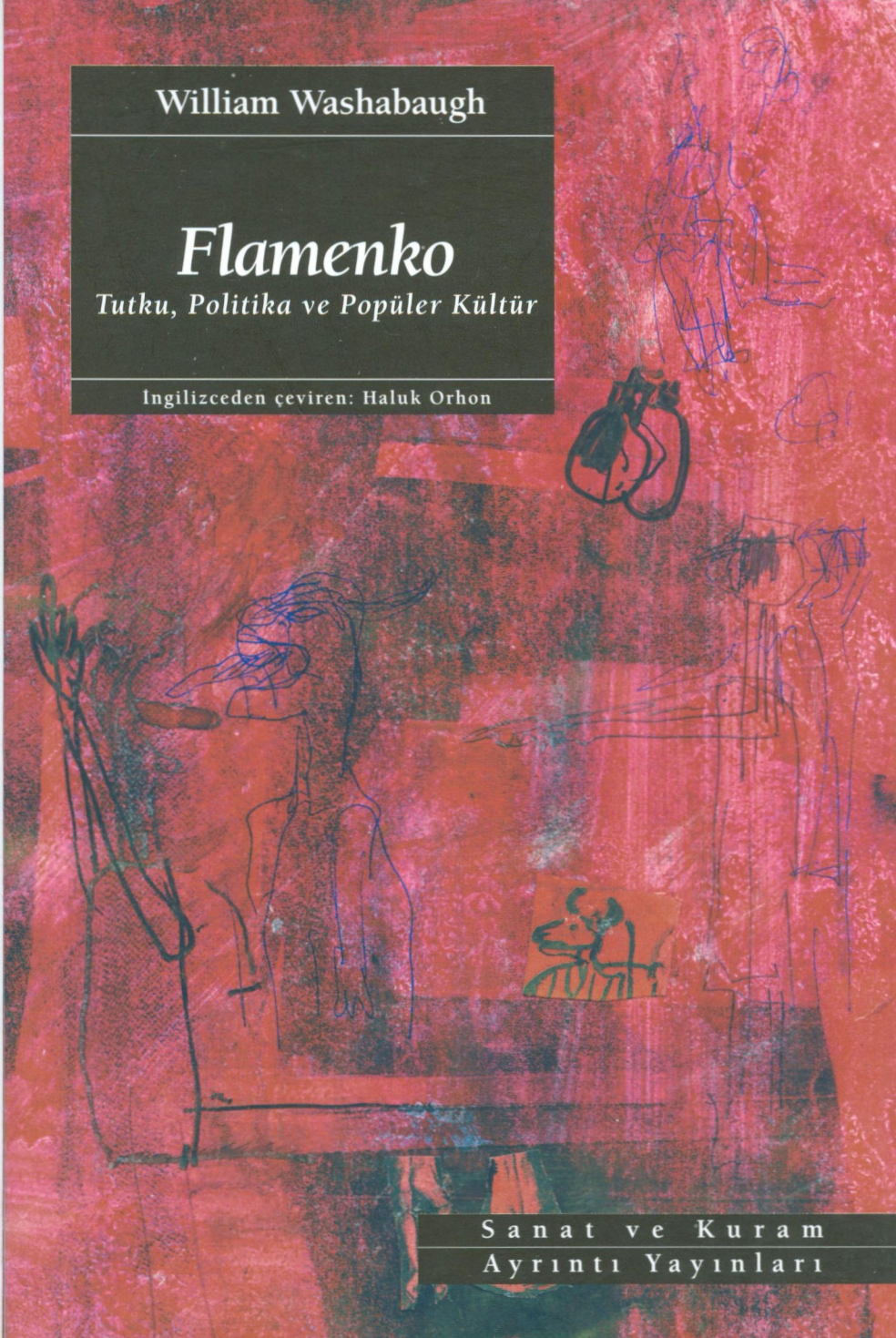
William Washabaugh

# Flamenko

## Tutku, Politika ve Popüler Kültür

İngilizceden çeviren: Haluk Orhon



Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Flamenko • William Washabaugh

İspanya deyince akla ya flamenko ya da boğa güreşi gelir. Ateşli danslar, yanık seslerle ilişkilendirdiğimiz, tutku dolu, şaşaalı flamenko, tarihinden ve içeriğinden kopuk, turistik bir gösteri olarak sunulur bizlere. Halbuki bağırdan kopup gelen o çığlıkların ardında, daha sessiz, daha mahir bir söylem yatar. William Washabaugh, bu görünümün perde arkasını, flamenko müziğinin tarihsel, toplumsal ve siyasal içerimlerini bu kitapta derinlemesine inceliyor.

Geniş kitlelere apolitik bir eğlence biçimi olarak tanıtılmış olsa da, flamenko hem Franco yandaşlarının hem de karşıtlarının stratejik planlarında önemli bir rol oynamıştır. İspanya'yı, son yüzyıllık tarihinde yöneten askeri diktatörlerin, cumhuriyetlerin ve meşruti monarşilerin hepsi de kültürel programlarına flamenkoyu bir biçimde dahil etmişlerdir. Flamenkoya atfedilen klişelerden biri de yılgın, acılı, kederli insanın müziği olmasıdır. Halbuki Washabaugh, "Flamenko, bezgin adam tarafından söylenen bir şarkı değildir; aksine dinç olmak isteyen bezgin şarkıcıların ve bezgin olmak isteyen dinç şarkıcıların, hatta bazen her ikisi de olmak istemeyen şarkıcıların söylediği bir şarkıdır," diyerek flamenkoya dair yerleşik klişeleri sorguluyor bu kitabında. Flamenkonun yeşerdiği ve içinde var olduğu sosyal, kültürel ve tarihi bağlamları anlama çabasında olan Washabaugh, İspanya'da popüler kültürün oluşumunu, yapısını çözümlemek için flamenko müziğini kullanıyor ve flamenkonun politik çıkarlar uğruna nasıl ve nelere dönüştürüldüğünü araştırıyor.

Bu ayrıntılı çalışma, okuru, otantiklik ve tarih kavramlarını da yeniden değerlendirmeye yöneltiyor. Washabaugh'un zengin izleğini takip ederken flamenkonun alt metinlerini keşfe çıkıp İspanyol halkının pek çok etnik kökeni barındıran rengârenk bütününü, bunu korumak adına kullandığı ironiyi, metonimileri, bedenlerine sinmiş başkaldırıyı ve direnişi merakla okuyacaksınız.

Hem flamenko fenomenini hem de Endülüs toplumunun başka unsurlarını anlamak için çok değerli bir katkı.

*South European Society and Politics*

AYRINTI

AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-480-X
9 789755 394800



Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

Wisconsin Üniversitesi Antropoloji Bölümü'nde profesör olan William Washabaugh, *Five Fingers for Survival: Deaf Sign Language in the Caribbean* (1986), *Speak into the Mirror: A Story of Linguistic Anthropology* (1988), *Deep Trout: Angling in Popular Culture* (2000), *Waltzing Porcupines* (2004) adlı kitapların yazarıdır. Dilbilim alanında dilbilim teorileri ve işitme engellilerin işaret dili gibi konularda; etnomüzikoloji alanında ise flamenko üzerine pek çok makalesi bulunan William Washabaugh, şu sıralar, müzik ve milliyetçilik üzerine karşılaştırmalı araştırmalar yapmaktadır.

William Washabaugh

.....

# Flamenko

Tutku, Politika ve Popüler Kültür

Ayrıntı: 486
*Sanat ve kuram dizisi: 21*

Flamenko
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
*William Washabaugh*

İngilizceden çeviren
*Haluk Orhon*

Yayına hazırlayan
*Filiz Özkan*

Kitabın özgün adı
*Flamenco*
*Passion, Politics and Popular Culture*

Berg/1996
basımından çevrilmiştir.

© William Washabaugh, 1996

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
*Sevinç Altan*

Kapak düzeni
*Defne Kaya*

Düzelti
*Alev Özgüner*

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

Birinci basım *2006*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-480-X

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

# Flamenko

## Tutku, Politika ve Popüler Kültür

S A N A T V E K U R A M D İ Z İ S İ

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
*Marta E. Savigliano*

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
*Larry Shin*

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
*Toby Clark*

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
*Mary Price*

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
*Darian Leader*

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
*Terry Eagleton*

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
*Georges Bataille*

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
*John Fowles*

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
*Julia Kristeva*

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
*Frank Lentricchia & Jody McAuliffe*

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine
*Jacques Attali*

GÜZELLİK SEMPTOMU
*Francette Pacteau*

RABELAIS VE DÜNYASI
*Mihail Bahtin*

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
*Mihail Bahtin*

SANAT VE ESTETİK
*Peter de Bolla*

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
*William Washabaugh*

# İçindekiler

— ÖNSÖZ . . . . . 11
A. Tabandan yukarı flamenko . . . . . 15
B. Politika ve flamenko . . . . . 21

I. TUTKUNUN POLİTİĞİ:
FLAMENKO, İKTİDAR VE BEDEN . . . . . 24
A. Popüler müzikte politika . . . . . 30
B. Bağlamdaki politik metonimi . . . . . 35
C. Flamenko stilinin metonimili yönleri . . . . . 45

D. Yorumun politikası hakkında ..... 53
E. Sonuç ..... 56

II. FLAMENKOYA DAİR TARİHLER ..... 58
A. Flamenkoya dair geleneksel tarihler ..... 60
B. Flamenko tarihi ve ironi ..... 67
C. "El Chocolate" ..... 80

III. MÜZİKTEN ALINAN HAZLAR ..... 83
A. Flamenkonun romansı ..... 86
B. Teknoloji ve haz ..... 93
C. Sonuç ..... 101

IV. ÇİNGENELER ..... 103
A. Çingene yandaşlığı ve etnisite ..... 104
B. Bir "Rito y Geografía del Cante" eleştirisi ..... 108
C. Franco'culuk, Çingenecilik, Endülüsçülük ve "Rito" dizileri 110
D. Sonuç ..... 116

V. BEDEN ..... 119
A. Akıldaki *Cante* ..... 120
B. Batılı şarkı gelenekleri ..... 123
C. *Cante* ve beden ..... 127
D. Televizyondaki *Cante* ..... 133
E. Sonuç ..... 134

VI. KADINLAR ..... 136
A. Kadınların müzikal pratikteki rolleri ..... 140
B. Franco ve kadınlar ..... 144
C. "Rito y Geografía del Cante" filmlerindeki kadınlar ..... 146
D. Sonuç ..... 151

VII. FLAMENKO MÜZİĞİNDE ANGLO PERSPEKTİFLER .... 153
A. İspanyolca flamenkoloji ..... 155
B. *In search of the firedance* ..... 157
C. *Flamenco deep song* ..... 163

VIII. MÜZİK, DİRENİŞ VE POPÜLER KÜLTÜR ..... 168

IX. "RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE"..... 177
A. Giriş..... 177
B. Program jeneriği hakkında düşünceler..... 190
C. "Rito" dizilerinin tarihsel bağlamı..... 197
D. "Rito" dizilerindeki gerçekçi-temsil ..... 205

— Kaynakça ..... 220
— Dizin..... 234

## TEŞEKKÜR

José María Veláquez-Gaztelú, Romualdo Molina, Mario Gómez Martín, Pedro Turbica, Paco Lira (baba ve oğul, ikisi de), Gerhard Steingress, José María ve Alfonso Eduardo Pérez Orozco, Adrian Shubert, Stanley Payne, Gerard Flynn, Brook Zern, Tomás de Utrera, Richard Pinnell, İspanya Kültür Bakanlığı ve ABD üniversiteleri arasındaki Kültürel İşbirliği Programı, Robert Jones ve UWM Kütüphanesi, Jim Parakilas, Pedro Femández Giménez, David Monroe, Aldis Strazdins ve en önemlisi, Catherine Washabaugh'un cömert yardımları olmasa, bu çalışmayı tamamlayamazdım. Bu kişilerin hak ettiği minnet ve saygıyı, yazımla gösterebildiğimi umuyorum. Ayrıca, *Journal of Musicology Research* içinde yer alan çalışmanın eski bir yorumu olan 1. Bölüm, ilk olarak *Theory, Culture and Society* içinde yayımlanan bir denemeyi yeniden işleyen 2. Bölüm ve ilk olarak *Popular Music* içinde çıkan denemenin düzeltilmesiyle hazırlanan 5. Bölüm'ün yayımlanması için verilen izinlere de minnetle teşekkür ediyorum.

# Önsöz

Flamenko müziği dünyanın her yerinde tanınır. New York'tan Tokyo'ya kadar coşkun kalabalıklar, Paco de Lucía'nın gitarındaki gücü kabul etmiş; kâh Antonio Gades'in kendine hâkim hareketlerinde, kâh tükenmek bilmeyen tutkusu ve insanın içine işleyen bakışlarıyla Carmen Amaya'nın seçkin stilinde, flamenko dansının tutkusuna kapılmışlardır. Bu kadar olmasa da, çalgı ve danslarına zemin oluşturan şarkıları –aslında feryatları– da bilinir. Haiku benzeri mısralar etrafında örülen bu flamenko şarkıları, müziğin özünü oluşturur. Ses, dans ve gitar bir arada paketlenerek popüler müziğin bu çok belirgin ve kolaylıkla ayırt edilebilir stilini meydana getirir.

Kuzey Amerika'daki flamenko hayranları, flamenko stili hakkındaki kulaktan dolma bilgilerini çeşitli kaynaklardan toplamakta-

dır. Farklı türlerden kitaplar, popüler bilginin biçimlendirilmesinde yardımcı olur. Hem Pedro Bacán gibi geleneksel sound'ları hem de Ottmar Liebert gibi *fusion* sound'ları çalan gitaristler, flamenko gitar sanatının bugünkü kadar tanınır olmasına katkıda bulunmuştur. *Carmen*'den *Strictly Ballroom*'a [Dans ve Aşk]* kadar çeşitli filmler flamenko stilinin farklı özelliklerini tanıtmış ve pek çok Amerikan şehrindeki flamenko toplulukları Amerikan halkının flamenko konusunda eğitilmesi, yetiştirilmesi için zaman harcamış, ter dökmüştür.

Bu etkiler karmaşasına rağmen –veya bundan dolayı– bu stile karşı tepkiler birbirine son derece zıttır. Amerikalılar flamenkoyu çok sever ya da ondan nefret eder. Flamenkoya pek az insan kayıtsız kalır. Kararsız tepkiler ise daha da azdır. Bazı insanlar flamenko stilini, tümü bir araya sıkıştırılmış kutsal öğretiler, mukaddes bir metin ve kutsal bir ritüel olarak görür. Bazılarıysa eşsiz bir kitsch örneği olarak sayarlar. Flamenkoyu gürültülü, aşırı süslü, anlamsız ve boş bulurlar.

Bu farklı farklı tepkiler, flamenkonun bir kültürel fenomen olarak önemini ima eder gibidir. Flamenko performansları kültürel morenlerdir.** Henüz tam olarak bütünleşmemiş kültürel kuvvetler için ortam hazırlarlar. Birbirlerine aykırı mesajlar sunar, dolayısıyla kaçınılmaz olarak, hem performansı yapan sanatçılar hem de bu performanslardan zevk alan izleyiciler üzerinde karmaşık, farklı etkiler yaratarak, birbirlerine aykırı tepkilere yol açar. İşte bu sebeplerle, flamenko stili antropolojik araştırmalar için elverişlidir. Bu performanslar, toplumsal süreçlerin, hem İspanyol yaşamının hem de nerede yaşanıyor olursa olsun modern yaşamın merkezinde duran süreçlerin sırlarını açığa vuran işaretlerdir. Modernliğin en önemli ve en genel çelişkileri bir araya yığılmış, öze indirgenmiş ve sıkıştırılarak bir şarkıcının feryadına ve dinleyicinin tepkisine sığdırılmış gibidir.

---

* Avusturyalı yönetmen Baz Luhrmann'ın "kırmızı perde filmleri" adını verdiği üçlemesinin ilk filmi. Yapım tarihi 1992. Üçlemenin diğer filmleri, *Wiliam Shakespeare's Romeo+Juliet, Moulin Rouge* [Kırmızı Değirmen]. (y.h.n.)

** Kum, çakıl, taş, kil vb içeren ve eriyince bunları birikinti halinde bırakan buzultaşları. (y.h.n.)

Çoğu araştırmacı, flamenko morenini kontrol edilebilir tekilliklere indirgemiştir: "Flamenko tam budur! Flamenko sadece şudur!" Ancak bu çabaların çoğu aksaktır, çünkü çok genel, çok soyut ve fazlasıyla sanat tutkusunun etkisinde kalmış çabalardır. Flamenko şarkısının, insanı zamanın ve tarihin pençesinden kurtardığı (bkz. Grande, 1992a) veya Paco de Lucía'nın ellerinin, insan bedeninin âciz durumunu geride bırakarak ölümsüzlük diyarına girdiği (Grande, 1986) iddia edildiğinde, geriye söyleyecek ne kalır ki? Açıkçası bu türden genellemeler basite indirgeyicidir ve bütün bir geleneğe tepeden bakıp tepeden inme [*top-down*] özetleme çabalarının bir sonucudur. Burada kullandığım ifadeyle tepeden inme yöntemler, sanki çağdaş performanslar eskiye ait gerçekliklerin reenkarnasyonuymuş gibi, bir stili kökeni ve gelişimi açısından tarif etmeye iter insanı. Sonuç olarak, tepeden inme yorumlar, sanat türlerinin evrim süreçlerini tanımlayarak ve gelişim evrelerini periyotlara ayırarak, böylece çağdaş deneyimlerde düğümlenen farklı tarihsel bağlantıların yalıtılmasına imkân vererek, türleri kökenlerinden bugünkü durumlarına kadar açıklamaya yönelirler. Bu türden tepeden inme yorumlarla gündeme gelen en önemli sorun, "soyut nesnelciliktir." Mihail Bahtin ve yandaşlarının da dikkat çektiği gibi; sanat türlerini cisimleştiren ve soyutlukları, bugüne ait olayları eskinin yansımalarına indirgeme derecesinde nesneleştiren bir yorumlama metodunda bir şeyler hatalıdır. Müziğe yönelik tepeden inme yaklaşımlarsa, bugünkü performansların önemini ihmal ederken, köken ve gelişme meselelerini tartışmaya devam ettikleri ölçüde böyle bir soyut nesnelcilikten sorumludur.

Kitabın yüzleşmeyi amaçladığı zorluk da bu: Flamenko ormanını ağaçlara takılıp kalmadan görmek ve bunu yaparken, flamenko müziğinin geçmişten kalan bir miras yerine, günümüzde mütemadiyen tekrarlanan bir müzik olduğu gerçeğini gözden kaçırmamak. Uygun olan analitik tavır, flamenko gerçekliğini daima kendisini performansta var eden, mütemadiyen doğan bir gerçeklik olarak gören tavırdır. Bir sonraki her performans, öncekilerin tümünü yeniden yapılandırır. Bir melodi veya şarkı sözü ya da ritim, daha önceki sanatçılardan miras kalmış gibi gözükse de, her icra edilişte

değişime uğrar. Üretildiği ve seslendirildiği her yeni bağlamda ve bu bağlam aracılığıyla yeniden yaratılır – canlı performanslar için olduğu kadar kayıtlar için de geçerli bir durumdur bu. Eski plakları dinlediğimizde yeni bağlamlar, müzik stilinin yeniden yaratılmasını sağlar. Müziğin her bir anı, "içerisinde oluştuğu karmaşık durumlarda saklı imalı bir diyalog"u sürdürür (Chanan, 1994: 42).

Hiçbir müzik stili sadece geçmişte yaratılmış ve sadece beğenimize sunulmak üzere bugüne aktarılmış değildir. Müziği böyle tasvir etmek, onu eskiden yaşamış, ancak sonradan ölmüş, içi doldurulmuş ve duvara asılmış bir müzelik eşya kalıbına sokmak olurdu. Ne yazık ki, flamenko stilindeki genel kültürel değerleri araştıran eserlerin çoğu, tam da böylesi bir yaklaşımla, sanki flamenko stili müzelik bir parçaymış, sanki geçmişten sökülerek çıkarılmış ve eski kültürel enerjilerle bugüne taşınmış bir şeymiş gibi bir yaklaşımla kaleme alınmıştır – bu arkeolojik tabloyu aslında Caballero Bonald çok net bir şekilde çizmiştir (bkz. Carillo Alonso, 1978: 49). Böylesi bir tanımlama, flamenkonun, modern toplumsal yaşamdaki kadim sınıf çatışmaları ve XIX. yüzyıl toplumunun zararlı ideolojileriyle felce uğratılmış bir stil olduğunu ileri sürer. Sonuç olarak, 1990'ların performansları, yüz yıl öncesine ait toplumsal zıtlıkları istemeden sürdürme suçlamasına maruz kalır.

Bu analizlerin tersine, flamenko müziği hakkındaki bu bölümler, flamenkonun bugününe en az geçmişine atfettiği kadar gerçeklik atfeder. Bu denemeler, çağdaş müzik biçimini yüzyıl öncesine ait değerlere bağlayan bir geleneğe karşı çıkarak, müziğin her yeni performansta yenilendiğini ve bugünkü sanat eserlerinin, gelecekteki yeniliklerin yolunu açtığını varsayar. Bu kitap, bugünkü müziğin önemini, yarın geleneksel olarak tanımlanabileceği bilinciyle takdir etmeye çalışır.

Kitabın bu bölümleri, flamenkonun *bugün*'ünün önemini vurgulamanın dışında, somut olayların, sanatçıların çalışmalarının ve müzisyenlerin hareketlerinin önemini de peşinen varsayar. Flamenko analizleri; Endülüs bakış açısı, inançları, değer ve ideolojileri hakkındaki boğucu fikir mücadelelerinin ötesine taşınabilmelidir. Bu analizler cinsiyeti, içtiği şarapları, flamenkoyu icra ettiği sahne-

leri, kullandığı mikrofonları, plakları, bantları ve yazdığı kitapları da dahil olmak üzere Endülüs insanının etkisini hesaba katmaya başlamalıdır. Dolayısıyla bu çalışma –yasal ve korsan– müzik kayıtları, video kayıtları, tiyatro prodüksiyonları (örneğin *Quejío,* 1975; bkz. Drillon ve d., 1975), popüler sahne prodüksiyonları (örneğin *Flamenco Puro,* 1980), konulu filmleri (*Los Tarantos*'tan, 1963, *Carmen*'e kadar, 1983), belgesel filmleri (*Duende y Misterio del Flamenco,* 1952, *Rito y Geografía del Cante,** 1971-3, *An Andalusian Journey,* 1989, *Flamenco,* 1995), analitik (Steingress, 1993), konuyu kutsallaştıran (Pohren, 1988) ve ansiklopedik yayınları (Blas Vega ve Ríos Ruiz, 1990) ele alır.

## A. TABANDAN YUKARI FLAMENKO

Flamenko performanslarıyla bu performansların peşinden gelen tüm sesli ve görüntülü kayıtlar, eleştiriler ve bilimsel yorumlar Endülüs'e özgü iki tür arkadaş toplantısını gündeme getirir ve karşılaştırır. Bunlardan ilki ve belki de en önemlisi, erkeklerin içmek ve şiirler, şarkılar okumak için toplanmalarıdır. İkinci ve biraz istisnai kalanıysa, kadınların normalde yaşamlarını sınırlayan geleneklerin dışına çıkıp dans etmeye cesaret ettikleri karnavalesk etkinliklerdir. Bu iki olay, yani erkek-merkezli şarkılı eğlenceler ve parlak ve gösterişli karnavalesk etkinlikler, Endülüs flamenkosunun kavramsal temelini ve tarihsel bağlamını oluşturur. Flamenko sanatçıları, flamenkoyu icra ederek, eğip bükerek, yeniden gözden geçirerek, yeni kombinasyonlar üreterek ve performansları boyunca flamenkoyu yeniden yaratarak bu temeli sürekli olarak eşeler. Flamenkonun, Endülüs dışında elbette daha farklı görevleri vardır. Örneğin ABD'de, insanlara yerel barlardaki gece müziği ya da panayırlardaki neşeli tatil günü ritüellerini hatırlatmasından çok, onları uyurgezer bir yaşamdan çekip alabilen kuvvetli bir müzik olmasından dolayı hoş karşılanır. Benim flamenkoya ilgi duymamı sağlayan da işte böyle bir sarsıntıydı. Söz konusu olay Milwaukee'de gerçek-

* (İsp.) *Cante* Ritüelleri ve Coğrafyası. (ç.n.)

leşti ve sarsıntının sebebi de Manuel de los Santos Pastor, "El Agujeta"ydı. Bazen Agujetas adıyla da anılan bu adam, kırklı yaşların sonunda, uzun boylu ve adaleli biriydi; kendine sonsuz güveninden destek alıp kasvetli bir meydan okuyuş sergiliyordu. Baştan ayağa siyah giyinmişti. Kıvırcık siyah saçları, Clint Eastwood'un imrenebileceği façalı bir yüzü çevreliyordu – *Flamenco* filminde (Carlos Saura, 1995) görülen, kırılgan erkek figürüyle uzaktan yakından alakası yoktu. Yaklaşık on iki kişi, Milwaukee standartlarına göre gecenin geç sayılacak saatlerinde yerel bir tavernada toplanmıştı. Hepimiz flamenko etkinliklerinin geleneklerine uygun olarak ısınma ritüelleri yapıyorduk. Ve Agujetas şarkı söylemeye başladı, ki o zaman da bunu söylemiş olabilirim, sesi şarkı söylemekten çok, canından bir şeyler yırtıyor, koparıyor gibiydi. Yüzümden yaklaşık yarım metre öteden ihtiras ve tatminle şarkı söylerken, *beni* yerime mıhladı, *eşim* de donakaldı.

Agujetas'lı bir gece, müzikal beğenimde ve bilimsel araştırmalarımda yeni bir yola girmeme yetmişti. Flamenko düşkünlüğünü ve şarkıcı, gitarist, dansçı, filozof, ressam ve yazarların flamenko müziğini açıklama işine yönelik tutkulu bağlılıklarını takdir etmeye başladım. Her şeyden önce, flamenko hakkındaki edebi ve felsefi literatürün çoğunun, kökleri Endülüs'ün son derece özdüşünümsel neşesine uzanan bir nevi ilkel flamenko şarkısıyla niçin oyalandığını artık anlıyordum. Gerçekten de flamenkoya dair eserleri, bir müzik stilini geliştirmeyi amaçladığı kadar kendini kültürel yaşamı özendirmeye vakfeden bir literatür olarak tanımlamak da mümkün. Bu kitap da büyük sanatçıların yaşam ve çabalarının ayrıntılarında, bu müzikal sanatın sözsel içeriğini meydana getiren şiirlerin ayrıntılarında sevgiyle dolaşacak.[1]

1. Bu eserlere dair örnekler, biyografik yapıtları (Blas Vega, 1978: Blas Vega ve Ríos Ruiz, 1990; Ortiz Nuevo 1975a, b; 1987; Nuñez de Prado, 1986; Pohren, 1988; Quiñones, 1989) ve flamenko şiir külliyatlarını (bkz. Fernández Bañuls ve Pérez Orozco, 1983) içerir. Nesneleştirilen stilin "tepeden inme" analizleri olarak yukarıda değinilen flamenko hakkındaki daha genel literatür, Antonio Machado y Alvarez "Demófilo" (1881) ve Hugo Schuchardt'ın (1881) anlatılarını, Eugenio Noël'in eleştirilerini (1916), García Lorca (1975) ve Falla'nın (1947) denemelerini ve Carlos de Luna'nın (1942; 1951) kitaplarını içerir. Ayrıca Gonzáles Climent tarafından yazılan *Flamencología* (1964, ilk olarak 1953) zamanında ya da bu çalışma dolayısıyla ortaya çıkan eserlerle Alvarez Caballero (1988), Blas Vega

Bu literatürün tümü, bulgusal amaçlarla üç bölümde toplanabilir. Birincisi, yani *flamencología* [flamenkoloji] flamenko müziğinin tanıtımını amaçlayan yapıtlarla (örneğin Manfredi Cano, 1973; Monleón, 1967a; Pohren, 1980; Quiñones, 1994; Serrano ve Elgorriaga, 1991; Woodall, 1992) pek çok biyografik yapıt (flamenko azizlerinin yaşamları) gibi popüler yayınları içerir. Bu tür kitaplar, genellikle aynı yazarların analitik eserlerinin yanında durur. İkinci grupta yer alan flamenko hakkındaki eserler, flamenko biçimlerinin tarihi ve sınıflandırılmasına yönelik fikirleri ileri sürer ve savunur. Bu tarz çalışmaları Steingress "geleneksel flamenkoloji" olarak tanımlamıştır (1993: 89) ve bu eserlerin mütemadiyen bölgesel ve etnik rekabete girdiğini ve neticede, flamenko tartışmalarının herkese açık oynanan, arbedeli Amerikan futbolu maçlarına benzemeye başladığını ileri sürer (1993: 89). Çingeneler (Molina ve Mairena, 1979), Doğu Akdenizliler (Gelardo ve Belade, 1985) ve *Madrileño*'lar [Madrid yerlisi] (Escribano, 1990) tarafından hep yapıldığı gibi, Endülüslüler de farklı bölgelerde flamenko estetiğini kendilerine göre ilerletmeye çalışır (bkz. García Chicón, 1987; Quiñones, 1964). Görünen o ki, herkes pastadan bir pay kapma peşindedir.

Son olarak, son dönemlerde flamenkoyla ilgili eserler, García Gómez (1993), García Matos (1987), Mitchell (1994) ve Steingress'in (1993) "bilimsel flamenkoloji"sini içerir. Bu bilimsel flamenkologlar, geleneksel flamenkologların hakkında yazdıkları kişilere ve flamenko müziğine fazlasıyla yakın ve sadık olduğunu iddia eder (bkz. Mitchell, 1994: 17). Onlara göre bu flamenkologlar nesnellikten, tarafsızlıktan ve yansızlıktan yoksundur. Bunun sonucunda, geleneksel flamenkologlar tarihsel araştırmalar kadar kişisel

(1987), Caballero Bonald (1975), Carrillo Alonso (1978), Escribano (1990), Gómez Pérez (1978), Gonzáles Climent (1975), Grande (1979; 1985; 1992a, b), Lafuente (1955), Larréa (1974), Lavaur (1976), Mairena (1976), Manfredi Cano (1955), Molina (1985), Molina ve Espín (1992), Molina ve Mairena (1979, ilk olarak 1963), Quiñones (1964; 1971), Ríos Ruiz (1972; 1993) ve Rossy (1996) tarafından getirilen yanlı katkılar da önemlidir. Bu "tepeden inme" kategoriye Alvarez Caballero (1981; 1994), Barrios (1989), García Matos (1987), Gelardo ve Belade (1985), Herrero (1991) ve Mercado'nun (1982) yansız ve derinlikli çalışmalarıyla García Gómez (1993), Mitchell (1994) ve Steingress'in (1993) sosyolojik ayrıntılara yer veren eserleri ve Lomax (1968) ve Manuel'in (1988; 1989) müzikolojiyle ilgili eserleri de dahildir.

kayırıcılığın da yönlendirdiği açıklamalar yaparlar ve flamenko araştırmaları sahası, müzikal tatlar hakkındaki çözümlenemez tartışmalara indirgenir.

Bilimsel flamenkologlar, ancak konuyla ilgili araştırmacılar müziğe karşı kişisel ilgilerini bir kenara koyarsa, flamenkolojinin doğru zemine oturabileceğini savunur. Böylesi bir mesafe koyma, temkini ve derin kavrayışı ve dolayısıyla flamenkonun gerçek tarihini beraberinde getirir. Bu tarih de Steingress ve García Gómez'e göre, flamenkonun, modernleşmenin genel kültürel süreçleri ile, geleneksel flamenkologların hayal bile edemeyeceği kadar derinden alakalı olduğunu gösterir.

Flamenkonun bu bilimsel ele alınış biçimi, "geleneksel flamenkoloji"ye göre iyi kötü ileri gitse de, gerçek flamenkoyu keşfetme arzusu yüzünden aksar. Her ne kadar, geleneksel ve otantik değil de popüler ve modern olsa da, flamenko hâlâ açıklanması gereken, son derece kendine has ve tanımlanabilir bir öze sahiptir. Steingress, bu özü, romantikleştirilmiş bohem müziği olarak tanımlamıştır. Mitchell, gerçek flamenkoyu, aslında çift kutuplu bir toplumun çarklarını yağlayan içli bir müzik ve bir mağduriyet kültürü olarak tanımlar. García Gómez ise gerçek flamenkoyu bölgesel geleneklerin entelektüelleştirilmiş bir sentezi olarak adlandırır.

Böylesi bilimsel yaklaşımların sorunu, dikkatleri, flamenko müziğinin mütemadiyen yeniden üretildiği ve bunun sadece sanatçılar ve gösteri organizatörlerince değil, müzik hakkında yazan araştırmacılar tarafından da yerine getirildiği gerçeğinden uzaklaştırmasında yatar. Flamenko araştırmacılarının geçmişin gerçeklerine bakışı, dikkatleri, güncel etkinliklerin flamenkonun bir kültürel fenomen olarak biçimlendirilmesinde üstlendiği rolden başka yöne çeker. Gerçekten de, güncel olayların ehemmiyetine yeteri kadar kıymet verilmemesi, bilimsel söylemin tepeden inme, özcü tarzına mahsus bir özellik gibi gözükmektedir. İnsan bir tür, tarz ya da bir kültür nesnesi hakkında bilimsel olarak konuşmaya başlar başlamaz, kaçınılmaz olarak ona sınır çekmeye ve onu olmadığı her şeyden ayırmaya koyularak kültürel fenomenlerin "soyut nesnelcilik" altında ele alınmasına zemin hazırlar (bkz. Morson ve Emerson,

1990: 271 ve devamı; Voloşinov, 1973: 65).

Kültürel fenomenlere yönelik "tepeden inme" yaklaşımların sorunu budur işte. Buna karşılık, tabandan yukarı yaklaşımlar, sanat türlerinin tanımlanması ve nesnelerin tespit edilmesinden çok, kültürel yaşamın herhangi bir yönünün takıldığı anlamlar ağıyla ilgilenir. Tabandan yukarı çalışmanın hedefi, nesne, olay ya da kişilerin tanımlanması, sınırlarının saptanması ya da bunlara yer verilmesinden çok, bunların aralarındaki en derin ilişkilerin ve en uzaktaki dallanmalarının keşfedilmesidir.[2] Bu çalışma da somut ve özel flamenko anlarıyla başlayarak flamenko müziğini tabandan yukarı doğru ele alacaktır.

2. Bu denemeler flamenko fenomenini "anlamaya" çalışır. Ancak buradaki "anlamak" teriminin, Bahtin'in kullandığı gibi kullanıldığına dikkat edilmeli. "Herhangi bir doğru anlama, doğası gereği diyalojiktir. Nasıl ki bir diyaloğun bir satırı bir diğerini takip ederse, anlamak da sözceyi takip eder" (Voloşinov, 1973: 102). Shusterman, anlamanın diyalojik ve cevabi doğasını vurgulamak için, anlamak eylemini, yorumlanacak olan olayın dışında bir pozisyondan harekete geçen bir cevap olarak tanımlamıştır. Yorumlamak, ona göre, "yazarı tarafından metin içine zaten özenle gömülmüş, somut anlamları kazıyarak çıkarıp tarif etmek yerine, metne çok anlamlı bir karşılık geliştirebilmek ve bunu yaymaktır... yazıya cevaben gerçekleştirilmiş bir beceridir" (1992: 92). Dışındalık, kendine sorma dışında, yabancı bir kültüre yeni sorular sormamızı sağladığı sürece, Bahtin'in ileri sürdüğü gibi, anlamak için güçlü bir faktördür (Willeman, 1995: 31). "Yorumsal cevap" oluşturmanın önem ve amacı, yorumlayıcının sesiyle yorumlanan çalışmayı ilk olarak üreten sesleri birleştirerek, "ufukların kaynaşmasını" sağlamaktır (Gadamer'in bu kavramı hakkındaki tartışma için bkz. Jay, 1993). "Ufukların kaynaşması", bir çalışmadaki değerin ayırt edilmesini kolaylaştırır.
Değerin ayırt edilmesi süreci sonsuzdur. Değerin belirlenmesi asla nihai değildir ve dolayısıyla bir çalışmaya getirilen cevap da asla tam olmaz. Her bir cevap daha çok cevabı çağırır ve bu cevaplarla başka değerlerin ayırt edilmesi için yeni ufuklar açılır. Buna göre yorumsal cevaplar, bir çalışmanın nihaileştirilmesine değil, sürdürülmesine hizmet eder. Yorumlar, değerin ayırt edilmesine yönelik bitmeyen sürece katılarak, bir metni zaman içinde genişletir ve dönüşüme uğratır. Böyle resmedildiği takdirde, yorumsal cevaplar; yorumdaki amacı cevabi kelimelerin (kutsal) bir metne açımlanması ve çoğaltılması ve böylece zaman içinde geliştirilmesi ve yayılması olan Haham âlimlerin tutarsız uygulamalarını andırır (Faur, 1986; Handelman, 1982). Böyle bir sürecin hazzı kesinlikle belirsizliğinde ve sonsuzluğunda yatar. Sürecin bir plana göre ilerlemesi halinde, okumanın "kendine özgü ya da doğrulanabilir bir sonu olmayabilir." Aksine, okumak eylemi, Steiner'in kinik kelimelerine göre, "kendini hiç bitmeyecek denli uyaran" bir dans halini alır (Steiner, 1989: 46, 41).
Bu kitaptaki çalışma da, kendini hiç bitmeyecek denli uyaran böylesi bir dansa katkıda bulunmayı amaçlar. Bu amaç öncelikler sırasında birincidir ve Öteki'ni muhafaza etme ve kendimizi anlama gibi daha küçük tüm amaçları içine alır (kar-

şılaştırınız; Bernstein, 1992). "Karşılaşmaları genişletmek" amacı, istersek, "kendini bilmeye" dair Sokrates ve "komşunu sevmeye" dair Hıristiyan emirlerine benzer. Kozmik anlamda, "karşılaşmaları genişletme"nin etnografik amacı, Sokrates, Hıristiyan ve Musevi emirlerini tek hale getiren, büyük ve birleştirici bir amaçtır. "Karşılaşmaları genişletme," kendini bilme, komşunu sevme ve insan topluluğuna dair yapıcı taahhütler anlamına gelir.

Bu denemelerin flamenko karşılaşmalarını genişletmek amacında olduğunu ifade etmek tuhaf karşılanabilir. Ne de olsa sağduyu, dışavurumcu eylemlerin bir kez söylenmesi ya da niyetlerinin alenileştirilmesiyle sona erdiği ve tamamlandığını gösterir. Ancak burada, dışavurumcu eylemlerin, bu eylemleri ilk tahrik eden muhtemel niyetlerden her zaman daha geniş olduğunu varsayıyorum. Erving Goffman'ın (1974: 2) ileri sürdüğü gibi, "çoğu zaman geriye dönüp ne söylemiş olduğumuzu görene kadar ne söylediğimizi bilmeyiz." Mark Seltzer'in (1992: 85) de aynı şekilde iddia ettiği gibi, "(öznelerin) yaptıkları, bildiklerinden daha çok anlam taşır." Calvin Schrag'a (1986: 36-40) göre, "dışavurumcu söylemler ve dışavurumcu eylemler, söyleyen ya da eyleyen kişilerin kasıtlarını aşan anlamlar artığından faydalanır... Dolayısıyla dışavurumcu eylem, anlamların bilinçli güdülerle teslim edilmesi ile sınırlanmamalıdır. Alessandro Duranti (1993: 233), bir sözcenin bir konuşmacının eylemiyle eksik oluşacağı tanımını getirir: "Konuşanlar olası gerçekleri imayla ifade edebilir... Dinleyenlerden genellikle işin kalan kısmını, kelimenin muhtemel tanımını konuşmacı tarafından önerilenden biraz daha az ya da biraz daha çok muğlaklıkla kabul etmeleri ya da karşısında durmaları beklenir."

Bu alternatif bakış açılarından, bir aktörün kasıtlarının, bu kasıtları gerçekleştiren beden üzerinde hâkimiyet sağlayamadığı görülebilir. İşte bu konu, insan hareketinde bilincin ve iradenin merkeziyetini sorgulayan son zamanlardaki nöro-bilimsel makalelerde ileri sürülen savın ta kendisidir. Geoffrey Samuel (1990) ve Merlin Donald (1991) kasıtlılığın (düşüncenin "yaklaşık-lığı") geleneksel tanımını, yekvücut ve bütüncü olması sebebiyle eleştirir. Bu tanım yerine çok katlı, çok şekilli –yani parçalı– beyin faaliyetlerine ait tabloları önerirler. Hatta Daniel Dennett (1991: 241), iradenin sadece parçalı değil, ayrıca uygun etkiyi üretemediğini ve "sürecin sebebi kadar bir etki" olduğunu ısrarla ileri sürer. Gerald Edelman'a göre, "anlam etkileşimlidir..." Bir konuşmacının kelimelerinin neye işaret ettiğinin belirlenmesinde çevrenin kendisi rol sahibidir. (Edelman, 1992: 224). Bu tanımların tümündeki en geniş mesaj, eylemin tekrarlanması ile sağlanan mutat pratiğin, insan eyleminde hak ettiğinden çok daha az değer yüklenen bir etki olduğudur (bkz. Calvin 1990: 194). Varela, Thompson ve Rosch (1993: 9), idrakin "önceden verilen bir dünyanın önceden verilen bir akıl tarafından temsil edilmesi yerine, bir dünyanın ve bir aklın, bir canlının dünyada gerçekleştirdiği türlü eylemlerin tarihi esasında temsil edilmesi, canlandırılması" olduğunu iddia ederken aynı mesajı tekrarlar. Bir başka deyişle, beynin işlemleri dağınıktır ve mutat pratiğe fazlasıyla dayanır. Kelimeler –ve diğer dışavurumcu eylemler– asla "hiç değişmeyen, kendinde biten ve bozulmaz nesneler" değildir. "Kesinleştirmenin tapınılan tekliğinden, alternatifsizliğinden" vazgeçilmelidir (Shusterman, 1992: 30).

Kelime, eylem ya da nesne olsun, herhangi bir iş ya da eser her zaman gelişmeye açıktır ve kendi kasıtlılığı ve iradesi içinde asla kapalı ve tamamlanmış değildir. Nick Thomas'a göre, "nesneler, olmak üzere yapıldıkları şeylerden çok oldukları şeylerdir" (1991: 3). Christopher Tilley'e göre, "kişiler nesneleri kendi etkileşimlerinde ve söylemlerinde ve bunlar aracılığıyla tanımlar" (1990: 333). Arjun

## B. POLİTİKA VE FLAMENKO

Flamenko ve politika için, aralarındaki en enteresan ilişkilere ve en ayrıntılı açılımlara da bakarak özel bir dikkat ayıracağız. Bu odaklanma, her şeyden önce flamenko müziğinin politik muhafazakâr eğilimi yüzünden özellikle İspanya'da açıkça eleştirilmiş olmasıyla haklılık kazanır. Flamenko, kültür kardeşi boğa güreşiyle birlikte, "yabancı sanatçılar tarafından, ayartma amacıyla bilerek yanlış tasvir edilmiş... İspanyol kültüründe gerici olan her şeyin sembolü" olarak tanımlanmıştır" (D'Lugo, 1991: 34, 192). Özellikle de müziğin içeriğinin politik göndermelerden neredeyse tamamen yoksun olduğu gerçeği göz önünde tutulduğunda, bu türden sert yargılar Amerikalı flamenko hayranlarını rahatsız edebilir. Gerici politikanın bu müziğin neresinde olduğu sorulabilir. Flamenkoyu tabandan yukarı doğru keşfimiz bu soruyu cevaplayacak ve flamenko tutkusunun kisvesi altında aslında geriye yönelen politikanın ayartıcı, ancak sessiz izlerinin saklandığını gösterecek. Ancak bu kitap hem genel okuyucuya daha enteresan, hem de popüler kültür teorisyenlerine daha önemli gelmesi muhtemel başka şeyleri de açığa çıkaracak. Flamenkonun çekirdeği, gerici politika kurdunu barındırmanın yanında, ilerici eğilimleri de teşvik ediyor; nitekim Franco döneminin son zamanlarında, XX. yüzyılın önemli bir kısmında İspanya toplumsal yaşamını uyuşturan gerici politikaları geliştiren Franco diktatörlüğüne karşı direniş ile ilişkilendiriliyordu. Merak uyandırıcı ve paradokslu bir biçimde, 1960'ların sonundaki flamenko performansları gericilik kadar politik sağgörü, akılların

---

Appadurai'ye göre, "eşyaya belirli bir durumdaki şeyler olarak yaklaşırız. Eşyanın başka bir şey ile değiştirilebildiği durum, toplumca ilgili, uygun addedilen özelliğidir" (1986: 13). Her bir metnin anlamı, mevcut ve geçmiş deneyimlerden şimdiki zamanda oluşturulur. Buna göre bu denemeler, *re-membering* (Myerhoff, 1982) kabilinden, yani flamenko etkinliklerini tortulu geçmiş deneyimlere eklemleyen ve böylece ufukların yeni bir müzikal beğeni seviyesine kaynaştırılmasını destekleyen eylemler olarak okunmalıdır. [Bu özel hatırlama tipinin önemini vurgulamak için, *re-membering* terimi, parçaların, yani birinin yaşam hikâyesine ait figürlerin, bir başkasının eski benliklerinin ve ayrıca hikâyenin bir parçası olan önemli ötekilerin yeniden bir araya getirilmesini anlatmak için kullanılabilir. Dolayısıyla *re-membering*, bilincin normal akışında diğer etkinliklere eşlik eden imge ve duyguların süregelen, edilgen ve bölük pörçük kırıntılarından oldukça farklı olarak, amaçlı, önemli bir yekvücutlaştırmadır. (Myerhoff 1982: 111) (ç.n.)]

hapsedilmesi kadar özgürleştirilmesi ve itaat kadar direniş şeklinde gelişti. Bu örtülü politika karmaşasının açıklaması, ancak flamenko performanslarında James Scott'ın "gizli senaryolar" olarak adlandırdığı çoklu katmanların açımlanması ile sağlanabilir. Böyle bir yaklaşım için flamenko müziğindeki çelişkilerin, hatta sanatçıların da sıklıkla farkına vardığı çelişkilerin keşfedilmesi gerekecek. Bir anekdotla bu durumu gösterebiliriz. 1970'li yılların ortalarında ünlü flamenkolog Fernando Quiñones ile yapılan bir televizyon söyleşisinde, "El Chocolate" lakaplı şarkıcı, şarkıcılık kariyerinin başında bir flamenkologla yaşadığı enteresan yüzleşmeyi anlatır (bkz. s. 81). 1940'larda yoksul olduğunu ve müzik konusunda kısmetini açması için bu flamenkoloğu etkilemeyi çılgınca istediğini söyler. Ancak çok geçmeden bu flamenkoloğun estetik anlayışının, kendininkiyle son derece ters olduğunu öğrenmiştir. Kendisinin kötü saydığı yorumlar, bu bilgili hayranından en yüksek takdiri toplarken, kendisinin üstün gördükleri küçümsenmektedir. Hikâye ilerledikçe "El Chocolate" kendi anlayışını bastırmaya ve kendi çıkarı için böyle davrandığını saklayarak flamenkologların kanaatini doğrulamaya başlar. Ve belli ki bunda da başarılı olmuştur! 1970'e gelindiğinde sanatının doruğuna varmıştır. Diğer yönden, televizyondaki flamenkolog-program sunucusuna anlatılan bu tuhaf hikâye için ne demeli? Bu anı gerçek mi, yoksa flamenkolog ve seyircileri etkilemek amacıyla uydurulan bir hikâye mi? Bu anı samimi bir itiraf mı, yoksa bir satranç hamlesi mi? Eğer bir hamleyse, bu işten ne kazanılır, ne kaybedilir? "El Chocolate" şu an hangi muhtemel basamakları tırmanıyor? Hangi mücadelede saf tutuyor? Bu soruların yanıtları, müzikte duyulmaya devam eden XIX. yüzyıl ideolojilerinin analiziyle ve hangi müzisyenlerin "kobay" oldukları açısından değil, sanatlarını bu ideolojilere karşılık vermek üzere bilinçle kullanan ve ileride, geçmişe yönelik araştırmalarda değişim "ajanları" olarak anılacak bireylerin yaratıcı ve düşünümsel etkinliklerinin incelenmesiyle çıkacaktır.

Bu kitabın bölümleri sanatçılar, flamenko hayranları ve seyircilerin bu gibi yaratıcı ve düşündürücü etkinliklerini incelemeyi amaçlar. Birinci denemeler grubu, hem flamenko müziğini hem de flamenko müziğinin yorumlanmasına yönelik kendine özgü bir ta-

bandan yukarı yaklaşımı tanıtır. "Tutkunun Politiği", flamenko performanslarının politik gündemlerin muğlak tecessümleri olduğu fikrini ele alır. "Flamenkoya Dair Tarihler", geçmişin aynı kritik evrelerine değinen dört öyküyü anlatır. Flamenko tarihçileri bu kritik evreleri farklı farklı yorumlamışlardır. "Müzikteki Hazlar", seyirciler, dinleyiciler, izleyiciler, flamenko hayranları ve koleksiyoncuların tecrübe ettiği hazlar aracılığıyla yürütülen politikayı ele alır. "Çingeneler," Antonio Machado y Alvarez "Demófilo" tarafından 1881'de ortaya atılan ve sonradan Antonio Mairena tarafından 1960'larda yeni tarzlarda geliştirilip uygulanan Çingene yanlısı argümanları inceler. Burada, bu Çingene yanlısı argümanı salt bir geleneğin icadı kadar basit tanımlayanlara karşı, bunların "Demófilo" ve Mairena'nın idrak ettiklerinden çok ötede birden fazla politik amaca hizmet ettiğini savunacağım. "Beden", duygunun, kısmen de olsa, derin Endülüs tinselciliğinin ve hatta gizli modern romantizminin bir yönü olabileceği gibi, bedenin uyanması olarak da anlaşılabileceğini savunarak, son derece duygulu *cante** anlarının kavranmasına katkıda bulunacak. Aslında bedenselleştirilen şarkı, Batı estetiğine hükmeden Platonlaştırılmış ve akılsallaştırılan müzikal deneyimlere bir alternatiftir. "Kadınlar" flamenko etkinliklerine katılan kadınlara yüklenen geleneksel rolleri ana hatlarıyla anlatır ve bu roller için "Rito y Geografía del Cante" adlı belgesel diziden sızan eleştirel derin düşüncelere dikkat çeker. "Flamenko Müziğinde Anglo Perspektifler", İspanya flamenkolojisi ve bazı yakın tarihli Anglofon yazılar arasındaki bazı teorik ve politik zıtlıkları keşfeder. "Müzik, Direniş ve Popüler Kültür" konusundaki derin düşünceler, genel olarak popüler kültür politikalarının derinlemesine tartışılması amacıyla bu flamenko araştırmalarından çıkan kavrayışlardan faydalanır. 9. Bölüm, Franco yıllarının sonuna doğru İspanyol televizyonu tarafından yayınlanan yüz bölümlük belgesel diziye dair ayrıntılara ve eleştirilere yer verir.

Bu tartışmaların seyrinde, flamenko müziğinin her sunuş ve temsil anının, hem modern İspanya toplumsal yaşamını hem de müziğini yeniden yaratmak üzere geçmişe dönme potansiyeline sahip olduğu göze çarpacaktır.

* (İsp.) Şarkı; şarkı söylemek; duyguların şifahen dışavurum biçimi. (ç.n.)

# 1
# Tutkunun politiği: Flamenko, iktidar ve beden

Flamenko müzik stili, diğer pek çok popüler müzik stili gibi politikadan bağımsız görünmesine rağmen, politik güç tatbik eder.[1] Poli-

1 "Politik" terimi, Ulrich Beck'in tanımladığı haliyle alt-politikaya işaret eder: "Bu, politikanın klasik kutuplarını birbirine karıştıran ve birleştiren, çelişik, çoklu öyle bir angajmandır ki; şeyleri mantıksal sonuçları üzerinden düşündüğümüz zaman, herkes aynı anda sağcı ve solcu, radikal ve muhafazakâr, demokrat ve antidemokrat, ekolojik ve anti-ekolojik, politik ve apolitik şekillerde düşünecek ve hareket edecektir. Politikanın –sağ ve sol, tutucu ve toplumcu, geri çekilme ve katılım gibi– mevcut berraklıkları artık doğru ve geçerli değildir" (Beck, Giddens ve Lash, 1994: 21). ["Alt-politika, ... politik ya da korporatist sistemin dışındaki ajanların, toplumsal tasarım aşamasında görünmelerine izin verme bakımından ..." politikadan ayrılır. "... Alt-politika, bu durumda toplumun aşağıdan biçimlendirilmesi demektir. Alt-politikleşmenin bir sonucu olarak, temel teknikleşme ve sanayileş-

tikası etkilidir, ancak görülmez. Etkisi maskelidir. Flamenko sanatçılarının politik duruşlarından nadiren söz etmelerine karşın, bu duruşun bedenlerinde hemen her zaman bulunduğunu burada göstereceğim. Dolayısıyla flamenko politikasını açıklamak, akıllardan çok bedenlerin politikasını sergilemek ve düşünce ile bilincin dışında dursalar da, ideolojilerin fiziksel olarak nasıl desteklendiğini göstermek anlamına gelir.

Flamenko politikası üzerindeki örtüyü kaldırmaya yönelik herhangi bir çabanın, bu flamenko stilini tanımlamakla işe başlaması gerektiği akla gelebilir. Ancak, ironiktir ki, flamenkonun özü, bir dereceye kadar flamenkonun yüz yirmi beş yıllık ticarileşmesinin bir sonucu olarak, politikası gibi gizlidir, karışıktır ve tartışmaya açıktır; flamenkonun ticarileşmesi flamenko ustalarının anılarını, bağlılıklarını tahrip ederek flamenkoya yönelik tüm tanımlar, anlamlar ve açıklamalar üzerine şüphe düşürünüştür. Gerçekten de çoğu araştırmacı, ileri sürdükleri gibi müziğinin kendisi değilse de flamenkonun tanım ve anlamlarının son derece politikleştiğinin farkındadır.

Bu görüş ayrılıklarına rağmen, araştırmaya teşvik edici olarak ele alındığında flamenko, biri erkek, diğeri kadın-merkezli, yeni ufuklar açan, ancak yakalanması güç toplumsal momentleri hatırlatan, kutlayan, canlandıran bir müzik stili olarak tanımlanabilir. Birinci moment erkek-merkezli ve Ortiz Nuevo'nun gösterdiği gibi (1990) illaki asli olmamasına rağmen, merkezidir; Güney İspanya'daki sıradan insanların ritim, şiir ve tutkuyla birbirine bağlandığı, küçük ve yarı halka açık toplantılarda, halk kardeşliği ve erkek dostluğuna dayanan, duygu ve heyecanı yüksek deneyimleri içerir. Bu değerli halk kardeşliği kutlamaları şöyle cereyan eder: İşçi sınıfından bazı erkekler Güney İspanya'daki bir taverna ya da barda, gecenin geç bir saatinde bir araya gelir. Bu insanların yoldaşlıkları, şarapla ve ciğerleri sökülürcesine okunan geleneksel şiirlerle kutlanır. Ne kadar çok içer ve şiir, şarkı okurlarsa, yeniden birleşmeleri

me sürecine şimdiye kadar karışamamış gruplar için, toplumsal aranjmanlarda söz ve pay sahibi olmaları bakımından çoğalan olanaklar söz konusudur... (Beck, Giddens ve Lash, 1994: 22-23), ç.n.]

de o denli yoğun olur. Duman ve şarabın miskli kokusu ile ağırlaşan hava, tutkularıyla çınlamaya başlar. Nihayet şarkıcılardan biri ya da diğeri, dişleri kamaştıran, ürperten ve tüyleri diken diken eden bir sound dokusu üretmeye koyulur. Flamenko şarkısının ya da *cante*'nin özüne ait moment işte budur.

Bu etkinlikler esnasında okunan *copla*'lar* ilkel duygunun çıplak ifadeleridir. Biçimsel açıdan basit, çoğunlukla anonimdirler ve genellikle tutkuyu hapseden kapıları açan psişik bir anahtar gibi iş gören, kaba bir şiir biçemine dayanırlar. Bu şiir biçemi çoğunlukla aşk, nefret, ıstırap, ölüm, anne, hapishane gibi çağrışımlı sözlerin dile getirilmesinden pek öteye gitmez.

Por ti abandoné a mis niñas,
mi mare de penita murió;
ahora te vas y me abandonas,
*no tienes perdón de Dió!*

Senin için küçük kızlarımı terk ettim,
annem kederinden öldü;
şimdi de sen beni terk ediyorsun...
sonsuza dek lanetli kalasın! (Pohren, 1984: 23)

Gitarda, kendine düşen payla, *copla*'ya müzikal çeşni katar. Ayrıca *copla*'lar arasında gitarist, şiirle yaratılan duygusal atmosferi geliştiren ve genişleten ara melodiler (*falseta*) çalar (Manuel, 1988).

Flamenko müziğindeki ikinci kritik moment kadın-merkezlidir ve erkekler arasındaki dostluğun loş ve misk kokulu deneyimleriyle zıtlık sergiler. Gösterişi, şaşaası ve cüretkârlığıyla Endülüs'teki karnavalesk etkinlikler, özellikle kadınlar açısından toplumsal yaşamın gündelik kıskaçlarından kurtulmak için dönemsel bir fırsatıdır. Erkekler ve kadınlar, üç ya da dört gün süren bu dönemlerde şarkı söyleyerek, dans ederek, içki içerek ve piyasa yaparak gündelik yaşamın dışına çıkar. Erkekler için *feria* [panayır] döneminin zirvesi, kültürel, yaşamsal, disiplinli ve parıltılı olan her şeyi simgeleyen matadorun –ışıltılı giysisi (*traje de luces*) içinde– doğanın

* (İsp.) Dört mısralık popüler şarkı; şarkı mısrası; *copla* kelimesi, *Sevillana* ve *Fandango*'ların farklı kısımlarını tarif etmek için de kullanılır. (ç.n.)

yabanıllığı ve ölümün karanlığını simgeleyen boğaya karşı durduğu ve onu zapt ettiği boğa güreşidir. *Feria*, kadınlar için yaşamın yabanıl tarafına geçtikleri, ev yaşamının boğucu mahremiyetinden uzaklaştıkları ve kasabanın, kültürel dünya ile yabanıl kırsal sınırında kurulan panayır alanlarında piyasa yaptıkları zamandır. Kadınlar bu eşik ötesi zamanda ve bu marjinal mekânda, en cüretkâr giysilerini giyerek, en baştan çıkarıcı danslarını yaparak, soğuk "medeni" erkeklerle tezat oluşturarak kendilerini ateşli ve "doğal" gösterir. Bu ilginç rol değişimi, Sevilla ve çevresindeki panayırlarda çok tanınan tam da ve boğa güreşlerindeki aşikâr doğa-kültür tezadını hatırlatan bir müzik türü olan *sevillana*'da* örneklenir. Kollarını başının üzerinde boğanın boynuzlarını anımsatırcasına kıvıran kadın, yabanıllığı ve tehlikeli doğallığı ile, medeni erkeğin soğukkanlılığı ve özdisiplinine meydan okur (Corbin ve Corbin, 1987: 94-127).

Flamenko performansları, bu iki toplumsal deneyimin, yani kasvetli şarkılar ile ışıltılı dansların bıraktıkları izlerde çözümlenir. Böylece flamenko performansları, Endülüs kültür tarihindeki zikzakları ve dönemeçleri bir o yana, bir bu yana katetmesiyle Endülüs toplumsal yaşam ruhunu hatırlatan ve yeniden canlandıran kutsal işaretlerdenmiş gibi iş görür. Flamenko performanslarının XX. yüzyıldaki olağanüstü çeşitliliği, kısmen, sanatçıların bu ilkel deneyimleri yaratıcılıkla ele almasından ileri gelir. Flamenko, bir yanıyla, avare Endülüslülerin ağırbaşlı ve içli şarkılarından oluşur (Somerset Maugham, 1920: 26); diğer yanıyla tek bir adımıyla insanın kalbini durdurabilen Joaquín Cortes gibi bir dansçının gösterişi ve parıltısından ve eşsiz yetenekleriyle "flamenko gitarı" konseptinin yeniden gözden geçirilmesinde pay sahibi olan Rafael Riqueni gibi bir gitaristten ibarettir. Kardeşliğin dikkate şayan momentleri ile ti-

* (İsp.) Şarkı ve dans formu. Sevilla'nın bölgesel dansı olarak benimsenen bir Kastilya halk dansı. *Sevillana, Seguidilla Bolera* olarak bilinen XIX. yüzyıl klasik dans stilinden esinlenmiştir. Biraz daha geri gidilecek olursa, *Bolera*, La Mancha'nın Güney Kastilya bölgesinde popülerleşen *Seguidilla Manchega* olarak bilinen dans formundan türemiştir. *Sevillana*, Endülüs çapında yaygın bir şenlik dansıdır. Dört adet kısa süreli dans grubundan oluşan bir yapısal stil halini almıştır. Her bir dansta, üç defa söylenen (veya çalınan) bir melodik tema olur. Bu dört dansa *copla* denir ve her biri dansçının belirli pozdaki ani duruşuyla sonlanır. (ç.n.)

cari performansın yakıcı momentleri de dahil olmak üzere bu paketin tümü, flamenko stilini meydana getirir. Ve bu flamenko politikası incelemesinde, paketin tümü bu haliyle ele alınacaktır. Flamenko ya da başka bir popüler müzik stilinin politika yaptığı iddiası aşikâr ya da tartışma kabul etmez gibi görülebilir. Unutulmamalıdır ki popüler müzik, iktidar ile türlü şekillerde oynar. Radyoda dinlediğimiz, plaklarda çaldığımız ve sahnede veya filmlerde icra edildiğini gördüğümüz şarkılar otoriteyi destekler, baskıya direnir, çatışmalara karışır ve toplum yaşamındaki çekişmeleri yüzlerce farklı yolda çözümler. Ancak enteresandır ki, popüler müzikteki en yaygın ve belki de en etkili politik momentler, genellikle önem vermediğimiz için kaçırdığımız momentlerdir. Bunlar, bedenlerin kendilerini müziğin politikasına kaptırdıkları momentlerdir.[2] Müziğin küçük bir bölümündeki aşikâr şarkı sözleriyle ve gizli metaforlarca dayatılan güçler bir tarafa, politika bedenlerle de yapılır.

Müzik, beden ve politikanın bu resmini anlaşılır şekilde çizmek, pek de sıradan bir iş değil. Ancak flamenko stili, tam böylesi konuların incelenmesi için kendini bir müzik laboratuvarı olarak sunar. İncelenmeye değer, merak uyandırıcı ve problematik husus, sadece flamenkonun politik anlamdan yoksun olduğunun söylenmesidir. Flamenko performansının hem içeriği hem de bilinçdışı formu, politikadan uzak durmayı önerir. Gene de bu müziğin ideolojik eğilimi ve politik inandırıcılığından şüphe edilemez. Dolayısıyla flamenko, tamamen bedenlerle uğraşırken düşüncelerle çok az ilgilenen bir politikanın keşfedilmesi için kusursuz bir inceleme vakıasıdır. Bedenselleşmiş politika, hiç değilse kavramsal anlamda apolitik olan bir müzikten daha iyi nerde aranabilir ki?

2. Elbette, akıllar, politik düşünmek ve ihtilafları hafifletecek ve çözümleyecek eylem yollarına karar vermek gibi rollere sahiptir. Örneğin şarkı sözlerinin kavramsal düzlemde politika yaptığı aşikârdır. Sözde bilinçdışı müzikal yetilerin çalışması da kavramsaldır. Bu yeti, müzikal yapıda saklanan politik metaforları ayırt eder ve kendi çalışma şekliyle, bunların doğruluğunu dinleyicinin birliğine tasdik ettirir, ki bu birliğin kendi de politik ideolojinin önemli bir maddesidir (bu yetinin çalışmasına dair örnekler için bkz. Chanan, 1994: 103 ve birleşik tebaa ideolojisine dair tartışma için bkz. Eagleton, 1991: 35 ve devamı ve Barry, 1987). Ancak bilinçli ya da bilinçsiz, kavramsal politika müzikal politikanın sadece bir yönüdür ve mutlaka en güçlü veya en merak uyandırıcı yönü değildir.

Apolitik olduğu söylense de, flamenko stili, yine de modern dünyada en çok politize edilmiş ve sert çekişmelere neden olmuş toplumsal olayların merkezinde büyümüştür. Aslında flamenko müziği, bir taraftan abartılı toplumsal eşitsizlikler ve korkunç yoksulluklarla dikkati çeken, diğer taraftan, XIX. yüzyıl Avrupa entelektüelleri için bir oyun alanı ve Franco'nun kültür bakanları için bir kum torbası vazifesi görmüş olan Endülüs bölgesinde ortaya çıktı (García Gómez, 1993; Miguel, 1975; Steingress 1993).[3] Böylesi yoksulluk ve baskı ortamında yakalanan flamenko stilinin kendini politikanın temasından uzak tutması güç olurdu. Buna göre, flamenko politikasının temelde kasıtsız ve bilmeyerek yapılan bedenselleşmiş bir politika olduğunu, ancak kavramsal politikadan daha az etkili olmadığını savunacağım.

Bu vakıayı savunmak için, ilk olarak flamenko şarkısının politik içerikten yoksun olması üzerine yorum yapacağım. Flamenko şarkı sözleri ve haiku benzeri *copla*'ların politik konulara nadiren değindiğine dair sıklıkla ifade edilen gözlemi tekrarlayacağım ve flamenko performansları formunun, politik bir önerisi varsa bile, bunun politikadan kaçış olduğunu göstereceğim. Bu noktada, örtülü ya da açık politik *fikirleri* tartışmadan uzak durarak politize edilmiş *pratiğe* yöneleceğim. Müzik ve politika analizlerinde sık karşılaşılmayan *metonimi* [düzdeğişmece] terimini kullanarak, flamenko performanslarında akılların değil de kasların nasıl politika yaptığını göstereceğim.[4] Politikayı yapan, flamenko sanatçıları ile *afi-*

3. Franco'ya karşı seslerini yükselten Endülüslülerin kini, Franco'nun yaratıcılığıyla yeniden icat ettiği İspanya ulusal kimliğini boğa güreşleri ve yaygın dinsel âdetler gibi Endülüs kültür geleneklerine ağırlıkla bağlamasıyla hiçbir zaman azalmadı. Örneğin Burgos (1971; 1980) ve Moreno Navarro'nun (1977) eserleri, kültürel homojenleştirme ve toplumsal merkezileştirmeye dair nahoş süreçleri tespit etmek için, Franco'nun İspanya'yı Endülüsleştirme hilelerinin üstüne ışık tutar. Franco'nun kültür politikaları Endülüs öğelerine ağırlıkla yer verse de, İç Savaş ve bunu takip eden yıllarda derin zorluklara maruz kalan Endülüslülere göre asla merkezileştirme günahından kurtulamadı.

4. Scott Lash, metonimi ve metafor için getirdiğim kontrasta benzer bir şekilde "kavramsal sanat"a karşı "mimetik sanat"ı öne çıkarır (Beck, Giddens ve Lash, 1994: 135 ve devamı). Ancak "metonimi", "ikonsallık"ın bilinen muğlak nosyonuna dayanmayı engellediği (bkz. Eco, 1976) ve temsilin (*resemblance*) potansiyel şaşırtıcı nosyonu ile bir ilgisi olmadığı sürece (bkz. Rosen, 1995: 54) "mimesis" terimine tercih edilir. ["İkonsallık", en genel haliyle, yerine geçtiği şey ile geometrik anlamda benzeyen bir işaret veya işaretin bir parçasını tanımlar, ç.n.]

*cionado*'ların [hayran, flamenko hayranı] bedensel faaliyetleridir. Flamenko bedenleri, Endülüs toplumsal yaşamında yıllardır var olan politik kuvvet alanlarında hareket ettiğinden belirli politik gündemlere elde olmadan boyun eğmektedir ya da karşı koymaktadır. Son olarak, flamenko politik pratiğine ait dört örnek vereceğim.

## A. POPÜLER MÜZİKTE POLİTİKA

Richard Wagner'den Bob Dylan'a uzanan zamana ait pek çok müzikal moment, müziğin politikanın aracı olduğunu ve özellikle de popüler müziğin, politika çarklarının döndürülmesinde düzenli olarak kullanılmış olduğunu hatırlatır. Ancak herhangi bir müzik stilinin politik bir gündem ile nasıl, ne zaman ve hangi amaçla bağlantı içinde olduğu hakkındaki tartışmalar sürüp gitmektedir.[5] Bu soruların cevabı, işçi mitinglerine yönelik şarkılar veya ulusal marşlarda olduğu gibi, şarkı sözlerinin açıkça politik hareketleri körüklemeyi amaçladığı durumlarda kolay verilir. Ancak bu kolay örnekleri bir kenara bıraktığımızda, popüler müziğin politikası hakkındaki argümanlar hızla artar ve uzayıp gider. Ben bu argümanlarda, popüler müziğin görünür politikasının minimal etkide olduğunu ve müziğin gerçek gücünün, iktidarın örtülü stratejiler ve gizli taktikler sayesinde idare edildiği su yüzeyinin altında kaldığını ileri sürenleri desteklemeye meyilliyim.

Flamenko müziği içerisinde ya da aracılığıyla işleyen politika, hiç şüphesiz gizlidir; çünkü, flamenko şarkı sözleri ve performansları politik olsa bile, bu pek apaçık sergilenmez. Bernal Rodríguez (1982: 311) flamenko politikasını şu şekilde özetler: "Genel anlayış odur ki, geleneksel olarak, politik sorunlar ve toplumsal anlaşmazlıklar *cante flamenco* [flamenko şarkısı] içerisinde açıkça iş-

5. Örneğin modern Batı toplumsal yaşamındaki "gürültülü" müzik, sıklıkla Apollon buyruğuna karşı bir Dionysos tehdidi olarak betimlenmiştir (Attali, 1985: 21-4; Chanan, 1994: 34; Leppert, 1988). Simon Reynolds bu gibi betimlemelerin sıklığından şüphe eder (Reynolds, 1990: 59) ve Evan Eisenberg, gürültülü müziğin hem mikro seviyedeki yüz yüze ilişkilerde hem de makro seviyedeki politikada bir role sahip olduğunu ileri sürer (Eisenberg, 1987: 44). "Gürültülü" müziğin politikası için söylenecek son söz için belli ki daha çok yol katetmemiz lazım.

lenmez; öyle ki, bir şarkıda bu konuların işlendiği görülürse o şarkının otantikliğinden şüphe edilir." Flamenko stilinin politik yaşamdan tamamen yalıtılmış olduğunu iddia eden Germán Herrero daha da kesin genellemelerde bulunur:[6] "Bir flamenko şarkıcısı ... halkı etkilemek için çabalamaz" (1991: 74); "İsyan edasıyla konuşanların izlerine ancak güçlükle rastlarız ve bunun olası sebebi, *cante*'nin, insanı ıstırabı içe atmaya yöneltmesi ve başkalarını bununla mücadele etmeye hemen hemen hiç çağırmamasıdır" (1991: 79). Flamenko stilindeki bu direniş ruhu ve isyankâr tavır yoksunluğunun, sistematik gizemlileştirmelerden ileri geldiği iddia edilir. Müzisyenlerin, yaygın bir Endülüs ideolojisi etkisinde aydınlanamadıkları söylenir (bkz. Mitchell 1994: 21). Bilinçleri, ıstıraplarının kaynaklarına odaklanabilecekleri bir noktaya eriştirilmemiştir. Flamenko şarkısının ortaya çıktığı sınıf, Gelardo ve Belade'nin kelimeleriyle, "herhangi bir mücadeleyi başlatacak gücü kendinde bulamaz ve bu sınıfta, kadercilik, trajik yazgı ve haliyle edilgen bir tavır hâkimdir" (Gelardo ve Belade, 1985:146; ayrıca bkz. García Chicón, 1987: 186).

Flamenko şarkısının kişisel duygularla dolup taştığı, ancak po-

6. Ortiz Nuevo (1985: 13), sistematik güçlerin flamenkonun politik içeriğini hem performans hem de bellekten sildiğini iddia eder. Cruces Roldán (1993) ve Gelardo ve Belade (1985: 133), ticarileştirme sürecinin bu silme işinde baş sorumlu olduğunu ileri sürer: Flamenko performanslarının mümkün olan en geniş izleyici kitlesine başarıyla pazarlanabilmesi için şarkı sözleri yumuşatılmış ve performans stili tatlandırılmıştır. Ancak birkaç entelektüele göre flamenko şarkısının, özellikle de özel toplantılarda sunulduğu zaman, açık politik kasıtlar olmasa da toplumsal hayal kırıklığı *ifade ettiğine* dikkat edilmelidir. Grande'nin *cante*'yi bir sessiz suçlama ve bir gizli ayaklanmaya benzetmesi de dikkat çekicidir (Grande, 1992b: 91). Carrillo Alonso bazı *cante* türlerinin temeldeki politik gündemi barındırdığını iddia eder: "*Cante flamenco*, marjinalleştirilmiş ve kösteklenmiş yaşamların bir sesi olduğu yerlerde, net bir adaletsiz toplumsal durum ifşasına dönüşür ve –aslında– tecrit ve ihmal edilmiş yaşamlar süren bazı insan gruplarının tek kurtuluş aracıdır" (1978: 12). Marksist argümanların ateşli savunucusu Vélez'e göre, flamenko, "tüm toplumun kültürel bir devrimidir... Sınıfların varlığını ve aralarındaki mücadeleyi kabul ediyoruz. Bu mücadelenin hasımca ve ölümüne olduğunu kabul ediyoruz. Bu sınıf mücadelesi bakımından, hiçbir şeyin kendi etkisinden kurtulmayacağını ve –sınıflar var olduğu sürece– sanatta da şu ya da bu ideolojik savunmalar olacağını kabul ediyoruz. Flamenkonun belirli *flamencólogo*'lar [İsp. flamenkolog, ç.n.] tarafından yorumlanmasının da –son tahlilde– bu sınıflardan birinin çıkarına böylesi bir ideolojik savunma olduğunu onaylıyoruz" (Vélez, 1976: 27).

litik olarak adanmışlığa geldiğinde kuruduğu besbelli. Ancak, bu izlenim, bu flamenkologların kelimelere çok fazla vurgu yapmalarından ve flamenko müziğindeki politikayı muhakeme etmek için flamenko şarkı sözlerinin analizine gereğinden fazla bel bağlamalarından kaynaklanıyor olamaz mı? Ray Pratt'in yargısını hatırlarsak, "şarkı sözlerinin açık ve somut içeriği üzerinden anlam oluşturmaya yönelik çabalar, eleştirmenler arasındaki yaygın, ancak temelsiz bir pratiktir" (Pratt, 1990: 8). Simon Frith'in önerdiği gibi (1987), anlamı şarkıdaki kelimelerin dışında arasak daha iyi olur.

Frith'in önerisinden hareketle, politik anlam içerik yerine biçimde aranabilir. Müzikal biçim, öyle görünüyor ki, politik içerik de dahil olmak üzere müzikal içerik için bir metafor olarak iş görebilir. Politik içerik de bu müzikal içeriğe dahildir. Lévi-Strauss (1696: 27) da aynı bu şekilde, modern senfonik performans biçimlerinin, içinden çıkılması güç ideolojik muammalar ile mücadeleyi metaforla ifade ettiği sonucuna varmıştır. Benzer şekilde, Charles Keil ve Steven Feld de "metaforlu süreçlerin ... değer, kimlik ve ahengin tecrübe edilmesi, bilinmesi ve hissedilmesi için özel yollarla" aracılık yaptığını tespit etmiştir (1994: 91). Bu örneklere göre, flamenko performans biçimlerinin, Endülüs'teki yaşamla ilişkili duygusal mücadeleden bir şeyler iletmesi gerektiğini bekleyebiliriz. Ancak merak uyandırıcıdır ki, flamenko performans biçimlerini keşfe çıktığımızda, politik ilginin harekete geçirilmesinden çok, yokluğunu akla getiren metaforlar bulabiliriz. Bu durumu açığa çıkaran bir örnek, dansçı Antonio Gades'in başrol oynadığı, yoğun ilgi toplamış Carlos Saura filmlerinde bulunacaktır: *Carmen*, *Blood Wedding* [Kanlı Düğün] ve *Amor Brujo*. Tüm bu Carlos Saura filmleri, aynalarla sağlanan kare-içinde-kare tasvirlerine yer verir (Saura'nın bu aynalı görüntüler hakkındaki düşünceleri için bkz. Molina, 1994). Örneğin *Carmen*'de, flamenko dansı aynalardan yansıtılır, prova anlarına parçalanır ve bu araçlarla günlük yaşamdan koparılır. Dansçılar kendilerini aynalarda izlerken seyirci halini alır ve aynalarda hareketlerini sadece izlemezler, ayrıca günlük

yaşamda iş görmesi gereken, ancak nadiren iş gören eleştirel gözle de sorgularlar.[7]

Bu gözlemlerin ışığında, politikanın, flamenko müziğinde hiç olmadığından başlayıp engellendiğine kadar değişen sonuçlara rahatlıkla varabiliriz. Flamenko performanslarının biçimi, politik yokluğunun kasıtlıymış gibi görünmesine neden olur. Böyle bir sonuç, maalesef, politik anlamın ille de insanın zihninde yer alan bir şey olmadığı, bedenler tarafından gerçekleştirilen türde bir politikaya izin vermez. Terry Eagleton'ın savunduğu haliyle, politik ideoloji, "öncelikle 'fikirler'le ilgili bir konu değildir: Bilincimizden geçmesi gerekmeksizin de kendini bize dayatan bir yapıdır" (Eagleton, 1991: 148; ayrıca bkz. Duranti, 1993: 41). Bu uyarıyı ciddiye aldığımız taktirde, flamenko politikası için şarkı sözleri ve metaforların dışına bakmalıyız ve hatta müzikal metonimilere dikkat etmeliyiz.

