

PERFORMANS OLARAK SÖZLÜ SANAT*

Yazan: RICHARD BAUMAN
Çeviren: Prof. Dr. Işıl ALTUN**

ÖZET

Sözlü sanat üzerine metin merkezli bakış açılarından ayrılarak, folklor, konuşma etnografisi, sosyolinguistik ve edebi dil incelemelerindeki son çalışmalarından türetilen ve sözlü sanatı bir performans olarak gören bir yaklaşım geliştirilmiştir. Bu yaklaşımda türler, eylemler, roller ve etkinliklerdeki performansın örüntüsünün yanı sıra metin, etkinlik ve sosyal yapıda kendini gösteren performansın ortaya çıkan niteliği tartışılmıştır.

Giriş

Bu yazı, bir konuşma biçimi olarak icra odaklı bir sözlü sanat kavramı geliştirmeyi hedeflemektedir. Sözlü sanata performans veya icra odaklı bir yaklaşımla bir çerçeve oluştururken, temelde halk bilimci perspektifi ile bakılmakla birlikte, başta antropoloji, dilbilim ve edebiyat eleştirisi olmak üzere geniş bir disiplin yelpazesinden kavramlar ve fikirler de göz önünde bulundurulmaktadır. Bu disiplinlerin her birinin sözlü sanat üzerine kendine özgü bir perspektifi ve kendilerine göre köklü, bilimsel geleneği vardır. Bununla birlikte, en azından Herder'den bu yana, sözlü sanat çalışmalarında, akademik disiplinleri ayıran sınırların ötesindeki bir entelektüel düzeyde çalışmalar yürütmüş Edward Sapir, Roman Jakobson ve Dell Hymes gibi kişilerin, insan topluluklarında sosyal ve kültürel yaşamın estetik boyutunun dilin kullanımında ortaya çıkmasına yönelik olarak duyulan ortak ilgi gibi, tezahür eden bütünleştirici bir gelenek vardır. Bu makalede de, bu bütünleştirici geleneğin ruhuyla hareket edilecektir.

Alandaki bir dizi yeni perspektifi belirlemek için bir araya getirilen ve halk bilminde kavramsal ve teorik denemelerden oluşan yakın tarihli bir koleksiyonun önsözünde, koleksiyona katkıda bulunanların bir mihenk taşı olarak performansla yönelik ortak bir ilgiyi paylaştığı vurgulanmıştır (Bauman, 1972a). Performans terimi, koleksiyona katkıda bulunanların birçoğu tarafından kullanıldı, çünkü terim sanatsal eylemle ilgili olarak iki anlam ifade etmekteydi: birincisi genel anlamda folklor etkinliği; ikincisi ise icracıyı, sanat formunu ve izleyiciyi de içeren icra eylemiydi ve terim her iki anlamda da halkbiliminde performans yaklaşımını geliştirmek için merkezi önem taşımaktadır. Bu kullanım, "performans" teriminin geleneksel anlamıyla iyi bir uyum içindeydi, materyali öne çıkaran halk biliminden iletişimi esas alan halk bilimine temel yönelişi işaret etmeye yaramıştı ve halk biliminde yeni yönelimlere ışık tutmaya uygun bir nitelikteydi. Ancak, geleneksel anlamlar, kavramsal titizlikteki eksiklik analitik iç görüyü ilerletmek yerine, kısıtlamaya başlayınca kadar bilimsel bilgi taşıyabilir. Geleneksel anlamından uzaklaştığında ve sözlü sanatla ilgilenen artan sayıda halkbilimci ve antropoloğun nazarındaki merkezlilik göz önünde bulundurulduğunda, halk bilimsel açıdan performansın kavramsal içeriğini iletişimsel bir olgu olarak genişletmeyi amaçlayan çabalar için uygun zaman gelmiş görünmektedir. Bu makalenin amacı budur.

Yazımıza başlamadan önce yönlendirici ve terminolojik bir noktaya değinmek gerekir: en azından yazımızda geliştirilecek fikirlere temel teşkil etmesi açısından performans yaklaşımının esas olarak sosyolinguistik ve antropolojik kökenleri ile tutarlı olan "sözel sanat" ve "sözlü edebiyat" terimleri, daha yaygın ve sorunlu bir terim olan folklor'dan daha iyi bir referans çerçevesi sağlar. Bu makale çerçevesinde yalnızca bir konuşma biçimi ve ona eşlik eden olgu ve olaylarla ilgili olduğu sürece "sözlü sanat" daha

* Geliş tarihi: 28 Ocak 2022 - Kabul tarihi: 1 Ağustos 2022

** Kocaeli Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, isil@kocaeli.edu.tr.

da iyi olabileceksen ve bu terim yararlı bir amaca hizmet edebileceksen folklor, antropoloji veya dilbilim disiplinlerinin hiçbirinde kullanıma konmadı. Pek çok şey folklor adı altında incelenmiştir, ancak sözlü sanat her zaman daha geniş bir alanın merkezinde veya merkezinin yakınında olmuş ve antropolojik halk bilimciler ile onlar gibi düşünenler arasında temel ortak bir zemin oluşturmuştur. Buna göre, önceki paragrafın "folklorundan", takip eden paragrafların "sözlü sanatına" geçiş ne emsalsizdir ne de keyfidir, bilakis aşağıda geliştirilecek olan fikirlerin içinde bulunduğu söylem evrenini biraz daha açık hale getirmek umuduyla formüle edilmiştir.

Burada, zaten bilinenleri uygun bir şekilde yeniden etiketlemekten çok daha fazlasının amaçlandığını da açıklığa kavuşturulalım. Bu sayfalarda geliştirilecek icra anlayışı, yalnızca halkbilimciler ve antropologlar tarafından uzun zamandır incelenen bilindik sözlü edebiyat türlerine alternatif bir bakış açısı sunmakla kalmayıp daha fazlasını da dile getirir. Performans, bizim kavrayışımız ve örneklerimizle açıklamak için seçildiği biçimiyle, belirlenmiş ve sınıflandırılmış estetik türleri ve diğer sözlü davranış alanlarını bir konuşma biçimi olarak genel ve bütünleşik sözlü sanat anlayışına bağlayan birleştirici bir bağ olarak algılanmalıdır. Sözlü sanat, bir taraftan hem mit anlatımını hem de toplumun belirli üyelerinin ağızlarını her açtıklarında onlardan beklenen konuşmaları kapsarken, diğer taraftan, onları kültüre özgü ve değişken şekillerde, her kültürde ve toplulukta etnografik olarak keşfedilmesi gereken biçimlerde bir araya getiren bir performanstır.

Performansın Doğası

Sözlü sanatın doğasına dair modern teoriler, ister antropolojide ve dilbilimde, ister edebiyatta olsun, ezici bir çoğunlukla, metinlerdeki biçimsel özelliklerin özel kullanımları veya örüntüleri bağlamında inşa edilme eğilimindedir. Sözlü sanatın özü olarak genel formülasyonlar temelde bir "mesaja mesaj olarak odaklanmaya;" (Jakobson 1960: 356; Stankiewicz 1960: 14-15) veya "iletişim ihtiyaçlarının ötesinde ve ifade biçimiyle ilgili bir kaygıya" (Bascom 1955: 247) işaret ederler. Diğer bazı formülasyonlar ise, böyle bir odaklanmanın veya kaygının doğası veya sonuçlarına daha fazla odaklanmaktadır, örneğin, sözlü sanatın mihenk taşının dil araçlarının maksimize edilmiş bir şekilde kullanılmasında yattığı öne sürülmektedir ve bu kullanım sıra dışı olarak algılanmaktadır "(Havrainek 1964: 10). Bazı dilbilimciler için, sözlü sanatta "toplumun üyelerince kullanılan dilin normlarından bir şekilde sapıldığı" yolunda bir anlayış varken (Leech 1969: 56; çapraz başvuru Stankiewicz 1960: 12; Durbin 1971), diğer bazı dilbilimciler ise "şairin kendisini özgürce ifade etmesini kısıtlayan *ek biçimsel yasaların* çokluğuna dikkat çekmektedir (Fonagy 1965: 72; orijinalinde italik).

Farklılıkları, odak noktaları veya vurguları ne olursa olsun, tüm bu yaklaşımlar metnin merkezli bir sözlü sanat anlayışı oluşturur. Herkes için, bir ifadenin sanatsal, estetik kalitesi, metinsel ögenin sözel olarak inşasında, yani dilin kullanılma biçiminde yatar. Elbette, metni genel dilbilimsel normların arka planına göre değerlendirmek, en azından örtük olarak gerekli görülebilir, ancak bu yaklaşımların savunucuları için analiz materyali ve hareket noktası olarak sadece metnin kendisi vardır. Bu da sözlü sanatın bir iletişim türü, bir konuşma biçimi ve sonuç itibarıyla da performans olarak anlaşılması için anlamlı bir çerçevenin geliştirilmesine ciddi kısıtlamalar getirir.

Elbette, biçimsel ya da başka terimlerle saptanan sanatsal metinlerden, sırf bu tür metinlerin nasıl eyleme dönüştürüldüğüne bakarak, performans çözümlemeye geçmek mümkündür. Ancak bu, birincil sosyal gerçekliği sözel iletişimle doğasında taşıyan fenomenlere (görüngülere) iletişim sürecinin soyutlanmış metinsel ürünleri açısından bakarak geriye doğru ilerlemektir. Göreceğimiz gibi, yazıya dökülmüş sözlü edebi me-

tinler, sözlü sanatın biçimsel ölçütlerini yerine getirebilse de doğru bir şekilde kaydedilmiş olsa da ve geleneksel bağlamlarında performansla güçlü bağlar taşısalar da yine de performansın ürünleri değil, başka bir iletişimsel biçimin ürünü olabilirler. Koleksiyonlarımızdaki metinlerden kaç tanesi gerçek bir performanstan ziyade aslında aktarıcılarının özetlerini veya performans raporlarının ve performans formlarının kayıtlarını barındırıyor? (Tedlock 1972 ile karşılaştırm). Performansın doğasının saptanmasıyla ve onun diğer konuşma biçimlerinden ayrı tutulmasıyla, başka hususların yanı sıra toplanan sözlü edebi metinlerin orijinalliğinin bir ölçütüne de sahip olunacaktır.

Performans merkezli bir sözlü sanat anlayışı, performans odaklı bir yaklaşımı gerektirir. Böyle bir yaklaşımda, dilsel özelliklerin biçimsel manipülasyonu, müstakil bir iletişim şekli olarak algılanan ve tanımlanan performansın doğasına ikincildir.

