

PERFORMANS TEORİYE GÖRE KÜRTÇE BİR İCRA ÖRNEĞİ: KEÇİK MEŞİYANE SÛSÊ

AN EXAMPLE OF A KURDISH PERFORMANCE ACCORDING TO PERFORMANCE THEORY: KEÇİK MEŞİYANE SÛSÊ

Ferhat ÇİFTÇİ*

Öz

Sözlü kültür ürünleri, geçmişten bugüne bireysel ve toplumsal yaşantının önemli bir parçası olagelmıştır. Bugün de değişen sosyal yaşam ve anlayışlar ile teknolojik koşullar çerçevesinde bu ürünler varlığını devam ettirmektedir. Söz konusu ürünlerin incelenmesi ve değerlendirilmesinde halkbilimi kuramları, farklı bakış açısı ve yöntemlere sahiptir. Bağlam merkezli halkbilimi kuramlarından biri olan *Performans Teori*, sözlü kültür ürünlerinin icra edilme şartlarına odaklanır. Metin ve dokunun yanında bağlamı oluşturan seslendirenler, dinleyenler ve icra ortamı, bu açıdan belirleyici unsurlar olarak önem kazanır. Bunlar, sözlü kültür ürününün farklı boyutlarda ele alınıp çoklu yapısının ortaya çıkarılmasında işlevseldir. Bu çalışmada “Keçik Meşiyane Sûsê” (Kızlar Meyan Kökü İçin Gittiler) adlı Kürtçe halk müziği ürününün *Performans Teori*’ye göre incelenmesi amaçlanmıştır. Bunun için sokak müzisyenliği yapan Siwaro tarafından seslendirilen icra örneğinin internet ortamında paylaşılan video kaydı izlenmiş ve değerlendirilmiştir. İcra ürünü, düğünlerde seslendirilen Kürtçe halk müziği örneklerinden (dîlok) biri olmasına rağmen burada farklı bir bağlama sahiptir. Bu çerçevede örnek icranın *Performans Teori*’ye göre metin, doku ve bağlam itibarıyla barındırdığı geleneksel ve yeni karşılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelime: Sözlü kültür, halk müziği, Performans Teori, Keçik Meşiyane Sûsê.

Abstract

Oral culture products have been an important part of individual and social life from past to present. Today, these products continue to exist within the framework of evolving social dynamics, perspectives, and technological conditions. Folklore theories offer different approaches and methods for analysing and evaluating these products. Performance Theory, one of the context-centred folklore theories, focuses on the conditions under which oral culture products are performed. In this regard, elements such as text, texture, performers, audience, and performance environment - all of which constitute the context - gain importance as determining factors. These elements play a crucial role in revealing the multilayered nature of oral culture products by considering them from various dimensions. This study aims to analyse the Kurdish folk music piece “Keçik Meşiyane Sûsê” (Girls Gone for Liquorice Root) through the lens of Performance Theory. To this end, a video recording of a performance by Siwaro, a street musician, shared on the internet was observed and evaluated. Although this song is traditionally one of the Kurdish folk music pieces (dîlok) performed at weddings, it appears in a different context in this performance. Within this framework, the study seeks to identify both traditional and contemporary elements present in the sample performance in terms of text, texture, and context, according to the principles of Performance Theory.

Keywords: Oral culture, folk music, Performance Theory, Keçik Meşiyane Sûsê.

* Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, Sağlık Hizmetleri MYO, Çocuk Gelişimi Pr., E-posta: ferhatciftci1@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4117-2477

GİRİŞ

Kültür, bir toplumun hayati unsurlarından biridir. Maddi ve manevi boyutları olan geniş bir yapı gösterir. Ortak yaşamın bir tezahürü olarak zaman içinde belirginleşir ve yarınlara aktarılacak önemli bir değer halini alır. Daha çok bir yaşam tarzı olarak tanımlanan kültür, toplumun ortak özelliklerini gösterdiği gibi onu diğer toplumlardan ayırt etmemizi sağlayan farklılıkları da barındırır (Bakiner Çekin & Çalışkan, 2020, s. 168). Kültür konusunda her ne kadar ortak özellikler ve farklılıkların ayırt edilmesinden bahsedilse de dinamik ve geçişken olma da önem teşkil etmektedir. Neticede bir topluma nispet edilen kültürün toplumsal hareketliliğe bağlı olarak hep aynı kalması da beklenemez. Bu açıdan kültür, barındırdığı çoklu yapısıyla ve yeni yaşam formlarına açık olmasıyla değişkenliği mümkün kılan bir canlılığa sahiptir.

Günümüz dünyasında kültürün farklı kavramsal formlarla ilişkili şekilde çoğaldığı bilinmektedir. Yerli kültür, evrensel kültür, dijital kültür, görsel kültür... şeklindeki terkipler, kavramın geniş kullanım alanına dair fikir vermektedir. Fakat kültür bahsinde geçmişten bu yana Ong'un (2024, s. 13-15) da üzerinde durduğu üzere yazılı ve sözlü kültür şeklinde iki ana çerçeve söz konusudur. Düşünür, bu iki yapının devamında elektronik bilgi işlemine geçişin değişkenlerine de işaret eder. Fakat buna rağmen geleneksel yapıların bir şekilde aktarımından veya yeni formlar içinde kullanımdan bahsedilebilir. Bu anlamda yazılı kültürü, sözlü kültür ürünlerinin kayda geçirilmesi ve bir şekilde devamlılığının sağlanması olarak okumak mümkündür. Aynı işlevselliğin dijital kültür için de söz konusu edilmesi bir açıdan makuldür. Dolayısıyla kültürel anlayışların ve uygulamaların bir şekilde boyut değiştirerek ayrıştığından fakat aynı zamanda ilişkisel zeminde kalarak devamlılığından bahsedilebilir.

Sözlü kültür ürünleri, toplumsal farklılaşmalar ve gelişen teknolojiye rağmen bir şekilde varlıklarını sürdürmektedir. Çünkü sözlü kültür ürünleri ile ait oldukları toplum arasında sıkı bir ilişki vardır. Bir toplumu anlamak ve özelliklerini kavramak için söz konusu ürünlerin tezahür ettiği yapıya odaklanmak gerekir. Sözlü edebiyat ürünleri, bu çerçevede kimlik ve aidiyet ilişkisi içinde belirgin bir yer edinir. Keskin (2016a, s. 52), sözlü edebiyatın anonim olma ve kolektiflik özellikleriyle toplum içinde varlık bulması ve yine ürünlerin kendi şartları dahilinde aktarımının toplum içinde veya ait olduğu bölgede oynadığı temel role dikkat çeker. Pertev'in (2018, s. 64) de belirttiği üzere folklor ve toplumsal kimlik arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır ve folklorik ürünler toplumsal kimliğin oluşumu, gelişimi ve değişimini uzun yıllardır etkilemektedir. Öte yandan moderniteyle olan ilişkisi de göstermektedir ki folklor

kültürel anlatımların canlı bir özelliği olarak varlığını hâlâ devam ettirmektedir (Filitoğlu, 2024, s. 14).