Metonimi, genel anlamıyla, bütünü belirtmek için bir parçanın kullanılmasıdır. Bizim amaçlarımız doğrultusunda müzikal bir metonimi, politikanın parçası olan müzikal davranıştır. Müzikal metonimiler; müziğin, ilgileri bir yerde toplama ve çekişmeleri çözümleme potansiyeline sahip bir eylem seyrinden insanları geçirdiği her vesilede devreye girerek politikayı prova eden davranışlardır. Metonimili eylem esnasında bedenler müziğe kapılırken kasıtsız ola-

7. Saura'nın 1980'lerdeki filmlerine özgü olan bu film yapısı, 1960'ların başında Franco idaresindeki bunaltıcı sansürle baş etmeye yönelik girişimlerini geliştirdi. Saura, "rejime muhalif olmasına rağmen, bir filmi bürokrasi mekanizmasından idarenin gerekli desteğini fiilen alabilecek şekilde 'tertipleme'nin yollarını ararken, aslında bu filmi destekleyecek sistemin ta kendisini eleştiren" yapımcı Querejeta ile işbirliğine başladı (D'Lugo, 1994: 340). Ancak Saura-Querejeta'ya ait bu tertipleme taktiğindeki başarının, bu filmlerin temel mesajlarından birine, yani ister sıradan vatandaş, ister flamenko icracısı olsun, İspanyolların "İspanya kültürünün toplumsal ve tarihsel tahditlerine ... ait kapanda sıkışıp kalmalarına" dair mesaja ters yönde işlemesi paradoks oluşturur (a.g.y.). Bu kapanın yaratıcı direniş biçimleriyle açılabileceği aşikârdır. Ancak niyetlerin kusursuz bir ihtiyatla beyan edilmesi gerektiği Franco kültür politikalarıyla dikte ettirilen Manici dünyada, böylesi bir paradoks beklenilesi bir durumdur. Yoksa Saura'nın, "İnanıyorum ki Franco hâlâ yaşıyor olsaydı, kendi işim dahilinde politik sistemi bir an önce değiştirmeye yardımcı olabilecek her şeyi yapmam için ahlâki bir yükümlülüğüm olurdu" (Kinder, 1983: 57) beyanına karşı eşit vurguyla, "Beni bir film yapmaya iten politik bir şartlanma asla olmadı" (Besas, 1985: 237) demesini nasıl yorumlayabilirdik?

rak politika yapar. Metonimi, her zaman belli bir mesafeyi koruyan metafordan farklı olarak, yakınlık ve temasla politika yapar ve en önemlisi, temas zihinsel değil, kasa özgüdür; kavramsal değil, bedenseldir.

Müzikal metoniminin böylesi kasa özgü politikası, Greg Urban tarafından anlatılan şarkılı diyaloglarda çok hoş örneklenir (1991: 123 ve devamı). Urban, *The Feast* [Şölen] adlı etnografik filmin bazı bölümlerinde, Güney Venezuela Yanomamo'ları* tarafından bedenselleştirilmiş bazı politik metonimileri keşfeder. Eskiden düşman olan iki kabile reisi, çömelmiş halde, omuz omuza oturmakta ve ittifak kurmak için çabalamaktadır. Bunu, seremonili bir diyaloğu şarkı biçiminde seslendirerek yaparlar. Diyaloglarındaki kelimeler nispeten önemsizdir ve üslup, metaforlu anlamlar açısından incelendiğinde bir ipucu vermez. Bu şarkılı diyalogda dikkat çeken husus, reislerin ortak hareketlerinin, özellikle senkronize davranışlarının, onlara ittifak halini örneklemesidir. Akılları çok uzaklarda olabilmekle birlikte, bedenleri bir ittifak duruşu alır. Gözleri ve elleri düşmanca değil, işbirlikçi bir edayla hareket eder; bütün bunlar Urban'ı şu sonuca götürür: "Toplumsal ilişkiler sadece ve hatta öncelikle bir bilinç meselesi değildir. Bunlar ilk ve her şeyden önce hissedilen ve duyulan ilişkilerdir... Ahengi gerçekleştirmek için, bunu önermek, aynı anda bilincin ışığına tutmaksızın, tüm yorumun bir çehresi haline getirmek ya da olayın anlam yüklü oluşunu duyumsamak gerekir" (1991: 145). Politik ittifak, reislerin anlık davranışlarında ima edilimiştir. Şarkı söylerken, kuracakları umut edilen uzun vadeli ittifakı kurmada ve korumada kullanacakları kasları çalıştırırlar. Buradaki şarkılı diyalog edimi, kasa özgü bir şekilde metonimilidir. Daha geniş bir politik gündem için bu kişileri bedensel hazırlığa sokar. Bedenlerini bir politik amaç için hazırlar ve bu süreçte, bu amaç için toplumsal bellekte bir emsal oluşturur. Bu seremonili diyaloğun başarıyla tamamlanması, ittifaklarının birinci aşaması anlamına gelir (toplumsal bellek hakkında daha çok bilgi için bkz. Paul Connerton, 1989). Bu seremonili diyalogdan

* Brezilya-Venezuela sınırındaki dağınık köylerde yaşayan Güney Amerika yerli halkından kimse. (ç.n.)

alınacak ders, insan politikasının kasa özgü metonimilerle, yani daha büyük ve uzun vadeli politik gündemlerle uyumlu anlık bedensel hareketlerle, görünmez şekilde geliştirilebileceğidir.

Kasa özgü metonimi üzerinde odaklanarak, politikanın temelde içerik ve biçim üzerinden çalışacağı –ki her ikisi de zihinsel süreçleri gerektirir– varsayımının getirdiği tehlikenin de önüne geçilmiş olur. Bunun yerine, metonimili analizler, bedenin bir fonksiyonu olan politik yaşamı içeren bir toplumsal yaşamı gerektirir. Dolayısıyla bu metonimili analiz, müzikteki politikanın kültürler arası araştırılması için tamamıyla uygundur. Böyle bir analiz tarzı, Charles Keil'ın şu cümleleri yazarken savunuyor göründüğü görüşün geliştirilmesi için de elverişlidir: "Düşünerek olduğu kadar yaparak da öğrenen çocukların günbegün gözlenmeleri ve gösterdikleri sağduyu... kaslarımızın kavrama becerisine sahip olduğunu oldukça inandırıcı bir şekilde sergilemiştir. Kaslar her nasılsa hatırlar... Pek çok kültürde çocukların dans etmeyi öğrendiklerinde dinlemeyi de öğrenmelerinin sebebi bu olabilir mi?" (Keil ve Feld, 1994: 56). Keil, politikayı, kelimeler veya metaforlu tamlamalar yerine, "dansçılar ve müzisyenler veya çalgıcı ve çalgı arasındaki iletişimde" arayan "beden tabanlı bir estetik" önerir. Ben de flamenko müziğindeki politika için bedensel metonimiler olarak iş gören böylesi iletişimleri araştıracağım.

## B. BAĞLAMDAKİ POLİTİK METONİMİ

Flamenkonun metonimili politikasının detaylarına girmeden önce, flamenko performansı momentlerinde örtülü bir şekilde işleyen ilgili gündemlerin, ideolojilerin ve politik etkilerin haritasını çıkarmak gerekir. Bu flamenko etkilerinin çoğu durumda kasıtsız olduğunu belirtmek gerekir. Bunun sebebi, popüler müzikteki metonimili politikanın herhangi bir kişiye ait politik bilinci ifade etmemesidir. İnsanlar müzikle ilgili faaliyetlerinin politikayla bağlı olduğundan ya da nasıl bağlı olduğundan habersizdir. Müzisyenler ve dinleyiciler, müzikal momentlere sürüklenmeleriyle uyum içinde

olan gündemlerden sorumlu tutulamaz. Benzer şekilde film yapımcıları da gerçek bir olay sonrası politikleştirilen filmler üretir. Carlos Saura, *Carmen* de dahil olmak üzere kendi çalışmaları hakkındaki şu yorumu yaparken bunu fark etmiş görünmektedir:

> Beni bir film yapmaya iten politik bir şartlanma asla olmadı. Gene de filmlerim açıkça politiktir; çünkü, birincisi, Franco'ya muhaliftim ve ikincisi, ötekiler filmlerimi politikleştirdi (Besas, 1985: 237).

Benzer şekilde, kayıtlı müziğin politik etkisi de, dinleyiciler kendilerini dinledikleri müzik ile bağdaştırdıkça, geçmişe yönelik etki eder. Böylesi geçmişe yönelik etki, Susan Ossman'm Fas'taki *reggae* hakkındaki gözlemleri ile örneklenir:

> Bazı Faslı gençler *reggae* müziğini İslama yönelik laik-liberal bir saldırı olarak görebilir; ancak ötekiler, Bob Marley'in "olgunluğu" dindarlıkla uyum içine sokulabileceğinden, onu sevdiklerini söyler. Bunun yanı sıra *reggae*, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki müzik şirketi yöneticileri için yüksek kazanca sahip işin bir parçasıdır. Ancak "etnik müzik" işinde çalışan girişimciler bile kendi ürününü genellikle ana damara, yani "top 40" müziğine karşı olarak görür (Ossman, 1994: 190).

Ossman'ın görüşüne göre Marley müziğinin bir anı, İslam yanlısı, İslam karşıtı, kapitalizm yanlısı ve kapitalizm karşıtı ilgilere aynı anda taraftır. Dinleyiciler, kayıt *içindeki* bu zıt ilgileri, sanki buraya müzisyenler tarafından koyulmuş gibi dinler. Ancak Ossman'ın da savunduğu gibi, bu etkilerin kayıttan *sonra,* dinleyicilerin *reggae*'yi kendi toplumsal deneyimlerinden oluşturdukları bellekleri ile ilişkilendirmesiyle devreye girdiğini söylemek daha uygun olacaktır.

Bu denli popüler müziğin politik enerjisini düzenleyen ve yönlendiren, müziğin kendisinden çok, dinleyicinin müziği gelişigüzel bir topluluğa, paylaşılan bağlamsal bir çerçeveye eklemlemesidir (bkz. Hutcheon, 1995: 123). Müziğin politik etkisi, süregelen ideolojik söylemlere eklenebilme ve önceden var olan politik anlatıların içine girme potansiyelinin bir fonksiyonudur. Böylesi eklenmeler meydana geldiği zaman, müzik, kasıtsız da olsa bu söylemlerin

ve anlatıların vasıflarını etkili şekilde tekrarlar, arıtır, pekiştirir veveya nesneleştirir (bkz. Ossman, 1994: 191). Böylesi bir söylemsel bağlam ile kasıtsız olarak ilişkilendirilmenin bir sonucu olarak, müziğin sound'u, bireyin anlık dinleme taktiğinden daha yaygın paylaşımdaki bir toplumsal eylem stratejisine dönüşür, bu şekilde etki eder, tanımlanır ve nesneleşir.[8]

Aykırı politik bağlamlar karışıklığını keşfetmek için İspanya tarihini pek de çok derinlere kadar kazmak gerekmez: "İspanya, yaklaşık son yüz yıllık tarihinde iki kere cumhuriyet (1973-5, 1931-9), iki kere meşruti monarşi (1875-1923, 1976'dan sonrası) ve iki kere askeri diktatörlük (1923-30, 1939-76) olmuştur... Bu yıllara eşlik eden ideolojik uyuşmazlıklar da bu kadar çeşitlidir. Pek çok apaçık 'izm'ler –monarşizm ve cumhuriyetçilik; bölgecilik, liberalizm ve sosyalizm; faşizm, Marksizm ve anarşizm– davasını sürdürmüş ve yandaş aramıştır" (Corbin ve Corbin, 1987: 128).

Bu ideolojik davalardan yedisi, flamenko bedenlerinin kendi politikasını metonimiler ile yaptığı bağlamlar olarak burada ele alınacak. Endülüs ve İspanya toplumsal yaşamının bu yedi öyküsü, ayrı ayrı politik, ekonomik ve entelektüel çıkarlar tarafından yönlendirilmiştir. Bunlar herkes tarafından bilinir ve hepsi göz önündedir. Araştırmaya yöneltici olması için bu öykülere *nacionalismo* [milliyetçilik], *romanticismo* [romantizm], *fatalismo* [kadercilik], *modernismo* [modernizm], *franquismo* [Franco'culuk], *andalucismo* [Endülüsçülük] ve *gitanismo* [Çingenecilik] başlıkları altında değineceğim.

### *Nacionalismo*

Napoléon savaşlarını takip eden dönemde Endülüs'ün hızla gelişen orta sınıfı, Alman milliyetçilerinden ödünç aldıkları fikirlerle halk

8. Toplumsal eylemi geriye yönelik oluşturma süreci, aktörlerin kendilerini "sadece olaylar arasında bata çıka ilerlerken ve nasıl bir arada kalabildiklerine dair sonradan izahatlar icat ederken" buldukları bir süreçtir (Geertz, 1995: 3, 166; aynı süreç hakkında başka bir alıntı için bkz. Goodwin ve Duranti, 1994; toplumsal pratikte geriye yönelik anlatının rolü hakkındaki son derece aydınlatıcı Bahtin izahatı için bkz. John Doe, 1988: 201 ve devamı; son olarak, "müzikal-ekstramüzikal diyalektikler" hakkındaki bir tartışma için bkz. Keil ve Feld, 1994: 85).

şarkısı ve dansı geleneklerini oturtarak ya da icat ederek kendi politik *nemesis*'lerinin [intikam tanrıçası] karşısında, meşruiyet elde etmeye çalıştı (bkz. Brandes, 1990; Burke, 1992: 295 ve devamı). Bölgedeki akademiler, Endülüs yaşamını o zamanların hâkim saray ve kilise yaşamından ayırmak için geleneksel performansları teşvik etti ve bunlara parasal destek sağladı (Steingress, 1988). *Costumbrista* [yerel âdet ve usullere özgü] stile dahil olan popüler literatür, sıradan insanların âdetlerini resmederken bu gelenekleri eski Endülüs otantikliğinin yansımaları olarak betimledi (literatür ve *casticismo* [Kastilyacılık] hakkındaki Steingress yorumları için bkz. 1994: 13). Nitekim, örneğin Serafín Estébanez Calderón tarafından 1847 yılında yazılan *Escenas Andaluzas*, İspanya çingeneleri ile Mağribilerin, Sevilla'nın çağdaş müzikal –ve dolayısıyla kültürel– yaşamına tarihi katkıları hakkındaki yansımalarla doludur. XIX. yüzyılın ikinci yarısında, bu gibi eserler, sanatçılarla yazarları flamenko adı verilen müzik stilini Endülüs köklerini vurgulayacak ve kendilerine özgü kimliği meşrulaştıracak şekilde ele geçirmeye teşvik etti.

### *Romanticismo*

Avrupalı entelektüeller, yine Napoléon sonrası dönemde dikkatleriyle özlemlerini Endülüs istikametine çevirdi. Özellikle bu bölgedeki çığırından çıkmış yoksulluğa ve mülki adaletsizliğe rağmen, Fransız ve İngiliz Romantikleri Endülüs halkının hayatta kalışını kutlamak için seslerini sürgün İspanyol entelektüellerle birleştirdi ve bu hayatta kalışı, şiirsel spontanlık ve liberal bireyselciliğin erken gelişmiş bir biçimi olarak resmetti. Endülüs balad şiirselliğinin, Endülüs hayatta kalışının böylesi Romantikçi kutlamaları için hem amaç hem de araç olduğu fikri oldukça yaygındı (Steingress, 1993; Zavala ve Diez Borque, 1974). Endülüs ruhunu kutlayan şarkılar, sonradan kendi ruhları sayesinde insanları peşinden sürükledi. Nitekim Viennese Fanny Elssler ve Marie Gestiginer, Taglioni, Guy-Stephen ve "Lola Montes" lakaplı Eliza Gilbert örneklerinde görüldüğü gibi, 1850'ye gelindiğinde, "İspanya sanatı," tiyatronun en

prestijli kadın baş dansçılarını "Çingene" veya yapay "Endülüslü" haline getirene kadar sardı Avrupa'yı (Steingress, 1994: 12).

*Fatalismo*

XVIII. yüzyılın sonlarında Endülüs toplumu iki sınıflı bir sistemdi; nüfusun sadece çok küçük bir yüzdesi toprak sahibiydi ve kaynakları kontrol edebiliyordu. XIX. yüzyılda kamu ve kilise mülklerinin özelleştirilmesi (1827, 1829, 1836 ve 1855 yıllarında) sadece varlıklı Endülüslüler ile yoksul Endülüslüler arasındaki uçurumu büyüttü (Gilmore, 1980: 24). Bu iki kutuplu toplum sistemi, bir parça suçluluk katarsisi ve bir parça da kadercilik ile muhafaza edilebildi. Yaşamı, Don Juan karakterinin aşikâr bir sureti olarak sunulan bir XVII. yüzyıl figürü (Mitchell, 1990: 53 ve devamı) olan Miguel Mañara'nın azizlere benzer karakterine gıpta eden elitler, son derece süslü pişmanlık gösterilerine katılarak suçluluklarının kefaretini ödedi. Fakirse, kendi payına, benzer gösterilerden faydalanarak yoksulluk ve baskı kaynaklı sonsuz hüsranını ifade etti. Böylece hem dinsel pratiği hem de flamenko şarkısını karakterize eden aşırı duygusallık; hem zengini hem de fakiri duygusal yüklerinden kurtarmak için çift taraflı bir kılıç olarak iş gördü (Mitchell, 1988; 1994).

*Modernismo*

XIX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyıl başlarında, özellikle de 1898 yılında İspanya-Amerika Savaşı'nın askeri çöküşünden sonra, entelektüeller İspanya'nın dünyada küçük düşen imajını yeniden canlandırmaya çalıştı. Kavgacı politikalar, geri kalmış ekonomi ve flamenko adındaki şehvet düşkünü müzikte de kendini gösterdiği gibi sözde ahlâk iflası; entelektüeleri, İspanya'nın politika konusundaki korkaklığının sebeplerini keşfetmeye ve görünenin ötesine geçip, yaşananların altında yatan evrensel nedenleri keşfedip, modernist tetkiklerden faydalanarak yeniden kültürel canlandırma programlarını ileri götürmeye itti (bkz. Huyssen, 1986: 53). Bu modernist en-

telektüellerin en ünlüleri arasında, flamenkoyu *cante jondo** olarak isimlendirerek ve ulusal ya da bölgesel veya Çingene sanatından çok, kültürün kozmik yumurtasında bir çatlak (bkz. García Gómez, 1993: 119) olarak tanımlayan García Lorca ve Manuel de Falla bulunuyordu. Bu çatlağı, insanları tarihin pençesinden ve zamanın kendinden kurtaracak kadar güçlü ve mekânla zamandan öte bir tutku olan *duende*'nin** evrensel gücünün aktığı bir gedik (Grande, 1992a, b) gibi resmederek, görüntüyü düzeltmeye koyuldular. García Lorca (1975) ve de Falla (1947) milliyeti, yaşantının işte bu kadar derin ve evrensel boyutuna kök salmış olarak ele alıyorlardı. Bunu, yaşamlarını, herkes tarafından dışlandıkları için "hiç kimse" olarak sürdüren ve bu yüzden tüm yüzeyselliklerden sıyrıldığında açığa çıkan asil ıstırap ateşini içeren hayatta kalışlarıyla eşsiz "bir kimse" olan Çingeneleri işaret ederek örneklemişlerdir (bkz. Grande, 1992b: 88; Monleón, 1974: 38).[9]

* (İsp.) Derin şarkı, bir şarkı söyleme stili. *Cante jondo* tınısı, alışkın olmayan kulaklara sert, kaba ve ilkel gelebilir, ancak flamenkonun hem karanlık hem de ağır yüzünü yansıtır. (ç.n.)

** (İsp.) Flamenko sanatına ilham veren ruh. (ç.n.)

9. Hem García Lorca hem de Falla flamenko stilini Çingenelere atfeder (Falla, 1947: 122; García Lorca, 1975: 24). Bu atıflar çağdaş Çingene toplumsal yaşamını doğrudan desteklemekten çok, *cante*'nin idealleştirilmesi olarak amaçlanmıştı. García Lorca, örneğin *Romancero Gitano* adlı çalışması hakkında, "*Gitano* [İsp. Çingene, ç.n.] olarak anılmasına rağmen, aslında Endülüs'ün şiiridir ve buna Çingene dememin nedeni, Çingenenin ülkenin en saf, en derin ve en soylusu, bu stilin en iyi temsilcisi ve evrensel Endülüs gerçeğinin, bayrak, kan ve ilminin muhafızı olmasıdır" yorumunu getirir (aktaran Grande, 1992b: 88). Bu yorumlar, Lorca'nın "Gitano" terimini Endülüs toplumsal yaşamına –ona göre– temel teşkil eden ve bu yaşamı destekleyen kendine özgü ve egzotik köklerini sembolleştirmek için kullandığını açıklığa kavuşturur. García Lorca'nın eleştirilerinin özellikle işaret ettiği gibi, retorik bir taktik olarak bu idealleştirmenin –Çingene olsun ya da olmasın– Endülüs yaşamına dair somut ve sıradan deneyimlerin değerini düşürmesi ilgi çekicidir. "Şarkı dünyası, Federico García Lorca'ya göre, sonradan *duende*'lerin temeli üzerine kurulan ve ıvır zıvırlarla süslenen kişisel estetik anıştırmalarının birbirine bağlanmasından başka bir şey değildir" (Burgos, 1971: 164; bkz. Monleón, 1974: 38). "Yarısı dolu bardak" perspektifinden yapılmasına rağmen, benzer bir gözlem, "Federico yüzeydekilerden –örneğin gerçeklerden– geçip yasalar evrenine yaklaşmıştır" der (Grande, 1992b: 85).
Flamenko şarkısının Çingene kökeni hakkında Lorca ile tartışmış olsa da, Manuel de Falla'nın, 1922'de bazı gürültücü Çingeneleri bir *soleá*'yı [İsp. Şarkı ve dans stili, diğer önemli flamenko stilleri de buradan türetildiğinden sıklıkla "flamenkonun anası" olarak anılır, ç.n.] alkışlama süresinde –ona göre saygısızca– ısrar ettikleri için *Concurso del Cante Jondo*'dan [*Cante Jondo Yarışması*] ihraç etme ihtiyacı duymuş olması da az ironik değildir (Rossy, 1966: 60).

Franco rejimi, turistleri cezbetmeye yetecek cazibede ve gerektiğinde ulusal menfaati uyandırmaya yetecek merkezlikteki bir kimliği, yani yeni ve birleşik bir İspanyol kimliğini yeniden kuracakları simgeleri araştırmak için 1939 ve 1975 yılları arasında geçmişin altını üstüne getirdi. Francisco Franco, İspanya İç Savaşı'nı (1936-9) takip eden yıllarda İspanya devletini kurnazca, ancak merhametsizce yeniden şekillendirmeye başladı. Politikası, 1940'ların başlarında rejiminin geç dönemlerine kıyasla daha çok faşist ideolojinin etkisindeydi. Bu erken dönemin özellikleri arasında bireysel hakların askıya alınması, basına sansür, toplu hapis uygulamaları ve idam fermanları gelir. Ekonomi politikası ve dış politikalar tecritsel bir yapıdaydı ve yabancı düşmanlığı güdüyordu. İçeride, *franquista* [Franco yandaşı] bakanlıklar, idarenin Madrid'de merkezileştirilmesini destekliyor ve dolayısıyla *antifranquista*'ların [Franco karşıtı] Madrid'e karşı antipatisini artırıyordu (Burgos, 1980). Kültür politikaları bakımından, *franquista*'lar tek bir kültürü İspanya'nın muhtelif bölgelerine dayatmaktan çok, İspanya'yı kültürel zenginliklerin gizemli ve yekvücut olmuş bir bütünü olarak resmederek tek bir ulusal kimlik biçimlendirmeye çalıştı. Franco'ya göre İspanya'nın gizemli bedeni, Kilise'nin Gizemli Bedeni'ne son derece benziyordu (Payne, 1987: 58). Bölgesel ve etnik çeşitlilik hoş görülüyor ve hatta kutlanıyordu, ancak asla rekabete ya da güçlerin zıtlaşmasına fırsat verilmiyordu. Franco rejimindeki kültürel iklim, özellikle de tüm politik konular bakımından kendine özgü bir nezaket ve suskunluktaydı. Franco yıllarında hâkim olan boğucu kültürel atmosferi, bu rejim tarafından desteklenen yanlı televizyon dizilerinden birinde yer alan Diaz-Plaja'nın hicivli parodisini okuyarak takdir etmek mümkün:

> – Ulusal Televizyon'da "Bir Kasabanın Tarihi" adında, küçük bir kasabadaki olayları doğru şekilde yansıtan bir program olduğunu gördüm. Ulusal Televizyon'un ülkemizde meydana gelen

olayları her zaman olduğu gibi yansıttığını elbette biliyorsundur.
– Gerçekten mi? Bilmiyordum. Yıllardan beri burada (Almanya'da sürgün olarak) yaşıyorum ve bu süre içinde İspanya'ya gelmedim.
– İyi o zaman, anlatayım sana. Bu belgesel, kırsal bir kasabadaki sıradan yaşamın çeşitli yönlerini işliyor. Gerçekten de bu kasaba az nüfuslu, küçük evlerden oluşan bir kasabadır, ancak burada her şey uyum içinde akıp gider.
– Her şey mi?
– Evet, her şey. Arada sırada bazı küçük olaylar olur ve bunlar da hemen her zaman yaramazlık yapan ya da hiç değilse yapmaya yeltenen bir yabancının kasabaya gelmesi ile tetiklenir. Ancak bu tipler hemen gidiverir ve sular eskisi gibi normal seyrinde akmaya devam eder.
– Demek ki su da var?
– Olmaz mı? Asla su kesintisi olmaz. Çarşı yerindeki çeşme her zaman akar. Ancak burada asıl önemli olan insan unsuru. Örneğin belediye başkanı süper bir adamdır. Zihni her zaman vatandaşların çıkarlarıyla meşguldür, sokaklardaki huzuru sağlar, tartışmaları yatıştırır...
– Demek tartışma oluyor?
– Var da önemli şeyler değil, sadece zaman öldüren lakırdılar (Diaz-Plaja, 1974: 61-8).

Bu boğucu kültürel havada, eyaletlere sadakati simgeleyen her şeyin üstünü örtmek için folklor performansları kozmetik yollarla rötuşlandı. Bar ve taverna gibi geleneksel flamenko mekânları, muhalefet ve bozgunculuk doğurduğu için kapatıldı (bkz. Gilmore, 1985). Rejimi daha az tehdit edecek diğer mekânlar –örneğin *festivale* [festival], *tablao* [flamenko icra edilen gece kulübü ya da kafe; ahşap zeminli sahne] ve *peña* [flamenko kulübü]– serpildiler (bkz. Carillo Alonso, 1978: 180, 197). Flamenko müziğinin bu dönemde ve özellikle Madrid'deki sahnelerde *franquista* politik safı-

na çekilmesi, bu müziğe küçültücü bir lakabın takılmasına yol açtı: *Nacionalflamenquismo* [ulusal-flamenkoculuk] (Almazán, 1972; Alvarez Caballero, 1992; Moreno Navarro, 1982: 360).

*Andalucismo*

XIX. yüzyıl başlarındaki bölgecilik ve milliyetçilik akımlarının varyantları, Güney İspanya'da varlığını sürdürmüş ve son iki yüzyılda hemen hemen her otuz yılda bir kendini göstermiştir (Acosta Sánchez, 1978; Moreno Navarro, 1993: 106-23). 1936 yılında öldürülen Blas Infante, bu yüzyılın, Endülüs bağımsızlığı uğruna verdiği önemli bir şehit olmuştu. Infante, Endülüs toplumunun çok etnikli yüzünü resmederek ve Madrid'in merkeziyetçi otoritesini Güney İspanya'ya zorla kabul ettirdiği 1492 öncesinde Endülüs'ün Hıristiyan, Musevi, Müslüman ve Çingenelerin bir cenneti olduğunu ileri sürerek, XX. yüzyıl *andalucismo* gündemini oluşturdu. Bu dönemin cümbüşü, müziği de dahil olmak üzere popüler kültürüne ait kalıntı ve izler aracılığıyla çağdaş Endülüs Çingeneleri tarafından en sadık biçimde muhafaza edilmiş haliyle hatırlanır (Acosta Sánchez, 1979: 41; Moreno Navarro, 1982: 362). Güney İspanya'daki bu bölgeci hareketin –bazı yönleriyle ABD güneyindeki nostaljik ve tutucu bölgecilikle benzer olarak– sanayileşme ve toprak reformuna karşı elitler arasında tepkisel bir hareket olarak başlamış olması muhtemeldir; ancak Endülüs bölgeciliği yıllar içinde hızlandı ve revizyon geçirdi. Bu hareketin kökü ve kaynağı ne olursa olsun, 1970'lerde, asla Kuzey Bask ve Katalan eyaletlerindeki bölgeci politikalar kadar derli toplu ve örgütlü olmasa da, yıldırıcı bir güç olarak Endülüs özerklik talebine tanık olduk (Corbin ve Corbin, 1987: 159).

*Gitanismo*

XIX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyılın başlarında, Antonio Machado y Alvarez "Demófilo" (bkz. Steingress, 1993: 103 ve devamı) ve Federico García Lorca (García Gómez, 1993: 119 ve devamı), fla-

menko müziği hakkında kendilerine göre güçlü birer Çingene yanlısı argüman geliştirdi. Örneğin her ikisi de İspanya Çingenelerinin flamenko stiline tarz tanımlayıcı katkılar getirdiğini iddia etti. Flamenkoya marjinal azınlıklarca getirilen katkıları öven diğer pek çok argümanla birlikte bu argümanlar, yukarıda tarif edilen *andalucismo* ve *modernismo* ile yankı buldu (Blas İnfante, 1980, ilk olarak 1930; Cansinos Assens, 1985, ilk olarak 1933; Nöel, 1977). Ancak Franco döneminde eski politik gündemlerden oldukça bağımsız, yeni bir Çingene yanlısı ideoloji de belirdi. Bu yeni ideolojinin bir kaynağı, Çingenelerin Franco İspanya'sında seçilerek kayırılmasıydı.[10] Şöhretli yıllarında Madrid sakini haline gelen Barselonalı Carmen Amaya ve Sevilla'lı Manolo Caracol ve Pastora Imperio örneklerinde olduğu gibi, Endülüs'le bağların zayıflaması ya da zayıflatılmasıyla Çingenelerin geleceği parladı ve yıldızları yükseldi. Bu kayırıcılık, uzun bir süre boyunca, apayrı bir Çingene etnik grubunun kabulünü ve gelişimini destekleyen yeni bir *gitanismo* çeşidini cesaretlendirdi. Kuzey Amerika'daki Siyah Güç hareketi, 1950'ler ve 1960'ların kendine özgü Siyah estetiğinin ilan edilmesiyle nasıl desteklendiyse, İspanya'nın 1950 ve 1960'larındaki "Çingene Gücü" de özellikle flamenko müziğine kök salmış benzer bir Çingene estetiğiyle teşvik edildi. Antonio Mairena bu yeni *gitanismo* anlayışının arkasındaki tahrik faktörü olarak göze çarpar (Molina ve Mairena, 1979; Mairena, 1976). *An Andalusian Journey* [Bir Endülüs Seyahati] (1989) isimli BBC belgesel filmi, flamenko müziğini politik şekilde gizlemeden işleyerek bu yeni *gitanisita* [İspanya Çingeneleri yanlısı] söylemi gözler önüne serer.

10. Çingenelerin kayırılması, izin almanın destek görmekle eşdeğer sayıldığı *franquismo* bağlamında anlaşılmalıdır. Bu rejim Çingene etnisitesini aktif olarak desteklememiş ve övmemiş olsa da, muhalefetin Franco İspanya'sında her zaman susturulduğunu iddia eden entelektüelleri hoşnut etmek üzere böylesi imkânları gene de sağlıyordu. Çingeneler Franco'ya karşı genellikle eleştirel olmakla birlikte politik yönden örgütlenmemiş olduklarından ve dolayısıyla ara sıra getirdikleri eleştirilerini stratejik bir politik eyleme dönüştüremediklerinden, böylesi imkânlar rejim tarafından genelde büyük bir ödün olarak görülmüyordu.

## C. FLAMENKO STİLİNİN METONİMİLİ YÖNLERİ

Flamenko müziği, hemen her zaman kasları bu gündemler doğrultusunda çalıştırır ve toplumsal belleklere yön verir. İcracılar ve seyirciler, aleni politik amaçlardan yoksun olsalar da, gündemleri sadece davranışları pratik ederek pekiştirirler. Bu davranışlar tek başlarına muğlak olabilmekle birlikte, canlandırıldıkları özel momentlerde, kısmen bunları icra eden bedenlerin tortulu politik bellekleri ve kısmen de icra ettikleri ve izlendikleri bağlamlar aracılığıyla tanımlanır. Dolayısıyla sanatçıların ve dinleyenlerin bedenleri tortulu toplumsal bellekleri tarafından yönetilen "çağırmalar" (*interpellation*) ile görünür politikanın temelini sıkça oyarak, görünmez olarak politika yapar – Althusser'in "çağırma"* terimi, burada daha geniş bir anlamda kullanılır (bkz. Silverman ve Torode, 1980). Flamenko stili ile ilgili olarak, özellikle "oryantalizasyon", "senkronizasyon", "kayboluş" ve "kayıtlar" gibi bazı spesifik müzikal karakteristikler itibariyle, bazı farklı çağırmaları örnekleyeceğim.

### *Oryantalizasyon*[11]

"Oryantalizasyon" terimi, flamenko müziğini, Kuzey Afrika'nın geleneksel ritimlerini kullanan, muhtelif makamlarını çalan, Mağribilerin, örneğin ut gibi enstrümanlarını kullanan, komaları ve tek hece içinde farklı notalarda gezinen nağmeleri vurgulayan ve en önemlisi, *copla*'ları Arap dilinde söyleyen bir Mağribi makamına asimile eden âdetleri kasteder. Oryantalizasyonlar, belirli koşullar altında ve dinleyicilerin özel tasarruflarına göre, yukarıda tarif edilen pek çok farklı ideolojinin hizmetinde iş görür. Örneğin Lole Montoya'nın Arapça *tango* yorumları ("Rito y Geografía del Cante", 1973), 1960'ların sonunda yeniden ateşlenen *andalucismo*'yu,

* Çağırma, Althusser'e göre, ideolojinin bir bireyi kendi tebaası olarak "çağırması"dır; izleyici/dinleyici için, metnin kendini celp ettiği bir "tebaa-konumu" kurulur. Örneğin, serbest pazar kapitalizmine ait söylem tebaayı rasyonel, kendi çıkarının kaygısında bir tüketici olarak celp eder. (ç.n.)

11. Buradaki "oryantalizasyon" terimi, "birlikte neredeyse bin yıl Doğu'yu temsil eden" (Said, 1979: 17) Arapların ve İslam'ın, Avrupai romantikleştirilmesine işaret eder.

sözle değilse de tavırda teşvik etti. Montoya'nın Doğu'ya özgü yorumu, çağdaş Endülüslüler ile İslami ataları arasındaki bağları vurgulamış oldu (Acosta Sánchez, 1978 ve Noakes, 1994 tarafından ele alındığı gibi). Yine, bu oryantalizasyonun, yabancı turistleri çekme gücü olduğu için *franquista*'larca, arzu edilir olmasa da, izin verilebilir olarak kabul edilmesi de paradoks oluşturur. Lole'nin Arapça şarkı sözlerinin ateşleyebileceği *antifranquista andalucismo* [Franco karşıtı Endülüsçülük] imalı fikirler ne olursa olsun diğer Çingenelerin yıkıcı davranışları (Pohren, 1994: 1714) gibi Lole'nin bu davranışları da *franquista*'larca hoş görülebilirdi; çünkü bunlar, bütünde *franquista* projesi ile güzelce eklemlenebiliyordu.

Bu tek bir performans anı, Çingene etnisitesinin Endülüs etnisitesinden bağımsız bir şey olarak ilan edildiği 1960'larda yeni ortaya çıkmış *gitanismo*'yu da faaliyete geçirdi. (Bu *gitanismo* gündemini ileri götüren sonraki performanslar arasında Juan El Lebrijano'nun *Dame La Libertad,* 1985 adlı çalışmasını da vardır.) Montoya'nın Doğululaştırılmış şarkısı, gizemli bir evrenselliğe işaret eden egzotik "oryantal" tutkuları vurguladıkça, hem *modernismo* hem de *romanticismo*'nun çıkarına hizmet etti (ayrıca bkz. yakın tarihli plak, Gino D'Auri, *Flamenco Mystico*, 1992).

### *Senkronizasyon*

"Senkronizasyon", doğaçlama yapan sanatçıların davranışlarının eşgüdümü demektir. Hoşsohbet insanların konuşma sağanaklarını, duygusal dışavurumlarını ve jestlerini senkronize etmeleri gibi (bkz. Kendon, 1981), flamenko şarkıcıları, dansçıları ve gitaristleri de icra seyrindeki hareketlerini koordine eder. Eşgüdümün getirdiği imkân; şarkı, dans ve gitar eşliğinin kendine özgü flamenko özellikleri ile artırılır. İlk olarak, şarkıcılar söyledikleri *copla*'ları performans anında seçtiklerinden, gitaristler, şarkıcının melodik olarak kendine özgü *copla*'larına eşlik etmeye yönelik uygun akorları seçmek üzere, bir anlamda boy gösterisine çağrılır. Bu çağrı karşısında, gitarist, muhtelif müzikal yeteneklerini devreye sokar. Kendi melodi dağarcığı ve *copla* belleğinin derin haznelerine dalar.

İyi eşlikçilerin, ansiklopedik bir şarkı bilgisine sahip oldukları ve çoğunun zaten başarılı şarkıcılar olduğu söylenir –Pedro Peña'nın "Rito y Geografía del Cante" belgesel dizisindeki performansları ile gündeme gelen bir iddiadır bu. Ayrıca gitaristler, performanslarında, geride kalabilir ya da başa geçebilir, bazen şarkıcının kritik bir notaya doğru rehberliğini takip ederken, bazen de haberci bir akor kullanarak, bu notaya giden yolu gösterirler. Bu gitaristlik teknikleri, şarkıcının stiline karşı yüksek bir duyarlılık gerektirir.

İkinci olarak, flamenko performansındaki dans, hem şarkıcılar hem de gitaristler için kendi eşgüdüm imkânlarını sunar. Bir kere dansçılar, müzikal elementlerin anlık bir kombinasyonu sonucunda düzenli olarak performansa özgü bir ritim duygusu (*groove*) belirler. Diğer taraftan farklı flamenko formları, dansçıların kendine özgü hareketler ile yönettiği farklı bölümleri içerir. Örneğin *alegría;** her biri koreografi ve gitaristlik yönünden kendine özgü hareketleri ve *llamada***, *remate**** ve *desplante***** gibi kendine özgü işaretleri içeren *castellana,****** *escobilla******* ve *silencio******** bölümlerinden oluşur. Dansçılar, eşlikçilerle şarkıcıların doğaçlama yaptıkları bir performansın seyrinde fark edecekleri sinyalleri vererek tüm bu bölümleri başlatır.

Son olarak, belirli flamenko formlarının ritmik yapısı, sanatsal eşgüdüm için eşsiz bir imkân sunar. *Alegría, bulería,********* *sole-*

* (İsp.) Şarkı ve dans stili; mutluluk ya da eğlence, şenlik anlamına gelir; *soleare*'den türetilmiştir, aynı ritme sahiptir; normalde la majör tonunda çalınan canlı bir dans stili. (ç.n.)

** (İsp.) Davet; dansçının bir bölümü ya da şarkıyı bitirmek istemesi hakkında gitaristi uyarmak istediği adımlar dizisi. (ç.n.)

*** (İsp.) Son; bir dansın kapanış cümlesi. (ç.n.)

**** (İsp.) Dans içinde bir duraklamaya gelindiğine işaret eden dans adımları; dans içinde, genellikle *llamada* ile yol verilen doruk noktası. (ç.n.)

***** (İsp.) *Silencio* ve *escobilla* arasındaki *alegría* bölümü. (ç.n.)

****** (İsp.) Dansçının tekrar eden müzik cümlesi çevresinde doğaçlama yaptığı, *alegría* ya da *soleare* danslarında bir bölüm. (ç.n.)

******* (İsp.) Harfi harfine sessizlik anlamına gelir; ancak bir performans içerisinde, örneğin dansçının kendi adımlarında hızlanmaya başladığında gitarın sessiz kaldığı herhangi bir kısmı ifade edebilir; *silencio*, ayrıca çok yavaş bir tempo ile minör tonda çalınan bir *alegría* kısmına da işaret eder. (ç.n.)

******** (İsp.) Şarkı ve dans stili; hem *bulla* [gürültü] hem de *burla* [alay etmek] kelimesi *bulería* karakteri için geçerlidir, ancak bu ismin nereden kaynaklandığı tam olarak bilinmez; Jerez'de *alegría*'nın daha hızlı bir tarzı olarak türediğine ina-

*are** ve *seguiriya*** gibi formların tümü 12/4'lük bir Endülüs ritim cümlesine (*compá*) yer verir ve 3.-6.-8.-10.-12. dörtlükler üzerine vurgu yapılır (bkz. Vitucci, 1990: 271-6; Woodall, 1992: 102 ve devamı). Performans içinde mütemadiyen tekrarlanan bu cümle, şarkıcılara, gitaristlere ve dansçılara eşsiz bir imkân tanır. Müziklerini ve danslarını doğaçlarken, doğaçlamalarını birbirleri ile koordine ederken, her zaman ve her şeyden önce 12 vuruşluk cümle içindeki yerlerine dikkat etmek zorunda kalırlar. Tüm bu performans tarzlarında, örneğin 11. ve 12. vuruşları işlemeleri 5. ve 6. vuruşları işlemelerinden farklı olacaktır.

Koordinasyon ve senkronizasyonun flamenko performansındaki bu pek çok boyutunu görünce, bazı araştırmacıların senkronizasyona özel bir dikkatle odaklandığını öğrenmek şaşırtıcı olmayacaktır. Bu tür araştırmalar içinde Anita Volland'ın analiz ettiği, Diego del Gastor, La Fernanda de Utrera ve üç flamenko dansçısının yer aldığı ("Rito y Geografía del Cante" belgesel dizisinde kaydedilmiştir, 1972) özel bir *bulería* performansı seli dikkatleri çeker (Volland, 1985). Volland'ın belirttiği gibi, flamenko "performansında kişinin sadece kendi rolünü bilmesi yetmez, diğer icracıların rollerine de yüksek bir duyarlılık göstermeyi ve o rollerin de farkında olmayı gerektirir" (1985: 161). Volland, bu duyarlılığı İspanya Çingenelerinin kültürüne atfederek *bulería* senkronizasyonunu, *gitanismo*'ya metonimili bir destek olarak yorumlar: "Çingenelerin toplumsal etkileşim motifinin, *bulería*'daki geleneksel yapı gibi, bireylerin ve alt-grupların yaratıcı ve hatta 'oyunbaz' idare etme becerilerine çok iyi adapte edilmiş bir motif olabileceğini ileri sürüyorum. Değerler seviyesinde, insanları ve olayları bu şekilde ida-

nılır; neşe ve havailikle dolu *bulería*, hem dansçının hem de gitaristin yeteneklerinin nihai dışavurumu olarak kabul edilir; *compá* kendi 12 vuruşluk yapısı içerisinde sabit olsa da, *bulería* ritim olarak çok esnektir ve ani spontanlıklara ve melodik çeşitlemelere açıktır; herhangi bir dans ya da gitar repertuarında merkezi öneme sahiptir ve genellikle performanslarda cafcaflı son şarkı olarak ayrılır; *alegría* ve *soleare* genellikle hızlanacak ve bitiş için bir *buleria*'ya dönüşecektir; bu ise, dansı sonlandırmak, yani *por Bulería* olarak ifade edilir. (ç.n.)

* (İsp.) Şarkı ve dans stili; diğer önemli flamenko formları da buradan türetildiğinden sıklıkla "flamenkonun anası" olarak anılır. (ç.n.)

** (İsp.) Şarkı ve dans stili; *seguiriya*; karanlık, keder ve terk edilmişlik duygusuna karşılık gelir. (ç.n.)

re etme eğilimi Çingene kültürünün ta çekirdeğinde bulunur" (1985: 162).

Volland'ın, senkronizasyonun bir Çingene karakteri olduğu argümanına rağmen, senkronizasyon, Çingeneler dışında çok muhtelif flamenko performansında yaygın olarak bulunur. En azından böylesi bir senkronizasyon *cantaor* [şarkıcı] ve *guitarrista* [gitarist] arasındaki başarılı işbirliğinin sağlanması için gereklidir ve sağlanamadığı takdirde öfkeli tepkilere yol açabilir. Senkronizasyonun, flamenko performansının aynı anda her yerinde bulunduğu bilinince, politik etkisinin *andalucismo* ve *nacionalismo*, hatta *gitanismo* gibi türlü toplum odaklı gündemlerin ışığında geçmişe yönelik tanımlandığını savunmak makul görünür. Böyle bir argüman, 1994'te Montellano'daki festivalde meydana gelen olayların ele alınmasıyla aşağıda örneklenecektir.

*Kayboluş*

"Kayboluş" [*dys-appearance*] ifadesi, ıstırap halindeki bedenlerin davranışına ve özellikle de refleksif olarak içe dönerek dışadönük davranışlardan çekilmelerine işaret etmek için Drew Leder (1990) tarafından kullanılmıştır.* Böyle davranışlar, yüksek itibardaki pek çok flamenko şarkıcısının müzikal performansını karakterize eder. Grande, García Lorca'yı takip ederek, "flamenko (şarkıcısının)" en iyi olarak "doğrudan kendine odaklandığını, kendi içine çekildiğini" ileri sürer (1992a: 82). Ünlü şarkıcı José Menese, şarkı söylerken içe dönmesinin bir sonucu olarak "ağzından" bilinçli benliği iptal olmuşçasına "beklenmedik şeylerin çıktığını" söylerken, "kayboluş"a benzer bir şey tanımlar (Alvarez Caballero, 1981: 172). Akabinde, şarkının yaşattıklarıyla "harap olur, yıkılır, tam anlamıyla bitkin düşer" (1981: 48).

* İngilizce *dys-appearing* terimini, gözden kaybolmak ya da ortadan kalkmak anlamına gelen *disappearing* terimi ile ilişkili olarak kullanır. Aslında *dys* öneki ıstırap ya da zorluk anlamına da gelir. Drew Leder, bedeni sancı ve hastalık esnasında *dys-appearing* olarak tarif eder. Bedenin *dys-appearing* hali ile, beden varlığında bir kaybolma veya kayıp söz konusudur ve bu kayıp, algının bedenin kendine yönlendiği anlamına gelir; toplumsal ilişkiler de dahil olmak üzere çevre ile etkileşime girme olanaklarını sınırlar. (ç.n.)

Mitchell, flamenkonun kendini tamamen içe çeken kederli niteliğini *fatalismo* gündemi hâkimiyetinin bir işareti olarak betimler, ancak Grande, böyle bir davranışı García Lorca'nın *modernismo*'su açısından yorumlar (Grande, 1992b). Daha başka bir bakış açısıyla, "kayboluş"un, insanı bir "akış" deneyimine, yani benliğin, birinin faaliyetinde tamamen kaybolmasına hazırladığına dikkat çekilebilir; bu deneyim *communitas* ile ilişkilidir ve birinin kendini, başkalarının ellerine bilinçsiz olarak teslim etmesidir (Turner, 1969).* Böylesi bir *communitas* tecessümü olarak ele alındığı zaman, flamenko "kayboluş"u, komünalliğin *gitanismo* ya da *andalucismo* veya *nacionalismo* ile uyumlu, müzikal bir somutlaşmasına dönüşür. Ancak, "kayboluş"un aynı zamanda komünal iktidara karşı direnişin ve özellikle de baskıcı toplumsal tahditlere karşı direnişin de tecessümü olması bir paradoks oluşturur. Leder de "kayboluş" deneyimini bizzat bu şekilde, yani Batı yaşamının baskıcı ikiciliğine karşı bir direniş biçimi olarak ilan eder (Leder, 1990: 121 ve devamı). Ray Pratt de, müzikteki direnişsel "kayboluş" ile ilgili olarak, Amerikan popüler müziğinin, dinleyenini zamandan koparma ve bu müziğin anılarıyla dolmuş taşmış bir geçmişten bağımsız bir "şimdi" boyutunu oluşturma becerisine sahip olduğunu savunur (1990: 29 ve devamı). Dolayısıyla "öncesinde neler olup bittiği hakkında bellek ya da kaygı taşımayan bir moment içinde" yaşayarak insanlar yeniden inşa edilebilir ya da gerektiği takdirde, yeniden yaratılabilir, "yeter ki, başkaldırmak için sahip olduğu işlevsel ihtiyaca yönelik olsun." "Kayboluş" aracılığıyla böylesi bir başkaldırı, José Menese'nin bir şarkıcı olarak kendi emeği hakkındaki düşüncelerinde tamamen su yüzüne çıkar. Örneğin, bir şarkıda tamamen içine çekildiği zaman, dinleyicilerin "canını acıtacak" ve "havalarını değiştirecek" şekilde şarkı söylemesi gerektiğini söyler (Alvarez Caballero, 1981: 172).

* Victor Turner tarafından kullanıldığı haliyle, *communitas*, genellikle ritüeller ile bağlantılı olarak topluluk birlikteliği ve aidiyetine dair yoğun duyguları ifade eder. (ç.n.)

Dikkatlerimizi burada müziğin yayılmasını sağlayan yöntemlere odaklayacağız. Kayıt yöntemleri müziği çerçeveler ve mekândan mekâna, zamandan zamana dolaştırır. Kayıt bir "araç" olmasına rağmen, yine de, flamenko etkinliklerinin geçmişe yönelik politikleştirilmesi konusunda rol alır. Bazen kayıtlar "toplu manipülasyonlara" hizmet ederken, bazen de hegemonyaya karşı "halkların sesi" olurlar. Peter Manuel, kayıtların bunları ve "diğer diyalektikleri, örneğin geleneksel/modern, genç/yaşlı, erkek/kadın, kentsel/kırsal, bölgesel/bölgeler üstü gibi diyalektikleri" uzlaştırdığını ileri sürer (1993: 10). Herhangi bir kaydın o ya da bu türlü etkisi, araçları kimin kontrol ettiğinden çok, bu kayıtların, müzik etkinliğindeki katılımcıların ve özellikle de dinleyicilerin süregelen politik yaşamlarına nasıl entegre olduğunun bir fonksiyonudur. Bu anlayış flamenko müziğine uygulandığında, flamenko kayıtlarının politik gündemleri geliştirdiği türlü yönemlerin izahı kolaylaşır.

Herhangi bir kayıt, farklı dinleyiciler tarafından tamamen zıt yönlerde tartışılabilir. Örneğin "Rito y Geografía del Cante" belgesel dizisini düşünelim (1971-3). Flamenko performanslarının bu film kayıtları şu an Jerez de la Frontera'da, "Centro Andaluz"daki video kaset kütüphanesinin bir parçasını oluşturuyor ve ses kayıtları, kitaplar, denemeler ve fotoğraflarla birlikte flamenko sanatında dünyanın önde gelen müzelerinden birini teşkil etmekte. Hem İspanyol hem de İspanya dışından gelen hevesli genç öğrenciler Jerez'deki kütüphanenin videolu çalışma odalarındayken, karşı avludan gelen gümbürtülü sesler "bugünkü flamenko"nun canlılığına kanıt oluştururken "dünkü flamenko"nun dünyasına rahatlıkla ulaşırlar. Böyle bir atmosferde, bu filmleri "nostaljik filmler" olarak *okumamak* zordur (Jameson, 1983). Jameson'ın sözleriyle bunlar, dünün "duygu"sunu, tarihsel anlamını ele geçirmeden yakalamak isteyenlere hizmet eder. Bu filmler, bir anlamda, flamenko hassasiyetleri geliştirmek isteyenler için izlenmesi gereken filmlerdir. Flamenkonun bugününü hissetmek için, hiç şüphesiz Diego del Gastor, Juan Talega, Pepe Marchena, Manolo Caracol, genç Paco de

Lucía ve genç Camarón de la Isla'yı oldukları gibi görmek gerek. Bu figürleri görmeden flamenko sanatına eğilmek, Granada'ya seyahat yapıp Elhamra'yı görmemeye benzeyecektir. Aslında bu belgesel dizilerin politikası, *romanticismo*'nun bir politikası, yani çağdaş uygulamayı hakiki kılmak için tarihsel temsilini kendi safına çeken bir politika olma eğilimindedir.

Ancak bu belgesel filmler İspanya Ulusal Televizyonu'nda ilk olarak yayınlandığında, oldukça farklı bir *aficionado* grubu tarafından sürekli izlenmiş ve hepsi tarafından da, farklı farklı açılardan şikâyet edilmişti. Bu farklı şikâyetleri anlaşılır kılan şeylerden biri, bu filmlerin Franco İspanya'sında bazen altüst edici materyaller yayınlaması sebebiyle gönülsüz de olsa hoş görülen bir kanal olan İkinci Kanal üzerinde yayınlanması gerçeği idi.[12] Dolayısıyla İkinci Kanal izleyicileri, "Rito y Geografía del Cante" dizilerini Franco'nun tarihi rahatça çarpıtmasına karşı gerçekçi tarihsel bir meydan okuma şeklinde izlemeye zaten eğilimliydi. Bu filmler, bu eğilimle izlendiği zaman "nostalji filmleri"nin tam bir antitezi haline geldi. "Rito y Geografía del Cante" dizileri, içerik bakımından Endülüs şarkısının sıcaklık ve içtenliğini, *Madrileño* [Madrid'e özgü] performansların arsızlıklarına ve entrikalarına karşı öne çıkardı. Profesyonel olmayanları profesyonellere, aile yaşamını kulüp yaşamına ve Çingeneleri Çingene olmayanlara karşı kayırdı. "Rito" dizileri bu konuları öne çıkararak Franco'nun *nacionalflamenquismo*'suna karşı ılımlı ve gizli bir direniş geliştirdi. İspanya'nın diğer yerlerinde görülen benzer muğlak ve inkâr edilebilir direniş eylemleri gibi, bu filmler de sadece idrak edildiğinde yıkıcıydı (Johnston, 1991: 182). Başkalarının politik yönden tarafsız diye yorumlayacağı materyal, *antifranquista* yankılanımı bulmaya meyilli izleyiciler tarafından muhalif çabalar olarak algılandı. İzleyiciler bu dizilerin konuları ve bunların ele alınış tarzlarında politik muhalefeti bulmak için oldukça sofistike yorumlama becerileri sergilemek zorunda kaldı, ki bu türden beceriler 1960'ların sonu ve 1970'lerin başındaki Franco İspanya'sında pek de kıt değildi (D'Lugo, 1994: 338;

12. İkinci Kanal'ın geçmişi ve "Rito y Geografía del Cante" belgeseli hakkındaki bir tartışma için bkz. 9. Bölüm.

Maravall, 1978). Örneğin Aguirre (1972) ve Almazán'ın (1971a), o günlerin en dikkat çeken sol eğilimli ve dolayısıyla mimli dergilerinden ikisinde yayımlanan eleştirilerine bakalım. "Rito" belgeselinde alkışladıkları açıklık ve derinlik, Franco döneminde üretilen belgesel projelerindeki medya kozmetiğinin maskeli bir eleştirisiydi:

> Televizyonun flamenkoya odaklanacağı konusundaki kaçınılmaz olarak artan beklentilerin ardından, bazı kötü kaderli girişimlerden sonra bu mükemmel belgesel nihayet gelebildi. "Rito y Geografía del Cante", gerek kalitesi ve seçilen sanatçıları, gerekse münasip, veciz ve net şekilde ifade edilen, belgelere dayanan bilgileri yönünden bugüne kadar küçük ekranda sunulan materyallerin en iyisidir (F. Almazán, *Triunfo*, 1971a).
> Popüler müzik ilk defa kök saldığı kültürel ve insani önkabuller çerçevesinde resmedildi (Angel Aguirre, *Cuadernos Para el Diálogo*, 1972).

Bu belgeseli üretenlerin geçmişi icat ettikleri için bizzat suçlu olduğu savunulabilir. 1994 yazında şahsen görüştüğüm José Blas Vega, tam da bunu, bu belgeselin Endülüs'ün, Çingenelerin ve aile yaşamının tarihsel önemini şişirdiğini savundu. Bu iddiayı reddetmeksizin, bir başkası bu film yapımcılarının asıl amaçlarının, kendi temsil ettikleri tarihsel temel ne olursa olsun, Franco'nun nostalji tedarikçileri tarafından sunulan tarihlerdeki yalanları ortaya koymak olduğunu da kabul edebilir. Dolayısıyla merak uyandırıcı ve paradoksludur ki, bu bir belgesel filmler dizisi, hem çağdaş nostalji politikası hem de Franco'nun nostalji politikasını devirmeye eğilimlilere karşıt politikayla uyumludur.

## D. YORUMUN POLİTİKASI HAKKINDA

Bir müzikal etkinliğe katılanların metonimiyi etkinleştirmeleri için bunu yorumlamaları gerekmez. Bu kişilerin bedenleri, kavrayışsal etkinliklerine aldırmadan politika yapar. Ancak flamenko hayranları, kendi hoşnutluk edimlerini, çoğunlukla flamenko performansının kendisi ile aşık atan bir yoğunlukta yorumlar. Anlık müzikal de-

neyimlere, bu anlık deneyimlerin bazı özelliklerini önceki ve akla yatkın deneyimlerin bağlamına sokacak şekilde tepkiler verir (bkz. Keil ve Feld, 1994: 86; ayrıca bkz. Shusterman, 1992: 92). Yani yorumlar metoniminin örtülü politikasını açık hale getirir. O ana kadar kasa özgü olanları, kavramsallaştırırlar. Kasa özgü olan politikanın belirsizliği, bu örtülülükten çıkarma ve kavramsallaştırma sırasında, bedenlerin içinde devirdiği karmaşık kuvvet alanlarındaki net, ancak, donuk değilse de, hareketsiz çizgi film figürlerine benzeyen formlar halinde çözümlenir. Bedenselleşmiş politikanın bu çizgi film benzeri tasvirleri, içerisinde sonraki tüm performansların meydana geldiği toplumsal enerji alanlarına kaçınılmaz olarak geri sokulur.

Metonimili beden politikası ile yorumsal söylem arasındaki bağlantılara, en azından bana göre, 1994 Ağustos'unda ziyaret ettiğim Sevilla'dan yaklaşık altmış kilometre mesafedeki Montellano'da düzenlenen flamenko festivalinde büyük önem verilmişti. José María Pérez Orozco, kardeşi Eduardo ve Paco Lira'yla birlikteydim. Montellano'ya vardığımızda saat gece on bir civarıydı ve konserin başlamasına daha hayli uzun bir süre vardı. Bu süreyi arkadaşlara hal hatır sorarak, şarap eşliğinde ayaküstü bir şeyler atıştırarak değerlendirdik. Bu festivalin baş sanatçıları Diego "El Cabrillero" ve Mayte Martín'di (bkz. García ve d., 1991). Âdet olduğu üzere –açık havada, bir kağnı ve çamaşırların asılı olduğu bir çamaşır ipiyle canlandırılan, kırsal simgelerle dolu– sahneye önce bir *cuadro* [topluluk] ve az tanınan bazı şarkıcılar çıktı. Bu şarkıcılara gitar eşliği için, teknikçe ilerlemiş genç bir Katalan ve yeteneği henüz olgunlaşmamış, ancak büyük bir gelecek vaat eden, çok genç bir Sevilla'lı ayarlanmıştı. Söylediği Utrera stilinde etkileyici şarkılarıyla bizi cezbeden Diego "El Cabrillero"ya bu Katalan gitarist ve Martín'e de Sevilla'lı gitarist eşlik ediyordu. Sanatçıları dinlerken José María, Eduardo ve Paco'nun arasına oturmuştum ve daha bu kişiler, festival sunucusu tarafından ileri gelen konuklar olarak tanıtılmadan önce de onların *cante*'yi bilen kişiler olduklarını bilerek yorumları eşliğinde şarabımı yudumluyordum. Ancak "El Cabrillero"ya eşlik eden Katalan gitarist için pat diye getirdikleri yar-

gıya hazırlıklı değilmişim. Performansları başlayalı henüz iki dakika olmuştu ki José María kafasını sallamaya başladı ve Paco bu durumu keşmekeş (*fracaso*) diye adlandırdı. Dediklerine göre, gitarist nasıl çalacağını bilmiyordu.

Bu yorum bana tuhaf gelmişti, zira tam o ana kadar bende bu gitaristin ne kadar kusursuz ve nadir karşılaştığımız bir hızda ve yoğunlukta çaldığı fikri hâkim olmuştu. Ancak arkadaşlarımın bana açıkladıklarına göre, mesele gitaristin gitarın kendinin nasıl iyi çalınacağını bilmemesinde değildi. Ondan ziyade, bir şarkıcıya nasıl eşlik edileceğini bilmemesindeydi. Şarkıya karşı duyarlılığı yoktu ve hep yanlış zamanlarda abartılı çalarak "El Cabrillero"nun zorluklarla oluşturmaya çalıştığı derin duyguyu bozuyordu. Coşkuyla içtiğim İspanyol şarabını (*manzanilla*) gördüğüm ve işittiğim her şeye dair kişisel bakışım neşelendirse de, gece gitgide kötüleşiyordu. Festivalin sonuna gelindiğinde, arkadaşlarım bunun bir felaket olduğunu söylediler. Sanatçılar son alkışlarını aldıktan ve büyük kalabalık dağıldıktan sonra, geride, deneyimi açıkça belli olan küçük bir *aficionado* grubu kaldı. Bu grup, festival organizatörünün etrafında toplandı ve gitaristleri şarkıcılarla eşleştirmede bir yanlışlık olduğu konusunda yüksek sesle ve uzun uzadıya şikâyette bulundu. Kendisi de genç bir Katalan olan Mayte Martín'le Katalan gitaristin eşleştirilmesinin daha anlamlı olabileceğini iddia ettiler. Diego "El Cabrillero"nun bu atışma esnasında Sevilla'lı genç gitaristin yaklaştığını gördüm. Birlikte çalışmamış olduklarına yönelik pişmanlık ifadesiyle, ona cesaret verdi. Tam bu noktada, arkamdaki laf kavgası tüm şiddetiyle sürmekteyken, Paco beni Diego'yla tanıştırdı. Diego beni içtenlikle selamladı ve bu geceden dolayı özür diledi. Fiyaskoyu telafi etmek ister gibi, bana ayaküstü eşliksiz bir *copla* söyledi.

Montellano'daki o gecede, türlü yorumsal söylemlere maruz kalan sanatçı bedenlerinin hareketlerine tanık olduk. Bölgesel beğeniler, çoğu ya Mayte Martín'in *Levant** stilini öne çıkarmasına karşı "El Cabrillero"nun Baja Andalucía şarkı stilini vurgulaması ya da

* (İsp.) Doğu Endülüs'teki Almeria'dan Valencia etrafına doğru uzayan coğrafî bölge; bu bölge "Levante şarkıları"na isim verir. (ç.n.)

eşlikçilerin farklı gitaristlik stillerine getirilen vurgular hakkında bolca lakırdıya yol açtı. Bölgesel gündemler arasındaki bu yüzleşmeye, müzikal koordinasyon ve senkronizasyon veya bunların yokluğu hakkındaki yorumlar eklendi: Katalan gitaristle Endülüslü şarkıcının senkron dışı kaldığı söylendi. İlginçtir ki, bu bedensel faaliyet katmanları; akabinde, José, Eduardo, Paco ve diğer bazı seyircilerin zarif ve ölçülü yorumlarına dönüşüverdi. Bölgesel değişiklik ve müzikal koordinasyondaki örtülü içerikleri, apaçık görülen bir müzikal estetiğe dönüştürdüler. Dediler ki, Katalan gitarist gitarın nasıl çalındığını bilmiyor. Böyle söyleyerek, müzikal güzellik hakkındaki bu yargıların, kaçınılmaz ve amansız şekilde politik çıkarlar doğrultusunda yönlendirildiğini kastetmiyorum. Bilakis, Montellano'da olanlar, popüler müzik performansının cereyan ettiği diğer pek çok yerde olanlarla aynıdır; estetik ve politika arasındaki sınır, estetiğin politikleştirilmesini kolaylaştırmaya kalkışıldığında bulanıklaşmaktadır.

## E. SONUÇ

Bir plağı geriye çevirmek, onun içindeki şeytani gündemi ifşa edebilir; ancak, politikanın popüler müzik deneyimi, bu esrarengiz dönüşün öngürdüğünden çok daha sıradan bir iştir. Maalesef hepimiz politikanın ya şarkı sözü içeriklerinden ya da metaforlu biçimlerde sadece fikirlerden ibaret olduğunu ve –müzikal akrostişler içerisinde yatan– bu fikirlerin, kabalistik analize muhtaç olduğunu varsaymaya sevk ediliriz. Ancak burada gösterdim ki, popüler müziğin politikası, düşünülmesinde olduğu kadar yapılmasında yatmaktadır. Müziğe katılmak, politik gündemlerle uyumlu olan davranışlar içine girmek ve tortulu kuvvet alanları gerçeğinden sonra ve onun etkisi altında bu gündemlerle suçortağı haline gelmektir.

Bu iddiayı doğrulamak ve argümanı örneklemek için flamenko müziğinin türlü yönlerini burada sunmaya çalıştım. Flamenko şarkılarının sözleri adeta politik anlamdan yoksundur ve bazı yeni flamenko sanatı biçimleri, politik gündemleri önermekten öte pek bir

şey yapmamaktadır; ancak, flamenko müziğine katılanların gündelik davranışı, müziğin en derin ve en etkili politik kuvvetlerini bedenselleştirir. Flamenko politikası, zihinsel etkinlik yerine kasa özgü araçlar ile geliştirilir. Özellikle, sanatçılar Arap geçmişlerine işaret ederken, davranışlarını performans içinde senkronlarken, dikkatlerini tamamen içe çevirirken ve kayıtlardan faydalanırken politika yaparlar. Mevcut politik gündemler ile uyum içindeki politik enerjilere istemeyerek yankı sağlarken ve bu enerjileri güçlendirirken bedenleri politika yapar. Müzik yapan bedenlerin böylesi politik eylemleri, ileri ya da geriye doğru çalınan şarkıların politik mesajlarından hem daha güçlüdür hem de daha kalıcıdır.

II

# Flamenkoya dair tarihler

Mevcut tartışmalar; tüm güzelliklerin, gerçekliğin ve anlamın flamenkonun samimi anlarında bulunduğuna ve ticarileştirilmiş flamenkonun, bu durumun aksine gizemlileştirme, yüzeyselleştirme ve yapaylaştırma ağıyla örüldüğüne insanları inandırmış olabilir. Ticari flamenkonun banallikleri, otantik geleneği o kadar küçük düşürür ki, Yogi Berra'*nın* da söylediği gibi, bu banallikler inkâr emeye bile değmez. Gerçekten de, can atıyor olmasa da her vesilede uzlaşmazlığa meyilli görünen flamenko tarihçilerinin çoğu, ticarileştirilen sanatın, bu şekilde süslenerek aslında küçük düşürüldüğü yönündeki Adorno'cu görüşü paylaşır (örnek için bkz. Molina, 1981, 1985; ve Mitchell, 1994). Bu bölüm, ticarileştirilmiş flamenkonun şimdiki ve tarihi boyunca sunulan gösterilerinde kümelenen bu

olumsuz eleştirilerin küçük bir özelliğine, yani politik anlamına ya da bu anlamdan yoksunluğuna dikkat çekecektir. Özel toplantılardaki ticari olmayan flamenkonun politik –hatta estetik– açıdan anlamca zengin olduğunu ve ticarileştirmenin bu anlamı sildiği ya da gizlediğini iddia edenlerin aksine, ben burada, ticari olsun ya da olmasın, her flamenko performansının, hemen her zaman zıt politik akımlara yer veren çok boyutlu ve vurgu açısından zengin bir deneyim olduğu fikrini savunacağım. Ticari flamenko gösterileri politikadan yoksun, göz ardı edilecek banallikler değildir; aksine zenginleştirilmiş kültürel deneyimlerdir. Flamenko gösterileri, dikkatle yorumlanmayı hak eden kompleks anlamların dolaşmış, düğüm olmuş sunumlarıdır.[1]

Kitabın bu bölümü, flamenkodaki samimiyetin anakökünü kurcalayan ve halka açık gösterileri gelenek gövdesinden ayrılmış anlamsız sapmalar olarak ele alan flamenko yorumlarını incelemekle işe başlayacak. Özellikle de flamenkonun politik canlılığı sanki her zaman ve sadece ticari olmayan ortamlarda bulunuyormuş gibi davranan, Cruces Roldán'ınkine benzer flamenko tarihlerine odaklanacağım. Flamenko politikasına dair bu yaklaşımlardan dördünü genel hatlarıyla verdikten sonra, flamenko tarihinde halka açık bazı temel momentleri, yani *café cantante**, *ópera flamenca***, *Concurso del Cante Jondo* [Derin şarkı yarışması] ve "Rito y Geografía del Cante"yi yeniden inceleyeceğim ve her bir momentin çok boyutlu politik anlamını sergileyeceğim.

1. Yorumlamak, cevap vermektir (bkz. Gardiner, 1992: 87; Holquist, 1990: 48). Ancak antropoloji bakımından, cevaplama etkinliği genellikle anlam verme etkinliğinin önemi altında ezilmiştir. Mutat olduğu üzere, antropologlar karmaşık deneyimleri açıklamak için "sade yapıları" ileri süren derli toplu etnografyalar üretmiştir (Comaroff ve Comaroff, 1992: 18-31). Bu gibi etnografyalar anlam-yapıcı söylemler bakımından genelde iyidir, ancak bu deneyimlere yönelik yapıcı cevaplara eşlik eden bir tür doygunluğa ve kendini beğenmişliğe yol açarlar. Etnograflar bu eğilimi dengelemek adına geleneksel anlamda sadeleştirici analizler kadar karmaşıklaştırıcı tasvirler de sunmakla iyi edeceklerdir. Bu karmaşıklıklar, karşılarına çıkan deneyimleri yaratıcılıkla cevaplamaları için okurları cesaretlendirecektir (bkz. Chambers, 1994: 10 ve devamı).

* (İsp.) Profesyonel flamenko performanslarına yer veren kafe; XIX. yüzyılda ortaya çıkmıştır. (ç.n.)

** (İsp.) Flamenko operası; flamenko performanslarına yer veren tiyatro salonları. (ç.n.)

Tarihçiler çoğunlukla kendilerini ticari olmayan flamenkoyla sınırlayarak, flamenko geleneğinin, politiklik de dahil olmak üzere, anlam ve değerini öven öyküler inşa etmiştir. Bu öyküler, farklı ideolojik ilkeler etrafında örüldükçe farklılıklar sergiler. Burada, böylesi dört öyküyü "Endülüs", "Çingene", "popülist" ve "sosyolojik" diye adlandırdım. Bunlardan her biri uzun yıllara dayanır ve herkesçe bilinir; gene her biri flamenkonun doğru ve gerçek tarihi olduğunu ileri sürer. Ve gerçekten de bu tarihlerden *her biri*, kendi anlatıcısına göre doğru ve gerçek bir tarihtir. Dördü de ticarileştirmenin flamenko müziğinin gerçek anlamını bulandırdığını veya yok ettiğini iddia eder.

Flamenkolojik iddialardan biri, flamenko müziğinin Endülüslü karakterini vurgular. Anselmo González Climent, tür tanımlayıcı bir eser olarak kabul gören *Flamencología* (1953) adlı çalışmasında bu görüşü destekler. Flamenkoyu gizemli bir şarkı, "sezgisel metafizik" (González Climent, 1964: 166), insan yaşantısındaki temellerin bir tecessümü (1964: 168) ve Unamuno tarafından "yaşamın trajik anlamı" olarak ifade edilen şeyin müzikal anlamda gerçekleştirilmesi (González Climent, 1964: 170; Ríos Ruiz, 1988: 242; 1993: 33) olarak tanımlar. Bu müzikal metafizik, farklı kültürel akımların birbirine karışmasıyla oluşan taşkın bir nehir olarak resmedilir. Geç ortaçağa ait epik şarkı gelenekleri İslami, Musevi, Hıristiyan (liturjik) ve Çingene (*Gypsy*) etkileriyle biçimlenmişti. Yüzyıllar içinde bu etkiler tamamen kaynaşmıştı (Ríos Ruiz, 1972: 32; Rossy, 1966), öyle ki, XVIII. yüzyıl sonuna gelindiğinde, tam şeklini almış ve kökleri çok derinlere uzanan bir Endülüs kültürel şarkı stilinden bahsetmek mümkün hale gelmişti. İspanya Çingeneleri, bu anlatıya göre bu Endülüs geleneğinin en zarif, en saf icracıları arasında yer alır (Manfredi Cano, 1955: 43-4).

Bu Endülüs iddiası, Endülüs şarkı stilinin XIX. yüzyılda Güney İspanya'nın *café cantante*'lerinde ve tavernalarında popüler hale geldiğini söyleyerek devam eder. Flamenko; bu popülerleşme aracılığıyla, insanın kristal berraklığında, hem saydam, hem kesif bir

dışavurumu olarak ve Endülüs'e özgü olmasına rağmen tüm insanlara hitap etme gücüyle meydana çıkar: "Endülüslüler, kendileri ve dünya için temel olan deneyimi, flamenko şarkısının trajik derinliğinde somuta indirgemeyi başardı" (González Climent, 1964: 168).

Bu tarihsel anlatıya göre, XIX. yüzyılın son yarısı, yaygınlaşan *café cantate*'leriyle, sıklıkla flamenkonun altın çağı olarak tanımlanır (Riós Ruiz, 1993: 11). Bu Endülüs iddiasını destekleyenler, bu altın çağın, sanatçıların Endülüs şarkısını rafine ettikleri ve zaten güçlü olan metafiziğini daha da kuvvetlendirdikleri bir dönem olduğunu ileri sürerler (García Chicón, 1985: 44). Endülüs'ün farklı bölgelerinin sanatçıları, bu yükselişe, kendi bölgelerine özgü alt stilleri özenle işleyerek katkı sağlamışlardır.[2]

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupalıların hayranlık dolu bakışları Endülüs'e çevrilir ve turistler flamenko performanslarına aşırı ilgi göstermeye başlar (Steingress, 1993: 323). Endülüs iddiasına göre bu turist fanfarı flamenkonun katışıksız aslını sulandırmıştır. Daha sonra XX. yüzyıl başlarında, mağrur *ópera flamenca* etiketi altında orkestraya göre düzenlenen aşırı süslü flamenko gösterileri, daha da çok izleyici çekmiştir: Bu şatafatlı gösterilerin, flamenko müziğinin kaya gibi sert Endülüs özünü gizlediği söylenmiştir. Bu gösteriler, Çingene stili flamenkoyla birleştiğinde, çok geçmeden popüler basında bu müziğe çirkin bir ün kazandırdı (Ríos Ruiz, 1993: 37 ve devamı). 1950'ye gelindiğinde flamenkonun gerçek Endülüs karakterinin, gazetecilerin popüler gösteriler hakkındaki olumsuz yorumlarıyla tamamen örtüldüğü söylenir: "Endülüs, flamenko ve Çingene etkileri arasında Endülüs etkisi mutlaktır; flamenko ve Çingene etkileri ise sonradan gelmiştir" (Manfredi Cano, 1955: 29).

2. Bu kendine özgü katkıların değeri tarafgir gruplarca sürekli tartışılır. Örneğin García Chicón, Málaga'yı flamenko şarkısının XIX. yüzyıl sonlarındaki mükemmelliğinin yuvası olarak tayin etmiştir: "Son halini almış, güzelliğinin doruğundaki *malagueña* [İsp. Málaga'ya özgü serbest bir flamenko stili; belirli bir tempo/ritme dayanmaz, temsilidir ve dans eşliğine yer vermez, ç.n.], ilkel derin şarkılarla derin köklülük ve antikite bakımından hiçbir şekilde yarışamaz; gene de sunduğumuz sınıflandırmanın sırası itibariyle, derin şarkının en modern ve en gelişmiş biçimi olarak kabul edilebileceğini sanıyoruz" (García Chicón, 1987: 44).

1922'de Manuel de Falla, Federico García Lorca ve Granada'nın diğer dikkat çeken isimleri, Granada Elhamra'da düzenlenen iki günlük bir şarkı yarışmasıyla (*Concurso del Cante Jondo*) Endülüs flamenkosunu yeniden canlandırmaya çalıştı (Falla, 1947; García Lorca, 1975; Stanton, 1978). Bu terimin topladığı eleştirileri savuşturmak umuduyla "flamenko" adını reddettiler. Onun yerine, popüler kültür yüzeyinin altında sessizce yol aldığını ileri sürdükleri bir şarkı stilini vurgulamak amacıyla, *cante jondo* ("derin şarkı") ifadesine sarıldılar. "*Lo jondo* Endülüs'e dışardan ithal edilmiş değil, aksine Endülüs kültürünün kendisinin en eski yönlerinden artakalan bir şey, belki de tek şeydi" (García Chicón, 1987: 28). *Lo jondo*'nun kitlelerce asla kabul görmediği, ancak Endülüs ruhuyla temasta olanlar tarafından her zaman işlendiği, geliştirildiği söylenir (1987: 25).

*Concurso* [yarışma] sonrası flamenko şarkısı, Endülüs iddiasına göre, yapay flamenkonun göz kamaştıran hazlarıyla gerçek ve katışıksız Endülüs flamenkosunun cesur ruhu arasında ikiye ayrıldı. Yapay flamenko, sanatçı ve araştırmacıların "otantik" Endülüs stilini kurtarmaya başladıkları 1960'lara kadar genelgeçerliğini sürdürdü. Bu kurtarma süreci, "otantiklik" ve "saflık" gibi terimlerin flamenko parolaları haline geldiği İspanya Ulusal Televizyonu'nun "Rito y Geografía del Cante" adlı belgesel dizisinde desteklenmiş ve örneklendirilmiştir.

Flamenkonun Endülüs karakterini vurgulayan bu anlatıya karşı ikinci bir anlatı ise, onun, İspanya Çingenelerinin etnik müziği olduğunu ileri sürer. Bu müziğin, özünde bir Çingene icadı olduğunu iddia eden Antonio Mairena 1960'ların sonunda bu Çingene yanlısı anlatının öncülüğünü yaptı (Mairena, 1976; Molina ve Mairena, 1979). Aslında Mairena'ya göre, "flamenkoya ait ilk sound'lar İspanya Çingenelerine aitti" (bkz. Woodall, 1992: 94).

Çingenelerin 1492 ve 1783 arasında, üç yüz yıl boyunca tecrit edildikleri, zulme maruz bırakıldıkları söylenir (Alvarez Caballero, 1988: 54; Caballero Bonald, 1975: 20; Grande, 1979). Çingeneler bu zulüm ve tehditkâr çevreler karşısında, kendi içlerine kapandı. Caballero Bonald'ın, "gizli ve sırrına erişilmez icadın uzun evresi"

olarak tanımladığı bu dönem boyunca, *cante gitano*'nun [Çingene şarkısı] temel biçimlerini, yani *toná,** *soleare, seguiriya, alegría, bulería* gibi formları geliştirmişlerdir. Bunlar "Endülüslü Çingene toplumunun dört yüz yıllık çaresizliğini ve acısını dile getirdiği şarkılardır" (Drillon ve d., 1975: 10). Mairena, bu şarkıların Endülüs çingenelerinin "gizlice geliştirdikleri ve sakladıkları", yani Çingene düğünleriyle vaftizlerinin mahremiyetinde kalan şarkılar olduğunu ileri sürer (Mairena, 1976: 20). Alvarez Caballero, bu flamenko şarkılarını Çingenelerin *yarattığını* iddia eder. Alvarez Caballero'ya göre, sadece yerel bir şarkı geleneğini öğrenen öğrenciler, kendilerine has bir kabiliyetle çalıp söyleyen icracılar olmaktan çok daha ötede duran Çingenelerin, flamenkonun ilk kaynağı olmamaları için hiçbir neden yoktu (1988: 70).