En azından Platon'un edebiyatın yalan olduğu konusundaki ısrarını dile getirdiği döneme kadar uzanan çok eski bir sözlü sanat anlayışı vardır. Sör Philip Sidney'in sık sık alıntılanan özdeyişinde de ortaya çıkan "şair hiçbir şeyi onaylamaz" (Ohmann 1971: 5) anlayışı, sözlü sanatın bir öğesinin anlamının, önerme içeriği ne olursa olsun, sözlü sanat olarak ifadenin doğası gereği bir şekilde iptal edildiğini veya etkisiz hale getirildiğini savunur. Bu anlayışın daha yeni bir ifadesi, İngiliz Sıradan Dil filozofu J. L. Austin'in yazılarında bulunabilir. Austin, "her türlü ifadenin", "sahnedeki bir aktör tarafından dile getirildiğinde veya kendi kendine konuştuğunda (monolog), tuhaf bir şekilde içinin boşalacağını veya geçersiz olacağını" savunur ve şöyle devam eder: "Bu tür durumlarda dil, özel yollarla - anlaşılır bir şekilde - ciddi bir şekilde değil, ancak dilin *etiyoasyonları* (zayıflatılması) doktrini kapsamına giren normal kullanım biçimleri üzerinde *iç türemeli* (asalak) bir yapıya dönüşür" (Austin 1962: 21-22; orijinal olarak italiktir).⁴

Austin'in, ön yargısının bir ürünüdür diyerek, bahsettiği kullanımların dil üzerinde zayıflatıcı bir etki yarattığı yönündeki talihsiz önermeyi bir kenara bırakırsak, atıf yapılan pasajdan performansın dilin temel göndergesel kullanımlarının (Austin'in terimleriyle "ciddi", "normal") bir dönüşümünü temsil ettiği önerisini çıkarsayabiliriz. Başka bir deyişle, bu tür sanatsal performanslarda, iletişimsel değiş tokuşta izleyiciye, "Söylediklerimi özel bir anlamda yorumlayın; kelimelerin tek başına ve sözlük anlamlarıyla kastettiklerine bakarak kazandıkları anlamlarla ifade edilene bakmayın" denmektedir. Bu, performansta, içinde iletilen mesajların anlaşılması için gereken kendine özgü yorumlayıcı bir çerçeve oluştuğunun ve bu çerçevenin en azından bir başka çerçeve olan düz anlam çerçevesiyle çeliştiğinin ileri sürülmesine yol açabilir.

Burada "çerçeve" terimini kullanırken, Austin'den değil, Gregory Bateson'un güçlü içgörülerinden ve Erving Goffman'ın (1974) daha yeni ve aynı derecede kışkırtıcı çalışmasından yararlanıyorum. Bateson, ilk olarak, yeni ufuklar açan makalesi "A Theory of Play and Fantasy" (1972 [1955]: 177-193) 'de sistematik olarak çerçeve kavramını mesaj usullerini (veya dizilimlerini) (1972[1956]:222), ayırt etmeye yönelik yönergeler sağlayan tanımlanmış bir yorumlayıcı bağlamda geliştirdi. Bu teoriye ve Goffman'ın dile getirdiği bazı hususlara aşağıda daha ayrıntılı olarak döneceğiz. Bir çerçeve olarak performans kavramının yukarıda Austin'in düşüncesiyle bağlantılı olarak düz anlamsal iletişimle tezat teşkil ettiği dile getirilmiş olsa da bu iki çerçevenin yanı sıra diğer birçok çerçevenin tanımlanabileceğini de şimdiden açıkça ifade etme zorunluluğu vardır. Örneğin:

-Dokundurma (kinaye); söylenen kelimelerin, ifadenin anlamı ile örtülü ve dolaylı bir ilişki içerdiği şeklinde yorumlanması gerekir (çapraz başvuru Austin 1962: 121);

-Şaka; ifadede kullanılan kelimelerin anlamları dışında bir kasıtlı kullanıldığı ve ciddiye alınmaması gerektiği şeklinde yorumlanmalıdır (çapraz başvuru Austin 1962: 121);

-Taklit; konuşma tarzının başka bir kişi veya kişiliği temel alarak yapıldığı şekilde yorumlanmalıdır;

-Tercüme; konuşulan kelimelerin, orijinal olarak başka bir dilde veya koddaki konuşulan kelimelerin eşdeğeri olacağı şeklinde yorumlanmalıdır;

-Alıntı; Burada söylenen sözler, konuşmacıdan başka birinin sözleri olarak yorumlanmalıdır.

Bu liste hemen akla geliveren, iletişimin gerçekleştirilebileceği olası yorumlayıcı çerçeveleri yeterince örneklemeden, kısmi ve detaylandırılmamış bir listedir. Ayrıca, listelenen çerçevelerin tek başına olduğu kadar birlikte de kullanılabileceğine dikkat edilmelidir. Austin gibi teorisyenler bir şekilde düzenlamsal çerçevenin diğerlerine göre önceliğe sahip olduğunu öne sürmelerine rağmen - daha "normal" - bu teori için gerekli değildir ve aslında teoriyi üretkenliğini engelleyecek şekilde saptırmaktadır (Fish 1973). Düzenlamlılığın tanımlanmasının bilindik zorluğu bir yana, yerleşmiş iletişimde diğer çerçevelerin hiçbirinden daha sık veya "normal" olmadığına ve aslında sözlü iletişimde mutlak düzenlamlılık gibi bir şeyin gerçekte var olmayacağına dair artan kanıtlar vardır (Burns 1972; Goffman 1974). Amaçlarımız için gerekli olan şey, performansın kendine özgü bir çerçeve olarak kabul görmesi ve diğer çerçeveler gibi belirli topluluklardaki konuşmacılara iletişimsel bir kaynak teşkil etmesidir.

O halde ilk büyük görev, performansın ne tür bir yorumlayıcı çerçeve oluşturduğunu veya çerçeveyi temsil ettiğini önermektir. Performansa özgü olan iletişim nasıl yorumlanmalıdır? Aşağıda dile getireceklerim, performans çerçevesinde oluşturulan yorumlayıcı yönergeleri belirlemeye yönelik öncül bir çabayı sergilemektedir.

Temelde bir sözlü iletişim türü olarak performans, iletişimsel ustalığın veya yeterliğin sergilenmesi için dinleyiciye karşı sorumluluk üstlenmeyi barındırır. Bu yeterlik, sosyal olarak uygun yollarla konuşma bilgisine ve yeteneğine dayanır. Performans, icracı için, izleyiciye karşı, göndergesel içeriğin ötesinde ve üstünde, iletişimin gerçekleştirilme şekliyle ilgili hesap verilebilirlik varsayımını içerir. Ortaya koyuluş biçimiyle icracının ifade eylemi, onun ustalığını sergilemedeki göreceli becerisi ve etkinliği açısından izleyicinin nazarında değerlendirmeye tabi bir konu veya nesne durumundadır.⁷ Ek olarak, ifade eyleminin, kendisinde için keyif veren nitelikleri vasıtasıyla, deneyimin zenginleştirilmesi için uygun bir malzeme barındırması durumu da söz konusudur. Performansta bu nedenle ifade eyleminde özel dikkat ve üst düzey farkındalık öne çıkar ve izleyiciye ifade eylemine ve icracıya daha bir alıcı gözüyle bakma yetkisi verir.⁸ Bu açıdan bakıldığında performans, bir dil kullanım biçimi, bir konuşma biçimidir. Sözlü sanat teorisi için bu tür bir kavramsallaştırmaya gitmemizin anlamı şudur: sözlü sanatı iletişimsel terimlerle kavramsallaştırmak için artık bağımsız biçimsel gerekçelerle tanımlanan ve daha sonra icrada eyleme dökülen yapay metinlerden yola çıkmaya gerek yoktur. Aksine, burada geliştirilen yaklaşım açısından performans, sözlü iletişim olarak bizzat sözlü sanat alanının yapı taşı oluşturur.

Önerdiğimiz performans kavramının uygulanmasını deneysel terimlerle göstermek için bu noktada bazı örnekler yararlı olabilir. Elinor Keenan, Madagaskar Cumhuriyeti'nin yayla bölgesindeki bir topluluk üzerine yazdığı metinlerin birçoğunda (Keenan 1973, 1974), bu topluluk tarafından tanımlanan iki ana konuşma biçimini betimler. Yerli terminolojide resaka olarak adlandırılan, yerel büyükler tarafından "günlük konuşma" veya "basit konuşma" olarak nitelendirilen birinci konuşma biçimi kabaca gayri

resmi konuşma olarak tanımlanabilir. Bizim ilgi odağımız daha çok ikinci konuşma biçimi olan kabary'dir. Kabary, Keenan tarafından "hitabet diyebileceğimiz törensel konuşma" olarak dile getirilmiştir. Aşağıdakiler Keenan'ın tarifinden alıntılardır:

Hem geleneğin hem de sanatsal ifadenin odak noktası olarak kabary, büyük bir ilgi ile karşılanmaktadır. Bir kabary performansının ardından konuşmacıların becerilerini ve yaklaşımlarını değerlendiren yaşlı grupları görmek sıklıkla rastlanılan bir olaydır. Dinleyicisini memnun eden bir konuşmacı, "O çok keskin bir konuşmacıdır" Çok hazırlıklıydı, o gerçek bir konuşmacı, babasının çocuğu." gibi övgülerle ödüllendirilir. Sözlerinin 'iyi düzenlenmiş ve dengeli' olduğu söylenir. İcrası da 'tatmin edici' olarak tanımlanır... Değerlendirmeler, icracının hem dolambaçlı bir hitabeti idare etmesindeki beceriye hem de bu hitabetin sırasını ve içeriğini yöneten belirli kuralları takip etme becerisine dayanmaktadır [1973: 226-227].

Dahası, "kabary performansları... geleneksel hitabet bilgisinin sergilendiği platformlardır" (1973: 229). Özellikle düğün kabary'si, "kültürdeki en gelişmiş sanat biçimidir ve tüm katılımcılar için büyük bir keyif ve ilgi kaynağıdır" (1973: 242).

Bu açıklamadan açıkça anlaşılıyor ki, kabary Malagasy yaylası için bir performans alanını temsil etmektedir. Kabary'e icracı olarak katılmak, dinleyicilere karşı sorumluluk üstlenerek geleneksel kabary biçimlerinde beklenen ustalığı sergilemek ve yapılacak konuşmayı hitabet kalitesi açısından değerlendirmeye tabi kılmak anlamına gelmektedir. Bir konuşmacıyı, sözlerinin düzenlenme şekli nedeniyle hatip olarak değerlendiririz. Kabary performansları, iyi icra edildikleri takdirde, gerçekten de gerçekleştirildikleri biçim nedeniyle denetçiler için bir zevk ve memnuniyet kaynağı olarak hizmet ederek yoğun bir ilgiye ve değerlendirmeye tabi tutulur. Malagasy yaylasındaki sözlü sanat etnografisi, bu yolla aslen kabary performansının etnografisi haline gelir.

Filipinler'deki İlongotlar arasında, Michelle Rosaldo tarafından tanımlanan üç ana konuşma stili vardır: biçimsel olarak işaretlenmemiş "düz konuşma" (qube: nata qupu), yakarı (nawnaw) ve üçüncü bir stil, qambaqan, "dolambaçlı" veya esprili konuşma (Rosaldo 1973). Rosaldo'nun anlattıklarından nawnaw'ın performans içerip içermediği tam olarak belli olmamakla birlikte qambaqan stiline çok açık bir şekilde performans içerdiği görülmektedir. Qambaqan "sanatsal, esprili, çekici", "bir gösteri, performans ve poz dili"dir (Rosaldo 1973: 197-198). Mevcut bağlamımızda İlongotlar hakkında konuşmamızın özellikle dikkat çekecek olan yanı, bu kültürde sözlü sanat alanında ilk akla gelen masal anlatımının bir tür "düz konuşma" olarak sınıflandırılmasıdır. Yani hikâye anlatma İlongotlar için bir performans biçimi değildir, dolayısıyla da kültüre özgü iletişimsel terminolojide, bir sözlü sanat biçimi de değildir. İlongotlar arasında konuşma evreni, hikâye anlatımının performans olarak sergilendiği diğer birçok kültürden farklı bir şekilde organize edilmiştir.