Sözlü kültür ürünlerinin ele alınmasında halkbilimi kuramları belirleyicidir. Halkbilimi kuramlarının bugüne dek değişkenlik göstererek ön plana çıkması, sosyal şartlar, bilimsel gelişmeler ve dönemin ruhundan bağımsız ele alınamaz (Dorson, 2017, s. 10). Bu çerçevede halkbilimi kuramlarına bugünkü dünyanın değişen koşullarına göre nasıl yaklaşılabileceğine dair farklı değerlendirmeler söz konusudur. Teknolojik gelişmeler ve değişen dünya koşulları yenilikçi, gerçekçi, daha esnek ve geçişken tutumları söz konusu etmiştir. Nitekim Oğuz (2007, s. 5-6), folklorun günümüzde artık 19. yüzyıldaki kuramlarla çalışılamayacağını ileri sürer ve kültür çalışmalarının 1970'lerden sonra yeni kuramlara göre yapıldığından bahseder. Bugün folklorun anlaşılması gerekenin “somut olmayan kültürel miras” adlandırması eşliğinde “ortak bellek”, “paylaşılan deneyim”, “toplumsal kimlik” veya “tarihsel süreklilik” olması gerektiğine işaret eder. Bunların da çoğunun kültürel imgelerden oluştuğunu savunur. Keskin (2016b, s. 228-229) de Dan Ben-Amos’tan halkbilimi çalışmalarında odak noktasını bütüncül bir sahiplik ve esnek bir geçişkenliğin oluşturması gerektiğini aktarır. Bu çerçevede halkbilimi kuramlarına yönelik hem önceki hem de sonraki yaklaşımların gözetildiği genel bir tercihin ön plana çıktığından bahsedilebilir.

Sözlü kültür ürünleri, genelde yöntemsel olarak halkbilimi kuramlarının sunduğu kavramsal çerçeve içinde incelenir. Temelde metin ve bağlam merkezli olarak ayrılan halkbilimi kuramlarında metnin kendisi ya da ona bağlı unsurlar odak alınır (Çobanoğlu, 2012, s. 357). Bu çerçevede sözlü kültür ürününün farklı bakış açılarıyla çeşitlilik göstermesi sağlanır. Bu çalışmada söz konusu çerçevede öncelikle bağlam merkezli kuramlardan olan Performans Teori’nin kuramsal yönüne odaklanılmıştır. Daha sonra ele alınan icra örneği, bu kuramın ilgili kavramları doğrultusunda incelenerek yorumlanmıştır.

1. Performans Teori

Performans Teori, bağlam merkezli araştırma yöntemlerinden biridir. Halkbilimi ürününün incelenmesinde icra süreci ve etrafında şekillenen unsurları dikkate alır (Arslan & Köktürk, 1999, s. 18). Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Amerika’da Roger Abrahams, Dan Ben-Amos, Alan Dundes, Robert Georges, K. Goldstein, Richard Bauman, D. Hymes ve H. Glassie ile ön plana çıkmıştır (Pertev, 2015, s. 91-92).

Performans Teori’nin ele aldığı halk ürününü nasıl bir yaklaşım tarzıyla değerlendirildiğini anlamak için performans kavramının doğasına bakılabilir. Performans antropolojisini irdeleyen

Güven (2018, s. 104, 120), bazı tespitler ileri sürer. Performansın bireyin kimliğinin tamamlanmak üzere inşa edilen ve doğrusal olarak ilerleyen bir yapıdan çok, dışa vurulan, sergilenen, uzamsal ve zamansal olarak parçalı bir yapıya dönüştüğü çağımızda insan, kültür ve toplum bileşkesinin çözümlenmesinde bütüncül ve açıklayıcı bir terim şeklinde karşımıza çıktığından söz eder. Ayrıca performans kavramının çok boyutlu, çok katmanlı ve çok çeşitli bir kavram olduğunu belirterek düşünce ve eylemlerin muayyen bir zaman diliminde temsil edilmesi ile güzel sanatlar ve gündelik hayatı birbirine yakınlaştırma kapasitesi etrafında kaçınılmaz bir şekilde açığa çıkan çok disiplinli bir karaktere işaret eder. Söz konusu değerlendirmeler ışığında *Performans Teori*'nin günümüzdeki bilimsel ve sanatsal yaklaşımlarla uyumlanma olanağına sahip olduğunu gösterir.

Bauman (2022, s. 271), performans teriminin sanatsal eylemle ilgili olarak iki anlam ifade ettiğini; birincisinin genel anlamda folklor etkinliği, ikincisinin ise icracıyı, sanat formunu ve izleyiciyi de içeren icra eylemi olduğunu belirtir ve terimin her iki anlamda da halkbiliminde performans yaklaşımını geliştirmek için merkezi önem taşıdığını söyler. Ayrıca bu kullanımın “performans” teriminin geleneksel anlamıyla iyi bir uyum içinde olduğunu, materyali öne çıkaran halk biliminden iletişimi merkeze alan halk bilimine temel yönelişi işaret etmeye yaradığını ve halk biliminde yeni yönelimlere ışık tutmaya uygun bir nitelikte olduğunu dile getirir. Dolayısıyla performans kavramının halkbilimi içinde kuramsal karşılığının geleneksel ile yeni arasındaki geçişkenliği de kapsayacak bir tutarlılık içinde yer aldığı söylenebilir. Öte yandan iletişimi esas almanın zorunlu olarak odak noktasına iletişim sürecinin bileşenlerini dahil ettiğini söylemek gerekir.

Dundes (1998, s. 108-109), herhangi bir halk bilgisi ürününün kişi dokusu (texture), metni (text) ve onun çevre ve şartları (context) şeklinde üç yollu olarak tahlil edilebileceğini belirtir. Ayrıca sözlü halk ürünlerinde dokunun dil ile ilişkili özellikler, metnin halk ürününün bir versiyonu veya tek bir anlatımı, bağlamın ise halk ürününün içinde aktüel olarak yer aldığı hususi bir özel durum olduğunu kaydeder. Ekici (1998, s. 27) de çalışmasında halkbilim çalışmalarında bu yaklaşımın önemini vurgulamaktadır. Bu çerçevede *Performans Teori*'nin bağlam merkezliliğinin metni veya dokuyu yadsımadan bütünsellik taşıdığı ileri sürülebilir.

Ekici (1998, s. 27), halk bilgisi ürünlerinin tarih içinde bir yerlerde donmuş yaratmalar olmadıkları gibi, bu yaratmaların kendi çevreleri içinde bir hayata, bir renkliliğe ve canlılığa sahip olduklarını kaydeder. İlgili ürünlerin sadece geçmiş zamanların yaratmaları değil, aynı zamanda günümüzde de yaşayan, yaşatılan ve yaratılan değerler olduklarına dikkat çeker. Dolayısıyla halk bilgisi ürünlerinin geçmişte olduğu gibi günümüzde de belli sosyal çevre ve

şartlara sahip olmak zorunda olduğunu savunur. Bu çerçevede *Performans Teori*'nin bağlam merkezli anlayışının bugün icra edilen geleneksel ürünlerin geçişkenliğini ve devamlılığını sağlayan önemli bir etmen olduğu açıktır. Nitekim Honko'nun (2000, s. 80) halk anlatılarının araştırma metotları bahsinde vurguladığı şekilde bugün ortaya konulan temel problem, "bağlam"a ait bilgiler olmaksızın anlam problemlerinin çözülmemesi olmasıdır. Bauman (2022, s. 288) da performans kavramının önemine dikkat çeker. Sözlü sanatta geleneğin bağı, deneyimi ve dönüşümünü kapsamı açısından biçilmiş bir kaftan olduğunu iddia eder ve performansın geriye dönük perspektifinden sıyrılmış ve insan deneyiminin bütünlüğünü çok daha fazla kavrayabilen yeni bir halk biliminin temel taşı olabileceğini ileri sürer.

Performans Teori'ye dair söz konusu kuramsal değerlendirmelerin neticede varacağı ve kendine göstereceği asıl husus inceleme örnekleridir. Bu doğrultuda halk edebiyatı ürünleri ve tarzları çeşitlilik göstermektedir. İcra örneklerinin değişkenliği ve özelliklerine bağlı şekilde doğal olarak *Performans Teori* doğrultusundaki değerlendirmeler de çeşitlenecektir. Örneğin Keskin (2016a, s. 52; 57-58; 60-62), *Performans Teori*'nin imkânları çerçevesinde Kürt halk edebiyatı anlatılarının kullanım, sunum ve yeni fonksiyonlar bağlamında analiz edilebileceğini salık verip söz konusu ürünlerin yeni nesillere aktarımı bağlamında teoriye çocuk eğitimiyle ilişkisel bir çerçevede yaklaşır. Ayrıca medya ve farklı kurumlar aracılığıyla Kürtler için dengbêlik geleneği ve çocuklara yönelik halk ürünlerinin yaşam ve aktarım olanaklarından söz eder. Bahsedilen temsillerin ve ürünlerin *Performans Teori* çerçevesinde yeni icra bağamları için somut karşılıklar taşıdığı açıktır.

