baskıyla İngilizlerin ekonomik çıkarlarının müttefiki oldu (Justo 1989; Romero 1989).

3. Kıtlığı tarif ederken her zaman ihtiyaçların nasıl yaratıldığı, kavramsallaştırıldığı ve hesaplandığı sorunuyla karşılaşılır. Horacio Salas, bu dönemde (1860'lardan 1890'lara kadar) Buenos Aires kentinde kadınların erkeklerden 60.000-100.000 daha az olduğunu söyler. Erkeklerin kadınlardan başka, tutunmayı umdukları ("kucaklama") başka bir şey olmadığı için de nüfustaki bu dengesizlik kadınlara kıymet verilmesine neden olmuş ve onları "kıt kaynaklar" durumuna getirmiştir (bkz. Salas 1986).

ler, yoksul kadınları kucaklamak için para ödüyordu.

*Guapo*ların kadınlarını umursayıp umursamadıklarını söyleyebilmek zor; sert görünmeyi, hayatı küçümsemeyi ve kadınları hor görmeyi öğrenmişlerdi. Belki de kendilerini savunmak için kadınları küçümsediler çünkü kadınlar ya ulaşılmazdı ya da elde tutulmaları zordu. Belki de sınıflarına rağmen erkek olmayı sürdürebilmek için kadınlar uğruna dövüşüyor olmaktan dolayı hayatı küçümsediler. Maço kimliği bu çelişkiden, kadınların kimliği de erkekler arasındaki rekabetten doğdu. Farklı renklerden ve sınıflardan maço erkeklerin, kadınları farklı yönlerden çekiştirmesi kadınların adı konmamış kimliklerini biçimlendirdi.

Henüz bu gerilimlerden hiçbiri ortadan kaldırılmamışken, yeni bir emekçi ordusu olan, Avrupalı göçmenler, çoktan gelmişti. İyileştirmeye vakit yoktu. Daha fazla sürgün, daha fazla endişe, daha az kadın. Tango kucaklaşması ne kadar sıkı olabilirdi? Siyah dansların kaskatı gövdeleri daha da katılaştı; sallanan kalçalar (*quebradas*) ve dans yürüyüşündeki keskin yarıda kesmeler (*cortes*) neşeli akıcılıklarını kaybettiler, ağırbaşlı oldular. Yüzler de öyle, hizmetçilikten kaçıp neredeyse fahişe olan *pardalar* ve *china*lardan [esmer ve melez kadınlar, ç.n.] oluşan dikkatli bir seyirci için sergilenen ayak hareketlerinin (*figuras*) telkarisine konsantre olmuştu.

Tango kucaklaşması kimin kucaklaşmasıydı? Tangonun koreografisi, kentte bir bütün olarak var olan farklı ırklar, sınıflar ve etnisiteler arasındaki karşılıklı takdir ve küçümseyici kibirden ortaya çıkmıştır. Daha açık renkliler, siyahların becerikli hareketlerini taklit ettiler ve kendi eksikliklerinin bilincinde olarak, kendilerini onları karikatürize eder buldular. Daha koyu renkliler, revaçtaki beyaz zarafetten bir miktar sürünmeye çalışarak ama bunun onlara daha fazla bir saygınlık kazandırmayacağını da bilerek, kadrillerin [dans edenlerin bir kare oluşturdukları bir dans, ç.n.], mazurkaların, habenaraların ve valslerin gevşek kucaklaşmasını, içine bedensel yakınlığı ve teri de katarak taklit edip alaya aldılar.[4] Tango dansı bu

4. Tango koreografisine (ırkına ve sınıfına göre) "kimin", "neyi" ilk olarak soktuğu hakkındaki tartışmaların kapsamlı bir derlemesi için bkz. Natale (1984) ve Guibert'e (1973).

ırksal ve sınıfsal çelişkilerden ortaya çıktı ve her zamanki gibi, dünyanın kültürel imparatorluklarında takdis edilene kadar, eskiden beri yapılan dansların arasında kendine bir yer açabilmek için diğerleriyle rekabet etti. Erkek ve kadın bedenleri, "doğru"yla "yanlış", "uygar"la "ilkel", "otantik"le "parodi" arasındaki gerilimleri sergilediler, bütün bu gerilimler de anlaşmazlıkları doğal, evrensel ve kaçınılmaz kılmak için cinselleştirildiler.

Karanma

***

A. RIOPLATENSE*
KÖKLER

Tangonun "kökenleri"ne inmek, *tanguero*lar arasında belki en popüler ve en tartışmalı konulardan biridir. Birçok arkeolojideki tehlikelerden ve cazibeden payını alır. Kökleri yeniden kurmaya çalışırken, dahil etme ve dışarıda bırakma meseleleri gündeme gelir: Bir grubun katılımını unutup başkalarının başoyunculuğunu abartmak kolaydır, ki bunun nedenleri her zaman masum olmayabilir. Burada, arkeolojik kazılarımın başlangıcında, bu soruları tamamen birbirinin içine geçirmek yerine metin boyunca yaydım. Tangonun köklerini farklı yerlerde ve zamanlarda kazmak, sezgisellik karşıtı (counterintuitive) bir girişimdir. Bu, yorumun ilerlemesini sağlayabilmek amacıyla kökenler hakkındaki kuşkuların başlangıçta yoldan kaldırılmamasına ilişkin bir uyarı olarak hizmet eder. Aksine, ortaya çıkış meseleleri orta yere aittir çünkü yorumun merkezindedirler. Yine de, tangonun cazibesini çoğu kez evrenselleştiren, trajedisini sıradanlaştıran erotik stereotipleştirmeyi altüst etmek için, bazı paradokslara en başta değinmek istiyorum. Tango, ırk, sınıf ve cinsiyet egemenliklerinden kaynaklanan uzun ömürlü ihtilaflar içinde kökleşmiştir. Bu ihtilaflar yerel olarak sergilenir fakat -Fre-

* Rio de La Plata bölgesinden gelen. (ç.n.)

ud'un sözleriyle- karanlık bir kıtaya işaret eden o soruyu örtbas etmek için cinselliğe dair yargılar aracılığıyla küresel olarak tasarlanır. Tango örneğinde bu karanlığın, kendi kara *rioplatense* kökleriyle ilişki içinde olması şaşırtıcı değildir.

Tango-erotizm-kökler-cinsellik-ilkellik-siyahlar, tedirgin, özensiz bir çağrışımlar zinciridir. Mantıksal bağlantıları atlar, ama yine de bir anlamı vardır -kökler-tango-siyahlar-cinsellik ve benzerlerinin kavranışındaki iyi niyetli ırkçılık karşıtı girişimlerde bile kaçınılması güç ırk(sal)cı bir anlamdır bu... Bu terimlerin birbirini izlemesi öylesine kemikleşmiştir ki düşünceler zincirini zaptetmek neredeyse olanaksızdır. Rio de la Plata'nın siyah nüfusunun tangonun teşekkülüne katılmaları, *rioplatense* siyahlığının, tango ve onun temsilleri aracılığıyla kurulması haline dönüştü. Tango örneğinde, siyah köklerin yeniden bulunması (Rossi'yle başlatılmış [(1926) 1958] ve hâlâ bolca tartışılmaktadır) çetin paradokslar gerektirmiştir. Bir yandan, -sık sık ihmal edilen hatta silinip atılan bir olgu olarak- *rioplatense* popüler kültürünün yaratılmasında siyahların katılımının önemini kabul ederken, öte yandan siyahların katılımının ne kadar önemli olduğuna bakmaksızın, onu tangonun "menşeleri"ne yerleştirerek siyahlar ve "ilkellik" arasındaki ırkçı çağrışımı yeniden üretir.

Resim 2.1., *tango de negros*'un [siyahların tangosu, ç.n.] "zamanında" çizildiği sanılan (1882'de *La Illustracion Argentina* adlı dergide yayınlanmış) imzasız bir resmidir. Çizer, resme bakanları, ilkel tangonun siyah dansçılarıyla, *rioplatense* siyahlarına atfedilen ilkellik arasında bir ilişki kurmaya teşvik ediyor gibi. Duruşlar maymunumsu ve yontulmamış hareketleri vurguluyor: Eller, kıvrılmış bileklerden hantalca aşağı sarkıyor; (özellikle kadın figüründe) becerikli alıştırmalar yapmış "eller"den çok çıkıntılı parmak boğumları ve eğri tırnaklarıyla pençeleri ve çekme becerilerini anımsatıyor. Kafalar, (özellikle erkek figüründe) dik tutulmaları için harcanan çaba vurgulanarak belkemiğine keskin bir açıyla eklemlenmiş, belkemiğinin eğriliği sanki yakın zamanda kazanılmış ayakta durma yeteneğini, evrimin yükünü aynı zamanda da siyah bedenlerin kölelik yüzünden hayvanlaştırılmasını ifade ediyor. Da-



Resim 2.1 *"El Tango"*, tango de negros'u [zenci tangoları] betimleyen bir çizim. Kaynak: La Illustración Argentina 33 (*30 Kasım, 1882*)



Resim 2.2 *"Negros Milongueando I"* [Milonga Yapan Siyahlar, ç.n.], Fernando Guibert (1972). Kaynak: Fernando Guibert, Los Argentinos y el Tango (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1973).

hası, kafalar ve bedenler, küçük çocuklardaki ve maymunlardaki gibi orantısız bir biçimde abartılı; sanatçı böylece insanoğlunun çocukluk aşaması ve tangonun kökenleriyle, siyahlığın içinde kökleşen bir ilkellik ve deneyim aşaması arasında ilişki kuruyor. Ortada bir de gölge, dansçıları yerde kucaklayan o erotik karanlık var.

Resim 2.2 Fernando Guibert'in, 1970'lerde yaptığı *Negros Milongueando I* [Milonga Yapan Siyahlar] adlı çizimi. Diğerinden on yıllarca sonra yapılmış bu çizim, önceki betimlemedeki maymunumsu, deneysel hareketlere meydan okuyor. Guibert'in siyah dansçıları insanlaştırılmıştır ve yetişkindirler, ama karşılığında şehvetli bir tensellikle doludurlar -zorbela uyanık kalan gözler, pantolonlardan ve çoraplardan fışkıran kaslar, kendinden geçme hali, ter, sıcak, oturmuş ve bükük hareketler. Guibert'in *milonga* ile özdeşleştirdiği bu tango dansçıları, mecnundurlar, akılları başlarından gitmiştir ve bedenleriyle çok fazla meşguldürler, bedenleri öylesine büyütülmüştür ki, dans pistine zar zor sığarlar. Omuzları kalkıktır, müzik ayaklarını ısıtmaktadır, yüksek topuklar üzerinde ayaklarının ucuna basmaktadırlar, dikkatli bir denge içindedirler, parmaklarını kurdeleler gibi serbest bırakmışlardır. Kendileri gibi büyülenmiş, birbirlerine bağlanmış, çevrelerini saran, kendi "kabile"lerinden bedenler tarafından ayakta tutulacaklarına güvenerek ruhsuz bir çılgınlık içinde hareket eden siyah bedenlerin yaptığı tango... doğurganlık ritüeli midir? Aralarından kentin göründüğü kemerlerin baskısı altındadırlar. Bundandır ki, Guibert'in erken dönem tango dansçılarına ait portreleri (ister yalnızca siyahlara isterse kimi eserlerinde olduğu gibi karışık, *criolla* karakterlere ait olsun) siyahlıkla "güçlü içgüdüler", bütün yetişkin insanlar tarafından paylaşılsa bile siyahlarda evcilleştirilemeyen -ve bulaşıcı olan- orijinal ilkel içgüdüler arasında ilişkiler üretmektedir.

Lauro Ayerstaran daha önce, 1953'te siyah Afrikalı kölelerin Amerikan kültürüne katkılarının, "Amerikan müzik biliminde karşılaşılan en büyük ve karmaşık meselelerden biri" olduğuna dikkat çekmişti. Afrika kültürüne ait edinimlerle (müzikte ritim ve dans) siyah deri rengi arasındaki ilişkiye dair kafa karışıklığının yaygın olduğunu akıllıca fark etmişti.

> Siyahların ırksal ve sosyal sorunları karşısında önyargısız davranan kişilerin, iş müziğe [ve dansa] geldiğinde tehlikeli bir şekilde ırkçı ve düpedüz gerici olmaları tuhaftır. [...] Siyah, Amerika'ya, ortamın kültürüyle çarpışıp parçalanan bir kültür getirir. Siyah [kültürel çatışma ya da kültürel değiş tokuş fenomeninden farklı olarak] hükmeden değil hükmedilen olarak geldiği için bu kültür birçok durumda, ortamın kültürü tarafından soğurulmuştur (Ayerstarán'dan [1953] aktaran, Matamoro 1976: 75).

Çağdaş, ortalama *argentino*lar, ırktan nadiren söz ederler ve ırkçılık meselesine çok az değinirler. Irksal politikalarla meşgul oluruz ama sadece dolaylı bir şekilde. Irk, Arjantin'in gelişkin sınıf politikası içinde ek ve ikincil bir unsur olarak değerlendirilir. Bu, biz *argentino*ların fiilen geliştirdiğimiz asıl kişisel imajdır. *Estadounidense*ler [Birleşik Devletler vatandaşları] kendi sınıf atlamaya elverişli toplumları hakkında sınıfsal açıdan konuşmaktan kaçınıyorlarsa, biz de ırksal politikalardan kaçınırız. Arjantin'de ırk ve etnisite meselelerine sürekli değinilir, ama çözümsel bir yaklaşımla değil. Çoğu kez Arjantinli'nin lakap takma pratiği ile üzerleri örtülmüştür. Genel olarak isimler, gerçek deri renklerini ya da etnik geçmişi gevşek bir biçimde çağrıştırır. Örneğin, Orta Doğulu bir soydan gelen herkese (Sefarad Yahudileri, Suriyeliler, Lübnanlılar da dahil) *turco* veya *turca* denir; Aşkenaz Yahudileri'ne (ataları Almanya'dan gelenler de dahil) *ruso* veya *rusa* denir; *criollo* ya da beyazla Amerika yerlisi (Amerindian) karışımı soydan gelenlere veya sadece ülkenin "iç kısımları"na ait geleneklerle ilişkisi olanlara *morocho* ya da *morocha* denir; özellikle sevilen ya da nefret edilen birine de deri rengi, görünüşü ve soyu ne olursa olsun *negro* veya *negra* denilebilir.

Böylece ima ettikleri şeyle bağlantılarının bariz yapaylığı yüzünden çok fazla belirgin hale gelen stereotipler bir aşırılık etkisi kazanır. Belki de stereotipleştirme, sınıf atlamanın, ırksal ve etnik melezliğin kural olduğu bir çevrede, aşılamaz farklılıklar yaratmak amacıyla girişilen yoğun bir çabadır. Veya belki de lakaplar, sürüp giden bir semptomdur, Arjantin'in yok olan siyahlarının ve yerlilerinin evcilleştirilmiş bir hayaletidir. Ulusun kurulmasıyla, siyah ve

yerli nüfusun çoğu ya savaşta ölmüş ya da ırklararası evliliklerle beyazlaşmıştır, fakat yaygın inanış (Uruguay için) siyahların terk edip gittiği ve Amerika yerlilerinin, kıtanın bizim taraftaki kısmına yayıldıkları kadar hiçbir yerine yayılmadıkları yönündedir. O zaman hayalet, yine Avrupa kökenli olabilir. Irksal zulümden kaçıp Arjantin'e gelen bazı göçmenler yeni ülkelerinde hoş karşılanmadıklarını gördüler, çünkü geride bırakmış olmayı umdukları bu yargılar, *criollo*lar ve diğer göçmenler tarafından da benimseniyordu. Bizimki, Arjantin'e yurtdışından miras kalan unutulmuş soykırımlarının uzun tarihidir, uzun bir inkârlar silsilesidir; zehirli bir tohum taşıyan ve ırksal farklılığın yenilenmiş kanıtları aracılığıyla her yere yayılıp, ırkçılık karşıtı çabaların üzerini kaplamakla tehdit eden tehlikeli inkârlar.

Tango'nun "kökenleri"ne ve -doğrusal olmayan veya çok yönlü bir doğrusallıktaki- evrimine odaklanıldığında kaçınılmaz olan bu tehlikeli muhakemelerden dolayı, kökenlerde melezleştirmeye vurgu yapanlara katılmayı seçtim. Bunların arasından da kolay karışımları, karşılıklı özveriyi betimlemekten uzak duran, sürecin parçası olan çatışmaları -küresel politikaların yerel görünümler üzerinde kesin etkisinin varolduğu cinselleştirilmiş sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet çatışmalarını- ve gerilimleri muhafaza eden melezleştirme türüne işaret edenleri seçtim. Bu karmaşık toplumsal çatışmaların erotikleştirilmesi ve cinsellik açısından yorumlanması (sanki onlardan kaçınmak için hiçbir şey yapılamayacakmış gibi) onları anlaşılmaz bir şekilde doğal, evrensel ve dolayısıyla sıradan kılmıştır. Tango kucaklaşması, bu gerilimlere rağmen veya bu gerilimlerden dolayı meydana gelir. Bu, (sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet açısından) hükmedenlerin ve hükmedilenlerin kucaklaşmasıdır, birbirleriyle mücadele eder, sıkıca birbirlerine sarılırlar; yerinden edilmelerin dansını yaparken birbirlerini yerlerinde tutmaya çalışırlar.

On dokuzuncu yüzyıl *Rioplatense* popüler tiyatrosu, tangonun ortaya çıkışı içinde mevcut cinselleştirilmiş gerilimleri betimlemiştir. Ezequiel Soria tarafında yazılan, Antonio Reinoso tarafından bestelenen *Justicia Criolla* [Melez Adaleti] ilk kez 1897'de bir İspanyol kumpanyası tarafından sergilendi. Oyun, yeni gelmiş bir İs-

panyol göçmenin, (Meclis binasının kapıcısı) siyah Benito'yu, güzel, beyaz bir kadın olan Juanita'yla olan ilişkisi hakkında sorgulamasını anlatır. "Nasıl olur da, Juanita, o güzel kadın, kaliteli bir sayfa kağıt gibi beyaz [...] gözleri bir avukatın vicdanı kadar kara ; diyorum ki nasıl olur da böyle bir kadın renkli bir adama, bir *moreno*'ya [zenci, ç.n.] aşık olur?" (Sahne 1) (Natale 1984: 164). Benito itiraz eder, siyah deri bir yazgı meselesidir ve beyaz yüzlerin arkasında sık sık kara, günahkâr ruhlar saklıdır. Kadın ütücüler korosu onu, yumuşak bir gitarın kadriller ve -dansçılara *quebrada*lar yaptıran- tangolar çalacağı kutlamaya davet ettikten sonra Benito, çekici Juanita'yı nasıl baştan çıkarttığını anlatır:

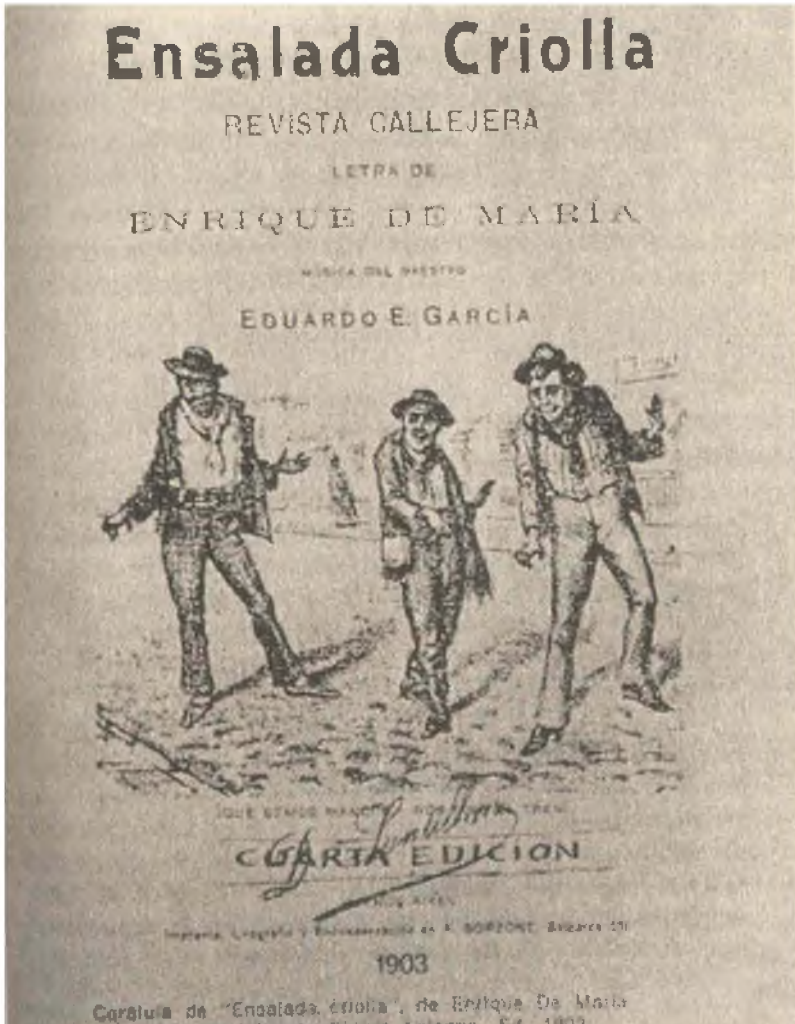
Carnaval'da bir Pazar günüydü,
Pasatiempo'ya gittim dans etmeye.
Juanita'dan bir İskoç dansı istedim,
aşkını söyletmeye karar verdim.
Hüzünler boşalttım kulağına,
öyle yumuşaktım, öyle çok konuştum ki,
sonsuz aşka dair binlerce vaadim dokundu ona.
Cesaretimden söz ettim hatuna [...]
Sessizdi ben de müthiş fiyaka attım,
tangoda öyle becerikliydim ki,
kusursuz bir *cortes*'le* baştan çıkardım onu.

(Sahne 9) (Natale 1984: 166)

Juanita'nın nitelikleri sorulduğunda, Benito onunla tango yaparken hissettiklerini hatırlar. "Hımm... çok iyiydi! (Yumruğunu sıkar). Onunla tango yaparken (konuşurken tango adımlarını taklit eder), kalçamın üzerinde sağlama aldım onu ve bıraktım müziğin ritmi alıp götürsün beni, daldırdım kendimi onun kara gözlerine, eğdi başını göğsüme ve bir dönüş yaparken *quebrada* geldi... ah kardeşim! Dindiriyor... dindiriyor kederimi." (Sahne 14) (Natale 1984: 166-167). Beyaz güzellik, Juanita, sonunda Benito'yu reddeder, o da hemen başka bir kadına kur yapmaya başlar. *Justicia Criolla* -kentin gecekondu mahallelerine ait- *orillero* ya da *arrabalero* tangonun kaydedilen ilk sahnelenmiş gösterisidir. Tango, kısa bir an için, ırksal, sınıfsal ve etnik gerilimleri cinsel açıdan hafifletir.

* Tangoda kıpırdamadan duruş. (ç.n.)

Enrique de María'nın yazdığı Eduardo Garcia Lallane'nin bestelediği ve ilk kez 1898'de, *rioplatense* kökenlilerden oluşan bir kumpanya tarafından sergilenen *Ensalada Criollo* (Melez Salatası), toplumsal gerilimleri daha da dikkat çekici bir şekilde ortaya koyuyordu. Bu oyunda, tango, diğer popüler "yerli" danslar (*pericón, zamba*, vs.) arasında meşru bir yer edinmek için yarışır. İlginç bir şekilde, öyküde kendisine "yeni kredilerin verilmesi için fizibiliteyi belirlemek üzere ulusal gelenekleri, örneklerini ve ürünlerini inceleme" görevi verilen bir İngiliz vardır (Ferrer 1980b: 379). Üç sahne, sonradan, yargılayıcı kolonileştiren bakışın temsilcisi olan bu "sözleşmeli antropolog"un huzurunda gelişir (Bu tür "marjinal" karakterlerin merkeziliğine bir sonraki bölümde tekrar değineceğim). Farklı renklerden üç alt sınıf erkeği (sarışın Pichinango, esmer Zipitría ve siyah Pantaleón; bkz. Resim 2.3.) kendilerini ünlü bıçak dövüşçüleri olarak takdim ederler, ayrıca üç etkileyici (göçmen değil) *criolla* da sevgilileridir. *Corte* ve *quebrada*larla birbirleriyle boy ölçüşürler, birbirlerinin becerileriyle dalga geçerler, sonunda da siyah'ın dans etmedeki üstünlüğünü kabul ederler. Sevgilileri gelir -"siyahlarla ahbaplık etmek istemeyen" sarışın Aniceta; parda (esmer) Tongori; ve morena (zenci) María. Erkekler, herkesi, siyahları ve beyazları, dövüşte ve dansta boy ölçüşmeye davet eder, kadınlar da, sevgililerinin tek sahibi olmak için aralarında kavga eder ve sonunda kendilerini, uygun partnerlerinin kollarında gözyaşı dökerken bulurlar. Bütün çiftler *quebrada*larla dolu bir tango sergilerler (Natale 1984: 168-170). Tango burada, bir kez daha asla harmanlanmayan ırksal ve etnik karışımın (salata) sergilenmesine vesile olur, ama aynı zamanda "gerçek" -sınıf/ırk ayrımcılığına karşı çıkan cesaret ve baştan çıkarma gibi- değerlerin gösterilmesi için uygun bir fırsat da sağlamış olur. Toplumsal gerilimler yine, toplumsal cinsiyet ilişkileri içine gömülü olarak gösterilir. Öyleydiler de. Tangonun mikropolitiği içinde, bütün toplumsal gerilimler, cinsel tencere içinde kaynatılır, öyle bir tencere ki burada cinsellik, erkeklik meselelerine dair erkekçe bir ilgiden ibaret bir şeymiş gibi görünür.



Resim 2.3 *Ensalada Criolla* [Criolla Salatası, ç.n.]. Kaynak: Eduardo Garcia Lallane'nin müziğine, Enrique De María'nın yazdığı libretto'nun kapağı. Dördüncü Baskı (Buenos Aires, 1903).

1900'lerden sonra *Rioplatense* (erkek) yazarlar tangoyu -kökenlerini, doğasını, gelişimini- anlatmaya başladıklarında, alttan alta bir çöküş ve kayıp iması, tuhaf bir feryat hissedilir. Sanki tango zaman içinde, doğası erotik, heteroseksüel kaygılarla tehlikeye giren saf ve onurlu erkeğin düşüşüne tanıklık etmiştir. *Cosas de Negros* (Siyahların İşleri) adlı eseri ilk kez 1926'da yayımlanan Vicente Rossi gibi bazıları, *tangos de negros*'u Ur-tango olarak tespit eder. Kökenlere en uygun koreografik ve müzikal özellikler (Rossi bunlara *técnica milonquera* ya da milonga tekniği der) Montevideo'daki *academia*lardan (üye olanların dans ettiği yerler) -Avrupalı göçmenler ve yüksek sınıftan maceracılar tarafından kirletilmiş bir kent olan- Buenos Aires'in yer altı dünyasına taşındığında mahvedilmiş ve çirkinleştirilmiştir. Leopoldo Lugones ([1911] 1968) ve Ezequiel Martínez Estrada ([1933] 1968a) gibi diğerleri, okuyucularının dikkatini, artık zayıf düşürülmüş, hataları açığa vurulmuş, evcilleştirilmiş ve *el compadrito* figürüyle kendisinin kötü bir kopyası veya sahte versiyonu olarak uygarlaştırılmış cesur *compadre*'nin düşüşüne çeken, son derece tartışmalı anti-tango denemeler yazmıştır.

Rossi'nin, *cortes* ve *quebradas* ustası siyah *milonguero*ları, bir zamanlar kendi buluşlarını bütün toplumsal danslara uygulamışlardı. Bir noktada tangoyu da doğuran bu teknik, "gerçek" erkekliği (virilidad [mertlik, ç.n.]) temsil etmek konusunda olağanüstü bir beceriye sahipti; milongueroların, "öz-denetim ve ketum zarafet" sergilemelerine izin veriyordu. *Técnica milonguera*, tango tarafından benimsendikçe, erotik kaygılarla kirlenmiş "yüzeysel ve gösterişçi" bir üslup haline gelip yozlaştı (Rossi'den [1926] alıntılayan Guibert 1973: 62). Romantizm ve kadınlara duyulan ilgi *milonga* üslubunu mahvetti. Daha önce, siyahlar "doğal" cüretkârlıklarıyla güçlü bir tango yapmışlardı, dikkatlerini kadın partnerlerine değil diğer erkek dansçıları bastırmaya yoğunlaştırmışlardı. Siyahlığa ve tangonun siyah köklerine yaptığı methiyede Rossi, *rioplatense* siyahların koreografilerine ilişkin tahlilinden şehveti de aşkı da siler

atar. Siyah *milonguero*lar, "onlara ihtiyacı olmayanların ilgisizliği ve elverişliliği sayesinde 'şehevileşme' fırsatlarından yararlanıp ritim ve hareket konusundaki ustalıklarını sergilediler. [...] Şehevi değildi. [...] Romantik bile değildi, çünkü acımasız, kaba Bajo'da [gecekondu mahallesi] pastoralliğe yer yoktu" (Rossi [1926] 1968: 119). Böylece kaba, ilkel bir çevre, doğal bir erkekliğin güçlü bir şekilde kendi kendine doğmasını sağladı. Bu erkeklik, dekadan, beyaz ve erkek bir dünyada kendilerine yer açan siyah bedenlerde yatıyordu. Edilen bunun dansıydı.

Rossi'ye göre, 1890'larda Montevideo'daki Academia San Felipe'de milonguerolar şöyle dans ediyordu;

> Siyah ve (Academia'da hiç siyah kadın olmadığı için asla siyah olmayan) *compañera*sı, en zahmetli ritüeli takiben bir saç örgüsü gibi birbirlerine dolandılar: Kadını sağ koluyla belinden tuttu, açık eli kadının sırtının alt kısmına yapışıktı; sol eliyle, kadının sağ elini tutarak onu sol kalçasına doğru çekti. Compañera, sol kolunu siyahın sağ omzuna attı, beyaz pudrasını bulaştıran terle mücadele etmek için bir mendili ya da aklı başında değilmişçesine içtiği bir sigarayı kavrayan elini siyahın omuz ucunda dinlenmeye bıraktı. Bacaklar göze çarpacak biçimde kenetlenmişti. Başları birbirlerine çok yakındı, şakak şakağa olmasa da neredeyse birbirine değiyordu. Çift, sanki tek bir bedenmiş gibi, müziğin temposuna hayranlık verici bir biçimde itaat ederek bu şekilde bir bütün haline gelir; hafif, esnek, izledikleri yörüngeyi beklenmedik ama göze hoş görünen ayrılmalar ve dönüşlerle tehlikeye atarak, herhangi bir yumuşak kaymayı ani ve kaprisli manevralarla engelleyerek dansederler; ezip çiğnemeler ve dönüştürmeler ani bir kaprisle herhangi bir yumuşak kaymayı engeller. (Rossi [1926] 1968:117).

Dansçıların ciddi ve ağırbaşlı tutumu, bir ritüelin garip sonuçlarını yaratır, *orillero*ların (gecekondu sakinleri) "karşı konulmaz bir ahengin gizli endişelerini" izlediklerine dair bir kanıtın olmadığı "doğal" bir ritüeldir bu. Rossi, "uçan, süzülen ve yere konan; aniden tekrar uçmaya başlayan" notaların, dansçılarımızı asla habersiz yakalamadığını açıklar. Ayaklarıyla "müzikal dili grafikleyen görünmez bir pentagram"ı izlediler. Müzik ve adımlar, müziği dans pistinde "ayakların çiziktirdiği"ne dair bir "kuşku" uyandıracak bi-

çimde birbirlerini o kadar yakından takip ederlerdi ki, hangisinin önce olduğunu söylemek olanaksızdı. Rossi, *corte* tekniğinin krokisini çizmek için, milongueroların hazırlanışını şöyle tarif ediyor:

> Çift, yumuşak ve doğru bir şekilde dönerek, yavaşça kayar. Arada bir, bir dönüşte corte vardır. Burada siyah, ayağını yerden tembelce kesecektir, önce topuk, merkezinde hâlâ yere basan ayak parmaklarının olduğu bir yarım daire çizer; hamle, dönüşü tamamlayana kadar bacak sanki ağırmış gibi öylece bırakılmış haldedir (bunların hepsi birkaç saniye içinde gerçekleşir), çift bir sürüngen gibi süzülerek gitmek için yavaş ve ölçülü kasılmalarla geri dönmektedir (Rossi [1926] 1968:117-118).

Corte, bacakların erkek partnerin müdahalesi sonucu aniden çaprazlanmasıyla yürüyüşü yarıda keserdi. Bu ezip geçmeye hazır olma durumu sonra, geometrik şemaları andıran figürler -gerçek çiziktirme- aracılığıyla "dönüştürüldü". Bunlar, *milonguero*nun akrobatik yeteneklerini gururla sergilediği anlardı: "Kilitlenmiş [...], ezip geçmeye ve düşmeye hazır, bir dönüştürmeyle kolayca büyülenmiş halde, caka satarak, bir paragrafa koyulan son nokta gibi topukları yere vurarak (*taconéo*), bir *salida*'ya [kaçış, çıkış], bir *carrerita*'ya [kısa kaçış] ve bir *parada*'ya [kıpırdamadan durmak] ya da *quebrada*'ya (kalçaların yer değiştirmesi) yol açmak" (Rossi [1926] 1968:118-119). Yazma işiyle ilgilenmenin bu cahilce yöntemi, yazı kaleme alma ustalığına beden hareketleriyle öykünülmesi hem pardolar hem de beyazlar tarafından başarısızca taklit edilmiştir. Bu karşılıklı, kendine mal etme girişimlerinin bir görgü tanığı olarak Rossi şu kanıya varıyor, "siyahlar, dalgalı sularda seyreden bir geminin güvertesinde dans ediliyormuş hissi yaratırken, pardolar ve beyazlar elastik bir zeminde dengelidirler" (Rossi [1926] 1968:118). Genel izlenim içindeki bu farklılığın, dansın gidişatı içinde erkeklerin kadın partnerlerine gösterdikleri ilgiye bağlı olduğuna inanıyorum.

İlk dönem tango *bailarina*ları [dansçılar], Rossi'nin bize öğrettiği gibi pardalar ve beyazlardı. Bize bu olgu hakkında hiçbir ipucu veya olası neden sunmuyor ama gözlemlerinde, -bir tarafta yete-

nekli siyah erkek *milonguero*lar arasındaki, diğer tarafta da *pardo* ve beyaz erkek dansçılar arasındaki- mücadelenin alanını, bu (okuryazarlık ve iktidar mevkilerine kara derili erkeklerden bir adım daha yakın olan açık tenli) kadınların ırksal kimliklerinin içine konumlandırıyor. Bütün erkekler açık tenli kadınların sempatisini kazanmak için yarışıyordu. Bu bağlamda siyahlar davetsiz misafirlerdi; aynı zamanda, diğerlerinin, *bailarina*ların sempatisini kazanmak için taklit etmeye kalkıştıkları dans becerilerinde ustaydılar. Fakat bu "sempatiler", olası cinsel ya da erotik baştan çıkarma çağrışımlarından özenle ayırt ediliyordu. Rossi'nin yazdığına göre *ballarina*lardan "güzellik değil iyi bir dans sergilemeleri istenirdi". Ardından açıklamasını da yapıyor, "dans, kadınlarla anlık [bedensel] bir temas hatırına değil dansın kendisi için yapılırdı". Alkol ve tütünün etkisi altında muazzam bir yorgunluğa katlanarak günbatımından şafağa kadar *academia*larda çalışan bu profesyonel *bailarina*lar, "cinsiyetlerindeki doğal utangaçlıkları ve incelikleri koparılıp alınarak, onları başarısız bir yaşamdan koruyabilecek cazibeden geriye kalan zenginlikler talan edilerek 'erkekleştirildiler'". Erken dönem tango dünyası tarafından, erkek partnerlerinin elinde "erkekleştirilen" bu kadınsı olmayan kadınların varlığı, Rossi'nin, otantik tangolarda *criollo*larımız için "academialarının teneke damları altında gerçekleştirilmeye çalışılan şeyin sadece şehvetin zerresinden muaf yeni bir duygular sanatının ve dansvari akrobatikliğin kültü" olduğu yönündeki (günümüzdeki çoğu tangueronun da paylaştığı) düşüncesini kanıtlar. (Rossi [1926] 1968:110-111).

O zaman nasıl oluyor da tango sık sık maçolukla ilişkilendiriliyor? O maçoluk ki neredeyse zamparalıkla eşanlamlıdır, o zamparalık ki cinselliğe ve cinsel politikalara o kadar dolanmıştır ve o cinsellik ki, erotizmden, baştan çıkarmalardan ve şehvetten koparılması imkânsızdır. O zaman *machismo rioplatense* denen şey, bu şaşırtıcı "yeni duygular sanatı (erkek) kültü"nden mi ibarettir? Bu yeni zanaata tabi olan duygular hangileriydi? Bu yeni sanat nasıl sergilendi? Sakin, oturmuş, adımlarını sürükleyerek, yukarıdan kendi üstüne çullanır gibi omuzlarını kaldırarak, çarpık, asla zemine dikey durmadan, kafası dağınık ama her hareketi kontrollü, ara

sıra bir ipucu, ani bir parlama, üzerinde taşıdığı duygusal cephanenin seyirlik bir örneğini sunarak, kontrollü, içeriden, seyircileri karanlıkta bırakarak, şaşkın, utanç verici güçlü bir koku sızdıran bir muammanın tuzağına düşmüş olarak.

*Milonguero*nun, Rossi'nin betimlemelerinde -ve ona öykünen benimkilerde- böylesi lüks koreografik terimlerle ifade edilen sıhhatli iktidarı, bir curcunaya yol açmaktan çok, muhtemelen, her cinsten/cinsiyetten, her enlemden koşup gelmiş, bir maçonun kollarına mest olmuş halde düşmeyi, dansa kaldırılmayı bekleyen kadınların sonu gelmeyen kuyruğunu arkasında toplamaya yarıyordu. Rossi, yine de bu ritüel için bir "dışarısı" olmadığı konusunda uyarıyor: Bütün kadınlık ve heteroseksüel cazibe belirtileri maçoluğu ve maço gururunu daha da körüklemek için saptırılır. Burada başka türden çok önemli bir uyarı daha vardır, öyle ki Rossi bu betimlemeleri övücü tonda bir dövünmeyle yapmaktadır. Bütün bu pratikten geriye çok az şey kalmıştır; romantizmin ve heteroseksüel erotizmin bozduğu soluk bir kopya. (Bir kadınla yaşanacak) aşka veya cinsel ilişkiye duyulan herhangi bir ilgi maço görüntüsünü bozacaktır.

Maçoluk, bir yitirme duygusuyla beslenen "otantik erkeklik" kültüdür... uygarlık neden olmuştur buna. Rossi gibi tango savunucuları olduğu kadar, tangonun inatçı kötüleyicileri de bu kültün inançlı izleyicileri olmuşlardır. İkincisine bir örnek olarak Ezequiel Martínez Estrada gibisi yoktur. Martínez Estrada 1933'te (*Radiografía de la Pampa* adlı kitabına alman) "*El Tango*" adlı bir deneme yayımlar. Bu denemede tangoyu etkisi altına alan erotik keyifsizliğe değinir. Denemesi aynı zamanda koreografik ve müzikal unsurlar temelinde bir eleştiridir, ama geçmişin erkek yiğitliği üzerinde durmak yerine, (alaycılığı elden bırakmadan) kendi devrinde gözlemlenen zayıflığa odaklanır. Sonuç yine, tango hakkında yazılmış, toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin, erkek için yanlış bir yola saptığını anlatan bir dövünmedir; "[Tango], diğer dansların yapısı içinde saklı olan üstün unsurların hiçbirine sahip değildir. Bir kadın ve bir erkek hakkında değildir [...] onda her biri, erkek ve kadın, elastik bir mesafenin yanı sıra kendi karakter özelliklerini de korurlar.

Tangodaki, cinsiyet [toplumsal cinsiyet] eşitliğidir [aynılık?]; bu sürpriz olmayan, zaten bilinen bir şeydir". Martínez Estrada'nın anti-tangosu'nun, cinsleştirilmiş beden politikasının Freudiyen okumasına dayandığı açıktır -diğer dansların, bir Freudiyen "duygu yönelimi"nde [transference: çocukluktan itibaren taşınan bazı duyguların, bir başka şeye ya da kimseye yöneltilmesi] olduğu gibi şehevi veya heyecanlandırıcı olabileceğinden söz eder. Ama tangonun kendisi "öyküden yoksun, masumiyetin olmadığı, nevrozsuz" bir cinsel eylemdir. Tangoyu "tek başına yapılan bir eylem"e (mastürbasyona?) benzetecek kadar ileri gider. Martínez Estrada'ya göre, tangonun eksikliği, baştan çıkarma aracılığıyla erotizmi kurmaktaki başarısızlığında yatar: "[Tango], bedenlerin tesadüfi teması aracılığıyla heyecanlandırmaz. O bedenlerin birleşmesidir. [...] sabitlenmiş, bağlanmış. Bu şekilde birleşmiş durumdayken, birkaç müzikal tempodan sonra etin ateşi söner. [...] Tahrik olma, beklenmedik herhangi bir şey yoktur bu temasta. Kararlaştırılmış bir temastır, önceden varılmış bir anlaşmadır, tango sözleşmesidir" (Martínez Estrada [1933] 1968a: 129). Yavaş, yorgun, sürüklenen ayaklar, belden ayaklara kadar dansla kısıtlanmış hareketler, dik gövdeler, ancak arada sırada uyanan, ileri geri giderek, kendi yürüyebilme yeteneğinden şüphe edermiş gibi başarısız bir adımı taklit eden bacaklar... Bütün bu özellikler (Martínez Estrada'nın ibareleri ve görüntüleri) dansın potansiyel erotizmini tüketen bir "şehvet"in belirtileridir. Zarafetten yoksun tango hareketleri, sadece "insanların ürerkenki ciddiyetini" taşır (Martínez Estrada [1933] 1968a: 128). Müziğin hükmettiği dansçılar, düşünme, irade ya da arzu çabası gerektirmeyen mekanik bir eylem sergilerler. Risklerle veya sürprizlerle karşılaşmazlar.

Bir yandan (tangoyu duygusal bir alıştırmaya çevirerek benimseyen) ulusal ve uluslararası burjuvaziye, diğer yandan da tangonun bu dekadan, güçten düşürücü sömürüsüne dikkatsizce katılan suç ortakları olarak ötekilere, *tanguero*lara değinirken, Martínez Estrada en acı verecek yere saldırır: Kadınlar ve eşcinsellik. "Kadın, neredeyse eklemleri yokmuş gibi kayan erkeği belli belirsiz takip eder" [...] Eti neredeyse ölüdür, ne bir şey hisseder ne de bir

şeyden korkar. Güvenli, uysal, ağır [...] itaatkâr". Kadının bedeni, partnerininkiyle "yekvücutlaşmıştır", erkek izleyicilerde arzu uyandırmaz. Üstelik "kadın erkekten ayrılıp alındığında, birisinin karısı kaçırıldığında olduğu gibi, kadında erkekten bir şeyler kalacaktır" (Martínez Estrada [1933] 1968a: 130). Böylesi bir koreografik pratikle uğraşmasınlar diye kadınların hevesini kırmak için, ekler: "Kadınları aşağılayan bir danstır, kendilerini onlara yol göstermeyen bir erkeğe verirler, erkeğin, kendi kaprisleri için kadınların tetikte olmasına veya kendi iradelerinden vazgeçmesine ihtiyacı yoktur. Aşağılayıcıdır, çünkü erkek de kadın kadar pasiftir (Martínez Estrada [1933] 1968a: 129). Katmerli tartışmaları kıvırıp bükerek tangosuzlaştıran bir denemenin tangosunu yaparak, dişlerini toplumsal cinsiyet kimliklerine geçirerek, maço gururunu ısırarak, hassas cinsel meseleleri şöyle bir dürterek, Martínez Estrada, "doğal yaşamını, telkarisinin bütün ihtişamıyla yaşamış olan", bir zamanlar gizli saklı yapılan, adı kötüye çıkmış dansın yitip gitmesi üzerine yazar (Martínez Estrada [1933] 1968a: 128). Eskiden cesur ve ağırbaşlı olan *compadre*nin yaptığı, gecekonduların ve genelevlerin "vahşi" tangosuydu bu.

Maçoluğun pervasız beyanları, erkeklik meselesine dair yürütülen sonu gelmeyen tango tartışmalarını kuşatıyor. Örneğin Tulio Carella, 1956'da yazdığında, tangoya dadanan maço gururu ikilemini bir kez daha çözmeye çabalıyor. O da, Martínez Estrada'nın, kendileri kadar pasif olan erkeklerle tango yaparken kadınların maruz kaldığı aşağılanmaya ilişkin iddialarından yüreği sızlayanlardan biriydi. Bunun "tam aksini doğrulamak" için Carella, erken dönemdeki tangonun yüce gönüllü görgü tanığı Rossi'ye döner. Rossi demişti ki, işin doğrusu,

> bu heyecanlı dansta, kadınlar partnerlerinin kaprisleri tarafından ve onların yaptığı figürlerin saikiyle yönlendiriliyordu. Dolayısıyla, ritmin gidişatını kaçırmak onlar için kolaydı [...] ve böylesi bir yerinde duramama haline ayak uydurabilmek için kehanet yetisi geliştirmek zorundaydılar. Tangonun daha önce sözü edilen (kadınların) hayal gücü üzerindeki baskısına ek olarak, maruz kaldıkları güçlü silkelenme de hesaba katılmalıdır; geri geri götürülürler, ileriye geriye itilirler, ba-

zen partnerlerinin bacaklarının üst kısmı üzerine oturtularla, bazen bükülür arkaya yatırılırlar (Rossi'den [1926] alıntılayan Carela 1956: 40).

Tangonun maço kültüyle uyuşmasını sağlamak için, kadın bedenleri üzerindeki ağır manipülasyonlar ve kadın erotizmi üzerine daha ne kadar çok spekülasyon utanmazca üst üste yığılabilir? Üçüncüdür ki, ben size daha da fazlasını verebilirim. Bu seferki, görünüşe göre daha geç dönemde ortaya çıksa da aynı kaygıları, erkeklik hakkındaki takıntıları sürdüren şarkı sözleriyle ilgili olacak. İki tanınmış çağdaş *argentino* yazar harika örnekler sunuyor: "O zamanlar bile, kadınlarının ihanetine uğrayan duygusal *compadrito*lar arasında 'yüksek sesle kendine acımak' için yarıştırılan tango şarkı sözlerindeki dekadanlığı yorumlarken, Paredes keskin bir şekilde 'Bir kadın hakkında kesintisiz beş dakika düşünen herhangi bir erkek, ibnedir' dedi. Aşk, bu tür insanlar arasında açıkça göz ardı edilirdi; gerçek tutkularının (erkeklerin arasındaki) dostluk olduğunu bilirdim" (Borges 1970: 278). *Malevo* (bıçkın) davranışlar konusunda Borges'in en esaslı muhbiri Paredes, çarpıcı bir bilmeceyle maço çizgiyi çekiyor: Bir kadına beş dakikadan fazlasını hasretmek erkeği ibne yapar. O zaman, tangonun erkekliğini usandıran, kadının *kendisi değil de eşcinsellik midir? Nasıl olur da erkeklerin* -bugünlerde yeltenilebileceği gibi- başka erkeklere değil de kadınlara ilgi duyması, ibneliğe işaret edebilir? Ernesto Sábato, tangonun maço kültüyle ilgili, kızgın alevler içindeki meseleye biraz daha odun atarak açıklıyor:

> Buenos Aires'in yalnız erkeğini kaygılandıran; onun nostaljik hatta sıklıkla acı dolu şarkılarının çağrıştırdığı şey o (seks) değildi. Tam bunun aksiydi: Aşk ve paylaşım için duyulan nostalji, kendi şehveti için varolan bir araca değil, bir kadına duyulan özlem: "Hayatında çok, birçok *mina* (karı) oldu, / ama asla bir kadın olmadı." Seks, iktidarın asli biçimlerinden biri olduğu için tango, erotik bir içerleme ve argentinonun aşağılık kompleksinin dolambaçlı bir dışavurumunu ifade eder. Maçoluk tam da *porteño*lara (Buenos Aires Limanı sakini) özgü bir olgudur [... Porteño] kendini ikinci veya üçüncü güce karşı bir erkek gibi davranmaya zorunlu hisseder. [...] Adam, diğerlerinin karşı-

sında kendi davranışını gözlemler ve kendi [erkek] emsalleri tarafından yargılandığını, potansiyel olarak alay konusu olduğunu hisseder (Sábato 1963: 14-15).

Tango seks hakkında değildir -en azından heteroseksüellik hakkında değildir- aşk hakkındadır, ama aşk ve şehvet (biraz önce bizi bilgilendirenlere göre) ibne (queer) meşguliyetleridir. Dolayısıyla, maço erkekler (Borges'i ve onun muhbirini örnek alırsak) sadece erkek dostluğunun gerçek tutkusuyla ilgilenirler ve (Sabato'yu örnek alırsak) akılları erkek emsallerinin yargılarına takılmıştır, (yukarıdakilerin hepsini örnek alırsak) sık sık kadınlarla ilişki kurma tarzları üzerine düşünüp dururlar. Maçolara ve tangoya ilişkin olarak, erkek eşcinselliği, gizli eşcinsellik ve erkek eştoplumsallığı [homosociality] hakkında konuşmanın bir yararı olacak mı ki? Ama konuşuldu bile (ve *tanguero*lar buna şiddetle içerledi).[5] Bu tartışmalar tango kadınlarını, onların hetero/kadın-seksüel ilgileri, pratikleri ve olası kadın-toplumsal bağlarıyla birlikte nerede bıraktı? Ben bu düşünceleri burada spekülatif provokasyonlar ya da laf salataları olmalarının ötesinde kavrayamam. Erkek üstünlüğü o kadar görgüsüzce yüceltilmiştir ki, suçlayıcı herhangi bir yorum yavan kalacaktır. Üstelik, erkek ilişkilerinin merkeziliğinde ve erkek toplumun varlığında ısrar eden tangodaki erkek/kadın ilişkileri üzerine (yukarıda tartışılanlar gibi) yorumlar sadece maço perspektifine bir kat daha güvenilirlik katacaktır. Maçoluk hakkında konuşmanın alternatif yolları var mı? Dahası, böyle bir şey için çaba göstermeye değer mi?

5. Örneğin bkz., Puertas Cruse'nin *Psicopatalogía del Tango* (1959); Mafud'un *Sociología del Tango* (1966); ve Molloy'un "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-siècle Spanish America" [Huzur bulunamayacak kadar Vahşi: Yüzyıl sonu İspanyol Amerikası'nda Arzu ve İdeoloji, ç.n.] (Molloy 1992) adlı çalışmasındaki, geçen yüzyılın sonunda (19. Yüzyıl kastediliyor, ç.n.) Buenos Aires'te eşcinsellik üzerine belgelenmiş kaynaklar. *Compadrito*larla (bıçkınlar, ç.n.) eşcinsel veya eştoplumsal (homosociality) pratik arasındaki bu ilişkiye tango tarihçilerinden gelen tepkilere bir örnek olarak bkz. Salas (1986: 38). Salas tuhaf bir biçimde *compadrito*ların "onur"unu kurtarmaya çalışmıştır, erkeklerin sokaklarda, istisnai olarak da bazı lokallerde birbirleriyle dans ettiklerinin (Bates ve Bates 1936: 36) belgelendiğini vurgulayarak, "kadın düşmanı olduklarından eser yoktur" der. *Compadrito*ların çevrelerinde her zaman dans edecekleri ve ilgilenecekleri kadınların olduğunu iddia eder. Kadın düşmanlığını, kadına olan ilginin yokluğuyla eşitler, bu ilginin biçimi ve doğasıyla değil.

Maçoluk bir erkeklik kültüdür ve aslında belki de meraklılarına bırakılmalıdır. Tangoya ilgi duyan çoğu kadının durumu da böyle olmuştur. Bunu anlıyorum. Bu kadın düşmanı düşünceler o kadar çok maço gururuyla (ve o kadar çok maço tarihiyle) kuşatılmıştır ki, maçoluğu kendi başına ölmeye bırakmak işten değil. Sorun da bunun böyle olmayabileceği. Düşüncelerimi izliyor musunuz? Carella'nın, Martínez Estrada'yla yaptığı tartışmada, Rossi'nin yorumlarında, Borges'in ve Sábato'nun zıt düşen ama tamamlayıcı düşüncelerinde maçoluk hakkında çarpıcı bir şey var. Kadınlar polemiğin merkezinde yer alsalar da, merkezi bir rol oynamazlar. Kadınlar, deyim yerindeyse, teşhir edilen gösterenlerdir. Kadın düşmanı düşünceler, kadınları kullandıkları biçimiyle, erkekler arasındaki manipülasyonlardır. Tehlikede olan, erkekler arasındaki bağlar, erkek toplumdur -*erkeklik*tir. Bu da erkekler arasındaki bir iktidar oyunudur.

Tangodaki erkekliği tartışan bu erkekler, Sábato'nun (1963: 15) ve diğerlerinin ileri sürdüğü gibi, erkeklikleri konusunda endişeli erkekler değildir sadece. Ne derin bireysel tefekkürler ne de olağanüstü çocuk yetiştirme koşulları sayesinde erişilebilecek böylesi saf, istikrarlı bir erkeklik yoktur. Erkeklik ve tamamlayıcısı (ille de kadın olması gerekmeyen) gayri-erkek, cinsiyetleştirilmiş ve cinselleştirilmiş sınıf ve ırk mücadelelerinin, hayaletimsi ulusal kimlik meselesi üzerine yapılan mücadelenin ürünü ve kayıtlarıdır. Bu tekinsiz mücadelelerin, heteroseksüel kadınlar ve bütün eşcinseller için haşin sonuçları olduğunu belirtmeye gerek yok. Maçoluk bir nitelik değildir; bir pratiktir ve tarihin bir ürünüdür. İçsel bir dinamiği ve makropolitik boyutu vardır. Çözümlemenin bu her iki düzeyinde, erkekler ve kadınlar kendi asimetrik rollerini oynarlar. Müzakerede bulunup, mücadele ederler, fakat bu müzakereler ve mücadeleler cinsiyetleştirilmiş terimler içinde icra edilseler de cinsiyet meseleleriyle kısıtlı değildir. Mikropolitik düzeyde, çeşitli ırksal/sınıfsal atıflarda bulunulan erkekler, farklı sınıf ve ırklardan kadınlar için mücadele eder. Erkek üstünlüğü için erkekler arasında süren, fakat kadınlar üzerinden yürütülen bir mücadeledir bu. Belli bir noktada en tepeye ulaşan her kimse, erkekliğin ne demek olduğunu da o tayin edecektir. Erkeklik, en tepede olmanın nedeni

olarak sunulacak ve böylece zafer, "doğal" ve tartışılmaz görünecektir. Zafer, bir ırktan ve sınıftan erkeklerin bir başka ırktan ve sınıftan olanlar karşısındaki zaferidir. Böylesi bir erkeklik tanımından çıkar sağlamayan erkekler ve kadınlar, bu üstün erkeklik konumuna sürekli olarak itiraz edecek ve onu tehlike içine sokacaktır.

Makropolitik perspektiften bakıldığında, erkeklik ve ulusal kimlik birbirinin içine geçen yollardan ilerlemektedir.[6] Maçoluk, özellikle, erkek gibi olma yolunda verilen uluslararası mücadelenin bir sonucudur. "*Macho*", İspanyolca'da "erkek" sözcüğünün karşılığıdır fakat başka diller/kültürler tarafından "istenilmeyen" bir erkeklik türüne -gayri-erkeksi erkekliğe- gönderme yapmak için benimsenmiştir. Erkek gibi olmak burada erkeklikle çelişmiştir. Maço erkekler gayri-erkeksi oldukları kadar gayri-erkek değildir. Maçoluk, *latino*lara atfedilen barbar, uygarlaşmamış "erkeklik gücüyle" eşanlamlı bir sözcüktür. Bir bütün olarak erkeklik kategorisini istikrarsızlaştırmak amacıyla değil de karşıtlık yoluyla, erkek gibi olmanın pekiştirilmesine katkıda bulunmak için kullanılır. Dünyadaki bütün diğer sınıfsal, ırksal ve ulusal olarak cinsiyetleştirilmiş kimliklere evrensel olarak üstün gelen "uygarlaşmış" bir burjuva erkekliğidir bu. Modern emperyalist yiğitlik yeni bir erkeklik türüdür, eski moda maçoluğa benzemez, ayrıcalıklarını (esasen koruyucu "haklar" biçiminde) kendi türünden kadınlar (doğru bir tür kadınlık sergileyen kadınlar)- arasında dağıtmayı vaat eder. Bu erkek gibi olma hali, (Batılı) erkekliğin ilerici ve saygın markasını benimsemelerinin ardından, yukarıda sözü geçen ayrıcalıkları, dünyanın diğer az çok maço (uygarlaşmamış) kültürlerine devredebilme olasılığını önceden görmüştür. Burjuva erkeksiliği ve modern emperyalizm, bir ve aynı ideolojiydi, bir ve aynı pratikti. Kolonyalizm, -diğer ırklardan, sınıflardan ve uluslardan erkeklerle rekabetin sonucu olan- farklı aşamalarında periferik dünyayı kadınlaştırıp, gayri-erkeksiye çevirmiştir.

Tango, erkeklikle ilgili bu çatışmanın birçok ifadesinden birisidir ve kendisini hem iç hem de uluslararası savaşlara kaptırmıştır.

6. Avrupa'da (özellikle Almanya'da ve Büyük Britanya'da) modern milliyetçiliğin ve erkeklik hakkındaki sabit fikirlerin ortaya çıkışı üzerine açıklayıcı bir çözümleme için bkz. Mosse (1985).

Periferide meydana çıkan bir popüler kültür olarak tango, erkek-kadın ilişkilerinin doğru/yanlış (yani, "uygar"/"barbar") türlerine ilişkin tartışmaların içine daldırılmıştır ve Avrupa'dan ithal edilmekte olan toplumsal cinsiyet kimliğinin modern burjuva kurgularına tepki gösterip meydan okumuştur. Tangonun erken döneminde, sınıf ve ırk çatışmaları, cinsel anlamdaki karmaşık toplumsal çatışmaları cinsel terimlerle dramatize eden cinsiyetleştirilmiş bir kodla açık biçimde sergileniyordu. Arjantin'in, sınıf atlama ve ırksal çatışmaların silinmesi vaadiyle küresel kapitalizme dahil olması, tangoyu, toplumsal cinsiyet mücadelesinin/cinsel tutku'nun etkili, evrenselvari bir ifadesi durumuna getirmiştir. Söz konusu ettiğimiz meseleler böylelikle basite indirgenmiştir. Buna rağmen, cinsiyet çatışmaları belirli, evrensel, kaçınılmaz ikilemler olarak yorumlandı. Sorun safi duygusal sıradanlığa ve apolitiklik alanına indirgendi.

1880'lerden 1930'lara kadar iki tango üslubu biçimlendi. Bunlardan, bıçkın (ruffianesque) olan ve romantik olan diye söz edeceğim. Genel olarak, bıçkın olan daha önceki eski zaman tangosuydu, romantik olan ise daha sonraki modern tangoydu, fakat çoğunlukla, aşama değil de üslup söz konusu olduğunda örtüşürlerdi (bkz. Romano 1983). Bu dönem boyunca, bıçkın tango bir romantikleşme sürecinden geçti, ama bu süreç bütünüyle tek yönlü değildi. Bugün bile, Buenos Aires'te yapılan tango, bıçkın geçmişinden gerçek görünümler sunmaktadır. Böylece tango, geçmiş ve gelecek "idealleri"nin her bir devri şekillendirmesindeki Arjantinliliğe dair uçup giden bir kavrayışı hesaba katar.[7] Bu ileriye ve geriye giden izler Arjantin popüler tiyatrosunun, koreografisinin, müziğinin ve şarkı sözlerinin geçen yüzyılı boyunca takip edilebilir. *Compadrito* ve *milonguita* -tutkulu tango öykülerinin ana karakterleri- burjuva ataerkilliğinin, istikrarlı cinsiyet rollerine ve saygınlığa aşırı düşkünlüğü göz önüne alındığında rahatsız edici ve huzur kaçıran toplumsal cinsiyet stereotiplerini ve heteroseksüel dinamikleri sergilemiştir. Tango şarkı sözlerinde ve hatıratında *la milonguita*, isyankâr

7. Tango tarihçileri ve edebiyat eleştirmenleri 1918-1920 arasını, tango şarkı sözlerinde, açıktan açığa pornografik dizelerden, bıçkın ve duygusallaştırılmış bıçkın dizelere geçiş dönemi olarak tespit ederler. Örneğin bkz., Romano (1983: 90-99) ve Ulla (1982: 78-84).

bir kadın olarak karakterize edilmiştir. *El compadrito* da, burjuva cinsiyet kurgularını kendi traji-komik sınıf atlama arayışları içinde ihlal eden, sızlanıp duran bir bıçkındır. Bu arayış çoğu kez romantik terimlere tercüme edilmiştir. Tangonun kendisi -popüler bir dans ve müzik olarak- ve tango karakterleri -*el compadrito* ve *milonguita*- bu "terfi" ve "popüler" olma hedefi için güçlü bir şekilde memur kılınmışlardır ve geniş bir şekilde kabul görmüşlerdir. Bundan sonraki sayfalarda bu karmaşayı mümkün olduğunca aklımda tutacağım.

C. HANIMEFENDİ İÇİN DURUŞLAR (*LA MILONGUITA* YA DA İSYANKÂR KADIN)

İlk bakışta, tangolar kadınlara iki duruş sunar gibidir.[8] Ya erkekler arasındaki çekişmelerin nesnesi ya da erkeğin düşüncelerinin tetikleyicisidirler. Bir kadın için, tutkusal envanterin bir parçası olan statüsünün (status) üstesinden gelmesi her iki durumda da zordur. Fark şudur ki, birinci duruşta kadın, tutkunun âtıl bir nesnesi olarak tasavvur edilirken ikinci duruşta, yaşayan biridir.[9] Tango şâiri, konuyla arasındaki mesafeyi kurarak bu duruşlardan birini seçer. Tutkusal tango konuları şöyledir:

8. Tango şarkı sözleri sadece aşk ilişkilerinden bahsetmez ve tangoda kadınlar sadece sevgili değildir. Ben, duygusal konular ve sevgili olan kadınlardan bahsetmeyi seçtim, çünkü bu tango temaları, bence, dansın tangodaki payıyla ve şehveti sergilemeleriyle daha yakından ilişkili. Tango temalarının etraflı bir çözümlemesi için bkz. Villarino (1965); kadınların tangoda, annelik ekseni etrafında dönen rolleri üzerine çok ilginç bir çözümleme için bkz. Ulla (1982, 1973).

9. Jean Franco, diğer feminist eleştirmenlerle birlikte (bir ölü olmakla yaşayan bir nesne olmak arasındaki) bu ayrılığın gereksiz olduğunu iddia eder. Franco, kadın-erkek Latin Amerikalı yazarları ve onların kadın karakterlerine verdikleri devingenliklerin ve yaratıcı varoluşların nüanslarını çözümlerken, en iyi (edebi) durumda kadınlara kendilerini rezil etme veya komik duruma düşürme izni verildiği sonucuna varır (Franco 1984). Bu yaklaşıma göre, kadınlar hakkındaki egemen "söylem" öylesine eksiksiz ve kaplayıcıdır ki buna karşı gösterilecek her direniş, çıkmaz bir durumda veya sadomazoşist bir ilişkide olduğu gibi canavarı besliyor olmakla sonuçlanacaktır. Benim burada yaptığım gibi fazla basitleştirildiğinde bile bu anlatı, güçlü ve önemli bir katkıda bulunuyor. Bununla birlikte tek sonuçlu anlatılara inanmakta isteksizim. İktidarın -hem dayatma hem isyan stratejilerinde- işleyişi, itaat ve isyanı sürekli olarak yeniden üretir, en azından, itaat edenler mevcut ve hayatta oldukları sürece. Bence, bir ölü olmakla yaşayan bir nesne olmak arasındaki fark budur.

Varoşlarda bir avlu
[...]
Bir genç kız, bir istismarcı;
bıçak kullanan iki kabadayı,
baştan çıkarma, tutku,
bağırış çağırış, kıskançlık, tartışma,
meydan okumalar, bıçaklamalar,
şaşkınlık, kaçışmalar,
imdat, aynasızlar... Perde!

-*La Comparsa se Despide* [Comparsa Veda Ediyor], 1932
Şarkı sözleri ve beste Alberto Vacarezza (Gallo 1970: 267-268)

Vacarezza'nın *sainete*sinde (tek perdelik, popüler tiyatro oyunu), bu mısraları sunan karakter, dışarıdan birisinin, tangovari dramatik bir atmosferi izleyen bir dikizcinin perspektifini edinmiştir.[10] Kadın (genç kız) net olarak, erkekler (tecavüzcü ve bıçkınlar) arasındaki bir anlaşmazlığın nesnesi olarak betimlenmiştir. Bütün hareket, bir bıçak dövüşü ve olası bir cinayeti merkez almıştır. Gerçek kurban belirtilmemiştir. Tutkuya dayalı tangovari konular, kızgınlık, şiddet ve cesaret sergilemeleri gereken erkek karakterler sunar. Bu türden patlamaların kurbanı, rakip erkek, sadakatsiz kadın veya her ikisi birden olabilir. Her iki durumda da, intikamcı son kertede polisle uğraşmak zorunda kalır, ya bir kaçak olur ya da hapse girer. Erkekler arasındaki bağ, erkeğin avı olarak tayin edilen, yalıtılmış, tuzağa düşmüş kadın imgesi aracılığıyla pekiştirilir. Dışarıdan birinin bakış açısıyla, bu kadının girmeye kalkıştığı kamusal dünya sert ve erkektir.[11]

10. Vacarezza, bu dizeler boyunca, yerel karakterlerin ve sahnelerin hesaba katılması gereken başarılı bir *sainete*nin (popüler bir halk tiyatrosu türü) tarifini verir. Tango şarkı sözleri kendi başlarına *tango-canción* (tango şarkıları) olarak gelişmeden önce popüler tiyatro oyunları, tango koreografilerini ve müziğini içeriyordu (Salas 1986; Ordaz 1977).

11. Aynı perspektif Jorge Luis Borges tarafından "Davetsiz Misafir", "Köşebaşı Adamı" ve "Rosendo'nun Masalı" adlı kısa öykülerinde yeniden üretilmiştir. Kadınların dili tutulmuştur, okuyucu onların düşünceleri ve duyguları hakkında hiçbir şey öğrenmez. "Davetsiz Misafir" (*La Intrusa*) hakkında, Borges, İngilizce baskısına eklenen kendi yorumunda, konusu görünüşte üç karakter gerektirse de öykünün aslında iki karakteri olduğunu belirtmiştir (Borges 1970: 278). Bunlar, Julia'nın bedenine sahip olmak için mücadele eden ve sonunda onu öldüren iki erkek kardeştir. Bunda başka, *Tango'nun Tarihi*'nde, Borges, tango türünün erkeğe

Başka bir örnek:

Tek kelime etmedi! Öyle kızgındı ki,
elbiselerine sarındı, koca bir gözyaşı döktü,
aynaya baktı, yatağa bir göz attı,
hızlı adımlarla geçti avluları.
[...]
Kapıdayken dedi ki:
"Ne olursa olsun,
nereye gidersem gideyim, daha iyi durumda olacağım."
Adam geldi, işten güçten yorgun,
büyük bir çaba göstererek, kağıdı okudu:

"Çünkü, bugüne kadar ıstırap içinde yaşamaktan bıktım,
Karar verdim seni terk etmeye. Affet beni.
Margo."
Öyle bir darbeydi ki bu, karmakarışık aklı
durdu hemen, ölümcül bir yara almıştı sanki.

Aniden tepki gösterdi, kadının arkasından gidecekti,
ama sokak adamı olduğundan, tepkisine gem vurdu.

Hep aynı hikâyeydi: kaybedilmiş bir kadın

ve alkolün içinde saklanan zayıf bir umut.

-La Historia de Siempre [Hep Aynı Hikâye], ca. 1925
Sözler, Celedonio E. Flores
Beste, Pacifico V. Lambertucci

Celedonio Flores'in bu tangodaki betimlemesini bir yakın çekim ve Vacarezza'nın "baştan çıkarma, tutku" üzerine tek bir mısrasının açılımı olarak ele aldım. Flores'in tango öyküsü samimiyete odaklanmıştır; içeriden birinin bakış açısını verir. Heteroseksüel çiftin ilişkisi, güç gösterileriyle birlikte merkezdedir. Kadın, doğru anı seçip (erkekle karşılaşmaktan sakınarak) ve hatta kendi nedenlerini

odaklandığından kapsamlı bir şekilde bahseder. Tango ruhunu sentezlemek için bir yiğitlik destanı kavramını seçer ve Batı tarihi boyunca "bir dövüşün bir kutlama olabileceğine dair inanış"a ait köklerin izini sürer (Borges 1984: 104).

açıkladığı bir mektup yazarak, bir kaçışı planlayabilmektedir: "Bu güne kadar ıstırap içinde yaşamaktan bıktım". Adam haberi alıp çarpılınca ("ölümcül bir yara almıştı sanki"), öç almayı düşünür ama buna değmediğine karar verir. Kadın ne de olsa, bir *mina*dır. Bu anlatının sonu, tangonun değer yargılarını anlamak açısından çok önemlidir. Erkek onu unutmayı umut ederek, (belki de zaten hep olduğu gibi) bir alkolik olarak yaşamını sürdürecektir. Kadının umudu ise sağduyuludur, "Ne olursa olsun, nereye gidersem gideyim, daha iyi durumda olacağım." Yine de (erkek) yazarın vardığı önsezisel sonuç, kadının "kaybedilmiş bir kadın" olduğudur. Erkekler ormanında kaybolmuş bir kadın. Nereye gidecektir ki? Tango şarkı sözleri çoğu kez, ilk ait oldukları anne evini terk ettikten sonra, kadınların sadece, yanıp tutuşan, sonsuz ve yıkım veren bir arayış içinde bir erkekten bir diğerine gidebileceklerini ileri sürer. Uzaktan bakıldığında, Vacarezza'nın anlatısında -ve birçok feminist yorumda olduğu gibi- tango kadını bir kurbandır. Yakından bakıldığında, Flores'in anlatısında, tango kadını, aldatılmasına isyan eder, ama nihai olarak (uzaktan bakmak için geriye kaydırma yapıldığında), hiçbir şansı yoktur. Fuhuş tehditi ve şiddet, sınıf atlamaya ilişkin bütün girişimlerini kuşatır.

Epeyce bir süre, tango "yasak müzik" aşamasından geçmiştir (Tallón [1959] 1964). Tango yapmak, alt-sınıflarla, genelevlerin bulunduğu semtlerle[12] ve *garçonnier*lerle (garsoniyer) kısıtlanmıştı. İlk şarkı sözleri açıktan açığa pornografikti.[13] "Kalkınma hastalığı" Buenos Aires kentine bulaşmıştı: Çok fazla erkek, hızlı ve istikrarsız para kazanma ve fuhuş (Tallón [1959] 1964). "Eski (belediyeye ait) yönetmelikler her parsele bir genelev ve buna ek olarak, fahişelerin zanaatlarını yürütecekleri bir taverna, han ya da otel kurulmasına izin veriyordu. [Bu oteller] gizli fuhuşun teşvik edildiği

12. Bu barların, dans "akademileri"nin, "kafeler"in ve diğerlerinin ayrıntılı bir tarifi için bkz. Assunção (1984), Novati ve Cuello (1980), Salas (1986), Puccia (1990) ve Rivera (1976). Tango senaryolarının ve karakterlerinin, genellikle kibar bir muhiti payelendiren basmakalıp betimlemelerini altüst etmeyi hedefleyen tartışmaları için bkz. Carretero (1964).

13. Bu erken dönem şarkı sözlerinin uzun bir listesi ve konuyu ele alış biçimleri için bkz. Assunção (1984) ve Gobello (1976b).

yerlerdi" (Manuel Gálvez, Beyaz Köle Ticareti, 1905'te sunulan doktora tezinden alıntılayan Salas 1986: 46). Beyaz köle ticareti hakkındaki incelemesinde, Albert Londres (1928) Buenos Aires'i - yozlaşma ve dil çeşitliliğiyle- Babil'e benzetir.[14] Fransız pezevenkler tarafından, "kendi" kadınlarını ellerinden kaçırmamak için Polonyalı, İtalyan ve *criollo* pezevenklerle rekabet ettikleri iş yerlerine nasıl götürüldüğünü anlatır. Bu kadınlar, açıkça ifade edilmemiş olsa da, kendi bedenleri aracılığıyla her sınıftan, ırktan ve etnisiteden erkekler arasında aracılık eden fahişeler ve tango dansçılarıydı: *La tana* (İtalyan) Paulina, *la china* (melez) Joaquina, la rubia (sarışın *uruguaya* [uruguaylı]) Mireya, *la parda* ([esmer]*uruguaya mulata*) Flora, *la vasca* (İspanyol Bask) María ve diğerleri (Salas 1986). Renkleri ve etnisiteleri ile tanımlanıyorlardı. Bu kadınlardan birçoğu, erkeklerin çağrışımları aracılığıyla tangolarda ölümsüzleştirilmiştir, fakat nasıl yaşadıkları ve erkeklerle ilişkilerinin nasıl olduğu konusunda çok az şey bilinmektedir.[15] Sebastián Tallón, yirminci yüzyılın başlangıcında tango yaşamı süren kadınlara ait kapsamlı portrelerden birini sunar ([1959] 1964: 37-54). Asıl adı Luciana Acosta'dır fakat yaşamını *La Moreira* (Mağribi, arap benzeri) adıyla sürdürmüştür. Kendi *criollo* pezevengi, *El Cívico*'yla (Hizmetkâr) sürdürdüğü ilişkiyle ünlüdür.

Sahne iki:
(El Cívico ve La Moreira)

Üç tango tableaux vivant (canlı tablolar; kostümlü oyuncular tarafından sessiz, hareketsiz olarak canlandırılan sahne, ç.n.).

Oyuncular: Tango Tarihçisi, (dansçılar) El Cívico ve La Moreira, Koreoeleştirmen.

Müzik: Bir laternacı tarafında çalınan La Morocha (1905).[16]

14. Uluslararası fuhuş ağının karmaşık örgütlenmesi, yeni ortaya çıkan kamusal sağlık politikalarıyla ve tango kültürüyle ilişkileri için bkz. Guy (1991).
15. Tango şarkı sözlerinde ölümsüzleştirilen birkaç kadın hakkındaki tarihsel referanslar için bkz. Bra (1984).
16. Müziği Enrique Saborido'ya, şarkı sözleri Angel G. Villoldo'ya ait *La Moracha*

Buenos Aires. Harap bir evde, derli toplu, "bir mücevher dükkanı gibi" parlayan bir oda. XIV. Louis mobilyaları, bebekler, fiyonklar ve hapishanede yatan "malevo"lar (bıçkınlar) tarafından süslenmiş minderler. Yatağının altında bir bıçak saklanmış olan yatak. Üzerinde, büyük bir parfüm ve erkeklerin saç ve bıyıklarında kullanabilecekleri makyaj malzemelerinin sıra sıra dizilmiş halde durduğu bir şifonyer.

Tango Tarihçisi sahne altında, solda, ayakta metni ezberden okurken, El Cívico ve La Moreira ilk tableau vivant'ı oluşturur.

Tango Tarihçisinin sözlü metni:

(190)5, 6, 7 ve 8 yıllarında, El Cívico, yirmi beş-yirmi sekiz yaşları arasında, adını bulunduğu sokaktan alan, harap El Sarandi apartmanı 15 numarada oturuyordu. Mesleği, kadını La Moreira'yı sömürmekti. [...] Güney İtalyalı (Arnavut) bir soydan geliyordu; kadın Endülüslü çingenelerin kızıydı. El Cívico'yu aşırı derecede güzel görünümlü bir adam olarak betimlemek gereksiz, çünkü hepimizin bildiği gibi başarısının anahtarı, baştan çıkartıcı tarzında yatıyordu. [...] İkinci anahtar keskin zekası, suç işlemedeki gizli soğukkanlılığı, hançer kullanmadaki sanatı ve cesaretiydi. Üçüncü anahtar ise cana yakınlığı, zengin tavırları, zarif tatlı dilliliği, dans ve konuşma becerisiydi.

Şafak vakti, La Moreira, diğer kadınlarla birlikte fahişe, *lancera* (yan kesici), müşteriler ve diğer fahişeler arasında arabulucu ve dansçı olarak çalıştığı *La Pichona* "bar"ına giderdi. Bir *lanceraydı* çünkü, sarhoş, şaşkın müşterilerin cüzdanlarını çalardı; arabulucuydu, çünkü biçareleri kandırıp "tazeler" olarak satma işinde "koca"sıyla birlikte çalışırdı; dansçıydı, çünkü bu konuda mükemmeldi ve çünkü *La Pichona*'nın "bar"ı tangoyu ünlendiren ve tangoya fuhuş çağrışımını kazandıran yerlerden biriydi. Damarlarında cesur çingene kanı akıyordu, görünüşte çok kadınsı ve oldukça güzel olmasına karşın karanlık uğraşlarında hançer fırlatmada büyük bir "cesaret" gösterirdi, ismi de buradan geliyordu. Çoğu kez bıçak taşırdı; ama kenar mahallelerde gece vakti tek başına dolaşmak zorunda kaldığında veya "güç" işlerle uğraştığında - kadınlarını alıp götürdüğü, daha az başarılı olan, tembel ve korkak ama yine de tehlikeli bıçkınların kızgınlığını bir düşünün- neredeyse dizine kadar uzun çizmeler giyer ve sağdakinde bir hançer veya süvari kılıcı taşırdı. Unutmayın ki kentin kenar mahalleleri şiddetli çılgınlık ve şehvet anları yaşardı. Görünüşü şöyleydi: Fazla uzun değildi, mükemmel bir endam, yüzü gibi, yürüyüşü gibi şehevi bir ses [...] Beyaz puanlı, mavi ya da kırmızı ipek bluz, [...] bluzu boynundan göğsüne kadar

ipek bir kurdeleyle kapatırdı. [...] Dantel yaka, boynunu tamamıyla örterdi. Balina kemiğiyle takviye edilmiş konturlu bir korse belini sarardı. Etek pileli, gri veya açık yeşil renkliydi, abartılı genişliğinin altından kolalı iç etekliğinin fırfırları görünürdü. [...] Saç şekli, bağa tokalarla ve taraklarla ensede tutturulmuş bir topuz, -kadeh ağzı büyüklüğünde- büyük altın küpeler ve kolyeden sallanan bir madalyon. Evet, madalyonda da El Cívico'nun bir portresi. [...] Kadınını severdi o. Bu küstah ve kibirli mevzuda en dehşetli şey onun kadınına duyduğu aşktı. Her öğleden sonra geneleve giderken ona hoşçakal öpücüğü veren o profesyonel fahişe. El Cívico ona aşıktı. La Moreira, sevgilisine, her daim eşi kalacak olana sadıktı. [...] Diğer birçok ilgisizliğinin arasındaki politik ilgisizliği, bu saplantısına dair kanıtlar sunuyordu. [...] Bu durumda ilişkilerinin sürmesi, evlilik sözleşmesine değil bu marazi aşka bağlıydı, adamın sürekli yenilenen cazibesine, takdis edilmiş bir seks sanatçısı olmasına bağlıydı. Burjuva vaatlerinden muaf, oyalamalar, fiziksel ve zihinsel eksiklikler olmaksızın, adam özel yaşamında tamamıyla, kadınının duyarlılığına ayarlı zarif ve sürekli bir okşamaydı, uyurken bile nasıl onun büyücüsü olacağını bilirdi. [...] Kadına vurduğunda, bir guapo gibi mücadele etmeyi bildiği halde kadın buna izin verirdi, çünkü adam orospularına sahip olamayanların vahşiliğiyle değil yakışıklı efendinin ya da kıskanç aşığın istemiyle cezalandırırdı. Kadın onu terk edecek olsa öldürmek için peşinden gider; ya da belki unutuşu alkolde arardı. [...] Tango şarkı sözleri, Contursi'den bu yana, terk edilmiş *canfinflero*'nun (bıçkın/pezevenk) ağıtlarıyla Arjantin halkını etkilemekte direttiklerinde, yalan söylemezler (Tallón [1959] 1964: 37-54).

Koreoeleştirmen sahne altında sağda, ayakta metni ezberden okurken El Cívico ve La Moreira ikinci tableau vivant'ı oluştururlar. Koreoeleştirmenin çözümlemesinden dolayı bir huzursuzluk sergilerler, seyirciye sırtlarını dönerler ve grotesk hareketler yaparlar. Jestler, eleştiriler ve ıslıklarla Koreoeleştirmenin sözcüklerine meydan okuyup sorgularlar.

(1985) hem Arjantin'de hem de yurtdışında popüler olan ilk tangolardan biridir (birkaç baskısı yapılan notalarının 390.000'den fazla kopyası satılmıştır). *La Moracha*'nın şarkı sözleri, La Moreira'dan çok farklı bir kadın imgesini çağrıştırır. Nakaratı şöyledir: "*Soy la moracha argentina / la que no siemte pesares [...] / Soy la gentil compeñara / del noble gaucho porteño / la que conserva el cariño / para su dueño*" (Ben argentina morocha [esmer arjantinli, ç.n.] / kederli olmayan hani [...] / Ben kibar yoldaşıyım / *gaucho porteño'nun* [limanlı gaucho'nun] / aşkını saklayan benim / sahibim için). Arjantin kadınlığının her iki imgesi de çelişik biçimde aynı anda, bir aradadır.

Koreoeleştirmenin sözlü metni:

Tangolar sıklıkla, burjuva ataerkil gözlerin dikkatli bakışları altında rahatsızlık duyan karmaşık toplumsal cinsiyet kimliklerini resmederler. Bu perspektif, sırası geldiğinde, kaygı verici "sapkınlıklar" için dal budak salacakları bir yer açar. El Cívico gibi erkeksi olmayan, ama tam bir erkek (maço) olan bir adamla La Moreira gibi ziyadesiyle kadınsı fakat saldırgan bir biçimde erkeksi bir kadının oluşturduğu çiftten ne beklenebilirdi ki? Daha fazla suç işlemelerinden başka bir şey beklenemezdi. La Moreira kadınları ayartırdı, fuhuş işindeki rakip başka erkeklerin elinden alırdı onları. Ayarttığı kadınlardan gelen kârla, erkek müşterilerle arasındaki kendi cinsel alışverişinden kazandıklarını birleştirerek El Cívico'ya gelir sağlardı. El Cívico evde yatar veya bara takılır, erkek arkadaşlarıyla içki içerdi, geçim derdi yoktu. Gerektiğinde diğer erkeklerle kavga ederdi, yani La Moreira'nın hançeri yeterli olmadığında. Nasıl bir heteroseksüel ilişkiydi bu? -Tallón 1959'da okuyucularına bu portreyi sunarken, geçmişin sıkıntılı günlerinin görgü tanığı olarak böyle sorar kendine. El Cívico, acıklı bir biçimde tekeşlidir, kadınsı bir şekilde La Moreira'ya aşıktır, " uyurken bile nasıl onun büyücüsü olacağını bilir.". La Moreira cinsel konularda daha pragmatikti, her zaman onu terk etmekle tehdit etse de, madalyonda onun bir resmini taşır. Biri pezevenk/jigolo diğeri ise fahişe/girişimci; hem toplumsal cinsiyet konusunda hem de kendi kırılgan tekeşli heteroseksüel görevlerinde her ikisi de aşırılık ve yoksunluk sergiler. İlişkileri, erkek-kadın bileşiminin her bir avantajının eklektik bir biçimde sömürülüp yeniden birleştirildiği çifte bir maskeli balo-yu gerektirir. Erkek, bağımlı, duygusal bıçkını oynar, kadın, kendi kendini yetiştirmiş, kalleş bir kadını. Başka bir parodinin içine kilitlenmişlerdir: yani heteroseksüel burjuva adetlerinin içine.[17]

Tallón'un tecavüzkar "büyük tango dansçılar"ı, coşkuyla şekillenmiş, buna rağmen kararsız, istikrarsız toplumsal cinsiyetleri ve cinsellikleri içinde tehdit edicidirler. El Cívico, kaba, hatta şiddet dolu bir bıçkındır, ama ekonomik ve duygusal açıdan bağımlı hal-

17. Masquerade seyirliğinin karşıtı olan Masquerade performansı hakkındaki bu düşüncelerime, Case'i (1993) okumam yol açtı.

deyken bile sömürücü ve mert olsa da şehvetli, müşfik ve cilvelidir, La Moreira ise, kurnaz ve acımasız bir kadındır, hırslı ve potansiyel olarak kalleştir, ama itaatkar ve mahkum durumdadır. Şüphe yoktur ki erkek yol gösterir kadın takip eder, ama kadın daha o düşünmeden erkeğin bir sonraki hareketini önceden sezinleyebilir. Bu, *tango malevo*'nun [kötücül tango, ç.n] sızlanıp duran bıçkınla isyankâr kadının yaptığı dansın gerilimidir.

El Cívico ve La Moreira üçüncü tableau vivant'ı oluştururlar, sonunda Koreoeleştirmenin "sızlanıp duran bıçkın" ve "isyankâr kadın" portreleri sunan "teorisi" onları baştan çıkarmıştır.

Kararma

* * *

La Moreira ve El Cívico, erkek ve kadın versiyonları içinde Latin aşık stereotiplerini canlandırırlar: Çekici, kısır pezevenk/jigolo El Cívico; ihanet eden, saldırgan ve cinsel açıdan istekli La Moreira. Ama bıçkın karakterler elit/burjuva erkekler için, elit kadınlar için daha tehdit edicidir. Tek bir şeyden dolayı: Elit erkekler onlarla alışveriş içindeydi ama elit kadınlar değildi. Aynı zamanda elit erkekler, çifte yaşam sürüyor ve ailelerini geçindiriyorlardı, aynı La Moreira gibi (ki o bundan da fazlasını yapıyordu ve onu çekici kılan tam da bu farktı: Kadınsı değildi ama yine de cinsel olarak aktif bir kadındı). El Cívico ile La Moreira'nınki gibi tutkulu ilişkiler, özünde istikrarsızdır (Tallón bir evlilik sözleşmesinin olmadığını, sadece sürekli bir baştan çıkarma olduğunu açıklar). Bıçkın tango şarkı sözleri hırslı toplumsal cinsiyetler arasındaki bu ilişkileri, çoğu kez ilişkilerdeki dramatik ve tahmin edilebilir bir kopuş aracılığıyla sömürür. Kadın erkeğe ihanet eder, erkek de zaafını itiraf eder.

Hayatımın doruğunda
terk ettin beni kadın
ruhumda bir yara,
yüreğimde bir diken bıraktın.

[...]
Yok hâlâ huzurum
seni unutmak için
sarhoş oluyorum.

-Mi Noche Triste [Kederli Gecem], 1917
Şarkı sözleri Pascual Contursi
Müzik, Samuel Castriota

Kadın, daha zengin erkeklerin varlığı tarafından doğrudan veya dolaylı biçimde tetiklenen hırsından dolayı erkeğe ihanet eder (Daha iyi bir semte gitmek için *barrio*sunu [mahalle] terk eden kadın motifi. zengin erkeklerin varlığının dolaylı bir örneği olabilir). Le Moreira'yı *compadrito*sunun yanından alıp götüren varlıklı erkek "gerçek" erkektir: Geçim sağlayan ve ihanet eden. Tanınmış erkekliği, kadını kabul edilir bir kadınsılığa sürükler: Metres La Moreira (ekonomik olarak bağımlı ve sadık). Ayrıca, kadının ırksal melezliği (çingene, Mağribi) zenginliğin beyazlaştırıcı mucizeleriyle dengelenecektir.[18]

Kodamanın arabasına binmiş giden
mahallemin bebeği, güzel kadın,
son moda kesilmiş saçı
şampanya rengine boyanmış.
Frapan (tango) figürler yapar,
zarif kabarelerde.

18. Tango şarkı sözlerinde ırksal farklılıklara yapılan göndermeler bir noktada kaybolup gitti. Irksal gerilimler kaybolmadı, bununla birlikte; etnik gerilimlerin yerini aldı. Milonguitalar Fransız görünüşünü ve tavrını kazanmak, kendi karışık (esmerleşmiş) etnisitelerinden daha ari ve daha "beyaz" olmak için çok çabalıyor gibi. Bıçkın tango şarkı sözlerinde, başka bir etnisite veya kültürden gelen kadınlardan çok Fransız kadın dansçılarına/fahişelerine gönderme vardır. "Esmer" kadınlardan duyulan cinsel/şehevi utanç bu aynı düzeydeki ön yargıyla, Fransızlara atfedilen nitelikle yarışa sokuluyordu, ama bu (yeni bir gerilim) bir yarışmaydı, bir yer değiştirme değil. Fransız, yani daha beyaz daha şehvetli kadınlar diğer *milongue*.alardan daha gözdeydi ve daha pahalıydı ("beyaz köleler"). Cinsel pazarda Fransız dişiliğine biçilen yüksek değer, daha esmer, Fransız olmayan kadınlar tarafında taklide yol açtı.

[...]
Bir düşün, zavallı bebek, güzel kadın,
bir gün gelir solar güzelliğin.

[...]
sonra da, birçok çamur çiçeği gibi,
sokaklarda dilenirsin.
Aristokratları düşünsene!
Çok geçmeden, çılgın hayallerinin
sabun köpüğü olduğunu göreceksin.

-Pompas de Jabón [Sabun Köpükleri], 1925
Şarkı sözleri, Enrique Cadicamo
Müzik, Roberto Emilio Goyeneche

Artık *pebeta* (bebek), *papusa* (kız), *flor de fango* (çamur çiçeği), *mina* (karı), *percanta* (gaco), *milonguita* diye çağrılan La Moreira, davranışını (toplumsal cinsiyet/sınıf değiştirmelerini) açıklayabilecek daha geniş bir öykünün konusu olmuştur. Belli bir uzaklıktan bakılmaktadır ona.

Uzaktan bakıldığında, bıçkın tango şarkı sözlerinin *femme fatale* kadını, "kent ışıklarının" yoldan çıkardığı, çöküşe direnecek kadar akıllı ve güçlü olmayan, zavallı, kandırılmış bir genç kızdan başkası değildir. O, tango şairi Evaristo Carriego'nun[19] yazdığı ve birçok tango şarkı sözünün gönderme yaptığı. Havvadır, Kırmızı Başlıklı Kız'dır, *costurerita que dió el mal paso*'dur (Yanlış adım atan küçük terzi kadın) ya da *musa de la mala pata*'dır (kötü talih perisi). Güzelliği ve cinsel çekiciliği kaybolur kaybolmaz -ki kaybolacaktır- bunun (günahının veya saflığının) bedelini ödeyecektir. (Yukarıya doğru giden toplumsal hareketlilik sayesinde gerçekleşen) zevk ve safa yılları bir hayalden başka bir şey olmayacak, tek başına, pişman, aşağı bir sınıfa itilmiş halde yaşlanacaktır. Uzaktan bakıldığında, kadının -sınıfsal ve toplumsal cinsiyet açısından- isyanı amaçsız ve hüsran dolu görünür. Tango şairlerinin, -eşit sayıda erkek ve kadından oluşan seyirci karşısında, erkek ve kadın şarkıcıların seslendirdiği erkek itiraflarında- onun hakkında söyledik-

19 Evaristo Carriego üzerine bkz. Borges (1984).

leri de budur. *Milonguita, papusa*'dan *flor de fango*'ya uzanan değişim zincirinde La Moreira yumuşatılmış, kadınsılaştırılmış ve kadınlığı içinde dengelenmiştir. Toplumsal cinsiyetinin yerinden edilme aşaması, onun kadın kökenleriyle, kadın yazgısı arasındaki bir parantezdir. La Moreira'nın bir sesi yoktur.

Tekrar tekrar değindiğim uzaklık, bıçkın tangonun ataerkil, ahlâk dersi veren bakışının uzaklığıdır. Uzaklığın saptanmasını kontrol eden bu bakıştır. Hem erkekler hem de kadınlar bunu yeniden üretir. Yakından (bu uzaklığa meydan okuyarak) baktığımda, bütün tangoların yüzde 2'sinden azının kadınlar tarafından yazıldığını ve tango sözlerinin (erkeklerin yazdıkları da dahil) yüzde 4'ten azının kadın dudakları arasına yerleştirildiğini görüyorum.[20] Tangolar boğucu bir şekilde kadınlardan söz eden erkek itiraflarıdır. Gözü yaşlı erkekler kadınların onlara nasıl (kötü) davrandıklarından söz ederler. Kadınların kinizmi:

Defol git buradan, bir daha da gelme.
Daha fazla yemek kaçıramam artık
[...]
ne de dinleyebilirim söylediğin aptalca şeyleri.
[...]
Dünyayı düzelteceğine mi inanıyorsun?
Birkaç kuruş topla sen,
sat ruhunu, yüreğini piyangoya koy,
Kıt olan terbiyenden geriye kalanı da at gitsin.
Para, para, para... yine de para.
[...]
Gerçek aşk çorbanın içinde boğuluyor
Mide kraliçedir, para Tanrı.
Görmüyor musun, seni budala militan,
en çok parası olana aittir akıl.

20. Bu aşırı kaba bir hesaplama. 500'den fazla tangonun şarkı sözlerini gözden geçirdim. Zorunlu olarak tam değil; kapsamlı bir derleme henüz yapılmadı. Yakınlarda açılan (Temmuz 1990) Academia Nacional del Tango, sadece Arjantin ve Urugua, da yazılmış 35.000 tango kitabı topladı. Başka yerlerde bestelenen tangolar da hesaba katılırsa bu liste daha epeyce uzayabilir (Horacio Ferrer, kişisel görüşme, Ocak 1991).

Dürüstlük nakitle satılır
ahlâk bozuk para gibi dağıtılır.

-¿Que Vachache? [Ne edeceksin?], 1926
şarkı sözleri ve müzik, Enrique S. Discépelo

Kadınların hilekârlığı:

Pazarda bir adamım var bana bakıp duran,
*criollo*ymuş gibi yapıyor ama İtalyan;
göz kırparken ona,
kömürünü de çalarım aynı zamanda.
...
"Pipistrela" (Ahmak) derler bana,
izin veririm öyle desinler,
gerçekte zehir gibiysen,
varsın ahmak kız desinler.

-Pipistrela [Ahmak Kız], 1933
Şarkı sözleri, Fernando Ochoa
Müzik, Juan Canaro

Tangodan tangoya, defalarca çalıntılanan konu: Kadınların sınıflarına ihaneti:

Yok artık o her zaman itaat eden kadınlar [...]
Şimdi artık tek istedikleri elbiseler
pahalı mücevherler,
üstü açık bir araba,
gezmek için kentte.
Kimse istemez gecekonduyu,
ne de yoksul bir terzi kadın olmayı.
[...]
[İstedikleri] bilmem kimin dostu olsun,
bol paralı olanından,
ona bir daire kiralasın,
götürsün onu Pigalle'e.

-Champán Tango [Şampanya Tangosu], 1914
Şarkı sözleri, Pascual Contursi
Müzik, Manuel Aróztegui

Biraz daha eğik ve farklı bir açıdan baktığımda bu kadınların hayatta kalmak için mücadele ettiklerini görüyorum. Sefil sınıflarının kısıtlanmış mekânından, kabarelerin kuytu mekânına ve diğer erkeklerin -bu kez, varlıklı erkeklerin- ellerine düştüklerini görüyorum. Bir sınıfa ait erkeklerden bir diğerine geçiş, her zaman tango üzerinden olur, yüksek sınıfla sahte bir özdeşleşmeye çekmek için onları eski sınıflarından eden *Maldito Tango*'dan (Lanetli Tango).

Kahrolası şu lanetli tango
Sevgilim öğretmişti,
sonra da batırdı beni çamurlara.

-*Maldito Tango* [Lanetli Tango], ca. 1918
Şarkı sözleri, Luis Roldán
Müzik, Osmán Pérez Freyre

Bununla birlikte, şaşı gözlerle -ataerkil söyleme daha fazla meydan okuyan bir bakışla- yakından baktığımda, manipülatif taktiklerin, aldatıcı davranışların ve yıkıcı stratejilerin oluşturduğu bütün bir nizamın tango kadınlarının elinde olduğunu görüyorum. Hatta, bazı bıçkın tangolar, kadınlara, istikrarlı metresler oldukları, evlendikleri ve hatta zengin avlarından parayı alıp kaçtıkları için itibar göstererek bu pratiklerin geçerliliğini kabul ederler. Azucena Maizani'nin yazıp bestelediği *Pero Yo Sé* ... (Ama biliyorum...), erkeklerin zayıf noktalarından ve çoğu zaman kendi yaşamlarına hakim oldukları rolü yaparak gizlemeye çalıştıkları zaaflarından kadınların çok iyi haberdar olduklarına dikkat çeker.

Ancak gece çökünce,
kalkarsın yataktan [...]
Kibirle takınırsın
zarif endamını [...]
Ama biliyorum takılıp kalmışsın
bir aşkın arkasından tutulan mateme. [...]
Biliyorum, şafak vakti partilerden çıktığında,
aziz bir hatırayla yüreğinin sıkıştığını hissedersin
ağlatır bu seni [...]

Böyle kolayca sergilediğin şaşaayı düşünürken,
bilmez insanlar nasıl da kusursuz bir sahtekâr olduğunu.

- *Pero Yo Sé* ... [Ama biliyorum...], 1928
Şarkı sözleri ve müzik, Azucena Maizani

Rosita Quiroga, *Campaneando la Vejez*'i (İhtiyarlığı Düşünmek) bestelemiştir. Quiroga, (yukarıda aktarılan *Pero Yo Sé* ...'nin şarkı sözlerini yazan) Azucena Maizani gibi son derece popüler kadın tango şarkıcılardandı. *Campaneando la Vejez*, az çok bir kutlama havası içinde, milonguitanın tango dünyasının çekiciliğiyle "asla körleşmediğini" ileri sürer. Bu tango savunmasının bir kadın tarafından bestelenmesi veya (şarkı sözlerini yazan) Eduardo Méndez'in, kelimeleri kadın dudakları arasına yerleştirmesi bir tesadüf değildir.

Dans salonunun ışıkları
asla körleştirmedi beni
ve tango, aşkla söylediğim,
herkesin suçladığı gibi talihsizliğim değil
onurla mücadele etmem için
beni yüreklendiren sözdü kutsal tango.

- *Campaneando la Vejez*, [İhtiyarlığı Düşünmek], ca. 1920
Şarkı sözleri, Eduardo Mendez
Müzik, Rosita Quiroga

Tangodan "mücadele için yüreklendiren" olarak söz edilmesi, tangonun kadınlarda yıkıcılığı uyandıran kapasitesine ilişkin algılarını besliyor. Mücadeleye ilişkin "onur"dan söz edilmesi, diğer *milonguear*aların davranışları hakkında ya da "onur"un ne anlama geldiğine dair diğer görüşler hakkında ahlâki bir ayrıma işaret ediyor gibi. Şarkı sözü yazarı bizi belirsizlik içinde bırakır. Kesin olan şudur ki tango, Maizani, Quiroga ve zamanın birçok işçi sınıfı kadınları için az çok onurlu bir hayatta kalma aracı olmuştur. Bazıları için o, aynı zamanda sınıf atlamak için bir kapı anlamına da geldi, evrensel bir değer olmasa da kentleşme, sanayileşme ve Arjantin'in uygar burjuva dünyaya katılımıyla ortaya çıkan şiddetli bir arzuydu.

Tango sözlerinde, kadınlar, erkekler arasındaki simsarlardır -çoğunlukla sınıf simsarları. Toplumsal ölçekte yukarıya doğru hareket etmek erkek partnerlerinden çok onlar için daha mümkünmüş gibiydi. Erotik bir tedavül aracı olarak, tango kadınlarının dolaşımı tamamen kısıtlanmıştı. Genelevlere, kabarelere ve dans "akademileri"ne kapatılmışlardı. Üstelik, üzerlerinden yürütülen erotik ticaretin, ille de sınıf atlamaya dönüşmesi gerekmiyordu. Yüksek sınıftan erkeklere erotik hizmet vererek, zenginliğe yakınlaşıyorlar fakat toplumsal statülerinde genellikle bir yükselme olmuyordu. Erotizmleri daha tipik olarak (evlilik sözleşmesinden farklı) gayri meşru bir iş ilişkisi içinde harcanırdı, bundan dolayı da üst sınıflarla tam olarak bütünleşmeleri kuşkuluydu. Sınıf unsurları olarak statü ve zenginlik, *milonguita*nın sınıf atlamaya erişimini etkileyerek birbirlerine karşı işliyorlardı. Tangonun ahlâk kuralları, bu gerçeğe, toplumsal yükselişlerinin güvenilmezliğine karşı *milonguita*ları uyarırdı:

Sen, Fransızca gevezelik eden hanımefendi,
iki eliyle papelleri savuran,
köpüklü şampanyayla akşam yemeği yiyen,
yanılsamasını tangoya bulaştıran.
[...]
Trianón'dansın, Villa Crespo, Trianón'dan
[...]
Sen, vamp... zamanın oyuncağı.
[...]
Vahşi taşbebek,
masraflı...
Milonga kızı [...]
Seni şımartan zengin bir adamın var,
yirmi Nisan ayı geçti hep istenilen oldun,
alışverişe gidesin diye
cüzdanın dolup taşıyor.
Herkesi mıhladın Vahşi Taşbebek
Çünkü budalaların aklını çelersin.
Bence, bir kenarda biraz aşk biraz gençlik
sa' lamayı bilmeyenlerdensin.
Gözünü aç, bak nasıl geçiyor hayat,

sınıfsız endamını korumaya bak.
[...]
vahşi taşbebek, günah çiçeği [...]
Kariyerinin sonuna geldiğinde
İlkbaharının takatsız kaldığını göreceksin.

-*Muñeca Brava* [Vahşi Taşbebek], 1928
Şarkı sözleri, Enrique Cadicamo
Müzik, Luis Visca

Bu bakış açısından (bir başka uzaklık daha), "vahşi taşbebek" (isyankâr kadın), ne "Fransızca gevezelik ederek" ne de "dolup taşan cüzdanla" (eğitim ve zenginlik) üstesinden gelinebilecek bir toplumsal statü işareti olan alt-sınıf kökenleri (*"Villa Crespo"*) konusunda uyarılıyor. Sınıf atlama hayali "tangoya dolanmıştır". Bir süreliğine zengin erkeklerin aklını çelebilir (*"champán frappé"* -şampanya köpüğü- görgünün getirdiği kibarlıkla ve beyazlıkla kandırır onları), fakat (gayri meşru erotik karşılaşmaların) "günah çiçeği" olarak kaçınılmaz bir şekilde solacaktır. Zenginliğe ne kadar yakınlaşırsa yakınlaşsın, milonguita "sınıfsız bir endam" taşır.

Tangonun koreografisine uygulandığında, bu şarkı sözleri, milonguitaların (bakışlarıyla, endamlarıyla ve dans etme yetenekleriyle hedeflerinin dikkatini çekerek) dansı kışkırtabileceklerini, sınıf/ırk statükosunu harekete geçirebileceklerini, ama özel adımların sergilendiği anda asla önderlik edip "işaret" koyamayacaklarını ileri sürer. *Milonguita*lar, yürüyüşlerdeki hamle ve enerjiyle erkek partnerlerine meydan okuyabilirlerdi; bedenler arasındaki mesafeyi, temas noktalarını ve kucaklaşmadaki kuvveti değiştirerek denge eksenini manipüle edebilir; adımlarının oturmuşluğundaki niteliklerle oynar; partnere dönülen "cephe"yi biraz değiştirir; onlarla üst gövdenin ve kalçaların hizasız açılarıyla "yüzleşme"yi seçer; partnerlerinin çaba gösterdiği ritmi uygun müzikal zamanda çiğneyip geçen *corte*lere dönüştürmeyerek aksatırlar (böylece müziğe uyum sağlamak için becerikli bir sinkoplama ihtiyacını dayatırlardı); ve partnerleri tarafından çizilen figürlere beklenilmedik biçimde kendi fantezi süslemelerini (*adornol*ar) eklerlerdi (belli bir figürü tamamlamak için bacağın kalkması gereken yüksekliği biraz değişti-

rerek, her adım arasına küçük ayak vurmalar ekleyerek, bir dönüştürme sırasında bir bacağı diğer bacağın önüne veya arkasına atarak), dönüştürme zamanlamalarını güçleştirerek, endişe uyandırarak ve hatta erkek partnerlerinin bir sonraki adımlarına ait planlarını değiştirmelerine yol açarak.[21] Burada becerikli bir tango *bailarinas*ının başvurabileceği sadece birkaç kurnaz ve zeki dans taktiğini listeliyorum. Bunlarda aşırıya kaçmak veya partnerinin ayağına basmak ya da onun "işaret"lerini okumayı veya beklenen figuraları yapmayı reddetmek gibi daha kaba taktiklere girişecek olursa, bu onu tango oyununun dışında bırakacaktır. kenarda onu bekleyen bir partner yoksa, dansa kaldırılmayı bekleyecektir. Eğer bu olasılığı önceden görürse, dans ettiği partnerini parçanın ortasında (daha iyi bir eşle kaçıp giderek) bırakabilirdi, [22] ama bir *milonguita* tangoda önderlik edemez ve sistemin kontrolünü üstlenemezdi.

