



**CEM TÖRENLERİ İLE TİYATRO SANATININ YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN  
KARŞILAŞTIRILMASI VE YENİ BİR YAKLAŞIM ÖNERİSİ  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Esen POYRAZ  
Eskişehir, 2017**

**CEM TÖRENLERİ İLE TİYATRO SANATININ YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN  
KARŞILAŞTIRILMASI VE YENİ BİR YAKLAŞIM ÖNERİSİ**

**Esen POYRAZ**

BASIM SAYI

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Sahne Sanatları Anasanat Dalı  
Danışman: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ**

**Eskişehir  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Mayıs, 2017**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Esen POYRAZ'ın "Cem Törenleri ile Tiyatro Sanatının Yapısal Özelliklerinin Karşılaştırılması ve Yeni Bir Yaklaşım Önerisi" başlıklı tezi 23 Mayıs 2017 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Tiyatro Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ  
Üye : Prof. Erol İPEKLİ  
Üye : Doç. Dr.Selçuk GÖLDERE

İmza

.....  
.....  
.....

.....

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ÖZET

### CEM TÖRENLERİ İLE TİYATRO SANATININ YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI VE YENİ BİR YAKLAŞIM ÖNERİSİ

Esen POYRAZ

Sahne Sanatları Anabilim/ Tiyatro Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs, 2017

Danışman: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Bu çalışmada Alevi ibadeti olan Cem törenlerinin tiyatral özellikleri araştırıldı. Bunun için ilk bölümde Alevi toplumunun oluşumu, tarihi ve yapısı ele alındı. Ardından Cem törenlerinin kaynakları, düzenleniş amaçları, konuları, tarihsel gelişimi, felsefi temeli, dinsel anlamı, kültürel yansımaları, sosyal-hukuksal-eğitsel işlevleri araştırıldı. Bununla birlikte törenlerin içerdiği öğelerin Alevi-Bektaşî belleğindeki soyut ve somut anlamları da açıklandı. Bu sayede, çok eski çağlara uzanan bir inanç ve kültür birikiminin çözümlenmesine katkı sağlanmaya çalışıldı. İkinci bölümde ise dramatik sanatların kaynağı olan dinsel ritüeller ile Cem törenleri arasındaki benzerlikler ortaya kondu. Sonrasında, Cem törenlerinin dramatik özellikleri detaylı ve somut bir biçimde tiyatral açıdan incelendi. Bu sayede dini bir ibadet biçimi olan Cem törenlerinin eylem, metin, seyirci, mekân, oyuncu, yönetmen, kişileştirme, dans, müzik, kostüm, aksesuar gibi öğelerle yapısal özellikleri tiyatral bir yaklaşım ile değerlendirildi. Tiyatromuzun Cem törenlerinden yararlanabilmesi için törenlerin yapısal özellikleri incelendi ve tiyatral bir dille tanımlanmaya çalışıldı. Bu tanımlama sonrasında, tiyatromuzun Cem törenlerinin yapısal özelliklerinden faydalanarak, özgünleşmesi yolunda öneriler sunuldu. Cem törenlerinin sosyolojik bir bütünlük içinde incelenebilmesi için nitel araştırma yöntemi kullanıldı. Geniş ve kapsamlı bir kaynak taraması, incelemesi ve karşılaştırmalar sonrası hazırlanan çalışma konu üzerine Türk tiyatrosu araştırmaları alanına önemli katkı sağlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Alevilik, Cem törenleri, Ritüeller, Sahne sanatları, Tiyatro.

## ABSTRACT

### COMPARISON OF THE STRUCTURAL COMPONENTS OF THE CEM CEREMONIES WITH THE ART OF THEATER AND A NEW APPROACH PROPOSAL

Esen POYRAZ

Master of Performing Arts

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, May 2017

Advisor: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

In this study, the theatrical features of Alevi Cem ceremonies are investigated. In the first chapter, the history, structure and formation of the Alevi society are discussed. Then the sources of the Cem ceremonies, their aims, subjects, historical development, philosophical foundation, religious meaning, cultural reflections, social, judicial and educational functions are investigated. Additionally, the abstract and concrete features of Cem ceremonies within the Alevi-Bektashi memory, are explained. In this way, we tried to contribute to the analysis of a belief system and culture affluence dating back to ancient times. In the second part, the similarities between the religious rituals, which are the source of dramatic arts, and the cem ceremonies are set forth. Then, dramatic features of Cem ceremonies are theatrically searched in a detailed and concrete manner. In this way, structural elements of the cem ceremonies, including action, script, audience, space, performer, director, impersonation, dance, music, costume and props are evaluated theatrically. Structural features of Cem ceremonies analysed and described in theatrical language for Turkish theatre to benefit from it. Based on this description, proposals were made to make use of structural components of Cem ceremonies to create a genuine theatre of our own. To be able to analyze Cem rituals in its sociological entirety qualitative research method is employed. With its broad and comprehensive literature review, research and comparisons, this study will make a significant contribution to the Turkish theatre research.

**Keywords:** Alevism, Cem ceremonies, Rituals, Performing Arts, Theater.

## ÖNSÖZ

Anadolu kültürünün şekillenmesinde ve zenginleşmesinde Alevi toplumu önemli bir yere sahiptir. Bu kültürel zenginliğin en somut şekilde ortaya çıktığı yer ise Alevilerin ibadeti olan Cem törenleridir. Sanatsal anlamda genellikle Halk Edebiyatı ve Halk Müziği ile ilişkilendirilen Cem törenleri daha iyi analiz edilince ifade zenginliğinin sadece bu sanat türleri ile sınırlı olmadığı görülecektir. Özellikle Cem törenlerinde görsel, sözel, işitsel, sembolik ifade araçları ve katılımcılarla kurulan karşılıklı ilişki sahne sanatları için değerli bir çalışma alanıdır. Cem törenlerinin yapısal özelliklerine tiyatro sanatının penceresinden bakıldığında bu özellikler daha somut bir biçimde kendini ortaya koymaktadır. Eldeki çalışma bu bakış açısı ve yaklaşımla hazırlanmış ve Türk tiyatrosunun özgünleşmesi yolunda cem törenlerinden faydalanılması için bir kapı aralamıştır.

Bu çalışmanın ortaya çıkması için benimle birlikte emek veren ve çalışmaya faydası dokunan kişi ve kurumları da burada anmak ve kendilerine teşekkür etmek istiyorum. Öncelikle beni her zaman destekleyen ve cesaretlendiren sevgili eşim Semiha Poyraz'a ve çalışmanın her aşamasında bilgi birikimi ile bana rehberlik eden ve benimle mesai harcayan danışman hocam Prof. Dr. Ebru Gökdağ'a çok teşekkür ederim. Ayrıca, Alevilik üzerine bilgi birikimi ile çalışmaya katkı sağlayan Köy Enstitülü öğretmenim araştırmacı- yazar İlyas Küçükcan'a, bana zaman ayıran Alevi Dedeleri Cafer Ocak, Mehmet Demirtaş, Ali Güven, Besim Ulusoy'a, 'Hacı Bektaş Veli Anadolu Kültür Vakfı' ve 'Sücaaddin Veli Kültür ve Turizm Derneği' yönetici ve çalışanlarına, geleneği yürüten ve beni Cem'lerine kabul eden tüm Can'lara, fikir alışverişi yaptığım değerli hocalarım ve mesai arkadaşlarıma, bana kültürümü öğreten ve sevdiren başta sevgili annem Elif Poyraz olmak üzere aileme, atalarım ve bana emeği geçen herkese yürekten teşekkür ederim.

Esen POYRAZ

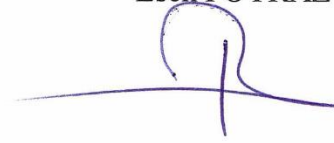
23.05.2017

## ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Esen POYRAZ



## İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI .....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI .....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Problem .....	1
1.2. Amaç.....	6
1.3. Önem.....	6
1.4. Sınırlılıklar .....	7
2. YÖNTEM .....	8
3. ANADOLU ALEVİLİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE YAPISI .....	1
3.1. Anadolu Aleviliği .....	1
3.1.1. Alevilik .....	3
3.1.2. Kızılbaşlık .....	5
3.1.3. Bektaşilik .....	7
3.2. Anadolu Aleviliği ve İslam .....	9
3.3. Alevilik İnanç Esasları ve Kurumlar .....	13
3.3.1. İnanç esasları.....	13
3.3.1.1. Dört kapı kırk makam.....	13
3.3.1.2. Üç sünnet yedi farz .....	15
3.3.1.3. On iki farz (On iki Alamet).....	16
3.3.2. Kurumlar .....	16



3.3.2.1. Dedelik.....	16
3.3.2.2. Musahiplik.....	20
3.3.2.3. Düşkünlük.....	22
4. CEM TÖRENLERİ (Ayin-i Cem).....	24
4.1. Cem Töreninin Etimolojisi.....	24
4.2. Cem Törenlerinin Kaynağı.....	25
4.2.1. İslam dışı kaynaklar.....	25
4.2.2. İslami kaynaklar.....	29
4.2.2.1. Miraç ve Kırklar Meclisi.....	30
4.3. Cem Törenlerinin İşlevleri.....	34
4.3.1. Cem törenlerinin sosyal ve eğitsel işlevi.....	35
4.3.2. Cem törenlerinin hukuki işlevleri.....	37
4.4. Cem Töreni Türleri.....	39
4.4.1. Abdal Musa Cemi/Kurbanı.....	39
4.4.2. İkrar Cemi.....	40
4.4.3. Görgü Cemi.....	40
4.4.4. Musahiplik Cemi.....	40
4.4.5. Koldan Kopma Cemi.....	41
4.4.6. Dardan İndirme Cemi.....	41
4.4.7. Kerbela/Muharrem/ Matem Cemi.....	42
4.5. Cemde Oniki Hizmet.....	42
4.5.1. Oniki Hizmet Sahipleri.....	43
4.5.1.1. Dede (Pir, Mürşit).....	45
4.5.1.2. Rehber.....	46
4.5.1.3. Gözcü.....	47
4.5.1.4. Çerağcı.....	47

4.5.1.5. Süpürgeci.....	48
4.5.1.6. Sakka .....	48
4.5.1.7. Zâkir .....	49
4.5.1.8. Kurbançı.....	50
4.5.1.9. Peyik.....	51
4.5.1.10. İznikçi.....	51
4.5.1.11. Kapıcı.....	52
4.5.1.12. İbrikçi .....	52
4.5.1.13. Pervane.....	53
5. RİTÜEL, DRAM VE TİYATRO İLİŞKİSİ.....	54
5.1. Ritüel ve Tiyatro ilişkisi.....	54
5.2. Dram ve Tiyatro İlişkisi .....	57
6. CEM TÖRENLERİNİN YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN TİYATRAL ÇÖZÜMLEMESİ....	62
6.1. Giriş .....	62
6.2. Cem Törenlerinde Metin ve Dramatik Yapı .....	62
6.3. Mekân (Oyun Alanı) .....	66
6.3.1. Oyun Alanı Olarak Cem Meydanı .....	68
6.4. Törene (Oyuna) Hazırlık .....	70
6.5. Bir Yönetmen Olarak Dede.....	72
6.5.1. Yönetmen.....	72
6.5.2. Dede ve yönetmen arasındaki benzerlikler.....	74
6.6. Dram Sanatında Oyunculuk Kavramı ve Cem Törenine Yansıması.....	76
6.6.1. Oniki hizmet ve oyunculuk .....	79
6.7. Seyirci ve Katılımcı Olarak Cem Topluluğu.....	84
6.8. Danslar (Semahlar) .....	86
6.9. Müzik .....	90

6.10. Dekor, Kostüm ve Aksesuar .....	93
7. SONUÇ .....	99
KAYNAKÇA.....	103
ÖZGEÇMİŞ .....	109



# 1. GİRİŞ

## 1.1. Problem

Ondokuzuncu yüzyıldan itibaren tiyatro tarihine ve kökenine ilişkin pek çok araştırma yapılmıştır. Bu araştırmalarda tiyatronun kaynağına ilişkin farklı kuramlar ortaya çıkmasına rağmen genel olarak tiyatronun kökeninin dinsel-büyüsel amaçlı törenlerdeki taklitten ortaya çıktığı belirtilmektedir. Bu törenler ilkel insanın varoluşuna, doğaya ve tanımlayamadığı doğüstü güçlere anlam katma ve onlar ile ilişki kurma çabası olarak görülmektedir. Farklı kıtalarda, farklı coğrafyalarda yaşamış olsa da bütün ilkel topluluklarda dinsel-büyüsel amaçlı törenlerin yapıldığı bilinmektedir. Düzenli olarak yapılan bu törenler, hareketler, danslar ve öyküler ile canlılık kazanmış ve Antik Yunan uygarlığına kadar tiyatronun ilk varlığı olarak tanımlanmıştır.