Örneğin, Hrdlidkova'nın da tanımladığı gibi Japon profesyonel hikâye anlatıcıları, bu yazı bağlamında kesinlikle performans sanatçılarıdır; çünkü onların izleyicileri için, "ekseriyetle bir hikâyenin nasıl anlatıldığı, hikâyenin ne anlattığından daha önemlidir... Hikâyeciler, [hikâye anlatımı] unsurlarına hâkim olmayı, sanatlarının kamusal alanda başarılı bir şekilde uygulanmasında gerekli bir ön basamak olarak görür, çünkü seyirci onlardan yalnızca yerleşik bir yorumlama biçimi beklemekle kalmaz, aynı zamanda onları sanatçılara özgü sanat derecelerine göre de değerlendirir "(Hrdlidkovi 1969: 193; italik orijinal). Yani öykü anlatımı, öyküyü anlatma biçimindeki bir yetkinliğin sergilenmesini içerir; hikâyeler anlatıldıkları biçime göre değerlendirmeye tabidir. İzleyici, anlatıcının ifa becerisine koşut olarak performanstan zevk alır ya da almaz (1969: 193).

Burada vurgulanması gereken nokta, nasıl ki konuşmanın kendisi bir kültürel sistem (ya da kültürel sistemlerin bir parçası) olarak, konuşma topluluğundan konuşma topluluğuna geçeceği gibi, performansın ve sözlü sanatın doğası ve kapsamı da kültürden kültüre geçecektir (Bauman 1972b). Performans etnografyasında sorulması gereken temel sorulardan biri, hangi tür konuşma aktivitesinin performans kapsamında kabul edildiği ve geleneksel olarak hangi konuşma türlerinin performans statüsünde olduğudur. Yani, ne tür konuşmaların geleneksel olarak topluluk üyeleri tarafından bir performans şeklinde sunulması beklenir?⁹ Örneğin St. Vincent'liler için performans, hitaptan hikâye anlatmaya, dedikodudan konuşma engelli konuşmaya kadar çok geniş bir konuşma aktivitesi yelpazesinde tanımlanabilirken, on yedinci yüzyılda Quaker'lara gelince bazı nedenlerden dolayı genel olarak konuşmaya yönelik tutumlar performansı son derece dar bir faaliyet yelpazesine sınırlanmıştır (Abrahams 1970; Abrahams ve Bauman 1971; Bauman 1974, 1975). Performans penceresinden bakıldığında, sözlü sanatın kayıtsız şartsız biçimsel terimlerle tanımlanan "halk masalları, mitler, efsaneler, atasözleri, bilmeceler ve diğer" edebi biçimler "den oluştuğunu ileri sürmek mümkün değildir (Bascom 1955: 245). Takip eden paragraflarda sözlü sanatın kültüre özgü doğasına performans olarak göz atacağız.

Yukarıda öne sürülen performans anlayışının diğer sonuçlarına ilişkin bir tartışmaya başlamadan önce, tanımlanması gereken ve çerçeve olarak nitelendirdiğimiz performans kavramının ayrılmaz parçası olan bir ana unsur daha vardır; bu da çerçevelemenin gerçekleştirilme şekli veya çerçevelerin oluşturulduğu veya yaratıldığı süreçtir ki bu sürece ben Goffman'ın kullandığı şekliyle performansın kodlanması işlemi olarak bakıyorum (Goffman 1974). Burada yine Bateson'un, iletişimsel etkileşimin iletilen herhangi bir mesaj ya da mesajların nasıl yorumlanacağına dair talimatlar taşıyan bir dizi açık veya örtük mesaj içerebilen bir özelliği olduğuna dair güçlü içgörüsünden faydalanabiliriz. İletişim hakkındaki bu iletişimi Bateson, meta-iletişim olarak adlandırdı (Ruesch ve Bateson 1968: 209). Bateson'un deymiyle, "bir çerçeve meta iletişimseldir. Bir çerçeveyi açıkça veya örtük olarak tanımlayan herhangi bir mesaj, doğrudan (kendiliğinden), alıcıya çerçeve içinde bulunan mesajları anlama girişiminde yardımcı olur veya ilgili yönergeleri verir" (Bateson 1972 [1955]: 188). Performans da dâhil olmak üzere tüm çerçevelemeler, kültürel olarak gelenekselleştirilmiş meta-iletişimin kullanılmasıyla gerçekleştirilir. Deneyime dayalı olarak, bu, her konuşma topluluğunun performans çerçevesini kodlamak için kültürel olarak gelenekselleştirilmiş ve kültüre özgü yollarla kendi öz kaynakları arasından yapılandırılmış bir dizi ayırt edici iletişim araçlarının kullanılmasını gerektirir- öyle ki belli bir çerçeve içinde gerçekleşen tüm iletişim o topluluk için performans olarak anlaşılmalıdır.

Performansı kodlamaya yaradığı için çeşitli kültürlerde geniş çapta belgelenmiş olan iletişim araçlarının şekli olarak bir listesinin derlenmesi zor değildir. Böyle bir liste asgari olarak şunları içerecektir:

(1) özel kodlar, örneğin performans için ayrılmış (saklanmış, reserve edilmiş) ve performansı tanılayıcı arkaik veya ezoterik (gizlemlî) dil (örneğin, Toelken 1969; Sherzer 1974);

(2) geleneksel açılışlar ve kapanışlar gibi performansı işaret eden özel formüller veya performansı duyuran veya öne süren açık ifadeler (örneğin, Crowley 1966; Reaver 1972; Uspensky 1972: 19; Babcock-Abrahams 1974);

(3) mecaz, metonim vb. Gibi mecazi dil (örneğin Keenan 1973, 1974; Fox 1974; Rosaldo 1973; Sherzer 1974);

(4) kafiye, ünlü uyumu, diğer koşutluk türleri gibi biçimsel üslup araçları (Jakobson 1966, 1968; Stankiewicz 1960: 15; Austerlitz 1960; Gossen 1972, 1974; Fox 1974; Sherzer ve Sherzer 1972);

(5) tempo, vurgu ve ses perdesine ilişkin özel vezin veya ölçü kalıpları (örneğin, Lord 1960; Tedlock 1972);

(6) ses kalitesi ve seslendirmeye ilişkin özel paralinguistik kalıpları (örneğin, Tedlock 1972; McDowell 1974);

(7) geleneğe başvurma (örneğin, Innes 1874: 145);

(8) performansın reddi (örneğin, Darnell 1974; Keenan 1974).

Yukarıda listelenen araçların biçimsel ve geleneksel doğası, performansın kendisinin doğasıyla önemli bir ilişkiye sahiptir. Burke, izleyicide işbirlikçi bir tutumunun uyandırılması yoluyla izleyicinin katılımını sağlamada biçimsel kalıpların rolü veya gücü konusunda bizi uyarmıştı. Biçimdeki trendi (eğilimi) kavradığınızda, katılıma teşvik etmiş olursunuz. Bu şekilde, yani, "biçimsel gelişime ve simetriye teslimiyetle" (Burke 1969 [1950]: 58), izleyicinin dikkati icracıya daha güçlü bir şekilde sabitlenir, izleyiciyi adeta icracıya muhtaç kılan türden bir bağımlılık ilişkisi yoluyla da gösteriye kilitler. Performansın toplumsal yapıyı dönüştürme kapasitesi - hiç de azımsanmaması gerektiğinden bu makalenin sonunda ele alınacaktır - icracının icrasının biçimsel çekiciliği sayesinde izleyici üzerinde sağladığı kontrolden elde ettiği güçte yatar.

Bununla birlikte, yukarıda verilen türden bir liste, sonuçta yalnızca sınırlı bir faydaya sahiptir, çünkü performans etnografisindeki temel görev, belirli topluluklarda performansı kodlamaya yarayan iletişim araçlarının kültüre özgü kümelerini belirlemektir. Yukarıda sıralanan türden özellikler, bir topluluğun konuşma tasarrufunda çeşitli şekillerde kullanılabilir. Örneğin kafiye performansına işaret edebilir veya tekrarı gerektiren herhangi bir türde görüldüğü gibi dilin biçimsel bir özelliği olabilir veya söz oyununda görünebilir (performans içeren veya içermeyen). Kasıtsız bile kullanılmış olabilir. İlginç bir şekilde, bu İngilizce'de gerçekleştiğinde, performansı geriye dönük olarak yadsımak için başvurulabilecek geleneksel bir formül vardır: "Ben bir şairim ve bunu bilmiyorum; ayaklarım gösteriyor, onlar uzun arkadaşlar." (çev. doggerel- anlamsız şiir.) Bu, kafiyenin aslında İngilizcede sık sık performansa işaret ettiğinin bir göstergesidir.

Buradaki temel nokta, belirli bir toplulukta performansı deşifre eden belirli gelenekselleştirilmiş araçların deneysel olarak belirlenmesi gerektiğidir ancak araçlar bir topluluktan diğerine değişecektir (ancak bölgesel ve tipolojik, türbilimsel kalıplardan söz edilebileceği gibi evrensel eğilimler de olabilir). Bazı örnekleri ele alalım.

Daniel J. Crowley'in tanımladığı gibi Bahamalar'da geleneksel halk masallarının veya "eski hikayelerin" anlatılması karakteristik olarak performans içerir. Anlatıcılar, hikayelerini ifade etme biçimlerinin sorumluluğunu üstlenirler, insanlar anlatımdan elde edecek zevk için performanslarına katılırlar ve performanslar yeterlilik açısından değerlendirilir (bunun kanıtı için Crowley 1966: 37, 137-139'a bakınız). Eski hikâye performansları, karmaşık bir iletişim araçları sistemiyle oluşturulur.

Bunlardan en ayırt edici olanı, eski öyküler için bir "tescil" işlevi gören "Bunday" kelimesidir, çünkü yalnızca telaffuz edilmesi bile eski bir öykünün başladığına işaret eder... Bahamalıları için, 'Bunday herhangi bir şey değil, sadece eski hikâye anlamı taşır. "Crowley, eski hikâye performansının bir göstergesi olarak Bunday'ın işaret ettiği beş geleneksel işlevi tanımlar: (1) kişinin hikâye anlatma niyetini duyurması ve izleyicinin onu dinleme isteğini sorgulama aracı olarak; (2) izleyicinin dikkatini yakalamanın bir yolu (hikâye anlatıcısı ne kadar iyi olursa, bu araca o kadar az başvurulması gerekir,

ancak tüm hikâye anlatıcıları onu ara sıra kullanmalıdır); (3) vurgu ve noktalama işaretleri yerine; (4) anlatımdaki duraklamaları ve diğer boşlukları kapamaya yönelik bir dolgu maddesi niyetiyle; (5) hikâyenin sona erdiğinin bir işareti olarak.

"Bunday" a ek olarak, hikâye'nin icrasında açılış ve kapanışa işaret eden formülasyonlar da söz konusudur. Açılışlardan bazıları, "Evvvel zaman içinde, her yer güllük gülistanlık iken, maymun tütün çiğneyip beyaz limon tükürürken" gibi kendilerine özgü üslup içerirken, "Bir zamanlar" gibi daha basit olan açılışlar da söz konusudur. Kapanış formülleri daha kişiselleştirilir, Bunday'ın telaffuzu kapanışın öncesinde, arasında veya sonrasında olabilir. Anlatıyı anlatma vesilesinin ne olduğunu sergileyen tipik bir örneği ele alırsak: "Geçerken 'Bay Jack'e, nasıl bu kadar zekisiniz?' demiştim; o da bana parmak sallamıştı ve bu gece sana bu harika hikâyeyi buraya koşup gelerek anlatmama vesile olmuştu"(Crowley 1966: 35-36).

