

TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ AÇISINDAN TANGO'NUN DİYALEKTİĞİ

Ortaç Aydınöğlu

Tango, kökeni Afrika ve Avrupa'ya dayanan dansların Arjantin'e taşınarak yerel dans ve kültürlerle etkileşiminden ortaya çıkmış bir kültür ögesidir. Tango ne tek başına dansı, ne de müziği ifade eder. Geçmişten taşıdığı birikimi ile birlikte kültürel bir olgu haline gelmiştir. Her ne kadar Arjantin kökenli olsa da bugün artık dünyaya mal olmuş bir yaşam biçimidir. Tango, kendi tarihsel süreci içerisinde birçok değişim geçirmiştir ve halen geçirmektedir. Arjantin'de ortaya çıkışından kısa bir süre sonra dışlanmış, yasaklanmış ve yer altına girmek zorunda kalmıştır. Arjantin'de alt-kültür ürünü sayılan ve yasaklanan tango Avrupa'ya taşındığında tamamen bir üst-kültür haline gelmiş ve Arjantin'de tekrar kabul görüşünden sonra ülkenin kültürel simgesi halini almıştır (Savigliano 2004). Tangonun cinsellik içeren, tutkulu ve erotik bir dans olduğu algısı genelde değişmemekle beraber, kimi zaman bir alt kültür ürünü olarak görülen tangonun yasaklanması ve yer altına girmesi, kimi zaman ise bunun tam aksi; bir üst kültür ürünü haline gelerek seçkin kesimin simgesi, modernleşmenin sembolü hatta demokrasinin vizyonu olması, birçok nedenin yanı sıra öncelikle farklı kültürlerdeki toplumsal cinsiyet algısından kaynaklanmaktadır. Tango kimi zaman bu algı sebebiyle kendisi değişime uğrarken kimi zaman da bizzat bu algının değiştirilmesi için kullanılmıştır. Öte yandan, bugün aynı zamanda bir gösteri dansı da olan tango ilk ortaya çıkışı itibarıyla sosyal bir danstır ve zaman içerisinde tango yapılan mekanlar insanların birçok şeyi paylaşabildikleri birer sosyal ortama dönüşmüştür. Önceleri toplumlar içerisindeki bir kesimi temsil eden tango bugünkü iletişim çağı ve gelişen teknolojiye paralel olarak küresel toplum yapısı içerisinde bir 'tango toplumu' oluşturmuştur. Şüphesiz ki tango toplumu içerisindeki tango algısı ile dışarıdan tangoya bakanların algısı da farklılaşmaktadır. Özellikle son yıllarda sosyal bilimlerde önce çıkan toplumsal cinsiyet çalışmalarında tango da öne çıkmaktadır. Gerek toplumsal cinsiyet algısı üzerinden tango, gerekse tango içerisindeki cinsiyet rolleri zamanla değişim göstermektedir.

“Son 30 yılda dünya çapında yeni toplumsal hareketler ortaya çıktı (öğrenci hareketleri, eşcinsel savlar, feminizm vb.). Ama bugün, “uniseks” bir genç modelinin oluşma eğilimi taşıdığı kritik bir dönemin ardından, feminizm taleplerinin yanı sıra, erkek/kadın rolleri de değişti. Çift, başka türde bir taşkınlık döneminden geçiyor. Cinsel roller oyununun geri dönüşüne tanık olmuyor muyuz? Bu belirsizlik koşullarında tango bir laboratuvar gibi, erkeğin ve kadının rollerinin analiz edildiği, yapı söküme uğradığı, çözüldüğü ve yeniden birbirine bağlandığı bir araştırma yeri olarak belirir. Bu denli çift anlamlı bir ifadeye imkan tanıyan başka hiçbir çift dansı yoktur” (Hess 2007: 146).

Söz konusu değişimler, tangonun içinde barındırdığı diyalektik unsurlardan kaynaklanabilmektedir. Öte yandan toplumsal yapılarıdaki birtakım değişiklikler de tangoya yansiyarak tarihsel süreci içerisinde bir diyalektiğe sebep olmuştur. Bu çalışmada, toplumsal cinsiyet algısı üzerinden tango içerisindeki kadın-erkek rolleri; tarihsel kökeni, müziğin ve dansın sistematiği içerisindeki öğeler ve toplumsal cinsiyet algısı sebebiyle tangonun toplumlar içerisinde konumlandırılışı üzerinden incelenmiş ve bu öğelerin içerisinde ortaya çıkan diyalektik ortaya konmaya çalışılmıştır.

Tango'nun Kökleri ve Tarihsel Evrimi

Tango kelimesinin etimolojisi hakkında herhangi bir fikir birliği yoktur. Ancak kelimenin Afrika kökenli olduğu görüşü hakimdir. Afrika'da (Angola ve Mali) tango olarak bazı yer isimleri mevcuttur. Aynı zamanda zenci kölelerin festival eğlencelerini yaptıkları yer için de bu isim kullanılmaktadır. Afrika dilindeki *tambo*, *tangir* (tambur, davul) veya *tocar* (dokunmak, çalgı çalmak) kelimelerinden geldiği de söylenmektedir (Tasai 2005; Drago 2008). Her nasıl olursa olsun kelimenin, danstan çok daha önce ve Arjantin dışında, Kanarya Adaları ve başka Latin Amerika ülkelerinde, zencilerin davul müziği eşliğinde düzenledikleri eğlenceler ve davulun kendi adı olarak var olduğunu söylemek mümkündür. 19. yy İspanya'sında tango kelimesi bir Flamenko türü için kullanılmaktaydı. Buenos Aires'te ise 16. yy. da olduğu gibi, "zencilerin kendi danslarını ettikleri yer" anlamına gelmektedir (Drago 2008: 7-8). Bu tanımlar doğrultusunda tango, Afrika kökenli bir kelime olup, zencilerin eğlenceleri, dans ettikleri yer manasındadır ve daha sonra dansın kendisinin adı olmuştur. Benzer şekilde bugün tango gecelerine, kökeni Güney Amerika olan ve bugün tangonun içerisinde bir dans türü olan 'milonga' adı verilmektedir.

Tangonun kökeni büyük sayıda tartışmanın konusu olmuştur. Bu tartışmalar da içinde ulusal ve ırksal konuları barındırdığından, pek de tarafsız olamamıştır. Bir bakış tangonun köklerini Küba 'habanera'sına bağlar ve bu düşünce de 19. yy. ortalarında Buenos Aires'te hatırı sayılır bir popülerlik kazanmıştır ki buradaki tango, Amerikan Tangosu olarak da anılmaktadır. Yine benzer bir bakışla Endülüs Tangosu da 1870'lerde İspanyol Zarzuela'sından kökenlenmiş kabul edilmiştir (Manuel 1988: 59).