Yirminci yüzyıl çağdaş tiyatro uygulamaları beraberinde yeni bakış açıları getirmiştir. Araştırmacılar bu süreçte tiyatronun özüne ulaşmaya çalışmış ve bunun sonucunda tiyatronun dinsel ritüellerle olan ilişkisi yeniden kurulmuştur. Yapılan araştırmalar incelendiğinde dinsel törenlerin özünü dans, müzik, anlatı, canlandırma gibi sanatsal öğelerin oluşturduğu görülmüştür. Bu sanatsal öğeler tiyatro sanatının da özünü oluşturmaktadır. Bu ilişki çerçevesinde araştırmacılar hem kendi, hem de farklı toplumdaki, dinsel törenleri, ayinleri, ritüelleri yeniden inceleme gereği duyarak, ritüelin barındırdığı bu zenginlikleri tiyatro sanatlarını geliştirmek için kullanmışlardır.

Bu doğrultuda ilk ritüel çalışmaları yapan tiyatro araştırmacısı Fransız oyun yazarı, oyuncu, yönetmen ve şair olan Antonin Artaud olarak bilinir. Artaud, tiyatronun kaybettiği ilkel büyü ritüellerindeki niteliklerine ve etkisine yeniden kavuşmasını önermiştir. Tiyatronun toplumu sağaltabileceğine ve değiştirebileceğine inanmış, bu amaçla yeni bir tiyatro düşüncesi tasarlamıştır (Birkiye, 2007, s. 73). Geçtiğimiz yüzyılın önemli tiyatro yönetmeni ve araştırmacılarından olan Jezy Grotowski de Artaud'nun açtığı yoldan ilerleyerek çalışmalarının önemli bir bölümünü ritüel araştırmalarına ayırmıştır. Grotowski dinsel-yerel törenlerdeki ve ritüellerdeki eski toplum ve kültürlerin geliştirdiği uygulamaları günümüz kültürü ile ilişkilendirecek şekilde ele alır. Sanat

arayışındaki bu ilişkilendirmenin insanın yaşamını zenginleştiren bir kaynak yaratmaya ve atalarından miras kalan yaratıcılığı ortaya çıkarmaya yaradığını belirtir. Bu düşünceden hareketle insanları en basit ve arketipsel kökleri ile bir araya getirerek yeni bir tiyatro hatta yeni bir çeşit sanat doğabileceğine inanır ve bu konuda araştırmalar yapmaya yönelir.

Dramanın ilk biçimlerinin ilkel ritüellerde ortaya çıktığını bilen Grotowski, kendine dinle bağlantısı olmayan modern bir ritüel yaratmak ister ve bu amaçla çalışan birçok topluluğa öncülük eder. Bu doğrultuda çalıştığı *Kaynaklar Tiyatrosu* oyunculuk ve ritüeller üzerine eğitim alanların bir araya geldiği bir araştırma topluluğu haline gelir. Grup çoğunlukla geleneksel oyunculuk teknikleri üzerinde yoğunlaşır ve antik dönem ritüellerini araştırmaya yönelir (Cohen, 1994, s. 326). Ancak, Artaud ve Grotowski çok önemli çalışmalara imza atmalarına karşın, ritüel ve tiyatro bağlantısının nasıl kurulabileceği ve sahne sanatlarında nasıl faydalanılabileceği konusunda sistematik bir yöntem geliştirememişlerdir.

Yaşayan önemli tiyatro araştırmacı ve yönetmenlerinden olan Peter Brook da Grotowski ve Artaud'dan etkilenmiştir. Peter Brook çalışmalarını; *Oyun nedir? Oyuncu nedir? Aralarında nasıl bir ilişki vardır? İzleyici, oyun ve oyuncu arasında nasıl bir ilişki vardır? Evrensel bir tiyatro dili yaratılabilir mi? gibi sorulara yanıt arayarak gerçekleştirmiştir. Brook'un bu sorular aracılığıyla "insan deneyiminin uç noktasını, tiyatral anlamın uç noktası"ni keşfetmeye çalışmıştır. Hunt, bu arayışının Brook'u "Artaud'ya Vahşet Tiyatrosu'na Grotowsski'ye Japon No oyunlarına" kadar götürdüğünü ve daha da ileri giderek "ilkel kabilelerin ritüellerine (Hunt, Mimesis 6, s. 82)" kadar uzandığını belirtmiştir. Hunt'ın bu çözümlemesinden de anlaşılacağı üzere, Brook araştırmalarını kendi döneminden başlayarak, tiyatro tarihinin yakın geçmişi ve hatta ritüelleri de içinde barındıran geniş bir alanda gerçekleştirir. Dünya tiyatro tarihinde iz bırakan önemli tiyatro sanatçılarından; Berthold Brecht, Eugenio Barba, Robert Wilson, Richard Schener, Arienne Mnouckin, Tadashi Suzuki, Augusto Boal ve Sanjoy Ganguly'nin çalışmaları incelendiğinde de ritüel araştırmalarının, sanatlarının merkezinde olduğu görülür.*

Türkiye'de tiyatro alanında çalışma yapan birçok önemli araştırmacı da ritüel konusuna eğilmiştir. Bu araştırmacılar Türk tiyatrosu nedir? sorusundan hareketle, "Türk tiyatrosunun nelerden beslendiği ve kaynağının ne olduğu?"

konusunda çeşitli araştırmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışmaların genellikle Köy seyirlik oyunları, Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu alanında yoğunlaştığı görülür. Tiyatromuza kaynaklık edebilecek bu geleneksel tiyatro uygulamalarımız üzerine araştırmalar ve uygulamalar yapılmış olmasına karşın, sonuçlarının çağdaş Türk tiyatrosunda yeterince değerlendirilemediği görülmektedir. Geleneksel uygulamalarımızın çağdaş tiyatromuzda kendine yeterli yer bulamamasını Nurhan Tekerek '*Batılılaşma*' ile açıklar. Tekerek'e göre ülkemize Tanzimat'la giren Batılılaşma olgusu, çağdaşlaşma çabası içinde topluma dayatılmıştır. Bu nedenle Batılılaşma yalnızca 'taklit etme, gibi olma, mış gibi yapma' olarak algılanmıştır. Bu durum "çağdaşlaşma çabası içine giren Cumhuriyet Türkiye'sinde tiyatro alanına çoğu zaman yansıyan bir kültürel ve tiyatral paradoksun yaşanmasına, dahası kompleks ve özgüven eksikliği diye nitelendirilebilecek bir marazi tutuma neden olmuştur (Tekerek, 2007, s. 22.)". Her ne kadar, İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi yerli bir tiyatro yaratmak için uğraş vermiş ve "benim kopyaya dayalı ezik bir tiyatrom yoktur: bunun tersine kendi kişiliği olan, kendine özgü bir tiyatroya sahibim. Ben bu niteliğimle, başım dik, Avrupa tiyatrosu içinde onurlu yerimi alırım (Baltacıoğlu, 2006, s. 37)" diyerek geleneksel tiyatromuzun uluslararası değerine işaret eden araştırmacılarımız olsa da çağdaş Türk tiyatrosunu kendine has bir zemine taşıyacak ölçüde kapsamlı araştırmalar yapılmamıştır. Bununla birlikte, Türk tiyatro araştırmacıları, özellikle ritüellerden beslenen Köy seyirlik oyunları ve Köylü tiyatrosu geleneği üzerine araştırmalar yapmışlardır. Ebru Gökdağ, Köylü tiyatrosu geleneğimiz üzerine çalışmaların bundan 75 yıl önce başladığını belirtir ve süreç içinde yapılan araştırmaların Köylü tiyatrosu geleneğinin estetik süreçlerini, yapısını ve çeşitliliğini somutlaştırıp gözler önüne serdiğini ifade eder (Gökdağ, 2015, s. 1).

Bu alanda çalışmış en önemli tiyatro adamlarından biri Metin And'dır. And, 1962 yılında yayınladığı *Dionisos ve Anadolu Köylüsü* adlı eserinde seyirlik oyunların kaynağının eski çağlarda Anadolu'da var olan inançlar, ritüeller ve 'kuttören'lere dayandığını söyler. Bu kuttören ve ritüellerin belli bir takvim etrafında gerçekleştirildiğini belirtir. Bu yüzden köylerimizde oynanan seyirlik oyunların yılın belli günlerinde; düğünlerde, bayramlarda, yani belli bir takvime bağlı olarak oynandığını ifade eder. Geleneğin kökeninin Türkler Anadolu'ya

yerleşmeden önce, bu coğrafyada yaşayan uygarlıkların söylenceleri, bayramları ve farklı törenleri kadar eskiye dayandığını açıklar. Bu yüzden Anadolu Türklerinin dramatik sanatı veya dramatik gösterilerinin başlangıcı üzerine bir bilgimizin neredeyse olmadığını vurgular (And, 1962, s. 6-40). Köylü Tiyatrosu Geleneği üzerine Türkiye'de en uzun soluklu araştırmaları yapan Nurhan Karadağ da, “seyirlik oyunlarda seyirci, olayın içinde, olaya tümüyle katılan bir varlıktır. Olaya aklından çok duyguları ile katılır. Bu anlamda olayın figüranlarıdır. Olay onlarla bütünleşir, onlarla anlam kazanır (Karadağ, 1978, s. 146)” açıklaması ile günümüzde çağdaş tiyatro arayışlarının en önemli konulardan olan seyirci, oyuncu ve oyun arasındaki duvarların ortadan kaldırılması ve daha güçlü bir bağın inşa edilebilmesi için sürdürülen deneylere göndermede bulunur. Sadece Batı'yı örnek alarak çalışmak yerine, kendi öz kaynağımız olan seyirci, oyuncu ve oyun bütünleşmesini en organik biçimiyle başarmış seyirlik oyunlarımıza yönelmemizin daha doğru olduğuna vurgu yapar.