Burada bazı istisnalar geliyor akla. Tangonun yeraltı dünyasında, erkek müşterileri için profesyonel kadın dansçıları istihdam ederek, genelevleri, *academia*ları ve diğer tango mekânlarını işletmekle tanınmış birkaç kadın vardı (Banarós 1977; Asunção 1984). Bu kadınlar, tanguerolar tarafından küçümseyici bir biçimde de olsa son derece saygı görürlerdi. Yeraltı dünyasının büyük hanımları olarak üst sınıftan müşterilerinin sosyoekonomik ve politik tartışmalarında etkilerini kullanabilmişler miydi? Tango yazını ayrıca, başka bir kadınla dans partneri olan kadınlarla ilgili bazı istisnai vakalar da içerir. Eğer saygın ailelerden geliyorlarsa, ahlâken kuşkulu tango klüplerine gitmeleri yasaklandığı için evlerinin mahremiyeti içinde "alıştırma" yaptıkları farzediliyordu. Eğer ahlâken dışlanmışlarsa da, rekabetçi tango dünyasıyla karşılaşmadan önce gizlilik içinde yeteneklerini güçlendirmek için prova yaptıkları farzedilirdi (Carretero 1964). Hiçbir yorum, kadınların birbirleriyle dans etmekten zevk aldıklarına dair bir düşünce taşımaz. Bunun yerine

21. Erkek partnere zorluk çıkaran, benim yeniden düzenlediğim bu koreografik usuller, Arjantinli dansçılar Carmencita Calderón (Pereyra 1992: 59-75) ve María Nieves'le (Azzi 1991) yapılan yayınlanmış röportajlara ve Carlos Rivarola, Carlos Gómez, Natalia Hill, Eduardo Arquimbau ve Celia Blanco ile yaptığım sohbetlere ve tango pratiklerine dayanmaktadır.
22. bkz. Bu kitapta Bölüm Altı, "Tangoda İlk Adımlar".

erkek yazarlar, kadın kadına tango yapmanın, erkeklerle tango yapmak için bir hazırlık ya da bunun kötü bir ikamesi olduğunu düşünürler. Kadınların alenen birbirleriyle tango yaptığı erken dönemlerdeki birkaç vakaya ait kayıtlar da vardır. Bu danslar erkek seyircilerin zevki için sergilenen hareketler olarak yorumlanmıştır.[23] Varsayım yine kadının erotik payının kadın tango partneri olmasında değil seyirliği izleyen erkekte olduğu yönündedir. Kadınların erotizmi böylece, heteroseksüel para ekonomisiyle kısıtlanmış olarak kurulur. *Milonguera*nın geçinmesini sağlayan tedavül aracı olarak erotizm, aynı zamanda onu daha yüksek toplumsal bir mevkide istikrara erişmekten alıkoyar. *Milonguera*nın erotizmi, heteroseksizm ve sınıf tarafından damgalanmış gayri meşru karşılaşmalar içine hapsedilen katı biçimde sınırlanmış bir yoldan dolaşımını gerçekleştirir. Tangoda, kadının hüküm altına alınması, sınıftan çok toplumsal cinsiyette somutlaşmış gibidir, fakat tangueraları oldukları yere yerleştiren de sınıfın, heteroseksüelliğin ve ırkın girift birleşimiydi. Duruşları, ne tam bir teslimiyet, ne de (genel olarak kabul gördüğü gibi büyüleyici olsa da) yukarı doğru istikrarlı bir devingenlik içeriyordu. Bıçkın tangolarda kadınlar zor bir mücadele duruşu içindeydiler.

Bu tangolarda ve benim anlatılarımda atlanan birçok kadın (belki de çoğunluk) vardır: Orta ve üst sınıftan kadınlar. Onlar, bıçkın tangolarda sahnede görünmez. Onların çarpıcı sessizliğini, sızlanan bıçkının sesinde arayacağım.

D. BEYEFENDİ (*EL COMPADRITO* VEYA SIZLANAN BIÇKIN) İÇİN DURUŞLAR

Tangolar muhteşem itiraflardır. Mahrem ıstırapların, utanç verici davranışların ve mazur gösterilemeyecek tutumların seyirci önünde sergilenmesidir. Tangoda, mahrem itiraflar bir seyirlik için vesiledir. Özel hatıra defterlerinden, mektuplardan veya günlüklerden

23. Bkz. Ferrer'deki (1980a) *Los Dientes del Perro*'nun kabare sahnesindeki gönderme.

farklı olarak tangolar, mahremiyetten popüler bir başarı kazanma girişimidir. Bu nedenle tangolar, mahrem, kişisel dünyanın kamusal dünyaya hitap eden ifadeleridir. Tangoda "kişisel olan politiktir", ama radikal feminist sloganın kastettiği gibi değil. O slogan, kadınların eziyet gördükleri özel deneyimleri için kamusal kabulün kazanılmasını ve bu yolla kamusal alanı dönüştürme girişimini temsil eder. Tangolar, başlangıçtan bu yana, kamu, yani seyirci, ve toplumsal sistem göz önünde tutularak yazılmıştır. Tango şarkı sözleri varolan kamusal alanda bir yer kazanmak için samimiyeti dayatır, ama kimlikleri tehlikeye atmadan ya da statükoya meydan okumadan. Kamusal itiraflar olarak, tangolar mahremiyeti duygusal sıradanlığa çevirmiştir. Bu nasıl mümkündür? Çünkü tangolar (ister erkekler tarafından söylensin ister kadınlar) erkek duruşunu benimsemiştir.

Waldo Frank'ın sık sık tekrarlanan deyimi gibi; "Tango dansının yaratıcısı erkektir, çünkü onu kadının bedeninde tasarlayan odur" (Frank [1931] 1969: 350). Tangolar erkektir, çünkü mahrem itiraflarına kadın bedenlerinin sergilenmesi aracılık eder, çünkü ezici bir biçimde erkekler tarafından yazılmıştır. Tangolar erkek itiraflarıdır, mahremdir ama özel değildir. Kadın erotizminin sergilenmesi, dikkatin erkek mahremiyetinden başka yere çekilmesi içindir.[24] Şarkı sözleri hem kişisel hem de yansızdır; sızlanan bıçkının sesidir. Örneğin;

Sürüklenmişsem bu dünyaya,
varolmanın utancından

24. Tango dansındaki koreografi ve tango "modaları" (düşük kesimli siyah elbiseler, derin yırtmaçlı dar etekler ve benzerleri) bu atmosferi yaratmıştır. Bu fikri daha da çarpıcı yapmak için, bazı çağdaş tango koreografları açık saçık tecavüz sahneleri eklemiştir (örneğin bkz., Graciela Daniele ve Jim Lewis'in *Tehlikeli Oyunlar: İki Tango Piyesi* için sahne notları, Bilderback 1989). Kadının kışkırtıcı davranışlarına odaklanılarak erkek tecavüzcünün güdüleri, deneyimleri ve duyguları bir kenara itilir ya da en iyi durumda, kadının bedenine ne olduğu üzerine odaklanılır. Kadınların mahremiyeti erkeklerinkinden daha "güçlüdür" çünkü dış yüzeyde, kadınların bedeni üzerinde sergilenir. Tangoda kadınlar bedenlerini ve mahremiyetlerini sergiler; erkekler duygularından bahseder. Kadınların mahremiyeti daha çekici daha dayanılmazdır. Başka bir iyi örnek pornografidir: Kadınların erotizmi daha erotiktir; kadın çıplaklığı daha fazla istek uyandırıcıdır. Bu özcü bir ifade değil, maço kültürünün nasıl işlediğinin tarifidir.

ve artık varolmamanın verdiği acıdandır.
Şapkamın altından,
göründü kaç kez,
daha fazla tutamadığım,
boşanan gözyaşları.
Sokaklarda geziniyorsam parya gibi,
öldürmeye kararlı yazgıdandır.
Zayıfsam eğer, körsem,
aşkta cesaretin kıymetini
anlamanı istediğimdendir.
[...]
Onun peşinden giderken,
yorulmak bilmeden içiyorum
ıstırap dolu bardağımdan.
[...]
Artık, düşüp durmaktan kederliyim,
yalnızım ve çoktan yenilmişim,
itiraf etmek istiyorum.

-Cuesta Abajo [Yokuş Aşağı]. 1933
Şarkı sözleri, Alfredo Le Pera
Müzik, Carlos Gardel

Tangolar erkeklerin seks ve sınıf açısından zayıflıklarının itiraflarıdır; ama sınıf meseleleri bir seks sorunu olarak yorumlanır. Böylece, sınıf eşitsizliklerinin zekice farkında olmalarına karşın, tango yazarları, zengin erkeklerle vefasız maceralar yaşadıkları için kadınları suçlamayı seçer. Kadınlar, sınıf sadakatinden yoksun olmakla suçlanır, dekadan ve yalnız bir sonun onları beklediği kesindir. Bıçkın itiraflarının özü cinsel vefasızlık ve sınıfa sadakatsizliktir. Bu sınıf/seks ihanetleri her şeyi o kadar sarmalamıştır ki, itiraflar dramatik iktidarsızlık ifade eder. Öfke ve hışım dolu bir iktidarsızlık; iktidarlı (iktidar talep eden) bir iktidarsızlık. İtiraflar, kadın cinsel partnerlerini sınıfsal sürgüne mahkum eder. Böylece tango, birkaç istisna dışında, daha güçlü erkeklerin -sınıflarından dolayı, iki sınıf kadından yararlanabildikleri için daha güçlü olan erkeklerin- zenginliğiyle baştan çıkan *milonguita*lara hiçbir merhamet göstermez. *Compadrito* daha zengin erkeklere hitap ettiğinde, süslü

görünümleriyle alay edebilir ve saflıklarına gülebilirdi, fakat onlara öğüt vermeye ve kararmış bir gelecekleri olduğu konusunda öngörüde bulunmaya asla kalkışmazdı. Böylesi azarlamalar tangonun isyankâr *milonguita*larına saklanırdı. Erkekler arasında korunan belli bir saygı vardı, özellikle söz konusu erkek daha güçlüyse. Zengin ve yoksul tango erkekleri, yoksul kadınlarla oynanan erotik oyunlar aracılığıyla birleşirlerdi.[25] ama bu yakınlık daha da fazla sınıfsal asimetriye yol açardı.

Genelevler ve kabareler bıçkın tango öykülerinin merkezindeydi. Bıçkın-pezevengin hayatını kazandığı, *niño bien*'in (varlıklı aile çocuğu) kendi sınıfının kısıtlamalarından kaçtığı, bu dünyaya aitmiş gibi görünmeyen mekânlar sunarlardı. Ama *compadrito*larla *niño bien*'lerin karşılaşması geçici ve çatışmalıydı. Çoğu kez zevk akşamlarının sonunu getiren kavgalar farklılık işaretlerini sergilerdi; bıçaklı bıçkınlar, yumruklarıyla boks yapan *niño bien*'ler. Aslında bu karşılaşmalar -güç ölçümleri-, zevke son vermek yerine onu daha da uzatırdı. *Milonguita*larla tango yapmak veya onlar için dövüşmek tamamen aynı şeydi. Tango yapmak sadece kadınlarla arkadaşlığın keyfini çıkarmak değildi; aynı zamanda dans becerileri konusunda diğer erkeklerle rekabet etmek -yani, baştan çıkarma kapasitesi- anlamına geliyordu. Ancak *tanguero*lar çoğu kez her ikisini de reddeder, tango yapmanın sadece dans etmekle ilgili olduğunu, ne seksle ne de güçle bağlantısı bulunduğunu ileri sürerler. Yüksek sınıftan erkeklerin, alt sınıftan erkeklerle aralarındaki ayrımların daha fazlasını aradıkları, alt sınıftan erkeklerin ise baştan çıkarmanın tango yaparken tehlikeye girmediğinde ısrar ettikleri anlaşılması güç ortam, böyleydi. *Compadrito*lar oyunun kurallarını değiştirdiler ya da en azından zengin davetsiz misafirlerin teklif ettiği oyunu oynamayı reddettiler. Zenginlik, *niño bien*'in gücünü kanıtlamaya yetmiyordu; erotizm (cazibe ve cinsel baştan çıkarıcılık kapasitesi) bu sınıfın en zayıf noktasıydı. Bu yüzden, hakim sınıf erkeği cinsel üstünlüğünü de kanıtlamak zorundaydı, sadece kadınları satın alabilecek araçlara sahip olması yetmeyecekti. *Compadri-*

25. Fahişenin sınıf "simsarı" rolü üzerine bir çözümleme için bkz., Peter Brook'un (1980) cinsellik, para ve yalancılık arasında ilginç bağlantılar kurduğu makalesi.

*to*lar bunu biliyor ve sonuçlarından korkuyorlardı.

Farklı sınıftan gelen tango erkekleri arasındaki sınıf/seks rekabetinde, seks istikrarsız bir bileşendi. Cinsel beceri ile sınıfsal hakimiyet ille de çakışmak zorunda değildi. Satın alınan seks, açık bir biçimde (sınıf unsurları olan) zenginlik ve statüyle el ele ilerliyordu, ama baştan çıkarmayla yapılan seks -"hakiki" fethedici seks-, tartışma konusu olarak kalıyordu. Denge, yüksek sınıftan erkeklerin lehineydi, fakat; statü ve zenginlik aracılığıyla baştan çıkarma ile cinsel cazibeyle baştan çıkarmayı ayırt etmek zordu (Tango yapmanın erotizmle, şehvetle ve hatta kadınlara duyulan ilgiyle eşit tutulmasına tangueroların bu kadar şiddetle karşı çıkmalarının nedeninin tam da bu olduğuna inanıyorum). *Compadrito* hükmettiği alanı her açıdan kaybediyordu... ve bunu itiraf ediyordu. Ama güçsüzlüğünü değil zayıflığını itiraf ediyordu.

Her şeyiyle farkındaydım
aşkını kaybettiğimin...
Sadece seni korumak için! [...]
Benden sana kalan hatıra
korkunç olmalı,
beni bir cani gibi
seni döverken görüyorsundur [...]
Bugün, bir yıl sonra,
tüyler ürperticiydi, seni gördüm yürüyordun.
Seslenmemek için sana dudaklarımı ısırdım!...
[...]
İnsanlar durup sana bakıyordu.
[...]
Şunu biliyorum ki, sana sunduğum sefalet,
beni haklı çıkarıyor,
seni bir kraliçeye dönmüş gördüğümde.

-Confesión [İtiraf], 1930
Şarkı sözleri, Enrique S. Discépelo ve Luis C. Amadori
Müzik, Enrique S. Discépelo

Tangonun bıçkınları stratejik bir biçimde itirafta bulunurlardı. Aleni bir gösteriyle sızlanır, aynı zamanda bozgunlarını kabullenir ve kötü davranışlarını doğrularlardı. Istırap, hüsran ve öfkeyle donan-

mış bir perspektiften sınıf/seks mücadelesinin içine giriyorlardı. Bu bıçkın itirafların izleyicileri, bıçkının ıstırabını, öfkesini ve içerlemesini paylaşabilecek her kimse, onlardan oluşuyordu. Zengin erkekler iki tür kadına erişebileceklerini kanıtladılar; zengin (kendi karıları) ve yoksul (*milongueras*). Bıçkınlar ve pezevenkler sadece kendi sınıflarından gelen kadınlara erişebilirdi, hatta çoğu kez onlardan bile mahrum kalırlardı. Daha zengin kadınlar, ulaşabileceklerinin ötesindeydi. Tango dünyasının sınıf/seks rekabetinde *compadrito*ların lehine bir farklılık yaratabilecek olanlar tam da bu erişilmez kadınlardı. *Compadrito*nun itirafı, başka türlü erişemeyeceği bu zengin kadınların sempatisini kazanmayı amaçlıyordu.

Gözyaşları içindeki (dürüstlüğünden şüphe duymadığım) itirafları aracılığıyla *compadrito*lar ıstıraplarını ifade ettiler *ve* kendilerinden başka herkesin özel işini alenen teşhir ettiler. Bıçkının mahrem duygularının sergilenmesi, bir intikamı içinde taşıyordu. Istırabını açıklamak için, zengin erkeklerin *milonguita*larla giriştikleri yasak maceralar hakkında dedikodular yayıyordu. Bunlar aleni kılınır kılınmaz da, heteroseksüel sınıf ittifakları tehlikeye giriyordu. Yüksek sınıftan kadınlar, erkeklerinin sadakatsizliğini görmezden geliyor değildi... fakat bıçkınlar, itirafları aracılığıyla günahtan fazlasını teşhir ediyorlardı (Çoğu "mert" erkeğin öfkesini uyandıran). Sızlanmaları, bıçkın/pezevenklerin duyarlılıklarının, "insanlıkları"nın, sevme kapasitelerinin kanıtıydı. Diğer kadınları bu konuda aydınlatarak onları etkilediler. Bıçkınlar, *milonguita*ların sadece cinsel sömürünün kurbanları olmadığını kanıtlamaya çabaladılar. *Compadrito*, itiraflarında, *milonguita*ların stratejilerini ve manipülasyonlarını sıralamaktan ya da onlar hakkında sızlanmaktan asla bıkıp usanmadı. Dahası, durumun bütünüyle, en azından çifte standartlı bir ahlâk sorunu olduğu kadar bir sınıf eşitsizliği sorunu da olduğunu açığa vurdu. Bıçkın tango itirafları sızlanan, yüksek sesli bir güç iddiasındaydı: Sınıf atlayabilecek bir güç.

Bu itiraflar aracılığıyla, tango bıçkını, değiştiğini göstermeye teşebbüs eder. Yüksek sınıf kadınlarının sınıf ve toplumsal cinsiyet ittifaklarına meydan okunur: Gerçekten, onlar kendi sınıflarının erkekleri tarafından terkedilmişlerdir aynı *tanguero*ların kendi kadın-

ları tarafından terk edildikleri gibi. İtiraflara göre, *milonguita*lar kurban değildi ve diğer kadınların merhametini hak etmiyorlardı. Böylece tango karakterlerinin belirsiz toplumsal cinsiyet kimlikleri harekete geçirildi; sınıf ittifakları istikrarsızlaştırıldı; sınıf eşitsizliği sorgulandı. Bıçkının sınıf atlaması, aşk aracılığıyla, aşk içinde mümkün kılındı. Ancak bu noktada, artık bir bıçkın değildi. O da, bıçkın tango da geçmişin bir simgesiydi.

Bir kere itiraf edildikten sonra, *tanguero*nun zayıflığı, başarısı haline gelir (Yoksa kadınlar onu geçmişinden dolayı nasıl affedebilirdi ki?). İtiraf ederken de, romantikleşir, bütün acımasızlığını, kötü davranışlarını ve aşktaki aşırılıklarını doğrular. Tango romantikleştirildiğinde orta sınıflara ve her türden (sınıftan) kadına ulaşmıştır: Tam anlamıyla "popüler" hale gelmiştir... ve *tanguero*lar milyonlar kazanmıştır. Eskiden erişilmez olan sınıflardan gelen kadınları yeni tür bir aşk fethetmiştir ve bu da bir servet yaratmıştır. Artık bir bıçkın olmayan bıçkın, sınıf atlayabilir hale gelmiştir. Tango orta sınıf için yeni üyeler ortaya çıkarmıştır ve onların duygularını ifade ederken eski üyelerin duygularını da ifade etmiştir.

Tangonun "ölümsüz" idolü Carlos Gardel, çarpıcı bir örnektir (bkz. Figür 2.4 ve 2.5). Sınıf atlamadaki başarısı ve bunun karşılığı olan geniş gülümsemesi hayranları tarafından kutsal sayılırdı. Popüler filmlerinde her zaman mevcut olan, papyon kravatları ve smokinleri, elde etmiş olduğu yeni statünün ve servetin göstergeleri olarak göze çarpardı (Ulla 1982). Sıkıca arkaya taranmış parlak saçları, ihtişam sularına dalmaya hazır olduğu hissini verir ve aynı zamanda yüksek bir sınıfa yumuşak bir kayış, karşı konulamayan ya da hoş karşılanan bir sokulma için dikkatli, yağlı bir hazırlığı gösterir. Sınıf atlaması erotizmle yüklüdür. Gardel, *El Día Que Me Quieras* (Beni Sevdiğin Gün) adlı romantik (hiçbir şekilde tango olmayan ama bir tango idolü tarafından söylendiği için "tangolaştırılan") bir şarkıyla meşhur olmuştu. John Reinhard'ın 1935'te Paramount Pictures için çektiği aynı adlı filmde Gardel, (Meksikalı oyuncu Rosita Moreno'nun canlandırdığı) Margarita'ya çılgınca aşık olan Julio Argüelles adlı genç, zengin bir adamı canlandırır. Margarita, alt sınıftan bir kadındır -profesyonel dansçıdır- o da aşık



Resim 2.4 Carlos Gardel'in portresi, 1930 civarı.
Bruno Cespi Arşivi.

olsa da, aralarında sınıfsal engeller olduğu konusunda ısrarlıdır. Erkek, ona sahip olmadığı sürece yoksul kalacağını ilan eder ve engellere rağmen aşk adına evleneceklerine dair ona söz verir. Kadın ağlar, seyirci de onunla birlikte. Aşk, bütün toplumsal kısıtlamaların üstesinden gelebilir (gelmelidir de). Julio ve Margarita (sayısız kere tekrarlanmış bir öykü içinde) birbirlerinin bakışları -geleceğe açık olduğu kadar kendileri dışında kalanların karşı koymalarına da kapalı bakışlar- içinde kaybolurlar. Güçleri, mahremiyetleridir.

Bu Gardelvari mesajda bana ilginç gelen, içerdiği ikame işlemidir. Aslında, Gardel'in kendisi alt sınıftandı ve herkes bunun gayet de farkındaydı. Bu yüzden ona "*el Morocho del Abasto*" (Abasto'lu -Buenos Aires'in merkez pazarı- esmer tenli adam) deniyordu. Acı-



Resim 2.5 Carlos Gardel ve Rosita Moreno *El Día Que Me Quieras*'da [Beni Sevdiğin Gün], 1935, Paramount, yönetmen John Reinhardt. Kaynak: *Sus Ojos se Cerraron* şarkısının notalarının kapağı, Şarkı sözleri Alfredo Le Pera , müzik Carlos Gardel. Southern Music International, Buenos Aires, tarih yok.

lar içinde dövüşerek kendine yol açmıştı, ama bu filmde tersine çevrilmiş bir rolde Margarita, Julio Argüelles rolündeki zengin ve ayrıcalıklı Gardel tarafından kurtarılmayı bekliyordu. Gardel'in gerçek geçmişi kadın karakterin yoksulluğuyla yer değiştirip, gizlenmiş olabilirdi fakat, ben, Gardel'in yoksul kökenlerinin de filmde bir rolü olduğuna inanıyorum. Kuşkusuz, Gardel perdede canlandırdığı karakterlerin hepsinden daha güçlü bir "karakter"di. Kaçınılmaz olarak, kurgusal karakterle sinema yıldızı arasında bir kayış vardı. Bu yüzden Gardel, "Julio Argüelles" olarak, bir kadını yoksulluktan kurtaran zengin adamın geleneksel burjuva rolünü canlandırmıştır. Ama "kendisi" olarak Gardel, seyircilerine, kendisinin de (tango aracılığıyla) yaptığı gibi yukarılara çıkmanın mümkün olduğunu göstermiştir. Ve hem "Julio Argüelles" hem de "kendisi" olarak, Gardel bir kez sınıf atladıktan sonra erkeklerin alt sınıftan kadınları da kendileriyle birlikte yukarı çekebileceklerini göstermiştir. *Milonguita*lar için mesaj şuydu: "Kendi türünden erkekler yapana kadar bekle." Yüksek sınıftan kadınlar için mesaj, Gardel'in adi, yoksul geçmişinin geride kaldığı, tamamen üstesinden gelindiği ve sınıf engellerini aşan bir aşk için engel olmaktan çok bir erkeğin yoksulluktan, romantik bir ilişkiyle ilginçleştirilmiş yükselişiydi. Bıçkın, resimden asla tamamen kaybolmaz. Bıçkın ve kadını, biri sızlanarak diğeri isyan ederek, *tanguero*ların romantikleştirilmiş itiraflarında, Arjantin'in henüz Batılı modern projeye asimile olmadığı sıradaki uygarlaşmamış bir geçmişin -bıçkınlığın başına bela kesildiği barbar bir geçmişin- kilometre taşları olarak sebat ederler. Gardel'in yoksul, kaderin belini büktüğü *gaucho* rolleri, smokinli başarısına paralel gider. Aslında bu dik başlı çifte varlık, sınıf atlamanın mümkün olduğunun ve Arjantin'in gerçekten kalkınabileceğinin kanıtıdır. Ne de olsa Arjantin, -hem "gelişme" hem "ileri gitme" hem de "devam etme" anlamında- ilerleyen bir şekilde Batılı (bir aşk dünyası olduğu kadar para ve politika dünyası da olan) burjuva dünyasına dahil olmaktaydı.

Yaklaşık 1918'den 1930'lara kadar, tango şarkı sözlerinin önemli bir kısmı (çoğu kez onu geçindiren) sevgilisini kaybettiği

için *compadrito*nun dövündüğü bu duygusal bıçkın tarzına adanmıştı.[26] Burjuva tavırları Arjantin toplumunda yerleşmemişti ve orta sınıflar yeni yeni oluşmaktaydı. Arjantin elitinin de kabulüyle tango ve orta sınıflar bir araya geldiği zaman, tango şarkı sözlerine yeni bir aşk perspektifi kondu (Ulla 1982: 77). İntikam ve içerleme,

26. Bu geleneksel tema, zaman içinde değişiklikler göstererek devam etti. Tango tarihçilerinin bu türün evrimi hakkında tuttuğu kronolojiler, müziğe ve tango orkestralarının düzen farklılıklarına yaptıkları vurguya göre farklılaşır; şarkı sözleri ve Carlos Gardel'in *tango-canción*'u besleyip büyütmesi; tangonun canlandırıldığı ve uygulandığı mekânlar; ve dans tekniği diğer etkenlerin yanında genellikle daha az önemli sayılmıştır. Sonuç olarak tango tarihi için kesin ve genellenebilir "aşamalar" saptamak son derece sorunludur. Eskiz halinde bir yol gösterici olarak aşağıdaki dönemselleştirmeyi öneriyorum.
1870'lerin sonuyla 1918 arası tango, küçük, genellikle "profesyonel olmayan" (keman, flüt, gitar ve 1900'den itibaren, biraz denendikten sonra, bandoneon çalan) gruplar tarafından doğaçlanan hırçın, neşeli, akılda kalıcı bir müzik olarak nitelendiriliyordu. O yıllarda, müzik, dansçıları ve onların kendi doğaçlamalarını yakından izlerdi. Şarkı sözleri az ve önemsizdi; dans enerjikti ve merkez konumdaydı. Tangonun altın çağı (*época de oro*) aşağı yukarı 1918-1935 yılları arasındaydı: Bu yıllar Carlos Gardel'in, diğer olağanüstü şair ve şarkıcıların, popüler tiyatronun ve kabarenin çağıydı. Bu yıllarda, güfte, bir bakıma müzikle merkez konumu paylaştı ve basitleştirilmiş bir tekniğin benimsenmesiyle Arjantin'de dans etmek daha yumuşak başlı bir hale geldi. 1920'den önce, eski gruplar, piyanoyu, ayakta çalınan bası, daha fazla kemanı ve bandoneonu da içlerine alarak (flüt ve gitar orkestra düzenlerinde görülmemeye başlamıştı) orkestralara dönüşmüştü. 1929'dan 1930'ların sonuna dek, ekonomik ve politik kriz, "swing çağı" ve sesli filmler, tangonun popülaritesine bir darbe indirdi. Fakat, 1940'lar etkileyici ve yenilikçi orkestraların, mükemmel şarkı sözü yazarlarının güçlü bir şekilde yeniden canlanmasıyla bilinir. Genel etki daha ağırbaşlı, duraksamalı, "süslü" ve duygusaldı. Bu yıllar, Arjantin'in, beraberinde refahı da getiren II. Dünya Savaşı sırasındaki tecrit politikasına rastlar. Fakat tango yapmak dikkat çekici bir biçimde durgunlaşmıştı (yerini Big Band caz tarzına ve "tropik" ritimlere bırakmıştı). Tango seyircisi, müzikal ve vokal denemeleri dinlemek için bir araya geliyordu. Bu müzikle dans etmek çoğu kez müzisyenlerin sanatına bir hakaret sayılıyordu, ki aynı zamanda müzik dans pistinde takip edilemeyecek kadar zordu. 1950'ler ve 1960'lar arasında, tango çöktü. Tango tarihçileri ve hayranları bunun nedenlerinin dahili mi (eyaletlerden yeni işçiler geldikçe folklörün canlanması, Perón'un radyo yayınına ilişkin ulusal politikaları, en ünlü tango müzisyenlerinin birlik duygusundan ve yenilikçi tekniklerden yoksun olmaları ve diğerleri), harici mi (Amerikanlaştırılma, televizyon, medyanın küreselleşmesi, ulusötesi kültürelcilik) yoksa her ikisi de mi olduğunu tartışırlar. Geçen kırk yıl, bir dönemselleştirmeye tabi tutulmamıştır ve tangonun iniş çıkışları (Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese ve Astor Piazzolla gibi) münferit besteciler ve müzisyenlerle ya da uluslararası yankılar bulan (1983'de Héctor Orezzolli ve Claudio Segovia tarafından hazırlanan *Tango Argentino* gösterisi gibi) dikkate değer olaylarla ilişkilendirilmiştir. (Bkz. Lara and Roncetti de Panli 1969; Assunção 1984; Scenna 1974b; Gobello 1980; Salas 1986).

melodrama ve nostaljiye dönüştürüldü ve bıçkın karakterler romantik kahramanlarla harmanlandı. Tango, şarkı sözlerinde ve koreografisinde daha da cilalanmış bir hale geldi, müzikal tempo yavaşladı ve daha fazla duygusallaştı.[27] Fakat bunun hepsi aynı anda olmadı. Artakalan bu ikircikliik, *arrabalero* ve romantiğin karışık doğası, sınıf atlamaya ve ulusal kalkınmaya duyulan inancı mümkün kılan gizli bileşendi.

Bıçkın/romantik şarkı sözleri sainete'yle (popüler tiyatro) popülerleştirilmişti. *Compadrito*lar, ya harap evlerde alt sınıftan külhanbeyi karakterler olarak ya da bir kabarede frak giyip şampanya içerek bıçkınlığı sergilediler. Bu tangolardan biri, ilk kez *Los Dientes del Perro* (1918) oyununda başarıyla halka sunuldu. Bu gösteride, *Mi Noche Triste* (Hüzünlü Gecem) tangosu, -fahişesi/sevgilisi tarafından terk edilen bir pezevenk hakkındaki- bıçkın şarkı sözlerinin yol açacağı potansiyel şokun daha fazla büyümesini engellemek amacıyla bir kadın -Manolita Poli[28]- tarafından söylenmişti (Salas 1986: 130). Belli ki, Parizyen etkisi yerini çoktan almıştı; tango, Paris'te I. Dünya Savaşı'ndan önce patlama yapmıştı (Tangonun popülaritesi İspanyolca konuşmayan ülkelerde, şarkı sözlerinden çok dans ve müzikle daha yakından ilgili olsa da, tangonun bir bütün olarak uluslararası alanda kabul görmesinin, kuşkulu bir ahlâk anlayışına ait şarkı sözlerinin kendi yurdunda kabul görmesinde büyük bir etkisi olmuştur). Sonuç olarak, bıçkın/romantik şarkı sözleri Arjantin'de dal budak salmaya başladığı zaman, bıçkınlar çoktan duygusallaştırılmış ve egzotikleştirilmişti. Müziğin (2x4 müzikal tempodan daha yavaş ve ruhsuz olan 4x8'e) duygusallaştırılması, özellikle erkek *argentino* elitinin buyruğuna aynı zamanda da Parizyen elitin taleplerine (ve bazı yazarların da belirttiği gibi Buenos Aires kabarelerindeki İtalyan ve Fransız kadın dansçıların isteklerine) paralel bir şekilde gerçekleşiyordu.[29] Amaç tangoyu

27. Çoğu yazar, bu olguyu *bandoneón*un girişine bağlar.
28. Sözleri Pascual Contursi'ye, müziği Samuel Castriota'ya ait olan *Mi Noche Triste* [Hüzünlü Gecem] 1917'de bestelendiği yıl, Carlos Gardel tarafından izleyici önünde sunulmuş, söylenmiş ve plağa kaydedilmiştir. Plağa kaydettiği ilk tangodur. Bir yıl sonra Manolita Poli aynı temayla çok başarılı bir çıkış yapmıştır.
29. Tango müziğinin evriminin mükemmel bir anlatısı için bkz. Scenna (1974a, 1974b).

cinsel ve sınıfsal açıdan daha "ulaşılabilir" yapmaktı ama bu dönüşüm sorunsuz olmadı. Tangonun duygusallaştırılması karmaşık toplumsal gerilimlerle yüklü bir mücadeleydi. Duygusallaştırılmış dansın, şarkı sözleriyle olduğu gibi eski üslupla da arası açıktı. *Canyengue* (*tango criollo*ya özgü belirgin kalça hareketleri, ç.n.) ya da *arrabalero*'nun (*milonguera* tekniğinden kaynaklanan) koreografik üslubu, Uygarlığın başarısının egzotik kanıtları olarak sahnede kalmakta inat ediyordu (bkz. Rossi [1926] 1958; Martínez Estrada [1933] 1968a).

E. UYSAL BEDENLER İSYANDA

Kadınların, ister karakterler (kadınlığın temsili) ister seyirci olarak tangoya katılımı bir ikilem arz eder. Tango, kadınlar hakkında doğru yanıtlar vermekten kaçınır, çünkü belki de kadınlar *tanguero*ların erkek savaşlarının piyonları olarak görülüyor(du). Bununla birlikte, tangodaki, kadın hilekârlığı hakkında sızlanan erkek itirafları ve kadın ihanetleri hakkındaki acımasız tembihler karışımı beni maço mesajının hakimiyetini sorgulamaya götürdü. Böylesi tehlikeler olmaksızın, sızlanan itirafların ne kastettiği belirsiz kalacak, tembihlerin de bir amacı olmayacaktı.

Estela dos Santos şöyle yazıyor: "Maço toplumun tipik bir örneği olarak -erkekler tarafından yaratılan, idare edilen ve hükmedilen- tango, merkezinde, onun şarkısını söyleyen ve onun dansını yapan kadınların ikâmet ettiği marjinal bir bölgeye sahipti" (Santos 1978: 2225).[30] Tangoda marjinaller merkezdedir. Tango şarkı sözlerinin konularında, kadınların varlığı çok önemlidir. Kadın şarkıcılar, en azından -Carlos Gardel hariç- erkek meslektaşları kadar ünlü olmuşlardır, kadın tango seyircileri de kimi zaman erkek seyircilerden sayıca fazla olmuştur (Santos 1978: 2226-2227).[31] Bu ka-

30. "*Tango, Rebellión y Nostalgia*"da [Tango, İsyan ve Nostalji, ç.n.) (1982), Noemí Ulla, birkaç sayfayı tango şarkı sözlerindeki maçoluk konusuna ayırmıştır. Bununla birlikte, "terkedilmiş bıçkın" motifinin yaygınlaşması yüzünden erkek imgesinin aşağılanmasından endişelenen erkek eleştirmenleri rahatlatmak ve sakinleştirmek istiyormuş gibi görünür (Ulla 1982: 75-76).

31. Estela dos Santos (1978), televizyonun popülerleşmesinden önce (1960'ların

dınlar sadece erkek egemenliğinin nesnesi miydiler? Erkeklerin kadınları manipüle etmekteki yeteneklerini vurgulayarak bu olguları açıklayan, böylece tangoyu ataerkil iktidarın idamesinde başka bir örnek haline getiren bir tezi kabul etmekte isteksizim. Genel olarak söylüyorum, erkeklerin kadınları manipüle etme niyetlerine ilişkin hiçbir kuşkum yok; benim sorularım daha çok onların eksiksiz başarılarının yankılanarak ilan edilmesine ilişkin. Kadınlar sadece "uysal bedenler" veya "pasif nesneler" olmamışlardır. Hem şarkı sözlerinde hem de koreografisinde tango, kadınların yıkma ve müzakere etme yeteneklerini kaydetmiştir.

Bu, kadınlar da başarmıştır anlamına gelmiyor tabii. Benim vurgulamak istediğim, kazananları ve kaybedenleri tayin eden herhangi bir yaklaşım, bütün tango öykülerinde anlatılagelen iktidar mücadelesiyle ilintili kısmı bir kenara bırakacaktır. Bu yaklaşımlar, öykülerin sonunu mücadelenin sonu olarak ele aldıklarında iktidarın heteroseksüel ilişkilerdeki gerçek işleyişini gözardı ederler. Zayıfın stratejilerini -kadınların verimli özneler olarak aktif varlığını unutarak yapılan bir tango okuması, donmuş imgelere karşı sürmekte olan bir meydan savaşının içine dalar. Kadınlara tango bıçkınları tarafından en acımasız ve himayeci yollarla zulmedilmiştir, ama onlar da erkeklerinin başına bir sürü dert açmıştır. Tango öykülerinin -bunaltıcı biçimde erkeklerin lehine olan- tehdit edici sonuçlarına rağmen inanıyorum ki, tango kültünün kadın takipçileri, iş maço kültüne geldiğinde kadın karakterlerin sorun çıkarma yeteneklerinden duydukları sevinçle çoğu kez dogmalara karşı çıkmışlardır.[32] Kadınlar yararlı bilgiler edinmekteydi.[33]

---

başı) Buenos Aires tiyatrolarında ve radyo stüdyolarındaki tango gösterilerinin izleyicilerini de hesaba katarak, kadınlar için yüzde 80 gibi bir rakam tespit ediyor. Julie Taylor, Arjantin'deki alan çalışmasının çıkış noktasında buna ters bir fikir beyan eder: "Dans [tango] kompleksine *aktif* ilgi tamamen erkeklerden geliyormuş gibi gözüküyor; kadınlar sadece bir *hombre tanguero*'ya [erkek tangocu, ç.n.] ilgi gösterdikleri zaman tangoya ilgi gösteriyor" (Taylor 1976: 289). Kendisinin etnografik otoritesini tartışmak istemiyorum. 1970'lerde, tango kulüpleri üzerine araştırma yaptığı sırada gözlemleri hatasız olabilir.

32. Bedenlerimizin maruz kaldığı şiddeti açıklamak için, kadınsal mazoşizm kompleksinin evrensel doğru olduğu iddiasında bulunan yorumlara karşı "direniyorum". Bu tür yorumlar, kendi içlerinde, direnilmesi gereken bir başka şiddettir.

33. *Latino* tarzı pembe dizilerin kadın izleyicileri ve maskara *latinoamericano* aşk romanlarının kadın okuyucuları üzerine bkz. Mazziotti (1989) ve Sarlo (1985).

Gerçekten, tangodaki kadınların aklında küresel, devrimci bir proje yoktu; onun yerine, hayatta kalmaya olan ilgileriyle güç kazanan bir dizi somut, yıkıcı hareket sergilediler. Böyle yaparak, kadın stereotiplerini yeniden ürettiler; fahişeler, metresler, karılar... ama, belki de kopyalar -yıkıcı yeniden üretimler- kusursuz değildi. Kadınlar, *daha doyurucu bir sömürü*den kâr etmek bağlamında, cisimleşmiş yaşamlarını geliştirmeyi hedeflediler, bu da önemsiz bir çaba değildi. Yapabilecekleri bir şey olduğunu keşfettiler; bir bölgenin -varoşlar- razı olunmuş yoksulluğundan, kent merkezindeki kabarelerin göze çarpan kuşkulu ışıklarına hareket edebilirlerdi. *Hareket*. Pasif değil, tutkulu nesnelerdi onlar. Söz hakkına değilse de en azından iktidar oyununda yapılacak bir *hareket*e sahip nesnelerdi. Tangoda kadınlar, kısmen nesne, kısmen öznedirler. Jean Baudrillard'dan aktarırsak, *milonguita*ların taktikleri, kavranma [grasp] sürecindeki bir öznelliğin ironik hamlesine [thrust] sahipti (Baudrillard 1984: 134).

İktidar kalındır, yoğundur, ağırdır; kötü huyludur... yapışkandır. Direniş hareketleri eski izler taşır içinde, eski stereotipleri yeni hükümranlık alanlarıyla yeniden birleştirir; reddedilmiş kimlikler, yeni arzulara yapışır.[34] Kusurlu bir biçimde olsa da işleyen bu taktikler, "maço" sistem tarafından bunca kolaylıkla kabul edilebilir mi? Ataerkil oyunun gevşek kuralları içinde oynamaya son verdiğinde, direnişin aslında tam da kendi biçimini ve sınırlarını bozmaya başlaması nasıl tanımlanabilir? Gevşek kurallarla burada kastettiğim, iktidarda olanların, statükoyu ya da statüko mitini korumak için, meydan okuyucu bir durumu ıslah ve manipüle etme kapasiteleridir. Kadınların direnişine, sadece maçoluk ilkeleri içindeki suç ortağı ya da yumuşak başlı hareketler olarak değinmenin istikrarlı sistem mitini pekiştirdiğine ve bir felç politikasına katkıda bulunduğuna inanıyorum.

Zulüm ve yıkım pratiklerinin açıklanması, kurbanın kristalize olmuş imgesinin aktaramayacağı bir yolla iktidarın gerçek dinamiklerini aydınlatır. Daha az güçlü bir varoluş, eşitsizliğin derece-

34. Belki de "iktidar", benim sözünü ettiğim türdeki bir mücadeleden bütünüyle bahsetmek için yanlış bir mecazdır. Fizik alanından alınan bir kavram/mecaz olarak "güç", şiddetin ekonomi politiğinin örtbas edilmesine katkıda bulunabilirdi.

si dramatik olduğunda bile, güçsüz olandan tamamen farklıdır. Bu, kadınların tangolarda maruz kaldığı erkek iktidarının istismarını önemsememek değildir: Kadınlara fuhuş yaptırıldı, sömürüldüler, pezevenkleri ve müşterileri tarafından cinsel istismar gördüler, dövüldüler ve hatta öldürüldüler. Bununla birlikte, zulüm deneyimiyle, bir kimliğe kurban atfında bulunmanın ayırt edilmesinin öneminde ısrar ediyorum. Zulüm pratiği, egemen maço iktidara yönelik meydan okumalardan çıkan ayaklanmaları önlemek için sürekli olarak yeniden gerçekleştirilmelidir. Güçsüzlüğü tecrübe eden sabit bir kimlik olarak kurbanlar, yalnızca gerçek anlamda hayatlarını kaybedenlerdir. Annem der ki: "*No está muerta quien peléa*" (Dövüşen [kadın] ölmez).

İktidarın -dayatmalar, müzakereler ve ayaklanmalar dolaşımı içindeki- işleyişi her zaman için -en azından hükmedilenler mevcut ve yaşıyor olduğu sürece- itaati ve isyanı yeniden üretir. Yoksa isyan, egemen "söylem"in başka bir manipülasyonu mu?[35] Joan Cock'un (1989: 150) sözleriyle " hegemonik fakat totaliter olmayan penis merkezli (phallocentric) bir kültür düşüncesi taşımak" mümkün müdür? Ya da tango diliyle, bu neşeli *milonguita*lar, pezevenklerini ve bıçkınlarını aldatmaya çalıştıklarında sadece kendilerini mi kandırıyorlardı? Kuşkusuz, tango yazarlarının düsturlarına uyuyorlardı ama öykünün gerçek sonunun onların düsturları olduğuna kim inanır?

Bu noktada, tango seyircisini resme bakmaya davet etmek istiyorum. Kadın seyirciler, "kendi kendine zarar veren kadın kahramanlar"ını kasvetli bir geleceğin beklediği önsezisine inansalardı, felç geçirirlerdi. Bu kadınlar kendi meşru hükümranlık alanlarından asla kaçmaya teşebbüs etmediler. Buna ek olarak, eğer onların erkekleri ve bütün "devlet aygıtı", eğer siz, bu inanca sadık kalsay-

35. Raymond Williams'ın tedirgin edici gözlemini düşünün: Girişimlerin ve katkıların hepsinin ya da hemen hemen hepsinin, açıkça alternatif veya muhalif biçimler üstlendiklerinde bile, pratikte egemen olana bağlı oldukları ikna edici bir şekilde iddia edilebilir: öyle ki egemen kültür, kendi karşı-kültür biçimlerini, tabiri caizse, derhal üretir ve sınırlar" (Williams'dan [1977] alıntılayan Marcus 1990: 393). Ben, "ikna edici bir şekilde iddia edilebilir" ama bu da onu doğru kılmaz diye eklerdim.

dınız, onlar/o huzurlu bir statükoya erişeceklerdi. Bütün disiplin ve kontrol aygıtları gereksiz olacaktı. Böyle bir durum, bir sürü insanı işsiz bırakmanın yanı sıra, isyanın yeniden çıkmasına yarayacaktı. Tangonun Arjantin'deki popülaritesi düşünüldüğünde, çok az kişi masalların uğursuz sonlarına inanmış olmalı. Popülarite, sonlarla değil, zalimlerle zulmedilenlerin, zenginle yoksulun, beyazlaşmışla renkli olanın, "uygar"la "barbar"ın arasındaki sonsuz çatışmayla baş etmek zorundadır. Tangonun özellikle kadınlar arasındaki popülaritesinin kaynağı, zulmedilen kadın kahramanların isyan stratejilerini bariz biçimde teşhir etmesidir. *Milonguita*lar rol modelleri, hatta belki birer karikatürdüler, ama burjuva ahlâk kuralları da öyleydi. Tango erkekleri, burjuva erkekler ve kadınlar, *milonguitanın* yenilmiş olduğu veya kendi kendine zarar verdiği bir sona inansalardı daha da iyi olacaktı! (Meydan okuyan adımlarını göstermek için dans pistinde ona daha fazla yer kalacaktı.)

Sahne üç:
Tango iktidarda

Oyuncuların tamamı, kimi okuyor, kimi dinliyor, kimi ezberden okuyor, kimi uyuyor, çoğu yerde oturuyor, birkaçı yürüyor. Hepsi birden, bir şekilde aşağıdaki metinle ilgileniyor.

Koronun sözlü metni:

İktidar kalındır, yoğundur, ağırdır; kötü huyludur... yapışkandır. Sanki her zaman başka bir yerde başkasının elinde olacakmış gibi, tutuklanacakmış, her an başa gelmeye hazırmış gibi kendinden saklanır. Namevcut varlığından dolayı cezbeder, büyüler. Sürekli olarak aşınır, kendi kendine sürtünür/ovalar, alınamaz, bir yakalayıştır.

İktidar elde tutulduğunda erir. Söylenmemiş, düşünülmemiş arzuları sonunda biçimlendireceğini vaat ederek hayvani kokusuyla kendinden geçirir. İktidar bir harekettir, aslında bir yerinden edilmedir. Bir şey olarak düşünüldüğünde, yalnızca toplumsal yaşamının izi sürülerek idrak edilebilir.

Kesin bir çıkış noktası yoktur, kusursuz bir yörünge çizgisi yoktur, sabit bir hamle yoktur, kendini potansiyelleştirme hariç nihai bir hedef yoktur. Heybetlidir, dış görünüşü mücadelenin yüksek zeminli tezahürlerine bağlıdır. İktidar, saf bir özgüllük ve eksiksiz bir pragmatizm hakimiyetinde hareket eder.

İktidar tam bir kasıtlılık evrenine ait gibidir; dirençli kaynakları durmadan kendi içine çeken bir "öz kaynak"ınki hariç temsile karşı koyar. Mevkisiz ama yine de hazır ve nazır olan iktidar, yüzler takınır ve kendi belirlediği zaman ve mekânda iş görür. Cisimleşmiş bünyelerden şablonlar kesip alarak, birbirine uymayan parçaları ardı ardına görünmez bir iplikle birbirine dikerek, makinenin pedalına yorulmak bilmeden çılgın gibi basarak, dikişsizliğin hırsıyla güdülenen uzman dikişçi kadın, iktidar, kabusumsu bütünlükler *imal eder*. Korku.

Kararma

III

Tango ve kolonileştiren bakış

Sahne dört:
Erotizm, egzotizm ve kolonileştiren bakış

Tango á trois. [Üçlü tango, ç.n.]

Oyuncular: Koreoeleştirmen/Milonguita, El General/Compadrito, Kolonileştirici/Emprezaryo [tiyatrolarda, konser salonlarında, kabarelerde vb. çeşitli gösteriler ve eğlenceler düzenleyip yöneten kişi, ç.n.], *Koro.*

Bir milonguita olan Koreoeleştirmen, (sahnenin solunda) masasında oturmuş yazmaktadır. Düşünmek ya da kitaplara, notlara ve bir müsveddenin sayfalarına göz atmak için belirli aralıklarla duraklar. O yazdıkça, banda kaydedilmiş sesi, metni "okur"; sesi, bir milonguitanın

huysuz ve mesafeli tonunu benimsemiştir. El General (kibirli bir compadrito) ve Kolonileştirici (yabancı bir emprezaryo), Koreoeleştirmenin çalışmasını tekrar tekrar engeller. Onu ilk önce, tango yapması için dans pistine sürüklemeye çalışırlar. O direnir, El General/Compadrito ve Kolonileştirici/Emprezaryo da kendilerini birbirleriyle dans ederken bulurlar.

Bu arada, Koreoeleştirmenin banda kaydedilmiş sesi yükseldikçe, Koro tekrarlamalarla ve taklitle onun bazı sözcüklerine vurgu yapar.

Koreoeleştirmenin banttaki sesi metnini okur:

Tango, egzotizm aracılığıyla Ötekiliği ifade eder, oynar ve üretir. Böyle yaparak da baştan çıkartıcı bir biçimde özdeşleşme oyununu oynar -anti-benlikler yaratarak "benlikleşme" girişimi. Tango aynı zamanda hem bir ritüel hem de sarsıcı karşılaşmaların seyirliğidir ve tabii ki "ikiyi gerektirir"; Ötekiliği oluşturan iki taraf, egzotiği yaratan iki yer, dans etmek için iki kişi.

Çift ve tango üzerine düşünüldüğünde, Ötekiliği ve egzotizmi dans etmek için koşuşturan, erkek/kadın çiftidir. Ama aslında tango üçü gerektirir; dansa hükmedecek ve kederini itiraf edecek bir erkek; baştan çıkaracak, baştan çıkarılmaya direnecek ve baştan çıkarılacak bir kadın; ve bu tezahürleri izleyecek bir bakış. Erkek/ka-

Koro

[Koro: Tabii ki ikiyi gerektirir... (*başlarıyla onaylarlar*).]

[Koro: Aslında tango üçü gerektirir... (*kuşkulu bakışlarla birbirlerine danışırlar*).]

dın çifti ritüeli yerine getirir, bakış da seyirliği kurar. İki oyuncu vardır, ama tangoyu üç katılımcı oluşturur. Bununla birlikte bakış, kendini uzakta tutmaz, durağan değildir; tersine umut içinde bekler, yaratıcılara has, imgelemlerindeki hedefler doğrultusunda sahip oldukları o özel dalgınlık içindedir. Bakış, erkek dansçının yerine geçebilir; bakış kendi benzerini üreterek tango çiftinin yerine dans edebilir. Bakış ve tango yapanlar yer değiştirebilir ama rollerini değiş tokuş edemezler. Tango çifti, dans ederken ya da adımlarını gasp eden bakışa dönüp bakarken, bakışla aralarındaki "aşağıdan-yukarıya" bir ilişkiye sabitlenmiştir, bu öyle bir duruştur ki, Eduardo Galeano'nun deyişiyle oradan sadece devler görülebilir (1986: 117). Bunun aksine, bakış -doğuştan bir seyirci olarak- her zaman, oradan bakıldığında her şeyin minyatür boyutlara indirgendiği, "yukarıdan-aşağıya" bir konumda olacaktır.

Tango yapanlar ve seyirciler artık ortak bir ırkı, sınıfı ve/veya kültürü paylaşmadığında, "aşağı" bakan "yukarı"dakiler

[Koro: Bakış kendi benzerini üreterek tango çiftinin yerine dans edebilir... ama rollerini değiş tokuş edemezler... (*başlarını kuvvetle sağa sola sallarlar*).]

[Koro: "Aşağıdan-yukarıya", hepsi dev (*ağırbaşlı sesler; bedenler esnetilir, devin boyutları taklit edilir*).]

[Koro: "Yukarıdan-aşağıya", minyatürler! (*kıkırdamalar; bedenler büzülür, minyatürümsü boyutlar taklit edilir*).]

için tango egzotik hale gelmişti. İktidar hiyerarşisinde "yukarı" konumdakiler, çeşitli nedenlerden dolayı, kendileri tango yapmaya sürüklendiğinde, tango egzotikleştirilmiş bir hale geldi; koreografisi, şarkı sözleri, müziği bölündü ve değişti. Uluslararasına karşı çıkan ulusal bağlamın (yapay olarak çizilmiş) analitik sınırları içinde, yani Arjantin'deki tutku ekonomi politiğinin iç dinamikleri içinde, tangodaki üçüncü katılımcı olan bakış, çoğu kez, Buenos Aires'in yeraltı dünyasına davetsizce girip onu değiştiren erkek elit olmuştur. Ne zaman ki elit erkekler, dansta aktif bir yer için *compadrito*larla döğüşüp *milonguita*larla tango yapmaya başladılar, tango kederlendi ve yavaşladı. Ne zaman ki orta-sınıftan dansçılar bıçkın olanların yerini aldı, tango o kadar donuklaştı ki, zar zor fark edilir oldu, ama romantikleştirilmiş bıçkın öyküler olan şarkı sözleri, yeni dansçılara, barbar geçmişe "yukarıdan-aşağı", sınıf atlamaya ve uygarlığa ise "aşağıdan-yukarı" bakabileceklerini hatırlatıyordu. Bununla birlikte bu elit ve orta-sınıftan Arjantinli

[Koro: Ne zaman ki elit erkekler... (*Koro bantan önce davranır; snop pozlar takınır*).]

[Koro: Ne zaman ki orta-sınıftan dansçılar... (*Koro bantan önce davranır; donuk tango adımları sergiler*). Ama, ama... (*sözcüğün çıkardığı sesten keyif alırlar*).]

bakışlar, kendi kendilerine egzotikleşecek güce sahip değildi. Bağımlı bakışlardı, bağımlı umutlar ve arzular taşıyorlardı. Egzotikleştirme gücü olan bakış, kolonyal bakıştı, bu da yerel hayranların tangoya bakabilecekleri mercekti.

[Koro: Bağımlı bakışlar... (*şaşkın biçimde birbirlerine bakarlar*).]

Egzotizm ve oto-egzotizm, kolonyal karşılaşmanın, iktidar anlamında asimetrik bir karşılaşmanın, karşılıklı ilişki içindeki sonuçlarıdır. Emperyalizmin daha da sağlamlaşmasına katkıda bulunurlar. Belki de egzotizm en yaygın emperyalist manevralardan biridir. İlerleme yoluyla Uygarlığa dahil olma vaatleri, ekonomik aksaklıklarla dolu sendeleyen bir kalkınma yaratabilir. Muazzam yoksulluk çukurlarından, daha önce varolmayan orta sınıflar çıkar ve ara sıra servet kırıntılarının keyfini sürerler. Kalkınma vaadi, burjuva, emperyalist, modern bir uyuşturucudur. Ama egzotizm olmadan, birleştirmek mümkün olmayacaktır. Egzotizm, Kimlik gereksinimini yaratır ve Kimliğin elde edilemeyeceğini garanti eder: Sökülemeyen kanca, emperyalist kancadır. Egzotizm, kolonileştirilenin bedensel tutkusunun

[Koro: Egzotizm! (*İlkin ilgilerini çeker, sonra da aşırı bir dikkatle metni kelime kelime izlerler*).]

suyunu çıkarırken, onda tamamlanmışlığa duyulan soyut, tatmin edilemez arzuyu yaratır. Egzotizm eşit olmayan partnerler arasında oynanan kolonyal bir erotik oyundur.

Tangoda, *latina* veya *latina* benzeri çift, burjuva kolonileştirici bakış için dans eder. Fransız, İngiliz, A.B.D. kolonileştiricilerinin ve yerel müttefiklerinin, tango adımlarının utanç verici anlamının şekillenmesinde anahtar bir rolleri vardır. *Compadrito*ların *milonguita*larla oynadığı erotik erkek/kadın oyunlardan çıkardığı anlamla büyülenen kolonileştirici, kolonileştirilenle oynadığı kendi oyunlarının minyatür bir seyirliğini görür: Kolonileştirici erkekle, onun emperyal kollarıyla sıkıca zaptedilmiş bir şekilde, onun adımlarını takip ederek işbirliksel/direnen hareketler içinde dans eden kolonileştirilmiş kadın. Fakat bunun aksi, muhtemelen daha da doğrudur. Kolonileştirici, kolonileştirilenle olan emperyal erotik ilişkisindeki kendi temsilini tangonun üzerine boşaltır. Buna ek olarak, kolonileştirici bakış, kendi burjuva, saygın, ama obur arzusunu -kolonileştirici-

[Koro: Tatmin edilemez... (*umutsuzca başlarını sallarlar, iç çekerler ve nihayet bir sonraki müdahalelerine kadar alçak sesle şaşkın bir biçimde gevezelik ederler*).]

[Koro: Kolonileştirici ve kolonileştirilen... suyunu çıkar. (*İlkin, "kolonileştirici ve kolonileştirilene" yapılan gönderme Koro'nun tekrar ilgisini çeker. Çok geçmeden "suyunu çıkar" [extract] sözcüklerinin çıkardığı sese yakalanırlar. "ar"ı tekrar eder, ağızlarından çıkan seslerle oynarlar*).]

nin fetih ve tahakküme duyduğu, erkek, doymak bilmez arzu-beslemek için tango tutkusunun suyunu çıkarır. Kolonileştirici, arzuyla tahakküm eder; kolonileştirilen, tutkuyla direnir. Ayrıca, bu yıkıcı, mücadeleye dayalı koşul tercih edilmiş değildir; tarih boyunca kolonileştirilen, emperyal kader ve onun kaderci hükümlerinin dayatmasıyla direnmeye zorlanmıştır. Tango, terbiye ve uygarlık üzerine verilen emperyal vaatlerin gizli, karanlık, sömürücü yanma utanmazca uyum sağlar.

Tangonun erotik ve egzotik adımları bu kolonyal bağlam içinde zor ayırt edilir. Kolonileştirilenin emperyal danstaki rolüyle kadının tangodaki rolü arasında paralellik kurma amacıyla, tango adımlarının erotik bileşenini kısa bir süre için yalıtacağım. Fakat, açık bir şekilde anlaşılmalıdır ki, erotik ve egzotik hareketler aynı zamanda, ahenk içinde yapılır ve eninde sonunda egzotik bileşen, erotiğe tam anlamını verir.

[Koro: Karanlık, karanlık (*tekrar ederek, "k"nın çıkardığı sesle oynarlar*).]

[Koro: Zor, zor, zor (*tekrar ederler ve Koreoeleştirmenin sesi bantta uyarıcı bir tonda "fakat"ı telaffuz edene kadar "r"nin çıkardığı sesle oynarlar*).]

[Koro: Fakat... (*uysalca birbirlerine bakarlar; bir sonraki müdahalelerine kadar sessiz kalırlar*).]

Bant "Erotik Adım"a devam ederken, Koreoeleştirmen/Milonguita ve Koro, ruhsuz bir tangonun ritmini izleyen El General/Compadrito'nun ve Kolonileştirici/Emprezaryo'nun yaptığı hareketlere dikkat ederler.



Resim 3.1 Dansçılar, Carlos ve Maris Rivarola, *bir tango "sentada" figürü yapıyor.* Kaynak: Tango Bar reklam afişi, 1987, Castle Hill, yönetmen Marcos Zurinaga.

Erotik Adım: Sadece yürüyün. Birlikte yürüyün. Gerektiği kadar yakın yürüyün. O kadar yakın ki, belli bir noktada ikinizin arasındaki farklar önemli hale gelecektir. Diğerine efendilik etme gerekliliğine karşı koyulamaz. Girdabın içine çekiliyor olmaya karşı gösterilen direnç isteriktir. Yürümeye devam edin. Vazgeçemezsiniz. Kontrolünüzün ötesindedir. Güzel yapmaya çalışın yeter. Oynayın. Korkunuzu saklamayın, sadece ona biraz üslup katın. Birlikte hareket edin, ama ayrılın. Rollerinizi ayırın. Son kez ayırın. Biri efendi olmalı diğeri direnmelidir. Diğerinin nereye doğru gittiğini bildiğinizi de unutun.

Tango çiftini, bakıştan yalıtmaya çalışmam ne kadar zor olursa olsun, kolonileştiricinin bakış açısı (ister kendisi ister hayranları tarafından sergilensin) dansçıların mahrem görünümlerinin içine süzülür.

[Koro: Zor, zor (*harflerin seslerini sürüyerek*).]

[Koro: Mahrem... hmmm (*aşırı bir ilgi göstererek*).]

Tangonun cinsel politikası, seyircinin (seyirciler erkek/kadın karışımından oluşuyor olsa da), bir erkek/kolonileştirici seyircinin varlığından ayrı tutulamaz, ama tekrar deneyeceğim. Tango yapan çiftte Öteki,

la Otra (kadın olan Öteki) tarafından oynanır. Bu *Otra*, Ötekililikten suçludur veya farklı söylenecek olursa, erkekle karşılaştırıldığında "bir şeyden" yoksun ve haddini aşmakta olduğundan dolayı *Otra* olmakla suçlanmaktadır. Kadının aşırı tutkusu ve onu kontrol etmekten yoksun olması, erkeğin kucaklamasına ve liderliğine muhtaçtır.

[Koro: La Otra! (*kadın kahramanlarının adı geçerken neşeyle el çırpar bağırışırlar*).]

Koreoeleştirmen/Milonguita, Kolonileştirici/Emprezaryo'nun performansından memnun değildir, dans eden çiftte onun yerini alır. Koro ve Kolonileştirici/Emprezaryo dikkatle dans etmekte olan Koreoeleştirmen/Milonguita ile El General/Compadrito'yu izlemektedir. Onlar karmaşık ayak hareketleri ve figürler yaptıkça tango müziği hızlanır.

Kadın dansa sürüklenecek, alıp götürülecek ve dengesiz/aşırı ayak hareketleri yaparken tutulacaktır. O, tutkuyla direnir ve erkek kucaklaması/denetimi ile teselli edilirken, "içgüdüsel" tutkusu asla tamamıyla kontrol altına alınamaz. Ama tutkusu, erkek arzusu tarafından harekete geçirilir. Erkek, bütün müzik boyunca bacağının üst kısmını ısrarla onun bacaklarının arasına kaydırmaya çabalayarak kadının tutkusunu tahrik eder. Kadın kalçalarıyla direnir, onları dü-

zensiz olarak arkaya, öne hareket ettirir, yumuşak saten eteği, erkeğin girişini kendisinin çıkışını kolaylaştırır. Yüksek topukları, direnişinin dengesini bozar; ya da -ki çoğunlukla böyledir- bunun tersi olarak yorumlanabilir: Erkeğin cinsel fetih arzusunu tahrik eden şey tam da kadının müstehcen kalçaları ve ayak hareketleridir. Dans eden çift meseleyi açıklığa kavuşturmayacaktır. Bu erotik konulardaki belirsizlik, ritüeli sürdürmenin anahtarıdır. Gövdeleri anlaşma, yüzleri ise sımsıkı zaptedilmiş saçlarına dolanmış bir kadercilik gösterir. Ama bellerinden aşağıda, mücadele vardır. Erotik adım bu bağlamda gelişir, ağır bir şekilde *la Otra*'nın varlığına -bedenine- odaklanmıştır. Erkek onu kısa süreli de olsa kucağına oturtup (bu figüre *la sentada* denir) kimliğini teyit ederek, teminatını dayatır. Kadın, *la Otra*, erkeğe eril benliğini tanımlaması için yardımcı olmuştur. *La Otra*'nın hareketleri, direnç/farklılık sergilemesi, erkeğin kimliğini kışkırtır ve onu sürekli olarak yeniden biçimlendirir. Ayakları üzerinde geriye düşmesiyle, kadının

[Koro: *Bu konulardaki müphemlik... (önce boyun eğerler sonra da koreografik direktifleri izlercesine "anlaşma içindeki gövdeler"i, "yüzler, kadercilik"i ve diğerlerini canlandırırlar).*]

[Koro: Evet! *La sentada! (grotesk sentada figürleri yaparlar).*]

kendi kimliği, erkeğin kimliğine itaat ve direnme arasındaki geçişlere girip çıkarken askıda kalır, tamamlanmamıştır. Kadının kimliği doğuştan tatmin edilemez kolonileştirilmiş bir kimliktir. Bu, kadının yakalandığı bir düğüm olsa da onun "öz"ünde ya da kadın "doğası"nda kökleşmiş bir sorun değildir. Kadının tamamlanmamışlığı, istikrarlı, topyekûnlaştırıcı bir Kimlik arayışını kural olarak koyan erotik iktidar oyununda kökleşmiştir.

[Koro: Düğüm... yakalanmış (*sözcüklerin çıkardığı seslerle oynarlar*).]

Tangonun erotik adımının mahremiyeti içinde erkek dansçı ve kolonileştirici seyirci, müttefik olurlar, neredeyse B/bir ve tek, iktidardaki asimetrilerini birbirlerinden gizlerler, ikisi birlikte kadının üzerindeki iktidarlarını gizlerler. *La Otra*, erkeğin kimliğini ve kolonileştiricinin üstünlüğünü teyit ederken, tekrar tekrar direnmeli, razı olmalı, direnmelidir. Kadın dansçının rolü, bir dış müdahaleyi ve liderliği meşrulaştıran bir roldür.[1] Akılda tutulacak bir cümle: "Benlik duygusuna, sahip olunan bir

[Koro: Akılda tut (*"akıl"ın nerede olduğunu merak ederek birbirlerinin ceplerine, kulaklarına, ayakkabılarına, düğmelerine bakarlar*).]

1. Bu çözümlemede, Mulvey'in (1988a, 1988b), Doane'in (1987, 1988), Silverman'in (1986, 1989), Owens'ın (1983) ve diğerlerinin Lacancı bulgularını gevşek bir biçimde izleyip, onlara ortodoks olmayan bir şekilde göğüs gerdim.

başkasının imgesi aracılık eder. (Zaman zaman kendi kendime sormuşumdur, başkası hakkındaki yüzeysel bilgi, stereotip anlamında, kendi imgeni korumanın bir yolu değil midir diye)" (Vincent Crapanzano'dan [1985] alıntılayan Trinh 1989b: 144).

Egzotik Adım: Tango dansının egzotik bileşeninde latina çift, heteroseksüel bir çift olarak, Ötekilik'in (farklılık, mesafe ve eşitsizlik) odağıdır. Erotik erkek/kadın gerilimleri (onların mahrem cinsel politikaları) kolonileştiricinin bakışının umutla bekleyen arzusu tarafından tüketilir. Artık yalnızca kadın değil, çiftin bütünü, kolonileştiricinin kimliğinin teminatı için tutkulu bir kaynaktır. İlkel ve insani içgüdülere yakın olan latina "mizaç", tutkulu bir meydan okuma sağlarken uygar bir denetim talep eder. Kolonileştirici seyircinin bakışı artık sahnenin yegâne yorumcusudur. En tepesinde burjuva emperyal uygarlığın hüküm sürdüğü toplumsal evrim ölçeğinde, kadınlık ve erkeklik arasındaki mücadele bir kademe aşağı inmiştir. Latina çift egzotikleştirilmiştir.

[Koro: Latina çift! (*önce kutlarlar, sonra da "mesafe kurmaya", birbirlerini "tüketmeye" çalışırken kafaları karışır*).]

[Koro: Latina "mizaç"... (*Önce heyecanlıdırlar, sonra da mücadelenin "toplumsal evrim ölçeğinde bir kademe aşağı inmiş" olduğunu öğrendiklerinde endişelenirler. Elbiselerinin altından mezuralar, cetveller, notluklar ve kurşun kalemler çıkarırlar. Birbirlerinin ölçülerini not ederler ve bir ölçek hesaplamaya girişirler. Koreoeleştirmenin banttaki sesi "aşırılık" kelimesini telaffuz edene kadar ölçekte ortaya çıkan pozisyonları tartışırlar*).]

Orada, ilkel geçmişin bir simgesi olarak kolonileştiricinin gözleri önünde durur. Erişilen mesafe, yani farklılık da zevk vericidir.

Egzotik adımın sergilenmesinde, Ötekililiğin başka bir boyutu sömürülür: Ötekinin, O'nda yol açtığı değişken cazibe ve tiksinti. Büyülenme. Egzotik olan, aşırılık sergileyerek kolonileştireni (O'nu) tehdit eder. Egzotik olan, emperyal uygar dünyanın kıyısında, geçmişi aklından çıkarmayan tutkulu olandır. Öteki için Egzotik olmak, ki bu tehdidin evcilleştirilmesi gerekir, zevk verene, rahatsız edici biçimde eğlenceli olana, yani erotik olana doğru eğilmiştir. Fakat, tehlikelilik unutulmamalı, kolonyal uygar tahakkümün gerekliliğinin bir kanıtı olarak tekrar tekrar akla getirilmelidir.[2] Egzotik yerler, insanlar ve şeyler, sıklıkla Öteki'nin sevimli yanlarını sergiler: Bitkiler, parfümler, kıyafetler, mücevherler, yemek ve baharatlar, sanat, kur yapma, şarkılar ve danslar. Tehdit

[Koro: Aşırılık... hmmm (*ferahlamışlardır*).]

[Koro: Egzotik Öteki ... (*Neşeyle birbirlerini baştan çıkarırlar*).]

2. "Egzotik"in benzer bir kavranışı için bkz. Rousseau ve Porter (1990). Michael Taussig (1986), "vahşilik"in yapısının çözümlenmesinde, benim bu "egzotik" tango betimlememde geliştirmeyeceğim denli karmaşıklık ve akıcılık içinde sözde "gerçek üstücü" bir yol izlemiştir. Taussig'in metnine dikkatimi çektiği için Peggy Phelan'a teşekkür ederim.

edici taraf, eşit derecede egzotikleştirilmiştir, arka planda kalır, akıldan çıkmayan bir şiddettir: Diktatörler, yanardağlar, hastalıklar, çok eşlilik, yoksulluk. Egzotik olanın kadınlığı, tam da bu belirsizlik içinde tanımlanır. Egzotik olanın neşeliliği, şatafatı, tehlikesi ve şehveti yine, (oluşturulduğu biçimiyle) Ötekini, kolonileştiricinin sopasının emperyal burjuva ahlâkıyla ölçmenin bir sonucudur. Egzotik Öteki, bu işlemden her zaman, bir şeyden -mantıklılıkdan, denetimden, âdaptan, terbiyeden- yoksun ve başka bir şeye -şiddete, şehvete, tutkuya- üstün gelen bir tuhaflık olarak çıkar.

Egzotik tango adımları hâlâ, kolonileştirici bakışın, Uygarlık tiyatrosunun perdelerinde ve sahnelerinde gördüğü bir latina çifte ait edepsiz adımlardır. Batılı emperyal sahneler ve perdeler, egzotiği bu şekilde sergilemek, çerçevelemek üzere verilen hükmü onaylamak için kurulmuştur. Egzotiği kuran, bu emperyal burjuva ortamlardır. "Uygar" (ahlâk standartları batılı ve burjuva olan) tiyatrolar, ister Batı'da isterse Dünya'nın Geri Kalanı'nda ol-

[Koro: Egzotik Tango... ("*Egzotik*" *tango adımlarını doğaçlarlar*).]

sun egzotiği, kolonyal olarak baskıya uğramış olanın dönüşü olarak sahneler ve gösterirler.

Egzotik tangonun latina çifti, tutkuyu, dünyanın emperyal veya emperyalleştirilmiş saraylarında, şefkat, uyum, empati veya kolonileştirici bakıştan gelecek karşılıklı hiçbir tutkulu tepki olmaksızın icra eder. Tango çifti, kolonileştiricinin Arzusu'nun dipsiz uçurumuna düşer. Egzotik Ötekilik, tam da sömürünün gelişmesi için gerekli yeri açan (paylaşılan bir merhametin, ortak bir tutkunun, birlikte duygulanmanın olmadığı) bu uyumsuzluk koşuludur.

Yüzyıl dönerken tango, egzotik türe bir yenilik getirdi; çoktan gayri/bağımlı olmuş kolonyal dünyadan gelen, "nezih" ve hafif meşrep, zarif bir egzotizm sergiledi. Tango, dünyanın karmaşık, modern emperyal burjuva düzenine yakışan bir Egzotikti. *Tanguero*lara zama-nın egzotikleri arasındaki en "nezih" konumlar sunuldu ve tango yapmak onlar için varolan birkaç gelir kaynağından yalnızca biriydi. Bu üçlü paradoksta, oto-egzotizm belki de (kolonyal olarak) hileli bir seçenekti.

[Koro: Egzotik Ötekilik, tam da sömürünün gelişmesi için gerekli yeri açan (paylaşılan bir merhametin, ortak bir tutkunun, birlikte duygulanmanın olmadığı) bu uyumsuzluk koşuludur *(banttaki sesle uyum içindedirler)*.

Dön, dön, dön (*sersemcesine dönerler*).]

Banttaki ses sona erdiğinde Koro düzensizlik içindedir. El General/Compadrito, Kolonileştirici/Emprezaryo ve Koreoeleştirmen/Milonguita eğilerek seyirciyi selamlarlar, gururlu, kibirli ve "nezih" bir şekilde.

Kararma

* * *

Aşağıdaki kısımlarda, tangonun birçok egzotik danstan biri olarak dünya tutku ekonomisine dahil olduğu özgül yollara değiniyorum. Tango, egzotiğin kolonyal imalatının uzun tarihinde bir episod olarak ortaya çıkıyor. Sürecin bana ait yarım yamalak versiyonu, on yedinci yüzyıl sonlarından, yirminci yüzyıl başlarına uzanıyor. Egzotizmin güncel pratiklerine ve egzotizmin özneleri/nesnelerindeki değişikliklere mahsus bazı olaylara odaklanıyorum. Amacım tangonun zaten "yakıştığı" ve tutkuyu tüketmek için kolonileştiricinin arzusuna yakışacak şekilde kolonyal olarak değiştirilen yolları anlamak. Bu nedenle, anlatı (1900'lerde) Paris'teki tango modası dönemine yaklaştıkça ayrıntılar artıyor, bu yeni egzotik dansı kabule hazır toplumsal atmosferin tam bir resmi sunuluyor. Egzotizmin imal edilmesi üzerine bazı düşünceler, dünyanın başlıca başkentlerindeki tango çılgınlığının çözümlemesini ön plana getiriyor.

A. EGZOTİZMİN İMALATI

> Kolonyalizm sadece ekonomik büyüme ve tahakküm değil, aynı zamanda kültürel bir tahakküm ve etno-merkezcilik anlamına da gelir. Emperyal perspektif, diğer kültürlerin inkâr edilip bir kenara konuvermesi değilse de [...] kolonyalizm yalnızca bir kültüre inanır. Dünyanın çeşitliliği, 1900'ün kolonyalizmi için "çekici" ve hoştur. [...] Emperyal bilinçte aldatıcı ve efsanevi bir şekilde saklanmıştır. Egzotizmin işlevi işte böyledir (Leclerq 1972: 44-45).

Tango, egzotiğin dünyasına yirminci yüzyılın başında girdi. O zamana kadar egzotizmin kuralları, kolonyalizmin birkaç yüzyılı sayesinde tamamıyla belirlenmiş ve geliştirilmişti. Hâkim egzotikleştirme merkezlerinin tarihi hemen hemen "moda" merkezlerinin tarihiyle çakışır; bu merkezler de sırasıyla emperyalizmin avatarlarını* takip etmişlerdir. XV. ve XVI. yüzyıllarda "ince beğeni"nin başkenti olarak kabul edilen Venedik, İspanya tarafından -Yeni Dünya'daki politik pençesinin bir göstergesi olarak- yerinden edilmiştir. Fransa da, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda egzotizmin üretilmesinde uzmanlık payesine nihayet erişmiş görünmektedir (Braudel 1981). O zamanlar, sonraki yüzyıllarda olduğu gibi diğer dünya güçleriyle çekişmekte olsalar da, (entelektüel beğeni de dahil) beğeni konusundaki uzmanlıklarında Fransızlar henüz yerlerinden edilmemişti.

Lüksün ve "ilkellik"in üretimi egzotizmin imalatı ile el ele gitmiştir: Çeşitlilik değerliydi ve dünya hâkimiyetine delalet ediyordu. Stuart Ewen'in gözlemlediği gibi, "XVI. yüzyıla kadar, Batı Avrupa pazarları kibar ve narin mallarla doluydu; ipekli ve yünlü elbiseler, zarif çanak çömlekler, baharatlar, mobilya kakmacılığı için az bulunur ağaçlar. Bunlar ve diğer kalemler, satın alma gücü olanlar için, refahın gittikçe arttığı bir yaşam tarzına katkıda bulunuyordu" (1988: 31). *Cuisine*'den [Fr., mutfak, ç.n.] *ballet-opera*'ya [Fr,, opera-bale, ç.n.] egzotik malların ayrıntılı bir envanteri ve bunların doğru biçimde bir araya gelmelerinin hiyerarşik düzeni, kategoriler halinde saptanmıştı. Örneğin:

> Gerçek bir gastronomun akşam yemeğini oluşturan çeşitli parçaların, kasaplık et, kümes hayvanları ve meyveler gibi başlıcaları Fransa'dan gelir; biftek, tost (welchrabbet), punç gibi bazıları İngilizler'den örnek alınmıştır; lahana tuzlaması, Hamburg kıyılmış sığır eti, Kara Orman filetosu gibileri Almanya'dan gelir; olla-podrita [et, sosis, nohut ve sebzeden yapılan bir çeşit türlü, ç.n.], nohut, Malaga kuru üzümü, biberle tütsülenmiş Xerica jambonu ve tatlı şarap gibileri İspanya'dan gelir; İtalya'dan, makarna, Parmesan peyniri, Bolonya sosisleri, polenta [kestane unu, mısır unu ve irmikten yapılan bir tür lapa, ç.n.], şer-

* Avatar: Hint felsefesinde bir tanrının yeryüzünde insan veya hayvan biçiminde ya da kılığında ortaya çıkması. (ç.n.)

betler ve likörler gelir; kurutulmuş et, tütsülenmiş yılanbalığı, havyar Rusya'dan gelir; tuzlanmış morina balığı, peynirler, ringa balığı turşusu, *curaçao* [bir tür turunç likörü, ç.n.], *anisette* [bir tür anasonlu içki, ç.n.] Hollanda'dan gelir; Asya'dan ise Hint pirinci, *sago* [sago palmiyesinin özünden elde edilen bir tür nişasta, ç.n.], köri, soya, Şiraz şarabı, kahve gelir; Afrika'dan Cape şarabı gelir; son olarak da Amerika'dan patates, tatlı patates, ananas, çikolata, vanilya, şeker ve benzerleri gelir: Bunların hepsi daha önce de sık sık belirttiğimiz saptamamızı doğrulamaya yeter de artar bile; Paris'te sipariş edilebilecek böyle bir yemek, içinde dünyanın her köşesinin bir veya birçok ürünle temsil edildiği nadir bulunur, kozmopolitan bir bütündür (Brillat-Savarin [1825] 1972: 317).

"Dünyanın dört bucağından" toplanan malların bu tahsisi sadece bir başlangıç noktasıydı. "Başlıca" kısımları (Fransa), "Örnek alınan" kısımları (İngiltere), "başka" kısımları (Almanya), daha "başka" kısımları (İspanya, İtalya, Rusya, Hollanda) sağlayan ülkeler ve son olarak bir takım başka malzemeler sağlayan kıtalar-koloniler (Asya, Afrika, Amerika) arasında kurulan hiyerarşi silsilesindeki politik çağrışımlar dikkate şayandır. İkinci gerekli aşama, bütün o ham ve ilkel olan şeyleri (Fransız Devrimi'nden sonra "uluslararası ve/veya "kozmopolitan" olarak vaftiz edilmiş) emperyal zevke uydurmak için yeniden biçimlendirmeye dayanıyordu. Böylece Jean-François Revel, Fransız *haute cuisine*'inin [Fr., mutfak sanatı, ç.n.] "bütün ülkelerin ve bütün bölgelerin yemek tariflerini, bütünleyecek, uyarlayacak, yeniden düşünecek ve neredeyse yeniden yazacak diyebileceğim kapasiteye sahip olması anlamında uluslararası" olduğunu savunur (1982: 215). Ayrıca, Ewen, Fransa'nın, XIV. Louis devrinde kendisini moda piyasasının merkezine yerleştirmeyi başardığından söz eder. Jean-Baptiste Colbert'in akıllıca öğütleriyle kral, usta işi bir strateji geliştirmiştir: "Kendi beğenimizle Avrupa'da savaş açalım ve moda aracılığıyla dünyayı fethedelim" (Colbert'ten alıntılayan Ewen 1988: 30). *Haute couture* gibi modalar imal etmekle ilgilenen Fransız endüstrisi, sonra da asil bir cila üretmesi ve onu sömürmesi konusunda teşvik edildi. Avrupalı elitler için hazır bulunan eğlence seyirliklerinin tarihi, *haute couture*

ve *haute couisine* için tarif edilen yolun aynısını izledi. *(Les etrangerler* [Fr., yabancılar, ç.n.] arasındaki) Egzotikler, XIV. Louis'nin gözetiminde organize edilen politik *opéra-ballet*lerde neredeyse modanın bir gereği olarak bulunduruluyorlardı. Yabancılar, yabancı yiyecekler gibi, oyunlarda icra edecekleri rollere göre dikkatle sınıflandırılmıştı. Huyları, kıyafetleri göz önünde bulundurularak temsil tarzları katı bir biçimde tarif edilmişti.

> Yunanlılar kenarına birkaç tüy takılmış yuvarlak başlık takar. İranlı'nın saç biçimi de oldukça buna benzer. Mağribi'nin saçı kısa ve kıvırcıktır, suratları ve elleri siyahtır, taç olarak ipe dizili inci kullanmayacaksanız başı açıktır. Küpe takmalılar; Türkler ve Müslümanlar *doliman* [dolama, ç.n.] giymeli, başları sarıkla ve tüyden sorguçla örtülmelidir. Amerikalılar değişik renklerdeki tüylerden yapılmış bir başlık takmalı, aynı türden bir etekle çıplaklıkları örtülmelidir; her zaman aynı tüylerden yapılmış bir gerdanlık takar, dans ederken de iki ellerine bu tüylerden birer demet alırlar. Japonlar'ın enselerinde büyük bir tutam saç vardır (Menestrier'den [1662] alıntılayan Paquot 1933: 192).

Hippolyte Jules Pilet de la Mesnardière, 1639'da yayınlanan, *Poetique* adlı eserinde, farklı uluslardan temsilcilerin oyunlarda sergilemesi gereken mizaçlar üzerine ayrıntılı öğütlerde bulunur ve tipoloji, tamamıyla katı olmak anlamına gelmese de bazı durumlardan kati surette kaçınılması gerektiğini açıklar: "Asla bir Asyalı'dan savaşçı, bir Afrikalı'dan mümin, bir İranlı'dan kafir, bir Yunan'dan dürüst, bir Alman'dan kurnaz, bir İspanyol'dan mütevazı ya da bir Fransız'dan gayri medeni karakterler yaratmayın" (La Mesnardière'den aktaran [1639] Paquot 1933: 195). Louis'nin maiyetindeki ünlü uşaklar, sıra, egzotikleri, komşu rakipleri, hatta kendi kendilerini stereotipleştirmeye geldiğinde hiç çekinmezlerdi. Temsiliyet politikaları çok ciddiye alınırdı, böylece her egzotik, en "uygar" olanın hükümranlığını doğrulamış olacaktı.

Oryantalizm, ya da Marcel Paquot'nun sözcükleriyle "Doğu'nun (Batı'ya) ifşa edilmesi", egzotizm mekanizmasının geliştirilmesi için sahneyi kurmuş gibidir. Batı Avrupalı elitlerin tüketimi için Doğulu olanı (Oriental) kendine mal etme ve yeniden biçim-

lendirme pratikleri, düzenlemelerle birlikte egzotik koşulun diğer adaylarına da uygulandı. Bu sürecin özel bir safhası özellikle tangoyla ilgilidir; tutkunun üretimi.

"Seyirlik dünyası" için, yani dünyanın bir seyirliğini yapmak amacıyla, on sekizinci yüzyılın başında *L'Académie de Musique*, "Doğu'nun efsanevi sistemi"nin Fransız operasına dahil edilmesini önerdi, böylece yeni karakterler "çok gerekli hale gelen çeşitlilik"i sağlamış olacaktı. Asya'daki halleriyle tasavvur ettiğimiz ateşli duygular ve aşırı derecede *amoureuse* [Fr., sevdalı, ç.n.] tutkular, müzik geçişlerinde müstehcen bir tema haline gelebilir. Doğu *par excellence* [Fr., eşi olmayan, ç.n.] bir opera konusudur" (Pierre Martin'den [1774] alıntılayan Paquot 1933: 184). Paquot bu şekilde devam eder, Türkler, Suriyeliler, İranlılar, Çinliler, Hintliler ve Tatarlar şarkı söylemeye ve *"le hallet"* yapmaya başlar. "Mükemmel ve ziyadesiyle özgür sevişme pratikleri"nin anlatıldığı tarihi kayıtlara dayanarak, *les Americains* [Fr., Amerikalılar, ç.n.] *les Asiatiques* [Fr., Asyalılar, ç.n.) ile buluştu. Fransa'nın Doğu Hint Adaları'ndaki emperyalist çabaları sırasında yazılan ve "Indes Galantes" (1735), "Sauvages" (1736) gibi örneklerle temsil edilen *Ballet Héroique* [Fr., kahramanlık balesi, ç.n.] türü, kaynaştırılmış erotik fantezilere dayanarak Asya ve Amerika arasında güçlü bir birlik kurulmasına yardım etmiştir.[3] Öykülerde, imkânsız, inkâr edilen ve/veya ihanete uğramış aşk temalarının egzotik bir versiyonu incelikle işlenmiştir. Tipik bir öykü planı, Avrupalıların arasındaki savaşlardan yıldığı için, yumuşak iklimlerde bulacağını umduğu hazların arayışı içinde kolonilere kaçmış nezih bir karakterle başlar.

3. *Les Indes Galantes* (1735) operasının ilk perdesi "*Le Turc Généreux*"nün ve son sahnesinin (Viyana'da koreografisi yapılan 1758 versiyonunu gösteren bir gravür üzerinden yapılan) bir çözümlemesi için bkz. Foster (1986: 138-140). Foster, on sekizinci yüzyılın neoklasik, perde önü balelerinin başlattığı farklı temsil tarzlarına dikkat çeker. Zarif dans salonlarından sahneye geçen dans artık "dünyayı" temsil etmeye girişmiştir. Devrin dans kuramcısı ve koreografılarından Jean George Noverre, *Dans ve Bale Üzerine Mektuplar*'ında (1760) perde önü balelerinin maksadını saptamıştır; "İyi yazılmış bir bale, gezegendeki bütün ulusların tutkularının, âdetlerinin, geleneklerinin ve seremonilerinin yaşayan bir resmidir. [...] Doğanın sadık biçimde taklit edilmesine bağlıdır". (Noverre'den [1760] alıntılayan Foster 1986: 126).

Çoğunlukla korsanlar ve Hint Okyanusu vardır ve bir aşk/kurtarma öyküsü özel bir köleye dokunur. Aniden sahne değişir, bir yanardağ ve/veya deprem seyirciyi, bir İnka prensesinin bir İspanyol fatihe aşık olduğu Peru'ya götürür. Bir grup Karayipli, Amazonlu veya Tupinamba [Güney Amerika'daki tropik bölgelerde yaşayan Tupi halkının bir kolu, ç.n.] duruma tanıklık eder ve sundukları hediyeler ve *bon sauvage* [Fr., iyi vahşi, ç.n.] iyi niyetleriyle durumu onaylar, birkaç odalık da Oryantal bir dans yapar. Bu noktada bir entrika meydana gelir ve öykü bir çeşit bağışlamayla sona erer (Paquot 1933: 185-186).

Bu opera öykülerinin değer ölçüleri bellidir: Birincisi, egzotikler birkaç özellik altında istiflenir, karıştırılır ve homojen hale getirilir; ikincisi, keyfini çıkardıkları hazlar ve tutkular "uygar"ın karşıtı anlamında "doğal" coğrafi ve kültürel ortamlarıyla yakından ilgilidir; üçüncüsü, "doğa" ve "vahşiler" hem hoş hem de tehditkâr vaatlerle yüklenmiştir; dördüncüsü, "uygar" olan Avrupalı kahramanlar egzotiklerin (ve özellikle de egzotik kadınların) coşkusunun kışkırttığı cazibeye kolay kapılır; ve beşincisi, esaslı bir öğüttür: Egzotiğin baştan çıkarması kaçınılmaz olsa da, tutku uyumsuzdur ve er geç çözülemez anlaşmazlıklar ortaya çıkacaktır. Egzotikle karşılaşma imkânsızdır; sonsuza dek karşılaşmama olarak kalacaktır, ta ki -elbette- ta ki egzotik Uygarlık tarafından ehlileştirilene kadar.

İspanya, on altıncı yüzyılın başlangıcında en büyük kolonyal güçken, emperyal rakiplerinin burnunun dibinde, "dünya" üzerindeki kontrolünü saldırgan bir biçimde sergilemiştir. Bunun bir uzantısı olarak, *españoles* [İsp., İspanyollar, ç.n.] kendi kolonilerinden, yalnızca altın değil, egzotik "kültürel çeşitliliği" de toplayıp biriktirmişlerdi. Egzotik malların yanı sıra, egzotik Amerikan topraklarından gelen egzotik müzik ve danslar da Avrupa'ya tanıtılmıştı. *Zarabanda ve chacona, fandangolar, zambapalo* (ya da *samba*) ve *kalinga*, yerli, siyah köle ve criollo kanların egzotik karışımına sahip o egzotik insanların yaptığı egzotik dans türlerinden yalnızca birkaçıydı (Carpentier 1981). Böylece, dünya iktidarının emperyal durumu tersine çevrildiğinde, İspanyol egzotikleştiriciler,

tutkulu kolonyal tebaalarıyla bir bütün halinde, tahrik edici, ehlileştirilemez ortak bir şeheviliğin taşıyıcıları olarak (ya da diğer bir deyişle, uygar burjuva kapitalizmin eksikliğini paylaşarak) kendilerini egzotikleştirilmiş buldular. Curt Sachs, *World History of Dance* [Dünya Dans Tarihi] (1963) adlı kitabında, "İspanyol dansı"nı "bizim alışkanlıkla dans sandığımız" ("biz" kibar Avrupalı anlamındadır) şeyden ayırt etmek ve İspanyol hareketleriyle diğer egzotik yerlerde icra edilenler arasındaki bağları vurgulamak için, adı bilinmeyen, "modern İspanya konusunda seçkin bir otorite"den alıntı yapar: "Dansın, ayak hareketleri olduğunu düşünmeye alışığızdır; fakat İspanyol dansı bundan daha fazla bir şeydir. Hindistan'da, Java'da ve Japonya'da olduğu gibi İspanya'da da el hareketleriyle dans ederler, Afrika'da ve Arabistan'da olduğu gibi kalçalarıyla, beden hareketleriyle dans ederler ve ayaklar, dansçının hareketine hizmet etmekten çok duygularını fiziksel olarak ifade etmesine hizmet eder (Sachs 1963: 349). Sachs'ın otoritesine güven duyduğu âlim, İspanyol dansında ("hareket"in karşıtı) "duyguların" asli önemine işaret etmekte gecikmez. Ateşli İspanyol duygularının dışavurumu, belki de İspanya'nın modern zamanların gerektirdiği mantıklı "hareket"e işlevsel olarak uyum sağlamak konusunda çektiği güçlükleri yansıtarak, yer değiştirmenin çok az olduğu (yani hareketin az olduğu) eli kolu bağlanmış bir dansa yol açar.

Ardından, Sachs'ın İspanya konusundaki uzmanı, tutku hakkında, daha sonra edepsiz *rioplatense* tangosuna atfedilenlere neredeyse benzer görüşler sunar.

> İspanyol dansı temelde (Avrupa düet danslarından) farklıdır. Cazibesi seyirlikte yatar, (bedenlerle) temasta değil. [...] Şehevi kabullenmeyi ve şehevi gücü simgeler. Gerçekten, en dikkate değer yanı, reddetmeyi güçlü bir şekilde ortaya koyduğu simgeciliğidir. Ateşlilikten çok soğukluğun dansıdır. Dansta olduğu gibi aşkta da, direnme ve soğukluk erkekleri baştan çıkartıp çıldırtmanın en iyi araçlarıdır (Sachs 1963: 349).

Yine temel farklılık belirtiliyor, şimdi de "şehevi güç"ün "seyirliği" anlamında: Öyle bir şehvet ki bedenlerin gerçek temasını bertaraf



Resim 3.2 Flamenko dansçıları. Mansell Collection Ltd.

ediyor; o kadar güçlü ki kendisinin bir seyirliğini yaratmaktan kaçınmıyor. Sachs'ın görüşlerine hayran kaldığı bu uzman, İspanyol dansına hesaplanmış, manipülatif baştan çıkarma stratejileri gibi bir anlam katmak için evrensel (emperyalist) bir simgecilik (bir "ret simgeciliği") düşüncesine başvurur, sonra da bu düşünceyi bir dolayım olmaksızın kadınlar tarafından erkekleri "baştan çıkartmak" ve "onları çıldırtmak" için uygulanan stratejilere bağlar. İspanyol dansı, tutkusundaki aşırılık ve tutkulu manipülasyonlarından dolayı kadınlaştırılmıştır. Egzotiğin bir gösteri haline getirilmesi, böylece Sachs'ın uzmanının egzotikleştirici imgeleminin yararına tamamlanmış olur. 1900'lerde doğruca *Sudamérica*'dan gelen Tango, aynı çerçevede yorumlanmıştır. Tango kucaklaması, dansçıların bedenlerinin yakınlığı, ani duruşlar ve bacakların birbirine dolanması, tutkunun egzotik bir gösteri haline getirilmesine eklenen tuhaflıklardı. Sonuç olarak kolonileştirenlerin merakı güncelleştirilmiş ve egzotizm söylemi cilalanıp parlatılmıştı. Dünya gösteri endüstrisi, egzotiğe aç seyirciye güçlü, tutkulu ve danslı bir tabak uzatmayı seçtiğinde, tango ve flamenko arasındaki bastırılmış bir tutkunun (patlamaya uğraşan ve kendini gösteren bir tutkunun) manipülatif etkilerine dayanan çağrışımlar, bugün bile fark edilir.

Egzotik İspanyol danslarıyla, yeni, gayri/bağımlı Latin Amerika uluslarından gelen danslar arasındaki bir başka paralellik de her ikisinde de var olan egzotik kadınlara atfedilen erotizm aracılığıyla izlenebilir. Sachs'ın hayran olduğu âlim açıklıyor:

> Fakat seyirciyi heyecanlandırma maksadından başka, İspanyol dansının başka bir hedefi daha vardır, bu da kendi kendine heyecanlanmaktır. Dansçı (kadın) seyircileri büyüler ve bir esrime halinde dans eder. Şehvetten esrikliğin büyülü alevine, tenselliğin her derecesini ve tonunu dışa vurmayı mümkün kılan kalçaların hareketi, *zarandéo* [eteklerin yukarıdan dalgalandırılması] akıl almaz bir müstehcen güçten gelir. Bu harekette, seksin büyüsünün yattığı söylenebilir (Sachs 1963: 349).

Şehvetten esrikliğe "tenselliğin her derecesini ve tonunu" dışa vuran *bailaora*, "seksin büyüsü"nü sergiler. Kendi erkek/egzotikleşti-

rici imgeleminden büyülenip korkan Sachs, kendi açık saçık düşüncelerinden çok, "kadının" düşüncelerini sorunsallaştırır. Sözünü ettiği uzmanın Havva ile özdeşleştirdiği bu baştan çıkarıcıyı affettirmek için de Sachs, Katolik dindarlığını kastederek, "İspanyolların doğuştan gelen iffeti"nden söz eder. Yani (ahlâki) bir düzelme için az da olsa bir potansiyel vardır. Sonunda itiraf eder, neyse ki, bu "yarı-egzotik" İspanyol dansları "burjuva ocağının geleneklerine uyarlandıkça" "hoş olmayan ve itici nitelikleri"nden "kurtarılmıştır" (Sachs 1963: 349). Gecikerek de olsa, İspanya, dansları ve kadınları, onları vahşi tutkunun yükünden kurtaran burjuva normlarının etkileri sayesinde bir yatışma sürecine girmişlerdir. "Yarı egzotik" İspanyol dansları, hakiki egzotik olanlar tarafından kurtarılacaktı. Açıktır ki, egzotikler arasında korunması gereken bir hiyerarşi vardı.

Bir dans uzmanı olan Sachs ve bir müzikolog olan Leonardo Acosta, Avrupalılar'ın egzotik kültürel mallara duydukları arka arkaya gelen açlık dalgalarını açıklamaya çalışmışlardır. Karşıt ideolojik konumlardan gelseler bile her ikisi de, Avrupalı'nın egzotizm iştahının, yenilenmeye, baharatlı bir çeşniye, yozlaşmamış hakiki duygulara duyulan ihtiyaca dayandığı sonucuna varırlar. Dekadanlık, Avrupa "kültürü"nün tükenişi, bir veri olarak alınmıştır. Sachs, Avrupalı dışavurumun, yaşlanan, hasta bir bedene benzediğini vurgulayarak, formunu koruması için egzotizmin bir şart olduğunu öne sürer, çünkü Avrupalılar, kapitalist yaşamın güçlüklerinden dolayı "doğal" insani duygularıyla teması kaybetmişlerdir. "İlkeller"in duyguları aracılığıyla "ilkel" duygulara dönüş her zaman bir çözüm olmuştur. Acosta, daha az doğalcı bir anlayışı benimsiyor. 1982'de Küba'da yayınlanan, *Música y Descolonización* adlı eserinde önde gelen mesele, yerli Amerikan ve Afro ritimlere emperyalizm tarafından el konulmasıdır. Acosta kapitalizmin yabancılaşmasıyla gelen emperyal dekadanlıkla birlikte müzik piyasasına yeni ürünler getirme ihtiyacının egzotizme duyulan açlığı açıkladığını iddia eder. Bu iki duruş arasındaki fark, Sachs "yeni kan"a (melezlemeye) duyulan ihtiyacın "doğallığı"na inanırken Acosta'nın kapitalist piyasa ekonomisinin yarattığı tarihsel sömürücü

ihtiyaçları vurgulamasıdır.[4]

Peki bu "yeni kanlar"ı değerli yapan nedir? Bu müzikal ve dans edilebilir icraatları, müzik piyasasının asalak taleplerine göre elden çıkarılmaya uygun, bir değişim değerine sahip "mallar" haline ne getirmiştir? Egzotizm imal edilmeseydi, egzotik özneler ve kültürler kurulmasaydı -ister imparatorlukların merkezinde ister periferisinde olsun- burjuva tüketim toplumlarının kendi yoksunlukları ya da kendi "dekandanlık"ları hakkında hiçbir fikirleri olmayacaktı. Tutkulu egzotiklerle yaratılan zıtlık, güçlü "duyular"a, "duygular"a ve "bedensel duyarlıklar"a duyulan ihtiyacı doğal kılmıştır. "Uygar" olanla "ilkel" olan arasında kurulan fark -bir tarafta tutku yoksunluğu diğer tarafta aşırı tutkululuk- tüketimciliğin, "ihtiyaçların" karşılanmasında gerçek bir yöntem haline gelmesine izin verdi. Kapitalizm aslında işçileri esaslı bir biçimde yabancılaştırdı, fakat (emperyalizm tarafından öyle kılınan) şehevi egzotiklerin varlığı onlara neleri kaybettiklerini ve artık neleri satın alabileceklerini "hatırlattı". Egzotikler -burjuva kapitalizmine henüz asimile olmamış insanlar- uygarların tüketmesi ve böylece özürlü "dekadanlıkları"nın üstesinden gelmeleri için vardı. Uygar, saygın bedenlerin bu hastalığı, sürekli olarak gerçek kılınıp ve kronik bir "arzu"ya dönüştürüldü. Öteki'nin, egzotiğin, uygar olmayanın ve henüz kirlenmemiş barbarların "tutku"suna duyulan arzu. Uygar, emperyal dünyaya dahil edilmiş olarak daha iyi bir mevki için mücadele edip egzotizme direndikleri ve/veya egzotizmi icra ettiklerinden dolayı uygar olmayan, kolonileştirilmiş insanların tutkusunun da "gerçek" olduğu da böylece kanıtlandı.

Avrupa'nın "Romantik" ve sarsıntılı çağı Uygarlığın kötülüklerinin farkına varıldığı bir buhrandı ve bu farkındalığa egzotiklerin varlığı neden olmuştu. Romantik kolonileştiricilerin, daha az uygar insanlara (köylülere, marjinallere ve "ilkeller"e, "vahşiler"e ve "barbarlar"a) atfettikleri mutluluk ve doygunluk artık aradıkları yerde değildi. "İlkeller", "vahşiler" ve "barbarlar," egzotikliğe adım atarken (emperyal kapitalist dünyaya dahil olurken) tam da

4. Üçüncü Dünya ritimlerinin kapitalist, tüketimci sahiplenilmelerinin benzer ama daha tedbirli bir çözümlemesi için bkz. Wallis ve Malm (1984)

Romantiklerin özlemini çektiği şeyleri kaybediyorlardı. Öfkeleri, hüsranları ve utançları, elle tutulur deliller ve mantıklı nedenler olmaksızın ihmal edilir ya da sert bir mizacın işaretleri sanılırken, kolonileştirilmiş bedenlerle kültürel dışavurumlar, egzotik "tutkuyu" canlandırmak üzere "dünya sistemi"ne asimile oluyorlardı. Kolonileştiricinin Arzusu kendi yapıp ettikleriyle doyurulamazdı: Onun Öteki'nin tutkusuna (özgür iradesine) hükmedip üstün gelme arzusu, Öteki'nin tutkusunu ("egzotikleştirici" girişimlerinde hayal ettiği gibi) tüketme arzusuyla bağdaşmıyordu. Bununla birlikte, uygar kolonileştirici, yeni egzotikler, her türden egzotikler ve egzotizmin ona farklı gelen açılarını "keşfederek" kendi kurduğu tuzaktan kaçmaya çabaladı. Sonuç: kapitalist uygar hastalığın yükü, kolonileştirilmiş egzotiklerin sırtına yüklenecekti/yüklenmeliydi.

Bu Romantik zamanlarda dünyanın "merkezi"nde büyük değişiklikler oldu: Evrensel özgürlük ve eşitlik mesajıyla Fransız Devrimi; Demokrasi imparatorluğu isteyen Amerikan Devrimi; Köleliğin Kaldırılması'nı çevreleyen şiddet; Sanayi Devrimi bütün hızıyla yol alıyordu. Burjuvazi ve Kapitalizm artık ön cephedeydi. Buna uygun olarak da egzotizmin kaynakları, egzotiğin tüketicileri ve egzotikleştirme teknikleri, "evrenselleşme"ye, "popülerleştirme"ye ve teknolojik "modernizasyon"a paralel bir süreci izledi.