1.1. Performans Teori çerçevesinde halk müziği

Müzik, hem bireysel hem de toplumsal karşılıkları olan bir sanattır. Halkın yaşantısında müziğin gündelik yaşamda ve sosyal ilişkilerde çeşitli rolleri bulunmaktadır. Titon (1997, s. 95), halk müziğinin geleneksel ve sözlü olarak nesilden nesle aktarılan, yüz yüze iletişim ve sosyal etkileşimle sık uygulanan bölgeler ve etnik kökene bağlı müzik tarzlarından oluştuğunu söyler. Ayrıca çağdaş halkbilimcilerine göre halk müziğinin notalı bir metnin ötesinde icra edilmesine bağlı ileri anlamlar taşıdığını belirtir. Dolayısıyla halk müziği örneklerinin hem günümüzde tüketilmesindeki yaygınlık hem de söz konusu değerlendirme ışığında *Performans Teori* için elverişli bir tür olduğu anlaşılmaktadır.

Béhaque (1997, s. 94), seyirci ve icracılar arasındaki etkileşimin, performans durumunu ve sürece kazandırdığı değişik anlamları yansıttığını belirtir. Olayın kendi başına hem seyirci hem de icracı için gelenekler tarafından şekillendirilmiş genel beklentileri ortaya koyduğunu ifade ederek beklentilerin aktüel başarısının ortaya konmuş, performansın içinde var olan ve bir kısmı

bilinmeyecek elemanlara dayandığını söyler. Müzikal olmayan elemanların, müzikal performansın ortaya koyduğu sonuçlara tesirinden söz eden araştırmacı, icra ve seyirci etkileşiminde rol alan işaret ve sembollerin ferdi ve kolektif yorumlara bağlanacağını dile getirir. Devam eden açıklamalarında ise performans sürecinin müzik yoluyla iletişimin merkezini oluşturduğunu vurgular. Söz konusu çerçeveyi, performansın anlamlandırılması noktasında nasıl da genişleyebileceği ve değerlendirmelere açık hale geleceğine yormak mümkündür. Bu, herhangi bir halk ürününe yönelik müzikal performansın bağlamsal uzamına dair bir yaklaşım sergilenmesine olanak sunar.

Alan yazınında halk müziği ürünlerinin Performans Teori'ye göre incelediği çalışmalara rastlanmaktadır. Örneğin Dünder (2002, s. 91), Performans Teori çerçevesinde incelediği sözlü kültür ürünlerinde aşığın performansı ve bu performansı etkileyen unsurları anlatan, dinleyicinin, anlatım ortamı ile ses kayıt cihazının etkileri bağlamında ele almıştır. Arıkan (2021, s. 66) ise Ankara'da Stand-up gösterilerinin Performans Teori bağlamında aktarım biçimlerini incelemek amacıyla bazı komedyenlerle görüşmüş ve performanslarını gözlemlemiştir. Şüphesiz farklı problem durumlarına bağlı olarak müzikal performansın odak noktasına alındığı çalışmaların değişik bakış açıları sunması önemlidir.

2. Performans Teori'ye Göre Keçik Meşiyane Sûsê

Bu çalışmada, *Keçik Meşiyane Sûsê* adlı Kürtçe icra örneğinin halkbilimi kuramlarından *Performans Teori*'ye göre incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda sokak müzisyenliği yapan Siwaro (2025a) tarafından seslendirilen icra örneğinin video kaydı izlenmiş ve değerlendirilmiştir. Ürünün icra ediliş sürecine tanıklık edilemediğinden video kaydındaki icra ortamı ve şartları incelenmiştir. *Performans Teori*'ye göre ele alınan Kürtçe icra örneği *Keçik Meşiyane Sûsê*'ye yönelik metin, doku ve bağlam başlıkları altında şunlar tespit edilmiştir:

2.1. Metin

Keçik Meşiyane Sûsê, Kürtçe halk müziğine ait bir üründür. Kürt düğünlerde seslendirilen hareketli bir yapıya sahip olan “dîlok” (Keskin, 2019, s. 269) kategorisinde olduğu söylenebilir. İcra örneğinin kayıtlarında ürün bilgisine ve hikâyesine yer verilmemiştir ama Siwaro'ya (2025b) ait başka bir sosyal medya kaynağında Serhed bölgesine ait olduğu yazılıdır. Yapılan inceleme sonucunda icra örneği dışında iki dengbêjin karşılıklı olarak okuduğu bazı sözel farklılıklar içeren başka bir varyanta (Şahin & Güneş, 2025) rastlanmıştır. Bu kayıтта seslendirenlerin kim olduğu bilgisi geçmemektedir. Çalışmada incelenen Kürtçe icra örneği *Keçik Meşiyane Sûsê*'nin sözleri ve Türkçe karşılığı şu şekildedir:

Tablo 1. Keçik Meşiyane Sûsê'nin Sözleri¹

Keçik meşiyane sûsê lê lê lê lê!	Kızlar meyan kökü için gittiler hey hey hey hey!
Lê lê lê wey lê!	Hey hey hey vay hey!
Keçik meşiyane sûsê cano cano cano can!	Kızlar meyan kökü için gittiler can can can hayran!
Cano cano can heyran!	Can can can hayran!
Kember piştê dibrûsê lê lê lê lê!	Belinde kemer kamaşıyor hey hey hey hey!
Lê lê lê wey lê!	Hey hey hey vay hey!
Kember piştê dibrûsê cano cano cano can!	Belinde kemer kamaşıyor can can can hayran!
Cano cano can heyran!	Can can can hayran!
Sûs çinîn kirine lûsê lê lê lê lê!	Meyan köklerini toplayıp yığdılar ² hey hey hey hey!
Lê lê lê wey lê!	Hey hey hey vay hey!
Sûs çinîn kirine lûsê cano cano cano can!	Meyan köklerini toplayıp yığdılar can can can hayran!
Cano cano can heyran!	Can can can hayran!
Navê gidîya min Sûsê lê lê lê lê!	Benimkinin ³ adı Sûsê'dir hey hey hey hey!
Lê lê lê wey lê!	Hey hey hey vay hey!
Navê gidîya min Sûsê cano cano cano can!	Benimkinin adı Sûsê'dir can can can hayran!
Cano cano can heyran!	Can can can hayran!
Em ê herin arî par lê lê lê lê!	Biz geçen yılki ⁴ yaylaya gidelim hey hey hey hey!
Lê lê lê wey lê!	Hey hey hey vay hey!
Em ê herin arî par cano cano cano can!	Biz geçen yılki yaylaya gidelim can can can hayran!
Cano cano can heyran!	Can can can hayran!
Bizin ê bixwin avê sar lê lê lê lê!	Keçiler soğuk sudan içsinler hey hey hey hey!
Lê lê lê wey lê!	Hey hey hey vay hey!
Bizin ê bixwin avê sar cano cano cano can!	Keçiler soğuk sudan içsinler can can can hayran!
Cano cano can heyran!	Can can can hayran!
Yê bizinê cotê kar lê lê lê lê!	Keçilerin iki yavrusu var hey hey hey hey!
Lê lê lê wey lê!	Hey hey hey vay hey!
Yê bizinê cotê kar cano cano cano can!	Keçilerin iki yavrusu var can can can hayran!