Görüldüğü gibi önemli tiyatro araştırmacıları bize özgü bir Türk tiyatrosundan bahsedebilmek için kendi geleneklerimize, ritüellerimize ve özümüze bakmamız gerektiğini her fırsatta vurgulamışlardır. Ayrıca, yine Türk tiyatrosunu çağdaşlaştırma arayışlarımızda da aynı kaynaklara dönmemiz gerektiğini belirtmişlerdir. Bunu Halk ve Köylü tiyatrosu geleneği üzerine yaptıkları çeşitli araştırmalarla da desteklemişlerdir. Ancak, bu araştırmacılar, geleneğe ve ritüellere vurgu yaparken Anadolu'da hala etkin bir şekilde yürütülen Alevi-Bektaşî ibadet ritüellerine dair detaylı bir inceleme yapmamışlardır. Oysaki seyirlik oyunların oluşum sürecinde Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri inançların, Anadolu'da bulunan kadim kültürler ve inançlarla buluşması etkili olmuştur. Aynı etki Türklerin İslamiyet'e geçişi ile yeni bir zenginlik alanı kazanmış ve etkin şekilde sürdürülen ibadet ritüellerinde de kendini göstermiştir. Bu yönleri ile Köy seyirlik oyunlarının ve Anadolu'daki dinsel törenlerin aynı kökten beslendiği söylenebilir. Bu ortak kaynak iki türü birçok yönden benzer kılmıştır. Bu duruma dikkat çeken araştırmacı Nurhan Karadağ, her iki türde de; “yönetici, ön hazırlık, mekân, seyirci ve katılımcı, adak ve hediye verme, dans ve müzik, kanava ve kalıplaşmış kurallar, takvim, özel araç gereç ve aksesuar

kullanımları vardır (Karadağ, 1978, s. 17-18)” diyerek seyirlik oyun ve dinsel törenler arasındaki benzerlikleri ortaya koyar.

Yukarıda belirtmeye çalıştığımız görüş ve düşüncelerden hareketle ülkemizdeki tiyatro araştırmacılarının Halk ve Köylü tiyatrosu geleneğimiz üzerine çok değerli çalışmalar gerçekleştirmiş oldukları görülür. Bununla birlikte dinsel ritüellerimiz üzerine kapsamlı şekilde çalışıldığını söylemek güçtür. Ayşegül Yüksel, Anadolu'nun çeşitli ritüellerinden yola çıkarak yaratılan çeşitlilik yoluyla, çağdaş Türk tiyatrosu'nda zengin bir yeni biçem oluşturulabileceğine vurgu yapar. Yüksel'e göre “bu biçem'in 'söz' den çok şarkıya, dansa ve bedensel anlatıma dayalı olması gerekir. Bu da kültürel kimliği, 'sözsüz' göstergeler yoluyla çok daha evrensel bir boyuta taşıyabilir (Yüksel, 1999, s. 323-330)”. Yüksel'in de vurguladığı gibi bu ritüel zenginliği Türk tiyatrosu için önemli bir kaynaktır. Anadolu coğrafyası tarih boyunca içinde pek çok medeniyeti, dini, mezhebi harmanlayarak günümüze zengin bir dinsel ve ritüelistik çeşitlilik getirmiştir. Bu zenginliğin yansımaları Anadolu'nun her köşesinde kendini hala göstermektedir. Anadolu Aleviliği bunlardan sadece biridir.

İslam dinine geçen bazı Türk toplulukları, Orta Asya Türk inanışlarını ve dinsel ritüellerini İslam dini ile tekrar yorumlamıştır. Alevilik, İslamiyet öncesi Anadolu kültür zenginliğini de içinde barındırmasından dolayı yaşadığımız coğrafyadaki en kapsamlı ve renkli inanç uygulamalarını ve dinsel törenlerini içinde barındırır. Alevilikte toplu halde yapılan ibadete "Cem" adı verilir. Cem, kelime mânası itibariyle “toplanma, birleşme, birlik olma” anlamına gelir. Yol, erkân, edep, ahlâk, sorgu ve inancın bütün gerekleri Cem'de yapılır. Cem Alevi inanç ve kültür bütünlüğünün hemen hemen her konusunu işleyen kurumsallaşmış bir dini törendir. Cem törenleri Allah'a, peygamberlerine ve Ehlibeyit'e dua ve tevhitlerle geçen bir ibadet şekli olmasının yanı sıra Oniki hizmet, Semah dönmek, Deyiş söylemek gibi ibadet uygulamaları ile yürütülen bir törendir. Cem törenlerinde yapılan her eylemin, her ritüelin zahirî (görünen) bir anlamı olmakla birlikte bâtını de (görünmeyen, iç anlamı) bir mânası bulunmaktadır.

Alevi-Bektaşî inanç ritüeli olan Cem törenleri bazı araştırmacılar tarafından ele alınmasına karşın, tiyatro sanatının bileşenlerini oluşturan "yönetmen, oyuncu, seyirci, oyun alanı, metin, dans, müzik dekor, kostüm, aksesuar ve makyaj"



başlıkları altında tiyatral bir yaklaşımla incelenmemiştir. Bu da sahne sanatları söz konusu olduğunda bu alanda bir boşluk olduğunu göstermektedir. Tez kapsamında bu boşluğun doldurulması ve bu sayede Türk tiyatrosunun bize özgü ve özgün olması yolunda yeni bir kaynak oluşturması hedeflenmektedir.

## **1.2. Amaç**

Sahne sanatlarında öncü olan ülkelerde araştırmacıların yoğun şekilde incelediği sanat, din, ritüel ve tiyatro ilişkisi ülkemizde yeterince işlenmemiş bir konudur. Oysa Anadolu topraklarındaki çok kültürlülüğün içerdiği farklı ve çeşitli dinsel ritüeller araştırmaya değer bir alandır. Bu zenginlik tiyatro sanatımızı geliştirmek için yeterince değerlendirilmediğinden eldeki çalışma ülkemizdeki bu açığı kapatmaya dönük kayda değer bir katkı sağlayacaktır. Bu amaçla incelenecek olan Cem törenleri, seyirlik ve kutsal olmanın yanı sıra, içlerinde barındırdıkları tiyatral ve dramatik özellikleri ile sahne sanatları için oldukça değerlidir. Bu nedenle çalışma esas olarak Cem törenlerinde gerçekleştirilen ritüel uygulamaların dramatik ve tiyatral özelliklerini ele alacaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için Alevi-Bektaşî ibadet ritüeli olan Cem töreninin içerdiği tüm süreçler tiyatral ve dramatik özellikleri bakımından incelenecektir. Cem törenlerinin yapısal özelliklerinin dramatik olup olmadığı saptanmaya çalışılacaktır. Böylece bir inanç sistemindeki tasavvufî düşüncelerin simge, söz, eylem, kişileştirme, dans ve müzikle nasıl görünür kılındığı da tiyatro bağlamında ortaya konmaya çalışılacaktır. Burada hedeflenen tiyatromuzun Cem törenlerinin yapısal özelliklerinden faydalanarak, özgünleşmesi yolunda öneriler oluşturmaktır.

## **1.3. Önem**

Halk tiyatrosu geleneği ve Köylü tiyatrosu geleneği üzerine çok değerli çalışmalar yapılmış olmasına karşın, Anadolu'nun zengin coğrafyası göz önüne alındığında yapılan çalışmaların yeterli olmadığı ve bu alanda kaynak eksikliğimiz olduğu gözlemlenmektedir. Daha önce belirtildiği gibi tiyatro sanatına öncülük eden Batılı sanatçıların 20. Yüzyılın başından itibaren yöneldiği araştırma konusu din, ritüel ve tiyatro ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Ülkemizde bu alanda yapılan çalışmaların yeterli olduğunu söylemek güçtür. Bu noktada sanatsal ve estetik

yönden oldukça zengin olan Aleviliğin ibadet uygulamaları olan Cem törenleri tiyatral anlamda ülkemizde araştırmaya değer bakir alanların başında gelmektedir. Alevilik alanında ülkemizde pek çok bilimsel araştırma yapılmış olmasına karşın, Aleviliğin hem ibadet, hem de kültür zenginliğinin ortaya çıktığı Cem törenlerinin, tiyatro sanatının bileşenleri ile tiyatral bir bakış açısından incelenmemiştir. Bu tezin önemi Cem törenlerine yeni bir bakış açısıyla eğilerek, Türk tiyatrosuna özgünlük kazandıracak yeni bir yaklaşım ortaya koymaktır.

#### **1.4. Sınırlılıklar**

Bu çalışma Türkiye’de yaşayan Alevi toplulukların Cem törenleri ile sınırlıdır. Farklı ülkelerde yaşayan Alevi toplulukların Cem uygulamaları tez kapsamına alınmamıştır. Bir diğer sınırlama ise incelenen sanat alanı ile ilgilidir. Çalışma, sahne sanatları başlığı altında yer alan tiyatro sanatı ile sınırlı tutulmuştur. Yöntem olarak nicel değil, nitel araştırma kullanılmıştır. Yapılan incelemeler, tiyatronun bileşenleri olan yönetmen, oyuncu, mekân, metin, seyirci, dans, müzik, dekor, kostüm, makyaj ve aksesuarla sınırlı tutulmuştur. Bu da tezin Cem törenlerini sadece tiyatral açıdan ele almayı hedeflemesinden kaynaklanmaktadır.

## 2. YÖNTEM

Tez kapsamında, kuramsal olarak Alevi toplulukların inanç uygulamalarını ve Cem törenlerini araştıran çalışmalar detaylı bir biçimde incelenmiştir. Bu çalışmaların uygulamada kendine nasıl bir yer bulduğunu görebilmek, kuramsal olanın uygulanış biçimini daha iyi kavrayabilmek için Eskişehir’de yürütülen farklı Cem törenlerine gidilmiş, uygulamalar birinci elden gözlemlenmiştir. Bu sayede kuramsal olan ile uygulama arasındaki fark ve benzerlikler daha iyi anlaşılmıştır. Bunun yanı sıra, Cem törenlerini yöneten Dedeler ve Cem süreğinde görev alan diğer kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler sonrası, Cem törenlerinin yapısal özellikleri daha iyi anlaşılmıştır. Gerek kuramsal araştırmalardan, gerek bire bir gözlemlerden elde edilen veriler doğrultusunda bütünlüklü bir yaklaşım elde edilmiştir. Bu yaklaşımla, tiyatro sanatı ile Cem törenlerinin ortak bir paydada buluşturulması üzerine yapısal karşılaştırmalar yapılmıştır. Tiyatronun bileşenleri ve Cem törenlerindeki yansımaları incelenmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkartılan yapısal özelliklerin tiyatromuzda kullanılabilmesi için somut öneriler oluşturulmuştur.