Bale çılgınlığının Romantik devresi, 1820'lerle 1860'lar arasında opera tiyatrolarını etkisi altına aldı. Bugün hâlâ sahnelenen sözde "klasik" baleler -"Giselle" (1841), "*La Sylphide*" (1832)- bu dönemde yaratıldı. Dans gösterilerinin oyuncuları da seyircileri de büyük değişikliklere maruz kaldılar (Aschengreen 1974). İlk kez on yedinci yüzyılda Avrupa sahnelerine çıkan kadınlar, erkek oyuncuları artık tamamen yerlerinden etmişti. Koreograflar sık sık, zıt üsluplarıyla çelişik kadınsı imgeleri temsil eden iki yetenekli dansçının paralel şöhretine ön ayak oluyorlardı.[5] Çok narin, dünya dışı bir peri, tinselliği vurgulamak için yakınlarda icat edilmiş burunlu

5.Romantik baledeki toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili olarak, oyuncuların teknikleri, seyircinin tepkileri de göz önünde bulundurularak ve bu türün baştan başa eğlenceleştirilmesi ve kadınlaştırılması üzerine bkz. Foster'ın yayınlanacak olan "Balerinin Fallik Pointi" [Point: Bedenin, ayak başparmağının ucunda kalkarak dengelendiği bale duruşu, ç.n.] adlı makalesi (Foster, tarih yok).

patiklerle dans ederdi; incelikten yoksun. şehvet uyandıran, çingenemsi baştan çıkarıcı kadın, eğilip bükülen, büyüleyici hareketlerle sahneyi ateşe verirdi. Bale seyirliği daha da karmaşık kadınsı/egzotik imgeler gösterdikçe seyirci de sınıf ve toplumsal cinsiyet açısından değişti. Bir tarafta, "erkek seyircileri tahrik etmemek için" balerinlere uzun etek giymelerini dayatan burjuva namusu vardı. Diğer tarafta ise, bir sonraki aşk ilişkileri için göz süzüp, en çekici dansçıyı seçmek üzere gösteriye giden bale düşkünleri (Anderson 1974). Böylece, Susan Foster'dan alıntılarsak, bale, hem idealleştirilmiş kadınsı bir tehdit ve cazibe dünyasını hem de şehevi fantezilere ve cinsel faaliyete hazır, yeterince örtünmemiş *damiselles*'in [Fr., küçük hanımlar, ç.n.] gösterisini sunuyordu.

> 1830'ların başında üreticiler tarafından başlatılan kapitalist pazarlama stratejileri, nesneleştirilmiş bedeni ve metalaştırılmış kadın dansçıyı destekledi ve değerlerini yükseltti. Yoğun, nesneleştirici reklam kampanyalarıyla balerinleri birbirlerine karşı kışkırttılar, zengin müşterilerin gösteri öncesinde, sırasında ve sonrasında balerinlerle arkadaşlık etmeleri için sahne arkasındaki alanları açtılar. Seyirciler, bir gösteriyi belirli bir tür, hatta bir karakter tiplemesi bağlamında değerlendirmektense, acımasızca karşılaştıran ve didikleyen bir bakışla kadın yıldızlara odaklanmaya teşvik edildi. Beden eğitimi, anatomi ve yeni frenoloji [kafatasındaki doğal çıkıntıları inceleyerek, bir insanın kişiliğini, zihni yeteneğini vb. değerlendirme, ç.n.] biliminde ortaya çıkan, bedenin tedrici bir şekilde bölümlenmesi, dans eden kadın bedeninin yalıtılmış parçalarına duyulan merakı daha da arttırdı. Düşük ücretli dansçılar ve zayıf devlet desteği, dans kurumunu, hem cinsel açıdan hem de gözetleme açısından sömürüye açık bir hale getirdi (Foster tarih yok: 9).

Olağanüstü bir tür olarak bale, 1850'lerde bozulmaya başlasa da günümüze kadar sahnede ve perdede yeniden üretilmiş olan (yarı melankolik bakire, yarı ihtiraslı baştan çıkarıcı) Romantik kadın imgesi, kadın bedeninin soyulması/parçalara ayrılması işinin sürmesi gibi uzun bir süre varlığını sürdürdü. Seyirlikler sınıfsal anlamda daha da popülerleşirken, aynı zamanda gittikçe artarak erkek yönelimli hale geldi. Halka açık mekânlarda sınıfların birbirine ka-

rışması özellikle orta ve burjuva sınıflar içinde toplumsal cinsiyet ayrımı yarattı, erkek seyirciler (kadın) "bacakları" ve beden teşhiri talep eder oldular.[6] Yüzyılın sonuna doğru, müzikholler ve kabareler bu bale çılgınlığının yerini alacaktı ama bazı istisnalar vardı.

Luigi Manzotti'nin 1881'de, Milano'daki La Scala Tiyatrosu için yazdığı ve koreografisini yaptığı görkemli bir seyirlik çok geçmeden, tam bir yıl büyük bir başarıyla oynanacağı Paris'e nakledildi. Cehaletin karanlık güçleri karşısında Uygarlık'ın zaferini ilan eden bu başeserin adı "*Excelsior*"du. Altı perde ve on bir sahnede acımasız zulmün anlatıldığı öyküde, cehaletin kötücül gücü (güzel bir kadın olan) Işık'ı yakalayıp hapsetmeye çalışır. Fakat Uygarlık ve İlerleme, Işık'ın tarafındadır. Balenin her bölümünde, dramatik olarak kötü adamın başarısızlığına neden olan, devrimci bir bilimsel ya da teknik başarı sahnelenir. Buharlı gemi, telgraf, (Alpler'den geçen) Mont Cenis Tüneli ve hatta elektrik, Işık'ı kurtarmaya gelir. Cehalet sadece bir kez, oyunun dördüncü perdesinde Işık kendini egzotik Simun Rüzgârları diyarında kaybettiğinde zafer kazanır. Bir çölün ortasında, Işık'ın kervanına kum fırtınası (Simun) ve bir eşkıya sürüsü saldırır. Esmer adamların elinde ölmeye hazırlanırken, Işık aniden kaçacak bir yol bulur: Süveyş Kanalı (Pasi 1987).

Resim 3.3'te "*Excelsior*"un son sahnesinin savurgan bir betimlemesi var. Cehalet bozguna uğratılmıştır. Avrupalı olmayan halkların temsilcileri egzotik giysiler içinde solda, (subaylar ve papazların da dahil olduğu) Avrupalı ileri gelenler çoğunlukla sağda durmaktadırlar. Balerinlerin yaptığı "Aydınlanmanın ve barışın tanrısallaştırıldığı" bir dans gösterisine tanıklık ettikleri Uygarlık kutlamasına katılmışlardır (Fonteyn 1979: 84). Bu gravüre göre final sahnesi, bir perspektif oluşturacak şekilde birçok ulusal bayrakla çerçevelenmiş, arka perdede ticaret ve savaş gemisi filolarının gösterildiği bir manzara yer almıştır. Mısırlıya benzeyen iki muazzam sfenks, ön sahnenin her iki tarafına sahne donatımı olarak yerleşti-

6.Kadın bedeninin, erken dönem sinemasal aygıtların yapılandırılması aracılığıyla fetişleştirilmesi için bkz. Williams (1981). Çıplak kadının hem sunumunun hem de tekrar tekrar çoklu olarak kopyalanmasının, kadınsal olana atfedilen tehdit edici güçleri kontrol altında tutmak için tasarlanmış stratejiler olduğunu savunur.



Resim 3.3 "*Excelsior*", sahne gösterisinin bir betimlemesi, 1881'de Luigi Manzotti tarafından sahneye konmuştur. Dekor, uygarlığın yükselişini betimlemektedir. Buharlı gemi ve demir köprü (sağ üstte); Süveyş Kanalı ve Mont Cenis Tüneli (sol üstte); elektriğin keşfi (dünyanın fenerle aydınlatılması) (orta üstte); egzotikler (sol altta); papazlar ve subaylar (sağ altta); balerinler (ortada). Museo Teatrale alla Scala, Milano.

rilmiştir. Sfenkslerle, eski teknolojik ilerlemelerin, Batı Uygarlığı şeceresinin bir parçası olarak benimsendiği mi kastedilmek isteniyordu? Cehaleti, "başlangıçlar" olarak sahne önüne, Uygarlığı da (diplomatik cemiyet, filolar, ticaret) insanlığın "hedefi" olarak sahne arkasına yerleştiren bir sahne tasarımının parçası mıydılar? Perde kemerinin süslemesi olarak görünen gravürün üst yarısında Cehalet, Uygarlık'ın altına yerleştirilmiştir. Karanlık bulutların arasından, aydınlatılan dünya ortaya çıkmaktadır. Işık, dikkatle seçilmiş teknolojik ilerleme alegorileriyle çevrelenmiş olarak muzaffer bir şekilde meşalesini kaldırmaktadır. Dünya güçlerinin mücadele ettiği alan içindeki bu dikkatli yerleşim ve çeşitli boyutlarda değişken araçlarla tekrarlanan politik mesaj, "*Excelsior*"un başarısını sağlama almıştır. Oyun, Batılı İlerleme'ye yapılan anıtsal bir övgüydü; kendi devrinin zayıflığından haberdar olan Manzotti yine de görkemli balelerine, baş balerinin güzel bacaklarını sergileyebileceği şatafatlı, yarı egzotik, yarı "aydınlanmış" kostümler katmaya dikkat etti (bkz. Resim 3.4).

Avrupa'daki büyük opera binalarının "genel seyircisi" arasında tabii ki yoksullar yoktu. Alt sınıflar, nefes kesici yapımları izlemek yerine, Uygarlık'ın hem Eski hem de Yeni dünyadaki fabrikalarında var güçleriyle çalışıp, elitlerin yerlerini sağlamlaştırmalarına ve eğlenmelerine katkıda bulundular. Bu durumda, egzotizmin anahtarı, sınıf olmuştu. Yoksulların toplumsal pratikleri -yine yemek, moda, müzik ve dans- parası olanın zevki için "ödünç alındı" ve "arıtıldı". Sosyal danslar çarpıcı örnekler sunar: Aristokratik menüetin ortadan kaldırılmasından sonra,[7] popüler danslardan -köylülerin ve kent yoksullarının danslarından- esinlenen karşılıklı yapılan danslar ve valsler burjuvazinin balo salonlarına girdi (Franks 1963; Leppert 1988). Egzotik, bu kez de yoksulluktan ve kırsallıktan dolayı egzotikti. Egzotikleştirilmişti, çünkü şekillenmekte olan Avrupalı uluslara, birbirlerine karşı sürdürdükleri, emperyal dünyanın "merkez"indeki güçten pay alma mücadelesi için birleştirilmiş te-

7. Menuet XIV. Louis'nin Emperyal Sarayı'nda geliştirilmişti, aslında Fransız Devrimi'nden sonra da gerici anti-burjuva bir pratik olarak değerlendirildi. Menuet'in politik imaları için bkz. Leppert (1988).



Resim 3.4 Bir Manzotti yapımında Virginia Zucchi, 1880'ler sonu. Museo Teatrale alla Scala, Milano.

meller sağlayacak, "otantik" ulusal köklere yönelik Romantik bir arayış söz konusuydu.

Burjuvazinin, yurtta ve yurt dışında eski yönetici elitlerle, uygar olmayanlar karşısında kazandığı zaferin keyfini çıkarmaya başladığı bu (kabaca 1820'lerden 1880'lere kadar süren) sözde Romantik dönem herkese o kadar hoş gelmiyordu. Kentleşme ve sanayileşme, çok geçmeden burjuva ilerlemesinin büyüklüğünün bedelini ödediğini fark eden bir işçi sınıfını bir araya getirdi. İşçiler, köylüler, öğrenciler ve diğer marjinaller, arzularının önüne çekilen engellere karşı direnmek için barikatlar kurdular. Sosyalistlerin, anarşistlerin ve politik olarak etkin diğer grupların önderliğindeki isyanlar, yeni (alt ve orta) sınıfların iktidarda pay hakkı olduğunu öne sürerek Avrupalı burjuvaziye meydan okudu. Burjuva karşıtı muhafazakârlar bu tepkilere sempatiyle baktılar: Burjuva demokratik hayallerin ne kadar gerçek dışı olduğunu kanıtlamışlardı ve kendi gerici hizipleri-nin güçlendirilmesi için umut vaat ediyorlardı.[8]

1810'lardan beri ayaklanmalar ve baskılar birbirini izliyordu. Ayaklanmalar -burjuva düzenine soldan ve sağdan karşı çıkan genç entelektüellerin ve sanatçıların oluşturduğu gruplar olan- Genç İtalya ve onun bir sureti olan Genç Almanya gibi gizli örgütler tarafından yönetiliyordu (bkz. Bronner ve Kellner 1983). 1848'de, "Devrimler Yılı"nda, bazı tarihçilerin deyişiyle "Aç Kurtlar"ın [1840'lı yıllar kastediliyor, ç.n.] sonucu olarak ayaklanmalar bütün Avrupa'ya yayıldı: Berlin, Bavyera, Viyana, Paris.[9] Ama yeni Avrupalı elitlerin, bu dahili ayaklanmaların kendi egemenlikleri için temsil ettiği tehlikelere karşı oynayacağı güçlü bir kart vardı: Milliyetçilik. Milliyetçi ruh, odak noktasını dahili bölgesel mücadelelerden, dünyadaki eski ve yeni kolonilerin yeniden dağılımı gibi daha önemli bir mücadeleye kaydırmıştı.[10] "Otantik" ulusal kökleri, yurt içindeki köylülerin ve yoksulların gelenekleri içinde arayan Ro-

8. Avrupa tarihinin bu dönemindeki anti-burjuva tepkilerde rol alan farklı hizip-lerin/çıkarların parlak bir çözümlemesi için bkz. Williams (1989).

9. Bu olayların toplumsal tarih açısından ayrıntılı bir açıklaması için bkz. Laver (1966).

10. Teknolojik ilerlemeye ve dünyanın Geri kalanına hakim olanın bakış açısından Avrupa'daki ulusal birleşme için bkz Burchell (1966).

mantik arayış ile kapitalist dekadanlığa derman olarak kolonilerdeki yabancı egzotiklerin peşindeki arayış el ele gitti. Kapitalist "iş bölümü"ne her düzeyde ve her yerde karşı konuldu: İşçiler fabrika sahiplerine meydan okudu; zayıf uluslar daha güçlü olanlara direndi; koloniler de metropolitan güçlere karşı ayaklandı. Bütün bu yüzleşmeler birbirini besledi. ("Büyük") Britanya, "dünyanın atölyesi" olarak, Paris de dünyanın lüks ve zevk merkezi olarak ortaya çıktı.[11] Bu uluslar, uluslararası fuarlar ve sergiler aracılığıyla kendi ustalıklarını ve karşılıklı husumetlerini sergilediler.

B. DANS USTALARI VE GÖSTERİ GİRİŞİMCİLERİ

1851 Londra Büyük Sergisi ve 1889 Paris Sergisi gibi uluslararası fuarlar, Egzotik olanı ve Modern olanı sergilediler. İngiliz kolonyal imparatorluğunun teknolojik hazineleri Hindistan'ın (süslü fillerle tamamlanan) tenteli semerini, Mısır'ın piramitlerini, Tunus'un pazarlarını ve Kanada'nın huş ağacı kabuğundan kanolarını kapsarken, Fransız kolonilerinin haz veren hazineleri, Oryantal göbek dansçılarını, çingeneleri, Loango köylerini ve Kabil çadırlarını. Angkor pagodalarını içeriyordu (Burchell 1966; Rearick 1985). Devrin ünlü kültürel eleştirmeni Edmond de Goncourt, günlüğüne Paris Sergisi'nin bitişiğinde sunulan eğlenceleri yazmıştır. Rue de Caire'de bazı göbek dansçıları görür. Aralarında en olağanüstü olanı tarif ederken şöyle yazar, "İnsanlar onu alkışladığında, bedeni tamamen hareketsiz durumdayken, göbeğiyle küçük selamlamalar yapar gibiydi" (Goncourt 1956, 3:1027). Onlardan birini, kas hâkimiyetini çözümlemek üzere, çıplak dans ederken göremediği için pişmandır (Goncourt 1956, 3:1000). Bazı seyirciler *almeyleri* (göbek dansçıları) monoton ve bayağı bulsalar da, çoğu seyirci de ha-

11. İngilizler, Paris için, onun lüks ve şehvetli sefahatına odaklanan çeşit çeşit seyahat rehberi yayınlamıştır. İçerdikleri konuların ayrıntılı bir açıklaması için bkz. Rearick (1985). Fransızların kendileri de Paris keyifleri için bu türden cazip rehberler sunmuşlardır: örneğin, *Guide de Plaisirs á Paris* (1899); *Guide des Plaisirs Mondains et des Plaisirs Secret á Paris* (tarihi yok); J. Ciccerone'nin *A Trvers les Plaisirs Parisiens: Guide Intime* (1900), (bkz. Rearick 1985; Siegel 1986).



Resim 3.5 Moulin Rouge, yaz bahçesi, 1890. Kaynak: L'Illustration, 15 Haziran, 1889.

reketlerinin şehvetini ve egzotizmini hayranlıkla karşılar. Göbek dansı o kadar rağbet görmüştür ki, Goncourt "bu noktada Paris'teki kadınların dörtte üçünün gizli gizli bu dansa çalıştıklarına ikna" olmuştur (Goncourt 1956, 3:1029).

1890'da Moulin Rouge, henüz müzikhol olmadan, bir keyif bahçesine sahip bir dans salonuyken, bir göbek dansçısının dans ettiği küçük bir sahneyi de içeren (tabii ki doldurulmuş) mavi bir fil ve onun yanında balerinlerin dans ettiği bir kameriye ile uluslararası şık müşterilerinin zevkini karşılayacak durumdaydı (Rearick 1985: 77, 121) (bkz. Resim 3.5). İki dünyanın (uygar ve Avrupalı olanla, cahil ve kolonileştirilmiş olan) zıt imgelerinin yan yana konulması, ilerlemenin ve kimin kime hükmedip/yol göstereceğinin unutulmamasını sağlıyordu. İçinde çok narin balerinlerin bulunduğu dantel benzeri Fransız sahne tarafından fethedilmiş olsa bile "Fil sahne", Doğu'nun ağır, kuvvetli güçlerini sergiliyordu. Bu narin ve bu dünyaya ait değilmiş gibi görünen kadınlar, hem dünyayla hem de kadınsı olanla baş etmenin Batılı burjuva yollarının eriştiği zaferin dansını yapardı: Uygarlık, gücü sayesinde ya da (dansözle temsil edilen) yanıltıcı baştan çıkarmaya kapıldığı için kazanmamıştır, -ideal uygunlukta ve evrimsel bir şey olarak- akılcı olduğu için kazanmıştır. Hareket halindeki kadın bedenleri zıtlıkları betimlerdi.

Devrin, Avrupa kentlerinde dans, en canlı halini yaşıyordu; balo salonlarında ve tiyatrolarda burjuva sosyal dansı, tavernalarda ve alt sınıf mahallelerinde işçilerin külhanbeyi dansı, ulusal bayram kutlamalarında karışık sınıfların dansı. Elitler için dans etmek, neşenin sergilenmesi ve ilerlemeye duyulan inancın yenilenmesiydi. Daha az ayrıcalıklı olanlar için, burjuva çalışma ahlâkına ve erdemliliğine karşı hissedilen saldırgan kinizmin gösterilmesi için bir fırsat yarattı. Ulusal kökler ve dünya üzerindeki bütünleyici hâkimiyetler de dans edildi, hüsranlar da (Laver 1966). Dahası, bu dans etme güdülerinin kendileri, dans ticaretinin iki eski rakibi, dans ustaları ve gösteri emprezaryoları tarafından yarıştırılır, benimsenir ve desteklenir oldular. Kendi bedeniyle dans etme zevki, sahnedeki

dans eden bedenleri seyretme zevkinden sistematik olarak ayrı tutuldu.[12] Dans eden bedenleri kontrol eden disiplin mekanizması, farklı sınıfların ve farklı ulusal, egzotik eğilimlerin tehlikeli bir biçimde birbirine karıştırılmasıyla tanımlandı ve rötuşlandı.

Oryantalizm ve İspanyolculuk tangonun gideceği yolu hazırladılar. (Çoğu Slav kökenli olan) Köylü danslarının egzotikleştirilmesi aracılığıyla Avrupalı milliyetçi köklerin Romantik "yeniden keşfi" için de böyle oldu. Ayrıca, -sınıftan dolayı egzotik- kent yoksullarının danstaki külhanbeyi tavırları zenginler için seyirlik olarak sahneleniyordu. Bütün bu danslar, yasaklamaları da kapsayan öfke dolu tepkilere neden oldu. "Gerçekten" egzotik olanların yanı sıra -önce kırsal sonra da kentli alt sınıf kökenlerin izlerini taşıyan her "yeni" dansın müziği ve koreografisi geniş boyutlarda skandallara ve ilgiye yol açtı. Kızgın kilise ileri gelenleri, devlet memurları ve sorumluluk sahibi vatandaşlar, yoksulların, köylülerin, barbarların özelliklerinin ve tavırlarının kasıtlı olarak benimsenmesinde yatan sapkınlıktan etkilendikleri kadar yoksulluğun varlığından, barbarca edepsizlikten ya da kırsal münasebetsizlikten etkilenmemişlerdi. Kolonileştirilenler gibi yoksulların kendileri de bu tartışmalarda (kamusal) bir söze sahip değillerdi ve sonunda da boş vakit ve farklılık pazarı,[13] bu skandalları kendi çıkarı için -reklam malzemesi olarak- kullandı. Skandal yaratan danslar daha da fazla öfke uyandıracak biçimde sahnelenirken, bir yandan da sosyal dans haline gelebilsinler diye skandal yaratan özelliklerinden arındırılıyordu. Abartma ve evcilleştirme koreografiyle kısıtlanmamıştı. Hareket eden bedenlerin izlediği moda, ahlâklı ve ahlâksız bedenlerin biçimlendirilmesine eşit biçimde katıldı. Bununla birlikte bazı danslar bu iki katlı benimsenmeye direndiler ve çoğu kez, dansı disipline eden uzmanlardan birinin (bir gösteri girişimcisinin ve dans ustasının) ya da ilgili moda tasarımcısının eline bırakıldılar. İki yol-

12. On dokuzuncu yüzyıl Avrupası seyirlikleriyle, kentleşme ve kalabalıkların yapısı arasında (göstericilerin bakış açısıyla) bağlantı kuran ve görsel bağıntıların diğer duyulara nasıl bütünüyle üstün gelmeye başladığını açıklayan bir çözümleme için bkz. Ritter (1989).
13. Braudel'in tanımladığı gibi (1981).

lu sistem çalıştığında sonuçlar burjuva ahlâkının üstünlüğünün sürdürülmesine yardımcı oldu, ama burjuva kapitalist kazançlar tehlikeye girdi. Sahnelenen danslar ve özellikle utanç verici yan anlamları seyircilerin fantezilerinde kaldı. En azından bazıları kendilerini, sahnede görülen hareketleri ve kostümleri örnek alarak o duyguları yaşatmaya mecbur hissetti.[14] Sonra da dans ustaları, müşterilerini, sahnelenen utanç verici versiyonu akıldan çıkarmadan "bedensel güdüleri"nin dışavurumunu nasıl denetleyebilecekleri konusunda eğitti. Dans akademilerine gidenler de gitmeyenler de, alegorik kostümleri giysi dükkânlarından satın alabiliyordu.

Sistem tersinden de işleyebilirdi (Dans seyirliklerinden esinlenen yeni moda, bazı müşterilerini tiyatrolara ve/veya dans ustalarına gönderdi). Seyirciler/öğrenciler, dans salonları, kabareler, müzikholler ve dans akademileri arasında gidip gelerek boş vakitlerini ve paralarını eğlenceli bir biçimde harcadılar. İster dans ediyor, ister dans seyirliklerinin keyfini çıkarıyor ya da sadece son moda "dansvari" görünmek istiyor olsunlar, moda endüstrisinden, kendilerini buna uygun bir biçimde giydirmesini talep ettiler. On dokuzuncu yüzyıl kapitalizminin geç dönemlerinde, dans kompleksi, bedenlerin hareketlerini, bedenlerin nasıl göründüğü ve giyindiğini, hareket eden bedenlerin giydiği elbiselerin cebindeki paraların nasıl harcanacağını disipline soktu. Bu dans ticareti, bütün bir sınıf yelpazesini çeşitli yollardan etkilese bile kadın bedenlerinin bu süreçlere daha da doğrudan bulaştırıldığını söylemek gerekir. Erkekler de bu süreçlere yaygın bir biçimde katıldılar, ama çoğunlukla seyirci ve partner ya da kadın devinimlerinin tasarımcısı (seyirlik emprezaryoları, koreograflar ve dans ustaları) ve kadın bedenlerinin biçimlendiricisi (moda tasarımcıları) olarak.[15]

14. Dansta, bedensel hareketlerle kostümler arasındaki yakın ilişki için bkz. Keali'inohomoku (1979).

15. Silverman (1986), Steele (1985, 1989) ve diğerleri giysiler ve toplumsal cinsiyetin kurulması arasında güçlü ilişkiler olduğunu ileri sürer. Aynı zamanda, on sekizinci yüzyıl ortalarında ilginin radikal olarak erkek modasından kadın modasına yönelmesiyle Avrupa'da bir dönüm noktası yaşandığını kanıtlarlar. Az bir zaman sonra dansın da aynı eğilimleri takip ettiğini eklemek isterim. Oyuncular ve seyirciler toplumsal cinsiyet çizgileri boyunca ayrılıyorlardı. O zamandan beri kadın bedenleri, giysiler ve hareket, erkek bakışlarına bağlı bir şekilde kadın kimli-

Birçok dans skandalından sadece birkaçını sayacak olursak vals, polka, can-can, apaş ve tango, ahlâkın ve çıkarların tehlike altına girdiği bu disiplin sürecinden geçti. Bedenler bu danslar aracılığıyla, bir yüzyıldan fazla bir süre ardı ardına (ve başarıyla) kuralları yıkıp yeni kurallar koydular. Dansın cazibesi, kusursuz devinimlerin, sözel ifadenin müdahalesi olmaksızın "gerçek"e yaklaştığı inancında yatıyordu (Ritter 1989: 41). Dans eden bedenlerin çok zor yalan söyleyebileceğinden bahsedilir. Tam bu nedenden dolayı, dans etmek de tehlikeliydi. Dans ustaları ve seyirlik emprezaryoları, burjuva ahlâkının talep ettiği kısıtlamalar içinde manevra yaparak dansın bu niteliklerinden faydalandılar. Dans etmeyi disipline sokmak, büyük ödüller vaat eden bir meydan okumaydı. On dokuzuncu yüzyıl sonunda Avrupa ve Avrupa'dan etkilenen kentlerde, (sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet, milliyet ve uygarlık derecesi açısından) farklılık kuralları sürekli olarak tehdit altındaydı. Bu farklılıklar, sosyal dansın, sahnelenen danslardan ayrı tutulmasıyla bir dereceye kadar muhafaza edildi. Yüz kızartıcı danslar, yaratılmış yüz kızartıcı formlarda sahnelendi ve açık bir şekilde seyirlikler olarak tasarlandı. Böylece, burjuva ahlâklı bedenler, skandalla kendi aralarındaki koruyucu bakış mesafesini korudular. Seyircinin bedeni kirlenmemiş -bağlantısı kesilmiş ve kontrol altında- kaldı. Dans ustaları, seyirlik girişimcisinin, bedenleri telkin altında ve gevşek sosyal dansı öğrenmeye hazır bıraktığı noktadan başlayarak, meslekleri ni vicdan rahatlığı içinde yerine getirdiler. Dansı sunanlar, öğretmen ve icracı sıfatıyla iffetli, ancak çekici olanları yönlendirerek bu ikisi arasındaki eklemlenmeyi üstlendiler. Dans ustaları ve onların yazdığı (okuyabilenler tarafından) yaygın bir biçimde okunan kılavuzlar, ki bunların bazıları gerçek bilimsel incelemelerdi, uzun zamandır bedenleri yönetiyordu.[16] En sevdikleri sözcükler "dekor",

ğine mekân oluşturmuş gibidir. Oysa erkek kimliği, erkek bedenlerden koparılmış, zenginlik üretme ve kadın partnerleri diğer erkeklerin gözleri önünde sergileme kapasitesine daha fazla bağımlı hale gelmiştir.

16. Avrupa'da Rönesans'tan, saray sosyetesine, bedenlere hükmeden tekniklerin parlak bir tarifi/yorumu için bkz. Vigarello: "Sonuçta saray sosyetesinde, mükemmellik ve üstünlük için hedeflenen modelleri belirleyen şey danstı. Kontrol edilen, geliştirilen ve ayrıcalıklı bir gösteri kuruluşuydu. [...] Dans 'pis ve açık saçık' olmakla, bütün edep derecelerinin ötesine geçmekle tehdit ettiği için büyük

"ince beğeni" ve "eğitim"di; en hoşlanmadıkları sözcükler "yarım yamalaklık" ve "ciddiyetsizlik"ti; başlıca takıntıları, bedenin her bir parçasının, mekân ve zaman içindeki duruşu ve devinimiydi; amaçları sosyal girişkenlik için sağlıklı ve doğru beceriler kazandırmaktı.

XIX. yüzyılda, "bilimsel tekniğe" verilen kıymet, hem sosyal hem de teatral dans öğretimini istila etti. Sahnede ve balo salonunda virtüözlük için çaba gösterildi. Bedensel güç, denge ve daha da karmaşıklaşan ritmik modelleri takip etmek özellikle seyirci önünde partner olunduğunda üstesinden gelinmesi zor şeylerdi. XIX. yüzyıl sonlarında sosyal dans, özellikle virtüözlük, zarafet *ve* şehvet için duyulan kaygı ve bundan doğan gerilimin oluşturduğu bir bileşime yol açtı. Meselenin merkezinde temel bir soru yatıyordu, "Kim, kimin, nasıl eşi olacak?". Halka açık mekânlarda, toplumsal cinsiyet rolleri ve ilişkileri değişiyor, biçimlendiriliyor ve kontrol altına alınıyordu. Saygıdeğer mahremiyet, burjuva ayrımcılığının bir işareti olduğu için bedenlerden hem ahlâklılık hem de şehvet bekleniyordu. Bedenler özünde sakıncalıydı -özellikle işve ve cinsellik yüklü hareketler sergiledikleri zaman. Bu, eleştiri kabul etmeyen ve ilkelerine sıkıca bağlı dans ustalarının rehberliğinde yeni bir heteroseksüel aşk kodu biçimlendiriliyordu (Franks 1963; Lepert 1988; Buckman 1978; Fonteyn 1979).

Dans ustaları ve yazdıkları kılavuzlar bütün Avrupa'da dal budak saldı, ama mükemmel olan Fransız uzmanlardı. Fransa kültürel sermayeyi bu yönde yoğunlaştırmayı sürdürdü. Beden hareketlerine ve bedenin sosyal olarak sergilenmesine dair kuralları belirlerken Fransa, aşkta, tutkuda ve her tür erotik ilişkideki "uzmanlık" gücünü hükmü altına aldı.[17] Fransızlar, *l'amour*'un [Fr., "aşk", ç.n.] kendi yarattıkları bütün gizlerini bilmekle ünlendiler ve erotik me-

---

bir dikkatle dans edilirdi. Dans etme [...] tutkuların [korku, melankoli, öfke ve neşe] zaptedicisi olmalıydı. Bu noktadan hareketle, dans kaçınılmaz olarak çelişkilerle dolu olarak meydana çıkmıştır." (1989: 179-181). Aynı zamanda, modern dans teknikleri ve beden politikalarına yaklaşımlar için olduğu kadar saraydan, neo-klasik baleye, dans kuramcılarının eğitme stratejileri için de bkz. Foster (1986).

17. "Kültürel sermaye" terimini Bourdieu'dan (1984) alarak kullanıyorum.

selelere ilişkin Fransızca sözcükler yaygın bir biçimde diğer dillere yayıldı.[18] Herhangi bir popüler dans (yani *les professeurs* ya da çömezleri tarafından yaratılmayan bir dans) disiplinle ilgili kodları ihlal ediyordu. Duruş, tutma veya kucaklamadaki tavır, hareketlerdeki hız, çiftlerin birbirlerine yansıttıkları ya da bağımsız olarak eklemlenen adım atma modelleri, liderlik edenin ve onu izleyenin rollerinin stilizasyonu, partnerler arasında pürüzsüzlüğün, ahengin, uyumluluğun ve akıcı bir tamamlayıcılığın erotik betimlemesini vurguluyordu. Heteroseksüel romantizmin becerikli icraatı, yaygın bir biçimde doğru veya yanlış olarak kategorize ediliyordu, fakat bazı İngiliz dans ustaları doğruları ve yanlışları anahtar bir kelimeyle nitelendirdi: Sınıf (bkz. Resim 3.6). Farklılıkları işaretlemedeki bütün bu çabalar boş vaktin "demokratikleştirilme"siyle gelişti.

C. MONTMARTE, FIN DE SIÈCLE

Zaten kuşku dolu olan dünya haz sermayesinin merkezinde (Paris, farklı uluslardan elitler ve karşı konulmaz fahişeler [*cocotte*] arasındaki hafif meşrep karşılaşmaların merkeziydi) Montmarte vardı. En derin, en yeraltına ait, ayıplanacak -ve çekici- sosyal/cinsel karşılaşmaların yer aldığı yer burasıydı. Gayri meşru ilişkiler burada, sınıf, ırk, cinsellik ve ulus üzerinden gerçekleşen sınırların yok sayıldığı karşılaşmalar içinde yoğunlaşıyordu ve hepsinin erotik çağrışımları vardı. Sınırların yok sayıldığı hazların yeriydi, herkesin sınıfsal hükümranlık alanını bir zevk anlayışı çeşitliliği işgal etmişti. Yüzyıl sonunda, her türden, her sınıftan marjinaller anti-burjuva duygular sergilemek için Montmarte'ta bir araya gelmişti. Hicivciler, şarkıcılar ve dansçılar, kilise üyelerine, hükümete ve orduya hücum eden, saldırgan, bayağı, küstah gösteriler sahnelediler; ama "medeniyetsiz yaşamı denemek" için sadece bir süreliğine uğ-

18. 1860'lardan bu yana Fransa'da erotik imgenin dönüşümüne ve özenli bir yeni *sciencia sexualis*'e paralel yeni bir şehvet kodu içindeki baştan çıkarma ve flört yapmaya ilişkin bir tanımlama için bkz. Perrot (1990).



(a) (b)

rayıp giden bir seyirci grubu daha vardı.'[19] Bu *mondain*lere -Fransız ve uluslararası elitler- göre, hem sahne hem de isyankâr *habitué*ler [Fr., müdavim, ç.n.] seyirlik malzeme oluşturuyordu. Montmarte'ın kafeleri ve kabareleri, sanatçıların, fahişelerin, mankenlerin, öğrencilerin, aylakların, *grisette*lerin [Fr., fahişelik de yapan işçi kadın. ç.n.], *lorette*lerin, kokotların, eşcinsellerin, züppelerin, radikallerin,

19. Sorell (1981) ve Laver (1966), dans salonlarının, daha sonra da müzikhollerin, toplumun üst ve alt tabakalarının birbirine karışması için bir fırsat yarattığından söz ederler. Bir araya gelenler, daha kesin olarak -tanımladıkları karakterlerin gösterdiği gibi- genç elit erkeklerle "gevşek ahlâki standartlar"daki işçi sınıfı kadınlarıydı. Seyirci için ve onlarla birlikte dans eden kadın dansçılar, çoğunlukla gün boyu düşük ücretli işlerde çalışan profesyonel olmayan kadınlardı. Bu dansçılar ne kadar çok ünlenirlerse "cinsel lütuflar" için o kadar çok ücret talep edebiliyorlardı. Bu olayların merkezi Paris olsa da, her iki yazar, o zamanlar Avrupa'nın her büyük başkentinde bu tür mekânların ve pratiklerin varolduğunu açıklar. Fransa'da yeni tür fuhuşla, burjuva aileler arasındaki seks ve aşkı kuşatan değişken pratikler arasındaki bağlantıya ilişkin çok ilginç bir yorum için bakınız Perrot (1990).



Resim 3.6 Üst sınıf (a), alt sınıf (b), sınıfsız (c) eşleşme usulleri. Kaynak Edward, Dancing as an Art and Pastime [Sanat ve Eğlence Olarak Dans, ç.n.] (Londra: Bell & Sons, 1892).

şarlatanların. hergelelerin, işsizlerin, jigoloların, *femme fatale*ların, lezbiyenlerin ve bunların bileşimlerinin hükümranlık alanıydı.[20] Burjuva elitlerin gözünde bunların hepsi *mal de siècle* [Fr., yüzyılın günahı, ç.n.] ile eşanlamlıydı; huzursuz ve hemen hemen tehditkâr bir marjinallik, elit erkeklere üstünlük aurası sağlayan bir bilgiydi.

Montmarte, burjuva düzenine ve ahlâkına karşı hazzın bir silah olarak kullanıldığı, kavgacı bir keyfin yaşandığı bir eğlence yeriydi.[21] Çoğu icracı (şarkıcılar, hicivciler, dansçılar) belirli bir politik

20. Montmarte'daki mekânların, sanatçıların ve kafelerle, kabarelerin,yayınladığı yayınların ayrıntılı betimlemesi için bkz. Oberthur (1984).

21. Bohem, günahkâr davranışların merkez üssü kılınan *fin-de-siècle* Montmarte'ı, burjuvalar arasında yaygın olan sosyal ve sanatsal normların ihlal edildiği bir yerdi. Örneğin, bu tanıdık mücadeleyi, daha karmaşık karşılıklı olumlama ve ku-

örgüte dahil olmamalarına rağmen ayrıcalıklıları ve sömürenleri hedef seçtiler. Resmen birleşmiş olmasalar da sanatçılar, yazarlar ve öğrenciler, "Istırap orduları"na karşı bir küçümseme ve isyan karışımını paylaştılar. Fedakârlık ve iş ahlâkı dayatan kurum ve kişiliklere tepki olarak "riayetsizlik ve keyif hakkı"nı talep ettiler (Paul Adam'dan [1896] aktaran, Rearick 1985: 47).[22] *Le Chat Noir* adlı kabarenin sahibi Emile Goudeau gibi bohemler, daimi müşterilerine heyecanlı bir terk edilmişlik, kanı kaynatan bir şehvet, metafizik endişe ve politik bir duruş sundular. Güçlü bir ulusal rekabetin olduğu devirde yaşadıkları için - Galyalılar'dan miras, doğuştan gelen Fransız ruhuyla- neşeyi yücelterek "kapitalist feodallik"e ve "kozmopolitan Musevilik"e karşı feryatlarını birbirine kattılar. Özgürleşmiş fantezi dünyasının peşindeki arayış onlardan yabancı zehirleri -baskıcı Hıristiyan ahlâkı, Alman kötümserliği, Anglo-Sakson erdemliliği- dışarı atmalarını istiyordu; sadece kaybolmakta olan bir Fransız özelliği olarak kabul edilen kahkahaya dönmeleri gerekiyordu (Rearick 1985; Siegel 1986).

Tango, ilk kez, artık bir kaçışa -yani sıradan ve basmakalıp olandan kaçışa- adanmış yerler olan Montmarte kabarelerinin bu yüzyıl sonu ortamında icra edildi. Bohem olanın, burjuvazi üzerinde sapkın bir cazibesi vardı. (Eteklerin kaldırılmasını, bacakların yükseğe tekme sallamasını vurgulayan) Can-can hem bohem hem de turistik Montmarte'ın gözde seyirliğiydi. Önceleri halk bayramlarında icra edilirken, on dokuzuncu yüzyıl sonunda kafelerde ve

yusunu kazma ilişkileri açısından yorumlama girişimleri için bkz. Siegel (1986) ve Wilson (1991).

22. Paul Lafargue "tembellik hakkı"nın başlıca destekçilerinden biriydi (1883). "integral tutku hakkı" ve "bedene özgürlük" talep eden Georges Chevrier gibi devrimci entelektüeller de onun öğrettiklerinin izinden gitmiştir (18815) (Siegel 1986). Bu *belle époque* entelektüelleri -1789'un Fransız devrimcilerinin kullandığı haklar retoriğinin aynısını kullanarak- aslında "kapitalist tahakküm"ü sağlama alan insan haklarına karşı tepkide bulunuyorlardı. Çalışma, mülkiyet ve ticaret özgürlüğü hakları onların düşüncesine göre işçilerin "sefalet hakkı" anlamına geliyordu. Karl Marx'ın damadı olan Lafargue, işçilerin acele etmeden, "neşelerini ve tutkularını" salıvererek özgürlüğü kazanacakları devrimci bir özgürlük düşüncesini beslemiştir (Rearick 1985: 34; Galeano 1987: 219). Onun özgürlük için başlıca örnekleri, doğal içgüdüleri kapitalizm ve "onun namus taslayan iki yüzlü ahlâki standartları" tarafından yozlaştırılmamış "yerliler" ve "ilkeller"di.

keyif bahçelerinde icra edilir oldu (Beauroy ve diğerleri, 1976). Can-can, ölümün, şiddetin, sefahatın ve cinselliğin dramatize edilmesine dayanan birçok provokatif seyirlikler arasında özel bir yere sahipti; neşenin, isyanın ve ulusal karakterin en önde gelen Parisli simgesiydi (bkz. resim 3.7. ve 3.8). Devrim yıllarından beri alt sınıfla özdeşleştirilen can-can, diğer sınıfları hem cezbetmiş hem de rahatsız etmiştir, saygısız tekmeleri tam anlamıyla polisiye durumlar yaratmıştır. Akrobatik ve yorucu bir icraata dönüşen can-can ve *danse de ventre* (göbek dansı), ihtişamı, müstehcenlikle birlikte istismar etmişlerdir. 1890'larda, birçok ünlü dans salonu, müşterilerinin, *La Goulue, Jean Avril* ve *Nini Patte en l'Air* gibi, bu konudaki becerileri nedeniyle, eğitimsiz dansçıların katılımını engelleyen profesyonelleri izledikleri müzikholler haline gelmiştir (Montorgueil 1898).

La belle époque'da neşe ve karamsarlık el ele gitti ve can-can'da da varoldu. Bohem devrimciler "geçiş çağımızın rezilliğine ilişkin canlı duygu"yu paylaştılar; bu nedenden dolayı da sanatçılar, "dekadanlığın hazlarını: baloları, tekme-korolarını, sirkleri" yansıtan eserler vermeyi seçtiler (Paul Signac'dan [1891] aktaran Bade 1985: 224). Bununla birlikte, rakip bir ulusun sanat eleştirmenlerine göre can-can bir ırkın (Latin ırkının), geri dönülmez bir dekadanlık içindeki son tekmesiydi: "Güzel ve şanssız ülke Fransa, bugün, içinde en iğrenç suçların ve en kahramanca eylemlerin neredeyse aynı adamlar tarafından yan yana gerçekleştirildiği harap olmuş bir balo salonuna benziyor. Balo salonunun her tarafı alev alev yanıyor olsa da, içinde Lautrec'in esin perisi, harika eğilip bükülmelerle, son şeytani can-can'ı icra ediyor" (Julius Meier-Graefe'den [1899] aktaran Bade 1985: 230). Ulusal kültürlere, en güçlü olanın hayatta kalması için rekabet eden farklı türler gözüyle bakan ırksal yorumlara, XIX. yüzyıl sonlarındaki Avrupa'da sık rastlanıyordu. Toplumsal cinsiyet temsiliyetleri de, bu sosyal Darwinci yorumlarda yerlerini aldılar. Latin izleri taşıyan Fransızların, davranışları, sanatları ve alışkanlıkları söz konusu olduğunda, güçlü Alman ve İngiliz benzerlerinin "sağlıklı erkekliği"yle karşılaştırıldıkları zaman "hastalıklı bir efeminelik" gösterdikleri söylendi

(Bade 1985). Birleşmiş ve istikrarlı ulusal kimlik arayışındaki eleştirmenler, yerlileştirilmiş ırk ve toplumsal cinsiyet anlayışlarına yol açtılar.

Avrupa'yı etkisi altına alan mal de siècle üzerine yapılan yorumlar, dekadanlığa neden olacak veya sistemi altüst etmek için gereken hazzı sağlayacak güce sahip olduklarına inanılan kadınlar konusunda örtüşüyordu (Birken 1988). Kadınlar, Fransız can-can'ının yıldızlarıydı ve can-can da Fransız neşesini ifade ediyordu; Fransız neşesi de dekadan bir çağın son patlamasıydı. Dekadanlık ya latina ırkının yozlaşmasının ya da kapitalist sistemin yenilgisinin bir belirtisiydi. Sorun *latina* ırkıysa, hastalığın adı (kadınsılığın erkekliği işgal etmesinin yol açtığı) efeminelikti, tedavisi de daha fazla erkeksi bir erkeklikti. Sorun kapitalizmse, nedeni (çoğu kez cinsel baskı olarak yorumlanan), karşılığı olmaksızın fazla çalışmaktı; çözümü de daha fazla hazdı. Erkeksiliğin (ve çok çalışmanın) destekçilerine göre haz, pek de erkekçe olmayan bir şey gibi algılanıyordu; oysa kadınların can-can yapmasını seyretmekten hoşlanan "dekadanlar" için bu gayet erkekçe bir işti. (Bkz. Mosse 1985) Böylelikle kadınlar, bu erkek-merkezli spekülasyonların nesnesi haline geldiler. Dönemin dans gösterilerinde, görsel sanatlarında, moda ve edebiyatında, kadın bedenine ilişkin bu takıntı dikkat çekicidir. Kadınlara atfedilen güç de aynı şekilde dikkate şayandır.[23] Kimi za-

23. Naomi Schor, Fransız edebiyatının, "paradigmatik on dokuzuncu yüzyıl biçiminde, temsilin, kadın köleliğine bağlı" olduğunu iddia eder (Schor'dan [1985] alıntılayan Bernheimer 1986: 373). Linda Nochlin "on dokuzuncu yüzyıldan beri, kadın bedeninin erkeğin erotik zevki için, nadiren de erkek bedeninin kadının zevki için sergilendiğini" grafik olarak gösterir (Nochlin'den [1973] aktaran, Caws 1986: 268). Ritter'ın ifade ettiği gibi, hem edebiyatta hem de görsel temsillerde "fatal kadının en enerjik çağı olarak on dokuzuncu yüzyılın son yarısı [nitelendirilebilir] [...] *Femme fatale, fin-de-siècle*'daki simgecilerin ve diğerlerinin imgelerine hakimdir [...] ve çoğunlukla erkekler tarafından yazılan edebiyatta tarif edilen *femme fatale*, kadının erkek cinselliğinin gereksinimlerini karşılamak üzere tasarlanmış bir ürün olarak görüldüğü erkeğin kadına bakış açısını karakterize eder" (Ritter 1989: 108-109). Steele'in vurguladığı gibi, on sekizinci yüzyıl ortalarından beri ve özellikle on dokuzuncu yüzyılda "kadın modası daha hızlı ve dramatik olarak değişir, bütün sınıflardan artan sayıda kadın tarafından benimsenirken, erkekler kasvetli bir üniforma uğruna modadan feragat etmiş gibidirler" (Steele 1985). Steele modayla kadınların güzellik idealleri arasındaki ilişkiyi çözümler. Silverman (1986), aynı tarihsel konumdaki öncüllerden yola çıkarak, modanın toplumsal cinsiyet kimliğinin kuruluşundaki yerine odaklanır. Foster (tarih yok), Sorell

man yalnızca kadınları, görüntüleri, hareketleri, içgüdüleri ve tutkuları konusunda kontrol etme gayretlerinde görünür hale gelse de, kadınlara bir güç atfedilmiştir. Bunun kadınların günlük yaşamında ne anlama geldiğini saptamak olanaksız olmasa da, zordur. (Diğer erkeklere karşı) Erkek himayesini ve (kendi kadın güçleri üzerinde) erkek kontrolünü kabul etmeleri hatta aramaları öğütlenen güçlü nesneler olarak, kendilerini erkek bakışıyla gören/yaşayan o kadınları düşünüyorum.

Yüzyıl biterken Paris müzikhollerinde kadınlar, can-can, göbek dansı, bir tür Viktoryen (jüponları, iç çamaşırlarını kat kat çıkartarak gösteriyi herhangi bir çıplaklık ortaya çıkmadan bitiren) striptiz dansı ve hatta boks maçı yaparken, muamma dolu güçlerini sergileyen belirleyici bir nitelikti. Dans eden baştan çıkarıcıların bu gösterisi, korku ve tapınma uyandırdı. Dans etmenin kadınların içgüdüsel doğasını açığa çıkaracağı düşünüldü, gerçeklikleri fiziksel araçlarla iletildi. Devrin romanlarında, operalarında ve resimli eserlerinde, Romantik *femme fragile*'in [Fr., kırılgan kadın, ç.n.] yerini *femme fatale* betimlemesi aldı. Kadınların dans aracılığıyla sergilenen muamma dolu güçlerinin tekrar ortaya çıkışını izlemek için sadece (Merimée'nin 1846'daki romanı; Bizet'nin 1875'teki operası) Carmen'in, (Saint-Saens'ın 1877'deki operası) Delilah'ın, (1892'den 1905'e Widekind'ın birkaç eserinde var olan) Lulu'nun, (Moreau'nun yetmiş yağlıboya tablosunun, Huysman'ın *A Rebours* adlı

(1981), Anderson (1974) ve diğerleri, on sekizinci yüzyıldan beri dansta erkeğin sahnedeki yerinden edilmesinden ve koreografik girişimlerin kadın dansçılar etrafında döndüğünden söz eder. Ritter *femme fatale*'in modern versiyonuyla Alman, Fransız ve İngiliz edebiyatında betimlenen *fin-de-siècle* dansçısı arasında önemli bağlantılar saptar (1989).

Bu dipnotta zikredilen genel feminist edebiyatın (Sorell ve Anderson hariç), on sekizinci yüzyıldan beri sergilenen erkek iltifatı ve sadakatinin kadınlar için yol açtığı sonuçlarla sofistike bir tarzla uğraştığını belirtmek önemli olacaktır. Sürüp giden tartışmanın merkezinde, nesne ve/veya özne olarak kadınlar ve kadınların bunun sonucunda isyan aracılığıyla olduğu kadar boyun eğme aracılığıyla da gerçekleştirdikleri direnişin stratejileri vardır. Kadınlar, acı çeken erkek manipülasyonları mıdır? Bunlardan zevk mi alırlar? Bunlara katılıyorlar mı? Erkek manipülasyonlarını yeniden mi manipüle ediyorlar? Kadınlar, (asla tamamlanmış bir özneleştirmeye varmayan) nesneleştirilmişliklerinden dolayı mı yoksa buna rağmen mi kendilerini güçlü kılıyorlar? Başlıca sorular bunlardır.

1884'teki romanının, Bearsdley'in resimlerinin, Wilde'ın 1893'teki oyununun, Strauss'un 1905'teki operasının konusu olarak) Salome'nin ve (Hoffmannsthal'ın librettosu ve Strauss'un 1909'daki operası) Electra'nın akla getirilmesi yetecektir (Ritter 1989; Allen 1983; Bade 1979; Meltzer 1987). Havai, doğaüstü -kendinden geçmiş insan sevgililerini, kendi dünya dışı ülkelerine sürüklediklerı için tamamen masum olmayan- su perilerinin, hava perilerinin yerini, çoğu kez egzotik olan bu yarı insan yarı böcek, sürüngen ya da bitki, uzun karışık saçlı, hastalıklı bir şekilde solgun ve zayıf, özgür ve burjuva âdetleriyle zaptedilmemiş suretler aldı. Ölümcül bir şekilde. Her ne kadar *femme fatale*, erkekler üzerindeki dayanılmaz cazibesiyle bir tutulsa da ben onun tehditkâr güçlerinin, kendine özgü kadınsı erotizminin farkında olmasından kaynaklandığına inanıyorum. Kendi bedeni şehevi olmuş ve cinselleştirilmişti, o da bunu bilmekteydi (bkz. Allen 1893; Doane 1991). O, saflığı ve erotik anlayıştan yoksunluğu ile sevgilisini intihara sürükleyebilecek olan semavi romantik hava perisi değildi. O, aile işleri ve üreyip çoğalma taleplerinin yükünü taşıyan Viktoryen ev kadının karşısına küstahça dikilmişti. *Femme fatale* kadın, cinselliğini "keşfetti". Tutkuluydu ve şehveti sergiledi, isteyerek ya da istemeyerek erkeklerle erotik işlere girişti ve bunu yaparken de zevk aldı.[24]

XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında her ikisi de sahnelerde popüler olan can-can'ı ve göbek dansını, kadınlar tek başlarına veya kadınlarla birlikte yaptılar ve bundan da keyif alır gibiydiler. Örneğin, ("obur" ya da "açgözlü") La Goulue, Moulin Rouge'da sahneye Valentin'in eşliğinde çıktı. Bir can-can *femme fatale*'ı olarak, tekmeler fırlattı, döndü, dans pistinin etrafında uzun adımlarla yürüdü. Müşterilere kışkırtıcı el kol hareketleri yaptı, diğer dansçılarla kavgalara girişti ve ünlü tekmesini atarken Valentin'in şapkasını hedefledi. Böylece, karma seyirci, *femme fatale*'ın erotizminin gücüne tanıklık etti. Sembolik olarak Valentin'in başı-

24. Michelle Perot (1990), Romantiklerin iç çekmeleri ve şeffaf geceliklerinin aksine kadınların kasten arzu uyandırdıkları erotik imgelemin bu mütasyonu hakkında yazar. Bu değişiklikleri, özel yaşamın burjuva genişlemesine bağlar.



Resim 3.7 Paris'teki bir şarkılı kahvede Can-can, 1880'ler sonu. Michelle Perrot (editör), A History of Private Life: Volume 4, From the Fires of Revolution to the Great War [Özel Yaşam Tarihi; Cilt 4, Devrim Ateşlerinden, Büyük Savaşa, ç.n.] (Cambridge: Belknap Press, 1990).



Resim 3.8 Fransız Can-can dansçısı "Saharet", 1880'ler sonu. The Raymond Mander and Joe Mitchenson Theatre Collection.

nı kestiği etkileyici gösterilerinde bağırdılar alkışladılar.[25] XX. yüzyıl başlarında gerçekleşen bir sonraki dans patlamasının odağı olan tangoyla, *femme fatale* ortadan kaybolmayacaktı. Fakat erkek partnerin rolü onun erotizmini farklı bir yönden çerçeveleyecekti. Tango *femme fatale*'ın karşısında, ölümcül bir erkek vardır -ölümü göze alan bir vahşi erotizm oyununu onun kadar iyi oynayan bir erkek.

Yirminci yüzyıl başlarında tango da yapan ünlü bir can-can dansçısına ilişkin hiçbir kayıt bulmadım, ama her iki türün gösterilerine de giden seyirciler mutlaka vardı. El Dorado, Moulin Rouge ve La Scala'da çıkan ve muhtemelen Paris'te tango icra eden ilk yıldız olan ünlü *revue danseuse*'ü [Fr., revü dansözü, ç.n.] Mistinguett, hem can-can hem de tangonun dikkatli bir izleyicisi olan hayranlarından birini (VII. Edward) anımsamıştır (Mistinguett 1954). Resim 3.8'e (bir can-can dansçısı) baktığımda, külhanbeyi can-can dünyasından tango dünyasına geçiş ona nasıl gelmişti merak ediyorum. Sonuç, Plumette'in günlüğünde.

Sahne beş:
Plumette'in günlüğü-Can-can'dan tangoya

Solo.

Sahnenin merkezi: Büyük bir kapı, eşikte iki basamak, basamaklardan birinin üzerinde beyaz kağıtlar. Plumette'i canlandıran aktris, günlükten bazı kısımları alır ve yüksek sesle okur. Beceriksizce bir can-can dansçısı gibi giyinmiştir ve metni okudukça soyunup, siyah satenden dar bir tango kostümüyle kalır. Bedenin, günlükteki kayıtlarda adı geçen kısımlarına işaret eder, hareketleri icra etmek veya atmosferi yeniden yaratmak elinden gelmez.

Müzik: Can-can, tango ve "eski" plaklardan çalınan ragtime.

25. La Goulue ve Valentin'in gösterisi, John Huston'ın Moulin Rouge (1953) ve Jean Renoir'ın French Can Can (1955) adlı filmlerinde sinematografik olarak yeniden kurulmuştur.

Plumette'in sözlü metni:

Montmarte. Bir kapı çalınır. Basamakların üzerinde, eşikte, nefesini bırakır ve:

Ağustos 1897: Bu sabah, daha yükseğe, her zamankinden daha yükseğe, daha önce kimsenin savuramadığı kadar yükseğe, tekme savuracağımı bilerek uyandım. Sonra, bütün erkekler nefesini tutacak ve ben derin *split*'i [İng., bacakları biri önde biri arkada 180 derece açarak yere oturma hareketi, ç.n.] yapacağım. Paris'teki bütün yürekler benim tekmelerimin ritmiyle çarpacak. Şamatacılığım, hazzımın isyanını besleyecek. Eteklerim, yukarı aşağı, yukarı aşağı, havayı kesecek, seyirciyi nefessiz bırakacak. Herkes duyguların özgürlüğüne kadeh kaldıracak. Şarap ve bira dökülecek fırfırlarımın üzerine, beni ıslatmak için, tüylerim sırılsıklam olsun, uçamayayım diye. Ama kimse durduramaz dantellerimin şelale gibi dökülmesini. *Mesdames et messieurs! Je suis Plumette!* [Fr., Bayanlar, baylar! Ben Plumette!, ç.n.]. Çizmeler ve sopalar, çizgili çoraplar içindeki uzun bacaklarımın kalkıp inmesini durduramaz. *La Chahut*'ün kraliçesiyim ben. Her tekmem, bir cesaret fırtınası ve isyan için bir esinlenme.

Mart 1898: Ayak bileğimi burktum. Jüponumu yırttım. Şu sarhoş ressam beni hasta ediyor, her gece aynı mazeretle ziyaret ediyor... Böğürüp duran serseriler sürüsü sağır ediyor beni. Devrimci dansözü oynamayı bırakmak istiyorum... Kanatlarım acıyor!

Temmuz 1911: Açık saçık hareketler, ayıp sözler yok: Bu gece kimse bağırmıyordu bana. Belki de yaşım belli oluyor artık. Ya da belki, bu kez, seyirci, onları hiç duymadığımı bile söyleyebilirdi. Onlara hiç bakmıyordum bile, kendimden geçmiş, partnerimin isteklerine uyarken. Yine de ruhum her adımda onlara ulaşıyor, güvence istiyor. Hatırladınız mı beni, *Plumette*'i? Özgürlük tekmelerimi, kışkırtan fırfırlarımı? Bedenim artık dar saten bir elbiseye hapsedildi, kararmış bir utanca hapsedildi, vemiklenmiş bir sahneye hapsedildi. Benim şu eski can-can'ımın tekmeleyen kabalığından sonra, ben de dahil herkes rahatlamış gibiydi.

Bu müzik olmalı... "Çok iyi bir iş bu" dedi. "*Le Tango* en iyi müşterilerimizin ilgisini çekiyor, hani o gecelerini şampanyaya bo-

ğacak kadar parası olanların". Sanki bir sihirbazlık oyunuyla, siyahla sarmalandım; öfkem, umutlarım, duyarlılığım, hepsi. Sarmalandı. Bacaklarım geri, yere bastırılmıştı. Adamın bacaklarında tuzağa yakalanmış, uçma yeteneklerini kaybetmişlerdi. Şıklık taslayan oyunlar yoktu artık, sadece saklılık vardı. Bacaklarım, dar, yırtmaçlı eteğin altında sürekli açıktaydı ve gücüm de kontrol altındaydı. Fakat tutukluluğum, sessizliği, umutla bekleyen tutkuları besliyordu. Tüysüz kalmış (deplumed) Plumette. Belimin çevresinde gecenin boyundurukları var. Yakışıksız bir biçimde, alenen bir erkeği izliyorum. Onun sahnedeki varlığı benim utancım. O beni yönetiyor. Onun adımları, bacaklarımın dizginsiz bir canlılıkla açılmasını engelliyor. Nasıl oldu da bunu kabullendim? Teslimiyetimi besleyen şey, acı vaat eden bu karanlık müzik olmalı.

Ekim 1915: Bu gece klübe geldiler, bütün takım, üniformaları darmadağınık, sarhoş bıyıkları öne yatırılmış kasketlerinin altından aşağı sarkıyor. Sıçrayan kanın kötü bir rüya, bu sahnenin gerçek olduğuna inanmak istiyorlar. Gerçek şu ki, haritalar değişiyor ve dünya yayılmacı kükremelerle titriyor. Bedenler huzursuz. Egzotik müziğin ritmiyle oynamak istiyorlar, yabancı ülkelere doğru ilerlemek için emir bekliyorlar. Bu gece etekler kısa olacak. Müşterilerimizin, örtünün altında saklanan bacakları merak etmeye harcayacak zamanları yok. Hayvan dansları, diyorlar buna. Tam yaşadığımız zamana göreler.

(Öyle görülüyor ki bu son kayıttan sonra Plumette dansı bırakıp aşçı olmuş. Zaten günlüğün son sayfasının arkasında da sarmısak ve karabiber taneleriyle sote edilmiş kurbağa bacağı tarifi var.)

Kararma

* * *

Bu öykü aracılığıyla, yüzyıl biterken dans eden bir *femme fatale*'ın yaşamış olabileceği değişiklikleri göstermeye çalıştım.[26] Dikkat

26. On dokuzuncu yüzyıl sonunda Avrupa edebiyatındaki, edebi *femme fatale* portrelerinin ilginç bir çözümlemesi için bkz. Meltzer (1987).

çekmek istediğim dönüşümler, o devirde kadınların en önemli erotik bölgesi olan bacaklarına odaklanmıştır.[27] Can-can'ın Plumette'i, erkek arzusunun bir nesnesi olsa da, kendi erotik güçlerinin kontrolünü elinde tutan bir dansçıydı. Fırfırların altından bacaklarını gösterme ve saklama kapasitesi, kelimenin tam anlamıyla, elindeydi. Can-can'ın Plumette'i, aslında Romantik tarzda bir *femme fatale*'dı. Çocuksu ve havaiydi, jüponlarının fırfırları altından bacaklarının uçuşunu sergiledi. Görkemli bir split yapmayı seçtiğinde aniden dünyevileşirdi, gidilebilecek en derine kadar zemine düşerdi. Bu düşüş -günah- kendi kendine karar verdiği bir şeydi. Erkek seyircilerde *kendi* istediği gibi arzu uyandırmak için uçuşunu ve günahını, bacaklarını saklamayı ve sergilemeyi yaramazca birleştirirdi. Can-can'ın Plumette'i, gücünü faal tutmak için, bedeninin tükenme sınırlarının ötesine geçecek şekilde dans ederek hareket halinde, kendini sergilemek zorundaydı. Sonunda devrimciyi oynamaktan bıkar; diyecek fazla bir şeyi olmayan, dans eden bir simge olduğunun farkına varır.

Geleneklere uymayan elbiseler giymek, düzensiz çalışmak ve neşeli gece hayatına güçlü bir şekilde katılmak gibi belirli davranışlar aracılığıyla ifade edilen anti-burjuva, anti-kapitalist felsefelerle nitelik kazanan bohemlerin bu neşeli Paris'i, yeni bir erkeklik modeli kurmayı hedefleyen sihirli bir erkek eş-toplumsallığı (homosociality) çevresiydi. Kadınlar esin kaynakları olarak, can-can dansçısı gibi, bohem sanatçıların emrindeydiler. Bohem erkekler, uygun kadın davranışları hakkındaki burjuva düşüncesini reddettiler. İşçi sınıfı kadınlarının "özgürlüğü" olarak düşündükleri şeyin tarafını tutup onu gösterileştirdiler: Ev işleri dışında çalışma özgürlüğü, evlilik dışı cinsel ilişkilere girmek ve *unions-libres*'e [Fr., özgür evlilikler, ç.n.] girişmek. Fakat bu kadınsı esin perileri (fahişeler, dansçılar, çamaşırcı kadınlar) bir *petite amie* [Fr., flört, ç.n.] ya da *fem-*

27. On sekizinci yüzyıldan bu yana modanın evriminde görüldüğü kadarıyla kadınların (göğüs, kıç, boyun, bacaklar ve diğerleri gibi) erojen bölgelerinin değişken doğası ve bununla erkeğin erojen bölgelerinin değişmezliği arasındaki belirgin zıtlıkla ilgili olarak bkz. Flugel (1950). Aynı zamanda aynı temayla ilgili açıklayıcı ve eleştirel görüşler için bkz. Steele (1985) ve Silverman (1986).

me galante'den [Fr., çapkın kadın, ç.n.] fazla bir şey ifade etmiyordu (bkz. Wilson 1991).

Tangonun Plumette'i, tamamıyla oturmuş bir *femme fatale*'ın imgesidir. Kayıp giden adımlarıyla, dar bir eteğe sıkışmışlığı içinde zemine bağlıdır. Bacaklarının sergilenmesi ya da saklanması üzerinde hiçbir denetimi yoktur. Elleri meşguldür; sıkı bir şekilde erkek partnerine tutunmalıdır. Bacakları sürekli olarak, parlak, uzun, yırtmaçlı eteğinin altından ima edilir, diğer bacaklarla karşı karşıyadır: Onun adımlarını yöneten ve tuzağa düşüren ölümcül erkeğin bacaklarıyla. Onu sahnede sıkıca tutan bu erkek, çocuksu oyunlar oynamaktan uzaktır. Yol gösteren ve müdahale eden bacakları tehditkârdır. Bu farklı bir erotik oyundur. Baştan çıkarmadır. Yarı züppe, yarı bıçkın ölümcül erkek, kadının erotizmiyle nasıl oynayacağını öğrenmiştir. Bunu onun, eninde sonunda kılık değiştirmiş bir fahişe olan *femme fatale*'ın, üzerinde sergiler. Plumette'in günlüğüne son yazdıklarında, sendeleyen *femme fatale*, savaşın - birbirlerine karşı açık bir saldırganlık, eksiksiz bir şiddet göstererek güçlerini yeniden kanıtlamaya çabalayan o ölümcül erkeklerin arasındaki savaşın- ölümcüllüğüyle karşılaşır. Erkeklere özgü bu ritüel, *femme fatale*'ı sahne gerisine itmiştir. Plumette, kızların el altından yapılan gösteriler için giyinmelerine yardım eder.[28] (Dans etmek, savaş yıllarında polis emriyle resmen yasaklanmıştı [André Warnod'dan aktaran (1922), Humbert 1988: 71-72].) "Kızlar" hiç de *femme fatale* değildirler artık. Şehvetli ama rahatsız edici olmaktan çok teselli edicidirler. O kısa eteklerin altındaki bacakları doğrudan doğruya erkek bakışı için var olmaktadır. Kadınların gücü kararlaştırılmış bir teşhir aracılığıyla küçümsenmiş, önemsizleştirilmiştir. Baştan çıkarma sıradan bir mücadeledir, erkekler arasında gücün ölüm-kalım meselesi olarak görüldüğü acımasız bir savaş gibi algılanan gerçek "muharebe" ile karşılaştırıldığında hiç de tehditkâr bir oyun değildir.[29]

28. Paris'te işletilen bu "gizli" dans mekânlarının ayrıntılı bir betimlemesi için bkz. Humbert (1988).

29. Bu çözümlemede, bilhassa bacak ve ayak hareketlerinde somutlaşan mesaj "yaratma" konusunda (çok kanallı ağdalılık hakkında) Birdwhistle (1974) ile (al-

C. DÜNYANIN HAZ BAŞKENTİNDE TANGO

Tango, Paris'e 1990'lerin başında gelir.[30] *Argentino* sığır tüccarları, bazı maceracı tango müzisyen ve dansçısıyla birlikte, tangoyu belle époque'un elit çevrelerine, kabarelerine ve müzikhollerine tanıştırmıştır.[31] Tangoya Fransa'da ev sahipliği yapan sadece dünyanın haz başkenti değildi, Marsilya tangonun giriş yaptığı başka bir Fransız limanıydı. Marsilya'nın dünyayı gezen denizcileri ve beyaz köle tacirleri, tangonun diğer -alt sınıftan- tanıtıcılarıydı.[32] Tango Paris'e. toplumsal ölçeğin hem üst hem de alt düzeyleri aracılığıyla gelmiştir. Tangonun, *la belle époque* ortamında böylesine birbirinden farklı tepkilere yol açmasının nedenlerinden biri de belki budur. Tango ayıp ve büyüleyiciydi, fakat düşünce farklılıkları, sınıfsal bölünmeleri katı bir biçimde izlemiyordu. Tangoya, burjuva ahlâkçıları ve şehvet uyandıran bu egzotik dansta bir nebze bulunan

---

datma için sözlü olmayan sızıntılar ve ip uçları hakkında) Ekman ve Friesen (1974) arasındaki polemiklerden esinlendim. Tartışma, kısaca, sözlü ifadeleri sözlü olmayan davranışlar aracılığıyla tekrarlama veya yalanlama olasılığı üzerinedir.

30. Tango tarihçileri tangonun Paris'te tanıtılmasının kesin tarihi için (anekdotlar, anılar, gazete haberleri, röportajlar gibi) değişik kaynaklardan yararlanmıştır. Konu açıklığa kavuşmamıştır. 1906'da, erken dönem tangolar olan *La Morocha* ve *El Choclo*'nun notaları Arjantin deniz kuvvetlerinin *Sarmiento* fırkateynindeki askeri öğrenciler tarafından birkaç Avrupa limanına dağıtılmıştı. 1907'de, -tango bestecileri ve dansçıları- Angel Villoldo, Alfredo Gobbi ve Flora Rodriguez, Paris'e taşınmış, yedi yıldan uzun bir süre müzikhollerde çalışmışlardır. Bundan sonra, çok sayıda *argentino* dansçılar, müzisyenler ve şarkıcılar Avrupa'yı dolaşmışlardır (Carella 1956; Assunção 1984, Bates ve Bates 1936, Gobello 1980, Salas 1986). 1914 ve 1918 yılları arasındaki savaş ve tango dansı üzerindeki yasak 1918'den sonra tekrar başlayan akışı durdurmuştur (Humbert 1988: 50). Casimito Aín, 1923'te *El Suplemento* adlı dergide yayınlanan bir röportajda, 1903 yılında Londra ve Paris'te tango dansçısı olarak çalıştığını söylemiştir (Del Greco 1993: 5).

31. Bu seçkin *argentino* gezginlerin, *la belle époque* sırasında Paris'teki rahat ve sefih yaşantılarını anlatan bazı anıları ve mektupları Jitrik (1969) tarafından toplanmıştır. Ayrıca, tangonun Paris'e attığı ilk adımları paylaşan ünlü *argentino*ların yazdığı makaleler ve tarih kayıtlarından parçalar için bkz. Lara ve Roncetti di Panti (1969). Avrupa'daki ilk tango müzisyenleriyle ilgili olarak bkz. Humbert (1988), Assunção (1984), Gobello (1980), Cadícamo (1975) ve Salas (1986). Avrupa'daki ilk tango dansçıları için bkz. Lara ve Roncetti di Panti (1969) ve Del Greco (1993).

32. O zamanlar Buenos Aires, Avrupalı fahişelerin başlıca "tüketici"lerinden biriydi. Bkz. Labraña ve Sebastián (1988), Londres (1928) ve Guy (1991).

kibarlığa ve şıklığa karşı çıkan, mahcup edilmekten uzak bir kesim Parisli karşı koydu (Assunção 1984). Belki de, Parisli alt sınıflar ve kendilerini onlarla özdeşleştirenler, tangonun kendi alt sınıf kökenlerini bilmezden geliyorlardı. Belki de bu kökenlerin farkındaydılar, ama dekadan bir zevk pazarının çıkarı için Avrupalı aristokratlara ve burjuvalara yaltaklanan *tanguero*lara içerliyorlardı. Dahası, belki de elitlerin bu tür egzotikleri sıcak karşılaması, meydan okuyan Parisli işçi sınıfına yönelik bir mesaj içeren imalı bir uyarıydı. Mesaj şöyle olabilirdi: Dışarıda tam bağımsız neo-kolonileştirilmiş bir dünyanın, merkezin emrinde, şevkle içerilmeyi beklediği düşünüldüğünde, Avrupalı emek, egzotikleştirilebilir israf nesneleri kadar bile tamamıyla vazgeçilmez değildir.

Nedeni ne olursa olsun, ki galiba basit nedenler değildir bunlar, tango, orijinal ortamında ırksal ve sınıfsal açıdan bir melezdir; Paris'in sınıfsal yapısının her iki ucunda da kabule ve redde ilişkin karışık duyguları harekete geçirmiştir. Çok katlı sınıfsal düzeylerdeki bu karışık tepkiler, Avrupa toplumundaki sınıf, ırk ve milliyet işaretleyicilerinin, egzotiklerle karşılaştıklarında birbiriyle çelişen işaretleyicilerin eşzamanlı harekâtının göstergesiydi. Tangoya yönelik tepkiler, bu karmaşık toplumsal gerilimlerin vitriniydi. Yirminci yüzyıl başlarında, tango egzotik türe -çoktan gayri/bağımlı [in/dependent] olmuş kolonyal dünyadan gelen "kibar" ve hafif meşrep, şehirli bir egzotizm- bir yenilik getirdi. Tango, dünyanın karmaşık, modern emperyal burjuva düzenine uygun bir egzotik türdü. Bütün karşılıklı saflaşmalar, tango aracılığıyla erotik açıdan geçersiz kılındı.

Tango, aslen yoksuldu ama yukarı doğru hareket ediyordu, kırsallığın bazı izlerini taşımakla birlikte kentliydi, uygarlaşma sürecindeki ilkel barbardan izler taşımakla birlikte kolonileştirilmişti. Egzotiğin modern kapitalist koşulları için mükemmel bir adaydı. Daha önceki, kristalize olmuş egzotizm versiyonlarından farklı olarak hareket halindeki egzotikti. Yeni bir tür erotizm de sergiledi, toplumsal olarak kurulan bütün engelleri aşıp geçti. Tangoda erotizm denetim altındaydı ve müstehcendi. Tango, ("ilkeller"in dansları gibi) "içgüdüsel" şehveti, (köylülerin dansları gibi) kaba saba heyecanı, (kentli marjinallerin dansları gibi) aleni yakışıksızlığı, ki-

nizmi ya da üst sınıflara yönelik küstah saldırganlığı sergilemedi. Ne de diğer "geleneksel" egzotik danslar gibi sadece kadın bedeninin erotik güçlerine odaklandı. Tangonun cinsel politikası, baştan çıkarma sürecinin merkezine konuldu. Yakınlıklarına rağmen, ölümcül bir erkek ve *femme fatale*, birbirlerinin güçlerini ölçerek, erotik isteklerini denetim altında tuttular. Koreografisinde, tango, ölümcül oyuncuların sıraları geldikçe görünmeyen parçaları, sürüklenen ayaklarıyla hareket ettirdikleri bir satranç oyununa benzedi. Karşılıklı cazibeleri ve iticilikleri, katlanılmaz, sonsuz bir gerilim içinde sürdürüldü. Her şey, gözle görülebilir şekilde, erkeğin denetimi altında meydana geldi. On dokuzuncu yüzyıl burjuvazisi için tehditkâr bir keşif olan kadınların erotikası, burjuva erkek usullerle evcilleştirilemezdi. Bununla birlikte heteroseksüel erotiklik, Latin tipi erkekle -kadının evcilleştirilemediği kadar evcilleştirilmemiş vahşi, ateşli mizaca sahip erkek- karşılaştığında, uygun bir erkek merkezli mecraya geri çekilir gibi oldu.

Ayrıca, tango çifti, net bir sınıf veya saf bir ırk sergilemedi. Ölümcül erkek bazen kibar bir züppeye benzedi ya da aniden bıçkın/pezevenk gibi davrandı. *Femme fatale* partnerini önce baştan çıkaracak sonra da reddedecekti ve onun becerikli bir fahişe mi yoksa şehvetli bir hanımefendi mi olduğunu söyleyebilmek zordu. Tango yeni geliştirilmiş egzotik/erotik bir melezdi. Burjuva kolonileştiricinin Arzusu'nun başlıca özelliklerini sergileme kapasitesini de kendi içinde böyle sağlamlaştırdı. Bu uzayıp giden, tatmin edilemez, erkek kontrollü Arzu, tutkuyla sergilendi. Tango, burjuva kolonileştiricinin Arzusu'nun, neo-kolonileştirilenin tutkusuyla sergilenen yansımasıydı. Tangoda, kolonileştiricinin bakışı, kolonileştiricinin kalıbına dökülmüş kolonileştirilenin gergin, tutkulu ve dramatik adımlarına bakarak kendine bir göz atabilirdi. Tango, kolonileştiricinin Arzusu'nu onun içinden bakarak kavradı. Tango, fraklara ve satenlere bürünebilirdi. Ama aynı zamanda kendi yerine yerleştirilebilirdi: Uygarlaşma sürecindeki kolonileştirilenin yerine. Tango sonra kendi *gaucho* kostümlerini giydi: Egzotik tutkunun, özgürlüğün ve *pampa*ların başıboş vahşiliğinin cüppelerini. Tango, çok yönlüydü, melezdi, kolonileştirilenin tutkusunu kaybet-

meden, kolonileştirenin tavırlarını hem yürekten hem de yüzeysel olarak benimseyebilen yeni bir tür egzotikti.

Tango, *les dances brunnes* [Fr., esmer danslar, ç.n.] arasında kendine bir yer açtı: Afro-Amerikan *cake-walk* [siyahların yaptığı caka satan yürüyüş figürlerinin yer aldığı bir dans, ç.n.], Brezilyalı maxixe [uzun ve kayar adımlarla yapılan bir dans, ç.n.] ve apaş (bkz. Resim 3.9). İlk ikisinin egzotik "doğası", Kuzey ve Güney Amerika'daki Afrikalı köle kökenleriyle ilişkiliydi (egzotiklik uğruna bu köklerin sıklıkla vurgulandığı ve hatta uydurulduğunu hatırlatmakta yarar vardır). Apaş da, egzotizm uydurmanın bir başka tuhaf örneğidir. Apaş, Fransız canaille'ının [Fr., ayak takımı, ç.n.], yani meşhur Kuzey Amerikalı cesur Kızılderili reislerinin adlarından, takma Apaçi adları benimseyen Paris yeraltı fuhuş hayatındaki (bazıları Marsilyalı olan) külhanbeylerinin yaptığı danstı (Salas 1986). Apaş dansının son derece abartılmış bir biçimi, paçavralara bürünmüş, son derece pis görünümlü bir fahişenin sert pezevenginin/saldırganının kollarında yaşam mücadelesi verdiği kabarelere getirildi. Eninde sonunda, adam onu yerlere serip bıçağıyla öldürmeye kalkışacaktı. Tam da o sırada, polise haber verildiği için ışıklar söndürülecek ve seyirlik sona erecekti (Francisco Garcia Jiménez'den [1968] aktaran Assunção 1984: 245). Tangonun Parisli sahne versiyonu bazı çarpıcı apaş hareketlerini benimsemiştir (örneğin, kadınların bacaklarının havada olduğu figür).

Tangonun Avrupa'daki şaşırtıcı zaferini araştıran José Maria Salaverría, 1914'te *Caras y Caretas* hakkında yazar: "Paris ya da Londra halkı için tango belli belirsiz bir günahkârlığı olan egzotik bir danstan fazla bir şey değil; şehvetli, sapkın unsurlarından dolayı ve oldukça barbar olduğu için tango yapıyorlar." Fernando Assunção (1984) Salaverría'nın I. Dünya Savaşı'ndan önceki Parisli sosyal çevreye ilişkin kavrayışlı ve alaycı tespitlerine biraz arka plan ekler. Sanat ve edebiyatta ortaya çıkan, "gerçek olandan çok düşsel bir dünyaya daha yakın olan öznel, ıstırap çeken bir akıma" neden olan başlıca değişikliklerden söz ettikten sonra, "tüketimci toplumdan dolayı, gittikçe artan bir kütleyle karşı karşıya gelen" acı içindeki kuşağın cefasını çektiği bireyciliğin krizine gönderme



Resim 3.9 Apaş yapan dansçılar. Fotoğraflar, Otto Sarony. Dance Collection, The New York Public Library at Lincoln Center, Astor Lenox and Tiden Foundations.



yapar. Tango bu senaryoya uygun düşer; çünkü ondaki kucaklama, mahremiyetin iyileştirici pratiğidir ve "[tango] proleter kökenden fazlasına, genelevlerle, etle bağlantılı neredeyse marjinal, soysuz bir temele sahiptir; bu, egzotik, tekrarlanan, bilinmeyen ve her şeyden çok umut ülkesi olarak görülen yeni Amerika bağlamında, Avrupalı kültürünün kendisiyle karşılaşmasının ve karşılaşmazlığının ürünüdür (Assunção 1984: 242-243). Tango, neo-kolonyal dünyanın güneyinden gelen bu egzotik melez, Avrupalı toplumun her sosyal kesiminden kimlik ve ret vaatleri taşıyordu. Kolayca farklı yönlere esnetilebilecek egzotik bir danstı; seyirlik emprezaryoları, dans ustaları ve moda tasarımcıları da, onu değişik yönlere çekiştirmekte hiç vakit kaybetmediler.

D. TANGO, DÜNYA SKANDALI VE CAZİBE

Skandal ve cazibe çok ince bir çizgiyle ayrılır. Her iki tutum da ortak bir meseleye/olaya hasredilen dikkatten doğar. Her ikisi de doğrudan güçlü bir tartışma nesnesinden yayılan cazibeye işaret eder. Aslında, skandal ve cazibe karşı karşıya geldiklerinde nesnenin gücünü yaratırlar. Egzotikler, danslar, kadınların bedeni, hepsi bu nesneleştiren ve yetkilendiren tuzağa yakalanır. İhlaller, sanki özünde ahlâk dışı olan onlarmış gibi kendi içindeki nesneler/tezahürlerle ilişkilendirilir. Aslında belirli olayları sıradışı bir şekilde erotik hale getiren şey, tartışmadır. Utandırılmış ve cezbedilmiş tepkilerin arasındaki gerilim tartışma nesnesini erotize eder.[33] Skandal ve cazibe iktidar mücadelesinden doğar. Tango en başından beri bu iktidar mücadelelerinin nesnesiydi. Tartışma Avrupa'da ortaya çıkana kadar, Rio de la Plata bölgesindeki her iki tepki, skandal da, cazibe de, düşük yoğunluklu söylentilerden öteye geçmiyordu. Avrupa'daki tango üzerine yapılan tartışmalar, kendi memleketinde de tangonun "erotik sorunu"nu derhal mercek altına aldı. Böylece skandal ve cazibe, tutkunun küresel ekonomisi içindeki kolonyal ilişkilere tâbi oldu.

33. Geçiş olarak erotizm kavramı için bkz. Perniola (1989).

Emperyalizm ve egzotizm arasındaki karşılıklı etkileşim dikkate alınmazsa, tangonun kabulünün sınıfsal çözümlemesiyle yaratılan bulmacanın parçalarını bir araya getirmek zorlaşacaktır. Tango uzmanları sıklıkla, Parisli elitlerin -ve genelde Avrupa aristokrasisinin- belirli kesimlerinin tangoyu diğer toplumsal sınıflardan daha kolay kabul ettiğine işaret eder. Arjantinli elitlerin aksi yönde gelişen tepkisi de aynı derecede iyi bilinir. Salaverría ve Assunção'nun tartıştığı gibi, egzotizm ipucudur. Burjuva emperyalist bakış açısından, ister aşağı ister yüksek sınıf kökenlerden olsun egzotikler egzotik kalır; yani, sınıf meselesinin yalnızca bir ayrıntı olarak algılandığı, dünyanın emperyal hiyerarşisine asimile edilmeleri kolaydır. Emperyalist egzotizm, dışarıdakilerin/kolonileştirilenin gelişigüzel ayırt edilmesine izin verir. Örneğin, Gabriel Montergous'nun anlatımıyla, *argentino* Lucio V. Mansillas'ın 1850'lerde yaptığı Paris ziyareti hakkındaki yorumlarına bakalım: "La Grange Markisi, onu sanki '[Amerikan yerlisi] bir kızılderili ya da nevvab'ın [18. ve 19. yüzyıllarda Hindistan'da zengin olup Avrupa'ya dönen İngiliz, ç.n.] oğluymuş gibi" göstermek için bir parti verir'. Hanımlar der ki: '*comme il doit être beau avec ses plumes!*' [Tüylerle çok güzel görünüyor olmalı!]" (Montergous 1985: 45). Parisli elitlerin tangonun cazibesine kapıldığı zamanlarda, diğer "yerli" aristokratlarla ilgili de benzer yorumlar yapılmıştır. Maharajalar, Macar prensesleri, Rus dükleri, "çok zengin" Suriyeliler, "farklı ufuklar"dan milyonerler ve "gecenin geç saatlerine dek birbiri ardına tango yapan", özel partilerde Fransız elitlerine katılan birinci sınıf Fransız kokotları (Irène Frain'den aktaran [1984] Humbert 1988: 8). Parisli aristokratlar, egzotik aristokratların ve onların hafif meşrep sevgililerinin eşliğinde egzotik dansların keyfini çıkarır gibidirler. Ellerine daha ne kadar açık saçık ve zararsız bir eğlence ortamı geçebilirdi ki?

1910 yılı civarında, emperyal kolonyal güçler, dünyada başka bir sınıfın veya sınıflandırmanın tehdit edemeyeceği bir sınıfa aittiler. Durumları o kadar güvenli görünüyordu ki, keyfini çıkardıkları egzotik pratiklerin aşağı-sınıfla ilişkileri, hatta bu tür pratiklerin kesin ulusal kökenleri hakkında endişelenmeye gerek duymuyorlardı.

Robert Cunninghame Graham 1914'te tangonun geliştiği, dekadan, neşeli, elit çevrenin ayrıntılı bir tarifini yayımlamıştır. Daimi müşterilerin bir Paris oteline gelmesinden başlayarak anlatmaya başlar. "Hanımefendiler, eteklerinin yırtmaçlarından görünen şeffaf çoraplarının örttüğü bacaklarının gelip geçici görüntüsünü sunarak, nazik bir biçimde arabalarından indiler. Böyle bir görüntünün, her erkeği [...] heyecanlandıracağını biliyorlardı [...] ve en iffetli olanlar bile, erkeklerin duygularını altüst etme becerilerinden keyif alırdı. Oy hakkına gerek duymaksızın erkeklerle eşit olduklarını işte böyle gösterirlerdi" (Cunninghame Graham'den aktaran [1914] Assunção 1984: 251). Otele girer girmez gezgin anlatmaya devam eder, "atmosfer, et ve viski kokusuyla yüklüdür". Tekrar kadınlara döner, "Lesbos, lejyonlarını göndermiştir; kadınlar zeki bakışlarını değiş tokuş ederler. [...] Gözleri, beklenmedik bir şekilde gizli mezhebin diğer rahibelerininkiyle karşılaştığında yanaklarının rengi yoğunlaşır". Kuzey Amerikalılar, İspanyol-Amerikalılar ve Yahudiler, Fransız ve İngilizlerle karşılaşır, hepsinin birleştiği şey "paradan başka hiçbir şeyden konuşmamaktır". Çaydan sonra, herkes bir orkestranın çaldığı büyük salona taşınır. Oraya giderken, "Erkekler bunaltıcı bir tavırla kadınlara yaklaşıp, kulaklarına onları güldüren, utandıran anekdotlar mırıldandılar. Bunlar '*tango argentino*' günleriydi. [...] Kadınlar büyüleyici olduklarını ilan ederdi. Erkekler dans etmeye değer tek dans olduğunu belirtirdi". Sonra da profesyonel bir dansçı çift dans pistine gelecektir. "Genç bir erkek [...] kafasına yapışmış düz siyah saçları, öyle ütülü ki kartondanmış gibi görünen tertemiz pantolonuyla, dize kadar yırtmaçlı olmasa hareket bile edemeyeceği kadar dar bir elbisenin içine girmiş genç bir kadını yönetmektedir". Sonra da, Cunninghame Graham dansın kendisini tarif eder:

> Birbirlerine o kadar yakındırlar ki dikkatle ütülenmiş pantolon dar eteğin içinde kaybolacaktır, erkek kadını öyle sıkı kucaklar ki, eli kadının yüzünün dibine kadar uzanır. Bir hava akımı içinde dönerler, yere doğru eğilir, dönerken bacaklarını birbirlerinin bacaklarının önüne getirirler, bütün bunlar kusursuz pantolonu yırtmaçlı etekle kaynaştıracak gibi görünen kalça hareketleriyle birlikte yapılır. Müzik daha da düzen-

siz bir biçimde devam eder, müzikal tempo artar, ta ki, kadın bir zıplamayla kendisini, onu büyük bir dikkatle ayakları üzerine geri itecek olan partnerinin kollarına atana dek. Hemen ardından, çift, başlarıyla izleyiciyi selamlayıp gözden kaybolurlar (Cunninghame Graham'dan aktaran [1914] Assunção 1984: 252-253).

Bu gözlemlerinde, gerçek Arjantinli olan "şey" hakkındaki bilgisini vurguladığı gibi Avrupalı dekadanlıkla da alay eden Cunninghame Graham tango seyircisinin hararetli nidalarına yaptığı göndermelerle günah listesini sürdürür: "Çok hoş!" "Olağanüstü!" "Ne kadar zarif!" "*Vivent les espagnoles*!" [Fr., Yaşasın İspanyollar!, ç.n.] [...] Öyle İspanyol, öyle geleneksizdir ki, Etrüsk vazolarında görülen bütün o estetik hareketlerle Macar çingenelerinin tuhaf zarafetini birleştirir (Cunninghame Graham'dan aktaran [1914] Assunção 1984: 253). Cunninghame Graham, seyircinin, Arjantin'in bağımsızlığını kazanmakta olduğu gibi politik meseleleri aklına getirmediğinden, ilgilenmediğinden ve Buenos Aires'in İspanya'nın bir parçası olduğuna inandığından söz eder. Onlara göre, Paris, Londra ve New York "bütün dünya"yla eşanlamlıdır. İskoç gezginin tarif ettiği kadarıyla *tango thé*'nin [Fr., Tango çayı, ç.n.] atmosferi, tartışılmaz bir biçimde dekadandı. Onun için bunun anlamı şuydu: Irksal, etnik ve ulusal düşmanlarıyla birarada durmaya aldırmayacak kadar kokuşmuş zenginler; uygun heteroseksüel tavırları göz önünde bulundurmakla birlikte son derece bir cinselleştirilmişlik hali, birbirlerine arzu duyduğu düşünülürse cinsel olarak sapkın kadınlar, oy hakkı için can attıkları kadar açık bir biçimde baştan çıkarmayı sergiledikleri için toplumsal cinsiyet ihlalleri içindeki kadınlar ve hiç kimse en temel dünya meselelerine aldırmadığı için bir apolitiklik. Böylesi bir ortamda yapılan tango, ucube gibiydi, dekadanlıkla egzotikleştirilmiş bir tangoydu. Skandalın bağlamı buydu.

Tangoyu kötüleyenler, büyük ölçüde, tangonun tehlikelerini açığa vuracak egzotik benzeşimlere bel bağlıyordu: "Tango, yasaklanması gereken sahte bir danstır! Paris'te görülenin ne olduğunu tarif etmek tamamen olanaksızdır. Bununla birlikte tangonun, abartılı eğilip bükülmelerle şehvetin vurgulandığı çifte bir göbek dansı ol-

duğu söylenebilir. İnsan, afyonun etkisi altında dans eden Muhammedi bir çifti seyrettiğine inanabilir" (Max Rivera'dan [tarihsiz] aktaran Humbert 1988: 74). Tangonun "şeytani" etkisi ve egzotik bir uyuşturucu gibi saf olanları etkisi altına alma yolları da vurgulanmıştır: "Tutarsız genç erkek, tedbirsiz genç kadın, bilmelisiniz ki, bize tangonun ilkelerini öğreten yöntemin ilk altı adımını denemeye başladıktan itibaren, tam o andan itibaren, ruhunuzun tek bir düşüncesi olacaktır; tango yapmak. Tangonun farklı evrimleri sanki tepkisel hareketlermiş gibi kol ve bacaklarınıza dayatılacaktır" (Nohain 1913: 376).

Tangoya muhalefet, 1913 civarında Paris'te başlamıştır. Makaleler, gazete sütunları, birkaç şahsiyetin *enquête*leri [Fr., anket, ç.n.] yaygın olarak okunan gazete ve dergilerde yayınlanmıştır. Vardığı karar Papa'ya temyize gönderilen Paris Başpiskoposluğu aracılığıyla kilise de müdahale etmiştir.[34] Yüksek yetkililerin tepkileri bütün Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Bavyeralı Ludwig, ordusunun başındakilere hitap ettiği kişisel bir mektubunda şöyle yazar, "Tango dansı saçmadır ve dahası şerefli, askeri üniformayı giyene yakışmaz" (Sábato 1963: 91). İngiltere'de bazı aristokratlar tangonun yapılmasına kuvvetle direnmişlerdir, ama 1913'te, Paris'te şair Jean Richepin, Fransız Sanat Akademisi'nin yıllık toplantısındaki sunuşuna konu olarak tangoyu seçmiştir.

> Tangoya ağır bir biçimde iftira atılmıştır. Bize bu dansın Arjantin'in yeraltı dünyasından çıktığı ve seçkin hanımefendilerle beyefendilerin yapmasına uygun olmadığı söylenmişti. Doğru; fakat kökenleri Halkla ilişkili olmayan bir dans var mıdır? Tangonun yakışıksız pozlar takındığı için namussuz olduğu da söylenmiştir. Tango onu yapana bağlı olarak namuslu ya da namussuzdur. Tangoyu yıllık toplantısı vesilesiyle sadece Akademi'ye getirmiyorum ama aynı zamanda karımla işbirliği içinde yazdığım bir oyunla tiyatroya da getiriyorum (Jean Richepin'den [1913] aktaran Novati ve Cuello 1980: 39).

Bu *L'Academie* üyesi, savunmasına daha fazla meşruluk kazandır-

34. Bu olayların kapsamlı bir dökümü için bkz. Humbert (1988) ve Lara ve Roncetti de Panti (1969).

mak için sunuşuna ilginç bir çarpıtma ekler: Tangonun kökenlerini geçmiş zamanların Helenik danslarına bağlar. Richepin'in tango savunusuna sayısız tutkulu tango yandaşı da katılır. Tartışmalarını tangoyu kötüleyenlerin bilgi eksikliği ve çarpıtmaları üzerinde temellendirirler. Olguyu önemsizleştirmeye çalışmış ve o umutsuzluk yıllarında gençler için biraz neşe ve haz talep etmişlerdir. Belki de en kayda değer savunu şair Pierre Handrey'in "*Le Médicine et le Tango*" (1913) başlığı altındaki savunusudur. Tıp Okulu'nun sağlık açısından tango yapılmasını salık vermesini savunur. "Tango yapın, gençler!" [...] Irkımızın ilerlemesi tangonun eseri olacaktır" (Handrey'den aktaran [1913] Humbert 1988: 82). M. Andre de Fouquiéres gibi bazı kurnaz dans *professeur*ları da, egzotik olanın iyileştirici ve besleyici güçlerini vurgulayarak, Parisliler arasında tangonun yapılmasını savunmuşlardır.

> Tango ince ve şehvetli bir danstır. Gecekondularda doğmuştur, *salon*larda da zarifleştirilmiştir. Tango kederlidir, okşayıcıdır, açık saçıktır. O, müzikal psikolojide bize ders verdi, biz de bu Arjantinli dans için edebi bir koreografi icat ettik. Yaşamımız telaşlı ve huzursuz... Tango ruhumuzun ferahlaması ve tesellisi için hizmet ediyor. İlkel güdülerimize farklı bir dönüşe benziyor. [...] Tangoyla klasik hatıralar yeniden canlanır. Bazı mür [parfüm yapımında kullanılan kahve rengi ağaç sakızı, ç.n.] vazolarında ve içki alemlerindeki mavi peçeleri rüzgarla dalgalanan dansçıların davranışlarında onun ritmini buluruz (Fouquiéres'den aktaran Rossi [1926] 1958: 164).

Skandal ve cazibe birbirini besler. Müzikhol ve kabare sahipleri, dans profesörleri ve moda tasarımcıları tangoyu daha da rezilleştirmek, yatıştırmak ve onun terziliğini yapmak için güçlerini birleştirmişlerdir. Richepin ve diğerlerinin savunduğu tango, revaçta olan mekânlara dans yeniliklerini sergilemeleri için davet edilen "dans öğretmenleri"nin tanıttığı tangoydu (bkz. Resim 3.10 ve 3.11). Tangoyu kötüleyenlerin -gençler ve özellikle orta sınıftan kadınlar için endişelenseler de- aklında lüks Fransız revülerinin sanatçıları tarafından icra edilen tangonun rezil görüntüleri vardı: görkemli, savurgan, egzotik. Savunucular ve kötüleyenler birbirlerine benzer



Resim 3.10 Paris'te tango adımlarını gösteren uygulamalı dans öğretmenleri. Kaynak: Alfredo G. Linares, "El Tango en Paris" [Paris'te Tango, ç.n.], Elegancias, Mayıs 1913.



Resim 3.11 Paris revüsünün yıldızı Mistinguett, Mösyö Robert'le tango yapıyor. Kaynak: El Diario, 20 Şubat, 1911.

şekilde tangonun yakın zamanda Avrupa'da sahne ve balo salonu için geliştirilen iki farklı versiyonuna gönderme yapıyorlardı. Orijinal koreografi romantik çekicilikte, neredeyse balevari pozlarla (uzatılan kollar, esnetilen gövdeler ve boyunlar, hafif ayaklar), kaba apaş benzeri figürlerle (derin dalışlar, geriye doğru eğilmeler, baş döndürücü sallanmalar) ve bu ikisinin arasında yapılan ritimli yürüyüşlerle stilize edilmişti. Genelde tango üslubunda dans etmek bir parça havai zarafetle coşkun bir dünyeviliği birleştirmek anlamına geliyordu, bunun sonucunda da şehvet ve tutkunun etkisi ortaya çıkıyordu. Arjantin tangosunda gözlemlenen gerilim ve karşıtlık aşırıya kaçmıştı ve yanlış yorumlanmıştı, bunun sonucu da niteliklerin grotesk uyumsuzluğuydu. *Genre tableaux* [Fr., seyir türü, ç.n.] için geliştirilen koreografiler, ya bıçkın, savaşçı üslubu ya da tutkuyla yanıp tutuşan İspanyollaştırılmış üslubu izliyordu. Bu tangovari üsluplarda kostümler ve jestler en az hareketler kadar merkeziydi. Avrupa kıtasının tangosu, böylece, sahnelerde romantikleştirilmiş ve balo salonlarında evcilleştirilmiştir. Arjantin'den ge-

len fonografik kayıtlar ve notalar mevcuttu, müzik özellikle egzotik gevşeklikte olacak şekilde besteleniyordu ve ritminin sadece birazını alıkoyuyordu.

Argentino dansçılar ve müzisyenler, tango modasının tam ortasında kolay iş bulamıyorlardı. Bulduklarında da, oto-egzotizme teslim olmak zorunda kalıyorlardı, ya Fransız versiyonunu icra ediyorlar ya da *gaucho* kostümleri giyiyorlardı[35] (Bkz. Resim 3.12). *Tanguero*lar muhtemelen 1903'ten beri Paris'e, Londra'ya, New York'a, Venedik'e, Nice'e, Madrid'e ve Barselona'ya seyahat ediyorlardı. Neşeli ulusötesi elitlerin mevsimsel göçlerini takip ediyor ve her savaştan kaçmaya çabalıyorlardı, otellerde ve dans salonlarında dansçı olarak çalışıyor, dans akademileri kuruyor, barlarda, kabarelerde ve müzikhollerde sanatlarını icra ediyorlardı. Bazıları Arjantin'de meşhurdu, bazıları ise maceracılardı. 1905'te (besteci, şarkıcı ve aktör) Alfredo Gobbi ve (şarkıcı) Flora Rodríguez bazı parçalarını Victor şirketi için kaydetmek üzere Philadephia'ya seyahat ettiler. 1907'de (Besteci, çalgıcı, şarkıcı ve aktör) Angel Villoldo, aynı amaçla Paris'e yaptıkları yolculukta onlara katıldı. Bazı Avrupa başkentlerinde yedi yıl kalarak çalıştılar. Fransız Pathé şirketi için yeni parçalar besteleyip kaydettiler. 1912'de, Buenos Aires'te bir dans akademisinin sahibi olan (besteci ve dansçı) Enrique Saborido, önce Fransa'da sonra da Londra'da bir tango okulu açtı. Faaliyetleri savaş yüzünden engellendi (bkz. Gobello 1980).

1913'te daha da fazla *tanguero* Paris'e geldi. Casimiro Aín ve karısı, partneri Martina, birkaç argentino müzisyenle birlikte 1913'te ve 1914'te Paris kabarelerinde, Biarritz'de ve New York'da turneye çıktı. Aín 1916'da üç yıl boyunca kendi dans okulunu çalıştırdığı Birleşik Devletler'e taşındı. 1920'de Paris'e döndü ve (Alman bir dansçı olan) Edith Peggy ile İskandinavya, Türkiye ve Sovyetler Birliği de dahil olmak üzere Avrupa'nın her yerinde gösteriler

35. *Gaucho*lar Arjantin ovalarıyla (*pampa*lar) birlikte anılan kırsal karakterlerdir. Bir Çarliston dansçısının kovboy kostümü giydirilmiş haline benzerler. Hâlâ, *gaucho*lar da, tango da kendi yurtlarında olduğu gibi yurtdışında da Arjantinli olarak tanımlanırlar. Bazı yazarlar, "yerli" ve "folklorik" kostümlerin, mekânların sahipleri tarafından değil, Fransız Sanatçılar Birliği tarafından dayatıldığına dikkat çekerler (Lara ve Roncetti de Panti 1969: 87).



Resim 3.12 Bernabé Simarra ve Kübalı dansçı Ideal Gloria, 1913'te, Paris'te tangoyu tanıtıyorlar. Kaynak: Fray Mocho, 28 Mart, 1913.

yaptı (Del Greco 1993). Bernabé Simarra, *Fémina*'nın profesörler için, 1923'te Folie Magic'de düzenlediği tango yarışmasını (ünlü bir Kübalı dansçı olan) Ideal Gloria ile birlikte kazandığı Paris'e 1911'de taşındı. M. Camille de Rhynal'ın akademisinde tango öğretti, Venedik'teki Excelsior otelinde uygulamalı dans öğretmeni olarak çalıştı ve son olarak da sadece yüksek sosyeteye hitap eden bir akademi kurduğu Barselona'ya taşındı (Salas 1986; Club de Tango 2, 1992). 1913'teki tango patlamasından çıkar sağlamaya çabalayan diğerleri ise (aktör ve dansçılar) Mariano Podestá, Juan Pasquariello Lastra, Francisco Ducasse ve Carlos Herrera idi. Aynı yıl Paris'ten döndüğünde Herrera, Buenos Aires gazetesi *Crítica*'ya iş durumunu anlattı. Paris'ten neden çabuk döndüğü sorulduğunda Herrera, tango işinin dansçılara ve öğretmenlere çoktan doyduğunu söyler. Sonuç olarak, Montmarte'ın en uzak köşesinde bile geçinebilmek olanaksızdı. Francisco Ducasse gibi dikkat çekici bir şahsiyetin bile parası, on dört aydan fazla kalmaya yetmiyordu. Jos Ovidio Bianquet, "*El Cachafaz*" (Küstah), Birleşik Devletler'e 1911'de seyahat etti, Buenos Aires'e döndüğünde en başarılı dans akademilerinden birini açtı. 1919'da Paris'teki "El Garrón" kabaresi için çalıştı. Avrupa'daki bu ilk tango "yapma" dalgasının son gerçek *tanguero*larından biri oldu (Salas 1986; Lara ve Roncetti de Panti 1969; Gobello 1980).

Her zamanki kadın partnerleri olmaksızın sık sık seyahat eden bu profesyonel dansçılar, kendilerine arka çıkacak ve onların benzersiz tango ürünlerini pazarlayacak (*L'Académie des Professeurs de Danse de Paris* gibi) bir organizasyondan yoksundular.[36] Avrupalı emprezaryolar ve dans dernekleri kendi tango ticaretlerini geliştirmek üzere, takdire değer becerilerini icra etmeleri için onları yüreklendirdi. Çok geçmeden, emprezaryolar, rekabeti önlemek ve tüketilmeye hazır tango seçeneklerini genişletmek için bu parlak

36. L'Académie des Professeurs de Danse de Paris, 1921'de "vahşilerin müziği eşliğinde sergilenen bu erotik fantezilere ve diğer bu türden danslara" taraftar olmadığını belirten bir bildiri yayınlar. Çeşitli kişilikler anılarak şu gerekçeler sıralanır: "Tango entelektüel performansı azaltır, gençleri cinselliğe yöneltir, kadınlarda sistite ve diğer jinekolojik anomalilere yol açar, gençleri Almanların kokain ticareti yaptığı mekânlara sürükler ve jigoloların artmasını teşvik eder" (Humbert 1988: 75-76).

