

Mısır Dansında Dönüşümün Çerçevesi

Marilee Nugent

Çeviren: Cahide Sarı

Mısır göbek dansı Batılılarca kökü bereket kültürüne uzanan patriyarkal dönem öncesi “antik kadının dansı” olarak tarif edilmektedir. Bu dans için Ortadoğu’da tercih edilen terim raks sharki’dir-doğunun dansı, oryantal dans. Arap olmayan Ortadoğulular tarafından da (örneğin Farslar) Arap dansı olarak bilinmektedir. Her ne kadar farklı bölgelere has stiller göbek dansı adı altında toplansa da bu terim normalde raks shabi’den (folk dans) veya baladi’den (geleneksel Mısırlı kadınların solo dansı) oldukça farklı olan çağdaş hibrid gece kulübü stili için de kullanılmaktadır. Birbirinden çok farklı gece kulübü stilleri varsa da (ör: Türk, Kuzey Amerika), Mısır stiline genelde çağdaş baskın form olduğu düşünülmektedir. Biz bu yaygın etkiyi 20.yyda Mısır’ın Arap dünyasında kültürel ve politik liderlik rolünü göz önünde bulundurarak açmaya çalışacağız.

Kültürel-Tarihi Zemin:

19. yy boyunca, Mısırlılar 1300 yıl önce Arap yönetimi altına girmiş olmalarına rağmen ‘gerçek’ Arap olarak değerlendirilmiyorlardı. Bununla birlikte, Mısırlılar kendilerini antik krallık dönemi (Pharonik dönem) tarihi ile değil Arap tarihleriyle tanımlamışlardır. Antik Mısır dansının sonraki dönem Arap Bedevi geleneği ile ne ölçüde eklemeliğini kestirmek neredeyse imkânsızdır. Daha da karmaşıklaştırsak, hibridleşme sorunu bölgenin istila ve Etiyopyalılarla, Farslarla, Asurlularla, Greklerle, Romalılarla, Avrupalı haçlılarla, Memlüklerle, Osmanlılarla, Fransız ve İngilizlerle etkileşimi sonucu ortaya çıkan karmaşık kültürel tarihinden kaynaklanmaktadır.

Sadece İslami tarihi boyunca Mısır, başkentleri Medine, Şam, Bağdat, Kahire ve İstanbul olan bir dizi farklı Müslüman hanedanın denetimine girmiştir. 19.yy. öncesi Mısır dansı etimolojisi ne olursa olsun, biliyoruz ki çağdaş gece kulübü dans formu, bir yandan yoğunlukla geleneksel Mısır baladi dansına dayanırken bir yandan da Ortadoğu ve Kuzey Afrika’nın etnik ve bölgesel stillerinden beslenen ritim, müzikal ve hareket etme tarzları bilinçli olarak birbirine eklenmektedir. Bu tarzlardan belirgin olanlarından bazıları çifttelli ve karşılama 9/8 (Türkiye), Fars 6/8, zar, baladi ve Saidi (Mısır), debke (Lübnan ve Irak), Fas 6/8’dir.

Baladi- Mısır’ın Ruhunu Uyandırmak

Baladi Mısır dans ve kültürünü anlamak için temel kültürel kavramlardan biridir; ancak birden çok farklı kullanımı olduğu için tümüyle kavramak oldukça zordur. Performansta bu kavram müziksel ritme, müziğe, dans stiline ve kostüme göndermeyle anlamlandırılabilir. Daha genel olarak bir yaşam tarzına denk düşer. Buna referansla antropolog Evelyn Early oldukça kapsamlı şu tanımları önermektedir: “Tarihsel olarak ‘baladi’ Türk, Fransız, Memlük veya İngiliz yerine yerel işaret eder. İbna’ albalad (ülkenin çocukları) olmak, Mısır’ı Fransız ve İngiliz işgalcilere karşı korumaktır. Balad, isim olarak, ister ülke, ister kent, isterse de köye işaret etsin topluluk demektir; günlük konuşmada Mısır dilinde şehir merkezi veya köy anlamına da gelir. Baladi, sıfat olarak, yerel veya yerli demektir. Zamanla, baladi sakinler ve kentli yaşam tarzı (Kahire’de) anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Kabaca geleneksele çevrilebilen fakat yerel