Bu Çingene yanlısı tarih; flamenkonun bir Çingene yaratısı oluşunun, bu müziğin XIX. yüzyıl sonlarında popülerleşmesi ve profesyonelleşmesiyle belirsizleştiğini ileri sürer. Eskinin cesur Çingene şarkıları, özellikle Silverio Franconetti gibi –ki Steingress (1993: 357) Franconetti'nin sanatına alternatif bir yorum getirir– Çingene olmayan şarkıcılar ve girişimciler tarafından bu dönemde yumuşatılmış ve tatlandırılmıştır. XIX. yüzyılın büyük halkbilimcisi Antonio Machado y Alvarez "Demófilo", bu tatlandırılmanın, flamenkonun üzerine ölü toprağı örttüğünü iddia eder (Alvarez Caballero, 1981: 81); ona göre "otantik ve samimi *cante*, ... saklı bulunduğu çevrelerden ayrılmamalıydı" (Molina ve Mairena, 1979: 20).

Çingenelerin bu *café cantante*'lerde kendilerini fahişelik yapan icracılar seviyesine düşürdüğü; *cante Gitano*nun değerinden çok, Çingenelere has romansın çekiciliğine kendilerini kaptıran zengin enayileri eğlendirmek için sahnelere ve içkili özel partilere (*juerga*) itildiği ileri sürülür (Grande, 1979: 343). Teatral flamenko devri bu yaraları daha da kaşır. Latin Amerika ve Endülüs geleneklerinden türeyen yeni flamenko biçimleri (Latin Amerika için *rumba,*** *co-*

* (İsp.) Ezgi ya da popüler şarkı anlamındaki İspanyolca *tonada* kelimesinden gelmiştir. En eski flamenko şarkı stillerinden biri olduğuna inanılır. Şarkı-öykü stiline sahiptir ve bu şarkı stilinde çalgı ya da dans eşliği olmaz. (ç.n.)

** (İsp.) Şarkı ve dans stili. Kökleri Küba'nın muz ve şeker çiftliklerine uzanan bir ritim. (ç.n.)

*lombiana,*[*] *guajira*[**] ve Endülüs için *fandango,*[***] *fandanguillo,*[****] *malagueña, granaina*[*****]), gerçek Çingene sanatını "büyük bir siyah pelerin altında" saklayarak flamenko-Çingene kalbiyle ruhunun yerine geçti (Mairena, 1976: 29).

Bu Çingene tezi, XIX. yüzyıl ve XX. yüzyıl ortasındaki dönemde flamenkonun yolunu kaybettiğini ve köklerini unuttuğunu iddia eder. Çingene iddiasına göre, Çingene mirasının sağlam ve yolundan dönmez savunucuları olarak resmedilen Manuel Torre ve Pastora Pavón gibi sanatçıların çabaları olmasa, Çingene flamenkosu sesini hepten yitirmiş olurdu. Pavón, García Lorca'ya göre (1975: 46), "sahneyi yıkıp, öfkeli, tutsak edici bir *duende*'ye yol açacak" kadar kuvvetliydi, "... kum fırtınalarının arkadaşıydı, onu dinleyenler üzerlerini parçalıyordu." Bu sanatçıların tarif edilemez *duende*'lerinin –onları "ilham perisi, melek, şeytan" (García Lorca, 1975: 43), "solucan" (Bergamin, 1957: 1), "hipnoz eden enerji" (Vitucci, 1990: 74) diye anlatanlar da olmuştur– Çingenelerin biyolojik mirasının bir parçası olduğu söylenir (Mairena, 1976: 79 ve devamı; Molina, 1985: 62; Serrano ve Elgorriage, 1990: 35).

*Concurso del Cante Jondo* organizatörleri Torre ve Pavón gibi nadir yetişen sanatçıları cesaretlendirmeye çalışmıştı, ancak o zamanların ortamı elverişli değildi ve *Concurso*, flamenko sanatı üzerinde kısa süreli bir etki bırakmış görünmektedir. Ama 1970'lerin başına gelindiğinde, "Rito y Geografía del Cante" belgesel dizileri, *Anglofon* hayranları özellikle cezbeden Çingene estetiğini, –ki bu hayranlar için *gitanismo*, flamenkonun özellikle popüler bir boyutudur– yeniden canlandırmaya çalışmıştır (bkz. "Rito" programları, bölüm 68, 85 ve 96; Volland, 1985; Woodall, 1992 ve *An Andalusian Journey* belgeseli, BBC televizyonu, 1989).

---

[*] (İsp.) Şarkı ve dans stili. Kolombiya halk müziği melodileri ve ritimlerine dayanır. (ç.n.)

[**] (İsp.) Şarkı ve dans stili. Küba'da ortaya çıkmış ve Amerika keşfinden dönen İspanyollarca XVI. yüzyılda İspanya'ya getirilmiştir. (ç.n.)

[***] (İsp.) Kökleri en az Arap istilasına kadar uzanan (İS 711) eski bir Endülüs halk şarkısı ve dansı. (ç.n.)

[****] (İsp.) Küçük *fandango*. *Fandango*'daki neşeli tarzlar için toplu isim. (ç.n.)

[*****] (İsp.) Şarkı stili. Kelime olarak, Granada'ya ait olan anlamına gelir. (ç.n.)

İster Endülüslü, ister Çingene olsun, etnik kökenlerin vurgulanmasına karşıt duran üçüncü tez, flamenkoyu direnişin sesi olarak resmeder. Bu "popülist" görüşe göre flamenko, "kültürel direnişin bir silahıdır" (Whitney, 1974: 25) ve Endülüs'ün kenara itilmiş insanları tarafından kullanılan diğer benzer silahlar gibi "önyargı ve toplumsal kayıtsızlık derdinden, yoksulluk ve terk edilmişlik durumundan kurtuluş"u haykırır (Woodall, 1992: 115). Bu teze göre flamenkonun meydana çıkışını besleyen koşullar, Endülüslü ya da Çingene olsun etnik kökenden çok, insanların maruz kaldıkları ve yozlaşmış elitlerce dayatılan yersiz yurtsuzluk, işsizlik gibi zulümlerin yapısal durumuna dayanır. Flamenkonun direnişin sesi olduğu iddiası, marjinalleştirilmiş sanatçıların flamenko müziğini yarattığını ve icra ettiğini ileri sürer (bkz. Cruces Roldán, 1993; Vélez, 1976).

Herrero (1991: 42), bu iddiayı flamenko tarihini caz tarihine benzeterek destekler: "Her ikisinin kökleri de alt sınıflara, yoksula ve ezilene uzanır. ... Bu iki topluluk da kendilerini ifade edebilmek için sahip oldukları tek aracın müzik olduğuna inanmıştır ve inanmaya devam eder." Ondan yirmi sene önce Brook Zern, Amerika'daki Siyahlar ile İspanya Çingeneleri arasında benzer bir karşılaştırma yapmıştır:

> Bu insanlar kendilerini birden yeni ve tuhaf bir ülkenin güney ucunda buldular... böylece bir eziyet ve sefalet devri başladı... Bu travmalı deneyimin bir sonucu olarak kesif ve karamsar bir müzik biçemi oluşturdular. Evden hiç çıkmayan bu müzik, maruz kaldıkları korkunç ırksal trajedinin sesi olma ve aynı zamanda bu trajediyi çocukları ve tarihleri için belgeleme görevini üstlendi. Istıraplarının canlı bir vasiyetnamesi oldu (Zern, 1973).

Bu popülist tez, flamenko stilinin Endülüs'te neredeyse beş yüz yıl baki kaldığını ileri sürer. Ancak XIX. yüzyılda, alt sınıfların bu dirençli şarkısı etkisini yitirmeye başlamıştır: "*Café cantante*'lerdeki şarkının profesyonelleşmesi ve en önemlisi, XIX. yüzyıl sonlarındaki ticari gelişmelerle şarkıcılar genellikle varlıklı sınıfların ken-

dilerine para ödediği ve *fiesta* [eğlence, parti], *juerga* [içkili özel eğlence, parti] ya da *café*'lerine entegre ettiği bir birey halini aldı. Flamenkonun içeriği, *copla*'ları, *café*'lere para ödeyen orta sınıfı hoşnut etmek için biraz biraz yumuşamaya başladı ve tüm bunların sonucunda *cante*, aslen sahip olduğu trajik gücü kaybetti" (Gelardo ve Belade, 1985: 133).

Popülistlere göre, hem García Lorca'nın 1920'lerdeki, hem Mairena'nın 1960'lardaki eserleri, sırasıyla Endülüs ve Çingene çıkarlarına yönelik olsalar da flamenko şarkı stilindeki direniş ve muhalefetin rolünü vurgulamışlardır. Popülistlerin lügatine göre *duende*, ezilenlere özgürlük ve dayanışma sağlayan bir güçtür (Grande, 1992a; Zern, 1975) ve flamenko estetiğinin kökleri, "yıllarca çekilen yoksulluğun ve zulmün" takdir edilmesine ve "Endülüs'ün sömürüldüğü, ihmal edildiği, Endülüs kültürünün eritildiğinin" kabulüne uzanır (Manuel, 1989: 63). "Rito y Geografía del Cante" adlı belgesel dizide flamenkonun güçsüzlerin silahı olarak ele alındığı söylenir. 1980'de sahnelenen, kardeş yapımları *Black and Blue* ve *Tango Argentino* gibi, bir eleştirmenin "dışlanmışların sanatı" dediği flamenkoyu kutlama eğilimdeki *Flamenco Puro* adlı müzikal için de aynı şey söylenmiştir.

Ve son olarak, flamenkonun sosyolojik tarihi; gündelik yaşamda insanların vizyonunu bulandıran ve zihnini uyuşturan ekonomik ve politik iktidarın gizemlerini ortadan kaldıran modernist bir tezdir. Bu görüşün ana hatlarını "Demófilo" *gitanismo*'suna bir karşı cevap olarak 1881'de Hugo Schuchardt çizdi. García Gómez (1993), Mitchell (1994) ve Steingress (1993), bu bilimsel sosyolojik görüşe teorik sofistikasyon ve tarihsel ayrıntılarla katkıda bulunarak Endülüslü, Çingene ve popülist tezlere karşı geldi. Bu sosyolojik görüşe göre, flamenko ezilen insanların kendi sefaletini, varlıklı dinleyicilerin suçluluk duygularından hareketle merhamet uyandıracak şekilde duyurduğu bir gösteridir. Bu teze göre, şarkı hem yoksulun acısını hem de zenginin suçluluğunu teşhir ederek ve hafifleterek ikili bir katarsis sağlar. Şarkı sayesinde, psikolojik yüklerinden kurtulan yoksul ve zengin, dünyayı olduğu gibi kabul ederek yaşamaya devam ederler. Dolayısıyla flamenko şarkısı, aslında

çift kutuplu bir toplumun unsurlarını birbirine bağlayan homeostatik, yani kendi kendini dengeleyen bir aygıttır.

Sosyolojik tez, flamenko toplumsal tarihinin birkaç kritik özelliğini vurgular. Bunlardan birincisi, XVIII. yüzyılda, zamanın Fransız hayranı elitine karşı asi ve gerici bir *majismo* stilinin ortaya çıkmasıdır. İkincisi, XIX. yüzyıl başı Romantiklerinin *majismo*'yu kendi Romantikçi çıkarları için istismar etmesidir.[3] Üçüncüsü, Johann Herder ve Alman Romantiklerinin ulusalcı entelektüel çabalarının, Endülüslüleri kendilerine özgü bir kimlik edinmeleri için kendi halk geleneklerini aramaya teşvik etmesidir. Dördüncü özelliği, kentsel orta sınıfın yükselmesiyle Romantizm ve milliyetçiliklerin, *café cantante*'lerde ve sonradan *ópera flamenca*'larda ticarete ve kâra yönelik emtialar olarak yeniden ambalajlanmasıdır. Beşincisi, Endülüs entelektüellerinin, 1898'deki İspanya-Amerika Savaşı'ndan sonra, eleştirel içebakışın önemini vurgulamasıdır. 1922'de Lorca ve de Falla tarafından desteklenen *Concurso del Cante Jondo* bu içebakışsal çabalardan biridir. Sosyologlar, son olarak Franco'nun kültür politikalarının baskılarını ve çelişkilerini gizlemesi için flamenko şarkısını teşvik eden gizemlileştirici *franquista* ideolojisinin karanlık yüzünün altını çizerler. Bu *franquista* ideolojisinin gücüne dair uyarıcı bir işaret, "Rito y Geografía del Cante" belgesel dizisinde apaçık ortadadır ve Jameson (1983) bu diziyi, eskiye ait "duygu"ya karşı minnettarlıkla yüklü, ama bu "duygu"yu yaratan ekonomik ve politik realiteleri iyileştirme çabalarından yoksun bir "nostalji filmi" olarak tanımlayabilirdi.

## B. FLAMENKO TARİHİ VE İRONİ

Flamenko yazarları, ticarileştirilmiş gösterilerin, müzikteki Endülüs ruhunu sulandırdığını veya Çingene yüreğini gizlediğini ya da muhalif yanını körelttiğini ya da kitleleri aldatma gücünü artırdığı-

3. Flamenko, XIX. yüzyıl sonu Romantizminden ortaya çıkan çok sayıdaki ironik müzik stillerinden biridir. Dolayısıyla anlatımındaki aşırı duygusallık, flamenkoya özgü beğenilen özelliklerden biri halini almıştır (Featherstone, 1991: 65 ve devamı; Steingress, 1993: 361).

nı göstererek, profesyonelleştirilen flamenkoyu eleştirmek için aralarında yarışarak kırk yıldan fazla zaman harcadı. Yorumcular bu çabaların tümünde, tarihsel delillerin, bu dört tezin hepsini değil de, birini ya da diğerini desteklemesi gerekiyormuş gibi davrandı. Bense bu durumun aksine, flamenko müzik tarihindeki kritik momentlerin birden fazla, ancak birbirlerinin açığını kapatan paralel kuvvetleri barındırdığını ileri sürüyorum. Bunlar, flamenkonun aynı anda hem Endülüslü olduğu hem olmadığı, hem Çingene olduğu hem olmadığı ve hem direnişçi hem de itaatkâr olduğu momentlerdir. Bu eşzamanlı zıtlıklarıyla flamenko ironik bir müzik stili olarak tanımlanmalı ve bu ironinin özel toplantılar kadar halka açık gösterilere de girdiğini keşfetmek beklenti dahilinde tutulmalıdır.

Bu tezi iki şekilde geliştireceğim: İlk olarak, İspanya'daki ironik toplumsal süreçlerin XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla uzanan –yani flamenko müziğinin popülerleşmesinden önceki zamana dair– hâkimiyetini göstereceğim. İkinci olarak, XIX. ve XX. yüzyıllardaki flamenko dönüm noktalarının, yani XIX. yüzyıl *café cantante*, XX. yüzyıl başı *ópera flamenca*, 1922 yılı *Concurso del Cante Jondo* ve 1971-3 yılları "Rito y Geografía del Cante" belgesel dizilerinin, çokdilli ve çoksesli etkinlikler olarak anlaşılması gereğini izah edeceğim (Bahtin, 1981).

İspanya 1492 ve 1850 yılları arasında, yoğun ironik toplumsal uygulamaların olduğu bir yerdi. Politika cephesinde, baskıya karşı gelişen kuvvetli direnişler, sıklıkla, tutucu ve munis uygulamalara dönüştü. Kişisel cephedeyse, insanlar kimlikleriyle kendi kurduklarını düzmecenin izini kaybetme noktasına varana dek oynadılar. Yani flamenko XIX. yüzyılda popüler hale gelene kadar, İspanya halkı zaten üç yüz yıllık bir ironi uygulaması içinde yaşıyordu.

Granada'nın 1492 yılında fethedilmesi ve sonrasında dinsel, dilsel, kültürel ve politik homojenliğin yeni birleştirilen İspanya'ya empoze edilmesi, bu ironik uygulamalar selini daha da körüklemiştir. Engizisyon, özellikle Güney İspanya'da çok sayıda bulunan Musevilere ve Müslümanlara hem dinsel hem de kültürel homojenlik dayatmıştır (Root, 1988; Shell, 1991). Antonio de Nebrija'nın araştırdığı İspanyolca gramer, Avrupa yerli dillerinin ilk grameri,

dilsel ve politik homojenliğe açıktan açığa katkıda bulunmuştur (Illich ve Sanders, 1989).

Bu homojenlik dayatmalarına karşı gelişen yaygın tepkiler örtülü ve çeşitli oldu. Bazı Museviler ve Müslümanlar otoriteye itaat eder gibi göründü. Diğerleri kendi hemşerilerine itaat eder gibi davrandı. Yaşam, pek çoğu için uzayıp giden büyük bir düzmece halini aldı. Bazen kendi gerçek benliklerini, sahte benliklerinden ayıramaz hale geldiler. Örneğin engizisyondan firar ederek Amsterdam'a kaçan İspanya Musevilerinin çoğu, Museviliğin ne olduğunu unutmuşlardı; diğerleri, uzun zamandan beri rolünü oynadıkları Hıristiyanlığı özlediklerini fark ediverdi (Yovel, 1989: 41 ve devamı). Başka yerlerdeyse Müslümanlar, İspanya çingeneleri gibi davranmaya başlarken; genellikle tarım işinden kaçınan İspanya Çingeneleri, Müslümanların kırsal yaşam tarzını benimsiyordu (Barrios, 1992: 47). Etnik kimliklerin bu yüzyıllarda belirsizlik ve tutarsızlık ile tanımlandığı konusunda pek şüphe yoktur.[4]

Çoğu zaman, James Scott'ın tanımladığı muhalefetin "gizli senaryoları" gibi, direnişleri görünmez olsa da, bu dönemde İspanya politikasını merkezileştirmeye ve İspanya ulusunu homojenleştirmeye yönelik monarşinin bu çabalarına pek çok insan karşı geldi (1990). *La Celestina* romanı (Yovel, 1989: 96), İspanyol gizemlerindeki aşırı Katoliklik (Certeau, 1986: 88-100; Yovel, 1989: 25) ve kutsal kadınların bağımsızlığı, *beatas* (Perry, 1990: 97 ve devamı), hepsi bu türden görünmez bir direnişi yansıtır.

Ekonomik ve politik krizleriyle XVII. yüzyılda, politik baskının katmerlendiği görülür. Bu kargaşalı yüzyıl boyunca, baskılar da direnişler kadar düzmece ve ironiyi körükledi. José Maravall, bu yüzyılın politikasını bir duman-ve-aynalar ilişkisiyle resmeder (Maravall, 1986: 236, 253); bu ilişki, "kitle kültürünün kinik çürümüşlü-

4. Salillas'tan (1898) Steingress (1993) ve Mitchell'e (1994) kadar farklı araştırmacılar, İspanya Çingenelerinin açıkça tanımlanmış bir etnik grup oluşturmadıklarını iddia eder. Bunlara itiraz etmeksizin, İspanya Çingene etnisitesinin, "kendi marjinalliğini ... gömülü bir ana hikâye (olarak) değil de, 'yüzerek ve süzülerek' baki kalan, ne tam var ne de tam yok olan bilinçli bir kültürel politikayla, bir tarihsel blok inşa etmenin zor, ancak yapılması gereken işleri için çok büyük bir kamuflajla ayakta kalan" bir yapı olduğunu ileri sürmek de mümkün (Lipsitz, 1990: 159).

günde" "gösterilerin ayartıcı şekilde kullanılmasının" bir özetidir (Jay, 1993: 46).

Yoksullar, özellikle Endülüslü yoksullar, XVIII. yüzyılda, ironik bir şekilde, önceki yüzyılın baskıcı ve zorbacı muhafazakârlığına benzetilebilecek direnişçi bir muhafazakârlığa sarıldı. Burbon hanedanlığının tahta yerleşmesi ve İspanya aristokrasisinin dikkatini Paris'e çevirmesiyle (Mitchell, 1991: 58) yoksullar, direnişini, eski ve yaygın olan her şeyi överek ve böylece bir "gelenek icat ederek" (Hobsbawm ve Ranger tarafından tanımlandığı anlamda, 1983) gösterdi. Bu insanlar, "yabancıyı ve XVIII. yüzyıl başı üst sınıflarının aşırı ince tarz ve davranışlarını" az çok bilinçle reddeden, "gözü pek, kendinden emin, küstah" kişiler, yani *majo*'lar olarak biçim değiştirdiler (Mitchell, 1988: 176). *Majo*'lar, Franco yanlısı İspanya aristokrasisi ile bağlı her şeye meydan okuyarak direndi (bkz. Steingress, 1993: 316).

*Majismo*, XIX. yüzyıl başı ironilerine karışmasaydı, bir kültürel tarz olarak bu şekilde gelişemeyebilirdi. Öncelikle *majo*'ların kaba meydan okuyuşu, Fransız kraliyeti maiyetinin ahlâk yönünden çökmüş zarafeti ile yan yana gelince, olumlu bir anlam kazandı (Berlin, 1991: 246). Ardından, Cádiz'de güç durumda kalan vatanseverler son derece özgürlükçü anayasalarını ilan ederlerken (Steingress, 1993: 284 ve devamı), eli silah tutabilen, rahiplerle kadınların yardımını arkasına almış düzensiz İspanya ordusunun, Fransız Cumhuriyeti askerlerine başarıyla direniş gösterdikleri (Mitchell, 1991: 62) Bağımsızlık Savaşı'ndan (1808-14) sonra, Avrupa aydınları Endülüs *majismo*'sunu kahramanlaştırdı. Michael Jacobs'a göre, bunun sonrasında "Avrupa'nın dikkati İspanya'ya ve özellikle de Endülüs'e daha çok yönelir oldu." George Dennis 1839'da, "özgürlükçü sınıf, ülkenin hiçbir kesiminde Endülüs'teki kadar kuvvetli değildir" diye yazmıştı (Jacobs, 1990: 174). İngilizlere göre, Endülüslü *majo*'ların askeri beceriksizliğini, direnişçi özgür ruhları yeterince dengeleniyordu.

İngilizlerin Endülüs'e yönelik ilgileri, savaş esnasında İspanya dışında sığınacak yer arayan pek çok İspanya entelektüeli söz konusu olduğunda da azalmıyordu. Bu İspanyol entelektüeller 1830'lar-

da anavatanlarına geri döndüklerinde, köylülerin savaş esnasında sergiledikleri cesareti metheden *copla*'lar söyleyerek Endülüs'ü kutlama konusunu gündeme getirdi (Ortiz Nuevo, 1985: 75). Özetle, İspanya'nın yeni entelektüeller grubu, anavatanları, gelenekleri ve müzikleri de dahil olmak üzere ifade biçimlerini yeniden değerlendirirken buldu kendisini. "Yarımada romantizminin ilk uvertürleri sürgünlerden geldi... Sadece neoklasik evrenselcilik ile ters düşecek bir milliyetçilik ilkesini kabul etmekle kalmadılar; ilkellik ve kendiliğindenliğe –tüm yaygın şarkılarda işleniyordu bunlar– coşkunlukla yönelmeye koyuldular" (Zavala ve Diez Borque, 1974: 17). José Caballero Bonald, Bağımsızlık Savaşı'nın "takdir görmemiş bazı yaygın geleneklerin yeniden değerlendirilmesini" ve "uzun zamandan beri unutulmuş olan geleneklerin canlandırılmasına yönelik bir coşkuyu" desteklediğini ileri sürer (Alvarez Caballero'nun aktardığına göre, 1981: 36).

İronik olarak, *majo* direnişinin Britanya'da bu şekilde övülmesi, tam da İngilizlerin kendi sömürgeci uygulamalarını ısıtınaya koyuldukları dönemde başlamıştır. İngilizler aynı nedenlerle "genellikle bu yeri, heyecan verici buldukları gibi eleştirmiştir de" (Jacobs, 1990: 181). Örneğin Havelock Ellis'in, İspanyolları "ilkel" olarak göstermesi (1908: 36), W. Somerset Maugham'ın Endülüsleri basit ve doğal olarak nitelemesi (1920: 27), Collin'in İspanyolların çocuksu olduğunu ileri sürmesi (1931: 26) ve V.S. Pritchett'in, İspanyolların modern-öncesi olduğunu iddia etmesi (1955: 180) gibi, İngilizlerin "oryantalist" eserleri (yani sömürgeci retoriği), gene İngilizlerin onurlandırdığı Endülüs'ü, bu kez ısrarla ilkel olarak tasvir etmiştir.

Geçmişe bakıldığında, ironik uygulamaların pek çoğunun Güney İspanya içinde ve etrafında, flamenkonun popülerleşmesinden çok önce oluştuğu açıkça görülür. Böylesi ironi örnekleri; XVI. yüzyıl Musevilerin ve Müslümanlarının engizisyon baskısına karşı gösterdikleri kaypak direnişlerini, XVII. yüzyıl politikasındaki düzmecenin kullanımını, kültürel tarzın XVIII. yüzyıl *majo*'larınca yeniden icadını ve son olarak, Endülüs'teki esas menfaati imparatorluk hâkimiyeti olan halkın bir yandan da Endülüs direnişini kut-

lamasını içerir. Bu çoklu ironi geleneklerinin önemini anlamak bakımından, yukarıda anlatılanlara benzer ironileri görmek üzere ticari flamenkonun dört dönüm noktasına yeniden değinmeliyiz: *Café cantante, ópera flamenca, Concurso del Cante Jondo* ve "Rito y Geografía del Cante."

*Café cantante* dönemi, flamenko şarkısını sahneye koyarak Endülüs'teki gündelik yaşam tınılarını duyuruyor gibi görünür. Müdavimler, böyle mekânlar olmasaydı ancak sokaklarla ve şehrin kırsal kesimlerinde duyabilecekleri sesleri, *café*'lerde oturtarak dinleyebiliyordu. *Café* müdavimleri bu mekânlarda örneğin, sebze getirdiğini, şarkılarıyla (*pregone*) mahalleliye sebze geldiğini duyuran sokak satıcılarının seslerini dinleme imkânı buluyordu. Özetle bu *café*'ler Çingene geleneklerinin, Endülüs geleneklerinin ve daha genel anlamda, Güney İspanya'daki yoksulların toplumsal yaşamının önemini takdir ediyordu.

Ancak görünümler aldatıcı olabilir. Sahnelenen flamenko şarkısının sound'u, flamenkonun sokaktaki sound'undan koparılmıştı. Şarkıcıların sesi rafine edilmişti. Şarkı sözleri de yumuşatılıyor ve sonuç olarak, *café*'lerin sesi, sokak seslerini duyurduğu kadar saklıyordu da. Sokak satıcısı *pregone*'lerinin, sahnede sadece görüntüsü vardı. Gerçekte, *café* müdavimleri, sokak satıcısı şarkısının ancak rötuşlu bir suretini dinliyordu.

Sokak sesini sahne sesinde takdir etme mücadelesi, araştırmacıların *café* hakkındaki yorumlarında açıkça ortadadır. Ortiz Nuevo (1985) ve Alvarez Caballero (1981), XIX. yüzyıl başında bir flamenko müzik etkinliğindeki her bireyin aktif bir katılımcı olduğunu ileri sürmüştür. Pasif ve ilgisiz değillerdir. *Café* dönemi öncesi flamenko etkinliklerinde herkesin etkinliğe bir katkısı vardır. Buna karşılık *café cantante*'lerdeki flamenko, para ödeyen seyirciye, şarkının canlılığı azaltılıp popülaritesi artırılarak sunuluyordu. *Café*'lerin sokak müziğini sahnelemesini, "sonraları oluşan, *cante* coşkusundaki büyük artış" teşvik etti: "Tüm toplumsal sınıflarda görülen ateşli hayranların çoğalması, bazı kurnaz *café* sahiplerini, kendi mekânlarında flamenko sanatından (şarkılı, danslı) gösteriler düzenlemeye sevk eden ve daimi müşterilerle turistlerin de bu ça-

bayı destekleyeceğine ikna eden kuvvetli bir uyarıcıydı" (García Matos; Molina ve Mairena tarafından aktarılmış, 1979: 47).

İroniktir ki, *café*'lerin icat ettiği şarkılar, otantik şarkılar olarak yeniden inşa edildi. Buradaki otantiklik, Endülüs sokak yaşamına uzanan bağ korunarak sağlandı. Ancak, hayatta kalmaları için *café*'lerdeki flamenko şarkılarının orta sınıflara da tanıtılması gerekiyordu ve bu sınıflara göre, flamenko şarkıları kültürel anlamda değerliyse ("gerçekse"), sahiplerine ait ya da sokak yaşamından türetildiklerine dair işaretler taşımaması gerekiyordu ("gerçekçi" varsayımlar hakkında daha çok bilgi için bkz. Abercrombie, Lash ve Longhurst, 1992: 131 ve devamı; toplumsal ilişkilerin yönetilmesi vasıtasıyla "gerçek"in inşa edilmesi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Grossberg, 1992: 48). Aslında flamenkonun *café cantante*'lerdeki bu ironik yeniden inşası, flamenko şarkısının hem "günlük yaşamın herhangi bir bağlamında *bulunmamasını*" hem de bulunmasını gerektiriyordu (Poster, 1990: 63; ayrıca bkz. Corbett, 1990). Sonuç olarak, *café*'lerdeki müzikal sunumlar, müziğin sokakla bağının hem övülmesini hem de sokağın susturulmasını içeriyordu. Sokağın övülmesi Romantik etkilerle tutarlıydı, ancak bu müziğin layıkıyla tanımlı görünmesi, türlü seyirciyi çekmesi ve dolayısıyla popüler algıda bir gerçek müzik olarak rütbe kazanması için, sokak boyutunun susturulması gerekiyordu. Grande, "Çoğunluk, *café* öncesi performansları gerçek performanslar olarak kabul etmezdi" derken bu paradokslu durumu takdir ediyor görünür (Grande, 1979: 355).

Endülüs sokaklarının müziği, *café* döneminden sonra profesyonel flamenko sound'u aracılığıyla susturuldu ve gölgelendi. *Ópera flamenca* bu süreci destekledi, ancak buna ironik bir şaşırtmaca ekledi. *Ópera flamenca*'daki *ópera*, kendi de çok boyutlu bir gelenek olan İtalyan opera geleneğinin (Chanan, 1994: 46 ve devamı; Taruskin, 1993: 37) Endülüs şarkı stiline bıraktığı etkileri anımsatır (García Gómez, 1993: 32 ve devamı; Lavaur, 1976: 38). Ancak *ópera flamenca*, XX. yüzyıl İspanya'sındaki hayata geçirilişinde, orkestra enstrümanlarının eşlik ettiği ve ara sıra cambazlık ya da hokkabazlık gösterilerinin karıştığı, özenli çalışan icracı topluluk-

ları içeren, abartılı bir biçimde sahneye konan bir flamenko gösterisine dönüştü.

*Ópera* stili, Escribano'ya göre, önce Alman şarkıcı Augusta Berges, sonrasında Madridli Pilar Cohen tarafından 1893'te Madrid'in Barbieri Tiyatro'sunda "şov şarkıları" (*cuplé*'ler) performansları ile piyasaya çıktı (Escribano, 1990: 59 ve devamı). Akabinde Amalia Molina ve Pastora Monje Imperio bu stili flamenko şarkısı ve dansıyla birleştirerek Antonio Chacón'un teatral gösterilerini geliştirmesi için gereken yolu açmıştı. Teatral flamenko sahnelenir sahnelenmez çok popüler oldu. Sahnelenen etkinlikler pek çok kişiyi çekti, hem de sadece pasif seyirciler olarak değil. Bu şamatalı etkinliklere herkes katkıda bulunarak karnavalesk bir atmosfer yarattı. Bu müzikal hareket, XVIII. yüzyıl ortalarındaki Paris konserlerini ve XIX. yüzyıl ortalarında Amerika'da sahnelenen Shakespeare oyunlarını anımsatan, yüksek heyecanlı organizasyonlara dönüştü. İspanyolca *bululú* [heyecan, ajitasyon] terimi, İngilizcede bile böylesi anlara yönelik uygun bir tanımlayıcı olarak görünür. 1950'lerde *ópera* ölmeye başladığı zaman doğan çağdaş flamenko festivallerine katılanlar, bugün bile bu *ópera*'ların gürültülü tenorlarını takdir ederler. Bugünün festivallerinde, eski *ópera*'larda olduğu gibi, seyirciler, *sherry* [beyaz İspanyol şarabı] kadehlerini icracılara uzatırken, birbirlerine yiyecek ikram ederken, kuyruklarda çene çalarken ve *ambigú*'lere [büfe-bar] takılıp kalırken fıkır fıkırdırlar – hatta bazıları müziğe eşlik ederken de fıkır fıkırlardır. Böylesi bir etkin hal, belirtilen seyirci şamatasının, müziği ve köklerini dikkate almadığı ve takdir etmediği varsayımıyla püristlerin eleştirel sözlerine hedef olur ve olmuştur (bkz. "Rito" belgesel dizisi, 31. Bölüm). Ne yazık ki, ironik olarak bu türden eleştiriler *bululú*nun önemli bir boyutunu gözden kaçırmaktadır: *Ópera*'ların bu heyecanlı karmaşası, seyirci etkinliğinin kabulüne ve çağdaş toplumsallığın onaylanmasına işaret eder.[5] Buna karşılık, püristlerin

5. Manolo Caracol'un *ópera* hakkındaki izlenimleri, interdisipliner politikada da aynı derecede zengindir (bkz. "Rito" belgesel dizisi, 53 ve 54. bölümler). Caracol, *ópera* stilinin bir savunucusu olarak, flamenko şarkısını kadın seyircileri çekmeyi amaçlayan yaratıcı teatral sunumlara sokarak *ópera*'nın flamenko sanatının çekiciliğini yaygınlaştırdığını iddia eder; ki bu iddiayı kadınların *copla*'ların gelenek-

eleştirileri, şimdiyi geçmişin boyunduruğuna sokmayı ve bugünün etkileşimlerini düne ait sanatın sunağında kurban etmeyi istediklerine işaret eder. Bu eleştiriler, teatral gösterilerdeki müziğin (*cuplé*, şov şarkıları) ve seyirci davranışının, günlük yaşamdaki eskiye ait sesleri inkâr ettiğini ileri sürseydi, hedefini bulmuş olabilirdi. Ancak bu eleştiriler, seyircileri adam edeyim derken aslında çağdaş toplumsal ilişkilerin önemini hesaba katmamaktadır. Aynı dönemin Amerika'sında da olduğu gibi, İspanya'daki şamatalı sanatsal etkinlikleri eleştirenler, "seyircileri aleni duygularını özel duygularından ayırmaya zorlamada ve kendi duygusal ve fiziksel süreçlerini katı bir hâkimiyet altında tutmaları için eğitmede, seyircilerine yeni toplumsal zorunluluklara ayak uydurmayı öğretmede aktif aracı rolü üstlenmişlerdir" (Levine, 1988: 199). Benliğin toplumsallık anlayışının, geçmişe ait müziği ciddiye alarak zenginleştirilmesi çabasına yönelik süreçte, eleştirmenler, "benliğin" tam anlamıyla modern ve baskıcı bir üslupla "parçalanmasını" destekliyordu.

Bu gibi teatral flamenko performanslarının sıklıkla değersiz addedilmesi, operaya dair ironinin ikinci bir boyutunu görmemizi sağlar. Genellikle bu gösteriler, gişe kaygılarıyla "gerçek" flamenkoyu dönüşüme uğratan kandırmacalar ve hilelerdi. *Ópera* adı bile, kendi fantastik sanat yapımlarını "meşru" operanın vergiden muafiyetinin altına kaydırma amacıyla bu adı tescil ettiren açıkgözlü girişimcilerin bir hilesiydi (Yerga Lancharro, 1991). Bu *ópera* hilesi, bu ve benzeri tüm sahte gösterilerin birer ticari sömürü aracı olduğunun bir göstergesidir. Yine de, XX. yüzyılın ilk yarısında rahat ve kazançlı bir yer bulan diğer kitsch örnekleri gibi (Calinescu, 1987), *ópera* da kendi seyircisine kendi hilesine dair ipuçları veren, onları görünenin arkasına bakmaya çağıran ve politik iktidarın şovları da dahil olmak üzere tüm gösterileri sorgulamaya iten bir sözde-flamenko performansıydı.

1922'nin *Concurso*'su, teatral flamenkonun erken XX. yüzyıl

sel sadelikteki yorumunu takdir etmek için gereken estetik mizaçtan yoksun olduğu varsayımına dayandırır. *Ópera*'ların yaygın cazibesi hakkındaki gözlemleri doğru olabilir, ancak kadınların estetik duyarlılıkları hakkındaki gözlemlerinin doğruluğu tartışmaya açıktır.

dönemi ortalarında kendini birden gösterir. Entelektüellerin ve profesyonel olmayan sanatçıların öncülük ettiği *Concurso, ópera*'nın çöküşüne karşı, saf bir kültürel etkinlik olması niyetiyle geliştirilmişti. *Concurso*'nun arkasındaki fikir, *ópera flamenca*'nın gizlediği otantik gelenekleri halka duyurmak ve övmekti. *Ópera*'ya karşı duruştan doğduğu dikkate alındığında, şimdilerde Granada *Concurso*'sunun *ópera flamenca*'nın yükselişindeki gerçek moment olarak tanımlandığını görmek, elbette ironiktir (Cobo, 1994: 77). Belli ki etkileri, amaçlarına tamamen zıt bir yöne yönelmiştir.

Manuel de Falla, Federico García Lorca, Andrés Segovia ve diğer *Concurso* organizatörlerinin çabaları, İspanya'nın gelecek yıllarda nereye yöneleceğine dair soruların güdümündeydi. Bu organizatörler İspanya'nın geleceği hakkındaki sorularını, İspanya'nın geçmişini dikkate alarak cevaplamaya çalıştı. İspanya'nın nereye gittiğini bilmek için, İspanya'nın ve özellikle de İspanya müziğinin geçmişte nerede olduğunu bilmek gerekiyordu. *Ópera*'daki cafcaflı ve yüzeysel flamenkoyu reddettiler ve dikkatlerini, *cante jondo* ("derin şarkı"), yani flamenkonun modernleşmesinin öncesindeki Endülüs şarkısı üzerinde topladılar. *Cante jondo*'nun sadece Endülüs flamenkosunun değil, sefalet içinde yaşamayı sürdürme deneyimiyle şekillenen, zengin ve kendine özgü İspanyol kimliğinin de kökü olduğunu iddia ettiler. Ancak bu organizatörlerin iyi niyetine rağmen, *Concurso*, ironik, ikiyüzlü bir etkinlik halini aldı. *Concurso*, baskın ticarileşme etkilerinden uzak tutulabilmiş olsa da,[6] gene de halk kültürü üzerindeki baskının artırılması için bir vesileydi.

Halk kültürlerinin XIX. yüzyılda icat edildiği ileri sürülmektedir (Anderson, 1983; Burke, 1992; Hobsbawm ve Ranger, 1983). Bu görüşe göre halk kültürü, ilk olarak ve özellikle Almanya'da,

6. *Concurso*'yu ticarileşmekten koruma çabaları tutarsız bir şekilde sürdürülmüş ve neticede, beklenen sonucun aksi doğmuştur. Öncelikle, *Concurso* organizatörleri, Centro Artístico y Literario, *Concurso* yarışmalarına katılımı yirmi bir yaşın altındaki profesyonellerle sınırlayarak daha eski ve daha saf *cante jondo* stilleri için ticaret etkisinde kalmayacak şarkıcıların yolunu açmayı amaçlamıştır. Ancak ortaya çıkan yetenek kıtlığını dengelemek için profesyonel sanatçılara başvurmanın gerekliliğine kanaat getirmişler ve nihayetinde *Concurso*'daki ilk ödülü, zaten bir profesyonel şarkıcı olan genç Diego Bermúdez "El Tenazas"a vermişlerdir (Ríos Ruiz, 1993: 29).

Fransız rejiminin baskısına karşı bir direniş olarak devreye girmiştir. Ancak çok geçmeden, halk kültürlerinin bizzat kendileri, insanları otantik âdetlerin halk kültürü kurallarına uymaya zorlayan birer baskı aracı haline geldi (Chambers, 1994: 38, 82). İroniktir ki "halk"ın bu şekilde desteklenmesi, sıradan insanlardan çok elitlerin çıkarına hizmet etti: "Halk kavramının icadı, proletaryayı öncelikle egzotikleştirip, akabinde kültürlerini iktidar sınıfının içine çekerek, iktidar sınıfını proletaryanın tehdit ve ıstırabından korumaya hizmet eder." (Keil, Middleton tarafından açımlanmıştır, 1989: 134).

*Concurso*'nun Endülüs ve Çingene halk kültürünü yükseltmesi, Franco rejiminin kültürel baskıları için gereken yolu açtı. 1922 yılında bir direniş edimi olarak belirtilen kültürel otantiklik ifadesi, flamenkonun kendi yaratıcılarına, yani Endülüs halkına karşı kullanılan bir "politik araç" halini aldığı 1939'dan sonra, Franco kontrolündeki bir kulüp gibi kullanıldı (Isidoro Moreno, Mitchell, 1990: 87 içinde). "Uluslararası yöntemlerle tecrit ve bloke edilen Franco İspanya'sı, dünyaya göstermek ve neticede, içsel çeşitliliğini sıkı, berrak ve yönetilebilir bir birime indirgemek amacıyla kendi değerlerine ait onurlu bir ulusal sembole ihtiyaç duyuyordu" (Francisco Almazán'dan aktaran Alvarez Caballero, 1992: 110).

Halk kültürü XX. yüzyılda iki yol açtı. Bir taraftan marjinal insanların direnişi için bir platform oluşturdu. Öte taraftan, marjinal insanları diktatörlük otoritesine boyun eğmeye zorlamak için kullanıldı. Dolayısıyla *Concurso*'nun, halk kültürünü güçsüzlerin silahı olarak yeniden canlandırmasıyla elde edilen kazanımlara rağmen, aynı *Concurso*, Franco'nun ellerinde baskı silahına dönüşen bir anlayışı besledi.

Flamenko müziğine dair dört farklı tarih içinde de bulunan dördüncü dönüm noktası, televizyonda yayınlanan "Rito y Geografía del Cante" belgesel dizisidir. Bu dizilerdeki büyük ironilerden biri, "Rito" filmlerinin Çingene etnisitesini hem desteklemesi ve hem de altını oyması gerçeğine dayanır. "Rito" filmleri, elbette ki Çingenelerin flamenkonun oluşumundaki tarihsel rolüne işaret ederek ve diğer taraftan, flamenko şarkısını Çingene ailelerinin temel etkinli-

ği olarak resmederek Çingene etnisitesinin desteklenmesinde bir rol oynar. Bu filmler flamenkoyu XIX. ve XX. yüzyıl Çingene ailelerinde önemli bir ailesel etkinlik olarak tasvir eder – böylesi bir tasvir, önde gelen flamenko ailelerini tanıtan programlarda açıktır (19.-21. Bölüm ve özellikle de Noel etkinlikleri hakkındaki 10. Bölüm).

Flamenko "Rito"da bir ailesel etkinlik olarak betimlenirken, flamenko stilinin şekillendirilmesi ve geliştirilmesinde, kesinlikle ailesel olmayan *juerga* etkinliklerinin rolünden hemen hemen hiç bahsedilmemesi dikkat çekicidir (bkz. Howson, 1959; Pohren, 1980). "Rito" filmlerinde flamenkonun *juerga*'yla ilişkisinin koparılmasının ve bu müziğin aileyle yeniden ilişkilendirilmesinin etkinin önemi küçük görülmemelidir. Benzer manipülasyonlar başka yerlerde de etnisitelerin yeniden inşası ve yeniden icadında gereken araçları sağlamıştır. Örneğin Ferraro (1989) *The Godfather* [Baba] filminin İtalyan-Amerikalıların ticari ve ailevi faaliyetleri arasında bir bağ kurduğunu ve böylece İtalyan-Amerikalı kimliğinin yeniden inşası için bir temel sunduğunu ileri sürer. Aynı şekilde "Rito"nun flamenkoyu Çingenelerin ailevi etkinliği olarak tanımlaması da, Çingene etnisitesi için yeni bir temel tesis eder.

"Rito" dizilerinin bir taraftan Çingene etnisitenin yeniden inşasını desteklerken, diğer taraftan bu etnisiteyi baltalaması da ironiktir. Bu işi, flamenko şarkısını ve Çingene etnisitesini müzik müzesindeki nesneler gibi ele alarak yapar. Nasıl ki Amerikan *Blues* müziği, geçmişe yönelik yapılan sınıflandırma ve plaklarda "müzeleştirildiyse" (Middleton, 1989: 143), flamenko şarkısı da "Rito" filmlerinde "müzeleştirildi" ("müze" ve "film" arasındaki ilişki hakkındaki tartışma için bkz. Preziosi, 1988: 79). Herhangi bir modern doğal tarih müzesi gibi (Ziolkowski, 1990: 355), bu filmler de farklı tarihsel dönemler ve coğrafi bölgeleri eşit olarak anlatan geniş alanlı ve dengeli salıneler sunar. Bu sahnelerin dengesi, belgeselcilerin herhangi tek bir döneme ya da topluluğa kişisel olarak iltimas geçilmesine izin vermediklerinin bir işaretidir. "Rito" belgesellerindeki bu denge ve panoramik genişlik de bu programların arkasındaki müzik yönetmenlerinin her şeye sempati gösterme ve hiç-

bir şeyi kayırmama gayretinde olduklarını akla getirir. Belirli bir zaman ve belirli bir yerin insanlarıyla ilişki kurmaktan uzak durmuşlar ve bütünün koruyucuları olarak davranmışlardır. Örneğin *fandanguero*, *malagueñero* ve *sevillanero*, "Rito" programlarında eşit mevkiye sahiptir. Repertuarları *época teatral* [epik tiyatro] döneminde artan Manolo Caracol ve Pepe Marchena hakkındaki bölümler, bu sanatçıları eleştiren örneğin Antonio Mairena gibi eleştirmenlere ayrılan bölümlerle başabaş gider. Bu denge, bu sanatçılarla ilgilenen araştırmaların çoğunun haşinliği ile zıtlaşan bir durum oluşturur (bkz. Alvarez Caballero, 1981; Gómez Pérez, 1978; González Climent, 1975). Belli ki "Rito" programlarının yaratıcıları kendi dengelerini korumak uğruna Endülüs hizipçiliğinin kuvvetli akımlarına karşı durmaya razıydılar.

Ancak, bu denge flamenko çevrelerinin ya da Güney İspanya'daki toplumsal yaşamın bir özelliği değildir ve asla olmamıştır (Alvarez Caballero, 1993; Mitchell, 1990). Çoğunlukla flamenko üstatları yaklaşık elli flamenko stilinden ancak üç ya da dördünde ustalaşıp bunlara tutkuyla sarılırken geriye kalanların hepsini daha değersiz bularak reddetmiştir. Ama "Rito" belgeselleri bu gibi bölgelere özgü bağlılıkların tümünü gizlemiş ve bunun yerine flamenkodaki çeşitliliğin değerini vurgulamıştır. Gerçekten de Güney İspanya'nın bölgesel yaşamının gerilimleri, "Rito"daki, Çingenelere ait olanla olmayan ve örneğin Cádiz'li (*gaditano*), Sevilla'lı (*sevillano*) genç sanatçılara ait olanla yaşlı sanatçılara ait olan müzik stilleri tartışmalarının aralarından sızar. Ancak zıtlığı ve farklılığı tastikleyen bu anlar, flamenkonun nihayetinde tek ve entegre bir olgu olduğu sonucuna varmaları yönünde izleyicileri teşvik eden "Rito" dizilerinin özet ve ansiklopedik üslubuyla etkisizleştirilir. Ayrıca bu filmlerin genişliği ve dengesi, izleyicilerin dikkatini yeniden kendi üzerlerine çevirmelerine hizmet ederek müzik kadar kendilerini de beğenmeye çağırır. İzleyicilerin kendilerini müziği kontrol ederken, seçerken ve istedikleri gibi kullanırken görmeleri gizliden gizliye teşvik edilir (Corbett, 1990: 99) ve sonuçta, kasıtsız da olsa, gözlemledikleri tüm müziklerin ustaları haline gelirler (Kirshenblatt-Gimblett, 1991: 413; ayrıca bkz. Preziosi, 1988: 68). Eninde

sonunda bu programlar, izleyicilerin kendi değerliliklerini, tam da övmek istediği sanatın değerini düşürmek pahasına da olsa artırır. Sonuçta, bu dizilerin içeriğiyle yüceltilen Çingene etnisitesi, izleyicinin değerini artıran bu üslupla etkisizleştirilmiş olur. Bu belgesellerde film müzelerindeki antikalar gibi sergilenen *cante Gitano*, Çingene etnisitesini yeniden canlandırmak için sahip olduğu tüm gücü kaybeder.

## C. "EL CHOCOLATE"

Flamenkonun burada ele alınan dört temel dönüm noktası, flamenko tarihindeki ironik anlardır. Bunların her biri, flamenko insanlarının yıktıklarını yarattıkları ve direnç gösterdiklerine uyum sağladıkları, kendi kendini telafi eden momentlerdir (bkz. Marcus, 1992: 313). Flamenko müziğinin ya da onun tarihinin ironik karmaşası sebebiyle kusurlu olduğunu ya da daha değersiz kılındığını iddia etmiyorum. Aksine, flamenko bu bakımdan diğer toplumsal biçim veya kültürel gelişimlerin hiçbirinden daha karmaşık değildir. İroni her yerde var. Ancak, ironinin böyle her yerde ve her zaman var olmasına rağmen, tarihçiler ve etnograflar bu karmaşıklığı, sade yapıları ve tutarlı süreçleri vurgulayan öykülerin arkasında ısrarla gizlemişlerdir.

Bu flamenko tezi, flamenko müziğinin sadeliği yerine karmaşıklığını vurgulayarak ve flamenko tarihindeki ironileri saklamak yerine teşhir ederek alışılmış duruma aykırı hareket edecektir. Ticarileştirilmiş flamenkonun halka açık gösterilerinin politik anlam bakımından özel flamenko etkinliklerinden daha az ironik olmadığına dikkat çekmek özellikle önemlidir. Sahnedeki müzisyenler *café cantante* döneminde Endülüs sokak yaşamıyla bağlarını vurgulayarak bir otantiklik görüntüsü geliştirmişlerdir, ama bu kendilerini aynı sokak yaşamından sistematik olarak koparark geliştirdikleri bir gerçeklik suretidir. *Café* döneminin gerçek ve otantik flamenkosu, Endülüs sokak yaşamını, ironik olarak, aynı anda hem kucaklayıp hem reddederek ortaya çıkarılmıştır. Flamenko, *ópera flamen-*

*ca* döneminde, sahnedeki müziğin günlük yaşamdan koparılmasını abartan, özentili düzenlemelerle sahnelenmiştir. Ama *ópera*'nın böylesi özentili düzenlemeleri, onun kendi uydurma oluşunu ve imal edilmiş doğasını vurgulamaya da hizmet etmiştir. Diğer kitsch örnekleri gibi, *ópera* da saklıyor göründüğü şeyleri teşhir etmiştir. *Concurso* kendini hem *café*'lerin hem de *ópera*'nın ezici tertibatından uzak tutmaya çalışmış, ancak böyle yaparak, halk kültürünü daha sonra bir İspanya homojenleştirme aracı olarak sonradan devreye girmek üzere farkında olmadan teçhizatlandırmıştır (*Concurso* ve o zamanın milliyetçi hareketleri hakkında daha fazla bilgi için bkz. García Gómez, 1993: 122). Bir direniş aracı olması amaçlanan şey, bir baskı aracına dönüşmüştür. Son olarak, "Rito" filmleri, flamenko şarkısını yeniden Çingene ailesiyle aynı safa sokarak, Çingene etnisitesi davasının ilerletilmesine destek olmuştur. Ne var ki, "Rito" dizilerinin özetleyici üslubu, flamenko şarkısının Çingene etnisitesinin bir özelliği olarak hizmet etme becerisini zayıflatmaya da yol açmıştır.

Tarihçiler, şairler, deneme yazarları ve sinemacılar da dahil olmak üzere her türden etnograf, flamenko müziğinin tarihini genellikle yanlış okumuştur. Bu tarih tamamen Endülüslülerin veya tamamen Çingenelerinmiş ya da sadece bir direniş sorunuymuş gibi yorumlanmıştır.[7] Ancak, flamenko tarihindeki bu ironiler tezi, flamenko etkinliklerinin tekil yorumlara ya da tümel tanımlara hassasiyet göstermeyen, hemen her zaman çift sesli, çokdilli etkinlikler olduğuna işaret ediyor olmalı (Bahtin, 1981).

Müziği icra eden flamenko sanatçılarının, flamenkonun çokdilliliğini, işi müziği anlamlandırmak olan araştırmacılara göre bazen daha iyi kavradıkları görülür. Bu kavrayışa dair bir örneği, büyük şarkıcı Antonio Nuñez "El Chocolate" tarafından anlatılan bir otobiyografik anekdotta görebiliriz:

Bu anlatacaklarım esnasında on iki yaşında ve Alameda'daydım (Se-

7. Hayden White, tarihçilerin, "gerçek olayların, sadece imgesel olan ve olabilecek bir yaşam imgesinin tutarlılığını, bütünlüğünü, tamlığını ve dışa kapalılığını sergilemesine yönelik bir arzu" ile sade ve içsel yönden tutarlı hikâyeler yarattığını savunmuştur (White, 1987: 24).

villa'nın bir bölgesi). Alameda'da pek çok sarhoş vardı ve ben kendimi sarhoşlara adamıştım; gitmemin nedeni buydu ... orada iki olay yaşadım ... flamenkolog olduğundan övünerek bahseden bir adamla karşılaştım; ona çok minnettar kaldım, çünkü bana iki ya da üç yüz peseta verdi ve bu parayı neredeyse bir ay yesem bitmezdi – anlattıklarım yaklaşık yirmi beş sene öncesi. Neyse! Bu adam için ne zaman şarkı söylediysem hep yorgundum, çünkü Alameda'da üstümde başımda ne varsa onlarla banklarda uyuyordum. Gayet dinlenmiş olduğum, sesimin berrak ve taze olduğu bir gün, bu adamı bir barda gördüm. Birden sevindim, bana gene üç yüz peseta vereceğini düşündüm, bir iki ay daha karnımı doyurabilecektim. Dedim ki kendime, şimdi bana verdiği tüm paraların karşılığını ödemeliyim, çünkü sesim gayet iyi (*limpia*) durumda. Ama öyle mi oldu?! Bakın ... dedi ki, "Bana eski bir şarkı söyle" ve söylemeye başladım. Ancak söylemeye başlar başlamaz ciddileşti ve "Sesin bugün berbat" dedi. Ne diyeceğimi bilemedim ve mırıldandım: "Öyle mi, hiç farkında değilim!" Bu adam beni berrak ses (*clara*) yerine bozuk, pürüzlü bir sesle (*voz ronca*) dinlemeye alışmıştı. Bana sesimin berbat olduğunu söylediğinde çok canım sıkıldı, ancak *favoritismo*'ya [kayırıcılık] ayak uydurmalıydım; ben de dedim ki, "Bugün dinlenemedim, uyuyamadım, çok yorgunum. Ondandır."

Bir flamenkoloğa anlatılan bu oldukça ironik hikâye, "El Chocolate"nin kendini inkâr etmesinin bir resmidir. Bu büyük şarkıcı, sesinin o an iyi olduğundan tamamen emin olmasına rağmen, kötü söylediğini ikrar etmişti. Dediği gibi, bunu yaptı, çünkü *favoritismo*'ya ayak uydurmalıydı.

"El Chocolate" *favoritismo*'ya ayak uydurarak flamenkonun bitkin adam tarafından söylenen bir şarkı olduğuna dair araştırmacıların tekil tanımının doğrulanmasına yardım etmiş olabilir. Ancak bu hikâyenin de apaçık ortaya koyduğu gibi, bu doğrulama hilelidir. Flamenko, bezgin adam tarafından söylenen bir şarkı değildir; aksine dinç olmak isteyen bezgin şarkıcıların ve bezgin olmak isteyen dinç şarkıcıların, hatta bazen her ikisi de olmak istemeyen şarkıcıların söylediği bir şarkıdır. Flamenko ironik bir deneyimidir.

III

# Müzikten alınan hazlar

Hep flamenko müziğinin yapım aşamasına yüklenilir, ancak bu müziğin karakterinden büyük ölçüde onu tüketenler sorumludur. Buna göre, flamenko deneyimlerine tepkilerimizi ayarlamak için, flamenkoyu üreten icracının tutkusu kadar, flamenkoyu izleyen seyircinin hazzını da paylaşmalıyız. Bu bölümün şu sorularla belirlemek istediği konu da budur: Güçlü bir adamın herkesin içinde feryat figan bağırmasından neden haz alırız? Bir gitaristin parmakları hızlandıkça neden daha çok heyecanlanırız? En son çıkan flamenko plaklarını bulmak için bizi mağazalara iten güdü nedir?

Öncelikle, mevcut literatürde flamenko izlemenin hazzı hakkında iki tez hâkimdir. Geleneksel bir bakışa göre, örneğin Manuel Agujeta'nınki gibi kederli bir şarkı stili, Proust'un madlenindeki et-

kiyle, aklı, sürekli canlanan anılara kilitler, anılar açığa vuruldukça, dinleyici özgürleşir. Bu teze göre *cante,* "bizi kendimizden alır, tarihimizden ayırır, bizi yitirdiğimiz saflığımızla yeniden bütünleşmeye iter ve bu itiş, kendi mucizemizi yeniden elde etmemiz için bizi yüceltir... Bu içebakış, özgürlüğün saf ve mutlak havasını solumamızı sağlar" (Grande, 1992a: 83). Geleneksel flamenkolojik argüman işte böyle sürüp gider.

Bilimsel olan ikinci görüş, Agujetas'ın cazibesine kapılan dinleyicilerin cahil değilse de bastırılmış insanlar olduğunu addeder. Yanıltıcı bir bilince tabidirler ve kederli flamenko şarkısına, sadece gelenek ve topluma dair süslü püslü albenisi sebebiyle kapılırlar. Örneğin hem Mitchell (1994) hem de Steingress (1993), flamenkonun XIX. yüzyıl sonlarındaki cazibesinin, Endülüs şehirlerinde yükselen orta sınıfların ilgisi doğrultusunda arttığını ileri sürer. Bu sınıfların flamenkoya ilgisi, kendi bireysel ekonomik ve politik uygulamalarını meşrulaştırmaya yardım etmiştir. Varlıklı Endülüslü *señorito*'lar [üst sınıf *playboy*'ları], bir yandan mazluma yönelik sempatilerini ifade ederken, bir yandan da onlara ayrıcalıklı bir kimlik kazandıran bu gelenekçi şarkı stilini övmüştür. *Señorito*'lar böylesi flamenko performanslarından, yoksullaşmış İspanyol kitlelerine göre, kimlikleri hakkında daha sarih bir düşünceye sahip ve bir aklanma duygusuyla çıkarlardı; *cante* aracılığıyla bir arınma ritülelinden geçmiş olurlardı. Yoksula gelince, o da "romantik" flamenko şarkısına sarılmıştı, çünkü bu şarkı ıstırabını ifade etmiş ve geriye bakmasını sağlayarak sefil geçmişini daha iyimser bir bakışla değerlendirmesine yol açmıştır; şarkılarındaki samimiyetin, kendisini gelecekte hakiki bir kültür kahramanı addedeceğine dair –biraz donuk da olsa– bir umut beslemiştir.

İlk olarak değindiğim görüşe, yani geleneksel flamenkolojiye dair temel bir sorun, bu görüşün bölgesel ve ideolojiyle yüklü olmasıdır (bkz. Vélez, 1976: 27). Mitchell (1994: 17) bu yaklaşımın, dar bir yelpazedeki Endülüslü ve Çingene çıkarlarını gereğinden fazla dikkate alan araştırmacıların, eleştirel derin düşüncelerinin yetersizliğiyle geliştirildiğini ileri sürer. Diğer taraftan bilimsel flamenkolojinin de, bazıları eleştirel toplumsal teoriyle ilgilenenlere

aşina gelecek, kendine özgü sakıncaları vardır (bkz. Honneth, 1991). Bilimsel görüş, flamenko âşıklarının romantik bilincini tarihi bir çıkmaz ya da epifenomenal bir etki olarak ele almak ister. Buna göre, *cante*'nin tutkusu gerçekliği gizlemekten başka bir şey yapmaz. Böyle bir varsayım, Marx'ın yazılarında ne kadar derinleştirilmiş de olsa, bilinci –doğru ya da yanlış– yalnızca toplumsal yaşamın bir yan ürünü olarak resmettiği sürece, saflıktan ibarettir. Bu bilimsel görüşe –ayrıca gelenekçi argümana da– karşı bir alternatif, şarkılar ve danslar da dahil olmak üzere, söz ve ifadelerin, insanlık tarihinde üretken güçler olabileceğini kabul etmekle başlar (Fiske, 1993: 3-34; Gardiner, 1992: 59-80). Simon Reynolds'un belirttiği gibi müzik, "var olduğunuzdan başka bir varoluş durumuna sevk etmeye yetecek heyecanı yaratabilir" (1990: 46). Sanatçıların bedenleri, toplumsal ilişkileri yansıtmaktan daha fazlasını yapar; "toplumsal mekâna biçim verir" (Franko, 1995: xiii). Hem gelenekçi hem de bilimsel flamenkolojinin alternatifi; toplumsal yaşamı, ekonomik/politik bilardo toplarının yeni şekillerde konumlanarak deneyimi yeniden inşa ettiği bir bilardo masasından çok, yeni yaşam formlarının yeni gerçeklikleri yaratmak üzere ortaya çıktığı ve oyun kurallarının durmadan gözden geçirildiği bir cengel gibi ele alır (bkz. Terdiman, 1993: 23 ve devamı).

Hem geleneksel hem de bilimsel flamenko tezleri, statik ve tek boyutludur (bkz. Lipsitz, 1990: 99 ve devamı). Buna karşılık, burada sunulan alternatif görüş, çoklu flamenko hazzının gelişimini destekleyecektir. Örneğin "romantik" flamenkonun, Endülüs tarihinde üretken bir güç olduğunu ve dolayısıyla XX. yüzyıldaki herkesin flamenko şarkısından haz almasından kısmen sorumlu olduğunu iddia edecektir. Geçmişin hazları bugüne gelirken kaybolmaz, ancak zaman içinde işleyen çeşitli güçlerce radikal olarak farklı estetiklere dönüştürülür (Vélez tarafından ileri sürüldüğü gibi, 1976: 25).

Flamenko hazzına biçim vermiş ve vermekte olan güçler türlü türlüdür. García Gómez (1993) ve Steingress'in (1993) tarihsel analizleri ne kadar doğru olsa da, sanki herhangi bir haz deneyimi, hazzın daha önceki bir kavranışının üzerine inşa ediliyormuş gibi,

okurları, flamenko estetiğinin, müziğe yer veren entelektüelleştirmelerin bir fonksiyonu olduğunu düşünmeye teşvik ettiği sürece, güçten düşer. Bu analiz, flamenko hazlarının kaynağının genellikle entelektüel olduğu kadar teknolojik ve zihni olduğu kadar maddi de olduğunu gösterecektir.

## A. FLAMENKONUN ROMANSI

Flamenkonun çekiciliğine yönelik bu tez, XIX. yüzyılın ilk yıllarından başlayarak flamenko hayranı her bir kuşağın, eskinin hazları üzerine yenilerini inşa etmesi ve mevcut anılara tazelerini eklemesi göz önüne alınırsa, kuşaklar arası bir tezdir (bkz. Featherstone, 1991: 32). Bu kuşaklar arası yapıyı, anıların anılar üzerine birikmesi olarak ifade ederken XIX. yüzyıl başında Endülüs'te kentli orta sınıfın ortaya çıkışını, XIX. yüzyılda Alman ve Fransız Romantizmlerinin bu orta sınıf üyeleri üzerindeki etkisini ve flamenko izlemedeki yeni teknolojilerin ve özellikle de sesli ve görüntülü kayıtların ve sinemanın XX. yüzyıldaki gelişimini ele alma imkânını bulacağız.

1789 yılı, toplumsal bellekte oluşan yüksek sarsıntılı bir çatlamaya işaret eder (Terdiman, 1993: 5). Eski Rejim'in belleğindeki resmi kurumlar –saray ve kilise– etkisini yitirmişti. İnsanlar bunun neticesinde hangi geçmişe kulak vermek gerektiğinden artık emin olamıyordu. Bu dönemle ilgili olarak, Meksikalı şair ve eleştirmen Octavio Paz der ki; modernlik "geçmişten koparıldı ve kök salmasına değil, sadece gününü kurtarmasına imkân veren baş döndürücü bir hızda durmaksızın ilerliyor: Başlangıca geri dönmek ve böylece, yenilenmesini sağlayacak güçleri ortaya çıkarmak imkânsızdır" (aktaran, Berman, 1982: 35).

Endülüs'te 1789 yılının yol açtığı kargaşa karşısında gelişen tepki, büyük oranda, hemen akabinde gelen olayların etkisinde şekillendi: Bağımsızlık Savaşı (1808-14), 1812 yılında özgürlükçü reforma yönelik umut momentleri ve diktatör muhafazakârlığın 1814, 1823 ve 1833 yıllarında yeniden iktidara gelmesi. Göçlerle

şişen nüfus güney şehirlerine akın etti. Liberal kentli orta sınıf büyüdü. Milliyetçi hareketler ortaya çıktı ve güç kazandı[1] ve Endülüslüler kendilerini eski danslar ederken, eski şarkılar söylerken buldu; böylece grup kimliğine dair asi bir mesaj gelişiverdi. Bu insanlar da Avrupa'nın diğer bölgelerindeki insanlar gibi, kendilerine bir kültür inşa etmede yardımcı olması için müzikten faydalandı (García Gómez, 1993: 27-48; Martín Moreno, 1985: 297; ayrıca bkz. Burke, 1992: 295; Scott, 1990).

Şarkı ve dansların, eski şarkı ve danslar olduğu vurgulanmalıdır. Özellikle de *romance*'lar, yani Hıristiyanlar ve Müslümanlar arasındaki mücadele zamanına dek uzanan epik baladlar, yüzyıllarca göz ardı edildikten sonra yeniden canlandırıldı (Bryant, 1973; Escribano, 1990: 41; Steingress, 1993: 280). Bağımsızlık Savaşı'nda savaşanlar için lirik methiyeler ile genişletildi (Alvarez Caballero, 1981: 36). Üstelik tercihedilen müzikal icra stili de, XVIII. yüzyıl Fransız yanlısı aristokrasiye karşı yaygın direnişin bir parçası olarak gelişen, *majo*'ların isyankâr geleneksel stiliydi (Mitchell, 1990: 176). Sonuç olarak, Endülüs'teki XVIII. yüzyıl sonu şarkı ve dansları, 1789'da dağılan bellekler için hem içerik hem de stil bakımından toparlanma noktaları oldu.

İroniktir ki, Endülüs modern toplumunun temellerini desteklemek üzere, özünde eski olan şarkı ve danslar gündeme getirilmiştir (Steingress, 1993: 225). Eski, yeni işlevlerle hizmet vermek üzere yeniden yaratıldı. Özellikle de müziğin yeniden yaratıldığı söylenebilir: Şarkılar uyduruldukları için değil –zaman zaman bu da olmuyor değildi–, çoğu baladın, politik hatta dilsel sınırlara riayet etmemesine rağmen, bu şarkılar önemli kişilere atfedildiği için yeniden yaratıldıkları söylenebilir (Burke, 1992: 297).

Eski şarkılarla danslar, toplumun yeni kimliksel fonksiyonlarına hizmet etmek üzere yeniden inşa edilirken aynı zamanda yapısal olarak parçalanıyorlardı. Terdiman'ın belirttiği gibi (1993: 23), belleğin "tesis"i, her zaman için biraz bellek "yokluğu"nu içerir.

1. Bu "etnik milliyetçilik"lerin, monarşi yönetimi öncesinin yaygın direnişteki tarihsel "yurttaş milliyetçilikleri"nden türediği ileri sürülebilir (bkz. Greenfeld, 1992; Olivia Smith, 1986).

Yeni hatırlama anları, yeni bastırma anları eşliğinde gelir. Endülüs'ün bu özel konumunda, yeni müzik stilleri, kentli orta sınıfa Eski Rejim'den bağımsızlık anlamına gelebilecek karakteristikleri kucaklama ve aynı zamanda, kanunsuzluk ve ahlâksızlık tadı verebilecek özellikleri bastırma cesaretini veriyordu. Endülüslüler bu cesarete yanıt olarak, bohem tarzın "disiplinsizliğini" bastırarak bu tarzda bir politik direniş geliştirdiler (García Gómez, 1993: 49; Zavala ve Diez Borque, 1974: 24; ayrıca bkz. Stratton, 1989). Disiplinsizliği bastırmalarının bir işareti, XIX. yüzyılın başındaki yıllarda *escuela boleras* [bolero okulu] ve *academia de bailes* [dans akademisi] gibi kurumların ortaya çıkmasıdır (Steingress, 1993: 349 ve devamı). Bu dinsiz kurumlar, "münasip" dansların restore edilmesi, korunması, öğretilmesi ve yenilenmesine adandı. Avrupa'nın diğer yerlerinde –özellikle Almanya'da olduğu gibi (García Gómez, 1993: 77)– "orta sınıf, işçi sınıfının dışavurumcu danslarını, tepkiselliği atma ihtiyacını karşılama olanağı olmalarından çok,' doğru şekilde icra edilmelerini önemseyen, rasyonel tabanlı yeni danslar ile değiştirmeye koyuldu" (Stratton, 1989: 41).[2] Endülüs'ün flamenko dansları, cüretkâr ancak ahlâkı yüceltici halk şarkı ve danslarının tadına varıldığı mekânlar olan *salone* ve *academia*'ların içinden birden yayılan tiyatrolardan[3] ortaya çıktı. Flamenko müziğinin yükselişi bu şekilde dairesel bir gelişim yolu izleyerek "popülerden entelektüele ve profesyonele gitti ve buradan, popüler çevrelerde taklit edilecek hale adım adım geldi" (García Gómez, 1993: 45; bkz. Chanan, 1994: 139 ve devamı).

Avrupa'daki kamusal alanın XIX. yüzyılın ikinci yarısında da-

2. 1830'ların Britanyalı araştırmacıları, kitlelerin müziğe katılmasının, geleneğin "gizli eli" işleyişi mantığıyla kendi disiplinsizliği içinde kontrol edildiğini ileri sürdüler. Zavala tarafından ileri sürüldüğü gibi (1974: 17), müziğin Britanyalılarca bu şekilde yorumlanması, o zamanın Endülüs entelijansiyasının romantik folklora ilgilerini elbette biçimlendirmiş olabilir. Müzik ve kültür hakkındaki diğer Britanyalı yorumlar için, Kevin Barry (1987: 106) ve Christopher Herbert (1991: 79 ve devamı) tarafından Adam Smith eserleri için getirilen yorumlara bakınız.

3. Tiyatro, toplanmak ve sohbet etmek (bkz. Eisenberg, 1987: 74; Johnson, 1995: 9-34) ve eskiyi anmak için tercih edilen bir yerdi. Bu yer, gazeteler (Terdiman, 1985), salonlar (Burke, 1993: 87 ve devamı) ve kahve evleri (Schievelbusch, 1992: 49 ve devamı; Stallybrass ve White, 1986: 94 ve devamı) de dahil olmak üzere, XIX. yüzyılda sahnede olan farklı türdeki pek çok yeni bellek kurumundan biriydi.

ralması, flamenkodan alınabilecek hazlar için yeni bir dönemi başlattı (bkz. Steingress, 1993: 280). Kamusal alanın daralması, Habermas'ın bakış açısına göre, şu anlama gelir:

> Sivil toplum, emek dünyasının kendi kuralları olan bir alan olarak kurulmasıyla, kamusal ve özel ortamlara dönüştü. Kamuya ve özele ait büyük kurumlar, işi, hanenin tamamen özel alanından ayırmada merkezi rolü oynadı. Akabinde bu özel alan aileye indirgendi. "İç dünya olarak ilan edilenin dışsallaştırılması" söz konusuydu (Calhoun, 1992: 22).

İç dünyanın bu şekilde dışsallaştırılması, kişilere karşı genel bir duyarlılık oluşturdu (Calhoun, 1992: 24; bkz. Wouters, 1986). İç dünyalar, tüm irrasyonel ve kontrol dışı ihtiraslarıyla bir iticilik ve çekicilik kaynağından çok, gözlerin dikildiği bir nesne, belleğin çalışmaları için yeni bir yer, önceden unutulmuş olanların telafi edilmesi için bir alan ve hazlar için yeni bir mekân (Huyssen, 1986: 50; Kittler, 1990: 124; Pratt, 1992: 76) haline geldi ve Franko'nun Isadora Duncan'ın dansındaki aşırı duygusallığı tanımlamasında ileri sürdüğü gibi, tamamen seküler olsa da, tuhaf derecede dinseldi:

> Duncan'ın *dans etme* faaliyeti kavramına ilham veren dışavurumcu fikir, bedeninin özerk derecede bağımsız bir cisim oluşundan ziyade, izleyeni başka herhangi bir yere taşıyan bir araç olması nedeniyle, ikonostatikti (dinsel allegori). "İçinizin derinliklerinde –onun kuvvetiyle başınızı kaldırdığınız, kollarınızı yükselttiğiniz– bir iç benliğin uyandığını hissetmiyor musunuz?" Dolayısıyla dışavurumculuk, bedenin bir "araç" olarak davrandığı bir idealist perspektiften koparılamaz, ki bu "araç" sayesinde, seyirci, beden hareketinin izler bıraktığı beden ötesi bir benliğe erişir (Franko, 1995: 1).

Flamenkonun, uyanan bir iç benliğin dışavurumu olarak verdiği haz, Alman Romantizminden çok Fransız Romantizminin etkisindeydi. "Alman Romantizminden daha az öğretici, tinsel ve özcü olan bu diğer Romantizm, tenselliğin, heyecan verici gizemin, erotizmin ve ateşli ihtirasın, kanın ve toprağın sanatsal dışavurumlarına ilham verdi" (García Gómez, 1993 :79). Romantizm etkisindeki

flamenko, dinleyicileri içteki kötü ruhlarla ve bastırılmış ihtiraslarla, karnavalesk kokuşmalar ve simgesel düzensizliklerle yüzleştirdi (duygunun kontrollü disiplinsizliği hakkındaki tartışma için bkz. Featherstone, 1991: 81). İnsanlar bu dönem boyunca flamenkodan haz alıyordu; çünkü flamenko onları dış disiplinlerden kurtarıyor ve iç ışıklarıyla aydınlanan yollarda gelişmelerini kolaylaştırıyordu. Bu romantik flamenko, insanın bağımsız kimliğinin akla gelmesi ve "benliğin Zaman ve Tarih'in pençesinden kurtarılması ve aşkın bir mahremiyetin, bir masumiyet cennetinin yeniden ziyaret edilmesi için" bir araç haline geldi (Grande, 1992a: 85).

XIX. yüzyıl sonlarında, flamenko romantiklerinin Carmen resimlerine hayran olduğu dönemde, *antiflamenquista*'lar [flamenkoculuk karşıtları] flamenko performanslarının otantiklikten ve ahlâki tabandan yoksunluğuna dair acımasız eleştirileriyle gazeteleri ve *revista*'ları [dergi] dolduruyordu. Popülerleşen flamenkoya *karşı* getirilen bu şiddetli eleştirilerin, bu popülerleşmeyi ön saflara ilerleten aynı romantik ilkeyle, yani kültürün iç dünyaların bir dışsallaştırılması olduğu ilkesiyle beslenmesi de ironiktir (Ríos Ruiz, 1993: 38). Ancak *antiflamenquista*'lar iç dünyanın, sadece en kusursuz manevi deneyimler dışavurulacak şekilde ayıklanması ve elenmesi gerektiğini iddia etti. Eugenio Noel için (1916) doğru flamenko, sadece zamanın ulusal sanat seviyesine yükselttiği özel deneyimlerden oluşmalıydı (García Gómez, 1993: 109). Bu bakışa göre, dışa vurmaya değer bir iç dünya, bireylerde *kendiliğinden* ortaya çıkan, ham ve farklılaştırıcı duyguları teşvik eden değil, bireylerde ortaya çıkması *gerekli* rafine ve birleştirici duygularda ortak payda bulan bir dünya olmalıdır. Yüzyıl başındaki Amerikalı popüler sanat eleştirmenlerinde olduğu gibi, *antiflamenquista*'lar için de seyirciler "toplum içindeki davranışını mahrem duygusundan ayırabilmeli ... ve duygularıyla bedensel süreçlerini sıkıca dizginleyebilmelidir" (Levine, 1988: 199). Bu dönemde flamenkoyu sevenlerle flamenko karşıtlarının arasındaki düşünsel ayrılık, iç dünyanın ifade edilmesinin öneminden çok, iç dünyanın kamuya ne zaman, nerede ve nasıl sunulmasının uygun olabileceği hakkındaydı. Flamenko karşıtları, flamenko severlerin cesaretlendirdiği eğitimsiz

popüler deneyimin yaygınlaşmasından yakınıyordu ve böylece flamenkoya yönelik bu iki romantik yaklaşım şekli, birbirlerine bir yandan seçkinci ve tutucu, bir yandan da popülist ve ilerici olmayı gösterdi (bkz. Ríos Ruiz, 1993: 44 ve devamı).