*argentino tanguero*larla Avrupalı sanatçılar arasında net bir ayrım yaptı.

Paris, elbette ki tangonun "menajer"i olarak, tangonun üslubunu yeniden şekillendirdi ve onu dünyanın geri kalan kısmına, heteroseksüel kur yapmanın egzotik simgesi olarak tanıttı. Acıklı bir şekilde göze girmeye çalışan gevşek tango, daha çok I. Dünya Savaşından önce elitler tarafından yapılan, savaştan sonra daha da popülerleşen Parisli bir üründü (Klein 1985: 179). Pırıltılı sahne tangosunun mülayim bir versiyonunu (dans profesörlerinin gözetimi altında) icra eden sosyal dansçılar, tangonun uyandırdığı "yaramaz" çağrışımlar konusunda uyarılıyordu. Tangonun içgüdüsel biçimindeki "ilkellik", "dekadan", "uygar" Avrupalılar için iyileştirici bir dans pratiği idi.

Romantikleştirilen "içgüdü", kolonileştirenin egzotik beğenisine uygun düşmesi için sahnede arzu edilir olsa da, tangonun vahşi tutkusunun, sıradan burjuvaların utangaç bedenlerine uysun diye evcilleştirilmesi gerekiyordu. Dans ustaları tangonun doğaçlanan özelliklerini, ahlâki olarak kabul edilebilir ve fiziksel olarak kolay tatbik edilebilir adımlar dizgesi olarak basitleştirdiler. Koreografiyi düzenlemek ve normalleştirmek için tango kılavuzları yazdılar ve dansı kongrelerine taşıdılar (bkz. Resim 3.13 ve 3.14). Bazı dans uzmanları, yetmiş iki tango "davranışı" teşhis ederken diğerleri sekiz ila on iki hareket dizgesi önerdi (Otterbach 1980: 278-279). M. André de Fouquiéries, 1913'te Paris'te yayınlanan "Les Danses Nouvelles: Le Tango" adlı kitabında şöyle açıklıyor: "Güney Amerika'nın sığır çobanları, [...] salonlarımızın fazla nazik görgüsünden zevk almadıkları aşikâr olan kaba adamların, -yabani kur yapmalardan, kavgaya benzeyen beden bedenelik durumuna gelme huylarıyla- ünlü *gaucho*ların dansı [...] tango, doğrudan ithal edilemez. Ciddi bir kontrol için gümrükte durdurulmalı ve ciddi değişikliklere tâbi tutulmalıdır" (Fouquiéries 1913: 58). Fransız görgüsüne ve beğenisine uygun bir koreografik dönüşüm öneren Fouquiéries, adımların başka türlü evcilleştirilemeyecek düzensizliğinin, "tango dansının karakteristiği" sekiz ana figürle sağlamlaştırılmasını teklif eder. "*El Paseo*" veya *promenade*, "*El Medio Corte*" veya *demi de-*

part, "*El Corte*" veya *depart*, "*La Media Luna*" veya *demi-lune*, [orijinal metinde yazıldığı gibi] "*El Veteo*" veya *pas tourné*, "*El Cruzado Cortado*" veya *croisé-coupé*, "*El Cruzado por Ocho*" veya *croisé par huit* ve adlandırılmadan kalan sekizinci adım. Avrupa'ya ait yerleşik tango figürleri, biraz İspanyolca adların cazibesini taşırdı, ama orijinalinde bulunan farklı fakat eklemlenmiş figürlerin meydan okuyan düellosunu bir dizi tekrarlamalı ve beklenen yansılamalarla kısıtlardı (Fouquiéries 1913: 58-61). Diğer birçok eğitici makale 1913'te ve 1914'te riayet edilen benzer kuralları saptıyordu.[37]

Tangoyu ehlileştirmek yolundaki bu girişimler, çoğunlukla kabul görmüştür. Örneğin (etkili bir köşe yazarı ve hicivci olan) Sem, "*Les Possedés*" (Çılgınlar) başlıklı denemesinde şöyle yazar: Fransızların üstün ılımlılık anlayışlarıyla onu *an point*'e koyarak nasıl dönüştürdüklerini görmek bir mucize. [...] Nazik ve ince bir zarafetle birlikte biraz karamelalı, biraz *parigoté* [Parisli, ç.n.], pek dokunaklı olmayan bir havada [...] takipçilerinin beğenisini ve ince nezaketini sergilerken, vahşilere ait bu dansı güzel ve iffetli bacakların zarif flörtü haline getiren biraz daha güzel bir tarza sahip bir tango" (Sem 1925: 45-46). Bütün kuramlar ve teknik dersler, tango yaparken, davranışların, jestlerin ve yerinde sohbetin gerçek adımlardan çok daha önemli olduğunu vurgular. Potansiyel öğrencilerinin karşı koymasından çekinen dans ustaları, bu usulle, dansın gerçek zorluklarını telafi etmek istiyorlardı.

Tangonun hem balo salonu hem de müzikhol versiyonları stilize edildi, sıkı bir düzene sokuldu ve sahneye konuldu. Geliştirilmeleri için gereken farklı toplumsal mekânlar da kuşatıldı, kısıtlandı ve hiçbir şekilde birbirlerinin yerini tutmadılar. Sahnenin fantastik egzotik üslubu, gündelik sosyal dansa uygulananla aynı olamazdı, ama iki üslup birbirini besledi elbette. Moda endüstrisi de, bedenleri şekillendirerek ve tango eşyalarını satarken yeni bir ahlâk ge-

37. Örneğin bkz. Hervé Lauwick'in, 10 Mayıs, 1913'te *Le Vie Parisienne*'in 337-338. sayfalarında yayınlanan "Le Vrai Tango"; Flossie'nin, *Fémina*'nın 287. sayısı'nın (1Ocak, 1913) 21. sayfasında yayınlanan "Quelques Figure de Danses Excentriques" ve M. Letellier'in, 24 Ocak, 1914'te La Vie Parisienne'de yayınlanan yazıları.



Resim 3.13 La Promenade (a), Daldırma (b) ve Pas Oriental a la Gauche'u (c) gösteren figürler.Kaynak: Gladys Beattie Crozier'in dans öğretimi el kitabı. The Tango and How to Dance It [Tango Nasıl Yapılır, ç.n.] (Londra: Melrose Ltd, 1913).



Resim 3.14 Tango adımlarını gösteren şema. Kaynak: Franco Giovanni'nin el kitabı, Balli d'Oggi, con 70 figuri demonstrativi, grafici e brani musicali e uno studio critico sulle danza nouvissime de Giovanni Francheschini (Milano: Ulrico Hoepli, 1914).

liştirerek tango ticaretine katıldı. Tango rengi, şehevi ateşe benzeyen bir renk olan kırmızı-turuncu tayfında tanıtıldı. Tango çaylarında ve geceyarısı gerçekleştirilen şampanyalı tango toplantılarında hazır bulunmak için çeşitli tango kokteyl elbiseleri özel olarak tasarlandı (bkz. Resim 3.15). Bu gece elbiselerinin önü, dans ederken süzülerek gitmeyi kolaylaştırmak için yırtmaçlıydı ve çoğunlukla Oryantal bir parça içeriyordu: Haremin pantolon etekliği (*jupe-culotte*) (Garcia Jimenez 1965). Başka bir model "*le ventre de couleur*" [renkli göbek, ç.n.] çeşitlemesi içeriyordu: Her ikisi de aynı renkte bir korsaj ve bir etek, karnı saran kontrast tonda (bazen vatkalı) bir parçayla birlikte giyiliyordu. Bu giysi iki maksatlıydı: Bir taraftan tangodaki eğilip bükülmeleri kolaylaştırıyor, bir taraftan da olası aşırılıkların çabuk fark edilmesini sağlıyor, böylece dans eden partnerler arasındaki utanç verici yakınlaşmaları önlüyordu (Bonafoux [1913] 1992). Özel tango makyajı, göz kenarlarına çekilen sürme ve koyu kırmızı ruj gibi Oryantal izler taşıyordu. Tango davranışları, uzun Oryantal puro tutamakları kullanmayı ve değerli taşlarla süslenen halhallarla yürümeye zorlanan Salome'nin hareketlerini hatırlatan kısa narin adımlarla yürümek anlamına gelen *à la tango* yürüyüşü de içeriyordu (Carter 1975). Ayaklar için de bir yenilik düşünüldü; geniş kayışların bilekleri sardığı tango terliği (bkz. Resim 3.16). Elbise alışılmış uzunluktan daha kısa olduğu ve özellikle dans sırasında ayakların sergilenmesine izin verdiği için terlikler tango elbisesinin tamamlayıcısıydı, ama tango modasındaki en devrimci, en çok yadırganan yenilik galiba tango korsesiydi.

1913 ve 1914'te kadınların ortodoks korseyi terk etmelerinde tango ve benzeri dansların popülaritesi, belki de diğer bir özel etmenden çok daha büyük bir rol oynamıştır. Bazı korse ilanları şöyle şikayet ediyordu "balolarda aşırı bir sakınımsızlık sergileyen [ve] destekten olduğu gibi vazgeçen bir takım kadınlar görülüyor; göğüsler, başıboş şekilde dansın ritmiyle sallanıyor". "Şifon ve Tango"daki gibi diğer reklamlarda ise bu eğilim selamlanıyor, elastik korseler tanıtılıyor ve "kas yorgunluğunu önlediği" bu nedenle "dansçıların tercih ettiği" iddia ediliyordu. Doğrusu, "tamamıyla elastik", kafadan giyilen bir modelin adı da "tango" idi /Steele 1985: 229).



Resim 3.15 1913'te Bakst tarafından tasarlanan ve Paquin tarafından uygulanan tango eteği. Victoria and Albert Museum.



Resim 3.16 Tango terliği. Victoria and Albert Museum.

Modadaki, dile düşmüş değişiklikler, dansta şehevi hareketlerin sergilenmesiyle birlikte, Béatrice Humbert'in, tangonun Fransa'da yeni bir ahlâkın gerçek "ateşleyicisi" olduğunu ileri sürmesine yol açtı. Orijinal *sudamericano* ortamındaki tangodan farklı olarak yüzyılın ilk on yılında, Avrupa'daki tangonun, kadın özgürlüğünü geliştirdiğini savunur (1988: 69). Tango, kadınlar için şehvetin alenen sergilenebileceği bir yer açtı. Bu belki de orta sınıf Avrupa kadınları veya Arjantin'de olduğu gibi kimi elitler için bir yenilikti. Bununla birlikte tangonun herhangi bir yerde kadınlara böylesine bir "özgürlük" getirdiğini söylemeye gönlüm razı değil. Tangonun daha çok, o zamanlar toplumsal cinsiyet rollerinde devam etmekte olan mücadeleci bir biçimde oy kullanma hakkı talep etmek, kıya-

fet reformları ve hem kadın cinselliğine psikanalitik akımlar hem de doğum kontrolündeki bilimsel buluşlar gibi güçlü değişiklikleri gösterdiğini ve icra ettiğini düşünüyorum. Tango pratiği, bazen bu meseleleri, bazı kadınların lehinde harekete geçirmiştir; bazen de en ciddi feminist çabaları bayağılaştırmıştır. Bu sonuçların hiçbiri aynı zamanda meydana gelmeleri dışında- tangoya esaslı bir şekilde atfedilemezdi.

Her ne olursa olsun, tangonun *rioplatense* kadınları üzerindeki etkisi hakkında ne olumlu ne de olumsuz yargıya kolay varılamaz. Tango kadınlar *ile* meydana gelmiştir, ırk, sınıf ve cinsel meselelerle de erkeklere ve diğer kadınlara bulaştırılmıştır; birçok başka şeyle birlikte farklı kadınları farklı şekillerde etkilemiştir. Paris'te ve her yerde kadınlar da tangoyu etkilemişlerdir. Bunu, yıkıcı becerilerini ortaya koyarak ya da bıçkın öyküleri romantikleştirerek, diğer kadınların yaptıklarından daha açık saçık veya daha uysal bir dans yaparak ve birçok şeyin yanı sıra kadınlar arasında farklılıklara yol açacak, burjuva ahlâkından etkiler taşıyan bir ulusal kimlik oluşumuna katılarak yapmışlardır. Hiçbir zaman tek bir tango olmadı; tango, kaynayan toplumsal umutsuzluğun estetize edilmiş bir melodramasını -çekişmeli, ironik, acıklı, politik olarak- almış ve vermiştir. Tangoların ve savaşların birlikte doğduğunu unutmam mümkün değil.

1910'larda tango, sahnelenen egzotizmi diğer müzikal türlerle paylaştı: "Tropikal", ve özellikle Küba müziği, flâmenko, Rus ve Hawaii dansları ve kısa bir süre sonra Kuzey Amerika cazı. I. Dünya Savaşı zamanıydı; haritalar değişiyordu ve dünya genişliyordu. İnsanların bedenleri huzursuzdu, hareket etmek istiyorlardı. Askerler büyük kentlerde toplanmıştı, bedenlerini egzotik müziğin ritmiyle hareket ettiriyor, egzotik ülkelere/kolonilere karşı savaşa gitmeyi bekliyorlardı.

Egzotik dansların imal edilmesinde Fransızlar hâkimdi ama rakipleri de yok değildi. Fransa'nın sosyal danstaki İngiliz kodlarıyla mücadelesi, iki ekonomik, politik ve kültürel imparatorluğun uzun süreli savaşındaki iyi belgelenmiş bir çarpışmadır (Leppert 1988). Bu rekabet, "otantik" tangonun adımlarını ve duruşlarını



Resim 3.17 Tango çayı -1913'te Londra'da son moda. Başlık: "Günün yeniliği, tango çayı. Londra'daki Queen's Theatre'da, orkestra yerinin kaldırıldığı ve yerine öğle sonrası çayı için masa ve sandalyelerin koyulduğu görülebilir. Orkestra, Mösyö Clayton ve Matmazel Marquis'in bize tango dersi verdiği ve takiben son moda elbise defilesinin yapıldığı sahnede yer alıyor". Kaynak F. Matania'nın bir çiziminden, 1913. The Raymond Mander and Joe Mitchenson Theatre Collection.

tespit etmedeki Fransız-İngiliz tartışmasını dikkatle izleyen *argentino*lar tarafından net bir şekilde anlaşılmıştır. İngiliz emprezaryolar, "tango çayları" düzenlediler (bkz. Resim 3.17); dans ustaları okullarını kurdular; moda tasarımcıları tango gece elbiseleri ürettiler ve usta bir İngiliz kadın bütünüyle bir sosyal dansa adanmış ilk kitabı yazdı. 1913'te, Londra'da, Gladys Beattie Crozier, *Tango Nasıl Yapılır* kitabını yayınladı. Kitap, dans bilgileri, en sık tekrarlanan ahlâki kaygılar, hareket tarzları üzerine yorumlar, uygun kıyafet kodları ve özel bir meskende nasıl tango çayı düzenleneceğine ilişkin tavsiyeler içeriyordu. Bu tür bir toplantının ev sahibesi, ışıklandırmaya, çiçek düzenlemesine, uygun mobilyaya, yer cilasına ve halıların kaldırılmasına olduğu kadar, konukların sayısına ve davetiyelerdeki ifadeye de dikkat etmeliydi (Franks 1963). Tango Paris ve Londra'dan, Amerika'ya yol aldı, aynı ve artık bize tanıdık gelen hikâyeyi tekrarladı: Skandal, dans ustaları ile dans kılavuzları ve bir sahne versiyonu. Bununla birlikte, Birleşik Devletler'de tangonun yolunu gözleyen iki özel ev sahibesi vardı: Ragtime [1920'lerde A.B.D.'de ortaya çıkan, siyah kökenli, kesik tempolu bir tür müzik, şarkı ve dans, ç.n.] ve sinema perdesi (Buckman 1978; Roberts 1979).

Bu dönemin bir noktasında, başlıca dünya güçleri arasında süren tango rekabeti bir "spesiyaliteler" dağıtımına dönüştü. Örneğin, Londra ve Paris, tangoyu sırasıyla bir sosyal dans ve sahne *diva*sı [primadonna, ç.n.] olarak tanıtmakta birbirlerini tamamlayıcı hale geldiler. Hazzın başkenti Paris, görkemli revü senaryoları ve dünyanın her köşesinden gelen eğlence insanlarının ve dansçıların görkemli bir çıkış yapmayı hayal ettikleri (Moulin Rouge, Folies Bergère, Olympia, Casino de Paris vs. gibi) müzikholler geliştirdi. Yirmi yıl boyunca Fransız müzikhollerinin tartışılmaz kraliçesi olan Mistinguett, tangoyu, *Vals Challoupée*'sinin bir parçası olarak ince ince işlenmiş sahne yapımlarına soktu (bkz. Resim 3.18).

Müzikhol türünün yaratıcısı Londra, bütün çabasını çok geçmeden sosyal dans endüstrisine adadı. İngiltere'nin rolünü, dünyanın "atölyesi" olarak varsayan dans ustaları, dans üsluplarını kılavuzlarda bir sisteme bağlamakla kalmayıp dans sporunu saldırgan bir

biçimde tanıttılar; hatta belirli aralıklarla, idaresinin ve kurallarının Olimpiyat oyunlarına benzer bir modele çok yakın olduğu dans karşılaşmaları -Uluslararası Dans Yarışmaları- düzenlediler. Sert tartışmalardan sonra tango ("latin"in karşıtı olarak) "modern" dans kategorisine dahil edildi. Daha önce de belirttiğim gibi Birleşik Devletler, dansın disipline sokulması ve ilerletilmesi işinin bütün dallarına büyük bir şevkle katıldı. Ünlü bir (yeni moda dans akımlarını uygulamalı olarak gösteren) profesyonel "dans salonu teşhir" çifti olan Vernon ve Irene Castle, I. Dünya Savaşından önce ziyaret ettikleri Paris'te tangoyu pratik olarak öğrenmişlerdi (bkz. Resim 3.19). Çeşitli dansları tarif eden ve bazı kendi yarattıkları dansları da içeren kendi kılavuzlarını geliştirmiş, öğretme maksatlı kısa filmler yapmış, birkaç dans okulunu organize etmiş ve Birleşik Devletler'in her yerini büyük bir başarıyla dolaşmışlardır.[38] Fakat, Birleşik Devletler'in "spesiyalitesi", çok geçmeden diğer dans ticareti dallarını bir dereceye kadar yerinden eden sinema perdesiydi.

I. Dünya Savaşından sonra, (Rudolf Valentino gibi) popüler sinema yıldızları, tangonun yardımıyla egzotikleştirildi. (Carlos Gardel gibi) tango yıldızları da Paramount ruhu aracılığıyla uluslararası düzeyde tanıtıldı (bkz. Resim 2.5 ve 3.20). Valentino Hollywood sinemasında günümüze kadar gelen standart tango üslubunu kuran) ünlü tangosunu, 1921'de çekilen *Mahşerin Dört Atlısı*'nda Beatrice Domínguez'le icra etti. Bu sahne şöyle bir yazıyla sunuluyordu: "Buenos Aires'in ünlü meydanı Boca, sığınılacak son limandır". İlk çekimlerde Valentino baştan aşağı *gaucho* kıyafetleri içindedir, sigara içmekte ve çekici bir esmer kadını, Domínguez'i süzmektedir. Kadın uzun püsküllü olan bol nakışlı bir şala sarınmış, saçında bir karanfil taşımaktadır. Pek hoş olmayan bir partnerle dans etmektedir. Valentino çifte yaklaşır ve adama sırasının bittiğini belirten bir hareket yapar. Adam direnir, Valentino da cesur bir şekilde *rebenque* (binici kırbacı) ile suratına vurur (Curubeto 1993). Orkestra, (tango değil) bir habanera (yavaş ikili tempoda bir Küba dansı ve

38. Birleşik Devletler'de balo salonunda yapılan dans üzerine esaslı bir arşiv çalışması için bkz. Malnig (1992) Tangova yapılan göndermeler ve tango adımlarının düşturunu çıkarıp ilerletmek için bu profesyonellerin harcadığı çabalar sonsuzdur.



Resim 3.18 Mistinguett, içine tango figürlerini de kattığı "*Vals Challoupeé*" adlı dansında, 1920'ler civarı. Kaynak: Mistinguett, *Mistinguett: Paris Gecelerinin Kraliçesi* (Londra: Elek Books, 1954).



Resim 3.19 "Arjantin Tangosu", "Yenilenen Tango" ve "*Maxixe Brazillien*" için adımlar. Kaynak: Vernon and Irene Castle, Modern Dancing [Modern Dans, ç.n.] (New York: Harper & Bros. 1914).



Resim 3.20 Rudolf Valentino ve Beatrice Dominguez. 1921'de Rex Ingram tarafından yönetilen, senaryosunu June Mathis'in yazdığı bir sessiz film olan "*The Four Horsemen of the Apocalypse*"in [Mahşerin Dört Atlısı, ç.n.] ünlü tango sahnesinde. Mathis senaryosunu, Valentino'nun Latin Aşık görünümü için Vicente Blasco Ibañez'in 1918'deki romanından uyarlamıştır.

müziği) çalınaya başlar. Valentino ve Domínguez aksi yönlerden çerçeveye girer ve dans etmeye başlarlar. Tek başına yapılan dönüşlerden sonra, elleri birleşir ve yumuşak süzülmelerle dans pistinin etrafında, kontrollü dalışlar ve yavaş, şehevi sallanışlarla dönerler. Sonunda, fazla sıkı bir şekilde kucaklaşırlar, kadın erkeğin ısrarlı çabaları karşısında, öpüşmekten kaçınmak için birden eğilip bükülmeye başlar. Onun arzusunu tatmin etmek elinden gelmez. Valentino, kadını sertçe iter. Domínguez yere düşer ve nefretle sevinç karışımı bir hareketle adamın ayaklarına doğru sürünür. Sonra, sahneye daha fazla gerilim katan, havayı kesen kırbaç sesleri duyulur. En sonunda erkek gizli bir silaha, *gaucho* pantolonun kıvrımlarında sakladığı *las boleadoras*'a başvurur ve kadını kementler. Kadın, avlanmış bir Patagonya kuşu gibi adamın kollarına düşer (Bates ve Bates 1936; Richards 1992). Ölümcül Latin erkeği, *femme fatale*'ı ehlileştirmek için değilse bile onu elinde tutmak için, gizli yerli silahları taşımaktadır.

Buna ek olarak, Birleşik Devletler, içine modern dans koreografilerini sokarak baleyi canlandırmış ve popülerleştirmiştir. Belki de en ünlü Amerikalı canlı egzotik dans icracısı, Ruth St. Denis'dir (Bkz. Resim 3.21). Paris tiyatrolarında başarıyla icraatta bulunarak uluslararası ün kazanmıştır. Partneri Ted Shawn'la birlikte geliştirdiği harika egzotik koreografiler için başlıca esinlenme kaynağı *National Geographic Magazine*'nin 1912 yılına ait cildiydi (Sherman 1979). Denishawn "Gringo Tango"nun koreografisi, 1924'te Shawn tarafından yapılmış ve ilk kez aynı yıl New York'taki Newburg Müzik Akademisinde icra edilmiştir. Oyun sonradan 1925 ve 1926 yıllarında Uzak Doğu'ya, 1926 ve 1927 yıllarında da Birleşik Devletler'de yaptıkları turnelerde sunulmuştur.

Shawn, Anne Douglas ve Ernestine Day'le birlikte bir trio yazmıştır. Olay Teksas-Meksika sınırındaki hayali bir meyhanede geçer. Teksaslı bir kovboy, sarışın meyhaneci kadın ve esmer bir Meksikalı kadın, kıskançlık dolu bir öyküyü geliştirirler. Erkeğin iki yanında duran kadınlar, danslarıyla kovboyu baştan çıkarmaya girişir. Pembe kırmızı farbalalarıyla meyhaneci kadın, adam müziğe ayağıyla tempo tutup alkışlarken, çılgın bir can-can solo sergi-



Resim 3.21 Ruth St. Denis egzotik danslar yaparken (1914-1920'ler): Ted Shawn'la birlikte "Mısırlı", "Meksikalı" ve "Doğulu", Charles Weidman'la birlikte "Japon". Kaynak: Fotoğraf, Ira Hill (sol üst); fotoğraf, L. G. Bigelow (sol alt); Dance Collection, The New York Public Library at Lincoln Center, Astor Lenox and Tiden Foundations; (sağ üst ve alt) Mansell Collection Limited.

ler. Siyahlar giyinmiş, kırmızı eşarplı Meksikalı "kız" içeri girdiğinde şamata kesilir. Şimdi, *gringo tango* zamanıdır. Açık bir biçimde Fransızlaştırılmış ve (tehdit edici havasına rağmen) yumuşak olan Valentino'nun tangosundan farklı olarak, *gringo tango* İngiliz versiyonuna yakındır, ama Amerikanlaştırılmış bir değişiklikle: Daha enerjiktir ve ani yarım-dönüşler, derin dalışlar, geriye bükülmeler, bazı sıçramalar ve tepinmeler içermektedir, son olarak da kollar ve gözler ileriye bakar halde yanak yanağa bir kaçıp gitme ... hüsran. Meyhaneci kadın geri gelip adamı sahiplenir. Kovboy, ne kadınlar ne de ülkeler hakkında karar veremez ve sahiplenmiş bir şekilde kollarını her iki kadının da beline dolar (bkz. Resim 3.22).[39] "*Gringo Tango*", kolonileştirilmiş kadınların bedenleri ve kadınsılaştırılmış kolonyal ülkeler hakkında çarpıcı bir tango öyküsüdür. Kolonyalizmin tutkuyla tangolaştırılmış parodileri, bütün dünyayı gezip dolaşmıştır. Egzotizm ve yeniden endüstrileştirilmiş dans kompleksi, yeni, tutkulu ürünlerin ve tutkuyu tüketecek yeni pazarların yaratılmasında sıkı bir işbirliği içindedirler.

39. "Texas Salonu'nun Civarında ve Gringo Tangosu"nun tam bir açıklaması için bkz. Sherman (1979).



Resim 3.22 Ted Shawn tarafından Ernestine Day ve Anne Douglas'la birlikte koreografisi yapılan ve sergilenen *Gringo Tango*'nun finali (1924). Fotoğraf, Nichlas Muray. Jane Sherman, kişisel koleksiyonu.

IV
Ulusal kimliği utandırmak

A. TANGO YENİDEN MEMLEKETİNDE

Tango, Río de la Plata bölgesinde, 1880 dolaylarında ortaya çıkmış olsa da; ancak dünyanın başlıca başkentlerinde önce 1911-1913 dolaylarında ve sonra da I. Dünya Savaşında tekrar elde ettiği başarıdan sonra kendi orijinal ortamında tam popülarite kazanmıştır. Yerel topluluklar eğlenceyi, beğeni söz konusu olduğunda dışarıdan gelen yargıları dikkate alarak icra ediyordu. Yerel dans üslupları, o "uygar" yargılara bağımlı olmalıydı. Üstelik, dans etmeyle ilgili eğlence kavramları bile -şehvete odaklanma da dahil olmak üzere- kültürel olarak üstün kabul edilen insanların buyruklarına uyuyordu. Hem ne zaman, nerede, ne, nasıl ve kimle dans edileceği hem

de müzikle hareket ederken hangi duyguların tanımlanacağı ve geliştirileceği, kültürel olarak, neo-kolonileştirilmiş ulusların ekonomik ve politik yazgıları gibi kolonileştiriciye bağımlıydı. Yine de bu, yerel gelişimlerin var olmadığı ve direnen dans havalarının insafsızca ele geçirilmediği anlamına gelmiyordu. Rio de la Plata'da tango, bağımsızlık ve kolonyalizm meselelerindeki yerel politik mücadelelerle bağlantılı olan kendi mücadeleci yolunu izledi. Yerel olarak kurulan (emperyalist güçlere bağımlı, fakat tam olarak onlar tarafından tayin edilmeyen) sınıf ayrımları, (yine burjuva düşturuna tâbi ama özgül, yerel çelişkileri de taşıyan) ahlâk kodlarına dönüştürüldü ve yerel, üst ve orta sınıfların geniş kesimlerinin tangoyla uğraşmasını önledi. Buna rağmen, tangoyu aslen yaratan ve icra eden marjinal, melez ve alt sınıftan işçilerin yerel kesimleriydi. Ahlâki yasaklara genellikle alt sınıflardan daha çok uyan üst sınıflar içinde, toplumsal cinsiyet ayrımlarını takip eden önemli istisnalar vardı, ki bu da tek ve asli olarak sınıf farklılıklarına dayanan çözümlemeleri paradoksa dönüştüren bir olgudur. Elit ve orta sınıf erkekler, tango çevresinden uzak durma kuralını sık sık çiğnediler. Bununla birlikte, sınıfsal ve ahlâki sınırları aşan maceracı hareketleri, aslında sınırları yalanlamıyordu; aksine, sınıf, etnik ve toplumsal cinsiyet üstünlüğünü doğrulamak için ayrımlar dizgesinden yararlanıyordu. Avrupalılaşmış zengin erkeklerin davetsiz bir biçimde tango dünyasına girmeleri, katı sınırların çiğnenip geçilmesini - meydan okuyucu bir sınır ihlalini- gerektiriyordu, fakat ahlâki ve sınıfsal bölünmeleri dağıtmayı akıldan bile geçirmedi.

Kadınlar, burjuva ahlâkının kale burçları olarak tayin edilip, doğallaştırılmış sosyal sınırların işaretleri olarak bir sosyal alandan diğerine tecrit edildiler. Aynı zamanda, erkeklerin iki dünya arasındaki gidiş gelişleri için açılıp kapanan bir köprüydüler. Sonuçta, erkekler, birbirini tamamlayan, iki ayrı tür erotik gücü sergileyen iki sınıftan kadınlar tarafından ayartıldı. Alt sınıfın meydan okuyan erotizmi, yani ırkları karışık *tangueralar*, onları, meşru sınıfsal ve ahlâki konumlarını terk etmeye sürüklediler; oysa kendi türlerinden olan tango yapmayan kadınların teselli edici erotizmi, onları kendi meşru sosyal mevkilerine çekti. Bu nedenle, karşıt sınıftan ve

ahlâktan kadınlar tangonun dans pratiğinde buluşana dek, tangonun, yerel sosyal engelleri gerçekten aştığı söylenemezdi. Tango Paris'te popülerleşmeden önce bu üzerinden aşma eyleminin gerçekleştiği pek söylenemez.

Avrupa'da kabul görmesi, tangonun kendi yerel ortamındaki sınıfsal ve ahlâki tanımlanmasını etkiledi. Çeşitli yerel sınıflardan erkekler ve kadınlar arasındaki ayrımların kültürel kodlarını etkiledi ve tangonun kendi içinde yeni ayrımlara yol açtı. Avrupalı kabul, yerel elitlerin o zamana kadar keyfini çıkardıkları ekonomik, politik ve ahlâki üstünlük içinde temellenen ulusal temsilin egemen gücünü olumsuz etkiledi. Yabancı/üstün'ün onayı, -yerel olarak karalanmış bir kültürel dışavurum olan- tangoya yetki verdi ve onu ulusal kimliğin rekabet edebilme özelliğine sahip bir işareti haline getirdi. Arjantin ulusal politikasına tango aracılığıyla yapılan bu karmaşık dış müdahale, biçimsel bağımsızlıkla gerçek özgür irade arasında sürdürülen daha geniş ve uzun vadeli bir mücadelenin episodlarından biri olmaktan öteye gitmiyordu.

Kültürel, ekonomik ve devlet/kurumsal politikalar, ille de aynı yolu izlemek zorunda değildir, ama elbette politik yollardan kesişip, birbirlerini etkilerler. Buna ek olarak, bu boyutlardan hiçbiri diğerlerini özel olarak belirlemez, ifade etmez veya tüketmez. Örneğin tango, özel bir (içerisinde, ekonomi, politika, ahlâk, sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet boyutlarının özgül olarak çözümlenebileceği) sosyal durumdan kaynaklandı ve sonradan durağan (veya bütün boyutlarıyla uyum içinde) kalmayan bu sosyal durumu etkileyen olaylara neden oldu. Tango, kısmen değişiklikleri ifade etmek için, kısmen de ileride oluşacak yeniden saflaşmalara meydan okumak için yeni geliştirilen duruma ayarlandı (yani bu durum tarafından değiştirildi). Harici emperyal müdahalenin, egzotikleştirme süreci aracılığıyla tangonun yerel kabulünü etkilediği yollar ve Arjantin ulusal kimliğinin biçimiyle ilgili yerel ve yabancı tartışmalara tangonun nasıl müdahele ettiği, bence özel bir ilgi gerektiriyor. Bu amaçla, tangoyu disipline sokma ve tanıtmanın yerel stratejilerine de değinerek, tangonun skandal/cazibe dinamiklerinin özgül niteliklerini çözümleyeceğim. Buna ek olarak, ulusal kökleri ve otantik özellik-

leri saptayan bir tango tarihi yaratılmasına duyulan alaylı ve okullu ilgilerden söz edeceğim -yani gayri/bağımlı ortamlardaki huzursuz ve çelişik, ulusal kimlik arayışından doğan ilgilerden.

Egzotizm ve ulusal kimlikle, tango aracılığıyla ilgilendiğim için, yazılı düşüncelerimde bir gerilim sürekli olarak, tekrar tekrar ortaya çıkıyor. Bu gerilim, egzotikleştirme sürecinin, yerel kabulü, belli toplumsal kesimlere ve icraatlarına bahşeden güçlendirici etkileriyle, güçlendirilmiş icraatların, direnenlerin tarafında süren stratejik görev değişimlerini gerektiren yeni egzotizmlere (maddeleştirme/fetişizm) dolanıp kalmasına neden olan manipülasyonların tayin edici etkileri arasındadır. Bu karmaşık meseleler, bu sayfalarda eşitsiz olarak betimlenmekte ve yakından, dikkatle incelenmemektedir. Karşıt konumlarla çok fazla yakından tango yaparak, bir özgül mücadeleden bir diğerine zıplayarak, dekolonileştirici hareketleri araştırırken -kesin yanıtlar olmaksızın- kendimi tehlikeye atılmış buldum ve tamamen çelişkili yorumlarla meşgul oldum. Direniş, güçsüzlüğü içinde, pratik olarak çok özgül, inatçı ve esnek. Akıl'dan yoksunluğu içinde zalim ve erdemli, fakat kolonileştirici/felç edici bir siperin altında huzur bulmak için, bende sık sık kenara çekilip yol vermek -kuramsallaştırmak, ideolojileştirmek- hissi uyandıran haklı yargılarla başı belada. Bunların sonucu olarak ortaya çıkan tangom ve kendi kimliğim, eksik ve mücadele halinde kalıyor.

B. YEREL SKANDALLAR VE CAZİBELER

> Tangoyla ortaya salıverilen çekişme, sıradan çevrelerde tartışılan belki de en kayda değer meselelerden biridir gerçekten. Londra'yı, New York'u, Paris'i, Berlin'i, hepsini aynı anda birbirine katmıştır. Hükümdarlar tangoyu yasaklıyor, papazlar kınıyor ve bu arada, birden, her yerde "tango çayları", "tango akşam yemekleri" ve "tango yarışmaları" ortaya çıkıyor (Bir İngiliz muhabirden aktaran [1913] Rossi [1926] 1958: 165).

Önde gelen dünya güçlerini meşgul eden "Tango çekişmesi" argen-

tinolar arasında da aynı düzeyde dikkat çekiciydi. Aslında, tangonun ahlâki yananlamları üzerine süren tartışma, yurtdışında yaşayan bazı yetkili devlet memurlarının ilk tepkileriyle alevlenmişti. Paris elçi yardımcısı, Enrique Rodríguez Larreta, diğer entelektüeller ve Arjantin delegasyonunun yüksek düzeydeki üyeleri, tango dansının anayurdundaki kötü şöhretli kökenlerini ve icraatlarını alenen itham etmiştir. Argentinolar "uluslararası elitleri" ve özellikle saygıdeğer hanımefendileri, safça icra ettikleri "pornografik seyirlik" hakkında aydınlatmaya girişmiştir. 1913 dolaylarında, Avrupalıları tangonun gerçek doğası hakkında bilgilendirme maksadıyla yapılan şu uyarıları ele alalım: "Buenos Aires'te tango, açık bir şekilde, en kötü üne sahip kulüplere ve tavernalara aittir. Asla zevk sahibi salonlarda ve seçkin insanlar arasında dans edilmemiştir" (Larreta'dan [1914] aktaran Etchebarne 1955: 82). "Tangonun maksadı müstehcen olanı betimlemektir. [...] Genelevlerin koreografisini özetler ve asli görevi pornografik seyirliktir. [...] Yirminci yüzyılın hanımefendileri, tango yaptıklarında fahişeler gibi davrandıklarını bilirler ya da bilmelidirler" (Leopoldo Lugones'den aktaran [1913] Ferrer 1980a: 126-128). Tangonun, saygın çevrelerin itibarını kaçınılmaz bir şekilde lekeleyeceğini vaaz ettiler. Leopoldo Lugones[1] şunları ekler: "Bu edepsizliğin yasaklanması sadece dürüst ve güzide bir davranış değil aynı zamanda büyük bir yurtseverliktir de. Arjantin erkekleri marjinallerin bu icraatına etiket olmamalıdırlar. Bu onurlu ve doğru bir şey değildir. Ne tango ne de onu doğuran fuhuş, milli danstır" (Lugones'den [1913] aktaran Ferrer 1980a: 126-128). Larreta, Lugones ve tangonun diğer Arjantinli kötüleyicileri, suçlamalarını dikkate değer bir öfkeyle ifade etmişlerdir. Tango çekişmesinde aşırı derecede önemli olan bir şey tehlike altına giriyordu, yabancı elitlerin terbiyesinin ötesindeki bir şey. Arjantinli elitlerin öfkesi, ihanete uğramış onurlu bir sınıfın sert

1.Leopoldo Lugones bu düşünceleri 1913'te Paris'te açıklamıştır. Benzer görüşleri 1916'da *El Payador*'da yayınlamış, bu kez *gaucho argentino*nun soylu danslarıyla bozulmuş tango arasındaki farkları vurgulamıştır: Arjantinlilik, utanmazca heves duyulduğu günlerde haksız yere *argentino* olarak adlandırılan, gecekonduların o aşağılık tangosunun eğilip bükülmelerinde bulunacak şey değildir" (Lugones [1916] 1961:174).

tepkisiydi. Onların sorunu, emperyalizmin, sınıfsal ve ulusal kimliklerle uğraşırkenki sıradanlığı ve duyarsızlığıydı. 1912 Aralığında çıkan *El Diario*'nun özel sayısında, Noel ve Yeni Yıl tatilleri dolayısıyla, okuyucuya, Arjantinlilik'ten kaybedilenler ve geriye kalanlar arasındaki denge sunulmuştu. Tango, Bu Arjantinli öz-düşünce alıştırmasının merkezindeydi.

> Avrupalılar'ın bizi artık "vahşi" olarak düşünmediklerine, buğdayımızın, mısırımızın ve donmuş etlerimizin, eski kıtada, uygarlığımızın ve şaşırtıcı kalkınmamızın tartışılmaz kanıtları ve en iyi örnekleri olduğuna neredeyse ikna olmuşken, -birkaç yıl önce- beklenmedik bir haber aldık. Paris'tekiler aniden bizim varlığımızdan haberdar olmuşlardı ama toprağımızın ürünleri aracılığıyla değil [...] tango aracılığıyla. [...] Üstelik, burada önemli bir şeye dikkat çekmek gereksiz olmayacaktır: Paris'te yapılan tango'nun, ismi ve müziği dışında bizimkiyle hiç ilgisi yoktur (Aralık 1912, *El Diario*'dan aktaran Novati ve Cuello 1980: 37).

*Argentino*ların farklı/aşağı bir sınıfının kimliğine yakın bir pratik olarak tango, elitlerin ulusu temsil etmedeki meşruluklarına gölge düşürdü. Ayrıca, *El Diario*'daki gazeteci, istemeyerek de olsa, eğer -(hem aşağı sınıf ve hem kötü kopya anlamında) zaten kötü bir temsiliyet olan- tango Arjantin'i simgeleyecekse, Avrupalılar'ın en azından otantik Arjantin uygulamasına saygı göstermeleri gerektiğini belirtir.[2] Arjantin, tango yoluyla, iki misli yanlış tanıtılmıştır. Arjantinli kimliği ilkin, ulusal kültürün "halka ait" imgesinin -Arjantin elitlerinin yansıtmak istediği "uygar" imgeye meydan okuyan bir imgenin- izdüşümüyle, ikinci olarak da (elitlerin yanlışlıkla temsil edildiği) icraatın eşzamanlı olarak gasp edilmesi ve çarpıtılmasıyla manipüle edilmekteydi. Bundan dolayı da, elitlerin temsilciliği sorgulanıyor, popüler kültür yanlış tanıtılıyordu. Başlıca dünya güçleri tarafından üstlenilen bu yeniden temsil stratejileri hep birlikte Arjantin'in ulusal kimliğini etkiledi. *El Diario*'daki makale, temsiliyetin iki burjuva/pozitivist kuralının ihlal edildiğini öne sürer. İlk kural, bir ulusun meşru temsilcilerinin gayri meşru olanlarından ayırt edilebileceğini ve genellikle, uygar ve zengin

2. Eski bir Yahudi fıkrasındaki gibi: "Buranın yemekleri berbat". "Evet. Porsiyonlar da öyle küçük ki".

olanların, uygar olmayan yoksulları temsil etmesi anlamında, ahlâki üstünlükteki kesimlerin, düşük ahlâklı olanları temsil etmesi gerektiğini saptar. İkinci burjuva/pozitivist kural ise, temsilin tam olması gerektiğini, yani orijinal biçime saygı gösterilmesi gerektiğini belirtir. Emperyalist bağlama yerleştirildiğinde, bu temsil kuralları ihlal edilmekle kalmadı, ihlalin kendisi, hem gerekli hem de meşru oldu. Kolonileştirici, koloninin kendi içinde meşru olarak tanınmayanları, meşru temsilciler haline getirerek, "doğal" temsil hiyerarşisini tersine çevirme gücüne sahiptir. Ahlâk, uygarlık ve zenginlik hiyerarşisinde kolonileştirilmiş olanların bir basamak üstünde olan emperyal güçler, kolonyal ulusları, kolonileştirilenler arasında en güçlüsü ya da en güçsüzü olsun istedikleri her kesim aracılığıyla temsil etmeyi seçebilirlerdi. Kolonileştirici için önemli olan tek doğruluk derecesi, kolonilerin neye benzediği hakkındaki kendi stereotipleştirmesine sadık kalınmasıydı. Tam da bu nedenle, koloninin temsilcileri, en "uygarlaşmamış", en "ilkel", kolonileştiriciden en ayırt edilebilir/farklı olanlar -bundan dolayı da kolonileştiricinin, kolonileştirilen üzerinde çoktan kurmuş olduğu imgeye en kolay uydurulabilenler- olmalıydı.

Ayrıca, orijinal tangonun Avrupalı çarpıtılmasını yorumlarken, *El Diario*'nun gazetecisi kolonileştiricinin niyetini yanlış anlar. Kolonileştirilene ait olan "kültürler" bir eğlence, keyif kaynağıydı; meşruluk ya da gerçekliğe dair sanılar içeren bir temsil pratiği olmaktan çok uzaktılar. Ayrıca, kolonileştirilen, "uygar" kolonileştirici onun "barbarca" tavırlarını taklit ediyormuş gibi davranmamalıydı. Aslında, kolonileştirilen, bir eğlence kaynağı –ki bu tanınmış olmayı ima eder– olarak seçilmiş olduğu ve uygar bir işleme tabi tutulduğu –ki bu da kolonileştirilenin tadını çıkarabileceği ve böylelikle uygar kolonileştiriciyle benzerliklerini artırabileceği bir fayda anlamına gelir– için minnettar olmalıydı.

Kolonileştirici, temsiller geliştirirken kolonyal bir amaç, kolonileştiren anlayışlar ve kolonyalist stratejiler izler. Kolonileştirici, kolonileştiricinin ve kolonileştirilenin görece konumlarını teyid edebilmek için koloniyi (bizim örneğimizde, Arjantin'i) tanımlar ve temsil eder. *Arjantin* örneğinde kolonileştirici, Arjantin'in kibir-

li elitlerinin acı teessüflerine karşın, her iki kolonileştirilmiş kesimin kurduğu bağımsız ulusun meşru kimliğine hiç meraklı değildir. Dahası, kolonileştiricinin, kolonileştirilenin kültürel pratiklerini çarpıtması, kolonileştiricinin bakış açısından olumlu ve meşruydu; yanlış tanıtmalar doğal olarak daha "uygar"dı ve bundan dolayı da kolonileştirilenin işlenmemiş kültürünü hem kolonileştiricinin hem de kolonileştirilenin lehine geliştirdi. Böylelikle, egzotizm, kolonileştirici ve kolonileştirilen müttefiklerin üstlendiği arzu edilir ve meşru bir uygarlaşma pratiği kılındı. Arjantin elitlerinin güçendirilen kesimi, kendi uluslarının diğer kesimlerini alt mevkilerde tutmak için daha önce kabul ettiği ve uyguladığı pratiklerin kurbanı haline getirildi. Emperyalist hilekârlığın yazgısı, onları beklenmedik bir şekilde "yerliler"e dönüştürdü ve böylece "milliyetçi" tepkilere yol açtı.

Batılı burjuva kolonileştiricinin tangoyla büyülenmesi, kolonileştirilenler arasında ulusal temsil için süren dahili mücadeleleri etkiledi. Muhafazakâr Arjantin elitleri için sorun ulusal kimlik temsili üzerine süren sınıf mücadelesiydi -uygar emperyalistlerin egzotikleştirici müdahalelerinden etkilenmiş olan temsiller. Tango aracılığıyla, ulusal kimlik tartışmaları, kolonileştirilmiş elitler tarafından denetlenen yurtiçi alandan, emperyal güçler tarafından denetlenen uluslararası alana doğru yer değiştirdi. Bununla birlikte Arjantin elitlerinin tepkileri yekpare değildi. Kendilerini Avrupalı elitlere yakın bir konumda gören, hedefin hangi ulustan olmasına bakmaksızın egzotizmin keyfini çıkarmayı amaçlayan "liberaller" de vardı. Tango, ana vatanlarının kültürünün ("popüler") bir parçasıydı ama kimlikleri tehdit edilmiyordu. Kendilerini ulusötesi elitlerin bir parçası olarak görüyorlardı. Bu "açık düşünceli" elit kesiminin üyeleri, aslında tangoyu uzun bir zamandır tüketiyorlardı. Kadınların, müşterileri teşvik edecek bir ortam yaratmak için çiftler halinde tango yaptıkları genelevlerin müdavimleriydiler.[3] Sokak karnavallarına faal bir şekilde katılanlar, siyah *comparsa*ların icra ettiği

3.Tangonun "meşrulaşmasından" önce diğer birçok tango müzisyeni gibi genelevlerde piyano çalan Cadícamo tarafından anlatılmıştır (Cadícamo 1975).

tangoyu taklit edenler onlardı. Biraz çeşni ve şiddet arayışıyla yoksulların ve marjinallerin barlarını işgal eden çeteler, onlardan oluşuyordu.[4] Sık sık çıktıkları yurtdışı gezilerinde, tangonun Paris'te tanıtılmasına katkıda bulunanlar Arjantin elitlerinin tam da bu kısmıydı. Aksi taraftaki kesim ise, siyahlar, pezevenkler, fahişeler, liman işçileri, uşaklar ve *orillero*larla (gecekondulular) aynı kefeye koyulup hor görülenlerden oluşuyordu. Kendi memleketlerinde çok iyi bilinen sınıf sınırlarının, Avrupalı bir mesafeden ayırt edilemeyeceğini ve bu nedenle de *argentino* kimliklerinin tehdit altında olduğunu düşünüyorlardı. Her iki açıdan da Arjantin elitleri "uygar" mevkiyi hedefliyordu -yani Batı Kültürünün bir emsali ve parçası olmaya çabalıyorlardı- ama temsil ve kimlik stratejileri farklıydı.[5]

Arjantin elitleri, yabancı elitlerden farksız bir biçimde, dünya tutku ekonomisi içerisinde üstlendikleri konumlara uygun tango karşıtı düşünceler ileri sürdüler. Arjantin elitleri için bu konumlama, kolonileştirilmiş elitler (tangoyla birlikte egzotikleştirilmeye direnci olmayan elitler) oldukları düşünüldüğünde özellikle kırılgandı. Tangoyu Arjantin ulusal kimliğinin temsilcisi olarak kabul etmek, potansiyel olarak hem sınıf kimliklerini hem de Arjantin'in meşru temsilcileri olarak güçlerini etkileyecekti. Arjantin iç politikasında tango, uzun zamandır, elitlerin muhalif sınıfını temsil etmekteydi. Toplumsal ayrışmanın kesin bir işaretleyicisi olmuştu. Yabancı egzotikleştirme, neo-kolonileştirilenlerin kibirli elit kesimini "seçkin yerliler" olarak mevkilerine geri yerleştirerek Arjantin ulusal kimliğini biçimlendirebilirdi (ve biçimlendirecekti). Burjuva neo-kolonileştiricinin birden fazla anlama gelen mesajı yanıltıcıydı: Oldukça büyük ölçekteki ekonomik kalkınma, beyazlık ve incelik (yani emperyalist kapitalist ekonomiye dahil olma) övülmeli ve teşvik edilmeliyse de, "uygar" bir kimlik kazanmak için yeter-

4. Genç elitlerin bu baskıncı çeteleri ilginç bir biçimde kendilerine "*indiada*" (Vahşi Amerika yerlisi sürüsü) adını takmışlardır.

5. Bu çözümleme, Ferrer'in (1980a), Cadicamo'nun (1975), Matamoro'nun (1969, 1971), Novati ve Cuello (1980), Ulla (1982), Romano (1983), Salas (1986) ve Gobello'nun (1980) icra ettiği tangoya yöneltilen çeşitli yerel elit tepkilere dayanmaktadır.

li değildi - Arjantin'in kalkınması ve uygarlığı, kolonileştiricinin çıkarlarına ve yargılarına bağımlı olduğu için de, hiçbir zaman yeterli olmayacaktı.

*Argentino*ların diğer kesimleri -yani, elitlerin kaygılı grubunun, tangoyla ulusal kimlik arasındaki ilişkiden dolayı ayrıcalık vermekten korktuğu kesim-, tangonun yurtdışında gördüğü kabulden çıkar sağladı. Orijinal tango hayranları ve icracıları, neo-kolonileştiricinin tangoyu egzotikleştirmesiyle güç kazanmışlardı. "Uluslararası elitler" (her ne kadar "egzotik" olsa da) tango gerçeğini kabullendikten sonra, Arjantin'in ulusal ("yerli") elitleri nihayet, Buenos Aires'li "halk" sınıfının (*porteños*) varlığının farkına varmıştı. *Tanguero*lar, bu yeni fırsata ironik ve pragmatik bir şekilde tepki verdiler. Eline fırsat geçiren herkes, dans öğretmeni, dans tatbikçisi ve müzisyen olarak iş aramak üzere Avrupa'ya sonra da Birleşik Devletler'e gitti.

Bu arada, ulusal sorun unutulmuyordu. Bates kardeşler (Héctor ve Luis), 1930'larda yazarken, kendilerine şöyle sordular: "Kim kimi fethediyor? [...] Egzotik olan her şey, abartılı ve bilinmeyen herhangi bir şey, turistlerinin şaşkın bakışları önünde sergilemek için yeni sansasyonlar arayan Paris toplumu tarafından benimseniyordu. [Fakat] Paris bundan haberdar bile değildi, fetheden olacağına, kendini bizim popüler dansımız tarafından fethedilmiş bulacaktı" (Bates ve Bates 1936: 60). Kolonileştirici/kolonileştirilen güç asimetrisinin her zamanki terimlerini kullanarak egzotizmin olumsuz yananlamlarına değindiler. Bu sonucu beklenmedik bir şey olarak kabullenerek ve okuyucularına tango "istilası"nın "uzlaştırıcı ve alçakgönüllü" doğasını hatırlatarak, Bates kardeşler yine de çok fazla övünmemeye dikkat etti. Ne de olsa "kendi evinde [yurdunda], [tangonun] eline kayıtsız şartsız yasaklamadan başka bir şey geçmemişti" (Bates ve Bates 1936: 61).

Vicente Rossi, 1926'da yazarken, Arjantin'in, Avrupa'daki temsilinde denetimi kaybettikleri için elitlerle dalga geçer. Dahası, bu olayları, açık bir biçimde, ulusun meşru temsilindeki sınıf rekabetine bağlar. "Bütün Avrupa'yı saran büyük çılgınlığın, tangonun, olağanüstü eğitici bir etkisi olduğunu reddetmek haksızlık olacak-

tır: Halk, *República Argentina*'nın adını ve coğrafi konumunu son altı ay içinde, yıllar süren demiryolları ve rekolte haberlerinden sonra olduğundan daha iyi bir şekilde öğrenmeye başladı" (İngiliz muhabirden aktaran, Rossi [1926] 1958: 160). Nihayet, tango sayesinde, Arjantin'in de dünyada bir yeri olduğunun farkına varılmıştı. Rossi devam eder, "tango'nun argentinidad'ına (Arjantinliliğine) karşı çıkanlar" olsa da, "mantıksal olarak, tango onu ilk tanıtanların milliyeti tarafından kurulmuştur" (Rossi [1926] 1958: 160; 162). Tango-ulusal kimlik tartışmasının takipçileri için, "karşı çıkanlar"ın Arjantin elitleri olduğu, "ilk tanıtanların" da Arjantin "halk" sınıfından gelen müzisyenler ve dansçılar olduğu, elitlerin de onları ulusu temsil etme meşruluğundan yoksun bırakmak istediği açıktı.

Yine de, tangonun ve birçok olası egzotik dans arasından onun "seçilmiş" olması gibi rastlantıya benzer olgunun sayesinde, ulusu temsil edenler -elitlerin tepkilerine rağmen- halk kesimleriydi. O -dünyayı baştan çıkaran "barışçı fatih"- tangonun, Arjantin'deki halk kesimlerinin yaptığı tangoyla ilgisi yoktu. Tango, kendinden geçmiş neo-kolonileştiriciler tarafından -tanımlanmış *ve* değiştirilmiş- egzotikleştirilmişti. Dünyanın "merkez"inde saldırgan bir biçimde tangoyu yayan dansçılar ve müzisyenler, kolonileştiricinin beklentilerine göre ayarlanması için icraatlarını egzotik bir biçimde sergilemeye mecburdu. Kolonileştiricinin sayesinde, yerel sınıf engelini parçalayan tanguerolar, artık uluslararası bir farklılık damgasıyla karşı karşıyaydı: Emperyalizmin damgası, egzotizm. Marjinalleştirilen kesimler, tangoyla ulusu temsil etme gücünü kazandılar ama bu gücün bir bedeli vardı. Emperyal bir manipülasyon olan egzotizm, aynı zamanda, onları diğer (dost ve düşman) ulusdaşlarıyla birlikte kolonileştirilenin yerine geri koyacaktı. Üstelik, kolonileştiricinin, tangoyla Arjantin ulusal kimliğini ilişkilendirmesindeki gayreti şüphe uyandırıcıydı. Kolonileştirici, kolonileştirilmiş elitlerin ırkçı/sınıfçı önyargılarını paylaşarak, bir bütün olarak Arjantin kimliğine -Arjantin'in kolonileştirilmiş durumunu hatırlatıcı- uygar olmayan yananlamlar katmak için "şehvetli ilkellik"i kullandı.

Egzotizm, emperyalistlerin elindeyken etkili bir araçtır. Kolonileştiricinin, tam olarak emperyalist gücün kendini ürettiği ve ayakta tuttuğu malzeme olan, paradoksal kolonyal durumları idare etmesini sağlar. *Taıguero*ların açık bir biçimde önceden sezinlediği gibi, egzotizm, hem kolonileştiriciyi hem de kolonileştirileni baştan çıkarır. Kolonileştiricinin cazibesinin karşılığı, kolonileştirilenin, yaşadığı güçlendirilmeden aldığı tattır. Kolonileştirilen için, egzotikleştirilme, çoğu kez onaylanma, önemsenme ve tanımlanma anlamına gelir, ama romantik çekicilikteki bu onaylanma, aynı zamanda nesneleştirici ve bağlayıcıdır da. Egzotik olarak elde edilen kimliği sürekli kılmak için, kolonileştirilen sürekli olarak oto-egzotizm uygulamalı ve bunu zevkle yapmalıdır; kolonileştirilen bu görevinde başarısız olursa, onay/kimlik geri alınır. Egzotizmin karşılıklı baştan çıkarıcı oyunu, kolonileştirici ve kolonileştirilen arasında eşitsiz bir risk dağılımını da beraberinde getirir.

Sahne altı:
Doña Divina'nın (hiç dans etmediği) tangosu

Gösterim.

Sinema perdesi sahnenin yerini alır. Projeksiyon ve ses efektleri.

Her öğleden sonra, tam saat 2.35'te Doña Divina, rüyalarına çekilir. Bekletilecek bir şey değildir bu. Tam zamanında olur. Her an başlamak üzere. Clarita, ayakkabılarını çıkarır ve büyük yatağın önündeki küçük kilimin üzerine oturur, büyükannesinin anılarının, sarı perde üzerindeki eski filmler gibi, pencerede titreşmesini seyretmeye hazırdır.

Doña Divina, genç. (On dokuzunda mıydın?) Eteğini tutarak merdivenlerden iner. Gizlice, siestanın sıcağına çıkar. (Şapkan nerede?) Adam davetkâr bir biçimde güler, mavilere bürünmüştür. A model Ford, ailenin yazlık evinden gürültüyle ayrılır. Bir toz bulutu.

Şoför ters yönlere sapar. Kusursuz Teğmen, ellerini artık kaçırılmış ve bir kurbana dönüşmüş sevgilisinin üzerine koymaya çalışır.

Bir ihanet kokusu kızın burun deliklerini genişletir, gözlerini parlatır. (Aşk mı şehvet mi, Büyükanne?) Arabanın kızın tarafındaki kapısı açılıverir, kız dışarı yuvarlanır. Bir toz bulutu.

Büyük büyükbaba Raimundo, ellerini birbirine düğümlemiş, bir aşağı bir yukarı koridoru adımlamaktadır. Ailenin şerefini savunması için bir avukat tutulması gerekmektedir. Gazete başlıkları. Horacio, mahkemede hoş olmayan düşüncelerle savaşırken, dava hakkında yazmaktadır. (Mamá, Divina'nın bacaklarından bahsetmekten hiç bıkmadı; çok çevik, tüysüz ve iki damla yerli kanının rengini almış). Bir toz bulutu.

Horacio davayı kazanır ve Divina'yla evlenmek için ricada bulunur. Aile saadeti. Kilise. Divina dantellerden bir bulut içindedir. Güzeldir. (Annem, Divina'nın duruşundan söz etmekten hiç bıkmadı, belkemiğinde gurur olan bir çingene gibiymiş.)

Dorita, Mamá ve Ramón: Alçak kaba bulutlar içinde üç çocuk doğdu. Divina, milli bayramlar haricinde, -ev halkını mayalı ve canlı tutan, pis kokan bir acılık- sabun ve bira kaynattı. (Senin pastaların (*pasteles*) evinize ahenk getirmedi mi?) Mamá ve Ramón avluda *casita* (evcilik) oynadı. En güzel, en sevimli ve en gözde olanları Dorita'ydı ama hep hastaydı. Mamá, sarışın ve pembe bir meleğe dönüşmeyi dileyerek melek-saçı [angel-hair noodles: spagetti'den de ince makarna çeşidi, ç.n.] makarnasını höpürdetti. Ramón yemek masasına elleri üzerinde yürüyerek geldiği için cezalandırıldı; ilk gelen sirkle birlikte kaçmaya hazırlanıyor. Evin havası ağırdı, doyumsuzluk ve öfkenin tozlu bir karışımıydı.

Bir gün Paris'e gittiler. Büyükbaba ikinci bir kurtarma girişimindeydi. Politika dışında konuşamaz ve hareket edemezdi. Divina, tangoyu ilk kez o yaz, Büyük Savaştan önce, *La France* gemisinde gördü. O akşam, dalgalar, yaşadığı skandalı geçmişten bugüne salladı. İşte oradaydı, üçüncü güvertede, rütbesi indirilmiş teğmen ritmik bir şekilde kadının hayatına dolanıyordu. Hâlâ kusursuzdu, kendisine benzeyen bir kadına sarılmıştı. Divina, artık şapkasının kenarından sahte bir biçimde sarkan kendi toz bulutunun içine gömüldü. Bu kez, nefesi kesilen şehveti, kıpkırmızı kesilip boğazından aşağı indi.

"Evladım" dedi Doña Divina, kendi tangosunu yarıda keserek, "Öleceğimi öyle çok hissediyorum ki, artık daha fazla bekleyemeyeceğim."

Clarita fısıldar, "Korkuyor musun?".

"Hayır bu korku değil, *querida* (sevgilim). Bu delilik. Yaşlılıktan delirdim."[6]

"Deliliğin çaresi yok mudur, *abuela* (büyükanne)?

"Evet. Hayatımda üç şey umut ettim, *bandido*ları (eşkıya) mahveden üç şey de bu üç umudun aynısıydı; ama benim bir eşkıya olmam gerekmiyordu, o yüzden benim üç umudum hâlâ kendi başlarına koşuşturup duruyorlar.

"Dışarı çıkıp, onları arayayım mı?" diye heyecanla sorar Clarita.

"Terbiyeli ol, Clarita, sadece kendinden bahset. Dürüstçe bilmeyi umabileceğimiz tek şey bu."[7]

Clarita, Doña Divina'nın rüya görürken gözlerini hiç kapamadığını fark eder. Gözleri, Córdoba tozunun ağırbaşlı bulutu içinden, kuru bir keder veya kötücül bir neşe sergiler.

Karartma

* * *

C. EGZOTİK OLANI YENİDEN KENDİNE MAL ETME

Bir kere egzotikleştirildikten -yani, hem "edepsiz" özelliklerin ölçülü bir şekilde gösterilmesi hem de "ilkel"in tarzlarıyla, "uygar" tarafından "ilkellik"e el konulabilecek tarzlar arasında bir mesafe/farklılık kurularak eğlenceli ve heyecanlı bir pratiğe dönüştürüldükten- sonra tango, Arjantin elitleri tarafından meşru bir pratik olarak kabul edildi. Parisli hükümden önce, elit erkekler tarafından keyfi çıkarılmışsa da, tango yapmak aşağı-sınıf kadınlarıyla payla-

6. María Esther Gilio'nun (1986) ünlü bir Arjantinli tango bestecisi ve bandoneoncusu olan Aníbal Troilo'yla yaptığı röportajdan satırlar.

7. María Esther Gilio'nun (1986) Arjantinli çağdaş roman yazarı Silvina Ocampo'yla yaptığı röportajdan satırlar.



Resim 4.1 Buenos Aires sokaklarında tango yapan erkekler, 1900'lerin başı. Kaynak: Francisco García Jiménez, El Tango: Historia de Medio Siglo (1880-1930) (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965).

şılan gizli bir meşguliyetti. Parisli tango patlamasından sonra, elit sınıftan kadınlar tangoyu "uygar", stilize edilmiş bir şekilde alenen yapacaklardı.

Arjantin'de tango, sadece gizli cinsel mekânlarda yapıldığı için değil aynı zamanda sokaklarda ve sefil, harap evlerin avlularında yapıldığı için günahkârdı. *Arrabale*lerin (gecekondular) halka açık mekânları, özellikle birkaç sokak lambasının olduğu o köşe başları ve vitrinlerin aydınlattığı kaldırımlar (bkz. Resim 4.1), tango karakterlerinin toplanma yerleriydi (García Jiménez 1965a). Sokaklarda ya da limandaki köhne yerlerde erkeklerin birbirleriyle dans ettiğini görmek, olağandışı değildi. Polis, bu eştoplumsal dans düellolarının şiddet dolu sonuçlarını dağıtmak için sık sık müdahale ederdi (Benarós 1977; Novati ve Cuello 1980). Marjinal ve işçi sınıfından erkekler (tabii ki zengin erkekler de) tango yapmak, içmek, kumar oynamak ve kavga çıkarmak için birçok mekân -*bordello*lar [İt., genelev, ç.n.], *carpa*lar, *bailetine*ler, *perigundies*ler,



Resim 4.2 Buenos Aires'te bir avluda veya *romería*da dans, 1908 civarı. León Benaros Arşivi.

*academia*lar [bkz. kitabın sonundaki sözlükçe, ç.n.] ve daha sonra dans salonları ve kabareler- seçeneğine sahip olsalar da, iyi bir itibara sahip olup bunu korumak isteyen yoksul kadınlar zorlanıyordu. İşçi derneklerinin veya sosyal kulüplerin (göçmen dernekleri) dans festivalleri düzenlediği *prado*lar ya da *romería*lar (tatillerde kurulan büyük çadırlar) ve *sala*lar (karnaval gibi özel günler için kiralanan tiyatro salonları) hariç yoksulların dans etmek için yeterince geniş özel mekânları yoktu. Tango yapmak sokaklar hariç, birçok sosyal mekânda sıkı bir biçimde gözlem altında tutuluyordu. *bastonero*lar veya *encargado*lar (dansı gözlem altında tutmakla sorumlu personel) çiftlerin davranışlarını izler ve "*¡Que haya luz!*" ("Işık geçsin!") -yani, bedenler arasında mesafe olsun- diye bağırırlardı. Uyarılar sık sık *cortes* ve *quebradas* yasaklamaları getirirdi (Bates ve Bates 1936; Carretero 1964; bkz. Resim 4.2). Ayrıca, bu herkese ait danslar her tondan ve her renkten insana açıktı. Sokak ve avlu tangoları, edepsizlikle, yoksullukla ve rasgele cinsel ilişkiyle -sokaklara taşan, edep sınırlarını aşan bir rasgelelik- eşanlamlıydı. Yakışıksız, biçimsiz sokak dansı, dansçıların mülkiyet/adap yoksunluğuna dikkat çekerek kamusal alanın adap/mülkiyetine

meydan okudu. Bu tangolar, katmerli bir günahla eşanlamlı oldu. Tangoya yönelik gücenik tepkiler, ahlâki olarak cinsiyet, ırk ve sınıfla ilgiliydi. Tangonun utanç verici yananlamlarının üstesinden gelmek için, Arjantinli "sosyete" kadınları, kendi adaptarının kültürlü kolonileştirici tarafından yeniden onaylanmasına gerek duydular. Böyle bir kadın olan Elvira Aldao de Díaz, şöyle yazmıştı, "Ünlü tangoyu [...] ilk kez -tam olarak Büyük Savaştan önceki o yaz- muhteşem transatlantik gemisi *La France*'ta gördüm. [...] İtiraf etmeliyim ki -Kuzey Denizinin dalgalarıyla sallanan- La France'ta yapılan tango, beni utandırdı... daha sonra, Paris'te ve bütün diğer yerlerde nasıl yapıldığını gördükten sonradır ki onu sevdim" (Elvira A. de Díaz'dan [1931] aktaran Ulla 1982: 26).

Paris'teki başarıyı tekrarlayarak ve elitlerle aşağı tabaka arasında yeni bir politik *acuerdo* [uzlaşma] devri başlatarak, bir *tango liberal* (Matamoro'nun terimi, 1969) şekillenmeye başladı. Tango tarihçileri, Baron de Marchi'nin, Buenos Aires'in merkezinde bulunan, seçkin Palais de Glace'daki, kutlamalarını hatırlatırlar. Kutlamalar, 1912'de, Saénz Peña Yasası'nın meclisten geçtiği yıl gerçekleşmiştir. Yasa, on sekiz yaşının üzerindeki erkek vatandaşlar için evrensel, gizli ve zorunlu oy kullanma hakkı getirdi. Yasa yürürlüğe girdikten sonra, popülist bir politik parti olan Radicales, ilk kez bazı valilikleri aldı ve 1916'da da başkanlık seçimlerini kazandı. Bir *porteña* [limanlı] elitle evlenerek Arjantin'i memleket edinen İtalyan aristokrat, De Marchi, yüksek sosyeteden tanıdıklarını, yetenekli tanguerolarla (müzisyenler ve dansçılarla) açıktan açığa temasa geçirmek için (özel malikânelerde, lokantalarda ve kulüplerde) birkaç aristokratik tango etkinliği düzenledi. Elit *porteña* çiftleri, görkemli tango gösterilerinin keyfini çıkarmakla kalmayıp, tango adımlarının alıştırmasını da yaptılar. Bu etkinliklerin muazzam yerel yankıları oldu.

1913'te, bir Buenos Aires gazetesi olan *Crítica*'da yayınlanan bir makalede, bol bol atmosferden, ünlü tango bestelerinden ve en çok alkışlanan tango dansçılarından söz ediliyordu. Muhabirin yazdıklarına göre, organizatör, dansçılara "tedbirli ve soğukkanlılıkla" dans etmeleri talimatı veriyordu.

Karakul'un müziği başlar başlamaz, beş çift sahneye çıktı. Bianchetti [José Ovidio Bianquet], hareketlerin içten gelen bir yorumunu sunarak başa geçerken diğerleri de Baron'un talimatlarını takip etti. Üçüncü tango parçası olan, Fransız üslubuna has *L'Ecuyére*'de, [Carlos] Herrera kendini tutamayarak *meter pierna* [bacağını partnerinin bacakları arasına koymak] yapmaya başladı [...] bu da yüksek basınçlı bir tangoya dönüştü. Bianchetti, geçmiş zamanların tango üslubunu vurgulayarak, bir *sentadita* ya da bir *carreritay*ı gururla sergilediğinde seyirciler alkışladı. [...] Tangoyu olduğu gibi dans etmekte özgür bırakılmaktansa, sert kısıtlamalara tabi olmaları utanç vericiydi (*Viejo Tanguero*'dan [1913] aktaran Salas 1986: 121-122).

"Viejo Tanguero" (Yaşlı Tanguero) takma adındaki gazeteci, tangodaki Avrupalı etkisinden üzüntü duyarak devam ediyor. "Çok uzun bir süre yurtdışında kaldığından dolayı, memleketine döndüğünde yabancı kalmış, onu neredeyse Fransız yapan o kaygan "r"leri beraberinde getirmiştir." Dansla ilgili olarak, duruşların ancak "taslak halinde" olduğunu ve dansçıların, habanerayı hatırlatan bir müzikal tempoyu takip ederek, "önce bir tarafa sonra diğer tarafa küçük adımlar" attıklarından söz eder (*Viejo Tanguero*'dan [1913] aktaran Salas 1986: 121-122).

Avrupa'dan gelen veya Avrupa deneyiminden izler taşıyan kılavuzlar ve öğretmenler Arjantin toprağında dal budak salmaya başladı (Bates ve Bates 1936; bkz. Resim 4.3 ve 4.4).[8] Dans eden bedenlere hükmetmek ve üzerlerinden çıkar sağlamak için emperyalist "merkez"de geliştirilen, disipline sokan/destekleyen kapitalist mekanizma, bazı gerekli ayarlamalarla, başarılı bir şekilde memlekette işlemeye başlamıştı. Hem Doña Elvira gibi elit kadınlar hem de orta sınıftan kadınlar, tango skandalının Arjantin versiyonunun üstesinden gelmek zorundaydılar. Orta ve üst sınıftan *argentino*lar, sadece kaba bıçkınların üslubundan farklı olmakla kalmayıp Paris'te, Londra'da, New York'ta geliştirilen egzotikleştirilmiş versi-

8. Río de la Plata'da basılan ilk koreografik tango kılavuzu Nicanor M. Lima tarafından 1916 dolaylarında yazılmıştı, *El Tango Argentiona de Salón, Método de Baile Teórico y Práctica* başlığını taşıyordu. Buenos Aires'e gelen ilk tango "metod"larından biri de Giovanni Franceschini'nin (1914) *Balli d'Oggi - Con 70 Figure Demonstrative, Grafici e Brani Musicali, E Uno Studio Critico sulle Danza Nouvissime* siydi. Bu kılavuzda, F. Giovanni takma adı kullanılmıştı.

yonlardan da ayırt edilebilen rötuşlanmış üsluplar talep ettiler. Sınıf kimliği ve ulusal kimlik, yine tehlike altındaydı.

"*Alma Porteña*" notalarının kapağını (1923; bkz. Resim 4.5) süsleyen dans eden siluetler, yerel tango üsluplarının temel duruşlarını gösterir. Dansçıların bedenleri arasında korunan mesafede, gövdelerin esnetilmiş ve geri çekilmiş eğilimlerinde, kol ve bacak hareketlerinin genişliğinde ve dansçıların giydiklerinde farklılıklar gözlenebilir. Genelde, sağdaki siluetler, soldakilerin temsil ettiğinden (*à la française*'e yakın) daha kibar bir üslubu temsil eder. Kibar duruşlar, dansçılar arasında daha geniş bir mesafeyi, daha da uzatılmış kol hareketlerini ve partnerler arasındaki diz ve uyluk çarpışmasını engellemek için esnetilmiş bacakları gerektirir. Alttaki siluetler, bütünüyle zıt, iki üsluba tekabül eder. Soldaki -bıçkınların ve fahişelerin yeraltına ait hareketlerini taklit eden- *tango criollo*dur. Bedenler ve başlar birbirine yakın tutulmuştur, kollar ve bacaklar, sıkı, kilitlenmiş hareketleri betimler; beyefendi kısa bir ceket giymiştir ve dans ederken şapkasını takmaktadır (durumu açığa vuran bir ayrıntı -"kötü" tavırların bir göstergesi ve *compadrito*larda yaygın bir meydan okuma). Sağda, kucaklama daha gevşektir ama kollar daha katı bir biçimde uzatılmıştır, gövdeler birbirlerine dayanma eğiliminde değildir, bacaklar aksi yönlere uzatılmıştır, hanımefendinin başı geriye doğru bakmaktadır ve beyefendi frak giymektedir.

Bu siluetler, dans duruşlarının tam bir evrimini göstermese de, bazı -*corte* sırasında (yer değiştirme aniden durdurulup özel bir figuraya sıra geldiğinde) icra edilen- pratik olanları göstermektedir. Tam bu anda, *tango criollo*da dansçıların bedenleri genellikle birbirlerine doğru dengelenirken daha "kibar" (Avrupalı benzeri) üsluplarda, bedenler birbirlerinden uzağa doğru dengelenir.

Bıçkın ve kibar tango üslupları, yerel *tango de salón*'da (sosyal dans tangosu) ve *tango de espectáculo*'da (sahne tangosu) birleştirilmiştir. Ahlâki olarak karşı koyan ya da boyun eğen hareketlere yapılan vurgu, tangonun yapıldığı sosyal nedene ve mekâna bağlıydı, ama aynı zamanda müziğe de bağlıydı. *Tango-milonga* (hızlı ve diken üstünde yapılan bir tango), ruhsuz yavaş tangodan daha çok



Resim 4.3 Profesör Carlos Herrera, Buenos Aires'teki akademisinde tango dersleri veriyor. Caras y Caretas, Buenos Aires, 9 Ağustos, 1913.



Resim 4.4 Francisco Ducasse ve Angelina Pagano tango figürleri gösteriyor. Kaynak: Fray Mocho, 13 Şubat, 1914.



Resim 4.5 *Alma Porteña*'nın (Porteña Ruhu) notalarının kapağı. Şarkı sözleri ve müzik, Vicente Greco, 1923.

meydan okuyucu hareketlere ve yer değiştirmelere ihtiyaç duyar. Tango-milongaların, 2x4'lük ve 4x8'lik tangoların ve valsleştirilmiş, fokstrotlaştırılmış tangoların az veya çok popüler olduğu zamanlar olmuştur fakat yeni versiyonlar, hiçbir zaman diğerlerini, resmi danslardaki, aile ortamlarındaki ve sahnelerindeki yerlerinden etmemiştir. Zıtlıklar, dans etme ve tangoda ustalık sergileme zevkini zenginleştirmiştir. Egzotik tangonun etkisi, oto-egzotizmin birleştirilmiş iki stratejisini içererek yerel yeniden kendine mal etme pratikleriyle azaltılmıştır: Her dans parçasının içinde yerel *criollo* özelliklerin yerine abartılı Avrupalı özelliklerin kullanılmasıyla ve *criollo, canyengue* parçaların, hemen hemen her dans olayının bir parçası olan tango üslupları repertuarında simgesel olarak korunmasıyla. Sonuçta, sanatçılar, elitler ve orta sınıfın üyeleri oto-egzotizm yoluyla hem egzotikleştirmeyle hem de kendi kendini doğrulamayla meşgul olmuşlardır: Yerel kontrol altındaki egzotizm.

Üsluptaki çeşitliliklerin ötesinde, iyi bir Arjantinli tango dansçısının niteliğini değerlendirmek için bir formül geliştirilmiştir: Bacaklarda zarafet, dinginlik, çeviklik ve müzikal tempoyu izlemede hassaslık (Benarós 1977). Eşi benzeri olmayan yerel *tango criollo* sıkı ve dengeli bir kucaklaşmadan ibarettir: Katı fakat esnek gövdeler, dansçıların arasında bulunan merkezi bir eksene doğru hafifçe eğilirler; bedenin birbirinden bağımsız üst ve alt kısımları beldeki burulup bükülmeyle eklemlenir; çizgisel bir yörünge, beklenmedik köşeli yer değiştirmelerle aniden kesilir; özellikle bacaklar şaşırtıcı geometrik desenler icra ederken bir virtüözlük sergiler; genel olarak da, sanki her adım bir sonraki adımın "üstesinden gelmek" zorundaymış gibi gerilimli, enerjik, yılankavi ve oturmuş bir nitelik vardır. Bu efekt, ayaklarındaki ağırlık ve uylukların dürtmesi ya da kalçaların ritmik kırılışıyla zıtlık gösteren dizlerin birbirine sürtünmesi sayesinde yaratılır (bkz. Resim 4.6).

*Tango de espectáculo, tango criollo*nun koreografisini, Paris revülerinin şaşaalı şehvetinden gelen bazı izlerle birleştirmiştir. Revüler, kollara ve gövdeye üstünlük vermiştir, dansçıların belkemiklerini belden boyuna kadar esnetmeleri ve omuzlarını düşürmeleri gerekir. Revü koreografisi eğrilerden meydana gelen bir yörüngeyi



Resim 4.6 *Tango criollo, El Maco*'nun notalarının kapağı. Müzik, M. J. Tomquist. Baskı, Medina. Tango criollo figürleri yapan erkek dansçı, Arturo de Nava'dır.

takip eder ve geriye doğru eğilmelerle, belirgin düşmeler gibi özel figürleri içerir. Akıştaki genel duygu, hareketlere de verilmiştir. *Tango de espectáculo*, egzotik Fransız versiyonun havai mizacını etkisizleştirerek ondan farklılaşmıştır.

Tango de salón, benzer bir yeniden birleştirme ve yeniden uyarlama süreci izler. Arjantin akademileri ve dans ustaları, orijinal *criollo* üslubunun doğaçlamaya uygun niteliğini hafifseyen Avrupalı düsturlara dayalı "kibar" ve sıradanlaştırılmış bir tango öğrettiler. Bununla birlikte, *tango de salón*, Fransız üslubunda teşvik edilen ayak uçlarıyla adımları, menuetimsi kol ve gövdeleri olduğu kadar, İngiliz balo salonu dans düsturlarında önerilen dimdik sırtları ve kaskatı, mesafeli kucaklamaları görmezden gelmiştir. Orijinal tango *criollo*nun marjinallerinden daha "nezih" olan; fakat *tango de salón*'daki eğitime erişemeyen alt ve orta sınıflar, fazla zahmet isteyen formların altından kalkamayacak bedenlerin zevk alması için genel bir "bitkin" nitelik ve daha monoton, kestirilebilir figürler ortaya koyan bir *tango liso* (sade, yavan) geliştirmiştir.[9] Gerçek tanguerolar *tango liso*'yu küçümsemişlerdir fakat bazı pratisyenler bu daha demokratik, yerel tango ürününde ilginç özellikler görmüştür. Örneğin, 1930'ların sonunda Lázaro Liacho, *Nuevas Premisas Sobre el Tango*'da (Tangoda Yeni Öncüller) şöyle gözlemlemiştir "adımların yavaş niteliği dansçının kendiliğinden bir icraatta bulunmadığını gösterir. Kendi hareketleri arasında aracılık eder: Her hareketin bir amacı vardır". Erkek dansçının sorumluluğundaki bu maksatlılığın yine de çift tarafından paylaşıldığında ve hem ayak hareketlerine hem de ritme uygulandığında ısrar eder. "Unutulma-

9. Parizyen modadan sonra Arjantin'de geliştirilen tango üsluplarına ilişkin bu sınıflandırma Ferrer (1980a), Novati ve Cuello (1980), Assunção (1984), Bates ve Bates (1936) ve Benaros'a (1977) dayandırılmıştır, fakat ben onların bazı yorumlarında önemli açıdan değişiklikler yaptım. Farklı yerel tango üsluplarına tekabül eden özgül hareketleri, duruşları ve teknikleri, özellikle *tango de espectáculos*'un (gösteri tangosu) Fransız sahne versiyonu ile karşılaştırıldığındaki zıt özelliklerini yeniden düzenleyişim, Juan Carlos Copes'le Maria Nieves'in *La Pesada del Tango'da* (teatro Astral, Buenos Aires, 1991) ve Milena Plebs'le Miguel Angel Zotto'nun *Tango x 2*'de (Teatro Municipal General San Martin, Buenos Aires, 1991) sergiledikleri koreografileştirilmiş tango tarihine dayanmaktadır. *Tango criollo*yu yeniden düzenlerken Carlos Rivarola'yla yaptığım sohbetlerden ve aldığım dans derslerinden çok yararlandım.

malıdır ki [tango] senkoplu bir danstır. Mekanizması tesadüfidir, beklenmediktir ve şaşırtıcıdır: Erkek ve kadın bir dereceye kadar *a priori* olarak bilinen, farklı oyunlar, karşılaşmamalar, karşıtlıklar sergiler, böylece de birlikte süzülerek gitmeye devam etmeleri mümkündür" (*Columna* 7'den aktaran [Aralık 1937] Benarós 1977: 271). Bu yolla, en azından bir süre sonra, *tango liso*, dansçıları için fiziksel olmasa da entelektüel açıdan meydan okuyucu ve ithal edilmiş yavan balo salonu versiyonlarından farklı olduğu için popüler bir yerel biçim olarak kurtarılmıştı.

Sahneler, balo salonları ve aile ortamlarında, tangonun koreografik üsluplarından oluşan bir karışım ortaya çıkmıştı; bu farklı üslupların icra edilmesi için yeni tür mekânlar açılmıştı; bu mekânlarda hizmette bulunmak ve farklı koreografik meşguliyetler geliştirmek için yeni meslekler yaratılmıştı. Plak ve radyo gibi yeni teknolojiler, orijinal tangonun yeraltımsı icracılarıyla, yeni tango pratisyenleri arasındaki mesafenin kurulmasına yardımcı olmuştu. Bunun sonucunda tangonun popülerleştirilmesi/evcilleştirilmesi, eski tanguero çevresinde hem bir heves hem de bir savunma duygusu yaratmıştı.

Tangonun emperyal egzotizm ve "uygar" gaspedilmelerle geliştirilmesi, "otantik" bir tango kurma ihtiyacının zorunluluk haline geldiği bir tango pratiği çeşitliliğine yol açtı. Bu çaba, sıradanlığın alıştırması değildi. Kabul görme, meşruluk, temsil ve kimlik meselesiydi. Tangonun Arjantin'deki ve yurtdışındaki popülaritesi, (kitlesel olarak kabul gördüğü için güçlü bir simgeye dönüşen) tangonun sınıfsal ve anti-kolonyal mücadelelerle bağlantılı özgül köklerden ve kaynaktan yoksun olduğu anlamına gelmiyordu. Kolonileştiricilerin ve kolonileştirilenlerin farklı kesimlerinin kendilerine mal ettikleri tango üsluplarının çeşitliliği, tangoyu, kendi esmer kökenlerinden -sömürülmüş insanların kökenlerinden- yıkayıp temizlemekle ve onun çok yönlü melez kültürel dışavurumuna katkıda bulunan ırksal/sınıfsal/kolonyal yüzleşmelerin tarihini susturmakla tehdit etti. Eski tangoyu tanımış olan *tanguero*lar bu aşamayı tangonun ölümü olarak algıladılar. Tango, kaybedilmiş aşkın ve ölümcül baştan çıkarmanın evrensel bir temsili olarak düşünülmüştü.

Tango, erotik toplumsal cinsiyet çatışmasını evrensel kimliklendirme için bir araç olarak öne sürdü, ama tango bundan daha karmaşık bir şeydi. Belki de şarkı sözleri ve koreografisiyle tango, toplumsal cinsiyet çatışmasını, ilintili olduğu başka zıtlıklardan daha fazla sömürmüştür.

Irksal, sınıfsal ve emperyalist gerilimler, diğer toplumsal gerilimlerin kendi içlerinde cinsiyetleştirildiği noktada, bir erkek/kadın varlığı denizinde az çok kaybolmuştur. Doğru: Tango, siyah/beyaz, zengin/yoksul, Fransız/*argentino* çatışmalarını açıktan açığa sergilememiştir. Tango, *mulata*lar ve züppeler; Fransız fahişeleri ve *criollo* pezevenkler; varoşlardan gelen Malena ve duygusal bir kabadayı; artık evsiz bir sokak dilencisi olan eski sevgilisinin önünden limuzinle geçen tilki kürkünden paltosuna sarınmış yeni zengin bir kadın hakkında çalınmış, söylenmiş ve dans edilmiştir... yani, cinsiyetleştirilmiş sınıf, cinsiyetleştirilmiş ırk ve cinsiyetleştirilmiş kolonyalizm, gayrisistematik bir biçimde birleştirilmiştir. Cinsiyetleştiren/erotikleştiren strateji, tangonun merkezi haline gelmiştir; deyim yerindeyse, sömürünün çeşitliliğinden dolayı ortaya çıkan kaostan kurtaran bir tutarlılık sağlamıştır. Tangonun utanç verici, kolonyal, ırksal ve sınıfçı tarihi, erotik teşhirin abartılmasıyla yatıştırılmıştır. Tangolarda, toplumsal cinsiyet ve heteroseksüellik deyim yerindeyse "baş çelişki" olarak kabul edilmiştir ama bu karmaşık tarih, tangonun, her ikisi de unutkanlığı teşvik eden popülerleştirilmesi ve çeşitlendirilmesiyle tehlikeye atılmıştır.

Birçok *tanguero*, yeni çıkan tango çeşitlemeleriyle alay ederek ve tangonun kökenlerini -tarihini- yeniden ele geçirerek egzotizmin bu tehditkâr yanına tepki göstermiştir. Tangonun, egzotik ve sınıfçı çeşitlemelerinden farklı olan, "otantik" koreografik ve müzikal üslubuyla ilgilenmişler, emperyalist ve "liberal" milliyetçi kolonileştirmelere karşı direnişte temellenen bir kimlik arayışıyla meşgul olmuşlardır. Tangonun kökenlerine ve otantikliğine ilişkin bu arayış, -kolonyalizmle dolu bir mesele olan- ulusal kimlik meselesiyle ilgili başka bir karmaşık, dahili ayrımcı pratikler dizisine yol açtı.

Alt sınıftan, androjen görünümlü, esmer solo dansçı ve gölgesinin düeti.

Sahne çıplak. Dansçılar, sahne önünde (ortada) duran Koreoeleştirmenin hareket talimatlarını ve tariflerini vermesini beklemektedir. İki dansçı sahne ortasında durmaktadır, biri solda, diğeri (bir gölge) sağdadır. Sahne önünden sahne arkasına doğru üçgen bir ışıklandırma efekti vardır.

Koreoeleştirmenin sözlü metni:

Dünyanın Güneyinin Güneyi, her zaman tam bitmek üzereyken bir düzlük çıkar; öyle engebesiz düz bir arazidir ki, insanları, ellerinde olmadan gizil bir *yatay baş dönmesi* hali içinde yaşarlar.[10] Bu kırıklık, sadece bir başkasının varlığında kendini belli eder; diğerini sıkıca yakalayıp hiç gülümsemeden dikkatle yüzüne bakmak ve ayağına basmak konusunda karşı konulmaz bir dürtü uyandırır. Bu hareketler, bir onay, varlığın kabulü pratiği olsa da, selamlamayla karıştırılmamalıdır. Sol ayağı, derin bir boşluk duygusu etkisi altına alır: Çok fazla hava vardır, uçsuz bucaksızlığa rağmen yeterli zemin yoktur. Bacaklar, tarihe söz geçiremeseler de yerçekimini denetlemeye kalkışarak, büyür ve kuvvetlenir. Bu, bir akıl oyunudur veya daha kesin söylemek gerekirse bedenlerin akıl sınırlarını ittiği bir oyundur; geçen yüzyıl [XIX. yüzyıl, ç.n.] devretmeden önce, *pampa*ların geniş kahverengi nehirle buluştuğu yerde dolaşmaya başlayan, az çok bastırılmış bir arzudur.

Ufku, boş ve açık, emrinize amade olmalıymış gibi hissetmeye görün; hiçbir şey, hiç kimse, ne olursa olsun -böyle dilediğiniz için değil, işler böyle gittiği için- yolunuza çıkamaz, her zaman yanlış yerde yanlış şeyler yapıyor olacaksınız, çünkü nerede, ne yapmanız gerektiğini hatırlayamazsınız, düzlüğe karşı sizi uyarmak için dikilmiş hiçbir tabela yoktur, yatay baş dönmesine yakalanmışsınızdır. Düzlükten dolayı, çok fazla hava vardır, uçsuz bucaksızlığa rağmen yeterli zemin yoktur. Yere uzanmak bir seçenek değildir; bir şeyin

10. Alicia Dujovne Ortiz, *Buenos Aires*'te yatay baş dönmesi kavramını Drieu La Rochelle'den ödünç alır ve pampaların "ideal metafizik uzamı"nı tarif etmek için kullanır; çok fazla boşluğun olduğu barok bir uzam. Bkz. Dujovne Ortiz (1991).

düşmesine izin verecek durumda değilsiniz. Kulaklarınızda bir uğultu başlar; saçlarınızdaki titreşim belkemiğinizi gerer, kıç ağır bir biçimde yere doğru çekilir, dizler zayıftır fakat çekiş güçlüdür, üst tarafta boynunuz kıvrılmıştır, omuzlarınız yukarı doğru kaldırılmıştır. Eğer durum buysa ve ayaklarınız durmaksızın hareket etmeye başlamadığı takdirde dengenizi kaybedeceğinizi hissediyorsanız, hazırsınız demektir. Küstah ve meydan okuyucu, sıkıntılı ve tangoya hazır. Adım, adım, ayak parmaklarının en dıştaki kenarı mümkün olduğunca yere yakın biçimde kayar, arkanızda toz bulutları bırakırsınız, ateş yakar gibi diz dize durursunuz; göğsünüz, omuzları ve kalçaları aksi yönde gevşek ama sağlam bir şekilde tutacak biçimde hafifçe döner. Üzerinizde hep o huzursuz kucaklama, utanmadan gözlerin içine bakma ve karşınızdakinin ayağına basıverme duygusu vardır. Çaba harcamadan. Kendinizi kucaklamak yetmez. Bir karşılaşma gereklidir ve bu tam ortada gerçekleşecektir.

Dansçı ve gölge, birbirlerine doğru hareket etmeden yüz yüze gelirler. Dansçılar çılgın, hızlı adımlı bir tango-milonga yaparken, koreoeleştirmen, aşağıdaki metni lunfardo [Buenos Aires argosu] kullanarak falsetto [doğal olmayan biçimde yüksek perdeden erkek sesiyle şarkı söyleme. ç.n.]) şarkı olarak söyler.

Ne bilir şu şık, gösterişçi entelektüeller;
tango hakkında ne bilirler, ne anlarlar ritimden.
İşte zarafet! Ne görüntü ama! Ne endam!
Ne duruş, ne kibir, ne şık dans ama!
Sekizinci figürü çizerken böyle biçilir çimenler,
Bu telkariyi yapmak için ressam oldum ben.
Şimdi bir koşma, bir dönüş, bir "oturma" figürü;
İşte böyle yapılır tango... bana layık olan tango!

-Así Se Baila el Tango [İşte Böyle Yapılır Tango], 1942
Şarkı sözleri, Elizardo Martínez Vilas
Müzik, Elías Randal

Dansçılar söylenecek hareketleri beklerken, koreoeleştirmenin sözlü metni devam eder. "Kederli düşünceler" ve "dalgınlık" üzerine doğaçlama yaparlar:

Başlangıcından beri tango, kimlik arayışındaki rekabet -gaspedeni küstahça kızdıran, özgül bir rekabet- içinde yapılmıştır. Kaygısızmış gibi görünen bu katı gerilimden bir canavar yaratılmıştır: Baş yok, bir gövde, dört bacak. Ritmik biçimde hareket eder, hiçbir grotesk ima yoktur, yazgının inişli çıkışlı temposunu izler. "Tango, dans edilebilen kederli bir düşüncedir" diyen tango dilinden daha iyi hiçbir şey açıklayamaz onu.[11] Dalgınlık içinde icra edilmelidir.

Karanma

* * *

D. TANGONUN YARATILIŞI

Kavga edip duran tango tarihçileri, eleştirmenleri ve deneme yazarlarından oluşan bir koro yukarıdaki sahneye eklenebilirdi. Şu cümlelerle tartışacaklardı: "Tango gecekonduların tozlu sokaklarında doğmuştur...", "Hayır. Tango genelev âdetiydi...", "Hayır. Tango bıçak dövüşçülerinin, stilize edilmiş halidir...", "Hayır. Tango, siyahlar tarafından kendi gizli derneklerinde yapılmıştır...", "Bu ne cüret! Tangonun kökenlerinin Endülüs'te olduğu apaçıktır...", "Elbette, ama tango, Küba'nın habanerasından esinlenilmiştir...", "Peki, *pampa*larımızın yapayalnız sakinlerinin yaptığı *milonga*ya ne demeli?...", "Ondan da biraz var ama tango kuşkusuz kentlidir ve *compadrito*ların (bıçkınların) yüksek topuklar üzerinde, varoşların engebeli sokaklarıyla baş etmekte zorluk çeken küstah yürüyüşlerini andırır...", "Ciddi olalım. Tango kelimesi "*tambo*"dan gelir, tambolar da, özgür bırakılmış siyahların on dokuzuncu yüzyılda Rio de la Plata'da buluştukları yerlerdir; İşte kanıtı...", "Üzgünüm. Fakat gerçek tango o değildir. Tango-tango, yeni gelen göçmenlerin, *criollo*larla tanıştığı, aşırı kalabalık harap apartmanlardan biridir..."[12]

11. Çoğunlukla Enrique Santos Discépelo'ya atfedilen popüler bir özdeyiş (bkz. Önsöz, 5. dipnot).

12. Bu metinsel polemik, Matamoro (1969, 1971, 1976), Borges (1984), Ferrer (1980a), Rossi ([1926] 1958), Ulla (1982), Sábato (1963, 1964), Martini Real

Tangonun kökenleri üzerine yapılan tartışmanın mutlak varlığı ve büyüklüğü karşısında çarpılmıştım. Tangonun hemen hemen diğer hiçbir yönü, bu kadar fazla yerel ilgi görmemiştir. Tartışma sürer de sürer, sayıklama noktasına kadar tırmanır. "Kökenler" üzerine sayıklamalar, "otantiklik" üzerine, kökler ve kime ait olduğu üzerine, kimliği üzerine sayıklamalar. İlk şoka uğrayan da ben değilim. Örneğin, Blas Matamoro, tangonun, 1920'lerin ortalarında, tarihsel bir nesne olarak manipüle edilmeye başladığından söz eder. Tangonun gayri ihtiyari bir pratik haline geldiğini gözlemler, özgül bir sanat eseri olarak hayatta kalması için bilinmesi ve üzerine düşünülmesi gereken, geçmiş zamana ait estetik bir formdur. "Tango hakkındaki bilgi birikmeye başlar. Yaratımındaki kurallar derlenir, tango kod/dizini olarak düzenlenir" (1969: 94). Ona göre, tangonun kökenleri hakkındaki arayış, haklı çıkarma çabasına tepki gösterir, bir yandan orta sınıfla işçi sınıfı arasındaki, diğer yandan marjinallerle artık geçmişe itilmiş olan utanç verici dansları arasındaki farklılıkları vurgulama girişimidir.

Arjantin'in muhafazakâr elitleri, Radikal Parti (Unión Cívica Radical) orta sınıfları ve çok sayıda göçmeni de kapsayan işçi sınıfını güçlendirene kadar yerel aşağı tabakalar içindeki farklılıkları bilmek gibi bir sorumluluğa sahip olmamıştı. Böylece, liberal bir sözleşme arandı ve bu da tangoyla kültürel ilişkisi olan "altsınıf"ın marjinalleştirilmesini gerektirdi. Sınıf atlamanın yapılabilirliğini ilan etmiş bir ideolojiye sadık kalınarak bu "altsınıf" iki kat marjinalize edildi. *Orillero*lar, sınıf anlaşmalarına dayanan yeni toplumun dışındaydılar, aynı zamanda da geçmişe ait bir şeydiler. Bazı *argentino*lar için unutulmuş olmasının, bazıları içinse dikkatle telafi edilmesinin daha iyi olacağı bu geçmiş zaman marjinalitesini, tango temsil eder oldu. "İcazetçiler" ya da liberaller -yani tangonun *rioplatense* kültüründeki yerini doğrulamak isteyenler- arasında tangonun tarihselleştirilmesi farklı yollardan gerçekleşti. Tangonun

(1980), Gobello (1976b, 1980), Vega (1936), Assunçâo (1984), Salas (1986), Labraña ve Sebastián (1988), Bates ve Bates (1936), Tallón ([1959] 1964), Carella (1956), Carretero (1964), Guibert (1973), García Jiménez (1965a) ve Rivera'nın (1976) yayınları temelinde yeniden düzenlenmiştir.

kökenleriyle ilgili görüşler kendi aralarında bölündü: Tarihler yazıldı, yazınsal incelemelere girişildi, adımlar ve üsluplar saptandı (bkz. Matamoro 1969). Vicente Rossi ilk tarihi efsaneyi yazdı (*Cosas de Negros*, 1926); Jorge Luis Borges ilk mitolojiyi üretti (*El Idioma de los Argentinos* [1928] 1963). Takip eden on yıl içinde, halkbilimci Carlos Vega sistematik bir soy ağacı girişiminde bulundu (*Danzas y Canciones Argentina. Teorías e Investigaciones. Un Ensayo Sobre el Tango*, 1936), Hector ve Luis Bates ilk "eksiksiz" toplumsal tarihi yazdı (*La Historia del Tango*. 1936).

Çok geçmeden, tangonun kökenleri üzerine "icazetçi" tartışmalardan ("yasakçılar"ınkilere burada değinmeyeceğim) iki duruş ortaya çıktı: Rossi'yi izleyen taraf, tango'nun Afrikalı köklerini vurguladı; Vega'yı izleyen diğer taraf ise tangonun İspanyol köklerinin öneminde ısrar etti (Guibert 1973). Bu tarihselleştirme yönelimlerinde ilginç ideolojik farklılıklar izlenebilir. Örneğin Rossi ve Bates kardeşler, tangonun tarihini, geniş bir anti-kolonyal anlatı şekline sokmayı denemişlerdir. Tangoyu, İspanyol kolonyalizmine, İngiliz, Fransız ve A.B.D. neo-kolonyalizmine ve elit Arjantin alt-emperyalizmine karşı direnişin simgesel bir pratiği olarak betimlemişlerdir. Görevleri, bu mücadelelerin anılarını canlandırmak ve *rioplatense* popüler kültürünü bu geçmiş zaman olaylarının merkezine koymaktı. Bu tango tarihleri, devrin okuyucuları için milliyetçi mesajlar taşıyordu. Çok geçmeden, tangonun otantik kökenleri ve orijinal otantiklikleri üzerine defalarca tekrarlanmış, tam kesinlik peşindeki ve asla bitmeyen araştırmalar ve tartışmalar, odağı, anılardan ve görgü tanıklıklarının anekdotlarından, bir bilimselleştirme merakına kaydırdı. Carlos Vega ve çoğu yandaşı, bilimsel akla uygunluğun vaatleriyle emek harcadılar; böylece de diğer grupların, tarihsel hatalar üzerinde temellenen, inanılır kaynaklardan yoksun yorumlarına meydan okudular.

Egzotizmin yakın ortağı bilim, seçilmiş öznelerini nesneleştirme eğilimi içinde, tango gibi popüler müzik türlerine, dikkatli bir çözümlemeyi hak eden nesneler panteonunda yer vererek onları güçlendirdi. Güçlü bir karşı tepki olarak akla uygunluk, tangoyu "evrenselleştirdikçe", onu yerel olarak yakın olandan çıkarıp, kur-

tardıkça mücadele içindeki idelojik gündemlere bir maske sundu. Matamoro'nun deyişiyle, tango "Arjantin toplumunun evrensel müziği ve evrensel '*musica culta*' (arıtılmış ve meşru müzik) Aklı'yla düşünülebilecek özel bir tür haline gelir" (Matamoro 1969: 94). Sonuç olarak, müzik ve dans politikaları kenara itilip, önemsiz bağlamlar kategorisine koyulur.

1930'lardan beri, müzikologlar ve dans uzmanları tango kökenlerine sistematik bir düzen vermeye çalışmıştır. Hikâye şöyle devam eder: Küba'da, Afrikalı köleler kendi geleneksel ritmik soundlarını, İspanyolların daha önce el koyduğu Fransız *contre-dance*larının değişik biçimleriyle karıştırarak yeni müzik ve danslar geliştirmiştir; bunun sonucunda ortaya çıkan *habanera* (Havanalı), yerel üsluplarla iç içe geçtiği Avrupa'ya ve eş zamanlı olarak Yeni Dünya kolonilerine doğru ilerledi. *Tango andaluz* (Endülüs tangosu), Brezilyalı *maxixe* ve *tango rioplatense* (Arjantin ve Uruguay'ın Rio de la Plata bölgesinden) bu sürecin ürünleriydi; bu sonuncusu özellikle, kendisi de belli bir İspanyol *troubadour* (halk ozanı) üslubu olan *milonga* tarafından beslenmiştir. *Gaucho*ların taşıdığı *milonga*, gelişmekte olan kent limanlarına (Buenos Aires ve Montevideo) taşındığında, *tangos de negros* (Afrikalı kölelerin tangoları) ve Güney Amerika'da turneye çıkan İspanyol tiyatro kumpanyalarının icra ettiği *tango andaluz*la çarpıştı (Novati ve Cuello 1980).

Tangonun "kökenleri"ne ilişkin bu karmaşık, geniş kapsamlı ve yorucu öykü sonunda, Tango, "otantik" *tango argentino*, sahneye çıktığında nihayet bir doruk noktasına ulaşır. Öykünün karmaşık arka planına rağmen, bir noktaya geldiğinde böyle olmuştur. Aynı, ateşin kökeninin izini sürmek gibi... Nasıl gerçekleştiği fark etmez, eninde sonunda yanmaya başlamıştır.[13] Bitmek bilmeyen tartışma-

13. Sonu gelmeyen polemiklerden sonra, Oscar Bozarelli geçenlerde, "bulmacayı çözdüğünü" iddia ettiği özlü bir makale yayınladı. Tango ritminin ve ezgisinin farklı kökenleri vardır. Ritmi Afrikalı, ezgisi Avrupalıdır. Ezginin Avrupalı kökleri iki yol izlemiştir. "Tangonun ezgisel kökleri Latindir: İspanyol kontrdansından gelip, Avrupa-Montevideo-Buenos Aires yoluyla *candombe*yi ya da Rio de la Plata siyahlarının tangosunu ortaya çıkarmıştır, diğeri Fransız ve İspanyoldur, Avrupa-Küba-Montevideo-Buenos Aires yolunu izleyerek gelmiş, milonga ve tango melodisinin ecnebi kökenini oluşturmuştur" Bozarelli 1989: 22). Tangonun Afrikalı ritmik kökenlerinin izlediği net bir yol sunmamıştır.

lardan sonra, şu veya bu anlamda tango üzerinde yaratıcılık ve meşru bir çaba iddia eden kesimlerle bağlantılar kuruldu. Geçen yüzyılda gelen yoksul göçmenlerin öyküye en son olarak dahil edilmesine şaşmamak gerek. Belki de *Gaucho*ların *criollo* gitarlarında saklanmış olan yerli Güney Amerika müzik ya da temalarının olası varlığından hiç söz edilmemesine de şaşmamak gerek.[14] Kökenlerin saptanması, bölücülük ve ayrımcılık riski taşıyordu. Bilim, çekingen bir araçtı, ideolojik fermanların üstesinden gelmekten acizdi.