ve otantiğin zengin demini elinden bırakmayan kendini betimleyici bir terimdir. Erken 19.yy'da tarihçi Abd al-Rahman al-Jabarti, ibn albalad terimini yapmacıklı bir Arapça konuşan ve Müslüman normlarını çiğneyen yabancı yöneticilere zıt bir biçimde aynı lehçe ve dini paylaşan kentli Müslümanlar için (Kahireli) kullanmıştır. Baladi aynı anda birden çok kavrama işaret eder: bir kültürel miras, bir yaşam biçimi, bir değer sistemi, bir kimlik kaynağı, bir temsil ve değer biçme tarzı.

Dans performansını göz önünde bulundurursak, baladi sadece tanımlı bir stil değildir; dansı bir uçtan diğer uca kuşatan kendine, topluluğa ve dünyaya karşı bir pozisyon alıştır. Baladi'nin önemli bir konsepti afrangi (yabancı) veya Batılılaşmış nüfus – yerli olmayan veya Batılı yaşam tarzını ve tüketim kalıplarını benimsemiş kentli elitler karşısında kendini tanımlayıcılığıdır. Early bu tanımlı dikotomi ile ayrıntılandırır: Baladi, baladi olanlarla (becerikli, otantik, dini bütün, onurlu) olmayanları (afrangiler) (bön, yapay, dinsiz ve şımarık) kıyaslayan geleneksel: modern (baladi: afrangi) gibi bir dizi karşıtlığa yaslanan zengin bir kültürel kavramdır. Bir sokakların topluluğu olan baladiler vardır, bir de izole edilmiş villaların afrangi topluluğu; bir baladi iş adamlarının ev-içi üretim endüstrisi, kayıt dışı (enformel) ekonomisi vardır, bir de endüstrileşmiş, profesyonelleşmiş afrangi tipi iş vardır ve bir yanda rengarenk folk dinsel fedakarlık tapınakları vardır bir yanda da afrangi dininin benzi atmış soluk camileri.

Baladilerin genelde düşük gelir grubundan ve afrangilerin de sıklıkla orta ve üst sınıftan olmalarına karşın, bu iki yaşam biçimi ekonomik sınıf ve tüketim biçimleriyle doğrudan sıkı biçimde ilişkili değildir. Bazı milyoner tüccarlar baladi yerleşim yerinin hemen yakınındaki ardiyelerde sıradan bir yaşam sürerken alt gelir grubundan bazı Mısırlılar, afrangi nüfusun tüketim biçimini edinmeye çalışırlar. Mısır dansına ilişkin bir terim olarak baladi, Batılılarca sıklıkla “taşra dansı” veya folklorik dans olarak yorumlanmaktadır. Ancak böylesi bir yorum baladinin aynı zamanda Kahire'nin kentli çalışan sınıflarına da ait bir kültür olduğu gerçeğini gizlemektedir. Mısırlı köylüler fellahin (Aşağı Mısır'dan) ve Saidi (Yukarı Mısır'dan) olarak adlandırılırlar ve bu kesimlerin sırasıyla fellahy ve Saidi denilen kendilerine has dans stilleri ve ritimleri vardır.