Her ne şekilde olursa olsun bugün tangonun anayurdu Arjantin olarak kabul edilir. Müzikteki farklılıklar da (şarkı sözleri başta olmak üzere melodik yapılar vb.) belirleyici olmakla birlikte dansda da görülen farklılıklar tango içerisinde farklı stilleri yaratmıştır (Fransız Tangosu, Amerikan Tangosu, Rus Tangosu vb.) Ancak özellikle son yirmi yılda Arjantin Tangosu tekrar popülerliğini kazanmış ve tüm kültürel birikimi ile birlikte yayılmaya devam etmektedir. Söz edilen kültürel birikim tangonun doğuşu ve altın çağı denilen dönemden itibaren günümüze kadar üzerine eklenen tüm öğeleri kapsamaktadır. Bugünkü tango algısını şekillendiren özellikleri daha iyi kavramak için tangonun ortaya çıkışını hazırlayan ortamdan bahsetmek gerekir.

Arjantin, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başlarında ciddi bir göç almıştır. 1869'da Buenos Aires'in nüfusu 180,00 iken 1914'de bu sayı 1,5 milyona ulaşmıştır (Manuel 1988: 60). Bu dönemde çoğu İspanya ve İtalya'dan gelen 3 milyondan fazla göçmen sınırlardan girmiştir. 1869-1910 yılları arasında üretim ve yatırım oldukça artmış ve 1920'lerde Arjantin, kişi başına düşen milli gelir açısından dünyada en ayrıcalıklı ülkeler arasına girmiş, belki de yeni sanayileşmiş ülkelerin ilki olmuştur (Savigliano 2004: 52-53). Nüfusun büyük bir kısmı İspanyol ve İtalyanlardan meydana gelmiş ama aynı zamanda Almanlar, Macarlar, Slavlar, Araplar (özellikle Suriye ve Lübnan kökenli) ve Rus Yahudileri de bu göç dalgasının önemli parçaları olmuşlardır. Bu insanlar ile fakir ve dilsel iletişim problemleri yüksek, büyük bir kitle ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda genel olarak bekar genç işçiler veya ailelerini taşıyabilmek için önce bir maddi birikim yapmaya çalışan aile reisleri olmaları nedeni ile erkek yoğun bir topluluk oluşturmuşlardır. Buenos Aires'in nüfusu o tarihlerde %70 erkek ile tamamen dengesiz bir yapı ortaya koymuştur (Drago 2008: 10-13).

Demografik durum, kadın ticaretinin gelişen ve önemli bir sektör olarak gelişmesine neden olmuştur. Buenos Aires'teki genelevler, bu yalnız erkeklere sadece fahişelik hizmeti

değil aynı zamanda eğlence olanakları da sağlamıştır. Buralarda çalışan kadınların, küçük canlı orkestralar eşliğinde dans etmeleri beklenmektedir. Bu izbe mekanlarda yeni bir ritim ile yeni bir dans doğmaya başlamıştır (Drago 2008; Savigliano 2004). Tango, toplumda kolayca kabul göremeyecek derecede müstehcen bir dans olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum tangonun kenar mahallelerden başka bölgelere geçişinde daha da belirgin bir hale bürünmüştür.

Hess'e göre Arjantin tangosu (*tango rioplatense*), 1880-1900 yıllarında Rio de La Plata halici boyunca uzanan Buenos Aires (Arjantin) ve Montevideo (Uruguay) şehirlerinde, yeni bir kültürel biçimin icadı; dans, müzik ve şiir arasındaki bir sentez olan, insanın etnik, kültürel ve cinsel özelliklerinin karıştığı ortam koşullarından doğmuş bir melezlik ürünüdür.

“Tango, portegne [Buenos Aires] halk şenliklerinden doğdu; sonra da yerleşik toplum tarafından reddedilerek Buenos Aires'in 'batakhaneler'indeki genelevlere ve 'akademiler'e (yüzyılın başındaki balolar) yerleşti. Rivayete, söylenceye bakılırsa, tango liman mahallesinde yeşermiş ama bölgedeki randevuevlerinde gelişmiştir. Paris ve Avrupa tarafından kabul gördüğünde bir meşruiyet kazanır. Bunun üzerine tüm dünyaya yayılır” (Hess 2007: 8).

Tango, milonga adı verilen dans gecelerinde yapılır. Bu geceler genellikle bir eğlence mekanında belirli zamanlarda organize edilir. Önceleri halk balolarında ortaya çıkan tango, buralarda engellenince adı kötüye çıkmış mekanlara girer. Hess'in aktardığına göre; “önceleri mahalle kahvelerinde düzenlenen balolarda, işletmecinin bir gecelik ücret verdiği kadınlar, bir *real* karşılığında erkeklerle altı dakikalığına tango yapmaya hazır bekliyordular. Onlar sayesinde buralar tıklım tıklım doluyordu” (2007: 19). Ardından tango, genelev ve randevu evlerinde yapılmaya başlanmıştır. Dans ve fahişelik sıkı sıkıya birbirine bağlı olmuştur. 1870'lere doğru milonga dansı yapabilmek için kurulmuş okullara (akademi) tango da girer. Burada fahişelik söz konusu değildir. Sadece danstan zevk almak için dans edilmekte ve kadın partnerden beklenen yalnızca yetenekli ve iyi bir dansçı olmasıdır. Burjuvazinin ve kökleri genelevlere dayanan bu dansa çocuklarının kapılmasını istemeyen halkın reddine rağmen tango, kenar mahallelerde yayılmaya devam etmiştir. 1900'lerin başında *casa de baile* denen dans evlerinden yetişen dansçıların teknik seviyeleri oldukça ileri düzeyde olmaya başlamıştır. 1907'den itibaren tango dansı salonlarda ve tiyatrolarda yapılmaya başlanır (Hess 2007: 22). 1913'de tangonun Paris'te kazandığı süksenin ardından Buenos Aires'de kafeler ve kabareler kurulur. Dans pisti Avrupalı tarzda dekore edilir, eski genelev patronları smokin giyip Fransızca konuşmaya başlamışlardır. Kırmızı şarap, şampanyayı tahtından indirir. Müzisyenler de papyon ve kravat takmaya başlarlar ve müziğe özen gösterilir.