Yerli dansın müzikologları ve bilginleri de "otantik" tangonun esaslarını kavramak gibi zor bir görevle karşı karşıya gelmişti. Bu çaba, yine karışık sonuçlar doğurdu. Bilgiyi evrenselleştirme ve sistematikleştirmeye ayrılan emek çoğu kez politik imaları bulanıklaştırdı. Kendilerini, "otantik" bir tangoyu tanımlamaya adamış bilginler, çok yönlü egzotikleştirici gasplardan dolayı riske giren bir popüler üretimin meşruluğunu sık sık onaylamaya niyet ettiler. Bununla birlikte, dikkatle damıtılmış "otantik" versiyon, kendi popüler ürünleri arasında ayrımcılık yapmada kullanılabilecek, kristalize olmuş, donuk, ölü bir başvuru nesnesine dönüştüğünde bu risk tekrar ortaya çıkar. *Antalogía del Tango Rioplatense* (1980) adlı kitaplarında, Jorge Novati ve Inés Cuello, kökenlerinden 1920'lere kadar tangonun müzikolojik açıdan karmaşık bir yeniden yapılandırmasını sunmuştur. 1903'e kadar, tangonun ve "gelenek"in tanımının Arjantin'de iyice saptanmış olduğunu ve bunun sonucunda ortaya çıkan türün "müziğimizin kesin bir temsilcisi" haline geldiğini öne sürerler (Novati ve Cuello 1980: 20). "Otantik" tangoyu daha önceki farklı biçimlerden ayırt etmek için "üslubun bazı kalıcı ve belirleyici özellikleri"nin izole edilmesini önerirler. Ayrıca, "Esas unsur, ezgi ve eşlik arasındaki sabit ritmik etkileşimin sonucunda ortaya çıkan toplam ritimdir" derler. Bununla birlikte bu toplam ritim, ardı arkası kesilmeyen bir tekrarlama anlamına gelmez.

14. Bu kuralın bir istisnası, Vicente Rossi'nin tangonun köken haklarının *rioplatense* siyahlarında ve bölgenin, o zamana gelene kadar "ortadan kaybolmuş" olan yerli nüfusunda olduğunu iddia ettiği, *Cosas de Negros* ([1926] 1958) adlı eserinde bulunabilir.

Sessizlikler, senkoplar [ses düşmeleri, ç.n.], vurguların yer değiştirmesi, başı olmayan pasajlar gibi bir dizi küçük olanak -diye devam eder müzikologlar-, müdahale edip ritmi karakteristik bir *ritmo quebrado*'ya (kırık ritim) dönüştürür: "Bunlar kalıcı bir şey haline gelmeden kullanılırlar. Çoğu zaman, ritmik 'önceden kestirilemezlikler' kurarlar (Novati ve Cuello 1980: 23)." Bu yüzden, "Tango, ritim, yapı ve ezgi açısından yeni bir üründü" (Novati ve Cuello 1980: 25).

Tangonun kendine özgü koreografik unsurları, yapılan karşılaştırmalar temelinde diğer danslarla aynı şekilde tanımlandı: (1) *enlace agarrado* (sıkı tutuş), sıkı, esnek kucaklama, (2) *quebrada* (kırılma), kalçaların hareketi, (3) *corte* (kesme), dansın yörüngesinde durma veya kesinti, ve (4) *figura* (figür), (sekiz, çift-sekiz, kısa koşu, yarım-ay, kalıca vs. gibi) isimlerle tanınan, bacakların yönettiği hareketlerin nispeten istikrarlı bileşimi. Sıkı kucaklama ve figuraların bileşimi, adımlarda ve dansın yörüngesinde yapılan ani değişiklikler gibi yeniliklere yol açmıştır. Sıkça rastlanan bir durum da, partnerlerden birinin, çiftin müzikle arasındaki senkronizasyona meydan okuyan farklı bir adım icra etmiş olmasıdır. Buna ek olarak, *marcha* (yürümeler) ve *figura*ların (figürlerin) sırası doğaçlamaya bırakılmış ve dans eden çift tarafından uyarıcı müzikal unsurlara göre ayarlanmıştır (Novati ve Cuello 1980: 26).

Novati ve Cuello, izole ettikleri temel özelliklerin, "en eskisi olduğu ve ardı sıra gelen dönüşümlerle diğerlerini doğurduğu düşünüldüğünde", *tango criollo*ya tekabül ettiğini gözlemler. Yine de "önerilen tango modeli [...] *eldeki mevcut malzemenin* çözümlenmesinin ürünüdür" ve "*yeniden yapılandırıcı çalışma* ciddi engellerle karşılaşır" (Novati ve Cuello 1980: 94, vurgu bana ait).

Tangonun "kökenleri" hakkında politikleşmemiş sayıklamaları seslendirir duruma düşme riski, ancak "otantiklik" üzerine politikleşmemiş takıntılarla tırmanışa geçme riskiyle karşılaştırılabilir. Tangonun "kökenleri"nin peşine düşmeye ve "otantik" tangoyu tanımlamaya duyulan bilimsel istek, hüsrana, sayıklamalara ve takıntıya yol açar. Tangonun yeniden yapılandırılması sadece yöntemsel sorunlar değil, politik riskler ve ideolojik seçimler de yaratır. Tan-

go uzmanlarına iki tür soru sorularak ısrarla saldırılmıştır: "Orijinal, otantik bir tango yeniden yapılandırılabilir mi?" ve "Orijinal ve eşsiz tangomuz, neden ve kimin çıkarına kurulacaktır?" Birbirlerini silip atmak yerine bu iki soru (ve kendi türevleri) uygulanabilirliği ve amacı açısından yeniden yapılandırmaya meydan okur. Sistematik bilgi arayışı böylece kasvetli ulusal kimlik arayışı ile karşı karşıya gelir. Bir gün gelip de tango bu mesele hakkında bir kehanette bulunacak mı? Somut olarak tango, muhtemelen, bilmeceler sormaya devam edecek. "Yeniden yapılandırıcı çalışma"yla karşılaşılan "engeller", bilinmeyen bilgi kaynaklarının ortaya çıkmasıyla yok olmayacak... büyüyecek, şişmanlayacak, patlayacak.

Örneğin, en "antika" ve orijinale en yakın olarak görülen, diğerlerini meydana getiren *tango criollo*yu ele alalım. *Criollo –argentino* "öz"e en yakın olan "yerli" anlamında- zaten kendi içinde *mestizaje*, melezleme, melezlik tarihimizi taşır. Arjantin'de "*Criollo*" (bu terimin başka kolonilerdeki kullanımı farklı olmuştur), hem eski, kolonide doğmuş *conquistador* [İsp., fatih, ç.n.] zamanındaki İspanyolların hem de *mestizo*ların (İspanyol ve yerli karışımı) soyundan gelen anlamındadır. *Criollo* İspanya'da İspanyolluğun karşıtı olarak tanımlanmıştır; İspanyol öncesi ve koloni öncesi halklar, davranışlar, inanışlar ve kültürler için kullanılmıştır. Kolonileştirilenin tarafını tutmuşsa, onların retlerine ve imparatorluğun metropolitan merkeziyle aralarındaki anlaşmazlığı algılama tarzlarına katılmışsa, doğuştan İspanyol olan biri bile *criollo* (veya *criolla*) olarak görülürdü. Bunun yanı sıra *criollo*nun, dar görüşlülük, dünyadan bihaber olma ve kırsallık gibi yananlamları vardı. *Criollo*ların, ülkenin "iç kısımları"yla, yani görgülü liman-başkentin haricindeki bütün topraklarla yakın ilişkisi vardı.

Arjantin'de *gaucho*dan daha *criollo* bir şey yoktur. Bununla birlikte tango açıkça kentli bir olgudur, ülkenin iç kısımlarında yaşayan "medeniyetsizler"i reddeden acı dolu asalak tarihiyle liman-başkentin ürünüdür. Tango, İngilizlerin neokolonyalizm aracılığıyla İspanyol imparatorluğunun yerine geçmesinden sonra, muazzam bir liman-kentin, hızlı bir biçimde ortaya çıkmasıyla ilişkiliydi. *Criollo*lar ardı ardına gelen Avrupalı (büyük ölçüde İtalyan ve İs-

panyol, fakat Doğu ve Batı Avrupa'dan, Ortadoğu'dan da gelen birçok başkaları ve biraz da Asyalı) göçmen dalgalarının baskınına uğradı.[15] Buenos Aires ve Montevideo'nun bu yeniden melezleştirilmiş ortamı, tangonun en önemli halk pratiği olarak ortaya çıktığı yerdi. Bu koşullar (hızlı kentleşme ve kitlesel göç) altında, *criollo* farklı bir anlama gelmeye başladı. Buenos Aires oligarşisi küçümsenen *gauchoyu* adam yerine koymaya ve sınır bölgelerindeki *criollo* nüfusa saldıran Kızılderili *malón* kadar –düşüncesindeki ırkçı bir sürçmeyle- tehdit edici olarak gördüğü yeni *malón blanco*'ya (beyaz vahşi işgalciler) karşı "yerlicilik" uygulamaya başladı. Bu kentli, kimliğin kuşatma altında olduğu ortamda, göçmen sürülerine karşı *criollo*, bir otantiklik iddiasıydı. Üstelik, *criollo* hem beyaz egemenliği tehdit edilen eski paralı, toprak sahibi oligarşi, hem de eski parasız topraksız yoksullar tarafından savunmacı bir biçimde kullanıldı.

E. TANGO VE ULUSAL KİMLİK

1890'da Buenos Aires şöyle görünüyordu:

> Yüksek sınıftan insanlar Kuzey *barrio*'daki [İsp., mahalle, ç.n.] iki ya da üç katlı Fransız köşklerinde uyuyor. [...] En tepedeki insanlar şecerelerini, bir inci seliyle ve gümüş çay takımlarına işlenmiş isimlerinin baş harfleriyle süslüyorlar veya imal ediyorlar, Sakson, Sevr ya da Limoges porselenleriyle, Waterford kristalleri, Lyons duvar halıları ve Brüksel masa örtüleriyle gösteriş yapıyorlar. Büyük [kolonyal] Köy'ün kapalı yaşantısından, Amerika Parisi'nin çılgın teşhirciliğine doğru ilerlediler.
>
> [Kentin] Güneyinde dünyanın ezilmişleri bir araya sıkışmış. Terk edilmiş üç avlulu kolonyal konaklarda ya da özel inşa edilmiş harap apartmanlarda Napoli'den, Vigo'dan veya Besarabya'dan yeni gelmiş işçiler sırayla uyuyor. Mangallar, çamaşır leğenleri ve beşik görevi gören

15. Yirmi iki yıl içinde (1869-1895) Buenos Aires'in nüfusu 187,000'den 664,000 kişiye yükselmişti. Bunların 345,000'i (yüzde 50'nin üzerinde) göçmendi (Assunção 1984). 1850 ve 1890 yılları arasında Arjantin'in demografik büyümesi orantısal olarak Birleşik Devletlerinkinden büyüktü (Rodriguez Molas 1988).

sandıklarla dolu mekânlarda bulunan az sayıda yatak asla soğuk kalmıyor. Tek bir tane olan helânın kapısındaki uzun kuyruklarda sık sık kavga çıkıyor, sessizlik, gerçekleşmesi olanaksız bir lüks. Fakat bazen, eğlence gecelerinde, akordeon, mandolin ya da gaydalar, zengin patronların ve kocaların hizmetçileri olan çamaşırcı ve terzi kadınlara kaybedilmiş seslerini geri kazandırıyor ve çocukları ayakkabı boyayıp, gazetede yazan o günki suçları haykırırken, güneş altında deri tabaklayan, et paketleyen, odun kesen, sokakları süpüren, yük taşıyan, duvarları ören, boyayan, sigara saran, buğday öğüten, ekmek pişiren erkekleri yalnızlıktan kurtarıyordu (Galeano 1987: 230).

Bu kadar çok tango uzmanının, çözümlemelerine bu yoksul göçmenleri neden sistematik olarak dahil etmeyi unuttuklarını merak ediyorum. Bu İtalyanlar, ikinci el İspanyollar, Polonyalılar, Fransızlar, Ruslar, İngilizler, Ermeniler ve diğerleri, her yeri kuşatan tangoya, kendi soylarının ritimleri ve adımlarıyla katkı yapmaz mıydı? Kökenin yeniden kurulması elbette seçicidir.[16] Herhangi bir tango tarihi, aristokratlarla ilgili olarak, nasıl olur da onların, tek vuruşta "adam olmayı", tango yapmayı ve şiddetle davranmayı öğrendikleri Buenos Aires alemlerine yaptıkları çete baskınlarını unutabilirdi? Fernando Assunção (1984) tangonun kökenlerinin, alt sınıftan/düşük ahlâklı kadınlarla ilişkiye girseler de, tek bir sınıftan erkekle sınırlanamayacağını açıkça belirtir. Irk, sınıf ve cinsiyet, kadınların bedeni üzerinde canlandırılmıştır. Her türden erkek, alenen ya da gizli olarak, göçmen, *criolla* ya da –eski (olumsuz/beyaz olmayan) anlamında- *mulata* kadınlarla tango yapmıştır. Yeni bir kimlik doğuyordu.

Buenos Aires, değişmekte olan kadınsı bir manzara olarak algılandı. Julián Martel, *La Bolsa* adlı romanında kederli bir şekilde ifade ediyor: "İspanyol kanının kıymetli bir mirası olarak kullandığı o heyecan verici, Endülüslü işareti alıp götürerek Arjantin kadınını bozan, üstün gelen bir kozmopolitanizmin ürünü olan tip çeşit-

16. İtalyan ve İspanyol göçmenlerin, tango müziğinin bestelenmesine ve yapılmasına katılımı kabul görse de, (Fransız fahişeler belki de istisna olarak) göçmenlerin tango koreografisine katkıları çok ihmal edilmiştir. Bu yabancı düşmanı unutkanlığın önemli istisnaları Assunção (1984), Pujol (1989), Salas (1986) ve Labraña ve Sebastián'dır (1988).

liliğini gözlemlemek mümkündür. Ne kadar esmer varsa, bir o kadar da sarışın var" (Martel'den aktaran [1889] Rodríguez Molas 1988: 5). O zaman neden *tango criollo*? Tango bu yeniden ihya edilen *criollismo* aracılığıyla neyi yeniden beyan etmekte ve inkâr etmektedir? Gücün yeni uluslararası tanzimi içinde, Arjantin gibi eski İspanyol kolonisi, "bağımsız" ve neokolonileştirilmiş ortamlar, yeni bir bağımlılık dalgasına batarak, ulusal bir kimlik geliştirmeye zorlanmış ve kışkırtılmıştır. *Criollo* yeterli değildi –modası geçmişti. Martel gibi bazıları yanıtın İspanyol-*criollo* geleneğin (soyun) "eski güzel günleri"nin yeniden yaratılmasında yattığına inanırken, bazıları da, ülkenin beyaz homojenleştirilmesini ya da "beyazlık" altında daha ılımlı bir asimilasyonu vurgulayan yeni bir milliyetçi çözümü benimsedi. Bu ikinci görüşe dair bir örnek kendiliğinden açıklayıcı bir nitelikte: "Kendimi anlatacağım: Toprak zengin, iklim çok güzel, insanlar kötü değil, [genetik] ayrıştırma oldukça iyi bir şekilde yürütülmüş; en azından, sokaklarda, aklı başında birçok erkeği deliye döndürecek, bazı mavi gözlü ve abanoz kadar kara saçlı esmer, melez kadınlar görüyorum. Bundan daha müthiş bir şey hiç gördünüz mü?" (Lucio V. Mansilla'dan [1888] aktaran Mentergous 1985: 57). Estanislao Zeballos, saldırgan ırkçı milliyetçi tipi çok iyi temsil ediyor:

> İlk yüzyıl boyunca [1810'daki bağımsızlıktan sonra] aşağı ırkların, Kızılderililer ve Siyahların, hemen hemen bastırıldığı, [Arjantin'deki] o uygun koşulları hatırlamak yerinde olacaktır; beyaz ırkın, yerleşmiş geleneklerin karakteriyle ve doğanın hediyeleriyle birleşen homojenliği, *República Argentina*'nın olağanüstü kültürel dönüşümünün ve refahının nedenlerinden bir tanesidir (Harvard Üniversitesi'nde konferans, Zeballos'tan [1923] aktaran Rodríguez Molas 1988: 6).

1880 ve 1910 yılları arasında milliyetçilik Arjantin'de kaynayıp taşıyordu, tango da öyle. Yeni gelen göçmenlerin ("yozlaşmış unsurlar") beraberlerinde getirebileceği potansiyel değişikliklere karşı bir tepki hareket halindeydi; kurulu iktidar içindeki ve zenginliğin düzenlenmesindeki değişikliklerdi bunlar. Etkilerini şimdi gösteren, 1850'lerin liberal enternasyonalist politikalarına karşı bir tep-

kiydi bu. 1840'lardan beri Domingo F. Sarmiento ve Juan B. Alberdi tarafından ilerletilen, Arjantin'in dünyanın büyük bir kısmıyla bütünleşmesinin Avrupalılığın ve beyazlığın geliştirilmesiyle gerçekleşeceğine dair kör bir inanç yerleştiren ırkçılık meşalesi, gerçekleşen bir kabustu artık. 1878'e gelindiğinde, General Julio A. Roca'nın başında olduğu Çöl Seferi, kayda değer "Kızılderili" topraklarının son parçasını da ülke topraklarına kattı; birbirlerine karşı savaşırken çok sayıda hem kızılderili hem de *criollo* öldü. Hepsi beyazlık tarafından, birçok ulusu dışarıda bırakan milliyetçilik meşalesi tarafından bozguna uğratılmıştı. Ayrıca, Avrupalı göçmenler –beklenilen, İsviçreli ve Alman kalitesini taşımasalar da- kitleler halinde geliyordu. Irkçı milliyetçiler, ulusun inşası planındaki bu son başarısızlığa, beyazlarla ayaktakımı beyazlar arasında ayrım yapabilecek daha incelmiş bir ırkçılıkla tepki gösterdiler. Dil, bu sınıf/ırk bilmecesi için hazır değildi; ırkçı söylem sadece renk tonları sunuyordu. Bu söyleme göre hakim, kurulu sınıfa dahil olan birçoğu, yeni gelen yoksullardan daha esmerdi. *Criollo* yerliciliği buna yanıttı ama tangonun ellerinde doğuştan başarısız olmaya mahkumdu.[17]

Criollo kimliği İspanyol imparatorluğuyla karşılaşmanın bir ürünüydü; artık kullanılmıyordu.[18] İspanya'ya karşı bağımsızlık savaşında güçlendirilmiş olsa da, *criollo* kimliği, İngiliz ve ondan sonra gelen Birleşik Devletler emperyalizmine olan bağımlılığın bir sonraki tabakası için uygun değildi. "Bağımsız" bir ülkenin kimliği, "ulusal" bir kimlik olmalıydı –bu örnekte *argentino* kimliği olarak.[19]

17. José Hernández, sırasıyla 1872'de ve 1879'da yayınlanan iki cilt halinde Martin Fierro adlı gaucho'nun maceralarını yazmıştır. Bu yerlici edebiyat, *criollo argentino* erkeğinin somutlaştırılmasına öncülük etmiştir.

18. "*Criollo*" kimliğini çözümlemem, Fernández Retamar'ın (1989) -José Martí'nin geliştirdiği bir kavram olan- "Melez Amerikamız" adlı incelemesinden esinlenmiştir.

19. Arjantin milliyetçiliğinin ve politik kültürünün çok farklı bir yorumu için bkz. Calvert ve Calvert (1989). Bu yazarlar (İberya bireyciliğinden, kendini beğenmişliğinden, ırkçılığından ve özeleştiri yoksunluğundan doğan) Arjantin'in onurunun ve "Arjantin'in potansiyel büyüklüğünün, dış etmenler tarafından bloke edildiği görüşünün, bağımsızlığı ulusal başarısızlığın bir açıklaması olarak kabul etmeyi kolaylaştırdığını savunur (Calvert ve Calvert 1989: 240). Şöyle devam ederler:

İşte böylece -devam ediyor hikâyem- egzotik tango egzotik *criollo*ya eklendi. Genelevlerin ve harap apartmanların tangosu nasıl "milliyetçi" manipülasyonlara uygun düşüyorsa, İngiliz demiryolları ve çitlerinin neslini tüketmekle tehdit ettiği *pampa*ların *gaucho*su da "yerlici" manipülasyonlara uygun düşüyordu. Yerlilerin katlini kutlayan "yerliciler"le birlikte, Buenos Aires merkezli "milliyetçiler" de bağımlı bir ulusun doğuşunu kutluyorlardı... Milliyetçilik yurtdışından geliyordu (bkz. Anderson 1983). Arjantin: Bağımlılık *içinde* ve bağımlılıktan *dolayı* zengin. *Criollo* olmayan tango.–tango ve diğer yerli dansları yapan ve Buenos Aires'in egemen "milliyetçileri"ne ve (enternasyonalist) "liberaller"ine karşı grevler örgütleyen- *criollo* halka rağmen ulusun simgesi olacaktı.[20]

F. KOLONİLEŞTİRİLENİ TANIMLAMAK

Arjantin ulusal kimliği, neokoloniciler tarafından tanımlandı. Paris, beğeni imparatorluğunun merkezi olduğu için bu görevde Britanya. Paris'e boyun eğdi. Paris, tangoyu, *porteño* hazlarının özlemini çeken "Arjantinli sığır tüccarları"nın sık sık uğradığı kendi kabarelerinde keşfetmişti. Parisliler, İngilizler ve bir yere kadar da Kuzey Amerikalılar sürüklenip gittiler. Yerel elitler de rezil oldu, güçlü ve saygıdeğer bir ulus olarak tanımlanmak yerine, kadınları kendileriyle utanmazca tango yapan yoksulların ve marjinallerin ulusu ola-

"Kötümserlik, İspanyol değerlerin basit bir aktarımının sonucu değildi [...] İnsafsızca yalıtılmış hudut [Arjantin örneğinde jeofiziksel ve psikolojik bir hudut] deneyimi bu tür inançlar takviye etmiş olabilir, Kuzey Amerika'da aksinin takviye edilmesine hizmet ettiği gibi. [...] Kuzey Amerika örneği Arjantin onurunun yüzüne indirilmiş bir tokattır. [...] Ulusal ekonomik büyüklük kavrayışını bir kereliğine veren, ama sürdürmekte başarısız olan o dış etmenler, yapıcı değillerse bile anlaşılabilir" (Calvert ve Calvert 1989: 246). Son olarak da: "Kadercilik etkileri bakımından olumsuz olmayabilir. [...] Kumarın olumlu, iyimser çekiciliğinin, Latin Amerikalılar'a cazip gelen politik piyangolarla eşanlamlı olan devrimler yarattığı öne sürülmüştür. Bu, politik istikrarsızlığa katkısı anlamında kaderciliğin yanlış bir yönüne vurgu yapar. Bunge'nin terminolojisinde daha çok olumsuz yönü, *la pereza criollo* [melez tembelliği], önemlidir" (Calvert ve Calvert 1989: 246).

20. Arjantin ulusal bütünlüğünün simgeleri olarak *gaucho* ve tangonun farklı bir yorumu için bkz. Taylor (1976).

rak tanımlandıkları için rezil oldular. Sonunda, elitler, tangoyu benimsemeyi, tangoyu smokinlere ve pırıltılı tuvaletlere büründürmeyi, Arjantin'e, yani kendilerine ait olan tangonun Parisli egzotik versiyonunu kabul etmeyi ve büyütmeyi seçti. Son derece Batılılaştırılmış, ama Batı için hâlâ egzotik olan tango, ulusal simge haline geldi. Arjantin neokolonyal kimliği –"ulusal" kimliği- neo-imparatorluk tarafından tayin edildi: Tango. Buenos Aires haricindeki başka bir yer meşru olarak ulus sayılmıyordu.

Egemen ulusal kimlik emperyalist bir gereksinimdi; "bağımsız" uluslar, modası geçmiş kolonilerin yerini alacaktı. Koloniler "serbest piyasa" manipülasyonlarına pek uymuyordu; "bağımsız" uluslar, metropolitanın lehine süren rekabette daha kolay birbirlerine düşürülebilirdi ama ulusların varolması için egemen ulusal bir anlatı sağlanmalı, yüceltilmeli, zenginleştirilmeliydi (Bhabha 1990). Sağlam anlatıların da sağlam başlangıçları, kökenleri olmalıydı. Bu yüzden kökler kazılmalıydı. Ulusal anlatılar eşsiz, orijinal, otantik olmalıydı ki, farklılık, mesafe ve diğer uluslarla yürütülen potansiyel rekabetin peşinden gidilebilsin. Üstelik, bağımlı uluslar; kolonileştirilmiş uluslar, belki de ekonomik bağımlılığı ve özgür iradeden yoksunluğu tazmin etmek için kültürel özellikler açısından, egzotizm açısından canlı bir anlatı geliştirmeliydi. Kendi ulusluğunu/bağımsızlığını sağlam bir şekilde tanımlayamayan kolonileştirilen, kendi kimliğinin peşinde sonsuz bir arayışa girdi. Gayri/bağımlı bir ulus içinde kökenlerin ve otantikliğin aranması, acı dolu bir dizi kendi kendini yok edici episod demekti; gayri/bağımsız ulusların ulusal politikaları.

Tangoyu bu zamana ve mekâna yerleştirerek, kökenlere, otantikliğe ilişkin polemiklere katılır gibi yapmıyorum; hatta acı dolu bir deneyimden önce gelen keşif anını tanımlamaya kalkışmıyorum. Benimki bir karşı-anlatı, bu yüzden de aynı zamanda bir öykü, ama sınırlanıp kısıtlanan öykülere inanmayan bir öykü. Koloniciler için anlamlı olan egemen milliyetçi anlatının boşluklarını doldurma niyetinde değilim. Batılı, köken ve otantiklik takıntısı, 'Öteki'ni, kolonileştirileni meşrulaştırmamanın bir yoludur; Öteki asla meşru değildir... Öteki her zaman bir yansımadır, bir illüzyondur.

O'nun, kolonileştiricinin yön değiştirmesidir. Gayatri Spivak'ın deyişiyle: "Emperyalizmi eleştiren hiçbir perspektif 'Öteki'ni bir öz varlığa dönüştürmez; çünkü emperyalist proje zaten her zaman, mutlak 'Öteki'nin yönünü, emperyalist öz varlığı pekiştirecek olan evcilleştirilmiş 'Öteki'ne doğru saptırır" (Spivak 1985: 253).

Kolonileştirici, asla Öteki değildir, özellikle kolonileştirilen için. Kolonileştirici, kolonileştirenle karşı karşıya gelen bir Kimlik öne sürer; kolonileştirilen bu asimetrik güç ilişkisi içinde asla bir kimlik edinemez. En azından, istikrarla, köklü olmakla, fatihin (O'nun) sahip olduğu tam bir kontrol haliyle aynı koşullara sahip bir Kimlik edinemez. Bu nedenle, kolonileştirilen sürekli olarak kökenlerinin izinden geriye gider ve takıntılı bir şekilde varlığının oluşumunu açıklamaya çalışır. Ancak, bulduğu şey, katman katman üst üste yığılmış melezleştirmelerden başkası değildir.[21] Kesin bir yanıt olmadığı için, geri dönülecek bir benlik yoktur, kendimizi komşularımızdan ayırt edebileceğimiz saf bir milliyet yoktur; kolonileştirilen, köken ve otantiklik arayışında Kimliksizliğe mahkumdur. Kolonileştirilenin kimliği, kolonyal karşılaşma olayına çarpar ve kırık parçalara, melezlere, Ötekilere dönüşür. Kolonileştirilen, sanki başka bir benlik varmış gibi "kendi dışında durup kendine bakmak için meydana gelmiştir". Kolonileştirilen, kendi dünyasının, kolonileştiricinin söyleminde yansıtılan imgelerine maruz bırakılmıştır (Ngũgĩ 1986).

Neo/postkolonyallerin kimliği, sürekli bir kimlik arayışının kimliğidir. Tango destanı bu süreci ve kahramanlarını sergiler: *Criollo*lar, *china*lar, *mulato*lar, *pardo*lar, *mestizo*lar, *franchuta*lar, *gaita*lar, *tano*lar, *rusita*lar, *turco*lar, *polaquita*lar, *cabecita negra*lar... göçmenler, sürgünler... sürekli yer değiştirmeler içinde bir kimliğe sahip melezlerden ve sınır çizicilerden oluşan. Kimlik –onurlu olma hakkı- özlemi içindeki bir ulus. Kendisi de bir *criolla* olan anneannem, taşralı kimliğini yağmalayan, bayağılaştıran, creolizmin romantikleştiricilerinin "yerliciliği"ne direnirken india (Yerli *suda-*

21. Bu tartışmada Fanon'un (1967) Mannoni (1956) eleştirisini, Bhabha'nın (1990a) Fanon eleştirisini, kendi Bhabha ve Ngũgĩ (1986) eleştirimi izliyorum. Bu genelde karşı-Lacancı bir çözümlemedir.

mericano) köklerini meydan okuyucu bir biçimde ilan ederdi; babaannem, sadece İngiliz stili Gath and Chavez mağazasında kimliği sorulduğunda beyaz göçmen soyundan söz etti. Kocaları politikadan ve tangodan hoşlanır, Avrupa yanlısı ya da popülist, milliyetçi kalkınma modelleri üzerine tartışırlardı; biri *iç kısımlar*dandı diğeri ise başkentliydi. Sınıf, renk ve ahlâk açısından kuşku uyandıran kadınlarla günahkâr yerlerde tango yaptılar, ta ki (Papa değil) Paris, karılarıyla tango yapabileceklerini söyleyene kadar. Kendi kendilerine ve birbirleriyle huzursuz bir arkadaşlık içinde yaşadılar. *Argentino*lar kolonileştirilmiş bir kimliğe sahiptir; direniş içindeki kolonileştirilmiş bir kimlik, tıpkı tangonun isyan içindeki kadınsı uysal bedenleri gibi. *Gayri/bağımlı* uluslar, emperyal dans içindeki -meşru ya da gayri meşru- kadın partnerlerdir.

Tango öyküsü, kimlik, tanınma ve onur arayışındaki, sürülmüş, gayri meşru insanların uzun tarihinde bir episoddur. Diğer birçok kültürel pratiğin arasında tango, tam bir kimlik, "uygar" burjuva kolonileştiricinin ince ince işlediği tanıma uygun bir kimlik edinme olasılığından emperyalist egzotizm aracılığıyla sürgün edilmiştir. Temel dünya güçlerinin tanımlamasına ve kabulüne bağlı olan Arjantin ulusal kimliği, "uygar", "gelişmiş" olanlardan, kolonileştiricilerden gelecek kalıcı ve tatmin olmayan bir onay arayışına tâbidir. Bu bizi, daha az ayrıcalıklı, daha fazla "ilkel" egzotiklere oranla daha "seçkin" bir egzotik duruş edinmek için -kolonileştiricinin kaypak yargılarını izleyerek- kendimizi egzotikleştirmeye, eşsizliği ve birliği kurmaya, kolonileştirilenler arasında ayrımlar çizmeye itti. Tangoya acı dolu bir paradoks miras kaldı: İstikrarlı, tam, homojen, "uygar" burjuva kimlikler -unutkanlığın içine gömülmüş, muazzam ihanetlerden utanç duyan, kolonileştiricinin Arzusunun eliyle beslenen kıtlık kompleksinden (göçmenlerin ve sürgünlerin kompleksi) dolayı bitmek bilmeyen bir haksızlıklar zincirini doğrulayan kimlikler- kurma tuzağına düşerken, tango aracılığıyla kendi ulusal kimliğimizi öne sürmek için çabaladık.

Sonuçta, tangonun kökenlerini ve otantik tangoyu arayış, güven duyulan sadakatleri, yaratıcı tutkunun kaynağını tüketti. Bazı *tanguero*lar, kendilerini egzotiklere dönüştürdüler, tango nedir ne de-

gildir diye tartışarak, romantikleştirilmiş geçmişte kayboldular. Bu arada, ulusal kimlik mücadelesi, totaliter/topyekûnlaştırıcı kimliğe karşı direniş mücadelesi, ulusal kimliğimizin meşru temsilinden dışlanan *argentino*lar tarafından üstlenildi ve tangonun yanından geçti. Ülkemizin "iç kısımları"ndan gelen folklorik yaratılar, "*rock nacional*" [ulusal rock, ç.n.] ve Arjantinli "kadınların müziği", Astor Piazzolla'nın sofistike tango yorumları, Horacio Ferrer'in operada açtığı hırslı tango gedikleri, Fernando E. Solanas'ın yakın zamanda sürülen *argentino*ların tangolarını yeniden doğrulaması, Juan Carlos Copes'in *Pesada del Tango* (Ağır tango) gösterisi ve diğerlerinin yanı sıra bir de tango-rap koreografisi yapacağına dair vaatleri, hepsi birden, *argentino*ların çok yüzlü, yapılandırılmamış kimliğiyle eş anlamlıdır. Bütün bu tezahürler, çoğumuzun unuttuğu, kendini yok eden içsel bir marjinalleştirme içinde olduğumuz sürece içine battığımız tek bir tarihin parçasıdır.

Arjantin'in kanlı bölgesel husumetlere ilişkin iç politikaları, "mucizevi" ekonomik kalkınmamışlığı ve kültürel faşizmi, hepsi kolonileştirilmiş durumumuzun tutarlı inkârının bir parçasıdır -kolonileştiriciye bağımlı olmanın anlaşılabilir fakat tehlikeli, yazgıcı kabulü, acı bir boyun eğiş ve (post)kolonyalliğin "doğallaştırılması". Uzun tarihimizdeki emperyalist noktayı atlayıp duruyorduk. Bunun yerine, akıldışı, sert, maço, tembel, soysuz *latino* şablonunu umutsuzluk içinde kabul eder olduk. Tango ve diğer bütün melez ürünlerimiz, büyük harf "K"yı taşıyamayacak bir kimliğin kurulması, kültürlerötesi hareketlere huzursuz bir katılım, alternatif Batı feveranları yaratarak küresel Batılılaşmayı yakalama mücadelesi, Geriye Kalanlarla haritası yapılmamış yeni ittifak girişimleridir.[22]

22. Batı/Batı-olmayan paradigmalarına karşı Latin Amerika'nın alternatif Batılı kültürler üretmesi hakkında bkz. Yúdice (1992a).

V
Egzotik karşılaşmalar

A. EGZOTİĞİN YENİDEN DAĞITIMI

Egzotizm, bilinmeyen bir dünyada, fantezi aracılığıyla düzen kurmaktır; tadına varılabilecek bir özgüvenin ve yayılmacılığın yol gösterdiği bir hayaldir. Sömürünün görünüşte zararsız olan yanıdır. şakacı, çılgın kisveler içindedir; yokluğu halinde gizlilik içindeki fantezilerin yüksek sesle paylaşılabileceği, meşru bir ayrımcılık pratiğidir. Egzotizm, kimliklerin yerlerinin kayıtsızca tayin edildiği bir temsil pratiğidir. Aynı zamanda bilinmeyene hükmetme isteğidir, kırık parçaları, bilgi ve fantezi kırıntılarını, sıradanlığın temize çıkardığı, saygısız, fark gözetmeyen hareketlerle, ayrıştırmadan birleştirme eylemidir. Belki de bütün insanlar şu veya bu türde bir

egzotizm uygulamışlardır, fakat dünya çapındaki emperyalizmin eşlik ettiği Batılı egzotizm, Avrupa merkezli egzotizmi evrensel uygulanabilirlikte bir paradigma olarak kuracak güce sahip olmuştur. Aklımdaki bu düşüncelerle, -Avrupa merkezli kolonyalist söylemler ve teknolojiler tarafından egzotikleştirilmiş, Batılı stereotipleştirmeyi yeniden üreten, alt üst eden ve yeniden sahiplenen insanlar olan- egzotikler arasındaki temsil ve kimlik meselelerine değineceğim. Batıya egzotik gelenleri, egzotikleştiren temsillerin kapitalist-dünya ağı aracılığıyla iletişime geçen, egzotizmin tüketicileri ve yeniden yaratıcıları olarak ele alacağım. Egzotizm, her "uygarlaşmamış"ı, Batılı olmayanı ya da Batıya alternatif olanı, rahatsız bir biçimde olsa da bir kılıfa sokar.

Tutku, egzotizmin üretilmesinde büyük bir rol oynar. Batılı egzotizm kartografileri, egzotikleri sınıflandırmak ve haritalarını çıkarmak için ağırlıklı biçimde tutku kategorilerini temel alır. Egzotikler, egzotizm temsilcisine sundukları tutkunun özelliklerine göre tanımlanırlar, fakat egzotiklerin tutkusu, egzotikleştiricinin Arzusu tarafından şekillendirilmiştir. Bu, ne bir öz, ne de bir dürtüdür; kolonyal koşulların utanç lekesidir. Egzotikler olarak tanımlananlar, birbirleriyle alış veriş yaparken, onları birbirine bağlayan tamamıyla aynı kategorileştirmelere başvururlar ve egzotik yeniden sahiplenmeler aracılığıyla kimliklerini geliştirmek için mücadele ederler. Egzotikler, tutkululukları üzerinden temsilcilik kazanmak için statülerini tutkulu nesneler olarak pazarlığa sunarlar. Tutku, egzotiklerin diğer egzotiklerle ve egzotikleştirenlerle yaptığı kimlik pazarlığındaki geçerli kurdur. Bu çabalama içinde tutkunun özellikleri tehlikeye girer. Egzotizmin dinamikleri tarihsel olarak saptanmıştır; bu yüzden, egzotikler ve egzotikleştirenler göreceli güç mevkileri içinde değişir, tutkululuğun ve Arzunun anlamını yeniden şekillendirirler.

Japonya'daki tango, bir çifte egzotizm örneğidir. *Argentino* ve Japon *tanguero*lar, Batılı egzotik temsil pratiklerinin yeniden üretilmesine ve yeniden sahiplenilmesine eşit biçimde tâbi kılınmışlardır, fakat Japonya, ekonomik ve politik dünya nüfuzunun periferisinden "merkez"ine geçmiştir. Bu nedenle, bir tango perspektifin-

den bakıldığında, göreceli dünya iktidarının, zenginlik açısından "kültürel" egemenliğin izlediği yola nasıl uygun düştüğüne –ve düşmediğine– değineceğim.

B. EGZOTİK MÜBADELELER[1]

Geleneksel siyaset biliminin bakış açısından Japonya-Arjantin ilişkileri oldukça sakindir: Listeye bakıldığında pek söz etmeye değmeyecek birkaç antlaşma, biraz ticaret, sınırlı göç, seyrek diplomatik nezaket ziyaretlerinin olduğu ve hiçbir anlaşmazlığın olmadığı görülecektir.[2] Yine de, birbirine uzak bu iki ülke arasındaki ilişkinin ilginç bir öyküsü vardır. Karışık duygularla yüklü, şaşırtıcı bükülmeler ve dönüşlerle damgalanmış bir öyküdür bu –tangonun Japonya'daki öyküsü.

Biz *argentino*lar, bu öykünün hem şatafatlı hem de basite indirgenmiş bir versiyonunu anlatırız. Bu anlatıda, örneğin, tangonun Japonya'daki popülaritesi abartılmış ve bağlamından koparılmıştır. Japonların sadece tangoya değil –rock, caz, salsa, country, flamenko, klasik- diğer yabancı müziklere de iştahının kabardığından hiç kimse söz etmez. Bu perspektif yoksunluğu, cehaletten değil onaylama arzusundan kaynaklanır; biz *argentino*ların, bu gezegende özel bir yer tuttuğumuza ve tanınmayı hak ettiğimize dair güven verilmeye ihtiyacımız vardır. Tango ulusal kimliğimizin simgesidir. Japonya'nın tangoyu kabulü ve ona resmi bir değer biçmesi, bizim bir ulus, kültür ve halk olarak varlığımızı meşrulaştırır. Ama bundan da fazlası vardır. Japonya, *argentino*lar için, Uzak Doğudur, uzaktır, ta uzaktadır. Japonya'da tango, tangomuzun orada bile ol-

1. Bu bölümün daha eski ve daha kısa bir versiyonu Joseph J. Tobin'in editörlüğünde, *Re-made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*'de basılmıştır (New Haven: Yale University Press, 1992), s. 235-252.
2. Japonya-Arjantin diplomatik ilişkilerinde ilgi çekici olarak çoğunlukla iki olaydan söz edilir. Birincisi 1905'te gerçekleşmiştir. Arjantin donanması, Japonya'nın Rus-Japon anlaşmazlığından dolayı maruz kaldığı güç durumu fark ederek İtalyan tersanelerinde inşa edilmekte olan iki savaş gemisini Japonya'ya devretmiştir. İkincisi ise II. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru Japon halkının acısını çektiği yiyecek krizini hafifletmek üzere iki kargo buğday göndermesidir.



Resim 5.1 Tokyo'daki ilk tango yarışmasının haberini veren gazete kupürleri. Kazanan, üzerinde "Copa Argentina" yazılı bir kupayla ödüllendiriliyordu. Kaynak: Sintonia, 16 Aralık, 1934.

duğu anlamına gelir. Nefes kesici, gurur okşayıcı –ulaştığımız en uzak yer, gerçekleşeceği hiç akla gelmeyen bir kültürel çıkartma.

*Argentino*lar, tangonun Japonya'daki popülaritesinden, epik bir masal türetmeye eğilimlidir. 1930'larda gazeteciler, tangonun Japonya'daki kabulünü, "meydan savaşı", "fetih" ve "istila" gibi militarist mecazlarla haber yaparlar. Japonya'da gerçekleştirilen ilk tango yarışması vesilesiyle, Arjantin gazetelerinin ve dergilerinin başlıklarında şunlar yazıyordu: "Ta uzaktaki JAPONYA'da tangomuz bir meydan savaşı daha kazandı" (Rivarola ve Rivarola 1987: 135). Ya da "Majesteleri 'Tango' geçilmez duvarları aştı! Japon ru-

hunun her türden istilaya karşı inatçı direnişini bozguna uğratarak, tango müziğinden başka hiçbir silahı olmaksızın fethetti" (Sintonía, Aralık 16, 1934; bkz. Resim 5.1). Arjantinli muhabirler, yazılarında, Japonların "her türden yabancı sızmaya karşı direniş"e örnek olacak şekilde sergiledikleri korkusuz cesaretten üstü kapalı olarak söz ederler. Japonya'nın milliyetçiliğini yüceltip, "inatçı samuray ruhunu" hayranlıkla hatırlatırken, başından sonuna kadar, tangonun zararsız Japonya fethini anlatan bir sahne kurarlar.

Bu başlıkların akla getirebileceği gibi, Arjantin'in gururu, Japonya'ya karşı girdiği bir savaşı kazanmaktan kaynaklanmıyordu. Tangonun savaşı (Arjantin'in "Kuzeydeki düşmanı"nı temsil eden müzik) cazlaydı ve Japonya sadece bir savaş alanıydı. Bu yüzden, yukarıda sözü edilen gazete yazısı, tangonun en son zaferini ilan ettikten sonra cazın "Japonlar tarafından kovulduğunu" bildirir (Rivarola ve Rivarola 1987: 135). Aynı ruh hali içindeki, Héctor ve Luis Bates, *Historia del Tango* (1936) adlı kitaplarının sonuç bölümünde, "Tango, Doğuda" başlığı altında, "tangomuzun [üstesinden geldiği] fetihler dizisini tamamlama"ya koyulurlar. Okuyucularını, "bu gezegendeki hiçbir bölgenin onun [tangonun] muzaffer varlığını hissetmekten yoksun kalmadığı" konusunda temin ederler (Bates ve Bates 1936: 73). Tangonun Konstantinopol'ün "boşalmış haremleri"ne yaptığı –devletin "eski Oryantal danslara" getirdiği yasakla kolaylaştırdığı– baştan çıkartıcı tecavüzleri ve tangonun Japonya'daki inanılmaz kabulünü zikrettikten sonra, Batesler, tangonun diğer ritimlerle rekabet etmek zorunda kaldığı eşitsiz koşulları vurgular. "Kapitalist yatırımlar ve kazançlar"la desteklenen Kuzey Amerikalıların, fokstrot gibi bir dansı "kolonilerine" götürdüklerini yazarlar. *Argentino*ların düşüncesine göre tango asla böyle bir desteğe sahip olmamıştır. Bu yüzden, tangonun yurt dışındaki "fetihleri"nden mucize olarak söz edilmiştir. Tangonun "zafer"i, bir taraftan açıklanamazken, diğer taraftan bu mucizevi olay Arjantin'in hırpalanmış ulusal gururu için bir umut kaynağıydı.

Sırf şansa dayanan ya da tangonun "Doğu"daki popülaritesinin jeopolitik koşullarını vurgulayan bir açıklama yapmaktan uzak duran Bates kardeşler (ve onlardan sonra gelen birçok *tanguero*), tan-

gonun –yani Arjantin'in- lehine puan kaydetmek için egzotik ve güçlendirici temsillere bel bağladılar.

> [Tangonun] notalarından, ritim ve ezgisinden ne tür bir müstehcen güç fışkırıyor ki, kendi döneminde yapılan hiçbir dansla karşılaştırılamayacak kadar geniş bir alana nüfuz ediyor? [...] Fujiyama Dağı'na bakan o narin ahşap evlerin üzerinde, [tangonun kullandığı] ne tuhaf bir baştan çıkarılmışlık vardır? Geyşaların tatlı ellerindeki semisen'le (orijinalinde yazıldığı gibi) çalınan *"Milonguita"*nın melankolik notalarından ne tür bir büyü yayılmaktadır? [...] Bir cortada figürü yaparken yarılan o bol kimonolar; kocaman taraklarla tutturulan o azametli saç tuvaletleri, *"El Entrerriano"*nun büyüsü altındaki, o rüya gibi sarı yüzler. [...] İnanılması imkânsız gibi görünüyor! Bununla birlikte, burada olduğu gibi orada da, *"No Me Escribas"*ın son notalarının eşliğinde, bir harakiri, ıstırap içindeki bir yaşama son vermiş olmalı (Bates ve Bates 1936: 73).

Bates kardeşlerin soruları ve yanıtları egzotik yollar izlemiştir. Arjantin'i, Japonlar gibi "anlaşılması güç" insanları bile baştan çıkartabilecek, güçlü, dayanılmaz tangonun ortaya çıktığı yer olarak betimlemişlerdir. Japonya'nın egzotizmi, zıt imgeler aracılığıyla uyandırılmıştır: Geyşa ve samuray – narinlik, incelik ve güzellik, harakirinin trajik fakat cesur tatbiki ile birliktedir. Uluslar arasındaki son bağ, *"'No Me Escribas*'ın [Yazma Bana] notaları"nın kışkırttığı egzotik tutkulu intihar alışkanlıklarıyla kurulmuştur (Burada olduğu gibi orada da, bir harakiri, ıstırap içindeki bir yaşama son vermiş olmalı). Kayıp aşk, ihanet ve onur meseleleri, bu egzotik uluslar arasındaki son özdeşleşmeyi sağlar.

Düşünsenize: Tangomuz egzotik Japonya'da. Büyünün ve baştan çıkarmanın zaferi. Anlaşılması güç Japonlar, büyüsüne kapılmış olsalar bile tangonun baştan çıkartıcı gücü bunaltıcı olmalı (Biz *argentino*lar, suçluluk duygusunun ve minnettarlığın birbirine karışmış dalgalarına batmış bir şekilde gülümseriz, şaşkınızdır). Tangonun Japonya'daki akıbeti hakkındaki, Bateslerin izinden giden, çağdaşları olan, Arjantinli haberler de aynı coşkuyu taşır: Tokyo tangonun ikinci başkenti oldu (tabii ki Buenos Aires'ten sonra). Victor-Japonya ve Columbia-Japonya ünlü Arjantinli tango orkest-

ralarının ve şarkıcılarının plaklarını yeniden bastı: ziyarete giden Arjantinli çalgıcılar ve dansçılar Japon sahnelerine çıktılar. Japon tango orkestraları geniş balo salonlarında çaldılar. Her yıl, tangonun farklı yönleri hakkında yazılan bir düzine veya daha fazla kitap Japonca basıldı. 1952'den beri tangoya ağırlık veren aylık Japon dergisi *Latina* (eskiden *Música Iberoamericana)* 11.000 tiraja ulaştı. Japon sosyal dans yarışmalarında tango önemli bir yer tutuyor.[3] Japonya'daki tango başarılarının bu çağdaş listesi, tangonun Batıdaki kötü sonlu kaderini önemsemiyor. I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası bütün Avrupa'da moda olduktan sonra yerini yavaşça Kuzey Amerikalı ragtime'a bıraktı.[4] Bunun aksine, tango, Japonya'da, savaş sonrası Batı müziği piyasasını, cazla ve "tropikal" soundlarla paylaştı.

Japonya'daki tango hakkında anlatacağım öykü, epik, tek yönlü anlatımlardan daha karışık ve değişken. Japonya'daki tango, ne bir mucizedir, ne de Arjantin'in cesur kültürel fethinin bir sonucudur. 1920'lerden beri Japonya'da, çeşitli tangolar bir arada varoldular ve bu tangoların Arjantinliliği hakkında, iki cihetten uzlaşmaya varıldı: Birincisi, Avrupalılar ve Kuzey Amerikalılar tangonun dünya etrafındaki dolaşımına etkin tercümanlar ve aracılar olarak katıldılar; ikincisi, Japonlar bu Fransızlaştırılmış ve İngilizleştirilmiş tangoları, doğrudan Arjantin'den ithal edilen tangolarla birlikte benimsedi. Avrupa ve Arjantin'de olduğu kadar Japonya'da da farklı tango üslupları, sosyal farklılıkların işareti oldu. Arjantin ve Japonya'nın konumları, global politika içindeki göreceli iktidar açısından radikal biçimde yer değiştirdiği için de tango, Japon temsilleri içinde egzotizmin farklı evrelerine maruz kaldı.

*Argentino*lar, tangonun Japonya'daki tarihine, genellikle iki taraflı, *argentino*-Japon yönlerden gönderme yaparlar. Böyle yaparak, uluslararası popüler dans ve müzik piyasasının etkisini mümkün olduğu kadar azaltırlar. Japonya ve Arjantin arasındaki bağımsız ve doğrudan müzikal bağları vurgulayarak, "çekirdek" güçlerin

3. Bu açıklama, Ferrer (1980a, 1980b), Alposta (1987) ve Cadícamo'ya (1975) dayanmaktadır.

4. Erken dönem Amerikan cazında tango ritimlerinin etkisi üzerine ilginç bir açıklama için bkz. Roberts (1979).

periferik uluslar üzerindeki egemen denetimine itiraz ederler. Pek çok özgül vaka, anekdot ve ziyaret, Japonya ve Arjantin arasında tango aracılığıyla doğrudan kurulan bağlantıların kanıtları olarak nakledilir. Bu yüzden tango, Batıdaki merkezin kapitalistleri tarafından denetlenen dünya müzik düzeninin başarılı bir şekilde altüst edilmesini simgeler. Yine de, kendi ulusal özelliklerini yüceltmek ve dolaysız, altüst edici karşılaşmalarını dünyaya göstermek için, Japon ve Arjantinli *tanguero*lar kendi kendilerinin ve ilişkilerinin seyirliğini yaratmışlardır. *Argentino*lar ve Japonlar, egzotikler olarak, egzotikleştirilmiş koşullarda birbirleri için tango yapmışlardır.

Örneğin, 1950'lerde, ilk Arjantinli tango orkestraları Japonya'ya geldiğinde, müzisyenler evsahibeleriyle fotoğraflar çektirmişlerdi: *Argentino*ların Uzak Doğu ziyaretlerine sessizce tanıklık eden, zarif süs eşyaları gibi duran, küçük, utangaç, egzotik geyşa (bkz. Resim 5.2). Bu arada, her şeyiyle Japon olan tango orkestraları kendilerine "Orquesta Típica Porteña" (Tipik Porteña Orkestrası) ve "Orquesta Típica San Telmo" (San Telmo, Buenos Aires'in eski, kolonyal mahallesidir) gibi isimler vererek, sık sık geleneksel *gaucho argentino* giysileri içinde Japon sahnelerine çıkıyorlardı (bkz. Resim 5.3). 1953'te, Japonya'daki "tango kraliçesi", Ranko Fujisawa, Arjantin seyircisinin karşısına ilk kez Buenos Aires'in Discépolo tiyatrosunda çıktı. Ünlü bir Arjantinli müzisyen ve besteci, onu şu sözlerle takdim etti, "Epeyce bir Malena ve Estercita'yla birlikte, ta uzakta, uzaklarda, Doğunun pagoda kaplı mehtabı altında, güzel olayımızın teneffüs edildiğini göstermek için, Buenos Aires'e kendi doğulu duygularını getirdi" (Alposta 1987: 72). Aynı şekilde, Ranko Fujisawa'nın popüler tango plağının kapağı, arka plandaki Buenos Aires kentiyle birlikte onu kimono giymiş olarak gösteriyordu (bkz. Resim 5.4). Bu anılar ve incelikler, kültürel *argentino*-Japon karşılaşmalarının benzersiz tanıklıklarını mı oluşturuyor? Eğer öyleyse, hatırlanmaya değer eşsizlik, bu olaylarda üstesinden gelinmiş olan coğrafi ve kültürel uzaklılara indirgenebilir mi? *Argentino*lar ve Japonlar, kendilerini karşılıklı egzotik koşullar altındaki egzotikler olarak sunuyorken ulusal karakterlerindeki dikkate değer farklılıkları ifade ediyor olamazlar mıydı?



Resim 5.2 Juan Canaro'nun orkestrası, Japonya'da bir akşam yemeğinde, 1954. Canaro Ailesi Arşivi.

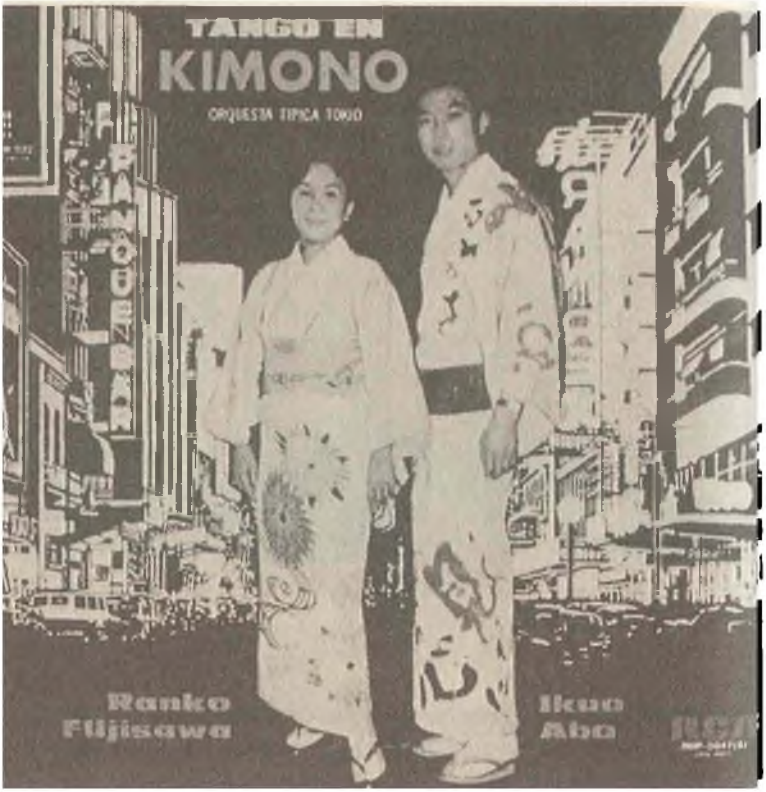
Egzotizm, egzotikler arasında, sadece kültürel eşsizliği değil, kendi egzotik koşullarını da temsil etmenin bir yoludur. Ayrıca, tangonun pazarlanmasında *argentino*lar ve Japonlar –grotesk sonuçlarının tamamen farkında olarak- birbirlerini "egzotikler cemaati" içine yerleştirmiştir. Bir egzotizm parodisi mi? Erken dönem tango notalarının kapaklarındaki çizimler, Odalık (bkz. Resim 5.5), Kabile Kralı ve Geyşa (bkz. Resim 5.6) resimleriyle egzotik Doğuyu, Afrika'yı ve Japonya'yı sergiler. Bu betimlemelerdeki yergi dolu nitelik, egzotik biçimde giyinmiş erkeklerin ünlü Arjantinli politikacılar oluşuyla ilgilidir. Alay duygusunu pekiştirmek için egzotizme travestilik de eklenmiştir. Japonlar, aynı zamanda, tangonun dünyanın diğer egzotiklerinin arasına dalmasını yeniden dolaşıma sokmuştur. Örneğin, Tokyo Sigorta Şirketi'nin düzenlediği, 1935'teki bir konserde, Japon orkestraları, Hawaii müziği ve tangolar çalmıştır. The Honolulu Blue Hawaiians (her şeyiyle bir Japon



Resim 5.3 İkeda Mitsuo'nun "Orquesta Tipica San Telmo"su, 1950. Kaynak: Asahi Graph, 1 Haziran, 1987.

orkestrası) çok yönlü egzotik karışımlara hevesli Japon seyircisi için *Don Juan, Poema-tango, Yira... Yira...* ve *Confesión*'u çalmıştır (Alposta 1987: 57-58).

Arjantin ve Japonya, tango değiş tokuşlarını, Batılı egemen müzik ve dans endüstrisinin dünyaya dayattığı, egzotik temsil parametrelerine kapılmış bir dizi egzotik karşılıklılık içinde kurmaktan kaçamazlardı. Dünyamn "uygar" haritalandırılmasına göre, Arjantin ve Japonya, egzotik tavırlı egzotik insanların yaşadığı egzotik topraklara aitti. Popüler müzik ve dans endüstrisi, yeni egzotik tüketicileri saldırgan bir biçimde içine alan bir dünya piyasası için, yeni müzikal, dans edilebilir egzotik metalar keşfederek, bu kartografiyi izledi ve genişletti. Batılı emperyalist egzotizm söylemleri ve teknolojileri, dünyayı öylesine adam akıllı bir biçimde haritalandırmıştı ki, hakiki egzotikler, kendilerini ya da bu söylem ve pratikler dışındaki egzotikleri tanımlayacak yolları güçbela bulabilirlerdi.



Resim 5.4 Ranko Fujisawa ve İkuo Abo'nun *Tango en Kimono* adlı albümlerinin kapağı, RCA Victor Arjantin, 1964. BMG Electrosonora Manufacturas Seavedra S.A.

Batılı egzotizm parametreleri, dünya çapında egemen emperyalist güç aracılığıyla –yerel egzotizm söylemleri ve rakip emperyal pratiklere– evrensel olarak dayatıldı. Farklı enlemlerden ve statülerden egzotikler, deyim yerindeyse, uygarlığın ve ilerlemenin aynı Batılı haritasının kılavuzluğunda birbirleriyle ilişkiye geçeceklerdi. Batı merkezli egzotizm pusulası, egzotikler arasındaki temsillerin tanımlanmasına hizmet etti: Renk tonları, sesler, kokular ve jestler, hepsi tutkunun "evrenselci" ölçütleriyle ölçüldü. Aygıtın imalatçı-



Resim 5.5 *Siyah Gözler*, 1910, müzik Vcente Greco ve *La Mariposa*, 1926, şarkı sözleri Celedonio E. Flores, müzik, Pedro Maffia, adlı iki tangonun nota kapaklarındaki oryantalist betimlemeler.

larının varlığı konu dışıydı. Egzotizm ölçütlerini uygulayanlar değişebileceği gibi, aygıtın sahipleri de değişebilirdi. Egzotizm-keşfeden aygıtın göstergelerinin yorumlarına itiraz edilebilirdi, ama bunlar görmezden gelinemezdi.

1910'larda, tango dünya sahnesine çıktığında, Japonya, Batılı tarzları ithal etme çılgınlığına yakalanmış bir çağın ortasındaydı. Batı da, Japon adetlerini alıyordu. Kendinde-Ötekilik gerilimleri bu bağlamda kızıştı. Japonya uzun zamandır Doğuluydu, Batı için Uzak Doğu egzotiğiydi. On dokuzuncu yüzyıl sonunda, Japon taşbaskılarının Parisli sanatçılar üzerinde çok büyük bir etkisi vardı (Rhys 1971; Oberthur 1984). Japon özelliklerinin, Batılı/kolonyal gösteri endüstrisi tarafından ele geçirilmesi, Komodor Matthew Perry'nin, Japonya'nın "dünya"ya açılmasına neden olan saldırısından sonra ortaya çıktı (1853). David Belasco'nun, *Madame Butterfly* oyunu 1900'de muazzam bir başarıyla sahneye konuldu. Şikago doğumlu fakat Paris'te başarı gösteren dansçı Loie Fuller,



Resim 5.6 Tango'da ve Arjantin politikasında egzotikler, 1900'lerin başı. Çizimler, Navarrete tarafından, nota kitaplarındaki çizerlerin üsluplarından ve başlıca sahne oyunlarının afişlerinden örnek alınarak çizilmiştir. Egzotik opera ve operetler arasında *Tango del Cangrejo* da vardır. Horacio Ferrer Arşivi.

1990'daki Paris Evrensel Fuarı'nda, Sada Yacco yönetimindeki Hanako kumpanyasının oyuncu ve dansçılarını takdim etti. Muhtemelen Batıya ayak basan ilk No geleneği [bir kahramanlık teması olan, klasik Japon dans tiyatrosu, ç.n.] oyuncuları olan Hanako grubu, daha fazla egzotizm esinledi. Ruth S. Denis ve Ted Shawn, bazı öğrencileriyle birlikte, zengin müşterileri olan Japon fahişelerle, Japon tanrıçalarının *(O-Mika ve Kwanon, 1913)*, bir Japon mızrak dansının ve Kabukinin modern dansa uygulanmış kendilerine ait versiyonunun *(Momiji-Gari)* koreografisini yapmışlardır. Denishawnlar, 1920'lerde, Avrupalı, Kuzey Amerikalı ve Asyalı seyirciler için bu ve başka birçok egzotik dans icra etmişlerdir (Sherman 1979; Sorell 1981; Morini 1978; Hastings 1978). Bu dönem boyunca, Japonya, Batıyla olan teması, Batılı dünyevilik sistemine dahil olmasıyla birlikte büyüyüp geliştikçe, gittikçe artan bir şekilde özbilince erişmiş, "kendi"sinin farkında olmuştur (Sakai 1988, Buruma 1984).

Japonların –Batılı ayna aracılığıyla kimlik arayışındaki- oto-egzotizm uygulamalarına, benim gibi, neşeli ve çelişkili bir biçimde postmodernizm akıntılarına kapılan çeşitli yazarlar değinmiştir (Ivy 1988a- 1988b; Kondo 1992; Asada 1988; Sakai 1988; Jeffrey Tobin 1992; Mitsuhiro 1989). Japonya'daki tango hakkında, *Argentino*lar tarafından birbirlerine yakın bir ruh hali içinde yazılan makaleleri ve kitapları okudukça kendimi hayret ve şaşkınlık içinde gülümsüyorken buldum. Tangoyu Japonya'ya ilk getiren eksantrik kimdi? Japonlar, tangoyu neden yapıyor, besteliyor, yazıyor ve –birçok Avrupalı ve Kuzey Amerikalı'dan farklı olarak- İspanyolca söylüyordu? En önemlisi de, neden *argentino*lar, tangonun Japonya'daki popülaritesine, Paris ya da New York'ta gördüğü rağbete hayret etmedikleri kadar şaşırıyorlardı?

Japonya ve Arjantin birbirlerine karşı Ötekidirler –egzotiklerle karşı karşıya gelen, oto-egzotizm süreciyle büyülenen, zaten egzotik olan Ötekini yeniden egzotikleştirmeye sürüklenen egzotikler. Japonya'daki tango, egzotikler arasında bir egzotiktir, ama karşılıklı egzotizmin anahtarı Batının elindedir. Baudelaire, bize hatırlatıyor: "Umut eskiden Doğudaydı; ışık Güneye doğru ilerledi şimdi

de Batı'dan geliyor. Doğrudur, Fransa uygar dünyanın merkezindeki konumuyla, çevresindeki bütün düşünceleri, bütün şiirleri bir araya getirmek ve olağanüstü bir şekilde işleyip biçimlendirdikten sonra diğer halklara geri vermek için görevlendirilmiş gibidir" (Charles Baudelaire'den aktaran Miller 1985: 92). Christopher Miller'in deyişiyle, "Bu, kolonyalizm değilse, şiirsel merkantilizmdir". Japonya, Batı'nın ve özellikle Fransa'nın, tango gibi, kolonyal dünyadan toplanan "olağanüstü biçimlendirilmiş" düşünceleri ve şiirleri vermekte olduğu "diğer halklar"dan biridir. Fakat, kendine özgü üsluplar, rekabet edebilen pazarlama stratejileri ve hem "merkez"de hem de dünyanın "periferi"sindeki tüketici kategorileriyle, müzikal/dansedilebilir ürünler geliştiren diğer Batılı uluslar tarafından, Fransa'nın egzotik dansların üretimindeki egemen rolüne itiraz edildi. Japonya'daki tangonun öyküsü bize, Batının arabuluculuğu olmadan, egzotiklerin birbirlerine ulaşabilmelerinin olanaksız olduğunu hatırlatıyor.

C. TANGO *A LO MEGATA* VE *SHAKŌ DANSU* ÖĞRETMENLERİ

Birkaç yılını, hiçbir işle uğraşmadan Avrupa'nın başlıca başkentlerinde geçirdikten sonra, Baron Megata Tsunumi, 1926'da, hasta babası tarafından aile işleriyle ilgilenmesi için memleketine çağrılır. Yanında, başka şeylerin yanı sıra, bir miktar tango plağı ve güçlü bir dans bilgisi getirmiştir. Megata 1956'da şöyle yazar: "O günlerde, I. Dünya Savaşından hemen sonra, *tango argentino* yapmak Paris'te modaydı. Bir öğleden sonra, arkadaşlarımdan biri beni El Garrón'a davet etti [...] otantik bir Arjantin müzik grubunu gördüğüm ilk yerdi burası. Müzikle büyülenmiştim, hemen tango öğrenmeye karar verdim. O yıllarda Avrupa kıtasının en ünlüsü olan üstat Pradir, üç yıl boyunca öğretmenimdi" (Megata'dan [1956] aktaran Alposta 1987: 32). Megata, sonra, Victor Silvester'dan dersler aldığı Londra'yı ziyaret etti, fakat onun düşüncesine göre "Tango, Paris'te Londra'dakinden çok daha güzel bir şe-

kilde yapılıyordu".[5]

Tokyo'ya dönünce, Megata, Japon aristokrat arkadaşlarına tango yapmayı öğretmek için bir dans akademisi açtı. Dersler ücretsizdi, arkadaşlara ve tanıdıklara hitap ediyordu, ama dans ustası rolünü ciddiyetle yerine getirdi. Müritlerine, sadece müzik ve dans nüanslarını değil nasıl giyinileceğini, davranılacağını ve hatta uygun şekilde (yani *à la française* [Fransız usulü, ç.n.]) nasıl yemek yenileceğini de öğretiyordu. "Başka şeylerin yanı sıra, öğrencilerine dans etmeden önce Japon soslarını yemekten kaçınmalarını öğütlerdi, bu soslar bol ve kokulu terlemeye yol açacağından hanımlara yakın durulması tavsiye edilmezdi" (Alposta 1987: 37-38). Açıktır ki, Megata sadece tango adımlarını öğrenmekle kalmamış, Avrupalı dans ustalarının disiplinle ilgili yöntemlerini de öğrenmiştir. Ayrıca, Fransızların uyguladığı gibi, gerekli egzotizm kotasını da benimsemiştir: 1930'larda, kendi doğum günlerinden biri vesilesiyle Megata, -Tokyo'daki bir *tanguería* olan- Dancing Florida'da *Sentimiento Gaucho* (Gaucho Duygusu) tangosunu yapmıştır. Megata, "yerli" (*gaucho*) şehvetinin Batılı süslemesini kutlamıştır.

Megata'nın yandaşlarına göre, tango Japonya'da utanç verici olarak görülmemiştir. Seyirci –yani aristokrat seyirci- buna hazırdı. Japon aristokrasisi, memleketinde ve yurtdışında yabancı diplomatlarla rahatça kaynaşmasını sağlayacak, Batılı sosyal becerileri edinmek için sıkı çalışıyordu. Uluslararası sosyetenin partilerine ve sosyal danslarına mahcup olmadan katılmak istiyorlardı (Yoneyama 1990). En azından, cazibesi ve aristokratik statüsü sayesinde, Megata'nın yaptığı neredeyse her şey, tango da dahil olmak üzere yanına kâr kalacaktı (Kobayashi 1990).

Megata, müstesna çevresine, özel olarak stilize edilmiş bir tangoyu tanıttı: *Tango a lo Megata*. Öğrencilerine tangonun bu versiyonunu ve o zamanlar Avrupa'da popüler olan sosyal dansları öğretti. Tangoyu 1960'ların başında Megata'dan öğrenen Eiko Yoneyama, hem Megata'nın yöntemini hem de tangoyu Japonya'ya ta-

5. Megata'nın öğrencilerinden bazıları, onun, *argentino*ları gerçek *canyengue* üslubunda tango yaparken asla görme şansına sahip olmadığına inanırken bazıları da, onun bu fırsata sahip olmuş biri olarak, dansın Fransa'nın başkentinde ıslah edildiğini teyit ettiğini ifade eder.....

nıtmasındaki başarısına eşlik eden koşulları açıkladı.

> Megata, aristokrasinin genç kız ve erkeklerine özel dans dersleri verdi. Ebeveynlerimiz, Batılı yüksek çevrelerde gerektiği gibi davranmamızın bizim için çok önemli olduğunu düşünürdü. Etrafta, bazı genç İngiliz dans ustaları vardı ama ebeveynlerimiz onlara güvenmiyordu. Onları tanımıyorlardı, onlar yabancıydı. Dans etmek umulmadık şeylerle dolu olabilirdi, özellikle genç kızlar için... Bu nedenle, Megata mükemmel bir seçimdi. Bir saat suren özel dersleri genellikle fokstrotlarla başlardı, sonra valse geçilir, en sonunda da tangoya gelinirdi. Ben sadece tangoları yapmak istedim, ama buna izin vermedi. Tangoyu doğru olarak icra etmek için, bedenlerimizin gevşemiş, yumuşak ve hazır olması gerektiğini söylerdi (Yoneyama 1990, röportaj).

Megata, öğrencilerinin kulağına, dansın –Batılı dansın- ne demek olduğu hakkında temel direktifler fısıldardı: "Dans ettiğiniz zaman, partnerinizle yeni tanışmış olsanız bile, sanki ona aşıkmışsınız gibi hissetmelisiniz" (Yoneyama 1990, röportaj).

Tango a lo Megata yapmak, zarafet ve özgün bir tarz sergilemek anlamına gelirdi. Adımlar fazla uzun değildi (böylece hanımefendiler modaya uygun, dar kokteyl elbiseleri giyebilecekti), erkek göğüs göğüse temas halinde dansı yönetirdi, sağ eli kibarca, kapma veya itme olmaksızın, partnerinin sırtını tutardı. Kadının sol eli, gevşekçe erkeğin omzuna koyulurdu; yüzleri, göz temasına ve sohbete izin verecek şekilde birbirlerine yakındı. Megata'nın tango için altın kuralı, onun güzel dans edilmesiydi. "Kadınlar güzel, şık, zarif görünmeliydi". "Dişi endamı bozmamak" için bütün ani hareketlerden kaçınılmalıydı (Yoneyama 1990, röportaj). Bu direktiflerle Megata, kendisini rakiplerinden ayırt etti; İngiliz dans ustalarından. Megata, Avrupa'da yaşarken Fransız-İngiliz tango savaşına maruz kalmıştı ve taraf tutmuştu: *Tango a lo Megata* kesinlikle Fransız tarzı bir tangoydu –zarafetle meşgul bir tango.

1930'lara kadar, İngiliz dans ustaları, Kobe'deki büyük yabancı cemaate ders vermek için Japonya'ya geliyorlardı. Yabancıları tanıyan Japonlar bu *shakō dansu* (sosyal dans) derslerine ulaşabiliyordu, diğer birçoğu da kılavuzları ve el kitaplarını eline geçirmiş-

ti. İngiliz tarzı tango, sportif, rekabete dayalı etkinlikler olarak sunulan, bir dizi "modern" balo salonu dansından bir tanesi olarak öğretildi. İngiliz dans ustalarının tangosu, katı hareketler temelinde sıkı bir şekilde kurallara bağlanmıştı: Partnerlerin yüzü belirgin bir şekilde aksi yönlere çevrilir ya da aynı yöne bakarken, sağ veya sol omuza tamamen paralel gelecek şekilde döndürülürdü. Ellerin duruşu, partnerler arasındaki mesafenin ve duygusal ilgisizliğin teyit edilmesine yardımcı olurdu. Hanımefendinin sol eli, avuç içi aşağı gelecek şekilde, bayrağa askeri selam verirmiş gibi, düşey olarak beyefendinin omzuna dokunurdu (bkz. Resim 5.7 ve 5.8). Öğrenciler, "yavaş, çabuk-çabuk, yavaş *ve* yavaş *ve* yavaş-yavaş" kalıbındaki bir ritme dikkat ederek, "yürümeler", "gezinmeler", "eğilmeler", "dönüvermeler", "ters dönmeler", "kovalamalar" gibi dikkatle geliştirilmiş figürler dizisini izlerlerdi (Figür ve adımlardan –halen olduğu gibi- İngilizce adlarıyla bahsedilirdi).

Tangonun, Kuzey Amerikalıların da örnek aldığı ve popülerleştirdiği, İngiliz versiyonu, Japonya'da halen en yaygın olarak yapılanıdır. Röportaj yaptığım, bazı Japon *shakō dansu* öğretmenleri, -Megata'nın yüksek statüsünün değil- İngiliz etkisinin, tangonun utanç verici köklerinden kurtulmasına yardımcı olduğuna inanıyordu. İngiliz okulunun teşvik ettiği düz ve katı tango, ayrı durmayı dayatıyordu. Bir öğretmenin yorumladığı gibi, "Birbirini tanımayan veya öyle davranan dans partnerlerine uygun bir üsluptur..." (Ogata 1990, röportaj). A.B.D. işgali, İngiliz terbiyesinden geçmiş tangonun yayılması ve meşrulaşmasına yardımcı olan bağlamı sağladı. Bir başka öğretmenin bana açıkladığı kadarıyla, *shakō dansu* derslerinde öğretilen "Latin" dansları arasında tango "Japon ruhuna en yakın olanıdır. Tango, tutkunun fiziksel olarak ifade edilmesini gerektirmez. Ateşli tutkular içeride saklanabilir. Japonlar, *latin*olar gibi sevgi göstermeye yanaşmazlar; biz, sizin gibi kucaklayıp, öpüp, sallamayız arkadaşlar" (Sugi 1990, röportaj). *Shakō dansu* öğretmenleri, Japonlar'ın –bir dizi Batılı balo salonu dansından biri olan- tangoyu, "modern"liğin zararsız bir biçimini icra etmek amacıyla kabullendiklerinde ısrar ederler. Fakat bu yorum, Megata'nın estetik kaygılarına ve Batılı sosyal becerileri Japon

aristokratları arasında yaygınlaştırma çabalarına uzak düşer.

Megata'nın müritlerinden, Mori Junzaburo, öğretmenine duyduğu hayranlığı şu sözlerle ifade etti: "Baron Megata, Paris'te öğrendiği için, tangoyu *otantik* bir tarzda yapmayı bilen tek kişiydi" (Mori'den [1993] aktaran Alposta 1987: 40, vurgu bana ait). Megata tarafından bir tango fanatiğine dönüştürülen Mori, Japonya'da yayınlanan ilk tango kitaplarının yazarıydı: *Tango* (1930) ve *Arjantin Dansı: Tango Dans Metodu* (1933) (Alposta 1987: 45). Tangoya adanmış birçok yazısından birinde şöyle yazıyor:

> Arjantin müziğinin popülerleşmesinin ana nedeni, sosyal dans çılgınlığı ve özellikle de tangonun o günlerde İngiltere'de genel kabul görmüş olmasıdır. [...] Tango, İngiltere'de bir "standart dans" biçimi olarak kabul edilir edilmez, insanlar [Japonlar] daha da fazla tango yapmaya başladı, bunun sonucunda ortaya çıkan da sözde "*otantik İngiliz okulu*"nun gerçek yükselişiydi". Genel düşünce, dans yöntemi İngiliz olduğuna göre müziğin de İngiliz tarzında çalınması gerektiğiydi; *Arjantin tarzı, söz konusu değildi.* 1932'de, Tokyo'daki Dancing Florida, çalmaları için bazı Fransız müzisyenleri davet ettiğinde [...] latino tarzına duyulan merak gelişmeye başladı. [...] Fransız müzisyenler *bandoneón* çalabilenlerin yolunu açmıştı, öğrenimini Paris'te yapan gerçek öncülerden Mitsukoshili Bay Kogure bunlardan biriydi. Diğer yandan, Baron Megata ana figür olarak kabul edildiğinde, *Fransız üslubunun, yani Latin üslubunun "hayran" grubu* hem nicelik hem de nitelik açısından büyüdü. Bunlardan birisi de, *tango argentinonun tanıtılması* için yürekten çalışmaya devam eden üstün yetenek Tadao Takahashi'ydi. (Mori'den aktaran [1936] Alposta 1987: 49-50, vurgular bana ait).

Bu paragrafta, Mori, kolonyal projenin, yani müzikal kolonyalizmin, güçlüğünü yansıtıyor. "*Tango argentino*", Japonlara bir ham madde ve egzotik bir kaynak olarak gözükmüştür; "Fransız" ya da "Fransız-Latin üslubu" tango ve "otantik İngiliz üslubu", rekabet halindeki egzotik tango ürünleriydi. Sonuç olarak, otantik tangolar, ya Fransız, ya da İngiliz versiyonlardı; "*argentino* üslubu" ham ve tamamlanmamıştı, "söz konusu değildi", egzotizmin kolonyal fabrikalarında gerekli işlemi görene kadar tüketilmeye hazır değildi. "Otantik" tango, tangonun kökeninin olduğu yerlerde dans edilen



Resim 5.7 Bir Japon *shakō dansu* çifti, "üst-sallanma" figürü yapıyor. Kaynak: Wakahayashi Masao'nun, Modenu Dansu Kyotei (Tokyo: Kodansha Press, 1983) adlı dans öğretimi el kitabı.



Resim 5.8 Tango adımlarından bir sekans. Yazılarda söylenenler: "Tutkulu Tango: Geriye-açılarak yürüme ve üst-sallanma, üst-sınıftan olanlar tarafından da sevilir ve kullanılır. İkisi birlikte harika bir hareket yaratırlar." (çevirl Raj Pandey). Kaynak: Shinopda Manabu, Dansu Insutorakushion (Tokyo: Kabushiki Gaisha, 1989).

■Tango



プロムナードの第1歩「S」　第2歩「Q」

プロムナードの第3歩で、男性が女性をまわりこむときからオーバースウェイまで、二人の胸の幅が平行になるようにすることがポイントです。



お足元に身体の下に後退「S」



バック・コントラ・チェックのように「S」　左足後に「&」

tango değildi, egzotizmin imalatçıları tarafından bir meta olarak geliştirilen tangoydu. "*Tango argentino*" bir etiketti, bir marka değil; egzotikler çekici ve müstehcen etiketler sağlar, fakat kendi markalarını nadiren pazarlayabilirler.

Japonlar Avrupa'da üretilmiş ve egzotikleştirilmiş tangoları ithal ettikleri için aynı zamanda, egzotik malları sahiplenmenin, kategorize etmenin ve pazarlamanın Avrupalı stratejilerini de ithal ettiler. Tangonun otantik Fransız ve İngiliz versiyonları, Batılı kültüre yönelik Japon piyasasındaki farklı kesimleri hedefledi. Fransız tangosu –ya da *tango a lo Megata*- Japon aristokrasisine yakışan el yapımı lüks bir malken, seri üretimden çıkmış, kalite kontrolü yapılmış versiyon olan İngiliz tarzı tango, Japon orta sınıflarını hedefledi. Megata'nın dans dersleri son derece kişiselleştirilmiş ve sofistikeydi. Derslerden asla bir ücret almadı ve neredeyse sadece kendi aristokratik çevresine ders verdi. İngiliz tarzı dans öğretmenleri, aksine, yeni bir iş başlatıyorlardı –Japonya'daki sosyal dans endüstrisi; ders ve kılavuz sattılar, yeni bir Pazar açılmasını hedefleyen yarışmalar düzenlediler. Japonya'nın Batılılaştırılmasında, iki girişim, aynı hedefi paylaştı ama tangonun kullanımına verdikleri anlamlar çok farklıydı. Megata ve aristokratik yandaşlarına göre, tango *à la française*, ayrımı ve sınıfı temsil etti. İngiliz üslubunu popülerleştiren *shakō dansu* eğitmenlerine göre tango, modernliği temsil etti.

Shakō dansu öğretmenleri kontrollü, sofistike tangoyla külhanbeyi Latin dansları arasında bir ayrım yaptılar. Onların sosyal dans kodlarına göre, tango, (vals ve fokstrotla birlikte) modern danslar kategorisine dahildi; mambo, rumba, ça-ça ve samba ayrı bir Latin grubuydu. Bu ayrım, Avrupalıların, bir zamanlar vahşi olan tangoyu evcilleştirmede tamamıyla başarılı olduklarını gösterir ve tangonun, Batıyı içine almaya ve evcilleştirmeye kalkışan Japon orta sınıfına neden çekici geldiğinin açıklanmasına yardımcı olur.[6] Tangonun, popülaritesini "trajik Japon ruhu"yla yakınlığına borçlu olduğuna dayanan özcü varsayımı sorgularken, Japonların Batıyı evcil-

6. Japonlar'ın Batı bilgisiyle aktif meşguliyetleri hakkında bkz. Wakabayashi (1986), Yumesuku (1964), Shively (1971) ve Joseph Tobin (1992).

leştirme çabaları, dünya çapındaki ezici "Batılılaşma" dayatmasıyla tetiklenmemiş midir diye merak ediyor insan.

Megata ve *shakō dansu* ustaları, her biri kendine özgü üslubunda, özel bir sınıf için, sınıfla ulusal/kültürel kimlik arasındaki uluslararası bölünmeyi yansıtarak, paralel süreçler yaşadılar. Fransa, Japonlar için beğeni imparatorluğunun aristokratik merkezini temsil ediyordu; İngilizler ve sonra (eski bir İngiliz kolonisinden) Amerikalılar, -müzik ve dans endüstrisini de içeren- endüstrileşmiş dünyanın çekirdeğini temsil ediyordu. Bu dünya güç merkezlerinden hiçbiri, bir diğerinin yerine geçmede tam olarak başarılı olmadı; Japonya'da da, başka yerlerde olduğu gibi, çekişmeli bir biçimde, özel üretim süreçlerinin ve gittikçe artan bir şekilde farklılaşan tüketici türlerine seslenen özgül pazarların kontrolü için pazarlık yapmaktaydılar. Ayrıca Megata ve *shakō dansu* ustaları, izledikleri tango akımları, Batılı egzotikleştirilmiş ürünler -başarıyla Avrupalı bir zevke dönüştürülmüş egzotik *latino* tutkusu- olduğu için, Batılı pratikleri "Japonlaştırıyorlardı".

D. JAPONYA'DA TANGO ARGENTINO

Doğrudan doğruya Arjantin'den ithal edilen ya da *argentino*lar aracılığıyla diğerleriyle buluşan tangolar, tangonun Japonya'daki öyküsünü karmakarışık bir hale getirir. Tokyo'da Arjantinli bir diplomat olan Arturo Montenegro, tangonun bu dalının popülerleşmesine yardımcı olanlardan biriydi. Arjantin'den (Victor Company'nin bir yan kuruluşunun kaydettiği) plaklar getirtti, tango dersleri verdi ve 1934'te Japonya'nın ilk tango dans yarışmalarını düzenledi (Ferrer 1980a). Bu yarışmalar, o sıralar İngiliz tarzı dans ustalarının desteklediği balo salonu dans yarışmalarının benzeriydi. Ama, sadece tango için yapılan dans yarışmalarının geliştirilmesi ve bunların bir *argentino* tarafından düzenlenmesi yeni bir boyut kattı.

Arjantin tango müziği, plaklar aracılığıyla Japonya'da bulunabiliyordu, oldukça kısa bir zaman içinde de Japon müzisyenler artık ezgileri çalıyordu. Bu Japon çalgıcılar ve şarkıcılar, "Avrupa'ya

özgü" tangoyla orijinal *argentino* tangosu arasına net ayrımlar koydu. En saygın Japon tango yorumcuları, Arjantin tangolarını, *lunfardo*yla (Buenos Aires argosu) İspanyolca söylemeye kalkışanlardı. Sadece telaffuzda değil, duyguda da bir meydan okuma vardı. İlk Japon tango şarkıcıları, kendileri şarkı söyleyemeseler bile hassas kulaklara sahip tango hayranlarıyla çalıştılar. (Abo 1990).

Röportaj yaptığım Japon *tanguero*lardan çoğu, *tango argentino*nun Japonya'da tanınmasına önemli bir politik kararın yardımcı olduğunu öne sürdü: II. Dünya Savaşının çıkmasıyla, Japon hükümeti, aslında A.B.D. popüler müziğini kastederek, Batı müziğini yasakladı, fakat Alman, İtalyan klasiklerine ve tangoya izin verdi.[7] Bu nedenle, savaş yılları sırasında tango, yasaklanmış modern Batının ikamesini sağlamış oldu. Aynı dönemde, Arjantin, Japonya'nın Batılı düşmanlarından açık bir şekilde ayrı tutuldu.

Japonya'daki Arjantinli diplomat Montenegro, Japonların tangoyu tarif etmek için sık sık *shibui* kelimesini kullandıklarını hatırladı: "Kelimenin çevirisi yok, ama mutlak güzellikte bir şeyin acı görünümü anlamına geliyordu" (Montenegro'dan aktaran Ferrer 1980a: 255). Montenegro'nun İspanyolca çevirisinin doğruluğunu tartışacak yeterlilikte değilim, benim niyetim Arjantinli diplomatın burada, Japonların tangoyu algılama biçimlerini nasıl karakterize etmeyi seçmiş olduğunu vurgulamak. Çoğu *argentino* için, Montenegro'nun, tangoya uygulanmış haliyle *shibui* hakkındaki açıklaması, Japon halkının egzotizmini ve dolayısıyla da Arjantin ve Japon kültürleri arasındaki egzotik uzaklığı doğrular. Montenegro'nun, Japonların tangoyu algılama biçimleri hakkındaki açıklaması, egzotiğin Avrupa merkezli kartografisi aracılığıyla Japonlara atfedilen anlaşılmaz, esrarlı özellikleri ortaya koyar. Tangonun Japonya'daki popülaritesine ilişkin muammaya yanıtını, egzotik, şiirsel bir Japon bilmecesi aracılığıyla nakleder.

Bunun aksine, Tokyo'da röportaj yaptığım çoğu Japon *tanguero*, Japonların tangoyu neden sevdiği sorulduğunda, egzotiğin ya da radikal biçimde farklı olanın cazibesinden çok iki kültürün arasındaki uyumu vurguladı. Olağanüstü bir *bandoneóncu* ve besteci

7. Nerede ise II. Dünya Savaşı döneminin bütününde Arjantin tarafsız kalmıştır.

olan Kyotani Kohji bana şöyle dedi: "Tangolar, biz Japonlar gibi duygusaldır aslında. Çaldığımız zaman, seyirciye, *latino*larla Japonlar arasındaki karşıtlıkları değil, duygularımızın (*argentino*larınkiyle) benzer olduğunu iletmeye çalışırız; sahip olduğumuz ortaklıktır –duygusallık, keder- önemli olan" (Kyotani 1990, röportaj). Tango şarkıcısı, Yamazaki Mieko, dedi ki; "Ritim ve güçlü bir şekilde duygusal olan ezgi arasındaki karşıtlıktan dolayı, tango bana çekici geliyor. Bu bir şarkıcı için meydan okuyucu bir bileşimdir. Tango söyleyen Japon kadınlar, bu karmaşıklığı anlar çünkü biz gerçek şehirli kızlarız" (Yamazaki 1990, röportaj). Hem Arjantinli hem de Japon tango orkestralarıyla kayıtlar yapan tango şarkıcısı Abo Ikuo, tango şarkı sözleriyle *enka* (Japon halk şarkısı) arasında bir bağlantı olduğunun farkına varır:

> *Enka* ve tango melodramatik temaları paylaşırlar; aşk temaları, özellikle "kayıp aşk" ["lost love"ı İngilizce söylüyor] ve ihanetler. İnsanları ağlatan şeyler. Önemli farklılıklar var. *Enka*da, sevgililerinin arkasından inleyenler çoğunlukla kadınken, tangolarda, ihanete uğrayanlar çoğunlukla erkektir ama duygular birbirine benzer. Japon tango şarkıcıları, [ünlü enka şarkıcısı] Hibari Misora'yı dinleyerek, tango söylerken kendilerini nasıl ifade edeceklerini öğrenirler. Ritimler çok farklı olsa da, keder, ayrılık, terkedilmişlik duyguları ortaktır (Abo 1990, röportaj).

Abo, geçenlerde, "El Zorzal y la Calandria" (Ardıçkuşu ve Tarlakuşu) adını verdiği bir tango besteleyerek tangoya olan derin sevgisini ifade etmeye çalıştı. (Héctor Negro'nun yazdığı) Şarkı sözleri, her ikisi de kuş isimleriyle tanınan, ve aynı tarihte ölen en ünlü Arjantinli tango şarkıcısı Carlos Gardel'le ("Ardıçkuşu") en tanınmış enka şarkıcısı Hibari Misora'ya ("Tarlakuşu") dikkat çekerek, Japon ve Arjantin ruhlarının ortak yazgısını saptıyor.

Ardıçkuşu,
bir şarkı koyuveriyor Buenos Aires'ten.
Sesi, dolduruyor kanatlarını, onu uçuruyor.
Gardel'di o.
Japonya.

Başka bir kuşun doğduğu...
büyüdüğü yer.
Bir kadın. ...
O da şarkı söyleyen bir tarla kuşuydu. [...]
Gökyüzü birleştirecek
Tarlakuşuyla ardıçkuşunu. [...]
Plata'dan Japonya'ya
havayı şarkı dolduracak.
Sonra, ne ölüm ne de sessizlik
beceremeyecek [onları birbirinden ayırmayı]. ...

-El Zorzal y la Calandria [Ardıçkuşu ve Tarlakuşu]
Müzik, Ikuo Abo
Şarkı sözleri, Héctor Negro

Gardel ve Hibari Misora'nın yaşarken hiç tanışmamış olsalar da, ölümün onları bir çift olarak cennette birleştirdiğini lirik bir şekilde düşünen Negro, romantik bir dokunuş ekler.

Japon-*argentino tango* ilişkisinden benim gibi hayrete düşen Luis Alposta, röportaj yaptığı Japon tango sanatçılarından aynı karşı-egzotik yanıtları almıştır. 1950'de, Arjantin'de, Japon tangō bestecisi Koga Masao'yla bir röportaj yapmıştır:

ALPOSTA: Arjantin popüler müziği Japonya'da neden bu kadar seviliyor?

KOGA: Çünkü müzikal duygularımız birbirine yakın ve işlenen konular olağanüstü şekilde birbirine benziyor.

ALPOSTA: Siz de aşk ve ihanet hakkında şarkı söylüyor musunuz?

KOGA: Evet. Bizi terk eden kadınların arkasından sızlanmayı severiz, aynı eski tangolar gibi. Yirmi üç yıl önce yazdığım ilk valslerden birinin adı Öfke veya "Terk edeni özlemek" anlamındaki *Shitaite*'ydi. Arjantin'de popüler olan tangoların neredeyse hepsi Japonya'da söylenir (Alposta 1987: 101).

Alposta, 1978'de de o zamanlar Tokyo İberoamerikan Müzik Araştırmaları Derneği (Chunambei Ongaku Kenkyukai) başkanı olan Kanematsu Yoji'yle röportaj yaptı.

ALPOSTA: Siz Japonlar neden tangoyu bu kadar çok seviyorsunuz?

KANEMATSU: Çünkü müziğiniz kalplerimize çok kolay ulaşıyor (Alposta 1987: 89).

*Tango argentino*ya bağlanmış Japon *tangueros*ların bu düşünceleri, tango argentinonun egzotizmini vurgulayan *shakō dansu* öğretmenlerininkiyle çelişir. *Shakō dansu* öğretmenleri, orijinal tango argentinonun şeheviliğine başarıyla tabi kılındığı için, Avrupalılaştırılmış tangonun Japonya'da pazarlanabilir olduğuna inanırlar. *Tango argentino*nun Japon yandaşları, bunun aksine, Japonlarla *argentino*lar arasındaki duygusal yakınlıkları, görünüşte yabancı olan kültürlerin arasındaki eşsiz ruhsal akrabalığı vurgularlar. Ama aynı şekilde onlar da orijinal *tango argentino*yla, Batılılaştırılmış, otantik olmayan tangolar arasına net farklılıklar koyarlar (Oiwa 1990).

Otantik *tango argentino*'ya duyulan bu sadakat, duygusal Japon ve Arjantin kültürleri arasındaki benzerliklere olan bu inanç, kendilerini Fransızlaşmış Japon aristokratlarından ve *shakō dansu*'yu tercih eden basit kitlelerden ayırma çabasındaki tango erbaplarının küçük bir grubu tarafından da paylaşılır. Bu, otantik *tango argentino* alimleri ve koleksiyoncuları, danstan çok, müziğindeki ve şarkı sözlerindeki gelişimi açısından tangoyla ilgilenmişlerdir. Arjantin, II. Dünya Savaşı sırasında Batılı Müttefiklerden bağımsız bir duruşu benimserken, *tango argentino*, Avrupalılaştırılmış ve Kuzey Amerikalılaştırılmış tangolardan ayrı, kendine özgü bir biçim olarak kabul görmüştür.[8]

*Tango argentino*nun Japon yandaşları yekpare değildir. 1980'lerde, Arjantinli emprezaryolar tarafından Broadway için geliştirilen bir tango versiyonu Japonlara sunuldu. 1983'te Claudio Segovia ve Héctor Orezzoli tarafından yaratılan, profesyonel Arjantinli dansçıların rol aldığı *Tango Argentino*'nun bu seyirlik tarzı, "gelişmiş" dünyanın -Tokyo da dahil- çağdaş başkentlerinde yeni bir ateşli tango dalgasını harekete geçirdi. Bunun sonucunda, Japon tango

8.II. Dünya Savaşı'nda Tarafsız kalmaktan dolayı Arjantin'in katlandığı avatarlar hakkında bkz. Escudé (1988).

hayranlarının, egzotik tutkuya düşkün yeni bir kuşağı ortaya çıktı. Bu yeni popülarite dalgası, tangonun Paris revülerinde ön plana çıktığı *belle époque* günlerini anımsatıyor. *Argentino*-Japon tango ilişkileri artık daha doğrudan olmasına rağmen, Japonya, dünya sisteminin "çekirdeğine" geçtikçe, egzotik *argentino*larla egzotik Japonlar arasındaki mesafe daha da genişledi. Arjantin ve Japonya arasındaki, Batılı "çekirdek"e göre asimetrik olan güç mevkileri egzotik karşılaşmaları olumsuz yönde etkilemiştir. Japon halkı, daha az ayrıcalıklı egzotikleri tüketmekteki Batılı pratiklerde oldukça ustalaşmıştır. *Tango Argentino*'nun oyuncu kadrosu, Japon izleyicileri tarafından, Batının kültürel başkentlerinin onay damgasını almış, tutkunun bedenleşmiş halleri olarak tüketilir.

E. BAZI EGZOTİKLERİN EROTİK UYUŞMAZLIKLARI

Japon "tango kraliçesi" (ve ilk Japon tango şarkıcısı) Ranko Fujisawa, Luis Alposta'ya, "[Tangonun] tutkulu ritminin damarlarında aktığını hissetmiş biri, onu bir daha asla unutamaz." demişti. Tango üzerinden yürütülen Japonya-Arjantin ilişkilerinde tutku, karmaşık tartışmalara yol açtı. Tangoya atfedilen, tangoda sergilenen bir güdü ya da dürtü olmaktan uzak bu aşırı tutkulu "mizaç", egzotik temsiller tarihinin bir ürünüdür. İki ülkenin temsilleri egzotikler dünyasındaki konumlarını değiştirdiği için, Japonlar, tangonun tutkusuyla farklı yollardan ilişki kurmuştur. *Shakō dansu* eğitmenleri, tango tutkusunun, belki de fantezi dünyası hariç, Japonya'da etkili bir şekilde bastırıldığını söyler: "Çiftler, tango yaparken bir Rudolf Valentino filmindeki şehveti akıllarından geçirebilirler, ama dans derslerimizdeki hareketlerinde bunu asla belli etmezler." (Ogata 1990, röportaj). Röportaj yaptığım Japon sosyal dans öğretmenleri, kendi dans salonlarında (Tokyo Kabuki-cho Odeonu) asla *tango argentino* icra edilmediğini açıklamak için çok özen gösterdiler. "*Tango argentino*"yla, şehvetin uygunsuz şekilde sergilendiği izlenimini veren *ashi no karami*'yi (birbirine dolaşmış bacaklar) kastediyorlardı. Öğretmenlerden biri bana, Japon halkının bu tango üs-

lubunu televizyon programlarından tanıdığını, ama çoğunun bunu edebe aykırı ya da utanç verici bulduğunu anlattı (Ogata 1990). Bu öğretmenlerin kafasındaki *tango argentino*, bariz bir şekilde, 1987'de Segovia ve Orezzoli'nin turnedeki topluluğu tarafından Japonya'da popülerleştirilen Broadway tarzı tangodur. *Shakō dansu* eğitmenlerinin düşüncesine göre, bu tango, Japonlar için egzotik olarak o kadar erotikti ki, ancak dikizci bir hazla uzaktan izlenmesi uygun olabilirdi.

Avrupa'da, Birleşik Devletlerde ve hatta Rio de la Plata'da olduğu gibi, Japonya'daki dans endüstrisi de, sahne ve balo salonu için karşıt tango versiyonları sunarak hareket eden bedenleri disipline sokar. Eğitmenlerin çoğunun erkek, müşterilerin çoğunun da kadın olduğu düşünüldüğünde sterilize edilmiş bir tango, eğitmenlerin ve müşterilerin itibarını koruyacaktır. Yoneyama Eiko, tangonun Japonya'daki eski günlerinde, öğrencilerin ebeveynleri, balo salonu öğretmenlerine güvenmediğinden dolayı "dans etmenin özellikle genç kızlar için umulmadık şeylerle dolu olabileceği"ne dikkatimi çekmişti (Yoneyama 1990, röportaj). 1930'larda, çoğu sosyal dans öğretmeni yabancıydı, bugün bu durum değişmiştir, ama çağdaş *shakō dansu* eğitmenleri, (özellikle tango öğretirken) sosyal dans öğreterek geçinenlere atfedilen, o kuşku uyandırıcı statüyü hâlâ üzerlerinde taşımaktadır. Başka ülkelerde olduğu gibi Japonya'da da dans eğitmenleri, baştan çıkarıcıları, hatta jigoloları akla getirir ve romantik olma olasılığı taşıyan dans atmosferini istismar edeceklerinden kuşkulanılır. Romantik, gece elbiseleriyle dans salonlarındaki *shakō dansu* derslerine katılan öğrenciler de eşit derecede kuşku uyandırır. Japon *shakō dansu* öğretmenleri, erotizm yüklü hareketleri icraatlarında veya kabullerinde *argentino*larla (*latino*lar) Japonlar arasında köklü farklılıklar kurarlar.

Japon ve *latino* mizaçlar arasında bir bağ kurma çabasının önündeki en çetin engel tutkuymuş gibi görünüyor. Dünya egzotizm/erotizminin Batılı bölünmezliği içinde Japonlar ve *latino*lar iki karşı kutuptur (Batılı egzotizmin mantığını yeterli derecede içselleştirmiş). Herhangi bir kişi, bu farkı anlatabilir: Japon halkı soğuktur, yansızdır ve kontrollüdür; *latino*lar, *argentino*lar da dahil,

etkileyici, tutkulu ve şehvetlidir. Japonlar ve *argentino*lar, Japonya'daki tango vakasının garipliğine bir anlam verebilmek için bu Batılı tutku haritasını kullanırlar. Her ikisi de, bağlantıyı onaylamak için "aşinalaştırma" stratejilerini kullanır, aynı zamanda da egzotik, telafisi imkânsız uzaklık ikonlarını yeniden üretirler. Onlar (biz) tümüyle hayretler içindedir: Nasıl olur da *tango argentino* gibi tutkusuyla ünlenmiş bir dans, Japonlar gibi baskı altında tutulmasıyla ünlenmiş bir halk tarafından sevilir ve yapılır?

Tokyo'daki bir *tango argentino* sınıfında röportaj yaptığım öğrenciler, bu sorunun arkasında yatan varsayımlara meydan okuyan ve *shakō dansu* eğitmenlerinin iddialarını yalanlayan yanıtlar verdiler. Takahashi Masayoshi dedi ki, "Japon halkının soğuk olduğu düşüncesi tamamen *tatemae*'dir [yüzeysel, genel görünüştür]; Japon halkı yeteri kadar tutkuludur" (1990, röportaj). Takahashi Teruko, ekledi "Japon halkı çok tutkuludur, kibarlığa, etikete ve kontrole yapılan vurgunun nedeni de budur (1990, röportaj). Takashima Masako da şuna dikkat çekti: "Bana göre, tango, *No* dansına çok benziyor: Stilize edilmiş, fakat eğer bakacağınız yeri bilirseniz, aynı türden bir duygu tangoda da, *No*'da da çok güçlüdür. Diğer Batılı tarzdaki dansları hiç yapmadım. Bana hitap etmiyor, ama tangoda güzel ve tutkulu olan bir şey var; *No*'daki gibi, sırtınızı dimdik tutuyorsunuz, bacakların hareketleri kontrollü ama yine de jestlerinde mükemmel bir incelik var" (1990, röportaj). (İngiliz ya da Fransız tarzı tangoya karşı olduğu için) *Tango argentino* icra eden ve öğreten çok az sayıdaki Japon dansçıdan biri olan Eguchi Yuko şöyle açıkladı: "Japonlar erkeklerle kadınların birlikte dans etmesinden utanç duymadılar veya gücenmediler. Gençler için asıl mesele, daha çok, *tatchi dansu* mu (dokunma dansı [touch dance]) yoksa *bodii kontakutu* mu (beden teması [body-contact]) yapılacağıydı. Japonlar puriten değildir; Batıda olduğu gibi, onlara, olayların kötülüğünü anlatan bir kiliseleri yoktur. Önemli olan görgü meselesidir, ahlâk değil. Bu yüzden gençler *lambada* değil de disko dansı yapıyor" (1990, röportaj). Bu stüdyo sınıfın öğretmenleri, Eguchi Yuko ve Kobayashi Taihei, tangonun, tutkuyu ve şehveti açıkça sergileyen, *tango argentino* versiyonunun önde gelen Japon

savunucularıdır (bkz. Resim 5.9). Otantik ve tutkulu Arjantin tangosunu Japonya'da popülerleştirmek için kurdukları dernek aracılığıyla bir *tango argentino* kampanyası başlattılar. Bu girişimi, ironik bir biçimde, Japon televizyonunda izledikleri Broadway gösterisi, *Tango Argentino*'dan esinlenerek üstlendiler (*Argentino*lar tarafından yaratılan ve icra edilen bu gösteri dünya çapındaki turnesine başladıktan dokuz yıl sonrasına, 1992'ye kadar Buenos Aires'te sergilenmedi). Bu gösterinin oyuncuları arasında olan ünlü profesyonel tango çifti, Gloria ve Eduardo Arquimbau'yla antrenman yapmak üzere büyülenmiş bir halde Arjantin'e gittiler.