Kahire: Mısır Dansının Merkezi

MS. 969'da İslami Arap İmparatorluğu'nun başkenti olan Kahire ya da Al-Qahira, bugün 20 milyonu aşan günlük nüfusuyla Ortadoğu'nun ve Afrika'nın en büyük ve en hızlı büyüyen kentidir. Dünya turizminin önemli noktalarından bir olan Mısır, modern kültür yerine antiğin tüketimine ön ayak olur. Muhammed Ali Paşa 1805'te Mısır'ı Osmanlı'nın kontrolünden aldıktan sonra İngiliz ve Fransız mentalitesine uygun ve bu iki ülkeden finansmanında destek alınan bir modernizasyon projesine başladı. 1882'den 1919'a dek süren İngiliz işgali Kahire'deki eğlence anlayışına önemli etkilerde bulundu. 1920'li yıllar süresince Kahire “Arap dünyasının geri kalanına kendi fikirlerini ihraç ederek kendini eğlence endüstrisinin merkezi olarak inşa etti”. Kolonici ve Mısırlı elit dinleyicilere hitap eden Batı tarzı gece kulüpleri hızla yaygınlaştı. Benzer tarz eğlence mekânları Beyrut ve Cezayir'de de ortaya çıktı ancak Beyrut'un bir eğlence merkezi olarak rolü iç savaş ile sona erdi.

Hollywood'un filmlerle yayılan Batılılaştırıcı etkisi 1940'lı ve 50'li yıllarda tavan yaptı. 1950'li ve 60'lı yıllarda Başkan Nasır'ın sosyalist kampanyası ise Kahire'yi Arap milliyetçiliğinin merkezi, Arap sanat ve eğlence anlayışının temel üreticisi ve ihracatçısı yaptı. 1900'lerde Mısır sineması oluşmaya başladı ve Mısır Arap dünyasının sinema merkezi haline geldi. 1930'larda ses sistemlerinin de gelişmesiyle beraber Mısırlı yapımcılar Hollywood'tan esinlenerek ülkenin zengin performans geleneğinden beslenen popüler müzikallere yöneldiler. Bu filmlerde

genellikle başrolde göbek dansçıları vardı ve 1940'lar ve 50'ler boyunca süren Mısır sanatının altın çağında birinci nesil Mısırlı dans yıldızları Samya Gamal, Naima Akef ve Tahia Carioca kariyerlerinin zirvesine ulaştılar. Bu dönemde Mısırlı besteciler folk etkisi ve Osmanlı müzik anlayışını Batı klasik etkisi ile sentezleyerek Arap müziğini yeniden tanımlayıp yeniden yapılandırma çabası içine girdiler.

Müzikte yaratıcılığın adeta çiçek açması ile stüdyo kayıtlarında Arapça söyleyen şarkıcı yıldızların- Om Khoultoum, Sayyid Darwish, Abd alHalim Hafiz ve besteci Mohammed Abdel Wahab- yükselişi ve al-gadid yani yeni Arap klasik müziğinin ortaya çıkışı çakişmaktaydı. Mısır Arap dünyasında şarkıcıların ve müzisyenlerin ününü yerele ve Arap dünyasının geri kalanına ulaştıran stüdyo kayıt sektörünün doğal merkezi haline geldi. Suriye doğumlu Farid al-Atrache ve Asmahan, Lübnanlı şarkıcı Fairuz Arap dünyasının büyük yıldızları olmak için kariyerlerine Kahire'de devam ettiler. Yeni müzikal anlayışın ilk temsilcileri olan şarkıcılar ve besteciler çok çeşitli müzikal unsuru yeni formlarda birleştirerek geleneksel ve modern arasındaki boşlukta bir köprü görevi gördüler.

1952 Devriminden hemen sonra Başkan Nasır Mısır milliyetçiliği ve panArapçılığa dair kendi fikirlerini yaymak amacıyla Mısırlı radyo ve televizyon yayıncılığının sponsorluğunu üstlenerek onu güçlendirdi. Var olan film endüstrisini ve canlı tiyatro geleneğini kullanan Nasır hükümeti, sosyalist idealleri yayıncılık ve film medyası üzerinden yaymak için politikalar oluşturdu ve alt yapı çalışmalarına girişti.