Manuel Machado ve García Lorca, dönemlerinin kendiliğinden ortaya çıkan müzikal irrasyonelliğini, gelenekçiler ve bu durumu eleştiren *antiflamenquista*'lar ile aynı coşkuyla kutladı (García Gómez, 1993: 109, 126). Ancak onların kültür kutlamaları, gizemlileştirmelere ve icatlara yer veriyordu. Örneğin García Lorca, öğrettiği *cante jondo*'nun gerçek icra stillerine sadece uzaktan aşinaydı ve bu stilleri çevreleyen literatürden de pek haberdar değildi. Dua ettiği ruhun yeryüzündeki bir tecessümü olduğunu müjdelediği Manuel Torre'nin adını –"Torres" olarak– yanlış yazmış ve onun ardından bu ad bu şekilde yanlış olarak tekrarlanagelmiştir (bkz. Bergamin, 1957: 1). Lorca, 1880'lerdeki eserleriyle flamenkoloji türünü bilfiil piyasaya çıkaran Antonio Machado y Alvarez'in çalışmasından da habersizdir (bkz. Grande, 1992b: 25). Üstelik, bir yandan, profesyonelleştirilmesine itiraz ederken *cante jondo*'yu, kökleri "hatırlanamaz zaman"da (*time immemorial*) olan bir popüler gelişim olarak resmediyordu. Grande, Lorca'nın konumunu –bence haklı olarak– şunu ileri sürerek özetledi: Lorca'nın *cante jondo* içinde takdir ettiği nitelikler, aslında *café cantante* döneminde profesyonelleşme süreciyle meydana gelen niteliklerin ta kendisidir (Grande, 1992b: 28). García Gómez de aynı şekilde Lorca'nın çalışmalarının, bu dönemin Çingene yanlısı araştırmacılarına ait diğer çalışmalarla birlikte paradoksun tuzağına düşmüş olduğunu düşünür: "*Cante jondo*'nun çağdaş anlamda profesyonelleşmesini kabul etmeyi reddediyorlar, ama aynı zamanda bu profesyonelleşmenin realitesini açıklıyorlardı" (García Gómez, 1993: 154; flamenkonun ticari popülerliğine dair bir savunma için ayrıca bkz. Vélez, 1976: 47). Lorca gibi araştırmacılar flamenko performansının samimiyet ve kendiliğindenliğini, bu kendiliğindenlik bir profesyonelleşme ürünü de olsa, profesyonel sahne aldatmacalarına tezat durduğu için kısmen takdir ediyordu. Cilalı, ancak kendiliğinden ortaya çıkan performansların cazibesi biraz da mamul olduğu anlaşılmaya-

cak şekilde imal edilen eşyaya yönelik çağdaş düşkünlük ile ilgilidir; böylesi eşyaya örnek olarak, el dokuması havası vermek için çekik iplikler ile mekanik olarak üretilen kumaşlar (Orvell, 1989), ses kaydının otantikliğini akla getirmesi için üzerine çizik efektleri eklenen CD'ler (Corbett, 1990) ve yaşlı, eğitimsiz, ancak destansı şarkıcının imajını canlandırmak üzere eski giysilerle sahnelenen *blues* performansları sayılabilir. Flamenko da, tüketici kültüründeki diğer pek çok şeyde olduğu gibi "geçmişe uzanan bağın en azından illüzyonunu" vaat ediyordu (Lipsitz, 1990: 11). Kendini "egzotik diyarlar, dokunulmamış olan, farklı, 'doğal'ın ve 'yerli'nin dünyası, ... modernliğin yozlaşmasına karşı ayakta kalacak bir otantiklik" olarak sunuyordu (Chambers, 1994: 12).

Yüzyıl dönümünde müzik, dinleyicilerin bağımsız kimliklerini cezbeden bağımsız bir eşya haline geldi. Müziğin cazibesi, içsel gerçeklikleri ifade etme ve kişisel otantiklikleri teşhir etme gücünde yatıyordu. Yüzyıl dönümündeki İspanya romantikleri flamenkonun geçmişe bakan müziğine şevkle sarıldı ve tarihsel yönelimini, daha önceki grup-tesisi teması yerine yeni bir benlik-tesisi temasını duyurmak için kullandı. Temalardaki bu değişim, teatral ve folklorcu flamenkodan *café*'lere ve *juerga*'lara yönelme ile aynı zamana rastladı, ki bu değişim, o zamanlar cereyan eden toplumsal belleğin toptan yeniden şekillendirilmesinin de bir parçasıdır.[4] Endü-

4. "Tam ölüp sessizliğe gömülme vakti geldiğinde, o sırada iyice sönmüş olan *cante*'ler, tiyatrolara geri döndü ve *juerga*'ların uzun can çekişmesi başladı... Oralardaki *señorito*'lar ve *cantaor*'lar arasındaki üretim ilişkileri de –ister üstü örtük, ister açık biçimde olsun– hâlâ mevcuttu, hâlâ kendi tarzlarında alenen sömürü ve baskı özellikleri gösteriyordu; o günden bugüne de ilk çıkışlarındaki durumlarına dönmediler." Ortiz Nuevo (1985: 11 ve devamı) bu yorumlarla *juerga* devrinin baskısını tarif eder. Chambers'in çağdaş müzik piyasasının baskısına dair tezi de bu tanıma benzer:

> Tabi insanlar, kendileri için başkalarınca biçilmiş rolleri oynamaları beklenen elzem "otantikliğin" sıradan durağanlığına her zaman bağlı tutulmuştur. *Blues* ve R&B ya da Rastafari "kapanları", her nasılsa "siyah" ruhunun daha yakınında, daha "otantik" kabul edilir – diğer yönden Tamla Motown'un ışıltılı stili, diskonun yapaylığı, *house* müziğinin elektronik "eser aşırmacılığı", fönlenmiş ya da permalı saçlar, kökleri inkâr etmenin ve ihanetin açık dışavurumlarıdır. Bu mantığı onaylayan ve neticede, tabileri "otantikliğin" sonsuza dek sürecek rolüne mahkûm eden yukarıdaki önermenin doğal sonucu, başarının kuşku olduğudur: Bu da akla doğrudan ihaneti getirir (Chambers, 1994: 38).

lüs işçi sınıfları, İspanyol orta sınıfları ve Avrupa'nın gezgin sınıfları, bu kültürel değişikliklerin sonucunda flamenko şarkıcılarının duygusal şarkılarındaki cazibeye yeniden kapılmıştır (García Gómez, 1993: 313 ve devamı).

## B. TEKNOLOJİ VE HAZ

Müzikal hazların, Romantikçi fikrin etkisinde dönüşüme uğradıkça, XIX. yüzyıl başlarındaki folklorcu tiyatrodan XIX. yüzyıl sonlarındaki *juerga*'ya ve *café cantante*'ye doğru maruz kaldığı değişikliklerin hızı ve derinliği, önceki paragraflarda vurgulandı. Aşağıdaysa, kayıt teknolojisinin ortaya çıkmasıyla kendini gösteren diğer gelişmelerin XX. yüzyıldaki müzik beğenisini benzer hızda ve derinlikte etkilediği ileri sürülecek (bkz. Chanan, 1994: 251).[5]

Flamenko kayıtları, tahmin edilenden daha önce, yüzyıl dönümünde ortaya çıktı. Çok sayıda flamenko sanatçısı XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın ilk beş yılında silindir kayıtları yaptı. İlk olarak, 1901 ve 1902 yılları arasında El Canario Chico, El Mochuelo, La Rubai Niño de Cabra, Niño de la Hera ve Sabastian Scotta'nın flamenko plakları kaydedildi (Blas Vega ve Ríos Ruiz, 1990: 252 ve devamı). International Zonophone Company, 1903 ve 1912 yılları arasında, Amerika'daki idare merkezleriyle flamenko plak piyasasına hükmetti. Akabinde Fransız Du Gramophone La Voz de su Amo firmasının flamenko plakları yaygınlaştı. Bu flamenko plaklarının, kayıt cihazları icat edildikten hemen sonra üretilmiş –1917

5. Fonografçılık, Edison'un folyo-silindir formundaki "konuşma makinesi"ni bulmasıyla 1877'de başlar. 1887'de, Emile Berliner, gramofonun, yani silindir yerine plak kullanan fonografın patentini alır. Berliner, bu tarihten hemen sonra ana kayıt kaynağından (mastır) plak basma tekniğini tasarlar –1890'dan önce her bir plağın ayrı ayrı kaydedilmesi gerekiyordu– ve 1892'de "After the Ball was Over", milyonluk satışa ulaşan ilk gramofon plağı olur. Yüzyıl dönümünde fonograflar ve plakları pahalı değildir; varlıklı sınıf gibi işçi sınıfı da bunları temin edebilmektedir (gene de alternatif bir tez için bkz. Eisenberg, 1987: 16). İlk defa 1925'te, boynuz şeklindeki ses toplayıcıyla akustik kayıt yerine mikrofonla kayda geçilir. Kayıt prosesi 1940'ların sonunda daha çok geliştirilir. Mühendisler mikrofondan plağa doğrudan kayıt yapmak yerine, kaydedilen sesi iyileştirmek için sonradan ekleme ve miksaj yapılmasına olanak tanıyan mastır bant kaydı yapmaya başlar.

yılına kadar caz plağı üretilmemişti– ve plak şirketlerinin Amerikalı ve Fransız olması gerçeği, Irving Brown (1929), John Dos Passos (1926), Waldo Frank (1926), Somerset Maugham (1920) gibi yazarlarca yaygınlaştırılan görüşte de ifade edildiği gibi, flamenko müziğinin erken dönem *blues* müziğine kıyasla daha az ilgi gördüğüne dair popüler yazınsal imajı bertaraf etmektedir. Aksine flamenko müziği, yüzyıl dönümünde dahi, hem turistlere hem de yerli orta sınıflara başarıyla tanıtılan, zekice pazarlanan kentsel bir şarkı stili olmuştu.

Blas Vega, flamenkonun bu çok önceki kayıtlarının en büyük öneminin antolojik anlamda olduğundan emin görünür. Günümüze kadar gelen plakların, şarkıların en az yüz yılını, yani flamenko şarkısının tarihi stillerinin ve varyasyonlarının toplam yüzde seksenini bize ulaştırdığını iddia eder. Plak endüstrisi, ona göre, "flamenko kökenlerine en yakın duran form ve tavırları, bize plaklar aracılığıyla tanıtmıştır" (Blas Vega ve Ríos Ruiz, 1990: 253). Halbuki plakların etkisi, sadece, icraya o zamanlar başlayarak büyük tiyatrolarda, *plazas de toros* [arena] ve *concurso*'larda popülerleşen sanatçılara ya da flamenkonun kökenlerine dokunmanın çok ötesinde olmuştur. Asıl büyük etki, flamenko plaklarının bellek ve haz için yeni bir alan tesis etmesidir.

Öncelikle, bu plaklar flamenko müziğinin metalaşmış halk müziğinden metalaşmış sanat müziğine dönüşmesine yardım etti (bkz. Arrebola, 1991: 57). Flamenko, halk müziği olarak doğaçlama yoluyla yapılıyor ve notasyondan ziyade sözlü olarak aktarılıyordu. Flamenko geleneği, fonograflı dönemde, flamenko sanatının nasıl icra edilmesi gerektiğine dair modeller, standartlar ve kriterlerle birden karşı karşıya geldi. Şarkılar kaydedildikten sonra dikkatle incelenir ve çözümlenir oldu. Şarkıların estetik dereceleri tespit edildi, bu tespitler yeniden değerlendirildi ve flamenkoyu takdir etme işi bar ve tiyatrolardan çıkarak flamenkologların ofis ve stüdyolarına taşınmaya başladı. Böylece bir flamenko standardı oluşturuldu ve bu standart, *antiflamenquista* gazetecilerin iğneleyici tavırlarına karşı tek ve en önemli karşıt güç olarak devreye sokuldu. Plaklar, diğer popüler müzik stillerini nasıl meşrulaştırdıysa, flamenko-

yu da meşrulaştırdı (Eisenberg, 1987: 125, 150).

Plaklar müzikal yeteneklerin gelişimini de etkiledi. Plaklar daha yaygın ve daha satın alınır hale geldikçe, çıraklar kâğıt üzerindeki görsel notalar yerine plaklar üzerindeki işitsel notaları çalışarak sanatlarını plaklardan ve ayrıca flamenko ustalarından öğrenmeye başladı. Gene de, flamenko sanatının usta ve çırak arasında, yüz yüze ilişki içindeki çalışma geleneği, varlığını bugüne kadar sürdürdü.[6]

Kayıt teknolojisi, müziği öğrenme ve beğenme sürecini değiştirmenin yanında müziğin kendisini de değiştirdi. Özellikle de mikrofon ve ses amplifikatörü, gitar ve sesin flamenko performansındaki eşgüdümünü kolaylaştırdı. Mikrofondan önce, gitarist ve *cantaor* uygunsuz bir çift gibi olurdu. Gitar neredeyse içedönük, vurmalı sesler haricinde kendini uzun mesafelere duyurmakta genelde yetersiz kalan bir enstrümandı.[7] Diğer taraftan *cantaor*'un sesi, XIX. yüzyıl başlarındaki Endülüs'te İtalyan opera stili etkisinde biçimlenmişti (Lavaur, 1976: 35 ve devamı; Martín Moreno, 1985: 284; Steingress, 1993: 224) ve uzaklara ulaşabilen güçlü bir enstrümandı. Flamenkocunun sesi, gücünü ve hacmini salonların tüm uzak köşelerine bir borazan gibi iletebiliyordu. 1925 yılında mikrofonun ve ses amplifikatörünün geliştirilmesiyle gitar da kendine geldi. Amplifikasyonla akustik talıditlerden kurtuldu ve Ramón

6. Phillips'in (1987) "doğal" dans öğrenim metodu olarak isimlendirdiği şey ile yüz yüze çalışma ve taklide yer veren gitar çıraklığı metodu arasında benzerlik kurulabilir. Örneğin 1987 yılında, Eduardo El de la Malena, gitar *falseta*'larını öğrenmemi kolaylaştırması için onun gitar icrasını banda kaydetmeme izin vermekte gönülsüzdü. Bu gönülsüzlük, kayıtlı müzik çağıyla bağlantılı olan, sanatçı paranoyası ortamının bir parçasıydı. Nasıl ki Freddie Keppard, başkaları onun müziğini aşırabilir korkusuyla 1917'de caz kaydını gerçekleştirecek ilk müzisyen olma fırsatını kaçırdıysa (Eisenberg, 1987: 143) ve nasıl ki Manolo El de Huelva, başkaları onun stilini taklit edebilir korkusuyla 1950'lerde kayıt yapmayı reddederek Sevilla'da münzevi bir sanatsal yaşama girdiyse (Blas Vega ve Ríos Ruiz, 1990: 367), Eduardo El de la Malena da gitar derslerinde teyple kayıt yapılması konusunda gönülsüz davranıyordu.

7. Gitar, Arjantin tangosuna ilk eşlik eden enstrümandı, ancak yüzyıl dönümünde tangonun küçük barlardan büyük salonlara taşınmasıyla, gitarın tangodaki rolü *bandoneon*, keman ve piyanoya devredildi. Bu rol değişikliği, yaygın olarak kullanılan, "tangodaki gitar kadar münasebetsiz!" (*Guarango como guitarra en tango*) deyişini de doğurmuştur (Pinnell, 1993: 25).

Montoya gibi müzik dehalarının kılavuzluğunda yeni ufuklara açıldı. Ve bugünün flamenko gitaristleri, flamenko performanslarındaki *cantaor*'ların prestijine ulaştı, hatta bazen onlara meydan okumaya başladı (bkz. 1. Bölüm).

Mikrofon, gitarın flamenko performansındaki gücünü artırmanın yanında, insan sesinin olanaklarını da genişletti. *Cantaor*'un emrine sadece güçlü bir sesi daha uzaklara iletme imkânı değil, daha kısık ve hafif sesleri de kullanma imkânı veriliyordu artık. Antonio Chacón'un *falsetto* [ince erkek sesi, kafa sesi] sesi ve Pepe Marchena'nın mırıl mırıl, hulyalı vokali birden geniş kitlelerce dinlenebilir hale geliyordu. Şarkıcılar bu imkânla birlikte tekbencileşti. Mikrofonları olduğu zaman ... binlerce izleyicinin önündeki bir sahnede olsalar da, bir başınaymış gibi inleyebiliyor, mırıldanabiliyorlardı.[8]

Mikrofonların, fonograf kayıt ekipmanlarının kullanımındaki artış ve 1930'larda radyo yayınları sadece yeni ve daha yumuşak bir şarkı stilini öne çıkarmadı, bu teknik gelişmeler eskiden yaygın olan diğer flamenko tınılarının popülerliğini de azalttı. Bunun bir sebebi, özellikle radyolarda düzgün yayın için gerekli olan sınırlamaların, bazı geleneksel stillere şekil vermiş olan yüksek şiddetteki feryatların önünü kesmesiydi. Bir diğer sebebi, fonograf kayıtlarındaki hacim sınırlamalarının şarkıların süresi için yeni tahditler getirmesiydi. Bu seçici engeller, belirli seslerin yeni teknolojiler tarafından aynı seçicilikle sunulmasıyla birlikte sanatta bir dönüşüme yol açtı. Yeni bir flamenko dalgası başlattılar. *Fandango* 1930'larda bu dalgayı tamamlayarak birkaç onyıllık dönem boyunca popülerliğin baş döndürücü zirvesine yerleşti (Molina, 1995: 7).

Teknik olmaktan çok sembolik olarak tanımlanabilecek başka bir bakış açısına göre plak endüstrisi, flamenko müziğini müzisyen ile makine arasında daha yakın bir bağ oluşturarak değiştirdi. Daha açık söylersek, plaktan dinlenen müzik, çalan sanatçı ile çalan makine arasındaki sınırın dinleyici gözünde bulanıklaşmasına yol aç-

8. *Cantaoar*'lar, festival performanslarında çıplak seslerdeki gücü göstermek için bir süre mikrofondan uzak şarkı söyleyerek eskinin izinde tuhaf bir gelenek benimsemişlerdir.

tı. Şarkıyı çalan makine bunu kusursuzca ve kaç defa dinlenmek istenirse, her seferinde aynı kusursuzlukla yapar. Plak dünyasındaki bir sanatçıdan da aynı yeteneği göstermesi beklenir oldu.[9] Bu beklenti bir müzikal "makine kültürünün" gelişmesini teşvik etti (Seltzer, 1992: 79). Makine sistemlerine özgü olan hız ve tutarlılık, sanatçılar için de zaruri bir şey gibi istenir oldu. Bu değişikliğin etkileri, özellikle flamenko gitar sanatının gelişiminde apaçık ortadadır. Ramón Montoya, Niño Ricardo ve Paco de Lucía yeteneklerini insanüstüleştirerek, makine benzeri becerileriyle izleyicileri heyecandan titretir oldu. Flamenko gitarı, aynı dönemin Amerikan *blu-egrass*'ı* gibi "bedenin hareketlerini taklit etmez, bunu çoğaltan makinenin hareketlerini taklit eder" (Stewart, 1993: 12). Ancak, ironiktir ki flamenko gitarının hızı ve tutarlı performansıyla yeni ortaya çıkan bu cazibe unsuru, eski kuşaklara dayanan ilkelerin terimleriyle yorumlanmıştır. Örneğin Félix Grande, Paco de Lucía hakkındaki yorumunda, ellerindeki makine benzeri gücün romantikliğin etkisinde açığa çıkan bir güç olduğunu betimler:

9. Geçenlerde sahne arasında dinlenirken Jack Grassel'le sohbet etme imkânım oldu. Üstün yetenekli bir yerel caz gitaristi olan Jack, bir sonraki gün yapacakları CD kaydına prova olsun diye, diğer grup elemanları ile bu tek gecelik icra çalışması için bir araya geldiklerini söyledi. Bütün bir CD kaydının bir günde yapılabilip yapılamayacağını sormam üzerine Jack şu cevabı verdi: "Anladım, sen olası hatalardan dolayı kayıtların tekrarlanması ihtiyacını kastediyorsun. Ama biz hiç hata yapmayacağız. Bak, bu gece de hiç hata yapmadık." Bu hızlı cevabı, müziğin, hızın getireceği tehlikeye bakılmaksızın makine benzeri bir otomatiklikte yapılması ve böyleyse beğenilmesi gerektiği izlenimini doğurdu bende. Böylesi bir ideal, insan davranışlarındaki hatanın büyük önemini ve kötü tamamlanan işlerden dersler çıkarmanın paha biçilemez değerini ortadan kaldırır.
Paco de Lucía, Vicente Amigo ve Gerardo Nuñez'in çağdaş flamenko gitar sanatçılığı benzer bir otantiklik idealiyle gelişmişken, diğer sanatçılar farklı amaçlarla ilerlemiştir. Hem Eduardo El de la Malena hem de Juan del Gastor ile yaptığım çalışmalarda, hızlı ve doğru çalmanın her zaman tonaliteye tabi olduğunu gördüm. Gitar sanatçısı, bu son belirttiğim gitaristlere göre bir şarkıcının ifadesini tamamlamak için zengin ve genelde rahatsız edecek, sağlam ses örgüleri geliştirmeli ve hatta bazen gürültülü "kirli" sesleri şarkı içinde istismar etmelidir. Nasıl ki oyuncular beysbolda en az *home-run* yaptıkları [İng. Beysbolda çok zor ve nadir yapılabilen uzun bir vuruş, ç.n.] sıklıkta oyun dışı kalıyorlarsa, gitaristler de mükemmel bir istikrarla başarılı eşlikler yapmakta yetersiz kalmayı ummalı, ancak sanatçılar arasındaki eşgüdümün zirveye çıktığı ve havanın elverişli olduğu nadir anları beklemelidir.

* (İng.) Banço ve gitarla, yüksek tempolarda ve caz benzeri doğaçlamalarla çalınan ABD güneyine özgü halk müziği. (ç.n.)

> Paco de Lucía flamenko müziğinin derinlerine dalmış, sevimsiz enkaz ve anılarla geri dönmüştür; ancak bu geri dönüşte, meşale gibi yanarak itaatsizlik, güç ve özgürlük dağıttığı da görülür. Paco de Lucía'nın elleri Endülüs müziğinin irfan yüklü kanunlarına saygılıdır, ancak kanun koyuculara itaat etmez. Paco de Lucía'nın elleri, gitar dünyasında yeni bir kanundur. ... Paco, ellerindeki müzik emeğiyle bizi fanilikten, yeniden dirilen ruhlara dönüştürür (Grande, 1986).

Bunun gibi ortaya çıkış zamanı hatalı estetikleri bir yana bırakırsak, flamenko müziğinin XX. yüzyılın ikinci yarısında teknolojide meydana gelen yenilikler sonucunda aşırı bir gerçekliğe girmiş olduğunu artık görebilecek durumdayız. Plaklar ve kasetler, flamenko performanslarının göstergebilimsel yerini derece derece tayin etti. Kayıtlar "imlenenler" ve performanslar "imleyenler" haline geldi. Dinleyiciler plakların, performansları temsil edeceğine yönelik ilk niyeti tersine çevirip, performanslara plakların bir sureti diye bakarak gitmeye başladı (Attali, 1985: 84). Bir keresinde "El Inglés", bana, Rafael Riqueni'yi plaktan dinlemeyi daha çok tercih ettiğini, çünkü mühendisliği iyi yapılmış bir kayıt sayesinde konserde kaybolan nüansları kayıtta duymanın mümkün olduğunu itiraf etmişti. Plaktaki sesin, Evan Eisenberg'in kelimeleriyle, "gerçeğinden daha büyük" tınladığını ileri sürmüştü (bkz. Eisenberg, 1987: 153). Canlı performans, müzikal simgelerin yeniden düzenlendiği bu dünyada, kayıtların taklit ve teyit edilmesi için bir vesileye dönüştü. Performansın yeni görevi, kayıtların tek ve otantik kaynağına delil sağlamak oldu (bkz. Stratton, 1989: 45). Konserlere müzik dinlemekten çok –zaten plaklardan çok daha rahat ve net dinlenebilir– icracıların önünde zevkli anlar geçirmek için gidilir oldu.[10]

10. "Rito y Geografía del Cante" dizisinin 31. Bölümü, del Cante Festivalleri (29 Mayıs 1972), bu argüman için bir örnektir. José María Velázquez, Pulpón (tam da ona uyan, "ahtapot" anlamına gelen bir lakap) ile söyleşi yapar. Morón Flamenko Festivali'nden büyük ölçüde sorumlu olan bu festival organizatörüne, izleyicilerin performanslar esnasında neden sürekli çene çaldığını sorar. Bu uzun soluklu flamenko performanslarına seyirci olarak katılmak için zamanlarını ve paralarını harcayan, ancak müziğe kulak vermeyen bu ateşli izleyicilerden hem Velázquez hem de Pulpón'un kafası karışmış görünmektedir. Yoksa bu durum önceki dönemlerin bir izi midir? (bkz. Johnson, 1995; Levine, 1988)

Ses teknolojisindeki bu devrim karşısında, dinleyicilerin ilgisi yeniden plaklar üzerine odaklandı. Plakların kendisi –fiziksel nesneler olarak– haz alınası eşya haline geldi (plak kutuları sanatı için bkz. Corbett, 1990). Plaklar bellek için yeni alanlar, haz için yeni yerlerdir. Bu yeni haz alma biçiminin önemi, insanlar arasında yaygın görülen plak koleksiyonu tutkusunun araştırılmasıyla takdir edilebilir (bkz. Eisenberg, 1987:1 ve devamı). Flamenko antolojileri, Perico El del Lunar (Hispavox) yönetiminde, geçmişe uzanan bir koleksiyon olarak düzenlenen *Antología del Cante Flamenco* ile, 1954 yılında ortaya çıktı. Bu tarihten sonra, buna benzer çok sayıda antoloji yapıldı. Bu bakımdan, antolojik özellikteki "Rito y Geografía del Cante" de 1970'lerin başında film ve video antolojilerine yönelik bir istek uyandırdı. Bu yeni koleksiyonculuk hazzı ve antoloji yapımına yönelik tutku, flamenko hayranlarının kişisel plak koleksiyonları bakımından kendi statülerini gözden geçirmelerine yol açtı. (Korsan kasetler, kopya CD ve video materyallerinin yetkisiz dağıtımı bu statü tanımlarını yerle bir etmektedir.)

Böylesi koleksiyonlar yapmanın hazzı, kayıt teknolojisinden kaynak bulan, ancak ondan daha çok büyüyen bir temel üzerine inşa edilmiştir (bkz. Stewart, 1993: 151 ve devamı). Bu haz, mülkiyetin özelleştirilmesi ve mal edinimiyle, dolayısıyla modern dünyada insan olmanın yeniden tanımlanmasıyla ilişkili modern hazzın bir parçasıdır. "Birey, hem üretici hem de tüketici olarak parçalarına ayrıldı ve satılabilir parçalarının biricik paketinden oluşan yeni bir birim yaratıldı. Arzu edilir toplumsal ilişkiler, alınıp satılan nesneler aracılığıyla oluşmaya eğilimli hale geldi" (Goldman, 1992: 23). Bir kişi, satın aldığı ve biriktirdiği eşya göz önüne alınarak tahlil edilir oldu. "'Yaşayacak tek bir ömrü olan' birey için tümü, benliği ve yaşam tarzını dönüştürme kapasitesini anlatan kültürel eşyanın, deneyimlerin ve yaşam tarzlarının bir dizi yorumu vardır" (Featherstone, 1992: 115).

Bu yeni haz, revize edilen bir otantiklik retoriği ile desteklenir. Artık koleksiyonun otantikliği, müzikte ve hatta dinleyicinin karanlık ve tehlikeli içselliğinde değil, sadece dinleyicinin tercihinde barınmaktadır. Plak koleksiyoncuları, çevrelerindeki sanatsal türlülü-

ğün o ya da bu yönüne katılmaya *karar* verdiklerinde otantik bir biçimde davranır. XX. yüzyılın ikinci yarısındaki flamenko hayranları, müziğin çeşitliliğini keşfetmek ve bunlardan örnek almak üzere *tercihte bulunabilmekten* haz alır. Kayıtlı müzik devrinin flamenko hayranları, Dünya Müziği hayranlarınınkine benzer tutkulara yenik düşerler. Bunlar "her biri, toprağın ilkel ritimleri ile teması kopmamış egzotik 'yerli' halklar üzerine kurulan Batı fantezilerini şımartmak (ve) irfanlarındaki müzikal ganimetleri müşterilerine satmak için ... uzak ülkelere zorlu yolculuklar yapabilen ve kendi pazarlarında satmak üzere yeni hazineler ile geri dönen, kaba ve yontulmamış tipte, ekonominin güdümlediği kâşiflerin yeniden vücuda geliş biçimidir" (Mattelart, 1992: 109).[11]

Bu hazzın merkezinde, çeşitlilik arasında güçlükle yürüyen, soylu bir neden uğruna en iyiyi seçip toplamaya çalışan kâşif-hayran durmaktadır. Bu yeni müzik kâşiflerinin flamenkodan aldıkları hazzın altında, kenara ötelenmiş insanlara karşı geçmişteki kültürel küstahlığın suçluluğu ile kenara itilmiş Ötekilerin mevcut yaşam tarzlarının değerini yükselterek hem kendimizi hem de onları gü-

11. Hiç de yumuşak huylu olmayan bu koleksiyon tutkusu, müziğini koleksiyona aldığı Öteki'ni yabancılaştırır (Clifford, 1988: 193). Koleksiyonlar, koleksiyoncu ile onun ulaşmaya çalıştığı Ötekiler arasında bir engel oluşturarak koleksiyoncunun, Ötekiler için aslında genellikle tercih edilmeyen, seçilmeyen, aksine dayatılan ve atfedileni tercih etmesi ve seçmesi gerçeğinden ileri gelen bir yabancılaşma üretir. Jack Kerouac da tam bu şekilde, caz müziğinin coşkunluğuna dikkat çekerken, bu arada müzisyenlerin yoksulluğuna aldırmazlıktan gelir:

> Leylak renkli bir akşamda tüm kaslarım sızlayarak Denver'ın zenci bölgesinde, 27. Cadde ve Welton'un sokaklambaları arasında yürürken, beyaz dünyanın bana sunduğu en iyi şeylerin bile yeterince heyecan vermediğini, yeterince yaşam, sevinç, coşku, karanlık, müzik ve yeterince gece olmadığını hissettim, bir Negro [zenci] olmak istedim (*Dharma Bums*'tan aktaran Chambers, 1976: 157).

Benzer şekilde Jackson Braider de kendi flamenko deneyimlerini anlatırken, flamenko müziğinin toplumsal yönlerini ihmal ederek sanrılı coşkunluk simgelerinden faydalanır: "Córdoba'daki onuncu *Internacional de la Guitarra* Festivali'ne katıldığım iki hafta boyunca, gece gündüz, damardan ritim ve kontra-ritim alıyordum. Flamenkoya teslim olduğunuzda, tekrar yaşama dönme umudu çok azdır" (Braider, 1991). Son olarak, Brook Zern de, flamenkonun dinleyicileri tüm deneyimlerin üzerinde uçurma ve onlara insanüstü güçler katma becerisini onaylarcasına yakın tarihli *Flamenco: Fire and Grace* CD'sinin kapağında, "bir bakışta tüm dünyayı görebileceğiniz bir yer" bulma arzunuzu, flamenkonun doyuracağını yazmıştır.

nahtan arındırma başarısındaki gururun tuhaf bir harmanı yatar. Hevesli derlemeci, eşyayı (plaklar ve filmler) toplayarak ve hatta bunları bazen dinleyerek hem kendini hem de Öteki'ni günahtan arındırmanın hazzına dalar.

Bu kâşif, kısmen de olsa, köklü değerlerin köklerine bağlılığı ile kendini tüm yeniliklere açma merakı arasındaki özlü bir modern çelişkiyle hareket eder. Hem "birlikte yaşanacak parlak ve sağlam değerlere karşı bir istek" hem de "tüm değerleri yok sayan modern yaşamın ve deneyimin sınırsız olanaklarını kucaklama isteği" sergiler (Berman, 1982: 35). Kâşif, müzikal seçeneklerin tüm alanı üzerine yayılarak ve sonra bir tercih anında, bu alanın eksiksiz ve toplam bağlılığa cevap veren bir parçasını –hiç değilse bir yenisi gelene kadar– seçerek bu ikilemi çözer. "Kültürel alışkanlıklar, geçici ve yoğun bir duygusal yatırım, duygusal gelgitler arasındaki sabit bir devinim için sadece birer vesile haline gelmişlerdir. Sanki, bir şeyi sadece bize geldiğinden daha yoğun hissetmemiz gerekiyormuş gibidir. Bir şeyi –herhangi bir şeyi– bu kadar kuvvetli hissetmek gerekliyken, kişinin ne hissettiği konu dışı kalır, çünkü hiçbir özel duygu kendi içinde önemli değildir. Önemli olan duygusal aşırılıktır" (Grossberg, 1988: 45).

## C. SONUÇ

Flamenkonun verebileceği hazzın tarihsel zenginliği, performansın her bir anında vardır ve öyle ki, bu haz aynı anda gelenekçi ve ilerici, romantik ve milliyetçi, benmerkezci ve toplummerkezci, itaatkâr ve direnişçi olabilir. Bir kişi ticari performansın sıradanlığı ve yavanlığını küçük görürken, bir başkası aynı ticari performansın içtenliğini ve otantikliğini övebilir. Herhangi bir performansta bunların hepsi vardır. Başka bir deyişle, böylesi müzikal haz, bir televizyon yayın sinyali gibidir. Çok yönlüdür, aynı anda her yerde bulunur ve tamamlayıcıdır. Ancak bu hazlar müzikal atmosfere yayılmış, saçılmış olduğundan ve bir alıcı olmadan kullanılamayacağından, esas olarak bu hazların kapsamı elde edilemez. Tüketim aşa-

masına gelince, dinleyiciler kendi alıcılarının dalga ayarlarını o ya da bu hazza çevirerek flamenko keyfinin şifresini çözmede gerekli olan şeyleri uygularlar, ancak, bu arada, seçtiklerinin keyfini sürerken yayının diğer kısımlarını kaçırırlar. Böylelikle tüketim, toplumsal ilişkilere neden olan toplumsal uzama biçim verir.

# IV
# Çingeneler

Dinleyiciler, İspanya içinde ya da dışında, flamenko müziğinin çalındığı her yerde, ham vokalleri ve zengin ritimli gitarları, alkışları, parmak şıklatmaları ve gevezelikleri ile İspanya Çingenelerinin stilini duymayı bekler. Bu yaygın beklenti karşısında eleştirmenler, araştırmacılar ve flamenko hayranları bazı katı sorular sormaya zorlanmıştır. Bu "Çingene flamenkosu" gerçek olan mı, yoksa sadece Madison Avenue tarzı bir slogan ve aldatmaca mı?* Bu Çingene stili, flamenko sanatının kalbi ve çekirdeği mi, yoksa sadece flamenkonun köpüğü mü?

1950'lerde Anselmo González Climent ve José Carlos de Luna,

* Madison Avenue, Manhattan üzerinde pek çok reklamcılık ve halka ilişkiler şirketinin ofisinin bulunduğu cadde. (ç.n.)

García Lorca'nın, Çingene stilini flamenko ağacının gövdesi olarak övünçle resmetmesini tartışmaya açtı. *Cante gitano*'nun önemli bir dal olduğunu, hatta inkâr edilemeyecek güzellikte yapraklar taşıdığını, ancak sadece bir dal olduğunu ifade ettiler. Molina ve Mairena, Çingene tezini 1960'larda yeniden gündeme taşıyarak "gerçek" flamenkonun, özellikle *soleare, seguiriya, tango* ve *bulería* performanslarındaki gibi icra edilen Çingene stiline sahip değilse, bir hiç olduğunu ileri sürdü.[1] 1980'lerde ve 90'lardaki derin tarihsel araştırma çabaları bu tartışmayı, iddia ve karşı iddiaların ötesine taşımıştır. Bu doğrultudaki en dikkat çekici çalışmalardan bazıları, *cante gitano*'yu müzikal ticarileşmenin bir gövde gösterisi (*tour de force*) ve daha açık bir ifadeyle, hile olarak betimledi. Pek çoğu "Çingene" ifadesinin öze dair hiçbir şeye işaret etmediğini, ticari buluş yapma sürecinin bir parçası olduğunu ileri sürer. Örneğin García Gómez (1993), Gelardo ve Belade (1985), Mercado (1982), Mitchell (1994) ve Steingress (1993) İspanya Çingenesi toplumsal sınıfının müphem olduğunu, Endülüs lümpeninden bir farkı olmadığını ve flamenko müzik çevresinde vurgun yapmak üzere çekici özellikler ve olumlu değerlerle icat edildiğini iddia eder. Bu sıkı eleştirilerin hedefi, 1960'larda ve 70'lerdeki flamenko müziği tartışmalarını bunaltan Çingene yanlısı literatürdür. Bu eleştirmenler, bu literatürü üreten Çingene yanlısı araştırmacıları kendi romantizmleri yüzünden aydınlanamamış ve nostaljileri yüzünden gözleri bağlı olmakla suçlar. Bense, bu kadar genellemeci bir kınamanın, gereğinden fazla basite indirgeyen bir tavır olduğunu düşünüyorum.

## A. ÇİNGENE YANDAŞLIĞI VE ETNİSİTE

İddia ve karşı iddialarıyla bu Çingene tartışması, Endülüs tarihinin önemi üzerinde döndüğü kadar etnisite kavramı üzerinde de döner. Örneğin Ricardo Molina'nın (1985) "gizemli Çingene toplumu" ve

1. Çingene yanlısı tez Antonio Machado y Alvarez "Demófilo" (bkz. Steingress, 1993: 109) tarafından geliştirilmiş ve Federico García Lorca (1975; ayrıca bkz. Grande, 1992a, b; Stanton, 1978) tarafından ilerletilmiştir. Bu tezin daha yakın tarihli bir versiyonu için bkz. Serrano ve Elgorriage (1991).

"Çingene ırkı saflığı" gibi nosyonlar ileri sürdüğü bangır bangır Çingene yanlısı *Misterios del Arte Flamenco* başlıklı incelemesini ele alalım. Çingene etnisitesine dair bu muğlak anıştırmaları etnisitenin en eski bağların bir fonksiyonu olarak anlaşıldığı Weber geleneğine dayandığını gösterir (bkz. Comaroff ve Comaroff, 1992: 50). Antonio Mairena, Çingene flamenko stilini biçimlendirmiş olduğu iddia edilen gizemli bir Çingene gücünden (*razón incorpórea* [tinsel gerekçe]), *Confessions* (1976: 80) adlı çalışmasında aynı Weber'ci yaklaşımla bahseder. Yani Mairena, eski kuşaklardan kalan, kendine has Çingene mantalitesinin ve yeteneklerinin altını çizer. José Caballero Bonald, Félix Grande ve Fernando Quiñones gibi Çingene olmayan Mairena yandaşları, Çingene yanlısı yaklaşımı desteklerken, Çingeneleri, aynı topraklarda kalan Mağribi ve Musevilerle birlikte XVI. yüzyılda gizli ve marjinalleştirilmiş bir toplumsal gelenek oluşturan ve bunun devamında, XIX. yüzyılda flamenko olarak tanınacak şarkı stilini o zamana taşımış, zulme maruz kalmış bir azınlık olarak tarif eder. Bu tezlerde, yine, etnisitenin bir grup insan tarafından miras bırakılan kendine özgü mantalite ve yeteneklere dayandığına dair Weber varsayımını sezmek mümkündür. Etnisite, bu Çingene flamenkosu savunularında kalıtsal bir grup psikolojisinden ibarettir.

Mairena'nın etnisite kavramına karşı getirilen yakın tarihli tezler arasında, Çingenelerin XVIII. yüzyıl sonunda çok sayıdaki topraksız, işsiz Endülüslüden farksız olduğunu söyleyenler de vardır. (Mercado, 1982: 54; Torrione, 1995). Çingene etnisitesi nosyonu –mutlaka farkını belirtmek gerekirse– Fransız Romantizminin etkisinde ortaya çıkmıştır (García Gómez, 1993: 78). Gautier gibi Fransız yazarlarca icat edilen sıcak kanlı Endülüslülere dair şen şakrak tabloların Avrupalıların Güney İspanya'ya gezi yapmalarını teşvik etmesi neticesinde, yoksul Endülüslüler, turizmden para kazanmak için bu tablolar doğrultusunda kendilerine bir stil belirlemeye koyulmuştur. Eğer bu senaryoda herhangi bir Çingene etnisitesi varsa, bu kalıtsal değil, el yapımıdır. "Çingene", herhangi bir şeyi otantik olarak düşünen ya da hisseden veya çalan, geçmişi yüzyıllara dayanan biri değildir. Aksine, "Çingene" ifadesi, ekonomik du-

rumlarını düzeltmeye çalışan insanların anlık oluşturdukları uygulamalar demektir.

Çingene yanlısı fikre karşı gelen bu görüşlerin, etnisiteyi kalıtsallıktan öte bir icat olarak ileri sürmesi, hem ilginç hem de tartışmaya açıktır. Etnisite, bu Çingene karşıtı argümanlarda "son derece durumun gerektirdiği bir atıftır" (Mitchell, 1994: 40). Etnisite, çok eskilere uzanan bir mirastan çok, zenginlik, güç ve statünün dengesiz dağılımıyla baş etmenin zamana uygun bir stratejisidir. Bu şekilde düşünüldüğünde Çingene *cante*'sinin icadı, etnisite icadının daha geniş taktiksel ve duruma özgü sürecinin sadece bir yönüdür.

Bu araştırmacılardan çoğu "icadın" taktik önemini takdir ederken, icat edilen Çingene etnisitesinin hileli olduğunu ileri sürer. Bu hile, "icat edilen"in "miras bırakılan" olarak muamele görmesi ve böylece Endülüs tarihine yön veren gerçek kuvvetlerin maskelenmesi gerçeğinde yatar. Tarihi bu şekilde gizleyen icatlar, nostaljiyi görmezden gelen eylemler olarak teşhir edilmeli ve "yıkıcı" bir sosyolojik-tarihsel analize tabi tutulmalıdır (bkz. Handler, 1985; Jameson, 1991: 19; Rosaldo, 1990: 27). Steingress, bu teşhir ve gizemlerden arındırma programına göre, geleneksel flamenkolojideki hataların "Çingene etnisitesi"nin gizemli tarihsel soyutlamasına önem atfedilmesinden türediğini ve bu hataların sadece aynı anda hem sosyoekonomik hem de ideolojik eğilimlere önem veren bir analize tabi tutularak düzeltilebileceğini ileri sürer (1993: 158). Bu eğilimlerin XIX. yüzyıl başlarındaki durumuna yönelik Steingress'in analizleri, *flamenco*'ların [Endülüslü Çingene] sonradan Avrupa'da moda haline gelen Çingenelere özgü bohem stilini taklit ederek kendi varlıklarını sırf kendi çabalarıyla iyileştiren insanlar olduklarını gösterir. Bu Çingene "özentileri", Batı'nın hemen sınırındaki bu Doğu'ya yönelik Avrupalı turizmin getirilerinden çok güzel yararlanmıştır (Steingress, 1993: 332). Bu iddia, icadı miras olarak resmeden ve Çingeneleri, Steingress'in ifadesiyle, kesinlikle olmadıkları bir şey olarak kendilerini sunmaya teşvik eden bir *gitanismo*'ya karşı yöneltilmiştir.

Steingress'in iddiasına karşılık verirken *tüm tarihin bir icat ol-*

*duğunu* öncelikle vurgulamak gerekir. Geleceği biçimlendirmek için geçmişi tayin edenler, *gerçek* tarihin dışına çıkmış olmazlar. Aksine, tarihi tek olası şekilde, yani inşa ederek yapmaktadırlar. Tarihsel gerçeklik, Rosaldo'nun icada dayanan "yaşam dansı" olarak tanımladığından bağımsız duran bir nesnel dünyada değildir. Toplumsal sınıf, üzerine modern toplumun inşa edildiği altyapısal bir kaya gibi görünse de, bu kayanın kendisi de icattan ibarettir (Eagleton, 1991: 23). Emeğin ve sınıfın her zerresi, en az sanat kadar kültürel yapılardır ve emek ile sınıfın tarihsel temsili, bu temsili söylemin yaratıcılığından asla bağımsız değildir (Schrag, 1980: 77 ve devamı). Özetle, tarih her zaman icat edilir.

Steingress ve Mitchell'in icadın tarihteki rolünü takdir edebilmesine rağmen, bunun doğal sonucunu, yani *icatların tarih haline geldiğini* kabul etmedikleri görülüyor. XIX. yüzyılda "Çingene"nin (*gitano*) icadı, bir tür etnik epifenomen değildir. "Çingene", diğer daha gerçek tarihsel kuvvetlerin bir yan ürünü değildir. "Gerçek olana" ulaşılırken tereddüt etmeden göz ardı edilebilecek, tarihin önemsiz bir yan ürünü değildir. Aksine, dün icat edilmiş olan, geleceğin toplumsal alışkanlıklarını meydana getirecek olan bugünün gerçekliği haline gelmiştir (bkz. Huyssen, 1995: 88; Lipsitz, 1990: 136). Mitchell, Comaroff'ların kültürel icat hakkındaki savlarına anlayışla kulak verse de (Mitchell, 1994: 40), gene onun, tarihin biçimlendirilmesinde icadın rolüne dair aynı vurgudaki savına kulak asmamış görünür: "Etnisite, belirli tarihsel süreçlerin bir ürünü olsa da, özerk bir gücün, toplumsal yaşam seyrini belirleyebilen bir 'ilke'nin 'doğal' görünümünü benimsemeye meyillidir" (Comaroff ve Comaroff, 1992: 59). En azından, Angela McRobbie sayesinde, etnik icatların "röprodüksiyon" gibi süreçler yoluyla süregelen toplumsal yaşama tavır ve biçim kazandırdığı fark edilebilir. Yani, icat edilen etnisite, sanat ya da eğlence alanına hapsedilmek şöyle dursun, "yerel emekle, röprodüksiyon işinin bir kısmıyla, kendinin ve ötekilerin varlığını sürdürmeyi sağlamakla, bir sonraki gün tekrar çalışmaya hazırlanmakla, dünya işleriyle" iç içe geçer (McRobbie, 1994: 32).

"Çingene yandaşlığı" yapay, epifenomenli ve sadece nostaljiymiş gibi dikkate alınmadığında ortaya çıkan, bu gereğinden fazla

basite indirgeyen yaklaşım, bu türden eleştirilerin hedefi yakından ve detaylı olarak incelendiğinde özellikle su yüzüne çıkar. Burada, "Rito y Geografía del Cante" dizilerindeki "Çingene yandaşlığı" ifadelerini mercek altına alacağım ve bahsedilen argüman doğrultusunda, Çingene etnisitesinin bu filmlerde *hem* icada dayalı *hem de* politik yönden etkili olduğunu göstereceğim.

## B. BİR "RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE" ELEŞTİRİSİ

"Rito" belgesel dizi projesi, Çingene yanlısı retoriğin flamenkologlar arasında biraz daha yükseldiği on yılda, 1960'lar sonunda ortaya çıkmıştır. "İcat"ın Çingene yanlısı gündeme desteğini açıklamakta biraz yol aldığı söylenebilir. Mitchell'in dediği gibi, 1940'larda ve 1950'lerde zor dönemler geçiren Çingeneler 1960'larda kendi farklılıklarını muhafaza etmekte oldukça zorlanıyordu. İspanya nüfusunun geri kalanın da çektiği gibi "Açlık Yılları"na dayanmakla kalmadılar, bununla birlikte, geleneksel ekonomik rolleri de her türden modernleşmenin etkisinde aşınmaya uğradı. Arabalar ve trenler, taşımacılıkta temel vasıta konumundaki katırların yerine geçti ve böylece Çingenelerin geleneksel hayvan ticareti ve katırlı taşımacılık faaliyetine ihtiyaç kalmadı. Gene geleneksel bir Çingene zanaatı olan demirhanelerdeki metal işlemeciliği de endüstriyel metalürjinin bir işkolu oldu. Sonuç olarak, yerleşik ve bir zamanlar iyi organize olmuş olan Çingene katırcılar ile demirciler, ekonomik zeminlerinin birden altlarından kaydığını hissetti. İspanya Çingene toplumunun temelini aşındıran bu dışsal faktörlerin gücünü ortaya koyan işaretlerden biri, Çingenelerin Çingene olmayanlarla evliliklerinin, toplam evliliklerin yaklaşık %30'una yükselmesidir. Çingene kimliği böylelikle 1960'ların başında ciddi anlamda zayıflamaya maruz kaldı[2] ve Mitchell'e göre,

2. Mitchell'in, varsayımlarını yaparken kendisinden yararlandığı Torcuato Pérez de Guzmán'ın, bu gelişmelerin İspanya Çingenesi kimliği için önemli bir dayanak olduğunu reddettiğine dikkat edilmelidir; değişiklikler "son kuşakta yaklaşık %30 olmak üzere karma evliliklerdeki artışla ifade edilir oldu. Bu artış çok da önemli

Mairena, Çingene etnisitesini yeniden icat ederek bu kimliği kurtarmayı amaçladı. Mairena, "Çingene şarkısı"nı flamenkonun kökü ve ruhu olarak resmetti, *razón incorpórea* ve Çingene Hermetizmi kavramlarını geliştirdi; böylece, Mitchell'in tartışmasının çift sesli tonundan bir şeylere işaret eden bir ifadeyle (Mitchell, 1994: 205 ve devamı), "tek başına gelenek mucidi" olarak iş gördü (Mitchell, 1994: 205). Mitchell, Mairena'yı Çingene etnisitesini yeniden icat etme mahareti nedeniyle yüceltse de bunun uydurma olduğunu iddia ederek suçlar. Gelenek icadı, açıkça üretken bir toplumsal süreç olsa da, Endülüs'teki Çingene geleneğinin icadı, pek çok yönüyle bir utançtan ve bir yalandan ibarettir. *Mairenismo* [Mairena yandaşlığı, Mairena'cılık], Mitchell için aldatmanın sadece başka bir adıdır.

*Mairenismo* hakkındaki bu kinik görüş, bugüne kadar en ayrıntılı biçimde formülleştirilmiş ve en geniş kitlelere aktarılmış *mairenista* [Mairena yandaşı] çabasını ortaya koyduğu için "Rito" dizilerinin yorumuyla doğrudan ilgilenir. Aslında hiç kimse bu diziler için anlamlı bir eleştiri getirmemişse de –bu filmler çok yakın tarihe kadar İspanya içinde veya dışında temin edilemiyordu– "Rito", Mitchell gibi *mairenismo*'yu hileli bir ideoloji olarak kabul edenler için hâlâ uygun bir hedef olarak görünür. Bu tür bir eleştirinin odak noktası, Mitchell'in asıl büyük hileyi yaptıklarını ileri sürdüğü Çingene olmayan *mairenista*'lar hakkındaki yorumlarından kestirilebilir. İyi niyetle, ancak kandırılmış olarak, Çingene olmayan araştırmacılar, Mairena'nın İspanya Çingenesi etnisitesini yeniden icat etmesini, Çingenelerin kutsallaştırılmış acı ve tutku dolu tarihiyle sarıp gizlemiş ve bunu, Çingeneleri Endülüs kültürel yaşamının temel öğesi olarak resmeden neşeli bir tablo ile mükemmel bir biçimde sonlandırmışlardır. Mitchell'e göre, "Mairena'nın öğretisindeki başarının fark edilmesinde etkili olanlar, onun (Mairena'nın) yandaşı Çingeneler değil, aşırı hassas flamenko hayranlarıdır. Kendini Çingene değerlerini kurtarmak üzere tayin eden kurtarıcı, Çingene ol-

değildir. Çingeneliğin özü, adaptasyonun canlı bir örneği olarak, kimliğinde bir zayıflama olmaksızın eskiden olduğu gibi yaşamını sürdürmektedir" (Pérez de Guzmán, 1982: 112).

mayan hayranlar ve entelektüeller tam da bir mesihe ihtiyaç duyduğunda ortaya çıkmıştır" (Mitchell, 1994: 209). Mitchell'e göre buradaki sorun, flamenko hayranları ile entelektüellerin her tarafa yayılan ve zararlı Endülüs ideolojisinin karanlığında kalmış ve onun iddiasına göre "tembel-romantikler", yani kendi romantikçi düşünüşlerinin irrasyonel derinliklerinde ısrar eden, anakronistik romantikler veya entelektüeller haline gelmiş olmalarındadır (Mitchell, 1994: 209). Onlar, "İspanya'yı aceleyle kalkınmaya iten Franco teknokratları değil", "gözler önünde yiten, çocukluklarının İspanya'sını seyreden hümanistlerdi." Geçmişin tefekkürüne hasretle dalmak amacıyla geleceğe sırtlarını çevirerek virane yerlerin ve eski sanatçıların özlemini çekiyorlardı. Mitchell'in "tembel-romantik" lakabı, diğerlerinin yanı sıra, "Rito y Geografía del Cante" belgesel dizilerinin başarısına katkılarıyla *mairenismo*'nun ilerletilmesine yardımcı olan Çingene yanlısı araştırmacılar José Caballero Bonald, Francisco Moreno Galván, José María Velázquez ve José Monleón için geçerlidir. Şimdi şu soruyu sormak istiyorum: "Rito" dizileri de, Mitchell'in dönemin Çingene yanlısı yazarlarına yönelttiği eleştirilerin aynını hak ediyor mu? Bu diziler, Mitchell'in pek çok Çingene yanlısı yazıda gördüğü virane geçmişe dair irrasyonel tutkuyu, nostaljik hümanizmayı ya da "tembel-romantizmi" mi dışavuruyor? Bunun cevabı, bu kadar dar çerçeveli bir sorunun akla getireceğinden çok daha karmaşıktır.

## C. FRANCO'CULUK, ÇİNGENECİLİK, ENDÜLÜSÇÜLÜK VE "RITO" DİZİLERİ

Mitchell'in, Çingene olmayan Mairena yandaşlarının çalışmaları hakkındaki eleştirilerini cevaplamak için, dikkatimizi Endülüslülerin tarihsel mücadelelerine çevirerek her şeyden önce Franco'nun Madrid'i ulusun toplumsal merkezi statüsüne yükseltirken, Endülüslüleri, Katalanları ve Basklıları marjinalleştirmesine (Collier, 1987: 187; Hansen, 1977; Harding, 1984: 25; Johnston, 1991) ve bölgesel bağımsızlık taleplerini merkeziyetçi retorik denizinde

boğmasına karşılık Endülüslülerin tepkilerine odaklamamız gerekir.

Benzer merkeziyetçi retoriğe karşı Endülüs direnişi, en azından 1868 yılından beri vardır ve genellikle Endülüs halkının farklılığına dair tarihsel argümanlarla ilişkilendirilmiştir. Bu argümanlar, güneyin yüzyıllara dayanan çeşitliliğini vurgulayarak, ayrıksı bir Endülüslü ulusal kimliğinin köklerinin 1492 yılından önce güneyde yaşamış çeşitli insan gruplarının kaynaşmasına uzandığını iddia etmiştir. Endülüs, Madrid'in şiddetli kültürel homojenleştirme programını uygulamaya koyduğu XV. yüzyıla kadar, Hıristiyanlar, Müslümanlar, Museviler ve Çingenelerin, cenneti hatırlatan, şenlikli bir mekânı olarak resmedilmiştir (Acosta Sánchez, 1978; Moreno Navarro, 1977).[3] Özde ayrıksı olan bu Endülüs mirasının altını çizmenin orta yolu, Endülüs kültür hazinesini teşkil eden farklı nüfusların katkılarını göklere çıkarmak olmuştur. Ancak önemli bir noktadır ki, Müslümanlar, Museviler ve Çingenelerin bu şekilde ön plana çıkarılması, ulus olarak tanınma ve politik bağımsızlık elde etme mücadelelerinde Endülüslü bölgecilerin çıkarına olduğu kadar, toprak reformu ve artan sanayileşme sonucunda oluşabilecek toplumsal değişiklikleri önlemede de muhafazakâr elitin çıkarına hizmet etmiştir. "Demófilo" Antonio Machado y Alvarez'in Çingeneleri ön plana çıkarması (Moreno Navarro, 1977: 44; ayrıca bkz. Acosta Sánchez, 1978), sıradışı Endülüsçü Blas Infante'nin Müslümanları vurgulaması ve Rafael Cansinos Assens'in Musevilerin üzerinde durması işte böyle karmaşık bir toplumsal ortamda meydana gelmiştir (ayrıca bkz. Sofía Nöel, 1977).

Endülüs geçmişinin aydınlatılması ve tanıtılmasında, müziğin şiddetle tercih edilen bir araç olması tesadüfi değildir. "Demófilo" ve Blas Infante gibi araştırmacılar, Alman Romantizminin Endülüslü entelektüeller üzerindeki güçlü etkisi altında, "Endülüs milliye-

3. Endülüs'teki Çingene varlığının 1450 öncesine, hatta 1415 yılına dayandığı söylenir. Endülüslü çingeneler, en azından Blas Infante geleneğindeki pek çok Çingene olmayan Endülüsçüye ve Pedro Peña'ya göre (Barrios, 1989: 27 ve devamı) Çingenelerin Endülüs'e Kuzey Afrika üzerinden XV. yüzyıldan önceki yüzyıllarda göç ettiğine ve 1450 yılına gelindiğinde, Endülüs toplumsal yaşamıyla bütünleşmiş olduklarına dair yaygın bir kanı vardır.

tinin kendine özgü sesi" (Infante Pérez, 1980; Acosta Sánchez, 1979: 41; bkz. Moreno Navarro, 1982: 358; bkz. Barrios, 1989: 126) ve eşsiz heterojenliğe sahip bu bölgenin karmaşık müzik stili olan flamenko müziğine Endülüs mirasının bir uyarı işareti diye hücum etmiştir.

1940'lar ve 50'lerdeki Franco kültür politikalarının bu Çingene yanlısı –ayrıca Müslüman ve Musevi yanlısı– argümanlarla Endülüsçülerin bölgeci retoriğini birbirinden ayırmayı başarması merak uyandırıcıdır. Bu süreç, Endülüsçülüğün fiilen bastırılmaya çalışıldığı şu olaylarla başlar: Çingene yanlısı Endülüsçü García Lorca ve Müslüman yanlısı Endülüsçü Blas Infante öldürülür. Diğer taraftan Çingenecilik, tuhaf şekilde hoş görülmüştür. Direnişçi Çingene sanatçılar, rejim için bir tehdit unsuru olarak görülmemiş ve uysal Çingenelere, rejim tarafından olumlu muamele edilmiştir. Avrupa ve Amerika'da yaygın bir ayrımcılığa maruz kalmış ve kalmakta olan Çingenelere gösterilen bu hoşgörü, İspanya devlet yönetiminin ne faşist ne de kültürel türlülüğe hoşgörüsüz olmadığına dair Franco'nun iddiasının kredibilitesini artırıyordu. Çingeneler politik yönden örgütlü olmadıklarından bu hoşgörünün maliyeti asgari düzeydeydi ve İspanya ile ABD arasında henüz başlamış olan ekonomik ittifak Franco'nun insan haklarına saygılı olabildiği bu gibi örneklerle dengede tutulduğu sürece, bu hoşgörünün getirisi çok yüksekti.

Antonio Mairena 1960'larda Franco'nun Çingenelere karşı hoşgörülü tavrından faydalanarak, dokunulmazlığı olan Çingene davasını, *cante gitano*'yu, Çingene derinliğine ve itibarına uygun bir sembol diye önerip geliştirdi. Franco rejiminin sertliğine rağmen Çingene çıkarlarını destekleme çabası içinde Çingenelerin *cante*'ye katkılarını vurgulayan bir tez ileri sürdü – ancak belirtilmelidir ki, bu müzikteki diğer Endülüs katkılarını ele alış biçimi karışık ve anlaşılmaz kalmıştır (Steingress, 1993: 142). Mairena'nın görüşlerinin politik sonuçları değerlendirildiğinde, ironik olarak, gündeminin, Franco'culuğun hem karşısında hem de yanında olduğu sonucuna varılır. Mairena'nın retoriği, iki yüzü de keskin bir kılıç gibi, ileri hareketinde, Çingenelerin önünün açılmasına yardım etmiştir,

ama sert bir vuruşa hazırlık için geriye düştüğünde Endülüsçülerin menfaatini bozmuştur.[4]

Dolayısıyla bu tarihsel kroki, "Rito" belgesel dizilerini anlamamız için bize bir arka plan ve bağlam sağlar. Özellikle de belgesel dizilere katkı sağlamış olan, Çingene olmayan Mairena yandaşları için Mitchell'in getirdiği eleştirilere cevap verecek yolu hazırlar. Özetlersek, bu tarihsel kroki, Endülüs ve Madrid arasındaki müzmin ihtilafı; Endülüslülerin Endülüs ile Madrid arasındaki temel kültürel zıtlığı simgeleştirmek amacıyla "Çingene" kavramını kullanmasını ve Endülüsçülüğü bastırırken Çingeneciliğe göz kırpan ve bunu, Çingene olmayan Endülüslülerin bölgeci politikasından bağımsız bir Çingene Gücü hareketinin (Mairena) oluşmasını teşvik edecek şekilde yapan kurnaz Franco'cu manevrayı vurgular.

Bu durumda Mitchell'e cevaben, "Rito" dizilerine katkı sağlamış Çingene olmayan araştırmacılardaki *mairenismo* anlayışının, Mairena'nın Çingene etnisitesini yeniden icat etmesinin basit bir yansıması olarak anlaşılmaması gerektiğini ileri sürüyorum. Aksine, bu araştırmacıların projesi, en azından bir bölümüyle Franco'nun boğucu merkeziyetçilik politikasına karşı kurnaz bir mücadele olarak anlaşılmalıdır. Bu kişilerin çabası, popüler televizyon izleyicilerini sarsmak ve uyuşturulmuş beyinlerini –eyleme geçiremese de– ayıltmaktı. Hulyalı bakan romantikler ve parlak gelecek için mücadele etmekten çok, kayıp geçmiş için gözyaşı dökmekten zevk alan muhafazakârlar ile pek bir alakası olmayan bu "Rito"

4. Mairena'nın Çingene etnisitesini ele alış biçimi, kendi yandaşlarını biçimsiz bir mirasla baş başa bıraktı. Mairena, önderliği ve diliyle sınırları belirsiz bir Çingene etnik merkeziyetçiliği geliştirdi, kâğıt üzerinde çok daha dikkatli davranarak, flamenko müziğinin etnik köklerine işaret ederken "Çingene-Endülüs" ifadesinin belirsizliğine sığındı. Bu belirsizliktendir ki, flamenkologlar *mairenismo* hakkındaki çağdaş tartışmalarda, geçmiş konusunda Mairena'nın önderliğine başvurmuşlarsa da biri bir şeyi, diğeri başka bir şeyi anlatır. Bu türden hararetli, ancak aydınlatıcı olmaktan uzak tartışmalardan biri, 1995 Haziran'ında, Timothy Mitchell ile gitarist, *cantaor*, araştırmacı ve Sevilla'lı Çingene topluluğunun resmi temsilcisi Pedro Peña arasında cereyan etti (Peña, Perrate ailesinin kapaktaki fotoğrafında yer alan gitaristtir). Mitchell, *mairenismo*'nun ırkçı ilkeler üzerine kurulmuş bir program olduğunu iddia etti. Peña, Mairena'nın Çingene şoveni olmak bir yana, her zaman için "Çingene-Endülüs" geleneğine başvurmuş olduğunu ileri sürerek bu argümana karşı geldi. Ve bu tartışma, kelimelerin patlama noktasına getirdiği gergin hava içinde verimsiz bir sonla noktalandı.

araştırmacıları, Franco'nun ürpertici çelik süngülerinin karşısına çıkmış, Franco zindanlarına tahmin ettiklerinden daha fazla aşina olmuş eylemcilerdi (García Jiménez, 1980: 424). Özetle, bu insanlar, Franco'ya karşı muhalefeti ilerletmek ve Endülüslülerin bölgeci çıkarlarını desteklemek için Mairena'nın bazı fikirlerinden faydalanan kurnaz politikacılardı. Bu anlayışa göre, anılan şahsiyetlerin enerjilerini kattığı "Rito" belgesel dizileri, 1930'lar ve 40'larda bastırılmış olan Endülüsçülüğü yeniden ön plana çıkarmak amacıyla Mairena'nın popülerliğinden ve politik dokunulmazlığından faydalanan çok boyutlu bir söylem olarak anlaşılmalıdır.

"Rito" dizilerinin, *mairenismo*'nun izinden giderek hemen göze çarpmayan bir muhalefete yer verdiğine dair iddia, belgeselin yöneticileri ile yaptığım sohbetlerde doğdu. Hem belgeseli yöneten Mario Gómez hem de bazı çekimlerin hazırlığında yardımcı olan Paco Lira, asıl hedeflerinin sanatsal ve coğrafi belgeselcilik olduğunu vurgulasa da, ikisi de dizilerdeki politik unsuru kabul ettiler. Dizinin yazarlarından Pedro Turbica ve dizi süpervizörü Romualdo Molina, aynı hedefleri dile getirdi. Mairena'nın gündemini ileri taşımakta Endülüs çıkarlarını desteklemekte olduğu kadar istekli olmadıkları, söyledikleriyle enteresan bir şekilde açıklık kazandı (örneğin bkz. Alvarez Caballero, 1988: 11, 72). Hedef ve niyetlerine dair bu beyanları elbette ihtiyatla karşılanmalı. Niyeti hakkındaki açıklamaları 1. Bölüm-7. dipnot altında kısaca verilen Carlos Saura gibi, "Rito" yazarları da, Franco İspanya'sının baskıcı atmosferinde yetişiniş insanlar olarak niyetlerini ifade ederken muhtemelen dikkatli davranmışlardır.

Yazarların niyet ve hedefleri hakkındaki açıklamaları bir yana, "Rito" dizilerinin hizmet ettiği Endülüsçülük menfaatini kanıtlamak için bu dizilerin kendine de yönelebiliriz. Örneğin bu belgeseldeki bazı bölümlerin, sözde *geografía* [coğrafya] imalarına başvurduğu sırada Endülüslülerin ayrıksılığını methetmesi dikkatimizi çekebilir. Coğrafyanın kültürü temsil ettiği (Kovacs, 1991) ve farklı bölgesel kültürlerin bayrak sallayarak, açık açık tanıtılmasının şüpheyle karşılandığı Franco İspanya'sında, "Rito y Geografía del Cante" belgeseli, devletin yönetim katında başlangıcından beri bir

endişeye yol açmış olmalı; çünkü Endülüs'ün kültürel özellikleri gerçekçi sinemacılık anlayışıyla sunulmuş (bkz. Nichols, 1991; 1994) ve bu yapılırken, resmi "No-Do" prodüksiyonlarına (*Noticias Documentales*, Franco tarafından 1942 yılında kurulan resmi dairenin ürettiği belgesel nitelikli haber filmi) özgü pek çok propagandacı yoruma yer verilmemiş. Çingene ve Çingene olmayan stilleri zıtlaştıran görüntüler, bölgenin terk edilmekte olan çeşitliliğini izleyicilere hatırlatmak amacıyla bu dizilerde muntazaman kullanılmış. Belgesel yazarları, Çingene ve Çingene olmayan stiller arasındaki farklar hakkında sanatçılara ısrarla yönelttikleri sorularla, 1492 öncesinde güneydeki çokdilli ahengin mantıksal bir sonucu olarak *cante*'nin çözümlenemez bir çeşitliliğe sahip olduğu fikrini yeşertmeye çalışmış. Politik eğilimiyle alenen Franco karşıtı ve Endülüsçü olarak bilinen José Menese gibi bir şarkıcı, Çingene stilinin değer ve önemini 46. Bölüm'de kuvvetle vurguladığında, bu Çingene yanlılığının, Çingenelerin menfaatinden çok Endülüslülerin menfaatine çalıştığı sezilir. Ve dikkat çekicidir ki Manolo Caracol (54. Bölüm) ve Pepe Marchena (87. Bölüm) gibi Madridli yıldızların alaycılığa varan tutumları, Madrid'in flamenko şarkısına katkısının önemini küçültmek üzere –"Rito" yazarlarına göre– kasıtlı olarak planlanıyordu.

Hepsi Çingene olan Eduardo El de la Malena ve Montoya ailesinin, Lole'nin de Arapça *tango*'larla eşlik ettiği performansında (95. Bölüm) Çingene rolü, Endülüs heterojenliğinin bir izi olarak, başka hiçbir yerde vurgulanmadığı kadar açık seçik vurgulanmıştır. Arapça şarkı sözleri, *franquismo*'nun manzarada saklamaya azmettiği Endülüs kimliğine Mağribilerin getirdiği katkıları izleyicilere hatırlatır. Çingenelerin Arapça şarkı sözlerini seslendirmesiyle, izleyicilerin dikkati apaçık ve şaşmaz bir biçimde 1492 öncesindeki Endülüs'e ve buranın Madrid hegemonyasından önceki doğal çeşitliliğine yöneltilmiştir.

"Rito" dizilerinin güneydeki türlü kültürel geleneklerin eskiden beri var olan koordinasyonunu vurgulamak üzere katettiği mesafe takdire değer. Endülüs, evrenselcilik ruhunu teşvik eden ortak ahenkler bölgesi olarak resmedilmiştir (bkz. Acosta Sánchez, 1979:

39). Çingeneler de bu resimde kendilerine özgü, ancak entegre olmuş olarak gösterilmiş ve Ramón Sender'in *Nancy* romanlarında (örneğin Sender, 1969) yapıldığı gibi, asla gülünçleştirilmiş egzotik yaratıklar olarak sunulmamıştır. José Monleón'a (1967b) göre bu özellikleriyle "Rito" dizileri "izleyicilerin eleştirel ve politik bilinçlerini uyandırmayı" hedeflemiştir. Netice itibariyle, "Rito" dizileriyle yazarları ve bu belgesele katkı verenler, Mairena'nın Çingene yanlısı icatlarını desteklemekten dolayı eleştirilse de, politik kurnazlıklarından dolayı da kutlanmalıdır. "Rito" dizileri, Endülüsçülüğü politik dokunulmazlıktaki *mairenismo* ile bağlayarak, yapılması imkânsızı başarmış, Franco'nun kendi televizyon ağında yıkıcı bir politik mesaj yayınlanmıştır.

## D. SONUÇ

"Rito" dizilerinin Çingene yanlısı eğilimi, belgeselcilerin kendini kandırma ve ideolojik aymazlıklarının belirtisinden çok, *franquismo*'nun sağlam baskılarına karşı gelme ve Endülüs kültürel yaşamının yenilenmesine giden yolu açma görevlerine vakfedilmiş yapıcı, yaratıcı çabalarının bir göstergesidir. Diyelim ki bu icatlar tehlikeli. Daha sonraları Terry Eagleton'ın belirteceği gibi, "hasımları üzerindeki önlenemez asalaklıklarının farkında olarak, ironik simgelerle hareket ederler" (1991: 26). Özdeki Endülüslü kimliğine peşinen inanıyor olsalar da, bu peşin inanç, gücü ve dayanıklılığı karşı koydukları baskıya göre ayarlanacak "taktiksel" bir manevra olarak anlaşılmalıdır.[5]

5. Çingene yandaşlığı hakkındaki tartışma, popüler kültürdeki gelenek icatlarıyla ilgili dört ilkeyi hatırlatır. İlki, geleneğin hiçten icat edilmesinin çok ender olduğudur; aksine, gelenekler çoğunlukla mevcut ideolojilerin yeniden inşa edilmesi ya da bu ideolojilerden yeni yapılar oluşturulmasıyla oluşur: "İktidara yönelik hâkimiyet mücadeleleri, çekişen grupların kimlik ve konumlarının zaten tanımlı olduğu, ancak bu tanımların sürekli değişikliğe uğradığı kurulu bölgelerde ya da bu bölgeler arasında yapılır. Egemenlik politiği, daha büyük toplumsal oluşumdaki tabi gruplarla yönetici blok arasındaki ilişkilerin ve kimlikleriyle konumlarının süregelen eklemlenmesine her zaman yer verir" (Grossberg, 1992: 245). İdeolojinin, flamenko müziğinde bu türden yeniden inşa edilmesi, kentsel bohem müziğinin XIX. yüzyıl başlarında, XVIII. yüzyıl kırsal bölge dinsel müziğinden türemesinde

"Rito" yazarları ve bu filmlere katkı sağlayanlar, Franco'nun kültür politikalarına bir alternatif olarak flamenko müziğinin bir *andalucista* görüşünü yeniden ileri sürmüştür. Bu görüşü Mairena'nın *gitanismo*'su altında gizleyerek hem İspanyol sansürcüleri aşabilmiş –aksi taktirde tüm proje durdurulabilirdi– hem de filmi Çingene sempatizanı İspanyol ve Amerikalı izleyicilere sunabilmişlerdir.[6] Bu yazarların tembel-romantik kaderciler olamayacak kadar derin görüşlü ve politik anlamda faal oldukları açıktır. Ger-

apaçık görülür (Steingress, 1993). 1960'ların Çingene yandaşlığı da bu ilkeye göre Çingenecilik, Franco karşıtlığı ve Endülüsçülük kombinasyonundan türemiş bir oluşum olarak görülebilir. İkincisi, ideolojilerin yeniden inşası "yapay" olabilirken, sıklıkla "gerçek tarihsel" süreçlere katılmaları sonucunda yapaylıkla gerçeklik arasındaki farkı bulanıklaştırdığıdır (Comaroff ve Comaroff, 1992: 59). Örneğin Eagleton, geleneksel Marksçılıktaki ideoloji ve kimlik gibi sınıf *gerçeklikleri*ve *yapaylıkları*'nın zıtlıklarına karşılık, sınıfın kendisinin bir kültürel yapı olduğunu savunmuştur (1991: 26). Sonuç olarak, Endülüsçü flamenko yaklaşımları yapay olsa bile (bkz. Steingress, 1993: 159), Franco'ya karşı "gerçek" politik muhalefete katkıları şüphe götürmez. Üçüncüsü, kültürün yeniden inşa edilmesinin, muntazaman, huzursuz toplumsal çeşitlilikten kaynaklandığı ve neticede, çok boyutlu olduğudur. Böylesi yeniden inşaları kültürel tekillik olarak ele almak, özcü düşünceye dalmaya özdeştir (bkz. Grossberg, 1992: 244; McGuigan, 1992: 65). Özellikle de 1960'lardaki Mairena'cıların sadece "tembel-romantikler" olduğunu varsaymak, Gramsci'cilerin sınıfı ve ideolojiyi tek türleştirerek ve özcüleştirerek düştükleri hataya (bkz. Golding, 1988: 557), söylemleri tek boyutluymuşcasına ele almaya doğru Mitchell'in peşinden gitmek olurdu (Fiske, 1993: 31; Lipsitz, 1990: 105). Dördüncüsü, kültürün yeniden inşa edilmesinin, düşüncelerden çok bedensel alışkanlıklarda, yani "her zaman somut geleneklerde gömülü pek çok somut alışkanlıkta ve ritüelde" terfi bulduğudur (Eagleton, 1991: 148). "Rito" yazarları, katkı sağlayanları, sanatçılarının ve izleyicilerinin, müziği icra ve müziğe tanıklık etme süreçlerinde niyet ve yorumları, bu dizilerle yapılan muhalefetin sadece bir parçasını teşkil eder ve bunun da en önemli parça olması gerekmez. Eagleton'ın iddia ettiği gibi ideoloji veya ideolojik muhalefetin "'fikirlerin' bir konusu olması zaruri değildir. Bilincimizden geçmesi bile şart olmadan kendini üzerimize dayatan bir yapıdır. Psikoloji bağlamında düşünüldüğünde, tutarlı doktrinlerin bir sisteminden çok, bilinçdışı seviyede 'yaşadığımız' görüntüler, simgeler ve ara sıra da doktrinler grubudur" (a.g.y).

6. Belgeselcilerin Amerikan çıkarına boyun eğdiği, 85. Bölüm'de açıktır. Bu bölümde, Antonio Mairena ve Rafael Romero gibi şahsiyetlerin de gözüktüğü bir ortamda, değerli Çingene gitarist Melchor Marchena eşliğinde Amerikalı Moreen Silver "María La Marrurra" takdim edilir. Bu takdimin Amerikan duyarlığına karşılık gelen ironik politik anlamı, ABD ordusunun Endülüs'te (Rota ve Morón) üslenmesine olanak tanıyan 1950'lerin Franco-Eisenhower mutabakatı zemininde en iyi şekilde değerlendirilebilir; çünkü bu sayede Donn Pohren gibi Amerikalılara İspanya kültürünün "coşkunluklarından" örnekler alma, bunlardaki mesajları meraklı Amerikan turistlere ulaştırma olanağı doğmuştur.

çekten de bu eleştiride ısrar etmek, tebaaların yekvücut ve toplumların içsel tutarlılıktaki ideolojik sistemler üzerine kurulmuş olduğu gibi tehlikeli bir varsayımla flört etmeye benzer ki, bu da her şeyden önce hayal ürünü bir teoridir (McRobbie, 1994: 50). XIX. ve XX. yüzyıl Çingeneleri ve Endülüslülerinin asla yekvücut olmadıkları açıktır. Kendilerini tamamen Çingene ya da sadece Endülüslü olarak asla tanımlamamışlardır. Merkeziyetçi politik iktidar, kendi kimliklerini bu şekilde tanımlayabilecekleri bir özgürlüğü onlara asla vermemiştir. Konuşma ve şarkıdaki ifadeleri, aslında kendi parçalı durumlarını besler. Kendilerini "özne"den çok "araç" olarak icat etmişler, ancak bunu ironik ve kurtuluşçu politikalarla uyumlu bir biçimde yapmışlardır; Eagleton'a göre, "kendi sonları anlamına gelecek maddi koşulları beraberlerinde getirmişler ve böylece kendilerine has bir intihar aracını, her zaman içlerinde taşımışlardır" (Eagleton, 1991: 26).

Kültürlerin yeniden icat edilmesine yönelik çabalar dağınık ve parçalıdır, asla derli toplu ve tam değildir. *Gitanismo* ve *andalucismo*'nun yeni mucitleri olarak "Rito" yazarları ve ona katkı sağlayanlar yaratıcı bir şekilde yol almışlar, ancak çabaları, tahmin edilebileceği gibi, tutarsız ve parçalı olmuştur. Çünkü kendilerini, kendi Çingeneciliklerini Endülüsçülüklerine ve kendi Endülüsçülüklerini Franco karşıtçılıklarına karşı galip getirmeye çalışan bir kimlik pazarlığı içinde bulmuşlardır. Pazarlıklarını performanslar üzerinden de sürdürmek durumunda kalmışlar ve bu da tartışmaları sadeleştirmemiş, şiddetlendirmiştir. "Rito" dizilerinin çok boyutlu performanslarını geliştirdikçe, eski kimlik kalıplarını kırmış ve bunların yerine yeni kalıpları kurmuşlardır. Kültürel yaratıcılıkları, bütünüyle olmasa da nadiren seçebildikleri, anlayabildikleri fikirleri desteklemeye yöneltmiştir onları. Ortaya çıkan "Rito" adlı buluşun değeri ve önemi, sonuçlarının tarihte oynadığı büyük rol değerlendirilerek ancak sonradan çözümlenebilir. Bu dizilerde değinilen Çingeneciliğin ve Endülüsçülüğün değeri, dizilerin kendi sınırları içinde değil, bu dizilerin etkilediği süregiden toplumsal yaşam akışında tespit edilmelidir.

# V
# Beden

Flamenko şarkısının keyfi paradoksludur. Bir yanda, *cante*, tefekkür yeteneği olanları cezbeden, maneviyatı derin bir tecrübedir. Diğer yanda, flamenko stili, inkâr edilemeyecek kadar fiziksel ve kesinlikle bedenseldir. Ondan alınan hazlar, basketbolda sayı yapmaktan ya da dağa tırmanmaktan zevk alan herkese hayli aşina gelecektir.

Flamenkonun paradokslu estetiği, Batı müziği tarihinin ruh ve beden arasında, Apollon ve Dionysos etkilerinin mücadelesi üzerine kurulduğu düşünülürse, çok şaşırtıcı gelmemelidir. Hem flamenko sanatı hem de flamenkolojide yer alan bu iki kutup arasındaki kararsızlığın, bu bölümün odak noktası olan politik güçle yüklü olması merak uyandırıcıdır; işte bu, bu bölümün odak noktasıdır.