Tango'da Cinsiyetleşme ve Erkek-Kadın İmgeleri

“Tango, kadınların katılmış olduğu, halen de aktif olarak katıldığı erkek-egemen bir alt-kültür ile ilişkilidir” (Savigliano 2004: 38). Yukarıda bahsedilen demografik durumdan dolayı erkek nüfus fazladır ve dans edebilecek kadın sayısı azdır. Dans edilen ortama göre (genelev-akademi) farklılık göstermekle birlikte kadın cinsel olarak da arzu edilen bir figür oluşturmaktadır. Kadının seçici ve ulaşılması zor olması onu daha da çekici kılmaktadır. “Tango, özellikle Avrupa'da yayılmaya başladığı ilk dönemlerde kadınları öngörülemez hareketler ile özgürleştirirken erkekleri ise tahrir

edici bir Latin aşık figürü haline getiriyordu” (Drago 2008: 14). Diğer bir deyişle, Avrupa’ya taşınan tangoda kadın kendi özgürlüğünü ilan ederken erkek figürü daha çekici ve cinsel olarak arzu edilen konumuna taşınır. Günümüzdeki ‘tango toplumu’nda demografik durumun tersine döndüğü görülmektedir. Bir dans olarak tango kadınlar tarafından daha çok ilgi görmektedir. İlgi oranının yanı sıra iyi dans eden erkek sayısı daha azdır. Eskiden bir kaç parça dans edebilmek için kadınlara belirli bir ücret ödenirken bugün Buenos Aires’te özellikle turistler tarafından gelen dans talebini karşılayabilmek için iyi dans eden genç erkeklerin bir ücret karşılığı kadınlarla dans ettikleri söylenmektedir.

Tangonun, kadınların olmadığı bir göçmen topluluğundan doğmuş olmasından ötürü erkekler, sayıları çok az olan ve kusursuz dans eden (dolayısıyla çok rağbet gören) ve acemileri küçümseyen dansözlerle dans edebilmek, egzersiz yapabilmek için kendi aralarında dans etmek zorunda kalmışlardır. Tango figürleri yapmakta olan iki kenar mahalle delikanlısını gösteren 1903 tarihli fotoğraflar, tangonun öncelikle bir erkek dansı olduğu fikrine yol açmıştır. Hess’in de belirttiği gibi “tangoyu meydana getiren şey kadın ile erkekten ibaret bir ‘çift’tir” (2007: 9). Çünkü bu dans güçlü bir cinsel yan bulunmakla birlikte, erkek ve kadının adımları çok farklıdır. İki erkek dans ediyor olsa dahi erkeğin biri (zaman zaman değişmeli olabilir) mutlaka kadının adımlarını taklit ediyordur. Çünkü tango dansının temel ilkesi ‘erkek yönlendirir, kadın takip eder’dir. Birliktelik, bu ilke doğrultusundaki uyum sayesinde oluşur. Bu noktada çiftten bir kişi yönlendiren (erkek), diğeri ise takip eden (kadın) rolünü üstlenmek zorundadır. Bu yönüyle de ‘maço’ bir dans olarak nitelendirilen tango, ilk ortaya çıkışında; iki erkeğin birbiriyle dansı rivayeti üzerinden ‘eşcinsel’ kökenli bir dans olarak nitelendirildiği de olmuştur. Her iki yorum da toplumsal cinsiyet açısından tangonun tepki görmesine yol açmıştır. Henüz ortaya çıkışında bir ironi sergileyen tangoda cinsel roller birbirinden net bir şekilde ayrılır.

Erkek egemen veya ‘maço’ olarak da nitelendirilen tango, görüldüğü gibi tam tersi şekilde de nitelendirilmiştir. Dansın sistematiğindeki cinsiyet rollerine değinmeden önce tangodaki ‘maço’ kimliğinin ortaya çıkışına bir göz atmakta fayda vardır.

“*Guapoların* (bıçkın erkekler) kadınları umursayıp umursamadıklarını söyleyebilmek zor; sert görünmeyi, hayatı küçümsemeyi ve kadınları hor görmeyi öğrenmişlerdi. Belki de kendilerini savunmak için kadınları küçümsediler çünkü kadınlar ya ulaşılmazdı ya da elde tutulmaları zordu. Belki de sınıflarına rağmen erkek olmayı sürdürebilmek için kadınlar uğruna dövüşüyor olmaktan dolayı hayatı küçümsediler. Maço kimliği bu çelişkiden, kadınların kimliği de erkekler arasındaki rekabetten doğdu. Farklı renklerden ve sınıflardan maço erkeklerin, kadınları farklı yönlerden çekiştirmesi kadınların adı konmamış kimliklerini biçimlendirdi” (Savigliano 2004: 67).

“El Tango” adlı 1882 tarihli bir resimden yola çıkarak ilk tango adımlarını zencilerin attığı söylenir. “Daha önce, siyahlar ‘doğal’ cüretkarlıklarıyla güçlü bir tango yapmışlardı, dikkatlerini kadın partnerlerine değil diğer erkek dansçıları bastırmaya yoğunlaştırmışlardı” (Savigliano 2004: 78). Dolayısıyla tangodaki maçoluk, aslında kadını küçümseme, aşağılama, hor görme kaynaklı değil, kenar mahallelerdeki belinde bıçakla dolaşan, bıçkın delikanlıların ve buralarda tutunmaya

çalışan siyahlar ve diğer göçmenlerin dans pistinde birbirlerine üstünlük kurma çabasından ileri gelir. Elbette ki iyi dans etmeyen bir erkek, kadın tarafından tercih edilmeyerek küçük düşebilir ya da ondan daha iyi dans eden biri tarafından pistte aşağılanabilir. Dolayısıyla izleyen erkeklerin gözleri de kadından çok hata yapması beklenen erkektedir. Dans eden erkek de izlendiğinin farkında ve hünerlerini göstererek kendini ispatlama, kabul ettirme çabasıdır.

Tangodaki kadın imgesi zıtlığı özellikle şarkı sözlerinde kendini gösterir. Bir yanda cinsellikli kadınlar, diğer yanda anne ve kız kardeş vardır. Birinciler haz, ama özellikle de ıstırap kaynağıdır. Anneler ise tango erkeğinin tesellisi ve desteği, sığınağıdır. Demografik dengesizlik ve erkek göçmenlerin çokluğu nedeniyle uzun süreli evlilikler veya sağlam aile yapıları uzun süre kurulamamıştır. Kenar mahalleler babasının kim olduğu bilinmeyen çocuklarla (daha çok erkeklerle) doludur ve karşılarında da her rolü oynayan kadın vardır. Cinsellikli kadının karşıtı olan anne, güçlü kişiliktir. Ana/oğul çifti yoksulluk üzerinde temellense de güven duygusu verir. Örneğin tangonun şüphesiz en büyük yıldızı olan Carlos Gardel, diğerlerinden daha fazla annesi için şarkı söyler. 1930'lu yıllardan sonra toplumsal gerçeklik evrim geçirir. Arjantin sanayileşir, işçiler iş bulur ve aile kurumlaşabilir (Hess 2007: 128).