Eski hikâye performansını deşifre eden araçlar özel sözcükler ve ifadeler (ör. Yeni bir motife başlamak için "Tümünden ayrı, bir başka gün..."), özel telaffuzlar, ses ve anlam birtelliği olan kelimeler ve "Size bir hikâye anlatmış oluyor olsaydım" gibi imkânsız bir ifadeden ve sonra daha da imkânsız olan bir ifade kullanımı gibi bir dizi metanarration (üst anlatı) aracı içerir. (Crowley 1966: 26-27). Son olarak, eski hikâye performansı, karakterizasyon amacıyla farklı dilötesi (paralinguistik) ve vezinsel veya metrik yapıların kullanımıyla kendine özgülük kazanır (örneğin, Crowley 1966: 67). Özetle, Bahama performans evreninin belli bir bölümü, eski bir hikâyenin gerçekleştirildiğine işaret edildiğini belirtmeye yarayan, karmaşık bir sistemi oluşturan güçlendirici araçlar vasıtasıyla kodlanmıştır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, yukarıda anlatılan eski hikâye performansına yönelik kodlama envanteri sadece tek bir türle ilgilidir. Tam ve ideal bir performans etnografisi, tüm alanı kapsamalı, konuşmayı ve performansını kültürel bir sistem olarak görmeli ve tüm performansın nasıl kodlandığını bütünüyle göstermelidir. Gary Gossen'in Chamula sözlü davranış türlerine ilişkin ince analizleri, yazara göre ilgili yazında böyle bütünlüklü ve kapsayıcı bir çalışmaya en yakın noktadadır (Gossen 1972, 1974); "Halkın konuşması" (sk'op kirsano) kapsamında, Chamula, üç makro konuşma kategorisine işaret eder: "sıradan konuşma" (lo? İl h'op), "kalpleri ısınan insanlar için konuşma" (k'op sventa sk'isnah yo? Nton yu? Un li kirsanoe) ve "saf konuşma" (puru k 'op). Sıradan konuşma insanlar tarafından hiçbir şekilde özel olmayan ve nitelişsiz konuşma olarak algılanır. Performansla ilişkilendirilmez. Öte yandan, kalpleri ısınan insanlar için olan konuşma ve saf konuşma konuşma konumuzla son derece ilgilidir.

Genel bir kategori olarak, kalpleri hararetli olan insanlar için konuşmayı sıradan konuşmadan ayıran faktörler biçimsel olarak kelimelerin, cümlelerin ve metaforların bir dereceye kadar birebir tekrarlanmasıyla ve belirli alt kategorilerde veya türlerde sözdizimindeki ve metaforik beyitlerdeki koşutluklarla kendini belli eder. Öte yandan, sözdizimsel olarak paralelliklerin daha yoğun kullanılmasıyla veya metaforik beyitlerin "yığılması" yoluyla, göreceli biçimsel sabitliği olan saf konuşma kalpleri hararetli insanlar için konuşmadan farklıdır.

Gossen'in tanımlamalarına göre, tekrar ve paralelliğin Chamula için performansın belirteçlerini oluşturduğu açıktır. Hem kalpleri hararetli olan insanlar için olan konuşma hem de saf konuşma yetkinliğin sergilenmesini içerir, deneyimin geliştirilmesine katkıda bulunur ve yapıma biçimleri açısından değerlendirilmeye tabi tutulurlar. Ancak burada belirtilmesi gereken çok önemli bir nokta var. Kalpleri ısınan insanlar için konuşma, kendine özgü, sabitlenmemiş ve performansı işaret eden özelliklerle çok belirgin bir şekilde donatılmamıştır. Kalpleri ısınan insanlar için konuşma yapan kişi sergilediği

yetkinlikten fazla sorumlu tutulmaz, sunumu izleyici tarafından daha az yoğunlukta ilgi görür ve icrası izleyici deneyiminin geliştirilmesine saf konuşma icracısının kattığından daha az katkıda bulunur. Performans çerçevesinde nitelenen özelliklerin bu nedenle Chamula konuşmasında değişken yoğunlukta işlediği görülebilir.

Bu son noktanın altını çizmeye değer. Sanat genellikle her şey ya da hiçbir şey olarak nitelendirilen bir olgu olarak algılanır - bir şey ya sanattır ya da değildir - ancak yorumlayıcı bir çerçeve açısından performans olarak düşünüldüğünde, sözlü sanat kültürel olarak yoğunluk ve kapsam bakımından değişken olarak tanımlanabilir. Burada bir performansın göreceli kalitesinden - iyi performansa karşı kötü performans - konuşmuyoruz - ancak performans çerçevesinin kültürel olarak tanımlanmış belli konuşma biçimlerinde yansıttığı yoğunluk derecesinden bahsediyoruz. Geleneksel olarak performans içermeyen, kültürel olarak tanımlanmış konuşma biçimleri (örneğin, gündelik Chamula konuşması, Malgasy resakası) ile tipik olarak performans içeren konuşma biçimlerini (örneğin, kalpleri ısınan insanlar için Chamula konuşması, saf konuşma ve Malagasy kabary'si) birincil düzeyde ayırtmanın ötesine geçtiğimizde, topluluk içindeki daha özel konuşma biçimleri kategorisine giren performans çerçevesinin görece doygunluğuna dikkat kesilmemiz gerekir.

Chamula'daki değişken performans dereceleri, Chamula'lılar tarafından performans değerlendirmelerinde kullanılan meta dil ile doğrulanır. İletişim olarak performansın değerlendirici önemi nedeniyle, bu tür üstdiller ve ifade ettikleri estetik standartlar, performans etnografisinde temel bir düşünceye yani bu tür estetik sistemlerin uygulama aralığının bir topluluk içindeki performans alanının kapsamına girdiğinin en iyi göstergesi olabileceği düşüncesine işaret eder (Dundes 1966; Babcock-Abrahams 1974). Chamula'daki değişken performans aralığı, Chamula tarafından performans değerlendirmelerinde kullanılan meta dil ile doğrulanır. İletişim olarak performansın değerlendirici boyutunun önemi nedeniyle, bu tür üstdiller ve ifade ettikleri estetik standartlar, performans etnografisinde temel bir düşünceyi oluşturur; Artan performans yoğunluğunun ölçütleri olarak hizmet eden biçimsel unsur, tekrar ve paralelliklerdeki artışlar, aynı zamanda Chamula için artan "ısıyı" işaret eder. Isı, Chamula için güneş tanrısının gücünden türetilerek düzenli, iyi ve güzel olanı simgeleyen temel bir metafordur. Sıradan konuşmadan Kalpleri ısınan insanlar için konuşmaya ve saf konuşmaya geçiş, bu nedenle ısının giderek artmasına ve dolayısıyla konuşmada estetik ve etik değere işaret eder.

10

Chamula performansı konusundaki tartışmamız, performansın kodlanma şekline yani belirli bir ifade eyleminin gerçekleştirildiğine işaret eden iletişimsel araçlara odaklanmıştır. Bu araçların yalnızca Chamula'nın performans sisteminde yer alan belirli türlerde somutlaştığını kabul ederek düşüncelerimizi daha da ileriye taşıyabiliriz. Bir başka deyişle, Chamulalılar, konuşma alanını türler açısından yani gelenekselleştirilmiş mesaj biçimleri olarak veya temel performansın özelliklerini içeren biçimsel yapılar olarak düzenler. Performansın belirli türlerle ilişkilendirilmesi, topluluklarda performans modellemenin önemli bir özelliğidir. Bu ilişkilendirme, sözlü sanata biçim odaklı yaklaşımın da işaret ettiği gibi (Ben-Amos 1969) metin merkezli yaklaşımlardan daha sorunludur.

Kültürel bir sistem olarak performans etnografisinde, araştırmacının dikkati ilk olarak geleneksel olarak icra edilen türlere yönelecektir. Bunlar, Chamula'nın saf konuşma türleri veya eski Bahama hikâyeleri gibi, topluluk üyelerinin başka bir şekilde icra edileceklerine dair çok az veya hiç beklentisinin olmadığı türlerdir. Bununla birlikte, performans beklentisi veya olasılığının daha düşük olduğu, daha çok isteğe bağlı olduğu

düşünülen performans türleri için bile icracı daha dikkatli olmalıdır. Çağdaş Amerikan toplumundan tanıdık bir örnek, öylesine basit bir anlatı tarzında sunulan, ancak performans olarak kabullenilen kişisel anlatı olabilir. Elbette, herhangi bir toplumda, performans olarak sunulmayan bir dizi sözlü türler olacaktır. Bunlar, sergilenmeye layık ustalıklar emareleri içermez ve daha iyisi gerçekleştirilsin diye eleştiriye tabi tutulacak da değillerdir. Unutulmaması gereken bir husus da topluluk üyeleri tarafından performans olarak kabul edilen, ancak yine de onları icra etmeye yetkili kimse kalmadığından veya performans için uygun şartlar kalmadığından icra edilmeyen türler de vardır. Bunlara benzer bir olgu, Hymes'in baştan savma ya da formalite icabı gerçekleşen iletişimsel yeterliliğin gösterilmesi sorumluluğunun kültürel bir görev duygusundan, geleneksel bir zorunluluktan üstlenildiği, ancak değişen koşullar nedeniyle nispeten az zevk veya deneyim artışı sunan icradır. Örnek olarak aklımıza Latincenin kullanıldığı bazı dinsel ayinler gelir. Bununla birlikte, bu etkinlikler, bilahare yeniden işlerlik kazandırma ve tam performans düzeyine ulaştırmak için performans biçimlerini korumanın bir yolu olarak da görülebilir.

Konuşma alanının yerel organizasyonuna ve performansa yönelik kültürel beklentilere istinaden, bir topluluğun üyelerinin konuşma etkinliğini türlerden ziyade eylemler açısından kavramsallaştırabileceği unutulmamalıdır. St. Vincent'liler buna bir örnektir (Abrahams ve Bauman 1971). Konuşma eylemleri ve türleri elbette analitik olarak farklıdır, ilki konuşma davranışıyla, ikincisi bu davranışın sözlü ürünleriyle ilgilidir. Bununla birlikte sözel bir kültür için, konuşma eylemi ile ifade biçimi arasındaki ayırım, eğer farkına varılırsa, karakteristik olarak önemli olma eğilimindedir. Bu nedenle, belirli bir performans sistemi topluluk üyeleri tarafından, pekâlâ geleneksel olarak performans içeren konuşma eylemleri, içerebilecek ve içermeyebilecek olan diğer konuşma eylemleri ve dahası performans açısından önemli olmayan konuşma eylemleri olarak da organize edilebilir.

Performans eylemini yerleşik bir davranış türü olarak görüyoruz. Belli bağlamlar içinde yerleşiktir ve bağlamlara dayalıdır. Bu tür bağlamlar, çeşitli düzeylerde, örneğin, performansın gerçekleştiği kültürel olarak tanımlanmış yerler açısından tanımlanabilir. Performans etnografisinde bir düzenleme ilkesi olarak en önemlisi, performansın gerçekleştirildiği olay veya sahnedir (bkz., Örneğin, Kirshenblatt-Gimblett 1974).

Her şeyden önce, performansın gerekli olduğu ve bir kıstas olarak kabul edildiği etkinlikler vardır, öyle ki performans, belirli bir etkinliğin ait olduğu sınıfın geçerli bir örneği olarak sayılması için olmazsa olmaz kabul edilen bir bileşenidir. Bunlar Singer'in "kültürel performanslar" şeklinde nitelendirdiği olgulardır (Singer 1972: 71). Bahamalı eski hikâyeye anlatıları veya Vincent çay toplantıları gibi temelde sırf eğlence olarak organize edilebilir veya Madagaskar'daki başlık parası toplantıları gibi birincil olarak bildirilen başka amaçlarla organize edilir ancak performans her iki durumda da etkinliğin ayrılmaz bir bileşeni olacaktır.