### 3. ANADOLU ALEVİLİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE YAPISI

#### 3.1. Anadolu Aleviliği

Anadolu coğrafyası ilk çağlardan günümüze birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış ve bu uygarlıkların kültür izleri günümüze kadar ulaşmıştır. Geçmişten gelen bu yerleşik kültürlerin yanı sıra bulunduğu coğrafi konum nedeni ile tarih boyunca farklı toplulukların bulunduğu kaynaştığı bir yer olmuştur. Başka coğrafyalardan gelen toplulukların beraberinde getirdikleri kültür, inanç, itikat, ibadet, örf ve adetleri bu topraklarda karşılaştıkları farklı toplulukların inanç ve kültürleri ile bir etkileşim içine girerek kendine özgü yeni bir şekle bürünmüştür. Anadolu coğrafyasındaki bu zengin kültür ve inanç yapısı, tarih boyunca farklı isimlerle anılan inanç toplulukları ve tarikatların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Anadolu'ya bu zenginliği taşıyan ve üreten toplulukların başında Türkler gelmektedir. Türk toplulukları Orta Asya'dan Anadolu'ya gelirken izledikleri rota üzerinde bulunan farklı toplumların inanç ve kültürleriyle etkileşmiş, bunun sonucu ortaya çıkan çeşitlilik ve zenginliği bu topraklara taşımışlardır. Türklerin Anadolu'ya kazandırdığı en büyük zenginliklerden biri hiç kuşkusuz eski kültür ve inanç pratikleri üzerinden yorumladıkları 'İslam' dinidir.

Türklerin eski inanç ve kültür pratiklerinin İslam inancı ile etkileşimi sırasında yaşanan uyum ve çatışmalar sonucu gerek eski, gerekse yeni dinin ortak paydada buluşması bazı değişim ve dönüşümler sonucu gerçekleşmiştir. Bu nedenle Türklerin kendi anlayışlarından yeni bir İslamiyet inancı yarattıkları söylenebilir. Her ne kadar bazı araştırmacılar, ileride de değinileceği gibi bu geçişin sorunsuz olduğunu iddia etseler de Türklerde farklı heteredoks inançlar geliştiği bilinir. Rıza Zelyurt bu etkileşimi şöyle dile getirir;

Coğrafi ve kültürel farklılıklar, İslam dininin de farklı biçimlerde algılanıp, uygulanmasına yol açmıştır. Diğer milletler gibi Türkler de tarihsel gelişim sürecinde İslam dini ile karşılaştıklarında, onu kendi inanç sistemlerine uydurarak almış böylece farklı bir İslam anlayışı ortaya çıkmıştır (Zelyurt, 2012, s. 405).

Tüm toplumlarda olduğu gibi heterodoks inanç kendi ortodoks karşıtıyla çatışma halindedir. Öktem, "yıllar içinde dini şekillendirenler ortaya çıkardıkları sistemi 'doğru inanç, doğru yol' olarak Ortodoks kavramı ile tanımladıklarını

belirtir. Bu sisteme karşı olan inançları da 'sapkın, sapma, yanlış inanç' olarak yani Heterodoks olarak adlandırır (Öktem, 1994, s. 180)".

Yukarıda bahsedildiği gibi İslamiyet'i benimsemeye başlayan Türklerin, İslamiyet öncesi mensup oldukları Gök Tanrı kültü, tabiat kültleri, atalar kültü, Şamanizm gibi eski inançlarıyla, Budizm, Zerdüştlük ve Maniheizm gibi dinlerin de etkisi altında İslamiyet'i kabul etmişlerdir. Bu inanç çeşitliliğini kısa zamanda sosyokültürel yapılarına uydurup kendi Heterodoks inancını yaratmış olduklarını ileri sürmek yanlış olmaz.

Anadolu'daki Aleviliğinin oluşumunda ve şekillenmesinde Türk toplulukları asıl unsur olarak görülür ve ibadet dili Türkçedir. Buna ek olarak Türkler'in tarih boyunca yaşadığı coğrafyalar dikkate alındığında farklı kültür ve milletlerin de Anadolu Aleviliğini etkilediğini söylemek gerekir. Bu etkileşim dolayısıyla Anadolu Aleviliği zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Bu çeşitlilik tek tipleştirilemediği için Alevilik ya da Bektaşilik bir üst kavram olarak karşımıza çıkar.

Aleviliğin, Türkler'in Anadolu'ya gelişi ile birlikte Anadolu'daki kültürler ve dinler arası kaynaşmaların sonucu olarak ortaya çıktığını belirten Bruinessen, Alevileri, "birbirlerinden farklı inanış ve ritüellere sahip Sünni olmayan Heterodoks toplulukları tanımlayan bir üst kavram ve kimlik olarak bu topluluklar günümüzde Aleviler veya Alevi-Bektaşilerdir (Bruinessen, 2000, s. 117)" diye tanımlar. F. Köprülü de bu Alevi toplulukların en önemlilerini "Babailik, Abdallık, Bektaşilik, Hurufilik, Kızılbaşlık, Kalenderlik, Haydarilik (Köprülü, 1966, s. 289)" olarak sıralar. Ancak, Alevilik heterodoks bir inanç sistemi olduğu için burada sıralanan topluluklarla da sınırlı değildir. Türklerin tarih boyunca yaşadığı coğrafyalar dikkate alındığında farklı kültür ve milletlerin de Anadolu Aleviliğini etkilediği söylenebilir. Rıza Algül konuya ilişkin düşüncelerini şöyle ifade eder;

Anadolu Aleviliği'nin edebi ve felsefi dili Türkçe'dir. Bu, Anadolu Aleviliği'ne potansiyel ve düşünsel katkılarıyla Türkmen halkının tayin edici katkılarının olduğunu gösterir. Fakat, Anadolu Aleviliği'ni sadece bununla izah etmeye çalışmak yanlış olur. Çünkü Anadolu'nun 10 bin yıllık tarihi, Türkmenler'in Anadolu'ya 1071 'de akın etmesinden çok önce Ermeniler, Kürtler, Rumlar başta olmak üzere birçok halkın yaşadığı tarihtir. Dolayısıyla, bu halkların Anadolu Aleviliği'ni etkilemediğini söylemek hem sosyoloji bilimine ve hem de tarih bilimine aykırıdır (Algül, 1996, s. 19).

Bu tanımlamada da belirtildiği gibi Anadolu Aleviliğini inanç, kültür, ırk üzerinden tek tipleştirmek mümkün görülmemektedir. Ancak, bu topluluğu

oluşturan asıl unsurunun Türk toplulukları olduğu, inanç pratik ve temellerinin esas olarak Türklerin Orta Asya inançları üzerine inşa edildiği söylenebilir. Ancak, Aleviliğin tanımı söz konusu olduğunda, araştırmacıların Alevilik inancı ve kimliği için ortak bir tanımlamada buluşamadıkları görülür. Aslında bu durum Aleviliğin özüne ve felsefesine uygun bir durumdur. Bu yüzden Aleviliğe ilişkin farklı yaklaşımlar ve tanımlamalar vardır. Bu tanımlamaların en bilinenleri aşağıda detaylarıyla ele alınmıştır.

### 3.1.1. Alevilik

Alevilik terimi, Anadolu'da Hz. Ali merkezli Kızılbaş, Bektâşi, Rafîzi, Bâtîni vb. inanç topluluklarını kapsayan ortak bir isim olarak 19. Yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlamıştır. Arapça kökenli olan 'Alevî' kelimesi "Ali'ye bağlı olan kimse, Ali'ye mensup anlamlarına gelir (Doğan, 1996, s. 39)". İslam siyasi tarihine bakıldığında Peygamber'in vefatından sonra halifenin kim olacağı üzerine başlayan iktidar mücadelelerinin bir sonucu olarak 'Alevî' terimi; Hz. Ali'ye bağlı olanları ve Ehli Beyt mensubu kişileri tanımlamak için kullanılmıştır. Bunun yanı sıra "İslam tarihi boyunca Şiiiler ve Şia içerisinde yer aldığı kabul edilen ve Hz. Ali hakkında inançlara sahip farklı tasavvufî, siyasi ve itikadi oluşumları tanımlamak için de kullanılmıştır (Ocak, 1989, s. 368-9)".

Daha önce belirtildiği gibi heteredoks bir inanç olması nedeni ile Aleviliğin ve Alevî inanç sisteminin ne olduğuna dair farklı görüşler bulunmaktadır. Bazı araştırmacılar, Aleviliği Allah, Peygamber, Hz. Ali sevgisi olarak tanımlarlar. Ancak, bu tanımlamayı yaparken Aleviliğin Arap kültürü ile bir ilgisi olmadığını belirtirler. Örneğin araştırmacı Cemşid Bender Aleviliğin temellerinin, "Zerdüştlük ve Ezidilik (Bender, 2000, s. 137-172)" gibi eski inançlara dayandığını belirtir. Bender, gibi araştırmacılar da Alevilik denildiğinde bir inanç sisteminin düşünülmesi gerektiğini vurgularlar, bu yüzden Aleviliği "Anadolu İslam'ı (Şener ve İlknur, 1995, s. 19)", "İslamlaşmış Şamancılık (Melikoff, 1999, s. 29)", "Türkmen İslam'ı (Cinemre ve Akşit, 1995, s. 5.)" olarak tanımlarlar. Alevilik denilince bir "inanç sistemi değil bir yaşam biçimi (Eyuboğlu, 1979, s. 19)" ele alındığının anlaşılması gerektiğini savunan araştırmacılar da vardır.

Aleviliği bir inanç sistemi olarak tanımlayan bazı araştırmacıların Aleviliği kendine özgü bir din olarak tanımlaması dikkat çekicidir. Bu tanım yapılırken Aleviliğin gerek Şii, gerek Sünni, gerekse Hristiyanlık inancından çok farklı olduğu ortaya konulmaktadır. Bu araştırmacılardan Anton Jozef Dierl *Anadolu Aleviliği* kitabında konuya şöyle yaklaşır, “Sünni Ortodoksluk’tan (hatta şeriatçı Şiilik’ten) ve Hristiyan Ortodoksluk’tan tamamıyla farklı, öğretisi Sünnilikle (ve kilise Hristiyanlığı ile) taban tabana zıt, kendine özgü bir dindir (Dierl, 1991, s. 42)”. Bu özgünlüğü bir dini inanışla bağdaştırmayan araştırmacılar Aleviliği insan aklının bir ürünü olarak ele alırlar. Bu ele alışı Aleviliği ideolojik ve felsefi kavramlarla yeniden okumaya çalışırlar. Örneğin İsmail Kaygusuz Aleviliği Materyalizm felsefesi üzerine kurulmuş ve sosyalizm değerlerini savunan bir madde dini olarak ele alır ve şu tanımlamayı getirir;

Alevilik yaşama bütünleşmiş maddenin dinidir, maddeye ilişkin bir inanç sistemidir ve felsefi materyalizm üzerine yükselmiştir. İnsan canlı maddedir, hem de evrendeki en gelişmiş maddedir. Alevilik inanç sistemi ve insani değerleri doruğa çıkartır... Bu güzel değerler felsefi materyalizm olan, diyalektik materyalizm üzerine kurulmuş siyasi ve ekonomik sistem bilimsel sosyalizmin yücelttiği en öne koyduğu değerlerdir... Alevilik madde dinidir, felsefi materyalizm temeli üzerine yükselmiştir (Kaygusuz, 1996, s. 47).