“Tangoların ilk sözleri genellikle söylendikleri mekanların; randevu evlerinin izlerini taşır. Cinsel organlar, belirli bir genel evdeki fahişelerin fiziği ve cinsel ilişki, nükteli ya da pornografik terimlerle açık açık anılır. Çok sayıda tango, tangonun ortaya çıktığı koşulları hatırlatır: *La clavada (sevişme)*, *La Franela (flört)*, *Sacame el molde (kalıbımı çıkar)*, *Con que trompieza que no dentra (girmede gitti)*, *Cachucha palata (tüyü dökmüş dişi kedi)*, *Concha sucia (pis dişi kedi)* ve özellikle *Bartolo tenia una flauta (Bartolo'nun bir flütü vardı)*. Bu sonuncusu, kuplenin masturbasyonu ima eden niteliğini fark etmiş ebeveynleri şaşkınlığa boğacak şekilde çocuklar arasında nakarat halini alır...” (Hess 2007: 106).

İlk zamanlar cinsel içerikli temalara kimi zaman açık açık, kimi zaman ima ederek yer veren tango sözleri zaman içinde değişime uğramıştır. Kimi söz yazarı ve şairler *Lunfardo* adı verilen sokak dilini kullanmışlardır. Hırsızların polisler tarafından anlaşılmadan kendi aralarında geliştirdikleri bu dil 1860'dan beri kullanılmıştır. Erkek dili olarak da anılan bu dil her ne kadar engellenmeye çalışılsa da yayılması durdurulamamıştır. Edebiyata, kabarelere ve tiyatrolara girmiştir. Özellikle bu dili kullanan bazı tango bestecileri de mevcuttur.

Sonraları özellikle 'aşk' konularını işleyen tangolar, hüzün, üzüntü, kaygılar ve acıları konu alır. Bestecilerin ve söz yazarlarının erkek olması, şarkı sözlerinin terk eden kadın yüzünden acı çeken erkek, bir fahişeye aşık olan adamın hikayesi, para karşılığı dans eden bir kadının güzelliği vb. konulara sıkça yer verilmesine sebep olmuştur. Bunun yanı sıra, politik, vatan hasreti, köksüzlük, adaletsizliğe isyan ve yer yer kenar mahallenin savunuculuğunu yapan sözler, kimi zaman yaşamın basitliklerine duyarsız bir muhallebi çocuğunu da azarlamaktadır (Hess 2007: 111). Öte yandan gündelik olayların nükteli bir şekilde aşk sözcükleriyle anlatıldığı şarkı sözleri de vardır. Buna en güzel örneklerden biri; Al Pacino'nun oynadığı *Kadın Kokusu* filminin ünlü tango sahnesinde de yer alan Gardel'in “Por una Cabeza (Bir Baş İçin)” adlı tangosudur. Duygusal melodisiyle oldukça etkileyici ve akılda kalıcı olan bu tangonun aslında Gardel tarafından bir at yarışını kaybetmesine sebep olan at için yazdığı söylenir.

Gerek şarkı sözlerinin içeriği, gerek besteciler veya söz yazarları açısından bakıldığından tangodaki erkek egemenliği veya bir diğer bakış açısı ile 'maçoluk' oldukça açık bir şekilde görülmektedir. Ancak bu durumun, tangonun yaratıldığı ortamlarda erkeklerin sayıca çokluğundan kaynaklanıyor olabileceğini göz ardı etmemek gerekir.

Tango Müziğindeki Cinsel İmgelemlerin İronisi

Tango müziğindeki cinsellik unsurlarını irdelemek istediğimizde McClary'nin yaklaşımından yola çıkabiliriz. McClary, Shopenhauer'in "Müzik, diğer sanat dalları gibi fikirlerin, veya isteklerin objeleştirilişini değil, açıkça arzunun kendisini ifade eder ve hareketler de bu arzu üzerinden anlatılabilir" ifadesinden bahseder. Müziğin bize, his ve arzularımızı gerektiğini ve hatta dans söz konusu olduğunda da vücudumuzu nasıl deneyimlememiz gerektiğini öğrettiğini ifade eder. Müziğin iyi veya kötü yönde bizi sosyalleştirdiğini söyler. Öte yandan Batı konser müziğinin tonalitesinin altında erotik bir imgelem olduğunu, rönesans sonrasında kültürel normların değişimi ile daha 'libidal' bir müzik anlayışına geçildiği ve 'doğru'nun erkek cinsel modelinden alındığını da ifade etmektedir" (McClary 2003: 53). O'nun Beethoven 5. ve 9. senfonilerindeki erotik imgelemleri analiz ettiği çalışmasında yola çıkarak tango müziğindeki eril ve dişil imgelemler ortaya konmaya çalışıldığına birçok benzerlik kurulabilmektedir.

Tango, dört zamanlı basit ölçülü bir ritmik yapıya sahiptir. 4/4'lük ölçünün kuvvetli zamanlarındaki (1. ve 3. vuruşlar) vurgular tangonun temel ritmik yapısını oluşturur. Buradaki doğal vurgular bandoneon, piyano ve kontrbasın *marcatoları* ile bir kat daha kuvvetlendirilmiştir. Dansçılar öncelikle bu vurgulara göre dans ederler. Kuvvetli zamanın yer değiştirmesi (*kontrtan*) ve aksatılması (*senkop*) gibi ritmik çeşitlilikler de tango müziğinin temel karakteristikleri içerisinde yer alır. Bu sert vuruşlar, erotik bir imgelem düşünüldüğünde erkeğin cinselliğini temsil ettiği üzerinden eril olarak nitelendirilebilir.

Form olarak bakıldığında A-B-A' şeklindeki üç kesitli şarkı formuna sıkça rastlanmaktadır. Genellikle daha hareketli ve ritmik bir yapıya sahip olan A teması eril, buna zıtlık oluşturacak şekilde oluşturulan, daha lirik ve yumuşak karakterdeki B teması dişil olarak algılanabilir. B teması tekrar ettiğinde altyapıda, eril olarak nitelendirdiğimiz vurgulu tango ritmini duyarız. Ön plana çıkmasa da varlığını hissettiren bu ritmik yapı, erkek-egemen bir tavırla, erkek olmadan varlığını sürdüremeyecek olan dişil tema içerisinde kendini göstermektedir. A' kesiti, genellikle A teması üzerine yazılan bir varyasyon şeklindedir. Burada form açısından eril olana mutlak bir dönüş görülmektedir. Sondaki varyasyon ise, erkek olan icracının (genellikle bandoneonistin) virtüözitesini gösterecek şekilde teknik zorluk içerir. Bu durumda hem eril olan tema sonunda mutlak üstünlüğünü kanıtlamış, hem de gerek besteci gerekse icracı erkek, teknik başarısını göstererek bir hazza ulaşmıştır. Ancak tangoların çoğu, Batı müzik teorisi literatüründe 'dişil kalış (*femenin cadence*)' olarak tanımlanan kalış ile (ölçünün zayıf zamanında; 1. vuruş dışındaki herhangi bir zaman - bu tangoda genellikle 3. zamandır) biter. Erkek-egemen veya maço olarak tanımlanan bir müziğin neredeyse tamamının dişil bir kalış ile bitmesi düşündürücüdür.