Mısırlı Profesyonel Dansçılar- Toplumsal Cinsiyet, Din ve Toplumsal Roller

Geleneksel ve tarihi olarak Mısır dansının ritüel, eğlence, kutlama, toplumsal dans, sağaltım ve kur yapma gibi pek çok toplumsal fonksiyonu ve anlamı vardır. Çerçevesine bağlı olarak dans etmenin az ya da yüksek seviyede utandırıcı olduğu düşünülür. Kadın ve erkeklerin ayrı yerlerde olduğu evlilik partileri gibi ücretsiz ve spontan performanslar neşe ve zevkin adaba uygun biçimde dışavurumunun gerçekleşmesi olarak görülür. Profesyonel dansçıların gece kulübü gibi ticari mekânlarda dans etmesinin ise kınanacak bir davranış biçimi olduğunda herkes hemfikirdir. Her ne kadar Arap kadınları zevk için seksten hoşlansa da bir kadının bedeni ona değil ailesine aittir, ailenin şerefi onun bedeni üzerinde boylu boyunca uzanır. Kadınlar mutlaka evlenmeli ve böylece cinsellikleri erkeğe ve topluma zarar vermemesi için denetim altına alınmalıdır. Bir kadının temel görevi kocasının cinsel ihtiyaçlarını karşılamak, bundan sonraki önemli görevi ise çocuk doğurmak ve yetiştirmektir. Erkekler kendilerini Allah'a karşı vazifelerinden alıkoyan kadının baştan çıkarıcı gücüne karşı uyarılır. Dul ya da evli olmayan kadının toplumda fitnaya neden olacağı ve cinsel kargaşanın toplumsal kaosa neden olacağı düşünülür.

Beden anlayışı, üretken, siyasal ve arzu uyandırmaktan aciz olarak betimlenen erkek bedenine karşılık sadece cinsellikle tanımlanan kadın bedeni kavramsallaştırmasına dayanır. Dolayısıyla bir kadının erkeğe ait kamusal alanda çalışması erotik bir istila olarak görülür. Çünkü kadının bedeni doğası gereği cinseldir ve erkeği toplumsal iyiye zıt şeyler yapmaya itebilir, kadının bedeni tanımlı gereği utandırıcıdır, ayıplıdır. Kadın göstericiler 'düzgün' kadınlardan farklıdır çünkü mümkün olduğunca saklamaları gereken ayıbı (bedenlerini) kamuya açmakta, bedenlerinin gücünü kamusal alanda erkek müşterilerini ayartmak için işletmektedirler. Kadınların kamuda sanatlarını icra etmesi, ister dans etsinler ister şarkı söylesinler, bedenlerini sergiledikleri ve maddi kazanç için kışkırtıcı güçlerini kullandıklarından dolayı utanç vericidir, ayıptır. Bu akıl yürütmeye göre, profesyonel kadın dansçı ve şarkıcılar "düşmüş kadın" olarak

nitelendirilirler ve bunların fahişelerden pek farkları yoktur. Dolayısıyla bu kadınlar toplumsal düzen için bir tehdit oluşturmaktadır.

18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Göstericilerde, Sunuş Biçimlerinde ve Seyircilerde Değişim

“Adları savantedir (okullu, eğitilmiş çn.). Bu ismi alabilmek için diğer kadınlarınkine göre daha sancılı ve zorlu bir eğitimden geçerler. Ülkede meşhur bir topluluk meydana getirirler. Bu topluluğa katılmak için, birinin güzel bir sesi, dile hâkim olması, şiir sanatının inceliklerini bilmesi, spontan biçimde kupleler besteleyip bunları içinde bulunulan duruma uyarlayabilme yeteneğinin olması gerekir. “Onlarsız bir şölen, onların süslemediği bir festival düşünülemez”.

18.yy.dan 19.yy.ın erken dönemine dek Avrupalı gezginlerin düştüğü notlardan yararlanan Van Nieuwkerk kadın performansçıların dâhil olduğu iki tabakayı betimler. Biri üst sınıfların haremde bulunan iyi eğitilmiş kadınlardan oluşan Awalim'dir (tekili almeh veya alma). Awalim üyeleri besteci, müzisyen, şair ve dansçıdır. Performansları erkekler tarafından da dinlenebilir ancak izlenemez. Ghawazi ise alt sınıftan gelen dansçılardan oluşur. Bu kadınlar sokaklarda ya da kahvehanelerin önünde performanslarını sergilerler. Çalışan kesimlerden erkekler tarafından düğünler ve diğer özel günlerde kiralanırlar. Van Nieuwkerk awalim'in genellikle şarkıcı ve dansçı, ghawazi'nin ise dansçı ve fahişe olarak kodlandığını belirtmektedir. Bunların yanında ortak awalim denilen yoksul mahallelerde işçi kesimleri için dans eden kadınlar vardır.