Elbette sanatsal diğer türler ve eylemlerde olduğu gibi, performansın isteğe bağlı olarak olduğu, yani gerekli olmadığı veya beklenmedik durumlarda bile sergilendiği, örneğin yapıldığında kimsenin beklenmedik veya şaşırtıcı bulmadığı şakaları içeren partiler gibi, etkinlikler de vardır. Yine, insanların kendi kültürel etkinliklerinin bir parçası olarak kategorize edip katıldığı, performansın ikincil önem taşıdığı ve ille de gerekmeden bir unsur olarak karşımıza çıktığı başka bir dizi etkinlik de söz konusudur.

Performansın yapısı, ortam, eylem sırası ve temel performans kuralları dahil olmak üzere birçok faktörün karşılıklı etkileşiminin bir ürünüdür. Temel performans kuralları performansın yürütülmesini yöneten kültürel temalar ve sosyal-etkileşimsel düzenleme

ilkelerinden oluşacaktır (Bauman ve Sherzer 1974, Bölüm III). Bir konuşma türü olarak, performans, genel olarak konuşmayı düzenleyen topluluğa ait bir dizi temel kurala tabi olacaktır, ancak aynı zamanda performansın kendisine özgü bir dizi temel kuralı da olacaktır. Katılımcılar, icracı(lar) ve izleyiciler de performansın yapısı için temel yapı taşlarıdır. Performans rolleri, bir topluluk içindeki performans modellemesinin önemli bir boyutunu oluşturur.

Belirli roller performansın kesin bir özneliliği olarak karşımıza çıkar.

Performans rolün hazırlıklı olarak üstlenilmesini gerektirir, öyle ki, geleneksel İrlandalı hikâyeye anlatıcısı sgealai gibi sözlü sanatın icracılarından biri değilse, icracı rolün bir sorumlusu olarak düşünülemez (Delargy 1945). Diğer roller performansla daha zayıf bir şekilde ilişkilendirilebilir. Topluluk üyeleri belirli bir rolü oynayan kişiden belirli bir performans beklentisine sahiptir, ancak bu roldeki herkes için gerekli değildir veya gerçekleşmediğinde şaşırtıcı görülmez. Satıcılar burada bir örnek olarak hizmet edebilir, 'çağdaş Amerikan kültüründe satıcıların genellikle şakacı olduğu yönünde bir beklenti vardır, ancak hiç kimse tüm satıcılardan bu beceriyi beklemez. Yani, diğer rollerin ne kesin ölçüt ne de isteğe bağlı öznelilik olarak performansla ilgisi olmayabilir.

Performans rolleri için uygunluk ve istihdam, kültürden kültüre ilginç şekillerde farklılık gösterir. Bu farklılık bir icracı için gerekli olan yeterliliğin ne olduğu ve bu tür bir yeterliliğin edinilme şekli ile ilgilidir. Yeterlilik özel yetenek, maharet veya eğitim gerektirir mi? Limba'da hikâyeye anlatımı bir performans biçimidir, ancak davul çalma ve dans için gerekli özel yeteneği gerektirdiği düşünülmez. Herkes potansiyel bir hikâyeye anlatıcıdır ve bu, özel bir eğitim gerektirmez (Finnegan 1967: 69-70). Buna karşılık, rakugo veya kodan icra eden Japon hikâyeye anlatıcıları, sanatlarını uygulamaya hazır oldukları kabul edilinceye kadar uzun ve çetin bir eğitim ve çıraklık döneminden geçmelidir (Hrdlickova 1969).

Ayrıca performans rollerinin analizinde dikkate alınması gereken, bu tür roller ile aynı kişinin oynadığı diğer roller arasındaki hem sosyal hem de davranışsal ilişkidir. Burada, icracı rolünün ve onunla ilişkili davranışların, onun oynayabileceği diğer rollere ne ölçüde hâkim olabileceği veya onlara tabi olabileceği durumu kastediyoruz. Üç bir örnekle açıklamak için, Keil'in Afro-Amerikan toplumunda bluesman rolünün yetişkin bir erkeğin normalde yerine getirmesi beklenen diğer tüm rolleri asimile ettiği veya gölgelediği şeklindeki iddiasından alıntı yapabiliriz (Keil 1966: 143, 153-155). Sammy Davis Jr., şovmen olarak rolünün kapsayıcı gücünü, "Sabah evimin ön kapısından çıkar çıkmaz, "hazırım baba, baba, hazırım" (çev. Rolüm başlıyor manasında kullanılmaktadır.) ifadesinde açık bir şekilde ortaya koymaktadır. (Messinger ve diğerleri, 1962: 98-99'dan alıntılanmıştır).

Performans için modelleme faktörlerinin yukarıdaki listesi, analitik ve sunum kolaylığı açısından şematik olarak sunulmuştur, ancak sadece bir denetleme listesi olarak alınmamalıdır. Performans türlerinin, eylemlerinin, olaylarının ve rollerinin tek başına gerçekleşemeyeceği, karşılıklı etkileşimli ve birbirine bağlı olduğu aşikârdır. Yukarıdaki faktörlerden herhangi biri, performanstan uzaklaşan bir hareket noktası veya açıklamasına ve analizine giriş noktası olarak kullanılabilir ancak sosyal yaşamın bir parçası olarak performans hakkında yapılan nihai etnografik açıklama, tüm faktörleri bir dereceye kadar birleştirmelidir. Joel Sherzer'in San Blas Cuna'nın üç büyük tören geleneğine ilişkin tanımından alınan genişletilmiş bir örneğinin, bir performans sisteminin belirleyici özelliklerinin deneysel terimlerle nasıl bir araya getirildiğine dair bir fikir vermek için burada ele almak faydalı olacaktır (Sherzer 1974).

Sherzer'in üç geleneğe ilişkin zengin tanımından özetleyerek, her bir geleneğin, içinde belirli görevlilerin (icracıların) tipik bir performans formatında belirli türleri icra ettiği bir etkinlik ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Böylece omekan pela (kadınlar ve herkes) olarak bilinen toplantı türünde şefler (sakla) pap ikar denilen uzun ilahiler söylerler (namakke). İlahiler, toplantı evinde toplanan katılımcılara, konuşmaları (sunmakke) şeflerinkinden farklı olsa da performans da içeren özel sözcüler (arkar) tarafından yorumlanır. İyileştirme ritüellerinde, özel bir ikar-bilen (ikar bilgisi), kendisinin uzmanı olduğu ve hastanın acı çektiği rahatsızlığa yönelik özel iyileştirme ilahisini (her biri bir tür ikar) dile getirir (sunmakke). Üçüncü etkinlik olan kızların ergenlik töreninde, kızların ergenlik ilahileri (kantur ikar) uzmanı (kantule) olan görevli katılımcılar için ilahiler (kormakke) söyler. Üç performansa ait gelenekler aşağıda verilen tablodaki gibi özetlenebilir:

Etkinlik	Eylem	Rol	Tür
Toplantı (<i>omekan pela</i>)	Şarkı (<i>namakke</i>) Konuşma (<i>sunmakke</i>)	Şef (<i>sakla</i>) Konuşmacı (<i>arkar</i>)	Şefin şarkısı (<i>pap ikar</i>) Yorumlama
Tedavi Ritüeli	Konuşma (<i>sunmakke</i>)	İkar-bilgesi (<i>ikar wisit</i>)	İlaç şarkısı (<i>kapur ikar, Kurkinikar, vs.</i>)
Kızların ergenliğe girişi için şarkılı seremoni	Haykırma (<i>kormakke</i>)	Ergenlik şarkısı Uzmanı (<i>kantule</i>)	Kızlarda ergenliğe geçiş şarkısı (<i>kantur ikar</i>)

Her tören veya ritüel kendi sınıfının geçerli bir örneği olarak sayılması için, uygun biçim, uygun görevli tarafından uygun şekilde sunulmalıdır. Bu namakke, arkar'ın yorumunun sunmakke'si ve tedavi amaçlı şarkı veya duaların sunmakke'si ve kormakke'nin tümü Sherzer'in tariflerinden açıkça anlaşıldığına üzere Cuna'lılar için icra yöntemleridir. Dört rolün tümü, sakla, arkar, ikar wisit ve kantule, belli türlerin icrasında yetkinlik açısından elzem olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle, bu törensel geleneklerde performans ile belirli olaylar, eylemler, roller ve türler arasında yakın ve bütünsel bir ilişki vardır ve bu faktörler arasındaki karşılıklı ilişkilerin yarattığı konfigürasyon, Cunalılara ait performans etnografisinin merkezine konmalıdır.

Scherzer tarafından oldukça yapılandırılmış ve öngörülebilir kombinasyonlardaki olayları, eylemleri, türleri ve rolleri içeren bu etkinlikler, Cuna'daki performans etnografisinin çekirdeğini oluşturduğundan Sherzer'in makalesinin odak noktasını meydana getirir. Bununla birlikte, bütün performansların Sherzer'in tanımladığı sistem çerçevesinde yukarıda ana hatları verilen geleneksel karşılıklı ilişkiler bağlamında ele alınması gerektiğini belirtmek de çok önemlidir. Örneğin, ikar-wisit tarafından ikar iyileştirme performansının, iyileştirme ritüelinde geleneksel bir yere sahip olduğunu kaydettik; böyle bir icra, ikar bilgesinin rolünün gerekliliklerini yerine getirmesi ve yapılacak iyileştirme ritüeli için zorunludur. Ancak, ikar-wisit'den, sadece eğlence için, kızların ergenlik törenleriyle ilişkili bir chicha festivalinde ikarını yapması istenebilir. Yani, belirli bir bağlamda birincil yeri olan performans, kendisinden türetilen estetik haz olarak ikincil yer teşkil edeceği başka tür bir etkinlikte isteğe bağlı bir özellik olma niteliğini kazanır. Oyuncu ve tür arasındaki ilişki korunur, ancak bağlam ve doğal olarak da işlev farklıdır.

İsteğe bağlı olmasına rağmen, ergenlik ayini törenlerinde gerçekleştirilen tedaviye yönelik ikar icrasında okunan ilahiler tedavi ritüellerindeki zorunlu icrada

gerçekleştirilen ilahilerden daha az kurumsallaşmış değildir. Yani, chicha festivallerinde tedaviye yönelik ikar performansında sürprizlere ya da yeniliklere yer yoktur. Bununla birlikte, kurumsallaşmış sistemin ötesinde, performans alanındaki yaratıcı canlılığın dışı vurumu için bir vesile olması da söz konusudur. Sherzer'in dilsel bilgi kaynağı olarak kullandığı bir grup küçük kıızı içeren aşağıdaki durumu düşünün. Bir defasında, onun topluluğun performans biçimleriyle ilgilendiğini bilen küçük kızlar, videoya kaydedildikleri sırada bir arkar'ın performansının icrasına kendiliğinden başladılar (Sherzer, kişisel iletişim). Arkar'ın rolünün yetişkin erkeklerle sınırlı olduğu ve kızların taklit ettiği türden performansların geleneksel anlamda toplantı ve toplantı binasına ait olduğu düşünüldüğünde bunun dikkat çekiciliği açıkça görülmektedir. Küçük kızların yorumu, yani arkar'ın performansının yeniden çerçevelenmesi, taklit çerçevesinde düşünülecek olsa da kızların bir yetkinlik sergileyerek izleyiciye karşı sorumluluk üstlendikleri şahsına münhasır bir performans teşkil etmektedir.