Avrupa'daki müzik üzerine eserlerde, beden, uzun zamandan beri bir enstrümana, ruhun kendini dışavurmasına yarayan bir araca indirgenmiştir (bkz. Barry, 1987; Chanan, 1994: 33; Small, 1977). Bedene dair bu indirgeyici tespit, flamenko şarkısı söz konusu olduğunda barizleşir. Flamenko şarkısının manevi bir egzersiz olduğu söylenir. Félix Grande, F. García Lorca'yı destekleyerek şu satırına yer verir (1992b): "Şarkıcı, şarkıyı derin dinsel anlamlarla takdir eder." Ricardo Molina'ya göre şarkıcı, "bedenle ruhun gerçek birliğini barındıran yeni bir varlığın" ortaya çıkmasına zemin hazırlayan "yalnız bir kahramandır" (1981: 15). Şarkı söylemek, çoğu flamenkoloğa göre, *cantaor*'ların uygun ruh halini yakalamalarını (Hecht, 1994) ve duygunun derindeki özüne ulaşmak için yaşamdaki yapay katmanları kırma görevine dört elle sarılmalarını gerektirir.

Flamenkoya karışan duygular çok kişisel olsalar da bu duyguların şarkıcının bireyselliğinin ötesine geçtiği pek çok flamenkolog tarafından ileri sürülmüştür. Dolayısıyla şarkıcının serüveni, insana dair "asli süreçlerin" yüzlerini ve ortak bilinçaltının evrensel değerlerini yakalamaktır (karşılaştırınız Molina, 1985; Quiñones, 1982; Serrano ve Elgorriaga, 1991). Arrebola'ya göre "flamenko hem Endülüslü ve İspanyalıdır hem de evrenseldir, zira derin insansı esinlere yer verir ve insanoğlunun ortak radikal sorunlarını, ihtiyaçlarını ve deneyimlerini doğrudan ifade ettiği ilkel bir güce sahiptir" (1991: 15). Quiñones'e göre, "şarkıların (*cante*) asli içeriği, tüm insanların benimseyebileceği sade bir özden gelir" (1982).

Duygunun bu aşkın özünü yakalamanın anahtarı samimiyettir. Şarkıcı, kendini yabanıl samimiyete (*duende*) bıraktığında, tamamen içine yönelir (*ensimismado*):

> Flamenkoyla bir dönüşüme maruz kalırız. Günlük yaşamlarımıza kimliklerimiz için yerler, yüceltilmiş estetik anlayışları ve özgürlük alanları yerleştirilmiştir. Bu durumu veciz bir kelimeyle, komünyon kelimesiyle özetlemek mümkün. *Cante*'nin gölgesi, çilesi, varlığı, belleği

ve gizemi, flamenkoda komünyona ulaşır; kimliği Zaman ve Tarih kıskacından kurtarır, aşkın mahremiyete, masumiyetin cennetine geri götürür (Grande, 1992a: 85).

*Duende*, "şarkıcının, bizi nihai gizeme ulaştırma yolunda tarif edilemezle tanıştıran gizli bir yetisi olarak" iş görür (Caballero Bonald, 1975: 67). Böyle bir tanışmanın, kelimelerin gücüne ihtiyacı yoktur (Grande, 1992a; Molina, 1981). *Cante*'nin gücü ilkeldir, doğaldır ve dolaysızdır:

Bir şarkının başında, henüz bir söz söylenmemişken bile bedenlerimizdeki etin bizden ayrıldığını hissederiz, sanki düşünceler ve ifadeler tek bir ani harekete dönüşür. Şarkıcının sesi, *ayeo*'da (bir şarkı girişindeki iniltili söyleyiş) kendine özgüdür, ilkeldir. Bu bir çıplaklık, saf dışavurum halidir. Her ses kendinden doğar, ama aynı anda kendini öldürür. Kendinizi, tıpkı diller yokmuş gibi, Yaratılış'ın eşiğinde bulabilirsiniz (Rosales, 1987: 35).

Böylesi tüyler ürpertici tinsel güçlere sahip şarkıcı, insanlık hallerinin sınırlarında, "insanın kökteki duyarlılığında" dolaşır (Molina, 1981: 14). Ölüme rağmen sürdürülen yaşamın şarkısını söyler (Josephs, 1983).

*Cante*'nin tinselleştirilmesine dair açıklayıcı işaretleri, "Rito y Geografía del Cante" belgesel dizilerindeki altses metninde bulmak mümkün. Samimiyet, saflık ve gerçeklik temaları, José María Velázquez tarafından yazılan bu özlü yorumların geçtiği her yerde tekrarlanır. "Rito" dizilerindeki *cante*, ruhun ve sadece bireysel değil, evrensel ruhun da şarkısıdır. Velázquez'in daha yakın tarihli eserleri de aynı temayı tekrarlar ve haklılığını destekler:

*Cante*'de estetik, duygusal ve akılsal unsurlar bulunur, ancak bunların dışında, derindeki iletişim katmanlarına, yani bir adı bile olmayan ve hatta şarkı sözlerindeki anlamların çokça ötesine uzanan yerlere odaklanmak ve buralara varmak için bu unsurlarla ilgili her şeyi unutmuyor muyuz? (Velázquez, 1989b)

Velázquez, flamenko iletişimindeki "derindeki katmanlar" teması-

nı, Antonio Mairena tarafından getirilen *razón incorpórea* fikrine yeniden başvurarak geliştirmiş (Velázquez, 1982; 1989a, b) ve kendi sözleriyle şu iddiada bulunmuştur:

> İnsanlar arasındaki iletişim sisteminde, hiç kimse, yalıtılmış olan başka bir insanla konuşmak haricinde kendi yalıtılmışlığından dışarı çıkmaz ve bu durumda, birbirini anlamak, her zaman iki ayrı ve yalıtılmış birey arasında gerçekleşir, ki buna ben insanoğlunun çaresizliği diyorum. Bu koşullarda, şarkılara ve şiirlere karşı bir ihtiyaç doğmuştur: *saeta* [elemli şarkı] gibi şarkılarla bize kulak verebilecek birilerine sesleniriz. Şarkının insan dilinin nihai amaçlarının ağına düşmesi böyle olmuştur (Velázquez, 1989c).

Neticede, Velázquez'in "Rito" dizilerinde *cante* için getirdiği nihai tanıma göre, şarkı, Endülüslüler ve özellikle Endülüslü çingenelerin yalıtılmasıyla gelişen ve insanları dilin esaretiyle toplumsal yaşamın iç karartıcı tecridinden kurtaran kalıtsal bir yeteneğe dayanır.

Flamenkologlar, bu türden tezlerle şarkıcı bedeninin önemini kenara iter. Sanki "beden, kendi ahenk duyumlarına doğrudan cevap vermiyor da, kendi başına hareket edemeyen ruhunkileri taklit ediyor" gibi (Franko,1995: 76), müzik ve bedenle ilgili olarak, bedenin rolüne yok denecek kadar az pay veren ya da hiç vermeyen varsayımları benimserler. Flamenkologlar, müzik yorumlarına gelince, çoğu kişi tarafından kabul gören, insan bedenlerini toplumsal eylem düzeyine bakarak tali ve gösterişsel olarak ele alan geleneksel Batılı yaklaşımları takip eder.

Ancak örneğin "Rito" dizilerindeki *cante deneyimi*, bu tefekkür estetiğine karşı durur. İnsan bedeninin, kenarda durmaktan çok ötede, işin odağında ve gerekli ve önemli olduğunun anlaşılması için, bu dizilerin sadece kısmen izlenmesi yetecektir. Gerçekten de insan bedeninin merkezileştirilmesi, görünmez, dikkat çekmez bir katkı olmasına rağmen, flamenko müziğinin bu dizilere yaptığı en güçlü katkılardan biridir (Marjinosantrik* film hakkında daha başka tartışmalar için bkz. Stam, 1989: 163).

* Marjinosantrizm, Washabough'a göre günlük yaşam içerisinde mutat şekilde ihmal edilen seslerin ve alışkanlıkların antropolojik ve tarihsel araştırmaların bir sonucu olarak görünürlük kazanması ve yeni önemler üstlenmesi anlamına gelir. (ç.n.)

Fiziksel çeşitlilik, batı geleneklerinde genellikle toplumsal yaşantının sınırlarına sürülerek, marjinalleştirilerek ele alınmıştır. Müzik yapımına gelince, bu türden marjinalleştirme süreçleri müzikal deneyimin çokdilli zenginliğini, saf bir kalbin veya tekil bir aklın ya da bir ruhun veya otantik bir tinin ürününe indirgemiştir. Yorumcular, müzikal duyarlığın hissetmeye dayandırıldığı söylenen XVIII. yüzyıl Paris'inde bile, müziğin fikirlere hizmet etme becerisinin önemi hakkındaki yorumlarını dile getirmekte gecikmedi (Johnson, 1995: 38). Bu yorumlar, müziğin kasa özgü kaosunu, bütünüyle olmasa da çokça kenara iterek XIX. yüzyılda yayıldı ve yoğunlaştı (Middleton, 1989).

Çokdilli müzik, Goffman'ın sinemalardaki bilet satıcıları ile film izleyicileri arasında geçen diyalogların biçimlenmesi hakkındaki tartışmasında örneklediği gibi, şaşırtıcı somutluktaki yollarla kurumsal olarak gölgede bırakılmış ve kösteklenmiştir (1981b). Bilet satıcısının konuşmak ve para alışverişi yapmak amacıyla açılmış stratejik deliklere sahip kabini, kelimelerin yerine geçer ve konuşmayı süratle sonlanmaya yöneltir. Bilet kabininin mimarisi, müşterileri aceleyle kısa ve kuru konuşmaya –"İki tane lütfen!"– iten somut kurumsal tahditlere hizmet eder. Bu durum, kurumsal baskıların hem fiziksel hem zihinsel olabildiğine dair bir işarettir.

"Resmi" kurumlar, şarkıyı ve şarkı yorumunu ortaçağdan günümüze kadar benzer somut araçlarla sınırlandırmıştır. Sınırlayıcı, baskıcı güçlerini, özellikle de modern çağda, tekbiçimliliği özendiren ve farklılığı kenara iten güçlü bir mekanizma olan sahnenin fiziksel düzeni aracılığıyla yaşama geçirmişlerdir. XIX. yüzyıl ortalarına doğru sahnelenen popüler müzik, müziğin tüm öncelikli yönlerine el koyarak bunları kendi kurumsal parametrelerine göre yeniden tanımlamıştır (Middleton, 1989: 13). Popüler sahne sanatçıları 1850'den sonra izleyicilerden kopmaya başladı. Popüler yıldızlar, amatörlerden ayrılarak yüksek ücretler ödenen profesyoneller haline geldi. Bu yıldızların rollerini doğru olarak oynamaları için hocalar türedi. İzleyicilere *kendi* rollerini öğretmek için şakşakçılar

ortaya çıktı (Attali, 1985). Ve bu rollerin tümünde, tekbiçimlilik, çeşitlilik karşısında galip geldi. XIX. yüzyıl sonuna gelindiğinde, popüler şarkılardaki olanakların çeşitlilik yelpazesinin farkında olup bu farkındalığı korumak zorlaştı.

Sahne, müzikal etkinliği iki yolla sınırlandırdı. Bir yandan, Katolik Kilisesi'nde yeşeren şarkı kavramını ön plana çıkardı ve bunu akılcı-evrenselci bir toplumsal ilişkiler modeline dönüştürdü. Diğer taraftan, Protestanlık içinde yeşeren şarkı kavramını yaydı ve bunu da rekabetçi, bireyselci bir toplumsal ilişkiler modeline dönüştürdü. Bu iki dar müzikal etkinlik kanalı, XIX. yüzyıl sonuna gelindiğinde müzikal bilince hâkim olmaya başladı. Flamenko yorumlarına da hâkim oldu.

Bahsettiğim birinci kanal, bireylerin kendilerini toplumlara emanet ettiği toplumsal ilişkileri teşvik etti. Teksesli Gregoryen ilahileri, kişilerin kendi bireyci yönlerini susturarak ortaklığı kutladıkları bu şarkı stilini örnekler (Chanan, 1994: 32). Bu kilise ilahileri bir grup tarafından teksesli olarak söylenir. Teksesli ilahiler, farklı seslerin kendilerine özgü katkılarını ön plana çıkaran çoksesli müzikten farklı olarak ayrı sesler arasındaki farklılıkları yok eder. İlahiyi söyleyenlerden seslerini, dinleyiciler tamamen aynı sesi duyacak şekilde kaynaştırmaları beklenir ve böylece dinleyicilerin kulakları, şarkıcıların farklılığından başka yöne çevrilir. Ayrıca Katolik Kilisesi ilahileri, bedensel tahditleri –uygulamada– inkâr edecek şekilde söylenir. Şarkı cümlelerinin şarkıcıların ciğer kapasitelerine uydurulduğu şarkı söyleme yönteminden farklı olarak bu tür ilahiler, nefes gruplarına aldırılmaksızın söylenir. İlahileri söyleyenlerden istedikleri yerde, cümle bağlantısı olması kaydıyla, nefes almaları önerilir. Neticede ortaya çıkan şarkı, durmadan ve gittikçe yükselen, bedensel soluk alma ihtiyacından muaf, semavi bir sestir. Dinleyicilerse, aslında cismani tahditlerden kurtulmuş, bedensiz bir ses duyarlar.

Bu müzikal etkinlik usulü ve modeli XIX. yüzyıla kadar dünyevileştirilmiş, yani dinsel öneminden arındırılmıştır. Britanya, Fransa ve Almanya'daki saray müziği, biçimi, insan aklının yapısını yansıtan bedensizleştirilmiş bir müzik olarak methedilmiştir. XIX.

yüzyıl başındaki romantik yazarlar bu müziği, ayrı bedenlerin kendi bağıl durumu ve maddiliği içinde asla bilemeyeceği bir akılsallığı ruhun ifade edebilmesini sağlayan bir araç olarak kucaklamıştır: "Ruhumdaki hareketlerin nereden kaynak bulduğu, benim için bilinmez" der Wordsworth (Barry, 1987: 131).

Müziğin, görünmez ve evrensel anlamlar pınarının yeryüzüne çıkarılmasını hedefleyen bir araç olarak tanımlanması, modern toplumsal ilişkiler için ve bu ilişkilerin güçlü bir modeli olarak hizmet etmiştir. Bu modele göre, şarkıcılar birbirlerinden görünüşte bağımsız olsalar da soyut evrensel bağlarla birleşebilirler. Şarkılar, Joseph Campbell tarafından tanımlanan mitler gibi iş görür (Campbell, 1972). İnsanları birbirlerine görünmez bir şekilde bağlayan soyut evrensel bağları geri getirirler. Şarkıcılar, "Ortak Akıl"ın (*Mind-at-Large*) güçlerini ortaya çıkararak, dağınık bireyleri yekvücut bir toplumda birleştiren kahramanlardır. Buna göre, şarkı da ütopik bir projedir. Sahnelenen bir gösteri olarak icracıları ve izleyicileri mükemmel bir birlik oluşturmak üzere birbirlerine çekmeye çalışır. Bu komünal şarkı modelinin önceden bahsettiğim flamenkoloji literatüründeki örneklerde de görülebileceği gibi, *cante flamenco* için getirilen yorumlara büyük etkileri olmuştur.

Batı'nın şarkısı ve müziği, sahnenin etkisi altında, *cante*'nin çağdaş yorumlarını etkileyen ikinci bir yol boyunca da yönlendirilmiştir. Bu ikinci yol, şarkının, bireyselliğin rekabetçi bir dışavurumu olduğunu varsayar. Bu yolda şarkılar bireysel olarak sanatçılardan ortaya çıkarak, onların kendi kişiliklerinin yüz yüze oldukları diğer bireylerin gözünde onay görmesini amaçlar. Şarkı, şarkıcının sesine nakşedilir ve sonra rekabete girmesi ve onay görmesi için piyasaya çıkarılır. Şarkıcılar, burada, birbirleriyle, cisimsizleştirilen sesler üzerinden vekâleten yarışır. Şarkıların yarışı, şarkıcılar arasında bir türler topluluğu doğurur. Diğer taraftan, bu şarkılar aracılığıyla gerçekleşen komünal ilişkiler yüz yüze değil, dolaylıdır ve ittifakın değil, rekabetin izlerini taşır (bkz. Turner, 1984: 174).

Modern şarkının, eşsiz kişiliklerin hem simgesi hem de taşıyıcısı olarak yorumlandığı bu durum, beden kozmetikleri ile aynı zamanda popülerlik kazanmıştır ve aynı sebeplerle, "göz boyayıcı

alışkanlıklar benliğin, artık formel rollere sokulmadığı, ama rekabetçi kamusal alan aracılığıyla onay görmesinin gerekli olduğu bir toplumda yeni bir şekilde sunulduğunun işaretidir" (Turner, 1984: 174). İster şarkı söylemek, ister dudak boyası sürmek olsun, iki eylem de bireyin, kamusal yaşam piyasasında rekabet edebilecek bir benlik geliştirebilmesine hizmet eder.

Tüm insanlar için her şey olmayı hedefleyen bu müzik stiline göre "Rito" dizilerinin her iki yorum usulünü de teşvik etmesi, merak uyandırıcı ama tahmin edilebilir bir durumdur. Bu diziler, izleyicileri, *cante*'yi bireyselliği ortadan kaldıran bir komünal şarkı olarak görmeye yönelttiği kadar, etkisizleştirilmiş, engellenmiş bir toplumu sanatçıların onun aracılığıyla özgürleştirmeye çalıştığı bireysel bir şarkı olarak görmeye de yöneltir. Desteklenen yorumlama stratejisi ne olursa olsun, bu diziler, gene de *cante*'nin bir tinsel tecrübe olduğu konusunun altını çizerek insan bedeninin önemini bir kenara iter. Bir taraftan, şarkıcı, şarkı aracılığıyla toplulukla birleşirken kendi bünyevi becerilerini topluluğun tinsel bütünlüğünün arkasında saklar. Diğer taraftan, yeni kurallar oluşturmak üzere topluluğun zincirlerini kırar ve bunu, fiziksel ya da toplumsal yaşamın herhangi bir olağan meseleden çok, içteki üstün tinsel yeteneğinden dolayı yapar. *Cante*, ister komünal, ister rekabetçi olarak yorumlansın, bu yorumsal ilginin aslan payını her zaman ruh alır, beden değil. Belli ki flamenkologlar, şarkıdaki bedensel varlığı henüz ciddiyetle ele almamıştır.

Flamenkologlar flamenko bedenini gözden kaçırmış olsalar da, esaslı flamenko izleyicileri ya da duyarlı "Rito" seyircileri kaçırmayacaklar. Örneğin, "Rito" dizilerinde Manuel Agujetas, Manuel Soto "Sordera", Antonio Mairena, la Fernanda de Utrera, La Perrata, María La Sabina, Diego El Perote, Juan Talega gibi ilk ve öncelikle bedenleri ile öne çıkan şarkıcılar vardır. Onlar, şarkılarında kendi seslerini sadece şarkının bir enstrümanıymış gibi *kullanmaz*. Şarkıları onların sesleri *olur*. Bu dizilerde duyulan altseslerdeki yatıştırıcı tinsel tona rağmen, şarkıcı bedenlerindeki türlü türlü duruşlar, mütemadiyen tedirginlik yaratır. Bu bedenlerden bazıları haşin ve yıldırıcı, bazıları bezgin ve uysal, bazıları yaşlı, dik ve ancak

şarkı söyleyebilecek dermanda, bazılarıysa heybetlidir. Bazı bedenler o kadar genç, o kadar parlak, düzgün ve narindir ki, çıkardıkları seslerin korkunç ağırlığını taşıyamayacak gibi görünürler. Hareketleri ve jestleri tedirgin edicidir. Manuel Agujetas, La Fernanda, Manuel Soto "Sordera" ve Antonio Mairena şarkı söylerlerken yumrukları sıkılı ve kasları belirgin ve gergindir. Bu şarkıcıların bedenleri çökkün durur, sızıyla kıvranır ve nakavt olmuş gibidirler.

Flamenko araştırmacılarının çoğunluğu, bu çökkün duruşların "anlamını" öğrenmede ısrarcıdır veya şarkıcılara, salt akılları zayıf düşmüş bedenlerine galip gelmiş gibi, çökmüş durumlarının samimiyetinden dolayı iltifat ederler. Ancak bu yorumların hepsi asıl noktayı gözden kaçırır. Bedenin şarkıdaki merkeziyetini fark edemezler ve şarkıcıların merkeze yerleştirmeye azmettikleri bedenlerini daha da kenara itmeye hizmet ederler. Getirilen bir dolu flamenkolojik yoruma karşıt olarak, bu şarkıcıların şarkıları kendi bedenleridir.

Bu iki Batılı temel yorumlama şeklinden hiçbiri, yani ne komünal şarkı ne de rekabetçi şarkı anlayışı, bu görüntülerin belirgin ve huzursuz fizikselliğini açıklayamaz. Gördüğümüz şarkılar, evrensel duyarlılığı bulup çıkarmak ya da ruhu özgürleştirmek için fizikselliği aşan eylemlerin işaretleri değildir. Gördüğümüz şarkılar, yalnız kahramanların şarkıları değildir. Bunlar kişisel kavrayıştan ya da yaratıcı özden ya da samimi duygudan kaynaklanmaz. Bu şarkılar, kavramsal ya da duygusal olmaktan çok kaslar ve sinirlere dayanır. Bunlar, *musica practica,* "kasa özgü müzik", yani bedene ait şarkılara örneklerdir (Chanan, 1994).

## C. *CANTE* VE BEDEN

Bu bölümün geri kalanında, flamenko bedenlerinin komünal ya da rekabetçi olarak tanımlanan süreçlerin dışında işaretler olduğunu tartışacağız. Özellikle de şarkı sürecinde, hem kas belleği hem de bedensel ıstıraba daha büyük bir yer ayırmamız gerek. Öncelikle

müzik ve bellek üzerine odaklanacağız, sonra müzik ve ıstırap konusuna döneceğiz.

"Rito" belgesel dizilerinin 40. Bölümü (bkz. 9. Bölüm), flamenko şarkısında beden ve bellek arasındaki bağlantıyı çağrıştırır bir sahneyle açılır. Bu sahne, yedi adamın içmek ve şarkı söylemek için toplandığı, Cádiz, La Cabeza de San Juan'daki sade, basit bir tavernada çekilmiş. Gitarı bacakları arasında tepetakla tutan bir adam parmaklarıyla bir *bulería* ritmi tutturur ve arkadaşları bu ritmi şarkı ve dansla birlikte vurmalı seslerin bir senfonisine dönüştürür, özenle süslerler. Bu grubun, yaklaşık dört dakika süren performansın neredeyse tamamı boyunca sergilediği tavır, gevşek ve dikkatsizdir, dağınıktır... neredeyse kayıtsızdır. Konsantrasyonsuz oluşları, ritim yeteneklerinin akılları ya da kalpleri veya ruhlarından çok sinirleri ve kasları tarafından yönetildiğini akla getirir. Bu ritim yeteneği, ne Molina (1985: 63 ve devamı) tarafından ileri sürüldüğü gibi genetik olarak programlanmıştır ne de Mairena (1976: 79) tarafından iddia edildiği gibi kültürel ayrıksılıktır. Daha çok, yıllara dayanan tekrarlamanın bir ürünüdür. En basit ifadeyle, 40. Bölüm'de sergilenen ritim yeteneği, bir alışkanlık meselesidir.

Ritim yeteneği, bir alışkanlık olduğuna göre, çevresel ve rastlantısal şekilde yayılmış olabilirdi. İki şekilde de yayılmamıştır. Gittikçe artan deliller, karmaşık müzik ritmi kontrolünün insan etkinliğinin merkezi olduğuna işaret eder (bkz. Calvin, 1990: 194; Chanan, 1994: 85 ve devamı). Hatta, kulak tarafından idare edilen müzikal ritimler, muhtemelen görme, koklama duyusu gibi diğer duyulara da yer vermektedir, çünkü "bir duyunun anısı, bir diğerinde saklanır: Dokunma duyusunun seste, duyma duyusunun tatta, görme duyusunun seste saklanması gibi" (Serematakis, 1994: 216). Bu bölümde gösterilen ritim yetenekleri, dar ve tali olmaktan öte, geniş ve merkezi bir öneme sahiptir.

Bu yeteneklerin önemli bir özelliği, bireysel olmaktan çok toplumsal olmalarıdır. Flamenko ritimlerinin alışkanlığa dönüşmüş kontrolü, işbirliğine dayanır; bir toplumsal koordinasyon işidir. Bu türden ritimsel bir işbirliği, Connerton'un "âdetler" olarak isimlendirdiğinin, yani insanların "geçmişle süreklilik" kurduğu "toplum-

sal bellek" etkinliklerinin, bir başka yönünü örnekler (bkz. Connerton, 1989: 44 ve devamı).

Connerton'un "âdet" terimi, söz konusu belgesel dizinin adında geçen *rito* kelimesi gibi, şimdiki zamanı geçmişe bağlayan etkinliklere işaret eder. Ancak, şarkıların kurduğu bağların, akıl kadar bedenle oluşturulduğu artık netleşiyor olmalı. İşbirliğiyle canlandırılan ritimlerin alışkanlığa dönüşmüş kontrolü, sıradan kelimelerden daha kuvvetli ve daha etkili iş gören, zaman ötesi fiziksel bir yetenektir. Çünkü, bu ritim yetenekleri, insan dışındaki canlılar tarafından da yaygın olarak paylaşıldıklarından, ırk evrimi itibariyle konuşmadan daha derindedir (Donald, 1991: 175). Bu ritim yetenekleri, Bahtin'in "alt bedensel katman" olarak isimlendireceği şeyden ortaya çıktıkları göz önüne alınırsa, toplumsal olarak da etkilidir. Bu katmandan ortaya çıkan diğer dışavurumlar gibi, resmiyete karşı kendine özgü bir meydan okuyuşu sergilerler (Bahtin, 1984: 82 ve devamı). Bedensel şarkı, direniş "demek" değildir; direnişin provasını yapar (Franko, 1995: 28). Bedensel hareket –kendi içinde ve dışa vurabildiklerinden bağımsız olarak– "toplumda, bireyde ve sanattaki düzensizliğe gittikçe hoşgörüsüzleşen bir kültüre" karşı bir tepkidir (Greenblatt, 1990: 69). Cádiz'deki barda bedenlerin performansı, hem bu grubun fiziksel birliğini hem de o zamanki toplumda bulunan hoşgörüsüzlüğün gücüne karşı etkili bir direnişi ifade eder. Bu direnişçi etki, belgesel içindeki altses yorumlarına hâkim olan tinselci yorumlara rağmen, "Rito" dizilerindeki görüntülerde kendini hissettirir.

"Rito" dizileri, müzik ve bedenin alışkanlıkları idare etmesi arasındaki bağı göstermesine ek olarak, müzik ve bedenin ıstırapları kontrol etmesi arasında bir bağ olduğunu da akla getirir. Örneğin, 45. Bölüm'de Manuel Agujetas tarafından sergilenen performanslar, şarkının öyle bir boyutunu açığa çıkarır ki, anadamardaki yorumların zihinsel, komünal ve rekabetçi yollarını unutturur. Agujetas bir ıstırap uzmanıdır. Şarkıları dövünme, öfke ve kinle süslüdür. Genellikle sakin başlar, keder gösterisinden önce sözsüz *ayeo* ile devam eder. Ancak aniden, vücuduna bir elektrik şoku verilmiş gibi, sancıların hükmettiği bir adama dönüşür. Artık şarkısı ıstıraptan

söz etmez, çünkü şarkı ıstırabın kendisidir. Istırap, sadece sesini değil, tüm bedenini ele geçirir. Her bir kası ıstırap içindedir ve her hareketi ıstırabı iletir. Şarkılarını anlamak için öncelikle ıstırap içindeki bedenleri anlamak gerekir.

Istırap içindeki bedenlerin, kendi içlerine çekilmeleri merak uyandırıcı bir şeydir. Dikkatlerini içe yöneltirler (Leder, 1990; ayrıca bkz. Scarry, 1985). Istırap çeken insan, normal dışadönük (coşkun) tavrını keser ve normal etkinlik seyrinde gözden kaçırılan ve hatta uygulamada hiç görülmeyen içsel gerçeklikleri keşfetmeye, duymaya ve haykırmaya başlar. Istırap, tuhaf bir içedönük beden diline yol açar.

Bu içedönük konuşmanın tuhaflığı, nadiren faydalı ya da verimli olmasındadır. Hatta, acı ve ölüm hallerinde meydana gelen içedönük, kendini sorgulayıcı ifadeler, iletişimsel çıkmazlardır. Dışarıdan bir dinleyiciye bile gerek duymaz. Örneğin, 6 Mayıs 1937 tarihinde Hindenburg zeplin kazasıyla ilgili radyodan yapılan yorumu göz önüne alalım:

> İnanmıyorum... Arkadaşları orada olan insanlarla bile konuşacak durumda değilim. Bu bir... (Hıçkırık, ağlama). Değerli dinleyiciler, konuşamıyorum, gerçekten! Dumanlar içinde bir enkaz bu ve herkes zorlukla nefes alabiliyor. Üzgünüm; gerçekten, zorlukla soluyorum. İçeri girmem, bu manzaradan uzaklaşmam lazım. Scotty, korkunç bir şey bu. (Hıçkırık, ağlama) Yapamıyorum. Değerli dinleyiciler, bir süre ara vermeliyim, çünkü sesim kısıldı (aktaran Nichols, 1991: 220).

Burada Hindenburg yorumcusu tamamen içe yönelmiştir. Önünde duran olayları anlatma umudunu tamamen bir kenara bırakmıştır. Bunun yerine sözleri kendi kötü durumunu hıçkırıklarla şikâyet etmektedir. "Konuşamıyorum!" derken, herhangi bir şeyi ifade etmek, betimlemek amacında değildir. Yorumcunun duygusal çalkantıları o kadar yüksektir ki, iletişim sürecinin zaruri özelliklerinden, hatta dinleyicilerden bile kendini koparmıştır. Sözlerinin özellikle ulaştığı biri ve hizmet edeceği belirli bir amacı da yoktur.

Istırap içindeki bedenlerin bu türden faydasız dışavurumları müstesnadır. Bu dışavurumlar, tüm dışavurumları "anlam kanalla-

rı" (Lakoff ve Johnson, 1980; Lee, 1992: 80), yani söyleyenin dinleyiciye göndermeye niyetlendiği faydalı bilgi ya da duygu aracıları olarak duyınamızı isteyen gelenekselleşmiş kanallardan sapar. Geleneksel olarak önerilen bu kanalların dışına çıkıldığında, ıstırap çeken bireyler çoğunlukla dinleyicilerinden habersizdir. Tamamen kendi içlerine çekilmeleri, etraflarındaki dünyadan yabancılaşmalarına yol açar. Geleneksel kabuldeki konuşma usullerini önemsemezler.

*Seguiriya*'lar söyleyen Manuel Agujetas da, Hindenburg yorumcusu gibi içe odaklanmıştır. Tüm bedensel dışavurumu, normalde bir kenarda tutulan ve gündelik olaylarda yok sayılan içsel gerçeklikleri sunma görevine adanmıştır. Bu, kendini sunuşların bir işe yaraması ya da bir anlam ifade etmesi beklendiği için yapılmaz. Böyle bir şey beklenmez. Hindenburg yorumcusu gibi Agujetas da felaket karşısında bitap düşmüş kendi bedenini ortaya koymak için sesini kullanır, onun durumundaki felaket manzaraları Endülüs'tür.

Agujetas, kendi ıstıraplı haliyle, geleneksel iletişim dışavurumlarını idare eden kurallara direnir. Diğer şarkıcılar gibi onun bedeni de kendi kendisi için bir araç olur. Kendi için hareket eder ve çoğu kez şaşırtıcı akıbetlere yol açar. "Benden çıkmasını beklemediğim şeyler çıktı benden" der José Menese (aktaran Alvarez Caballero, 1981: 172).

Batılı dışavurum kanalları içinde düşünen flamenkologlar, *cante quejío*'nun (iniltili şarkı) faydasızlığının önemini genellikle gözden kaçırmıştır. *Quejío*'lara mütemadiyen bir anlam ya da bir görev yüklemeye çalışmışlardır. Örneğin Diaz del Moral, "(*cante* içinde) herhangi asi bir başkaldırı, devrimci dürtü ya da politik, toplumsal ya da ekonomik reforma dair bir ısrar kendini asla göstermez" cümlesiyle yakarışta bulunur (özetleyen Molina, 1985: 49). Herrero (1991: 118) *cante*'yi "dışa kapalı" şarkı olarak tanımlar. Cazın aksine flamenko, tecrit edilmiş, saklı, içekapanık ve tehlikededir; dolayısıyla kendi kendini boğar. Gelardo ve Belade, Endülüs flamenkosunun son yüz elli yıl içinde diş geçiremez hale geldiğini, etkisizleştiğini ileri sürer. Orta sınıfların beğenisine hizmet etmek üzere yavaş yavaş tatlandırdığı *café cantante*'lerin gerileme dönemin-

de, direniş azmini ve sert muhalefetini yitirmiştir. Eski şarkılar, hapishanedeki yaşamın iç burkucu öykülerine yer verirken *café cantante*'lerin tatlandırılmış iniltileri, hapishanedeki cesur yaşam teması yerine daha yumuşak olan sevgi ve anne temalarını işlemeye başlamıştır (1985: 133). Neticede, *cante quejío* dinginciliği ve kendi rahatına düşkünlüğüyle eleştirilmiştir.

Böyle eleştiriler, hâkim konumdaki Batılı şarkı yorumlama usullerinin otoritesini olduğu gibi kabul eder. *Cante*'deki "faydasızlığın", iletişimsel olarak yararlı amaçlara hizmet eden ve komünal ya da rekabetçi toplumsal ilişkilere aracılık eden dışavurumları dayatan baskıcı kurumsal düzene karşı en keskin meydan okuma aracı olduğunu anlayamazlar. *Cante quejío*, her yeri, bitap düşmüş bir bedenin "mucizeleri" ile doldurur, tanıkları huşu içinde bırakır, şaşkına döndürür (bkz. Greenblatt, 1990: 161 ve devamı), uyanıklık seviyelerini yükseltir ve canlılık sağlar. *Cante quejío*, anlamdan çok haz verir (sesteki hazlar hakkında daha fazla bilgi için bkz. Chanan, 1994: 193; Frith, 1988; 115; Middleton, 1989: 261). Bir ses müziğidir, "anadilini konuşan bedenin maddesidir" (bkz. Barthes, 1977: 188). Barthes'ın (1977: 181), Rus kilisesindeki bir bas'ın ses çıkaran bedenini betimlemek için kullandığı sözler, bir *cantaor*'un ses çıkaran bedeni için de aynen geçerlidir: "Burada, sözlerdeki anlamların ötesinde, kelimelerin biçimi, süslemesi* ve hatta canlandırma biçemiyle belirgin ve dik başlı bir şey var: (*Cantaor*'un) bedenindeki boşlukların, kasların, zarların en derin noktalarından tek ve aynı hareketle kulaklarımıza getirilen, bedenin kendisi gibi bir şey var."

Agujetas gibi bir şarkıcının "sesindeki nüve", ancak Endülüs yaşamındaki işaretlerin diğer boyutları incelenerek (bkz. Brandes, 1980; Gilmore, 1986; 1990) ve İspanya'nın ekonomik yetersizliğinin son üç yüz elli yıldaki etkileri (Mercado, 1982; Mitchell, 1990; Weisser, 1972) ile özellikle özgürlükçü politik hareketlerin tekrar tekrar başarısız kalışlarının etkisi takdir edilerek (Steingress, 1993: 201 ve devamı) anlaşılabilir. Geçmişe ait bu başarısızlık öyküleri *cante quejío*'nun görünümünü açıklar, ama bu, ona anlam vermek

* (İsp.) *Melisma*, tek hece üzerinde birden fazla nota seslendirmek. (ç.n.)

demek değildir. "Sesteki nüve" bir anlama sahip değildir. *Cante quejío*'nun anlamını araştırmakta ısrarcı olmak, olmadığı halde anlam dayatmaya yönelik Prokrustesçi bir yaklaşımı gerektirir (bu türden dayatmalar hakkında daha fazla bilgi için, bkz. Certeau, 1988: 250 ve devamı). *Cante quejío*'daki "sesin nüvesi", geleneksel müzik yorumlama usullerine karşı koyar. Böylece bir politik muhalefet aracı olarak da iş görebilir.[1]

## D. TELEVİZYONDAKİ *CANTE*

*Cante quejío*, önceki tartışmalarda, herhangi bir performans bağlamına başvurulmadan yorumlandı. Artık performans bağlamının sınırlayıcı gücünü, televizyon yayınlarının *cante*'nin algılanması üzerindeki etkisini göz önüne alabiliriz. Manuel Agujetas'a ait *cante*'lerin ve Cádiz'deki barda toplanan adamlara ait *cante*'lerin, televizyonda sergilenmesi, izleyicileri, *cante*'ye geleneksel bir şarkı, dolayısıyla zihinselleştirilmiş bir deneyim olarak tepki vermeye teşvik eder. *Cante*, görüntü aracılığıyla geleneksel şarkı olarak yeniden çerçevelenir ve "Rito" belgesel dizilerinin tamamındaki yorumlar, *cante*'nin ya komünal ya da rekabetçi çizgide yorumlanmasını özendirir. *Cante*, televizyonda normal bir şarkı olarak ortaya çıkar. Anlambilim gene sahnenin merkezine yerleştirilmiştir. Bedensellik gene yan taraflara gönderilir. Simon Reynolds bu süreci bir ihanet olarak ve *soul* müziğindeki ihanetten farksız olarak tanımlar:

> *Soul* –çok zaman önce– arzu ya da hüsranla tuz buz olmuş, dağılan bir psikolojinin sesiydi – harap olmuş bir katarsisti, hastalıklı, hüzünlü, kırık, özünde trajik bir sesti. *Soul* bugün hissetme gücünün, var olma gü-

1. Ancak *cante*'ye, tutarlılıkla uygulanan "yapısal karşıtı" bir güç (V. Turner, 1969) ya da bir "taktik" (Certeau, 1984) veya "pozitif beden uyanıklığının dengeleyici biçimi" (Leder, 1990: 153) ya da direnişin "gizli senaryoları" (Scott, 1990) veya bir "direniş diliymiş" gibi (Doe, 1988: 220), genel bir politik anlam atfetmek tehlikeli olabilir (Grossberg, 1992: 94). Aksine, *cante*, bedenin diğer yaygın tezahürleri gibi politik yönden muğlaktır (bkz. Crowley, 1989). Politik değeri, sunulduğu ve kavrandığı somut etkinlikler içinde müzakere edilebilir.

cünün bir simgesi haline gelmiştir... Bej popçular, kendi seçilmiş stilleri ve bu stilin önderlerinin geçirdiği uzun süreli çetin tecrübelerinin gururunu, onlar adına taşır. Bej şarkıcılar; kendi duyguları, kendi bedenleriyle daha iyi temas kurduklarından, içten gelen dışavurumlarına aldırmaz kaldıklarından "siyahları" kıskanır, onlara imrenir... Bej şarkıcılar, bir yapay zenci vücudu oluşturmaya neyi göstermek için çabalar? Sağlığı! *Soul* adamının vokal mahareti, enerjisi ve kuvveti... uygulamada tutku ile eşanlamlıdır! Kendinden zenginleşmeye yüksek primler veren kültürümüzde, *soul*'un zinde, heyecan uyandıran ve dışavurumcu yönlerinin bir çeşit tedavi gibi iş görerek bizi yeniden kendimizle temas kurar hale getirmesi, önümüzü açması, bizi harekete geçirmesi, daha çok işlevselleştirmesi ve dolayısıyla serbest kılması bakımından, "özgürleşmemize" yardımcı olur. *Soul*'un kırık sesi, geleneksel yorum güçlerinin amansız etkisi altında, özgürleştirici bir egzersiz haline gelir (Reynolds, 1990: 82).

*Cante* örneklerinin "Rito" televizyon dizisine dahil edilmesi, flamenkoyu, *soul* müziğinin izlediğinden farklı olmayan bir gelişim güzergâhına sokar. Sahnenin bir uzantısı olan film ortamı, izleyicileri, *cante*'yi ana damarın yorumlama usulü üzerinden yorumlamaya teşvik eder. Bu filmlerdeki *cante* örnekleri direnişçi dışavurumlar olsa da, bu örneklerin filmde geçtiği sahneler, direnişçi güçlerini kendi lehinde kullanır ve ana damardaki komünal ya da rekabetçi şarkılara mal eder.

## E. SONUÇ

Flamenko şarkısı, flamenkologlar tarafından yürekten, samimi, anlamlı, hatta manevi bir şarkı, insaniyetin kalbine doğru manevi bir yolculuk olarak resmedilir. *Cante*'nin bu şekilde görülmesi yüceltici olsa da, fizikselliğini izah etmede yetersiz kalır. "Rito" dizilerindeki şarkıcılar düşünülecek olursa, geleneğe uygun olarak müzikal tecrübenin sınırlarına itilmiş bir bedensel varlık keşfedilir. Şarkıcı bedenlerinin gücü ve zenginliği, *cante*'nin sözde tinsel misyonunu gölgeler.

Bu bölümde, bedenlerin *cante*'nin kenarında değil, merkezinde bir yer doldurduğunu ileri sürdüm. Müziğin hem ritimli hem de ıstıraplı anlarında, sanatçıların niyetleri ikinci dereceye düşer ve bedenleri onların yerine konuşmaya başlar. Ve bedenlerin konuştuğu bir yerde ne demek istediklerini sormak, nafiledir.

# VI
# Kadınlar

Müzik, 1939-75 yılları arası Franco İspanya'sında kökten bir ıslahata maruz kaldı. Sadece flamenko değil, bölgesel kültürel yaşamdaki tüm ifade biçimleri, gizemli bir birleşik İspanya kurmayı hedefleyen kültür politikalarına yanaştı. Çeşitli gelenekler, âdetler, alışkanlıklar ve elbette farklı bölgelerin müzikleri, Katolik Kilisesi'nin "Gizemli Vücudu" gibi, İspanya'nın tekmil vücudunun öğeleri olarak gösterildi. İspanya dışındaki insanların bu kadar gözleri önünde olan ve onlara bu kadar cazip gelen flamenko müziğinin bu kültürel süreçlere tabi tutulması ve flamenkonun, İspanyol kimliğinin bir simgesi haline dönüştürülmesi de kaçınılmazdı.

Muhalif sanatçılar ve araştırmacılar, flamenko müziğinin merkeziyetçi politik amaçlara neredeyse alenen alet edilmesine –önceleri ihtiyatla, ancak Franco'nun ölümünden sonra açıkça– itiraz et-

ti. Flamenkonun, "Endülüs halkının kendine özgü sesi" olduğunu düşünen bu insanlar, Franco'nun *nacionalflamenquismo*suna, kutsallığa bir tecavüzmüş gibi tepki gösterdi (bkz. Acosta Sánchez, 1979: 40) – *nacionalflamenquismo*, Franco yanlılarınca desteklenen ve İspanyol sanatının zenginliğini överken sanatçıların yoksulluğunu ve bölgelerine bağlılıklarını gizleyen sahte gösterilere verdikleri alaycı bir isimdi. *Nacionalflamenquismo*'ya muhalefetleri çeşitli yerlerde kendini gösteriyor ve türlü yollarla destekleniyordu: José Menese üniversite kampuslarında protest şarkılar söyledi; söylediği şarkıların, "irrasyonelliğe karşı tutkulu mücadeleler" diye tanımlanmış sözleri Francisco Moreno Galván tarafından besteleniyordu (Moreno Galván, 1993: 7; ayrıca bkz. Almazán, 1971b). *Triunfo* gibi sol eğilimli dergiler eleştirel yorumlar yayımladı (Almazán, 1972; Burgos, 1972) ve benim ilgimin asıl odağı, Mario Gómez, Pedro Turbica ve José María Velázquez, "Rito y Geografía del Cante" adındaki 100 bölümlük belgesel diziyi meydana getirdi (1971-3). Bu son muhalefet sahnesini şaşırtıcı olmasa da ilginç ve tartışmaya açık kılan husus, bu belgeselin, çoğu muhalif güçlerin çabalarını bir araya getirmesi ve buna rağmen, ağır sansür altındaki İspanya Ulusal Televizyon kanalından haftalık olarak yayınlanmış olmasına dayanır. Muhalif boyutunu temsili görüntülerin arkasında, izleyicileri temsiller ve getirdiği muhalefet arasındaki farkı ayırt etmeye davet edecek derecede saklamış olması, tahmin edilebilir bir durum. "Rito" dizileri de İspanya tarihindeki diğer pek çok direniş çabası gibi (Perry, 1990; Yovel, 1989: 41 ve devamı), olağanüstü karmaşanın kültürel bir sonucu olarak, ironiyle doludur. Burada, bu dizilerin Franco'nun kültür politikalarına getirdiği muhalefetlerdeki bazı kurnazlıkları keşfetmeye çalışacağım.

"Rito"nun muhalefeti örtülüydü, asıl anlamları gizliyordu, öyle de olması gerekiyordu, ancak etkiliydi. Bunun altında kısmen de olsa Franco'nun kültür politikalarındaki basitlik ve ihtilaf yatıyordu. Aslında Franco'nun kültür politikaları Manicidir,* "doğuştan

* İÖ 210-276 yılları arasında Batı İran'da yaşadığı düşünülen bir peygamber. Manicilik en büyük eski dinlerden biridir. Kimi düşünürler, öğretisinin, Aziz Augustinus kanalından Hıristiyanlığa girdiğini ve bugün de hâlâ geçerli olduğunu iddia eder. (y.h.n.)



Resim 1. José María Velázquez, José Menese ve Francisco Moreno Galván "Rito y Geografía del Cante" belgeselinden bir sahnede.

günahkârlığın politikasıdır" (Steiner, 1994), "maddenin ve genel anlamda maddi, fiziksel bedenlerin, tinin emirlerine itaat ettiğini ya da etmesi gerektiğini" varsayan bir politikadır (Sieburth, 1994: 176). Böylesi Manici politikaya karşı gelmeye koyulanların, sadece Franco'nun keskin hatlı sınıflarına ait sınırları bulanıklaştırmaları ve *franquismo*'nun İspanyol toplumsal yaşamına dayattığı basit zıtlıkları örtbas etmeleri gerekiyordu. Toplumsal cinsiyet bakımından bu muhalefet, erkeği amme gören ve kadını müstakil, kapalı ve ailenin mutlak mahremiyeti dışında dokunulmaz kabul eden fazla derli toplu *franquista* tasvirini bozan gösterilerden daha iyi başka hiçbir şeyle oluşturulamazdı.

Toplumsal cinsiyete atfedilen rollerin basit zıt tasvirleri, elbette ki *franquismo*'dan çok daha geniştir ve tarihin çok daha derinlerindedir. Franco'nun da toplumsal cinsiyet teorisini çatallaştırmak konusunda belli ki bir çekincesi olmamıştır. Örneğin Pitt-Rivers, Meryem Ana'nın bir tarafta mahrem ve anaç kadın, diğer tarafta fahişe, amme kadını olmasındaki düaliteyi, Akdeniz kültüründeki merkezi bir zıtlık gibi sunar (1977). Ancak basit ihtilaflı toplumsal cinsiyet tasvirleri Franco'dan çok eskiye uzanan çevrelerde gelenekselleşmiş olmakla birlikte, Franco'nun bu tasvirleri kullanması Manici yaftasını hak edecek kadar çok dramatik, katı ve ahlâk değeriyle yüklüdür.

Franco İspanya'sındaki toplumsal cinsiyetin rolünün anlaşılmasına zemin hazırlayacak XIX. yüzyıl toplumsal cinsiyet ve popüler kültür tartışmalarına burada geri döneceğim. Bu noktada, "Rito" dizilerinin bölümleri ve bu bölümlerin, *nacionalflamenquismo* ile ilişkilendirilen Manici toplumsal cinsiyet ayrımcılığındaki ahlâki yükü sulandırarak ve gizleyerek *franquista*'ların toplumsal cinsiyet tasvirine nasıl sessizce, ancak etkiyle karşı geldiği üzerinde duracağım.

Meryem Ana'nın ve fahişenin zıt rolleri, Endülüs yaşamındaki kültürel temeller olarak geniş çapta tartışılır (Corbin ve Corbin, 1987; Julian Pitt-Rivers, 1971: 112-21; Sieburth, 1994: 137-87). Kadınların erkek için bir tehdit olduğu söylenir. Serbest bırakıldıkları ve disiplin altında tutulmadıkları zaman, erkeklerin ruhunu yiyip bitirme tehdidi taşıyan, doymak bilmez bedenler haline gelirler. Bu tasvir, Pitt-Rivers'e göre, Avrupa değilse de, Endülüs halkbiliminin en eski köklerinden kaynaklanıyor olabilir (1977: 43) ya da Sieburth tarafından ileri sürüldüğü gibi, "bir zamanlar sadece erkeklerin doldurduğu alanları kadınların tehdit etmeye başladığı" XIX. yüzyıl başına uzanabilir (1994: 156). Kaynağı ne olursa olsun, bu tasvir açıkça ihtilaflıdır.

Bu ihtilaflı Endülüs toplumsal cinsiyet tasviri, bir başka karşıt değerlerin ihtilafıyla, yani seçkin müzikle avam müzik arasındaki ihtilafla ilişkilendirilince daha da karmaşıklaşır. XVIII. yüzyıl başlarında İspanya'da kadınlar eril maneviyata karşı fiziksel tehditler olarak resmedilmiş olsa da, kadınlara atfedilen müzikal eğilim, rasyonel ve ilerici olarak takdir edilmiştir. Şimdilerde seçkin müzik olarak adlandırdığımız, doğrudan kadın alanına denk geliyordu ve kadınların bütün diğer faaliyetleri gibi mahremleştirilmiş, evcilleştirilmiş, sınırlandırılmıştı. Bu müzikte Platoncu bir estetik egemendir. Müzisyenler, idealleştirilmiş sözdizimsel bir planı gerçekleştirecek parçayı yazma ve icra etme arayışındaydı (bkz. Barry, 1987). "Sadece opera değil, tüm büyük armonik biçimler –senfoni, konçerto, sonat ve senfonik şiirler– özde psikodramalardır (Small, 1977: 22). Böylesi rasyonel müzik, konuşma sanatında olduğu gibi (Burke, 1993: 116), gittikçe aristokrat kadınların ilgileri ve tarzları ile ilişkilendiriliyor ve neticede, ev ve ev halkıyla sınırlandırılıyordu (Leppert, 1988: 28 ve devamı). Hatta acemi heveslilerle profesyoneller dışındaki seçkin erkeklerin halka açık müzik yapması, utanılası kabul ediliyordu. İngiltere'de Wellington Dükü'nün babası Mornington Kontu, "İngiliz aristokrasisinin Londra sokaklarında keman çantasını aleni ve utanmadan taşımaya cesaret eden ilk üye-

siydi" (Leppert, 1988: 25). Seçkin müzikteki eğilimler, XVIII. yüzyıl Fransa'sında –ve dolayısıyla İspanya'sında– elit müziği kadınlara uygun bir alan olarak sunarak aynı seyri takip etti.

Diğer taraftan *öteki* müzik, yani sokakların erkek egemen müziği ev sınırlarının dışında, şehrin sokakları ve meydanlarında ortaya çıktı. Sokaklarda, Hogarth'ın *The Enraged Musician* [Öfkeli Müzisyen] tablosunun akla getirdiği gibi, "her şey, gerek gerçek anlamıyla gerekse metaforik anlamıyla olsun, gürültüdür ve buna, sağ taraftaki dükkân levhası ile ilan edildiği gibi, kalaycı atölyesinden gelen metal döven çekiç sesleri de dahildir" (Leppert, 1988: 213). Basit sınıfların gürültülü sokak müziği "aynı anda her yerde, tüm hareketlerine eşlik ederek yaşamlarının merkezinde duruyordu" (Leppert, 1988: 214). Böylesi bir müzik, vurmalı sesler rasyonel kontrolü bertaraf ettiği için XVII. yüzyılın akılcı müziğinde yasaklanan perküsyon unsurunu kaçınılmaz olarak içeriyordu – "Akort edilebilen timpaniyle birlikte, perküsyon entstrümanlarına getirilmiş olan yasağın kaldırılması, XVII. yüzyıl sonlarına bile kalmadı" (Small, 1977: 21).

XVIII. ve XIX. yüzyıl Avrupa kentlerindeki sokak müziği tüm kasıt ve amaçlar itibariyle sınır tanımlayıcı bir mekanizmaydı. Sokak müziği, halk için kent yaşamının karmaşası ile baş etmeyi olanaklı kılan bir gürültüydü. Dolayısıyla müstakil ve mahrem olmak yerine, kamu yaşamının bir parçasıydı. Ve psikodrama olmanın ötesinde, bugün popüler müzik nasıl ki "diğer halkların seslerine karşı bir kalkan olarak... sessizlik yerine" konabiliyorsa (Eisenberg, 1987: 44), o zamanlar da sokak müziği öyle gelişigüzel bir sesti.

Böylesi bazı sokak müzikleri XVIII. yüzyıl Endülüs'ünün kamusal alanlarında hem ev yaşamının rasyonel müziğini hem de dönemin kilise müziğini tamamlar şekilde ortaya çıktı (Martín Moreno, 1985: 227 ve devamı). Erkeklerin yaygın bağnazlığının, Meryem adına sürdürülen taşkın cümbüşlerin müziği oldu (Josephs, 1983: 124; Steingress, 1993: 214), bu cümbüşler erkeklerin kültürel gösterilere katılması için vesileler yarattı. Kültürel muhafazakârlık ve Fransız karşıtı *majismo*'yla gelen yeni atmosfer, bu erkek egemen sokak müziğini sadece teşvik etti. Bu müzik 1830'larla

40'larda, Herder ve Alman Romantiklerinin peşinde, kendilerine özgü toplumsal kimlikler için kaynak belirleme isteğindeki bölgeciler için de bir simge oldu (Burke, 1992). Flamenkonun ham ve vurmalı sesleri, o zamandan bu zamana Endülüs sadakatinin simgeleri olarak tanıtılmıştır. Bu kaba avam stilin artan milliyetçi popülaritesini, kısmen de olsa Don Preciso'nun hem bu stile hem de o zamanlar popülerleşmiş olan İtalyan operası tarzındaki seçkin muadiline 1802'de getirdiği şikâyetlerden biliyoruz (Don Preciso, 1982: 21, 199).

Bazılarına göre, kadınların ve erkeklerin rollerindeki bazı genel değişiklikler ve özellikle de yukarıda bahsettiğim klasik Platoncu estetiğin bastırdığı deneyim boyutlarının, yani fiziksel, maddi ve bedensel olanın artan yaygın büyüsünün bir sonucu olarak, genelde avam popüler kültür ve özelde flamenkonun gürültücü vurmalı sokak müziği XIX. yüzyılda ilerleme kaydetti. Kent alanları gittikçe, "zevk, heyecan, karnavalesk ve karmaşa" tablolarıyla (Featherstone, 1991: 25) ve erkekle ilişkilendirilen tinsel üst bedene karşı, o zamanlar kadınla örtüştürülmeye başlanan, bastırılmış alt bedene yapılan vurgularla ilişkilendirilir oldu.

> XIX. yüzyıl burjuva imgeleminde, tüm karşıtlıkların "alt" ifadeleri ayrışmaz bir kütle halinde bulanıklaşır; her biri diğerleriyle nedensellikle bağlı görünür. Bu yüzden yoksulluk, hastalık, pislik, rahatsızlık, cinsellik, hayvanlar, işçi sınıfı ve yabanıllar, fahişe içinden çıkılamayacak denli bağlantılı tasavvur edilir. Fahişe, burjuva fantezi yaşamının merkezine simgesel olarak yerleşir, çünkü fahişe, "alt" ile ilişkili olan her şeyin "üst"ü, yani burjuva dünyasını kirletebileceği bir kanaldır. "Alt"a karşı duyulan korkuya, merakla karışık bir cazibe eşlik eder (Sieburth, 1994: 143).

Popüler kültür de, burjuvanın bu alt kadınsal bedenselliğin cazibesinin peşinden koşması sonucunda ortaya çıkmıştır (bkz. Huyssen, 1986: 44-62).

Burjuvanın "fahişe"den büyülenmesinin hem iyi, hem kötü etkileri oldu. Bastırılmış olanın teşhiri ile özgürleşmesini, daha genel anlamda, "dişi"nin özgürleşmesini simgeledi. Ancak bu özgürlüğe ve teşhire katılan halihazırdaki kadınlar, kendilerini onur ve utan-

cm eski çatışkıları ile karşı karşıya buldu ve bu karşılaşma, yeni ekonomi yüzünden artık çok daha acımasızdı. XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başı flamenko sanatçıları erkek egemenliğindeki avam yeraltında, flamenko barları-partiler döngüsünde yaşadı; bu durum Salillas tarafından şiddetle eleştirilirken (1898), Hecht (1968), Howson (1965) ve Pohren (1980) gibi romantikler tarafından daha hoş ifadeler ile anılır. Flamenko şarkısı bu bar ortamlarında sonu belirsiz esrime zirvelerine ulaşmak için alkol dalgalarında gezindi. Mitchell'in iddiasına göre, "flamenko müziği, kendini XIX. yüzyılın çoğu ve XX. yüzyılın önemli bir kısmı boyunca bir derecede ahlâkdışı ve içgüdüsel rahatlama olarak gösterir" ve dolayısıyla sanattan çok İspanya'daki "etnik içme alt kültürünün alkol destekli bir katarsisi" olarak anlaşılmalıdır (Mitchell, 1994: 15, 45). Kasvetli şarkıcıların uyandırdığı bu esrik katarsis, erkekler için uygun görülebilmiş, ama kadınlara farklı muamele edilmiş ve kadınlar kaçınılmaz olarak arsız ve fahişe sınıfına düşürülmüştür. Düzgün kadınların *juerga* ortamlarında –gece boyunca süren şarkılı içki âlemlerinde– bulunmayacağı söylenmiştir. "Kadınların flamenko barlarındaki mevcudiyeti sadece kendilerini alçaltmazdı, orada bulunan herkesin rahatını kaçırır ve olayların akışını da etkilerdi. Dolayısıyla kadınların yazgısı, Endülüs flamenko yaşamının büyük bir kısmından dışlanmaktı" (Pohren, 1980: 31).[1] Böyle ortamlara katıldıkları zaman da, Endülüs'ün genel âdetlerine göre erkekler gibi muamele görürlerdi: "Onurunu soyan bir kadın, erkekleşir" (Pitt-Rivers, 1977: 45).

Bu toplumsal norm bakımından kuralı ispat eden istisnai durum, *feria*'dır. Tuhaf ve hatta paradoksludur, ancak dönemsel kutlanan panayır ve karnavallar, kadınların, hepsi yaygın sokak yaşamında bariz bir şekilde görülen ama sokak yaşamından dışlanmış olan,

1. Kadınların flamenkodaki rolünün kurtarılmasını ve iyileştirilmesini amaçlayan araştırmacıların girişimleri, büyük ölçüde Mercedes la Serneta, Pastora Pavón "Niña de los Peines", Anica la Periñaca ve Bernarda ve Fernanda de Utrera (Arrebola, 1988) gibi ünlü *cantaor*'ların meziyetlerinin ortaya koyulmasından oluşur; hatta bazı yakın tarihli çabalar, flamenko şarkısının korunması ve özenle işlenmesinde XVIII. ve XIX. yüzyıl kadınlarınca oynanan yaşamsal önemi olan rolü keşfetmeye çalışmıştır (Auf de Heyde, 1995; Catarella, 1993:133).

kültürel anlamda tanımlanmış yabanıllıklarını, baştan çıkartıcı bedenselliklerini ve tutkularını gözler önüne sermek için fırsatlar verir. Kadınlar *feria*'larda aşırı süslü ve tahrik edici giysilerini giyer ve yabanıl kırsal ile medeni kentin tam sınırında kurulan panayır alanlarında piyasa yapar. Süslü püslü ve kışkırtıcı giysiler içinde, bu tehlikeli eşik bölgesinde dans eder, şarkı söyler ve bunları erkeklerin soğukkanlılığını tehdit edecek denli yaparak erkeklerin özdenetim sınırlarını test eder, ancak bu sınırı asla aşmaz (Corbin ve Corbin, 1987). Erkeklerin kendi faaliyetlerinin kadınsı tutku ve kadınca duygulardan –elbette ki bilinçsizce– ilham almasına imkân verdikleri kamusal sokak yaşamı normuna karşı, kadınların sınırları zorlayan olağandışı duruşları, erkekleri günlük duygusallıklarını yeniden düşünmeye zorlayarak, kanla kaplı ve dünyayı ölümün pis kokusuyla tehdit eden öfkeli bir boğa, boynuzlarını kendi kasıklarına doğru aniden yönlendirdiğinde eksiksiz bir zarafet ve soğukkanlılıkla poz veren bir matador gibi, tutkusuz ve boyun eğmez bir özdenetim durumuna doğru yöneltir. Kadının *feria*'daki rolü, kadınların erkeklere ait flamenko müziğinde niçin bu kadar sık yer bulmadığını açıklayan bir istisnadır: Kadınların varlığı erkek duygusallığının önünü keser ve bunu, bu erkek duygusallığının XIX. yüzyıl başındaki "feminen"e gıpta etmekten türediği gerçeğine rağmen yapar. Diğer yerlerde olduğu gibi Endülüs'te de, kadınların katkılarının önemi ne olursa olsun popüler kültürü erkeklerin kontrol ettiği kesinlikle doğrudur. Erkekler sürücü koltuğunda oturmuştur, oturmaktadır ve kendi güçlerini genellikle kadınları bir kenara ötelemek, dışlamak ve hâkimiyetleri altına sokmak için kullanırlar (Huyssen, 1986: 62; Sieburth, 1994: 179).

## B. FRANCO VE KADINLAR

Franco bu geleneksel toplumsal cinsiyet tasvirine kendi Manici politikalarıyla ve kutuplu toplumsal cinsiyet rollerini kendi ahlâk terazisinde yeniden tartarak katkıda bulundu. Böylesi kültürel Maniciliğin kadınlar üzerindeki etkisi derin oldu. *Franquista* uygulama-

ları, kadınlara karşı salt ayrımcılık uygulamaktan öte, onları bilfiil eledi. Kadın kimliği kamusal işlerde sistematik olarak reddedildi (Hopewell, 1986: 113; Yglesias, 1977: 95). Franco'nun İspanya'sında bir kadın olmak, mahrem alanda iş gören ve dolayısıyla kamusal alanda statüsü az değil hiç olan bir anne olmaktı:

> Devletin altına imza koyduğu Katolik gelenekselcilik kadınların yerini sert bir şekilde sınırlayarak belki de kadınların XIX. yüzyıldaki alanlarından daha da dar tanımlanan bir alana sığdırdı. Kadınlar sadece evlilik ve anneliği hedefleyebildi. Franco rejimi, kadınların hukuki statüsü konusunda saati tam anlamıyla geriye çevirdi (Shubert, 1990: 214).

Franco yılları, flamenko etkinlikleri bakımından onur/utanç değer karmaşası konusundaki ahlâki emirde yeniden ısrar edilmesine yol açtı. *Franquista* politikaları, bir taraftan kadınları "arsızlık" içerisine çeken avam kültürel durumların önünü kesti. Örneğin Endülüs'teki flamenko barlarının varlığı sona erdi. *Franquista*'lar aynı anda flamenkoya yönelik ilgiyi geliştirmek için dernek ilişkilerinin oluşturulmasını teşvik etti. Bu dernekler ya da *peña*'lar 1950'lerde kuruldu, resmileştirildi, yetkilendirildi ve tahmin edileceği gibi İspanya'daki pek çok benzeri dernek gibi, gözetime tabi tutuldu (Carrillo Alonso, 1978: 198; Escribano, 1990: 102 ve devamı; Hansen, 1977: 118). Erkeklerin hâkimiyetindeki kulüpler, flamenko sanatının ciddi –yani depolitize– şekilde değerlendirilmesine odaklandı. Bu mekânlar, flamenko estetikçilerinin pratik kamusal çıkarlardan tamamen kopuk, sanatsal saflık hakkındaki meselelerin peşine düşebilecekleri bir forum ortamı temin etti. Flamenko çevrelerindeki bu steril estetikçilik, *franquismo* ile pasif bir suçortaklığı içindeydi (bkz. Harding, 1984: 195 ve devamı). *Franquista* politikalar, diğer taraftan, kadınları müstakil dişilik ve dokunulamaz güzellik örnekleri olarak sunan flamenko gösterilerinin geliştirilmesini cesaretlendirdi ve bu bakımlardan, kadınlar turistlerin dolarları için güçlü mıknatıslar haline geldi.[2]

2. *Tablao*'lar, örneğin "Zambra"nın Madrid'de 1954 yılında açılmasıyla tesis edilmeye başlanmıştır (Alvarez Caballero, 1994: 129). *Tablao*'lar, müzikal gösterile-

Bu geleneksel toplumsal cinsiyet tasvirinin dikkat çeken bir örneği, ulusal televizyonda 31 Ekim 1975 tarihinde gösterilen, Gabriel Moreno'yu sunan belgesel programda ("Flamenco" adında bir dizi programdan biri) görülür. Bu bölüme ait giriş jeneriği güzel bir kadının profili ile kuşatılmış bir ekran içerisinden akar. Bu tasvir hakkında dikkat çekici ve çok rahatsız edici olan, bu kadın profilinin, ekranı süslemek amacıyla yapılmış cansız bir fotoğraf değil, aksine canlı olmasıdır. Bu kadın, New York City mağazalarındaki canlı mankenler gibi yaklaşık otuz saniye sabit ve hareketsiz kalır. Sadece zaman zaman göz kırpması bu güzel yüzün canlı bir vitrin dekoru olduğunu, program yapımcıları tarafından bilerek ve kasıtla süs olarak kullanıldığını ortaya çıkarır. Televizyonda, *tablao*'larda ve *peña*'lar etrafındaki bu türden toplumsal cinsiyet tasvirleri, flamenko yaşamının Franco rejimi dönemindeki Manici atmosferini açıklar: Erkekler baskın kılınmış ve kadınlar müstakilleştirilmiş, zapt edilmiş ve ulaşılamaz hale getirilmiştir. Avam dişil cinsellik, elit politikaların eril rasyonellikleri altına yeniden gömülmüştür. Dişil bölgeye sadakat –Endülüs yurdu ve toprağı dişildir (bkz. Bergamin, 1957: 2)– eril merkeziyetçi politikaların örtüsü ile boğulmuştur.

## C. "RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE" FİLMLERİNDEKİ KADINLAR

"Rito y Geografía del Cante" belgesel dizileri, 1970'lerin başındaki flamenko müziğinin toplumsal görüntüsünü sunarken aynı anda buna muhalefet ediyordu. Muhalefet taktikleri örtülüydü ve nadiren aşikârdı. Yıkıcı amacı her zaman reddedilebilecek türdendi. Belgesel muhalefetinin bu sessiz ve inkâr edilebilir formuna tanık olmanın bir yolu, flamenko müziğindeki kadın imajı ile ilgilidir. "Rito" belgeselcileri, Franco yıllarında flamenko çevrelerindeki kadın sanatçılarca getirilen, hem içerik hem de stildeki belli belirsiz ve ne-

ri, konuşma da dahil diğer tüm faaliyetleri dışlayarak ön plana çıkaran barlardır. *Tablao*'lardaki katılımcılar, esas olarak böylesi gösteriler için getirilen yabancı turistlerdi.

redeyse hiç dikkat çekmeyen bazı yenilikleri seçti (Molina, 1995: 15). Belgeselciler, Franco tarafından kayrılan Manici toplumsal cinsiyet tasvirine karşı, bu yenilikleri diziler boyunca vurgulayarak flamenkoyla derinden ilgilenirken hâlâ onurlu kalabilen bir kadın tasviri ileri sürdü. Belgeselciler bu etkiyi, aileyi müzik etkinlikleri için ortak ve bereketli bir ortam olarak vurgulayarak yarattı. Bu vurgu, flamenkonun "içki-bar-ve-kadın" karışımı ile müzmin ilişkisini zayıflatırken flamenkonun kadın, şarap ve Endülüs aile yaşamıyla bağlarını güçlendirdi.

Kadın tasvirinin "Rito" dizilerinde yeniden biçimlendirilmesi konusunu tartışmaya başlarken bu dizilerdeki tasvirin tamamının kadınların rollerinin yeniden icat edilmesini gerektirmediğine dikkat edilmelidir. Bu diziler, tahmin edileceği gibi, "geleneksel" flamenko durumlarını sergilemeye, yani *tablao*'lar (28., 53., 66., 69., 87. bölümler) ve *peña*'lar (34., 75. bölümler) ile ilişkili flamenko stilini göstermeye önemli bir yer ayırdı ve bu sunumların çoğunda kadınlar ya hiç bulunmaz ya da tali kalır. Örneğin, Fiesta Gitana'nın (14. Bölüm) açılış sahnelerinde, Cádiz'deki bir tavernada toplananlar, sadece erkeklerdir. Cádiz'de, özel bir kulüpteymişçesine bir masanın etrafında sıkış tıkış toplanmış halde sigara ve içki içerken, Félix de Utrera ve Pericón de Cádiz'i dinleyenler gene erkeklerdir (79. Bölüm). Francisco Palacio Ortega'yı dinlemek için nispeten daha hoş bir ortamda toplananlar da erkeklerdir (75. Bölüm). Platero de Alcalá'yı dinlerken gösterilenler sadece erkeklerdir (61. Bölüm) ve Peña Juan Breva'da Diego el Perote (26. Bölüm) ile Chato'yu (34. Bölüm) dinlerken gösterilenler de sadece erkeklerdir. Bunlar, erkeklerin sarılabildiği ve hatta öpüşebildiği –*seguiriya*larından sonra Melchor Marchena'nın Francisco Mairena'yı öptüğü gibi (21. Bölüm)– basit kardeşlik sahneleridir. Kadınlar yoktur.

Geleneksel ideoloji de benzer şekilde kadınların bulunduğu "Rito" sahneleri arasından kendini bazen gösterir. Kadınlar bazı bölümlerde, katılımcı, tanık ve dekor arasında bir yerlerde tutulur; buna dair bir örnek olarak, şarkı söyleyen Joselero'nun yanında duran mini etekli genç kızdan (68. Bölüm) söz edilebilir. Diğer prog-

ramlarda, inci ve kürkler içindeki zarif kadınlar Cádiz'li Beni'nin performanslarını (56. Bölüm) ve Beni'nin ağabeyi Amos'un García Lorca'nın şiirlerini okumasını oturarak dinlerken (95. Bölüm) görülür. İsteksiz duruşlarından, müzikteki yoğunluğun zirve yaptığı noktalardaki kayıtsız tavırlarından bu kadınların huzursuzluğunu görmek mümkündür.

Sinemaya özgü bu tasvirler geleneksel olarak erkek-merkezli olsa bile, gene de sıklıkla arsız kadınları içeren eril etkinlikler alanını parodileştiren şeylere asla cüret etmez. Genelevler ve fahişelerin flamenko tarihinde dikkat çekici rollere sahip olmuş olmasına rağmen, "Rito" dizileri, bu gibi yerlerden ve insanlardan asla bahsetmez. Bu dizilerde, aşırı içki içilmesi ve kadınlarla arsızca düşülüp kalkılmasıyla kötü ün salmış *juerga*'lara ait sahneler de yoktur. Pedro Turbica'ya göre *juerga*'ların ve genelevlerin, "Rito y Geografía del Cante" belgeselinde atlanması kazara değil, kasıtlıdır. Bu belgesel, flamenko müziğinin kirlenmiş imajını temizlemeyi amaçlıyor, dolayısıyla bu müziği yeniden aile ve ev halkına ve sokaklarla genelevlerden uzağa odaklıyordu. García Lorca'nın elli yıl önceki eserleri gibi "Rito" dizileri de flamenkoyu kurtarmaya çalıştı; Franco yıllarında içine düştüğü erkek-merkezli yozlaşmışlığından çıkarmaya koyuldu (bkz. García Gómez, 1993: 125). "Rito" dizilerinin bu kurtarma sürecine kattığı ayrıksı yöntem, dikkatleri flamenko erkeklerinden flamenko dişilerine doğru kaydırmasıdır.

Kadınlar, "Rito" sahnelerinde kadınların merkezi rol üstlendiği her yerde –ki bu sık rastlanan bir durumdur– esas figürler olarak, şarkının anaerkleri olarak sunulmuşlardır. Pinini ailesi hakkındaki bölümde tanıtılan yaşlı Fernanda (19. Bölüm) ve Perrate ailesinin mütevazı María La Perrata'sı (20. Bölüm), kendi ailelerini bir arada tutan ve tüm aile üyelerinin sanatçılığını olası kılan merkezi figürler olarak resmedilmişlerdir (bkz. kapak). Tía Anica la Periñaca (80. Bölüm), Jerez de la Frontera'da *cante*'nin direği olarak tasvir edilmiştir. *Cantaora* María Vargas (42. Bölüm) aslında –ne kazara ne de kasıtlı olarak– sevgi dolu bir annedir. Son olarak, belki de en önemlisi, Cristobalina Suarez bir eş, bir anne ve bir *cantaora* olarak gösterilmiştir. 51. Bölüm'deki performansı, üç rolü birden tek

ve sıkı bir düğüm halinde bağlar. Pedro Bacán'ın el çırpanlar ve masalara vuranlar eşliğinde çaldığı sert gitar şovunun ortasında, Cristobalina'nın güçlü sesi, inanılması güç de olsa oğlunun kulaklarına sakinleştirici bir etki bıraktığı görülen tonlarda çınlamaya başlar. Çocuk, annesinin performansı boyunca göğsünde uyuklamaktadır. Kamera şarkının sonunda çocuğun yüzüne zum yaparak anne-çocuk ilişkisinin önemini vurgular ve bu ilişki için, geçmişteki ve bugünkü flamenko yaşantısının merkezinde önemli bir yer temin eder.[3]

Flamenko şarkısında merkez figürler olarak tasvir edilen "Rito" kadınları, pasif tanıklar değil, aktif aracılardır ve kesinlikle erkekler için vitrin dekoru değillerdir. Örneğin halka açık bir alandaki (El Morapio barı, Sevilla) şamatalı bir eğlence sahnesinde (17. Bölüm), odaktaki *bailaora* [kadın flamenko dansçısı] iri yapılı, yaşlı ve komiktir. Sevilla dışındaki bir Çingene toplu konut projesi olan Poligono de San Pablo'daki bu tavernada, Triana'lı Titi'nin *cante*'siyle Manolo Brenes'in gitarına şehvet dolu *rumba* dansıyla eşlik eder. Dansçı olarak sergilediği tuhaf davranışlarla geleneksel algı dahilindeki "flamenko kadını"yla, yani güzel, ancak eylemsiz, düşünmeyen ve ulaşılamayan, tamamen kendine hâkim bu kadınla alay eder. Geleneksel flamenko kadınıyla alay eden bu belgesel bölümü, zamanında, *franquista* politik tasvirinden pervasız ve yasal kovuşturmayı hak edecek bir sapma olarak kabul edilmiştir – zaten Pedro Turbica, sonraki sene Juana la Pipi hakkındaki benzer bir bölümünün televizyon sansürcülerince çıkarılacağını görecektir.

"Rito" dizilerindeki kadınlar ev yaşamının temel taşlarıydı ve buna göre, bu kadınların flamenko şarkısı, ev yaşamının önemli bir unsuru olarak tasvir edilmişti (bkz. 10. Bölüm). Örneğin Lole Montoya (96. Bölüm), üzerinde şarap bulunan bir masa etrafında top-

3. Bu sahne, Edgar Neville'nin *Duende y Misterio del Flamenco* (1952) adlı çalışmasının sonlarına doğru yer alan bir sahnesini anımsatır. Burada genç bir Çingene kadın, ritim tutan elleri yaklaşık sekiz aylık, çıplak çocuğunun beli etrafında sarılı olan kocasının yanında otururken *bulería*'lar söyler. Neville'nin filminde çocuğu tutan kişinin erkek olduğuna dikkat edilmelidir. Çingene kadın değil de hafifçe tebessüm eden bu genç Çingene adam, aile ilişkilerindeki kritik bağ ve aile birliğinin simgesidir. Parlak renkli bir giysi içinde süslenmiş olan bu kadın, şarkısına konsantre olurken, kocasıyla çocuğuna karşı kayıtsızdır.

lanmış çocuklar ve yaşlı insanlarla birlikte bir mutfak içinde sunulmuştur. Bu çok güzel kadının tavrı, evle sınırlandırılmaya ya da kamusal yaşamdan uzaklaştırılmaya yönelik geleneksel tavırlardan tamamen yoksun olduğu için, bu sunuş özellikle ilgi çekicidir: Aslında Montoya'nın buradaki performansı, hâlâ devam eden, uzun soluklu, başarılı *cantaora*'lık kariyerine vesile olmuştur. Aile üyeleriyle çevrili bu gösterişsiz mutfakta, Lole'nin üzerinde dantel ya da fırfır veya alına yapışık kâküle dair pek bir emare yoktur. Kadınların aşırı süslü, baştan çıkarıcı çıplak omuzlara yer veren diğer geleneksel sunumlarına karşılık –las Montoya'ların kendilerinin "Rito y Geografía del Baile"deki sunuluş tarzları gibi– Lole ve kadın akrabaları süssüz, tahsilsiz ve çekingen güzel kadınlar olarak yansıtılmıştır. Kendi hafif tereddütlü stili, Carlos Saura filmlerinde (örneğin *Carmen*, *Amor Brujo*, *Blood Wedding*) görülen kadınlarda fark edilebilecek geleneksel soğukkanlı dişil havaya yeni bir alternatif oluşturmuştur.

"Rito" dizilerinin, kadınların flamenko şarkısında yeniden biçimlendirilmesini kolaylaştıran pek çok faktör arasında alkolü görülmedik şekilde ele alışı, en ilgi çekici olanıdır. Şarap bu dizilerde ne ahlâkdışılığı çağrıştırır ne de "içkici alt kültür"ün bir unsuru olarak iş görür. Aksine ev ve aileyi simgeler. Çekim seansı için şarap deposunda, şarapla dolu bir masanın etrafında birleşen Perrate ailesinin fotoğrafı ile gösterildiği gibi, aile birliğinin kutsal bir işaretidir (bkz. kapak). Şarap burada, flamenkonun tam özünde yattığı ileri sürülen şarkı momentlerinde ebeveynleri ve çocukları birbirine bağlar.