Çalgısal olarak bakıldığında, 'bandoneon'un tangonun vazgeçilmez çalgısı olduğunu söylemek mümkündür. Başlangıçta gitar ve flüt eşliğinde çalınan tangoların 'altın çağı'nda gitar ve flüt neredeyse hiç kullanılmamış, yerini bandoneon başta olmak üzere keman ve piyanonun ön planda olduğu ve kontrbas ile tamamlanan tango orkestraları almıştır. Bandoneon, 1800'lerin

ortalarında Almanya’da yapılmış bir çalgıdır. Taşınması zor ve çok masraflı olan kilise orgunun, her yerde bulunamamasına alternatif olarak, dinsel törenlerde kullanılmak üzere, daha kolay taşınabilir fakat benzer tınıyı veren bir çalgı ihtiyacından doğmuştur. Ancak muhtemelen çalma zorluğu çok yüksek ve pratik olmayışından dolayı pek rağbet görmemiş ve dinsel bir çalgı niteliği kazanamayarak 1900’lerin başındaki göçlerle birlikte Arjantin’e göç ettirilmiştir (Drago 2008: 16-17). Bugün cinsellik, tutku ve şehvetin müziği olarak algılanan ‘ahlaksız’ tangonun vazgeçilmez çalgısının dinsel bir amaç için üretilmiş olması ilginç bir çelişkidir.

Öte yandan, tangonun anadili olarak nitelendirebileceğimiz İspanyolca’da nesnelere belirteçler (*article*) ile eril veya dişil olarak nitelendirilir. Bandoneon ve keman, Arjantin’in dili olan İspanyolca’da *el bandoneon* ve *el violin* yani eril birer çalgı olarak geçmektedir. İki zencinin karşılıklı dans ederken resmedildiği ve tangonun kökenine dair en önemli kanıt kabul edilen resimde de *el tango* ibaresi bulunmakta, yani tango da daha ilk ortaya çıkışında eril bir karakter kazanmaktadır (Savigliano 2004: 70). Ancak tango müziğinde kullanılan ilk çalgıların (flüt ve gitar) dişil olarak nitelendirildiğini görürüz: *la flauta, la guitarra*.

Dansın Sistematiğindeki Cinsiyet Roller

Tango dansı, kökenini Avrupa çift danslarından (vals, kontradans, kadriller, polka, musette, İskoç dansları vb.) alan ve Güney Amerika’daki milonga ile kaynaşarak, Latin-Amerika ya da Afrika figürleri ile zenginleştirilmiş bir danstır. Doğaçlamaya dayalıdır. Çiftler birbirlerine sarılarak dans ederler (Hess 2007, Tsai 2005).

“Tangonun öncüllerinden habanera da bir kontradanstır (kökeninin ‘Country Dance’dan geldiği düşünülse de kontradans, ‘karşılıklı dans’ anlamına daha yakın durmaktadır). Yakın tutuştan bahsetmek gerektiğinde ise bu şekilde popülerleşen ilk dans Viyana valsini olmuş ve bunu da polka izlemiştir. Avrupa toplumu bu dansa karşı çekinceli bir hisse sahiptir. Hatta çoğu zaman ‘ahlaksız’ olarak tanımlanmaktadır. Ancak bu durum Avrupalı göçmenleri (çoğunlukla alt-sınıf işçiler), bu dansı yapmaktan ve göçtüklerinde de Arjantin’e taşımaktan alıkoymamıştır. Viyana valsinin dünya çapında üst sınıflarca kabulü 1850’lere kadar Paris sosyetesini haricinde hiçbir şekilde olamamıştır” (Drago 2008: 9).

Tangonun dans sistematiği içerisinde roller birbirinden net olarak ayrılmış ve sorumluluklar belirlenmiştir. Ancak dansın sistematiğinde de erkek egemen anlayış kendi diyalektiğini içinde barındırır. Tango doğaçlama üzerine kurulu bir danstır. Dansa kalktığınızda bir sonraki parçayı bilme şansınız yoktur. Doğaçlama burada başlamaktadır. Ardından adımlar ve figürler de müziğe uyumlu olarak doğaçlama yönlendirilir. Müzik içerisinde dans edilecek müzikal unsur o anda belirlenir. İster keman veya bandoneondaki melodiyi, ister piyanodaki süslemeleri, ister kontrbastaki vurguları, ister müzik içindeki gürlük farklarını ve daha çoğaltılabilecek birçok müzikal parametreyi veya bunların birleşimlerini dinleyerek dans edilebilir. Seçilen müzikal unsurlara göre figür kombinasyonları birleştirilerek ‘dans müzikalitesi’ oluşturulur. Ancak bu o anda doğaçlama olarak belirlenir. Bunu belirleyen özelliklerin başında partner ile olan uyum ve bu seçimlerdeki uzlaşım gelmektedir. Tümünü sözsüz olarak gelişen bu uzlaşmalar ile birlikte ‘dans’ın ortaya çıkabilmesi için dansın içerisindeki