¹ Metne aktarımda icradaki seslendirmeye riayet edildiğinden bazı gramer hususları dikkate alınmamıştır.

² Kürtçede “lûs” sözcüğü kuş yuvası anlamındadır. Burada meyan köklerinin toplanıp kuş yuvasına benzer şekilde biriktirilmesi anlamı tercih edilmiştir.

³ “Gidî” Kürtçede “aman, hey, ey” anlamlarına gelmekte olup yazıklaşma ve seslenme durumuna işaret eder. Burada isim sahipliği üzerinden bağlama da uygun şekilde “benimki” yani sevgili tercih edilmiştir. Bu ünlemin arada bir seslenme şeklinde sözlere dahil olduğu düşünülmüştür.

⁴ Kürtçede “par” sözcüğü “geçen yıl” anlamındadır ve çalışmada bu anlam tercih edilmiştir. Seslendirmede “arî par” (geçen yılki yayla) aynı zamanda “alîkar/arîkar” (yardımcı olma) olarak da düşünülebilir. Fakat devamında keçilerin soğuk su içmesinden bahsedildiğinden “yayla yerleşkesi” anlamı daha uygundur.

Cano cano can heyran!	Can can can hayran!
Yeke kir e yeke çal lê lê lê lê!	Biri boz ⁵ biri alacadır hey hey hey hey!
Lê lê lê wey lê!	Hey hey hey vay hey!
Yeke kir e yeke çal cano cano cano can!	Biri boz biri alacadır can can can hayran!
Cano cano can heyran!	Can can can hayran!

2.2. Doku

Keçik Meşîyane Sûsê, seslendirmeye göre iki ana birimden oluşur. İcra örneğinin sözleri, seslenenin gözlemleri ile başlar. Söyleyen “Keçik meşîyane sûsê lê lê lê lê!” girişi ile kızların meyan kökü toplamak için yürüdüklerini haber verir. Daha sonra “meyan kökü toplama” eylemi ile ilişkilendirilen diğer durumlar gözlemlenerek aktarılır. Bu giriş niteliğindeki eylem, aynı zamanda icra ürününün adıdır. Sözlerin ardında “... lê lê lê lê!” şeklinde dişil seslenme ünlemleri ve bir duraklama ardından bunları tamamlayıcı olarak yine dişil ünlemler olan “... lê lê lê wey lê!” sıralanır. İkincil sıralamada yer alan “wey” ünlemi Kürtçe örneklerde daha çok “yazıklanma” veya “üzüntü” durumunu imlese de burada gözlemden duyulan motivasyonun dışavurumu olarak okunabilir. Çünkü üzüntüye mahal verecek bir anlam söz konusu değildir. Sadece kızlarla birlikte sevgiliye duyulan hayranlığın muhatabı olarak seslendirenin içe dönük bir hayıflanmasından bahsedilebilir. İkincil seslenmede aynı sözler tekrar ederek bu defa ardından “... cano cano cano can!” ve yine tamamlayıcı olarak “... cano cano can heyran!” ünlemleri görülür. Bu “can”ın seslenene ait olarak eril formda olduğu ve sıralamanın ardından kızlar içinde sevgiliye hayranlık duyulduğu izlenmektedir. Seslenen, kendine, yani can’ına seslenerek içinde olduğu durumu anlatmaktadır.

Söz konusu iki sıralı ünlem ve bunların kendi içindeki ikili yapısı, icra örneğinin devam eden diğer sözlerinde de görülür. Bu anlamda icra örneğinin tamamında bütünlüğünü koruyan oldukça düzenli bir sözel örüntüden bahsedilebilir. Eserde kızların gidişini haber vermenin ardından sevgilinin kemerinin kamaşmasıyla güzelliğine işaret edilir. Giriş mahiyetindeki eylemin ardından “Kember piştê dibrûsê” (Beline kemer kamaşıyor.) gelir. Buradaki “bel”in tekil formda olup odağın kızlar içinde sevgiliye çevrilmesine olanak sunduğu söylenebilir. “Kemer”in ince bel ve klasik anlamda estetik bir nitelik taşıdığı aşîkârdır. “Kamaşma”sı da

⁵ “Kır” kelimesine “çal” (alaca) karşısında tek renkli olarak “boz” anlamı verilmiştir. Nitekim “çal” (alaca/beyaz benek) olarak düşünüldüğünde bu karşılık makuldür. “Hespê qir” (kır at) örneğindeki “q” sesinin “k” olarak seslendirildiği düşünülmüştür.

çekiciliğin ve kendini ondan alamamanın bir karşılığı olarak okunabilir. Bu anlamda nesneden özneye aktarılan geçişken bir estetikten bahsedilebilir.

Sevgilinin ardından odak, tekrar meyan kökü toplama eylemine ve kızlara çevrilir. “Sûs çinîn kirine lûsê” toplamanın ardından yapılan bir araya getirme işidir. Metnin bağlamından ilgi kurulacağı üzere “lûs” sözcüğü Kürtçedeki “kuş yuvası”ndan ziyade ona benzeyen yığıntı olarak anlaşılmaktadır. İlk birimin son sözleri de “Navê gidîya min Sûsê” (Benimkinin adı Sûsê’dir) şeklindedir ve tekrar odağı eylemden sevgiliye çekmektedir. Sözlerden sevgilinin adının “Sûsê” olduğu görülmektedir. “Sûsê”nin anlamının Kürtçede “sûs” kelimesinin “meyan kökü” ve “bıldırcın” (Farqînî, 2025) karşılıklarıyla bir ilişkisi kurulabilir. “Lûs” (kuş yuvası) ve “sûs” (bıldırcın) arasındaki anlamsal yakınlıktan söz edilebilir. Ayrıca Türkçe “süslü” kelimesi veya süsen çiçeğinin Kürtçedeki karşılığı “sosin”la bir ilişki durumundan da bahsedilebilir. Öte yandan Kürtçede meyan kökü anlamındaki “sûs” ile bu isim arasında bir ses uyumun ve ahengin amaçlandığı açıktır.

İkinci birim, “Em ê herin arî par” (Biz geçen yılki yaylaya gidelim.) sözleri ile başlar. Kızlar ve sevgili odağı bu defa “biz”e çevrilir. Bu “biz”in seslenen ile sevgili veya seslenen ile seslenenler şeklinde düşünülmesi mümkündür. Kürtlerin sosyal yaşamı ve uğraşlarıyla ilişkili şekilde yayla ve göçerlik unsurlarının estetik bir formda sunulduğu görülür. “Bizin ê bixwin avê sar” sözlerinde “keçiler” ve “soğuk su” dikkat çeker. Tabiat, yaylaya çıkmak, hayvancılık yapmak ve ilk gözlem unsuru olan kızların meyan kökü toplama eylemleri, sosyal yaşamın estetik alana yansımaları şeklinde değerlendirilebilir. Bu çerçevede ilk birimin belirleyeni “meyan kökü toplamak” iken ikinci birimin belirleyeni ise yaylaya çıkmak/gitmek (çûyina waran) şeklindedir. Bu müzikal sunuda iki ana eylem ve bir ilişkilendirmenin ana dokuyu sağladığı söylenebilir.

İkinci birimde “Yê bizinê cotê kar” (Keçilerin iki yavrusu var) sözlerinin devamı niteliğinde bir keçinin iki yavrusundan ve özelliklerinden bahsedilir. Birinin “boz”, diğerrinin “alaca” olduğu geçer. Bu doğrultuda sosyal yaşantının gözlemlenmesi ve farklılıkları deneyimlenmesi üzerinden bir tür tamamlayıcılık işlevinden bahsedilebilir. Hem “boz” hem de “alaca”nın birlikte varlık bulmasının memnuniyet ve beğeni duygularının kesiştiği bir mantık içinde dile geldiği görülür.