Muhammed Ali dönemi (1811- 1849) boyunca Mısır dansçı kızları ülkenin temel cazibesi olarak gören pek çok yabancı turistin akınına uğradı. Bu yeni oluşan piyasa kadın dansçılar için çeşitli istihdam olanakları yarattı ancak İslami dini otoriteler bu trende olumsuz baktı. Müslüman kadınların kâfirler için erişilebilir hale gelmesi kabul edilemezdi. Kamuya çıkan ve görünür hale gelen kadınları marjinalize etmek ve yabancı bakışlardan korumak amacıyla 1834 Tebliği ile Kahire'de kadın dansçılar ve fahişelerin çalışması yasaklandı. Bunun üzerine kamusal alandaki kadınlar Avrupalı müşterilerini takip ederek Yukarı Mısır bölgesine çekildiler. Bu olaylar dansçılar ve fahişeler arasında daha net ayrımların belirmesiyle sonuçlanmıştır. Bazı dansçılar 1834 tebliği ve ağır vergilendirme yüzünden fahişelik yapmaya başlamışlardır. 1800'lerin başlarından itibaren eğitilmiş kadın olarak kodlanan awalim, yavaş yavaş dansçı şarkıcı olarak kodlanmaya başlanmış ve 1800'lerin ortalarından itibaren de dansçı fahişe olarak işaretlenmiştir. 1850'de yasak kaldırılınca kadın performansçılar yeniden Kahire'ye dönmüş ancak kamusal alanda yasaklanmışlardır.

19. yy.ın 2. yarısında dansçılar ve şarkıcılar için Kahire'de yeni mekânlar belirmeye başlamıştır. Bunun arkasında hem hükümetin performansçıları kapalı alanlara itmesinin hem de Batılı eğlence anlayışındaki değişimin etkisi vardır. İngiliz koloniciliğinin ve genişleyen turizmin etkisi ile Batı tarzında kabarelere ihtiyaç ortaya çıkmıştır. Marjorie Franken 1882 İngiliz işgali ile dansçıların fahişe olarak kodlanmasının çakıştığını saptamaktadır. Bu arada ortak awalim alt sınıfların düğünlerinde geleneksel performansçı olarak belirmeye devam etmiştir. 20.yy'ın ortalarında gece kulüplerinin sayısı giderek artmış, eğlence anlayışı neredeyse tümünden değişmiştir. İlk gece kulübü açıldığından itibaren kadın performansçıların temel görevi kulüp sahiplerine çok para kazandıran fath (müşteriyle birlikte alkol almak) olmuştur. 1949'da fahişelik suç kabul edilmiş, hükümet gece kulüplerini kendince temizlemek için çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Fath yasaklanmış ancak kaçak olarak 1973'e dek devam etmiş, bu yılda hükümet şarkıcı ve dansçılar için lisanslama çalışması yapmıştır. Bu lisansı almak için performansçının gerçek şarkıcı veya dansçı olduğunu kanıtlayan bir sınavdan geçmesi gerekmektedir. Buna ek olarak polise ve vergi dairelerine ismi verilir, davranışları müşterileri

ve komşuları tarafından yakından takip edilirdi. Ayrıca hareket ve kostümlere de kısıtlamalar getirildi, bel kısmının şeffaf örtülerle kapatılması zorunlu hale getirildi ve müşterilerle konuşmak veya gülmek yasaklandı. 1980'ler ve 2000'li yıllarda Körfez Savaşının tetiklediği ekonomik krizler ve politik İslam'ın yükselişi ile gece kulübü geleneği çözülmeye başladı. 1957'de kayıtlı 5000 profesyonel göbek dansçısı sayısı 2000 yılına gelindiğinde 372'ye düştü. (kısaltılarak çevrilmiştir.)