sistematiik belirlenmiştir: Tangoda erkek adımları yönlendirir, kadın bu yönergelere uyum sağlayarak adım atar. Figürler de erkeğin yönlendirmesi ile yapılır. Ancak dilediği takdirde kadın, süslemelerle dansı zenginleştirebilir. Bu temel ilkelere alişabilmek için dans eğitiminin başında zaman zaman kadının gözlerini kapatarak erkeğin yönlendirmelerine tam uyum sağlayabilmesi istenir. Bunun için kadının tam anlamıyla erkeğe güvenmesi ve uyum sağlaması gerekir. Çünkü milongalarda dans pisti, saat yönünün aksi bir hareket yönüne sahiptir ve çiftler dans ederken bu yönde ilerlerler. Adım birleşimlerini erkeğin kurguluyor olması ve kadının genelde dans yönüne arkasının dönük olmasından dolayı pistin kontrol edilmesi ve dansın sorumluluğu erkektedir. Tüm bu sebeplerden ötürü dansın sistematiği de 'erkek egemen' olarak algılanmakta ve toplumsal cinsiyet aısından kadına zayıf, itaat eden, ikincil ve boyun eğmek zorunda olan bir rol yüklediği şeklinde yorumlanarak birçok feminist kesim tarafından da tepki görmektedir. Toplumsal veya aile içi yaşamlarında da benzer roller yüklenmiş olan kadınlar, aynı durumun bir yansıması olarak gördükleri tangoyu -özellikle başlangıç aşamasında- bu sebeplerden ötürü bırakmaktadırlar. Tango kültürüne karşı olmadıkları için tango eğitimine başlayan kadınlardan bazıları ise, dansın sistematiğini öğrenmeye başladıktan sonra bu rolü 'boyun eğen, itaat eden kadın' rolü olarak yorumlayıp tangoyu reddetmektedirler. Oysaki dışarıdan izlenildiğinde iç devinin gözlenmesi mümkün değildir. Ancak, dansın temel ilkeleri öğrenildikten, karşılıklı uyum sağlandıktan ve bir kaç dakika için bile olsa bir 'çift' olabilmeyi başarabilecek seviyeye geldikten sonra dansı ortaya koyan roller kendini göstermeye başlayacaktır. Her ne kadar dansı yöneten, adımları ve figürleri kurgulayan erkek olsa bile hareketleri yapan daha çok kadındır. Dolayısıyla erkeğin dansı yönetmedeki başarisını da yansıtabilecek olan kadındır. Bir figür güzel yapıldığında kadın takdir edilir, ancak başarısız olduğunda iyi yönlendiremediğinden ötürü başarısızlık erkeğe yüklenir. Bu noktada müzik ile benzeşim kurarsak, erkek besteci, kadın ise icracı rolündedir. Ancak tangonun doğasında doğaçlama olduğundan, doğaçlama müzik ile arasındaki fark; doğaçlamayı yapan ile icra edenin aynı kişi olmamasıdır. Bu nedenle dansın güzel olabilmesi için çiftin arasında bir hiyerarşiden ziyade ileri düzeyde bir anlaşma ve uyum olmalıdır. Öte yandan aslında kadın da sanıldığı kadar boyun eğen rolünde değildir. Kadının da dansa önemli oranda belirleyiciliği vardır. Öncelikle dans teklifini kabul etme inisiyatifi daha çok kadındadır. Dolayısıyla her ne kadar dansı yöneten erkek olsa da kadın istemediği durumda dans hiçbir zaman başlayamayacaktır. Bu aıdan bakıldığında dansı yöneten erkek ancak erkek egemen olarak yorumlanan tangoyu (daha bütünsel olarak) yöneten kadın olarak yorumlanabilir.

Kadın, dansın sistematiğini oluşturmakta da etkilidir. Günümüzde kapalı ve aık olarak ifade edilen iki farklı dans tutuşu vardır. Buna yarı kapalı olarak adlandırılan bir üçüncü tekniği de eklemek mümkündür. Aık tutuşta vücut teması yoktur, yönlendirmeler daha çok kadının göz ile izlemesi doğrultusunda karşılık bulur. Ancak kapalı tutuşta üst beden adeta bütünlüş ve yönlendirmeler buradaki temas ile algılanır. Bu tutuş, tensel ve tersel temastan ötürü çok daha cinsellik içermektedir. Her iki tutuş da farklı bir stil ve tekniği gerektirir. Bu stil tercihini de kadın yapabilir. Erkeğin kapalı dans teklifine (beden hareketi ile) kadın karşılık vermeyebilir. Bazı figürlere de karşılık alamadığı takdirde erkeğin o figürlerde ısrarcı olmaması gerekmektedir. Kadın, dansın temposunu ve dinamizmini de belirleyebilir. Bu durumda erkeğin 'yöneten' konumundan kaynaklanan bir otorite ile kadının cevap vermediği tarz, adım veya hareketlerde ısrarcı olması dansı çıkmaza sokabilir. Dolayısıyla bu noktada erkek uyum sağlayan -diğer bir deyişle 'boyun eğen'- olmak durumundadır. Sınırları belirleyen kadındır. Bu aılardan bakıldığında toplumsal cinsiyet rolleri ile paralellik gösterip göstermediği tartışılabilir.

'Genelev dansı' olarak bile nitelendirilen tangoda dansçılar teknik ve analitik bir haz içindeyken, dansçı olmayan izleyicilerin gördüğü; sarmaş dolaş olmuş bedenler, görülmemiş bir suç ortaklığının bir erkekle bir kadın arasında sahnelenmesidir. Tangonun erotikizmi iki dansçının, doğaçlama için yeni buluşlar ve teknik karmaşa içindeki birbirinden farklılaşmış bedeninde değil, seyircilerin algısındadır (Hess 2007: 40-41). Dansçılardan biri müziğe göre atılacak adımları, figür kombinasyonlarını kurgularken bir yandan adımları doğru yönlendirecek yönergeleri partnerine aktarmaya çalışmakta, bir yandan da pistin akışını takip ederek kalabalık içerisinde çiftin varlığını çarpışmadan veya bir kazaya sebep olmadan sürdürübilmenin sorumluluğunu yerine getirmeye çabalamaktadır. Diğeri ise bir sonraki anda nasıl bir adım veya figür geleceğini bilmeksizin uyum sağlamaya çalışmaktadır. Yönergelerini aldığı hareketin müzikteki yerini algılayıp zaman kaybetmeden ve estetik bir şekilde hareketi uygularken bir yandan çiftin arasındaki mesafeyi korumaya, bir yandan da basacağı adımını bir sonraki harekete ters düşmeyecek şekilde doğru pozisyona konumlandırmaya çabalamaktadır. Çiftin dans esnasında teknik ve estetik açıdan kafasını meşgul eden öğeleri daha da çoğaltmak mümkündür. Tüm bu karmaşanın içerisine erotikizm katmak imkansız değil ancak oldukça güçtür. Ancak dışarıdan izlendiğinde çiftin birbirine sarılmış olması, giyilen kıyafetler ve figürler sahnede adeta bir cinselliğin yaşandığı izlenimini yaratmak için yeterlidir.

Tango dansının, diğer danslarda olduğu gibi, dansçılar (içerideki) ve izleyenler (dışarıdaki) arasındaki algılanışı da farklıdır. Hess'e göre dans algısındaki beklemeyle yönelik bir provakasyondur. Carlos Vega, tango dansçılarının yakınlığını teknik bir gereklilik olarak, aşırı kalabalık ortamda hayatta kalma tarzı olarak açıklar (Hess 2007: 29).

"Dansçıların yaşantısıyla seyircilerin bunu algılayışı arasında bir kopukluk vardır. Bu olgu çift dansın başından beri görülür. ... Daha önceleri 'vals' için de pornografik olduğu söylemi ile sert tavırlar alındı, sonrasında kilise; önce mahkum edip sonra da entelektüel olarak seferber oldu. Günah çıkartan dansçılar arasında soruşturmalar yapıldı. Dans seyircisinin yaşantısının dansçılarınkinden farklı olduğunu gösteren karmaşık bir düşünce sorunu ortaya çıktı. ... Vals'deki durumun benzeri tangoda da yaşanmıştır. Tango, seyircisinin fenomenolojik yaşantısı üzerine yeterince düşünülmeden kiliseden tepki almıştır. 1913 yılında papa, tangonun kabul edilip edilemeyeceğine karar vermek zorunda bırakılmıştır" (Hess 2007: 39-41).