Kaygusuz gibi birçok araştırmacı Aleviliği insan aklının bir ürünü olarak görmüş, kendin özgünlüğünü akıl ve inançla birleştirerek tanımlamaya çalışmışlardır. Bu yaklaşımla Esat Korkmaz’ın Aleviliği vahiy dışı akıl ürünü bir din olarak tanımladığını görmekteyiz. Kaygusuz gibi Korkmaz da Aleviliğe felsefi açıdan yaklaşır ve Anadolu Aleviliğinin ‘bilgi olarak karşımıza çıkan bir eren felsefesi’ olduğunu belirtir. Korkmaz bu konuyu şöyle açıklar;

Aleviliği vahiyli bir din olarak tanımlamak, Aleviliğin otantik özünü çarpıtmak anlamına gelir; Alevilik ortodoks dinin özü olan vahyin yerine akli koymuş, bunun yerine düşünme ve akıl yürütme üzerine yapılan felsefeyi yerleştirmiş ve bir bakıma bir akıl dini yaratmıştır (Korkmaz, 2000, s. 10).

Korkmaz’ın burada vurgu yapmak istediği Aleviliğin vahi anlayışından uzak bir din olduğudur. Yukarıdaki araştırmacılardan verilen örneklerle de göstermeye çalıştığımız gibi Alevilik üzerine çalışan araştırmacılar, din adamları ve bilim insanları Aleviliğe ilişkin ortak bir tanımlamada buluşmamaktadırlar. Alevilik ve Alevi kimliği üzerine bir fikir birliğinin oluşmamasını Alevilere ait bir ‘Alevilik

Teolojisi' olmamasına dayandıran araştırmacılar vardır. Ahmet Yaşar Ocak bu durumu şöyle açıklar;

Bence esas mühim olan bu tarihsizliğin temelinde yatan, Alevi teolojisinin Sünni teolojisi gibi işlenmemiş, sistematize edilmemiş olmasından ileri geliyor. Eğer Alevilik teolojisi böyle bir imkâna kavuşmuş olsaydı, geleneksel yapısından kurtulup işlenebilir bir yapıya kavuşmuş olsaydı, Alevilik kimliğinin tarifi biraz daha kolay olurdu (Ocak, 1999, s. 105).

Ocak'ın belirttiği gibi bir Alevilik teolojisinin var olabilmesi için Aleviliğin ortadoks bir inanç sistemi olması gerekirdi. Ancak, çalışmanın başında da belirtildiği gibi Aleviliği özgün kılan heterodoks bir inanç sistemi olmasıdır. Bu nedenle araştırmacıların Aleviliği sadece dini inanç olarak değil, aynı zamanda kendine özgün bir felsefe ve yaşam biçimi olarak tanımlamaları bu konuda yeni araştırmalara ihtiyaç olduğunu göstermektedir. Diğer yandan Aleviliğin oluşum sürecine bakıldığında Alevilik inancı ve kimliği için tek bir tanımda buluşma arayışının Aleviliğin özüne ve felsefesine aykırı olduğu görülmektedir. Aleviliği tanımlamak için ortak bir paydada buluşulamaması Alevileri tanımlamak için kullanılan ifadelerinde çeşitliliğini beraberinde getirmiştir.

### **3.1.2. Kızılbaşlık**

Tarih boyunca Alevileri tanımlamak için kullanılan ifadelerden en yaygını 'Kızılbaşlık'tır. Alevilik konusundaki pek çok alanda olduğu gibi 'Kızılbaşlık' terimi de Eski Türk toplulukları ile ilişkili bir kavramdır. İslamiyet'i kabul etmeden önce de Türkler arasında kırmızı başlık veya börk giyenlere Kızılbaş dendiği bilinmektedir. Börk, Türkler için eski bir baş giyimi olmakla birlikte Türklerin oymak, uruğ ve boy adlarında da görülmektedir. Bu konu İslam ansiklopedisinde şöyle anlatılmaktadır;

Kızılbaş adı, X. yüzyıldan itibaren İslamiyet'i kabul etmeye başlayan ve bu yeni dini önceki birtakım inanç ve gelenekleriyle kendilerine has biçimde bağdaştıran konargöçer Türkmen oymakları için değişik coğrafya ve dönemlerde kullanılan çok sayıdaki isimlerden biridir. Bu adın eski Türklerdeki kızıl börkle ilgili olduğu, siyah başlık giyen bir Türk zümrenin Karapapak veya "Karakalpak, Kıpçaklardan bir bölümünün Kara börklü, Buhara mektebine mensup bir sufi geleneğin Yeşilbaş adıyla anıldığı bilinmektedir. Kırgızların İçkilik oymaklarından birinin adı Kızılbaş olup ayrıca Afganistan'da Şii halkın bir bölümü Kızılbaş adıyla anılmaktadır. Altaylı



şamanların dini ayin esnasında başlarına taktıkları, üzerinde dağ tavuğu tüyü bulunan kırmızı külah Alevi dedelerinin ve Bektaşî babalarının giydiği kıyafetle benzerlik arz etmektedir (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Ankara, 2002: s. 546).

Görüldüğü gibi Kızılbaş isminin kökeni eski Türklerin kılık kıyafet adetlerine dayanmaktadır ve özellikle başa giyilen kırmızı başlık ile ilişkilendirilmektedir. Her ne kadar Kızılbaş, kızıl ve börk gibi kavramlar İslamiyet öncesi Türk topluluklarında kullanılmışsa da Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra da kullanılmış ve hatta günümüze kadar gelmiştir. Kızılbaş kavramının Anadolu Alevileri arasındaki önemi ve saygınlığı Şah İsmail'in "Yüreği dağ, bağı kızıl yakut kan olmadan, Kızılbaş olmak kimsenin haddi değildir (Melikoff, 1993, s. 40)" mısralarında da açık biçimde ortaya çıkmaktadır.

Kızılbaşlık kavramının doğuşu ve tarihsel arka planı araştırıldığında karşımıza farklı efsanevi inanışlar çıkmaktadır. *Alevilik ve Bektaşilik* başlıklı kitabında Mehmet Eröz bu efsaneleri şöyle sıralar;

- Uhud Muharebesinde, Hz. Muhammed'i korumak için kendini siper eden Ebu Deccane'nin başındaki sarık al kana boyanmış, kızıl olmuştu.
- Hayber muharebesinde Hz. Ali başına kırmızı sarık takmıştı.
- Siffeyn muharebesinde, Muaviye askerinden ayırt etmek için Hz. Ali askerlerin başlarına kırmızı sarık sardırılmış, kendisi de bağlamıştır.
- Hz. Ali Kufe'de İbn-i Mülcem'in vurduğu kılıçla başından yaralanmıştı. Başındaki bez, akan kanla, kızıl taca benzemişti.
- Safevi hanedanının cediti sayılan Şah Feyruz bazen başına kırmızı külah giyerdi.
- Şeyh Cüneyd'in oğlu Şeyh Haydar babasını öldüren Sultan Halil'den intikam almak için Şirvan'a yürürken, askerine kırmızı sarık bağlattı.
- Şeyh Haydar'ın oğlu Sultan Yar Ali'de askerlerine sarık giydirmişti.
- Şah İsmail ordusu (Kızılbaş Ordusu) kızıl sarıklı idi (Eröz, 1990, s. 88).

Tüm bu söylencelerde doğruluk payı bulunabilir. Bununla birlikte elimizdeki en somut gerçek Kızılbaşlık sözcüğünün, İslamiyet öncesi Türk kültüründen gelme bir kavram olduğudur. Yıllar içinde Kızılbaş sözü Türkmen Alevi toplulukları tanımlamak için kullanılmıştır. Ancak, daha sonra Kızılbaş sözü yerini Alevi'ye bırakmıştır. Bunu asıl nedeni Kızılbaş kavramının negatif bir tanımlama olarak kullanılmasıdır. Bu kullanımın daha çok ortodoks inanç mensupları tarafından Aleviliğin heterodoks özelliğine karşı kullanılmıştır. Melikoff, Kızılbaş kavramına yüklenen bu negatif yaklaşımı 'küçültücü' sıfatı ile tanımlar ve şu açıklamayı getirir;

Kızılbaş sözü, yüzyıllar içinde, küçültücü bir anlama kaymış ve Celali isyanları adı ile tanınan dini-sosyal başkaldırma hareketleri dolayısıyla da, “dinsiz asi” anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Kızılbaş deyiminin, yerini Alevi’ye bırakmış olması bundandır (Melikoff. 1993: 33).

Ortodoks inançlı kişilerin Kızılbaşlığa yükledikleri bu negatif anlam Alevi topluluklar arasında negatif bir karşılık olarak görülmez. Kızılbaşlığı Hz. Ali’ye bağladıkları için Kızılbaşlıklarıyla övünürler. Rıza Zelyurt bu durumu "Aleviler, Kızılbaş olmaktan utanç ve küçüklük duymazlar. Onlar; karşıt insanların bu sözü hakaret anlamında kullanılmasına kızarlar. Hatta ‘Kızılbaşlık gibi unvanımız var’ diyerek kızılbaşlıklarıyla övünürler (Zelyurt, 1992, s. 82)” diye açıklar. Zelyurt’un Alevilerin Kızılbaşlığı bir unvan olarak gördükleri ve böyle kullandıkları iddiasına rağmen günümüzde Kızılbaşlık kavramının çok daha az kullanıldığı yerini Alevilik kavramına bıraktığı görülmektedir.

### **3.1.3. Bektaşilik**

Anadolu Aleviliği denildiğinde ilk akla gelen isimlerden biri Hacı Bektaş Veli’dir. Bektaşilik tarikatı da onun yolundan gidenleri tanımlar. Horasan Erenlerinden olan Hacı Bektaş XIII. yüzyılda yaşamıştır. Hayatının büyük bölümünü Nevşehir’deki Sulucakarahöyük’te (Hacıbektaş) geçirmiş ve ömrünü burada tamamlamıştır. Hacı Bektaş Veli bir kişi olmaktan çok Eski Türk inanışlarını ve İslam’ı sembolize eden manevi bir kavram olarak algılanmaktadır. Bu konuda Anton Josef Dier;

...Hacı Bektaş'ın İran, Irak, Arap Yarımadası ve Suriye üzerinden Anadolu'ya yaptığı yolculuk, Bektaşiliğin eski Türk Şamanizm'i, Zerdüşt dini vs. ile Anadolu dışındaki İslam ülkelerindeki inanışların bir bileşimi olduğunun sembolik bir ifadesi gibidir. Gerçekten de Alevilik-Bektaşilik İran, Arap, Helen ve eski Türk düşünce ve inanışlarının bir bileşimidir (Dierl, 1991, s. 47).

Günümüzde Alevilik ve Bektaşiliği birbirinden ayırmak mümkün görülmemektedir. Çünkü aralarında bazı farklıklar bulunmakla beraber Alevilik gibi Bektaşilik tarikatı da Hz. Ali, Oniki İmam, tevella-teberra (Ehl-i Beyt'i sevenleri sevme-Ehl-i Beyt'i sevmeyenleri sevmeme) temelleri üzerine kurulmuştur.