2.3. Bağlam

İcra örneği; halk müziği ürünü olması, seslendirenin sokak sanatçısı olarak dış mekânda icrayı gerçekleştirmesi ve video kaydının internet ortamında paylaşılması şeklinde üçlü bir yapıya ve

çoklu bir bağlama sahiptir. Dolayısıyla ürün üzerinden klasik, bağlamın doğal unsurlarının günümüzün koşullarına göre şekil alması üzerinden ise yenilikçi bir yaklaşımın buluşması söz konusudur. Bu ilişkileri doğru anlamlandırabilmek için Yolcu'nun (2012, s. 116), işaret ettiği sübjektiflikten uzak bir şekilde icra örneğinin nasıl bir doku ve sosyal bağlamda yaratıldığını bilmek gerekmektedir. Bu açıdan icra örneğinin söz konusu çoklu yapısının analiz edilmesi önemlidir.

2.3.1. Bağlamın çoklu yapısı

İcra örneği, metinden anlaşılacağı üzere seslendiren ya da sevgilinin gözlemlerinin ve deneyimlerinin aktarıldığı ilk “bağlam” ile yeniden üretildiği ve seslendirildiği bambaşka bir “bağlam” arasında değişkenlik göstermektedir. Söz konusu dinamik yapı, halk ürünlerinin canlılığı ve değişkenliğini gözler önüne sermektedir. Çünkü burada ilk bağlamından uzaklaşan, içeriğinden ve “kendi” bağlamından koparılan halk anlatılarının farklı amaç ve icra ortamlarında yeniden üretilmesi söz konusudur. Urakova'nın (2014, s. 270) Performans Teori'yle ilişkili olarak halk bilimi çalışmalarında işaret ettiği dönüşüm durumu, bu icra örneğinin varlığını da açıklamaktadır. Kazanç sağlanması, kültürel tanıtımın amaçlanması veya estetik çabanın ortaya konulması şeklinde değişkenlik gösterecek olan bu icra; halk anlatılarının günümüzdeki üretilme biçimlerindeki farklılığı örnekleyecek niteliktedir.

Arslan ve Köktürk'ün (1999, s. 18) işaret ettiği ürünün yaratılma şartları, zemini, icra bağlamı ve bu yöndeki şekillenışı, daha sonra kazandığı anlamlar ve fonksiyonlar; bu icra örneğindeki bağlamı günümüzün koşulları ve teknolojik imkânları çerçevesinde anlamamızı zorunlu kılmaktadır. Nitekim günümüzün teknolojik imkânlarının iletişimi çok boyutlu bir hale getirdiği ve farklılaştırdığı aşikârdır. Maden'in (2005, s. 205) *Performans Teori* için vurguladığı “canlı bir süreç” bu icra örneği ile istenildiğinde erişilip deneyimlenen bir hal almıştır. İnternette icrayı izlemek, ürünün icra edilişine tanıklık etmenin sunduğu zengin imkânlardan yoksunluk içerse de yeniden izleyebilme veya dinleyebilme olanaklarına sahiptir. Maden'in (2005, s. 205) işaret ettiği *Performans Teori*'yle ilgili Dan Ben Amos'un “derleme”den çok “iletişimsel süreç” belirlemeleri, bu icra örneğinin bir tür devamlılık içinde görülmesine zemin sunar. Çünkü söz konusu iletişimsel süreç mekân ve zaman kısıtlaması olmadan tanıklık etme imkânı ilgililer için her zaman caridir. Ekici'nin (1998, s. 27) halk ürünlerine donmuş ürünler muamelesi yapmayıp bunların günümüzde yaşayan, yaşatılan ve yaratılan değerler oldukları vurgusu da bunu destekler. Bu değerlendirmeler ışığında icra örneğinde bağlamın dinamik ve çoklu bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Güven'in (2018, s. 120), ileri sürdüğü performans kavramının çok boyutlu, çok katmanlı ve çok çeşitli bir kavram oluşu ile güzel sanatlar ve gündelik hayatı birbirine yakınlştırma kapasitesiyle çok disiplinli bir karaktere sahipliği; icra örneğinin bağlamı açısından düşündürücüdür. Nitekim icra örneği, halk ürünü olması hasebiyle kültürel dokuyu doğal olarak taşımaktadır. Fakat icra amacı, onu gündelik hayatın sıradanlığından alan bir konuma oturtmakta ve böylece doğal sanatın da ayrıştığı bir bağlam söz konusu olmaktadır. Eylem, bir düşün merasimi veya sözlerde dile gelen yaşantının ve gözlemin ürünü olmaktan çok sanatçının performansındaki amaçlara mebnidir. Her şeye rağmen tamamen asli bağlamından uzak bir yapıyı da düşünmek doğru değildir. Çünkü performans, sokakta gerçekleştirilip kaydı internette paylaşılmış olsa bile ön plana çıkan bir değer olarak sanatsal ve kültürel yön her zaman için söz konusudur. Dolayısıyla çok boyutluluk ve çok katmanlılık, bağlamı genişleten bir özellik göstermektedir. Bu durum, Bauman'ın (2022, s. 271) işaret ettiği üzere performans teriminin sanatsal eylemle ilgili olarak folklor etkinliği ve icra eylemi ikiliğine sahip oluşunu da desteklemektedir.

Keskin'in (2016a, s. 52) işaret ettiği üzere *Performans Teori*'nin imkânları çerçevesinde Kürt halk edebiyatı anlatılarının kullanım, sunum ve yeni fonksiyonlar bağlamında incelenmesi, icra örneğinin karşılık bulacağı bir yaklaşım içermektedir. Çünkü performansın gerçekleştirilme durumu, muhtemel amaçlara bağlı olarak öncelikle kent yaşamı etrafında sosyal bir etkileşime sahiptir. Ardından internette paylaşılması ile de yeni koşullara göre medya olanaklarına bağlı kitlesel bir yön taşımaktadır. Video kaydının hazırlanması, sunum tarzı ve dijital imkânlar da bağlamın icra ötesi zamanlara uzanmasına kapı aralamaktadır. Bu açıdan ilk elden bilgilerin çoklu bir bağlam içinde giderek zenginleştiği ve yeni zamanlar ve şartlar içinde halk ürününün dönüşümüne tanıklık edildiği bir pratik yaşanmaktadır.

2.3.2. Söyleyen

Keçik Meşiyane Sûsê adlı icra örneği, Siwaro adlı sokak sanatçısı tarafından seslendirilmektedir. Şüphesiz sokak sanatçılığının ardında farklı motivasyonlar söz konusudur. Sanatçının diğer eserlerine bakıldığında çoğunlukla Kürtçe performanslara imza attığı görülür. Bu anlamda söyleyenin muhtemel amaçlarından bahsedilebilir. Kazanç sağlama, Kürtçenin varlık bulması ve yaygınlaşması, kültürel tanıtım, estetik çaba ve haz, sokak sanatçılığının tercih edilişi üzerinden düşünülebilecek doğal ve engelsiz bir etkileşim, kişisel tercihler ve özgünlükler gibi pek çok değişkenden bahsedilebilir. Fakat bütün bunların eşit derecede olmasa da ortak bir şekilde icra edilişi mümkün kıldığı söylenebilir.

Metinde içerikten anlaşılacağı üzere seslendiren erkektir. İcra örneği de buna paralel olarak erkek bir sanatçı tarafından gerçekleştirilmiştir. Ürünün düğün merasimlerinde veya benzer ortamlarda kadınlar veya erkekler tarafından ayrı veya birlikte değişimli olarak seslendirmesi muhtemeldir. Bu icra örneğinde seslendiren ayakta ve enstrüman kullanır şekilde tek kişilik bir performans sergilemektedir. Ses, yumuşak ve naif bir tondadır. Buna eşlik eden uyumlu bir vücut dilinden bahsedilebilir.