Sherzer'in Cuna ile ilgili çalışmasında yaptığı bir başka gözlemi ele alalım. Yukarıda tartışılan toplantılar (omekan pela), başkanların pap ikarlarını söylediği ve arkarların dinleyicilere yorumladığı icra (omekan pela) akşam saatlerinde toplantı evinde yapılır. Ancak gündüz vakti, toplantıların oturumda olmadığı zamanlarda, toplantı evine giden kişiler ara sıra bir şefin hamakına oturabilir ve sırf eğlence olsun diye bir şefin ilahisini okuyabilirler (Sherzer, kişisel iletişim). Yani, taklit olarak ve daha da önemlisi oyun olarak iki şekilde yeniden çerçevelenen geleneksel bir performansa şahitlik ederiz; burada iletişimsel yeterliliğin gösterilmesine yönelik sorumluluk duygusu veya eylemin gerçekleştirilme şekli için herhangi bir sorumluluk varsayımı veya değerlendirmeye tabi olma durumu söz konusu değildir.

Bu iki olayın sonuçları nelerdir? Küçük kızların bir arkar'ın yorumunu sergilemesi, topluluğun geleneksel, yapılandırılmış performans sisteminden bir ögenin yeni, yaratıcı ve beklenmedik bir şekilde yeni bir tür performans biçimlendirmek için kullanılmasına çarpıcı bir örnek teşkil eder. Şefin ilahisinin oyun şeklinde taklidi, geleneksel olarak performans türünün başka bir iletişim tarzı olarak yeniden çerçevelenmesine işaret eder - bu durumda performans başka bir tür olarak gerçekleştirilmez, ancak başka bir çerçevede sunulur. Her iki durumda da, katılımcılar yapılandırılmış, geleneksel performans sistemini yaratıcı eylem için bir malzeme ve bir dizi iletişimsel dönüşümün şekillendirilebileceği bir zemin olarak kullanıyorlar (çapraz başvuru Sacks 1974). Onlar için bir dizi geleneksel beklenti ve çağrışım içeren yapılandırılmış sistem kullanıma hazır bir malzemedir ancak bu beklentiler ve çağrışımlar, geleneksel sistemin dışında yeni performanslar oluşturarak veya performansı başka bir şeye dönüştüren çeşitli dönüşümsel uyarlamalar yoluyla ve yenilikçi yollarla yapılandırılmış sistemi daha daha fazla manipüle etmek anlamına gelmektedir. Bu, performans sistemlerinin görece zayıf bir şekilde belgelenmiş olmakla birlikte bir topluluktaki performansın yaratıcılık bakımından önemini ve esnekliğini sergilemesi açısından kilit bir unsur olarak daha kapsamlı bir şekilde çalışılması gereken bir yönüdür.

İsteğe bağlı performansın (icranın) yaratıcı yönünü ve geleneksel icranın normatif, yapılandırılmış yönünü vurgulayarak, yaratıcılık birinciyle sınırlıyken ikincisinin sabit ve donmuş olduğunu ima etmek istemiyoruz. Aksine, iletişim bakımından bir kaynak olarak icra çerçevesinin kullanımında yaratıcılığı vurgulamaya işaret etmek için buraya kadar geliştirilen argüman, bu yazıda geliştirilecek nihai tema için başlangıç sağlar ki bu da bütünsel anlamda icrada beliren veya sergilenen kalitedir. Ortaya çıkış kavramı veya belirme bir toplulukta genelleştirilmiş bir kültürel sistem olarak belirli icra şekillerinin benzersizliğini anlamaya yönelik bir araç olarak performans çalışması için gereklidir

(krş. –karşılaştırınız- Georges 1969: 319). Performans sisteminin yapılandırılmış, gelekselleştirilmiş etnografik yapısı tanımlamayı standartlaştırır ve homojenleştirir, ancak bütün icralar aynı değildir ve herhangi bir izleyici hem her birinin bireyselliğine hem de genel anlamda performansın topluluk çapındaki modellemesine ayrı ayrı değer biçmek ister.

İcrada ortaya çıkan performans kalitesi, belirli durumlar bağlamında, iletişim kaynakları, bireysel yeterlilik ve katılımcıların hedefleri arasındaki etkileşimde yatmaktadır. İcranın gerçekleştirilmesinde, bir topluluğun üyeleri için mevcut olan iletişim sisteminin tüm özelliklerini kaynak olarak görüyoruz. Burada önemli olan topluluk için gelenekselleştirilmiş performansın yapılandırılmış sistemini oluşturan icranın, türlerin, eylemlerin, olayların kodları (anahtarları) ve performansın yürütülmesi için gereken temel kurallardır. Katılımcıların hedefleri performansa özgü olanları içerir - yetkinliğin sergilenmesi, icracının dikkatleri icracı olarak kendisine odaklaması, deneyimin geliştirilmesi ve icranın uygulanmasına yönelik istenen diğer amaçlar ki bunlar son derece kültüre ve duruma özgü olacaktır. Son olarak da, göreceli yeterlilik ki bu da icranın yürütülmesindeki göreceli ustalık dereceleriyle ilgilidir.

Sözlü edebiyatı icrada ortaya çıkan yapılar açısından kavramsallaştıran ilk çalışmalardan biri, klasik Homeros destanına ışık tutmasıyla bilinen Albert Lord'un, Sırp-Hırvat sözlü epik şiirine yönelik bir çalışması olan *The Singer of Tales* (1960) adlı etkili kitabıdır. Şu pasajı ele alalım:

Performans ister evde, ister kahvehanede, avluda veya soyluların salonlarında gerçekleşsin, şiirin biçimini etkileyen şarkı söyleme eyleminin asıl unsuru izleyicinin değişkenliği ve istikrarsızlığıdır.

Seyircinin istikrarsızlığı, şarkıcının şarkısını doğru dürüst söyleyebilmesi için şarkısına önemli derecede konsantre olmasını gerektirir; aynı zamanda, şarkıcının seyircinin dikkatini olabildiğince çekmekteki gösteri yeteneğini ve anlatım becerisini en üst düzeyde test etmeyle ilgilidir. Ama dinleyicinin huzursuzluğundan en çok etkilenen şarkının uzunluğudur. Şarkıcı hikâyesini anlatmaya başlar. Şanslıysa, dinleyicilerin müdahalesine uğramadan yorulana kadar şarkı söylemeye devam edebilir. Dinlenmenin ardından, seyircisi hala isterse devam da edebilir. Bu, şarkıyı bitirene kadar sürebilir ve dinleyicileri uygunsa ve ilgileri nedeniyle ruhen kendisini kaptırmışsa, her açıklayıcı pasajın tadını çıkararak hikâyesini uzatabilir. Ama genellikle şarkıcı, bu ideal duruma sahip olmak yerine, başladıktan kısa bir süre sonra dinleyicisinin şarkının devamını dinlemeye elverişli olmadığını fark edecek ve bu nedenle, ona göre dinleyicinin ruh halinin gerektirdiği süre içinde bitirilebilmesi için şarkısını kısaltacaktır. Ya da yanlış değerlendirirse, şarkıyı asla bitiremeyebilir de. Yani, şarkıcının yeteneği dikkate alınmaksızın, şarkının uzunluğunun dinleyiciye bağlı olduğu söylenebilir [Lord 1960: 16-17].

Lord'un tanımladığı sözlü destanların performansının kendine özgü bağlamı, şarkıcının dinleyicilerinin dikkatini çekmek için onları meşgul edebilecek diğer faktörlerle yarıştığı ve performans için ayrılan sürenin değişken olduğu bir bağlamdır. Destansı form, şarkıcı için akıcılık ve esnekliği birlikte gerektiren oldukça uygun bir formdur. Şarkılar, dördüncü heceden sonra bir durak kullanılan on heceli ve son duraklı dizelerden oluşur (çev, Burada son duraklı dizeden kasıt her dizenin anlamca bütünlüğü olan belli bir mesajı verip her zaman olmasa da genellikle bir noktalama işareti ile bitmesi anlamına geliyor. Yani anlatılan şey ya da verilen mesaj tek dizede anlatılmalı ve bir sonraki dizeye sarkma olmamalıdır). Yani şarkıcı epik şiirlere temel teşkil eden anlatı temalarını oluşturma becerisini sergilerken; karakter, eylem ve yeri ifade etmek için yarım dize ve tam dize formüllerinde ustalık göstermeli, bu önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde ifade üretme kapasitesini geliştirmeli ve dizelerini bir araya getirmeyi

öğrenmelidir. Formüllerin verili olması, performans koşullarında gereken akıcılığı mümkün kılarken, formun esnekliği, şarkıcının, performansını duruma ve izleyiciye uyarlayarak yani izleyicilerin tepkisi, şarkıcının kendi ruh hali ve zaman kısıtlamalarına bağlı olarak, daha uzun ve daha ayrıntılı veya daha kısa ve daha az süslü hale getirmesine izin verir. Elbette, şarkıcının şiirsel becerisi, seyircinin ilgisini ne kadar güçlü bir şekilde çekebileceğini, ruh hallerine ne kadar duyarlı bir şekilde adapte olabileceğini ve koşullar izin verirse şarkısını ne kadar mükellef bir hale getireceğini belirleyen bir faktördür. Lord, uzunlukları birkaç bin satır kadar değişiklik gösteren anlatıların -gerek aynı şarkıcıya ait olsun gerekse farklı şarkıcılardan olsun- şarkı olarak söylenen versiyonlarını kaydetmiştir.

Nihayetinde, Lord'un başlıca katkılarından biri, sözel metnin performansta gerçekleşen benzersiz ve ortaya çıkan niteliğini açığa çıkarmış olmasıdır. Geleneğin dinamikleri üzerine yaptığı analiz, üretken bir epik performans modelinin ne anlama geldiğini dile getirmektedir. Belki de tüm sözlü sanatın performans eyleminde yeniden üretildiği iddia edilmiş olsa da (Maranda 1972), ezberlemenin ve sabit bir metne kelimesi kelimesine sadakatte ısrarın belirli toplulukların performans sisteminde bir rol oynadığını gösteren çok sayıda kanıt da vardır (bkz., örneğin, Friedman 1961). Mesele şu ki, tamamen yeni ve tamamen sabit metinler ideal bir bütünün kutuplarını temsil ediyor ve bu kutuplar arasında deneysel performansta tezahür eden bir dizi metinsel yapı var. Sözlü edebi metnin performansta ortaya çıkan niteliğine katkıda bulunan faktörlerin incelenmesi, gerek performanstan soyutlandığında ve metne döküldüğünde kazandığı sabitlikten kurtararak gerekse sanat ve toplum arasındaki ampirik ilişkinin kaynağına odaklanan analitik bir bağlam içinde metnin doğasına yönelik kapsamlı bir yeniden kavramsallaştırmayı gerekli kılar. (çapraz başvuru Georges 1969: 324).