Bektaşilik tarikatının kendi erkânını oluşturması XV. Yüzyılın sonlarına doğru Hacı Bektaş Veli'nin öğrencisi Balım Sultan döneminde gerçekleşmiştir. İkinci Mürşid diye anılan Balım Sultan'a kadar dağınık bir şekilde yayılmış olan tarikat

tek bir merkeze bağlanmış ve dinsel törenler kurumsal bir kimlik kazanmıştır. Her ne kadar Bektaşilik Anadolu'nun pek çok yöresinde Alevilikle iç içe geçmişse de aralarında farklılıklar bulunmaktadır. Hacı Bektaş'a inanmış ve uygun bulunan herkes Bektaşî tarikatına girebilir. Bu sebeple Bektaşî tarikatına giriş töreni olan 'sülük' diğer gizli cemiyetlerin törenleri ile benzerlik taşımaktadır. Bektaşî tarikatına giren kişi tekkenin Baba'sı yani sorumlusu olabilir. Ancak, Alevilik-Kızılbaşlık dini önder olabilmek sadece kan bağı ile olur. Yani 'Dede' olabilmek için soy bağı şarttır. Bu bağ 'Ocak' sistemi ile şekillenir ve Dede olabilmek için soyu Hz. Ali'ye ulaşan bir Ocak'tan gelme zorunluluğu vardır. Genellikle Aleviler ve Bektaşîler arasındaki temel farkın sosyal bir fark olduğu görüşü hâkimdir. Bektaşîlerin kentli, Alevilerin ise köylü olduğu kabul edilir. Melikoff konuyu şöyle açıklar;

Yüzyıllar boyunca, umumiyetle aşiret çevrelerinden gelmiş, eski göçebeler olan Aleviler, kır çevrelerinde halka bağlı özlerini sürdürüp, yabanlar olarak kalırken; Bektaşîler, kent kalabalığı içinde, kent merkezleri yörelerinde toplanarak, müritleri okumuş çevrelerden gelen toplu ve düzenli bir tarikat oluşturmuştur (Melikoff, 1993, s. 29).

Farklı sosyokültürel yapı ve çevrelerden gelmelerine rağmen hem Aleviler hem de Bektaşîler için Hacı Bektaşî Veli en önemli inanç önderlerinden biridir. Melikoff'un yukarıda sözüne ettiği köylü kentli ayrımındaki büyük fark Alevilerin ve Bektaşîlerin devletle olan ilişkilerinde de karşımıza çıkar. Osmanlı imparatorluğu İslamiyet'i yaymak için kurumsallaşmış, yerleşik düzene geçmiş ve belli bir eğitim sistemi olan Bektaşî tarikatına yetki verir. Zamanla Bektaşîler eğitici görevi yüklenirler: "Başlangıçta Bektaşîler Osmanlı sultanlarının hizmetinde eğitici ve Türk kültürünün, İslâmî inanışın halk içindeki yayıcıları olan dervişler iken, sonradan cemaat dışı, serbest görüşlü, dinler üstü, örf dışı bir tarikat olmuşlardır (Melikoff, 1993, s. 224)". Bektaşî dervişler, Alevilerin atalarının inançlarına olan sıkı bağları ve bu inançları korumadaki muhafazakârlıkları ile karşı karşıya kalmışlardır. İslam dışı öğeler ve tarikat öğretilerinin harmanlanması ile senkretik bir ruh kazanmıştır. Bunun sonucu olarak çok daha hoş görülmesi, ancak karmaşık yapıya sahip bir dini felsefe ortaya çıkmıştır. Bu yüzden Celalettin Ulusoy Bektaşî tarikatını, "İslam ve Alevi inancının esaslarını Anadolu'daki Türk toplumunun inançlarına cevap verecek tarzda şekillendirmiş hoşgörülü bir dini

felsefe sistemi (Ulusoy, 1986, s. 107)” olarak tanımlar. Görüldüğü gibi Bektaşilikte Alevilik gibi karmaşık bir felsefe yapısına sahiptir. Ancak, bir inanç sistemi olarak somut bir şekilde tanımlamak mümkündür. Bu çalışmada özel bir durum olmadıkça Bektaşî, Bektaşilik gibi kavramlara yer verilmemiştir. Alevilik ve Alevî kavramı üst bir kimlik olarak bu toplulukları tanımlamak için de kullanılmıştır.

### 3.2. Anadolu Aleviliği ve İslam

Tarih boyunca toplumlar birbirlerini inanç ve kültür bakımından etkilemişlerdir. Türk toplumlarını incelediğimizde özellikle İslamiyet öncesi dönemde yaşayan göçebe Türklerin farklı toplumlarla etkileşim içinde olduğu, bu toplumların kültürlerinden, dinlerinden etkilendiği ve inanç sistemlerini bu etkileşimin sonucunda şekillendirdiği görülmektedir. Türklerin yeryüzü dinlerinin birçoğunu tanımış olmaları bu etkileşimin çeşitliliği ve zenginliğini ortaya koymaktadır. Etkileşimdeki bu çeşitliliğe rağmen Türklerin ‘Şamancı’ olduğu ileri sürülmektedir. Melikoff;

Yüzyıllar boyunca Türkler, yeryüzü dinlerinin birçoğunu tanıdılar: Mani’cilik, Budha’cılık, Nesturilik, Ortodoks veya Katolik Hıristiyanlık, hatta Musevilik. Günümüzde de, Orta Asya’da Budha’cılığa bağlı Türkler vardır: Sarı Uygurlar. Moldavialı Gagauzlar, hatta Karamanlılar, Ortodoks’turlar. Karait’ler de, Musevi’dirler. Fakat başlangıçta Türkler, Şamancı idiler. Bugün de, Sibirya’da ve Orta Asya’da, Şamancı Türkler vardır (Melikoff, 1999, s. 31).

Tüm bunlar dikkate alındığında Türklerin Orta Asya’dan Anadolu 'ya göçleri sırasında temas ettikleri kültürlerden ve Anadolu' da bulunan yerli halkın hayat biçimi, kültürü ve dini yaşayışından önemli şekilde etkilendikleri söylenilebilir.

Birçok araştırmacı Türklerin Müslümanlarla ilk temasını Hz. Ömer dönemine kadar götürmektedir. Ancak tarihi araştırmalar Türklerin Müslümanlarla ilk ilişkilerinin Emeviler döneminde başladığını göstermektedir. Bu ilk temaslar sırasında Türklerin İslamiyet’i kabul edişi veya Müslüman oluşları konusunda karşıt görüşler bulunmaktadır. Bazı araştırmacılar Türklerin İslam’ı hiçbir direniş göstermeden hemen benimsediklerini ileri sürerken, diğerleri büyük mücadeleler ve baskılar zoruyla İslam’ın kabul edildiği görüşünü savunmaktadır. Erdoğan Aydın araştırmacıların Türkler nasıl Müslüman oldu? sorusunu yeterince incelemediklerini belirtmiş ve bunun nedenini şöyle açıklamıştır;

...Çünkü Türklerin, din ve hidayet aşkıyla kendiliğinden İslamiyet'i benimsediği yolunda koşullandırılmıştık. Peki, ama Bu yargımız doğru muydu? Ne yazık ki hayır! Gerçeği aradığımızda, Türklerin Müslümanlaştırma sürecinin insanı irkiltten bir vahşet süreci olduğu soğuk gerçeği yüzümüze çarpıyor. Daha ötesi, Arap ordularınca uygulanan, benzerine az rastlanır zulme rağmen, Türklerin İslamiyet'e karşı çok uzun süre direndiğini görüyoruz (Aydın, 2001, s. 11).

Bu görüşün karşısında olan araştırmacılar Türklerin eski inanışlarıyla İslam inancı arasındaki benzerliklere vurgu yaparak bu geçişin çok daha kolay olduğunu iddia etmişlerdir. Hatta bu iddiaları İslamiyet'in Türkler için en uygun din olduğu savına kadar götürmüşlerdir. Bu yaklaşımdaki araştırmacılardan biri olan Erol Güngör konuya ilişkin şunları söylemiştir;

Türkler'in İslam dinini fazla bir güçlük çekmeden, seve seve kabul ettikleri muhakkaktır. Bu kolaylıkta onların Gök Tanrı dinleriyle İslamiyet arasında bir takım benzerlikler bulunması da önemli rol oynamıştır. Türklerin eski Tek Tanrı ile birlikte cennet ceennem'e inandıklarını biliyoruz. Üstelik İslam'ın gaza ve cihad'a verdiği önem onların hayatlarına ve dünya görüşlerine çok uygun düşüyordu. Türkler dünyanın idaresinin Tanrı tarafından kendilerine ısmarlandığına inanırlardı. İslam'a girmekle onlar Allah'ın askeri oluyorlar, ellerine hiçbir yerde bulamayacakları eşsiz bir dayanak geçirmiş oluyorlardı (Güngör, 1989, s. 68).

Her iki düşüncede de gerçeklik payı bulunabilir. Ancak, Tarihe baktığımızda Emevi döneminde Türklerin Müslümanlarla yapığı savaşları kaybettiği görülmektedir. Bu savaşlar sonrası Türkler Müslümanların üstünlüklerini hemen kabul edip İslam'a girmeye başlamamışlardır. Bu tarihi gerçekler göz önünde bulundurulduğunda Erdoğan Aydın'ın yaklaşımın daha kabul edilebilir bir yaklaşımdır. Tarihsel bir başka yaklaşımda ise X. yüzyılda Türk devleti olan Karahanlılar'ın İslamiyet'i kabul etmesi ile İslamiyet'in Türkler arasında yayılmaya başladığı belirtilmektedir. İsmail Kaygusuz durumu şöyle anlatır;

Devlet tarihi Türklerin İslamiyet'e girişini, (...) Karahanlılar devletini kuran Satuk Buğra Kara Han'ın 10.yüzyılın ortalarında (955-960) 200 bin çadırılık halkıyla yeni dini kabul edişine bağlamaktadır. Bu bilgilerin birer menkıbeden öteye gitmediklerini burjuva tarihçileri de ileri sürdükleri halde, iddia adeta kesinlik kazanmıştır. Gerçek bu, Karahanlı sülalesinin Sünni İslam'a geçişini iddia etmekten başka bir şey değildir. Oysa Hazar'ın güneyinde ve Orta Asya'da çok çeşitli Türk boylarının İslamiyet'le ilk ilişkileri ve onu benimsemeye başlamaları, çok daha öncedir. Muhammed peygamberin ölümünün üzerinden daha yüzyıl geçmeden dine farklı yorumlar getiren ilk mutasavvıflar ve yandaşları ile, doğrucası heteredoks İslamiyet'le (Sünni

İslamiyet'e aykırı Ortodoks olmayan İslamiyet'le) olmuştur. Diğer bir deyişle Ali-Ehlibeyt inançlı İslamiyet bu halkları kendine bağlamıştır (Kaygusuz, 2005, s. 171).