Şarap aracılığıyla gösterilen bu aynı ebeveyn ve çocuk teması Pedro Lavado hakkındaki bölümde de (60. Bölüm) açıkça ortadadır. Pedro Lavado, Puente Genil'de şarap sunma işini şarkıcı ve baba rollerine kolaylıkla uyduran bir bar sahibidir. Bu programın ileri sürdüğüne göre, şarabın kendisi bir sanattır: Pedro Lavado ve José María Velázquez –"Rito" dizilerindeki ender dramatik canlandırmaların birinde– hem şaraba hem de şarkıya dair tat alma becerilerini geliştirmek üzere yerel bir şarap imalatçısını ziyaret eder. Şarabın sanata dönüşümü, şaraba ayrılan bölümde (97. Bölüm) had saf-

hasma ulaşır. Burada, flamenko çevrelerinin alkollü mest olma hali, şarapçı olduklarını sırayla itiraf eden *cantaor*'lar, flamenko hayranları ve şarap imalatçıları tarafından açıkça ve biraz da şaşırtıcı şekilde ele alınır. Ancak şarap içme eylemi, bu bölüm boyunca, en gösterişsiz ifadelerle şarkı için bir uyarıcı, sanat için bir katalizör ve performanslar için bir zemin hazırlayıcı olarak tutarlı şekilde ele alınmıştır. Göndermeler asla sarhoşluğa değil, sanatsal yüceliğe yöneliktir. Geçmişteki ahlâk yoksunu *juerga*'ların çirkinliği, grotesk kabalığı, kösnüllüğü ve müstehcenliği, burada, alkol destekli sanatkârlık momentlerine dönüştürülmüştür (bkz. Escribano, 1990: 23; Mitchell, 1994: 42, 133). "Rito" dizilerinde dönüşüme uğrayan şarap, Endülüs bar yaşamı üzerine atılmış bir leke yerine, Endülüs aile yaşamının bir âdeti halini almıştır. Hatta şarap, "Rito" dizilerinde flamenko şarkısı için toplanmış olan ailelerin olduğu her salınede, masa üzerinde ve ön planda tutulmuştur. Alkol belli ki burada ev yaşamının temel besin ürünlerinden biridir, evcimenliğin bir amblemi olarak sunulur ve izleyicileri hep, "Rito" dizilerinde çok önemsenen aile ilişkilerine gönderdiği görülmektedir.

## D. SONUÇ

Bu belgesel dizileri, kadınları flamenkonun anaerki olarak tasvir eder ve bu tasvir, dramatik olmasa da, gene *nacionalflamenquismo* yapısına karşıdır. Bu dizilerdeki "aile-merkezli" flamenko, flamenko annelerini, koyunlarındaki çocukları ve onları şarkılı ailesel eğlencelere katılmaya teşvik eden flamenko babalarıyla birlikte, Franco yıllarının *nacionalflamenquista* tasvirine karşı, üstü örtük, ancak etkili bir tepkidir. Paradokslu bir şekilde bu muhalif tepkideki kurnazlık, Franco'nun kültür politikalarının diğer pek çok yönüyle suçortaklığı yapmasında yatar. Örneğin "aile", *franquismo*'da merkezi önemde bir temaydı; öyle ki, aile-merkezcilik, dönemin muhalif film yapımcıları tarafından parodileştirilmişti (D'Lugo, 1994: 96). "Rito" film yapımcıları da kendi revizyonist flamenko imajlarını gizlemek için, aileyi, *franquismo*'ya tamamen

itaat ediyor görünüp muhalefet etmek için kullanmışlardır. Bu film yapımcıları, tüm bu paradokslu manevralarda olduğu gibi taktikli unutturmalarla seçici anımsatmaları harmanlayarak, flamenko tarihini tahrif etseler de, dikkat çekici yaratıcılıkta bir belgesel yaklaşımı üretmişlerdir. İçerdiği tahrifat, geçmişi unutmaktan çok, yeni bir gelecek kurma hevesi yüzündendir. Bar yaşamı yerine ev yaşamına, sarhoşluk yerine ayıklığa ve dişilerin cinsel çekicilikleri yerine saygıdeğerliklerine yapılan vurgular –Myerhoff'un terimiyle– güçlü bir "hatırlayış" (*remembrance*) tesis etmiştir: Bu hatırlayış, *Watership Down*'daki* Dandelion'un öykülerinin işlevi gibi, çağdaş tehlikelere karşı gelmede işe yarayacak bir tarih yaratmak üzere tarihe ait sicimlerin kopuk tellerini yeniden ören ve yeniden birleştiren bir anlatıdır (bkz. Doe, 1988: 205; Myerhoff, 1982). Film yapımcılarının bu hatırlayışların sunulmasında seçici vurgulardan özgürce faydalanmış olmaları, bu dizileri, bir tarih belgesi olarak sadakatsiz oldukları iddialarına maruz bırakmamalıdır. Aksine, bu "Rito" dizileri, toplumbilimciler arasında ancak yakınlarda yaygınlaşan ilkeyi yaşama geçirmiştir: Bellekteki belgeler, sık sık, geleceği "geri getirmek" amacıyla geçmişten yararlanma biçimleri icat ederler (Nichols, 1994; Nora, 1989; Rabinowitz, 1994; Terdiman, 1993).

* *Watership Down*, Richard Adams tarafından 1972 yılında yazılan bir roman ve bu romanın kahramanları olan tavşanların yaşadığı bir alandır; Dandelion ve Cowslip, roman içindeki tavşan kahramanlardan ikisidir; bu romanın, 1978 yılında Martín Rosen ve 1999 yılında Troy Sulliven yönetmenliğinde aynı adlı çizgi film uyarlamaları vardır. (ç.n.)

VII

# Flamenko müziğinde Anglo perspektifler

Flamenko müziği son yüz yılda, çok farklı yaklaşımlardaki tarihçi, müzisyen, politikacı, şair ve denemeciyi cezbetmiştir. Bu yazarların çoğunluğunu İspanyollar oluşturur. Ancak Anglo yazarlar da, XIX. yüzyılın birinci yarısındaki George Borrow ve Richard Ford döneminden beri, İspanya, Endülüs ve flamenko müziği hakkındaki yorumlarını ortaya koymakta pek gönülsüz davranmadı. Bu literatürün çoğu, rahatsız edecek kadar ilkelci ve oryantalisttir. Örneğin Havelock Ellis, 1908 yılına ait yazısında şu iddiaları getirdi:

> İspanyol karakteri özünde... yabanıldır... Çocuksu duygu sadeliği ve yoğunluğu, sertliği ve haşinliğine eşlik eden aşırılığı küçük görmesi şiddete yatkınlığıyla kıvam bulan aylaklık tutkusu, kendi yaşam çevre-

si dışındaki insanlara ve ilgilere aldırmazlığı gibi hep İspanyolları belirten bu ve diğer karakteristikler de bu yabanıllığa işaret eder (Ellis, 1908: 36 ve devamı).

Somerset Maugham, yaklaşık on yıl sonra benzer bir temanın peşine düştü:

> Döndüğümde gün ışığı solmaktaydı, ancak saatler öncesinde bir *malaguena* duyduğum zeytin bahçesinden yine geçerken aynı tekdüze şarkı havada inildemeye devam ediyor, aklımı yeniden domuz çobanına götürüyordu. Acaba şarkıyı söylerken neler düşünüyor, duyguları bu kederli sözlerle boğulmuyor mu diye merak ettim. Sürdüğü yaşam ne kadar tuhaftı! Öyle sanıyorum ki memleketinden hiçbir zaman dışarı çıkmamıştı, okuma yazması da yoktu. Onun için Madrid; caddeleri gümüşle kaplı, sarayı som altından yapılı bir şehir olmalıydı. Doğmuş, erlik çağına gelmiş, artık domuzlarına bakmakta ve bir gün muhtemelen evlenecek, baba olacak ve nihayetinde ölüp tüm varlıkların Anasına geri dönecekti. Medeniyetin yaşamlarımızın temel dayanağı haline geldiği bugünlerde, sadece böyle şeyler insanoğlu ile doğa arasındaki bağın yakınlığını fark etmemizi sağlayabilir gibi geldi bana (Maugham, 1920: 27).

Çingeneler ve müzikleri ile özellikle ilgilenen Irving Brown da pek de farklı olmayan yabancılaştırıcı kelimeler kullanmıştır: "Böylesi asla görülmemiş bu yabanıl, tutkulu ırkı, kalplerimizin derinliklerinde kıskanmalıyız" (1929: 18). Ve 1955 gibi yakın bir tarihte, V.S. Pritchett şunu ileri sürmüştür: "İspanya çoğunlukla modern bir ülke olarak görünür, ancak öyle değildir. İspanyol kentlerindeki yaşam, İngiltere'nin XVII. yüzyıldaki yaşamına benzer şekilde akmaktadır" (1955: 180).

İngiliz dilindeki bu yorumların çok azı zaman sınavından geçebilir. Her şeyden önce bunların çoğu, doğa ve kültür hakkındaki Anglo fikirler açısından çok zengin ve kendini derin düşünme, özeleştiri konularında, çok ihtiyatlıdır. Ancak Woodall (1992) ve Mitchell (1994) tarafından yapılan yakın tarihli iki çalışma hepsinden çok umut verici görünmektedir. Burada, bu çalışmaları birbirleriyle kıyaslayarak ve her ikisini, flamenko için İspanyol dilinde yazılmış çalışmalarla karşılaştırarak değerlendireceğim.

Yaklaşık 1880'den başlayarak flamenkonun İspanyol dilindeki ele alınış biçimleri, önsözde de ileri sürüldüğü gibi üç parçaya bölünebilir: Popülerleştirme, negatif eleştiriler ve soy kütüğü ve sınıflandırıcı değerlendirmeler. XIX. yüzyıl sonlarında İspanyol yazarların genelinin olumsuz yorumları, bir çıkarlar bütününü yansıtır. Bu bütün, ulusal çıkarların desteklenmesine yönelik, istekli halkbilimsel araştırmaları (örneğin Antonio Machado y Alvarez ve oğulları Manuel ve Antonio) ve aynı istekli gayretle kültürel bayağılıkları İspanya kültür birikiminden ayıklamayı amaçlayan çalışmaları (örneğin Eugenio Noel, 1916) içerir. Bunların tümüne, popüler müziğin XX. yüzyıla yetiştirilmesi gibi hayati bir çıkar eşlik eder. Ulusal bir çıkar aracı olarak flamenkonun değeri, bölgesel folklor ve ortak geleneklere (*costumbrismo*) yönelik ilgiyle birlikte yükselmiştir. Ancak flamenkonun bir sanat biçimi olarak konumu, özellikle popüler basında bayağılıyla ilgili uzayıp giden tartışmalarla gündeme geldi (bkz. Ríos Ruiz, 1993: 37 ve devamı). Unamuno ve Ortega y Gasset gibi entelektüeller, flamenkonun İspanya üzerinde sadece ahlâki değil, kültürel bir leke olarak da durduğunu ileri sürerek basında flamenkonun karalanmasıyla devam eden böylesi tartışmalara katkıda bulundu. Flamenkonun, modern İspanya kültürünün zayıflığından kısmen sorumlu, ucuz ve kültürel anlamda alçaltıcı, küçük bir gösteri olduğunu söylediler (*la pandereta de España*). 1920'lerde Manuel de Falla ve Federico García Lorca gibi sanatçılar bu eleştirileri bertaraf etmek için –çoğunlukla telaşlı olmakla birlikte (bkz. Grande, 1992b)– cesurca mücadele ettiler. Amaçları bir flamenko nüvesi yaymak, ayaktakımını ayıklamak ve flamenkonun karnavalesk etkinliklerini, yüksek sanat momentlerine dönüştürmekti. Amerikan tiyatrosundaki benzer gelişmelerden yola çıkarak (Levine, 1988), flamenko popülerliğinin bu döneme ait İspanyol eserlerinde karalanması ve aklanmasının, İspanya'daki sınıf sınırları üzerinde süregelen mücadelelerin ve İspanya'nın diğer ülkelere karşı uluslararası konumunu yükseltme çabalarının bir işareti olduğu söylenebilir. Bu durum, sanat çalışmalarının emtia olarak ele

alındığı tüketim toplumunun ortaya çıkışının da bir sonucudur.

Birkaç İspanyol araştırmacı 1939 ve 1975 arasındaki Franco yıllarında flamenkoyu İspanyol ulusal kimliğinin umut verici bir simgesi olarak destekledi (şiddetle yerilen *nacionalflamenquismo* için bkz. Alvarez Caballero, 1992). Diğer araştırmacılarsa tarih haritasını çıkarmak, soy kütüğünü tesis etmek ve *cante* sınıflarını arıtmak gibi aslında apolitik saydıkları faaliyetleri üstlendi. Bu faaliyetler, 1922 yılındaki *Concurso*'nun flamenkoyu yüce bir sanat olarak meşrulaştırma amacıyla tutarlıydı. Diğer yazarlar da bu tarihsel dönemde dayatılan sessizlikten faydalanarak alternatif hayatta kalma ve direniş yollarını izlemeye (bkz. Fuentes, 1992: 339), direniş, marjinalleştirme ve flamenko müziği kavramlarını gözden geçirmeye (bkz. örneğin Caballero Bonald, 1975; Molina, 1981; Ortiz Nuevo, 1985) koyuldu. Ticari flamenko menajerleri, tüm bu safhalar boyunca flamenko performanslarını su yüzünde tutmak için turizmden faydalandı. Flamenko hakkındaki bu İberyalı bakış açılarını örnekleyen, yakın tarihli iki kapsamlı tez, Alvarez Caballero (1994) ve Ríos Ruiz'e (1993) aittir.

Alvarez Caballero ve Ríos Ruiz'in kitaplarını, Woodall ve Mitchell tarafından getirilen benzer kapsamdaki Anglo tezler ile yan yana koyduğumuz zaman, bazı şaşırtıcı karşıtlıklar ortaya çıkmaya başlar. Daha uzun ömürlü ve nispeten daha ince eleyen Anglo araştırmacılık geleneğine dayanan tezler, basmakalıp önyargılar içermez ve uzakta veya ayrı duracaklarına, flamenko araştırmalarına katkı verecek doğru açıklamaları üretmeyi amaçlarlar. Ancak bu çalışmalar hakkında dikkati çeken şey, istenmeden de olsa, bir dereceye kadar bazı çok aşina Anglo çıkarlarınca güdülmeleridir. Daha açık söylersek Woodall ve Mitchell, popülist ve duygucu fikirleriyle belirgin bir şekilde Anglo cazibesine kapılmıştır. Sonuç olarak okur bu iki İngilizce kitaba İspanyol araştırmacılığı hakkında bir özet bulma beklentisiyle ve hatta flamenko stilinin teorik anlamda tarafsız savlarını okuma umuduyla yaklaştığı takdirde, hayal kırıklığı yaşayacaklardır.

Woodall ve Mitchell'in çalışmaları siyah ve beyaz gibi, gün ve gece gibi zıttır. Woodall'in aydınlık kitabı, flamenkoyu, acımasız

dünyadaki yuvasız ruhlar için son derece cazibeli bir sığınak olarak sunan, turistik ve popülist bir çalışmadır. Mitchell'in karanlık ve derin düşüncelere dalan kitabı, Woodall gibi yazarların flamenkoda yeşertmeye çalıştığı tüm albenileri soyup atmaya yöneldiği görülen bir gizemden arındırma çabasıdır. Mitchell, flamenkonun geliştiği toplumsal sistemin baskılarını ortaya koymaya ve bunları saydamlaştırmaya koyulmuştur. Sonuç olarak, Woodall ve Mitchell'in ayrıntılı okunması, Endülüs dünyası ve flamenko müziğinin takdir edilmesini kolaylaştırdığı kadar, kendi kafamızdaki Anglo dünyası hakkında –hem aydınlık hem de karanlık– düşüncelere iter. Bu kitaplar, insanları İspanya ve flamenko hakkında aydınlatma potansiyellerinden çok, İngilizce konuşan dünyadaki toplumsal güçlerle ilgili ifşa ettikleriyle önem kazanır.

## B. *IN SEARCH OF THE FIREDANCE*

Woodall'in kitabı, flamenkonun tarafsız bir tasviri değil, duygusallıkla yüklü bir sunumudur. Geçmişteki flamenko performanslarını etkileyen uzak kuvvetlerin ve bu popüler sanat biçiminin XX. yüzyıl gelişmelerini biçimlendiren yakın kuvvetlerin tarihsel bir tezidir. Woodall'in eseri, flamenko müziği ve flamenko müzisyenlerine dair sevgisini ve bağlılığını her fırsatta açığa vurur.

Woodall'den önce İngiliz dilindeki hiçbir yaklaşım, kapsam derinliği bakımından bu kitapla karşılaştırılamaz.[1] Müslüman İspanya

1. Donn Pohren'in anekdotlu kitapları (1984; 1988) son otuz yılda flamenko hakkındaki Anglo bilgilerin temel dayanağı vazifesini gördü. Ancak Woodall'in çalışması Pohren'i sistematik tanımlamalarla geçecek dev bir adım olsa da, noksanları vardır. Bir kere Woodall'in konuları böylesi geniş tanımsal hamlelerle ele alması sıkıntı verecek kadar cılız ve zaman zaman hatalıdır. Doğu Akdeniz şarkılarının (*las tarantas*, *los tarantos*, *murcianas* ve *cartageneras*) toplumsal ve tarihsel bağlamını ele alışı (1932: 111 ve devamı) zayıftır (karşılaştırınız Cruces Roldán, 1993) ve "Latin Amerika tabanlı formları" kavraması (1992: 109) en iyi haliyle üstünkörüdür (karşılaştırınız Molina ve Espín, 1992).
Taşkın retorik kamuflajı altında, şu örnekte olduğu gibi bazen hatalar gizlidir: "Bu yıllarda (1950'ler) Antonio'nun zaferlerinde mekanik bir kesintiye yol açmak için Herkül gücü gerekir. Her yıl yeni bir balet yaratmak için her yere gitti ve klasik, akademik, folklorik, flamenko gibi çok çeşitli İspanyol dans stillerini kullanarak bir İspanyol dansçının yapabileceği her şeyi yaptı. O zamana kadar sadece ses ve

ve XX. yüzyılın birinci yarısındaki flamenko performansları hakkındaki bölümler özellikle faydalıdır. Ancak Woodall, Paco de Lucía'nın eski ve yeni hünerlerini veya Madrid *tablao*'larındaki dansçıların performanslarını değerlendiren bir sanat eleştirmeni olarak yazdığında, daha az tatmin edicidir.

*Firedance* kitabındaki ateşi takdir eden biri olarak bu kitabın iki temel Anglo izleyici grubu arasında kaldığına dikkati çekmeliyim. Bu kitap –en azından Amerika'da ve Guillermo Salazar'ın yargısına katılanlar için (1993)– flamenko *aficionado*'larının popüler izleyicileri tarafından yüceltildi, ancak çoğu Anglo araştırmacının dikkatini çekemedi; bu kitabın sadece birkaç bilimsel dergi tarafından ele alındığı gerçeğine dayanarak bu sonuca varmak mümkün. Salazar, sıradan okur tarafından kabulü itibariyle *In Search of the Firedance* kitabının, tarihsel figürler hakkındaki uzun tartışmaları ve nedensel fikir ayrılıklarının öğretisel değil de dengeli ve disiplinli işleniş biçimleri gibi sıradan okurun dikkat menzilini aşan çok fazla bölüm içerdiğini iddia eder. Özetle, Woodall'in çalışması flamenko müziğini tanımlamak ve anlamak için ciddi bir çabadır ve aslında sıradan *aficionado*'lar tarafından gördüğü açık ilgi, kelime oyunlarıyla kurulu bir tarih temsilinin kabarelerdeki izleyiciler tarafından göreceği ilgi gibidir. Woodall'inkine benzer kitapları seçen insanların çoğu, flamenko müziği hakkında okurken minimum entelektüel çabayla katkıda bulunup karşılığında maksimum duygu almaya şartlanmıştır.

Bir taraftan Woodall'in flamenko tarihi ve estetiğini ele alış şekli sıradan okurdan paçayı kurtarırken, diğer taraftan, flamenkoya kültürel fenomen olarak yaklaşımı ciddi araştırmacıları etkilemeye yetmez ve sonunda, flamenkoyu araştırma sürecinde birlikte üretkenlikle çalışabileceği nadir bireyleri de yabancılaştırır. İşaret ettiğim bu ciddi araştırmacılar, "popüler kültür"e saygı atfedilmesini

örs eşliğinden oluşan şarkı stili konumundaki *martinete*'ye [İsp. Demircilerin şarkısı, ç.n.] yeniden yaşam verdi; *Duende y misterio de flamenco* adlı filmde şarkı söylerken örsünü döven Antonio Mairena ile bu stili özgürleştirdi" (s. 237 ve devamı). Woodall, Edgar Neville filminin adını hatalı telaffuz etmesi bir yana, yaratıcılığını algılamasının önüne geçirmiş. Antonio'ya burada Antonio Mairena değil, Pedro Jiménez "El Pili" eşlik eder ve söylediği *compás*'larda örs vuruşlarından çok, Antonio'nun ayak sesleri dikkat çeker.

bekleyenlerdir.[2] Bu kişilerin ortak çıkarları, Woodall'in flamenkoyu ele alış biçimindeki ana temayla, yani flamenko şarkısının baskı altındaki ve marjinalleştirilmiş insanların yaratıcı ve aykırı sesi olduğuna dair fikirle mutabıktır. Ancak mazlumların mukavemet ve iyileşme gücünde popüler kültür araştırmacılarıyla bir çıkarı paylaşmak dışında, Woodall bunların tarz ve amacı ile ya çok az ilgileniyor ya da hiç ilgilenmiyor.

Bir kere, "popüler kültür" araştırmaları genellikle marjinalleştirilmiş insanların yaratıcı direniş olanakları ve bu direnişler üzerindeki tahditleri tartışmaya, bu direnişleri desteklemekten daha fazla yer ayırır ve bu durum o noktaya gelmiştir ki, bazı eleştirmenler bu araştırmaların mazlumların sesine yer vereceğine, "diğer entelektüellerin metinlerini tartışan entelektüellere yer verdiğini" ileri sürmüştür (Handler, 1993: 994). Woodall'in kitabı, tüm enerjisini flamenko müziğini açıklamaya ve teşvik etmeye adayarak bu seçkinci mesafe koyuştan kurtuluyor. Woodall seçkinci tartışmalardan sakınmasıyla takdir edilebilir ancak, seçkinci olmayışının olumsuz tarafı da, teorik konulara karşı genel duyarsızlığı ve yeni bir flamenko anlayışı için kendi varsayımları ve peşin hükümlerinin dışında kalamayışıdır.

Örneğin Woodall kitabını şu cümleyle başlatır: "Modern İspanya gürültülü bir ülkedir." "Gürültü" terimini –sarsıcı teorik önemi olan bir terim– aklındaki asıl konuya, yani flamenko müziğiyle ilgili İslam, Musevi ve Çingene etkilerinin keşmekeşine varacak şekilde, nahif bir temasla geçer. Woodall, "gürültü" teriminin teorik değerini tartamayıp flamenko stilinin en direnişli ve muhalif özelliklerini tartışma fırsatını, en azından Attali (1985), Bailey (1986),

2. Bu araştırmacılar, genellikle E.P. Thompson (1963), Raymond Williams (1958), Richard Hoggart (1957) ve Stuart Hall (Hall ve Whannel, 1964) gibi kişilerin referans özelliği atfedilen eserleri üzerinde durur ve Iain Chambers (1986; 1994), John Fiske (1987; 1989; 1993), Lawrence Grossberg (1988; 1992), Dick Hebdige (1979; 1987), Jim McGuigan (1992) ve Richard Middleton (1989) gibi kişilerin eserlerini okuyup geçer.
Hebdige'nin Jamaika popüler müziğini *Cut'n Mix* (1987) [Kes Yapıştır] içinde ele alış tarzı, bazı yönleri bakımından Woodall'in flamenkoyu ele alış tarzına benzer. Woodall'in kitabı gibi içerikçe tarihseldir ve sıklıkla yanlış anlaşılmış bir popüler müzik stilinin toplumsal gelişimini vurgular.

Paulson (1988) ve Reynolds (1990) gibi araştırmacılara göre, kaçırır. Ya da belki bu konulardan çok soyut ve iddialı olduklarını düşünerek sakınmaya karar vermiştir. Ancak her iki durumda da, popüler kültür araştırmacılarını kendi ihmali ile yabancılaştırmıştır. Bu durum, Woodall'in kendi ürünlerini yetiştirme hevesi içinde teorik değerleri ihmal ettiği pek çok durumdan sadece biridir.

Woodall'in çalışması, popüler kültür araştırmalarından üslup anlamında da farklıdır. Popüler kültür araştırmaları, gazetecilik sunumlarından ve mazlumların saldırgan retoriğinden de farklı rasyonel bir sunumu izler. Ancak Woodall, diğer popüler kültür araştırmacılarından farklı olarak, çoğu popüler kültür çalışmasının araştırmacı üslubundan önemli ölçüde daha hafif olan, taze ve canlı bir düzyazı yazmıştır. Düzyazısının takdir edilecek denli alçakgönüllü ve samimi olmasına rağmen, kendi içinde bir dizi sorunla karşılaşır. Örneğin Woodall'in rahatça fark edilebilir sunum tarzlarından birini, yani turistik sunuşunu göz önüne alalım. Daha açık söylersek, Woodall sıklıkla bir gezi yazarıymış gibi yazar.[3] Böylece ve Avrupalı gezi yazılarının eskiye dayanan geleneğinde olduğu gibi (Mitchell, 1988: 26), okuru flamenkodan uzaklaştırarak, flamenkoyu turistik seyrin bir nesnesi haline getirir. Paradokslu bir şekilde bu turistik tarz, flamenkonun hemen peşi sıra geleceği izlenimi kazandıran gereksiz ayrıntılar zenginliğinden faydalanarak okuru flamenko ile yakınlaştırır da (bkz. Barthes, 1989: 141-8). Woodall'in eserindeki flamenkodan uzak durma ile flamenkoyla hemen karşılaşabilme izlenimi arasındaki bu tarza özgü tereddüt, sanatındaki kişisel cazibesinin pelerini altına gizlenir – aynı Walter Starkie'nin (1935) İspanya'da Çingene kılığında seyahat ederken benzer bir tereddüdü kendi kumaş pelerini altına gizlediği gibi (bkz. Mitchell, 1988: 27). Woodall'in turistik retoriğindeki bu gizli tereddüdün bir

3. "Judería, bugün, önlerinden zengin çiçeklerin sarktığı küçük beyaz evleri ile ünlüdür. Bunların en tanınmışlarından biri, pencerelerinden uzanan saksılardaki pembelerin, eflatunların, kırmızıların ve mavilerin nokta nokta işlediği ve içerisinden Mezquita kulesini şaşırtacak yakınlıkta görebileceğiniz, callejón de las Flores adında zarif bir *cul-de-sac*'tır [Fr. Çıkmaz sokak, ç.n.]. Mezquita'nın kuzey tarafındaki kalabalık yolu açıp geçebildiğinizde, bir zamanlar serpilip büyümüş Yahudi toplumunun Córdoba'da kalan tek işareti olarak küçücük bir sinagoğun kalıntılarıyla karışılaşırsınız" (Woodall, 1992: 34).

sonucu olarak, kullandığı kelimeler içerdekileri olduğu gibi göstermek üzere flamenko müziği dünyasına açılan pencereler olarak değil, flamenkoyu egzotik bir nesne olarak inşa eden araçlar olarak iş görür. Timothy Mitchell (başka bir Mitchell, İspanya hakkında değil Mısır hakkında yazmıştır), böylesi retorikler üzerine inşa edilen nesneler için "kişinin nesneyle arasındaki ilişkinin ilkelerini nesne içerisine aktarmasıdır" der (Mitchell, 1988: 28); böylece egzotik bir "Öteki" yaratılır.

Woodall'in kitabıyla sunulan en genel problem, McGuigan'in (1992) "eleştirel olmayan popülizm" ifadesiyle özetlenebilir. Woodall'in flamenkoyu ele alış biçimi, kültürel ezilinişliğe verdiği seçkinci olmayan destekle ve "bir ırkın çok eskiye uzanan mahrumiyetinin (ve) yoksulluk ile terk edilmişlikten kurtuluşunun, önyargı ve toplumsal kayıtsızlık sancısının şarkısını söyleyen" (Woodall, 1992: 115) yaratıcı ve direnişçi flamenko sesini duyurmasıyla başlangıçta çekici gelebilir. Ancak bu kitap, flamenkodaki ses ile bu sesin ortaya çıktığı ekonomik ve politik şartlar arasındaki bağı takdir etmeyerek sendeler (McGuigan, 1992: 76). Sendeler, çünkü okurların flamenkodaki bu sesi alttan destekleyen adaletsiz ve baskıcı ekonomik ve politik sistemle yüzleşmekle ilgilenmelerine gerek olmadığını varsayar. Marjinalleştirilmiş flamenkoların kendi direnişçi seslerini gizemli bir etkiyle kaçınılmaz olarak yükselteceğini varsayar (bkz. Grossberg, 1988: 18). Woodall'in hakkını yemeyelim ama gene de başvurduğu eleştirel olmayan popülizm biricik olmaktan uzaktır veya izoledir. Collins (1989: 23), Grossberg (1992: 86) ve McGuigan (1992: 76), toplum kuramında haz ve tüketim konularına gereğinden fazla vurgu yapıldığından –en azından Birmingham geleneği içinde– ve büyük hevesle tüketilen madun seslerin üretildiği şartlar dikkate alınmadığından, benzeri dinginci görüşlerin popüler kültür araştırmalarında çok yaygın olduğunu ileri sürer (aksi bir yorum için bkz. Bryan Turner, 1992: 203).

Woodall'in kitabı dinginciliğin yanında, aşırı duygusalcılığı da teşvik eder. Woodall gibi eleştirel olmayan popülistler, böylesi bir direniş gücünün genellikle zor olmasına ya da hiç olmamasına karşın, "alttan yer kazanmak için sıradan insanların gücüyle dayanış-

mayı" özendirir (McGuigan, 1992: 171). Böylesi teşvik, kaçınılmaz olarak seçici olduğundan duygusalcılığın eşiğine gelir. Woodall flamenko seslerini teşvik ederken baskı altındaki insanların direniş göstermediği –çünkü gösterememektedirler– diğer pek çok durumu da görmezden gelir. İkinci olarak, Woodall gibi eleştirel olmayan popülistler, Grossberg'in "duygusal açıdan otantik olamayışlık" (*sentimental inauthenticity*) olarak adlandırdığını teşvik etmek için postmodern kültürel yaşamımızdaki kafa karışıklıklarından faydalanır (ayrıca bkz. Featherstone, 1991: 72). Epistemolojik temellerden yoksun bir dünyada yazan Woodall, "herhangi bir bağlılık alanındaki göreli erdemi ayırt etme becerisinden yoksundur (ve sonuç olarak) olanaksız ihtimallere fark atmanın büyülü olanağını sunar" (Grossberg, 1988: 45). Flamenko, okurların diğer çağlarda ölümsüz gerçekliklere yönelik bağlılıklar için ayırmış oldukları tüm duygusal yoğunlukları ile kendilerini bağlayabilecekleri büyülü bir nesne olarak tanıtılır: "Flamenkoda değerli olan, 'yaşamın yoğunluğu'dur" (Woodall, 1992: 331), "mutluluk ve umutsuzluğun en heyecanlandırıcı ve en keyifli dışavurumunun bir arayışıdır" (Woodall, 1992: 329). Woodall'in bu duygusal bağlılığı özendirmesi, yazılarının arkasındaki aşırı duygulu gündeminin bir işaretidir.[4]

4. Woodall'in çalışması, flamenko müziği için yoğun duygusal bir bağlılığı özendirmekten başka, okurları flamenkodan tat almaları için zaman ve çaba harcamaya da teşvik eder. Bu zaman ve çaba harcama, Featherstone (1991: 18) tarafından dikkat çekildiği gibi, toplumsal sınıf sınırlarını kurmaya yardım ettiği için toplumsal anlamda önemlidir.
Woodall, okurları flamenkoyla duygusal bir bağ geliştirmeleri için zaman ve çaba harcamaya özendirirken bu müziğin nadir, ketum ve kendine özgü karakterini, flamenko estetiğini hem münhasırlığı hem de otantik olmayan duygusallığı ile açıklayan Hecht (1994) veya Pohren'in (1980) yaptığı gibi vurgulamaz. Böylesi münhasırlığın mantığı, "Doğu halıları gibi lüks mallarda, tüketicilerle üreticiler arasındaki mesafe kısaldıkça, münhasırlık konusu otantiklik konusuna varır" (Appadurai, 1986: 44) diyen Appadurai tarafından keşfedilmiştir. Bu da Hecht ve Pohren'in eserlerindeki otantik flamenko performansını meydana çıkarma ve kucaklama ısrarını açıklar.

Mitchell'in kitabı, Woodall'in eleştirel olmayan popülizmine tamamen zıttır. Woodall'in flamenkoya bağlılığına karşılık, Mitchell tamamen ve açıkça tarafsızdır. Sanatçı değildir, *aficionado* bile değildir; aksine flamenko mahallinden ayrı duran bir "münzevi"dir ve "flamenkonun tarafsız ve eksiksiz bir toplumsal resmini ortaya koymayı" umar (1994: 26). Mitchell, eleştirel olmayan araştırmacı tipi bir tarafa, fazlasıyla eleştireldir ve görünür hiçbir tereddüdü olmadan konuşur: "Flamenkonun aktığı kirli nehir ... ahlâken çökmüş bir folklorun sıcak, ergimiş özü ... günahkâr flamenko ... gücü ve serveti suiistimal eden hovardalarla şarkı söyleyen, dans eden, gitar tıngırdatan uşakları arasında hâkim olan karşılıklı-bağımlılık sendromunun estetik sonucu" (1994: 47, 215). Mitchell'in kitabı Woodall'inkinden ayrı bir dünyada yaşar, ancak yaşadığı dünyanın nesnel, yansız ve önyargısız olup olmadığı, başka bir konudur.

Mitchell'in çalışması, flamenko şarkısının ortaya çıkışına temel teşkil eden yapısal şartlar bakımından Woodall'in yapmadığı her şeyi sunar. Ona göre flamenko şarkısı başkaldırmıştır ve ayaktadır, çünkü baskı altındaki insanların perişanlıklarını varlıklı dinleyicilerin suçlulukla dürtülen merhametini dışavurmaya davet edecek şekilde dile getiren, görülmeye değer bir etkinliktir. Onun gözünde, *cante* ikili arınma sağlar, yoksulu ıstıraptan ve zengini suçluluktan kurtarır (1994: 107, 137). Sonuç şudur: Psikolojik yüklerinden kurtulmuş olan yoksul ve zengin, mevcut dünyayla barışık yaşamaya devam eder. Dolayısıyla flamenko şarkısı, temelde, çift kutuplu bir toplumu birleştiren, dengeleyici bir araçtır.

Mitchell, bu savındaki detayların içini doldurmak adına, muazzam bir araştırma enerjisi harcamıştır. Örneğin kör halk şarkıcıları, profesyonel ağıtçılar ve vatandaşlık haklarından mahrum, Çingene olmayan diğer Endülüslülerin flamenko şarkı stiline sağladıkları katkılar hakkında delil toplamak için, tarih kayıtlarını derinlemesine araştırmıştır (1994: 78 ve devamı). İtalyan opera şarkıcılarının alt sınıf Endülüs'ünün ilk flamenko şarkıcıları üzerindeki etkisini sergilemiştir, ki sonradan bu ilk flamenko şarkıcıları XIX. yüzyıl

başlarında kendilerini orta sınıflardan uzaklaştırmaya çalışan üst sınıfların ilgisini çekmiştir – bunlar klasik anlamda yapısalcı toplumsal hidroliklerdir (1994: 120 ve devamı). *Señorito*'ların flamenkonun gelişimindeki temel rolüne dair deliller ortaya koymuştur (1994: 178-196). *Señorito*'lar yoksul sanatçılara zenginliklerini bol bol dağıtmışlar, ancak aynı anda Endülüs'e özgü olduğu söylenen küçümseyici bir mizahla (*gracia*) bu sanatçıları mağdur etmişlerdir. Bu tümden yoldan çıkmışlık, Mitchell'in "kasıtlı gerileme" (*deliberate regression*) olarak adlandırdığıyla, yani bilinçdışının arınma bölgesine temyiz için başvurmasıyla, XX. yüzyılda temize çıkmıştır (1994: 163; "kasıtlı gerileme" hakkında mutlak bir tanım için bkz. Harbison, 1980: xv).

Çingenelerin bu geriye giden flamenko müziğinin gelişmesindeki rolü, tekbiçimli alçalma yergisine maruz kalır. Mitchell etnisitenin söyleme dayalı inşa edildiği fikrine pek bağlılık göstermez, ancak "Endülüslüler" ile "Çingeneler" arasında yazımsal bir ayrım yapmakta –bazı etnisiteleri açıkça üstlerde konumlandırırken, diğerlerini alt konumlara yerleştirir– ve "Çingene sepet sınıfı" (1994: 53) ve "yarı-etnik grup" (1994: 129) gibi tabirler kullanmakta ısrarcıdır. Fikirleri, Manuel Barrios'un XVII. yüzyıl İspanya Mağribilerinin İspanya engizisyon kanunun çok uzun kollarından kendilerini Çingene olarak göstermek suretiyle kaçtığı ve böylece Çingene kimliğini karmaşıklaştırdığı savına dayanır (1994: 55). Ayrıca sözde Çingene dilinin (*caló*) Çingene ya da Roman olmadığını, aksine XVIII. ve XIX. yüzyıl Romantik yazarlarının bir ürünü olduğunu ileri sürer (1994: 58).[5]

Mitchell'in XVIII. yüzyıl tarihinde böylesine müphem tanımlı Çingenelerin, dalkavuk profesyonellerin ticari flamenkoyu XIX. yüzyılda istismar etmesiyle yeterince iyi bir tanıma kavuşuvermesi ayrı bir ironidir. Flamenkonun gelişiminin başlarında katkıda bulunmakta kimlikçe yetersiz kalan bu grup, flamenkonun sonraki alçalmasından sorumlu tutulacak kadar belirgin bir kimliği birdenbi-

5. Barrios, Endülüs Çingenelerinin Batı Avrupa'ya Roman göçlerinden önce Kuzey Afrika'dan Endülüs'e girdiğini ve dolayısıyla asla ne Romanca ne de *caló* [Çingene diyalekti] konuştuklarını iddia eder (Barrios, 1989: 31).

re inşa etmiştir. Aslında Mitchell, Endülüs şarkı geleneğinin özüne kültürel kokuşmuşluk bulaşmasından birinci derecede Çingenelerin sorumlu olduğunu söylemez (1994: 147), ancak bunu onun adına başkalarının söylemesine göz yummanın baştan çıkarıcılığına da karşı koymaz (1994: 213). Mitchell'e göre, ateşi yükselmiş 1922 İspanya'sının ilacı olarak García Lorca tarafından duyurulan *gitanismo,* aşı olmak bir tarafa, virüsün ta kendisiydi. Flamenko müziğine Çingene katkıları, XIX. yüzyıl sonunda İspanya'nın ahlâki boşluğunu simgeleyen bayağı ticarileşmenin önünü kesmek yerine şiddetlendirmişti (bkz. 1994: 175 ve devamı).

Mitchell, son olarak, XX. yüzyıl flamenkosundaki önemli gelişmelerin, otantik Çingene müziği kalıtını desteklemeleri ile Manuel Torre ve Antonio Mairena tarafından değil, İspanya'daki zenginliğin yeniden paylaşımı karşılığında, flamenkoyu Madrid'e getiren, "kasıtlı gerileme" karanlığından aydınlığa yükselten ve "eski travmaların üstesinden gelen başıboş bir sınıflararası melankoli" ile bağlantısını kuran Juan Breva, Antonio Chacón ve Pepe Marchena tarafından yapıldığını ileri sürer (1994: 223). Flamenko, Mitchell'e göre –Ricardo Molina ve diğer "Çingene taraftarı" tezlere rağmen– bu gelişmeler aracılığıyla baskıcı İspanyol köklerinden kaçarak dünya müziği çevrelerine girmiştir.

Mitchell'in eseri, okurları flamenkoyu Woodall'in özgürleştirici tutku tablolarından tamamen farklı olarak bir suçluluk ve kurban adama tiyatrosu gibi görmeye teşvik eder. Mitchell'in çalışmasında gene de belirli bir duygusallık, toplumsal sistemde birlik arayışına dayanan Marksist bir duygusallık işareti, Marksist ve işlevselci toplum teorisince öngörülen ütopist bir birlik vardır (Geoghegan, 1987). Bu birlik arayışıyla ilişkili olarak, birincisi, Mitchell fikirlerin toplumsal sistemin çalışmasındaki rolü hakkında gerekenden fazla vurgu yapar; ikincisi, fikirleri açıklama ve şeffaflaştırma arayışındadır ve üçüncüsü, sistemik fikirlerin, aracılar tarafından inşa edilmekten çok bireylere kaçınılmaz olarak dayatıldığını varsayar.

Fikirlere gerekenden fazla vurgu yapıldığına dair birinci ilişki bakımından, Mitchell, flamenko dünyasını tehlikeli bir ideoloji, ya-

ni cezalandırıcı fikirlerin ve hareketsizleştiren duyguların bir kümesi ile birlikte ele alarak resmeder. Bu düşük ideolojinin işleyişi flamenko müziği gösterilerinde aşikârken, boğa güreşi gibi başka kültürel alanlarda (Mitchell, 1991), Kutsal Hafta dinselliğinde (Mitchell, 1990) ve *moros y cristianos* [Mağribiler ve Hıristiyanlar] gibi popüler ayinlerde (García Gómez, 1993: 184-7; Mitchell, 1988) de belirgindir. Başka bir deyişle, Endülüs toplumsal yaşamın ahlâksız ideolojisi, Endülüs kültürel etkinliklerinin her türünü baskıcı şekilde düzenleyen yekpare, geniş kapsamlı ve Mitchell'in sözlerine göre, "yayılmacı bir ideoloji"dir (Mitchell, 1994: 21). İdeolojinin fikirlerin bu şekilde bütünleştirici bir sistemi olarak tanınlanması, Mitchell'in Endülüs'ü dolaylı ve gizli bir biçimde üniter olarak resmedebilmesini sağlar. Ancak Eagleton'm "Batı Marksizminin uzun geleneği" için dediği gibi, Mitchell'in kitabında "fikirlere yüksekçe bir statü tahsis edilmiş"tir (Eagleton, 1991: 36). Bu tahsisin bir sonucu olarak, Mitchell'in Endülüs ideolojisinde bulduğu birlik gene de karanlık, aşırı duygusalcı bir birliktir. Mitchell'in Endülüs toplumsal yaşamını ele alış tarzı, birleştirici fikirleri tartışmaya harcadığı enerjiden olduğu kadar bölücü uygulamaları tartışmaya harcadığı enerjiden de istifade edecektir; çünkü ideoloji, Eagleton'ın ileri sürdüğü gibi "sistemi boşa çalıştıran belirli bir doktrin kütlesi, belirli bir ahlâki söylemler kümesi ya da ideolojik bir 'üstyapı' değildir ... [ancak] günlük yaşamın rutin maddeci mantığıdır" (Eagleton, 1991: 37).

İkinci olarak, Mitchell Endülüslü ideolojiyi, tüm gizliliğin doğası gereği kötü niyetli ve tüm şeffaflığın doğası gereği iyi niyetli olduğunu söyleyen Rousseau'cu varsayım üzerinden açıklamayı sürdürür görünüyor (Rousseau'cu şeffaflık hakkında, bkz. Starobinski, 1988). "Bilinçaltı güdülenmesinin olumlu türleri ve olumlu işlevselcilik biçimleri olabileceğini... bir güdülenimin gizli olduğu, başka bir deyişle, asılsızlığı akla getirecek kadar kendi içinde olmadığı gerçeğini" kabul etmiyor görünür (Eagleton, 1991: 25). Ayrıca, mazlum Endülüslülerin, "insanların çoğunluğunun, kendi hak ve çıkarları doğrultusunda hayli keskin bir göze sahip oldukları" gibi yaşamlarındaki haksızlıkların farkında olabilecekleri, hatta ol-

dukları olasılığını da hesaba katmadığı görünür (Eagleton, 1991: 27).

Sonuçta, Mitchell Endülüslülere, aşağılık bir Endülüs ideolojisinin aptal ve avanaklarıymış gibi davranır; insanı, Mitchell'in "tebaa" etkenini nasıl anladığını merak etmeye iten bir tavır takınır. Daha önceki çalışmalarında, bireylerin sistemin kuklaları olduğuna dair bazı sosyolojik özdevim [*sociological automaticity*] eleştirileri sıralamıştır (1991: 44), ama burada o eleştirelliğin uçup gittiği görünür. Aklında sadece saflar ve özdevimliler [*automatons*] olmalı. "... Çingene olmayanların sadece figüranlarınkine indirgenen rolünün pek çok Çingene olmayan entelektüel tarafından ateşle desteklendiği ... çünkü ırksal gizemleştirmenin, onların tembel-romantik sanat dini ile uyumlu olduğu" (1994: 216) iddiasından başka ne anlaşılabilir? Acaba José Caballero Bonald'ın *gitanismo*'yu *franquismo*'ya karşı bir direniş kurmak için taktik olarak kullanmış olabileceği olasılığını hiç dikkate almadı mı? Acaba böylesi araştırmacıların tavırlarının ironik ve çok boyutlu olabileceğini hiç göz önünde bulundurmadı mı? (bkz. Bauman ve Briggs, 1993: 66; Collins, 1989: 18; Fiske, 1993: 21; Scott, 1990: 70 ve devamı) Bir ideolojinin dayatmadan çok, bir diyalog olduğunun (Eagleton, 1991: 193 ve devamı) ayırdına varmak için postmodernist olmak gerekmez. "Otoriter bir söylem bile *birisine* hitap eder ve sadece onun tepkisinde yaşam bulur ve (dolayısıyla) yönetimdeki her iktidar, tebaasında belirli bir derecede zekâya ve inisiyatife ihtiyaç duyar (Eagleton, 1991: 46).

VIII

# Müzik, direniş ve popüler kültür

Batı tarihinin son iki bin yılı boyunca birçok direniş hareketi ortaya çıkmıştır. Bu direnişlerin en açık ve kuvvetli olanları, müzik ile güç bulmuştur. XII. yüzyıldaki *Albigensian** trubadurlarını, XIII. yüzyılda *Fransiscan*** ozanlarını, XVI. yüzyılda Protestan ilahi bestecilerini, 1930'larda emek-örgütleyici baladcıları, 1960'lardaki düzen karşıtı *rock*'çıları ve tabii ki 1970'lerdeki Franco karşıtı flamenkocuları hatırlayın. Tüm bu müzikler, çok karanlık bir geçmişin sadık yansımaları oldukları için değil, daha çok insanın kötü ni-

* (İng.) XII ve XIII. yüzyıl Güney Fransa'sındaki bir Katharosçu dinsel mezhep üyesi. Engizisyon döneminde itizalcilikleri yüzünden soykırıma uğramışlardır. (ç.n.)

** (İng.) Assisi'li Aziz Francis tarafından kurulan ve tevazu ile yokluk erdemlerine adanan, asli olarak dilenciliğe mahsus bir dinsel sınıf üyesi; sonra üç bağımsız dala ayrılmıştır. (ç.n.)

yet karşısındaki şansını iyileştirme mücadelesinin samimi ürünleri oldukları için otantik diye övülmüşlerdir.

Otantik müzik, popüler direnişe canlılık katar. 1960'ların mücadelelerinin ortasında büyüyen çoğumuza göre bu müzikler baş tacı edilmelidir, böylesi dürüst ve cesur müzisyenler örnek alınmalıdır. Fakat bu otantik müzikler ve cesur müzisyenler nereye kayboldular? 1990'larda onlara ihtiyacımız varken neredeler?

Sovyet sonrası/kapitalist Çinli dünyamızın alışılmadık durumunu göz önüne aldığımızda, bu nostalji en yüksek ıstırap seviyesine çıkıverir. Birbirlerine taban tabana zıt politik felsefeler arası küresel çarpışmaların yokluğu, Sol'un düşüşü ile aynı zamana gelerek baskıcı güçlere karşı direnenlerimiz arasında çok büyük bir şaşkınlık yarattı. Günümüzde, kime veya neye direnilmesi gerektiğini söylemekte zorlanıyoruz. Artık hem Sovyetler'in Drakoncu* devletçiliği ile ve aynı zamanda hem de devletçilik karşıtı Amerikan askeri endüstriyel kapitalizmine karşı savaşmıyoruz. Bunun yerine direnişlerimiz karışık bir keşmekeşe dönüştü. Bazı hareketlerimiz erkeğin kadına egemenliğine karşı. Kimileri insanın doğaya egemenliğine direniyor. Bazıları hâlâ tahakküm kaynaklarını tespit etmeye çalışanların görüşünü bulanıklaştıran kurum ve düşünceleri eleştirerek tahakkümün temel dayanaklarına direniyor. Görünüşe göre, bu tahakkümlerden hiçbirinin 1939 ile 1975 arasında Franco'culuğun İspanya'daki tüm tahakkümlere baskın çıkması gibi diğerlerine ağır basamadığı bir tahakküm bolluğu içinde lanetlendik. Bu lanetin sonucu olarak, ne yaparsak yapalım lanetliyiz. Tüm enerjimizi cinsiyetçilikle mücadeleye yöneltebiliriz, ama bunu yaparsak ekolojik krize karşı duyarsız kalmakla suçlanırız. Kendimizi insan nüfusuna yönelik teröre karşı durmaya adayabiliriz, ama bu durumda da tahakkümün kökenlerini görmezden gelmekle suçlanırız.

Popüler müzik incelemesi bu karmaşa manzarasına sonuna kadar katlanır. Sorun, güncel popüler müziğimizin politik amaç ve toplumsal kaygılardan yoksun olması değildir. Tam tersine, şarkıla-

* Drakon, Atina kanunlarını düzenleyen Atinalı politikacı (İÖ 621); tarafsızlığı ile övüldüğü, ancak kanunlarının sertliği ve acımasızlığı sebebiyle sevilmediği rivayet edilir. (ç.n.)

rımız gereğinden fazla karşıt retorik ile doludur ve bizi onlarla boğmakla tehdit eder. Bazılarına göre sorun, bu taşkın karşıtlığın çıkış noktasının olmamasıdır. Çağdaş popüler müzik bağlılıktan ve bütünlükten yoksundur. Direnişten bahseder, ama özü yoktur. Ve güçsüz retorik yüzeyinin altında, o karşıt şarkıcıların direniş retoriklerini para yığınlarına teslim etmelerinden aşağı kalmayan karanlık gerçekler yatmaktadır. Çağdaş araştırmacıların, kendilerini, direniş taktiklerinin şiddetle tasarlandığı ve cesurca hayata geçirildiği zamanlara nostaljik bir bakış atarken bulmaları şaşırılacak bir şey midir? Aleni ve benzeri görülmemiş baskı dönemleri, ıstırap içinde şarkı söyleyenlerin görüşünü keskinleştirerek, şarkılarıyla birlik ve bağlılık planlarını desteklemelerini mümkün kılmadı mı?

Flamenko müziğinin, özellikle de 1970'lerin başlarında kaydedilen müziğin incelenmesi bizi, politik hareketler ve onları ateşleyen popüler müzik hakkında, kendi arzularımızla yüzleşmeye zorlayarak, işte bu sorular üzerinde düşünmeye yöneltir. Bu dönemde İspanya'nın hepimize tanıdık gelen bir yer olduğunu gördük. 1960'larda ve 1970'lerde Kuzey Amerika gibi İspanya da direniş hareketlerine, boyun eğme akımlarına ve her ikisini de aşan ticarileşme süreçlerine ev sahipliği yaptı. Kuzey Amerikalıların Bob Dylan'ı ve Pat Boone'u vardı ve her ikisi de hayret verici albüm satışları ile paraya boğuldu. Aynı şekilde Endülüs'ün José Menese'si ve Manolo Escobar'ı vardı ve her ikisi de tomarla para sahibi oldu. Ancak aynı dönemin İspanya'sını Kuzey Amerika'dan ayıran şey, baskının şiddetiydi. *Franquista* hegemonyası işçi sendikalarını susturacak, basının ağzına gem vuracak ve Barselona'dan Cádiz'e kadar paranoya yayacak kadar zorbaydı. Bu ortamda toplum yaşamının tüm yönleri bu şiddetli yoğunluk altında bitap düşmüştü. Teslimiyet ve direniş öne çıkarıldı. İspanyol popüler müziğinin banallikleri acı bir biçimde ortadaydı. Teslimiyetçi müzik baskıcı rejim için bir tür yağcılıktı. Fakat direnişin müziği herhangi başka bir yerde olduğu kadar "otantik" idi. En azından sonradan bakıldığında öyle görünüyor.

Halbuki görünüşe güvenmemek gerekir. Örneğin flamenkodaki direnişçi sesin, bölgesel bağlılık, etnik gurur, romantizm ve tinsel-

cilik gibi birtakım farklı örtülerin altına sıklıkla gizlendiğini gördük. Bu bir dizi karmaşık flamenko imajı, 1960'larda flamenkoyu anlamlı kılmaya uğraşan ve sonunda büyük sıklıkla müzisyenleri ve *aficionado*'ları direnişi motive etmekte ve insanları direnmeye teşvik etmekte başarısız oldukları yolunda eleştiren günümüz yorumcularının yoluna koca bir taş koyuyordu (Gelardo ve Belade, 1985; Herrero, 1991). Sordukları, İspanya, Franco'nun hoyrat politikaları altında acı çekerken "Rito" yazarlarının ne yaptıklarıydı. Bu hulyalı bakışlı *aficionado*'lar, geçmişin tutkuları ile kendilerinden geçerek enerjilerini boşa mı harcıyorlardı?

Bu tip eleştirel yorumlar hem gerçekdışı hem de tehlikelidir ... gerçekdışı çünkü Franco'ya karşı müzikal direniş gizli olmak zorundaydı. Örneğin Katalonya'da "yeni şarkı hareketi" veya *nova cançó* büyük ölçüde dinleyicilerin söylenmeyeni anlamasına dayanıyordu. Ortamdan ayrı olarak ele alarak, "şarkılar için zararsız, genellikle tehlikesiz ve daha kötüsü anlaşılmaz değerlendirmeleri yapılıyordu. Şarkılara ve bizzat toplantılara yüklenen anlamlar, sansürün ulaşabileceğinin ötesindeydi. Zihinsel egzersiz olarak *nova cançó* tehlikesiz bir Franco'culuk karşıtı hareketti" (Johnston, 1991: 182). Fakat bu Katalan şarkıları söylendiklerinde bir direniş politikasını billurlaştırıyordu. Benzer bir direniş flamenko çevrelerinde ortaya çıktı. 1960'larda bile flamenko şarkıları belirsiz ve anlaşılmazdı – José Menese ve Enrique Morente gibilerinin politik olarak açık, öğrenci-merkezli performansları istisnadır. Flamenko direniş için açık bir dinamo olmaktan uzaktı. Dahası, Caballero Bonald ve Moreno Galván gibi flamenko ile ilgilenen muhalif entelektüeller, *cante* tartışmalarında, "karmaşık bilinçaltı katmanlarını canlandırarak ve bu bilinçaltını bir kusursuz insan projesine katarak ilerleme için gerekli olanı" onaylayarak, belirsiz bir Lorca'cı estetiği izlediler: "... Flamenkonun yeni dili onu kültürel ilericilerin dünyasına dahil etti" (García Gómez, 1993: 135 ve devamı). Bu entelektüeller, bir taraftan bu Lorca'cı retorikten faydalanırken, diğer taraftan da bunun tehlikesini, yani Lorca'nın *cante*'yi "evrensel bir dil" olarak tanımlamasındaki tehlikeyi hissetmiş görünüyorlardı. Buna bağlı olarak genellikle *cante*'nin evrenselden çok bölgesel

yönlerini vurguladılar (bkz. García Gómez, 1993: 119, 128; Mitchell, 1994: 160-177). Sonuçta *franquismo*'ya karşı entelektüel direnişleri tuhaf şekilde çarpık ve estetik anlamda karışıktı, gene de aziinliydi.

Bu entelektüellerin yücelttikleri şüpheli müzikle birlikte kafa karıştıran entelektüelleştirmeleri, *Fransiscan* ve *Albigensian*'ların ütopyacı ve toplulukçu çabalarına tekrar baktığımızda, hayal ettiğimiz müzikal hareketlerin üzüntü verecek kadar uzağındadır. Bu flamenko, gereğinden fazla muğlak ve uzlaşmacı görünüyor. Biz tutarlılık ve monolojizmi tercih ederiz; bu anlamda monolojizm, meşru ifadelerin meşru olmayanlardan her zaman ayırt edilebileceği ve her meşru ifadenin, kendine sebep teşkil eden düzen ya da kural veya sistem içinde hak ettiği yeri alacağı fikrine karşılık gelir (Morson ve Emerson, 1990: 28). Monolojistik düşüncede bir direniş şarkısı, kendi direnişinde tahditsiz ve uzlaşmasız olmalıdır. Başarılı olmayı bekliyorsa saf, bütünleyici, ahenkli ve tek amaçlı olmalıdır.

Bu tip monolojistik düşünce tehlikelidir, koyun postu giymiş bir kurttur. Tüm kötülüklerin kökü para değil monolojizmdir; paranın kötülüğü, diğer tüm değerleri, her biri sonunda bir sermayecinin masasında karara bağlanacak şekilde kendine dönüştürme gücünden ibarettir (Walzer, 1983). Monolojistik teoloji modern öncesi Avrupa'da baskıcı Hıristiyanlığı (Schillebeeckx, 1969) ve boğucu bir konsensüs kurumu olarak üniversiteleri ortaya çıkardı (MacIntyre, 1990: 225). Monolojistik politikalar, XVII. yüzyılda asi kitlelerin sesini nötrleştiren bir "bilim" türü ortaya çıkardı (Shapin ve Schaffer, 1985). XIX. yüzyılda Fransız entelektüel emperyalizmine karşı getirilen monolojistik kültürolojik direniş Alman Romantizmini, milliyetçiliği ve daha sonra faşizmi harekete geçirdi (Berlin, 1991). Son olarak, bilimsel flamenkolojiyi çok fazla destekleyen tarzdaki çağdaş işlevselci teori, açıkladığından çoğunu gizleyen, kişiyi etten kemikten oluşmuş hiçbir insanoğlunun uzun süre tahammül edemeyeceği bir toplumsal düzen ummaya yönelten, toparlayıcı bir monologdur.

İster idare, isterse idareye direniş adına ileri sürülsün, tek amaç-

lı, retorik olarak ahenkli, içsel anlamda tutarlı her monolog, Mihail Bahtin'in çok derinden korktuğu ve ısrarla direndiği baskı ve tektürleştirici merkezcil güçler ile flört eder. Onun bize öğrettiği ders, tabandan yukarı monolojizmin her zerresinin tepeden inme monolojizm kadar tehlikeli olduğudur. Monolojistik direniş, bir hareketi homojen kılmak adına merkezcil güçlere savaş açması nedeniyle monolojistik baskıya benzer. Böylesi direnişin içeriği çekici gelebilir, fakat eğer bu bir monolog ise, o zaman yapısı zehirleyicidir. Fiske, "egemenin gücü ile yarışmanın, tabi oluşumlarının çıkarına olduğu özel durumlarda, tabi oluşumları, faaliyetlerini egemenin tarihi açıdan ayrıcalıklı şekilde kullandığı aynı güç uygulamaları aracılığıyla yürütmek zorunda kalabilir (1993: 155)" iddiasında yanılır. Bu görüşe karşıt olarak Bahtin monolojistik direnişin hiçbir şartta uygun olmayacağını savunacaktır. 1960'larda flamenko çevrelerini bıktıran böylesi tereddütler ve tutarsızlıklar, her zaman için yapay tatmin sağlayan monolojik direniş stratejilerine tercih edilir.

Maalesef flamenko eleştirmenleri 1960'ların sanatçı ve araştırmacılarını, Jim McGuigan'in "popülist" düşünürleri eleştirdiği gibi azarlamaktadır (McGuigan, 1992). Her iki durumda da, suçlamalar tutarsızlık üzerinedir. McGuigan'in gözünde "popülistler", toplumsal karmaşanın, kontrolü zor ve hatalı düzenlenmiş toplumsal çeşitliliğin direnişçi gücünü öven araştırmacılardı. Bu popülistlerin politik açıdan etkisiz güçlere güvendiklerinden yanlış yönlendirilmiş oldukları ileri sürülür (bkz. Storey, 1993: 192). "Popüler kültür" öğretici konuşmayı teşvik etse de, politik bir kaldıraç görevi üstlenmeye gücü yetmez. Başka bir deyişle, "popülizm", toplumsal yaşamın gerçek yanlışlarını ve bunları düzeltmeye yönelik ütopyacı kanaatleri anlama duygusundan yoksundur. Böylesi ahlâki değerlerden yoksun olan popülizm, dinginciliğe dönüşür (McGuigan, 1992: 81). Kitabının sonunda McGuigan, geniş kapsamlı ve havada kalan sözlerle şöyle der:

> Barış, demokrasi, ekoloji için olsun, toplu ve bireysel kurtuluş için olsun, eski ve yenisiyle muhtelif hareketlerin tümü daha iyi bir dünya için görü, yani "olgu karşıtı modeller" önerdiğinden, Ütopyacı projeye

> tamamen bulaşmışlardır. (...) Baskı altındakilerden biri veya diğeri kurtuluşunu sağlayana ve teknoloji tam anlamıyla insancıllaştırılıncaya kadar, *post*modernlikten bahsedemeyiz (McGuigan, 1992: 246).

Flamenko eleştirmenleri gibi McGuigan de, ütopyacıların sabırsızlığını sergiler. "Sabırsızlık" belki de çok hafif bir kelime. Ütopyacılar, biri, "Yapıver", diğeri, "Özür kabul edilmez" diyen bir çift ayakkabıyı giyen maratoncudardır. İnsanlığın kurtarılmış ve krallığın ele geçirilmiş olduğu ve geriye kalanın, rehinden kurtarılan hayatları sonuna kadar, en tutarlı ve en monolojistik bir biçimde yaşamak olduğuna dair ideal topluma inanan-bilimsel varsayım ile içtenlikle güdülenerek sıkı çalışır ve sonuçlar beklerler (bkz. Kumar, 1987: 19, Manuel ve Manuel, 1979: 17, Tinder, 1980).

Balıtin'in önerileri bu tür ütopyacılığa sağlıklı bir alternatif sunar. Onun görüşüne göre politika, monolojik akıllar değil, çokdilli bedenler tarafından yürütülür. Ne kadar özeleştirel olursa olsun, hiçbir uslamlama yetisinin insan bedenselliğinin başıboş yönelimleri ve aklına estirdikleri üzerinde baskı uygulanmasına izin verilmemelidir. İnsanlar "bitip tükenmeden kendini ateşleyen bir dansı" bitirmeye yöneltilmişlerdir (Steiner, 1989: 41). Özsel yanlışlar yoktur ve "topluluk"olmaya –kelimesi kelimesine "ekmeğimizi paylaşmaya" [*bread-together-ness*]– duyduğumuz belirsiz ihtiyacın ötesinde, hiçbir sabit evrensel erdemler kümesini mutlak olarak belirleyemeyiz. Kötülüğün özü yoktur ve erdem asla mutlak değildir. Hiçbir doğal monolog, kötülüğü ya da erdemi tanımlayamaz ve saptayamaz. Her ikisi de, etkileşim halindeki bedenlerin yaptıklarından ve anlatılarından inşa edilir (MacIntyre, 1981).

Esas itibariyle insanlar, merkezcil değildir. Komşumun bahçe çimi gibi, programsız ve genellikle kontrol edilemez şekilde gelişirler. Yayılabildikleri her yere, her fırsatta yayılırlar, ancak bu yer asla baş idarecinin niyetlendiği yer olmaz. İnsanlık tarihinin hikâyesi, "kökeninde", büyüyen bir otun hikâyesi gibi amaçsız ve kayıtsızdır. Fakat insanlığın aceleci ilerlemesi, algılanabilir bir plan veya takdire değer bir proje söz konusu olmamasına rağmen, birbirleri üzerine kurulan ve herhangi tek bir bireyin niyetinde ve ta-

savvurundaki boyutların ötesinde etki bırakan bireysel çabaların gücü ile bir noktada engellenirken başka bir noktada ilerleme gösterir – bu, "kelebek etkisinin" ahlâki karşılığıdır (Ermarth, 1992: 62 ve devamı; Morson ve Emerson, 1990: 33).

Bu bakımdan, insanın ahlâki durumu biyolojisi ile kusursuz şekilde uyumludur. Biyolojik evrim gibi ahlâki evrim de, önlerine çıkan şartlar ile boğuşan bireylerin başarısızlık veya başarıları sonucunda, daralan ve önü kesilen ya da genişleyen ve döşenen dolambaçlı yollarda ilerler. Ahlâki evrimde de biyolojik evrimde olduğu gibi başarılı olan büyük plan değil, ahlâkçı ve alaycıların kusurlu çabalarıdır (Ermarth, 1992: 99; Rorty, 1989; Shweder, 1989: 138). Hiçbir birey, yönüne ve amacına bir göz atmak için bütün sürecin üzerinde yükselemez. Bireyin yapabileceği en iyi şey, her zaman özeleştirel olarak, her zaman diğerleri ile ahenkli şekilde çalışarak, her zaman güzel ve iyi olanı üretmek üzere işbirliği yaparak, görebileceğinin en berrak olanını görmek için hevesle ve ısrarla çalışmaktır (Shusterman, 1992: 245). Biyolojik evrimde olduğu gibi, ahlâki evrimde de bireyin çabaları kendi yaşamını geliştirmekte genellikle başarısız olur ve bu çabalar tanıklarca doğru dürüst teyit ve takdir edilmez. *Slaughterhouse Five* [Mezbaha no 5]* romanındaki ana kahraman Billy Pilgrim bu durum için, "Böyle gider bu" [*So it goes*] derdi.

Hiçbir birey kendini, parçalanmadan ve insan durumunun çokdilliliğinden çekip çıkaramaz. Kişi, insan deneyiminde merkezilik ve tutarlılık ummasına rağmen, ki sanat böylesi bir umudun dışavurumudur, bu umudun herhangi bir şekilde gerçekleştirilmesi mutluluktan çok, kaygı için bir gerekçe olmalıdır. Nerede hareketler sonunda tutarlılık ve tek amaçlılığa ulaşırsa, orada, perde arkasında Drakoncu güçlerin iş gördüğü tahmin edilmelidir. Dandelion, Cowslip'in *Watership Down*'da bulunan yeraltı tavşan tünellerindeki gösterişli, ancak sahte güzelliklerini tam da böylesi bir özeleştirel tavır ile ayırt eder.

* Kurt Vonnegut tarafından 1969 yılında yazılan bir roman. Türkçede *Mezbaha no 5* adıyla çıkmış (*Mezbaha no 5,* çev.: Ali Şan, E Yayınları, 1975). Roman ayrıca George Roy Hill yönetiminde aynı isimle 1972 yılında filme aktarılmıştır. (ç.n.)

Flamenko müziği, ne sanatsal ne de politik anlamda basit bir şeydir. Gerek Antonio Mairena veya Pepe Marchena'nın bir performansından bahsedilecek, gerekse Manuel Torre veya Juan Breva'nın şarkıları hatırlanacak olsun, hep bir sosyo-müzikal kaos ile karşılaşılır. Çoklu sesler ve türlü çıkarlar zaman içerisinde birbirleri üzerine kurularak her bir sonraki performans için, kelimelerle ifade edilemeyecek özellikte karmaşık bir sahne oluşturur. Bu kaos ile karşılaşan eleştirmenlerin görevi, bu geleneği inceleyip –sanki dinlenmeye değer olan sadece meşru flamenkoymuş gibi– gayri meşru olanı meşru olandan eleyip atmak yerine, her bir performansa gürültüyü büyütecek şekilde bir tepki geliştirebilmektir.

# IX
# "Rito y Geografía del Cante"

## A. GİRİŞ

"Rito y Geografía del Cante" belgesel dizisi, yapımı İspanya Ulusal Televizyonu tarafından gerçekleştirilen ve İspanya'da, 23 Ekim 1971 ve 29 Ekim 1973 tarihleri arasında cumartesi –ve akabinde pazartesi– akşamları yayınlanan, yarım saatlik yüz programdan oluşur. Belgeseller, belirli flamenko sanatçılarının yaşadığı ve sanatlarını icra ettiği ve değişik "flamenko stilleri"nin popüler olduğu farklı İspanya bölgelerinde, 16 mın'lik siyah beyaz filme çekilmiştir. Endülüs, yani Güney İspanya, flamenko müziğinin geliştiği bölgedir ve dolayısıyla bu Flamenko belgesel dizisinde Sevilla, Jerez de la Frontera ve Cádiz gibi Endülüs şehirleri sıklıkla gösterilir.

Dizinin bölümlerini Mario Gómez, Pedro Turbica ve José María Velázquez yazmış. Dizi yönetmenliğini Mario Gómez gerçekleştirmiş. Flamenkolojiye dair bilgiler José María Velázquez ve Pedro Turbica tarafından sağlanmış. Görüntü yönetmeni yardımcılığını Federico G. Larraya yapmış. Kamera çekimleri Manuel Cabanillas, Jesús Lombardia ve Alberto Beato tarafından gerçekleştirilmiş. Juan Matías röprodüksiyon çalışmasını üstlenmiş. Antonio Cardenas, Rafael Viego ve Efrén Gómez ses mühendisi olarak çalışmışlar. Ve Angelina Barragan Cabecera, Miguel Inlesta ve Manuel Galindo filmin montajını yapmış. Ayrıca "Rito" dizisinin İkinci Kanal programına alınmasında, Radio Televisión Español (RTVE) kurumundan Romualdo Molina'nın payı olmuş. Paco Lira, Sevilla'da yaşayan bir *aficionado*, pek çok "Rito" bölümünün çekimi için çekim mekânlarını ve fırsatlarını ayarlamada yardımcı olmuş.

Bu belgeseldeki seksen dokuz programın video bandına, 1988 yılından beri muhafaza edildikleri Wisconsin-Milwaukee Üniversitesi, Golda Meir Kütüphanesi aracılığıyla ulaşabildim. Golda Meir Kütüphanesi bu materyalleri Columbia Üniversitesi, Etnomüzikoloji Bölümü'nden Profesör Dieter Christensen'in aracılığı ve Brook Zern'in yardımıyla elde etmiş. UWM koleksiyonunda eksik olan on bir programdan beşini, *Centro Andaluz*'da (Jerez de la Frontera) izleyip inceleme imkânı bulabildim. Geriye kalan programlar ya kayıp ya da imha edilmiş. Programların ses kayıtları mükemmel ve video görüntüleri oldukça iyi durumda. Bu programların tümü orijinal 16 mm'lik filmlerden video bantlara kopyalanmış olduğundan, ilk yayınlandığında sanatçıları tanıtmak üzere eklenmiş olan altyazılar bu kopyalarda yok. Bantlardan hiçbiri görsel bir bağlamdan –arasında bu belgesellerin yayınlandığı, bir önceki veya bir sonraki programlardan– örnek gösterniyor. Orijinal program jeneriği ve teşekkür yazıları, bu koleksiyondaki bölümlerin sadece bir kısmında mevcut.

"Rito y Geografía del Cante" dizilerini içeren programların kronolojisi biraz tartışmalı. RTVE kayıtlarını popüler televizyon rehberi *Tele-Radio*'daki program duyuruları ve Jerez'deki *Centro Andaluz* program listeleri ile karşılaştırdıktan sonra, "Rito" dizileri için şu kronolojiyi tespit ettim:

## PROGRAM ADLARI VE YAYIN TARİHLERİ

1 "TONÁS" – 23 Ekim 1971[1]
2 "ROMANCES, TANGOS, Y TIENTOS" – 30 Ekim 1971
3 "SEGUIRIYAS" – 6 Kasım 1971
4 "SEGUIRIYAS" – 13 Kasım 1971
5 "CÁDIZ Y LOS PUERTOS" – 20 Kasım 1971
6 "SOLEARES" – 27 Kasım 1971
7 "SOLEARES" – 4 Aralık 1971
8 "EL FANDANGO" – 11 Aralık 1971
9 "DE RONDA A MALAGA" – 18 Aralık 1971
10 "NAVIDAD FLAMENCA" – 15 Aralık 1971
11 "MALAGUEÑAS" – 1 Ocak 1972
12 "DE GRANADA A LA UNION" – 8 Ocak 1972
13 "CANTES PROCEDENTES DEL FOLKLORE" – 15 Ocak 1972
14 "FIESTA GITANA" – 29 Ocak 1972
15 "TONÁS" – 5 Şubat 1972 (bulunamıyor)
16 "LA LLAVE DE ORO" – 12 Şubat 1972
17 "TRIANA" – 19 Şubat 1972
18 "BARRIO DE SANTIAGO" – 26 Şubat 1972 (bulunamıyor)
19 "LA FAMILIA DE LOS PININI" – 4 Mart 1972
20 "LA FAMILIA DE LOS PERRATE" – 11 Mart 1972
21 "LA CASA DE LOS MAIRENA" – 18 Mart 1972
22 "MANUEL TORRE Y ANTONIO CHACON" – 25 Mart 1972
23 "LA SAETA" – 1 Nisan 1972
24 "LA CANTAORA" – 10 Nisan 1972
25 "LA GUITARRA" – 17 Nisan 1972
26 "VIEJOS CANTAORES" – 24 Nisan 1972
27 "CANTE FLAMENCO DE INTERPRETE GITANO" – 1 Mayıs 1972
28 "DEL CAFÉ CANTANTE AL TABLAO" – 8 Mayıs 1972
29 "CANTE GITANO CON INTERPRETES NO GITANOS" –

1. Bu program, Almazán tarafından radikal sol dergi *Triunfo*'da olumlu yönde eleştirilmiştir.

15 Mayıs 1972
30 "LA GUITARRA FLAMENCA" – 22 Mayıs 1972
31 "FESTIVAL DEL CANTE" – 29 Mayıs 1972
32 "EVOLUCION DEL CANTE" – 5 Haziran 1972
33 "FANDANGO DE HUELVA" – 12 Haziran 1972
34 "MALAGA Y LEVANTE" – 19 Haziran 1972
35 "FALLA Y FLAMENCO" – 26 Haziran 1972
36 "SERRANIA" – 3 Temmuz 1972
37 "FANDANGOS NATURALES" – 10 Temmuz 1972
38 "POR SOLEA"-17 Temmuz 1972
39 "POR SEGUIRIYAS" – 14 Temmuz 1972
40 "FIESTA GITANA-BULERÍAS" – 31 Temmuz 1972
41 "FIESTA GITANA-TANGOS" – 7 Ağustos 1972
42 "SABICAS" – 14 Ağustos 1972 (bulunamıyor)
43 "MARÍA VARGAS" – 21 Ağustos 1972[2]
44 "JUAN PEÑA EL LEBRIJANO" – 11 Eylül 1972
45 "AGUJETAS" – 18 Eylül 1972
46 "JOSÉ MENESE" – 25 Eylül 1972
47 "LA PERLA DE CÁDIZ" – 2 Ekim 1972
48 "FERNANDO TERREMOTO" – 9 Ekim 1972
49 "LUIS CABALLERO" – 16 Ekim 1972
50 "DIEGO DEL GASTOR" – 25 Ekim 1972
51 "CRISTOBALINA SUAREZ" – 6 Kasım 1972
52 "FOSFORITO" – 13 Kasım 1972
53 "MANOLO CARACOL" (I) – 20 Kasım 1972
54 "MANOLO CARACOL" (II) – 27 Kasım 1972
55 "CHOCOLATE" – 4 Aralık 1972
56 "BENI DE CÁDIZ" – 11 Aralık 1972
57 "OLIVER DE TRIANA" – 18 Aralık 1972
58 "AMOS RODRIGUEZ" – 25 Aralık 1972
59 "PERRATE DE UTRERA" – 1 Ocak 1973
60 "PEDRO LAVADO" – 9 Ocak 1973

2. "Fiesta Gitana-Tangos" bölümü, RTVE kayıtlarında 31 Ağustos 1972 tarihinde yayınlanmış olarak listelenmiştir, ancak "Rito" dizilerindeki ne bu bölüm ne de diğerleri, olimpiyat oyunlarının Münih'te oynandığı o haftanın listelerinde yayınlanmak üzere programa alınmıştır (*Tele-Radio* no. 766).

61 "PLATERO DE ALCALÁ" – 15 Ocak 1973
62 "EL BORRICO" – 22 Ocak 1973
63 "MELCHOR DE MARCHENA" – 29 Ocak 1973
64 "FERNANDA DE UTRERA" – 5 Şubat 1973
65 "BERNARDA DE UTRERA" – 12 Şubat 1973
66 "ANTONIO DE CANILLAS" – 19 Şubat 1973
67 "ENRIQUE MORENTE" – 5 Mart 1973
68 "JOSELERO DE MORON" – 12 Mart 1973
69 "MANUEL SOTO SORDERA" – 19 Mart 1973[3]
70 "RAFAEL ROMERO" – 26 Mart 1973
71 "DIEGO CLAVEL" – 2 Nisan 1973
72 "ENCARNACIÓN DE SALLAGO" – 9 Nisan 1973
73 "LA SAETA" – 16 Nisan 1973
74 "CAMARON DE LA ISLA" – 23 Nisan 1973
75 "EL PALI" – 30 Nisan 1973
76 "M. RODRIGUEZ-PIES DE PLOMO" –
7 Mayıs 1973 (bulunamıyor)
77 "LA PAQUERA DE JEREZ" – 14 Mayıs 1973
78 "PACO DE LUCÍA" – 21 Mayıs 1973
79 "PERICON DE CÁDIZ" – 28 Mayıs 1973
80 "TÍA ANICA LA PERIÑACA" – 4 Haziran 1973
81 "PANSEQUITO" – 11 Haziran 1973
82 "PEPE El DE LA MATRONA" – 18 Haziran 1973
83 "LA PERRATA" – 25 Haziran 1973
84 "ANTONIO MAIRENA" – 2 Temmuz 1973 (bulunamıyor)
85 "MARÍA LA MARRURRA" – 16 Temmuz 1973
86 "PEPE MARTÍNEZ" – 23 Temmuz 1973
87 "PEPE MARCHENA" – 30 Temmuz 1973
88 "LOS TORRE" – 6 Ağustos 1973
89 "CANTES PRIMITIVOS SIN GUITARRA" –
13 Ağustos 1973
90 "DE SAN LUCAR A LA LINEA" – 20 Ağustos 1973
91 "CANTES FLAMENCOS IMPORTADOS" – 27 Ağustos 1973

3. Manuel Soto "Sordera"nın sanatı *Tele-Radio* listelerinde iki bölümün ana konusu olarak tanımlanmıştır. Ancak, 26 Şubat 1973 tarihinde yayınlandığı söylenen ikinci bölümün yayınlanması hakkında hiçbir kanıt bulamadım.