Ortaya çıkan yapının diğer yönleri, Elinor Keenan'ın bir evlilik talebini sanatsal bir sözlü müzakere biçiminde sergileyen Malagasy evlilik kabary'si 13 etnografisinde vurgulanmıştır (Keenan 1973). Kabary'i, biri oğlanın ailesini, biri de kızın ailesini temsil eden iki konuşmacı yürütür. Oğlanı temsil eden konuşmacı, kabary'nin her adımını başlatır ve akabinde onun söyledikleri kızı temsil eden konuşmacı tarafından değerlendirilir. Kızın temsilcisi, ilgili adımda söyleneni kabul ettiğini ve onayladığını, bir sonraki adıma geçilmesi gerektiğini dile getir veya diğerinin sözlerinin geleneğe uygun olmadığını, kabary müzakeresinde bir hata yaptığını söyleyebilir. Bilahare oğlan tarafını temsil eden konuşmacı, hiçbir hata yapılmadığını göstermek için söylediklerini haklı çıkarabilmeli veya bir hatayı kabul ettiğinde, o adımda doğru şekilde söylenmesi gerekenleri tekrarlayarak ve kızın ailesine küçük bir para cezası ödeyerek hatasını düzeltmelidir.

Bununla birlikte Keenan, topluluğun tüm üyeleri tarafından paylaşılan doğru bir kabary'i neyin oluşturduğuna dair bütünleştirici tek bir kavram olmadığına dikkat çeker. Üstelik bölgesel, ailevi, kuşaksal, bireysel ve diğer anlayış ve tarz farklılıkları vardır. Durum böyleyken, neyin hata oluşturduğuna nasıl karar verilir? Her şeyden önce, kabary'nin temel kurallarını belirlemek için aileler arasında, genellikle kendi konuşmacılarının bulunduğu bir ön görüşme yapılır. Ancak bu kurallar hiçbir zaman tam olarak kesin değildir ve olay boyunca temel kurallarla ilgili argümanların ortaya çıkması ve ön görüşmelerle konan kurallara yapılan başvuruların, nihai performansta basitçe bir dizi olası itiraza dönüşmesi kabary'nin önemli bir özelliğidir.

Tartışmaya yönelik itici gücün çoğu, bir taraftan kızın ailesine nezaket göstererek belirli bir dizi hatayı kabul etmek zorunda olan, ancak diğer taraftan iyi performans güdülerıyla hareket eden, yani, bir sanatçı olarak ustalığını sergilemek isteyen, oğlan

tarafını temsil eden konuşmacı üzerindeki çelişkili baskılardan kaynaklanır. Kız tarafını en iyi şekilde temsil etmek isteyen temsilci de aynı şekilde konuşmacı olarak kendi becerisini göstermeye odaklanmıştır.

Belirtildiği gibi argümanlar, kabary'nin temel kurallarıyla ilgilidir ve her bir taraf, kabary öncesi müzakerelerden, kuşaksal, bölgesel ve diğer üslup farklılıklarından kaynaklanan çeşitli standartlara veya kriterlere başvurarak belirli kuralların ve özelliklerin zorunlu olması konusunda ısrar eder. Katılımcıların kendi bildiklerinin doğruluğunda ısrar etmekte sergiledikleri güçlerinin ve yapısal katılımlarındaki inatçılıklarının, gerilim arttıkça artan, çözüme yaklaştığında azalan çatışmacı bir ruh halinin bir işlevi olması özellikle ilgi çekicidir. Bununla birlikte, nihayetinde, ilgili iki aile arasında bir ittifak kurma amacı, tüm konuşmacıların kabary'nin icra geleneklerinin uygulanmasındaki ısrarın ve icra becerilerini sergileme arzularının önüne geçer; eğer kabary ittifaka tehdit oluşturursa, pek çok kişi daha büyük hedefin, yani evliliğin, gerçekleşmesi için kuralların tamamının reddedilmesini ister.

Keenan'ın tanımladığı gibi evlilik müzakeresi etkinliği olan kabary'nin en çarpıcı özelliği, icra olayının kendisinin doğmakta olan yapısıdır. Performansın temel kuralları katılımcılar tarafından müzakere edildiği ve öne sürüldüğü halleriyle, etkinliğe ne getirildiklerine ve başladığıktan sonra olayların ilerleyişine göre değişir ve dalgalanır. Bu, rekabetçi boyutun ve çelişen baskıların özellikle değişken ve oynak bir durum yarattığı uç bir durumdur. Dolayısıyla burada dikkat edilmesi gereken husus değişikliğin türünden ziyade derecesi olmalıdır çünkü performans icralarının tümünde - en ideal şekilde kalıplaşmış olanlar hariç - rahatlıkla fark edilebilir olan, eylemlerin sırasında değişiklik gibi ve hatta temel kurallarda farklılık gösteren durumlar olacaktır. Katılımcılar yerleşik performans modellerini yeni koşullara uyarladıkları için performans icralarının ortaya çıkan yeni ve farklı dönüşük yapısı, değişim koşulları altında özel bir ilgi konusudur (Darnell 1974).

Metin ve olay yapısına ek olarak performansta ortaya çıkan üçüncü tür bir yapıdan, yani sosyal yapıdan da söz edebiliriz. Elbette, sosyal yapının dönüşen niteliği sadece performansı içeren durumlara özgü değildir. Netice itibarıyla çağdaş sosyolojide, tüm sosyal etkileşim sürecini incelerken sosyal yapıların yaratılmasına odaklanan önemli bir araştırmacı ekol vardır.

Burada değinilen ilke, Raymond Firth'in birkaç yıl önce sosyal yapı ile sosyal organizasyon arasındaki ayrımı ifade etmesiyle ilgilidir. Ona göre sosyal yapı grup ilişkilerinin ideal kalıplarına, geleneksel beklentilere ve düzenlemelere dair soyut kavrayış olarak nitelendirilirken, sosyal organizasyon, somut bir faaliyet olarak "seçim ve karar eylemleri yoluyla toplumsal ilişkilerin sistematik düzenlenmesi" ile ilgilidir. Firth'in terimleriyle, sosyal organizasyon "geçmişte görünüşte benzer koşullarda olanlardan farklılığın alanıdır... Yapısal formlar olası alternatifler yelpazesine bir sınır getirir ve emsal teşkil eder, ancak değişkenliği getiren de bu alternatiflerin gerçekleşme olasılığının varlığıdır. Kişi bilinçli veya bilinçsiz olarak hangi yolu izleyeceğini seçer" (Firth 1961: 40).

Firth'in formülasyonunda eksik olan, sosyal organizasyonun dönüşük bir yapıya büründüğü bağlam olarak yerleşik sosyal etkileşimin önemindeki vurgudur. Sosyal yapıların sosyal etkileşimle ortaya çıktığı yönündeki anlayışta mevcut odak Garfinkel, Cicourel, Sacks ve diğerlerinin çalışmalarında olduğu gibi, esas olarak etno-yöntembilim üzerindedir. Bu sosyologlar için, "sosyolojik analiz alanı, kendilerinin erişebileceği ve toplumun üyelerince sürdürülebilir olan anlamlı bir "sosyal yapı" incelemesi yapabilecekleri her yerdir" (Phillipson 1972: 162). Dilin sosyal gerçekliklerin

özneler arası olarak oluşturulduğu ve iletildiği temel bir araç olarak algılanması gerektiği düşüncesinin ortaya çıkışında da bu bilim adamlarının rolü vardır (Phillipson 1972: 140). Bu perspektiften bakıldığında ve performans iletişimsel etkileşim olarak düşünüldüğünde, herhangi bir başka durumda olduğu gibi, etkileşimin sosyal yapısının bazı yönlerinin etkileşimin bizzat kendisinden kaynaklı olması beklenir. Rosaldo'nun, Ilongotlar arasında başlık parası konusunda bir anlaşmazlığı çözmek için bir toplantı sırasında gözlemlediği stratejik rol üstlenme ve rol yapma konusundaki açıklaması, bu olayda sosyal yapının dönüştürücü yönünü oldukça net bir şekilde aydınlatmaktadır (Rosaldo 1973).

Bununla birlikte, performansta sosyal yapının yaratılmasına yönelik emareler barındıran kendine özgü bir potansiyel vardır. Bir iletişim biçimi (modu) olarak kendine özgü bir şekilde izleyiciyi sanatçıya bağlayan yüksek bir iletişimsel etkileşim yoğunluğu sağlayan bu potansiyel, katılımcılara özel bir deneyim geliştirmeyi vaat eden performansın özünün bir unsurudur. İcracı, performans aracılığıyla izleyicisinin katılıma yönelik ilgisini ve enerjisini ortaya çıkarır ve izleyiciler onun icrasına değer verdikleri ölçüde, kendilerini icraya kaptırmış olurlar. Bu gerçekleştiğinde, gösterici sergilediği yetkinlik nedeniyle izleyici nazarında bir saygınlık kazanır ve onlar üzerinde bir hâkimiyet kurar. Saygınlığı, sergilediği yetkinlik nedeniyle, hâkimiyeti ise etkileşimin akışının belirlenmesi onun elinde olduğu için kazanır. Oyuncu katılımcılar üzerinde bu şekilde hâkimiyet kazandığında, sosyal yapının dönüşüm potansiyeli onun için de kullanılabilir hale gelebilir (Burke 1969 [1950]: 58-59). Süreç, Dick Gregory'nin otobiyografisindeki şu pasajdaki gibi işler:

Mahallede çok beğeniliyordum... Sanırım mizahı, bir şakanın gücünü, ilk o zaman öğrenmeye başladım...

İlk başta... Çocuklar bana bulaşmaya başladığında öfkeden delirip eve koşar ve ağlardım. Ve sonra, tam olarak ne zaman anlamaya başladım bilmiyorum. Madem her hâlükârda bana güleceklerdi, ama şakalar yaparsam *bana* değil benimle *birlikte* güleceklerdi. Çocukları tepemden alıp yanına koyacaktım. O yüzden verandanadan hızlıca çıkıp ilk adıma atan ben oluyordum...

Onlar yola koyulup tepeme çıkmadan onların şakalarına mahal bırakmıyordum. Yani üzerime tırmanmak için onlara zaman bırakmıyordum...Nihayetinde hep gelip beni dinlemeye başladılar, geldiğimi görüp bir köşede etrafımda toplanırlardı...

İşte her şey böyle değişmeye başladı...Çocuklar benden komik şeyler duymayı bekler oldular. Bir süre sonra istediğim her şeyi söyleyebilir hale geldim. Komik bir adam olarak ün yapmıştım. Sonra da şakaların namlularını onlara çevirmeye başladım [Gregory 1964: 54-55; orijinalinde italik].

Gregory, performans sayesinde durumu kontrol altına almış ve merkezde kendisinin olduğu sosyal bir yapı oluşturabilmiştir. İlk başta, diğer çocukların daha önce kendisine yönelmiş olduğu rencide edici mizahı ustaca kullanarak kontrolü ele geçirir. Şakalar halen kendi durumunu riske etse de o yaşadığı olumsuz durumu performans yoluyla, icra becerilerine hayranlık duyulan bir duruma dönüştürdü. Daha sonra, performans yoluyla kazandığı hâkimiyete dayanarak ve performans becerilerini stratejik olarak kullanarak ve durumu daha da değiştirerek, mizahı daha önce onu mağdur edenlere karşı saldırgan bir şekilde çevirebilmiştir. Kelimenin tam manasıyla gerçek anlamda, Gregory performans karşılaşmalarından doğmuştur; yani performansa başlamadan önce sahip olduğu ve diğer çocuklarınkıyla birebir zıt olan sosyal konumunu değiştirmiş ve değişim bu karşılaşmalardaki icra becerisinin bir sonucu olarak meydana gelmiştir.