İslamiyet'in Türkler arasında yayılması doğrudan Araplar tarafından değil, İran kültürü üzerinden Türkler'in hali hazırdaki inançları ile az çok uyabilen ve muhalif özellikler taşıyan Şiilik, Alevilik ve tasavvuf inançları ile olmuştur. Ethem Ruhi Fırlalı *Türkiye'de Alevilik Bektaşilik* adlı eserinde bu konuyu şu ifadelerle anlatır;

...Gerçi Türklerin İslamiyet'in birçok unsurlarını doğrudan doğruya Araplar'dan değil, Acemler vasıtasıyla aldıkları; İslam medeniyetinin Türkler'e İran kültürünün merkezi olan Horasan yolu ile Maverünnehir'den geçerek geldiği; yahut da İslamiyet'in Türkler arasına "Maniheizm, Buddizm ve Şamanizm gibi dinlere az çok uyabilen Şii, Alevilik ve Tasavvuf kanallarından girdiği" tahmin olunabilir. Şüphesiz bu, Türkler İslam'ın resmi görüşüyle karşılaşmaksızın, bütünüyle "heterodox" yani resmi İslam anlayışı dışında bir görüşün müntesibi olmuşlardır, anlamına gelmez; çünkü Türkler'in Müslümanlıkla daha yakından temasa geldikleri Abbasiler döneminde yurtlarında çok sayıda sünni propagandacı da mevcuttu. Özellikle kitleler halinde İslamlaşmanın vuku bulunduğu Samaniler zamanında (874-999) ve ona takaddüm eden yıllarda, tasavvuf felsefesi ile yumuşatılmış geleneksel İslam anlayışının daha hakim durumda bulunduğu muhakkaktır (Fırlalı, 2006, s. 66-67).

Bu açıklamaya ek olarak Emeviler'in sürdürdükleri milliyetçiliğe dayalı politikalar ve Türklerle yönelik baskıcı uygulamaları da göz önünde bulundurmamak gerekir. Saffet Sarıkaya bu baskılar karşısında Türklerin "hoşgörü ve Ehl-i Beyt sevgisi temelli (Sarıkaya, 2003, s. 106-107)" bir İslam anlayışı benimsemeye başladıklarını belirtir. Ancak bu benimseyiş önceki inanışların tamamen reddi ve yeni inanışın kabul edilişi olarak gerçekleşmemiştir. Türkler içinde özellikle günümüzde Aleviler olarak bilinen topluluklar İslamiyet'i kabul ettikten sonra da Atalar kültü, Tengricilik, Şamanlık gibi eski inanç ve geleneklerini sürdürmüşlerdir. İslamiyet'e geçişi bir değişim ve dönüşümle gerçekleşmiştir. Örneğin, 'Ata'nın yerini 'Baba' ve 'Dede' almıştır. Bu yüzden Abdül Kadir İnan, Türklerin Altay Şamanlığı geleneklerinin yüzyıllar boyunca unutulmadığını belirtir.

X. yüzyıl başlarında İslamiyet'i kabul etmeye başlayan ve XI. yüzyılın ilk yıllarında tamimiyle Müslüman olarak Horasan'a geçen Selçuk Oğuzları, Dede Korkut hikâyelerinden anlaşıldığına göre, XV. yüzyılda birçok Şamanizm geleneklerini muhafaza etmişlerdir (matem töreninde olunun bindiği atın kuyruğunu keserek kurban etmek, aygır kesip "aş" vermek, kurbanı-adağı nezir edenin çevresinde dolaştırmak, ağacı kutlu saymak ve bu gibi). Bu Oğuzlar'ın torunları olan bugünkü

Anadolu Türklerinde de eski inanç ve göreneklerin derin izlerine rastlanmaktadır. Folklorcularımızca tespit edilen alkarısı (albastı) efsanesi, uzun ömürlü olması için çocuklara Yaşar, Durmuş, Satılmış, Satı... gibi adlar vermek, türbelere ve kutlu ağaçlara, çalılara paçavra parçaları bağlamak, hastalık dolayısıyla çocuğun adını, özel bir törenle, değiştirmek kotu ruhlardan korunma maksadıyla “ iyi saatte olsunlar” demek gibi adetler bu cümledendir (İnan, 1986, s. 207).

Görüldüğü gibi Alevilik tarih boyunca olduğu kadar günümüzde de tartışmalı bir alandır. Bu tartışmaların bir kısmında Alevilik gerçek İslam olarak ele alınırken karşıt görüşte de Alevilik İslam dışı bir inanç sistemi olarak görülmektedir. Ahmet Yaşar Ocak bu karşıtlık konusunu tüm yönleriyle aşağıdaki gibi ele almaktadır;

Bugün Türkiye'deki ve onun tabii bir uzantısı olan Türkiye dışındaki Alevi Toplumuna bakıldığı zaman, tıpkı Sünni kesimde olduğu gibi, monoblok bir yapı oluşturmadığı; özellikle orta yaşlı ve genç kuşak Aleviliğin tarihi çizgilerinden zaman zaman epeyce farklı ve tabi ki günümüz ideolojilerinden esinlenen çok çeşitli eğilimler içinde olduklarını görmemek mümkün değildir. Bu gözlemimizin yazılı belgeleri, bugün Türkiye'de Cem, Kervan (önceki adı Kavga), Aşura, Pir Sultan Abdal gibi ve batı Avrupa ülkeleri ile Avusturalya'da, Ehl-i Beyt, Kızıl Yol, Gerçek İlim, Fidan, Mürşid vb. adını burada sayamayacağımız, çeşitli Alevi-Bektaşî dernek ve Federasyonları tarafından yayınlanan dergiler ve kitaplardır. Bunlarda Aleviliğin bir din ve mezhep yahut bir inanç sistemi değil, bir yaşam felsefesi veya ilerici devrimci bir eylem tarzı olduğundan tutunuz, gerçek İslam olduğu iddiasını yahut İslam'ın Türkler'e has biçimi olduğundan İslam'la uzak yakın ilişkisi olmayan ateist bir felsefe olduğuna kadar geniş bir yelpazenin şekillendiği görülür. Bu geniş yelpazede yer alan bütün eğilimlerin ileri sürdükleri ortak tez ise, Aleviliğin "demokratik, laik, özgürlükçü, çağdaş" bir inanç sistemi ve Alevi toplumunun da bu çağdaş değerleri yüzyıllardan beri sergileyen, koruyan, savunan bir toplum olduğu iddiasıdır (Ocak, 1995, s. 153).

Ocak'ın üzerinde durduğu bu karşıtlıklar sadece Alevilik üzerine araştırma yapan uzmanlar, bilim insanı, din adamları arasında değil bizzat Alevi toplumunun içinde de görülmektedir. Bu da Alevi toplulukları arasında kafa karışıklığına yol açmaktadır. İlyas Üzüm bu konu ile ilgili olarak durumun karmaşasını en somut şekliyle açıklamıştır;

Bir tarafta Aleviliğin ayrı bir din olduğu, başka bir tarafta Aleviliğin materyalist bir dünya görüşü olduğu yaklaşımları; diğer taraftan onun İslam'ın özgün yorumu olduğu ya da İslam dışı olduğu yaklaşımları hiçbir şekilde birbiriyle telif edilebilir görüşler değildir. Bu noktada Aleviliğin mahiyeti ile ilgili bu uzlaşmaz yaklaşımlar, Aleviliğin bundan sonraki durumu için de tek yönlü bir tahminde bulunulamayacağını ortaya koymaktadır (Üzüm, 2001, s. 2).

Yukarıda yer verilen araştırmacıların görüşleri göz önüne alındığında Anadolu Aleviliği ile ilgili net bir tanım ortaya koymanın çok zor olduğu görölmektedir. Ancak, çok geniş bir açıdan yaklaşarak Anadolu Aleviliğini; ‘Türklerin İslamiyet öncesi inanç ve yaşam tarzları İslam dini çerçevesinde tekrar şekillenmiş ve tarihsel süreç içerisinde siyasi ve sosyal olaylarla günümüzdeki halini almış bir inanç biçimi’ olarak tarif edebiliriz.

### **3.3. Alevilik İnanç Esasları ve Kurumlar**

Anadolu Alevilerinde göçebe yaşam tarzları nedeni ile sözlü kültür geleneğinin ağırlıkta olduğu görölmektedir. Ancak bu durum Aleviliğin yazılı kaynakları olmadığı anlamına gelmemektedir. Sınırlı sayıdaki bu kaynakları el yazmaları, basılı eserler, icazet nameler, mektuplar, tapu vb. gibi arşiv belgeleri oluşturmaktadır. Bu yazılı eserler arasında en önemlisi, Anadolu da yaşayan tüm Alevi topluluklarının büyük saygı gösterdiği, temel bir başvuru kitabı olarak değerlendirdiği ve kutsal saydığı ‘Buyruk’tur. İmam Caferi Sadık tarafından yazılan Buyruk, Aleviliğin temellerini, buyruklarını ele alan Aleviliğin anayasası niteliğinde görölen bir kitaptır. Aleviliği yaşatan ve başka kuşaklara aktaran Dedeler bu kitapta yer alan buyrukları esas alarak ‘yolu’ve‘erkânı’ yürütürler. Aşağıda ele aldığımız Alevilik inanç esasları ve kurumlar ‘Buyruk’ kitabı temel alınarak hazırlanmıştır. Alevi yolu ve erkânına ilişkin bilgiler Buyruk’un kendi sistematığı ve çerçevesinde ele alınmıştır.

#### **3.3.1. İnanç esasları**

##### **3.3.1.1. Dört kapı kırk makam**

Alevilik-Bektaşilik inancında tarikat mensubu Talibin Hakk’a ulaşır kâmil bir insan (insan-ı kâmil) olması için geçmesi gereken maddi ve manevi aşamalara ‘Dört Kapı Kırk Makam’ denmektedir. Burada geçilmesi gereken dört kapı sırasıyla; Şeriat, Tarikat, Marifet ve Hakikat kapılarıdır. Bu kapıların her birinde on makam bulunur ve ‘Hakikat’ makamına ulaşmak isteyen kişi bu makamların gerekliliklerini yerini getirmek zorundadır. Dört kapı kırk makamda ilk kapının birinci makamı ‘iman getirmek’, son kapının son makamı ‘Allah’a ulaşmak’tır. Tüm



bu makamları geçen kişinin 'Hakikat' makamına ulaşacağına inanılır. Ancak, her insanın hakikat makamına ulaşması mümkün değildir. Sadece peygamberler ve evliyalar gibi seçkin kişiler bu makama ulaşabilir. 'Dört Kapı Kırk Makam' anlayışı Hacı Bektaş Velî tarafından düzenlenmiştir. Bektaşî tarikatının erkânını oluşturan bu anlayış kişinin tüm yaşamını doğrudan etkiler. Çünkü kişinin hem dünyevi hem de ruhani yaşantısını düzenler. Tüm aşamaları geçen kişi *'Tanrı'ya* ulaşır. Dört Kapı Kırk Makam aşamaları şöyle sıralanır:

**Şeriat Kapısı ve Makamları:**

- İman etmek
- İlim öğrenmek
- İbadet etmek
- Haramdan uzaklaşmak
- Nikâh Kılma (evlilik dışı ilişkilere bulaşmamak ve yakın akraba evliliği yapmamak)
- Çevreye zarar vermemek
- Sünnet-i Cemaat olmak (Peygamberin emirlerine uymak)
- Şefkatli olmak
- Arı Giyme- Arı yeme (Kuran'ın buyurduğu şeyleri yemek ve giymek)
- Yaramaz işlerden sakınmak