Seslendirene ilişkin olarak üzerinde durulması gereken bir diğer husus ise söyleyenin icraya yönelik psikolojik durumudur. Video kaydının olması, seslendirenin muhtemel eylemlerine kapı aralar. Çünkü hazırlıklı bir icra örneği gerçekleştirilmektedir. Bunun için de çoklu bir kontrol durumunun seslendiren üzerinde olduğu söylenebilir. Kamera karşısında çekimin verdiği heyecan, motivasyon, en iyi söyleyişi yakalama çabası, dış mekân koşulları ve benzer durumların icraya etkide bulunduğu söylenebilir. Canlı bir çekimin olmaması ya da seslendirenin sokaktaki performans deneyimi de rahatlatıcı bir unsur olarak dile getirilebilir. Nitekim Dünder (2002, s. 91), incelediği sözlü kültür ürünlerinde âşkın psikolojisine ve dolayısıyla performansına olumsuz etkileri olan ses kayıt cihazından bahsetmektedir. Tereddüt halinde performansın doğallığından kaçınan âşkın sürekli olarak ses kayıt cihazını hatırlattığına yer verir. Bu icra örneğinde söz konusu tereddüt durumuna dair bir belirtiye rastlanmamıştır. Kent yaşamına ve koşullarına adaptasyonun geleneksel tarza ilişkin kaygıları azaltması söz konusudur. Dolayısıyla seslendirenin rahat ve icra edişin akışına uygun bir psikoloji sergilediği söylenebilir.

2.3.3. Dinleyici/İzleyici kitlesi

İcra örneğinde dinleyici ve izleyici olarak pasif ve aktif iki odaktan bahsedilebilir. İcra, öncelikle sokak müzisyenliği ürünü olarak dış mekânda, akşam saatlerinde insanların iki yönlü ilerlediği kalabalık bir güzergâhta gerçekleştirilmektedir. Kameraya yansıdığı kadarıyla özel bir dinleyici kitlesi söz konusu değildir. Gelip geçen, işlerine yetişmeye çalışan kayıtlı veya kayıtsız insanların sanatçıya bakarak durumu anlamlandırması veya kanıksaması üzerinden pasif bir dinleyici pozisyonundan bahsedilebilir. Kimi insanların daha uzun bir odaklanma ile sanatçıya bakarak, kimilerinin ise ilgilenmediğini düşündürecek bir hareketle ilerlediği izlenmektedir. Neticede bu dinleyiciler sokak sanatçısıyla planlanmış bir buluşma içinde değildir.

Barlık ve Ağcakaya (2023, s.77), icracı ozanlarla izleyiciler ve izleyicilerin birbirleriyle olan iletişimlerinde, beğeni ya da eleştirilerin dile getirildiği geri dönüşlerin olabileceğinden bahseder. Olumlu ya da olumsuz tepkiler eşliğinde bir âşık veya dengbêjin başarısının

dinleyicilerin ilgisini çekme ve bu ilgiyi sürdürebilme yeteneğine bağlı olduğunu eklerler. Arıca dinleyicilerin katılım motivasyonları ve olanaklarının iyileştirilmesi kabilinden bazı etkileşim durumları, icracının kontrol durumu ile dinleyicileri tepkilerindeki kültürel veya geleneksel bağlamdan kaynaklanan farklılıklara işaret ederler. Bu doğrultuda icra örneğinde seslendirenin gelip geçen kayıtlı veya kayıtsız dinleyicilerin ilgisini çekmek konusunda herhangi bir eylem veya davranış içinde olmadığı görülmektedir. Bu çerçevede işine odaklandığından ve nitelikli bir performans için icrayı sürdürdüğünden bahsedilebilir. Dolayısıyla seslendirenin dinleyicileri canlı tutmak konusunda başarı hanesine yazılabilecek doğal bir dinleyici etkileşimi söz konusu değildir. Kent içinde ilerleyen insanların bakışları arasında bir tür icrada devamlılık ve bu yolla icra sırasında olmasa da seçkin bir dinleyici odağına ulaşma arzusundan bahsetmek mümkündür. Bulunulan ortam itibariyle dinleyicilerin Kürtçe sözleri anlayıp anlamadıkları, kültürel anlamda yakınlık duyup duymadıkları, zaman ayırma ve odaklanma konusunda hangi şartlara sahip oldukları vb. durumlar dinleyici özelliklerini belirleyen hususlardır.

İcra örneğinin medya boyutu, icraya klasik anlamda yaşanan ve sergilenen bir şey olarak değil; yapılan, tasarlanan ve teknik destek sunulan bir eylem gözüyle bakılmasını gerektirir. Video kaydındaki sabit açı, kamerayı yerleştirenin sanatçının kendisi olduğunu düşündürmektedir. Bu açıdan teknik olarak kaydı gerçekleştiren yardımcı kişilerin herhangi bir dinleme durumundan bahsedilmesi doğru değildir. İnternet ortamına aktarılmasında video kaydıyla ilgilenen başkaca kişilerin varlığı ise belirsizdir. Bu açıdan dolaylı bir dinleyici odağı söz konusu değildir.

İcra örneğinin aktif dinleyici/izleyici kitlesi, video kaydını internet ortamında takip edenlerdir. Bu odak, sanatçının sosyal medya platformunda aboneleri, takipçileri veya icra ürününe denk gelen internet kullanıcıları şeklinde düşünülebilir. Sanatçının icra örneğinin yer aldığı sosyal medya sayfasında Kürtçe, Türkçe ve İngilizce olarak “Geleneksel Kürd Müziği” açıklaması bulunmaktadır. 37 videosu ve 19,1 B abonesinin olduğu görülmektedir. İcra örneği videosunun ise 6 Aralık 2020’de yüklendiği, eriştiğimiz 08.07.2025 tarihinden bu yana 118.051 kez izlendiği, 2, 6 B kez beğenildiği ve 132 yorumun yapıldığı bilgileri yer almaktadır. Yorumlara bakıldığında aktif bir katılımın olduğu, çoğunlukla Kürtçe ve Türkçe beğeni cümleleri ve olumlu emojielerin yer aldığı; bazen de sanatçının yakından takip edildiği, icra ortamlarında bulunulduğunun açıklandığı, gelip geçenlerin ilgisizliklerinin eleştirildiği vb. duygu ve düşüncelerin açıklandığı izlenmektedir.

Medya olanaklarının arttığı ve çeşitlendiği günümüzde, söz konusu aktif dinleyici kitlesinin katılımını sağlayacak belirtileri; tıklama, beğenme, paylaşma, icra ürününün gösterildiği platformlara abone olma şeklinde takip etmek mümkündür. Kimlik ve iletişim teknolojileri

bağlamında kimliği etnik bağ, ortak özdeşleşme dışında günümüzdeki farklılaşma durumuyla dile getiren Akdoğan (2014, s. 82-88); kavrama dair yenilikleri “sanal kimlik”, “çevrimiçi ve çevrimdışı kimlik”, “ağ kimlik” ve “e-yurttaşlık” kavramlarıyla yoklamaya çalışır. İncelemede söz konusu dinleyici kitlesinin bu icra örneğini beğenme ve gündemine alma durumuyla bir tür ortaklaşma ve benzeşme ilişkisi içine girdikleri söz konusu edilebilir. Dolayısıyla icra örneği özelinde Kürtçe dinlemeyi tercih etme, halk ürünlerini dinlemeyi sevmeye, sanatçıyı beğenme ve takip etme, hayranı olma gibi katılımı mümkün kılan tercihlerin bu dinleyici/izleyici kitlesinin vasıflarını oluşturduğu söylenebilir. Bu açıdan dinleyici kitlesi; amaç, kullanılan yöntem ve araçlar bağlamında klasik anlamda icra ortamında bulunma üzerinden değil, günümüzdeki medya ve sosyal medya yaklaşımları içinde bir katılım durumuyla değerlendirilmelidir.