Tango, girdiği tüm ortamlarda benzer evrelerden geçer. Toplumu oluşturan kesimin çoğunluğu tangoyu dışarıdan izleyenlerden oluştuğu ve dışarıdan görünen tango resmi de birçok toplumsal cinsiyet algısı ile ters düştüğü için tango ya topluma üst kültürden girmiş ya da zaman içerisinde kendini kabul ettirmiştir.

Örneğin; 1900'lerin başında tango, Paris'te yayılmaya başlaması ile birlikte burada da çeşitli evrelerden geçer. Egzotik bir dans olarak, etnografik bir merak konusu olarak sunulduğu sürece tepkiye yol açmamış olan tango, balolara girince toplumu altüst eder (Hess 2007: 46). Tangoyu doğallığıyla kabul edenler ile sapkınlık olarak görenler arasında bir tango mücadelesi başlar. Hess'in aktardığına göre dansçı Adry de Carbuccia anılarında; iyi dans edildiğinde tangoda uygunsuz kaçacak bir şey olmadığını savunur ve ekler:

“Tango genel değer yargılarını ve utanma duygusunu değiştirmiştir: birkaç yıl önce yanlarında biri olmadan evlerinden çıkmaya cesaret edemeyen kadınlar, annelerinin aşılacağı kaygıdan kurtulmuşlardır, hatta genellikle kim olduklarını bile bilmedikleri partnerlerinin kendilerine sıkı sıkıya sarılmasına izin verir oldular” (Hess 2007: 47).

Kimi zaman Paris’in saygıdeğer hanımlarının uşakları veya kuaförleriyle tango yaptıkları görülmüştür. Ancak bir süre sonra tango Fransa’da meşrulaştırılmak amacı ile ‘Fransızlaştırılmış’ ve özünden kopmuş bir tango dünyaya yayılmaya başlamıştır. Bu, doğaçlamadan uzak, ezbere dayalı yeni tango akademik yazılar ve kökeni araştırılmadan yapılan çalışmalar ile başka bir boyut kazanır. 1983’den itibaren *Tango Argentino* gösterisinin Avrupa’da sergilenmesinden sonra tango köklerine dönmeye başlar (Drago 2008; Hess 2007; Tsai 2005).

Tango’nun Toplumsal Yapılar İçerisinde Konumlandırılışı

Nitekim günümüzde de, ülkemizin özellikle bazı bölgelerindeki daha kapalı toplumlar, kültürleri doğrultusunda tangoya benzer tepkileri vermektedirler. Örneğin, İstanbul’da yaklaşık 20 senedir devam etmekte olan tango eğitimleri Batman’da başlatıldığında sivil toplum kuruluşlarının tepkisiyle karşılaşmıştır: “Medeniyet kadın ve erkeklerin sarmaş dolaşması değildir! Böylesi tehlikeli medeniyet halkımızın kanıyla uyuşmaz. Tango dansı ahlaksızlığın en büyüğüdür. Namuslu bir insan hanımının başka erkeğin koynunda dans etmesine izin vermez. Bu haysiyetsizliktir. Batman’da tango kursu açılması bize göre irtica ile mücadelenin bir parçasıdır. Toplumu ahlaksızlaştırmak için bu tür faaliyetler yapılmaktadır” (Yukuş 2010 web).

İstanbul’da uzun yıllardır düzenlenmekte olan tango festivallerinin, Diyarbakır’da birincisi düzenlenmek istendiğinde şöyle tepkilere maruz kalmıştır:

“Dinini bütün olarak yaşamaya çalışan, Hz. Peygamberi kendisi için örnek kabul eden ve İslam’daki helal ve haram inancını kabul eden kimseler böyle bir dansı yapamaz ve böyle bir kursu açamazlar. Çünkü yabancı bir kadınla bir erkeğin göz-göze ve burun-buruna birbirleri ile sarmaş-dolaş bir halde oynamaları İslam inancına göre haramdır. Diyarbakır halkının, inancında, örfünde ve namus anlayışında kız ve kadınlarının erkeklerle sarmaş dolaş olması gibi bir haysiyetsizlik ve gayretsizlik yoktur. Müslüman Kürt halkının namus düşkün olması hasebiyle böylesi rezaletlere tahammülü yoktur. Müslüman halkımız bunun iffet ve namus anlayışına saldırı olduğunu çok iyi bilmektedir. Bölgemizde, iffete, aile yapısını ayakta tutan değerlere ve namusa karşı bu kadar tahripkar saldırılar yapılmasının altında derin ve karanlık yapıların çalışmalarının olduğu aşikardır” (Türk 2010 web).

Bu kadar uç noktada olmasa da tangonun erotizm ve tutkuyu simgeleyen bir dans olarak algılanması çeşitli kültürlerde çeşitli şekillerde yansımaktadır. Örneğin; bazı film ve dizilerin cinsellik çağrıştıran sahnelerinde, arka planda tango (özellikle modern, elektronik-tango) müziğinin

kullanılması, reklam filmlerinde cinsellik içeren göstergelerin yer aldığı durumlarda benzer müziklerin seçilmesi hatta bazen tamamıyla bir tango içeriği üzerine kurgulanması tango algısının hemen hemen tüm toplumlardaki cinsellik algısıyla bütünleştiğinin bir göstergesidir. Ülkemizde de yakın zamanlarda oldukça popüler olan birçok dizi ve filmde, yasak aşk yaşayan iki kişinin birbirlerine olan ihtiras ve tutkularını tango ile özdeşleştirdikleri görülmektedir.