92 "EXTREMADURA Y PORTUGAL" – 3 Eylül 1973
93 "LOS CABALES" – 10 Eylül 1973
94 "DE DESPEÑAPERROS HASTA ARRIBA" – 17 Eylül 1973
95 "LORCA Y EL FLAMENCO" – 24 Eylül 1973
96 "DIFUSIÓN DEL FLAMENCO" – 1 Ekim 1973
97 "EL VINO Y EL FLAMENCO" – 8 Ekim 1973
98 "LOS FLAMENCOLOGOS" – 15 Ekim 1973
99 "NINOS CANTAORES" – 22 Ekim 1973
100 "TRAS DOS AÑOS" – 29 Ekim 1973 (bulunamıyor)

Resmi Anonslar, Program Özetleri ve "Rito y Geografía del Cante" 1.-5. Bölümler İçindeki Altses Metinleri

"Tonás" – 1. Bölüm

*Resmi Program Duyurusu:*

> 23 Ekim 1971 (Cumartesi 9:55) "Katılımcılar: Juan Talega, Antonio Mairena, Tía Anica la Periñaca, El Borrico, Aguetas y José Menese. Program dizisinin bu ilk bölümünde en eski Çingene *cante*'leri, daha doğrusu gitarsız *cante*'ler, günümüzün en önde gelen *cantaor* şarkılarıyla analiz edilmektedir. İspanya'ya geldikleri XV. yüzyıldan itibaren Çingeneler, Endülüs folklorunu Doğu etkileriyle birlikte kabul etmişlerdir. *Cante*'nin ilk formları ise XVIII. yüzyılda ortaya çıkmıştır" (*Tele-Radio*, No. 721, s. 50).

*Program Özeti:*
Bu program, *cante-gitano*'nun en derin köklerini ele alır. Hareketsiz görüntüler ve müzikal süslemeler araştırmaya dayanan sunumlarla birleştirilerek İspanya'nın güneyindeki Çingenelerin XVI. ve XIX. yüzyıllar arasındaki karanlık dönem boyunca, İslami ve Hıristiyan ayin şarkıları da dahil olmak üzere türlü müzikal etkileri kaynaştırdığı ileri sürülür. Farklı *toná*, *carcelera*, *romans* ve *martinete*

yorumları Juan Talega, Antonio Mairena, Tío Borrico, Manuel Agujetas, Rafael Romero, Tía Anica la Periñaca, José Menese tarafından seslendirilir.

Altses yorumları: "Çingenelerin varoluşları bile başlı başına belirsizlik taşıyan bir meseleyken ve tarihlerine ilişkin kronolojik bir liste oluşturacak verilere zar zor ulaşılabiliyorken, İspanya'ya geliş tarihleri konusunda kesin bir şey söylememiz zor görünüyor; yine de yarımadaya girişlerinden birinin 1447 yılında Barselona üzerinden olduğu tespit edilmiştir. Sürekli göçebe olmaları nedeniyle artık belli ölçüde değişen müzik birikimleriyle Çingeneler, Endülüs'te Doğu kaynaklı, bir ihtimal İran'a ya da Hindistan'a bağlanabilecek makamlara ve ritimlere tıpatıp benzer bir folklorik ifade buldular... Çingeneler, Endülüs-Arap şarkılarında, sinagog ilahilerinde, *mozárabe** geleneğinde, romanslarda oldukça zengin bir müzikal destek buldular; böylece XV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar süren üç yüz yıllık derin bir özümsemenin sonunda, Sevilla, Cádiz ya da Jerez'in mahallelerinde geliştirilen *toná*'ların ve *seguiriya*'ların ilk halleri ortaya çıktı... Üç ay önce ölen, Çingene şarkıcıların piri Juan Talega'nın kendi evinde bize anlattıklarına göre, özgün kaynaklarından vazgeçmek istemeyen bazı sanatçıların neredeyse hâlâ hiç el değmemiş çalışmalarında saf olanın aranışında öncelikli olarak yer alan bu eski *martinete*'ler gerçek Endülüs Çingene geleneğine işaret ediyorlar... Muhtemelen *ronda de martinetes*'ler romanslaştırılmış topluluk şarkılarını hatırlatan bazı eserlerde ifadesini bulur. Belki o yüzden *cante*'nin tematik olan diyaloglu biçimi, benzer sorunların ortaya çıktığı toplantının bütün katılımcıları için açıkça bellidir. El Borrico ve Aguetas arasında kendiliğinden gelişen diyalog bu konuda örnek olarak ele alınabilir... Zira Endülüs'ün alt kısmına yerleşmelerinden itibaren, Çingenelerin yaptığı bütün işlerin, yani sepetçilik, eyercilik, tenekecilik, şemsiyecilik, hayvan tacirliği içinde demircilik, *cante* ile ilişkisinde polemik niteliği nedeniyle bizi en fazla ilgilendiren meslektir."

* *Mozárabe*: İspanya'da XI. yüzyılın sonuna kadar Müslümanların egemenliği altında yaşayan Hıristiyan. (ç.n.)

"Romances, Tangos, y Tientos" – 2. Bölüm

*Resmi Program Duyurusu:*

> 30 Ekim 1971 "Romanslar: 'Perrate' ailesi. *Tangolar*: Antonio Mairena ve Fernando 'Terremoto' *Tiento*'lar: José Menese. Piyayo Tangoları: Manolillo el Herraor ve Angel de Alora. İlk Çingene ritimleri, *alboreá*'lar ve romanslardan başlayarak, en ilkel şenlik *cante*'lerinin –tango ve ondan türeyen en yakın tür olan *tiento*'lar– farklı yanlarını gösteriyorlar, sonunda da daha öncekilerden esinlenen en son ve kişisel bir tür olan bir Piyayo tangoları *ronda*'sı ile bitirecekler" (*Tele-Radio*, No. 722, s. 50).

*Program Özeti:*
José María Velázquez, Tomás Torre ve Antonio Mairena ile oturur ve Mairena'ya flamenko stilleri hakkında şu soruyu yöneltir: "Antonio, *cante*'nin en ilkel örneklerinden sunduk; ancak, romanslardan ve *liviana*'lardan da söz ediliyor. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?" Mairena, cevap olarak bu müziğin ve özellikle de saflığı Çingene ailelerince muhafaza edilmiş olan *alboreá* stilinin ailesel temelini vurgular. Programın devamında, ayindeki Çingene ailelerinden önce Pinini ailesi, sonra Los Perrates ekrana gelir.

Altses: "Çingene kutlamalarında, şenlik *cante*'si, yani tango, romanslar, *alboreá*'lar, *bulería*'lar toplantılarda birliği sağlayan unsurlardan biridir. Sadece topluluğun katılımının olduğu bu tür durumlarda bütünüyle özgür ve uzun *cante*'ler üretilir. Düğün eğlencelerinde *alboreá* ve romanslar ritim açısından olduğu kadar melodi açısından da birbirlerini tamamlarlar."

Altses: "Lebrija'lı ve Utrera'lı Çingene sanatçılar olan Perrate ailesinin toplantısında yapılan yorumlar esnasında, romans ve *alboreá*'nın iç içe geçtiği romans formları ortaya çıktı. Bu duruma daha çok, *alboreá* ve romansların ritim açısından olduğu kadar melodi

açısından da birbirlerini tamamladıkları düğün eğlencelerinde rastlanır."

José María şu soruyu sorar: "Peki sen bu farklılıkları ya da ilkel romanslardan, Çingene flamenko romansı diye adlandırabileceğimiz romanslara geçişi nasıl açıklarsın?"

Altses: "Menese'nin sesinde, *tiento*'lar neredeyse tamamen tangolardan bağını koparmış görünen ve kısa sürede nereden çıktıklarının hatırlanmadığı, daha gelişmiş bir *cante* kategorisi haline geldiler. Bunun önemi, gelişmiş de olsa bir *cante*'nin, hâlâ gelişme olanakları barındıran bir *cante* olduğu algılandığında anlaşılır."

"Seguiriyas" – 3. Bölüm

*Resmi Program Duyurusu:*

> 6 Kasım 1971 "*Cantaor*'lar: Tía Anica la Periñaca, Agujetas ve Fernando Terremoto. Sunucu: José Manuel Caballero Bonald. "Daha önceki programlardan devamla, en üst seviyede Çingene *cante*'si olan *seguiriya*'ya gelindi. Bu tarzın bütün teknik, müzikal yanları, hatta çıktığı yer ve gelişimi konusundaki polemikler de gözden geçiriliyor" (*Tele-Radio,* No. 723, s. 50).

*Program Özeti:*
José Caballero Bonald bar ortamındaki bir konuşmasında izleyicilerin dikkatini, *seguiriya*'ların özellikle iyi geliştiği ve halen büyük bir şevkle icra edildiği Jerez de la Frontera şehrine çeker. Kadın üstat Anica la Periñaca (bkz. José Ortiz Nuevo, 1987) kendi avlusunda *seguiriya* örnekleri verir. Manuel Agujeta, bir tavernada El Borrico, El Chosa, Mono ve gitarist Los Morao gibi flamenko sanatçılarının arasında, çok etkileyici bir *seguiriya* örneği sunar. Son bir *seguiriya* örneği, Parilla de Jerez ve Manuel Soto Sordera eşliğindeki Fernando Terremoto tarafından icra edilir.

Baştaki altses yorumu şöyledir: "Santiago de Jerez mahallesi, XIX. yüzyılın ikinci yarısında *seguiriya*'ların belli başlı kaynakla-

rından biriydi. Kökeniyle ilgili bilgilere göre, gitarsız söyleniyordu ve içinden çıktıkları *toná cante*'leriyle doğal yakınlıklarını bir şekilde koruyabilmişlerdi. El Señor Manuel Molina, Loco Mateo, Diego El Marrurro, Paco La Luz, Joaquín la Cherna, Tío José la Paula, upuzun Jerez'li *seguiriya* şarkıcıları listesinde yer alanlardan bir kısmıdır. Tía Anica la Periñaca, Santiago'da bir avluda yapılan toplantıda söylediği bu *seguiriya*'da, hâlâ gitarsız bir şekilde, Borrico, Tío Paulera, Joselito, Tío de Carra'nın eşliğinde üstat Tío José de Paula'nın üslubunu, sesini hatırlatıyor."

Altses, Manuel Torre hakkında şu yorumu yapar: "Manuel Torre yüzyılımızın en önemli *seguiriya*'larının yaratıcısı olarak değerlendirilir. Kendinden önce gelen ustaların yapıtlarını zenginleştirmesi ve değişiklikler yapmasının yanı sıra, günümüz ozan-şarkıcılarını istikrarlı bir biçimde etkileyen kişisel esinli sayısız *seguiriya*'ya da katkıda bulunmuştur."

Altses: "Fernando Terremoto'nun yorumu farklı üslupların birbirine karıştığı serbest ifade şeklinde karakterize edilir. Bu durumda, *seguiriya*'nın ikinci güftesi Enrique Mellizo'ya, üçüncüsü ise Tomás El Nitri'ye ait olsa da, hiç kuşkusuz onun *cante*'sini otantik olarak Jerez'li olarak ve çok sonraki, kişisel özümseme unsurlarıyla birlikte sınıflandırmak gerekecektir."

"Seguiriyas" – 4. Bölüm

*Resmi Program Duyurusu:*

> 13 Kasım 1971 "Katılımcılar: Curro Mairena, Antonio Mairena, "El Chocolate" ve Luis Caballero. Sunucu: José Manuel Caballero Bonald. Bu ikinci programda farklı *seguiriya*'lar ve bu *cante*'nin gelişimi olduğu kadar, daha sonra flamenkonun farklı sektörlerince yapılan uyarlamaları gösterilecektir" *(Tele-Radio,* No. 724, s. 50).

*Program Özeti:*

Bu program Triana sokak görüntüleri ve bir altses metniyle başlar: "XIX. yüzyılın Triana'sında, Çingene Cangancho ailesi, *seguiriya* ve *toná*'ların en ilkel ve temel dayanaklarını oluşturdu. Ailenin en önemli üyesi, Señor Manuel Cagancho'dan, Juan Talega tarafından muhafaza edilen bu ölçülü *seguiriya*'ların bir örneğini elde edebiliriz."

Triana sokak yaşamına ait bazı salıneler eşliğindeki altses metni: "Flamenkonun oluşumunda ve gelişiminde karakteristik bir olgu, bir şehrin kendi sanatçılarının, *cante*'nin kaynağımn peşine düşerek, aynı zamanda sanatları için ticari bir ilgi ararken, *cante*'leri bir başka şehre aktarmasıdır; zira Çingene *cantaor*'ların, birçok kez cahil köylüler tarafından zorla kabul ettirilen, halihazırda doğdukları yerin etkinlik alanı dışında kalan şehir sınırlamalarını da kabul etmek zorunda kaldıkları olmuştur."

Eduardo El de la Malena eşliğindeki "El Chocolate" şarkı söylemeye hazırlanırken altsesin sunumu: "O halde şimdi, Çingene *cantaor* Antonio Nuñez "El Chocolate" ile buluşabilirsiniz, kendisi Jerez'lidir ve Endülüs'ün farklı yerlerinden gelen *cantaor*'ların bir araya toplandığı Sevilla'ya yerleşmiştir."

Eduardo El de la Malena eşliğindeki Luis Caballero şarkı söylemeye hazırlanırken altsesin sunumu: "Gördüğünüz gibi, Çingene *cantaor*'lar *cante*'nin anlamının yenilenmesine katkıda bulunurken, Çingene olmayan sanatçılar da, birçok durumda yeni müzikal unsurlar sunuyorlar. Silverio Franconetti'den günümüze kadar, bu durum tekrarlanmaktadır. Morón'lu bir köylü olan Silverio, *café contante*'lerin ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur, böylece şarkılara kendi damgasını vurmayı ve ifşa etmeyi öğrendiği, Fillo gibi dönemin Çingene üstatlarının bir araya gelebileceği bir ortam yaratmıştı."

Altses sonra, Antonio Mairena'yı takdim eder: "*Cante*'nin tarihinin çok tartışılacağa benzediği bugünkü karmaşanın içinde, Antonio Mairena, güncel bir flamenko çalışmasında, hiç tartışmasız güvenli birkaç noktadan birini temsil eder. Kendini tamamen adamışlığı, temayla doğrudan bağlantı kurması, geleneksel ilkelere uy-

gunluğu gibi nedenlerle, deneyim ve görüşlerinin, bu sanatın geçmişinin ve bugününün gözden geçirilmesinde vazgeçilmez olmasına neden oluyor. Birçok stilin yeniden ortaya çıkmasını ve Arcos'lu *cantaor* Tomás El Nitri'nin bu *seguiriya*'sı gibi başkalarının da günümüze kadar korunmasını ona borçluyuz."

"Cádiz y Los Puertos" – 5. Bölüm

*Resmi Program Duyurusu:*

> 20 Kasım 1971 "Katılımcılar: María la Sabina, Juan Vargas, Perla de Cádiz, Curro la Gamba, Rafael Romero ve María la Perrata. Sunucu: Fernando Quiñones. Cádiz şehrinde, flamenko coğrafyasının geri kalanından ayrılan bir dizi *cante* vardır. *Alegría, romera*'lar, *mirabrá*'lar, *caracol*'ler gibi çeşitleri olan *cantiña*'lara* sadece Cádiz civarında rastlanır. Ayrıca tangolar ve *bulería*'lar da bu bölgenin karakteristik şarkılarıdır, şimdi size bunlardan bir örnek sunacaklar" (*Tele-Radio,* No. 725, s. 50).

*Program Özeti:*
"Rito" programları, filmle yolculuklara çıkanlar için tasarlanmış turistik bir sergi, bölgelere ve insanlara panoramik bir bakıştır. Bu programın başında Cádiz ve çevresinde bulunan liman şehirleri hakkındaki altses metni, bu turistik karaktere bir örnektir: "Cádiz kenti ve körfezindeki diğer limanlar, Sanlúcar de Barremeda, Chipiona, El Puerto de Santa María, Chiclana, Puerto Real ve San Fernando, hepsi bir arada *cante*'nin temel dayanaklarından birine işaret ederler. Bu bölgede kişilikli ve kendine has stillerle karşılaşırız, bu açıdan civardaki diğer bölgelerden, örneğin Jerez'den ayrılırlar. Seyahatimiz esnasında, *romero, mirabrá*'lar, *rosa, caracol*'ler gibi geniş bir dizi *cantiña* arasında, en çok çeşidi olan ve en parlak haliyle korunan *alegría*'yı bulduk. Büyük *aficionado* Juan Vargas gibi La Perla de Cádiz de yorumları için şimdi sözünü ettiğimiz bu usulü tercih ettiler."

* (İsp.) Cádiz'den bir şarkı stili ailesi. (ç.n.)

María la Sabina tarafından icra edilen *buleria*'ların sunulmasından önce altses, "Rito" belgeselinin turistik serüven temasını sürdürür: "Stil ve yorumcu arayışlarımız sırasında, yaşlı bir Çingene olan María la Sabina'yla karşılaştık, kendisi şarkı söylemeden geçen yirmi yıldan sonra ilk kez bu program için kendine has değeri olan birkaç *buleria* okuyacak."

At arabasına kurulu bir kamera izleyicilerin, Cádiz şehri ve koya nazır sokaklarına turist gözüyle bakmasını sağlar.

Fernando Quiñones, Cádiz hakkında konuşurken burayı İspanya'nın kuzey bölgeleri ile Amerika'dan gelen türlü müzik geleneklerinin bir araya toplanarak flamenkoyu etkilediği yer olarak tanımlar.

Diyalog, "Rito" filmlerinde daha yaygın olan sunuş ve röportajların yerini nadiren alabilmiş ve daha çok da özden ziyade, tat katmak için kullanılmış. Altses, bir tavernada bulunan dört yaşlı adam arasındaki şu kısa, ancak lezzetli tartışmayı sunar: "Flamenko dünyasını oluşturan farklı unsurlarla kurduğumuz ilişkide, belki de Cádiz'i en iyi temsil eden Melu kardeşler, Paco Neti, El Churi, Peleta, José El Picador gibi bu işe gönül koymuş kişilerin birkaç fikrine yer vereceğiz."

Cádiz, anonim *cantiña* flamenko formunu beğenen insanların yöresi olarak anlatılır. Pedro Peña eşliğindeki Perrata performansına geçilirken bu anonim stil hakkında şu altses yorumu işitilir: "*Cantiña*'lar, Cádiz'deki stillerin temel *cante*'leridir. Onlardan çıkan *alegría*'lar, *mirabrá*'lar, *caracol*'ler, *romera*'lar, hep bu *cantiña*'ların çeşitlemelerinden başka bir şey değildir. Bu *cante*, yaygınlığı nedeniyle, Cádiz *cante*'lerinin bulunduğu bölgenin dışında bile çeşitli biçimlere dönüştü; tıpkı María la Perrata'yı anımsatan Pinini örneğinde olduğu gibi."

Pedro El del Lunar eşliğindeki Rafael Romero, altsesin bir *cantiña* çeşitlemesi olarak tanımladığı *mirabrá*'yı söyler: "*Cantiña*'ların bir çeşidi de *mirabrá*'lardır; müzikal olarak çok zengin olan bu *cante*'ler, yüksek sesle çığırmak gibi son derece popüler temaları da barındırırlar."

Program, La Perla de Cádiz tarafından söylenen bir *buleria* ile sonlanır. Altses, bu flamenko formunun flamenko toplantıları sonunda düzenli olarak kullanıldığını öne sürer: "Flamenko coğrafya-

mızın başka yerlerinde de görülmesine karşın, bütün bir toplantının finalinde okunan *bulería*'lar ve bu durumda tangolar, inanılmaz mükemmelikteki Cádiz'li tonlarıyla diğerlerinden ayrılırlar."

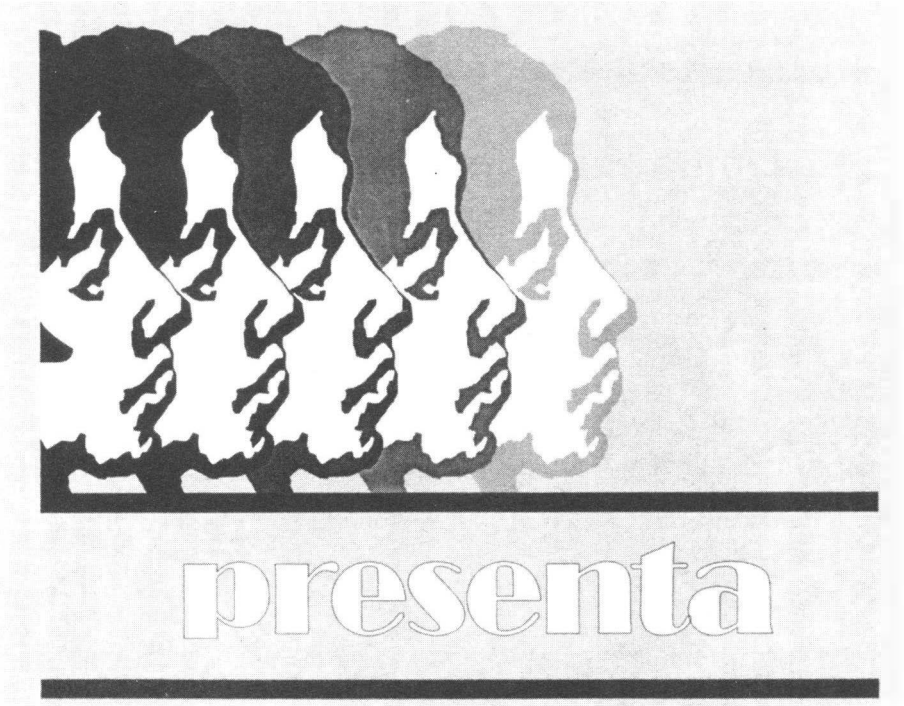
## B. PROGRAM JENERİĞİ HAKKINDA DÜŞÜNCELER

"Rito" belgesellerinin jenerik ve teşekkür bölümü, bölümlerin temalarını özlü ve kısa şekilde sunar. Her bir programa öncülük eden bu 45 saniyelik bölüm, masaya ve gitar tellerine vuran parmaklar, zemine vuran bir baston ve alkışlar gibi en az on tane farklı ritmik hareket çekimini içeren, 8 saniyelik telaş içinde ve gürültülü resimlerle başlar. Bu sahneler boyunca, 14. Bölüm'deki Pedro Peña performansından seçilen bir *bulería falseta* çalar. Dikkatleri toplayan bu karelerin coşkunluğu, kameranın enstrümanını akort eden bir gitariste, muhtemelen Pedro Peña'ya odaklanması ile bir durma noktasına gelir. Bu gitarist, gitar telini akort ederken ve eski tür gitar kelepçesinin (*cejilla, capo*) bare parmağını sıkıştırırken, "Bir dakika, Perico" der. Biraz acemice hareket etmektedir, gitarıyla mücadele eder gibidir. Bu acemilik, geri planda çalınan müzikte gıcırdayan bare parmağı ile yakalanır. Bu ayarlama 8 saniye sürer, öncesinde gelen baş döndürücü bölümün aksine, çok yavaş akar.

Hem baştaki ritmik hem de akabindeki gitar akordu sahneleriyle bu coşkulu ve hareketli bölümler, sonrasında, gayet akıcı geçişler ve tümü Diego del Gastor'a ait *bulería falseta*'lar ile senkronize edilmiş 30 saniyelik, birbiriyle bağlantılı resimlere, isimlere ve teşekkürlere bağlanır. Bu bölüm, XIX. yüzyıl flamenko figürlerine ait çizgilerden beliren yayıncı logosu ile başlar (Resim 2). Logo ve çizimlerin sunuşundan sonra, "Rito y Geografía del Cante'yi sunar... Senaryo: Pedro Turbica, Mario Gómez, José M. Velázquez... Yönetmen: Mario Gómez" kelimeleri, geri planda çalan müziğin ritmine uygun adımlara ekranda akar (bkz. Resim 3-6). Flamenko tarihine ait tipik figürleri betimleyen desenler, akabinde ekranı kaplar. Bu figürler, *falseta* ritmine uygun biçimde ekran boyunca hareket eder.



Resim 2




Resim 3




Resim 4




Resim 5




Resim 6

45 saniyelik tanıtım ve teşekkür bölümü, gürültülü ve kadrajsız hareketler safhasından, ahenkli ve düzenli ses ve görüntüler safhasına geçer. Bu bölümler esnasında, izleyiciler kaos ve düzenlilik, merkezsizlik ve merkezlilik, gürültü ve müzik, kafa karışıklığı ve anlama ikilileriyle karşı karşıya kalır. Her bir kontrast, sırasıyla geçmiş ve bugün gibi zamana ait bir aşama ile ilişkilendirilir. Bu görüntü ve ses potburisi, içine kolayca girilmese de, flamenkonun ne kadar gizemli çekicilikte bir haz olduğunu seyirciye tek ve güçlü bir izlenim ile anlatır. Flamenko içindeki gizemler, tarihsel-coğrafi bir perspektif benimsenerek en iyi biçimde ele alınır.

Bu izlenim kelimelerle pek anlatılmaz, bunun yerine jenerikteki görsel ve işitsel materyaller ile imlenir. Mesaj görüntüler içinde yüklüdür. Flamenkonun, ilk 15 saniye içindeki gürültülü, ancak hayal kırıklığına uğratan karışıklıkları, eklemsiz ve merkezsiz görüntüler ile sürdürülür. Eller, alkışlarken ve türlü eşyaya vurarak ses çıkarırken gösterilir. Bu ellerin tümü o zamana aittir ve derin detayları yakalanacak şekilde resmedilmiştir. Yaşlı, kıvrak ve zarif ellerdir. Diğer taraftan, toplumsal yaşamın ana damarından, rahatsız edecek denli kopuk ellerdir. Bu kopukluk duygusu, bir derecede, yüzlerin ellerle birlikte gösterilmemesi ile verilir. Flamenko görüntüleri ve seslerindeki bu karışıklığı, kafalar organize etmez. Sonuç olarak flamenko şarkısının çağdaş dünyası, herhangi bir gözlemcinin bir dakika göz atmasının takdir edeceğinden daha kompleks ve kafa karıştırıcı şekilde ortaya konur. İzleyiciler, bu 15 saniyenin sonunda, tüm tepkilerinin flamenko müziğine dair karşılaşmış oldukları basit ve barbar keyfiyet durumlarından ileri geldiğine inanmaları yolunda sarsılmış, rahatsız ve teşvik edilmiştir. Bu izleyici tepkisinin altında, materyalin çok dikkatle kurgulanmış olmasının yatması ilgi çekicidir. Nihai olarak izleyicilere ulaşan ve onları yakalayan, uyanmaya zorlayan ve dikkatlerini programa yönlendiren unsur ise, bu görüntülerin işlenmemişliğinin fazlaca işlenmiş olmasıdır.

Takip eden 30 saniyelik bölüm, ilk anlarda yaratılan gerilimin bir kısmını çözer. Jeneriğin son yarısındaki görüntüler, ilk 15 saniyeye ait, atlayan ve merkezsiz görüntülerin aksine yüksek titizlikle

oluşturulmuş ve özenle sıralanmıştır. Yazılar, ekran boyunca sağdan sola ve akabinde ters yönde akar. Sonra, görüntülerin basamak şeklinde birikmesiyle ekran yavaş yavaş doldurulur. Ekranı dolduran görüntüler, seyrek detaylar verdiği için açık ve kolay anlaşılabilen desenlerden ibarettir. Ayrıca bu desenler, kopuk beden parçalarından çok yüzleri resmeder ve izleyicileri, daha önce eksik kalan merkez ve öze en azından yaklaşıyor oldukları izlenimiyle baş başa bırakır. Son olarak, son 30 saniye boyunca tarihsel kişilerin desenlerinden oluşan lineer betimlemeler ekranı doldurur. Geçmişe yönelik bu anıştırma, flamenkonun sistemli ve disiplinli şekilde takdir edilmesinin, flamenkonun kökleri üzerinde düşünülerek başarılabileceği izlenimini yaratır. Tarihsel süreklilikler, çağdaş karışıklıklara anlam verecektir. Bu son 30 saniyelik bölüm, flamenkonun kafa karıştırıcı gürültüsünün, izleyicilerin flamenko stilinin lineerlikleri ve sürekliliklerine saygılı ve disiplinli bir dikkat atfetmeleri şartıyla berrak bir anlayışla çözümlenebileceğini söyler. Bu görüntülerin lineerliği –yani görüntülerin ekran boyunca bir çizgi üzerinde ilerlemesi– kendine özgü, ayrıksı bir mesaj iletir. Flamenko geleneğinin, geçmişin derinliklerinden bugüne ve geleceğe akan tek bir doğru üzerinde olduğu ve bu doğrunun akarken sadece genlik olarak değiştiği görülmektedir. Flamenkodaki kuvvetlerin, bu anlamda jeolojik kuvvetlere benzediği görülür. Geçmiş, kalıtını bugünün üzerine ittirmektedir.

Bir bütün olarak düşünüldüğünde, jenerik ile verilen iki ana izlenim, flamenkonun karışık bir deneyim olduğunu, ancak flamenko müziğinin, flamenko kültürüne ait tarihsel sürekliliklerin incelenmesi ile takdir edilebileceğini ifade eder. 46 saniyede sunulan bu iki ders, 50 saatlik bir izleme süresine yayılan tüm diziyi özetler.

## C. "RITO" DİZİLERİNİN TARİHSEL BAĞLAMI

Bu filmlerdeki bazı tarihsel bağlamlar üzerine düşünmek, karmaşıklıkları çözmede yardımcı olacaktır (bkz. Nichols, 1991: 265, 1994: xiii; Rabinowitz, 1994: 21). Düşününce bu filmlerin sadece

müzik ve Endülüs kültürü hakkında olmadığını göreceksiniz. Bu filmler aynı zamanda Franco'nun merkezci politikalarına muhalefet etmek ve bir bölgeci *andalucismo* hareketini desteklemek hakkındadır.

"Rito" dizilerinin, flamenko müziğinin nostaljik bir incelemesi olmaktan çok, en azından kapalı olarak, politik bir bildiri olduğu iddiasını destekleyen hatırı sayılır bağlamsal bulgu mevcuttur. Asıl dizi yazarlarının –"yazar" [*author*] terimi, Mario Gómez tarafından, dizilerin arkasındaki üç yönetici tarafından gerçekleştirilen yönetmenlik, yazım, çekim ve kurgu gibi türlü faaliyetleri kapsayacak şekilde önerilmişti– bu projeyi başlangıcından kapalı bir *antifranquista* diye tanımlamış oldukları gerçeği göz ardı edilmemelidir. Sözleri elbette ki tartılmalı ve elekten geçirilmeliydi, zira bu gibi politik hak arayışları, Franco iktidarının son on yılında *franquismo*'nun yön değişikliklerinin ve genelde çelişkili savunma zeminlerinin pazarlığında retorik manevralar haline gelmişti (bkz. Miguel, 1975: 341 ve devamı). Örneğin, 1956 sonrasında *tecnocratismo* [teknokratçılık] ekonomisi tarafında olanlar, *otorsi-franquista* ekonomisi karşısında liberal olduklarını söylemişlerdir (Miguel, 1975: 337). Falanjist retorik bile 1965 sonrasında, sosyalizm, toplumsal hümanizm, toplumsal adalete halk katılımının desteklenmesi ve toplumsal yapı reformu gibi konularla popülistleşti (Miguel, 1975: 303 ve devamı, 348). Bazı popülist falanjistlerin –"mavi komünistler"– radikal sol tarafından saygıyla izlenmiş olan García Lorca ve Rafael Alberti'nin şiirlerini diriltmeye kadar gitmiş olmalarıysa ironiktir (Almazán, 1971b; Miguel, 1975: 345; Yglesias, 1977: 148).

"Rito" dizilerindeki kurulu-düzen karşıtı duruşun tek başına en önemli göstergesi, bu belgeselin İspanya Ulusal Televizyonu (RTVE) İkinci Kanalı *(Segunda Cadena)* tarafından yapılmış olduğu gerçeğidir. Bu, ticari televizyonlarda uzun zamandan beri birden fazla ve bağımsız kanala alışmış olan Kuzey Amerikalılara önemsiz gelebilir. Ancak İspanyollar için muazzam bir öneme sahiptir. İspanyollar 1950'lerde ve 1960'ların başında sadece tek televizyon kanalına sahipti; bu kanal da devlet sansürcüleri tarafından sıkı bir

şekilde denetleniyor ve sürekli devlet çıkarlarına yönelik yayın yapıyordu.

İspanyol televizyonu, Francisco Franco'nun diktatörlük rejiminin çıkarlarına hizmet etmek üzere tasarlanmış ve 1957'de yaşama geçirilmişti (Baget Herms, 1993; García Jiménez, 1980). İlk yıllardaki programlar, halkın dikkatini politikadan uzaklaştıracak ve hayal kırıklıklarını yüceltecek, beyin uyuşturan bir oyalamaydı – böyle olması amaçlanmıştı. (Diaz-Plaja, 1974). Basındaki haberlere şüpheyle yaklaşan İspanyollar, eleştirel gözlerini kapatarak çokça televizyon izlemeye alıştı (Chislett, 1979; Diaz-Plaja, 1974: 11; Hooper, 1986: 137). Hooper'a göre, televizyon izleyicilerinin safdilliği, televizyonun diğer kitle iletişim biçimlerinden çok fazla sansürlenmiş olması gerçeğine rağmen, ısrarla sürmüştü (Hooper, 1986: 138).

Turizm ve Enformasyon Bakanı Manuel Fraga Iribarne'nin biraz daha liberalleştirici etkinlikleri başlatması böyle bir atmosferde gerçekleşti. 1966'ya gelindiğinde kendisi de "yarı-falanjist" olan Fraga (Miguel, 1975: 76; Payne, 1987: 511), daha liberal bir basın kanununun (*La Ley de Prensa*, bazen "Fraga Kanunu" olarak anılır; Miguel, 1975: 77, 346) çıkarılmasını teşvik etti ve o günlerin hicivli eleştirisinde kullanılan bir çokanlamlılık ile hem "ikinci kanal" hem de "ikinci zincir" anlamına gelen bir terim olan, *la Segunda Cadena*'yı açtı (Diaz-Plaja, 1974: 20). UHF bandında yayın yapan İkinci Kanal, başlangıçta sadece Madrid'de ve Barselona'da yayınlanıyordu. 1970'e gelindiği zaman, on bir adet verici Bilbao, Navacerrada, Alicante, Zaragoza, San Sebastian, Mallorca ve Sevilla'ya bu UHF sinyallerini iletiyordu. Ancak 1971 yılındaki bir RTVE raporunda, UHF sinyalinin tüm ülkeye yayılması için dört yüz adet yeni vericiye ihtiyaç olduğu kabul ediliyordu. Diğer bir deyişle, İkinci Kanal hizmeti çok yavaş genişlemekteydi ve "Rito" dizilerinin yayınlandığı dönemde ülkenin çoğu kısmında, özellikle de tecrit edilmiş vilayetlerde ve kırsallarda izlenememekteydi. Örneğin Jerez, Cádiz ve Granada'daki Endülüs nüfusu bu dizileri izleyememişti.

İkinci Kanal, sadece teknolojinin yaşama geçirilmesindeki ge-

cikmeden değil, Franco rejimindeki fonksiyonunun karmaşıklığından dolayı da yavaş bir gelişim gösteriyordu: García Jiménez bu fonksiyonu, güçlü eleştirel bir retorik ile tanımlamıştır: "Gelişimi en yavaş seyretmiş olan *Segunda Cadena,* kitleler için çok rafine ve eğitimli kesimler için çok dar, kültürel anlamda sınırlı ve seçkin materyalleri yayınlamıştır" (García Jiménez, 1980: 380). Franco yönetiminin ve Fraga bakanlığının varsayımı, kırsal alanların ciddi televizyon içeriği ile baş edemeyecek durumda olduğu yönündeydi. Bunlarla baş *edebilecek* kentli entelektüellerse sayıca çok azdı ve ilgilenemeyecek kadar güçsüzdü. Neticesinde, İkinci Kanal o günün profesyonel televizyoncuları arasında küçültücü ifade ile *la segunda cadenilla* ("küçük-ikinci kanal") olarak tanımlanıyordu (García Jiménez, 1980: 411).

İkinci Kanal'ın İspanya televizyon yayıncılığındaki rolü zayıf olabilir, ancak personeli genç, atılgan ve hevesli bireylerden oluşuyordu. İkinci Kanal personeli ağırlıklı olarak "39 kuşağı"ndandı, yani yaklaşık olarak İç Savaş zamanında doğan, mantıkçı pozitivizm ve Marksizm okuyarak büyümüş; dönemin baskılarına rağmen eleştirel bir ruh besleyen insanlardı (García Jiménez, 1980: 485). Bu genç profesyoneller, gerekli desteği sağlayamasalar da, 1960'ların sonunda yüksek kaliteli programlar ürettiler (Baget Herms, 1993:174). Yaratıcılıktaki bu ani yükselme, 1966'daki kuruluşundan beri İkinci Kanal müdürü olan Salvador Pons'un pek çok genç Sevilla'lı entelektüeli İkinci Kanal'da işe yerleştirmesinden de ileri geliyordu. Carlos Gortari, Claudio Guerín, Romualdo Molina, José Manuel Fernández ile Alfonso Eduardo Pérez Orozco ve Josefina Molina gibi kişiler de dahil olmak üzere bu genç Sevilla'lılar, Sevilla'daki "Radio Vida"da birlikte çalışmışlardı. "Radio Vida"daki sunum ve tartışmalar, Eduardo'ya göre, özgür ve açık iletişim hatlarını vurgulayacak şekilde düzenleniyordu. Hâkim olan gündem, seküler hümanizmdendi. Romualdo Molina'ya göre "Radio Vida," 1950'lerin başında yayına başladı, başpiskoposluğun kanatları altında korunak buldu ve yayınları için burada *franquista* misillemelerine karşı kilisenin korumasından faydalandı. Böyle bir koruma ile, diğer yollarla yayınlanması yasaklanan flamenko mü-

ziğini yayınlaması mümkün oluyordu.

İkinci Kanal'a yerleştirilen Romualdo Molina ve "Radio Vida"dan Sevilla'lı arkadaşları, Sevilla Okulu (*la escuela sevillana*) olarak adlandırılan oluşumu kurar. Özgürlük ve açıklık arayışlarını Sevilla'daki radyodan Madrid'deki televizyona taşıdıkları söylenir. "Sevilla Okulu"nun İkinci Kanal ekibine dahil edilmesi, 1960'ların sonundaki "basın özgürleşmesi" ile birbirine uygundur (García Jiménez, 1980: 418).

Sevilla Okulu, 1960'ların başında sıklıkla rastlandığı haliyle, İspanya Ulusal Televizyonu'nun, flamenkoyu propaganda amaçlı kullanılmasından uzaklaştırılmasında (Espín, 1994) ve haftalık yayınlarına 1971 Ekim'inde başlanan ciddi belgesel projesi "Rito y Geografía del Cante"ye yaklaştırılmasında etkili olur. Bu dizilerin fikri, her ikisi de Madrid yerlisi olan ve İkinci Kanal'da televizyon yapımcısı olarak çalışan Mario Gómez ve Pedro Turbica tarafından geliştirilir. Pedro Turbica, çocukluğundan beri Endülüs şarkı geleneklerini bilen Arcos de la Frontera'lı (Cádiz vilayetinde) José María Velázquez ile birlikte çalışmalarının sonucunda, bu müziğe karşı bir beğeni besliyordu. Velázquez'i projeye dahil ettiler ve bu proje, flamenko şarkısının somut durumları ve *cante*'nin, Endülüs şehirlerinde gösterişsiz yaşamlar süren, bilinmeyen şarkıcıları hakkında ciddi bir belgesel film dizisi olarak şekillenmeye başladı. Bu dizi, o zamana göre yakın tarihli bir sesli antoloji yapımında, tanınmamış ve genelde Çingene olan şarkıcıları kaydeden José Caballero Bonald tarafından geliştirilen biçemi takip edecektir. "Rito y Geografía del Cante" de benzer bir şekilde işleyecek, ama bu belgeselde, Madrid'deki gösterilerde söyleyen, tanınmış ve övülen profesyonel sanatçılar yerine, bilinmeyen sanatçılara ait flamenko şarkılarının mütevazı yorumlarının salt ses kaydı değil de, film kaydı yapılacaktır.

Bu üç kişi (Velázquez, Gómez ve Turbica) projeyi hazırlar ve Romualdo Molina'ya sunar. Molina, teklif edilen proje üzerinde süratle harekete geçer ve bir hafta içinde onayı çıkarır. İlk sözleşme on üç bölümlüktür. Velázquez yorumları ve röportaj sorularını yazar ve ekranda röportajcı olarak görünür. Turbica, filmlerin işlen-

mesinde başteknisyen olarak çalışır. Gómez projeyi idare eder ve filmlerin kurgusunu gerçekleştirir. İlk sözleşmeye bağlanan on üç bölümün yayınlanmasından sonra, dizinin sözleşmesi birkaç kere yenilenir ve neticede yüz bölüme kadar ulaşır. İlk kırk bölüm coğrafi bölgelere ve bu bölgelerde beğenilen flamenko stillerine odaklanır. Sonraki elli bölüm kısa sanatçı biyografilerini ayrı ayrı verir ve son on bölüm, derlenen konu başlıklarını geliştirir. Dizi sola meyilli eleştirmenler tarafından sürekli övgü alır, ancak resmi çevrelerde gittikçe küçümsenir ve göz ardı edilir. Haftalık televizyon rehberi *Tele-Radio*, belgesel yayının ikinci yılında diziye daha az yer verir ve diziyi daha çok basım hatası yaparak tanıtır. Daha önemlisi, program bütçesi neredeyse üçte biri oranında kesilmiştir.

"Rito" yazarları, projelerini tanımlarlarken sürekli olarak "liberalleşme" ifadesini kullanır. "Liberalleşme", o zaman bu adamlara göre düşüncenin serbestleştirilmesi, ifadenin tahdit ve baskıdan kurtarılması anlamına geliyordu. "Rito" dizileri bu liberalleşmeyi 1970'lerin başında iktidardaki popülist eğilimlerce *(aperturismo)* açılan olanaklardan faydalanarak ilerletti (Miguel, 1975: 343 ve devamı). Flamenko performansları, zorunlu değilse de –ki Franco İspanya'sında, "Herhangi bir şey yasaklı değilse, zorunludur" dendiğine göre– hem popüler olduğu hem de beğenildiği için bu amaca uygundu (Harding, 1984: 178). En önemlisi ise, flamenko performanslarının yeniden yazılabilme niteliğine sahip olmasıdır. "Yeniden yazım" ile kastım, flamenko etkinliklerinin yeni çerçevelere çekilebileceği, göze batmadan yeni bir gündemle donatılabileceğidir.

Zamanın flamenko performanslarında baskın olan gündem, *nacionalflamenquismo*'dur. Flamenko müziği Franco iktidarında, resmi İspanyol ulusal kimliğinin bir unsuru olarak sunulacak şekilde dikkatle işleniyor, görünüşü rötuşlanıyor ve stratejik anlamda düzenleniyordu (bkz. Almazán, 1972; Burgos, 1972). Flamenko, bu kılığıyla özellikle Madrid'de gürbüzleşti. *Tablao*'lar ve diğer gösteriler popülerlik kazanarak 1960'lardaki turizm patlamasına önemli katkılar sağladı. "İspanyol Turizm Dairesi'nin, 'İspanya farklıdır' şeklindeki sloganı, İspanya'nın tümünde boğa güreşleri,

sonsuz kumsalları ve muhteşem festivalleri ve özellikle de flamenko şarkı festivalleri olduğu mesajını iletmeyi amaçlıyordu" (Kaplan, 1992:193). Çok önemlidir; flamenko etkinlikleri, kilise bedeninin birleştirilmesi ile aynı gizemli yolla birleştirilen İspanya'nın biricik elmasının farklı yüzlerinden, tek bedeninin farklı yönlerinden örnekler alma deneyimini turistlere yaşatacak şekilde düzenleniyordu (Maddox, 1993: 175; Melloni ve Peña Marin, 1980: 16; Payne, 1980: 23).

Flamenko müziğinin bu şekilde ulusallaştırılmasını tamamlayan olay ise, flamenkonun *franquista* tarafından bölgecilikten koparılması oldu (bkz. Hansen, 1977). Bölgeciliği böylece bertaraf etmenin tek başına en önemli tek işareti, Endülüs şehirlerindeki barların gece saat 12:30'da kapatılmasını gerektiren yasanın –aslında bu saat flamenko etkinliklerinin başlayacağı saattir– 1959 yılında yürürlüğe konulmasıdır (Pohren, 1980: 17). Bu türden yasalar, normalde yerel sadakati besleyecek ve politik çekişmeleri uyaracak müzikal etkinlikleri susturmaya yönelik, incecik maskeli girişimlerdir (Gilmore, 1985; Hansen, 1977: 118). Aynı işaretler, görünüşte gürültü kontrolü, ancak gerçekte yerel politik faaliyetleri denetlemek için kentlerdeki tavernalara (*Se Prohibe Cante*) da sıçrar. Bu manevraların altına imza koyan *franquista*'nın gündemi, bölgesel yaşamın, iktidarın merkezileşmesini desteklemek için kullanılabilecek her yönünü içeri buyur etmek, aynı zamanda bu iktidara meydan okuduğu ya da rekabet ettiği görülen her yönünü kovmaktır. Bölgesel yaşam, sonunda *Crónicas de un Pueblo*'da betimlendiği kadar mülayim bir hal alır (bkz. 1. Bölüm; Diaz-Plaja, 1974: 61-8). Yerel sesler politik içeriğe bulaşmaktan sistematik olarak engellenir ve kişisel gelişime (Hansen, 1977: 135) ya da aileye (Collier, 1987: 216) veya sanata (Yglesias, 1977: 150) ya da politika dışındaki her şeye (Harding, 1984: 181) yönelmeye teşvik edilir. "Ülkenin herhangi bir yerinden herhangi bir kimse Sol uğruna mücadele verdiği şeyleri telaffuz etmeye cesaret edemedi. Falanjistler sadece devrimcileri defetmedi; ayrıca eski düzenin sınıfsal ilişkilerini yeniden tesis etti ve insanların akıllarının kontrolünü ele geçirdiler... iyi bildik söylemler bile, politikadan arındırılmış bir kılıkta diriltildi ve

geliştirildi" (Collier, 1987: 216 ve devamı). *Nacionalflamenquismo* Franco devletçiliğinin savunmasında iki ucu keskin, yani dikkati iktidarın merkezlerine çekerken uç politikalardan vazgeçiren bir silah haline geldi.

"Rito" film yapımcıları, *nacionalflamenquismo* tasvirini revize etmeye koyuldular. Flamenko etkinliklerinin karmaşasından faydalanarak bunu –en azından bir dereceye kadar– becerebilmişlerdir. Burada "karmaşa" ile kastım, eşit, ancak zıt kuvvetli gündemlerin eşzamanlı sunulmasına olanak veren çokkatmanlılık ve belirsizlik potansiyelidir. Bir ve aynı müzikal performansta işbirliği mesajları arasına direniş mesajları da ince katmanlar halinde döşenebilirdi. Tahakküme aynı anda hem egemen olan hem de direniş gösteren bir karnaval gibi (Scott, 1990: 178), flamenko performansları da bir taraftan *nacionalflamenquismo*'ya direnç gösterirken diğer taraftan işbirliği halinde görüldüğü şeklinde yeniden yazılabilirdi.

İlgili film yapımcıları, kendi liberalleşme (*aperturismo*) mesajlarını yaymak için flamenkonun popülerliğinin taktiksel avantajından yararlanmışlardır. Flamenko etkinliklerinin etkisini revize etmek için "dolaylı bakış açıları" eklerken bu etkinliklerin görkemini ve popüler gücünü muhafaza ettiler. Müziğin İspanyol yaşamındaki baskıcı politikalardan sapma ve kaçmada oynadığı rolü inkâr etmeden, popüler direnişi teşvik etmek için bu müzikten çekingen taktiklerle istifade ettiler (taktikler hakkında daha çok bilgi için, bkz. Certeau, 1984: xix). Bu bakımdan Velázquez-Turbica-Gómez, neredeyse aynı dönemde yazan romancı Carmen Martín Gaite'nin romantik romanlarında kullandığı yol ile, müzikten hem bir kaçış hem de kaçış ihtiyacına dair bir işaret olarak faydalandılar (Sieburth, 1994: 202). Özetle "Rito" dizileri, flamenkonun "çok boyutluluğu" (Lipsitz, 1990: 99 ve devamı) ve "çok ahenkliliği"nden (Fiske, 1993: 31; Stewart, 1993: 18; Voloşinov, 1973: 23) istifade ederek ve kendi belgesel biçimine Franco'nun kültür politikalarına karşı bir gizli direniş senaryosu yedirerek (bkz. Scott, 1990), flamenkoyu yeniden yazdı.

## D. "RITO" DİZİLERİNDEKİ GERÇEKÇİ-TEMSİL

Dizileri tanıttım ve amaçlarını özetledim, artık burada gerçekçi biçimini ele alacağım. "Rito" dizilerindeki gerçekçiliğin, Franco'nun İspanyol kültürünün özcü anlayışına kapalı bir direniş oluşturduğunu iddia ediyorum. Ancak, ironiktir ki, gerçekçi yöntemler ve gezi tasvirleri kullanımının, izleyicileri, sözde otantik flamenkoyu kabullenmeye teşvik etmiş ve böylece, ön kapıdan henüz defedilmiş olan özcülüğün başka bir versiyonu için arka kapıyı açmıştır. "Rito y Geografía del Cante", gerçekçi bir belgesel dizi olarak Franco kültür politikalarının içyüzünü açığa çıkarmada etkili olmuş olabilir, ama kendi kültürel özcülük markasını yaratmaya da tehlikeli ölçüde yaklaşmıştır.

Bu belgesel filmin yönetmenleri, yazarları ve süpervizörleri, Franco'nun kültür politikalarına muhalefette, bu hedef bazılarının zihninde diğerlerindekinden daha berrak olsa da, genel bir birlik sergilemiştir. *Franquismo* ile ilişkilendirilen *nacionalflamenquismo*'yu küçük düşürmek konusunda istekliydiler. Öncelikli muhalefet silahları, gerçeğin, *franquismo*'daki sahteliklerin arasından ışımasını mümkün kılan sinemacılık gerçekçiliği idi. Bu bölüm bu iddiayı daha derin şekliyle inceleyecek ve gerçekçiliğin direnişsel gücünün ilk bakıştaki kadar basit ve doğrudan olmadığını tespit edecek.[4]

4. Sinema gerçekçiliği genellikle ideolojiden yoksun bir nesnellik olarak sahneye çıkar. Ancak araştırmacıların bu tür görüşler hakkındaki şüpheleri gittikçe artmaktadır: "Gerçek dünya ... o kadar gerçek ki, Gerçek –katışıksız, somut, sabit, görünür ve üstüne üstlük apaçık meydanda– tek temel kasıt haline gelir. Bu, nesnellikteki estetik bütününün bir zuhurudur" (Minh-ha, 1990: 80). Sinemadaki berrak görünüş "sözde kökende zaten bulunan farkın" bastırılması ile elde edilir (Niranjana, 1992: 39). Temsiller teksesli, monolojik, içsel anlamda tutarlı ya da folklorcuların deyişi ile katışıksız, otantik, gizli ve "ilkel" görülecek hale getirilir (Comaroff ve Comaroff, 1992: 50).
Belgesel filmlerdeki gerçekçilik, sinemaya has bir "bakış" yönetimi ile başarılır. "Bakış" ile kasıt, sözde bakış-merkezli toplumlarda hâkim olan, dünyayı inşa, tarihi inkâr eden alışkanlıklar kümesidir (Jay, 1993; Levin, 1993). Böylesi bakış alışkanlıkları bilgiyi aktarmakla kalmaz, dayatır ve Kepler'den başlayarak Aydınlanma boyunca bu şekilde anlaşılmışlardır (Jay, 1993: 62). XIX. yüzyıldan bugüne kadar bakış alışkanlıkları, bilginin güçlü yaratıcıları olarak geliştirilmiş (Crary, 1991; Wright, 1992: 21) –kendilerini hiç değilse öyle takdim etmiş (Jay, 1993: 128 ve devamı)– ve sinemanın gelişmesinde özellikle göze çarpmıştır.
Etnografik bakışın sorunsal etkisi, yerelliğin kültürel yaşamın gerçekçi betimle-

"Rito" dizileri, gerçekçi "temsili sinema"nın tanımlanmış tüm karakteristiklerini sergiler. Bu dizilerdeki filmler, tam da Feld tarafından önerildiği gibi, yorumlarla kesilmeyen uzun müzikal sekanslar sunar (1976: 298). Baily (1989: 1) ve Titon (1992b: 53) tarafından da ileri sürüldüğü gibi, sıradan belgesellerde, filme çekilen öznelerle yüz yüze gelen izleyicilerin belgesellerde normal olarak karşılaştıkları "iktidar ilişkileri"ne karşı durmak için, yorumcular ve röportajcılar bir hassasiyet ve samimi bir yakınlık sergiler. Dizi, tek bir politik çizgi ya da herhangi bir flamenkoloji fikrini pek ileri sürmez, aksine –Titon (1992a: 92) tarafından teşvik edildiği gibi– filmlerin daha geniş toplumsal bağlamına dalmayı mümkün kılacak farklı farklı fikir örneklerini izleyicilere sunar. Ancak şaşırtıcıdır ki bu filmler, Zemp (1988: 402) tarafından da ileri sürüldüğü gibi –Endülüslülerin dillere düşmüş sadık bölgeciliğine rağmen– tarafsız şekilde ilerleyerek Endülüs ve ötesindeki farklı eyaletlerin sanatını dengeli bir şekilde işler. Kısaca "Rito" dizileri, hem flamenko müziği hakkında nesnel bir belgeye hem de bu müzik için duyarlı bir desteğe örnek teşkil eder.

"Rito" dizilerindeki bu gerçekçi "temsil" yöntemleri, Endülüs geçmişini, Franco'nun kültür politikalarıyla ilişkili muğlaklaştırıcı propagandacı retorikten etkili şekilde tecrit eder ve sonuç olarak bu filmler, *franquismo* ile en yakından ilişkilendirilen, idarenin resmi belgesel dairesi tarafından onaylanan belgeselcilik tarzına zıttır. Ancak paradoksludur ki "Rito" dizilerinde gerçekçilikle temsil edilen geçmişin kendi de, o zamanlarda, sonradan önemli bir oyuncu olarak geliştirilecek kendine özgü ve nesnel bir Endülüslü kimliğinin inşa edilmesi için kurnazlıkla işbaşına getirilmişti. Nichols'un ifadesiyle (1994: 5), "Rito" dizileri "geçmişin kuvvetini şimdiki zaman üzerinde... bedenler içerisine aşılanmış halde meydana çıkarır" (1994: 5). Benim kaygım, filmler tarafından oluşturulan geçmiş tablosundan çok, bu geçmişin şimdiki zamanın ele alınmasında ne

melerinde teşvik edilmesinde olmuştur, sanki kültürel yaşam berrak ve karmaşasız uzamsal ve zamansal sınırlar dahilinde özetlenip tarif edilebilirmiş gibi. İroniktir ki bu kültürel yerellik "Rito" dizilerinin bazı kısımlarında *franquismo* merkeziyetçiliğine karşı desteklenirken, diğer kısımlarda yerelci olmayan yöntemlerden faydalanan sinemasal söylemler kullanılmıştır (Marcus, 1995).

şekilde kullanıldığı ile ilgilidir. Nichols tarafından ileri sürüldüğü gibi, "Geçmişin (tarihsel bir gizliliğin) şimdiki anlatılına anı üzerindeki baskısı, görünüşte anlatılan tarih kadar, söz edilen hikâyenin de konusu olabilir" (1994: 4).

Gerçekçi belgeselcilik yöntemleri ile *franquista* propagandasından tecrit edilen Endülüs tarihi, izleyicilere gezi mecazıyla yeniden tanıtıldı. "Rito y Geografía del Cante" flamenko odaklı bir gezi filmidir, kuşkusuz bu da bu projeyi denetleyen devlet sansürcülerinin gözünde bir artıdır. "Rito" dizileri, turistik bir proje olduğundan izleyicilerin-turistlerin imgelemini kaçınılmaz olarak "sömürgeleştirmiştir". "Rito" izleyicileri, geleneksel turistler gibi karşılarına çıkan "manzaralar"a hayran hayran bakmaya zorlandı, sanki "belirli manzaraların görülmesi gerektiğine dair kolektif bir duyu" vardı (MacCannell, 1976: 42). İzleyicilerin bakışı "ötekini bir manzara ya da resim olarak" çerçeve içine alır (Little, 1991: 149, 154). Böylesi bir "çerçeve içine alma", çerçevelenen materyal ne denli gerçekçi şekilde sunulursa sunulsun, nötr bir eylem olamaz. Daha çok, çerçeve içine alan bakış, baktığı objeyi nesneleştirerek kendi ihtiyaçlarına tabi kılar: "Yazarın kendi gerçek anayurdu, bakış açısı için bir örgütleme merkezi olarak hizmet verir (Bahtin'den aktaran Stewart, 1991: 177; ayrıca bkz. Mitchell, 1988: 28).

Bakış ve nesneleştirmenin cazibesi, otantiklik deneyimidir. "Modern adam (*sic*) her yere otantikliği için, başkalarının sadeliği, yoksulluğu, temizliği ya da saflığında kendi otantikliğinin yansıttığı bir parıltı yakalayıp yakalamayacağını görmek için bakmaya mahkûm edilmiştir (MacCannell, 1976: 41). Buradaki "otantiklik" ifadesi, sıradan varoluşun parçalanmasına temel teşkil ettiği ve anlam verdiği varsayılan özsel bir bütünlüğü simgeler. Otantiklik deneyimi, bireyleri "hem 'gerçek' dünya hem de kendi 'gerçek' benlikleri ile temasa" geçiren bir şeydir (Handler ve Saxton, 1988: 243). Böylesi bir "gerçek"in, Platoncu öz gibi, yaşam'ın tüm "tesadüf"lerine anlam verdiği varsayılır. "Bir tarafta gündelik yaşam ve amacın dünyası, diğer tarafta, gündelik yaşamın ötesine geçerek tecrübe ettiğimiz bir dünya"ya işaret etmek için kullanılan, Salt Öteki kehanetidir (Luckmann, 1976: 43).

Endülüs flamenkosunun manzarasına hayran hayran bakan izleyicilerin, otantik deneyimlere, ne ile karşılaştıklarını bilmeden ve önlerinde duran otantikliği fark etmeden sürekli olarak çarpmaları muhtemeldir. Belki de yakından ya da bir bakışta kolaylıkla algılanmayan bir bütünlükten oluştuğu için otantikliği gözden kaçırırlar. Sonuç olarak, izleyicilerin otantiklik algılamasını kolaylaştırmak için, deneyimleri, gerek kelime ya da resim, gerekse aksiyonlarla, biraz öykü anlatır gibi (bkz. Doe, 1988: 203 ve devamı), anlaşılır bir hikâye biçiminde hazırlanmalı ve önceden paketlenmelidir (Carr, 1991: 73 ve devamı; Handler ve Saxton, 1988: 253). Bu şekilde düzenlenen öyküler, çoğunlukla, birinin *algılayabildiği* parçalılık deneyimini, bir diğerinin *algılayamadığı* bütünlük deneyimine karşı kullanarak iş görür. Bu türden bir öykü anlatımı, Endülüs flamenkosu hakkındaki "Rito" sunumlarının erk oyunudur, flamenko müziğini otantiklik ile giydirip onun meşruiyetini tesis eden bir araçtır (bkz. Nichols, 1994: 68). "Rito" dizileri, diğer gezi filmleri gibi, otantik flamenkoyu, bir "ön bölge" ve bir "arka bölge" arasında kontrast yaratarak anlatır. "Rito" izleyicilerine, turdaki gezginlere yapıldığı gibi (bkz. MacCannell, 1976), flamenkonun ön bölgesinde bulunan türlü yapay gösteriler içerisinden yol gösterilir ve akabinde flamenkonun arka bölgesindeki otantiklikler yavaş yavaş tanıtılır.[5]

5. Flamenko şarkısının araştırma literatüründe sıklıkla bu türden saklı bir ilkel müzik olarak resmedilmiş olduğunu söylemek, belki de gereksizdir. Örneğin García Matos (1987: 34), "bu şarkının ilkel formüllerini ve İspanyol folklorundaki yerini" tartışırken şu iddiada bulunur: "Eğer böyle bir şey varsa, bunları bulabilmek için, flamenkonun herhangi özel bir versiyonunun en bozulmamış yüzünü, şarkıcının özel yeteneğiyle şarkıya sokulan, ifadeye ve stile dayalı üslupsal katkıların ve dönüşümlerin altında gizleyebileceğinin farkında olmak gerekir."
Her yerde olduğu gibi burada da arka bölgenin ön bölgeden mi kurulduğu ya da ön bölgeye mi bağlı olduğu sorusu sorulabilir (bkz. Bruner, 1993: 326; Culler, 1988: 160; Urry, 1992: 8). Ne yazık ki, böyle bir görüş itibariyle, ön ve arka arasındaki kontrastın ilk bakıştaki kadar basit olmadığını vurgulamak gerekir. Örneğin Urry (1992), MacCannell'in turistik arka bölge olarak adlandırdığına turistik kitsch ifadesiyle karşı gelmiş, ancak bunu yaparken kitsch deneyiminin otantiklik deneyimiyle iç içe geçtiği pek çok durumu takdir etmemiştir. Örneğin Bali dans sanatı klişe, ucuz, çocuksu, kandırıcı ve uyuşuk olabilir. Kaba, aşırı duygusal, değersiz, sahte olabilir. Ancak çoğu durumda bu banallik otantikliğe giden yolu gösterebilir: "Kitsch, sahip olduğu sayısız çokluktaki sahteliği ve sahteliklerinin sahteliği; stillerin, geleneklerin ve çalışmaların nesnel estetik değerinden bir şeyler

"Rito" dizilerinin turistik tabiatını fark etmek için hayal gücünü zorlamak gerekmez. Temeldeki misafirlik görüntüsü aşikârdır. "Rito" dizileri için çekilen birinci program "Cádiz y Los Puertos" (5. Bölüm), bu belgesel dizinin, flamenko ülkesine yapılan bir sinema yolculuğu olduğunu açıkça ortaya koyar. Dizilerdeki altses, özellikle "bizim yolculuğumuz" ve "flamenkoyu keşfimiz" ifadelerine yer verir; bu, Franco'nun İspanya'daki bölgesel çekişmeciliği görmezden gelen ve birleşik İspanya'daki tüm eyaletlerin işbirliğini öven kültür politikalarına karşı bir retoriktir. Dizilerdeki hemen her program, gezi filmlerinde hep olduğu gibi panoramik bir sinematografi içerir. İzleyiciler çatı tepelerinden Cádiz, Jerez de la Frontera, Lebrija ve Utrera'yı izler. Despeñaperros'tan La Unión'a ve Córdoba'dan Sevilla'ya seyahat ederken kır manzaralarını trenden seyrederler. At arabasından bakarak Sevilla'nın dar caddelerini keşfederler, La Giralda, Torre del Oro ve Guadalquivir'in görkemli manzaralarına açılırlar. Málaga'nın merkezindeki telaşı arabalardan seyrederek görürler. Cádiz, Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda ve Chiclana liman şehirlerinin kıyılarını teknelerden izleyerek keşfederler. Katedrali ziyaret ettikleri ve Müslümanların eski kalesine ait harabeleri gördükleri Morón de la Frontera tepelerine yürüyerek tırmanırlar. Tüm bu farklı panoramik sahneler, kendilerine özgü panoramik tekniklerle "Rito" dizilerinin gezi mecazının merkezde olduğunu doğrular.

Anlatan yorumcu, kendini ara sıra bir rehber olarak betimler: "Bu bölgede, bu insanları Jerez gibi diğer bölgelerdeki insanlardan ayırt eden özelliklere sahip stiller görürüz. Bu gezimizde, *cantiña* âlemindeki *romero, mirabrá, rosa, caracole* gibi şarkıları keşfetmiş bulunuyoruz." Altses aynı programda, daha sonra şöyle der: "Stilleri ve onları yorumlayanları keşfettiğimiz bu gezide, yaşlı Çingene María de La Sabina'yla tanıştık." Buradaki "gezimiz" (*nuestro viaje*) ve "araştırmamız" (*nuestra busca*) ifadeleri bu filmlerin turistik amacını imler. Triana hakkındaki program (17. Bölüm) "gezimiz"e atıfta bulunur; "Viejos Cantaores" (26. Bölüm) hakkındaki

içeriyor gibi yapar ve apaçık taklidinde başarıya ulaşır" (Calinescu, 1987: 252). Kitsch "orijinalliğe giden bir yol atar ortaya" (1987: 262).

program, eski flamenko stillerine "flamenko coğrafyasındaki dönüm noktaları ve kalıntılar" olarak değinir ve "Saetas" (23. Bölüm) hakkındaki program, "Rito" projesinden "misafirliğimiz" (*nuestro recorrido*) ifadesiyle bahseder. Tüm bu sunumlar ve ifadeler "Rito" çalışmasının bir gezi projesi olduğu iddiasını pekiştirir.

Flamenko turundaki ilk durak, elbette ki *tablao*'lardaki flamenko gösterileri, festival sahneleri ve kayıt stüdyolarındaki flamenko manzaralarıdır. Bu türden hazırlanmış gösteriler, "Rito" dizilerinde Madrid'in *tablao*'larındaki sahnelerdeki Rafael Romero, Antonio Canillas, Diego Clavel ve Manolo Caracol'un ölçülü enstantaneleri ile seyircilere sunulurken sadece takdir edilmez, bilinçli olarak keşfedilir ve bunlardan istifade edilir. Velázquez röportajlarda La Paquera, Manuel Soto "Sordera", La Perrata ve diğer sanatçılara, halktan izleyicilere ayrı, özel toplantılarda ayrı söyleyip söylemediklerini sorar; bu öyle bir sorudur ki, henüz sanatçıların cevaplarını duymadan, izleyicileri halka açık performanslar hakkında kinik bir düşünme tarzına yatkınlaştırır. José Pansequito'ya yöneltilen soru daha doğrudan ve daha provokatiftir: "*Tablao*'da şarkı söylemenin şarkıcının kalitesini düşürdüğü zaman zaman söylenir ... siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?"

Bu mesajı, flamenkonun yüzeysel cazibesini vurgulayan programlardan hiçbiri, Pepe Marchena (87. Bölüm) ve Manolo Caracol (53. Bölüm, 54. Bölüm) hakkındaki programlarda yapıldığı kadar açıkça ileri götürmez. Üstün yetenekli şovmen Marchena, uçları geniş ve kare şeklinde uzanan ipek kravatları, bol ceketleri ve gösterişli şapkalarıyla sunulur. Kulüp performansı esnasında, izleyicilerinin çılgın sevinç gösterilerine maruz kalan şovmen bu durumdan rahatsızdır. Zaman zaman, hayranlarından konuşmamaları istenir: Bir kadın, "Böyle bir olaya ne diyebilirim ki?" cümlesiyle protestosunu dile getirir. Caracol hakkındaki programa gelince, izleyiciler, şatafatlı yüzme havuzu ve bahçeleriyle eksiksiz, aşırı lüks villasında, anlatı eşliğinde kısa bir geziye çıkarılır. Gezinin sonunda, Caracol kendi oturma odasında, güzel kadınlardan müteşekkil bir haremde dinlenirken gösterilir.

"Rito" dizileri, ilhamını flamenko müziğinden alan uluslararası

gösterilere dair örnekleri de verir. "Difusión del Flamenco" (96. Bölüm) adlı bölüm, flamenko dansını öğrenen İspanyol olmayan insanları, örneğin İspanya'ya dans eğitimi almak üzere gelen İngiliz bir kadını ve Japonca *cante* icra eden bir şarkıcıyı sunar. Joselero de Moron hakkındaki bölüm (68. Bölüm), onu, şarkı söyleyen ateşli bir Amerikalı hayranını çalıştırırken gösterir. La Marrurra hakkındaki bölüm (85. Bölüm), Amerikalıların flamenko şarkısına dair merakını, tutkusunu derinliğine ele alır. Bir film yapımcısı bu bölüm hakkında yorum yaparken, Mairena gibi şarkıcıların, María La Marrurra'nın performanslarında ancak arkada ayakta durup tebessüm edebileceklerini söylemiştir. María La Marrurra, bir taraftan, sesinin birinci sınıf *cantaora* gücünde olmamasına rağmen büyük bir şevk, bilgi ve tutku sergiler, ancak diğer taraftan, hâlâ gerçek *cante*'nin nabzına henüz erememiş bir yabancıdır.

*Tablao* performansları, festival performansları, yabancılara verilen dersler ve yabancıların performanslarının yinelenmesi, bu müzik türünün tanımlanması ve sınırlarının belirlenmesine destek olur ve böylelikle, flamenko ülkesindeki bu gezginler, nerede bulunduklarını saptayacak imkânı bulur. Flamenko sınırlarının bu şekilde belirlenmesi, flamenko formları için isimlerin geliştirilmesiyle önemli bir şekilde desteklenmiştir. XVIII. yüzyılda kafa karıştıracak kadar birbirine geçmiş olan Endülüs sound'ları XIX. yüzyılda birbirlerinden ayrılmaya başlamış ve *soleá*, *alegría*, *fandango* ve *malagueña* gibi farklı bölgesel ve ritmik formlar halinde ayırt edilir şekle bürünmüştür. Bu form isimleri, flamenko ülkesinin sınırlarını tanımlayan pek çok işaret direği ve çit gibi rol almış, müziği günlük yaşamın ritmik gürültüsünden ayırarak nesneleştirmiştir (Attali, 1985: 57). "Rito" belgeseli, form isimlerini düzenli şekilde kullanarak bu nesneleştirme işinden istifade etmiştir. Çarpıcı bir örnek olması bakımından, seyyar satıcı şarkıları olan *pregone*'ler, şarkının mal satışı esnasındaki kaba kullanımları verilerek örneklenmiş (72. Bölüm) ve akabinde bu *pregone*'lerin tam olgunlaşmış biçimi sunulmuş (79. Bölüm) ve böylece *pregone*'ler kendine özgü bir form ismi hak edecek yeterlikte rafineleşmiş olarak gösterilmiştir. Benzer canlandırmalar *jabera*, *jabegote* ve *trillera* formlarının ge-

lişimini de örnekler. Açıktır ki flamenko şarkıları adlandırıldıkça onlara göre haklı olarak halkın kullanımına açık nesneler haline gelmiş ve yeşerdikleri toplumsal ilişkilerden gittikçe kopmuşlardır. Horkheimer ve Adorno tarafından ileri sürüldüğü gibi, "tüm somutlaştırmalar unutmaya dayanır" (Jay, 1993: 427).

"Rito" dizileri flamenko ön bölgesini bu yollarla sunarken, arka bölgeyle yüzleşmek için bu bölgeyi aşma mücadelesi de verir. Çünkü flamenkonun arka bölgesi otantikliği barındırır. "Rito"nun sinematografik gezi rehberliği bu amaca yönelik çok sayıda taktik ortaya koyar. Tüm bu taktiklerin "gerçekçi" sinematografi ile tutarlı olması da merak uyandırıcıdır. Örneğin belgesel yazarlarının, gerekliliği tartışmalı detaylardan sıklıkla istifade etmelerini ele alalım. Cristobalina de Suarez, pek çok bölümde, mütevazı bir yemek odasında, şarap ve bardaklarla dolu bir masanın etrafında ailesi ve arkadaşlarıyla birlikte oturmuş, şarkı söylerken gösterilir. Bu ortamların hiçbiri söylediği şarkı için gerekli değildir. Ama bu konuların ötesindeki bir gereksizlik de, onun küçük çocuğunu beşikte sallarken şarkı söylediği gerçeğidir. Bu gereksiz detay, Gerome'nin *The Snake Charmer and his Audience* [Yılan Oynatıcısı ve Seyircisi] tablosundaki odanın duvarları üzerinde bulunan gereksiz süslemelere benzer, izleyicileri bu sahneye özel bir "gerçeklik" ve "otantiklik" addetmeye teşvik eder (Nochlin, 1989).[6]

6. Gerçekçilik, izleyicileri gözlerine güvenmeye teşvik eden bir teknikler bütünüdür (Loizos, 1993: 9 ve devamı). Gerçekçi teknikler bütünündeki unsurların tümü, tüm durumlar için tutarlılıkla uygulanamaz. Örneğin –Abercrombie, Lash ve Longhurst'ün (1992) anladığı– gerçekçilik, yazarlığın bastırılmasını gerektirir. Ancak yazarlığın bastırılmasına dair bu gerçekçi strateji "Rito" dizilerine uygulandığı zaman, özellikle de XIX. yüzyıl flamenko icracılarının anonim figürler olduğunu akla getirirdi. Ancak durum böyle değildir.
Gerçekçi film, izleyicileri, önlerindeki görüntülerin, görünen neyse ona karşılık geldiğine inanmaya teşvik eder. Ancak gerçekçilik gerçek değil bir öğreti olduğundan, izleyicilerin, görüntülerin bağımsız gerçekliklere karşılık geldiğine inanmaları için eğitilmesi –bu fikrin aşılanması– gerekir. Görsel imgeler, dışardaki nesne ya da olaylara mutlaka karşılık gelmez, aksine algılama süreci, optik duyumların izleyiciler tarafından, elle tutulabilir faydalara göre organize edildiği bir süreçtir (Wright, 1992). Başka bir anlatımla, izleyicinin bakışıyla işlenen görüntüler, izleyicilerin görmeye *ihtiyaç* duyduğu görüntülerdir. Gerçekçilik öğretisi bu ihtiyacı saklar ve bunun yerine görüntü ve gerçekliğin otomatik eşleşmesinde ısrar eder.
Modern toplumsal yaşam gerçekçilikle çok yaygın ve tekrar tekrar kuşatılmış ol-

İzleyiciler bazen, gereksiz detayların düzmece olduğunu çok iyi bilirler. Örneğin Pericón ve La Marrurra'yı tanıtan bölümlerde bu sanatçılarla yapılan röportajlar telefon zili ile kesintiye uğrar. Her iki telefon görüşmesi de beklenmedik olaylar olarak işlenmiş ve Pedro Turbica'ya göre doğallık ve kendiliğindenlik duygusu kazandırmak için final bölümünde kurgulanmıştır. Arayanın sesini duymak ve hatta konuşmanın içeriğini yakalamak her iki durumda da mümkün değildir. İzleyiciler sanatçıların röportajlarına geri dönmeleri için bu telefon görüşmelerinin tamamlanmasını beklemek durumunda kalır. Bu oyalanma süreçlerinde, izleyiciler bu telefon konuşmalarının röportajlardan kurguyla çıkarılmalarının mümkün olduğunu, ancak kasıtlı olarak muhafaza edildiğini fark edebilir. Yine de, bu farkındalığa rağmen, izleyiciler bu dikkat saptırıcı telefon konuşmalarını, tanıklık ettikleri anlardaki eşsizliğin samimi gerçeklik işaretleri olarak görmeye hâlâ meyillidir.

Bu dizilerde kullanılan, en yaygın gerçekçilik tekniklerinden biri, kapıların açılması ve flamenko sanatındaki samimiyet anlarına kameranın yöneltilmesidir. Bu türlü anlar çokça kullanılır. Örneğin Perrate ailesi üyeleri (20. Bölüm) mütevazı bir *bodega*'daki [şarap mahzeni] büyük şarap fıçıları arasında oturmuş hararetli bir *bulería* sonrasında şarkılara ara vermiştir. Bernardo etrafta serinletici bir şeyler aramaktadır. Aceleyle masadan bir bardak şarap alır ve şarabı kafaya diker. Kimse bu duruma dikkat ediyor görünmez, ama kameranın bakışı tamamen onun üzerine odaklanmıştır. Hareketinde-

---

duğundan, "Rito" belgeseli gibi bir çalışmayı, ekranda beliren flamenko görüntülerinin flamenko otantikliğini en azından kısmen yansıttığına inanmadan izlemenin önüne geçmek, zordur. Gerçekçi teknikler kısmen çift etkili devinimi ile ikna edicidir: Birincisi, gerçekçilik, izleyicileri gördüklerine güvenmek konusunda teşvik eder; ikincisi, gerçekliğe ayrıcalıklı bir tanık oldukları duygusunu izleyicilere vererek bu güveni ödüllendirir. İzleyiciler "ora"da olanı gördükleri zaman, kendileri de bu görüntü yoluyla bir anlamda "ora"da olur. "Ora"sı bulunulacak egzotik ya da nadir bir yer olduğu zaman, izleyiciler kendilerini daha bir ayrıcalıklı hissederler. Kendilerini ayrıcalıklı hissettikleri zaman, inançlarını eleştirel gözle yeniden değerlendirmeye pek de eğilimli olmazlar. Başka bir deyişle, gerçekçi film, izleyicileri eleştirel olmamaları konusunda ikna ettiği sürece, kendi kendine yeter niteliktedir. Nochlin (1989: 38) tarafından ileri sürüldüğü gibi, gerçekçilik, izleyicileri, kendilerini en eşsiz bir sahnenin tam ortasında görmeye cesaretlendirir. İzleyici, bu tecrübenin neticesinde kıvanç duyar ... ya da kendini ispatlar (Corbett, 1990: 99; Guynne, 1990: 216 ve devamı; Preziosi, 1988: 68).

ki bilinçsiz içtenlik, flamenkonun bu en teklifsiz toplantılarındaki gerçeğin ve otantikliğin mevcudiyetine yönelik güçlü bir işaret addedilir. Tekrarı olmayan bu önemsiz anın büyüleyici etkisindeki izleyici, samimi şarkı anlayışının arka bölgesini dolduran diğer şeylere de anlam atfetmeye teşvik edilir. Bu anlamda Manuel Soto "Sordera"nın bir Madrid *tablao*'sunda sahne arkasındaki ağırbaşlı tavrına karşılık (69. Bölüm), Noel zamanındaki sınırsız heyecanı, içten sevinci de (10. Bölüm) flamenko aile yaşamındaki samimi anlara güçlü bir tanıklık imkânı sunar. Bölümün bu kısmının Jerez'deki aile malikânesinde değil, Madrid'in yaklaşık bir saat güneyinde, Toledo'daki bir kiralık evde filme çekilmiş olması ironiktir ve izleyici tarafından bilinmez. İşte bu, dramatik bir kurgusal otantiklik örneğidir. Benzer güçteki bir samimiyet ve içtenlik kurgusu, Puente Genil'de bir bar sahibi olarak görünen Pedro Lavado hakkındaki bölümde karşımıza çıkar (60. Bölüm). Lavado, önlüğü içinde şarap sunarken ne kadar gösterilmişse bir o kadar da gitaristle şarkı söylerken gösterilir. Ticari flamenkonun hızlı çarklarına kapılanların onu görmezden geldiği söylense de, tanınmamışlığı içinde şarkı söylemekten, küçük oğullarına –bu bölümde cereyan ettiği gibi– şarkı söylemeyi öğretmekten ve *cante*'nin tadına varmaktan mutludur.