Kobayashi ve Eguchi'nin Tango Argentino Dans Akademisi, yaradılıştan serinkanlı Japon düşüncesine meydan okuyor. Dansı -seleflerinin yaptığı gibi, bir sosyal beceri ya da önemsiz bir eğlence olarak değil- bir sanat biçimi olarak geliştirerek, yeni yöntemlerle egzotizmin değişmez özüyle [hard core] -erotizmle- boğuşuyorlar. Derslerinde, Japon erotizminin -*la belle époque*'un Paris'ini büyüleyen taşbaskılardaki algılanışıyla (Sorell 1981; Morini 1978)- stereotipleştirilmiş temsili ve "otantik" *tango argentino*ya atfedilen erotizmle -Mistinguette'in menejerinin, ünlü *femme fatale*'a, tangoyu "ancak yakınında bir yatak varsa" (Mistinguett 1954: 60) icra etmesini öğütlemesine yol açan erotizmle- aynı anda uğraşıyorlar. 300 öğrenciye, argentinoların esasen Avrupa ve Birleşik Devletler sahneleri için ürettikleri bir üsluba dayanan, çarpıcı bir tango öğretiyorlar. Dışarıdan bakan biri için ve sanırım birçok Japon için hâlâ yolunda gitmeyen bir şeyler var. Japonlar, Arjantinli sanatçılardan öğrendikleri tutku tekniklerini dahil ederek *tango argentino* icra ettiklerinde hâlâ "Japon" görünüyorlar. Bu, Japon dansçıların "duygu" ya da beceri yoksunluğuna değil, egzotizmin gücüne atfedilebilir. Batılı ayna, inatla Ötekiliği yansıtıyor.[9]

9. Yoshihiro ve Oiwa Chizuko'nun, Japon tango argentino icracıları üzerine yaptıkları, bana çok yardımcı olan yorumlarına müteşekkirim.



Resim 5.9 Kobayashi ve Eguchi'nin 1990'daki bir gösterisi için el ilanı. Yazı, dansçıların tangoyu "doğrudan, tangonun doğum yeri Arjantin'de, Gloria ve Eduardo'dan öğrendiklerini" vurgular (çeviri Raj Pandey).

Sahne sekiz:
Tangonun tutkusu üzerine bir Japon dersi

Diyalog.

Tokyo 1987. Bir Broadway gösterisi olan, Tango Argentino televizyonda yayınlandıktan sonra, (profesyonel bir kadın dansçı olan) Maeda Bibari ve (bir tango erbabı olan) Itzuki Hiroiuki, bir açık oturumdadırlar. Amaç, Japon izleyicileri, egzotik tango üzerinden, ateşli "duygulan" nasıl değerlendirecekleri, yargılayacakları ve icra edecekleri konusunda eğitmektir. Karakterler, karşı karşıya, iskemlede oturmaktadırlar. Sohbet ilerledikçe, Maeda (oturduğu yerden) tereddüt içinde bazı tango adımlarını dener.

Fon müziği: A lo Megata, 1981, şarkı sözleri Luis Alposta, müzik Edmundo Rivero.

Maeda ve Itzuki'nin metni:[10]

ITZUKI: Meiji devrinden beri Japonya, diğer yerlerin kültürünü kendisinin kılmak istiyor ama daha gidilecek uzun bir yol var.

MAEDA: Dans etmeye başladığımda, tango yapmak istedim; fakat yabancılar kabuki icra etmeye çalışırken bunun saçma ve aptalca olduğu söylendi bana.

I: Televizyonda, Japonya'nın nihayet yetişkinlik yaşına geldiğini söylediniz. Tangonun, yetişkinlerin kültürü, özü olduğunu söylediniz. Japon kültür dünyası alabildiğine çocuksudur. Mesela, tangoda bir adam bir kadını dans partneri olması konusunda ikna etmeye çalışıyorken, yetişkin bir erkek olduğunu göstermezse, başarısız olur... Kelimenin tam anlamıyla başarısız olur. Çünkü dans tekniği meselesi değil, metanet, hatta bedenlerin kalınlığıdır önemli olan. Erişkin, kendini kabul ettirmiş bir erkekte göbeğin hafifçe çıkıntı yapması gibi.

M.: Evet, tangoda, sırtınızda taşıdığınız yaşı göstermeniz gerekir. Ben tangoyu, ülkesinden kültür getirmek için Japonya'ya geldiğini söyleyen Arjantinli bir öğretmenden öğrendim. Önceleri gösterile-

10. Aşağıdaki diyalog, *Asahi Graph*'da (1 Haziran, 1987) yayınlanan "Pasión por el Tango"daki pasajlardan oluşmaktadır. Raj Pandey'den serbest çeviri.

rimde tango yapabileceğimi düşündüm ama sonra bunun uygun olmayacağını anladım.

I.: Evet, çünkü Arjantin halkı olağanüstü...

M.: Evet, yaptıkları işte tutkulu ve ciddiler.

I.: Evet, tutkulular ve belki de, yurtsever mi desem? Ya da, kendi halklarına, insanlarına karşı özel bir sevgi besliyorlar da diyebilirim.

M.: Bu yüzden, yazın Arjantin'e gitmeyi düşündüm. Orada, tangonun farklı halkların birbirine karışmış soylarından doğduğunu öğrendim. Acıdan, kendi ülkenden ayrı kalmanın ve bir daha geri dönememenin acısından doğduğunu anladım. Tangoyu yaratanlar, liman kentlerinin, geceleyin bir kadını takip etmek, onu etkileyip nasıl da önemli bir adam olduğunu göstermek isteyen ve bu adımları geliştiren sakinleriydi.

I.: Bu hikâyeler insanın kanını kaynatıyor değil mi? Ben, tangoyu dansla eşanlamlı kabul eden bir kuşaktan geliyorum. Tango, erkeğin dizini kadının bacakları arasına sokmasının, kibarlık ve nezaket değilse de edepsizlik olmadığı bir danstır. Uç sözcüklerle ifade edecek olursak bu dans, kadının erkeğin kılıcını kışkırttığı bir çarpışmadır [*güler*]. Erkeğin dizkapağı, zorla kadının uylukları arasına girer.

M.: Tango diğer dans biçimlerinden farklıdır, çünkü dansın gidişatı içinde duygular uyanmaz. Dans yüksek perdeden, çarpışanın kendisinden, tutkunun en yüksek anından başlar.

I.: Bir kesme gibi de biter. Asla yavaşlamaz. İhtişamı da buradadır. Tangoda bitiş, bıçakla kesilmiş gibidir. Tango müziği, ilkbaharın başında kesilen ağaçlar gibidir, bu da onun yazgısıdır. Klasik Batı müziği statü, para, ün meyveleri vermiştir; ama tango büyük potansiyeline rağmen, ilkbaharın başında kesilerek yaşamını kaybetmiştir. Bu durumun arkasından matem tutanlar bu müziği söylemeye devam ettiler, üzerine titrediler ve tango meşalesi onların yüreklerinde yanmaya devam etti. Asla sönmedi. Artık tango başka bedenlere büründü. Tango gibi, bedeninizle kendinizi ifade edebileceğiniz bir başka dans daha yoktur. Tango erkeklerle kadınların içtenlikle birbirlerine kenetlendikleri bir danstır. Valste hâlâ bir mesafe

vardı, ki sadece tangoda bunun üstesinden gelindi. Bedenlerin sıcaklığı, nefeslerin değiştokuşu... her şey iletişim içindedir. Tere batmış bir şekilde, temasın bu noktasında, birlikte kısılır kalırsınız. Bu koşullar altında partnerinizin insanlığı yardımcı olamaz ama kendisini size iletir. Dans yeteneğini bir anlığına bir tarafa bırakalım, bedenin sıcaklığı, partnerinizin harika bir insan olduğunu düşündürür size. Bir dans olarak tango bunları hissettirir size. Bittiğinde, ayrılırsınız, havai fişekler gibidir. O kaba, ne çekici ne de gerçekten güzel olan erkek ve kadınların, dans etmeye başlar başlamaz güzelliği yarattıklarını görmek ilginçti. [...]

M.: Tangoya ayakların dansı denir, ama yüz ifadesi çok önemlidir. Seyirciye asla tamamen dönmezsiniz. Acı dolu bir yazgıyla doğmuş olsanız bile, duygularınız, dünyanın en iyi kadını olduğunuzu göstermelidir. Aynı şey erkekte de olur. İfadeleriniz aracılığıyla vakar sergilemedikçe tangoyu yapamazsınız.

I.: Sizde bu var, demek ki siz tango yapabilirsiniz. [...] Japonya'da tango bir patlama değildi, geçici bir heves olmamalıydı. Japonya'nın üstesinden gelmesi gereken bir görev vardı. [...] Japonya, Uzak Doğu'da tango tarafından seçilmiş bir ülkeydi. Tıpkı, yabancı ülkelerden gelen, farklı özelliklerden insanların Buenos Aires'te buluşması ve tangonun ortaya çıkması gibi. Japonya, bütün dünyada tangonun ışığını, meşalesini korumaya devam etmiş tek ülkedir. Siz tango tarafından seçilmişsiniz.

Hâlâ iskemlesinde oturmakta olan Maeda, sonunda, trans halinde, tangonun tutkusuna yenik düşer.

Kararma

* * *

F. JAPONYA'DA TANGO VE EGZOTİZMİN ESTETİĞİ

Bir önceki diyalog, tango tutkusunun, egzotiği anlamlandırarak ve sahiplenerek. Japon seyircisi (ve potansiyel tango dansçıları) ara-

sında nasıl yorumlandığını, öğretildiğini ve teşvik edildiğini betimliyor. Tango tutkusu üzerine Japon dersi, müstehcen, tahrik edici, ritüelvari bir betimlemeye başvuruyor. Tango, bir görevi, kurbanlarını ve üyelerini, kendi iradesiyle işaret eden bir pagan dinini çağrıştırıyor. Tangonun erotik güçleri, Japon bedenleri bir yeniden egzotikleştirme transına sokarak, etkisi altına alıyor. Itzuki ve Maeda tangonun (bazı "punk" Japon tango kreasyonları hariç) Japonya'daki en son versiyonunu tartışıyorlar. Sözünü ettikleri -basit bir geçici heves olarak görülmemesi gerektiğini de tavsiye ettikleri- patlama, Japon televizyonunda yayınlanan Broadway gösterisi, *Tango Argentino*'nun yarattığı patlamadır (bkz. Resim 5.10). Maeda ve Itzuki'nin açık oturumda mahrem ve tutkulu konular üzerine yaptıkları sohbet, Japon ve Arjantin ulusal konumlarının dünya ekonomi politikası içindeki temsilleri hakkındaki modern Japon anlayışıdır. Çağdaş Japon, tutkuyu sahiplenerek, ötekini, daha az ayrıcalıklı olan egzotikleri egzotikleştiriyor, fakat bunu *à la Western* [Batılı usulde, ç.n.] yapıyor.

> TANGO FESTİVALİ, Francisco Canaro'nun 100. yıldönümü dolayısıyla, Orquesta Festival Canaro ve Quarteto Princho'yu sunar. 10/10: 13:30 & 17:00, TKH. 11/4: 18:30, SWU. S¥5000, A¥4500, B¥4000, Kyodo Tokyo 407-8248. S.P. *Daha duygusal ve dramatik* olanı arayanlar için, Tango Festivali, *Güney Amerika'nın* zirvedeki *dansçılarını ve müzisyenlerini* sunuyor, kesinlikle kaçırılmamalı (Japon Journal 8(7) [Ekim 1988]: 53, 55, vurgular bana ait).

Asahi Graph'ın, Maeda ve Itzuki'nin diyaloglarını yayınladığı 1987'deki aynı sayısında –*Tango Argentino* gösterisine ayrılmış bir sayıydı- bir resim vardı, üzerinde şöyle yazıyordu: "*Tango Argentino* Galası – Erotizmin Güzel Kokusu. *'Tango Argentino'* Avrupa ve Amerika'da muazzam bir başarıydı ve dünya çapında bir tango patlamasına yol açtı. Bu sahnede tangoya ait her şeyi yakalayacaksınız; erkekler ve kadınlar, erotizmin tadı ve tarihten gelen pek çok şarkı (Raj Pandey tarafından çevrilmiştir; bkz. Resim 5.11). Resimler ve metinler, Japon okuyucuları ve izleyicileri, ağdalı bir erotizmin kızıştırmasıyla, dünyeviliği ve egzotizmi tüketmeye ikna et-



Resim 5.10 *Asahi Graph*'ın, Claudio Segovia ve Héctor Orezzoli tarafından 1983'te tasarlanıp yönetilen *Tango Argentino* gösterisini tanıtan özel sayısı. Kaynak: Asahi Graph, 1 Haziran, 1987, kapak.



Resim 5.11 *Todo Sobre Tango Argentino* (Tango Argentino Hakkındaki Her Şey) için bir çizim. Solda: Dansçılar, Gloria ve Eduardo Arquimbau. Kaynak: Asahi Graph, 1 Haziran, 1987.

mek üzere tasarlanmıştı.

Japonya, yürürlükteki ekonomik gücüne rağmen, (Kuzey) Batılı egzotizm yükünü sırtında taşımaktadır. Japonya, dünya zenginlik ve güç çekirdeğinin içine girmiştir fakat eski, egemen Batılı merkezlerin tamamıyla yerini alamamış, onları yerinden edememiştir. Japonya, yeni bir yarışmacı olarak, Birleşik Devletler, Almanya, Fransa, İngiltere ve diğer (Kuzey) Batılı güçlerle, gerilimli bir şekilde bir arada varolmaktadır. Çekirdekteki ülkeler arasındaki farklı türden ürünlerin ve pazarların kontrolüyle birlikte -katı bir biçimde paraya indirgenemeyecek olan- farklı tedavül araçlarının dolaşımı göz önüne alındığında gerilimler daha da anlaşılır hale gelecektir.

Avrupa Kıtası'na ait olan tango, İngiliz tarzı tango, *tango argentino* ve Broadway tarzı *Tango Argentino*, Japon emprezaryolar, icracılar ve seyirciler tarafından yeniden üsluplaştırılan ve tüketilen egzotik bir ürünün farklı versiyonlarıdır. Bütün bu tüketiciler, tutkunun çeşit çeşit yorumunu yaparak toplumsal farklılıklarını işaret-

lemişlerdir. Japon aristokratlar, beğeni aracılığıyla kendilerini toplumsal olarak ayırt ederler, dünyanın beğeni imparatorluğunun meşru merkezi de Paris'tir ya da genel olarak Fransa'dır. Bu yüzden, tango *a lo Megata*, Fransız tarzı tangonun ve onun kurnaz şehvetinin, güzelliğinin Japonlar tarafından evcilleştirilmesidir. *Shakō dansu* katılımcıları orta sınıfın bayrağını taşır, bu nedenle de kitleler tarafından üretilen ve tüketilen, sterilize edilmiş, İngiliz ve Kuzey Amerikalı tangoyu yaparlar. Kitle eğlence endüstrisinin çekirdeği, ekonomik denetimlerine şiddetle meydan okunmuş olsa bile, Angloların meşru denetimi altındadır. *Shakō dansu* yandaşları, tangoları aracılığıyla, "modernliği" ima eden aktif, sportif bedenler geliştirirler. Kendilerini hem aristokratlardan hem de kitlelerden farklı gören Japonların aradığı erbaplığın işareti olan *tango argentino*, içine biraz milliyetçi (anti-Batılı, anti-Amerikan İşgali) duygular karıştırılmış bir fenomendir.[11] Kendilerini müzik ve şarkı sözleri biçimlerine vakfeden Japon *tango argentino* erbapları, egzotikler arasındaki eski Batılı arabuluculuklara meydan okur, *argentino*larla Japonlar arasındaki duygusal akrabalığı vurgularken otantik tangoyu orijinal Arjantinli ortamından kurtarırlar. (Broadway tarzı) *Tango Argentino*'nun yandaşları, *argentino*larla farklı bir ilişki kurarlar. Tango *argentino* erbapları gibi, iki kültür arasında bir benzerlik ararlar, ama bu benzerlik tutkuya ve hareket halindeki bedenin duygusal kuşatımına odaklanır. Tangonun "öz"ünü keşfetmek ve canlandırmakla ilgilenen sanatçılardır. Batılı egzotik stereotipleştirmeye karşı koyarak, Japonların tutkululuğunu göstermeye çalışırlar. Böyle yaparak, -Batılı çekirdeğin seçkin tutkulu egzotizm amblemleri olan- *argentino*ların yardımıyla tutkulu "beceriler" geliştirmek için emek harcarlar.

Egzotizm kendini yeniden üretir. Bir yandan meydan okurken

11. Bazı Japon, *tango argentino* hayranları, tangodaki en son "otantik" gelişimleri izleyebilmek için düzenli olarak Arjantin'e seyahat eder, bazıları da dünyanın en eksiksiz tango plakları ve tango yayınları koleksiyonuna sahiptir. AA bandoneónlarının (artık üretilmeyen eski Alman yapımı konçertinalar [iki tarafından ellerle tutulup bastırılarak çalınan, akordeon ailesinden, havalı küçük bir müzik aleti, ç.n.]) Arjantin'den Japonya'ya ithali *argentino* müzisyenlerin bu değerli müzik aletine erişimini olumsuz yönde etkilemiştir (Dragone 1990; Nishimura 1990).



Resim 5.12 *Tango Argentino*'nun gezici kumpanyasının reklam broşüründen, 1987.

(Japon), öte yandan gelişip büyür (*argentino*). *Argentino*lar da bu göreve fiilen k tılır. *Argentino*lar için, egzotizm à la Broadway günümüzdeki bir geçim tarzıdır. Japonlar, Batıyla uğraşırken, hem kendilerine (ve *argentino*lar gibi diğerlerine) dayatılan Batılılaşmayla hem de Batılı ve Batılılaştırılmış (stilize edilmiş *Tango Argentino* gibi) ürünlerin evcilleştirilmesiyle başa çıkmak zorundaydılar. Dünya tutku ekonomisinin bakış açısından Batıyı Japonlaştırmak, Batılı emperyalizmin, Batılı olmayan ya da periferi olan Batılı Ötekilere dayattığı egzotizmin kurnazlıklarıyla karşı karşıya gelmek demektir.[12] Japonlarla Arjantinli *tanguero*larınki gibi karşı-

12. Bazı postmodernistler bunun neşeyle yerine getirilebilecek bir görev olduğuna ve Japonların tam da bunu yapabilecek postmodern "mizaç"a sahip olduklarına inanırlar... Ama bu yorum bile kendi içinde bir egzotikleştirme pratiği değil midir? (Bu fikrinden dolayı Jeff Tobin'e teşekkür ederim).



Resim 5.13 *Tango Argentino*'nun gezici kumpanyasının reklam broşürünün kapağı, 1987.

laşmalar, egzotiğin dolaşımını izlerken, egzotiğin dinamikleri hakkındaki tek yönlü anlayışları büyütür, çarpıtır ve onlara meydan okur. Zaten egzotikleştirilmiş olanın, egzotik karşılıklılıkları, yeniden egzotikleştirilmeleri ve egzotik sahiplenilmeleri ortaya çıkar, daha önce "bağdaşmazlıklar"ın yerleştirildiği-yani ortak tutkunun olmadığı- yerde, tuhaf bağdaşmalar yaratır. Egzotik kategorileştirmeler, daha fazla özgüllükler üreterek ve şaşırtıcı yakınlaşmalara yol açarak genişler. Sınıf, statü, prestij ve iktidar, bazı egzotikler arasında ayrımlar, bazılarının arasındaysa kaynaşmalar yaratarak, erotik manipülasyonlar aracılığıyla egzotizmin estetiğinde bir rol oynamaya başlar. Mütevazı, sevilmeyen, grotesk egzotikler, daha zarif Avrupalı egzotiklere karşı paylaştıkları karşı çıkış için bir zemin bulurlar. Zenginliğe erişimdeki eşitsizlik, âdetler ve beğeniler, egzotik farklılıkları boşa çıkarır. Batılı kültüre saygı ve arzu duyan egzotikler ve kendilerini Batılılaştırmada göreceli olarak başarılı olanlar, egzotik anlamda hâlâ, erotik olanı yönettiklerinden dolayı Batının yargısına tabidir. Japonlar ve *argentino*lar bu nedenle, egzotik bir akrabalıkla bağlıdırlar, -Batılı ve Batılılaştırılmış egzotikleştirici gözlerle yargılanırken- derin duyguları, şekil verilmiş heyecanları estetize etmeleriyle ve tutkuları zarif bir biçimde sergilemeleriyle diğer egzotiklerden ayrılırlar.

Egzotizm, garip bir mantığa ve tuhaf estetik kurallara uyarak, egzotik bir şekilde işler. Tehlike, şiddet ve hakiki Ötekinin alt üst edilmesi çeperde içgıcıklayıcı bir biçimde zapt edilir ve kabul edilebilir yollarla hissettirilir. Egzotizmin estetiği, grotesk olanın zevk verici eşiğinde iş görerek, sofistike fakat yine de kaba tekniklerle bu tuhaflıkları ele geçirir ve temsil eder; pastişler [farklı eserlerden parçalar alınarak ortaya çıkarılan sanat eseri, ç.n.], yan yana koymalar ve montajlarla -canlandırılmış egzotik betimlemeyle erotizmi tahrik eder. 1987'de Tokyo'da sahnelenen *Tango Argentino*, egzotik erotizm sızdıran broşürlerle tanıtıldı. Mizanpaj, (bkz. Resim 5.12), dar bir biçimde çerçevelenmiş, parçalara ayrılmış ve böylece fetişleştirilmiş, kendinden geçmiş bakışlarla birbirlerine bakan ve cinsellik çağrıştıracak pozlar içinde dans eden çiftlerin mahremliğini dikizlemeye davet ediyor. Ölümcül karşılaşmalara yakalan-

mış erkekler ve kadınlar, izole edilmiş, düşünceye dalmış, hareketli fakat kontrollü, soğuk fakat aşırılığa tanıklık eden *latino* ("yerli") müzisyenin yanına konulmuştur. Bu tango betimlemesinin ne kadarı, yerlinin yazgısını heteroseksüel erotik ölümcüllükle birleştirerek -erotik olanın zaman içinde değişmesi sonucu egzotik çekiciliği itibar kaybetmiş, groteskleşmiş- Rudolph Valentino'nun imgesini çağrıştırıyor, ayrıştırıyor ve yeniden egzotikleştiriyor?

Bu broşürün kapağı (bkz. Resim 5.13), bir *Tango Argentino* "kadını"nın fevkalade, fakat kesilmiş bir imgesini resimliyor. "Kadın", 1920'lerin nefes kesen filmlerinde, şeyhleri ve şeyhlerin oğullarını canlandıran, dişileştirilmiş "erkek" Valentino'nun taktığı tacı taşımaktadır, gözkapakları gölgelidir. Fakat Valentino, bu filmlerinde tango yapmamıştır; ünlü tangosu, *gaucho* kıyafeti giymiş huzursuz maçoyu sergilediği *Mahşerin Dört Atlısı* filminde yer almıştır. Egzotizm ortaya çıkmış grotesk ürünleri stilize ederek, grotesk bir şekilde derece derece gelişir. Egzotik farklılığın kırık parçaları ve kırıntıları, egzotik ayrımlar homojenleştirilerek ve egzotik aynılıklar farklılaştırılarak, yeni işlenmiş egzotik betimleme içinde serbestçe harmanlanmıştır. Egzotizm, güçlü bir kasırga gibi her yeri kaplayıp, birbirlerine uymayan tuhaflıkları -yine de bir mantık, egzotizmin mantığını izleyen tuhaflıkları- toplayarak, dünyanın üzerinden geçer. Batılı çekirdek, tutkunun, biçimi bozan, ama asla bulanıklaşmayan aynası olan gözlerinde egzotizmi yansıtır, ki o esrarengiz aynada Ötekiler birbirlerini ve kendilerini görür.

*Argentino*lar, tangonun Japonlar tarafından sahiplenilmesiyle uğraşırken aynı zamanda egzotik estetik de değiş tokuş etmişlerdir. Luis Alposta, *El Tango en Japón* adlı kitabına kapak olarak Japonvari bir yazı stili ve geleneksel Japon kostümü ve saç biçimiyle Asyalı-Doğulu bir erkek resmi seçmiştir. Sigfredo Pastor (sanatçı), tangoyu Japonlaştırmış ve Japon karakteri de, ona ufuklarda kaybolan bakışıyla yarı çömelmiş biçimde -tango müziğinin simgesi *bandoneón* çaldırarak tangolaştırmıştır. Mesaj "Evet! Tango her şeyiyle JAPONYA'da! Ne kadar şaşırtıcı değil mi?" gibidir. Alışılmadık olana dikkat çeken grotesk pastiş, egzotik kolaj: egzotik parodiler, egzotiğin parodilerine yol açıyor. Bu resim Japon *tanguero*la-

ra gösterildiğinde, kendilerinin bu Arjantinli sunumuna yüzlerini buruşturmuş ve gülümsemişlerdir, tıpkı Arjantinli *tanguero*ların, Valentinvari bir tarzda tango yapmaları istenildiğinde yüzlerini buruşturmaları gibi. Egzotikler için egzotizm aynı zamanda tedirgin bir gülüştür.

Gazeteci ve Porteña Ongaku Dokokai'nin (Porteña Müziği Derneği) başkanı Oiwa Yoshiburo, hem Japonların tango yapmaya kalkışması hem de Japonlara uysun diye yapılan Arjantin tango kreasyonları hakkında ironik bir memnuniyetsizliği dile getirir: "Japon tango şarkıcılarını dinlemeyi ya da Japon *Tango Argentino* icracılarını izlemeyi sevmiyorum. Ne olursa olsun, biz (Japonlar) farklı bir şekilde konuşur ve hareket ederiz. Japon temalarından esinlenen, *argentino*lar tarafından yazılmış tangolardan da hoşlanmıyorum. Orijinal tutkularını kaybediyorlar ve çok akli, çok entelektüel hale geliyorlar" (röportaj, 1990). Bununla birlikte, çoğu Japon ve Arjantinli, otantikliğin parodi oyunlarında ve Batılı egzotikliği yeniden sahiplenmede birbirlerini taklit ederek, kendi egzotik alışverişlerinin düşkünü olmuşlardır. Arjantinli müzisyenler, şarkı sözü yazarları, şarkıcıları ve dansçıları tarafından yaratılan ve icra edilen "otantik" *tango argentino*, orijinal olanın prestijini taşırlar, fakat orijinal olan sürekli olarak egzotizm tarafından tedirgin edilir ve Batılı merkez tarafından orijinal olarak egzotikleştirilir. Japonlar hepsini tüketir ve "Japonlaştırır"; Arjantinli *tanguero*lar, onu ellerinden geldiği kadar fazla üretirler.

1932'de , Arjantinli yazar Eduardo Castilla, tango ve Japonya arasındaki şaşırtıcı bağlantıları daha basit ama hiç de abartısız sayılamayacak sözlerle açıklamıştır: "'Tango' kelimesi Japonca'dır. Yükselen Güneş İmparatorluğunun bir kenti ve bölgesinin adı budur. Bu ülkenin beş halk kutlamasından birinin adı budur. [...] Fakat on sekizinci yüzyılın ortalarından beri Küba'da birçok Japon vardı. Tangonun ilk kez dans edildiği yer de muhakkak Küba'ydı." (Castilla'dan [1932] aktaran Lara ve Roncetti de Panti 1969: 294-295).



Resim 5.14 Luis Alposta'nın *El Tango en Japón* (Buenos Aires: Corregidor, 1987) adlı kitabının kapağı, çizim, Sigfredo Pastor.

G. TANGONUN HAM ŞİİRSELLİK İÇİNDEKİ YOLCULUKLARI

Bu kısımda, Roger Walls ve Krister Malm'ın *Küçük Halklardan Büyük Sesler* (1984) adlı kitaplarının adından esinlenerek, tangonun gezegen çevresindeki maceralarına son bir genel bakış sunacağım. Sonuçta ortaya çıkan, *Gulliver'in Yolculukları*'nın kötü bir parodisidir.

Tango müzikal ve dansedilebilir bir meta olarak, "çekirdek" güçlerin egemenliğindeki kapitalist pazar ekonomisi içinde üretilmiş ve dağıtılmıştır. Tango imalatçıları ve yatırımcıları "çekirdek"te dal budak saldıkları için, tango değişik rekabetçi üsluplarla ambalajlanmıştır ve bu farklı tango ürünlerinin tüketimi için hem "çekirdek"te hem de dünyanın periferisinde yeni pazarlar açılmıştır. Böylece, farklı tangolar, bir yandan Avrupa'da ve Birleşik Devletlerde diğer yandan da Arjantin ve Uruguay gibi periferik uluslarda yer alan, popüler müzik, dans üreticileri ve tüketicileri arasında dolaşıma girmiştir. Arjantin ve Uruguay sadece "orijinal" tango ritimlerini ve koreografilerini (yani ham maddeler ve işgücü) sağlamakla kalmamış fakat aynı zamanda tüketicileri yeni, merkezde arıtılmış tango ürünlerine karşı hassaslaştırmıştır. Tango arıtmadaki gittikçe artan rekabet ve imalatçıların hırsı, pazarın daha da genişlemesini gerektirmiştir. Böylece, diğer periferik uluslar da tango dağıtım çemberine dahil edilmiştir. Türkiye, Japonya, Finlandiya ve Kolombiya bu pazarlama stratejisini başarıyla kullanan ülkelerden bazılarıdır.[13]

Popüler müzik ve dans ekonomi politiğinin bakış açısından, "gürültü"nün[14] ve hareketin üretimi ve tüketimi, Walls ve Malm'ın

13.1936 gibi erken bir zamanda, Héctor ve Luis Bates *Historia del Tango* adlı eserlerine kısa bir "Doğu'da Tango" bölümü eklemişlerdir. Tangonun nasıl da, Japonya ve Türkiye gibi yabancı ve uzak kültürlere nüfuz edebilecek "güçlere" sahip olduğunu dehşet içinde kendi kendilerine sorarlar. Finlandiya ve Kolombiya (Medellín) da tango icracıları ve tarihçileri tarafından tango yerleri olarak anlatılmıştır. "Egzotik" ve "otantik" tangonun benimsenmesi yerel ve küresel uyarlamaların arkasından her bir ortamda farklı yollardan olmuştur. Örneğin, Medellín'de, Kolombiyalı *tanguero*lar müzikal biçemleri ve şarkı sözü biçemlerini geliştirirken Finlandiya'da tango koreografileri de merkezi bir rol oynar. Batılı arabuluculuğu ve yerel yeniden üsluplaştırma hakkındaki bu ve diğer meseleler benim gösterdiğimden daha fazla dikkati hak etmektedir.

14. Attali'nin kullandığı gibi (1985).

(1984). "küçük halklar"ın çıkarttığı "büyük sesler"in (ben buna "büyük adımlar"ı da ekliyorum) izlediği yolu izlemiştir. Bununla birlikte, bu sesler ve adımlar, "küçük halklar"ın popüler müzik ve dans endüstrisini geliştirmekle ilgilenen "büyük halklar"ın müdahalesi olmasaydı "büyük" olmayacaktı. "Büyük halklar"ın yatırımlarıyla "büyük sesler ve adımlar"a dönüşen tango, "küçük halkların" ritmik gürültüleri ve hareketlerinden yalnızca bir tanesiydi. Tango böylece, "büyük seslerin ve adımların" çıktığı "küçük halklar" ve diğer "küçük halklar"ın emeğinden kaynaklanan "büyük sesler ve adımlar" endüstrisine dahil olmuş diğer "küçük halklar" tarafından tüketilir oldu. "Küçük halklar" çoğu kez birbirleriyle, "büyük halklar" tarafından kurulan bu pazarlama çemberi aracılığıyla bağlantıya geçerler.

Önceki bölümlerde, aslen bir "küçük sesler ve adımlar" bileşimi olan tangonun, egzotizm süreciyle nasıl "büyük"e dönüştüğünü çözümlemeye çalıştım. Müzik endüstrisinin, teknolojik ve pazarlamaya ilişkin görünüşlerine odaklanmayı seçmekten çok süreç içindeki temsil politikalarına bakmayı seçtim. "Büyük halklar" tango seslerini ve adımlarını kapitalist pazar ekonomisine dahil ettikçe, "küçük halklar"ın kimliklerinin (toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, ulus kimliklerinin) nasıl etkilendiğini anlamaya çalıştım. Bazı halkların emperyalizm aracılığıyla, nasıl "küçük" hale geldiklerini; seslerinin ve adımlarının onları nasıl "büyük" yaptığını; egzotizmin bu büyültme sürecinin, kendi kimliklerini müzakere etmeye kalkışan, bu noktada kendi kendilerine "Biz küçük müyüz, büyük müyüz?" diye soran "küçük halkları" nasıl etkilediğini; ve "küçükler" (kolonileştirilmişler arasındaki daha az ayrıcalıklılar) arasındaki "küçükler" ulusal kimliklerinin yeniden biçimlendirilmesinden fayda sağlarken, "küçükler" (kolonileştirilmişler arasındaki ayrıcalıklılar) arasındaki "büyükler"in buna nasıl direndiklerini açıklamaya çalıştım. Aynı zamanda bu sürece müdahale eden "büyük halklar"ın homojenlikten nasıl uzak olduklarını, kendi aralarında sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet ve ulus çekişmelerine giriştiklerini, bu çekişmelerin, nasıl olup da hem kendi "küçük halklar"ından (köylüler, kentli marjinaller) hem de (kolonileştirilen) yabancı küçük halklardan ge-

len "küçük sesler ve adımlar"a ilişkin farklı kabullere yol açtığını tanımlamaya çalıştım.

"Büyük" ve "küçük" halklar (ve onları izleyen "büyük" ve "küçük" dahili karşılaşmalar) tarafından üstlenilen bu temsil ve yeniden temsil süreci, kuru bir müzik ve dans pazarı ekonomisi perspektifinden –haz boyutunu (Arzu ve tutku üzerinden yapılan müzakereler) dahil etmeyi ihmal eden bir perspektiften- bakıldığında ele geçirilmesi güç, karmaşık müzakereleri gerektirmiştir.[15] Odağı, (bağımsız olmasa da) paralel bir dünya tutku ekonomisi çözümlemesine kaydırmak, egzotizmin ve kimlikler'in oluşturulmasının doruğa çıktığı bu yöne doğru elyordamıyla ilerlememe izin verdi. Beni, bu taslak halindeki alternatif çerçeveyi oluşturmaya yöneltti. Bir "model"i izlemekten çok, gezegendeki tango avatarlarını izledim. Böylece, görünmeyen insanlar bir kıtasal kütleden diğerine tango yaptıkça, dünyanın sürekli olarak yeniden haritalandırıldığını görebildim; bu insanlar süreç içinde tereddüt edip, eski kartografların bin bir zahmetle izledikleri konturların üzerinden dikkatsizce geçtiler.

Tangonun yolculuklarının haritasını çıkarmak, beni, baharatların ve diğer egzotik ürünlerin geçtiği yollarla ilişkiler kurmaya itti ve bu ticaretin hiçbir zaman kesintiye uğramamış olduğunu anlamamı sağladı. Hazzın coğrafyasıyla, kapitalist üretim ve tüketimin uzamsal ekonomisi, kuvvetli bir şekilde birbirinin içine geçmiştir. Tangoyu, egzotik ticaretinin içine batmış olarak gördüğüm için, başlıca sorularım, neyin, kim için, nasıl zevk verici ve değerli olduğuydu. Egzotik seslerin ve adımların imalatı, bu egzotikleştirilmişlerin alıcısı olan pazarların geliştirilmesi, zevk veren eğilimler, "çekirdek"/kolonileştiren ve "periferi"/kolonileştirilen ilişkisi –kolonileştirici ve kolonileştirilenin (zevk verici deneyimleri sağlayanların) "libidonal ekonomi"[16] içerisinde temsil ve kimlik meselelerini

15. Müzik çözümlemelerine politik boyutlar dahil etmeye ilişkin şiddetli talepler için bkz. McClary (1987), Frith (1987) ve Wolf (1987). Popüler müzik çözümlemesinde zevk boyutunu da düşünme gereksinimi hakkında bkz. McClary ve Walser (1990) ve Shepherd (1987). Popüler müzik anlayışında sesleri ve dansı birleştirmenin önemi konusunda bkz. Frith ve McRobbie (1990) ve Dyer (1990).

16. Terimi ödünç aldığım ve "ekonomide tutku ve tutkuda ekonomiyi izleme" amacını paylaştığım ama libidonal ekonomiye müdahale eden iktidar dinamikleri anlayışını paylaşmadığım Lyotard'ın kullandığı gibi. Aynı zamanda bkz. Smith (1989).

müzakere ettikleri ilişkiler- bağlamında çözümlendi. Arzu ve Tutkunun. "Uygar" Arzunun zevki ve tatmini için "ham", "ilkel" duygulanımları (tutku) kimin sağlaması gerektiğine dair emperyalist anlayışların hükmettiği farklı kültürel mekânlarda, egzotizmin imal edilmesi aracılığıyla nasıl inşa edildiğini, tahsis edildiğini ve nitelendirildiğini göstermeye çalıştım. Bu süreçteki koreografik emeğe özel bir ilgi gösterdim.

Tangoyu diğer egzotik müzik ve dans ürünleriyle (örneğin Oryantal göbek dansı ve Fransız can-can) karşılaştırırken, kolonileştirenin kendine has tarihi özlemlerine uygun gelen egzotiklerin, kategorileştirilmesini ve hiyerarşiye yerleştirilmesini takip ettim. Tango, kendine özgü bir tutku sağlayan sofistike bir Yeni Dünya egzotiği olarak kuruldu. Arzuyu canlandıran erkek ve Tutkuyu canlandıran kadının açığa vurdukları dans/mücadele içinde "uygarlaşma" sürecini yansıttığı için nefes kesici bir şeydi; bununla birlikte, bir bütün olarak, kolonileştiricinin bakış mesafesinden görülen bir seyirlikti.[17] Egzotik ürünler (kolonilerden gelen, kapitalist müdahalelerle değerli kılınan mallar) "uygarlar" ve "uygarlık"ın değişik aşamalarındaki "barbarlar" arasında pazarlanmıştır (ve onlar için bir "ihtiyaç" yaratılmıştır). Egzotik estetik, egzotikler arasında yeniden üretilmiş, yeniden sahiplenilmiş ve yeniden egzotikleştirilmiştir. Egzotizm, egzotik farklılıklara ve karşılıklılıklara yol açar. Parodisel ve merkantil anlamdaki erotik kullanımında bitip tükenmek bilmez.

17. Bkz. Debord (1967: 138): "coğrafi mesafeleri örtbas eden bu [kapitalist] toptum, gösterisel ayrılık yoluyla içsel mesafeyi telafi eder."

VI
Egzotizmden dekolonileşmeye

SONUÇLANDIRMANIN MİKROPOLİTİĞİ ÜZERİNE: Bu bölüm, bir öykü, bir karşı büyü, bir protesto, bir geçit töreni ve "Üçüncü Dünya" kadınlarının entelektüel pratikleri üzerine bir dizi düşünceyi içeriyor. Bütün olarak, aktif bir yorgunluk giderme alıştırması, bir "öğrendiklerini terk etme" pratiği, bir zemine, lisanıma ve memleketime yakınlaşma eylemi. Bu sayfalarda içimdeki kolonileştiriciye bir son veriliyor olacak ve kolonileştirilmiş "benliğim", dekolonileştirme alanına sahip olacak.

"Tangoda İlk Adımlar", tango dünyasının feminist, postyapısalcı bir eleştirisi olarak okunabilecek bir öykü; "En Son Tango Adımları: Tutkunun Postmodern Kullanımları", postyapısalcı, yapıbozumcu ve Lacancı psikanalitik "fallik-düşünce-merkezli" [phallo-

logocentric][1] doğaüstücü büyülere karşı, melodramatik bir tango havası içinde yapılmış bir karşı-büyü; "Üçüncü Dünya Kadınlarının Feminist Kullanımları", feminizm içindeki emperyalist sağırlığa karşı dile getirilen bir protesto; "Sahne Dokuz: Postkolonyal Karşılaşma" postmodern sınırları aşan postkolonyallerin koreoeleştirel bir geçit töreni; "Entelektüel Kadın Yamyamlar" ve "Entelektüel Kadın İstilacılar", dekolonileşme arayışındaki bazı kadın entelektüellerin karşılaştığı ikilemlere ilişkin önceki okumaları kuşatan ve genişleten düşünceler.

A. TANGODA İLK ADIMLAR[2]

Don Beto ucuz bir zamparaydı (eskiden dedikleri gibi, *chinitero*) ve eninde sonunda baba tarafından büyükbabamdı. Tango yapmayı bana o öğretti. Yirmisi onsuz geçen yirmi beş yılın ertesinde, neşeli oturma odasını bir baştan bir başa kamaştıran o bakışların ve suç ortaklığı içindeki gülümsemelerin ne anlama geldiğini anladım. Ailemin kadınları bir sırrı paylaşıyordu. Torunlarının artık "*el abuelo* [dede] Alberto" dediği Don Beto, bir zamanlar *un arrabalero*ymuş [bir gecekondulu]: Buenos Aires yeraltı dünyasının uzmanıymış. Onun yaptığı tango, ancak, genelevlerde ve kabarelerde sistematik, gece boyu süren çalışmalarla öğrenilirmiş. Büyükbabamın, fahişeleri ve *milonguita*ları (kabaredeki tango dansçıları) kucaklayarak kazandığı bir beceriden yararlanıyordum. *El abuelo* Alberto kıkırdamalara katılmazdı; tango yaptığımızda ciddiydi. Ben de öyle. Şimdi ancak anlıyorum ki, tangomuz aracılığıyla, günlük yaşamın cinsiyet, sınıf ve iktidar seyirliğine alıştırılıyordum.

Don Beto, *abuelo* Alberto, bir istismarcıydı, ihlalci değil. Kendi kuşağından birçok *argentino* erkeği gibi, konar göçer adımları, sınırları aşmaya sürüklenmişti. Aile yaşamının korunaklı duvarlarından çıkıp, yeraltı kabare dünyasının heyecanına gitti.[3] Harekete

1. "Phallologocentric" terimini Cixous'dan (1976) ödünç aldım.
2. Bu öykü *Voices: The Hawai'i Women's Newsjournal* 4, no 1 (Bahar/Sonbahar 1990): 19-22'de yayınlanmıştır.

geçmesini sağlayan işaretler doğaldı: Güneşin doğuşu, güneşin batışı. Sınırların kendisini hiç sorgulamadı; ev halkı da, kabare de güneşin hareketleri kadar doğaldı. Her iki yere kapatılmış kadınların varlığı için de geçerliydi bu. Anneler ve zevceler burada bulunmalıydı, fahişeler ve *milonguita*lar da orada. İki dünyada, farklı toplumsal sınıflardan insanlar yaşıyordu. Hiçbir zaman neden diye sorma gereksinimi duymadı. Bu bir gerçekti.[4] Don Beto, içeriye ve dışarıya *tangueaba* (tango yaptı), asla açıktan açığa meydan okumadan, egemenlik alanlarının üzerinden aştı, dolaylı, gergin, ironisinde rahat bir şekilde sıkıntılıydı, tango gibi. Gücü vardı. İki ırktan kadınlar tarafından beslenen yapışkan bir güç. Onun arzusuna göre kurulmuş sağlam bir erotizm köprüsü. Burada, büyükannem, onun kabareye giderken giydiği gömleklerini yıkıyor, parfümlüyor. Orada, Mireya ya da Margot, becerikli hazlarla zindeleşmiş haliyle onu evine gönderiyorlar. Onun için bütün kadınlar, üzerlerine kendi öyküsünü yazacağı boş sayfalardı. Öyküsünü o kadın bedenlerinin üzerine yazdı: Hareketsiz, sayfalara benzeyen mekânlarda kısıtlanmış, eve ya da kabareye eşit derecede bağlanmış bedenler.[5] Şerefle özelleştirilmiş ya da halk tarafından lanetlenmiş olsunlar, hepsinin bir sahibi vardı: Kendilerini adadıkları erkeklerle aynı olan sevdikleri erkekler. Don Beto gibi "*tanguero*lar" bu yapışkan güçle donanmıştı: İçin için kaynayan erotik bir tutkudan yaratılan bir güç. Peki bu kadar ciddiye aldığı şey neydi?

Böyleysem eğer, ne yapayım,
Doğuştan yakışıklıyım, aşk için doğmuşum.
Böyleysem eğer, ne yapayım,
kadınlarlayken kendimi tutamıyorum.

3. Horacio Ferrer, Blas Matamoro, Noemí Ulla, Ernesto Sábato ve hemen hemen diğer her yazar er ya da geç, tangonun kökenleriyle, Río de la Plata bölgesinin genelevleri ve kabareleri arasında bağlantılar kurmuştur.
4. Bu noktaya değinerek Blas Matamoro şöyle yazıyor: "Tangonun toplumsal dünyası statikti: Zenginler ve yoksullar vardır ama nedenini kimse bilmez." (Matamoro 1971: 89).
5. Bu imgeleri Jean Franco'nun kadınların kapatılışı ve İspanyolamerikan edebiyatında erkek yazarlar tarafından kadının kullanılışı üzerine yaptığı etkili tartışmadan aldım. Onun katkılarından çok yararlandım.

[...]
Böyleysem eğer, ne yapayım,
kaderdir beni sana vefasız yapan.

Si Soy Asi [Böyleysem Eğer], 1931
şarkı sözleri, Antonio Botta
Müzik, Francisco Lomuto

Don Beto'nun tangosu, adımlarında, saf gerilim, dönüşlü mücadeleydi, karar anında donmuş zıtlaşmaydı. O yönetti, ben izledim. Gözlerim yerde, dikkatle ayak hareketlerinin karmaşıklığını izliyordum. Kucaklama sıkı, gövdeler düz, asla birbirine dayanmak yok. Bakışlarımız asla karşılaşmadı, karşılaşmamalıydı da. Yavaş bir koşma, birbirimizin ayakları arasında yürüme, doğrudan doğruya odanın bir köşesine dönme, duraklama. Aniden. Yer değiştirmenin olmadığı süslü figürlerin geldiği andı bu: "sekiz", "çift sekiz", "kancalar", "geriye doğru geçişler"... keskin bir dönüş. Gerilimli bir hareketsizlik. Yeni bir diyagonal kaçış, bacaklarda başka bir telaş daha. Her hareket kendisiyle ve bir sonrakiyle çelişiyordu. İlk müzikal tempodan sonuncusuna kadar, dikkatle karmakarışık edilen, konuşmadan birbirine bağlanan hareketler...[6] Aniden, şarkıcı sesini yükseltir.[7]

Kimsin, koruyamıyorum kendimi senden,
kahrolası bebek, Tanrının laneti [...]
Senin yüzünden [...]
dertlerle dolu bir dehşete döndü yaşamım
damarlarımı tıkayan, onurumu lekeleyen bir dehşet.

[...]

6. Tango koreografileri geleneksel olarak kurulmuş figürlerin birliği üzerinde doğaçlanır. Bu betimleme, videoya kaydedilen birkaç profesyonel tango dans çiftinden biri olan Gloria ve Eduardo'nun dans üslubuna dayanmaktadır. Onların dans hareketlerinin çözümlenmesinde Judy Van Zile'ye müteşekkirim.
7. Bir kural olarak, tangolar ya söylenir ya da dans edilir, ikisi aynı anda yapılmaz. Bununla birlikte, bazen resmi olmayan tango klüplerinde bu "kural"a uyulmaz. evde aile üyeleriyle yapılan tangoya da uygulanmaz.

Tepki gösteremiyorum,
anlayamıyorum da
beni büyüleyen sesinin
fırtınasında kaybolmuşum...
yüreğimin titremesi ve yıkımım sayesinde serpilen,
teninin ipeksiliği beni ürperten.

-*Secreto* [Sır], 1932
Şarkı sözleri ve müzik, Enrique S. Discépelo

Gülümseme yok. Tangolar erkeklerin başarısızlık ve yenilgi itiraflarıdır, erkeklerin güç kaynaklarının aynı zamanda onların sefaletine yol açtığının kabul edilmesidir. Kadınlar, gizemli bir şekilde, dövüşüp kendilerini savunmak için -erkekler de dahil- onları hapseden şeyleri kullanma kapasitesine sahiptir.[8] Tangolar, kadınların tekrarladıkları kaçıp kurtulma girişimlerini, ihanetin daimi tehlikesini haber verir. Strateji, temel olarak, erkekleri baştan çıkarmaktan, sadık kulları gibi davranarak güçlü ve güvende hissetmelerini sağlamaktan ve tam onlar kontrolün kendilerinde olduğunu düşünüp kendinden geçtiklerinde uysal kadın kaçışlarından ibarettir. Yapışkan güç kristalize olur. *Tanguero*, dehşet içinde, üzerlerine öyküsünü yazmakta olduğu boş, hareketsiz sayfaların kendi kendilerine nasıl düzensiz bir kalınlığa eriştiğine tanıklık eder. Kadın bedenleri, gerçekten, isyan içindeki uysal bedenlerdir.[9] Bu tangonun gerilimidir, dans içinde yoğunlaşan mücadeledir. Don Beto bundan bahsetmez. Eğer tangoyu layıkıyla yapıyorsanız, sohbet, kutsal olana saygısızlık demektir.[10] Şarkı sözleri söylenmesi gereken her şeyi söyler. Dinleyelim o zaman.

Gönül,
seni kandırmasına izin verme,

8. Jean Franco'nun sözcükleriyle, burada sado-mazoşizmin cinsel politikası hakkında konuşuyorum (1984).
9.Bu noktada benim tangodaki cinsel politika yorumum (terimi ondan ödünç alsam da) Foucaultcu "uysal bedenler" (1984a) tarifinden olduğu kadar Franco'nun (1984) Lacan'dan etkilenerek vardığı sonuçlardan da ayrılıyor. Başka bir tartışma için Bölüm İki'ye bakınız.
10.Julie Taylor tango dansçılarının yalıtılmasını şu cümleyle sentezliyor: "Hayal kırıklıklarını tek başlarına hafifletmek için birlikte dans ederler" (1976: 290).

ilgisiyle,
yalanlarıyla.
Unutayım deme sakın
kadın olduğunu onun,
doğuştan geldiğini,
aldatma huyunun.
[...]
Sahte tutku,
Gönül... kendini kandırma sakın.

-No te Engañes Corazón [Gönül, Kendini Kandırma], 1926
Şarkı sözleri ve müzik, Rodolfo Sciamarella

Şarkı sözleri aynı öyküyü tekrarlamaya devam ediyor; aynı konuyu tekrar tekrar yeni bir şeymiş gibi sunuyor.[11]

Söyle bana, Allah için, ne yaptın da bana
böyle değiştim ...
Bilmiyorum artık, kimim ben! ...
Çete şaşkın, bana bakıyor anlamadan.
[...]
Yanımdan geçerken gördüm seni, kibirle tango yaparken,
öyle derin, şehvetli bir tempoydu ki,
sana bir bakışımla, kaybettim
inancımı, cesaretimi ve kavga etme şevkimi

Kulağımın arkasındaki sigarayı bile bırakmadın,
o kaba ve yırtıcı geçmişten gelen.
Artık hiçbir eksiğim yok resmi tamamlamam için,
gidip kiliseye, diz çöküp
dua etmekten başka.

-Malevaje [Bıçkınlar Çetesi], 1928
Şarkı sözleri, Enrique S. Discépelo
Müzik, Juan de D. Filiberto

Dans devam ediyor. Bedenler arasında ahenk yok, sadece ritim bizi birlikte tutan; yazgının ritmi. O yönetiyor, ben izliyorum. Sıkı

11.Tangoda aşırmacılığın kullanımı için bakınız Ulla'daki (1982: 15) Arnold Hauser'in şiiri.

kucaklama, birbirine yaslanmak yok.[12] Don Beto durulacak yeri hazırlıyor; kritik bir safhadayız. Bacaklarım her yönden havayı yarıyor. O yönetiyor, fakat onu izleyen biri yok şimdi.

Yemek masasının etrafındaki erkek kardeşlerimin sesleri duyuluyor birden; mutfaktan gelen gürültüler de. Aile partisi doruktа. Don Beto, tango felsefesi üzerine bir tez olan "*Yira, yira*"yı mırıldanmaya başlıyor. Şapkasını alıyor ve gidiyor.

Ne zamanki şans hanım
başlar güçten düşmeye,
kaldırır seni ayağa. [...]
Ancak o zaman anlarsın
aldırmazlığını -sağır ve dilsiz- dünyanın!
Göreceksin her şey yalan,
göreceksin hiçbir şey aşk değil,
hiçbir şey umurunda değil dünyanın ....
Dönüyor!... Dönüyor!...

-*Yira... Yira* [Dönüyor... Dönüyor], 1930
Şarkı sözleri ve müzik, Enrique S. Discépelo

Don Beto, kaygılanmaz. Hayatın bundan ibaret olduğunu bilir. Er ya da geç, başka bir tangoya yakalanacağım. Yeni kucaklamalar ve sonsuz isyanlar. O görevini yaptı.

EN SON TANGO ADIMLARI: TUTKUNUN POSTMODERN KULLANIMLARI

Tangomun kırık gürültüsüyle birlikte sessizce, düşüncelerinizin içine,[13] fikirlerinizin uslanmaz müziğinin içine girmek isterim; postmodernizmin absürd yarası üzerine, yinelemeli, senkoplu, ıslak bir dövünme. İşte, "Unutkanlığın sürekli olarak griye dönüştürdüğü / bir ülkeden geliyorum", orada "küçük anı parçaları ve hoşnutsuzluk, tembel, yavaş (ama sinsi) bir homurdanma içinde damlarlar"

12. Tango kucaklaşmasının mükemmel bir betimlemesi ve bütün dünyadaki balo salonlarında görülen orijinal etkisi için bkz. Ferrer (1980a: 46-55)
13. Burada, Foucault'nun 2 Aralık 1970'te Fransız Koleji'nde verdiği Başlangıç Dersi'ndeki açılış sözcükleriyle oynuyorum (Foucault 1971).

ve orada gözyaşları küfürlere dönüşür, orada, "çamurun alt üst ettiği / yeraltının derinliğinde".[14] Bu tango havası içinde, *una Otra* -Dünyanın Güneyinden, bir latina kadın Öteki- tarafından algılandığı kadarıyla postmodernizmin koreografisi yapılmış bazı konturlarını sunacağım. *El Sur también existe*.[15]

Bu bölüm, postmodernizmin, geç dönem, sanayi sonrası kapitalizminin kültürünü ve Birinci Dünyanın sözü geçen entelektüellerinin paradigmatik felsefesini simgelediği, çarpık bir postmodernizm etnografisi.[16] Bu sersemletici çözümlemeyi yapan gözüpek antropolog, kendi postmodernizm yorumuyla, postkolonyalliğin emperyalist gölgesine karşı durmaya kalkışıyor. Kapitalizmin son krizinin yol açtığı telaşlı umutsuzluk ve gözü dönmüşlüğü doğallaştırmaya ve evrenselleştirmeye kalkışan postmodern öğretileri alt üst etme hevesiyle, tangolarıma başvuruyorum. Sonuçta ortaya çıkan, postmodernizme karşı meydan okuyan bir inilti, postmodernizmin maskesini düşürmekten çok oyununu bozmak için postmodernist stratejileri (postyapısalcılık, yapısöküm, Lacancı psikanaliz, postfeminist ve postkolonyal yazılar) sahiplendiğim, melodramatik bir saldırı. Bu, bir provokasyona cevap verdiği için, kuvvetle önyargılı bir yorum, Artaud'nun "yalan söyleme hakkı" (Antonin Artaud'dan aktaran Escobar 1988: 133) -yani abartma riskini kabullenmek- dediği şeyde yer almak için bir hareket.[17] Tutkulu bir karşı büyünün tangosunu yaparken postmodernizmin lanetini tersine çevirmek niyetindeyim.[18]

14.1956'da Cátulo Castillo'nun yazdığı bir tango olan *La Ultima Curda*'dan [Son Sarhoşluk] parçalar.

15. "Güney de vardır."

16. İlk kez 1989'da bu makalenin müsveddesini yazdığımda "postmodernizm" ve "postmodern" duruşlar üzerine polemikler devam ediyordu. O zamandan beri Sol'dan da Sağ'dan da pek çok şey yazıldı. Okuyucuları sadece, şimdiden klasikleşmiş, özellikle çok yardımcı bulduğum birkaç metne yönlendireceğim: Jameson (1984), Lyotard (1988) ve Arac (1986) ve Rossi (1989) tarafından derlenen makale derlemeleri.

17. Çağdaş kültürel politikalarda "direnişin postmodernizmi" ve "tepkinin postmodernizmi" arasında bir ayrım yapılmasını öneren daha tarafsız bir postmodernizm için örneğin bkz., Hal Foster'ın The *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*'daki önsözü (Foster 1983).

18.Farideh Farhi'ye, abartmanın melodramatik politikasıyla uğraşmam için beni yüreklendirdiği için teşekkür ederim.

Bu sayfalar boyunca, ben (*una Otra*) "postmodernizm"i bir Arzu kültürü olarak betimleyeceğim: Tutkuya takıntılı bir Arzu. Bu takıntı, "postmodernistler"in tüketimin peşine tutkuyla düşmelerine ve tutkuyu bariz bir şekilde tüketmelerine yol açar. Doğal kaynaklardan farklı olarak, tutku, bariz tüketime tâbi olduğunda, ille de tükenmesi ya da bitmesi gerekmez. Arzunun yakıtı tutkudur, ama aynı zamanda, dışarı sızan bir fermantasyona yol açarak, tam dipteki en iyi parçayı kepçeyle yakalayarak, tutkudan daha da fazlasını ortaya çıkarır. Egzotik ötekiler, arzu edilmek, tüketilmek ve böylece de gittikçe artan bir şekilde postmodern standartlarla yönetilen dünyada tanınmak için, tutkuyu büyük bir zahmetle yetiştirirler. Oto-egzotizm, onsuz hayatta kalınamayacak olan bir ihtiyaç fazlasını sızdıran o değeri yerine getirerek, bu ıslah edici kimliklendirme sürecinde önemli bir rol oynar.[19] Oto-egzotik bir biçimde tangoya dönüyorum. Tek güvenilir kaynağım o. Tango, benim stratejik lisanım, absürd bir konumdan postmodernizm hakkında konuşmak, onu anlamak, ona cevap vermenin bir yolu. Tango çoktan mücadeleye hazır bir pratik. Taraf tutmayı ve riske girmeyi biliyor. Suçlamayı ve sızlanmayı da, alenen mahrem itiraflarda bulunmayı da biliyor. Tango acımasız kaderinden bir seyirlik çıkarmayı biliyor. İşte, postmodernizm üzerine bir tangoyla birlikte, buradayım.

Bu tango, çoğu tango gibi, kendi ayakları üzerinde durmak için çabalayan, güvensiz bir biçimde mahremiyetin gücüne bel bağlayan bir "Ben"in son derece kişiselleştirilmiş sesiyle bir birinci tekil şahıs,[20] bir iyelik anlatısını sahneler. Tangoların "Ben"i, temsil etmekten ya da simgelemekten çok, okuyucular, müzisyenler ve dansçılardan oluşan seyircisi içinde bir ortak hareketi, -o, bir şey ya da bir kimse olduğunu iddia eden- "Ben"in grotesk doğasının üstesinden gelmeye fırsat verecek bir empatiyi hareketlendirmeye ve yaratmaya girişir. Tango şarkı sözlerinde, "Ben", yorumlanma gereksinimi duyduğu için, tehlikeli bir biçimde alay konusu olmanın

19.Randy Martin'e, tutkunun ekonomi politiği bağlamında ihtiyaç fazlasının üretimi hakkındaki yorumları için teşekkür ederim.
20. Sue-Ellen Case'e, beni, inatçı bir şekilde birinci tekil şahıs kullanmamı açıklamaya sevk ettiği için teşekkür ederim.

etrafında dolanır. Ta ki gerçekten konuşana dek, tango lisanı, eşit derecede kusurlu ve insani, kişiselleştirilmiş bir alıcı/yorumcu meydana getirmek ihtiyacındadır. Tangoların "Ben"i, diyalojiktir, "öteki haline geldikçe, nostaljik bir biçimde, kendi kayboluşunun şarkısını söyler" (Panesi 1990: 22). O zaman, tangoları yazmak, içinde ötekilerin ikamet ettiği birinci tekil şahıstan yazmaktır. Tangoyu dinleyenler, söyleyenler, dans edenler, okuyanlar ve oynayanların, tango 'Ben'inin varlığını sürekli kılan bir diyalog içinde kimliklerini tangoların yerine koyması beklenir (Kamenszain 1990).

Bu tango, çoğu tango gibi, mırıldanılmalı, ne aktif ne de pasif bir şekilde söylenmeli, dudakların arasından güçlükle dizginlenerek çıkmalı (Garcia 1990). Tangolarda, (aktif) özne iktidarsızlığı ifşa eder, (pasif) nesne de yazgının yaşamsal güçlerini açığa vurur. Tangolar, duygusal ihanet suçlamalarında -tangonun en yakın düşmanı- bayağılığın kenarından geçerek, neredeyse mükemmel bir tükenmişlik sergiler.

Bu tango, çoğu tango gibi, ironik bir mesafeden dinlenilmek ister. Tangolar olanaksız hakikatleri anlatır (Panesi 1990) ve onları hakikat bir farsa dönüşene kadar tekrarlayıp durur. Tango sesleri, rezilliğin cinsiyetleştirilmiş parodilerini sergiler. Bu sesler, şarkıyı yorgun bir erkek söylediğinde, *falsetto*lar içinde kadınlaştırılır ve hıçkırıklarla, alkolle parçalanır; düşmüş bir kadın söylediğinde ise derin, iğneleyici, sokak ağzı nüanslarla erkekleştirilir. Tango sesleri, en içten tango şarkı sözlerinin yanında inançsızlığa da bir yer açar. Tango sesleri, söyledikleri şeyi alaya alır ve onları söyleyenlerin kimliği üzerine küçümseyici bir kuşku yerleştirir gibidir. Kim bu "ben", bu *Otra*, ciddi ama ironik bir biçimde başkalık iddia eden?[21]

Don Beto adi bir zamparaydı (eskiden dedikleri gibi, chinitero*) ve eninde sonunda baba tarafından büyükbabamdı. Tango yapmayı bana o öğretti. Şimdi anlıyorum ki, tango aracılığıyla, günlük yaşamın cinsiyet, sınıf ve iktidar seyirliğine alıştırılıyordum.* Postmodernizm, hararetle, korku edebiyatı türünde icra edilen fantastik bir koreografiyi dans etmemizi ister bizden. Ben, postmodern tutumda

21. Spivak'ın açılış sorusunu aktarıyorum (1989).

bir meydan okuma görüyorum: Ötekiliği tutkuyla oynamaya dair tutkusuz bir davet. Bir *milonguita* gibi, postmodern partnerimin adımlarını takip ediyorum ve direniyorum.

Don Beto, abuelo *Alberto, bir istismarcıydı, ihlalci değil. Kendi kuşağından birçok* argentino *erkeği gibi, konar göçer adımları, sınırları aşmaya sürüklenmişti. Sınırların kendisini hiç sorgulamadı. Don Beto, içeriye ve dışarıya tangueaba (tango yaptı), asla açıktan açığa meydan okumadan, egemenlik alanlarının üzerinden aştı, dolaylı, gergin, ironisinde rahat bir şekilde sıkıntılıydı; tango gibi. Gücü vardı. İki ırktan kadınlar tarafından beslenen yapışkan bir güç. Onun arzusuna göre kurulmuş sağlam bir erotizm köprüsü. Don Beto gibi* tanguero*lar bu yapışkan güçle donanmıştı: İçin için kaynayan erotik bir tutkudan yaratılan bir güç.* Postmodernizmin ince işlenmiş taktiklerinden biri entelektüel baştan çıkarma taktiğidir. Bu "ölümcül taktik", Baudrillard'ın sözleriyle anlatılacak olursa, postmodern oyunun kuralı ve sınırı gibi görünmektedir. Tutku, entelektüel oyunun zorunlu hamlesidir. Aldatıcı ve cisimlendirilmiş katılımcılar, birbiriyle değiştirilebilir oyuncular haline gelir. Postmodernin değerlerine göre, adanmış tutkunun patlamaları nafiledir; önemli olan baştan çıkarmayla ilgili gerilimdir.

Postmodernizm, titiz aktörlerin, hem düşünürlerin hem de düşünmeyenlerin, hezeyan halindeki politik girişimidir; onlar, bütün gizemlerin eşzamanlılığını, sadece bir ısırılıp bırakılsın, erozyona maruz kalsınlar diye açığa çıkarmaya kalkışan, işgüzar tünel kazıcılardır. Birincisi, üyeleri, tehlikeye maruz kaldıklarını, altında olduklarını, kendi entelektüel küstahlıklarının yol açtığı kaotik baş dönmesine sürüklenmiş modern dünyadan hayatta kalmayı başaran kişiler olduklarını düşünürler. İkincisi, postmodernler yararlılık ve verimlilik kültünü yeniden üretirler, insanın aracılığına ve talih güçlerinin karşısına dikilen sonuçlarına inanmasalar bile kafalarını yorulmak bilmez bir şekilde "stratejiler"in keşfine ve geliştirilmesine takmışlardır. Üçüncüsü, postmodernizmin sakinleri, hakiki benliğin olanaklarını soruşturur, var *olmayanın* parçalanmasını tesis ederek, parçalanmış bir tekliliğin içindeki Ötekiye tapınırlar. Dördüncüsü, postmodernistin gözünde yaşam, hiç meydana gelme-

miş deneyimlerin özlemini çektiğimiz ve imkânsız olana duyulan arzunun yaşamaya devam etmek için gerekli olan gerilimi koruduğu ahenksiz dünyada, ebedi bir sıla hasretidir. Beşincisi, postmodern dünya, bedenleri/miz üzerinde izi sürülemez bir bürokratik şiddet uygulayarak insanları denetleyen ve normalleştiren -doğaüstü olmasa da- güçlü bir tanrısallık olan, Söylem tarafından yönetilir; Söylemin özneleri, kendini-oluşturma ya da "öznelleştirme" tekniklerinin uygulanmasıyla bu sürecin suç ortakları olur. Altıncısı, postmodernistler, yapısöküm denilen titiz bir yazmama sürecini uygulayarak yazılanı yeniden yazmak için, dünyaya bir metinmiş gibi bakma eğilimindedirler, yazılmamış, ama yine de ünlü bir başlığı ve yazarı olan bir kitap tarafından rahatsız edilirler: Michel Foucault'nun *Bedenlerin Tarihi*. Yedincisi, postmodern entelektüeller, bilimler, yinelemeler ve farklılıklar keşfetmeye dayanan kendi tarihlerine bir anlam yüklemek için yorucu bir soybilimsel ve arkeolojik yöntem uygularlar, fakat geleneksel temel anlatılara ve bütün masallara inanmadıkları gibi, geçmiş olaylar hakkındaki kendi yorumlarına da güvenmezler.

Listenin uzatılabileceğini söylemeye gerek yok. Benim niyetim, postmodern "ethos"* içinde mevcut olan tedirgin edici paradoksların hızla çoğalmasına dikkat çekmek. Paradokslar, kara gizemciliğin imgeleri ve senaryoları aracılığıyla dramatize edilir. Georges Bataille'in, gizemciliğin ve erotizmin lanetleri, kurbanları ve esrik baş dönmelerini teşhirini,[22] Jean Baudrillard'ın, müstehcen taşkınlıktaki işaretlerin baştan çıkartıcı olduğunu panik içinde keşfedişini,[23] Jacques Derrida'nın aşınma, farklılığın ve şifrelerin peşine düşme cinnetini,[24] Michel Foucault'nun ritüelleştirilmiş günahlar ve bedensel korkuların seyredilmesi için yaptığı daveti,[25] Jacques

* Yun., İlkçağ Yunan felsefesinde "karakter" (kişilik) ve "âdet" (alışkanlık) anlamlarında kullanılan terim; yaşam yolunun alışkanlıklara dayalı olarak yürümesi, Kaynak: Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü, (Hazırlayanlar: A. Bâki Güçlü; Erkan Uzun; Serkan Uzun; Ü. Hüsrev Yolsal), Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, Ankara. (ç.n.)

22. Bkz. Bataille (1988, 1979, 1954).
23. Bkz. Baudrillard (1984, 1981).
24. Bkz. Derrida (1976, 1986, 1982).
25. Bkz. Foucault (1977a, 1984a, 1987).

Lacan'ın benliğin kurucu yarası/bölünmesi, iletişimin imkânsızlığı, kadınların varolmayışı gibi olanaksız kozmik terör keşiflerini,[26] Jean-François Lyotard'ın, kendi libidonal ekonomistlerinin yorumlamaya değil, tanıklık etmeye, okumaya ve yazmaya devam etmeye mecbur oldukları bir fenomen olarak, tahakkümün ve sömürünün, reddin ötesinde, arzu edilir olduğunun, kurbanlarının libidonal bedenlerinin bundan zevk aldığının kabul edilmesi için yaptığı kışkırtıcı çağrıları[27] bir düşünün. Bu gizlici (occultist) postmodern teşebbüsler ve onların inandırıcı buluşları nasıl yaşatılacak? Tutku aracılığıyla ve tutkunun gücüne güvenerek olabilir mi?

Don Beto'nun tangosu, adımlarında, saf gerilim, dönüşlü mücadeleydi, karar anında donmuş zıtlaşmaydı. O yönetti, ben izledim. Bakışlarımız asla karşılaşmadı. Tutku, kavramsal tanımı imkânsız duygulardan biridir ama aynı zamanda güçlü bir deneysel varlıktır. Tutku, hem oyuncuların hem de seyircilerin, birbirlerine dolaşmış nesneler/özneler olara.. birbirlerini görülmeye değer kıldıkları, "düşünce ve duyguları hareketlerle anlatmak"tan çok "rollerin canlandırıldığı" bir gösteridir. Baudrillard'a göre (1984: 105, 119), tutku, her şeyin söylenebileceği, ama bizim ne söyleyeceğimizi bilemediğimiz "umutsuz ve hoş bir harekettir". Tutkulu davranmadan, gergin, kutuplaşmış, bir tür aşırılık taşıyan ritmik bir hareketle ifade etmeden tutkuyu işe sürmek tutarsızlık içeren zor bir işmiş gibi görünüyor.[28] Tabi ki "tutku"yu tayin eden şey sosyocoğrafi, sosyoekonomik, sosyopolitik ve sosyotarihsel anlamda değişebilir ve tutkusal bir evrenin kendine özgü görünümü belli bir yere kadar kültürel özgüllüklerin tanımlanmasına izin verir. Bir duygu, bir ifade ya da davranış, bir bağlam içinde tutkulu sayılırken başka bir bağlam içinde "normal" olarak algılanabilir. Bu yargılar da, ihtiyaç fazlasının ya da aşırılığın sınırlarını belirleyen eşiğin, özgül bir - ahlâki ve politik bir fizyoloji göstergesi olarak- "duyarlılık" ölçeği

26. Bkz. Lacan (1977a, 1977b, 1981, 1982); aynı zamanda bkz. Butler (1987: 186-204)
27. Bkz. Lyotard 1990.
28. Söylemde ortaya çıkan tutkusal evrenin çözümlenmesinde hedeflenen sofistike ve yöntemsel bir öneri için bkz. Greimas ve Fontanille (1993).

içinde, nasıl ve nerede kurulduğuna bağlıdır. Eugenio Trías, *Tratado de la Pasión* (1991) adlı kitabında, bu mimesisten bir örnek sunar. Yüzden fazla sayfa boyunca tutkuyu (dikkat çektiği bir olgu olarak) tanımlamaya sözüm ona direndikten sonra nihayet (kendi deyişiyle) dayanamayıp "varsayımsal olmakla birlikte altı katlı bir açıklamada" bulunur (bu suretle de, tamamıyla farkında olmanın savunmacı hali içinde bir aşırılık arz eder).

1) Tutku, ruhun acısına katlandığı bir şeydir. [...]

2) Tutku, ruhu/özneyi zapteden bir şeydir [...]

3) Tutku, kendisi için inşa ettiği direniş ve engellerin ötesinde, kendisinin tamamen yinelenmesinde ısrar eden bir şeydir. Bu ısrar ve direniş diyalektiği, bizim burada tutkusal özne dediğimiz şeyin temelidir.

4) Tutku bir alışkanlıktır, kelimenin tam anlamıyla *habitus*dur* [...] öznenin kendisi hakkında sahip olduğu anıdır [...]

5) Tutku, aynı zamanda hem yabancılaştıran hem de kurucu şekilde özneyi varoluşunun kaynaklarına kapatan çekirdekteki aşırılıktır. Öznenin özüdür (öznenin kimliği ve aynılığı, gücünün kökü ve nakledilemez gücü için temel hazırlayan bilinçsiz başkalık).

6) Tutku, özneyi yıkıma, kurtarılmayı ve kurtuluşu mümkün kılan koşula taşıyabilecek bir şeydir; kendini feda etmesi ve kurban edilmesi aracılığıyla öznelliği yaratan ve yeniden yaratandır. Bu nedenle, ölüm, delilik, suç ve günah içinde iş görür (Trías 1991: 126-127).

Yıldızlar kümesinden birkaç cevher sayacak olursak, Yunanlılardan, stoacılara, Descartes'dan Spinoza'ya, Kant'a ve Alman idealizmine, Batılı etik ve epistemolojiler, yegâne tema olarak, her zaman tehdit edici olan tutkuları fethederek, özgür, etkili ve sağdu-

* Lat., Kaynağını Aristoteles'in heksis'inden (huy; iyelik) alan ve ortaçağ felsefesinde "sürekli yinelenen, alışkanlık haline getirilmiş davranış biçimi" için kullanılan terim; "edinilmiş düşünce, davranış ya da beğeni kalıbı", Kaynak: Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü, (Hazırlayanlar: A. Bâki Güçlü; Erkan Uzun; Serkan Uzun; Ü. Hüsrev Yolsal), Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, Ankara. (ç.n.)

yulu bir özneye öncül olarak *logos* ya da mantık kurmanın üzerine çeşitlemeler üretmişlerdir (Trías 1991; Rouanet 1987; Lebrun 1987). Bu okul ve yazarlar arasındaki fark önemlidir, ama benim kötü ruhlu tangom sadece yineleme noktalarına dikkat eder. Beden politikaları, daha kesin olarak cinsiyetleştirilmiş beden politikaları, başından beri tehlikededir; kadınsı tutkular, erkek insan *Ethos*unu, Mantığım ya da Arzusunu (odaklanma zaman içinde değişir), zorunlu fethe kışkırtarak baştan çıkartıcı bir biçimde cezbetmiştir. Tutku kuramı, felsefi ya da psikolojik olsun, tutkuları sadece mantıkla değil yine aktif veya pasif, kutsal veya kutsal olmayan, ahlâki veya ahlâksız, sosyal veya anti-sosyal bir yaşamın ya da ölüme sürüklenen bir doğanın eylemleriyle de bağlantılandırdığı için taksonomilerin [bitkileri ve hayvanları doğal bağlantılarına göre sınıflandırmakla uğraşan bilim dalı, ç.n.] -tutkuları sınıflandırıp, hiyerarşiye tabi kılma- biçimini benimsemiştir. Tutkular evreninin ve dinamiklerinin yaratımı ve kavramlaştırılması, stoacılar ve Hıristiyanlar tarafında ahlâkileştirilmiş, değer ve kâr ekonomistleri tarafından ekonomikleştirilmiştir ya da bilimsel psikoloji tarafından tıbbileştirilmiş, ama her zaman dışlama ve dahil etme politikalarıyla, rekabetle ve bir tür toplumsal dünya 'düzeni'yle meşgul olmuştur. "Meşru tutku, gayri meşru tutku" karşılaşması, romantizm[29] ve postmodernizm arasındaki belirsiz bir noktada, her ikisi de birbirini diri tutan Arzu ve Tutkuyu birbirlerinin partneri yaparak küreselleşmiş, akıcı bir dans haline gelir. Kimin isyan etmeye hakkı vardır sorusu, bastırılır ve "İsyan etmek mümkün müdür"e dönüşür. Batılı uygarlığın hoşnutsuzlukları, bir noktada, kötücüllüğün ebedi bir semptom olduğu yerde, tutkuyu sorunsallaştırmaktan ilgisizliğe, evcilleştirmeyi tartışmaktan seferberliği sorgulamaya doğru değişir.

Tutku ve onun yokluğu, kontrol altında tutulması, türemesi ve

29. Tutkusal sınıflandırmalar kaybolurken, bölünemez ve sınıflandırılamaz, bir yaşam ilkesine benzeyen bir tutku kavramı, gelişiyor olsa da, sözde Romantizm devrine kadar önem kazanmamıştı. Örneğin Nietzsche (1968, 1974) ve Freud (1955, 1961), kolektif ve bireysel tarihin hareket ettirici gücü olarak tutkuyu, insani olan her şeyin merkezine ve kültürün kökenine tekrar koydular (Greimas ve Fontanille 1983; Lebrun 1987; Rouanet 1987; Kehl 1987).

yoğunlaşması daireler içinde işler. geleneksel felsefi düşmanlıkları, akla gelmeyecek ittifaklar yaratarak izler. Örneğin Hegel ve Nietzsche. tutkunun, aşırılığı hakikileştirmek/aktörleştirmek konusundaki kapasitesine duydukları derin hayranlığı paylaşmışlardır.

> "Pathos"u burada, herhangi bir sansür ya da bencillik iması olmaksızın daha yüksek bir düzeyde kullanıyoruz. Örneğin, Antigon'un erkek kardeşine duyduğu kutsal sevgi, kelimenin Yunanca anlamındaki pathos'dan oluşan bir sevgidir. [...] Orestes annesini, ruhun, tutku diyeceğimiz o içsel tepilerinden birinin hakimiyeti altında öldürmez; onu bu eyleme götüren pathos'un üzerine iyi düşünülmüş ve ölçüp biçilmiştir. [...] Pathos bu türden insan eylemleriyle sınırlanmalı ve insan "Ben"in içinde mevcut, ruhu tümüyle hükmü altına alan ve nüfuz eden, zorunlu bir rasyonel içerik olarak düşünülmelidir. Tutku olmadan, hakikaten mükemmel olan hiçbir şey başarılamaz. (Hegel 1953: 314-315).
> [Tutku...] insanın en az adaletli olduğu koşuldur; dar görüşlü, geçmişe karşı nankör, tehlikelere karşı kör, uyarılara karşı sağır olan, karanlığın, unutuşun ölü denizinde küçük bir yaşam anaforudur; ve bununla birlikte bu koşul sadece adaletsiz değil her adil eylemin de rahmidir. Büyük eylemler böyle bir aşırı sevgi bolluğunda meydana gelir (Nietzsche 1983: 64).

Tutku "ruhu tümüyle hükmü altına alan o içsel tepi"yle ya da insanı insan yapan o "yaşamın anaforu"yla eşit sayıldığı zaman "büyüklük", şiddet çukurlarının üzerine köprü kurar. Bununla birlikte bu "büyüklüğü" kuran, tutkunun kendisi değildir; bu, daha çok erkek/kadın, kahraman kimse ve öyküyü anlatan kimin tarafını tutuyorsa onun tarafından kurulur.

Agnes Heller, *Bir Duygular Kuramı*'nda "burjuva toplumunun sorunlar dünyasına ait [...] birleştirilmiş bir tutku değerlendirmesi"ne duyulan gereksinimden ve her tutkunun bir "ihtişam"ı -anlam taşıyan bir şeyi- ve sorunsal bir yanı, aynı zamanda kapsadığından söz eder. Büyüklük, tutkuların yol açtığı ilişkinin -adanmışlığın- yoğunluğundan, diğer heyecanları - "duygular zenginliği"ni- bir kenara itmenin ya da söndürmenin tehlikesinden gelir. (Heller 1979: 109-110). Ben buna, tutkularına ne büyüklük ne de zenginlik dünyasında yer olmayan bütün insanların, çeşit çeşit yoğunluktaki

heyecanlarını bir kenara itmenin tehlikesini de eklerdim.

Postmodern yazarlar, ilginç bir biçimde, bu engin belirsizlikleri keşfetmek yerine, "hiçlik"in yarasını yakından incelemeyi seçmişlerdir; bir tutku patlamasıyla diğeri arasındaki bitkinlik ve şaşkınlık hali, olayların oyulup çıkarıldığı umursamaz, yumuşak taş. Sartre'ın melankolik özlemi, sonunda Lacan'ın inatçı yoksunluğu içinde çözülmüştür.[30] Tutku ve aşırılık orada, sadece insanları -ister bir esriklik halinde ister sıkıntıdan patlar halde- akıp giden derinliğe atmak için vardır. Bu kaçınılmaz postmodern dürtüye Arzu denir.

Bunu söyleyerek, Arzunun -bir hayaletin nefesi gibi mutlak, her postmodern metin, konuşma ve yaşam içinde deveran eden, ele geçirilmez arzunun... Arzulayan Ötekiye duyulan arzunun, ötekinin Arzusuna duyulan arzunun- isimlendirilemez efsanevi postmodern nesnesine bir isim verme riskine giriyorum.[31] Dünyayı aldatıcı biçimde akış halinde değil de, tökezler halde tutan bu özlem, bu eksiklik, bu boşluk, tutku için duyulan korkunç arzudur.[32]

Tango-diline tercüme edildiğinde, postmodern arzu korkunç bir tutku gibi bir şey olacaktır, postmodern tutum da korku için bir tutku yetiştirmek yolunda "duygusal bir eğitim" olacaktır.[33]

> "Düşmanın alçak sesle konuşmasından duyulan korku ama daha çok, daha geçenlerde dost olanın elinden fırlayan, açık göğsümüzü delip geçen ya da bizi sırtımızdan yok eden hançerden duyulan korku. Sonra da, kim bilir, "kucaklamaları sterilize eden o korku" içinde bir bakarız ki ne şudur, ne de bu, ne bir şey, ne de bir kimsedir korktuğumuz şey, kendi gölgemiz bile değildir de, korkunçluktan duyulan korkudur. Ürküntü, dehşet, korku. Keder, nesnesi olmayan metafizik korku, her şey ve hiçbir şey kendisini tamamlamasına hizmet etmez, ta ki kendi-

30. Bkz. Sartre (1966) ve Lacan (1977a ve 1977b). Dikkat çekici alternatif bir bakış için bkz. Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*'daki (1983) özgürleştirici arzu yorumu.

31. Arzu hakkındaki çağdaş yorumların kapsamlı bir çözümlemesi için bkz. Butler (1987: 175-238). Arzu ve taklitçi arzunun üçlemesi üzerine bkz. Girard (1978).

32. Tutku ve arzu arasındaki ontolojik farklılıklar üzerine çağdaş felsefi bir inceleme için bkz. Trías (1991: 135 ve izleyen sayfalar).

33. "Duygusal eğitim" terimi Gustave Flaubert'in ünlü kitabının başlığından ödünç alınmıştır.

si doruğa ulaşana kadar; korkudan duyulan korku. [...] Acıklı tutkuların arasında en acıklı olanı. [...] Onu hisseden bilir (Chaui 1987: 39).

Fakat korkunun postmodern versiyonu endişedir.[34] Yıkım, ölüm ve ihanet, sürpriz değildir ve acı beklenir. Tanrı ve İnsan ölmüştür, ama Kötü hâlâ hayattadır ve karşı koymaktadır.[35] Onun işleri, kâfir bir yaratığın işleri değildir artık, insanın işleridir; Ötekilerin işleridir, fakat Öteki de artık benlik içindedir.[36] "Her zaman içeride olan İsimsiz Öteki, özneyi çatlatır ve onu biraz 'çatlak' bir halde bırakır" (Maurice Marleau-Ponty'den kendi sözcükleriyle aktaran Taylor 1987: 81). Postmodern ruhun paranoid sayıklaması endişe tarafından beslenir. Bir sonraki panik darbesi ne zaman gelecek? Bir sonraki günahımdan sonra kimin peşinde olacağım? Bir sonraki vuruş nereden gelecek? Bilgeliğin postmodern sözcükleri yanıtlıyor: "Hepsi yüzeyde; yüzeylerin oyununu izle." Üstelik, Bataille, budalanın kahkahasının benimsenmesini öğütlüyor, Foucault'nun öğüdü de aptallığın teşvik edilmesi (Foucault 1977a: 107-109). İroni ve kinizm, belli bir bilgeliğin kibrini taşıdıkları için *passé*dir [Fr., geçmiş, gitmiş; geçmiş zaman, mazi, ç.n.]. Aptal, bilmeksizin ya zevk alır ya da başı derde girer; budala gaddarlık yapar, kahraman olan da sorumsuzca eyler. Postmodern bilgelik, olaydan/felaketten önce ve sonra habersiz olmayı salık verir; tutkunun patlaması. *Gülümseme yok. Tangolar erkeklerin başarısızlık ve yenilgi itiraflarıdır; erkeklerin güç kaynaklarının aynı zamanda onların sefaletine yol açtığının kabul edilmesidir. Yapışkan güç kristalize olur. Kadın bedenleri, gerçekten, isyan içindeki uysal bedenlerdir. Don Beto bundan bahsetmez.*

Postmodernizm ne bir çağ ne de bir tutumdur.[37] Tarihsel özgül-

34. Gitlin (1989) endişeden postmodernizmin bir özelliği olarak söz eder.
35. Tanrı'nın ve İnsan'ın ölümüne, Nietzsche, Heidegger, Foucault ve diğerleri tarafından tekrar tekrar değinilir. Benim burada söylemek istediğim Şeytan'ın, postmodern düşünürler tarafından bu kez doğa üstü boyutlarda olmasa da insani ölçülte hortlatıldığıdır.
36. Kimliğin kurulmasının bir parçası olarak Öteki'nin, benliğin içine katılması üzerine bkz. Lacan (1977a, 1977b, 1981).
37. "Aydınlanma Nedir?"de Foucault "modernizm"in bir çağdan çok bir tutum olarak çözümlenmesini önerir (1984c: 39). Onun sözcükleriyle oynuyorum.

lükte bir beceridir. Korku bir tutku olmuştur; korkunun önceden tahmin edilmesi, bir takıntı; korkunun evcilleştirilmesi, tutkusuzluk. Todd Gitlin'in deyişiyle, postmodernizm tutkusuzluğun tutkuyla takip edilmesidir (Gitlin 1989: 347). Kayıtsızlık duyarsızlık anlamına gelmez; daha çok tutkunun biopsisidir. Fakat çileciliğin postmodern versiyonu sapkın bir beceridir: Bir taraftan, tutkunun tehlikesinin yoğun bir biçimde farkında olmaktır; diğer yandan, tutkulu deneyimler arayışının umutsuzca abartılmasıdır. Kısaca, postmodernler -kayıtsızlığı geliştirmek için- hem panik hem de müstehcenlik aracılığıyla tutkuya efendilik etmeye kalkışır: İmkânsızlığın sınırına kadar tutkuyu çoğaltmakla, kasten çoğaltılmış olanı da kurban ve imha etmekle uğraşırlar.

Postmodern "çileci"nin, tutkulu malzemeyi, kurban edilmek üzere yakılması için yığmasındaki sır başka bir beceriye dayanır: Ötekililiğin dallanıp budaklanması. "Tutku her zaman, bizim, genel olarak beklenmedik bir şekilde tepki vermemize yol açan bir şeyin mevcudiyeti ya da imgesi tarafından kışkırtılır. Bu, Ötekine sürekli bir şekilde bağımlı olmanın işaretidir. Otokratik bir varlığın tutkuları olmaz" (Lebrun 1987: 18). Postmodernist, kendi tutkusunu Ötekilerin -güven tazeleyici öz kimliği tayin eden ötekilerin- mevcudiyeti ya da imgeleri aracılığıyla besler. Bununla birlikte, postmodern kimlik, aynılığa bel bağlamaz; istikrarsızdır, *Otra*ların/Ötekilerin, hatta benlik içindeki bir Ötekinin/*Otra*nın dal budak salmasıyla sürekli olarak yeniden şekillendirilir. "Bir tutku, "A" nesnesi olarak bilinen arzunun nesnesinin, egonun kendisini Ötekinde seyretmek için imgesinden vazgeçtiği tuzla buz olan aynayla birlikte patladığı 'jouissance'da [Fr., zevk; haz: kullanma, ç.n.] olduğu gibi, gurursuz olan için hiçbir şey nesnel ya da nesnesel değildir. Basit bir sınırdır bu, 'Ben' yok olmasın, o yüce yabancılaşma içinde, hakkını kaybettiği bir varoluşu bulsun diye [...] Ötekinin bıraktığı bir hediyedir (Kristeva 1982: 9). *La Otra*/Öteki, yüzer Benliğin provokatörüdür ve bir tutku sağlayıcısıdır. *La Otra*/Öteki, Benlikle oynayan postmoderne gereken heyecanı sağlamalıdır.

La Otra'nın sesi annemin dilidir, bir tango dili. Bunun ne de-

mek olduğunu açıklamak için postmodern bir sanatçı olan Elizam Escobar'dan alıntı yapıyorum:

> Sözde Birinci Dünya için, sözde Üçüncü Dünyanın sanatı ve kültürü, egzotiğin sanatı ve kültürüdür (Nietzsche'nin deyişiyle, sadece o dışarıda olanlar değil, ezoteriklerin aksine, aşağıdan yukarı bakanlar) ve en iyi örneklerinde, bilinmeyenle ve Ötekiyle gerçekten büyülenmenin nesnesidir. Tango bu sanat biçimlerinden biridir, içinde saldırganlık ve baştan çıkarma, drama ve biçim, tutku ve denetim vardır. Genelde mantık merkezli olan Avrupalı zihniyetle, Latin Amerika'nın 'doğal" gerçeküstülüğü arasında sembolik bir bağlantı olarak [...] baştan çıkarabilecek bir imge (Escobar 1988: 125).

*Tanguero*lar (tango dansçıları, şarkıcıları, bestecileri, müzisyenleri, şairleri ve hayranları) bu koşullar altında, kendilerinin tutkulu, "egzotik" seyirlikleri olarak, postmodern sahnede icraata davet edilir.

Ötekinin tutkusu sürekli olarak geri dönüşüme girer; yeni gerçek ya da hayal edilen Ötekiler aracılığıyla kurban edilir ve yeniden yaratılır. Aydınlanma kolonyalizminin eleştirmeni olan, daha fazla kolonyalist aklileştirilmelere yardımcı olmayan ama onların peşinden koşan Postmodernist, uslanmaz bir "dikizcidir", evcilleştirilmemiş bir yırtıcı hayvandır ve becerikli bir çilecidir. Kolonyalistler ve postmodernistler, insan türünün tarihini yazarlar ve ister kazanan ister kaybeden olsun baş rolü kendilerine verirler.

Postmodernizm, bir sirk düşkününün jilet çiğnemeyi, ateş yutmayı, çivili yatakta yatmayı öğrenmesi gibi çürütücü bir beceridir; acıyı uzaktan görenlerin, acı deneyimini yaşamlarındaki kaçınılmaz bir darbe olarak kabul etmeyi ilginç bulmayanların, acılar dünyasında sürdürdükleri bir keşiftir. Hem acıyı hem de duygulanımı, "bir şeye karışmış olmak"[38] anlamında, bir seçenek -bir strateji, bir seyirlik meselesi- olarak görenler içindir.

"Hakiki" postmodernist, bir strateji uzmanıdır; tutkusu, dünyadaki sefaleti yukarısında ya da aşağısında, ötesinde ya da öncesinde hisseder (postmodernist jargonda, dünya bir metindir; emperyalist strateji uzmanları dünyanın bir harita olduğunu varsayar; XIV.

38. *A Theory of Feelings*'de (1979) Heller, duyunun bu tanımlamasını tekrar tekrar kullanır.

Louis'nin sarayında, dünya bir *ballet opéra*'ydı; Disneyland'da, dünya birtakım şarkılar söyleyen oyuncak bebeklerdir...), tutkusuzluk tutkusundan yakıt sağlar; bu da ithal edilmiş tutkunun kurban edilmesidir. *Las Otras*/Ötekiler -"gerçek" tutkunun tedarikçisi olarak saptanmış herhangi bir *Otra*, gezegende hâlâ mevcuttur- postmodern düelloya çağırılmış, davet edilmişlerdir. *Fiesta*, kadınlar, tango, işkenceler, lotus çiçekleri, gerillalar, palmiye ağaçları ve tropikal plajlar, *desaparecidos* [kayıplar, ç.n.], *virgenes* [bakireler, ç.n.], Flamenko, daha fazla kadın, siyahlar, Noriega [Devrik Panama diktatörü, ç.n.], daha fazla şiddet, Kolombiya, Oryantal peçeler, biraz daha diktatör, uyuşturucular, melez kadınlar ve dahası.

Ötekiler, "arzularını vaatlerle yanıtlayan / hayallerin yolunu / umutla arayanın" tutkusunu sağlarlar [...]"

> Ama acımasız bir soğuk,
> nefretten bile beter,
> ruhların çıkmaz sokağı,
> aşkımın dehşet verici mezarı,
> sonsuza kadar lanetledi beni
> ve çaldı bütün hayallerimi.
>
> -*Uno* (Bir), 1943
> Şarkı sözleri Enrique S. Discépelo
> Müzik, Mariano Mores

Postmodernler, varoluşsal terimleri ters çevirerek yanıtlar:

> Ama tutkudan daha güçlü bir şey vardır; yanılsama. Seksten ya da mutluluktan güçlüdür: Yanılsama tutkusu. Baştan çıkartma, her zaman baştan çıkartır. Erotik gücü, kumar ve taktiğin gözü dönmüş kuvvetiyle kırmak -aynı baş dönmesi içinde bazı tuzaklar kurmak ve çok mutlu bir şekilde cehennemin ironik yollarına katlanmak- budur baştan çıkartma, yanılsamanın şekli, tutkunun kötücül dehası (Baudrillard 1984: 119).

Las Otras tutkunun güvenilmezliğine tahammül ederken, postmodernler neşeyle her yarayı genişletir. Postmodernizm, Ötekilerin tutkusunu seyirlik olarak kullanarak, beklenmedik bir şekilde poli-

tikaya girer. Postmodernler, umursamazlığı geliştirerek, gizli kapıdan çıkıp iktidar oyununa katılır. Fakat tango, (kolonyal, neokolonyal, emperyalist ya da postkolonyal olsun) bu yaşam dansında kazanan olmadığını öğretti bana: sadece, iletişimsiz bir şekilde birleşmiş, karar anında donmuş bir zıtlaşma sergileyen bir çiftle birlikte son müzikal tempo vardı. Her zaman başka bir tango vardır: Yeni tehlikeli kucaklaşmalar ve sonsuz isyanlar.

Don Beto, tango felsefesi üzerine bir tez olan "Yira, yira"yı mırıldanmaya başlıyor. Şapkasını alıyor ve gidiyor. Don Beto, kaygılanmaz. Hayatın bundan ibaret olduğunu bilir. Er ya da geç, başka bir tangoya yakalanacağım. Yeni kucaklamalar ve sonsuz isyanlar. O görevini yaptı. Foucault[39] kendi tangosunu şöyle yapıyor: "Dünyayı bizim lehimize düzenleyen söylem-öncesi (prediscursive) bir yazgı yoktur".

C. ENTELEKTÜEL KADIN YAMYAMLAR

> Prospero adaları işgal etti, atalarımızı öldürdü, Caliban'ı köle etti ve derdini anlatmak için ona kendi lisanını öğretti. Caliban, ona küfretmek, "kızıl veba"nın ona bulaşmasını dilemek için o aynı lisanı -bugün artık başka lisanı yok- kullanmaktan başka ne yapabilirdi ki? (Fernández Retamar 1989: 14).

Caliban - Shakespeare'in Fırtına'sındaki kaba, vahşi figür; başkalığın, yamyamın egzotik imgesi aracılığıyla çağrıştırılan, o kısaltması; köleleştirilenin üzerine fatih tarafından yansıtılan barbarlığın ve cinayetin yer değiştirmesi- kolonyalizmi yapısökümüne uğratmak için, onu ağzında yamyamca çiğnemek için ve onu dönüştürmek için kolonileştiricinin lisanından yararlanır. Aimé Césaire, Edward Brathwaite, Roberto Fernández Retamar ve diğerleri tarafından yorumlandığı kadarıyla Caliban (kolonileştirici niyetleri çökerterek), ters anlamalarla durumunu kavrar ve (anlamaması gerekenleri an-

39. Foucault (1971). Discépelos'un *Yira... Yira*'sıyla Foucault'nun "Söylemin Yolları"ndan tekrar tekrar aktarılan cümlesi arasındaki paralelliğe dikkatimi çektiği için Jeff Tobin'e teşekkür ederim.

layarak) yanlış anlamaların aracılığıyla kendi yerini bulur. Sonuçta ortaya çıkan yamyamsı görüntü emperyalizmin (dışarıdan değil) öteki taraftan yeniden etraflıca düşünülmesini ima eder.

Bu -kolonyalizmin, emperyalizmin, postkolonyal milliyetçiliğin ve küreselleşmenin somutlaşmış varisleri olarak artık cinsiyetleştirilmiş farklılıklarının, sınıf ittifaklarının, büyük ölçekli bir göçebelik sergileyen ırksal, etnik ve kültürel melezliklerinin farkında olan- öteki başkahramanlar tarafından seferber edilen bakış açıları, diller, biçimler, adımlar ve hamleler nelerdir? Calibanların, Calibanaların, onların torunlarının ve geleceklerinin kolonyal/dilsel olarak dayatılan sınırlar içine hapsedilmişliklerini teyit eden spekülasyonları alt üst etme girişimi içinde, oto-egzotizm ve kendi kendini marjinalleştirme meseleleriyle mücade ederek bu yazılı keşifler içinde küçük ayaklanmaları canlandıracağım.

"Tangoda İlk Adımlar" ve "En Son Tango Adımları: Tutkunun Postmodern Kullanımları", bu kitabın, başından beri varolan "güdü"lerimin bir özüdür. Her ikisi de, bağlamsal/politik nedenlerden dolayı yaşamımda anlam kazanan belli olayların kişisel bir yorumunu sunmaları bakımından otobiyografik kurgulardır. "En Son Tango Adımları: Tutkunun Postmodern Kullanımları", aslında, en son tango adımlarım için ve ilk tango hamlelerime dönüp baktığım en son olay için bir karşı büyüdür. Bunlar parodisel yeniden inşalardır. Bu anlatıların "nesnel olarak" doğru veya yanlış oluşlarıyla ilgilenmiyorum; bunun yerine söylemeye çalıştığım konularla, politik konularla ilgileniyorum. Sesimin bütün boyutlara sahip olmasını istemiyorum. Sesimin kulak tırmalayıcı olmasını istiyorum (Fanon 1988). Sesim, uzun zamandır boyutların çokluğu içinde kaybolmuştu. Bu nedenle, hem öykü hem de karşı büyünün amacı, kendimi dekolonileştirmekten başlayarak, bir dekolonileşme projesi içinde bazı içgörüleri ilerletmek. Bunlar "öğrendiklerini terk etme" girişimleridir.

Hem İlk hem de En son Tango Adımları ortak bir konuyu paylaşır; kabul töreni ritüellerini betimler ve başkahramanın (birinci şahıs, kendim) bu ritüellerden "geçişi"ne odaklanır. İlk Adımlar, benim erkek dünyasına (ataerkilliğe) kabul edilişimi resmeder; En

Son Adımlar, özgürlük vaadeden ama (kolonileştirici) felç edici olduğu kanıtlanan, kendine özgü bir akademik söyleme -postyapısalcılık, yapısöküm, Lacancı psikanaliz- atılmış adımlardır. Bu kendine özgü anları, geçiş ritüelleri olarak yalıtmış olmam, ataerkillik ve/veya kolonyalizm "deneyimleri"nin, ilk tangoya ya da bu en son akademik öğretilere indirgendiği anlamına gelmez. Tam olarak tanımlanan şey daha çok, farkındalık hallerini yeniden yapılandırma ve ataerkillikle kolonyalizm içinde kendime bir yol açma girişimidir.

Ayrıca, tangoyu ataerkil, postmodernizmi de kolonyal olarak etiketliyerek tangonun kolonileştirici özelliklerden yoksun olduğunu ya da postmodernizmin ataerkil tonlardan muaf olduğunu ima etmek istemiyorum. Tam da bu nedenlerden dolayı tangoyu egzotikleştirmenin kolonyal süreci içinde çözümlemeyi, postyapısalcılığı ve diğerlerini bir tutku -erkek arzunun karşıtı kadın tutku- ortamına daldırmayı deniyorum.[40]

Tangoda ve postmodernizmde, ataerkil ve kolonyal bir biçimde eğitildiğim için, hem birini diğerine karşı kullanarak kopuşlarını hem de ikisinin arasındaki pekiştirme etkisini açığa vurmaya çalıştım. En Son Adımlar bir yandan İlk Adımlarda yeni bir raunt, İlk Adımlarda haberi verilen bir boyuneğme episodunun tekrarı *(Hep aynı hikaye... Don Beto, kaygılanmaz. Er ya da geç, yeni tangolara ve yeni isyanlara yakalanacağını bilir.)*. Bu tekrar, benim hem tango hem de postmodernizm aracılığıyla içselleştirdiğim yazgıcılığı teyit eder. Diğer yandan, bu tekrarın kopukluğu, birini diğerine karşı kullanarak gerçekleştirilir; postmodernizme saldırmak için tango, tangoyu sorgulamak için de postyapısalcı-yapısökümcü-feminist stratejiler. Bu amaçla, her ikisinin de politik gündemini izlemekten kaçındım. Aşağıdaki öğretileri karşılaştırın:

Ne zaman ki şans hanım
başlar güçten düşmeye,

40. Yani Foucault'nun (ve takipçilerinin) arzuyu, inatçı ve soyut "yoksunluk"u ihya etmekteki imkânsız arayışın bir sonucu; ya da "yarık"ı, kimliğin kurulduğu ve tehdit edildiği, aynı hareket içinde gelişmesine de olanak verildiği, birleştirme olarak gören anlayışları (Lacan 1977a, 1981).

kaldırır seni ayağa. [...]
Ancak o zaman anlarsın
aldırmazlığını -sağır ve dilsiz- dünyanın!
Göreceksin her şey yalan,
göreceksin hiçbir şey aşk değil,
hiçbir şey umurunda değil dünyanın ....
Dönüyor!... Dönüyor!... (Discépelo 1930: *Yira... Yira*)

Dünyanın bizi okunaklı bir yüzle sunduğunu, bize sadece onu deşifre etmeyi bıraktığını hayal etmemeliyiz; önceden bildiğimiz şeyler bildiğimiz şekilde işlemez; dünyayı bizim lehimize düzenleyen söylem-öncesi (prediscursive) bir yazgı yoktur" (Foucault 1971: 22).

Hepsi aynı
düz ya da kıvrımlı...
cahil, bilge ya da hırsız,
cömert ya da üçkağıtçı!...
Hepsi eşit!
Daha iyi değil hiçbiri!
Ha bir eşek, ha makam sahibi bir profesör.
En yüksek rütbeli yok
kaybeden de yok,
Ahlâksızlık eşit kıldı hepimizi.
[...]
Bir papaz da olsan,
yorgancı da olsan, gazinolar kralı da olsan,
belli etmesen de duygularını,
kaçak bir yolcu da olsan, hepsi aynı! (Discépelo 1935: *Cambalache*).

Aptallık diyor ki... "Burada ya da orada, hepsi aynı şey... Her şey çok anlamsız -yaşam, kadınlar, ölüm! Ne kadar da saçma bu aptallık!" Ama bu sınırsız monotonluğa yoğunlaştığınızda, çeşitliliğin kendisinin -ne merkezinde, ne en üst noktasında, ne de ötesinde hiçbir şey olmadan- aniden ışıdığını görürüz (Foucault 1977c: 189).

Buna ek olarak, tango koreografisi, yapısökümcü/postyapısalcı yazma stratejileriyle yakın benzerliği bulunan hareketleri vurgular: Ortasından ayırma, ters çevirme, yer değiştirme, merkezsizleştirme, yan yana koyma, sırasını değiştirme, sessizlik... (Derrida

1976). Her iki durumda da, kendilerine has özelliği veren şey, dans ve yazma adımlarının, gerilim, zıtlaşma, hiç bitmeyen bir tahakküm ve direniş oyunu meydana getirmek için birleştirilmesidir. Tango ve postyapısalcılık v.d. aynı zamanda marjinallik üzerine bir odak noktasını da paylaşır, biri toplumun saçaklarından gelir diğeri ise metnin kenarlarına ve söylemi kuşatan sessizliğe bakar (de Certeau 1986).

Postyapısalcılık, tango anılarımı tazeledi ve tango hakkında yazmam için bana akademik bir söylem sağladı; aynı zamanda, tango, postyapısalcı stratejileri -sahip olma, tango yapma duygusuyla "rahat bir şekilde" uygulamama izin verdi ve beni çoksesli, çok katlı bir oyunun eleştirisine itti. "En Son Tango Adımları: Tutkunun Postmodern Kullanımları" aslında postmodernizm hakkında bir tango -düzyazı bir tango, tango gibi melodramatik. İlk Adımların postyapısalcı, feminist tango anlatısı olması gibi bu da postmodernizmin tango anlatısı (her iki yoldan da vurgulamak istediğim şeye uygun karikatürler, temsiller). Postmodernizm, tango tarafından sergilenen kinizm ve yazgıcılığın, evrenselleştirici, doğallaştırıcı versiyonudur. "En Son Tango Adımları"nda anlatmaya çalışmış olduğum şey bu.