Sosyal yapıları dönüştürmede performansın doğasında var olan gücün değerlendirilmesi, icracıların toplumdaki rolüne ilişkin bir dizi ek değerlendirmenin yolunu açar. İcracılar için hem sanatsal yetenekleri, güçleri ve sağladıkları deneyimin zenginleştiril-

mesi açısından hem de ısrarla belgelenmekte olan hayranlık ve korku uyandıran doğaları açısından – korku; çünkü statükoyu bozma ve dönüştürme potansiyelleri söz konusudur-, bir tanımlamaya gidilmesi söz konusu edilebilir. Sanatçılar ile marjinalite veya sapkınlık arasındaki eşit derecede ısrarla dile getirilen ilişkilendirmelerin sebebi de burada yatıyor olabilir; çünkü icranın özel nitelikte beliren hususiyetleri yönünden kapasitesini ön plana çıkararak topluluk için görünür hale getirebilirler (bkz., Örneğin, Abrahams ve Bauman 1971), n.d.; Azadovskii 1926: 23-25; Glassie 1971: 42-52; Szwed 1971: 157-165). Değişim, genel olarak topluluğun geleneğine ters düşüyorsa, o zaman yalnızca bu değişikliğin temsilcilerinin bu geleneğin merkezinden uzağa, toplumun uçlarına (marjinal bölgelerine) yerleştirilmesi uygun görülür.

Sonuç

Folklor disiplini (ve bir dereceye kadar antropoloji de), tarihi boyunca kendisini, geçmiş dönemlerin geleneksel kalıntılara - ki bunlar baskın kültürden uzak kalan kesimlerde hala bulunabilmektedir - temel bir odaklanışla tanımlama eğiliminde olmuştur. Bu kapsamda, folklor, büyük ölçüde, Raymond Williams'ın son zamanlarda "artık kültür" olarak adlandırdığı, baskın kültür açısından doğrulanamayan veya ifade edilemeyen [ancak] daha önceki bazı sosyal oluşumların kalıntısı olarak -kültürel ve sosyal yaşamın veya deneyimlenen "deneyimler, anlamlar ve değerler üzerine" yapılan bir çalışma olmuştur (Williams 1973: 10-11). Disiplinin konusu belirli bir kültürel veya tarihi dönemin kalıntısı ile sınırlıysa, folklor kendi ölümünü beklemektedir, çünkü gelenekler tamamen ortadan kalktığında disiplin varoluş nedenini kaybeder (mukayese için Hymes 1962: 678; Ben-Amos 1972: 14). Ancak, Williams'ın kavramı tanımladığı gibi, kültürel öğeler, sürekli bir sosyal sürecin parçası olarak artık kültürün bir parçası haline gelebileceği ve artık kültürün parçaları, tamamlayıcı bir süreçte egemen kültüre dahil edilebileceği için, durumun böyle olması gerekmez. Yine de en iyi durumda, artık kültür disiplini olarak halk bilimi, referans çerçevesi olarak geçmişe bakarak, kendisini çağdaş kültürel eserlerin incelenmesinden- ta ki onlar da artık kültür eseri haline gelene kadar - muaf tutar.

Williams'ın kışkırtıcı formülasyonundaki artık kültürle çelişen kültür "yeni anlamların ve değerlerin, yeni uygulamaların ve deneyimlerin sürekli olarak yaratıldığı" "ortaya çıkan" -belirmekte olan- çağdaş kültürdür (Williams 1973: 11). Bu, bu makalenin önceki sayfalarında kullanıldığı gibi, dönüşüm kavramının bir başka uzantısıdır, ancak ilginç bir şekilde onunla uyumludur, çünkü deneyimdeki dönüştürücü nitelik, beliren yeni kültürün oluşumunda hayati bir faktördür. Dönüşerek bugünkü haline gelen kültür, sosyal yaşamın temel bir unsuru olsa da her zaman halk bilimi koşullarının dışında kalmıştır. Bunun sebebi belki de kısmen kalıntı biçim ve unsurları, çağdaş uygulamaları ve dönüşmüş yapıları birlikte kavrayabilen birleştirici bir hareket noktası veya referans çerçevesinin eksikliğidir. Önerdiğimiz gibi, performans tam da böyle bir hareket noktası için, sözlü sanatta geleneğin bağımlı, deneyimi ve dönüşümü kapsayan biçilmiş bir kaftandır. Dolayısıyla performans, geriye dönük perspektifinden sıyrılmış ve insan deneyiminin bütünlüğünü çok daha fazla kavrayabilen yeni bir halk biliminin temel taşı olabilir.

NOTLAR

1. Bu denemede sunulan fikirlerin geliştirilmesinde, son birkaç yıldır aralarında Barbara Babcock-Abrahams, Dan Ben-Amos, Marcia Herndon, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, John McDowell'in de bulunduğu birçok meslektaşım ve öğrenciyle yaptığım tartışmalardan büyük fayda sağladım. Norma McLeod, Américo Paredes, Dina Sherzer ve Beverly Stoeltje özel olarak anılmayı ve teşekkürü hak ediyor. Bununla birlikte, en büyük teşekkür borcum düşüncemi en derinden harekete geçiren ve etkileyen üç kişiye: Sözlü sanat üzerine etnografik bakış açısını ve performansın doğası hakkındaki fikirlerini benimle

- paylaşan Dell Hymes ve Roger D. Abrahams, folklor çalışmaları için bir düzenleyici enstrüman olarak dikkatimi performansla yönelten; ve yol boyunca entelektüel süreçte paylaşımlar yapan Joel Sherzer'dir.
2. Halk bilimciler için özellikle önemli olan, Jansen (1957), Lomax (1968) ve Abrahams'ın (1968, 1972) ufuk açıcı makalesidir. Performans yönelimini yansıtan iki koleksiyon, Paredes ve Bauman (1972) ve Ben-Amos ve Goldstein (1975)'dir. Bauman ve Sherzer (1974), performans odaklı sözlü sanatta performans daha fazla vurgu yapan bir anlayışla hareket eder. Singer (1958a, 1958b, 1972) bir antropoloğun "kültürel performanslar" konusundaki bakış açısını temsil eder. Colby ve Peacock (1973), Performans Analizi üzerine bir bölüm içerir, ancak bu alandaki folkloristlerin çalışmalarını görmezden gelir; bu, belki de folklor dergilerini kasıtlı olarak ihmal ettiğini ilan eden bir makalede beklenen bir ihmaldir.
 3. "Sözlü sanat" terimi, Thomas Sebeok tarafından Bascom'un sözlü sanat hakkındaki fikirlerini tartışırken önerildi (Bascom 1955: 246, n. 9; ayrıca bkz. Dorson 1972: 9).
 4. Richard Ohmann, son iki makalesinde, Austin'in konuşma eylemleri teorisine dayanan bir edebiyat teorisinin formülasyonu için bir çıkış noktası olarak Austin'den aynı pasajı kullanır (Ohmann 1971, 1972). Ohmann'ın argümanı bazı yerlerde ilginçtir, ancak onun üretkenliği, Austin'inki gibi, kesin bir şekilde göndermeli, "gerçek" anlam kavramının sosyal yaşamda konuşma dilinin kullanımıyla çok az ilgisi olduğunu kabul etmekteki başarısızlığı nedeniyle ciddi şekilde sınırlanmıştır. "Sıradan dil" kavramının güçlü bir eleştirisi ve edebiyat tanımları üzerindeki yoksullaştırıcı etkisi için bkz. Fish (1973).
 5. Çerçeve kavramı, terim olarak olmasa da diğer yazarlar tarafından kullanıldığı şekilde kullanılır (bkz., Örneğin, Huizinga 1955; Milner 1955: 86; Smith 1968; Uspensky 1972; Fish 1973: 52-53).
 6. Bu formülasyonun altında yatan ekolojik iletişim modeliyle ilgili olarak bkz. Sherzer ve Bauman (1972) ve Bauman ve Sherzer (1974).
 7. Burada belirtilenin değerlendirmeye duyarlılık olduğu düşünülmelidir; bu formülasyonda bir ifadenin durumu, performans olarak nasıl değerlendirildiğinden bağımsızdır, iyi mi kötü mü, güzel mi çirkin mi vb. Ancak kötü performans da neticede bir performanstır. Bu noktada bkz. Hymes (1973: 189-190).
 8. Bu formülasyonda Hymes (1974, 1975), d'Azevedo (1958: 706), Mukarovsky (1964: 19, 1970: 21) ve Goffman'dan (1974) etkilendim. Benzer bir performans anlayışı, eski meslektaşım Joseph Doherty'nin bitmemiş bir makalesinde geliştirildi. İşini tamamlamadan gerçekleşen trajik ve zamansız ölümü (Doherty n.d.) planladığımız ama asla yürütemediğimiz tartışmalardan yararlanmamı engelledi. Elli Köngas Maranda, bazı temel açılardan burada geliştirilene benzer bir söz sanat anlayışı konusunu işliyor görünmektedir (Maranda 1974: 6). Fish'in edebiyat anlayışını da başvurmakta fayda vardır (Fish 1973). Yukarıdaki formülasyonda "yeterlilik" ve "performans" kullanımıyla ilgili özel bir açıklama yapmakta fayda vardır. Bu terimlerin özellikle bu kadar yakın yan yana kullanılması, Noam Chomsky'nin dilbilimin teknik kelime dağarcığına katkısının en azından bir kısmının kabul edilmesini gerektirir. (Chomsky 1965: 3-4) Bununla birlikte, her iki terimin de Hymes (1971) tarafından geliştirilen anlamıyla mevcut iş yetkinliğinde ve yukarıda 293. sayfada formüle edilen performansta çok farklı bir şekilde kullanıldığı aşikardır.
 9. Gelenekselliğin yönü aşağıda tartışılacaktır.
 10. Etik ve estetik, Gossen'in Chamula analizini özetlerken öne sürdüğü kadar her zaman bitişik değildir. Örneğin, St. Vincent'ta "saçma sapan konuşma" alanı etik açıdan olumsuz olarak değerlendirilir, ancak kendi açılarından oldukça değerli ve estetik açıdan çok haz alınan güçlü bir performans unsuruna sahip bir dizi konuşma faaliyetini kapsar (Abrahams ve Bauman 1971). Gerçek ve ideal olanın taşıdığı zıtlığa benzer bir zıtlıkla, ahlaki sistemler genellikle antropologların konuşmalara düzdüğü övgüden daha fazla itiraz barındırır ve performans ile ihtilaf arasındaki ilişki sıklıkla vurgulanmıştır (bkz. Bauman ve Bauman n.d.). Etik ve estetik arasındaki ilişkinin karmaşıklığının altını çizen bir başka durum da temel ahlaki ilkelerle öne çıkmaya, katı anlamda "gerçek olmayan" şeyleri söylemeye ve dünyevi insanı tatmin etmeye karşı olan on yedinci yüzyıl Quaker'larıdır. Onların bu tutumları sanatsal sözlü performansın potansiyel ve gerçek alanını ciddi şekilde sınırladı, sadece birkaç performans için bir takım çıkış yolları bırakmıştır (Bauman 1970, 1974, 1975). Etik ve estetik arasındaki ilişkinin asıl meselesi, antropolojik bir bakış açısıyla araştırmaya çok ihtiyaç duyan bir meseledir.
 11. Hymes (1975) bu olgu için "metafraz" (bire bir ya da mot a mot tercüme anlamına gelen bir terim) terimini kullanır.
 12. Ortaya çıkış – dönüşüm kavramı McHugh'da (1968) geliştirilmiştir. Ortaya çıkan performans niteliği Hymes'te (1975) vurgulanmaktadır.
 13. Kabary, hem bir konuşma biçimini hem de kullanıldığı biçimleri adlandırır ya da ifade eder.