Flamenko arka bölgesinin peşindeki gerçekçi belgeselcilik anlayışı, "Rito" yazarlarını, davranışlarıyla bu bölgenin samimiyetini sergileyen amatörlere yönlendirmiştir: Triana'nın ünlü Çingene *cantaor*'ları ile sıkı fıkı olmuş, bunların şarkı geleneğini XIX. yüzyıldaki Ramón El Ollero zamanından daha bir kıyıda köşede muhafaza etmeyi başarmış, Çingene olmayan, Triana'lı yaşlı çömlekçi Oliver de Triana (57. Bölüm). María Sabina, diğer namıyla María Macías Moreno ve oğlu, nalbant-*cantaor* Santiago Donday (5. Bölüm); La Perrata, El Borrico, Pedro Lavado, ve Oliver de Triana ayarında amatörlerdir. Diğer amatörler için de geçerli olduğu gibi, bu kişilerin "Rito" dizilerindeki mevcudiyeti, flamenko arka bölgesini inşa etmeyi destekler. Sabina bu dizilerde bir gözü ve bazı dişleri eksik, çelimsiz bir kadın görüntüsündedir: "La Tuerta" (Tek Gözlü Kadın). Güzellik, melodi ve hatta ses gücü bakımından sun-

duğu hiçbir şey yoktur. Aksine, Sabina'nın şahsiyeti, *gerçek* flamenkoların "yaşlı, okumamış, kör, dişsiz" (Middleton, 1989: 143), ancak flamenko şarkısı geleneklerine derinden bağlı olan "köhnemiş kişilerin mantalitesi"ne dair bir şeyleri anımsatır. Oğlu Santiago Donday, soluksuz şarkı söyleyen, tırmalayıcı bir sese ve keskin hatlara sahip iri cüsseli bir adamdır. *Puro* [saf, bozulmamış] olmaya hak kazanacak bir çift seçilecek olsaydı, bu çift kesinlikle Sabina ve oğlu olurdu.

Son olarak, Lole Montoya'nın (96. Bölüm) sade kadınsal güzelliği ve zarafeti, otantik arka bölgenin değerini yapay ön bölgeye karşı şiddetle vurgular. Flamenko gösterilerindeki *bailaora*'ların yapmacık pozları, parlak giysileri, dramatik makyajlarına alışık olan izleyicilerin, bu bölümde gösterişsiz bir mutfaktaki masa etrafında toplanmış olan Montoya ailesi içerisinde göz kamaştırıcı *bailaora*'nın antitezi olarak geçen Lole'ye inanmaktan başka çareleri yoktur. Portly Eduardo El de la Malena –bazen Gordito olarak anılır– tangolar çalarken ailenin genç, yaşlı diğer üyeleri şarkılar söyler, dans eder. Lole, bir noktada harekete geçer. Üzerinde fark edilebilir bir makyaj yoktur. Giysileri –pantolon ve sırttan bağcıklı bluzu– dikkati çekmez, gösterişsizdir. Ancak kameranın yakın planlarında ağırlıkla yer alan güzelliği ve zarafeti kesinlikle büyüleyicidir. Hem melek kadar duru hem de duygusal ve güçlüdür; flamenko arka bölgesinin "doğal" bir güzelliğidir.

"Rito" dizileri, izleyicileri otantik flamenkonun kaynağıyla karşılaştıklarına ikna etmek için daha başka tekniklerden de faydalanır. Bu tekniklerden biri sırların ifşası, normalde görüntüden saklanan şeylerin ortaya konulması, genelde gizlenenlerin açığa çıkarılmasıdır. Böylesi ifşalar, o ana kadar saklı tutulanların gerçek olması gerektiği konusunda izleyicileri inanmaya teşvik eder. Bu teşhir tekniği, biraz da, flamenko sanatı genelde gizlilikler üzerinde geliştiği, zenginleştiğinden etkilidir. Diğer sanatçılar onun stilini taklit edecek diye korkarak kendi müziklerini kaydetmede gönülsüz kalan flamenko sanatçıları hakkında bol sayıda öykü vardır. Bu tür ileri paranoyadan mustarip olduğu söylenen Manolo de Huelva, 30. Bölüm'de boy gösterir ama bir şey çalmaz. Flamenko ustalarının,

kendi sanatlarının eşsizliğini muhafaza etmek için zaman zaman hatalı şeyler öğrettiği söylenir. Her bir icracı, diğer icracıları gizliden süzerek çalışır görünmektedir. Hepsi, başkalarının performanslarındaki can alıcı noktaların peşindeyken, aynı anda, kendi sanatlarını başkalarının meraklı bakışlarından saklamaktadır. "Rito" dizileri, böylesi bir saklılık ve korunaklılık atmosferinde ortaya çıkar ve flamenko sanatının en samimi ve gizli özelliklerinden bazılarını teşhir eder. Sanatçılar, diğer sanatçılarca sadece duyulmaz, izlenebilir de. Ve *aficionado*'lar, görmek bir yana, hiç duymadıkları tanınmamış sanatçılara belki de ilk defa bir bakış atma fırsatı bulmuşlardır. "Rito" dizileri açıkçası çoğu *aficionado*'ya yukarıda bahsedilen amatör sanatçıları ilk defa görme fırsatı vermiştir.

Diego del Gastor bu bağlamda bir örnektir. Tam da "Rito" dizileri yayınlanmaktayken ölen Diego, geniş çevrelerce takdir toplayan bir gitarist olmasına rağmen (Pohren, 1980), Pohren onun sadece derslerdeki düzen ve yeknesaklıktan hoşlanmıyor olduğunu ileri sürse de (1988: 298), plak ve gitar hocalığı yapmak konusunda genelde gönülsüzdü. Saklı kalmış bir kişiydi; José María Velázquez, sanatını "Rito" dizilerinde göstermesi için onu ikna ve teşvik etmek durumunda kalmıştı. Gastor'un *bulería*'sı, yukarıda da anlatıldığı gibi dizilerin jeneriğinde defalarca duyulur. Ona ayrılan bölümde (50. Bölüm) hem solist hem de eşlikçi olarak görünür ve bu dizinin diğer bölümlerinde de La Fernanda de Utrera, José El Perrate, José Menese ve Joselero de Morón gibi sanatçılara eşlik eder. Diğer bir deyişle, Diego del Gastor, gizemli Diego, yetenekli Diego, haylaz Diego üzerindeki perde "Rito" dizileriyle kaldırılır.

"Rito" dizilerinde ifşa edilenler sadece sanatçılar değildir. Müziğin kendisi de teşhir edilir. Örneğin *alboreá*, özel Çingene düğünlerinde icra edilen bir şarkı stilidir. Manuel Barrios tarafından söylendiği gibi: "Çingeneler, kendine özgülüklerinin bir işareti olarak, en mahrem ve özel seremonilerine Çingene olmayanların katılmasını istemez. Nikâhlar, düğünler için de bu geçerlidir, Çingene olmayan biri bunları görmemeli ve düğün şarkılarını (*la alboreá*) duymamalıdır" (Blas Vega ve Ríos Ruiz, 1990: 9 içinde aktarır). Antonio Mairena, "iyi bir Çingenenin *la alboreá*'yı ona uygun ye-

rin ya da Çingene ailesinin keskin hatlı sınırlarının dışında söylemediğini" ileri sürer (Mairena, 1976: 81). Ancak *la alboreá*'nın esrarı, "Rito" dizilerinde alenileştirilir. Miguél Funi bu türün bir versiyonunu icra eder ve daha çarpıcısı, bir sonraki bölüm "Rito y Geografía del Baile", hareketli kamera ile tam bir teşhirini sunar. Kamera bir Çingene düğününde dolaşır; bir koro *alboreá* söylemektedir ve bu esnada gelin ile damat, çiçek yağmuru altında omuzlarda taşınmakta, kendilerinin ve başkalarının üstlerini çıkaran ateşli düğün misafirleri tarafından itilmekte ve neredeyse yere devrilmektedir.

Mahremin cazibesi, belgeselcileri sanatçıların kişiliklerini vurgulamaya da sevk eder. "Rito" izleyicileri, sanatçıları şovmenlik havasından uzak ve derin ilgileri ile özel tutkularının gün yüzüne çıktığı teklifsiz ortamlarda görmeleri için bu dizilerde pek çok fırsatla karşılaşır. Ayrıca kişisel ilgileri ile günlük olaylardan bahseden flamenko sanatçılarıyla yakınlaştırılır. Sanatçı kişiliklerinin "Rito" dizilerinde bu şekilde tanıtılması, sanatı sanatçıları keşfetmeden tartışamadığı görülen çoğu flamenkolojik yazının eğilimleri ile de uyumludur. Örneğin Diego del Gastor'un sanatı, her nasılsa enstrümanları özensiz kullanması hakkındaki öykülerle açıklanır (Pohren, 1980) ve Antonio Mairena'nın itibarı, belli ki Manuel Torre'nin ölüm döşeğindeyken kendisini *cante*'nin muhafızı olarak göstermesinin bir uzantısıdır (Mairena, 1976: 86). Flamenko şahsiyetleri hakkındaki bu türden oyalayıcı tespitler nasıl haklı çıkarılabilir ki? José Caballero Bonald şu iddiayı dile getirir: Flamenko sanatı, flamenko sanatçılarından daha az ya da daha çok bir şey değildir. "Şarkıcının beklediği –gözü kapalı tahmin edeceğimiz gibi– kendi içgüdüsünün mahremlerinde var olanı ya da kendi içten ve devingen acemiliğinin insanlığa açılmasıyla yeniden inşa ettiği, kendi özel tarihini eldeki birkaç tanığa aktarmaktır" (Caballero Bonald, 1975: 54). Özetle, flamenko şarkısı, doğası gereği kişisel şarkıdır. Bu hesaba göre, şöhret kazanan bir şarkı, şarkıcının kişisel değerinin bir kanıtıdır. Ve buna karşılık, insanlar tarafından tutulmayıp yok olan bir şarkı, daha önemsiz bir ruhun şarkısı olmalıdır. Elbette ki hiçbir şarkıcı daha önemsiz addedilmek istemez, bu yüzden şarkıcılar hüner ve sanatlarında zarafet ve profesyonellik edin-

meye bakar. Bu yolların hepsinde de, kendi ruhlarının bir tasdiki olarak şöhretin peşine düşerler.

Profesyonelliğin flamenko sanatının bu şekilde kişiselleştirilmesinde büyük rol oynadığı ortadadır. Sanatçıya şöhreti kazandıran, kişiliğini gelecek kuşakların belleklerine kazıyan, onun profesyonelliği ve kendini yetiştirmesidir. "Profesyonellik isimsizlikten kurtulmak için zaruridir ve her zaman böyle olmasa da, bir sanatın kalıcı ve aleni icrasıdır şöhreti getiren" (Ríos Ruiz, 1993: 12). Şöhretli olarak anılmak, sanatı aracılığıyla anılmaktır. Ve bu tespitin doğal bir uzantısı olarak, sanatçıları anmak, sanatlarını anmaya eştir.[7] "Rito" belgeselcilerinin flamenko hayranlarının (*afición*) bu özelliğinden yararlanmış ve bunu kendi konu ve amaçları ile örtüştürmüş olmaları ilgi çekicidir. "Rito" dizileri "El Chocolate," Paco de Lucía, Pepe Marchena ve Rafael Romero gibi sanatçılarla sohbetlere izleyicilerin kulak misafiri olmasını sağlar ve böylece flamenkonun izleyici bakışlarından bağımsız olduğu konusunda izleyicileri ikna etmeye çalışır. Dolayısıyla flamenko sanatçılığının "Rito" dizilerinde kişiselleştirilmesinin etkisi, diğer gerçekçi strate-

7. Flamenko sanatının öne çıkmasına flamenko şahsiyetlerinin aracılık ettiği söylendiğinde, bazı flamenkologlar farklı aracılık süreçlerini ayırt etmeyi gerekli görmüştür. Örneğin Climent, kişisel şöhretin farklı şarkı stilleri için farklı yollarla elde edilebileceğini iddia eder. Mesela "şarkıcılar *fandango*'yu kendi stilinin sınırları içerisinde süsleyerek kişiselleştirebilir. *Seguiriya*'lara gelince, sanatçının adını önemli bir stil ile ilişkilendirme noktasına ulaşması imkânsızdır, çünkü sadece *cante*'nin kendini işlemek dahi, sanatçının enerjisi ve sanat birikimini tüketir" (González Climent, 1975: 28). Pepe Marchena, Climent'e göre, "para canlısı" şöhret kovalamacasıyla kabul edilebilir bir kişiselleştirme çizgisini aşmıştır. Gene de Tomás Pavón ve Juanito Mojama'nın, *soleare* ve *seguiriya* yorumlarıyla kendilerini layıkıyla seçkin kıldıkları varsayılabilir. Şarkılarında "teknik anlatım özelliklerini değil, sadece bu stilleri vücuda getiren yaşamsal üslubu sergilemişlerdir" (1975: 28).
Climent'in "*cante* stili" olarak adlandırdığı, pek çok şarkıcı kuşağı aracılığıyla ayakta kalmış şanslı "teknik anlatım özelliklerinden" tarih içerisinde türemiştir. Yüzyıl önceki "teknik özellik" ise, bugüne ait "şarkı stilinin" temel özdeği olmaya kolaylıkla hak kazanabilir. Aynı düşünceyle, Climent'in bugün sadece "teknik bir özellik" olarak ihmal ettiği karakteristik, örneğin Camarón'un tekniği, günümüzden yüz yıl sonraki stilin temel özdeği olmaya hak kazanabilir. Climent, tekniğin, tarihin seyri içinde stile dönüştüğü gerçeğini kabul etmeye isteksiz görünmektedir. Flamenkonun kişiselleştirilmesindeki kaygan yokuştan aşağı inmeye başlayan Climent, şarkı ve şarkıcıyı özdeşleştirmenin karmaşık sonuçlarını fark ettiği zaman, geri çıkmaya çalışmaktadır.

jileri aracılığıyla sağladığı etkilere benzer.

Franco'nun *andalucista* muhalifleri, Franco döneminin son çeyreğinde Franco'nun flamenko istismarlarını baltalayarak kendi amaçlarını desteklemeye çalıştı. Franco'nun *nacionalflamenquismo*'sunu, yapay bir manzara ve İspanya'nın güzelliklerini örneklemek için ziyaret edilecek bir turistik bölge olarak resmettiler. Gerçek ve otantik flamenkonun, arkada ve aşağı tarafta, "arka bölgede", ancak öndeki yapaylığı ve propagandaları kenara itmeye istekli olanlar tarafından görülebilecek bir yerde durduğunu ima ettiler. "Arka bölge"nin de en az "ön bölge" kadar kurmaca, yani inşa edilmiş olması ise ironiktir. Gerçekliğin ortamı ve kurmacanın düşmanı olduğu iddia edilen sinema gerçekçiliğinin, bu kurmacanın üzerine kurulduğu bir tarz olmasıysa ayrı bir ironidir. Bu ironileri "Rito y Geografía del Cante" belgesel dizilerini inceleme sürecinde keşfettik. Bu dizilerin kastı, izleyicileri şatafatlı ön bölgenin ötesine, flamenkonun otantik arka bölgesine taşımak olmuştur. Ama arka bölgenin de bizzat kurmaca olduğu ve bu kurmacanın, tümü sinema gerçekçiliği öğretisi ile tutarlı olan, sadelik ve içtenlikten faydalanan taktikler, son derece detaylı anlatımlar ve flamenko sanatçılığının kişisel ve özel boyutlarıyla oyalayıcı tespitler aracılığıyla yapıldığına da incelememizde dikkat çektik.

Zorla açılmış ancak normalde saklı bir müzikal deneyim olan, "Rito" dizilerinde keşfedilen otantik flamenko, bir kurmacadır. Franco dönemindeki cafcaflı müziğe panzehir olarak en iyi niyetlerle yaratılmış olsa da, kurmacalı otantikliği gelecek kuşaklara çetin görevler bırakıyor; çünkü bu kurmaca, bizleri flamenkonun "Rito" versiyonunu, örneğin yeni bulunmuş bir öz, Kutsal Kâse, büyük beyaz balina gibi görmeye saptırabilir. Burada dayatılan tehlike, flamenkonun bu versiyonunu kutsal bir kanuna dönüştürecek ve bunu, çağdaş flamenko performanslarını analiz ederken sabit bir standart olarak kullanacak oluşumuzdur, ki bu şekilde tam da "Rito" dizilerinin hararetle karşı çıktığı ideolojiye teslim oluruz ve sonuçta, kendi gürültümüzle didişmeye yönelik insani sorumluluğumuzdan kaçarız.

# Kaynakça


Abercrombie, Nicholas, S. Lash ve B. Longhurst (1992), "Popular Representation: Recasting Realism", *Modernity and Identity,* Scott Lash ve Jonathan Friedman (der.), Cambridge: Blackwell içinde, s. 115-40.

Acosta Sánchez, José (1978), *Andalucía: Reconstrucción de una Identidad y la Lucha contra el Centralismo,* Barselona: Der. Anagrama.

—, (1979), *Historia y Cultura del Pueblo Andaluz,* Barselona: Der. Anagrama.

Aguirre, Ángel (1972), "Review", *Cuadernos para el Diálogo,* no. 103, s. 48-9.

Almazán, Francisco (1971a), "El Mundo de las Tonás en TVE", *Triunfo,* no. 476, s. 98-9.

—, (1971b), "José Menese", *Triunfo,* no. 479, s. 44-5.

—, (1972), "50 Años del Nacionalflamenquismo", *Triunfo,* no. 50, s. 32-5.

Alvarez Caballero Ángel (1981), *Historia del Cante Flamenco,* Madrid: Alianza (der.)

—, (1988), *Gitanos, Payos y Flamencos, en los Origines del Flamenco,* Madrid: Der. Cinterco.

—, (1992), "Del Nacionalflamenquismo al Renacimiento", *Los Intelectuales Ante el Flamenco, (Cuadernos Hispanoamericanos,* nos 9/10, s. 109-20), Madrid: Instituto de Cooperación Iberioamericana.

—, (1993), "Castellanos y Otros Extranjeros", *Candil,* no. 85, s. 1271-3.

—, (1994), El Cante Flamenco, Madrid: Alianza (der.).

Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities,* New York: Verso [*Hayali Cemaatler*, çev.: İskender Savaşır, Metis Yayınları, 1993].

Appadurai, Arjun (1986), *The Social Life of Things: Commoditics in Cultural Perspective,* New York: Cambridge University Press.

Arrebola, Alfredo (1988), "La Mujer en el Cante Flamenco", *Dos Siglos de Flamenco: Actas de la Conferencia Internacional,* Jerez: Fundación Andaluza de Flamenco içinde, s. 381-4.

—, (1991), *Introducción al Folklore Andaluz y Cante Flamenco,* Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones.

Attali, Jacques (1985), *Noise: The Political Economy of Music,* Minneapolis: University of Minnesota Press. [*Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine,* çev.: Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2005].

Auf der Heyde, Mechthild (1995), "Aspectos Genéricos en el Romancero Analuz como Elementos de Identidad", "Arte e Identidad Colectiva" konferansında 17 Haziran'da sunulan makale, Sevilla: Fundación Machado.

Baget Herms, José María (1993), *La Historia de la Televisión Español*, Barselona: Der. Bahtin, Mihail (1981), *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press.
—, (1984), *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press. [*Rabelais ve Dünyası*, çev.: Çiçek Öztek, Ayrıntı Yayınları, 2005].
Bailey, Peter (1986), *Music Hall: The Business of Pleasure*, Milton Keynes: Open University Press.
Baily, John (1989), "Filmmaking as Musical Ethnography", *World of Music*, c. 31, no. 1, s. 3-20.
Barrios, Manuel (1989), *Gitanos, Moriscos, y Cante Flamenco*, Sevilla: Der. R.C.
—, (1992), "Gitanos y Moriscos", *Candil*, no. 80, s. 957-62.
Barry, Kevin (1987), *Language, Music and the Sign: A Study in Aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge*, New York: Cambridge University Press.
Barthes, Roland (1977), *Image-Music-Text*, New York: Hill and Wang.
—, (1989), *The Rustle of Language*, Berkeley: University of California Press.
Bauman, Richard, ve Charles Briggs (1993), "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, no. 19, s. 59-88.
Beck, Ulrich, Anthony Giddens, ve Scott Lash (1994), *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford: Stanford University Press.
Bergamin, José (1957), *Cante Hondo*, Paris: Seuil.
Berlin, Isaiah (1991), *The Crooked Timber of Humanity*, New York: Knopf.
Berman, Marshall (1982), *All That Is Solid Melts Into Air*, New York: Penguin. [*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev.: Bülent Peker, İletişim Yay. 1994.]
Bernal Rodríguez, M. (1982), "La Andalucía Conocida por los Españoles", *Historia de Andalucía VII: La Andalucía Contemporánea (1868-1983)*, Madrid: Der. Cupsa, içinde s. 297-313.
Bernstein, Richard (1992), *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*, Cambridge: MIT Press.
Besas, Peter (1985), *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*, Denver: Arden Press.
Blas Vega, José (1978), *Conversaciones Flamencas con Aurelio de Cádiz*, Madrid: Librería Valle.
—, (1987), Los *Cafés Cantantes de Sevilla*, Madrid: Der. Cinterco.
—, (1990), *Vida y Cante de Antonio Chacón: La Edad de Oro del Flamenco*, Madrid: Der. Cinterco.
— ve Manuel Ríos Ruiz (der.), (1990), *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid: Der. Cinterco.
Braider, Jackson (1991), "Cante flamenco", *Acoustic Guitar*, c. 2, no. 2, s. 30-6.
Brandes, Stanley (1980), *Metaphors of Masculinity: Sex and Status in Andalusian Folklore*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
—, (1990), "Sardana: Catalan Dance and Catalan National Identity", *Journal of American Folklore*, c. 103, no. 407, s. 24-41.
Brown, Irving (1929), *Deep Song: Adventures with Gypsy Songs and Singers in Andalusia and Other Lands*, New York: Harper.
Bruner, Edward (1993), "Epilogue", *Creativity/Anthropology*, Smadar Lavie, Kirin Narayan ve Renato Rosaldo (der.), Ithaca: Cornell University Press, içinde s. 321-34.
Bryant, Shasta (1973), *The Spanish Ballad in English*, Lexington: University of Kentucky Press.
Burgos, Antonio (1971), *Andalucía, Tercer Mundo?*, Barselona: Ediciones 29.
—, (1972), "Los Jornaleros del Flamenco", *Triunfo*, no. 506, s. 23-5.

—, (1980), *Libelo contra Madrid,* Barselona: Ediciones Planeta.
Burke, Peter (1992), "We, The people: Popular Culture and Popular Identity in Modern Europe", *Modernity and Identity,* Scott Lash ve Jonathan Friedman (der.), Cambridge: Blackwell, içinde s. 293-308.
—, (1993), *The Art of Conversation,* Ithaca: Cornell University Press.
Caballero Bonald, José (1975), *Luces y Sombras del Flamenco,* Madrid: Der. Lumen.
Calhoun, Craig (1992), "Introduction: Habermas and the Public Sphere", *Habermas and the Public Sphere,* Craig Calhoun (der.), Cambridge: MIT Press içinde.
Calinescu, Matei (1987), *Five Faces of Modernity,* Durham: Duke University Press.
Calvin, William (1990), *The Cerebral Symphony: Seashore Reflections on the Structure of Consciousness,* New York: Bantam.
Campbell, Joseph (1972), *Myths to Live By,* New York: Viking.
Cansinos Assens, Rafael (1985, orijinali 1933), *La Copla Andaluza,* Granada: Der. Andaluzas Unidas.
Carr, David (1991), *Time, Narrative, and History,* Bloomington: Indiana University Press.
Carrillo Alonso, Antonio (1978), *El Cante Flamenco como Expresión y Liberación,* Almería: Der. Cajal.
Catarella, Teresa (1993), *El Romancero Gitano-Andaluz de Juan José Niño,* Sevilla: Fundación Machado.
Certeau, Michel de (1984), *The Practice of Everyday Life.* Berkeley: University of California Press.
—, (1986), *Heterologies,* Minneapolis: University of Minnesota Press.
—, (1988), *The Writing of History,* New York: Columbia University Press.
Chambers, Iain (1976), "A Strategy for Living", *Resistance Through Rituals,* Stuart Hall ve T. Jefferson (der.), Londra: Hutchinson, içinde s. 157-66.
—, (1986), *Popular Culture: The Metropolitan Experience,* New York: Metheun.
—, (1994), *Migrancy Culture Identity,* New York: Routledge. [*Göç, Kültür, Kimlik,* çev.: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2005.]
Chanan, Michael (1994), *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism,* New York: Verso.
Chislett, William (1979), *The Spanish Media Since Franco,* Londra: Writers and Scholars Education Trust.
Clifford, James (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art,* Cambridge: Harvard University Press.
Cobo, Eugenio (1994), "Review", *La Caña,* no. 7, s. 77.
Collier, George (1987), *Socialists of Rural Andalusia: Unacknowledged Revolutionaries of the Second Republic,* Stanford: Stanford University Press.
Collin, Rodney (1931), *Palms and Patios: Andalusian Essays,* Londra: Heath, Cranton, Ltd.
Collins, Jim (1989), *Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism,* New York: Routledge.
Comaroff, John ve Jean Comaroff (1992), *Ethnography and the Historical Imagination,* Boulder: Westview Press.
Connerton, Paul (1989), *How Societies Remember,* New York: Cambridge University Press. [*Toplumlar Nasıl Anımsar,* çev.: Alaaddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, 1999.]
Corbett, John (1990), "Free, Single, and Disengaged: Listening Pleasure and the Popular Music Object", *October,* no. 54, s. 79-101.
Corbin, J.R. ve M.P. Corbin (1987), *Urbane Thought: Culture and Class in an Andalusian City,* Brookfield: Gower Publishing Company.
Crary, Jonathan (1990), *Techniques of the Observer,* Cambridge: MIT Press. [*Gözlemcinin Teknik-*

*leri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev.: Elif Daldeniz, Metis Yayınları, 2004.]
Crowley, Tony (1989), "Bakhtin and the History of Language", *Bakhtin and Cultural Theory*, Ken Hirschkop ve David Shepherd (der.), New York: Manchester University Press içinde, s. 68-90.
Cruces Roldán, Cristina (1993), *"Clamaba un Minero Asi..."*: *Identidades Sociales y Trabajo en los Cantes Mineros*, Murcia: Universidad de Murcia.
Culler, Jonathan (1988), *Framing the Sign*, Norman: University of Oklahoma Press.
D'Lugo, Marvin (1991), *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton: Princeton University Press.
—, (1994), "Authorship and the Concept of National Cinema in Spain", *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, Martha Woodmansee ve Peter Jaszi (der.), Durham: Duke University Press, içinde s. 327-42.
Dennett, Daniel (1991), *Consciousness Explained*, Boston: Little Brown.
Diaz-Plaja, Fernando (1974), *La Pantalla Chica*, Barselona: Plaza y Janes.
Doe, John (1988), *Speak into the Mirror: A Story of Linguistic Anthropology*, Lanham: University Press of America.
DonPreciso (1982, orijinali 1802), *Colección de Los Majares Coplas de Seguidillas, Tiranas, y Polos que se han Compuesto para Cantar a* Li *Guitarra*, Córdoba: Andalucía.
Donald, Merlin (1991), *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge: Harvard University Press.
Dos Passos, John (1926), *Rosinante To the Road Again*, New York: George H. Doran.
Drillon, Lilyane, José Monleón, José Ortiz Nuevo ve Salvador Távora (der.), (1975), *Quejío: Informe*, Madrid: Ediciones Demófilo.
Duranti, Alessandro (1993), "Intentions, Self, and Responsibility: an Essay in Samoan Ethnopragmatics", *Responsibility and Evidence in Oral Discourse*, Jane Hill ve Judith Irvine (der.), New York: Cambridge University Press, s. 24-47.
Eagleton, Terry (1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge: Blackwell.
—, (1991), *Ideology: An Introduction*, New York: Verso [*İdeoloji*, çev.: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, 1996.]
Eco, Umberto (1976), *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
Edelman, Gerald (1992), *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of Mind*, New York: Basic Books.
Eisenberg, Evan (1987), *The Recording Angel*, New York: Penguin.
Ellis, Havelock (1908), *The Soul of Spain*, New York: Houghton Mifflin.
Ermarth, Elizabeth (1992), *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton: Princeton University Press.
Escribano, Antonio (1990), *Y Madrid Se Hizo Flamenco*, Madrid: Der. Avapiés.
Espín, Miguel (1994), "El Flamenco y La Televisión: Crónica de Infidelidades", *La Caña*, no. 7, s. 19-23.
Falla, Manuel de (1947), *Escritos*, Madrid: Publicaciones de la Comisaria General de la Música.
Faur, José (1986), *Golden Doves with Silver Dots: Semiotics and Textuality in Rabbinic Traditions*, Bloomington: Indiana University Press.
Featherstone, Mike (1991), *Consumer Culture and Postmodernism*, Londra: Sage. [*Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev.: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 1996.]
—, (1992), "The Heroic Life and the Everyday Life", *Culture Theory and Culture Change*, Mike Featherstone (der.), Beverly Hills: Sage içinde, s. 159-82.
Feld, Steven (1976), "Ethnomusicology and Visual Communication", *Ethnomusicology*, c. 20,

no. 2, s. 293-325.
—, (1990), "Wept Thoughts", *Oral Tradition*, c. 5, no: 2/3, s. 241-66.
Fernandez Bañuls, Juan Alberto ve José María Pérez Orozco (der.), (1983), *La Poesia Flamenca Lírica en Andaluz*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
Ferraro, Thomas (1989), "Blood in the Marketplace: The Business of Family in the Godfather Narratives", *The Invention of Ethnicity*, Werner Sollors (der.), New York: Oxford University Press, içinde s. 176-208.
Fiske, John (1987), *Television Culture*, Londra: Metheun.
—, (1989), *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman.
—, (1993), *Power Plays, Power Works*, New York: Verso.
Frank, Waldo (1926), *Virgin Spain*, New York: Boni & Liveright.
Franko, Mark (1995), *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington: Indiana University Press.
Frith, Simon (1987), "Why do Songs have Words?", *Lost In Music: Culture Style and the Musical Event*, Avron Levine White (der.) (Sociological Review Monograph), içinde s. 77-106.
—, (1988), *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, New York: Routledge.
Fuentes, Carlos (1992), *The Buried Mirror*, New York: Houghton Mifflin.
García, Angel, Vicente Morales ve Leovigildo Aguilar (1991), "Mayte Martín", *Candil*, no. 76. s. 755-8.
García Chicón, Agustín (1987), *Valores Antropológicos del Cante Jondo*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga. .
GarcíaGómez, Génesis (1993), *Cante Flamenco, Cante Minero: Una Interpretación Sociocultural*, Barselona: Der. Anthropos.
García Jiménez, Jesús (1980), *Radiotelevisión y Política Cultural en el Franquismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
García Lorca, Federico (1975). *Deep Song and Other Prose*, New York: New Directions.
García , Manuel (1987), *Sobre El Flamenco: Estudios y Notas*, Madrid: Der. Cinterco.
Gardiner, Michael (1992), *The Dialogics of Critique: M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*, New York: Routledge.
Geertz, Clifford (1995), *After the Fact*, Cambridge: Harvard University Press. [*Gerçeğin Ardından*, çev.: Ulaş Türkmen, İletişim Yayınları, 2001.]
Gelardo, José ve Francine Belade (1985), *Sociedad y Cante Flamenco*, Murcia: Der. Regional.
Geoghegan, Vincent (1987), *Utopianism and Marxism*, New York: Metheun.
Gilmore, David (1980), *The People of the Plain: Class and Community in Lower Andalusia*, New York: Columbia University Press.
—, (1985), "The Role of the Bar in Andalusian Rural Society: Observations on the Political Culture under Franco", *Journal Anthropological Research*, c. 41, no. 3, s. 263-78.
— , (1986), "Mother-Son Intimacy and the Dual View of Woman in Andalusia", *Ethos*, c. 14, s. 227-51.
—. (1990), "Men and Women in Southern Spain: 'Domestic Power-Revisited", *American Anthropologist*, c. 92, no. 4, s. 953-70.
Goffman, Erving (1974), *Frame Analysis*, New York: Harper & Row.
—, (1981a), *Forms of Talk*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
—, (1981b), "Felicity's Condition", *American Journal of Sociology*, c. 89, no. 1, s. 1-53.
Golding, Sue (1988), "The Concept of the Philosophy of Praxis in the Quaderni of Antonio Gramsci", *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson ve Lawrence Grossberg (der.), Urbana, IL: University of Illinois içinde s. 543-64.
Goldman, Robert (1992), *Reading Ads Socially*, New York: Routledge.

Gómez Pérez, Agustín (1978), *El Neoclasicismo Flamenco: El Mairenismo, El Caracolismo*, Córdoba: Ediciones Demófilo.
González Climent, Anselmo (1964/1953), *Flamencología*, Madrid: Escelicer.
—, (1975), *Pepe Marchena y La Opera Flamenca*, Córdoba: Ediciones Demófilo.
Goodwin, Charles ve Alessandro Duranti (der.), (1994), *Rethinking Context*, New York: Cambridge University Press.
Grande, Félix (1979), *Memoria del Flamenco*, iki cilt, Madrid: Espasa Calpé.
—, (1985), *Agenda Flamenca*, Sevilla: Der. Andaluzas Unidas.
—, (1986), "No Queremos Morir", *Diario 16*, 1 Aralık.
—, (1992a), "Teoría del Duende", *Los Intelectuales ante el Flamenco (Cuadernos Hispanoamericanos*, c. 9/10), Madrid: Gráficas.
—, (1992b), *García Lorca y El Flamenco*, Madrid: Mondadori.
Greenblatt, Stephen (1990), *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, New York: Routledge.
Greenfeld, Liah (1992), *Nationalism: Five Roads to Modernity*, Cambridge: Harvard University Press.
Grossberg, Lawrence (1988), *It's A Sin: Essays on Postmodernism, Politics and Culture*, Sydney: Power Publications.
—, (1992), *We Gotta Get Out of This Place*, New York: Routledge.
Guynne, William (1990), *A Cinema of Nonfiction*, Kuzey Carolina: Fairleigh Dickinson University Press.
Hall, Stuart ve P. Whannell (1964), *The Popular Arts*, Londra: Hutchinson.
Handelman, Susan (1982), *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*, Albany: SUNY Press.
Handler, Richard (1985), "On Dialog and Destructive Analysis: Problems in Narrating Nationalism and Ethnicity", *Journal of Anthropological Research*, c. 41, no. 2, s. 171-82.
—, (1993), "Anthropology is Dead! Long Live Anthropology!", *American Anthropology*, c. 94, no. 4, s. 991-5.
— ve William Saxton (1988), "Dyssimulation: Reflexivity, Narrative, and the Quest for Authenticity in 'Living History'", *Cultural Anthropology*, c. 3, no. 3, s. 242-60.
Hansen, Edward C. (1977), *Rural Catalonia under the Franco Regime: The Fate of Regional Culture since the Spanish Civil War*, New York: Cambridge University Press.
Harbison, Robert (1980), *Deliberate Regression*, New York: Knopf.
Harding, Susan Friend (1984), *Remaking Ibieca: Rural Life in Aragon under Franco*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Hebdige, Dick (1979), *Subculture – The Meaning of Style*, Londra: Metheun. [*Altkültür, Tarzın Anlamı*, çev.: Sinan Nişancı, Babil Yayınları, 2004.]
—, (1987), *Cut'n Mix*, Londra: Comedia. [*Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*, çev.: Çağatay Gülabioğlu, Ayrıntı Yayınları, 2003.]
Hecht, Paul (1994, orijinali 1968), *The Wind Cried*, Westport, CT: The Bold Strummer.
Herbert, Christopher (1991), *Culture and Anomie: Ethnographic Imagination in the Nineteenth Century*, Chicago: University of Chicago Press.
Herrero, Germán (1991), *De Jerez a Nueva Orleans: Análisis Comparativo del Flamenco y del Jazz*, Granada: Der. Don Quijote.
Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger (der.), (1983), *The Invention of Tradition*, New York: Cambridge University Press.
Hoggart, Richard (1957), *The Uses of Literacy*, Londra: Chatto and Windus.
Holquist, Michael (1990), *Dialogism: Bakhtin and his World*, New York: Routledge.
Honneth, Axel (1991), *The Critique of Power: Reflective Stages in a Critical Social Theory*,

Cambridge: MIT Press.
Hooper, John (1986), *The Spaniards: A Portrait of the New Spain*, New York: Viking.
Hopewell, John (1987), *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*, Londra: British Film Institute.
Howson, Gerald (1965), *The Flamencos of Cádiz Bay*, Londra: Hutchinson.
Hutcheon, Linda (1995), *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, New York: Routledge.
Huyssen, Andreas (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press.
—, (1995), *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge. [*Alacakaranlık Anıları*, çev.: Kemal Atakay, Metis Yayınları, 1999.]
Illich, Ivan ve Barry Sanders (1989), *ABC: The Alphabetization of the Popular Mind*, New York: Vintage.
Infante Pérez, Blas (1980, orijinali 1930), *Orígenes de lo Flamenco y Secreto del Cante Jondo*, Manuel Barrios (der.), Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
Jacobs, Michael (1990), *A Guide to Andalusia*, New York: Viking.
Jameson, Frederic (1983), "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (der.), Port Townsend: Washington Bay Press içinde, s. 111-25.
— , (1991), *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
Jay, Martin (1993), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
Johnson, James H. (1995), *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley: University of California Press.
Johnston, Hank (1991), *Tales of Nationalism: Catalonia, 1939-1979*, New Brunswick: Rutgers University Press.
Josephs, Allen (1983), *The White Wall of Spain*, Ames: University of Iowa Press.
Kaplan, Temma (1992), *Red City, Blue Period: Social Movements in Picasso's Barcelona*, Berkeley: University of California Press.
Keil, Charles ve Steven Feld (1994), *Music Grooves*, Chicago: University of Chicago Press.
Kendon, Adam (der.) (1981), *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture*, The Hague: Mouton.
Kinder, Marsha (1983), "The Children of Franco in the New Spanish Cinema", *Quarterly Review of Film Studies*, c. 8, no. 2, s. 57-76.
Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1991), "Objects of Ethnography", *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp ve Steven D. Lavine (der.), Washington DC: Smithsonian Institution Press içinde, s. 386-443.
Kittler, Frederich (1990), *Discourse Networks, 1800/1900*, Stanford: Stanford University Press.
Kovacs, Katherine (1991), "The Plain in Spain: Geography and National Identity in Spanish Cinema", *Quarterly Reviews of Film and Video*, c. 13, no. 4, s. 17-46.
Kumar, Krishan (1987), *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Cambridge: Blackwell.
Lafuente, Rafael (1955), *Los Gitanos, El Flamenco, y Los Flamencos*, Barselona: Barna.
Lakoff, George ve Mark Johnson (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press. [*Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil*, çev.: Gökhan Yavuz Demir, Paradigma Yay., 2005.]
Larrea, Arcadio (1974), *El Flamenco en su Raíz*, Madrid: Der. Nacional.
Lavaur, Luis (1976), *Teoría Romantica del Cante Flamenco*, Madrid: Der. Nacional.

Leder, Drew (1990), *The Absent Body*, Chicago: Chicago University Press.
Lee, David (1992), *Competing Discourses: Perspective and Ideology in Language*, New York: Longman.
Leppert, Richard (1988), *Music and Image: Domesticity, Ideology, and Socio-Cultural Formation in Eighteenth Century England*, New York: Cambridge University Press.
Lévi-Strauss, Claude (1969), *The Raw and the Cooked: Introduction to the Science of Mythology*, New York: Harper Torchbooks.
Levin, David Michael (der.), (1993), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley: University of California Press.
Levine, Lawrence (1988), *High Brow/Low Brow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge: Harvard University Press.
Lipsitz, George (1990), *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis: University of Minneapolis Press.
Little, Kenneth (1991), "On Safari: The Visual Politics of a Tourist Representation", *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, David Howes (der.), Toronto: University of Toronto Press içinde, s. 148-66.
Loizos, Peter (1993), *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-95*, Manchester: Manchester University Press.
Lomax, Alan (1968), *Folksong Style and Culture*, Washington DC: American Association for the Advancement of Science.
Luckmann, Thomas (1976), *The Invisible Religion*, New York: Macmillan. [*Görünmeyen Din: Modern Toplumlarda Din Problemi*, çev.: Ali Coşkun, Fuat Aydın, Rağbet Yayınları, 2003]
Luna, José Carlos de (1942, orijinali 1926), *De Cante Grande y Cante Chico*, Madrid: Der. Escelicer.
—, (1951), *Gitanos de la Bética*, Madrid: Espesa.
MacCannell, Dean (1976), *The Tourist*, New York: Schocken.
MacDougall, David (1994), "Films of Memory", *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, Lucien Taylor (der.), New York: Routledge içinde, s. 260-70.
McGuigan, Jim (1992), *Cultural Populism*, New York: Routledge.
MacIntyre, Alasdair (1981), *After Virtue: A Study in Moral Theory*, South Bend: Notre Dame University. [*Erdem Peşinde*, çev.: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, 2001.]
— , (1990), *Three Rival Versions of Moral Inquiry*, Southbend: Notre Dame University Press.
McRobbie, Angela (1994), *Postmodernism and Popular Culture*, New York: Routledge.
Machado y Alvarez, Antonio (1975, orijinali 1881), *Colección de cantes Flamenco*, Madrid: Ediciones Demófilo.
Maddox, Richard (1993), *El Castillo: The Politics of Tradition in an Andalusian Town*, Urbana: University of Illinois Press.
Mairena, Antonio (1976), *Las Confessiones de Antonio Mairena*, Alberto García Ulecia (der.), Sevilla: Universidad de Sevilla.
Manfredi Cano, Domingo (1955), *Geografía del Cante Jondo*, Madrid: Grifón.
—, (1973), *Cante y Baile Flamenco*, León: Der. Everest-Leon.
Manuel, Peter (1988), "Evolution and Structure in Flamenco Harmony", *Current Musicology*, no. 42, s. 46-57.
—, (1989), "Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex", *Ethnomusicology*, c. 33, no. 1, s. 47-55.
—, (1993), *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago: University of Chicago Press.
Manuel, Frank ve Fritzie Manuel (1979), *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge: Harvard University Press.

Maravall, José Antonio (1978), *Dictatorship and Political Dissent: Workers and Students in Franco's Spain*, Londra: Tavistock.
—, (1986), *The Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
Marcus, George (1992), "Past, Present, and Emergent Identities", *Modernity and Identity*, Scott Lash ve Jonathan Friedman (der.), Cambridge: Blackwell içinde, s. 309-30.
—, (1995), "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage", *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, Leslie Devereaux ve Roger Hillman (der.), Berkeley: University of California Press, s. 35-55.
Martín Moreno, Antonio (1985), *Historia de la Música Andaluza*, Sevilla: Der. Andaluzas Unidas.
Mattelart, Herbert (1992), "Life as Style: Putting the 'World' in the Music", *Baffler* c. 5, s. 103-9.
Maugham, William Somerset (1920), *Andalusia: Sketches and Impressions*, New York: Knopf.
Melloni, Alessandra ve Cristina Peña Marin (1980), *El Discurso Político en La Prensa Madrileña del Franquismo*, Roma: Bulzoni.
Mercado, José (1982), *Seguidilla Gitana*, Madrid: Taurus.
Middleton, Richard (1989), *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press.
Miguel, Armando de (1975), *Sociología del Franquismo: Análisis Ideológico de los Ministros del Régimen*, Barselona: Der. Euros.
Minh-ha, Trinh T. (1990), "Documentary Is/Not a Name", *October*, no. 52, s. 76-98.
Mitchell, Timothy (1988), *Colonizing Egypt*, New York: Cambridge University Press. [*Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi*, çev.: Zeynep Altok, İletişim Yayınları, 2001.]
—, (1988), *Violence and Piety in Spanish Folklore*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
—, (1990), *Passional Culture: Emotion, Religion, and Society in Southern Spain*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
—, (1991), *Blood Sport: A Social History of Spanish Bullfighting*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
—, (1994), *Flamenco Deep Song*, New Haven: Yale University Press.
Molina, Ricardo (1981, orijinali 1965), *Cante Flamenco*, Madrid: Taurus.
—, (1985, orijinali 1967), *Misterios del Arte Flamenco*, Sevilla: Der. Andaluzas Unidas.
—, ve Antonio Mairena (1979, orijinali 1963), *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, Sevilla: Librería Al-Andalús.
Molina, Romualdo ve Miguel Espín (1992), *Flamenco de Ida y Vuelta*, Sevilla: Der. Guadalquivir.
—, (1994), "Tunel del Tiempo: Emiliano Piedra y Carlos Saura", *La Caña*, no. 7, s. 48-53.
—, (1995), "La Década del Fandango (1929-1939)", basılmamış el yazması.
Monleón, José (1967a), *Lo Que Sabemos del Flamenco*, Madrid: Gregorio del Toro.
—, (1967b), "Las Películas de La Crisis", *Triunfo*, no. 276, s. 19-25.
—, (1974), *García Lorca: Vida y Obra de un Poeta*, Barselona: Aymá.
Moreno Galvan, Francisco (1993), *Letras Flamencas de Francisco Moreno Galván*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
Moreno Navarro, Isidoro (1977), *Andalucía: Subdesarrollo, Clases Sociales y Regionalismo*, Madrid: Der. Manifesto.
—, (1982), "Hacia la Generalización de la Conciencia de Identidad", *Historia de Andalucía*, c. VII, Antonio Miguel Bernal (der.), Madrid: Der. Cupsa içinde, s. 355-80.
—, (1993), *Andalucía: Identidad y Cultura*, Málaga: Librería Agora.

Morson, Gary ve Caryl Emerson (1990), *Mikhail Bakhtin: The Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press.
Myerhoff, Barbara (1982), "Life History Among the Elderly: Performance, Visibility, and Remembering", *A Crack in the Mirror*, Jay Ruby (der.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press içinde, s. 99-120.
Noakes, Greg (1994), "Exploring Flamenco's Arab Roots", *Aramco World*, Kasım/Aralık, s. 33-7.
Nichols, Bill (1991), *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
—, (1994), *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press.
Niranjana, Tejaswini (1992), *Siting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context*, Berkeley: University of California Press.
Nochlin, Linda (1989), *The Politics of Vision*, New York: Harper & Row.
Noël, Eugenio (1916), *Señoritos, Chulos, Fenómenos, Gitanos y Flamencos*, Madrid: Renacimiento.
Nöel, Soffa (1977), "Relaciones con los Diversos Grupos Etnicos con el Cante Jondo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 324, s. 485-96.
Nora, Pierre (1989), "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire", *Representations*, no. 26, s. 7-25.
Nuñez del Prado, Guillermo (1986, orijinali 1904), *Cantaores Andaluces*, Sevilla: Der. Andaluzas Unidas.
Ortiz Nuevo, José L., ve Juan Martínez Vilchez (1975), *Las Mil y Una Historias de Pericón de Cádiz*, Madrid: Ediciones Demófilo.
—, (1985), *Pensamiento Político en el Cante flamenco*, Sevilla: Der. Andaluzas Unidas.
—, (1987), *Anica La Periñaca: Yo Tenía muy Güena Estrella*, Madrid: Libros Hiperion.
—, ve Pepe El de la Matrona (1975), *Recuerdos de un Cantaor Sevillano*, Madrid: Ediciones Demófilo.
—, (1990), *Se Sabe Algo? Viaje al Conocimiento al Arte Flamenco en La Prensa Sevillana del XIX*, Sevilla: Der. El Carro de la Nieve.
Orvell, Miles (1989), *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture 1880-1940*, Durham: University of North Carolina Press.
Ossman, Susan (1994), *Picturing Casablanca*, Berkeley: University of California Press.
Paulson, William (1988), *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*, Ithaca: Cornell University Press.
Payne, Stanley (1980), *Fascism*, Madison: University of Wisconsin Press.
—, (1987), *The Franco Regime: 1936-1975*, Madison: University of Wisconsin Press.
Pérez de Guzmán, Torcuato (1982), *Los Gitano Herreros de Sevillas*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
Perry, Mary Elizabeth (1990), *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton: Princeton University Press.
Phillips, Miriam (1987), "The Trained and the Natural Gypsy Flamenco Dancer", *Proceedings of the Gypsy Lore Society*.
Pinnell, Richard (1993), *The Rio Platense Guitar*, Westport: The Bold Strummer.
Pitt-Rivers, Julian (1971), *People of the Sierra*, Chicago: University of Chicago Press.
—, (1977), *The Fate of Shechem or the Politics of Sex: Essays in the Anthropology of the Mediterranean*, New York: Cambridge University Press.
Pohren, Donn (1980), *A Way of Life*, Madrid: Society for Spanish Studies.
—, (1984, orijinali 1962), *The Art of Flamenco*, Madrid: Society for Spanish Studies.

—, (1988, orijinali 1964), *Lives and Legends of Flamenco,* Madrid: Society for Spanish Studies.
—, (1994), "La Epoca Dorada", *Candil,* no. 94, s. 1711-21.
Poster, Mark (1990), *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context,* Chicago: University of Chicago Press.
Pratt, Mary Louise (1992), *Imperial Eyes,* New York: Routledge.
Pratt, Ray (1990), *Rhythm and Resistance: The Political Uses of American Popular Music,* Washington DC: Smithsonian Press.
Preziosi, Donald (1988), *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science,* New Haven: Yale University Press.
Pritchett, V.S. (1955), *The Spanish Temper,* New York: Knopf.
Quiñones, Fernando (1964), *De Cádiz y Sus Cantes,* Cádiz: Ateo.
—, (1982, orijinali 1971), *El Flamenco, Vida y Muerte,* Barselona: Der. Laia.
—, (1989), *Antonio Mairena, Su Obra, y Su Significado,* Madrid: Der. Cinterco.
—, (1994), *What is Flamenco?,* Madrid: Der. Cinterco.
Rabinowitz, Paula (1994), *They Must Be Represented: The Politics of Documentary,* New York: Verso.
Reynolds, Simon (1990), *Blissed Out: The Raptures of Rock,* Londra: Serpent's Tail.
Ríos Ruiz, Manuel (1972), *Introducción al Cante Flamenco: Aproximaciones a la Historia y a las Formas de un Arte Gitano-Andaluz,* Madrid: Der. Istmo.
—, (1988), "Una Literature Fundacional 1937-1987", *Dos Siglos de Flamenco, Actas de la Conferencia Internacional,* 15-21 Haziran, Jerez de la Frontera: FundaciónAndaluza de Flamenco içinde, s. 241-50.
— , (1993), *Historias y Teorías del Cante Jondo,* Madrid: Taller El Bucaro.
Root, Deborah (1988), "Speaking Christian: Orthodoxy and Difference in 16th Century Spain", *Representations,* no. 23, s. 118-34.
Rorty, Richard (1989), *Contingency, Irony, and Solidarity,* New York: Cambridge University Press. [*Olumsallık, İroni ve Dayanışma,* çev.: Alev Türker, Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 1995.]
Rosaldo, Renato (1990), "Others of Invention", *VLS,* Şubat, s. 27-9.
Rosales, Luis (1987), *Esa Angustia Llamada Andalucía,* Madrid: Der. Cinterco.
Rosen, Charles (1995), "Beethoven's Triumph", *New York Review of Books,* c. 42, no. 14, s. 52-6.
Rossy, Hipólito (1966), *Teoría del Cante Jondo,* Barselona: Credsa.
Said, Edward W. (1979), *Orientalism,* New York: Random House. [*Şarkiyatçılık: Batı'nın Şarkı Anlayışı,* çev.: Berna Ülner, Metis Yayınları, 1999.]
Salazar, Guilllermo (1993), "Review of *In Search of the Firedance", The Journal of Flamenco Artistry,* c. 2, no. 2, p. 15.
Salillas, Rafael (1898), *Hampa: Antropología Picaresca,* Madrid: Librería de Victoriano Suarez.
Samuel, Geoffrey (1990), *Mind, Body and Culture: Anthropology and the Biological Interface,* New York: Cambridge University Press.
Scarry, Elaine (1985), *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World,* New York: Oxford University Press.
Schievelbusch, Wolfgang (1992), *Tastes of Paradise,* New York: Pantheon.
Schillebeeckx, Edward (1969), "Silence and Speaking about God in a Secularized World", *The Spirit and Power of Christian Secularity,* Albert Schlitzer (der.), Southbend: University of Notre Dame Press, s. 156-80.
Schrag, Calvin (1980), *Radical Reflection and the Origin of the Human Sciences,* Lafayette: Pur-

due University Press.
—, (1986), *Communicative Praxis and the Space of Subjectivity*, Lafayette: Purdue University Press.
Schuchardt, Hugo (1990, orijinali 1881), *Los Cantes Flamenco*, Gerhard Steingress, Eva Feenstra ve Michael Wolf (çev.), Sevilla: Fundación Machado.
Scott, James (1990), *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven: Yale University. [*Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*, çev.: Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, 1995.]
Seltzer, Mark (1992), *Bodies and Machines*, New York: Routledge.
Sender, Ramon (1969), *La Tésis de Nancy*, Madrid: Magisterio.
Seremetakis, C. Nadia (1994), "The Memory of the Senses", *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, Lucien Taylor (der.), New York: Routledge içinde, s. 214-29.
Serrano, Juan ve José Elgorriaga (1991), *Flamenco, Body and Soul: An Aficionado's Introduction*, Fresno: California State University Press.
Shapin, Steven ve Simon Shaffer (1985), *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton: Princeton University Press.
Shell, Marc (1991), "Marranos (Pigs), or from Coexistence to Toleration", *Critical Inquiry*, no. 17, s. 306-35.
Shubert, Adrian (1990), *A Social History of Modern Spain*, Londra: Unwin Hyman.
Shusterman, Richard (1992), *Pragmatist Aesthetics*, Cambridge: Blackwell.
Sieburth, Stephanie (1994), *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*, Durham: Duke University Press.
Silverman, David ve Brian Torode (1980), *The Material Word*, New York: Routledge.
Shweder, Richard (1989), "Post-Nietszchean Anthropology", *Relativism: Interpretation and Confrontation*, M. Krausz (der.), South Bend: University of Notre Dame Press, s. 100-39.
Small, Christopher (1977), *Music. Society. Education: A Radical Examination of the Prophetic Function of Music in Western, Eastern, and African Culture With its Impact on Society and Its Use in Education*, Londra: John Calder.
Smith, Olivia (1985), *The Politics of Language 1791-1819*, New York: Oxford University Press.
Stallybrass, Peter ve Allon White (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca: Cornell University Press.
Stam, Robert (1989), *Subversive Pleasures*, Baltimore MD: Johns Hopkins University Press.
Stanton, Edward (1978), *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*, Lexington: University of Kentucky Press.
Starkie, Walter (1935), *Spanish Raggle-taggle: Adventures with a Fiddle in North Spain*, New York: Dutton.
Starobinski, Jean (1988), *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, Chicago: University of Chicago Press.
Steiner, George (1989), *Real Presences*, Chicago: University of Chicago Press.
—, (1994), "Franco's Games", *The New Yorker*, c. 70, no. 33, s. 116-20.
Steingress, Gerhard (1988), "La Aparición del Cante Flamenco en el Teatro Jerezano del Siglo XIX", *Dos Siglos de Flamenco: Actas de la Conferencia Internacional*, Jerez: Fundación Andaluza de Flamenco içinde, s. 343-78.
—, (1993), *Sociología del Cante Flamenco*, Jerez: Centro Andaluz.
—, (1994), "De Ciegos, Saeteros, y Flamencos: Una Reflexión sobre el Origen y Evolución del Jondo en Cante Flamenco", *Demófilo: Revista de Cultura Tradicional*, no. 12, s. 93-107.
—, (1995), "Ambiente Flamenco y Bohemia Andaluza", basılmamış el yazması.
Stewart, Susan (1991), *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*,

New York: Oxford University Press.
—, (1993), *On Longing*, Durham: Duke University Press.
Storey, John (1993), *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, Athens: University of Georgia Press.
Stratton, John (1989), "Postmodernism and Popular Music", *Theory, Culture and Society*, c. 6, no. 1, s. 31-57.
Taruskin, Richard (1993), "Of Kings and Divas", *New Republic*, no. 1417, s. 31-44.
Terdiman, Richard (1985), *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca: Cornell University Press.
— , (1993), *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca: Cornell University.
Thomas, Nickolas (1991), *Entangled Objects: Exchange Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Cambridge: Harvard University Press.
Thompson, E.P. (1963), *The Making of the English Working Class*, Londra: Gollancz. [*İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*, çev.: Uygur Kocabaşoğlu, Birikim Yayınları, 2004.]
Tilley, Christopher (1990), *Reading Material Culture*, Cambridge: Blackwell.
Tinder, Glenn (1980), *The Tragic Ideal of Community*, Baton Rouge: Louisiana University Press.
Titon, Jeff Todd (1992a), "Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production", *Ethnomusicology*, c. 36, no. 1 s. 89-94.
— , (1992b), "Style and Meaning in Contemporary Documentary Film", *Appalachian Journal*, no. 20, s. 44-55.
Torrione, Margarita (1995), "El Traje Antiguo de los Gitanos: Alteridad y Castigo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 536, s. 19-42.
Turner, Bryan (1984), *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Cambridge: Blackwell.
—, (1992), "Ideology and Utopia in the Formation of an Intelligentsia", *Culture Theory and Cultural Change*, Mike Featherstone (der.), Londra: Sage içinde, s. 183-210.
Turner, Victor (1969), *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, Chicago: Aldine.
Urban, Greg (1991), *A Discourse-centered Approach to Culture: Native South American Myths and Rituals*, Austin: University of Texas.
Urry, John (1992), *The Tourist Gaze*, Londra: Sage.
Varela, Francisco, Evan Thompson ve Eleanor Rosch (1993), *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge: MIT Press.
Velázquez, José María (1979), "Antonio Mairena: Cincuenta Años de Cante", *La Calle*, 23 Nisan, s. 61-5.
—, (1980), "Juan El Lebrijano, en la Frontera," *La Calle*, 8 Mart.
—, (1982), "Datos Perdidos," *Pianissimo*, s. 53-55.
—, (1989a), "Los Sordera: Saga del Cante", *El Europeo*, 3 Ekim, s. 77-8
—, (1989b), "Fosforito: El 'Cantaor' de Fondo", *El País*, 23 Temmuz, s. 20-8.
—, (1989c), "Transparencia del Flamenco o el Cante Detenido", *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 464, s. 145-52.
Vélez, Julio (1976), *Flamenco: Una Aproximación Crítica*, Madrid: Der. Akal.
Vittucci, Mateo (1990), *The Language of Spanish Dance*, Norman: University of Oklahoma Press.
Volland, Anita (1985), "Bulerías: Form and Context of a Gitano Music Dance Genre", *Papers from the Fourth and Fifth Annual Meetings of Gypsy Lore Society, North American Chapter*, Joanne Grumet (der.), New York: Gypsy Lore Society, North American Chapter, s. 151-63.
Voloşinov, V.N. (1973), *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge: Harvard University Press. [*Marksizm ve Dil Felsefesi*, çev.: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2001.]

Walzer, Michael (1983), *Spheres of Justice: A Defense of Pluralism and Equality*, New York: Basic.
Weisser, Michael (1972), *The Peasants of the Montes: The Roots of Rural Rebellion in Spain*, Chicago: University of Chicago Press.
White, Hayden (1987), *The Content of the Form: Narrative, Discourse, and Historical Representation*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Whitney, Carol (1974), *Flamenco, Foreigners, and Academia*, yayımlanmamış doktora tezi, Middletown: Wesleyan University.
Williams, Raymond (1958), *Culture and Society*, Londra: Chatto and Windus.
Woodall, James (1992), *In Search of the Firedance*, Londra: Sinclair-Stevenson.
Wouters, Cas (1986), "Formalization and Informalization: Changing Tension Balances in Civilizing Processes", *Theory, Culture & Society*, c. 3, no. 2, s. 1-18.
Wright, Terence (1992), "Photography: Theories of Realism and Convention", *Anthropology and Photography*, Elizabeth Edwards (der.), New Haven: Yale University Press.
Yerga Lancharro, Manuel (1991), "Bendito Seas, Título de Opera Flamenca", *Candil*, no. 78, s. 882-4.
Yglesias, José (1977), *The Franco Years*, New York: Bobbs-Merrill.
Yovel, Yirmiyahu (1989), *Spinoza and Other Heretics: The Marrano of Reason*, c. 2, Princeton: Princeton University Press.
Zavala, Iris ve José María Diez Borque (1974), *Historia de la Literatura Espanola*, Madrid: Guadiana.
Zemp, Hugo (1988), "Filming Music and Looking at Music Films", *Ethnomusicology*, c. 32, no. 3, s. 393-427.
—, (1989), "Filming Voice Technique: The Making of 'The Song of Harmonics'", *World of Music*, no. 31, s. 56-83.
Zern, Brook (1973), "Paralelismo y Coincidencia entre el Cante Negro y el Cante Gitano", *Revista Flamenca*, no. 3, s. 12-13.
—, (1975), "Duende", *Revista Flamenca*, no. 7, s. 26-9.
—, (1987), "Flamencología", *Guitar Review*, no. 71, s. 23-4.
Ziolkowski, Theodore (1990), *German Romanticism and Its Institutions*, Princeton: Princeton University Press.

# Dizin


A
Abercrombie 73
*academia de bailes* 88
*aficionado* 52, 55, 158, 163, 171, 178, 188, 216
Aguirre 53
Agujetas, Manuel 16, 83, 84, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 183, 188
Alberti, Rafael 198
Alcalá, Platero de 147
*alegría* 47, 63, 188, 189, 211
Almazán, Francisco 43, 53, 77, 137, 198, 202
Alonso, Carillo 14, 42, 145
Althusser 45
Amaya, Carmen 11, 44
*Amor Brujo* 32, 150
*An Andalusian Journey* [Bir Endülüs Seyahati] 15, 44, 64
*andalucismo* [Endülüsçülük] 37, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 116, 118, 198
Anderson 76
*Antología del Cante Flamenco* 99
*aperturismo* 202, 204
Arapça 45, 46, 115
Arrebola 94, 120
Assens, Cansinos 44, 111
Attali 98, 124, 158, 211
*ayeo* 121, 129

B
Bacán, Pedro 12, 148
Bacán, Petro 12
Bahtin, Mihail 13, 68, 81, 129, 172, 173, 174, 207
*bailaora* 148
Bailey 158
Barrios, Manuel , 69, 112, 163
Barry 120, 125
Barthes 132, 159
Bauman 166
Belade 17, 31, 66, 104, 131, 170
Bergamin 64, 91, 145
Berges, Augusta 74
Berlin 70
Berman 86, 101
Berra, Yogi 58
Besas 36
*Black and Blue* 66
*Blood Wedding* (Kanlı Düğün) 32
Bonald, Caballero 14, 62, 121, 155, 170
Bonald, José Caballero 71, 105, 110, 166, 200
Boone, Pat 169
Borque, Diez 38, 71
Borque, Diez 88
Borrow, George 152
Brandes 38, 132
Breva, Peña Juan 146, 164, 175
Briggs 166
Brown, Irving 94, 153
Bryant 87
*bulería* 47
Burgos 41, 137, 201
Burke 38, 76, 87, 139, 140

## C-Ç

Caballero, Alavarez 43, 49, 50, 62, 71, 77, 87, 114, 131, 155
Cádiz, Pericón de 70, 128, 129, 133, 146, 176
*café cantante* 59, 60, 63, 65, 67, 68, 72, 73, 80, 91, 93, 131, 132, 179
Calderón, Serafín Estébanez 38
Calhoun 89
Calvin 128
Campbell, Joseph 125
Canillas, Autonio 181, 210
Cano, Manfredi 17, 60, 61
*cantaor* 49, 95, 96, 120, 132, 182, 185, 187, 188, 211, 214
*cante* 23, 26, 84, 122, 134, 151, 163, 171, 183, 185, 188, 211
*cante gitano* 63, 80, 104, 112
*cante jondo* 40, 59, 62, 64, 67, 71, 76, 51
*cante quejío* 131, 132, 133
Caracol, Manolo 44, 51, 79, 115, 210
*Carmen* 12, 15, 32, 36, 150
Carr 208
*castellana* 47
*casticismo* 38
Certeau 69, 132, 204
Chacón, Antonio 74, 96, 165
Chambers 77, 92
Chanan 14, 73, 88, 120, 124, 127, 128, 132
Chato 147
Chico, El Canario 93
Chicón, García 17, 31, 61
Chislett 199
Christensen, Dieter 178
Clavel, Diego 210
Climent, Anselmo González 60, 61, 79, 103
Cobo 76
Cohen, Pilar 74
Collier 110, 203, 204
Collin 71
Collins 161, 167
*colombiana* 64
Comaroff 105, 107
*communitas* 50
*compá* 48
*concurso del Cante Jondo* [Derin şarkı yarışması] 59, 62, 64, 67, 68, 72
*Confessions* 105
Connerton, Paul 34, 128, 129
*copla* 26, 29, 45, 46, 55, 66, 71
Corbett 73, 79, 92, 99
Corbin ve Corbin 27, 37, 43, 140, 144
Cortes, Joaquín 27
*costumbrismo* 155
*costumbrista* 38
*Cuadernos Para el Diálogo* 53
*cuplé* 74, 75
Çingeneler 17, 23, 40, 43, 44, 46, 48, 49, 52, 53, 60, 62, 63, 64, 65, 69, 77, 78, 81, 103, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 115, 116, 118, 154, 164, 165, 182, 183, 216

## D

D'Auri, Gino 46
D'Lugo 21, 52
*Dame La Libertad* 46
de Falla, Manuel 40, 42, 67, 76, 155
de la Isla, Camerón 52
de los Santos Pastor, Manuel 16
de Lucía, Paco 11, 13, 51, 92, 98, 188, 218
de Utrera, La Fernanda 48, 126, 147, 216
del Gastor, Diego 48, 51, 190, 216, 217
Dennis, George 70
*desplante* 47
Diaz-Plaja 41, 42, 199, 203
Diego "El Cabrillero" 54, 55
Doe 152, 208
Donald 129
Drillon 15, 63
*duende* 40, 44, 66, 120
*Duende y Misterio del Flamenco* 15
Duncan, Isadora 89
Duranti 33
Dylan, Bob 30, 170

## E

Eagleton, Terry 33, 107, 116, 118, 166
Eisenberg, Evan 95, 98, 99, 141
El Agujeta 16
El Chocolate 22, 81, 82, 186, 187, 218
El Inglés 98
El Lebrijano, Juan 46
El Mochuelo 93
Elgorriaga 17, 64, 120,

Ellis, Havelock 71, 152, 153
Elssler, Viennese Fanny 38
Emerson 18, 172, 175
Endülüs 14, 15, 16, 17, 23, 26, 27, 29, 32, 37, 38, 39, 43, 44, 46, 48, 52, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 70, 73, 76, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 95, 98, 104, 105, 106, 109, 116, 117, 118, 120, 122, 131, 132, 137, 142, 143, 146, 147, 151, 155, 164, 165, 166, 167, 170, 177, 182, 183, 187, 198, 199, 201, 204, 206, 207, 208, 211
Engizisyon 68, 69, 71
Ermarth 164, 175
Escobar, Manolo 170
*escobilla* 47
Escribano 17, 74, 87, 144, 150
*escuela boleras* 88
Espín 201
*Escenas Andaluzas* 38

F

Falla, Manuel de 40, 62, 67, 76, 155
*falseta* 26, 190
*fandango* 64, 96, 211
*fandanguillo* 64
*fatalismo* [kadercilik] 37, 39, 50
Featherstone 86, 90, 99, 142, 162
Feld, Steven 32, 35, 54, 206
*feria* 26, 27, 143, 144
Ferraro 78
*festivale* 42
Fiske 85, 167, 173, 204
*Flamenco* 15, 16, 106
*Flamenco Mystico* 46
*Flamenco Puro* 15, 66
*flamencología* [flamenkoloji] 17, 60
Ford, Richard 153
Franco Francisco 21, 23, 29, 36, 41, 44, 52, 53, 67, 70, 77, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 144, 148, 151, 156, 168, 171, 199, 200, 202, 204, 206, 209, 219
Franconetti, Silverio 63, 187
*franquismo* 37, 41, 115, 116, 139, 145, 151, 167, 172, 198, 205, 206
Frank, Waldo 94
Franko 85, 89, 122, 129
Frith, Simon 32, 132
Frontera, Jerez de la 51, 148, 177, 178, 209
Fuentes 156
Funi, Miguéll 217

G

Gades, Antonio 11, 32
Gaite, Carmen Martín 204
Galván, Francisco Moreno 110, 137, 171
Gardiner 85
Gasset, Ortega y 155
Gastor, Diego del 48, 51, 190, 216, 217
Gelardo 17, 31, 66, 104, 131, 170
Genil, Puente 150
Geoghegan 165
Gestiginer, Marie 38
Gilbert, Eliza 38
Gilmore 39, 42, 132, 203
Gitana, Fiesta 147
*gitanismo* [Çingenecilik] 37, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 64, 66, 106, 117, 118, 165, 167
Goffman 123
Goldman 99
Gómez, García 18, 29, 40, 43, 66, 73, 81, 85, 87, 88, 91, 104, 147, 170
Gómez, Mario 114, 137, 177, 178, 190, 195, 197, 200, 201, 213
Granada 52, 62, 68, 199
*granaina* 64
Grande, Félix 13, 40, 49, 50, 62, 63, 66, 73, 84, 90, 91, 97, 98, 105, 120, 121, 155
Greenblatt 129, 132
Grossberg 73, 101, 161, 162
*guajira* 64
*guitarrista* 49
Guy-Stephen 38

H

Habermas 89
Handler 106, 159, 207, 208
Hansen 110, 145, 203
Harbison 164
Harding 110, 145, 202, 203
Hecht 120, 143
Herder, Johann 67, 142
Herms, Baget 199, 200
Herrero, Germán 31, 65, 131, 171
Hobsbawm 70, 76

Honneth 85
Hooper 199
Hopewell 145
Howson 78, 143
Hutcheon 36
Huyssen 39, 89, 107, 142, 144

## I-İ

Illich 69
Imperio, Pastora Monje 44, 74
*In Search of the Firedance* 158
Infante, Blas 43, 44, 111, 112
Iribarne, Manuel Fraga 199
İspanya 21, 23, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 51, 52, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 81, 103, 108, 109, 110, 112, 132, 136, 137, 140, 143, 145, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 164, 165, 169, 170, 171, 177, 182, 183, 189, 202, 203, 209, 211, 219

## J

Jacobs, Michael 70, 71
Jameson 51, 67, 106
Jay 70, 212
Jiménez, García 114, 199, 200, 201
Johnson 123, 131
Johnston 52, 110, 171
Josephs 121, 141

## K

Kaplan 203
kayboluş 45, 49, 50
Keil, Charles 32, 35, 54, 77
Kendon 46
Kirshenblatt-Gimblett 79
Kittler 89
Kovacs 114
Kumar 174
Kurt Vonnegut 175

## L

*La Celestina* 69
Lakoff 131
Lancharro, Yerga 75
Lash 73
Lavado, Pedro 150, 214
Lavaur 73, 95
Leder, Drew 49, 50, 130
Lee 131
Leppert 140, 141
Levine 75, 90, 155
Lévi-Strauss 32
Liebert, Ottmar 12
Lipsitz 85, 92, 107, 204
Lira, Paco 54, 114, 178
Little 207
Longhurst 73
Lorca, García 40, 43, 49, 50, 62, 64, 66, 67, 76, 91, 104, 112, 120, 148, 155, 165, 171, 198
*Los Tarantos* 15
Lucía, Paco de 97, 98, 158, 218
Luna, José Carlos de 103

## M

MacCannell 207, 208
Machado y Alvarez, Antonio "Demófilo" 23, 43, 63, 91, 111, 155
Machado, Manuel 91
MacIntyre 172, 174
Maddox 203
Mairena, Antonio 23, 17, 44, 62, 73, 79, 104, 105, 126, 164, 175
Mairena, Francisco 147
*Mairenismo* 109, 110, 113, 114, 116
*majismo* 67, 70, 141
*malagueña* 64, 154, 211
Malena, Eduardo El de la 115, 187, 215
Mañara, Miguel 39
Manuel, Peter 51
Maravall, José 53, 69
Marchena, Melchor 147
Marchena, Pepe 51, 79, 96, 115, 165, 176, 210, 218
Marcus 80
Marin, Peña 203
Marley, Bob 36
Martín, Mayte 54, 55
Matos, García 17, 73
Mattelart 100
Maugham, Somerset 27, 71, 94, 154
McGuigan, Jim 161, 162, 173, 174
McRobbie, Angela 107, 118
Melloni 203
Menese, José 49, 50, 115, 131, 137, 170, 171, 182, 183, 184, 185, 216
Mercado 104, 105, 132
*metonimi* 29, 33, 34, 35, 37, 48, 53, 54

Middleton 77, 78, 123, 132, 215
Miguel 29, 198, 199, 202
*Misterios del Arte Flamenco* 105
Mitchell, Timothy 17, 31, 39, 58, 66, 77, 104, 107, 132, 150, 153, 160, 206
*modernismo* [modernizm] 37, 44, 46, 50
Molina 17, 32, 44, 58, 62, 73, 96, 104, 121, 145, 155
Molina, Amalia 74
Molina, Ricardo 104, 120, 165
Molina, Romualdo 114, 178, 200, 201
Monleón, José 17, 40, 110, 116
Montellano 49, 54, 55, 56
Montoya, Lole 45, 46, 115, 149, 150, 215
Montoya, Ramón 95, 97
Moral, Diaz del 131
Moreno, Gabriel 146
Moreno, Isidoro 77
Moreno, Martin 87, 95, 141
Morente, Enrique 171
Morson 18, 172, 175
Museviler 68, 69, 71, 105, 111
Müslümanlar 68, 69, 71, 87, 111, 209
Myerhoff 152

N

*nacionalflamenquismo* [ulusal-flamenkoculuk] 43, 52, 137, 139, 151, 156, 202, 204, 205, 219
*nacionalismo* [milliyetçilik] 37, 49, 50
Navarro, Moreno 43, 111, 112
Nebrija, Antonio de 68
Nichols 115, 130, 152, 197, 206, 207, 208
Niño de Cabra, La Rubai 93
Niño de la Hera 93
Noakes 46
Nochlin 212
Noel, Eugenio 90, 155
Nora 152
Nöel, Sofía 44, 111
Nuevo, Ortiz 25, 71, 72, 156, 185
Nuñez, Antonio "El Chocolate" 81, 87

O-Ö

*ópera flamenca* 59, 61, 67, 68, 72, 73, 76, 80
Ortega, Francisco Palacio 147
Orvell 92
oryantalizasyon 45, 46
Ossman, Susan 36, 37

P

Passos, John Dos 94
Paulson 160
Pavón, Pastora 64
Payne 41, 199, 203
*peña* 42, 145, 146, 147
Peña, Pedro 47, 189, 190
Pérez Orozco, José María 54, 200
Pérez, Gómez 79
Peréz, Infante 112
Periñaca Tía Anica la 148, 182, 183, 185, 186
Perote, Diego E1126, 147
Perrata 126, 148, 188, 189, 210, 214
Perry 69, 137
Pipi, Jana la 149
Pitt-Rivers 139, 140, 143
Pohren 15, 17, 26, 46, 78, 143, 203, 216, 217
Poster 73
Pratt, Ray 32, 50, 89
Preciso, Don 142
*pregone* 72, 211
Preziosi 78, 79
Pritchett, V.S. 71, 154
Proust 83
*Quejío* 15
Quiñones, Femando 17, 22, 105, 120, 188, 189

R

Rabinowitz 152, 197
Ranger 70, 76
*reggae* 36
*remate* 47
Reynolds, Simon 85, 133, 134 160
Ricardo, Niño 97
Riqueni, Rafael 27, 98
Rito y Geografía del Cante 15, 23, 45, 47, 48, 51, 52, 53, 59, 64, 66, 77
Rodríguez, Bernal 30
Roldán, Cruces 59, 65
*romanticismo* [romantizm] 37, 38, 46, 52,
Romero, Rafael 183, 188, 189, 210, 218
Root 68
Rorty 175
Rosaldo 106, 107

Rosales 121
Rossy 60
Ruiz, Ríos 15, 60, 61, 90, 91, 93, 94, 155, 156, 216, 218
*rumba* 63, 149

## S-Ş

Sabina, Maria La 126, 188, 189, 209, 214, 215
*saeta* 122
Salazar, Guillermo 158
Salillas 69, 143
Sánchez,Acosta 43, 46, 111, 112, 115, 137
Sanders 69
Saura, Carlos 16, 32, 36, 114, 150
Saxton 207, 208
Scarry 130
Schaffer 172
Schillebeeckx 172
Schrag 107
Schuchardt, Hugo 66
Scott, James 22, 69, 87, 166, 203
Scotta, Sabastian 93
Segovia, Andrés 76
*seguiriya* 48, 63, 104, 147, 183, 185, 186, 187, 188
Seltzer 97
Sender, Ramon 116
Serematakis 128
Serrano 17, 64, 120
Sevilla 27, 38, 44, 54, 55, 79, 81, 149, 177, 178, 183, 187, 199, 200, 201, 209
*sevillana* 27, 201
Shapin 172
Shell 68
Shubert 145
Shusterman 54, 175
Shweder 175
Sieburth 139, 140, 142, 144, 204
*silencio* 47
Silverman 45
*Slaughterhouse Five* [Mezbaha no 5] 175
Small 120, 140, 141
*soleare* 47, 63, 104
Soto, Manuel "Sordera" 126, 127, 181, 185, 210, 214
Stam 122
Stanton 62
Starkie, Walter 160
Starobinski 166
Steiner 139, 174
Steingress 15, 17, 18, 29, 38, 39, 43, 61, 63, 66, 70, 84, 85, 87, 88, 89, 95, 104, 106, 107, 112, 132, 141
Stewart 97, 99, 204, 207
Storey 173
Stratton 88, 98
*Strictly Ballroom* 12
Suarez, Cristobalina 148, 212

## T

*tablao* 42, 146, 147, 158, 202, 210, 211, 214
Taglioni 38
Talega, Juan 51, 126, 182, 183, 187
*Tango Argentino* 66
Taruskin 73
Terdiman 85, 86, 87, 152
*The Enraged Musician* [Öfkeli Müzisyen] 141
*The Feast* [Şölen] 34
Tinder 174
Titon 206
*toná* 63, 182, 183, 186, 187
Torode 45
Torre, Manuel 64, 91, 165, 176, 186, 217
Torrione 105
*Triunfo* 53, 137
Turbica, Pedro 114, 137, 148, 149, 178, 190, 201, 204, 213
Turner, Bryan 50, 125, 126, 161

## U

Unamuno 60, 155
Urban, Greg 34
Utrera, Félix de 146
Utrera, la Fernanda de 48, 126, 216

## V

Vargas, María 148
Vega, Blas 15, 93, 94, 216
Velázquez, José Maria 110, 121, 122, 137, 150, 178, 184, 190, 201, 210, 216
Vélez 65, 84, 85, 91
Vitucci 48, 64
Volland, Anita 48, 49, 64
Voloşinov 19, 204

## W

Wagner, Richard 30
Walzer 172
*Watership Down* 152, 175
Weber 105
Weisser 132
Whitney 65
Woodall 17, 48, 62, 64, 65, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165
Wordsworth 125
Wouters 89

## Y

yaratılış 121
Yglesias 145, 198, 203
Yovel 69, 137

## Z

Zavala 38, 71, 88
Zem, Brook 65, 66, 178
Zemp 206
Ziolkowski 78