Postmodernizme "saldırı"m, emperyal tavırlı bir saldırı. Modern aydınlanma düşüncesinin sorgulanması sık sık bir özgürlük vaadiyle karıştırılır ve bu Üçüncü Dünya özgüllüklerinin kıt kabulüyle uygulanan akademik bir alıştırmadır. Yazmanın ve metinselliğin, söylemin ve iktidarın alegorileri yapısökümcüler ve postyapısalcılar tarafından kullanıldıkları kadarıyla, özel bir tür metne ve özel bir tür özne kuruluşuna odaklandıkları için yanıltıcıdır. Farklı bir şekilde dünyalaşmış bir dünyanın varlığını bertaraf ederler. Dünyanın Batılı dünyalaştırılması anlayışı ve o Batılı temel metinlerin ötesindeki karmaşık "Üçüncü Dünya"ya olan adanmışlık böyle uzlaştırılır.[41] *Don Beto, içeriye ve dışarıya* tangueaba *(tango yap-*

41. Bu anlamda Frederic Jameson şöyle yazıyor: "Postyapısalcı dilbilim kuramına sadık kalındığında, 'gönderme yapılan' olarak, geçmiş, parantez içine alınır, sonra bütünüyle silinir gider ve bize geride metinlerden başka bir şey kalmaz" (1984: 66). Aynı zamanda bkz. Said (1983). Yazmanın ve metinselliğin, bilgi arayışının özünde bulunan şiddeti ima eden kusurlu alegoriler olduğunu anlıyorum.

ti)... dolaylı, gergin, ironisinde rahat bir şekilde sıkıntılıydı. Onun için bütün kadınlar, üzerlerine kendi öyküsünü yazacağı boş sayfalardı. Kabul edilmiş ahlâk ilkeleri ve açık seçik bir tarihi olmayan yapısöküm pratiği ve Avrupa merkezli postyapısalcılık öğretileri, politik ilginin, tutkuların ve değerlerin sadece beyan edilmedikleri için değil, daha çok felsefi olarak ortaya çıkarıcı, hesaplanabilir ve ilginç görülmediği ya da akademik alanın ötesinde görüldüğü için eksikmiş gibi göründüğü bilimsellik söyleminin yeniden üretimine katkıda bulunurlar. Bilginler, esas olarak, kendi sınıflarının yeniden üretimiyle ilgilendikleri için kabul gördüklerinden dolayı postyapısalcılar ve yapısökümcüler, narsist bir biçimde kendi stratejik uygulayımlarına odaklanırlar. Tarih, entelektüel müdahalenin olmadığı, görünüşe göre farklı bir alanda, şiddet dolu rotasında ilerlerken bilginler kendi ayrıcalıkları üzerine düşünmeye davet edilir.[42] *Bakışlarımız asla karşılaşmadı... keskin bir dönüş. Gerilimli bir hareketsizlik. Yeni bir diyagonal kaçış, bacaklarda başka bir telaş daha. Her hareket kendisiyle ve bir sonrakiyle çelişiyordu. Dikkatle karmakarışık edilen, konuşmadan birbirine bağlanan hareketler.* A.B.D.'li postmodern akademisyenler, cinsel tacizden, A.B.D.'nin Panama'yı işgaline kadar uzanan tartışmalı meseleler üzerine çıkarılan çok yönlü seslerin duyurulması uğruna, sık sık farklılıkların hareket özgürlüğünü ilan ederler. Böylece, "hakikat"in saptanmasının imkânsızlığını, göreciliğin ve gözden geçirilmemiş demokratik değerlerin konforlu şemsiyesi altına alırlar. Bununla birlikte, sesler, dik kafalı ve meraklı ifadelerdir, çokseslilik üzerinde uzlaşmaya varılmış bir yarışma alanında işler.[43] Bu, postmodern özgürlük pro-

Bu kavramların sık sık yanlış anlaşılması, politik çağrışımlarına işaret ettiği için tam da bu kusurluluğa dikkat çekmek istiyorum. Bu konuda itinalı bir tartışma için bkz. Spivak 1988a.

42. Bkz Foucault 1977e ve Gayatri Spivak'ın Foucault-Deleuze diyalogunu tartışması, Spivak 1988a.

43. "Çok seslilige yapılan postmodernist vurgu eğer bir söylem hiyerarşisinin süre giden varlığını inkâr etmeye yol açarsa, kültürler arasındaki maddi ve tarihsel bağlar göz ardı edilebilir, sesler eşitlenir, her biri bireyselleşmiş bir öykü anlatır. O zaman da, örneğin, kolonyal olanın tarihi, kolonileştiriciden bağımsızmış gibi okunabilir. Bu tür okumalar, sömürüyü ve güç farklılıklarını göz ardı eder veya gözden saklar, baskıya karşı mücadele edecek ve değişimi gerçekleştirecek hiçbir zemin sunmaz" (Mascia-Lees ve başkaları, 1989: 29).

jesi, "serbest piyasa"ya dayalı kalkınma önerisinin özgürleştirici vaatlerinden farklı bir şey sunmaz. Teknokratlar açısından söylenecek olursa, bir "serbest piyasa" ekonomisi adil bir biçimde tüm katılımcılarının karşılıklı menfaati çerçevesinde işlemelidir, tarihsel açıdan söylenecek olursa, bu imkânsız bir şeydir. Bu, bazıları için "model"in bazı sorunları olduğu anlamına gelebilir; bu arada sermayeyi ve iktidarı biriktirmeye devam ederler; bazıları içinse bunun anlamı, sürekli bir ekonomik gerileme ve bağımlılıktır.

Denetleyici söylemler, teknolojiler ve direniş gedikleri arasında tartışılan, postyapısalcı sürekli-akış-halindeki-iktidar "modeli", benzer bir etkiye yol açar: Direnişte olanlar için bir topyekûn güçsüzleşme duygusu.[44] Postmodern söylem, taraf tutamaz, tutarsızlığın tutarlılığına, *différance*'a* çoksesliliğe, göreliliğe olan sadakati içinde yolunu şaşırmıştır. Postmodernizm, otoriteyi istikrarsızlaştıran ve akılcı muhafazakârların öfkesini kışkırtan bir sınır söylemidir. Fakat istikrarsızlığın teşhiri, istikrarsızlaştırmakla aynı şey değildir. *Don Beto, bir istismarcıydı, ihlalci değil. Göçebe adımları, sınırları aşmaya sürükleniyordu. Sınırların kendisini hiç sorgulamadı... asla açıkça meydan okumadan egemenlik alanlarının üzerinden aştı.* Postmodernizmin, akademik A.B.D. versiyonu, liberal muhaliflerin, gevşetmenin söylemidir. Ama bir özgürleşme söylemi değildir. Direnişte olanlardan yana gereken riskleri üstlenmez ve entelektüelleri, kendi ayrıcalıklarını sorgulamaya yöneltmez.[45] Fazla ileri gitmeden -riske girmeden- iktidarın maskesini düşürme, zayıf noktalarını gösterme alıştırmasından çıkan sonuç, sorunsal bir

44. Örneğin, bkz. Sandra Lee Bartky'nin yorumları: "Foucault sık sık, iktidar sanki etkilediği bireyleri kurarmış gibi yazar. [...] Eğer bireyler Foucault'nun açıkladığı gibi tamamıyla iktidar-bilgi rejimi tarafından kurulmuş olsaydı disipline direnmekten söz etmenin bir anlamı olmayacaktı. Foucault, bizi, denetimin dayatılmasının olduğu kadar periyodik denetim retlerinin de doğasının ve anlamının kavramlaştırıldığı, insanlık tarihinin rotasını gösteren bir sözcük hazinesinden yoksun bırakmanın eşiğindeymiş gibidir (Bartky 1988: 82).

* (Fr.) Derrida'nın Fransızca'da, bir yanda "ayrı olmak" diğer yanda "erteleme", "geciktirme", "sonraya bırakma" olmak üzere iki ayrı anlamı bulunan *différer* fiilinden türettiği felsefe terimi, Kaynak: Sarp Erk Ulaş *Felsefe Sözlüğü*, (Hazırlayanlar: A. Bâki Güçlü; Erkan Uzun; Serkan Uzun; Ü. Hüsrev Yolsal), Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, Ankara. (ç.n.)

45. Doane (1988) Lacancı çözümlemedeki benzer bir soruna işaret eder.

biçimde, zaten ittifaklarını güçlendirecek konumda olan güçlülerin gözünün açılmasına katkıda bulunur. Academia'yı radikalleştirmenin, akademideki A.B.D.'li entelektüeller için, Birleşik Devletlerdeki yetersiz temsil edilen toplulukların entelektüelleri için ve A.B.D. üniversitelerinde çalışan Üçüncü Dünya bilginleri için elbette farklı anlamları vardır. Ayrıca, entelektüellerin A.B.D. bağlamındaki etkileri tartışılabilir bir konudur. Postmodernizm, entelektüel becerilerin, politik müdahale maksadıyla kullanılmasına yardımcı olmamıştır. Ayrıcalıkları içinde ne kadar korunurlarsa korunsunlar, A.B.D. entelektüellerinin, en azından hükmen, politikada etkileri olmuştur.[46] Postmodernizm, geç kapitalizmin kaba bir betimlemesi, kapitalist krizin anlatımıdır. Aslında, Frederic Jameson'ın deyişiyle, postmodernizm, kültür ve kültür eleştirisinin tek ve aynı şey olduğu bir "eleştirel mesafe feshi" sergiler.

Postmodernizm de, iktidarda olanlarca denetlenen güç akışına yakalanmıştır. *Don Beto gibi "tanguerolar" bu yapışkan güçle donanmıştı.* İdeolojik üretimlerinin ekonomi-politik çizelgesinden yoksun oldukları için postmodern entelektüeller, uluslararası iş bölümündeki yerlerini ve emperyalizmin yeniden üretimindeki özgül suç ortaklıklarını ayırt etmeyi beceremezler. Bu inkârlar, kendi içinde politik bir duruş olan politik çekilmeye yol açar. Radikal postmodernistler, iktidara karşı direnişin nasıl olsa ortaya çıkacağına inanırlar, ki böylece onun ortaya çıkışını kabullenecekler, isyancılar onların ittifakına ilgi duyacak ve elbette entelektüeller olarak önerecekleri devrimci bir şeyler olacaktır.

Kültürel eleştirinin yerini eleştirel kültür almıştır -bundan böyle postmodernizm "kültürel dominant" (Jameson 1984) ya da "entelektüel moda"dır. Otoriteyi merkezsizleştirecek olanlar, bunu yapmak yerine otoriteyi kendi müellifliklerinin merkezine koyarlar.[47] Ne zaman ki her şey söylenip de yapılmadıysa, postmodernizm, toplumsal müdahalenin cesaretini kıran akademik bir hareket olmuştur. Ataerkillik ve kolonyalizm politikalarını böyle üretir ve

46. Entelektüel çözümlemeyi parti politikalarının buyruğuna vermenin riskleri hakkında bkz. Sarlo (1989).

47. Postmodernistler arasında mevcut olan, kendi kurumsal avantajlarıyla ilgili tepkisellik hakkındaki ironik görüşleri için bkz. P. Steven Sangren (1988).

desteklerler. Sınıfı, ırkı, cinselliği ve milliyeti kuşatan anlaşmazlıklar, ister araştırma konusu olsun ister kurumsal kararlar almak için hesabı verilecek toplumsal meseleler olsun, siyasi dürüstlük başlığı altında tipik bir biçimde bertaraf edilir. Birleşik Devletlerdeki postmodernistler, böylesine radikal biçimdeki liberal bir duruşun, özünde ayrımcı olan iş başındaki toplumsal düzeni tamamen kendi başına zayıflatacağı öncülüne dayanarak anti-özcü bir paradigmayı benimseme eğilimindedirler. Kuramların, pratikler olduğu varsayımı, postmodernistlerin, kuramsal bir "pratiğin" pratik etkisinin pek o kadar teoriye değil de, teorinin kurumsal destekle arasındaki toplumsal bağlara bağlı olduğu yönündeki düşüncenin yanından geçmelerine izin verir. Bazı postmodernistler, sosyopolitik nüfuz alanını etkilemenin, güçleri dahilinde olmadığını (kimileri de ilgileri dahilinde olmadığını) ileri sürer. Mesihvari ve kendi kendini büyüten yananlamlar, tehlike altındaki meselelerdir. O zaman da liberal anti-özcü duruşlar, kendi çıkarını gözetmeyen ve feragat adı altında sunulan kaygılı tarafsızlık halinden çıkıp politik olarak felce uğratan, kendinden şüphe duyma haline dönüşürler. Postmodern akademisyenler, kendilerini dünyanın geri kalanından ayıran ilmi kurallara sessizce uyarken ortak çıkarlarını açıkça beyan ederler. Postmodernistler, zararsız, aşkıncı olmayan konular üzerine emek harcayarak kazanılan ayrıcalıkların keyfini suç ortaklığı içinde çıkarırlarken, özeleştirilerinin konforlu sınırlarının haritasını çıkarırlar.

Yeteneksizliğini kendi kendine beyan etmiş, zan altındaki postmodernler için güvenilmeyecek tek zanlı, onların zor anlaşılır kurallarını anlamayanlar ya da bu kurallara sadık kalmayanlardır: Genel olarak kadınlar, çok yakın bir zaman önce akademiye gelmiş olan değişik sınıf, renk ve cinsiyetten A.B.D.'li kadınlar ve erkekler, her sınıftan, renkten, cinsiyetten erkekler ve kadınlar, sözde Üçüncü Dünya'dan gelen ve politik bağlılıklar taşıyanlar. Bu Ötekiler, müteşekkir olmayı unutup akademik sözleşmeye meydan okudukları için zan altına giren yeni gelenlerdir. Buna rağmen, postmodernizm, anti-özcülüğü ve çok sesliliği savunarak, onlara (bize) akademinin kapılarını açmıştır.

Bir *Otra* için bu senaryo üzücü, katılaştırıcı ve felç edicidir ve yine de sürekli bir harekete yol açar. Göstermelik bir simge olmanın ayrıcalığını kabullenmek, göstermelik adaletle savaşırken, hem icraatlarımızı göstermelik simgeler olarak ödüllendiren göstermelik adalet uygulayıcılarına hem de keyfini çıkardığımız ayrıcalıkları algılayışımıza mutabık kalarak göstermelik adaletimizi sorgulayanlara ihanet ederken, bu ayrıcalığı korumak için emek harcamak. Hiçbir şekilde marjinal değil, ama ayrıcalıklarımızla yüz yüze gelmekten kaçınmak için kendi kendini marjinalleştirmeye düşkün olmak. Oto-egzotizm uygularken hâlâ devrimleri hayal etmek. Egzotizmden dekolonileşmeye geçmek, geri, ileri ... gösterileştirilmek ve ütopyacılık arasında mı? *Öyküsünü o kadın bedenlerinin üzerine yazdı: Hareketsiz, sayfalara benzeyen mekânlarda kısıtlanmış, eve ya da kabareye eşit derecede bağlanmış bedenler.* Metinsel dünyanın başıboş entelektüel gezginleri için, Foucault'nun "heterotopya", merkezsiz evren anlatısı ve "saf farklılık" durumu radikal bir öneridir (bkz. Foucault 1970: xv-xxiv; Foucault 1977b). Geriye kalanlar için, özellikle *Cambalache* (Discépelo 1977) tangueroları gibi Üçüncü Dünyalılar için, bu bir yenilik değildir. Onların (bizim) içine battıkları pislik ve çamurun ince işlenmiş ilmi bir açıklaması, onlara (bize) özgürlük anlayışı sağlamaz. Daha ziyade, kötümserliğimizi ve kinizmimizi evrensel ve doğal -gelişigüzel olarak doğal- bir şeye dönüştürerek teyit eder. *Harekete geçmesini sağlayan işaretler doğaldı: Güneşin doğuşu, güneşin batışı. Ev halkı da kabare de güneşin hareketleri kadar doğaldı. Her iki yere kapatılmış kadınların varlığı için de geçerliydi bu. İki dünyada, farklı toplumsal sınıflardan insanlar yaşıyordu. Hiçbir zaman neden diye sorma gereksinimi duymadı. Bu bir gerçekti.* Doğal olarak kolonyal ve ataerkil. (Lacan ikincisine katkıda bulunur.)[48]

Metinsel politikaların "serbest piyasası"nda bir *Otra*, ya bilmezden gelinir ya da "egzotik" -ve genellikle "yerli"- bir bilgin olarak

48.Nancy Harstock, Mascia-Lees ve arkadaşlarından bir alıntı yapalım: "Hakikat ve bilginin, olumsal ve çoklu olduğu yönündeki postmodern görüşün kendisinin bir doğruluk iddiası olarak hareket ettiği söylenebilir; bu iddia, öznenin ontolojik konumunu, tam da kadınlarla Batılı olmayan halklar özne olma iddiasında bulundukları anda, göz ardı eder." (1990:15)

katılması için davet edilir. Elizam Escobar'ı izlersek (1988), egzotikler "sadece dışarıda olanlar değildir, ezoteriklerin aksine, 'aşağıdan yukarı' bakanlardır"; egzotikler, emperyal dünyayı, erkek arzunun spiral kıvrımları içinde döndüren tutkuyu sağlayanlardır. *Gücü vardı. İki ırktan kadınlar tarafından beslenen yapışkan bir güç. Onun arzusuna göre kurulmuş sağlam bir erotizm köprüsü. İçin için kaynayan erotik bir tutkudan yaratılan bir güç.* Gücün serbest akışı, akışın aksine durdurulduğu ve oldukça net bir şekilde erkek ve Batılı denetiminde olduğu ataerkil ve emperyal bir dünyada meydana gelir. Postmodernizm, 1960'larda *latinoamericano* forumlarda çoktan sorgulanan umutları "radikal bir entelektüelizm" içinde yeniden yaratmıştır (örneğin, Gunder Frank 1968). Entelektüellerin toplumsal sorumlulukları üzerine yapılan bu tartışmalardan çıkan derin kavrayışlı sonuçlar, 1970'lerin askeri cuntaları tarafından yakılmış, "korku ve sessizlik politikaları"nın entelektüelleri tarafından ya unutulmuş ya da inkâr edilmiştir (Corradi 1979). Bu belgelere sadece bir A.B.D. üniversitesinde ulaşabildim. İngilizceydi. Bu olaylara postmodern bir okuma uygulamak ve baskın söylemin, iktidar teknolojisinin, bu sesleri susturduğu, bu nedenle kendi kendini özneleştirmeyi de içerecek şekilde çok katlı düzeylerde işledikleri sonucunu çıkarmak yeterli mi? Bunu meydana getiren "mekanizmaları" açıklamak, imparatorluğun bizim tarihimizi saklı tuttuğunu, tarihimizi dikte ettiğini, ona ulaşmamızı engellediğini ya da koşullandırdığını, hatırlarsak da tehdit ettiğini unutmamamızı engellemeyeli. Kadını ve kadınsılaştırılmış "egzotikler" emperyal sahnelerde oynar...

Postmodernizm bana tangoyu, *milonguita*nın mirasçısı olarak onun içinde aldığım yeri hatırlatıyor, bu kez emperyal akademik kabarede oynayan egzotik bir *milonguita* olarak. Artık, dünyanın emperyal sahnelerinde tango yapan uysal bir beden kimliğine isyan ediyorum. Hem bir *milonguita* hem de "egzotik" bir entelektüel olarak tâbi olmama isyan ediyorum. Birini bir diğerine karşı kullanıyorum, direniyorum. *O yönetiyor, fakat onu izleyen biri yok şimdi.* Ben de artık, bu öğrendiklerini unutma aracılığıyla daha fazla izleyemiyorum ve hâlâ, bu protesto eden tepinmeleri paylaşacak

partnerler olmadığını varsayarak adımlarımı sergilemeyi durdurmayı reddediyorum.

Bugünüm, geçmişim tarafından açıklanıyor, geçmişim bugünümde okunuyor. *Ailemin kadınları bir sırrı paylaşıyordu. Orada, Mireya ya da Margot, onu, becerikli hazlarla zindeleşmiş haliyle evine gönderiyorlar. Büyükbabamın, fahişeleri ve milonguitaları (kabaredeki tango dansçıları) kucaklayarak kazandığı bir beceriden yararlanıyordum. Milonguita* zaten kolonyalizmin bir ürünü. Burada, kayıp kökenlere duyulan rahatlatıcı nostalji bana yardım edemez. En "otantik" *milonguita* bile, tıpkı, Paris, Rio de la Plata genelevlerinden bulup getirene kadar "otantik" sayılmayan tango gibidir. *Milonguita*nın kolonileştirilmesi, hem kolonileştirilmiş hem de kolonyal erkek partnerler tarafından ortaya konulan ataerkil kolonyalizmin şeklini benimser. Postmodernlik aracılığıyla tango yaparken, ataerkil ve kolonyal dansın orta yerinde, hantal, dekolonileştiren tekmelerimi sergiliyorum. Benim için mevcut başka dans yok.[49] *Kadınlar, gizemli bir şekilde, dövüşüp kendilerini savunmak için -erkekler de dahil- onları hapseden şeyleri kullanma kapasitesine sahiptir. Tangolar, kadınların tekrarladıkları kaçıp kurtulma girişimlerini haber verir. Yapışkan güç kristalize olur... Üzerlerine öyküsünü yazmakta olduğu boş, hareketsiz sayfalar kendi kendilerine düzensiz bir kalınlığa erişir. Bacaklarım her yönden havayı yarıyor.*

*Otra*lar, hem -academia ve onun yeni postmodern ürünleri de dahil- kolonyal söylemin "egzotikleri" hem de tangoların *milonguita*larıdır. Ben her iki lisanı da öğrendim ve kullanıyorum -başka da lisan bilmiyorum-, Caliban gibi, küfür ederek onları geri yolluyorum... Hayır Onun kabilesinin kadınları gibi, Shakespeare ve Fernández Retamar'ın tanımlamayı unuttuğu o yamyam kadınlar gibi, kendi kafamı ısırarak kendimi dekolonileştiriyorum.

49. "Kapladığım alan tarihimle açıklanabilir. Bu benim içine yazılmış olduğum bir durumdur. Ona ayrıcalık tanımıyorum ama onu kullanmak istiyorum. İçinde bulunduğum durumdan farklı bir durumu bütünüyle kuramam" (Spivak 1990a: 68).

D. ÜÇÜNCÜ DÜNYA KADINLARININ FEMİNİST KULLANIMLARI[50]

Bu unvanı hak eden her feminist, Üçüncü Dünya kadınlarının bir tür yerli ataerkilliğinin boyunduruğu altında olduğunu anlatan, en az bir tane belgesel seyretme ritüelinden geçmiştir. Verimli bir yirmi dakikalık zaman süresi içinde, izleyiciler, Bolivya'nın dağlık bölgelerinden sonra, Afrika köylerinde, Brezilya genelevlerinde ve Orta Amerika savaş sahnelerinde biraz mola verip Arabistan çöllerine kadar sürüklenir. "Üçüncü Dünya" kadınlarının yaşamları, "barbar" gelenekler koleksiyonunu sergileyen, kısa, ama dramatik ve hızlı bir sekans içinde sergilenir. Kadın bedenleri ve ruhları, insanlık dışı olanın eşiğinde bir muameleye maruz kalmış bir şekilde gösterilir. Gittikçe öfkelenen seyircinin gözleri önünde aceleyle gerçekleşen, bariz maço alışkanlıklarının, peçeyle örtünmenin, kadın sünneti (infibulation), fuhuş ve şiddetin yer aldığı bir geçit töreni. Son sahnede, oda alttan alta akan öfke ve acıma duygularının paylaşıldığı sessiz bir gerilimle yüklü kalır. Ritüel sona ermiştir.

Bazı vesilelerle bu deneyimi yaşadıktan ve bunun filmlerle kısıtlı kalmadığını, "Üçüncü Dünya" kadınları hakkındaki kitaplarda, derslerde, konferanslarda ve araştırma projelerinde sık sık yeniden üretildiğini fark ettikten sonra, bu feminist pratiğin anlamını ciddi bir biçimde merak ettim. Bazıları, bunun kadınsı maçolukla ilgili olduğunu söyleyecek ve tartışmalar maçoluğun kadınlarda doğuştan gelen bir özellik mi olduğu, yoksa sosyalleşme sonucunda mı ortaya çıktığı yönünde ilerleyecekti. Diğerleri ise bu tür uygulamaların acı verici, ancak kendinin farkında olma -kadınların evrensel ikincilliklerinin farkında olma- yolunda gerekli bir adım olduğunu

50. Bu bölüm daha önce "Meydan Okuyan Feminizm" başlıklı tartışmaya yapılan, fikrinden dönmeyen diğer katkılarla birlikte *Voices: The Hawai'i Women's Newsjournal* 4, no 2 (K ş 1990-1991): 37-38'de yayınlanmıştır. Bu iddiayı üzerlerinde geliştirdiğim bütün merkezi kavramlar ("Üçüncü Dünya"; "Batılı"; "feminizm" ve "kadınlar"), özcü çağrışımlar taşıdıkları ve ideolojik yelpazenin bütününde farklı politik amaçlar için kullanılmış oldukları için şüphelidir. Daha iyi ve hâlâ ilgi çekebilecek sözcüklerden yoksun olduğum için bu protestoda, biyolojik ya da kültürel ittifak temellerinden çok, politik temele vurgu yaparak bu sözcükleri kullandım (bkz. Mohany 1991a, 1991b).

ya da küresel feminizme doğru bir bilinç yükseltme süreci olduğunu öne sürecekti. Bu aşırı kapsayıcı ve göze hoş gelen açıklamalardan tatmin olmayarak, bu uygulamadan kimin, nasıl bir bedel karşılığı yararlanmasının amaçlandığını merak eder durumda kaldım.

Paylaşılan bir tâbi olma durumunda bilinç yükseltmek adına, feminizm, Üçüncü Dünya kadınlarının egzotik nesneler olarak somutlaştırılmasının yeniden üretimine kendini kaptırmıştır. Niyetler farklıdır, fakat Üçüncü Dünya kadınları, kadın çalışmaları derslerinde çoğu kez aynı *National Geographic*'teki halleriyle temsil edilmektedir. Yerel ataerkilliklerin üstesinden gelmelerinde Üçüncü Dünya kadınlarına yardımcı olma hevesi, "Üçüncü Dünya" stereotiplerinin, uygar olmayan geleneklerin ve "Üçüncü Dünya" kadınlarının pasifliğinin ve cahilliğinin pekiştirilmesiyle son bulur.

Üçüncü Dünya kadınlarına, Avrupa merkezli ya da Batılı feministler tarafından, iyi niyetlerle dolu, evrensel tâbi olma durumuyla savaşmak için kardeş eller uzatılarak hitap edilir ama aynı hareket içinde bizim, küresel feminist tepkiye katılabilmemiz için aydınlatılması gereken, geri kalmışlığın, barbarlığın ve az gelişmişliğin kurbanları olarak tarif edildiğimizi görürüz. Böylece, çifte belaya yakalanmış oluruz, öfkemiz ve hüsranlarımız da ikiye katlanır. Takıntılı bir biçimde kuşkucu -paranoid- oluruz. Yanlış tanıtılmaların ve duyarsızlığın ardındaki ihanet ve şiddet kokusunu alırız. Küresel feminizm, Batılı emperyalizmin yeni bir oyununa benzemeye başlıyor. Biz de direniyoruz. Bir inancın -feminist bilincin- bize kabul ettirilmesine karşı direniyoruz, çünkü kabul etmemiz daha da fazla yabancılaşmayı göze almamız anlamına gelecektir.

Bu, kadınlar olarak tâbi olduğumuzu fark etmediğimiz anlamına gelmiyor; uzun süre bunun acısını çektik ve faydasını gördük. Ama, kendi bilinçlerini yükseltmek için bizim "egzotik", karikatürleştirilmiş ıstırabımızı kullanan diğer istismar edilmiş kadınlara niye katılalım ki? Neden Batılı feministler çoğu kez kendi aldatılmışlıklarıyla uğraşmaktan kaçınıp da başkalarının yaralarını deşmek için yersiz bir istek duyuyorlar? Yaralarımızı birbirimize gösterebiliriz, iyileştirici uygulamaları ve başka sırları bile paylaşabiliriz, ama kendi ıstırabını gizlemek için başka birinin ıstırabını kullan-

mak iğrenç ve fesatçadır; bizim çabalarımızı reddederek ya da kendilerine mal etmeye kalkışarak karmaşık isyanlarımızı zayıflatmak, kız kardeşliğin çok uzağındadır.

Biz, Üçüncü Dünya kadınlarından bazılarımız, hoşnutsuzluğumuzu hem Batılı feminizmlerle hem de yerli ataerkilliklerle birlikte dile getirmeye başladık, ama bizi duyması gereken kulaklar buna hazır değil gibi. Her iki tarafta da ihanetten suçlu bulunduk. Yerel ataerkillikler kendimizi Batılı emperyalizme satmakla, Batılı feministler de Üçüncü Dünya kadınlarını yanıltıcı bir biçimde temsil etmekle suçladılar bizi. Batılı feministler, "Üçüncü Dünya" kadınlarına ilişkin kendi stereotiplerini Üçüncü Dünya kadınlarının kendi sunduğu senaryolardan daha heyecan verici buluyorlar. Konuşkan Üçüncü Dünya kadınları, yerel ataerkilliklere saldırmak için Batılı feminist araçları kullandıkları, Üçüncü Dünyadaki ayrıcalıklı elitlere üye oldukları ve kendilerini, kıt akademik kaynaklar için Batılı feministlerle rekabet eden ilmi primadonnalar olarak tayin ederek egzotizmlerini sömürdükleri bahanesiyle bertaraf edilip, marjinalleştiriliyor. Batılı feminizmin içine yerleşmiş emperyalist alışkanlıklara meydan okuyan, kendine özgü bir feminizmin lehinde konuşan kadınlar ağır biçimde suçlanıp, hem temsilcisi olduklarını iddia ettikleri diğer Üçüncü Dünya kadınlarının hem de öğretileri sayesinde yerli ataerkilliklerin karşısına dikildikleri Batılı feministlerin adi sömürücüleri olarak yargılanıyorlar.

Üçüncü Dünya kadınlarının seslerini dinlemeye hazır kulaklar yok. Feminizm ve kendi kültürlerimiz için güvenilmez adaylar olarak dikkatle teftiş edilmeye devam ediyoruz. Yeterince esmer mi? Yeterince yoksul mu? Sesinin meşru olması için, sözlerinin ciddiye alınması için, iddialarının saygıyı hak etmesi için -genellikle yeterince pitoresk ve kuramsal olmayan anlamda- yeterince üçüncüdünyalı mı? Ya fazla egzotik ya yeterince egzotik değil, ya fazla Batılılaşmış ya da yeterince Batılılaşmamış; tartışmalı, uygun düşmeyen protestolarımız için meşru bir yer yokmuş gibi görünüyor.

Sahne dokuz:
Postkolonyal karşılaşma[51]

Tango Geçit Töreni

Oyuncular: Koreoeleştirmen, Postmodern Akademisyenler, Postkolonyal Entelektüeller, Alttakalmışlar, Göçmenlik İşleri Memuru.

Koreoeleştirmen, bir konferansta, Postmodern Akademisyenlerden oluşan dinleyicilere denemesini okumaktadır. Dinleyiciler, oturmakta, notlar almaktadır. Postkolonyaller geç gelir. Göçmenlik İşleri Memuru, bir kulübede oturur, girişte her birini durdurarak belgelerine bakar. Postkolonyal Entelektüeller, oturanların dikkatini dağmadağın ederek bavullarını konferans dekorunun kenarına bırakırlar ve bir yerlere otururlar. Alttakalmışlar sahneye girmeye başlar, bazıları yalnız başına, bazıları küçük gruplar halindedir, yorgundurlar ve ağır torbalar taşımaktadırlar, konferansın farkında değildirler. Seyircilerin "konferans" dekorunu görmelerini engellerler. Göçmenlik İşleri Memuru sinirlenip kulübesinden çıkar ve Alttakalmışlardan belgelerini, oturma izinlerini, dönüş biletlerini, vesaireyi ister.

Koreoeleştirmenin "denemesi" (sözlü metin):

Ötekiler saf bedendir, sadece et, konuşamazlar. Her zaman bekliyorlar, orada dışarıda, uzun bir kuyruk halinde, yorumlanmak, temsil edilmek ve tercüme edilmek için.[52] Postkolonyal entelektüeller, kolonyalizmin uzun tarihi tarafından böyle kurulmuş bir dünyada kendilerini anlatmaya ve bir yere yerleştirmeye kalkışan Ötekilerdir.[53] Postkolonyallik bir perspektif olarak postmodern zamanlarda ortaya çıkmıştır: Dünyayı yeniden düzene koyma ve emperyalizmi birçok felsefi ipucu olmaksızın bolca güç kullanma deneyimiyle yeniden tanımlama (yeniden örgütleme) zamanları.[54] Postkolonyal entelektüeller, emperyalizm ve kültürlenme-öteleği (trans-

51. 1994 baharında Kaliforniya-Riverside Üniversitesi, Düşünce ve Toplum Merkezi'nde düzenlenen bir seminer bağlamında bu "sahne"yi okuyup yorumladıkları için Gayatri Spivak ve Parama Roy'a teşekkür ederim. Bununla birlikte, çıkan sonuçlara onları da bulaştıramam. Onların eleştirileri, koreoeleştirmenin metnine ve benim dekolonileşme arzuma mükemmel bir şekilde dahil olmuştur.
52. Örneğin bkz., Spivak (1985, 1988a).
53. Bkz. Spivak (1990a, 1990b).
54. Bkz. Shohat (1992) ve Young, (1990).

culturation) tarafından küreselleştirilen dünyanın hudut ve perifelerinin, yeniden kavramsallaştırılması için bu çatlağın ortaya serdiği olanaklarla özellikle ilgilenirler. Bu hudutlar öyle yoğun bir şekilde merkezle eklemlenmiştir ve kendi çekirdeğine öylesine sağlam bir şekilde yerleşmiştir ki, tam da bu mevcudiyetler (çekirdekler/periferiler) yerlerinden edilmiştir. Bu düzensizlikler değişikliklerini haber verir, değişiklikler de yine düzensizliklerle dolu vaatleri buyur eder. Postmodernizm, tam bilinçliliği -yani itirafı- aracılığıyla düzensizlik üzerinde denetim iddiasında bulunurken bir tükenme itirafında bulunur. Postkolonyal kültür işçileri, postmodernizmin açığa çıkardığı çatlaklar içinde olabildiğince çabuk ve şaşırtıcı bir biçimde toparlanırlar. Sanki postmodernizm, gerçeklere dayanan, fiili tartışmaların ötesinde bir gerçeklikmiş gibi kuramsal olarak hareket eden postkolonyaller -postmodernizmin Ötekileri olarak- modernliğin çöküşünü teyit ederler. Postkolonyallik böyle yaparak orta yerdeki bir dışarıya yerleşmiş postmodernliği kucaklar.

İçselleştirilmiş Öteki olan postkolonyal eleştirmenler postkolonyal karşılaşmada, artık kişilik kazandırılmış ve politize olmuşlardır; postmodernliği, postemperyalizm için gerekli adımları atmaya zorlamaktadırlar. Böyle yapmak için, postkolonyal entelektüeller, postkolonyalliğe ait, bir/Öteki boyuttan postmodern efsanelerin ve gerçekliklerin havasını taşımak zorundadır. Modernliğin kurulmasında ve çöküşünde kolonyalizmin önemini ileri süren, zaten Öteki olan postkolonyal entelektüel artık postmodernliğe geçmiştir, postmodernlik altında yeniden kolonileştirilmiş, dekolonileşme için mücadele eden, sabık kolonyal haline gelmiştir.

Postkolonyallik, postmodernizmi ve kolonyalizmi aynı anda çağrıştırır; bu kolonyal ve postmodern konularda vazgeçilmez olan, direnen, yıkıcı Ötekinin görünümünü arz ederek, postkolonyal mekân imgesini elçabukluğuyla postmodern koloniye dönüştürür. Başkalık içselleştirilmiştir, (her zaman olması gereken yere) asimile edilmiştir, topyekûn erime hayalinin ya da fantezisinin somutlaşmasıyla doyurulmuştur: Postkolonyal karşılaşma. Bu seferki, hâlâ dekolonileşme arayışında olan sabık kolonileştirilenin yer değiştirmesiyle ortaya çıkan bir karşılaşmadır. Kimlik parçalanmaları, em-

peryalizmin radikal sınırının çözülmesi içinde dal budak salar. Devingenlik, göçebelik, dönüştürülmüşlük. Evsizlik, nostalji. Sürgün, kökünden koparılmışlık. Diaspora. Göç, eski işgalcilerin topraklarının işgali. Yüce başkalık, kümeler arasında farklılık olduğu gerçeğini kabul etmediği için sömürü, yamyamlaştırmaya dönüştürülmüş, ters çevrilmiş, kendisine karşı geri çevrilmiştir. Melezlik.

Postkolonyal karşılaşma üzerine düşündükçe, şu sorular benim tango geçit törenini harekete geçiriyor: Eğer postmodernizm, diğer şeylerin yanı sıra, yeni ortaya çıkmış bir kolonyal tutumsa, postkolonyalleri nasıl hükmü altına alacaktır? Postmodern imgelem içinde postkolonyaller neyi temsil eder olacaklardır? Postkolonyallik politikaları, postmodern mantık tarafından yutulmuş mudur?

Kwame Anthony Appiah'ın (1991) sorusuna geri dönmek yardımcı olabilir: "Postmodernizmdeki post-, Postkolonyaldeki post- mudur?" Postkolonyallikteki "post", eş zamanlı olarak, geçmiş ve gelecek zamanlarda kendisi hakkında düşünmesini sağlayan postmodernizmin "post"undan koparılamaz. Postkolonyal entelektüeller, postmodernliğe tutunmuş, postmodernizmin parodisi olarak bir kaç yönden sert karşılıklar veren bir "post"un içinde ikamet ederler. Postkolonyallik, kolonyalizmi sert bir şekilde geçmişe iten ve "post"un içinde ima edilen geleceğe geri çeken bir sarkaç hareketi sergiler; bunu yaparken de "kolonyal"in yerini alan ihmal edilmiş, modern ve kolonyal girişimlerin tarihsel olarak el ele yürüdüğünü hatırlatan "modern"e şöyle bir dokunmayı unutmaz. Postkolonyal entelektüeller bir dizi modern ve postmodern çözümsel araç kullanır, bu araçları anarşik yollarla kasten bir araya getirerek başlangıçta inceden inceye işledikleri kuramsal anlatılardan, entelektüel tarihlerden ve politik bağlamlardan sık sık azlederler.[55] Böyle yaparak, postkolonyal eleştirmen, postmodern dağınıklığı taklit eder, bu koşula teslim olmaya ve üzerinde ironik bir denetim kurmaya ilişkin ikircikli bir kuşku ortaya koyar: Postkolonyal, postmodern kafa karışıklığına doğru mu kolonileştirilmiştir yoksa postmodernizm aracılığıyla reddedilen ve sürdürülen modern akılcılıkta ayak direyen kolonileştirici mantığı iki misline çıkarıp altüst mü etmektedir?

55. "Kuramsalcı anarşizm" hakkında Bkz. Bhabha (1985)

Örneğin, melezlik, -çoğu kez köklerin ve otantik olanın telafisine bel bağlayan dekolonileşme projelerindeki tuzakların yeri kesin olarak belirlenirken değinilen- kolonileştirici/kolonileştirilen kimlik oyunlarının içine yerleşmiş karmaşıklıklara açıktan açığa dikkat çekerken, aynı zamanda postkolonyal entelektüelin postmodernlikle karşılaştırıldığındaki melezliğini de akla getirir.[56] Postkolonyaller, postmodernizmi içeriden bildikleri için, nihilist postmodernliğin nostaljik yanını içeriye doğru çökertir ve kolonyalizmin kayıp anılarının -yani iktidar anısı... yoksa değişim anısı mı?- izinden giderek baştan başa merkezsizleşmiş dünyanın öte uçlarından gelen bazı (politik) eylemleri vaat eder. Melez postkolonyal eleştirmen, kolonyalizmin anıları ve postmodern bilgiyle, umutla bekleyen seyreltilmiş bir hava içinde hokkabazlık yapar. Postmodern seyirci artık çok geç olduğundan kuşkulanır ya da bunu ilan ederken karışık duygular içinde kolonyal öğretilerden öğrendiklerini unutma gösterisini seyreder ve bekler. Dekolonileşme için çok geçtir. Dekolonileşme dramatik ve romantik olmayan bir yolla ortaya çıktığı için, kehanetleri, kolonileştirilenin değil de kolonileştiricinin lehine kendi kendine gerçekleşir.

Postkolonyal entelektüellerin dekolonileşmesi belki de marjinalliği hayal edilemeyen temsil edilemezi temsil etme ayrıcalığının terk edilmesini gerektirmektedir. "Postkolonyal entelektüeller ayrıcalıklarının kendi kayıpları olduğunu öğrendiler. Bundan dolayı entelektüellerin paradigmasıdırlar" (Spivak 1988a: 287). Kolonileştirilmiş üçüncü dünyalı zihinlerimizin dekolonileştirilmesine nasıl değineceğimin ipuçlarını ararken, aşağıdaki paragrafta, sadece alttakalmışlar [subaltern] olarak adlandırıp gösterdiğimiz bedenleri, maksatları ve yazgıları sözcüklerimizin etki altına alamayacağını öğrenmemiz için bir çağrı gördüm.[57]

> Uluslararası işbölümü ağının (tamamen olmasa da) dışında, bilinçlerini kavrayamayacağımız insanlar var. [...] İşte, geçimlik işçiler, aşiret

56. Bkz. Bhabha (1986, 1985).

57. Burada kararsız bir şekilde, Gayatri Spivak'ın postkolonyal entelektüeller ve onların alttakalmışları temsil etme girişimleri üzerine düşündüğü ince ayrıntıları takip ediyorum. Onun kavramlarını kendime mal ettim, esnettim ve alıp kaçtım.

üyeleri ve sokakta ya da kırsalda hiç işçisi olmayan topluluklar. Onlarla karşı karşıya gelmek, onları temsil etmek (*vertreten* [temsil etme, ç.n.]) değil kendimizi temsil etmeyi (*darstellen* [oyunda rolü temsil etme, ç.n.]) öğrenmektir (Spivak 1988a: 288-289).

Biz konuşurken, kuramsal karnavalda postkolonyal karşılaşmanın -yani postmodern ve postkolonyal entelektüellerin A.B.D.'deki bir konferans salonunda gerçekleşen karşılaşmalarının- avatarları geçiyor. Bu arada memlekette, bir zamanlar dekolonileşenler şimdi tekrar kolonileşmenin hasretini çekiyor. Bağlantıları kopartmak, artık devrimci bir stratejiden, kabus gibi bir gerçekliğe dönmüş. "Sömür beni! Üretim fazlamın suyunu çıkar! Bana bir şans ver!" diyor nezaketle, sabık kolonileştirilenler, kendisini merkezsiz ve tamamen marjinalleşmiş olarak ilan eden bir dünyada büyük beceriyle keşfettikleri iç gıcıklayıcı yer değiştiren merkezlere geçmeye kalkışarak. İktidar anısı, sömürücülüğü ve olanak sağlayıcılığı, baskıcılığı ve üretkenliği içinde tam bir kararsızlıkla, bir taraftan sabık kolonyallerin bedeninde saklı tutuluyor ve göçün, sürgünün, kendi kendini sürgün etmenin ve diasporanın beden politikalarıyla icra ediliyor, diğer taraftan yabancı yatırımlar, uluslararası turizm ve daha önce devlet idaresinde olan sanayi ve hizmetlerin özelleştirilmesi için yalvarıyor. Bir zamanki ulusal bedenler şimdi ulusötesi yazgılara maruz kalıyor. Daha başka ne söyleyebilirim? Onları temsil edemeden, kendimizi görüyorum, kendi koşullarımızda yeniden koloni-

---

Kolonyal incelemeleri, A.B.D. akademik dünyasına postkolonyal perspektiften tanıtan postkolonyal entelektüellerin onun gibi akademisyenler olduğunu varsayıyorum. Hindistan asıllı bu "postkolonyal" entelektüellerle, Arjantin gibi yerleşimci kolonilerde yetişmiş ve şimdi A.B.D. üniversitelerinde ders veren diğer Üçüncü Dünya entelektüelleri arasında ortak bir zemin olduğunun farkındayım. Bu yüzden, Koreoeleştirmeni (ve kendimi) "postkolonyal" entelektüeller olarak betimliyorum. Postmodern ve postkolonyal entelektüel mevkilerin A.B.D.'deki akademik bayağılaştırılmaları içinde mevcut ve etkin olan kafa karıştırmaları ve kasıtlı yanlış tanıtımları, Koreoeleştirmenin karakteri üzerinden temsil etmeye çalışıyorum. Postkolonyal bir karşılaşmanın tiyatrolaştırılması bu yüzden kolonyal karşılaşmanın bir parodisidir -sözde postmodern entelektüellerle sözde postkolonyal entelektüellerin A.B.D.'deki bir konferans ortamında karşılaşmaları. Benim niyetim, bu karşılaşmayı geniş bir biçimde temsil etmek ve diğer akademisyenlerin daha ehliyetli olduğu titiz bir metinsel çözümleme peşinde koşmaktansa ondan ders almak.

leştirilmenin hasretini çeken entelektüelleri. Özgürlüğün başka bir versiyonunu biliyor muyuz?

Koro (bütün karakterler sahnededir) Koreoeleştirmenle birlikte, onun "denemesi"nin son satırını okur: Özgürlüğün başka bir versiyonunu biliyor muyuz? [Fasıla]

Işıklar sönerken, koro, son sahneyi anımsatarak, nakaratı tekrarlar "İktidar anısı, İktidar anısı, İktidar anısı".

Kararma

* * *

E. ENTELEKTÜEL KADIN İSTİLACILAR

> Kolonyalizm, bizim [*latinoamericano* entelektüeller] içimize o kadar adam akıllı işlemiş ki, sadece metropollerde neşredilen anti-kolonyalist yazarları saygıyla okuyoruz. (Fernández Retamar 1989: 18)

Frederic Jameson'ın önsözüyle yayınlanan, son baskı kitaplarından birinde utanç verici bir şekilde İngilizce'den okuduğum, Roberto Fernández Retamar, *América Latina*'daki dekolonileşme meselelerine değinen en güçlü çağdaş yazarlardan biridir. Fernández Retamar, devrimci bir yazar olmaktan başka, devrimin içinden yazan bir yazardır. Küba'da bir entelektüeldir. Devam eden bir dekolonileşme süreci ile meşgul olan, böyle bir sürecin gerektirdiği birçok boyutta çalışan diğer birçok devrimciyle birlikte bir entelektüeldir. Bugün iktidar olsalar da, her zaman böyle olmadığını ve iktidarlarının kırılgan olduğunu açık bir şekilde hatırlayanlardandır -kibirli olmayan hırsın gücü- ama belki bunun da ötesinde A.B.D.'nin sırtını delip geçen emperyal gözleri, onun için faydalı bir hatırlatıcıdır.

Fernández Retamar'ın konumundaki bir entelektüel için kolonileştiricinin araçlarını kullanmak ve kolonileştirileni temsil etmek, bir ikilemden çok bir meydan okumadır. Entelektüel karşı-egemenlik pratiği içinde, her gün karşılaşılan ve onlara karşı eyleme geçi-

len meseleler vardır. Mesele kolonileştiricinin araçlarını kullanmak ya da kullanmaktan kaçınmak, kolonileştirilenleri temsil etmek ya da onları yalnız bırakmak meselesi değildir. Kolonileştirilenler, kolonileştiriciler tarafından daha önce olduğu gibi sürekli temsil edilmekte, homojenleştirilmekte, stereotipleştirilmekte ve sahiplenilmektedir. Kolonileştiricinin araçları zaten bizim araçlarımızdır. Kolonileştirici de kolonileştirilen de bu gerçeklerin önemini bilir. "Beyaz adamda, ondan kaçtığım, yanımda da bir şey götürdüğüme dair kederli bir duygu vardı" (Fanon 1967: 128). Kolonileştirilen, kolonileştirici araçlarını alır, onun gücünün nereden kaynaklandığını merak ederek bu araçları kırıp parçalara ayırır. Kolonileştirilen, bazı parçaları atar, bazılarını dikkate almaz ve başka bir şey -bir araç değil ama bir tutum- oluşturur. Mesele, anti-kolonyalist bir tutumun, bu meselelerin ta kendisini yıkıcı bir şekilde sorgulamanın, "suç ortağı bir eleştiri"nin nasıl geliştirileceğidir (Mario Benedetti'nin terimleri, 1971).

Bir Üçüncü Dünya entelektüeli, kolonileştirilmiş bir entelektüeldir. Kolonileştirilmiş, Üçüncü Dünya entelektüelleri ille de antikolonyal olmaz. Bir anti-kolonyalist entelektüel, dekolonileşme için mücadele eden, çoktan kolonileştirilmiş bir entelektüeldir. Kolonileştirilmiş, fakat inatçı bir biçimde anti-kolonyal olan bu entelektüeller, bir dekolonileşme pratiğini sürekli yeniden biçimlendirmek için kendi kolonyalizmlerini çalkalarlar. Anti-kolonyalizm bazen, kökleri, kökenleri, kolonyal öncesini arama şekline bürünür, fakat tarih, çoktan kolonileştirilmiştir ve kökler, kolonyal bellek içinde sabitlenmiş, kristalize edilmiş, egzotikleştirilmiştir (Fanon 1968). Diğer zamanlarda ise, anti-kolonyal arayış, ideal bir geleceğin biçimlenmesine yol açar ve kolonyal "kalkınma" ya da "proletarya ortaklığı" hayallerine kapılır. Dekolonileşme arayışında, kolonileştirilmiş anti-kolonyal entelektüel, kolonyal söylemin sınırlarını görmezden gelemez; onlara çarpar, yıkmaya çalışır, sık sık, yara bere içinde, zehirlenmiş olarak geri çekilir. Sadece, hem "kolonileştiricinin araçlarını kullanma" hem de "kolonileştirilenin temsilcisi olmayı iddia etme" sorunuyla değil, kolonileştiricinin, kolonileştirileni temsil eden araçlarını kullanma sorunuyla da karşılaşır.

Bu bir ikilem değil, bir gerçektir.

Kolonyalist araçlar zaten kolonileştirileni temsil eder; kolonyalizm, temsil pratiğiyle el ele gider; temsil, kolonyalizmin kendi içindeki bir araçtır. Yerlilerin menfaati için fetih; barbarların iyiliği için uygarlık; yoksullara yardım olsun diye kalkınma; köylüler ve işçiler adına devrim; Üçüncü Dünya kadınlarının uyanışı için küresel feminizm; postkolonyal entelektüellerin aydınlanması için postmodernizm ve benzerleri. Kolonyalizm her zaman bir öncü bekler, entelektüeller de bu öncülükte kendilerine yer bulur. Bu nedenle, Edward Said'in. Batılı antropologların kolonileştirileni temsil etmelerini ve sahiplenmelerini yıkıcı bir şekilde eleştirirken, hür iradelerini şiddetle savunduğu kolonileştirilenlerin temsilciliğini üstlenmekten kaçamayacağı ileri sürülebilir (Said 1989). Roberto Fernández Retamar, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Jose Marti, Angela Davis, Eduardo Galeano, Ngũgĩ wa Thiong'o, Haunani Kay Trask, Cherríe Moraga, Ernesto Guevara ve daha birçok anti-kolonyal entelektüel, aynı kusurdan dolayı, yani kolonyalizmi temsil etmekten, dolayısıyla yeniden üretmekten dolayı suçlu bulunabilir. *Nokta*. Bu bulgu bile kendi içinde kolonyalist ve topyekûnlaştırıcı bir yorum. Maksatların, izleyicilerin, konumların, özgüllüklerin farkına varamayan bir yorum. Temsil edilenlerin kendileri, çoğu kez bir kolonyal öncesi temsille bir anti-kolonyal temsil arasındaki farkı söyleyebilir; temsil ediliyor olmanın kabulü ya da reddi de bu gerçeğe dayanır. İtirazım yok, tam da aksine, ne zaman bir entelektüel bana biraz itibar, biraz kendi yaşamım üzerinde kontrol kazandırmakta başarılı olsa -benim adıma iktidar talebinde bulunulduğunda- ona ziyadesiyle minnettar oluyorum. Buna tamamen hazırım.

Bu tür temsiller -anti-kolonyal temsiller- aslında karşı-temsil stratejileridir: Benim zaten her zaman tâbi olduğum kolonyal temsile ve sahiplenmeye karşı meydan okuyan temsillerdir. Kolonyal temsillere karşı her meydan okuma, karşı-temsiller de dahil hoş karşılanır. Oyunun kurallarını biliyorum, bu durumda, bir iddianın -hem "dinlenmesi" hem de meşruluğu açısından- sağlıklı olması için asgari bir düzeye ihtiyaç var. Oyunu tamamıyla yeniden tanımlayamam ama onu oynamaktan da geri duramam; dolayısıyla, daha

fazla meydan okuyabileceğim daha iyi bir yer hedefliyorum. Umarım dilim, kişisel tercihlerden söz ediyormuşum gibi bir izlenim bırakmaz. Kolonyalizm hakkında konuşuyorum. Said'den aktararak, "insanların, kolonileştirilmiş insanların, bağımlılık ve periferilik bölgeleriyle sınırlanan, üstün, gelişmiş, ya da metropolitan kolonileştiriciler tarafından yönetilen gelişmemiş, azgelişmiş, gelişmekte olan devletler gibi sıfatlarla damgalanan, korkunç ikincilliklerinin" sürekli olarak pekiştirildiğinden, "Daha iyiler ve daha azlar arasında bölünmüş, daha az olanlar kategorisinin gittikçe genişlediği, kolonileştirilenlerin, birçok farklı yerde, birçok farklı zamanda, çok farklı ama aşağı oldukları bir dünyadan" söz ediyorum (aktarma ve alıntı Said 1989: 207).

Kolonileştirilen ya da Üçüncü Dünya'dan insanlar için de, Batılı alternatif insanlar için de sorun sadece temsil sorunu değil, ama aynı zamanda yeterince anti-kolonyal temsilciye, güçlü anti-kolonyal seslere ve bunların arasında da anti-kolonyal bağlantıları olan entelektüellere sahip olmama sorunudur. James Petras, çok tartışılan ve moral bozucu makalesinde (1990a), *latinoamericano* entelektüellerin dekadanlığına değinir. Bölgenin gittikçe kötüleşen ekonomik durgunluğunun ve gittikçe artan bağımlılığının, entelektüellerin politik meşguliyetleri üzerindeki etkisini anlatır. *América Latina*'daki entelektüel çalışma, gittikçe artan bir şekilde uluslararası kalkınma fonu tarafından yutuluyor bunun sonucunda da, -konular ve yöntembilgisi de dahil- araştırmanın türü, halk hareketlerinden daha da fazla uzaklaşıyor ve entelektüellerin kendisi için de yabancılaştırıcı oluyor. Petras, demek istediğini daha iyi anlatmak için entelektüellerin olası rollerine ilişkin basitleştirilmiş bir tipoloji sunuyor: "Organik entelektüeller", "kurumsal" ya da "araştırma enstitüsü yönelimli" entelektüellere karşı (Bu sonuncusu Antonio Gramsci'nin "geleneksel entelektüeli"nin mevcut *latinoamericana* koşullara uyarlanmış halidir). 1960'ların organik entelektüelleri, kendilerini finanse etme ve yaşamlarını sürdürebilme sıkıntıları içinde, çalışmalarını, ülkelerinin toplumsal mücadeleleriyle birleştirmeyi başarmışlardır. 1980'lerin kurumsal entelektüelleri ise "dışa bağımlı bir dünyada yaşamış ve çalışmışlar, dövizle ödenen ma-

aşlar ve yerel ekonomik koşullardan bağımsız bir şekilde sağlanan gelirlerle korunmuşlardır" (Petras 1990a: 106).[58]

Üniversite çalışmalarına 1970'lerin başında Arjantin'de başlamış biri olarak, Petras'ın, entelektüellerin rollerindeki ve yaşantılarındaki bu dönüm noktası hakkındaki değerlendirmesini destekleyebilirim. Bununla birlikte, belki kendi hayal kırıklığı ve elbette ki bugünün entelektüel girişimcilerinin maskesini düşürme kararı, onu, dönüm noktasının kendisini dikkatle çözümlemekten alıkoymuştur: Askeri rejimler, kamçılayan ve yakan baskı, "sessizlik politikaları" (terim Corradi'den ödünç alınmıştır, 1979). Doğru, *latinoamericano* entelektüeller kalkınma sanayii ve akademik çokululuklu ayartılmıştır ama en azından bazıları mülteci, sürgün olmuş, ölümden dönmüşlerdir ve hepsi de askeri terörün kurbanı olmuşlardır.[59]

> Kalkınmayla ilgili sorunlar ve meseleler bazı merkezi ülkelerde tutarsız bir biçimde ele alınmış, periferik kalkınma bağlamında, statükoya karşı kabul edilemez meydan okumalar olarak düşünülmüştür. [...] Burada "politik sessizlik" olarak karakterize edilen tutarsız gerileme, parçalanmışlığı, sürdürülen bir birikimin izlememiş olduğu ülkelerde daha da aşırıdır. Burada kültürel yıkım, sonrasında bazılarının bir daha asla ortaya çıkamayabileceği bir ulusal parçalanma sürecinin bölümlerinden biridir sadece (Corradi 1979: 73-74).

Tabii ki, korku ve sessizlik politikaları özellikle entelektüellere yöneltilmemişti. Az ya da çok herkes yara almıştı. Bunun sonucunda, yeniden demokratikleşme döneminin potansiyel organik entelektüelleri, açıktan açığa sergilenen anti-kolonyal ve devrimci tutumlarla ilgili içsel sansürleriyle baş etmelerinin doruk noktasındayken, başarısız öncülük performanslarından dolayı radikal bir özeleştiriyle yüz yüze geldiler. Sonuçta, örneğin Arjantin'de, bazı entelek-

58. Petras'ın *latinoamericano* entelektüelleri homojenleştirmesinin güçlü bir eleştirisi için bkz. Vilas (1990).

59. 1980'lerin ortalarında São Paulo'da, *América Latina*'daki en son askeri yönetimlerin tartışılmaz başarılarından biri sayılan şeyin mahvedici etkilerini çözümlemek için, Korku ve politik-sosyo-psikolojik sonuçları üzerine bir sempozyum düzenlendi.

tüeller, alternatif duruşların ortaya çıkmasını sağlamak için politik pragmatizmle aralarına sağlıklı bir mesafe koymayı benimsediler. Diğerleri ise, ideolojilerden muaf yeni serbest piyasa demokrasilerinin teknokratları olarak, tamamen devlet memuriyetleriyle meşgul oldular. Birçoğu, iş hayatına ve kurumlara danışman olarak, uzmanlıklarını satıp hayatta kalmak için entelektüel pratiklerini ve mücadelelerini tehlikeye attılar. Bu durumlar içinde -ve yukarıdakilerin olası bütün bileşimlerinde- bütün entelektüeller, insanların ve kımıldayamaz duruma gelmiş "toplumsal hareketler"in korkusu, güvensizliği ve kayıtsızlığı ile karşılaşmaktaydı.

Petras, kurumsal *latinoamericano* entelektüellerin politik tükenmişliklerine ve deniz aşırı sermaye kuruluşlarının talep ettiği kalkınma öncesi, teknokratik bilimsellikle uzlaşmalarına dikkat çekerken haklıdır -ki ben, kurumsal/organik muhalefetin önerdiğinden daha karmaşık bir sınıflandırma talep ederek, buna, daha önce sözü edilen olayları, nedenleri ve koşulları da eklerdim. Bununla birlikte, ben burada, sosyoekonomik gerilemenin ve politik baskının geriye kalan *latinoamericana* halkın üzerinde bıraktığı etkinin trajik gerçeği atlandığı için, daha çok, halk hareketlerinin idealleştirilmesiyle ilgileniyorum. Herkes dolarlaştırıldı; herkes, politikaya kinik, yazgıcı bir tutumla yaklaştı. Entelektüeller, bu anlamda her zaman "organik"ti. Bu, mevcut entelektüel girişimciler, finansal manipülasyonlarından, özellikle de deniz aşırı fonlar almak amacıyla "kadınların", "yerlilerin" ve "yoksulların da yoksullarının" aydınlanması ve kurtarılması için yaptıkları vaatlerden, sorumlu tutulmamalıdır demek değildir. Benim düşüncem daha çok entelektüellerden çok fazla şey beklenmiş olmasıdır; umutların da, hayal kırıklıklarının da büyüklüğü, benim şüpheyle baktığım "öncücülük"e olan inanca işaret etmektedir. Entelektüeller, aydınlanmış öncüler anlamında, kolonyal bir yaratıdır, kolonileştiricinin bir aracıdır -kolonileştiricinin, kolonileştirileni temsil eder hale gelen aracı.

Bir Üçüncü Dünya entelektüeli, ille de anti-kolonyal olmak zorunda değildir ve bir öncü, "öncücülük" içinde tamamen kolonileştirilebilir. Ayrıca, bir anti-kolonyalist öncülük, ille de, ya da sadece, ya da çoğunlukla entelektüellerden oluşmaz. Açık, parlak anti-ko-

lonyalist zihinler, entelektüellerin zihni olmayabilir.

Eğer hedef dekolonileşmekse ve bunu çabuklaştırmak istiyorsanız, öncülüğün, kitlelerin ya da başıboşların bir parçası olmak bir strateji meselesidir. Entelektüeller bu konumlardan herhangi birinde olabilir ama birkaç istisna dışında genellikle başıboşların arasındadırlar (bütün sahneye yukarıdan bakıyor olsalar bile). Anti-kolonyalist entelektüeller, nasıl "organik" olduklarını ve nasıl kurumsal olarak ayrıcalıklı olduklarını anlar duruma gelmelidirler. "Halk"ın gücünü romantikleştirerek, sömürüye direnmek veya onun üstesinden gelmek, entelektüellerin (kendi zihinlerinin dekolonileşmesi de dahil) dekolonileşme projelerini sürdürmeyi seçtikleri korunaklı ve meşru yerleri unutmak dünyada fazla bir etki yaratmayabilir, ama sahip oldukları etki dekolonileşmeyi ilerletmez.

Entelektüellerin ve özellikle anti-kolonyalist entelektüellerin sorumlulukları, tartışılabilir bir konudur. Entelektüeller, toplumlarının belirli kesimlerinin duruşlarını ifade etmeli midir; belirli toplumsal projelerin gelişebileceği özgül koşulları çözümlemeli midir; özgül taleplerle, değerleri ve eylemleri fiilen birbirine bağlayan iddialar sunmalı mıdır; adaletsizlik sorunlarına alternatifler düşünmeli midir; bütün bu sorunları ve ziyadesiyle sorunsallaştırılmalarını öğretmek, etraflıca düşünmek, öğrenmek ya da anlamak için yeni yollar sunmalı mıdır?

Bu tartışmayı ileri götürmek için özgüllükler gerekli olacaktır. Bu noktada (sonucumun beneğinde, lekesinde) sadece, bütün bu sorumlulukların ister "gerçek" dünyada, ister metinler dünyasında, isterse her ikisinde birden üstlenilmiş olsun, politik olduklarını eklemek istiyorum. Politik duruş, entelektüelin rolüne yerleşiktir, çünkü entelektüeller, kendi seçimleriyle ya da diğerlerinin onları kullanmasıyla, baskın ya da alttakalmış kesimleri ve projeleri temsil ederler. Entelektüeller, bilgi/iktidar mücadelesinin ayrıcalıklı rehineleridir, ama ille de herkesten daha aydınlanmış değillerdir; o hayaletimsi ışıklar kolonyalizmin işaretleridir. Anti-kolonyal entelektüel, entelektüelliğe ve kendi entelektüelleştirici pratiklerine olan hürmetini sürekli olarak sorgulamalıdır. Unutmayın, bunlar kolonileştiricinin araçları; (anti-kolonyal kaygılarımı paylaştıkları-

nı bildiğim için temsil ettiğim) *bizi* temsil etmemeli.

Biz, sessiziz ama dilsiz değil, daha da yüksek sesle konuşuyoruz, söylenti ya da kahkaha, öyle kesif, öyle dolu, öyle bardaktan boşanırcasına yağmur ve *tormenta* (fırtına) ki. Artık birbirimize sormuyoruz "Alttakalmışlar konuşabilir mi?"[60] diye. Kendini-marjinalleştirme alıştırmasını durdurmayı öğrendik. Şimdi büyük bir açlıkla, bizi kimin dinleyeceğini merak ediyoruz. Melez "işgalciler"in gözünün içine bakmaya cesaret edemeyen, aklına geldiği gibi konuşan yazarların sağır dünyası. *Mojado*ların ("Terli sırtlar", yasa dışı göçmen işçiler) ve birkaç entelektüel çatlağın baskınına uğrayan Birinci Dünya; postmodern mülk sahiplerinin varoluşsal kâbusu, Ötekiliğin, kendi yarattıkları tutkulu "egzotikler"in dal budak salmasıyla tehdit altına giren kimlikleri; sizin işinizi yaptığı için sevilen ya da nefret edilen, sesli düşünen ya da sessizce sokakları süpüren, yasal ya da yasa dışı göçmenler. Meydan okuyarak, temsil ederek ya da her ikisine de boşvererek sizin "çekirdek"teki sınırlarınızı, kimliğinizi aşıyoruz. Her benliği, bir Ötekinin usandıracağı kadar isabetli bir şekilde içinize yerleşen bu Otraları artık kontrol edemezsiniz. Arzunuz, katılmak. Bize -dünyanın eril sınırlarının her iki tarafındaki kadınlara- atfettiğiniz karanlık düşünceleriniz için özür dilemek. Saçımıza, kaç kadının saçına düğümlenmiş? Kaç Üçüncü Dünya kadını, üçüncüdünyaca konuşan renkli kaç kadın, kaç tane, isyankârca hareket eden, ehlileştirilemez düşünceleri takip eden? "Ataerkillik ve emperyalizm arasında, özne kuruluşu ve nesne oluşumu arasında, kadın görünüşü kaybolur, saf hiçliğin içinde değil, 'üçüncü dünya kadınları'nın yerinden edilmiş görünümünün, gelenek ve modernleşme arasındaki mekik dokuyuşunun şiddeti içinde kaybolur" (Spivak 1988a: 306).

Kaç beden üzerinden direnme, kaç tane, tek bir kadının içinde? Kendisini sonsuza dek yeniden üretir gibi görünen tek bir bedende taşınan bu kadar çok yaşam aracılığıyla soyunu devam ettiriyor, aziz sevgilisinin zevki için dansettiği aynı karnıyla annelik yapıyor. Emperyal bakışın ve kendi kendinin *Faridehsi*. Bir yaşam ve bu kadar çok beden, *Salome*, *Raj*, o kadar çok ki, kendimizi bir kıtadan

60. Bu cümleyi Spivak'tan (1988a) ödünç aldım.

diğerine sürüklüyoruz, kendi ayaklarımızla, öyle bir hızla ki, okyanusun ayaklarımızı ıslattığını zar zor hissedebiliyoruz. *Lehua. Teresia*: Kaç beden, söyleyebilir misiniz bana? Aynı kahrolası, nedeni anlaşılmayan, atalardan bugüne tabaka tabaka gelen şiddetle birlikte ayakta kalmak, sadece nereye gittiğini kesin olarak bildiğin için. *Mary, Nahua. Gerry*, günahkâr kanlarımızla birçok yaşama çengellenmiş o bir tek bedenle hareket ederken, karma dildeki*, hırpalanmış, ama hâlâ erdemli karma dildeki erdemli düşüncelerinizi terk etmediğiniz sürece asla kaybolmazsınız. *Adella*, kendi peri masallarının içinden benim tango masallarımın içine düşersin, bedenlerimiz, sadece hava kararlığında yolumuzu bulduğumuz ormana sürüklenir neredeyse. *Soledad*. Kovaladın ve hâlâ kovalıyorsun karanlıkta o sözcükleri, çıplak bırakmak için biz görebilelim diye. *Saba*, gazlı bezden eşarplarınla, boşlukta delidolu, bütün bu esmer derili bedenleri birbirine dolaştırıp, hepsini birlikte kurtardın. *Gudrun*. O "evet/hayır, başka! Daha anlat bana?" bilmecelerinde. Kadın bedenleri.

Kaç tane? *Riselia*! Hadi gel onları arayalım, *baiana* bebeğinin üstüne tutturulmuş fırfırlı eteğinin altında. Renk karşılıklılığında, *Dawna*, nüanslı, net bir sesle, uygun gelen bir deri için mücadele ediyor. Susan. Kaç tane kadın, Jeanne, ve kaç tane beden?Olabildiğince beslenilir, *Jamilia*, ağızlarımıza kuskus ve erdem boşaltan cömert gözlerinden. *Beth*, yüksek sesle say onları bize, şarkılı sesinle; bulaşık teknesine her gün yığılan bulaşıklardan çok mu var? *Aixa*, sen, parmak uçlarınla kadın güzelliğinde göz gezdirirsin, yine kaç tanemizi yeniden yaptın, kilden? Kaç yaşam? Kaç tane beden? *Pam*, senin bilmen gerek! Dudakların, öyle isteyerek kırmızı, dost kulaklara konuşmayı bekler. *Sue Ellen*, eşcinsel sinema perdesinde ruhu ele geçirilmiş voodoo kraliçesi. *Susan, duende* [haylaz cin], her şeye güler; *Michelle, taconeando* [İsp., topuklarını yere vurarak, ç.n.]; *Alicia tamaleando*; Jennifer, ona ilaheymiş gözüyle bakılmasını reddediyor. Angela, *disfrutando* (keyifli) ve Clarita,

* Pidgin: ing., iki veya daha fazla dilden oluşan, özellikle birbirlerinin dillerini bilmeyen kimseler arasında kullanılan dil. Pidgin English; İngilizce'den bozma karma dil. (ç.n.)

chillando (feryat ediyor). *Analinda*, sonsuz saçlarınla rüyalarımızın tozunu alırsın. Bir sürü labirent içinde, şaşkın, *Turia*, öyle çok ki ıslak saçları. *Vidhu* ve kızkardeşin ve diğer bütün kızkardeşlerimiz, senin inleyen, çığlık atan oyunlarının içine kazılı kadınlar, birçok beden içinde ve kaç yaşamda? *Petra*, kabaca bir tahmin et, kaç tane vardır senin külhanbeyi, güvenilir kanında. Tutkulu kan, *Cherríe*. "Peki ne olmuş tutkuysa! Sormak için can atıyorum. Kıt kanaat geçinmekten daha fazla bir şey olmalı. [...] Kendi kültürel dilimiz ve hareketlerimizle ifade edilen *tutku hakkı*." (Moraga 1983: 136). Bilmek, senin dediğin gibi, inatçı önsezilerle, *la familia* (aile) içinde ihanet olmadığını. Belleğimizde, kanımızda saklandı, birçok yaşam boyunca, birçok bedende, *la familia* içinde. *Jean*, her zaman daha fazla *familia* isteyişin. Her gidiş gelişimizde, *la familia*yı, kan bağlarını buluşumuzda, sadık dostlarla birlikte, acıda ve neşede, öpüşme ritüeli, *Cindy*. Bulaşıcı sözcükleri paylaşmak, kolonileştirilmiş ağızlarımızdan çıkan, derilerimizle şaşırtılmış. Bulaşıcı bedenler, *Adriana*, ortak kanın danslarıyla sarsılır. *Susanita*, bizim için koreografisini yap: Salsa, samba, hula, tango. İşte böyle, eve dönerken, *pueda mostrarle a la Cris, a Moni, a Adri, a Elena, a Analía, a la Nue, a la Graciela y a las demáós lo que acabo de descubrir y que no nos para nadie. Nadie. Tantas mujeres, peleando, como nosotras, como con cuerpo latino, contagiadas, como en malón.*[61]

61. "Cris'e, Moni'ye, Adri'ye, Elena'ya, Analía'ya, Nue'ye, Graciela'ya ve diğerlerine henüz keşfettiğim bir şeyi ve hiç kimsenin bizi durduramayacağını göstermek için. Hiç kimsenin. Bizim savaştığımız gibi, bir *latino* bedenle, bulaşıcı, vahşi bir sürü gibi, savaşan öyle çok kadın var ki."

Sözlükçe

Abuelo/a: Büyükbaba/büyükanne
Academia: Tango bilenlerin dans mekânı (Bu mekânlar bir şekilde yeraltı dünyasına aitti ama genelev değillerdi). Aynı zamanda dans akademisi.
Aliados: Müttefikler.
Argentinidad: Arjantinlilik niteliği; Arjantinli mizaç veya kimlik.
Argentino/a: Arjantinli
Arrabalero: Varoşlardan ve gecekondulardan gelen.

Bailaora: (İspanyol) kadın flamenko dansçısı.
Bailarinas/es: Dansçılar
Bailetines: Dans edilen derme çatma mekânlar.
Bandoneón: Körüklü armonika (*concertina*: akordeon ailesinden havalı küçük bir müzik aleti, ç.n.) benzeri müzik aleti.
Barrio: Mahalle, semt.

Cabecita negra: Ülkenin iç kısımlarında yaşayan mestizo (melez) kimse.
Canfinflero: Pezevenk
Canyengue: Alt sınıfların dans ettiği *tango criollo*'ya özgü sayılan kalça-ların belirgin hareketi; çoğu kez yerel tarzda dans edilen tangoya dayanır.
Cariños entrañables: Yürekten sevilenler.
Carnaval: Karnaval.
Carpas: Marjinallerin ve alt sınıftan işçilerin devam ettiği, tango yapıp, fahişeleri kiraladıkları güvenilmez (barakalar, çadırlar) yerler.
Carrerita: Küçük, dar adımlarla kısa bir koşuyu veya kaçamağı andıran tango figürü.
Casita: Ev(cik).
Chileno/a: Şilili.
Chillando: Feryat.

China, chinita: Ülkenin iç kısımlarında yaşayan genellikle mestiza (İspanyol/Amerindian [Amerika yerlisi ç.n.] karışımı soydan) kadın. Gaucho'nun kadın arkadaşı.
Chinitero: Zampara.
Civilización y progreso: Uygarlık ve ilerleme.
Compadre: "Memleket"in yürekli, güvenilir erkeği. Az konuşup çok iş yapan erkek olarak idealleştirilen.
Compadrito: Gecekondulu küstah, meydan okuyan erkek; bıçkın, çoğunlukla da pezevenk.
Compañero/a: Yoldaş.
Comparsas: Karnaval zamanı birlikte dans edip, müzik yapan gruplar. Geleneksel olarak bu tür etkinlikler *Sociedades de Negros* [Siyah Dernekleri, ç.n.] ile ilişkiliydi, fakat 1800'lerin sonunda Arjantin seçkinlerinden bazı genç erkekler onları taklit etmeye başladı, yüzlerini siyaha boyayıp, hareketleriyle *tangos de negros*'u [siyahların tangosu, ç.n.) alaya alıyorlardı. Genç seçkinlerin eğlenceleri sık sık, bu genç erkekleri daha da eğlendirecek biçimde kavgalara ve şiddete yol açıyordu. Yetkililer tarafından birileri cezalandırılacak olursa da onlar bu gençler olmuyordu elbette.
Cordobes/a: Arjantin, Córdobalı.
Cortes y quebradas: Dansın (tango hareketlerinin yer aldığı) yörüngesinde duraklama ya da kesinti (darbe) ve dağınık kalça hareketi (yarılma).
Costurerita que dió el mal paso: "Yanlış adım atan küçük terzi kadın"
Criollo/la: Güney Amerika kolonilerinde (soyları çoğu kez İspanyol/Amerindian [Amerika yerlisi, ç.n.] karışıma uzanan) Avrupalı anne babadan doğma kişiler. Bir anlamı da "toprak" halkı, yani iç ve kırsal bölgelerde yaşayan insanlar.

Desaparecidos: Yok olmuş, kayıp insanlar, özellikle Arjantin'deki son askeri diktatörlük sırasında (1976-1983) öldürülenler.
Disfrutando: Keyifli.
Duende: Haylaz cin.

Estadounidense: Birleşik Devletler vatandaşı.

Familia, la: Aile.
Ficciones femininas: Kadınsı kurgular.
Figuras: Dans figürleri; dansta karmaşık ayak hareketleri.
Flor de fango: Gecekonduların çamur çiçeği.
Foquismo: Yoğunlaşmış askeri güç kullanımını kitlesel politik örgütlen-

melerin önüne koyan devrim teorisi. Parti politikalarını izleyen silahlı devrim tasavvurlarına ters düşer.
Franchutes/as: Fransız.

Gaita: İspanyol.
Garçonniers: Aşk yuvaları; çoğunlukla bekâr, varlıklı genç erkeklerin paylaştığı, fahişeler, metresler ve sevgililerle yapılan eğlenceler için tutulmuş apartman daireleri,
Gauchos: Arjantin *pampa*larındaki (ova) kırsal karakterler.
Gracias a las diosas: Tanrıçalara şükürler olsun.
Guapo: Tango ortamlarındaki meydan okuyucu, sokağı bilen, cesur erkek karakter.

Lancero: Yankesicilikte uzmanlaşmış hırsız.
Latinoamericano/a: Latin Amerikalı
Lunfardo: Buenos Aires argosu.

Machismo: Erkek şovenizmi; erkeklik kültü [maçoluk, ç.n.].
Malevo: Kabadayı.
Malón blanco: Zalim, beyaz güruh.
Marcar: "İşaret" etmek, yani bir sonraki figürü diğer dansçıya belli ederek tango dansını yönetmek.
Mestizaje: Melezleme, melezlik.
Mestizo/a: Amerindian/İspanyol karışımı soydan gelen kişi.
*Milonga: Gaucho*lar tarafından geliştirilen bir müzik türü; eski tango tarzlarından birine dayanır. Bir anlamı da tango dansı yapılan mekânlardır.
*Milonguero/a: Milonga*ların müdavimi; *milonga* dans tekniğinin ustası.
Milonguita, milonguera, milonguerita: Milonga yapan kadın dansçı veya tango ortamlarının kadını; genellikle hafifmeşrep çağrışımlıdır.
Mina: Karı, gaco.
Mojados: "Terli sırtlar" yasa dışı göçmen işçiler.
Moreno/a: Kara-derili; esmer tenli.
Morocho/a: Tam olarak, esmer tenli anlamında, Mağribi benzeri.
Musa de la mal pata: Kötü şans perisi.

Niño bien: Varlıklı ailelerin, yaramaz oğlan çocukları.
No está muerto quien peléa: "Döğüşen, ölmez"

Ojalá: İnşallah.
Ombligadas y culeadas: Dans sırasında ileri, geri yürürken yapılan belir-

gin kalça hareketleri. Dans eden çiftin yer değiştirirken karınlarıyla temaslarına ombligadas (göbekten), kıçlarıyla temaslarına culeadas (kıçtan) denir.

Orillero: Kenar mahalleli veya gecekondulu.

Pampa(s): Güney Amerika ovaları.

Papusa: Kız.

Parada: Tango koreografisinde, "durma" veya dansın yörüngesinde ani kesinti.

Pasteles: Pastalar

Pebeta: Bebek.

Percanta: Karı, gaco.

*Pericón: Gaucho*ların ve *criollo*ların yaptığı bir dans ve müzik türü.

Peringundines: Müdavimlerinin içki içtiği, kumar oynadığı, tango yaptığı ve kavga çıkardığı yıkık dökük barlar.

Polaco, polaquito/a: Polonyalı.

Porteñola: Buenos Aires limanından gelen.

Quebradas: Tango koreografisinde, gövde ve kalça doğrultusunun, bel kısmında, kalçaların öne arkaya hareket ettirilmesiyle "kırılarak" bükülme efekti yaratan, karakteristik bir figür.

Querido/a: Sevgili

Río de la Plata: Arjantin ve Uruguay'ın bu nehri çevreleyen kısımlarını kapsayan bölge.

Rioplatense: (Arjantin/Uruguay) Rio de la Plata bölgesinden gelen.

Romerías: Bayramlarda dans edilmek için kurulan büyük çadırlar.

Rubialo: Sarışın.

Rusos, rusitos/as: Yahudiler.

Sainete: En önemli şeyin yerel olaylar ve karakterler olduğu, genellikle tek perdelik, hicivsel ve pitoresk nitelikli, popüler bir tiyatro türü.

Saladeros: Et ambalajlayıcıları.

Salas: Özel günlerde dans salonu olarak kiralanan tiyatro salonları ve lokantalar.

Salida: Kaçış, çıkış; aynı zamanda dansta *promenade* (gezinti, ç.n.) figürü.

Sentada: Parada (ayakta duruş) sergilendikten sonra, erkek dansçının (ayak tabanları yere yapışık ve ayrık olarak) dizlerini bükmesiyle kadın dansçının erkeğin dizlerinden birine (bacaklar hafif çaprazlanmış şekil-

de) "oturduğu" bir tango figürü.

Sociedades de Negros: Siyah Dernekleri. 1820'lerde Arjantinli ve Uruguaylı siyah nüfus, Afrika kökenli ulus veya kabilelerine göre yardımlaşma dernekleri kurarak örgütlenmeye başladılar. Bu dernekler Karnaval yürüyüşlerinde ve milli bayramlarda son derece etkindi. Tango hakkındaki en eski kayıtlara, Montevideo Belediye Meclisi'nin *tangos de negros*ların (siyahların tangosu, ç.n.) kamusal alanlarda icra edilmesini yasaklayan belgelerinde rastlanır (Novati ve Cuello 1980: 3).

Solderadas y cuarteleras: Bir savaşta lojistik destek olarak askerlerin peşinden giden kadınlar. Başka hizmetlerin yanı sıra fahişelik de yaparlardı.

Sudamericano/a: Güney Amerikalı.

Taconéo: Topukların yere vurulması.

Tango criollo: Orijinal koreografi hakkında bilgi sahibi dansçıların sergilediği, melez ya da otantik tango.

Tango de espectáculo: Sahne tangosu.

Tango de negros: Siyahların tangosu; Río de la Plata'da siyah kölelerin ve onların özgür bırakılmış torunlarının sergilediği, koreografik bir tango üslubu.

Tango de salón: Salon tangosu.

Tango liso: Sofistike figürlerin yer almadığı basit, yumuşak başlı tango.

Tangueba: Tango yapmak fiilinin şimdiki zamanın hikayesi kipi [tangueba=tango yapıyordum, ç.n.]

Tanguería: Tango kulübü.

Tanguero/a: Tango türü ve tango dünyasıyla ilgili (müzisyenler, dansçılar, şairler, meraklılar).

Tano/a: İtalyan.

Técnica milonguera: Tango-*milonga* dans tekniği.

Tormenta: Fırtına.

Turco/a: Ortadoğulu.

Uruguayo/a: Uruguaylı.

Vasco/a: Bask.

Zamba: Gaucholar ve criollolar tarafından yapılan, eteklerin dalgalandırıldığı ve ayakların yere vurulduğu (zapatéo) müzik ve dans türü.

Zarandéo: Dans esnasında etekleri dalgalandırmak.

Resimler

2.1 "El Tango", *tango de negros*'u betimleyen bir çizim
2.2 "Negros Milongueando I" [Milonga Yapan Siyahlar], 1972
2.3 *Ensalada Criolla*, libretto'nun kapak resmi, 1903
2.4 Carlos Gardel'in portresi, 1930 civarı
2.5 *El Dia Que Me Quieras*'da [Beni Sevdiğin Gün] Carlos Gardel ve Rosita Moreno, 1935
3.1 Bir tango "sentada" figürü yapan dansçılar, Carlos ve Maris Rivarola, 1987
3.2 Flamenko dansçıları
3.3 "Excelsior", sahne gösterisi, 1881
3.4 Bir Manzotti yapımında Virginia Zucchi, 1880'ler sonu
3.5 Moulin Rouge, yaz bahçesi, 1890
3.6 Üst sınıf, alt sınıf, sınıfsız eşleşme usulleri, 1892
3.7 Bir Paris şarkılı kahvesinde Can-can, 1880'ler sonu
3.8 Fransız Can-can dansçısı "Saharet", 1880'ler sonu
3.9 Apaş yapan dansçılar, tarih yok
3.10 Paris'te tango adımlarını gösteren dans öğretmenleri, 1913
3.11 Paris revüsünün yıldızı Mistinguett, 1911
3.12 Bernabé Simarra ve Kübalı dansçı Ideal Gloria, 1913
3.13 *La Promenade*, Daldırma ve *Pas Oriental a la Gauche*'u gösteren figürler, 1913
3.14 Tango adımlarını gösteren şema, 1914
3.15 Tango eteği, 1913
3.16 Tango terliği, tarih yok
3.17 Tango çayı, 1913
3.18 "Vals Challoupeé" adlı dansında Mistinguett, c. 1920'ler
3.19 "Arjantin Tangosu", "Tangonun İcadı" ve "Maxixe Brazillien"

için adımlar, 1914

3.20 Rudolf Valentino ve Beatrice Dominguez, "*The Four Horsemen of the Apocalypse*"in [Mahşerin Dört Atlısı] ünlü tango sahnesinde, 1921

3.21 Ruth St. Denis egzotik danslar yaparken (1914-1920'ler)

3.22 *Gringo Tango*'nun finali, 1924

4.1 Buenos Aires sokaklarında tango yapan erkekler, 1900'lerin başı

4.2 Buenos Aires'te bir avluda veya *romería*da dans, c. 1908

4.3 Profesör Carlos Herrera, Buenos Aires'teki akademisinde tango derslerini tanıtıyor, 1913

4.4 Francisco Ducasse ve Angelina Pagano tango figürleri gösteriyor, 1914

4.5 Alma Porteña'nın notalarının kapağı, 1923

4.6 El Maco'nun notalarının kapağı, tarih yok

5.1 Tokyo'daki ilk tango yarışmasının haberini veren gazete kupürleri, 1934

5.2 Japonya'da bir akşam yemeğinde Juan Canaro'nun orkestrası, 1954

5.3 İkeda Missuo'nun "Orquesta Tipica San Telmo"su, 1950

5.4 Ranko Fujisawa ve İkuo Abo'nun *Tango en Kimono* adlı albümlerinin kapağı, 1964

5.5 İki tango'nun nota kapaklarındaki oryantalist betimlemeler, 1910 ve 1926

5.6 Tango'da ve Arjantin politikasında egzotikler, 1900'lerin başı

5.7 Bir Japon *shakō dansu* çifti, 1983

5.8 Tango adımlarından bir sekans, 1989

5.9 Kobayashi ve Eguchi'nin bir gösterisi için el ilanı, 1990

5.10 *Asahi Graph*'ın *Tango Argentina* gösterisini tanıtan özel sayısı, 1987

5.11 *Todo Sobre Tango Argentino* için bir çizim, 1987

5.12 *Tango Argentino*'nun reklam broşüründen, 1987

5.13 *Tango Argentino*'nun reklam broşürünün kapağı, 1987

5.14 Luis Alposta'nın *El Tango en Japón*'un kapağı, 1987

Kaynakça

Abo Ikuo. 1990. Röportaj. Tokyo, November.

Acosta, Leonardo. 1982. *Música y Descolonización*. La Habana: Arte y Literatura.

Adam, Paul. 1896. "Les energies." *Revue Blanche* 71(10): 433-441.

Adellach, Alberto. Mariona Aguirre, ve Ignacio Colombres.1981. *Argentina: Cómo Matar la Cultura. Testimonios 1976-1981*. Madrid: Editorial Revolución.

Alberdi, Juan B. 1969. *Las "Bases" de Alberdi*. Der. Jorge M. Mayer. Buenos Aires: Sudamericana (Birinci basım 1852.)

Allen, Virginia M. 1983. *The Femme Fatale: Erotic Icon*. Troy, N.Y.: The Whitston Publishing Company.

Alposta, Luis A. 1987. *El Tango en Japón*. Buenos Aires: Corregidor.

Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londra: Verso.

Anderson, Jack. 1974. *Dance*. New York: Newsweek Books.

Andrews, George R. 1980. *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900*. Madison: University of Wisconsin Press.

Anzaldúa, Gloria, der. 1990 *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*. San Francisco: Aunt Lute Foundation Book.

— 1992. "How to tame a wild tongue." *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* içinde s. 203-213, der., R. Ferguson, M. Gever, Trinh T.M., ve C. West. New York: The MIT Press.

Appiah, Kwame Anthony. 1991. "Is the post- in postmodernism the post- in postcolonial?" *Critical Inquiry* 17 (Kış): 336-357.

Arca, Jonathan, der. 1986. *Postmodernism and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Asada, Akira. 1988. "Infantile capitalism and Japan's postmodernism: a fairy tale." Çev. Kyoto Salden. *South Atlantic Quarterly* 87 (3): 629-634.

Aschengreen, Erik. 1974. "'The beautiful danger:' facets of the romantic ballet." Çev. P.M. McAndrew. *Dance Perspectives* 58.

Assunção, Fernando O. 1984. *El Tango y Sus Circunstancias (1880-1920)*. Buenos Aires: Librería El Ateneo Editorial.

Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Çev. Brian Massumi. Theory and History of Literature. Volume 16. Minneapolis: University of Minnesota

Press.
Azzi, María Susana. 1991. *Antropología del Tango. Los Protagonistas.* Buenos Aires: Ediciones de Olavarría.
Bade, Patrick. 1979. *Femme Fatale. Images of Evil and Fascinating Women.* Londra: Ash and Grant.
—. 1985. "Art and degeneration: visual icons of corruption." Degeneration: *The Dark Side of Progress.* İçinde s. 220-238, der.J. E. Chamberlin ve S. L. Gilman, New York: Columbia University Press.
Baez, Martha. 1990. *Los Herederos del Exilio.* Buenos Aires: Corregidor.
Balibar, Etienne. 1990. "Paradoxes of universality." *Anatomy of Racism* içinde s. 283-294, der., D. T. Goldberg. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Barbero, María I., ve Fernando Devoto. 1983. *Los Nacionalistas (1910-1932).* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text.* New York: Hill and Wang.
Bartky, Sandra Lee. 1988. "Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power." *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* içinde s. 61-86, der. I. Diamond ve L. Quinby. Boston: Northeastern University Press.
Bataille, Georges. 1954. *L'expérience Intérieure.* Paris: Gallimard.
—. 1979. *El Erotismo.* Çev. Toni Vicens. Barcelona: Tusquets Editores.
—. 1988. *The Accursed Share: An Essay on General Economy: Volume 1, Consumption.* Çev. Robert Hurley. New York: Zone Books.
Bates, Héctor, ve Luis J. Bates. 1936. *La Historia del Tango.* Buenos Aires: Taller Gráfico de la Compañía. General Fabril Financiera.
Baudrillard, Jean. 1981. *For a Critique of The Political Economy of the Sign.* St. Louis: Telos Press.
—. 1984. *Las Estrategias Fatales.* Çev. Joaquín Jorda. Barcelona: Editorial Anagrama.
Beauroy, Jacques, Marc Bertrand, ve Edward T. Gargan, der. 1976. *The Wolf and the Lamb: Popular Culture and France.* Saratoga, Calif.: Anma Libri.
Beck, Jill. 1986. "Systems of dance / movement notation." *Theatrical Movement: A Bibliographical Anthology* içinde s. 89-100, der., B. Fleshman. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press.
Benarós, León. 1977. "El tango y los lugares y casas de baile." *La Historia del Tango: Primera Epoca 2* içinde s. 205-285. Buenos Aires: Corregidor.
Benedetti, Mario. 1971. *Crítica Cómplice.* La Habana: Instituto Cubano del Libro.
Bennett, Tony, Colin Mercer, ve Janet Woollacott, der. 1986. *Popular Culture and Social Relations.* Milton Keynes, İngiltere: Open University Press.
Bergstrom, Janet, ve Mary Ann Doane. 1989. "The female spectator: contexts and directions." *Camera Obscura* 20/21: 5-27.
Bernheimer, Charles. 1986. "Huysmans: writing against (female) nature." *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives* içinde s. 373-386, der. S. Rubin Suleiman, der.. Cambridge: Harvard University Press.
Bhabha, Homi K. 1984. "Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse." *October 28.* 125-133.
—. 1985. "Signs taken for wonders: questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817." *Critical Inquiry* 12(1): 144-165.
—. 1986. "The Other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism." *Literary Politics and Theory: Papers from the Essex Conference* içinde s. 148-172. F. Backer vd., *1976-1984.* Londra: Methuen.

—. 1990a. "Dissemination: time, narrative, and the margins of the modern nation." *Nation and Narration* içinde s. 291-322, der. H. K. Bhabha. Londra: Routledge.

—. 1990b. "Interrogating identity: the postcolonial prerogative." *Anatomy of Racism* içinde s. 183-209, der. D. T. Goldberg. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bifani, Patricia. 1988. "Ursula Iguarán: mujer y mito: ensayo sobre la personalidad creadora." *Nueva Sociedad* 93: 94-104.

Bilderback, Walter. 1989. *Stage Notes for "Dangerous Game: Two Tango Pieces."* La Jolla, Calif.: La Jolla Playhouse.

Birdwhistle, Ray L. 1974a. "Masculinity and femininity as display." *Non-verbal Communication* içinde s. 144-150, der. S. Weitz, der.. New York: Oxford University Press.

—. 1974b. "Toward analyzing American movement." *Non-verbal Communication* içinde s. 134-143, der. S. Weitz. New York: Oxford University Press.

Birken, Lawrence. 1988. *Consuming Desire Science and the Emergence of a Culture of Abundence (1871-1914)*. Ithaca: Comell University Press.

Blanco. Celia. 1993. Röportaj. Buenos Aires, Temmuz.

Bonafoux, Luis. 1992. "Testimonios: pláticas parisienses con 'Fray Mocho'." *Club de Tango* 2: 16-19 (Birinci basım 1913.)

Bonfil, Batalla, Guillermo. 1966. "Conservative thought in applied anthropology: a critique." *Human Organization* 25(2): 89-92.

Borges, Jorge Luis. 1963. "El idioma de los argentinos." *El Lenguaje de Buenos Aires* içinde s. 13-36, J. L. Borges ve J. E. Clemente. Buenos Aires: Emecé. (Birinci basım 1928.)

—. 1970. *The Aleph and Other Stories: 1933-1969*. Der. ve çev. Norman Thomas Di Giovanni. New York: E. P. Dutton.

—. 1984. "A history of the tango." *Evaristo Carriego: A Book About Old-time Buenos Aires* içinde s. 131-148, çev. Norman Thomas di Giovanni. New York: E. P. Dutton.

Borges, Jorge Luis, ve Silvina Bullrich Palenque, der. 1968. *El Compadrito*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of The Judgement of Taste*. Çev. Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press.

Bozzarelli, Oscar. 1989. *El Africa, El Tango y El Jazz*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.

Bra, Gerardo. 1984. "Las heroínas del tango." *Todo es Historia* 17 (204): 28-38.

Brathwaite, Edward. 1969. *Islands*. Londra: Oxford University Press.

Braudel, Fernand. 1981. *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century: Volume 1, The Structures of Everyday Life: The Limits of The Possible*. Çev. Siam Reynolds. New York: Harper and Row.

Brillat-Savarin, Jean Anthelme. 1972. *The Physiology of Taste, or Meditations on Transcendental Gastronomy*. Çev. M. F. K. Fisher. New York: Alfred A. Knopf. (Birinci basım 1825.)

Bronner, Stephen E., ve Douglas Kellner, der. 1983. *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*. South Hadley, Mass.: J. F. Bergin.

Brooks, Peter. 1980. "The mark of the beast: prostitution, melodrama, and narrative." *Melodrama* içinde s. 125-140, der. D. Gerould. New York Literary Forum.

Bryson, Norman. 1988. "Introduction." *Calligram: Essays in New Art History From France* içinde s. xiii-xxix, der. N. Bryson. New York: Cambridge University Press.

Buckman, Peter. 1978. *Let's Dance: Social, Ballroom and Folk Dancing*. New York: Paddington Press.

Bunch, Charlotte, ve Roxanna Carrillo. 1990. "Feminist perspectives on women in development." *Persistent Inequalities: Women and World Development* içinde s. 70-83, der. I. Tinker. New York. Oxford: Oxford University Press.
Burchell Samuel C. 1966. Age of Progress. New York: Time, Inc.
Burke. Peter. 1981. "The 'discovery' of popular culture." *People's History and Socialist Theory* içinde s. 216-226, der. R. Samuel. Londra: Routledge and Keagan Paul.
Buruma, Ian. 1984. *Behind the Mask: On Sexual Demons, Sacred Mothers, Transvestites, Gangsters, Drifters and Other Japanese Cultural Heroes*. New York: Pantheon Books.
Butler. Judith P. 1987. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia University Press.
Byrón, Sivestre. 1977. " Los años veinte." *La Historia del Tango : Volume 6, Los Años Veinte* içinde s. 815-836. Buenos Aires : Corregidor.
Cabrera Alvarez, Guillermo, der. 1987. Memories of Che. Çev. J. Frider. Secaucus. N.J.: Lyle Stuart.
Cadícamo, Enrique. 1975. *La Historia del Tango en Paris*. Buenos Aires : Corregidor.
—. 1987. *Bajoel Signo de Tango (Memorias)*. Buenos Aires : Corregidor.
Calvert. Susan, ve Peter Calvert. 1989. *Argentina : Political Culture and Instability*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
Carella, Tullo. 1956. *El Tango, Mito y Esencia*. Buenos Aires: Ediciones Doble P.
Carpentier, Alejo. 1981. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música." *La Novela Latinoamericana en Visperas de un Nuevo Siglo, y Otros Ensayos* içinde s. 159-176. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
Carretero, Andrés. 1964. *El Campadrito y el Tango. (El Hombre de la Argentina Comercial)*. Buenos Aires: Ediciones Pampa y Cielo.
Carriego, Evaristo. 1977. *La Costurerita Que Dió Aquel Mal Paso y Otros Poemas*. Buenos Aires: Torres Aguero Editores.
Carter. Ernestine. 1975. *20th Century Fashion: A Scrapbook, 1900 to Today*. Londra: Eyre Methuen.
Case, Sue-Ellen. 1993. "Toward a butch-femme aesthetic." *The Lesbian and Gay Studies Reader* içinde s. 294-306, der. H. Abelove, M. A. Barale ve D. M. Halperin. New York: Routledge.
Csatellanos, Pintín. 1984. *Entre Cortes y Quebradas: Candombes, Milongas y Tangos, su Historia y Comentario*. Montevideo.
Castro, Donald. 1991. *The Argentine Tango as Social History, 1880-1955: The Soul of the People*. Lewiston, N.Y.: The Edwin Mellen Press.
Caws, Mary Ann. 1986. "Ladies shot and painted: female embodiments in surrealist art." *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives* içinde s. 262-287, der. S. Rubin Suleiman. Cambridge: Harvard University Press.
CEPAL (Comisión Económica para América Latina [Economic Commission for Latin America, ECLA]). 1959. *El Desarrollo Económico de la Argentina. Parte 1*. México D.F.: Naciones Unidas, Consejo Económico y Social.
Césaire, Aimé. 1969. *Une Tempête: D'apres "La Tempête" de Shakespeare: Adaptation pour un Théatre Nègre*.T Paris: Editions du Sevil.
Chaui. Marilena. 1987. "Sobre o medo." *Os Sentidos de Paixão* içinde s. 35-76. São Paulo: Funarte, Editora Schwarcz,
Cixous, Hélène. 1976. "The Laugh of Medusa." Çeviri K. Cohen ve P. Cohen. *Signs* 1: 875-893.
Cocks, Joan. 1989. *The Oppositional Imagination: Feminism, Critique, and Political*

Theory. Londra: Routledge.
Collier, Simon. 1988. *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
—. 1992. "The Popular roots of the Argentine tango." *History Workshop Journal* 34: 92-100.
Comolli, Jean-Louis. 1980. "Machines of the visible." *The Cinematic Apparatust* içinde s. 121-142, der. T. de Lauretis ve S. Heath. New York: St. Martin's Press,
Connolly, William E. 1985. "Taylor, Foucault, and Otherness." *Political Theory* 13(3): 365-376.
Connor, Steven. 1989. *Let's Dance: Bailemos Tango*. Buenos Aires: La Canción.
—. 1992. Röportaj ve tango dersi. Buenos Aires, Temmuz.
Comell, Drucilla, ve Adam Thurschwell. 1987. "Feminism, negativity, intersubjectivity." *Feminism as Critique: On thre Politics of Gender* içinde s. 143-162, der. S. Benhabib ve D. Comell. Minnepolis: University of Minnesota Press.
Corradi, *Juan E. 1979. "The avatars of socio-political discourse in Latin America." Social Science Infirmation* 18(1): 59-77.
Cortés Conde. Roberto ve Ezequiel Gallo: 1967. *La Formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Paidos.
Couselo, Jorge M. 1977. "El Tango en el cine." *Historia de Tango: Volume 8, El Tango en el Espectáculo*, s. 1289-1328. Buenos Aires: Corregidor.
Cunninghame Grahm, Roberto. 1938. *El Río de la Plata*. Buenos Aires: Joaquin Gil. (Birinci basım, 1994)
Curubeto, Diego. 1993. *Babilonia Gaucha: Hollywood en la Argenti*
Na, la Argentina en Hollywood. Buenos Aires: Plameta.
D'Alessandro, Antonio. 1991. *Yo fui al Japón con Canaro. Memorias de un viaje involvidabla*. Buenos Aires: EP.
Davis, Flora. 1973. *Inside Intuition: What We Know About Non-Verbal Communications*. New York: McGraw Hill.
Deborf, Guy. 1967. *La Societe du Specracle*. Paris: Buchet/Chastel.
De Certau, Michel. 1986. *Heterologies: Discourse on the Other*. Çev.. B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizopherenia. Çev. Robert Hurley, Mark Seem, ve Helen R. Lane*. Minneopolis: Unversity of Minnesota Press.
Del Greco, Orlando. 1990. *Carlos Gardel y los Autores de sus Canciones*. Buenos Aires: Ediciones Akian.
—. 1993. "Cuando Casimiro Ain, El Vasco, bailó el tango ante el Papa." Club de Tango 5: 13-14
Dellepiane, Antonio. 1967. *El Idioma de Delito y Diccionario Lunfardo*. Buenos Aires: Caompañia General Fabril Editora.
Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Çev. G. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
—. 1982. "Différance." Çev. A. Bass. In *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chivago Press.
Díaz Alejandro, Carlos F. 1975. *Ensayos sobre la Historia Econónomica* Argentina. Buenos Aires: Amorrortu.
Diijkstra, Bram. 1986. *Idols od Perversity: Fantasies of Female Evil in Fin de Siècle Culture*. New York. Oxford University Press.
Discépelo, Enrique Santos. 1977. *Cancionero*. Buenos Aires: Torres Aguero Editor.