Açar (2022, s. 401), âşıkların icra-mekân serüvenlerine gelenek ve modernite dikotomisinde yaklaşarak değişimin nabzını tutmaya çalışır. Medyanın dinleyici üzerinde olan hâkimiyeti sonucu âşıkların icra ortamlarını değiştirmek zorunda kaldıklarından ve bu değişimle birlikte âşığın dinleyici ile olan iletişiminin de boyut değiştirdiğinden söz eder. Değişen icra ortamındaki bilirkişi sıfatında olan dinleyici kitlenin yerini gelenek meraklısı dinleyiciye bıraktığını ekler. Ayrıca bu durumun âşığı dinleyici kitle ile karşı karşıya olamamaktan ötürü geleneği doğru temsil etme kaygısından uzaklaştırdığı eleştirisinin yapılabileceğini ileri sürer. Bu çalışmada ele alınan icra örneği, ilgili çalışmanın sorunsal kıldığı bağlam çerçevesinde düşünüldüğünde, medya olanakları ve koşullar açısından bir karşılığa sahiptir. İcra örneği, icra sırasındaki amaçlardan ayrı olarak medya aracılığıyla dinleyicilere ulaşmayı hedefleyip kişisel ve toplumsal bir temsil durumuna da sahiptir.

İcra örneğinin müzikal bir tür olması hasebiyle dinleyici/izleyici kitlesinin de buna göre özelleştiğinden bahsedilebilir. Müzik, günümüzde dijital imkânlar eliyle yaygın bir tüketim durumuna sahip olduğu için dinleyici/izleyici kitlesinin önemi artmıştır. Hazır performansların bu açıdan bir defalık ama tüketim durumunun sayısız deneyimler içeren bir yapı gösterdiğinden bahsedilebilir. Béhaque (1997, s. 94), müzikal olmayan elemanların müzikal performansın ortaya koyduğu sonuçlara etkisinden söz eder. Bu ifade doğrultusunda medya olanaklarının adeta dinleyici veya izleyici için performansa katılım gösterilmesi bağlamında bir güç olduğu söz konusu edilebilir.

2.3.4. İcra ortamı

Keçik Meşiyane Sûsê adlı Kürtçe icra örneğinde dinleyici/izleyicilere yönelik dual yapı, icra ortamı için de söz konusudur. İlk icra ortamı gerçek; sonraki ise medya ortamı olarak adlandırılabilir. İcranın gerçek ortamı dış mekândır; kent yaşamı, trafik ve yaya akışı, akşam

saatleri, kıyafetlerden anlaşılabileceği üzere soğuk bir mevsim ilk olarak göze çarpan unsurlardır. Sanatçı ayakta, saz elindedir. Saz, beline asılı bir kemerle destekli şekilde tutulmakta, mikrofon standı kurulu halde icra gerçekleştirilmektedir. Vücut, seslendirmeye eşzamanlı olarak hafif hareketlenme içerisinde. Kaldırım kenarında duran sanatçı, gelip geçenlerin uzaktan ve yakından rahatlıkla göreceği açık bir konumdadır.

İcranın medya ortamı, video kaydından anlaşılabileceği üzere ikili bir yapı gösterir. İlk aşamada Siwaro adlı sanatçı, kapalı bir ortamda babasına telefon açar konumda oturmaktadır. Telefon görüşmesinde hoparlör açıktır ve sanatçı babasından icra ürününün sözlerini aktarmasını istemektedir. Babanın ürünü seslendirmesiyle sanatçı önündeki kâğıda sözleri not etmeye başlar. Bu çerçevede icra örneğinde halk ürünlerinin aktarımına ilişkin somut bir tecrübeden bahsedilebilir. Nitekim babayla görüşmede onun da bu ürünü, çocukluğunda dengbêjlerden dinlediği ayrıntısı geçmektedir. Şimdi de babadan oğula aktarılan sözler, sokağa ve yeni zamanlara aktarılacak bir hazırlık evresiyle sunulmaktadır. Gerçek icra ortamı görüntüleri, bu görüşme kaydının yarıda bırakılmasıyla başlar. Bu çerçevede medya ortamının kurgulanabilir olmasının imkânlarından bahsedilebilir.

İcra ortamına dair diğer bir husus ise doğal ortamın ne kadar sağlanabildiğidir. Nitekim Dündar (2002, s. 83-84), *Performans Teori*'nin “doğal ortam” yaklaşımını sorunsal kılarak bunun ne kadar başarılabileceğine dair tartışmalara işaret eder. Gösteri ortamı ve dinleyici bileşenlerinin doğal ortamı bozduğundan bahsederek çalışmasında yine de bunun için iyimser bir çerçeve yakalanması adına uğraş verdiğinden ve anlatıcıyla buluşmayı doğallaştıracak tedbirlere başvurduğundan söz eder. Bu icra örneğinde ortamın bileşenlerinden biri medya olanaklarıdır ve haliyle “doğal ortam”dan uzaklık söz konusudur. Fakat halk müziği örneklerinin günümüzde varlık göstermesinin en önemli imkânlarından birinin medya olanakları olduğu da bir gerçektir. Bu açıdan icra ortamının doğal bulunmaması da etkili bir bileşeni olarak kabul görmesi önemlidir. Ayrıca gerçek ortam olarak bahsedilen icra ortamının kentin işlek bir kaldırım olması da doğal ortam tartışmalarının bir parçası kılınabilir. Çünkü icra ürününün metin ve dokusu kırsal yaşantıya aittir, bağlamla söz konusu olan unsurlar ise yeni zamanların ürünüdür. Dolayısıyla yeni eylem ve yapı, geriye dönüşü mümkün kılmayan bir icra gerçekliğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle hem geleneksel hem de yeni anlayışların ve bileşenlerin birlikte var ettiği bütüncül bir formdan bahsetmek daha doğru görünmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada *Keçik Meşiyane Sûsê* adlı Kürtçe icra örneği, *Performans Teori*'ye göre incelenmiştir. Çalışmada icra örneğinin halk müziği ürünü olması, sokak sanatçılığı

performansına dayalı olarak gerçekleştirilmesi ve video kaydının medya imkânlarıyla sunulması odak noktalarını oluşturmaktadır. Bunların bulunduğu noktada *Performans Teori*'nin bağlam unsuru, icra örneğine geniş bir çerçeveden bakılmasına olanak sunmuştur. Bu husus, incelemede bağlamın çoklu bir yapı içinde düşünülmesine ve yorumlamasına zemin sunmuştur. Metin ve doku eşliğinde seslendiren, dinleyenler ve icra ortamı; hem icra sırasında hem de ürünün medya imkânlarıyla sunulması durumunda kendini göstermiştir. Sıralanan bağlam unsurlarının söz konusu çoklu yapıdan kaynaklı olarak dün ve bugün arasında farklılaştığı kaydedilmiştir. İşin içine günümüzün yaşam koşulları, teknolojik imkânları ve değişen yaklaşımları girmiştir. Neticede icra örneği, muhtemel amaçlarla icra edilmiş ve medya imkânlarıyla video kaydının yaygınlaşması şeklinde vücut bulmuştur.

İcra örneği, metin ve doku itibarıyla doğal olarak geleneksel çerçeveye uygun bir yapıya sahiptir. Adlandırma ve içerik unsurlarının kültürel bir yön taşıdığı açıktır. Bağlam unsurlarının ve özelliklerinin ise genel olarak şu şekilde olduğu tespit edilmiştir: Söyleyen, sokak sanatçısıdır ve seslendirmede bu tarz bir müzik üretimi ve motivasyonu belirgindir. Seslendirmenin genelde eserin akışına uygun bir şekilde seyrettiği görülmüştür. Psikolojik açıdan dış etkilere kapılmadan icraya sadık kalınan bir davranış durumu hissedilmektedir.