Atamert'e göre; tango, Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni görüntüsünü temsil etmek için, özellikle cumhuriyetin kuruluş yıldönümü gibi zamanlarda devletin üst düzey kutlamalarında bulunan yabancı konuklara, Türkiye'nin modernleşme sürecinin başarısını kanıtlamak çabasıyla 'resmi' müzik haline getirilmiştir. Çağdaşlaşma sürecinde olan yeni Türkiye Cumhuriyeti devletinin inşasında, küresel bir malzeme olan (ve o dönemde tüm dünyada moda olmaya başlayan) tango, yerleştirilerek kullanılmıştır (Atamert 2001). Öte yandan tango, vals ile birlikte, o güne kadar toplumsal rolü çok kesin sınırlarla belirlenmiş olan kadına, seçme ve seçilme hakkı verilmesi ile birlikte eğlencede de yer edinmesi için araç olmuştur. O güne kadar eğlence içinde yer almak bir yana, toplum içinde söz sahibi dahi olmayan, aile veya toplum içerisinde herhangi bir hakkı olmayan kadının, cumhuriyet baloları başta olmak üzere çeşitli kutlamalarda erkek tarafından nezaketli davranılma, teklifte bulunulma, dans pistinde erkek ile eşit ve birlikte dans etme gibi davranışlarla toplumsal konumu değiştirilmiştir. Tango bu bağlamda ülkemizde de, kadının toplumsal cinsiyet açısından rolünün değiştirilmesinde etkin rol oynamıştır. Tabi bu arada ülkemizdeki tango modelinin 'ahlaksız' Arjantin tangosu yerine nispeten 'ahlaklı' Fransız tangosu olduğunu unutmamak gerekir. 1950'lerden itibaren dünyadaki popülerliğini kaybetmesine paralel olarak tango Türkiye'de de önemini yitirmiş ve yine aynı paralellikte 1990'lı yıllardan itibaren yeniden gündeme gelmiş, özellikle son yıllarda popülerlik kazanmaya başlamıştır. Bu kez popülerlik kazanan tüm dünya ile birlikte ülkemizde de 'Arjantin Tangosu'dur. Burada gittikçe, batılılaşan, çağdaşlaşan ve küreselleşen, akışkan toplum yapısının da etkisi büyüktür. Tangonun, izleyiciler üzerindeki imgelemi değişmemiş ancak toplumdaki kadın rolünün değişmesiyle birlikte yaygınlaşması kolaylaşmıştır. Cumhuriyet döneminde sadece seçkinlerin dansı olarak görülen tango bugün ülkemizde toplumun her kesiminden ilgi görmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Sonuç olarak, tango kendi dinamikleri içerisinde birçok diyalektik unsur barındırmaktadır. Kültürün temel öğelerinden biri olan dilden başlayarak, tangonun kendisi (*el tango*) ve başlıca çalgıları (*el bandoneon, el violin*) eril olarak nitelendirilmiştir. Ancak kökenlere indiğimizde kullanılan ilk çalgıların (flüt ve gitar) dişil olarak nitelendirildiğini görürüz; *la flauta, la guitarra*. Müzikte, özellikle ritimdeki sert vurgular başta olmak üzere melodik yapılar, modalite zıtlıkları ve form, erkek-egemen kültürle bağdaştırılabilir. Burada da özellikle müzikteki dişil kalış tangoların çoğunluğunda vazgeçilmez bir unsur olarak bir ironi oluşturmaktadır. Dansta kadının önemli rolleri, dansın sistematikindeki erkek egemenliğini tekrar düşünmemize sebep olmaktadır. Tarihsel devinimi içerisinde bir alt kültür olarak ortaya çıkan tango, Avrupa'da bir üst kültür ürünü halini almış, daha sonra ana yurduna döndüğünden bu yana ise ulusal temsil aracı olarak taçlandırılmıştır. Ülkemizde ise üst kültür ürünü olarak balolarda ortaya çıkan tango bugün toplumun tüm kesimine yayılmış durumdadır. Ancak farklı kültürel yapılar ve toplumsal cinsiyet algıları sebebiyle halen birçok yerde dışlanmaya ve yasaklanmaya devam etmektedir. Bir 'maço' dansı olarak nitelendirilen, ortaya çıkışı ve geliştiği

mekanlar itibariyle kadını küçük düşürdüğü ve dansın sistematiğinden ötürü tamamen erkek-egemen olarak nitelendirilen tango öte yandan kadının toplum içindeki konumunu yükselterek erkek ile eşit haklara sahip olması gerektiğinin sosyal ortamlarda vurgulandığı bir temsil aracı olmuştur.

Tüm bu veriler doğrultusunda ortaya çıktığı toplumun, sosyal, demografik ve kültürel yapısına paralel olarak toplumsal cinsiyet açısından tango da erkek-egemen bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Ancak kendi diyalektiği içerisinde değerlendirildiğinde aynı kararlı yargıya varmak mümkün değildir. Bunda ısrar etmek, tek taraflı bir bakışın veya kendi iç dinamiklerini göz ardı ederek sadece tarihsel temellerine dayandırılarak ortaya konan bir yargı olur. Bugün artık tango, eğlence öğesi olmanın yanı sıra kimi kurumların hizmet içi eğitimlerinde karşılıklı ilişkiyi, anlayışı ve ekip olabilme ruhunu kazandırmak için bir eğitim aracı olarak dahi kullanılmaktadır. Tango müziğinin üstatları her zaman tangoda hiçbir çalgının başrol oynamadığını, her çalgının görevinin eşit değerinde ve vazgeçilmez olduğunu vurgulamışlardır. Aynen müzikte olduğu gibi dans da biri değil 'çift' önemlidir. Bireysel başarının hiçbir önemi yoktur. Partneriyle uyum sağlamayan dansçı, bireysel olarak ne kadar iyi olursa olsun, hiçbir zaman iyi bir tango dansçısı olamaz. Dans içerisindeki kadın-erkek rolleri, dansın sistematiğini yürütmekten için paylaşılmış görevlerden öte değildir. Bu paylaşımı kabul etmeksizin dans içerisinde bir cinsel hiyerarşik düzenden söz etmek toplumsal cinsiyet algısının yaratmış olduğu bir yanılgıdan başka bir şey değildir. Öte yandan tango, hem kendi içinde dünyadaki toplum yapılarının ve yaşantısının değişimine paralellik göstererek değişmekte, hem de kimi zaman toplumların yapılarını değiştirmekte kültürel bir araç olmaktadır. Tüm bu bağlamlarda tango kendi diyalektiğini içinde barındırarak yaşamını sürdürmeye devam etmektedir.

Referanslar

- Atamert, Engül. 2001. "Tango and The Invention of Modern Turkey". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.
- Drago, Alejandro Marcelo. 2008. "Instrumental Tango Idioms In The Symphonic Works and Orchestral Arrangements of Astor Piazzolla. Performance and Notational Problems: A Conductor's Perspective". Doktora Tezi. The Univesity of Southern Missisipi, USA.
- Hess, Remi. 2007. *Tango*, (çev.) Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Manuel, Peter. 1988. *Popular Musics of Non-Western World*. New York, USA: Oxford University Press.
- Savigliano, Marta E. 2004. *Tango: Tutku'nun Ekonomi Politikası*, (çev.) Serdar Aygün, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Storey, John. 2003. *Inventing Popular Culture*, Blackwell Publishing.
- Tsai, I-Ching. 2005. "The Evolution of The Tango and Astor Piazzolla's Tango Nuevo". Doktora Tezi. Claremont Graduate University, USA.
- Türk, Mehmet. "Tango Haramdır" 2010. <<http://www.milliyet.com.tr/Yasam/SonDakika.aspx?aType=SonDakika&ArticleID=1230978&Date=06.05.2010&Kategori=turkiye&b=HURDER:%20>>
- Yukuş, Ahmet. 2010. "Batman Tango Üst Kurulu" <<http://www.haberturk.com/yasam/haber/203737-batman-tango-ust-kurulu>> 10.05.2010