Di Tella, Guido, ve Manuel Zymelman. 1967. *Las Etapas del Desarollo Económico Argentina*. Beunos Aires: Editional Universitaris de Buenos Aires.
Doane, Mary Ann. 1987. *The Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
—. 1988. "Woman's stake: filming the female body." *Feminism and Film Theory* içinde s. 196-215, der. C. Penley. New York: Routledge, Chapman and Hall.
—. 1991. *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
Dragone, Jorge. 1990. Röportaj. Tokyo, Kasım.
Dujovne Ortiz, Alicia. 1991. "Buenos Aires." *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing* içinde s. 115-130, der. P. Mariani. Seattle: Bay Press.
Dyer, Richard. 1990. "In defense of Disco." *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* içinde s. 410-418, der. S. Frith ve A. Goodwin. New York: Pantheon Books.
Eguchi Yuko. 1990. Röportaj. Tokyo, Kasım.
Eibl-Eibesfeldt, I. 1974. "Similarities and differences between cultures in expressive movements." *Non-verbal Communication* içinde s. 20-34, der. S. Weitz. New York: Oxford University Press.
Ekman, Paul, ve Friesen, W. V. 1974. "Nonverbal leakage and clues to deception." *Non-verbal Communication* içinde s. 269-291, der. S. Weitz. New York: Oxford University Press.
Eksteins, Modris. 1990. *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. New York : Anchor Books-Dobleday.
Elshtain, Jean B. 1993. "Politics without cliché." *Social Research* 60 (3): 433-444.
Emberley, Julia. 1987. "The fashion apparatus and the deconstruction of postmodern subjectivity." *Body Invaders: Panic Sex in America* içinde s. 47-60, der. A. ve M. Kroker. New York: St. Martin's Press.
Escobar. Elizam. 1988. "The fear and tremor of being understood." *Third Text* 3/4: 119-141.
Escudé, Carlos. 1988. "El boicot norteamericano a la Argentina en la década del 40. *Conflictos y Processos de la Historia Argentina Contemporánea* içinde Cilt 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
Estrázulas, Enrique. 1990. *Tango para Intelectuales*. Buenos Aires: Sudamericana.
Etchebarne, Miguel D. 1955. *La Influencia del Arrabal el la Poesiá Argentina Culta*. Buenos Aires: G. Kraft.
Ewen, Stuart. 1988. *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture*. New York: Basic Books.
Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
Fals Borda, Orlando. 1990. "El Tercer Mudo y la reorientación de las ciencias contemporáneas." *Nueva Sociedad* 107: 83-91.
Fanon. Frantz. 1967. *Black Skin, White Mask*. Çev. Charles Lam Markmann. New York: Grove Weidenfeld.
—. 1968. *The Wretched of the Earth*. Çev. Constance Farrington. New York: Grove Weidenfeld.
—. 1988. *Toward the African Revolution: Political Essays*. Çev. Haakon Chevalier. New York: Grove Press.
Fernández Retamar, Roberto. 1989. *Caliban and Other Essays*. Çev. E. Baker. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Ferrer. Aldo. 1968. *La Economía Argentina: Las Etapas de su Desarrollo y Problemes*

Actuales. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
Ferrer, Horacio. 1980a. *El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires: Tomo 1, Crónica del Tango*. Barcelona: Antonio Tersol.
—. 1980b. *El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires: Tomo 2, Diccionario A-J*, Barcelona: Antonio Tersol.
—. 1980c. *El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires: Tomo 3, Diccionario K-Z*, Barcelona: Antonio Tersol.
—. 1991. *Moriré en Buenos Aires: Vida y Obra de Horacio Ferrer. Antología de su Teatro Lírico, su Poesía, su Prosa, 1951-1991 3 vols*. Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones.
Figari, Pedro, ve Fernando Guibert. 1979. *Tango y Candombe en el Río de la Plata*. Río de la Plata: Librería Colonial.
Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
Flores, Celedonio Esteban. 1977. *Cancionero*. Buenos Aires: Torres Aguero Editor.
Fluguel, J. C. 1950. *The Psychology of Clothes*. Londra: Hogarth Press/Institute of Psycho-analysis.
Fonteyn, Margot. 1979. *The Magic of Dance*. New York: Alfred A. Knopf.
Ford, Aníbal. 1973. "Manzi en el sótano de FORJA." Crisis 67: 14-19.
Foster, Hal. 1983. "Postmodernism: a preface." In H. Foster, der. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, s. 3-15.
—. 1985. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press.
Foster, Susan L. 1986. *Reading Dancing. Bodies and Subject in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press.
—. Tarih yok. "The ballerina's phallic pointe. "Forthcoming in S. Foster, der., CorpoRealities. New York: Routledge.
Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.
—. 1971. "Orders of discourse." Çev. Rupert Swyer. *Social Science Information* 10 (2): 7-30.
—. 1977a. "Fantasia of the library." In D. F. Bouchard ve S. Simon, der. ve çev., *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press, s. 87-111.
—. 1977b. "A preface to transgression." *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* içinde s. 29-52, der. ve çev.D. F. Bouchard ve S. Simon. Ithaca: Cornell University Press.
—. 1977c. "Theatrum philosophicum." *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* içinde s. 165-197, der. ve çev.D. F. Bouchard ve S. Simon. Ithaca: Cornell University Press.
—. 1977d. *Historia de la Sexualidad: Volume 1, La Voluntad de Saber*. Çev. Ulises Guiñazu. México D. F.: Siglo Veintiuno.
—. 1977e. "Intellectuals and power: a conservation between. Michel Foucault and Gilles Deleuze." *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* içinde s. 205-217, der. ve çev. D. F. Bouchard ve S. Simon. Ithaca: Cornell University Press.
—. 1984a. "Docile bodies." *The Foucault Reader* içinde s. 179-187, der. P. Rabinow. New York: Pantheon Books.
—. 1984b. "What is an author?" *The Foucault Reader* içinde s. 101-120, der. P. Rabinow. New York: Pantheon Books.
—. 1984. "What is enlightenment?" *The Foucault Reader*. New York: Pantheon

Books, s. 32-50.
—. 1985. *The History of Sexuality: Volume 2, The Use of Pleasure*. Çev. R. Hurley. New York: Vintage Books.
—. 1987. "Nietzsche, genealogy, history." *Interpreting Politics* içinde s. 221-240, der. D. F. Bouchard ve S. Simon. New York: New York University Press.
—. Fouquiéres, Andre de. 1913. "Les Danses nouvelles: le tango." *Fémina* 284: 58-61.
—. Franco, Jean. 1984. "Self-destructing heroines." *The Minnesota Review* 22: 105-115.
—. 1986. "The incorporation of women: a comparison of North American and Mexican popular narrative." *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* içinde s. 119-138, der. T. Modleski. Bloomington: Indiana University Press.
Frank, Waldo. 1969. "América Hispana." *El Tema del Tango en la Literatura Argentina* içinde s. 349-350, der. T. De Lara ve I. L. Roncetti de Panti. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura. (Birinci basım 1931.)
Franks, Arthur H. 1963. *Social Dance. A Short History*. Londra. Routledge and Kegan Paul.
Fraser, Nancy. 1989. *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Freud, Sigmund. 1955. "Beyond the pleasure principle." *Standard Edition of Complete Psychological Works*, Cilt 18, s. 1-64. Çev. James Strachey. Londra: Hogarth Press.
—. 1961. "Civilization and its discontents." *Standard Edition of Complete Psychological Works* içinde, Cilt 21 s. 57-145, çev. James Strachey. Londra: Hogarth Press.
Frith, Simon. 1987. "Towards an aesthetic of popular music." *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* içinde s. 133-149, der. R. Leppert ve S. McClary. New York: Cambridge University Press.
Frith, Simon, der. 1989. *World Music, Politics and Social Change: Papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, İngiltere: Manchester University Press.
Frith, Simon, ve Angela McRobbie. 1990. "Rock and sexualty." *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* içinde s. 371-389, der. S. Frith ve A. Goodwin. New York: Pantheon Books.
Galeano, Eduardo. 1986. *El Descubrimiento De América Que Todavia No Fue y Otros Escritos*. Barcelona: Editorial Laia.
—. 1987. *Memory of Fire. Volume 2, Faces and Mask*. Çev. Cedric Belfrage. New York: Pantheon Books.
—. 1988. *Memory of Fire. Volume 3, Century of the Wind*. Çev. Cedric Belfrage. New York: Pantheon Books.
Gallo, Blas R. 1970. *Historia del Sainete Nacional*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires Leyendo.
García, Germán L. 1990. "El tango, ese murmullo." *Dossier: Tango, el Himno Pasional Argentino, Babel* 3 (21): 23-24.
García Canclini, Néstor. 1989. *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. México D.F.: Nueva Imagen.
García Jiménez, Francisco. 1965a. *El Tango: Historia de Medio Siglo (1880-1930)*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
—. 1965b. *Asi Nacieron los Tangos*. Buenos Aires: Losada.

Gasché, Rodolphe. 1985. "Ecce Homo or the written body." *The Oxford Literary Review 7:* 3-24.
Gates, Henry Louis , Jr. 1984. "Criticism in the jungle." *Black Literature and Literary Theory* içinde s. 1-26, der. H. L. Gates, Jr.. New York: Methuen.
Giardinelli, Mempo, der. 1989. *Mujeres y Escritura: Las 56 Ponencias Leídas Durante las Primeras Jornadas sobre Mujeres Escritura*. Buenos Aires: Editorial Puro Cuento.
Gilio, María Esther. 1986. *EmerGentes*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
Giovannini, Francesco. 1914. *Balli d'Oggi, Con 70 Figure Demostrative, Grafici e Brani Musicali. E Uno Studio Critico Sulle Danza Nuovissime de Giovanni Franceschini*. Milan: Ulrico Hoelpi.
Girard, René. 1978. *Des Choses Cachées depuis la Foundation du Monde*. Paris: Bernard Grasset.
Gitlin, Todd. 1989. "Postmodernism: roots and politics." *Cultural Politics in Contemporary America* içinde s. 347-360, der. I. Angus ve S. Jhally. New York: Routledge.
Gloria y Eduardo. Tarih yok. *El Tango Argentino: Exclusive System*. Volumes 1 and 1 and 2. Video.
Gobello, José. 1976a. *Conversando Tangos*. Buenos Aires: A. Pena Lillo Editor.
—. 1976b. "Orígenes de la letra de tango." *La Historia del Tango: Volume 1, Sus Orígines* içinde s. 100-129. Buenos Aires: Corregidor.
—. 1980. *Crónica General del Tango*. Buenos Aires: Editorial Fratema.
—. 1990. *Nuevo Diccionario Lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.
Gobello, José, ve Eduardo Stillman. 1966. *Las Letras del Tango de Villoldo a Borges*. Buenos Aires: Brújula.
Gómez, Carlos. 1933. Röportaj ve tango dersi. Buenos Aires, Temmuz.
Gómez, Peña, Guillermo. 1990. "Despiertos' o el deseo de descolonizar." *David* y *Goliath* 19(57): 21.
Goncourt, Edmond de. 1956. *Journal: Mémoires de la Vie Litteraire, 1879-1890*, Cilt 3. Paris Fasquelle-Flammarion.
Goodwin, Andrew, ve Joe Gore. 1990. "World beat and the cultural imperialism debate." *Socialist Review* 20 (3): 63-80.
Gramsci, Antonio. 1992. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Der. ve çev. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers. (Birinci basım 1971.)
Greimas, Algirdas J., ve Fontanille, Jacques. 1993. *The Semiotics of Passions: From States of Affairs to States of Feelings*. Çev. Paul Perron ve Frank Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Grenier, Line, ve Jocelyne Guilbault. 1990. "Authority' revisted: the 'Other' in anthropology and popular music studies." *Ethnomusicology* 34 (3): 381-397.
Guevara, Ernesto "Che." 1969. "Political sovereignty and economic independence." *Che: Selected Works of Ernesto Guevara* içinde, der. R. E. Bonachea ve N. P. Valdes. Cambridge: The MIT Press.
—. 1985. *Guerrilla Warfare*. Der. Brian Loveman ve Thomas M. Davies, Jr. Lincoln: University of Nebraska Press.
Guibert, Fernando. 1968. *The Argentina Compadrito*. Çev. E. Gibson. Buenos Aires: Ediciones Promoción Nacional.
—. 1973. *Los Argentinos y el Tango*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
Gunder Frank, Andre. 1968. "Reply. In Social Responsibilities Symposium." *Current Anthropology* 9(5): 412-414.

Guiterrez-Jones, Carl. 1990. "Legal rhetoric and cultural critique: notes toward guerilla writing." *Diacritics* 20(4): 57-73.
Guy, Donna J. 1991. *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family and Nation in Argentina.* Lincoln: "University of Nebraska Press.
Hall. Edward T. 1974. "Proxemics." *Non-verbal Communication* içinde s. 205-230. der. S. Weitz. New York: Oxford University Press.
Hall, Stuart. 1980. "Introduction." *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979* içinde, der. S. Hall. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. Londra: Hutchinson.
—. 1981. "Notes on deconstructing 'the popular.' " *People's History and Socialist Theory* içinde s. 227-240. der. R. Samuel. Londra: Routledge and Kegan Paul.
Hanna. Judith L. 1983. *The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society.* Austin: University of Texas Press.
—. 1988. *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire.* Chicago: University of Chicago Press.
Hannerz. Ulf. 1989. "Culture between center and periphery: toward a macroanthropology." *Ethnos* 54(3/4): 200-216.
Harrison, Randal. 1986. "Body language and nonverbal communication." *Theatrical Movement: A Bibliographical Anthology* içinde s. 79-89, der. B. Fleshman. Metuchen. N.J.: The Scarecrow Press.
Hartsock, Nancy. 1990. "Foucault on power: a theory for women?" *Feminism/Postmodernism* içinde s. 157-175, der. L. Nicholson. New York: Routledge.
Hasitng, Baird. 1978. "The Denishawn era (1914-1931)." *Chronicles of the American Dance* içinde s. 225-238. der. P. Magriel. New York: Da Capo Press.
Hegel, Georg W. F. 1953. *Vorle,ungen über die Aesthetik I.* Hegel Sämtliche Werke, Volume 12 içinde, der. H. Glökner. Stutgart: Fr. Fromanns Verlag.
Heller. Agnes. 1979. *A Theory of Feelings.* Assen, The Netherlands: Van Gorcum.
Henley, Nancy M. 1977. *Body Politics: Power, Sex and, Non-Verbal Communication.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
Henríquez, Fernando. 1974. *Children Of Caliban: N;Miscegenation.* Londra: Secker and Warburg.
Hernández, José. 1992. *Martin Fierro.* Buenos Aires: Editorial Altemira. (Birinci basım, Cilt 1, 1872, ve Cilt 2,1879.)
Hernández, Arregui, J.J. 1988. *Que Es el Ser Nacional?* Buenos Aires: Editorial Nueva América.
Hicks, D. Emily. 1991. *Border Writing: The Multidimensional Text.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Hinkelammert, Franz J. 1990. "La libertad académica bajo control en América Latina." *Nueva Sociedad* 107: 131-137.
Hodges, Donald C., comp. 1977. *The Legacy of Che Guevara: A Documentary Study:* Çev. Ernest C. Rehder ve Donald C. Hodges. Londra: Thames and Hudson.
hooks, bell. 1989. *feminist Theory. From Margin to Center.* Boston. South End Press.
hooks, bell, ve Cornel West. 1991. *Breaking Bread: Insurgent Black Intellectual Life.* Boston: South End Press.
Humbert, Béatrice. 1988. *Le Tango a Paris de 1905 a 1920.* Mémoire présenté et soutenu pour la Maitrisse de Musicologie. Universite de Saint Denis, Paris VIII.
Hutchinson Guest, Ann. 1970. *Labanotation or Kinetography Laban: The System of Analyzing and Recording Movement.* New York: Theatre Arts Books.

La Illustración Argentina. 1882. Cilt 33 (Kasım 30): 395.
Ipola, Emilio de. 1989. "El Tango en sus márgenes." *Investigaciones Politicas* içinde s. 149-156. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision.
Irani, K. D., ve G. E. Myers, der. 1983. *Emotion: Philosophical Studies*. New York: Haven Publications.
Irigaray, Luce. 1985. *This Sex Which Is Not One*. Çev. Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press.
Ivy, Marilyn. 1988a. "Critical texts, mass artifacts: the consumption of knowledge in postmodern Japan." *South Atlantic Quarterly 87 (3): 419-444.*
—. *1988b. "Tradition and difference in the Japanese mass media."* Public Culture 1 (1): 21-28.
Izutsu, Toshihiko ve Izutsu Toyo. 1981. *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
Jakubs, Deborah L. 1984. "From bawdyhouse to cabaret: the evolution of the tango as an expression of Argentine popular culture." *Journal of Popular Culture* 18 (1): 133-145.
Jameson, Frederic. 1984. "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism." *New Left Review 146: 53-92.*
Jitrik, Noé. 1969. *Los Viajeros*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez S. A.
Justo, Liborio. 1989. *Nuestra Patria Vasalla: Historia del Coloniaje Argentino: Tomo 4, Grandeza y Colapso de la República Argentina como "Dominio" del Imperialismo Británico en la América del Sur (1890-1930)*. Buenos Aires: Editorial Grito Sagrado.
Kagan, Elizabeth. 1978."Towards the analysis of a score." In *Essays in Dance Research from the Fifth CORD Conference, Philadelphia, Now.* 11-14, 1976. New York: CORD, s. 75-94.
Kamenszain, Tamara. 1990. "Personas del tango." *Dossier: Tango , el Himno Pasional Argentino, Babel* içinde 3(21): 23.
Kaneko Kaoru. 1990. *Shakō Dansu*. Tokyo: Nihon Bungeisha.
Kaplan, E. Ann. 1983. "Is the gaze male?" *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* içinde s. 309-327, der. A. Snitow, C. Stansell, ve S. Thompson. New York: Monthly Review Press.
Keali'inohomoku, Joann. 1979. "You dance what you wear, and you wear your cultural values." *The Fabrics of Culture. The Anthropology of Clothing and Adornment* içinde s. 77-83, der. J. M. Cordwell ve R. A. Schwarz. The Hague: Mouton Publishers.
—. 1983. "An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance." *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism* içinde s. 533-550, der. R. Copeland ve M. Cohen. New York: Oxford University Press.
Kehl, Maria Rita. 1987. "A Psicoanálise eo domínio das paixões." Os Sentidos de Paixão içinde s. 469-496. São Paulo: Funarte, Editora Schwarz.
Kida Hisashi. 1987. *Tango!* Tokyo: Mainichi Shimbunsha.
Kipling, Brown, Ann. 1984. "Labanotation." *Dance Notation for Beginners* içinde s. 533-550. Londra: Dance Books Ltd.
Klein, Jean-Claude. 1985. "Borrowing, syncretism, hybridization: the Parisian revue of the 1920s." Çev. J. B. Jones. In R. Middleteon ve D. Horn, der., *Popular Music: Volume 5. Continuity and Change* s. 175-187. Mew York: Cambridge University Press.
Kleist, Heinrich von. 1989. "On the marionette theatre." *Fragments for a History of Human Body: Volume* 1 içinde s. 415-430, der. M. Feher. New York: Zone.
Kobayashi Taihei. 1990. Röportaj. Tokyo, November.

Kondo, Dorinne. 1992. "The aesthetics and politics of Japanese identity in the fashion industry." *Re-made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society* içinde s. 176-203, der. Joseph J. Tobin. New Haven: Yale University Press.

Kristeva, Julia.1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Çev. Leon S. Roudiez. New York Columbia University Press.

—. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Çev. Margaret Waller. New York Columbia University Press.

Kyotani Kohji. 1990. Röportaj. Tokyo, Kasım.

Laban, Rudolf von. 1974. *The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics*. Yorumlayan ve der. by Lisa Ullmann. Boston: Plays Inc.

LaBarre, Weston. 1947. "The cultural basis of emotions and gestures." *Journal of Personality* 16: 12-19.

Labraña, Luis, ve Ana Sebastián. 1988. *Tango: Introducción a la Historia del Tango*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Lacan. Jacques. 1977a. "The subversion of the subject and the dialectic of desire in the Freudian unconscious." *Ecrits: A Selection* içinde s. 292-325, çev. A. Sheridan. New York: W. W. Norton.

—. 1977b. "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience." *Ecrits: A Selection* içinde s. 1-17, çev. A. Sheridan. New York: W. W. Norton.

—. 1981. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Der. J. A. Miller ve çev. A. Sheridan. New York: W. W. Norton.

—. 1982. "A love letter." *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne* içinde s. 149-161, der. J. Mitchell ve J. Rose. Çev. J. Rose. New York: W. W. Norton.

Laclau, Ernesto, ve Chantal Mouffe. 1989. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Londra: Verso.

Lamming, George. 1984. *The Pleasures of Exile*. Londra: Allison and Busby.

Lara, Tómas de, ve Inés L. Roncetti de Panti. 1969. *El Tema del Tango en la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura. (Birinci basım 1931.)

Larrain, Jorge. 1989. *Theories of Development: Capitalism, Colonialism and Dependency*. Cambridge, İngiltere: Polity Press.

Larsen, Neil. 1990. *Modernism and Hegemony: A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lascano, Louis C. 1974. *Homero Manzi. Poesía y Política*. Buenos Aires: Editorial Nativa.

Laver, James. 1966. *Manners and Morals in the Age of Optimism (1848-1914)*. New York: Harper and Row.

Lebrun, Gerard. 1987. "O conceito de paixão." In *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Funarte, Editora Schwarcz, s. 17-34.

Leclerq, Gerard. 1972. *Antropología y Colonialismo*. Medellín: Editorial THF.

Lemert, Charles C., der. 1991. *Intellectuals and Politics: Social Theory in a Changing World*. Newbury Park, Calif.: Sage.

Leppert, Richard. 1988. *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*. New York: Cambridge University Press.

Leppert, Richard, ve Susan McClary, der. 1987. *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. New York: Cambridge University Press.

Lewis, George H. 1987. "Patterns of meaning and choice: taste cultures in popular

music." *Popular Music and Communication* içinde s. 198-211, der. J. Lull. Newbury Park, Calif.: Sage.
Lima, Nicanor. [1916?] *El Tango Argentinó de Salon: Método de Baile Teórico y Práctico*. Buenos Aires.
Limón, José. 1983. "Texas-Mexican popular music and dancing: some notes on history and symbolic process." *Revista de la Música Latinoamericana* 4(2): 229-246.
Lipschütz, Alejandro. 1963. El Problema Racial en la Conquista de América y el Mestizaje. Santiago: Austral.
Londres, Albert. 1928. *The Road to Buenos Ayres*. Londra: Constable & Co.
Lorde, Audre. 1984. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg. N.Y.: The Crossing Press.
Lugones, Leopoldo. 1961. *El Payador*. Buenos Aires: Centurión. (Birinci basım 1916.)
—. 1968. "Las Orillas hacia 1870." *El Compadrito* içinde s. 96-57, der. J. L. Borges ve S. Bullrich Palenque. Buenos Aires: Compañia General Fabril Editora. (Birinci basım 1911.)
Luhmann, Niklas. 1985. *El Amor Como Pasión: La Codificación de la Intimidad*. Çev. Joaquin Adsuar Ortega. Barcelona: Ediciones Península.
Lull, James. Der. 1987. *Popular Music and Communication*. Newbury Park. Calif.: Sage.
Lyotard, Jean-François. 1988. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
—. 1990. *Economía Libidinal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Mafud, Julio. 1966. *Sociología del Tango*. Buenos Aires.: América Lee.
Malinowski, Branislaw. 1945. *The Dynamics of Cultural Change*. New Haven: Yale University Press.
Malnig, Julie, 1992. *Dancing Till Dawn. A Century of Exhibition Ballroom Dancing*. New York: Greenwood Press.
Mannoni, Dominique O. 1956. *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*. Çev. Pamela Powesland. Londra: Methuen.
Mantega, Guido. 1979. "Sexo e poder nas sociedades autoritarias: a façe erotica da dominição." *Sexo e poder* içinde s. 9-34, der. G. Mantega. São Paulo: Editora Brasiliense.
Marcus, George., comp. 1990. "Some quotes as queries pertaining to Bourdieu's own scholastic point of view." *Cultural Anthropology* 5(4): 392-395.
Margolis, Joseph. 1983. "Arts as language." *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism* içinde s. 376-390, der. R. Copeland ve M. Cohen. New York: Oxford University Press.
Mariátegui, José C. 1992. "The Latin America socialist revolution." *Marxism in Latin America from 1909 to the Present* içinde s. 37-39, der. M. Lowy. New Jersey: Humanities Press. (Birinci basım 1929.)
Martin, Biddy. 1988. "Feminism, criticism, and Foucault." *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* içinde s. 3-19, der. I. Diamond ve L. Quinby. Boston: Northeastern University Press.
Martínez Estrada, Ezequiel. 1968a. "El Tango." *El Compadrito* içinde s. 127-131, der. J. L. Borges ve S. Bullrich Palenque. Buenos Aires: Compañia General Fabril Editora. (Birinci basım 1933.)
—. 1968b. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Losada. (Birinci basım 1933.)
Martini, Real, J. C. 1980. "Sobre una poética de la vida cotidiana." *La Historia del Tango: Volume.17, Los Poetas (1)* içinde s. 3109-3120. Buenos Aires: Corregidor.

Mascia-Lees, Frances E., Patricia Sharpe, ve Colleen Ballerino Cohen. 1989. "The postmodernist turn in anthropology: cautions from a feminist perspective." *Signs* 15(1): 7-13.

Matamoro, Blas. 1969. *La Ciudad del Tango (Tango Histórico y Sociedad).* Buenos Aires: Galerna.

—. 1971. *Historia del Tango: Volume 16, La Historia Popular.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

—. 1973. "Piazzola, la vanguardia y después." *Crisis* 7: 21-22.

—. 1976. "Orígenes musicales." *La Historia del Tango: Volume 1: Sus Orígines* içinde, s. 55-98. Buenos Aires: Corregidor.

Mazziotti, Nora. 1989. "Las voces de la emoción." Crisis 70: 28-29.

McClary, Susan, ve Robert Walser. 1990. "Start making sense! Musicology wrestles with roch." *On Record: Rock, Pop and the Written Word* içinde s. 277-292, der. S. Frith ve A. Goodwin. New York: Pantheon Books.

McDonagh, Don. 1979. *Dance Fever.* New York: Random House.

Meltzer, Françoise. 1987. *Salome and the Dance of Writing.* Chicago: University of Chicago Press.

Miller, Christopher. 1985. *Blank Darkness: Africanist Discourse in French.* Chicago: University of Chicago Press.

Mistinguett. 1954. *Mistinguett: Queen of the Paris Night:* Çev. Lucienne Hill. Londra: Elek Books.

Mitsuhiro, Yoshimoto. 1989. "The postmodern and mass images in Japan." *Public Culture* 1(2): 8-25.

Mohanty, Chandra. 1991a. "Introduction. Cartographies of struggle: Third World women and the politics of feminism." *Third World Women and the Politics of Feminism* içinde s. 1-47, der. C. Mohanty, A. Russo, ve L. Torres. Bloomington: Indiana University Press.

—. 1991b. "Under western eyes: feminist scholarship and colonial discourses." *Third World Women and the Politics of Feminism* içinde s. 51-80, der. C. Mohanty, A. Russo, ve L. Torres. Bloomington: Indiana University Press.

Molloy, Sylvia. 1992. "Too wilde for comfort: desire and ideology in fin-de-siècle Spanish America." *Social Text* 31/32: 187-201.

Montergous, Gabriel. 1985. *La Generación del 80 y el Proceso Militar.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Montorgueil, Georges. 1898. *Paris Dansant.* Paris: Theophile Belin.

Monzón, Ana S. 1988. "El machismo: mito de la supremacía masculina." *Nueva Sociedad* 93: 148-155.

Moraga, Cherríe. 1983. *Loving in the War Years: Lo Que Nunca Pasó Por Sus Labios.* Boston: South End Press.

Moraga, Cherríe, ve Gloria Anzaldúa, der. 1983. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color.* New York: Kitchen Table: Women of Color Press.

Morini, Clare de. 1978. "Loie Fuller, the fairy of light." *Chronicles of the American Dance: From the Shakers to Martha Graham* içinde s. 203-220, der. P. Magried. New York: Da Capo Press.

Mosse, George L. 1985. *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe.* Madison: University of Wisconsin Press.

Mulvey, Laura. 1988a. "Visual pleasure and narrative cinema." *Feminism and Film Theory* içinde s. 57-68, der. C. Penly. New York: Routledge, Chapman and Hall.

—. 1988b. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by

'Duel in the Sun.' " *Feminism and Film Theory* içinde s. 69-79, der. C. Penly. New York: Routledge, Chapman and Hall.
Munck, Ronaldo, Ricardo Falcón ve Bernardo Galitelli ile birlikte. 1987. *Argentina from Anarchism to Peronism. Workers: Unions and Politics, 1855-1985*. Londra: Zed Books.
Myers, Martha. 1986. ""Body systems." *Theatrical Movement: A Bibliographical Anthology* içinde s. 100-115, der. B. Fleshman. Metuchen, N. J.: The Scarecrow Press.
La Nación. 1889. Ekim 30.
Natale, Oscar. 1984. *Buenos Aires, Negros y Tango*. Buenos Aires: Peña Lillo.
Ng_g_, wa Thiong'o. 1986. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Londra: James Currey.
Nichols, Bill. 1981. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
Nietzsche, Friedrich. 1968. *The Will to Power*. Çev. W. Kaufmann ve R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books.
—. 1974. *The Gay Science*. Çev. W. Kaufmann. New York: Vintage Books.
—. 1983. *Untimely Meditations*. Çev. R. J. Hollingdale. New York: Cambridge University Press.
Nishimura Hideto. 1990. Röportaj. Tokyo. November.
Nohain, Franc. 1913. "Tangomanie." *Fémina* 300 (Temmuz 15): 375-378.
Novati, Jorge, ve Inés Cuello. 1980. "Aspectos histórico-musicales." *Antología del Tango Rioplatense: Volume 1, Desde sus comienzos hasta 1920* içinde. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega."
Oberthur, Mairel. 1984. *Cafés and Cabarets of Montmartre*. Salt Lake City: Peregrine Smith.
Ogata San. 1990. Röportaj. Tokyo, Kasım.
Oliven, Ruben George. 1988. "The woman makes (and breaks) the man: the masculine imagery in Brazilian popular music." *Revista de Música Latinoamericana* 9(1): 90-108.
Ordaz, Luis. 1977. "El Tango en el teatro nacional." *La Historia del Tango: Volume 8, El Tango en el Espectâtulo* içinde s. 1213-1289. Buenos Aires: Corregidor.
Ostrander, Greg. 1987. "Foucault's disappearing body." *Body Invaders* içinde s. 169-182, der. A. ve M. Kroker. New York: St. Martin's Press.
Otterbach, Friedmann. 1980. *Die Geschichte der Europäischen Tanzmusik*. Wihelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
Owens, Craig. 1983. "The discourse or others: feminists and postmodernism." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* içinde s. 57-82, der. H. Foster. Port Townsend, Wash.: Bay Press.
Pacini Hernández, Deborah. 1990. "Cantando de la cama vacía: love, sexuality and gender relationships in Dominican bachata." *Popular Music* 9(3): 351-367.
Panesi, Jorge. 1990. "La garúa de la ausencia." *Dossier: Tango, el Himno Pasional Argentino, Babel*. 3(21): 22-23.
Paquot, Marcel. 1933. *Les Etrangers dans les Divertissements de la Cour de Beaujoyeulx a Molière (1581-1673)*. Bruxelles: La Renaissance du Livre.
Parcero, Daniel, Marcelo Helfgot, ve Diego Dulce. 1985. *La Argentina Exiliada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
Pareles, Jon. 1989. "The embrace of tango." *Elle* 4 (10): 68-74.
Pasi, Mario. 1987. "Excelsior." *El Ballet, Enciclopedia del Arte Coreográfico* içinde s. 137-139, der. M. Pasi. Madrid: Aguilar.

Paso, Leonardo. 1985. *Raíces Históricas de la Dependencia Argentina: Tomos 1/2*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
Pelinski, Ramón. 1989. "Estudios recientes sobre el tango." *Revista de Música Latino Americana* 10(2): 306-312.
Pelleteri, Osvaldo, der. 1987. *Radiografía de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Editorial Abril.
Pereyra, Nicandro. 1992. *Del Cachafaz al Tango*. Buenos Aires: Albino y Asociados.
Pérez Martin, Norma. 1976. "El tango: aproximación a un análisis de la porteñidad." *Mitos Populares y Personajes Literarios: Trabajos Presentados a la VIII Reunión del Centro de Estudios Latinoamericanos* içinde s. 57-82. Buenos Aires: Ediciones Castañeda.
Perniola, Mario. 1989. "Between clothing and nudity." *Fragments for a History of the Human Body: Part Two* içinde s. 236-265, der. M. Feher. New York: Zone.
Perrot, Michele, der. 1990. *A History of Private Life: Volume 4, From the Fires of Revolution to the Great War*. Cambridge: Belknap Press.
Petras, James. 1990a. "The metamorphosis of Latin America's intellectuals." *Latin American Perspectives* 17(2): 102-112.
—. 1990b. "Los intelectuales en retirada." *Nueva Sociedad* 107: 92-120.
Pintos, Victor. 1990. "Algo pasa con el tango: ¿Moda o resurgimiento?" *Humor* 270: 42-44.
Priore, Oscar del. 1975. *El Tango de Villoldo a Piazzolla*. Buenos Aires: Crisis.
Puccia, Enrique. 1990. *Intimidades de Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor.
Puertas Cruse, Roberto. 1959. *Psicopatología del Tango*. Buenos Aires: Editorial Sophos.
Pujol, Sergio. 1989. *Las Canciones del Inmigrante. Buenos Aires: Espectáculo Musical y Proceso Inmigratorio. De 1914 a Nuestros Días*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
Quijano, Aníbal. 1990. "Estética de la utopía." *David y Goliath*. 19(57): 34-37.
Rearick, Charles. 1985. *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*. New Haven: Yale University Press.
Reveş, Jean-Francois. 1982. *Culture and Cuisine: A Journey Through the History of Food*. Çev. Helen R. Lane. Garden City, N.Y.: Doubleday.
Rhys, Hedley H. 1971. "Afterword on Japanese art and influence." *Paris and the Arts, 1851-1896: From the Goncourt Journal* içinde, der. ve çev. G. J. Becker ve E. Philips. Ithaca: Cornell University Press.
Richards, Alfred, Jr. 1992. *The Hispanic Image on the Silver Screen: An Interpretive Filmography from Silents into Sound, 1898-1935*. New York: Greenwood Press.
Ritter, Naomi . 1989. *Art as Spectacle. Images of the Entertainer Since Romanticism*. Colombia: University of Missouri Press.
Rivarola, Carlos. 1993. Röportaj ve tango dersi. Buenos Aires: Haziran-Temmuz.
Rivarola, María, ve Carlos Rivarola. 1987. *Así se baila el Tango*. Tokyo.
Rivera, Jorge B. 1973. "10 perfiles de Discépolo en 4x4." *Crisis* 7: 10-13.
—. 1976. "Historias paralelas." *La Historia del Tango: Volume 1: Sus Orígenes* içinde s. 13-53. Buenos Aires: Corregidor.
Rivera, Max. N. d. *Le Tango et les Danses Nouvelles*. Paris: P. Lafitte.
Rizzo, Jorge, der. N. d. *Album del Tango: Cancionero Coleccionable*, Cilt. 2, 3, 4, 5, 6, 8. Buenos Aires.
Roberts, John Storm. 1979. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. New York: Oxford University Press.

Rodríguez Molas, Ricardo. 1988. "Vida cotidiana de la oligarquía argentina (1880-1890)." *Conflictos y Procesos de La Historia Argentina Contemporánea* içinde Cilt 2. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Romano, Eduardo. 1973. "Celedonio Flores y la poesía popular." *Crisis* 7: 6-9.

—. 1983. *Sobre Poesía Popular Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

—. 1990. *Las Letras del Tango: Antología Cronológica. 1900-1980*. Rosario: Editorial Fundación Ross.

Romero, José Luis. 1946. *Las Ideas Políticas en la Argentina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

—. 1989. *La Experiencia Argentina y Otros Ensayos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rorty, Amelie Oksenberg, der. 1980. *Explaining Emotions*. Berkeley: University of California Press.

Ross, Andrew, der. 1989. *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rossi, Vicente. 1958. *Cosas de Negros: Estudio Preliminar y Notas de Horacio J. Becco*. Buenos Aires: Hachette. (Birinci basım 1926.)

—. 1968. "La academia." *El Compadrito* içinde s. 1109-1121, der. J. L. Borges ve S. Bullrich Palenque. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora. (Birinci basım 1926.)

Rossler, Osvaldo. 1967. *Buenos Aires Dos Por Cuatro*. Buenos Aires: Losada.

—. 1974. *Protagonistas del Tango*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Rouanet, Sergio. 1987. "Razão e paixão." *Os Sentidos de Paixão* içinde s. 437-467. São Paulo: Funarte, Editora Schwarcz.

Rousseau, George S., ve Roy Porter, der. 1990. *Exoticism in the Enlightenment*. Manchester University Press.

Sábato, Ernesto. 1963. *Tango: Discusión y Clave*. Tercera edición. Buenos Aires: Editorial Losada.

—. 1964. *Tango, Canción de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones Centro Arte.

Sábato, Jorge F. 1988. *La Clase Dominante en la Argentina Moderna. Formación y Características*. Buenos Aires: CISEA/Grupo Editor Latinoamericano.

Sábato, Jorge F., ve Jorge Schvarzer. 1988. "Funcionamiento de la economía y poder político en la Argentina: trabas para la democracia." *La Clase Dominante en la Argentina Moderna. Formación y Características* içinde s. 243-280. J. Sabato. Buenos Aires: CISEA/Grupo Editor Latinoamericano.

Sachs, Curt. 1963. *World History of The Dance*. Çev. B. Schonberg. New York: W. W. Norton.

Said, Edward. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.

—. 1983. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press.

—. 1986. "Intellectuals in the postcolonial world." *Salmagundi 70/71*: 44-64.

—. 1989. "Representing the colonized: anthropology's interlocutors." *Critical Inquiry* 15: 205-225.

Sakai, Naoki. 1988. "Modernity and its critique: the problem of universalism and particularism." *South Atlantic Quarterly* 87(3): 475-504.

Salas, Horacio. 1986. *El Tango*. Buenos Aires: Planeta.

Sangren, P. Steven. 1988. "Rhetoric and the authority of ethnography: 'postmodernism' and the social reproduction of texts." *Current Anthropology* 29(3): 405-424.

Santos, Estela dos. 1978. *La Historia del Tango: Volume13, Las Cantantes*. Buenos

Aires: Corregidor.
Sarlo, Beatriz. 1985. *El Imperio de los Sentimientos: Narraciones de Circulación Periódica en la Argentina (1917-1927).* Buenos Aires: Catálogos Editora.
—. 1989. "Intellectuals: escision or mimesis?" *The Redemocratization of Argentine Culture, 1983 and Beyond* içinde s. 49-59, der. D. Foster. Tempe, Ariz.: Arizona State University Press.
Sarmiento, Domingo F. 1946. *Conflicto y Armonía de las Razas en América.* Buenos Aires: Editorial Intermundo. (Birinci basım 1883.)
—. 1990. *Facundo. Civilización y Barbarie.* Der. Roberto Yahni. Madrid: Cátedra. (First published 1845.)
Sartre, Jean-Paul. 1966. *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology.* Çev. Hazel E. Barnes. New York: Washington Square Press.
Savigliona, Marta E. 1992. "Tango in Japan and the world economy passion." *Re-made in Japan. Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society* içinde s. 235-252, der. Joseph J. Tobin. New Haven Yale University Press.
Scenna, Miguel A. 1974a. "Historia del bandoneón. Parte 1." *Todo es Historia* 8(87): 8-37.
—. 1974b. "Historia del bandoneón. Parte 2." *Todo es Historia* 8(88): 68-96.
Schechner, Richard N. 1977. *Performance Theory.* New York: Routledge.
Scobie, James R. 1977. *Buenos Aires, del Centro a los Barrios.* Buenos Aires: Solar-Hachette.
Seidensticker, Edward. 1983. *Low City. High City: Tokyo from Edo to the Earthquake.* New York: Alfred A. Knopf.
—. 1990. *Tokyo Rising: The City Since the Great Earthquake.* New York: Alfred A. Knopf.
Selles, Roberto. 1980. "Antes y después de Contursi." *La Historia del Tango: Volume 17, Los Poetas(1)* içinde. Buenos Aires: Corregidor.
Sem. 1913. "Tangoville." *L'Illustration, August* 16 s. 282-283.
—. 1925. "Les Possédés." In *La Rue de Nuit.* Paris: A. Fayard.
Seminario Científico International (Buenos Aires, 8-11 junio, 1988). 1989. *El Pensamiento Revolucionario del Comandante "Che" Guevera: Intervenciones y Debates.* Buenos Aires: Ediciones Dialéctica.
Stepherd, John. 1987. "Music and male hegemony." *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* içinde s. 151-172, der. R. Leppert ve S. McClary. New York: Cambridge University Press.
Sherman, Jane. 1979. *The Drama of Denishawn Dance.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
Shinoda Manabu. 1989. *Dansu Insutorakushion.* Tokyo: Kabushiki Gaisha.
Shively, Donald H., der. 1971. *Tradition and Modernization in Japanese Culture.* Princeton: Princeton University Press.
Shohat, Ella. 1992. "Notes on the 'post-colonial.' " *Social Text* 31/32: 99-113.
Siegel, Jerrold. 1986. *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930.* New York: Viking.
Silingo, María del Carmen. 1991. *Tango-Danza Tradicional: Método. Curso de 1er. Nivel.* Buenos Aires: Plus Ultra.
—. 1992. *Tango- Danza Tradicional: Método. Curso de 20. Nivel.* Buenos Aires: Plus Ultra.
Silverman, Kaja. 1986. "Fragments of a fashionable discourse." *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* içinde s. 139-152, der. T.

Modleski. Bloomington: Indiana University Press.
—. 1989. "Fassbinder and Lacan: a reconsideration of gaze, look, and image." *Camera Obscura* 19: 54-84.
Simpson, David. 1989. "Going on about the war without mentioning the war: the other histories of the Paul de Man Affair." *Yale Journal of Criticism* 3(1): 163-173.
Smith, Paul Julian. 1989. *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Press.
Sobrino, Constantino. 1971. *Manual, Guía, Enciclopedia, Crónica y Diccionario del Tango*. Buenos Aires: Las Llaves.
Solomon-Godeau, Abigail. 1986. "The legs of the countess." *Ekim* 39: 65-108.
Sommer, Doris. 1990. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America." *Nation and Narration* içinde s. 71-98, der. H. Bhabha. Londra: Routledge.
Sorell, Walter. 1981. *Dance in Its Time*. Garden City, N. Y.: Anchor Press.
Spencer, Paul, der. 1985. *Society ant the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*. New York: Cambridge University Press.
Spivak, Gayatri Chakravorty: 1985. "Three women's texts and a critique of imperialism." *Critical Inquiry* 12(1): 243-261.
—. 1988a. "Can the subaltem speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture* C. içinde s. 271-313, der. Nelson ve L. Grossberg. Urbana: University of Illinois Press.
—. 1988b. *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge.
—. 1989. "Who claims alterity?" *Remaking History* içinde s. 269-292, B. Kruger ve P. Mariani. Seattle: Bay Press.
—. 1990a. *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*. Edited by S. Harasym. New York and Londra: Routledge.
—. 1990b. "Gayatri Spivak on the politics of the subaltern." Röportaj, Howard Winant. *Socialist Review*. 20(3): 81-97.
Stasio, Marilyn. 1989. "The last step: when the tango turns deadly." *New York Times*, Ekim 15, section 2, s. 5, 25.
Steele, Valerie. 1985. *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*. New York: Oxford University Press.
—. 1989. "Clothing and sexuality." *Men and Women: Dressing the Part* içinde s. 42-63, der. C. Kidwell ve V. Steele. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
Stephanson, Andersen. 1988. "Interview with Cornell West." *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism* içinde s. 269-286, der. A. Ross. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Suarez Salazar, Luis, et al. 1989. *Pensar al Che: Desafíos de la Lucha por el Poder Político*. La Habana, Cuba: Centrado Estudios Sobre América.
Sugi San. 1990. Röportaj. Tokyo, Kasım.
Suriano, Juan. 1988. "Trabajadores, anarquismo y estado represor: de la ley de residencia a la ley de defensa social (1902-1910)." *Conflictos y procesos de la Historia Argentina Contemporánea*, Cilt 9. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
Sypher, Wylie. 1980. "Romeo and Juliet are dead: melodrama of the clinical." *Melodrama* içinde s. 179-186, der. D. Gerould. New York: New York Literary Forum.
Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.
Takahashi Masayoshi ve Teruko. 1990. Röportaj. Tokyo, Kasım.
Takashima Masako. 1990. Röportaj. Tokyo, Kasım.
Tallón, José S. 1964. *El Tango en sus Etapas de Música Prohibida*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino. (Birinci basım 1959.)

Tango: Un Siglo de Historia (1880-1980): Tomo 1, Bautismo y Personalidad. Tarih yok. Buenos Aires.

Tango: Un Siglo de Historia (1880-1980): Tomo 2,Creciemento y Auge. Tarih yok. Buenos Aires.

Tango: Un Siglo de Historia (1880-1980): Tomo 3, Consolidación y Ruptura. Tarih yok. Buenos Aires.

Tango: Un Siglo de Historia (1880-1980): Tomo 4, Los Hombres que Hicieron Historia. Tarih yok. Buenos Aires.

"Tangos de ayer, de hoy y de siempre: cariñoso homenaje al que fuera el rey del bandoneon: don Anfbal Troilo." 1987. *Cancionero Popular* (October).

"Tangos de ayer, hoy y siempre: homenaje a Agustín Magaldi." 1966. *Cancionero Popular* (Temmuz).

"Tangos inmortales: cariñoso homenaje a don Enrique Santos Discépolo." 1982. *Cancionero Popular* (Ağustos).

"Tangos inmortales: hermosa seleccíon de tangos de ayr y de siempre." 1990. *Cancionero Popular* (Temmuz).

"Tangos inmortales: tangos del recuerdo al involvidable Homero Manzi." 1983. *Cancionero Popular* (Ağustos).

Taussig, Michael. 1986. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.

Taylor, Julie M. 1976. "Tango: theme of class and nation." *Ethnomusicology* 20 (2): 273-291.

—. 1992. "Tango." *Rereading Cultural Anthropology* içinde s. 377-389, der. G. Marcus. Durham: Duke University Press.

Taylor, Mark C. 1987. *Altarity*. Chicago: University of Chicago Press.

Theunissen, Michael. 1984. *The Other: Studies in the Social Ontology of Husserl, Heidegger, Sartre, and Buber*. Çev. Christopher Macann. Cambridge: The MITT Press.

Tinker, Irene. 1990. "The making of a field: advocates, practitioners, scholars." *Persistent Inequalities: Women and World Development* içinde s. 27-53, der. I. Tinker. New York and Oxford: Oxford University Press.

Tobin, Jeffrey P. 1992. "A Japanese-French restaurant in Hawai'i." In Joseph J. Tobin. der., *Re-made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*. New Haven: Yale University Press, s. 159-175.

Tobin, Joseph J. 1992. "Introduction." *Re-made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society* içinde s. 1-41, der. Joseph J. Tobin. New Haven: Yale University Press.

Trías, Eugenio. 1991. *Tratado de la Pasión*. México D.F.: Editorial Grijalbo.

Trimillos, Ricardo. 1986. "Aesthetic change in Philippine performing arts in cross-cultural contexts." *Come Mek Me Hol' Yu Han': The Impact of Tourism on Traditional Music* içinde s. 95-119, der. Jamaica: Memory Bank.

Trinh T. Minh-ha. 1989a. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

—. 1989b. "Outside in inside out." *Questions on Third Cinema* içinde s. 133-149, der. J. Pines ve P. Willeman. Londra: British Film Institute.

Tulchin, Joseph S. 1990. *Argentina and the United States: A Conflicted Relationship*. Boston: Twayne Publishers.

Turner, Victor. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ publications.

Ulla, Noemí. 1973. "Las letras de tango: nuestra historia transhumante. "*Crisis* 7: 3-5,

—. 1982. *Tango, Rebelión y Nostalgia.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
Vargas, Llosa, Mario. 1990. "Questions of conquest." *Harper's* (Aralık): 45-53.
Vega, Carlos. 1936. *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones. Un Ensayo Sobre el Tango.* Buenos Aires: Ricordi.
Vigarello, Georges. 1989. "The upward training of the body from the age of chivalry to courtly civility." *Fragments for a History of the Human Body: Part Two* içinde s. 148-199, der. M. Feher. New York: Zone.
Vila, Pablo. 1986. "Peronismo, y folklore: un requiem para el tango?" *Punto de Vista* 9(25): 45-48.
—. 1989. "Argentina's 'rock nacional': the struggle for meaning." *Revista de Música Latinoamericana* 10(1): 1-28.
Vilas, Carlos M. 1990. "Sobre cierta interPetrasción de la intelecetualidad latinoamericana." *Nueva Sociedad* 107: 121-130.
Villarino, Idea. 1965. *Las Letras de Tango: La Forma, Temas y Motivos.* Buenos Aires: Shapire.
Wakabayashi, Bob Tadashi. 1986. *Anti-Foreignism and Western Learning in Early-Modern Japan.* Cambridge: Harvard University Press.
Wakahayashi Masao. 1983. *Modanu Dansu Kyotei.* Tokyo: Kodansha Press.
Wallerstein, Immanuel. 1989. *The Capitalist World-Economy.* New York: Cambridge University Press.
Wallis, Roger, ve, Krister Malm. 1984. *Big Sound from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries.* New York: Pendragon Press.
Weiss, Allen S. 1989. *The Aesthetics of Excess:* Albany: State University of New York Press.
Williams, Drid. 1986. "(Non) anthropologists, the dance and human movement." *Theatrical Movement: A Bibliographical Anthology* içinde s.. 158-221, der B. Fleshman. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press.
Williams, Linda. 1981. "Film body: an implantation of perversion." *Ciné-* Tracts 12: 19-35.
Williams, Raymond. 1989. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists.* Der. ve çev. Tony Pinkney. Londra: Verso.
Williams, Simon. 1985. "Theater and degeneration: subversion and sexuality." *Degeneration: The Dark Side of Progress* içinde s. 241-262, der. J. E. Chamberlin ve S. L. Gilman. New York: Columbia University Press.
Williamson, Judith. 1986. "Woman is an island: femininity and colonization." *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* içinde s. 100-118, der. T. Modleski. Bloomington: Indiana University Press.
Wilson, Michael. 1991. "Sans les femme, qu'est-ce qui nous resterait:' gender and transgression in Bohemian Paris." *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity* içinde s. 195-222, der. J. Epstein ve K. Straub. New York: Routledge.
Wolff, Janet. 1987. "Foreword: the ideology of autonomous art." *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* içinde s. 1-12, R. Leppert ve S. McClary. New York: Cambridge University Press.
Yamazaki Mieko. 1990. Röportaj. Tokyo, Kasım.
Yoneyama Eiko. 1990. Röportaj. Tokyo, Kasım.
Young, Robert. 1990. *White Mythologies: Writing History and the West.* Londra: Routledge.
Yúdice, George. 1988. "Marginality and the ethics of survival." *Universal Abandon?*

The Politics of Postmodernism içinde s. 214-236, der. A. Ross. Minneapolis: University of Minnesota Press.
—. 1992a. "We are not the world." *Social Text*. 31/32: 202-216.
—. 1992b. "Postmodernity and transnational capitalism in Latin America." *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture* içinde s. 1-28, der. G. Yúdice, J. Franco ve J. Flores. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Yunesuku Aigachi et al. 1964. *Acceptance of Western Cultures in Japan: From the Sixteenth to the Mid-Nineteenth Century: An International Research on the Historical Background of the East Asian Countries*. Çev. John Bleweet. Tokyo: The Centre for East Asian Cultural Studies.

Dizin

I. Dünya Savaşı 29, 53, 119, 185, 198, 206, 209, 217, 268, 276
II. Dünya Savaşı 25, 61, 118, 264, 286, 289

A
a priori 242
A Rebours 173
A Theory of Feelings 331
à trois 36
A Trvers les Plaisirs Parisiens 160
ABD 38, 42, 43, 54, 60, 61, 131, 208, 248, 279, 286, 338, 339, 340, 341, 343, 352
Academia 78, 79, 81, 107, 232, 340, 344
Academia Nacional del Tango 101
Academia San Felipe 79
Acosta, Leonardo 151
Acosta, Luciana (La Moreira) 94
ada 31
Adam, Paul 170
Adamczyk, Peter 19
Adriana 362
Afrika 56, 57, 72, 144, 144, 148, 270, 345
Afrikalı 42, 59, 72, 145, 185, 248, 249
Afro-Amerikan 185
Ahrens, Fred 19
Ahumada, Martha 20
Afn, Casimito 182, 196
Aixa 361
Alberdi, Juan Batista 55, 56, 256
Alberto 47, 313, 322
aliados 25
Allen 174
Alma Porteña 235
Alman 170, 171, 196, 197, 256, 286, 325
Almanya 73, 88, 143, 144, 159, 300
Alpler 155
Alposta, Luis 268, 269, 271, 276, 277, 280, 288, 289, 290, 295, 305, 307
alt-emperyalizm 248
alt-sınıf 93
Amadori, Luis C. 112
Amaya, Luis 20
Amazonlu 147
América Latina 52, 55, 56, 57, 60, 353, 356, 357
Amerika 56, 73, 74, 144, 146, 188, 208, 249, 298
Amerika Parisi 253
Amerikalı 38, 41, 72, 145, 146, 147, 151, 213, 215, 257, 266, 268, 285
Amerikalılaştırılma 118
Amerikan Devrimi 153
Amerikan emperyalizmi 52
Amerikan yerlisi 189
anarşist 62, 159
anekdotlar 182
Angkor 160
Anglolar 301
Anglo-Sakson 170
Antalogia del Tango Rioplatense 250
anti-Amerikan 301
anti-Batılı 301
anti-emperyalist 28
Antigon 327
anti-kapitalist 180
anti-kolonyal 30, 242, 248, 354, 355, 356, 357, 358, 359
anti-kolonyalizm 354
Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia 328
anti-sosyal 326
anti-tango 78
antropoloji 42
Apaçi 185

apaş 195
Appiah, Kwame Anthony 350
Arabistan 148, 345
Arac 319
argentino 26, 27, 28, 29, 30, 38, 39, 43, 50, 53, 59, 60, 61, 63, 73, 85, 119, 182, 189, 196, 208, 220, 221, 222, 225, 226, 234, 243, 247, 256, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 275, 277, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 304, 305, 313, 322
argentino-Japon 268, 269, 290
Argüelles, Julio 114, 115, 117
Aristoteles 325
Arjantin 23, 24, 26, 27, 28, 29, 37, 43, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 73, 73, 74, 89, 96, 101, 104, 117, 118, 119, 121, 124, 129, 182, 189, 191, 192, 193, 195, 196, 205, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 233, 234, 241, 242, 247, 248, 249, 250, 252, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 275, 276, 280, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 295, 296, 298, 306, 308, 352, 357, 357
Arjantin Dansı: Tango Dans Metodu 280
Arjantinli 27, 28, 30, 38, 54, 57, 60, 107, 130, 191, 221, 222, 239, 261, 267, 269, 270, 285, 287, 289, 301, 302, 305
Aróztegui, Manuel 102
Arquimbau, Eduardo ve Gloria 107, 293, 294, 300, 315
arrabalero 75
Artaud, Antonin 319
arzu 23, 24, 30, 34, 35, 36, 54, 86, 104, 130, 131, 132, 135, 136, 138, 141, 152, 159, 180, 184, 198, 224, 260, 263, 264, 304, 310, 311, 320, 322, 324, 326, 328, 332, 335, 343, 348, 360
Asî Se Baila el Tango 245
Asahi Graph 295
Aschengreen 153
asimilasyon 25, 41, 42, 56, 255
Assunçáo, Fernando 65, 93, 107, 118, 182, 183, 185, 188, 189, 190, 191, 241, 247, 253, 254
Asya 56, 57, 144, 146
Asyalı 24, 145, 146, 275
Aşkanazi Yahudileri 73
ataerkil 26, 28, 30, 32, 37, 38, 44, 103, 121, 122, 335, 342, 344
ataerkillik 30, 32, 38, 44, 334, 340, 345, 346, 347, 360
Attali, Jacques 308
Avrupa 25, 29, 34, 37, 38, 41, 42, 56, 61, 63, 65, 74, 88, 143, 144, 147, 148, 151, 152, 153, 157, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 171, 172, 180, 182, 183, 185, 188, 189, 195, 196, 200, 205, 226, 234, 249, 263, 268, 276, 277, 278, 284, 285, 286, 291, 293, 298, 300, 308, 338, 346
Avrupalı 34, 42, 55, 57, 65, 67, 144, 145, 146, 147, 151, 155, 157, 159, 162, 163, 182, 183, 188, 191, 197, 198, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 234, 235, 241, 249, 252, 256, 268, 275, 277, 284, 285, 289, 304, 331
Aydınlanma 40, 329
Aydınlanmış 23
Ayestarán, Lauro 72, 73

B

Babil 94
Bade 171, 172, 174
bağımlılık kültürü 57
bailaora 150
bailarina 80, 81, 107
bailetine 231
Bajo 79
Bakst 204
Balerinin Fallik Pointi 153
Ballet Heroique 146
ballet opéra 143, 332
Banaros 107
bandoneón 13, 280, 286, 305
Barselona 196, 197
Bataille, Georges 323, 329
Batalla, Bonfil 42
Bates, Hector 86, 182, 213, 226, 232, 234, 241, 247, 248, 266, 267, 308
Bates, Luis 86, 182, 213, 226, 232, 234, 241, 247, 248, 266, 267, 308
Batı 23, 24, 33, 34, 60
Batı emperyalizmi 29, 29
Batılı 33, 34, 37, 88
Batılı egzotizm 30, 34
Baudelaire, Charles 275, 276

Baudrillard, Jean 122, 322, 323, 324, 332
Bavyeralı Ludwig 192
Bavyera 159
Bearsdley 174
Beauroy 171
Bedenlerin Tarihi 323
Belasco, David 273
belle époque 170, 290
Benarós, León 231, 232, 239, 241, 242
Beneditti, Mario 354
Berlin 159, 220
Bernheimer 172
Bertolucci, Bernardo *Last Tango in Paris* (Paris'te Son Tango) 38
Besarabya 253
Bhabha, Homi 258, 259, 350, 351
Bianquet, Jos Ovidio 198, 234
Bibari, Maeda 295, 298
bien canyengue 38
Big Band 118
Bigelow, L. G. 214
Bir Duygular Kuramı 327
Birdwhistle 181
Birinci Dünya 319, 331, 360
Birken 172
Birleşik Devletler 38, 42, 43, 53, 60, 197, 208, 209, 213, 226, 253, 256, 291, 293, 300, 308, 340, 341
Bizet 173
Blanco, Celia 107
Boca 209
bohem 169, 170, 171, 180
Bolivya 48, 345
Bolonya 143
Bonfil Batalla 42
Borges, Jorge Luis 66, 85, 86, 87, 91, 92, 246, 248
Botta, Antonio 315
Bourdieu, Pierre 166
Bozarelli, Oscar 249
Brathwaite, Edward 333
Braudel, Fernand 143, 163
Brezilya 61, 249, 345
Brezilyalı 185
Brillat-Savarin 144
Broadway 25, 289, 293, 295, 298, 300, 301
Bronner 159
Brook, Peter 111
Bruno Cespi 115
Buckman 166, 208
Buenos Aires 25, 26, 38, 65, 66, 78, 85, 86, 89, 93, 94, 95, 115, 119, 121, 129, 182, 191, 196, 197, 209, 221, 226, 233, 234, 244, 245, 249, 253, 254, 257, 258, 267, 269, 286, 293, 297, 313
Bunge 257
Burchell 159, 160
Buruma 275
Butler, Judith 324, 328
Büyük Britanya 53, 61, 88, 160, 257

C-Ç

cabecita negra 259
Cadicamo, Enrique 100, 106, 182, 225, 268
Cádiz 54
Calderón, Carmencita 107
Caliban 333, 334, 344
Calvert 57, 256, 257
Cambalache 342
Campaneando la Vejez 104
Canaro, Francisco 298
Canaro, Juan 102, 270
canfinflero 96
canyengue 239, 277
Cape 144
Caras y Caretas 185
Carella, Tulio 84, 85, 87, 182, 247
Carmen 173
Carnaval 51, 75
Carpentier 147
Carradi 57
carrerita 80, 234
Carretero 93, 232, 247
Carriego, Evaristo 100
Carter 202
Case, Sue-Ellen 97, 320
Casino de Paris 208
Casriota, Samuel 99, 119
Castilla, Eduardo 306
Castillo, Cátulo 319
Castle, Vernon ve Irene 209, 211
Caws 172
Cesaire, Aime 333, 355
Champan Tango 102
Chani 329
Chavez 260
Che Guevara, Ernesto 45, 47, 355
Chevrier, Georgea 170

china 67, 259
Chizuko, Oiwa 18, 293
Ciccerone, J. 160
Cindy 362
cinsellik 27, 29, 35, 41
Civilización y Progreso (Uygarlık ve İlerleme) 55
Cixous, Hélène 48, 313
Clarita 228, 230, 361
Clayton, Mösyö 207
Coas ve Negros 78
Cobde, Cartes 53
Cock, Juan 123
Colbert, Jean-Baptiste 144
Coleman, Christopher 19
Columbia-Japonya 267
Columna 242
compadre 78, 84
compadrito 66, 78, 86, 89, 90, 99, 110, 111, 112, 113, 118, 119, 127, 129, 131, 132, 135, 142, 235
compañeralo 30, 79
comparsa 225
Confesión 112, 271
Contursi, Pascual 99, 102, 119
Copers, Juan Carlos 19, 241, 261
Corradi 343, 357
corte 80
corte ve quebrada 76, 78
cortés 67
Cosas de Negros 250
costureita que dio el mal paso 100
Crapanzano, Vincent 138
criollo 55, 59, 66, 72, 74, 76, 81, 94, 239, 241, 246, 250, 252, 253, 254, 256, 257, 259, 15
criollo-argentino 252
Crítica 197, 233
Crozier, Gladys Beattie 201, 208
Cuello, Iñes 93, 192, 222, 225, 231, 241, 249, 250, 251
Cuesta Abajo 110
culeadalar 65
Çinliler 146

D

damiselles 154
Dancing Florida 277, 280
Daniele, Graciela 109
dans 25, 27, 28, 29, 30, 34, 37, 39, 44, 45, 46, 47, 63, 64, 65, 67, 68, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 83, 84, 86, 90, 104
Darwinci 171
Davis, Angela 355
Day, Ernestine 213, 216
de Certeau, Michel 337
de Diaz, Elvira Aldao 233
de Fouquieres, M. Andre 193, 199
de Goncourt, Edmond 160, 162
de Marchi, Baron 233
de María, Enrique 76, 77
de Nava, Arturo 240
de Rhynal, M. Camille 198
Debord 311
dekolonileşen 352
dekolonileşme/dekolonileştirilme 22, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 220, 312, 313, 334, 342, 344, 351, 353, 354, 359, 359
Del Greco 182, 198
Deleuze 328, 338
Delilah 173
demokratik 23
Denis, Ruth St. 213, 214, 275
Denishawn 213, 275
Derrida, Jacques 323, 336, 339
desaparecidos 332
Descartes 325
devingenlik 350
devlet 22
Di Tella 53
Diaspora 350, 352
Díaz, Alejandro 52
différance 339
din 35
Discépelo, Enrique S. 102, 112, 316, 317, 318, 332, 333, 336
Disneyland 332
Divina, Doña 228, 229, 230
Doan 137, 174, 339
doğaçlama 44
doğalistil 35
Doğu Hint Adaları 146
doğulular 24
Domínguez, Beatrice 209, 212, 213
Don Beto 313, 314, 315, 316, 318, 322, 324, 333, 335, 337, 339, 340
Don Juan 271

Dorita 229
dos Santos, Estela 120
Douglas, Anne 213, 216
Ducasse, Francisco 198, 236
Dujovne Ortiz, Alicia 244
dünya ekonomi politiği 25
Dyer 310

E

egzotik 23, 24, 25, 31, 32, 34, 37, 44, 119, 120, 127, 129, 130, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 160, 163, 174, 179, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 193, 196, 198, 206, 213, 219, 220, 224, 226, 227, 228, 239, 243, 250, 257, 258, 260, 263, 267, 269, 271, 272, 275, 280, 284, 285, 286, 288, 290, 291, 295, 298, 301, 302, 304, 305, 306, 308, 310, 311, 320, 331, 333, 342, 343, 346, 347, 354, 360
egzotik kültür 22
egzotik Öteki 24, 30, 139, 140, 141
egzotik sürgünler 24
egzotik tango 140, 141
egzotik tutku 23, 24, 37, 184
egzotik yerliler 24
egzotikler 145, 269, 270, 343
egzotikleştirici 147, 150, 153, 304
egzotikleştirilme 44, 163
egzotikleştirilmiş 23, 24, 138, 157, 191, 230, 234, 263, 269, 284, 310
egzotikleştirme 34, 130, 153, 225, 275, 335
egzotizm 24, 28, 29, 33, 126, 127, 130, 131, 142, 143, 150, 151, 152, 153, 157, 162, 183, 185, 189, 215, 220, 224, 226, 227, 228, 239, 242, 248, 258, 260, 262, 263, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 277, 280, 284, 286, 291, 293, 300, 301, 302, 304, 305, 309, 310, 311, 342, 347
ekonomi 22, 24, 25, 31, 43, 54, 108, 129, 142, 188, 225, 298, 308, 309, 310, 320, 326, 339, 340
ekonomi politiği 22, 37, 43
ekonomik 24, 25, 41, 41, 50, 51, 54, 58, 61, 62, 97, 99, 130, 206, 218, 219, 258, 261, 263, 300, 339, 357
ekonomist 324, 326
El Choclo 182
El Cívico 94, 95, 96, 97, 98
El Día Que Me Quieras 114
El Diario 195, 222, 223
El Enterriano 267
El Garrón 198, 276
El General 127, 132, 135, 142 126
el Morocho del Abasto 115
El Payador 221
El Suplemento 182
El Sur 38
El Sur también existe 319
El Tango 82
El Tango Argentino de Salón, Método de Baile Teórico y Práctica 234
El Tango en Japón 305
El Zorzal y la Calandria 287, 288
Electra 174
Elshtain 40
Elshtain, Jean B. 20, 40
Elvira, Dona 234
emperyal 22, 23, 25, 29, 50, 53, 60, 131, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 151, 152, 157, 183, 189, 219, 223, 224, 227, 242, 260, 337, 343, 353
emperyal arzu 24
emperyal Batı 23
emperyalist 22, 24, 27, 58, 88, 130, 146, 150, 189, 218, 223, 224, 228, 243, 258, 259, 260, 261, 271, 272, 310, 313, 319, 331, 333, 347
emperyalist Batı 24
emperyalizm 27, 30, 32, 33, 51, 52, 58, 130, 143, 151, 152, 189, 222, 227, 256, 259, 263, 302, 334, 346, 347, 348, 350, 360
emperyalleştirilmiş 141
emprezaryo 127, 132, 135, 142, 188, 289
En Son Tango Adımları: Tutkunun Postmodern Kullanımları 312, 334, 337
Endülüs 55, 246, 254
enka 287
Ensalada Criollo 76
entelektüel 26, 28, 30, 32, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 49, 50, 51, 159, 170, 197, 221, 242, 306, 312, 319, 322, 323, 338, 340, 343, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359
Entelektüel Kadın İstilacılar 313
Entelektüel Kadın Yamyamlar 313

epistemoloji 326
época de oro 118
Ermeniler 254
erotik 29, 37, 68, 72, 74, 78, 81, 85, 105, 106, 108, 109, 111, 131, 132, 136, 137, 166, 167, 172, 180, 181, 184, 188, 218, 243, 298, 304, 311, 314, 332
Erotik Adım 132, 134, 136, 138
erotizm 65, 69, 82, 83, 85, 109, 111, 112, 126, 174, 177, 181, 183, 218, 291, 293, 298, 314, 323
Escobàr, Elizam 319, 330, 343
Escudé, Carlos 53, 59, 60, 61, 289
Essays on Postmodern Culture 319
estadounidense 73
Estercita 269
Estrada, Ezequiel Martinéz 78, 82, 83, 84, 87, 120
Etchebarne 221
Etchegaray, Natalio 19
ethos 326
etnik 75, 76
etnisite 27
etno-merkezcilik 142
Etrüsk 191
europoid 59
Ewen, Stuart 143, 144
excelsior 155, 157
Ezequiel Soria 74
ezoterik 331, 343

F

falsetto 321
Fanon, Frantz 40, 259, 334, 354, 355
Farhi, Farideh 18, 319
felsefe 35, 44, 143, 180, 318, 319, 323, 325, 333, 392
Felsefe Sözlüğü 323, 325
feminist 42, 93, 109, 206, 312, 313, 319, 335, 337, 345, 345, 347
feminizm 44, 313, 345, 346, 347, 355, 393
Ferguson, Kathy 18
Ferrer, Horacio 19, 39, 53, 101, 108, 221, 225, 241, 246, 261, 268, 274, 285, 314, 318
Fierro, Martín 256
fiesta 54, 332
Filiberto, Juan de D. 317
Finlandiya 25, 308
flamenko 206, 332
Flaubert, Gustave 328
Flies, Alois E. 55
Flores, Celedonio E. 36, 92, 93, 273
Flossie 200
Flugel 180
Folies Bergère 208
Folie Magic 197
Fonteyn 155, 166
foquismo 47
Ford, Anibal 19, 39, 54
Foster, Hal 319
Foster, Susan 18, 146, 153, 154, 166, 172
Foucault, Michel 47, 49, 318, 323, 324, 329, 333, 335, 336, 338, 339, 342
Fouquieries 200
Frain, Irene 189
Francheschini, Giovanni 202
franchuta 259
Franco, Jean 90, 314, 316
Frank, Gunder 343
Frank, Waldo 109
Franks 157, 166, 208
Fransa 29, 30, 42, 143, 144, 146, 168, 182, 196, 205, 206, 276, 277, 285, 300, 301
Fransız 30, 94, 99, 119, 131, 143, 144, 145, 146, 160, 162, 166, 168, 170, 171, 172, 185, 189, 190, 193, 196, 198, 200, 208, 215, 234, 241, 243, 248, 249, 253, 254, 277, 278, 280, 284, 289, 292, 311
Fransız Devrimi 144, 153, 157
Fransız Koleji 318
Fransız Sanat Akademisi 192
Fransız Sanatçılar Birliği 196
Fransızca 105, 106, 167, 339
Fransızlaştırılmış 268
Fransız-Latin üslubu 280
frenoloji 154
Freud 326
Freyre, Osmaán Pérez 103
Friesen 182
Frith 310
Fuerzas Armadas Revolucionarias 48
Fujisawa, Ranko 269, 272, 290
Fujiyama Dağı 267
Fukuko, Kunieda 18
Fuller, Loie 273

G
gaita 259
Galeano, Eduardo 57, 128, 170, 254, 355
Gallo 53, 91
Gálvez, Manuel 94
Galyalılar 170
García Lallane, Eduardo 76, 77
García Márquez, Gabriel 56, 57
garçonnier 93
Gardel, Carlos 110, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 209, 287, 288
Gath 260
gaucho 117, 184, 196, 198, 209, 213, 249, 250, 252, 253, 253, 257, 269, 305
Gazeteci ve Porteña Ongaku Dokokai 305
Gelles, Soledad Kruger 19
gerilla 45, 46, 47, 48
Gerilla Savaşı 46
gettolaştırılmış 38
geyşa 267, 270
Gillio, María Esther 230
Giovanni, Franco 202
Girard, René 328
Giselle 153
Gitlin, Todd 329, 330
Gloria, Ideal 197, 198
Gobbi, Alfredo 182, 196
Gobello 93, 118, 182, 196, 198, 225, 247
Gómez, Carlos 107
Gónzalez, Meyer 62
Goudeau, Emile 170
Goyeneche, Roberto Emilio 100
Graham, Robert Cunninghame 190, 191
Gramsci, Antonio 356
Granados, Alberto 47
Graph, Asahi 271, 298, 299, 300
Greco, Vicente 238, 273
Greimas ve Fontanille 324, 326
Greiner ve Guilbault 25
Greiner, Line 25
Grimblat, Lanina 20
gringo tango 213, 215
grotesk 195
209
guapo 66, 67
Guattari, Félix 328
Gudrun 361
Guibert, Fernando 67, 71, 72, 78, 247, 248
Guide des Plaisirs Mondains et des Plaisirs Secret à Paris 160
Guilbault, Jocelyne 25
Gulliver'in Yolculukları 308
Guy 182
Güçlü, A. Baki 323, 325, 339
günah 37
Güney Amerika 37, 55, 57, 147, 198, 250, 298
Güney Amerikalı 25, 37
Güney İtalyalı 95
Güneydoğu Asya 23

H
Hamburg 143
Hanako 275
Handrey, Pierre 193
Harstock, Nancy 342
Harvard Üniversitesi 255
Hastings 275
Hauser, Arnold 317
haute couture 144
Havanalı 249
Havva 151
Hawaii 206
Hawaii müziği 270
Hegel 327
Heidegger 329
Helenik 193
Heller, Agnes 327, 330
Hernández, José 256
Herrera, Carlos 197, 198, 234, 236
heteroseksüel 37, 78, 82, 87, 89, 92, 97, 108, 113, 121, 138, 166, 167, 184, 191, 198, 243, 304, 37
heterotopya 342
Hill, Castle 133
Hill, Ira 214
Hill, Natalia Gómez 19, 107
Hindistan 148, 160, 189, 352
Hint Okyanusu 147
Hintliler 146
Hıristiyan 170, 326
Hiroiuki, Itzuki 295, 298
Historia del Tango 266
hiyerarşi 24, 144
Hodges 48
Hoepli, Ulrico 202
Hoffmannsthal 174
Hollanda 144

Hollywood 209
homojenleştirici 23
Horacio 229
hukuksal 41
Humbert, Beatrice 181, 182, 189, 192, 193, 198, 205
Huston, John 177
Huysman 173

I-İ

Ibañez, Vicente Blasco 212
Indes Galantes 146
Ingram, Rex 212
ırk 26, 27, 29, 35, 37, 41, 51, 56, 63, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 81, 87, 88, 89, 106, 165, 167, 172, 183, 184, 191, 206, 218, 219, 227, 233, 242, 243, 254, 255, 256, 309, 334
ırkçılık 51
ırksal 37, 41, 55, 99
Islas, Adella Omori 17
İverchapel, Lord 60
Ivy 275
İberoamerika 23
İberoamerikan Müzik Araştırmaları Derneği 288
İberyancılık 57
ideoloji 22, 34, 63
iktidar 27, 35, 38, 39, 57, 81, 82, 85, 87, 110, 121, 122, 123, 124, 125, 147, 159, 188, 255, 264, 268, 304, 313, 321, 333, 337, 338, 339, 340, 341, 351, 353, 355, 359
İkuo Abo 272, 287
ilerici 23, 56, 88
ilerleme 33, 36, 58
ilkel 24, 33, 68
imtiyaz 42
inançsızlık 43
indiada 225
İngiliz 30, 53, 54, 61, 131, 160, 167, 171, 189, 190, 206, 215, 220, 227, 241, 248, 257, 260, 278, 279, 280, 284, 285, 300, 301
İngiliz Yabancılar Bürosu 60
İngilizce 26, 91, 208, 279, 287, 343, 361
İngilizler 143, 160, 252, 254, 257, 285
İngilizleştirilmiş 268
İngiltere 29, 42, 144, 192, 208, 280, 300
intibak 44
irade 31
İran 145
İranlı 145, 146
ironi 44
ironik 37, 43
İskoç 191
İspanya 52, 53, 62, 65, 66, 143, 144, 147, 148, 191, 252, 256
İspanyol 52, 54, 55, 75, 147, 148, 150, 151, 191, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 256
İspanyol dansı 148
İspanyol-Amerikalılar 190, 314
İspanyolamerikan 314
İspanyolca 26, 88, 119, 200, 275, 286
İspanyolculuk 163
İspanyollaştırılmış 195
İsviçreli 256
İtalya 52, 143, 159
İtalyan 94, 119, 252, 254, 286

J

Jameson, Frederic 319, 337, 340, 353
Jamilia 361
Japon 30, 145, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 275, 277, 278, 279, 280, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 298, 301, 302, 304, 305, 306
Japon orkestraları 270
Japon *tanguero* 263
Japon *argentino* 288
Japonca 268
Japonlaştırılmış 285
Japonvari 305
Japonya 25, 30, 38, 148, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 298, 300, 305, 306, 308
Japonya-Arjantin 264
Jean Avril 171
Jennifer 361
Jiménez, Francisco García 185, 203, 231, 247
Jitrik 182
Junzaburo, Mori 280
Justicia Criolla 74, 75

K
Kabil 160
Kabu-cho 290
Kabuki 275
Kalifornıya-Riverside 348
kalkınma 33
Kamenszain 321
Kanada 160
Kant 325
kapitalist 22, 24, 41, 54, 58, 59, 151, 152, 153, 160, 164, 170, 263, 266, 308, 309, 311
kapitalizm 22, 32, 49, 89, 151, 152, 153, 164, 172, 319
Kara Orman 143
Karakul 234
Karayipli 147
Kartaca 56
Kato, Masahide 17
Katoliklik 57
Kealiʻinohomoku 164
Kehl 326
Kellner 159
Kızılderili 185, 189, 253, 255, 256
Klein 199
Kobayashi, Cindy 17, 277, 293, 294
Kobe 278
Kogure 280
Kohji, Kyotani 18, 287
kolektif 26, 27
Kolombiya 56, 308, 332
koloniler 29, 54, 144, 146, 147, 160, 223, 224, 249, 252, 258, 266, 311
kolonileştiren/kolonileştirici 23, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 45, 46, 52, 57, 127, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 152, 153, 184, 185, 220, 223, 224, 226, 227, 228, 233, 259, 260, 310, 311, 312, 333, 335, 351, 353, 354, 356, 358, 359
kolonileştirici/emprezaryo 126
kolonileştirilen/kolonileştirilmiş 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 40, 43, 45, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 130, 131, 132, 137, 150, 152, 153, 162, 163, 183, 184, 215, 223, 224, 226, 227, 242, 252, 258, 259, 260, 261, 309, 310, 312, 344, 351, 352, 354, 355, 356, 358, 362
kolonileştirilme/kolonileştirme 33, 42, 44, 52, 55, 62, 344
kolonileştirilmemiş 34
kolonyal 22, 23, 33, 42, 51, 56, 131, 132, 139, 141, 142, 147, 148, 160, 188, 189, 215, 223, 228, 242, 253, 263, 269, 273, 276, 280, 280, 333, 335, 338, 342, 344, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 358
kolonyalist 57, 263, 331, 355
kolonyalizm 28, 29, 31, 32, 33, 38, 39, 40, 44, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 62, 88, 142, 143, 215, 218, 243, 248, 276, 280, 331, 333, 334, 335, 340, 344, 350, 353, 354, 355, 356, 359
Kondo 275
konformizm 43
Konstantinopol 266
koreo-eleştirel 34
koreo eleştirmen 34, 36, 132
koreografi 34
Kosasa-Terry, Gerry 17
kozmopolitan 144
Köleliğin Kaldırılması 153
Köşebaşı Adamı 91
Kristeva, Julia 48, 330
Kuzey Afrika 23
Kuzey Amerika 38, 60, 206, 257, 301
Kuzey Amerikalı 28, 38, 185, 190, 268, 268, 275
Kuzey Amerikalılaştırılmiş 289
Kuzey *barrio* 253
Kuzey-Güney emperyalizmi 52
Küba 48, 60, 151, 197, 206, 213, 249, 306, 353
Küçük Halklardan Büyük Sesler 306
kült-fenomen 47
kültürel 27, 35, 41
küreselleşme 32
Kwanon 275

L
La Nación 59
la belle epoque 171, 182
La Bolsa 254
La Chat Noir 170
la Chaut 178
La Comparsa se Despide 91
La France 229
La Goulue 171, 174, 177
La Grange Markisi 189
La Historia de Siempre 92

La Historia del Tango 248
La Mariposa 36
la milonguita 89
La Moracha 96, 182
La Moreira 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101
la Otra 135, 136, 137, 319, 321, 330, 332, 342, 344
la parda 94
La Pichona 95
La Rocchelle, Drieu 244
La Scala 155, 177
la sentada 136
La Sylphide 153
la tana 94
La Ultima Curda 319
La Vanguardia ve *LaProtesa* 63
la vasca 94
La Vie Parisienne 200
labirent 31
Labrana ve Sebastian 182, 247, 254
L'Academie 192
L'Academie des Professeurs de Danse de Paris 197
Lacan, Jacques 316, 324, 328, 329, 335, 342
Lacanci 35, 319, 335, 339
Lafargue, Paul 170
Lamas, Dr. Saavedra 60
Lambertucci, Pacifico V. 92
lancera 95
Lara and Roncetti de Panti 118, 182, 192, 196, 198, 306
Larrain 59
Larreta, Enrique Rodríguez 221
Las Bases para la Organización Política de la República Argentina 56
las boleadoras 213
Lastra, Juan Pasquariello 198
latin 171, 184, 209, 213, 279, 284
Latin Amerika 54, 60, 150, 261, 331
Latin Amerikalı 90, 257
latina/o 17, 24, 29, 38, 41, 44, 45, 50, 51, 88, 131, 172, 261, 268, 279, 285, 287, 291, 304, 319
latinoamericano 50, 51, 121, 343, 353, 356, 357, 358
Latino-Maço-Katolik 45
Lautrec, Toulouse 171
Lauwick, Herve 200
Laver 159, 162, 168
le epoque 182
Le Medicine et le Tango 193
Le Pera, Alfredo 110, 116
Le Vrai Tango 200
Lebrun 326, 330
Leclerq 142
Leppert 157, 166, 206
Les Danses Nouvelles: Le Tango 198
Lesbos 190
Letellier, M. 200
Lewis, Jim 109
Liacho, Lázaro 241
Limoges 253
Linares, Alfredo G. 194
Lipschütz, Alejandro 59
Liverpool 54
Llosa, Vargas 56
Losango 160
Lomuto, Francisco 315
Londra 24, 37, 160, 185, 191, 196, 196, 208, 220, 234, 276, 24, 37
Londres, Albert 94, 182
Los Dientes del Perro 108, 115
Louis (XIV. Louis) 144, 145, 157, 332
Lugones, Leopoldo 78, 221
Lulu 173
Lübnanlılar 73
Lyons 253
Lyotard, Jean-François 310, 319, 324

M

Macar 189
machismo rioplatense 81
macho 88
MacLeod, Sarita 17
Madame Butterfly 273
Madrid 196
Maffia, Pedro 36
Mağribi 145
Maharajalar 189
Mahşerin Dört Atlısı 209, 305
Maizani, Azucena 104
Makyevelist 44
Malága 143
Maldito Tango 103
Malena 269
Malevaje 317
malevo 85, 95
Malinowski, Branislav 41, 42

Malm, Krister 152, 306, 308
Malnig 209
malón 253
Mama 229
Manabu, Shinopda 282
Mangallar 253
manipüle 121, 122
Mannoni 259
Manolita Poli 119
Mansillas, Lucio V. 189, 255
Manzi, Homero 54
Manzotti, Loigi 155, 156, 157
Marcus, George 19, 123
Margarita 114, 115, 117
Mariategui, José 54
marjinal 41, 159, 167, 188, 218, 225, 231, 247
marjinalleştirilen 41, 227
marjinallik 351
Marksist 22
Marleau-Ponty, Maurice 329
Marquis, Matmazel 207
Marsilya 182, 185
Martel 255
Martel, Juliàn 254, 255
Martí, José 256, 355
Martin, Barbero 25
Martin, Pierre 146
Martin, Randy 18, 320
Martina 196
Martini Real 246
Marx, Karl 170
Masako, Takashima 18, 292
Masao, Koga 288
Masao, Wakahayashi 280
Masayoshi, Takahashi 18, 292
Mascia-Lees 342
Matamoro, Blas 39, 73, 225, 233, 246, 247, 248, 249, 314
Matania, F. 207
materyalist 22
Mathis, June 212
Mayıs devrimi 54
Mazziotti 121
McClary 310
McRobbie 310
Medellín 25, 308
Megata 276, 280, 301
Meier-Graefe, Julius 171
Meksika 213
Meksikalı 213, 215
melankoli 43
melez 15, 16, 26, 33, 67, 73, 74, 99, 183, 184, 188, 218, 242, 252, 253, 255, 259, 261, 332, 334, 350, 351, 360
Melez Amerikamız 256
melodramatik 40, 43, 44, 45
Meltzer 174, 180
Méndez, Eduardo 104
Menestrier 145
Mentergous 255
Menuet 46, 157
Menuet XIV. Louis'in Emperyal Sarayı 157
Merimée 173
merkantil 311
Mesnardière Hippolyte Jules Pilet de la 145
mestizo 252, 259
mestizo ve pardo 65
meşruluk 27, 192, 222, 234, 242
metropolitan 24, 58, 160
Mi Noche Triste 99, 119
Micko, Yamazahi 18, 287
Milano 155
Miller, Christopher 276
milonga 72, 246
milongueralo 78, 79, 80, 81, 82, 104, 113, 120
milonguita 89, 90, 99, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 113, 114, 117, 122, 123, 124, 126, 129, 131, 132, 135, 267, 313, 314, 322, 343, 344
mina 85, 93
Mireya 94, 314, 344
Mısır 56, 160
Mısırlı 155
Misora, Hibari 287, 288
Mistinguett 177, 195, 208, 210, 293
Mitsuhiro 275
Mitsuo, İkeda 271
Mocho, Fray 197, 237
Mohany 345
Molas, Rodríguez 253, 255
Molloy 86
Mont Cenis Tüneli 155
Montenegro, Arturo 285, 286
Montergous, Gabriel 189
Montevideo 79, 249, 253
Montmarte 167, 168, 169, 170, 178, 197

Moraga, Cherrie 355, 362
Moreau 173
moreno 75
Moreno, Rosita 114, 116
Mores, Mariano 332
Mori 280
Morini 275, 293
morocha 73
morocho 73
Mosse 88
Moulin Rouge 162, 177, 208
Muhammedi 192
mulato 66, 259
Mulvey 137
Muneca Brava 106
Muray, Nichlas 216
musa de la mala pata 100
Musevilik 170
Música Iberoamericana 268
Música y Descolonización 151
Müslümanlar 145
müzik 25, 29-31, 37-39, 44, 45, 72-75, 79, 83, 90, 91, 94

N

Napoli 253
narsist 338
Natale 65, 67
National Geographic 346
National Geographic Dergisi 213
Navarrete 274
negatif 46
negrai/o 73
Negro, Hector 287, 288
Negros Milongueando 72
Neo Marksizm 42
neo-postkolonyaller 259
neo-koloni 29, 61
neo-kolonici 257
neo-kolonileştirici 225, 226, 227
neo-kolonileştirilen/ neo-kolonileştirilmiş 183, 184, 218, 225, 255
neo-kolonyal 23, 24, 50-53, 63, 188, 258, 333
neo-kolonyalizm 23, 32, 52, 248, 252
neo-marksist 22
neo-marksizm 42
nesnellik 37
New York 24, 37, 191, 196, 213, 220, 234, 275
Newburg Müzik Akademisi 213
Ngũgĩ wa Thiong'o 57, 259, 355
Nice 196
Nietzsche 326, 327, 329, 330
Nieves, María 107, 241
Nini Patte en l'Air 171
No Me Escribas 267
No te Engañes Corazón 317
Nobel Ödülü 56
Nochlin, Linda 172
Nohain 192
Noriega 332
nostalji 26, 43, 44
Novati, Jorge 93, 192, 222, 225, 231, 241, 249, 250, 251
Noverre, Jean George 146

O-Ö

Oberthur 169, 273
Ocampo, Silvina 230
Ochoa, Fernando 102
Odeonu 290
Ogata 279, 290, 291
Oiwa 289
Ojala 17
Okyanusya 56
oligarşi 57, 58, 63
Olympia 208
ombligadalar 65
O-Mika 275
ontolojik 35
opera-ballet 145
oportünist 61
oportünizm 60
Oresres 327
Orezzolli, Hector 118, 289, 291, 299
orillero 75, 79, 225
Orquesta Festival Canaro 298
Orquesta Típica Porteña 269
Orquesta Típica San Telmo 269
Orta Amerika 345
Orta Doğu 73, 253
Oryantal 147, 160, 201, 266, 311, 332
oryantalizm 145, 163
otantik 28, 30, 33, 68
otantiklik 28, 30, 33
otantik İngiliz okulu 280
oto-egzotik 44, 320
oto-egzotikleştirme 23, 44

oto-egzotizm 28, 29, 33, 130, 141, 196, 228, 239, 275, 320, 334, 342
Otterbach 199
Oue Vachache? 102
Ovidio 234
Owens 137
Ozlak, Oscar 62
Öteki 23, 24, 29, 33, 36, 37, 57, 134, 135, 139, 140, 152, 153, 258, 259, 259, 275, 293, 302, 304, 305, 319, 321, 322, 328, 329, 330, 331, 334, 348, 349
Ötekilik 35, 127, 138, 139, 273
özdeşleşebilme 30
özne 35, 36, 121, 122, 142, 152, 173, 185, 248, 321, 323, 324, 325, 326, 329, 337, 342, 343, 360
öznellik 35, 122, 323, 325

P

Pagano, Angelina 237
Palais de Glace 233
pampa 59, 184
Panama 338
Pan-Amerikan Birlik 60
Pandey, Raj 17, 282, 294, 295, 298
Panesi 321
Pantaleón 76
Papa 192, 260
Paquin 204
Paquot, Marcel 145, 146, 147
parada 80
paradoks 29, 43, 57
paradoksal 34, 43
Parama Roy 348
Paramount 209
pardalo 67, 81, 259
Paredes 85
Paris 24, 32, 37, 142, 144, 155, 159, 160, 162, 167, 168, 173, 178, 180, 182, 183, 185, 189, 190, 191, 192, 196, 197, 206, 208, 209, 213, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 229, 231, 233, 239, 257, 260, 273, 275, 276, 280, 290, 293, 301, 344
Paris Başpikoposluğu 192
Paris Evrensel Fuarı 275
Parisli 185, 189, 198, 200, 230, 258, 257, 273
Paris'te Son Tango 38
Parmesan 143
parodi 68
parodisel 311
Pasatiempo 75
Pasi 155
Pastor, Sigfredo 305, 307
Patagonya 213
Pathos 327
Paulina 94
Peggy, Edith 196
pericón 76
periferi 30, 89, 276, 308, 310, 349, 356
periferik 22, 23, 24, 61, 88, 269, 357
perigundies 231
Perniola 188
Pero Yo Se 103, 104
Peroncu 54
Perot, Michelle 174, 175
Perrot 167, 168
Perry, Komodor Matthew 273
Peru 56
Petra 362
Petras, James 356, 357, 358
Phelan, Peggy 139
Philadelphia 196
Piazzolla, Astor 118, 261
Pichinango 76
Pintos 38
Pipistrela 102
Plebs, Milena 241
Plumette 178, 179, 180, 181
Podestá, Mariano 198
Poema-tango 271
Poetique 145
polaquita 259
Poli, Manolita 119
politik 38, 39, 41, 42, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62
politika 40, 41, 45
politikleştirilmiş 49
Polonyalı 94, 254
Pompas de Jabon 100
popüler kültür 27
pornografi 89, 93, 109
porteñalo 85, 233, 257
Porter 139
postemperyalizm 349
postfeminist 319
postkolonyal 23, 24, 42, 51, 52, 313, 319, 333, 334, 348, 349, 350, 351, 352, 355

postkolonyal entelektüeller 348
postkolonyalizm 32, 261, 319
postmodern 23, 24, 30, 313, 321, 322, 323, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 348, 350, 351, 352, 360
postmodernist 302, 320, 323, 330, 331, 338, 341
postmodernizm 44, 275, 318, 319, 320, 321, 322, 326, 329, 330, 331, 335, 337, 339, 340, 343, 349, 350, 355
postyapısalcı 312, 337
postyapısalcılık 42, 335, 337, 338
pozitivist 39
Pradir 276
pragmatik 26, 55, 61
pragmatizm 125
presidente 56
Prospero 333
protest şarkı 39
protesto 30, 62
Psicopatalogia del Tango 86
Puccia 93
Pugliese, Osvaldo 118
Pujol 254

Q

Quarteto Princho 298
Qué es Forja? 54
quebrada 67, 75, 76, 80
Quiroga, Rosita 104

R

Radikal Parti 247
Radiografia de la Pampa 82
Randal, Elías 245
Ranko Fuisawa 269
Rearick 160, 162, 170
Reinhard, John 114, 116
Reinoso, Antonio 74
Re-made in Japan 264
Renoir, Jean 177
República Argentina 227, 255
Retamar, Roberto Fernandez 54, 56, 256, 333, 344, 353, 355
Revel, Jean-François 144
Rhys 273
Richards 213
Richepin, Jean 192, 193
Río de la Plata 15, 37, 65, 68, 69, 188, 217, 218, 246, 249, 291, 314, 344
rioplatense 69, 74, 76, 78, 148, 206, 248, 250
Ritter 163, 165, 172, 174
ritüel 127, 128, 136, 334, 345, 362
Rivarola, Carlos 20, 107, 133, 241, 265, 266
Rivarola, Maris 133, 265, 266
Rivera, Max 192, 247
Riverea 39, 93
Rivero, Edmundo 295
Robert, Mösyö 195
Roberts 208, 268
Roca, General Julio A. 256
rock nacional (ulusal rock) 38
Rodríguez, Flora 94, 182, 196
Roldán, Luis 103
Romano 39, 89, 225
Romero 66
Ronda 34
Rossi, Vicente 78, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 120, 193, 220, 226, 227, 246, 248, 250, 319
Rouanet 326
Rousseau 139
Rönesans 165
Rue de Caire 160
Rus 189, 206, 254
rusita 259
Rus-Japon 264
Rusya 144

S-Ş

Saba 361
Sábato, Ernesto 53, 58, 59, 85, 86, 87, 192, 246, 314
Saborido, Enrique 94, 196
Sachs, Curt 148, 150, 151
Saénz Peña Yasası 233
Said, Edward 49, 337, 355, 356
saînete 91
Saint-Säens 173
Sakai 275
Sakson 253
Salas 65, 66, 86, 93, 94, 118, 182, 185, 198, 225, 234, 247, 254
Salaverría, José María 185, 189
salida 80
Salome 360

salsa 264, 362
samba 147, 284, 362
Samiento 182
samuray 267
Sangren, P. Steven 340
Santos Discépelo, Enrique 246
Sarlo 121, 340
Sarmiento, Domingo F. 55, 56, 256
Sarony, Otto 186
Sartre, Jean-Paul 328
Sauvages 146
Scenna 118, 119
Schor, Naomi 172
Schvartzer 58, 59
Sciamarella, Rodolfo 317
Secreto 316
Sefarad Yahudileri 73
Segovia, Claudio 118, 289, 291, 299
senkoplanan 45
Sevr 253
sezgisellik 37
Shakespeare 333, 344
Shakō dansu 284, 285, 289, 290, 291, 301
Shawn, Ted 213, 214, 216, 275
Shepherd 310
Sherman, Jane 213, 215, 216, 275
Shively 284
Shohat 348
Shoro 47
Si Soy Así 315
sibernetik 52
Siegel 160, 170
Signac, Paul 171
Silverman 137, 164, 172, 180
Silvester, Victor 276
Simarra, Bernabe 197, 198
Singh, Vidhu 17
sınıf 26, 27, 29, 35, 37, 41, 51, 63, 65, 66, 67, 68, 74, 75, 76, 87, 88, 89, 90, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 129, 130, 145, 154, 155, 157, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 182, 183, 184, 189, 206, 218, 219, 225, 226, 227, 230, 233, 234, 235, 242, 243, 247, 253, 254, 256, 260, 263, 304, 309, 313, 321, 334, 338, 341, 358
Sintonia 265, 266
Slav 163
Smith 310
Sociología del Tango 86
Solanas, Fernando *Tangos: El Exilo de Gardel* (Tangolar: Gardel'in Sürgünü), *El Sur* (Güney) 38, 261
Soledad 361
Sorell 168, 172, 173, 275, 293
Soria, Ezequiel 74
sosyal 41, 73, 157
sosyalist 62, 159
sosyoekonomik 34, 107, 324
sosyopolitik 59
Sovyetler Birliği 196
spekülatörler 62
Spinoza 325
Spivak, Gayatri 259, 321, 338, 344, 348, 351, 352, 360
statü 37, 41
Steele 164, 172, 180, 203
stereotip 44, 45, 73, 98, 122, 138, 346, 347
steretotipleştirme 68
stoacı 325, 326
strateji 40, 42, 44, 46, 50, 51, 52
Strauss 174
strictu sensu 51
sudamerica 150
sudamericano 205, 260
Sugi 279
Suriano 62
Suriyeliler 73, 146, 189
Susan 361, 362
Süveyş Kanalı 155
şarkı sözleri 37, 44, 45, 54, 63, 85, 89, 90, 91
Şeytan 22, 57, 329
Şili 61
Şiraz 144
şovenist 32

T

tahakküm 43, 45, 51, 57, 60, 142, 324, 337
Taihei, Kobayoski 18, 292, 293
Takahashi, Tadao 280
Takeo, Kanie 18
taksonomi 326
Tallon, Sebastian 93, 94, 96, 97, 98, 247
tango 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 54, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,

93, 94, 97, 100, 104
Tango a lo Megata 277, 278
tango á trois 126
tango argentino 23, 118, 190, 249, 276, 280, 284, 286, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 298, 300, 301, 304, 305, 306
Tango Argentino Dans Akademisi 293
tango criollo 120, 235, 239, 241, 251, 252, 255
tango de espectáculo 241, 239
tango de negros 69
tango de salón 241
tango kutusu 21, 22, 42
tango liberal 233
tango liso 241, 242
tango malevo 98
Tango Nasıl Yapılır? 208
Tango Rebellion y Nostalgía 120
tango şairleri 100
tango şarkı sözleri 93, 94, 96
tango-canción 118
Tangoda İlk Adımlar 107, 312, 334
tangoesk 40, 43
tangos de negros 78
tanguería 277
tangueralo 29, 68, 81, 83, 86, 107, 108, 111, 113, 114, 117, 120, 121, 141, 183, 196, 197, 218, 226, 228, 242, 243, 266, 269, 286, 289, 302, 305, 306, 308, 316, 322, 331, 340, 342
Tanguero, Viejo 234
tano 259
tatchi dansu 292
Taussing, Michael 139
Taylor, Julie 121, 257, 316
técnica milonquera 78
Tehlikeli Oyunlar 109
teknokrat 50
Teksas 213
temsil 23, 26, 27, 30, 38, 60, 78, 109, 144, 145, 146, 153, 159, 162, 171, 222, 223, 224, 225, 227, 235, 244, 247, 255, 262, 263, 266, 270, 271, 284, 285, 304, 309, 310, 320, 340, 346, 347, 348, 350, 351, 352-360
temsiliyet 24, 27, 145, 171, 221
tensel 43
Teresia 361
Teruko, Takahashi 18, 292
Texas Salonu 215
The Hawaii Women's Newsjournal 313, 345
The Honolulu Blue Hawaiians 270
Tobin, Jeff 18, 275, 302, 333
Tobin, Joseph J. 264, 284
Tokyo 32, 267, 277, 285, 286, 288, 289, 290, 292, 295, 304
Tornquist, M. J. 240
trajedi 56, 68
Trajik Paraguay Savaşı 59
Trask, Haunani Kay 355
Tratado de la Pasión 325
Trías, Eugenio 325, 326, 328
Troilo, Anibal 118, 230
tropik adalılar 24
Tsunumi, Baron Megata 276, 277, 278, 279, 280, 284, 285
Tulchin 55, 58
Tunus 160
Tupinamba 147
turca/o 73, 259
tutku 22, 23, 24, 25, 31, 34, 35, 36, 43, 91, 92, 98, 129, 132, 135, 138, 140, 141, 142, 146, 147, 148, 150, 153, 170, 188, 195, 215, 263, 267, 290, 292, 293, 301, 302, 310, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 335, 338, 343, 362
Türkiye 25, 196, 308, 25
Türkler 145, 146
Tyler, Steven 19

U-Ü

Ulaş, Sarp Erk 325, 339
Ulla, Noemi 39, 89, 90, 114, 118, 120, 225, 233, 314, 317
ulus 26, 27, 58, 167, 257, 258, 309
uluslararası 24, 27, 58, 60, 83, 88, 94, 118, 119, 129, 144, 160, 162, 168, 209, 221, 224, 226, 227, 267, 268, 277, 340, 351
ulusötesi 52, 54, 58, 62
ulusötesileşme 51
Uno 332
Ur-tango 78
Uruguay 24, 37, 74, 101, 249, 308, 24, 37
uruguayalo 39, 94
Uruguaylı 39
Utarti, Hediana 17
uygar 23, 24, 35, 41, 56, 58, 68, 88, 124, 138, 139, 140, 145, 148, 152, 159, 162,

184, 198, 217, 222, 223, 224, 225, 227, 230, 231, 242, 260, 263, 271, 276, 310, 311, 346, 355
uygarlaşma 33
uygarlaşmamış 24
uygarlaştıran 35
uygarlık 35, 36, 42, 56, 120, 130, 132, 140, 155, 157, 162, 165, 223, 226
Uzak Doğu 213, 264, 269, 273, 297, 361
Uzun, Erkan 323, 325, 339
Uzun, Serkan 323, 325, 339
Üçüncü Dünya 22, 26, 28, 30, 32, 34, 37, 41, 50, 152, 312, 331, 337, 340, 341, 342, 345, 346, 347, 352, 354, 355, 356, 358, 360
Üçüncü Dünyalılar 29

V

Vacarezza, Alberto 91, 92, 93
Valentin 174, 177
Valentino, Rudolf 209, 212, 213, 215, 290, 304, 305
Vals Challoupee 208
Vanzile, Judy 18, 315
varoluş 36, 42
Vega, Carlos 247, 248
Venedik 143, 196, 197
Venezuela 60
Victor-Japonya 267
Vigarello 165
Vilas, Elizardo Martínez 245, 357
villarino 90
Villoldo, Angel G. 94, 182, 196
virgenes 332
virtüözlük 166
Visca, Luis 106
Viyana 146, 159

W

Wakabayashi 284
Wallis 152
Walls, Roger 306, 308
Walser 310
Wamod, Andre 181
Washington 60
Waterford 253
Weidman, Charles 214
Widekind 173
Wilde 174
Williams, Raymond 123, 155, 159
Wilson 181
Wolf 310
World History of Dance 148

X-Y

Xerica 143
Yacco, Sada 275
Yahudi 63, 190, 222
yapıbozum 26
yapıbozumcu 312
yarı-periferi 50
Yeni Dünya 55, 143, 249, 311
Yira, yira 271, 318, 333
Yoji, Kanematsu 288, 289
Yolsal, Ü. Hüsrev 323, 325, 339
Yoneyama, Eiko 277, 278, 291
Yoshiburo, Oiwa 306
Yoshihiroi, Oiwa 18, 293
Young 348
Yudice 261
Yuko, Eguchi 18, 292, 294
Yumesuku 284
Yunanca 327
Yunanlı 145, 323, 325
Yuzawasichi 18

Z

zamba 76
Zeballos, Estanislao 58, 255
Zipitría 76
Zotto, Miguel Angel 241
Zucchi, Virginia 158
Zurinaga, Marcos 133
Zymelman 53

Tango nedir? Tehlikeli yakınlaşmaların ve inatçı karşılaşmaların dans, müzik ve şarkı sözleri eşliğindeki tarihidir. Öfkeli ve kavgacıdır. Ama aynı zamanda bir felsefe, bir strateji, duyguların emperyalist dolaşımında egzotik ve tutkulu bir meta, hatta bir hastalıktır.

Bu kitap, tangonun Buenos Aires'in genelevlerinden, Paris'in kabarelerine, oradan Tokyo'nun kulüplerine uzanan yolculuğunu izlerken aynı zamanda tangonun politik karakterine bakıyor. Yol boyunca maçoluk ve kolonyalizm, postmodernizm ve ataerkillik, egzotizm ve metalaştırma arasındaki ilişkileri çözümlüyor. Egzotik olanın sadece emperyal Batı'nın zevk nesnesi değil, aynı zamanda kolonileştirilmiş ambalajında satılan "tutku paketi"ne dönüştüğünü gösteriyor. Yazar, birbirinin içine girmiş cinsellik, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve ulusal kimlik öykülerini anlatmak için kendi "tango dilini", "kişisel ve politik" sesini yaratıyor. Aynı anda hem tangonun egzotikleştirilmesine, hem bir Üçüncü Dünya kadın entelektüeli olarak kendi yazgısına bakıyor, hem de okurun önünde tango yapıyor: "Tango benim rahmim, dilim, 'evrenselciliğin' kolonyal davetlerine karşı durabileceğim, sığınabileceğim bir siper." Üstelik bunu yaparken, Latin Amerika'nın direnişçi tarihinden, özellikle de Che'den ilham alıyor: "Che gibi ben de, amacımın galibiyet olduğunu açıkça söylüyorum. Kendi örneğimde bunu, bozguncu ezgilerin tangosunu yaparak ve akademik sessizliklerin ritmini kırarak gerçekleştiriyorum" diyor. Sonunda "öğrendiklerini terk eden, unutan" bir entelektüel olarak dekolonileştirici bir söyleme ulaşıyor.

Savigliano, bir kadın, bir feminist ve bir tango dansçısı olarak, tangonun insanları hem cezbeden hem de rahatsız eden yönlerini cesurca ortaya koyuyor. Onun anlattığı biçimiyle tango tarihi, kolonileştirilmiş bir ülkenin tarihi olmanın yanı sıra, 'Öteki' olarak tanımlanmış kadınların da tarihi.

Yazar bizi, dans çalışmalarından, feminist, postkolonyal ve iktisadi kuramlara kadar pek çok alanın kesiştiği disiplinlerarası bir ortama buyur ediyor. Tangonun nasıl dans ettiğini, iktidarın kendi koreografisini nasıl yaptığını hissediyoruz. Savigliano'nun karmaşık ve ustaca kotardığı metinsel performansı, dans denilen olayın yazılı temsilinde yeni bir evreye işaret ediyor.

Susan Leigh Foster



AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-400-1