İcra örneğinde dinleyiciler, pasif ve aktif olarak iki odak halindedir. İlki, icra sırasında dış mekânda bulunan ve üretime tanıklık eden kayıtlı-kayıtsız dinleyici kitlesidir. Kimi daha ilgili kimisi ise tamamen ilgisiz şekilde icra ortamından gelip geçmektedir. Sokak müzisyenliğinin doğal bir parçası olarak planlanmış bir dinleyici kitlesi söz konusu değildir. İkinci dinleyici kitlesi ise icra örneğinin video kaydını internetten takip eden, izleyen aktif kişilerden oluşmaktadır. Bunlar, medya ortamında ürünü tıklama, beğenme, paylaşma, icra ürününün gösterildiği platformlara abone olma şeklinde bir katılıma sahiptirler.

İcra ortamı, ikili bir yapıya sahiptir. İlk icra ortamı gerçek; sonraki ise medya ortamı olarak tespit edilmiştir. Gerçek icra ortamı, kent içinde dış mekân şeklindedir. Soğuk bir mevsim, akşam saatleri, yoğun bir trafik ve insan akışı söz konusudur. Seslendiren; kaldırım kenarında insanların rahatlıkla göreceği, dinlemek isteyeceği bir konumda bulunmakta, enstrümanı ve teknik malzemesiyle icrayı gerçekleştirmektedir. İcranın medya ortamı ise video kaydı ve sonrasındaki teknik müdahale ile kurgulanmıştır. İki bölümden oluşan video kaydında ilk olarak ürünün sözlerinin babadan oğula aktarıldığı görülmektedir; icra sırasında alınmış kayıt ise bu aktarımın seslendiren tarafından yeni zamanlara taşınmasını içermektedir. Medya ortamına ilişkin bu çoklu yapının kültürel aktarımı ve yeni imkânları buluşturan bir özellik gösterdiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Açar, Y. (2022). Gelenek ve modernite dikotomisinde âşıkların icra-mekân serüveni. *Turkish Studies*, 17(3), 397-411. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.62429>
- Akdoğan, I. (2014). *Dijital politik fanteziler*. İletişim Yayınları.
- Arıkan S N (2021). Teorisi bağlamında günümüz mizahına bir Örnek: Ankara’da stand-up. *Kültürel Miras Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 66-71.
- Arslan, M. & Köktürk, M. (1999). Halkbiliminde teori ve yöntem arayışları. *Millî Folklor*, 41, 14-28.
- Bakıner Çekin, A., & Çalışkan, H. (2020). Dil ve kültür üzerine. *Language Teaching and Educational Research*, 3(1), 163-175. <https://doi.org/10.35207/ater.724966>
- Barlık, M. M. & Ağcakaya, N. (2023). Âşık ve dengbêj icralarında dinleyici rolü (karşılaştırmalı bir analiz), *Kurdiyat*, 8, 69-84. DOI: 10.55118/kurdiyat.1377751
- Bauman, R. (2022). Performans olarak sözlü sanat (Çev. I. Altun). *Millî Folklor*, 135, 271-289.
- Béhaque, G. H. (1997). Müzik performansı (Çev. M. Sever). *Milli Folklor*, 35, 92-94.
- Çobanoğlu, Ö. (2012). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş* (6. baskı). Akçağ Yayınları.
- Dorson, R. M. (2017). *Folklor û teoriyên folklorê yên îroyîn* (Çev. N. Keskin). Avesta Yayınları.
- Dundes, A. (1998). Doku, metin ve konteks (Çev. M. Ekinci). *Millî Folklor*, 38, 106-119.
- Dündar, H. (2002). Âşık Ali Cemali repertuarından parçaların performans teorisi kapsamında değerlendirilmesi. *Millî Folklor*, 7(55), 81-94.
- Ekici, M. (1998). Halk bilimi çalışmalarında metin (text), doku (texture), sosyal çevre ve şartlar (konteks) ilişkisinin önemi. *Millî Folklor*, 5 (39), 25-34.
- Farqînî, Z. (2025, 9 Temmuz). Ferhenga mezin a Kurdî-Tirkî (Kürtçe-Türkçe sözlük). *İstanbul Kürt Enstitüsü*. [https://ferhengkurdi.org/tr/kelime/s%C3%BBs+\(I\)-bot_m](https://ferhengkurdi.org/tr/kelime/s%C3%BBs+(I)-bot_m) Erişim tarihi: 09.07.2025.
- Filitoğlu, H. (2024). Folklor: Lêkolînek li ser pênasê, pêşketin û têkilîya wê bi modernîteyê re. *Bingöl Üniversitesi Yaşayan Diller Enstitüsü Dergisi*, 10(19), 7-15.
- Güven, U. Z. (2018). Kültür, gündelik hayat ve teatrallik ilişkisi açısından performans antropolojisi. *Anthropology* (36), 103-123. https://doi.org/10.1501/antro_0000000361
- Honko, L. (2000). Halk anlatısı araştırma metodları/Bu metodların durumu ve geleceği (Çev. İ. Görkem). *Millî Folklor*, 45, 70-87.
- Keskin, A. (2016b). Prof. Dr. Dan Ben-Amos ile halkbilimi (folklor) üzerine eleştirel/çözümse bir söyleşi. *Millî Folklor*, 111, 224-233.

- Keskin, N. (2016a). Di çarçoveya Teoriya Performansê de nirxandina vegotinên gelêrî [an evaluation of folk-narratives in the frame of Performance Theory]. *International Journal of Kurdish Studies*, 2(1), 51-66.
- Keskin, N. (2019). *Folklor û edebiyata gelêrî*. Avesta Yayınları.
- Maden, P. (2005). Performans Teori doğrultusunda bir türkünün incelenmesi. *Folklor/Edebiyat*, 11/42, 205-215.
- Oğuz, M. Ö. (2007), Folklor: ortak bellek veya paylaşılan deneyim. *Millî Folklor*, 74, 5-8.
- Ong, W. J. (2024). *Sözlü ve yazılı kültür* (Çev. S. Postacıoğlu Banon) (8. baskı). Metis Yayınları.
- Pertev, R. (2015). *Edebiyata Kurdî ya gelêrî (Dîrok-teorî-rêbaz-lîteratur-berawirdî- 1)*. Avesta Yayınları.
- Pertev, R. (2018). *Folklor û nasnameya kurdî ya neteweyî (1898-1946)*. Avesta Yayınları.
- Siwaro (2025a). *Keçik meşiyane susê*. https://www.youtube.com/watch?v=c_hv5SHCd00 Erişim tarihi: 08.07.2025.
- Siwaro (2025b). *Keçik meşiyane susê*. https://www.instagram.com/p/CI_VrA7HhOV/?igsh=N3NhOWp1OTYxaWVw Erişim tarihi: 08.07.2025.
- Şahin, İ. & Güneş, Ö. (2025). *Kilamên govendê-Keçik meşiyane sûsê*. <https://www.youtube.com/watch?v=wLvdeRFu99o> Erişim tarihi: 08.07.2025
- Titon, T. J. (1997). Müzik, halk ve gelenek. (Çev. M. Karabulut). *Millî Folklor*, (35), 95-96.
- Urakova, L. (2014). Performans Teori'nin aytıslara uygulanması ve Konısbay'ın Şınbolat'la yaptığı aytısta söyleyici, genel dinleyici, keşif ve düzenleme. *Bilig*, 71, 269-280.
- Yolcu, M. A. (2012). Kadın icracılar bağlamında Balıkesir düğün törenlerinde mani icrası. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(22), 113-132.

Ek: İcra Örneğinden Görseller