**Tarikat Kapısı ve Makamlar:**

- El almak, Tövbe etmek (Bir mürşide bağlanarak nefis ve tutkularından uzaklaşmak)
- Mürit olmak (Mürşidin öğütlerine uymak)
- Saçını giderme, Libasını giyme (cinsiyet farklılıklarını kaldırmak ve temiz giyinmek)
- İyilik yolunda savaşmak
- Hizmet etmeyi sevmek, özverili olmak
- Haksızlıktan korkmak
- Ümitsizliğe düşmemek
- İbret almak
- Nimet dağıtmak
- Özünü fakir görmek

**Marifet Kapısı ve Makamlar:**

- Edepli olmak
- Bencillik, kin ve garezden uzak olmak
- Perhizli olmak (hiçbir şeyde aşırıya kaçmamak)
- Sabır ve kanaat göstermek
- Utanmak
- Cömert olmak
- İlim öğrenmek

- Miskin olmak (Hoşgörülü olmak)
- Özünü bilmek
- Arif olmak (kendini bilmek)

**Hakikat Kapısı ve Makamları:**

- Turab olmak (Alçak gönüllü olmak)
- Tüm insanları bir görmek (Dil, din, ırk, cins ayrımı yapmamak)
- Yapabileceği hiç bir iyiliği esirgememek
- Kimsenin ayıbını görmemek
- Tevhit anlayışında olmak (Tanrının bir olduğuna, Ali'nin Tanrının velisi olduğuna inanmak)
- Vahdet-i mevcut anlayışında olmak (Tanrıyla bir olmak)
- Manayı bilmek/sırrı öğrenmek
- Seyri sülüğünü tamamlamak (Öze ermek)
- Gerçeği Gizlememek (Hakkın sırrını öğrenmek/öğretmek)
- Münacat ve Müşahede (Allah'ın varlığına ulaşmak), (Korkmaz, 1997, s. 159, 183).

Cem törenlerinin de 'Dört Kapı Kırk Makam' anlayışı ile ilişkisi bulunmaktadır. Cem'in yönetilmesinden sorumlu olan 'Pir, Rehber, Mürşit, Dede, Baba'olarak bilinen kişiler Dört kapı kırk makam anlayışında da kendine yer bulur. Dört kapı kırk makamlardaki aşamalardan geçerek tanrıya ulaşmak isteyen kişi bir Dede'ye 'Talip' olarak Cem sürecindeki tüm aşamalardan da geçmek zorundadır.

### **3.3.1.2. Üç sünnet yedi farz**

Dört kapı kırk makam gibi Aleviliğin geleneksel olarak ahlak anlayışını ortaya koyan bir diğer öğretisi de 'Üç Sünnet Yedi Farz' öğretisidir. Bu öğretinin İmam Caferi Sadık tarafından formüle edildiğine inanılır. Buyruk kitaplarında yer aldığı için Üç sünnet yedi farz öğretisi Alevilikte uyulması zorunlu öğretilerdendir.

**Üç Sünnet:**

- Dilden Tevhid kelimesini bırakmamak
- Kalpten düşmanlığı atıp, kimseye karşı kibirlenmemek ve kin tutmamak, gönül kırmamak ve kimseye düşmanlık etmemek
- Tarikatın her dediğini yerine getirmek

**Yedi Farz:**

- Musahip edinmek
- Mürebbiye düşmek yani Hak kazanında pişmek
- Rehber sahibi olmak. (Candan geçip Hak'tan geçmeyen sufi, rehber ile ona ulaşır)
- Mürşitten el almak

- Aşına bulmak
- Peşine olmak
- Çiğildeşi olmak (Korkmaz, 1997, s. 159, 183).

Buyruk'u okuduğumuzda bu üç sünnet ile yedi farz'ı yapmayanların cezaları da yer almaktadır.

### **3.3.1.3. On iki farz (On iki Alamet)**

Buyruk kitaplarında yer alan ilkelerden biri de On iki farzdır ve aşağıdaki gibi sıralanmıştır;

- Hak'tan korkmak
- Kimseye haksız söz söylememek
- Halka şefkat kılmak ve öğüt vermek
- İnsanı aziz bilmek, saygı göstermek ve küçük görmemek
- Hak'tan gelene razı olmak
- Tevekkel olmak, cihan esbabına meşgul olmamak
- Her şeye tahammül etmek ve Allah'ın görücü olduğunu bilmek
- Halktan sakınır olmak
- Kanaat ehli olmak
- Hak'tan gelecek rızık için üzülmemek
- Halka karışmamak
- Talip olanın hak sermayesi olmak (Korkmaz, 1997, s. 159, 183).

Yukarıda sıraladığımız Dört Kapı Kırk Makam, Üç Sünnet Yedi Farz ve On iki Farz Aleviliğin temel kaynaklarından olan Buyruk'ta tüm detaylarıyla tarif edilmiştir ve Alevi inancının temel taşlarını oluşturmaktadır. Alevi topluluklarında bu ilkeler Dedeler ve Rehberler aracılığı ile topluma öğretilmektedir. Bu kurallara uymayanlar yine Buyruk'ta açıklanan yöntemlerle cezalandırılır.

## **3.3.2. Kurumlar**

### **3.3.2.1. Dedelik**

Tarihte Alevi toplumunda lideri hem eğitici, hem de yol gösterici özellikleri ile öne çıkan Dede'lerdir. Peygamber'in soyundan geldiğine inanılan ve Pir ve Mürşid olarak da bilinen Dedelik soydan gelen bir makamdır. Bedri Noyan, soy bağı ile sürdürülen bu makam için yetenek ve bilgi aranmadığını şu şekilde belirtir;

Alevilerde Mürşid olmak için Bektaşilerde olduğu gibi hak ederek kazanmak yoktur. Sadece mürşid soyundan, yani ehl-i beyt soyundan birinin oğlu olmak yeterlidir. Alevilere göre dedelerin hepsi "Seyyid"dir, yani Hz. Peygamber soyundan (Hz. Hüseyin'den) gelmez. Dedelik irsî olduğundan, yani babadan oğula geçtiğinden baba ölünce oğlu Mürşid makamına oturur (Noyan, 2006, s. 164).

Dedeler Türkiye'nin belli yerlerindeki ocaklara bağlıdır. Her Dede'nin kendine bağlı köyleri bulunmaktadır. Dedeler düzenli olarak bu köyleri gezerek taliplerini ziyaret ve kontrol ederler. Özellikle işlerin azaldığı kış döneminde gerçekleşen bu ziyaretleri sırasında Cem törenleri yaparak köydeki sosyal ve dini hayatı canlandırır, anlaşmazlıkları giderir ve dayanışmayı artırır.

Bektaşilerde Dede'nin dışında 'Rehber' (Baba) anlayışı da vardır. Rehberler de Dedeler gibi cemaatin işlerini yürütür. Bazı yerlerde Rehber Baba denilmektedir. Buradaki ayrımı şöyle açıklanabilir; Dedelik soyu takip ederken, Rehber'lik seçimle olmaktadır. Rehber'in seçimini Dede gerçekleştirir. Yolun kurallarını bilen, bu makama layık, itibarlı ve Dede'nin olmadığı yerde Dede'nin görevlerini yürütebilecek yetideki kişiler arasından seçilir. Çünkü Dede Aleviliğin en önde gelen toplum lideri konumundadır. Sadece inanç ve ibadet bilgilerini aktarmaz. Sosyal ilişkileri düzenler, bu yüzden hukuki sorumlulukları ve yetkileri de vardır. Mehmet Yaman, Dede ile ilgili şu açıklamalarda bulunur;

Eğitim görmüş gerçek bir dede, talibinden sorumludur. Zira o bir mürşid-i kâmilidir ve Hakk'ın vekilidir. Ocakoğlu bir dede mü'minin davasını öbür dünyaya (mahşere) bırakmayıp, Pir divanında görmelidir. Talibin sitemi (cezası) ne ise, ödetmelidir. Talib de, hak sahibi (istekli) kim ise, onunla helallaşmalıdır. Çünkü HAK-MUHAMMED - ALİ DİVAN'ında (ALEVİLİK'TE) "Döktüğün var ise doldur, ağlattığın var ise güldür, aldığın var ise ver..." kuralı geçerlidir ki, günümüzde tüm dünya insanlığının da muhtaç olduğu budur (Yaman, 2001, s. 181).

Dedelik kurumunun Alevi toplumundaki yerinin bu kadar önemli olmasının sebebi tarih boyunca bu toplulukların benzer bir dini lidere sahip olmaları ile ilgilidir. İslamiyet öncesi Türk topluluklarının Şamanlık (Kam'lık) inançlarına baktığımızda Dede ve Rehber ile Şaman arasındaki benzerlikler karşımıza çıkmaktadır. Eröz, Şamanlık ve Dedelik arasındaki benzerlikleri şöyle anlatır;

Gerek kam'lık, gerek dedelik soydan gelme birer dini mistik meslek idiler. Her ikisinin de, soyunda kam veya dede bulunan sülalelerin çocukları arasından, bu vazifenin sahibi seçilip bulunurdu. Türkiye'deki Alevi - Bektaşi cemaatlerinde dede ve baba seçme kaideleri hakkında derinliğine bilgi sahibi olmamıza rağmen, elimizde

ipuçlarına ve birtakım malumata dayanarak, bunlarla, eski Türk dininin liderlerinin seçilmesini mukayese edebiliriz. Her ikisinde de soy takibi şartına rağmen, bir seçimin söz konusu oluşu gözden ırak tutulmamalıdır (Eröz, 1990, s. 260).

Yukarıda da belirtildiği gibi özünde Şamanlık ve Dedelik soydan gelir. Ancak, bunun istisnaları da vardır. Örneğin Bektaşilikteki 'Dede babalık' seçimle gerçekleşir. Benzer biçimde soyu Şamanlıktan gelmeyen bir başka deyişte ataları Şaman olmadığı halde belli durumlarda Şaman olmasına izin verilen kişiler vardır. *Şamanizm* adlı eserinde Mircea Eliade konuyu şöyle ele alır;

Buryat-Alarlarda şamanlık gerek baba gerek ana tarafından kalıtımla aktarılır; ama kendiliğinden de gelebilir. Her iki durumda, şamanlığa "çağırılma", ataların ruhları (uç) tarafından meydana getirilen rüyalar ve çırpınmalarla kendini gösterir. Şamanlık çağrısı zorlayıcıdır; ona uymaktan kaçınılamaz (...) şamanlık genellikle kalıtsaldır, ama bir tanrısal seçim ya da kaza sonucunda şaman olduğuna da rastlanır. Örneğin, tanrılar geleceğin şamanım başına yıldırım düşürerek ya da gökten düşen taşlarla istemlerini belli ederek de seçebilirler. Bir adam rastlantıyla içinde bu taşlardan bulunan tarasın'dan içer ve birden şamana dönüştüğünü görür. Fakat tanrıların seçtiği bu şamanlar da, ötekiler gibi, yaşlı şamanların kılavuzluğundan ve eğitiminden geçmek zorundadırlar. (...) Kazak-Kırgızlarda baqsa'lık (baksılık) mesleği normal olarak babadan oğula geçer; istisna olarak baba bunu iki oğluna birden bırakabilir. Fakat çırağın doğrudan doğruya yaşlı şamanlar tarafından seçildiği eski bir çağın anısı hep belleklerdedir (Eliade, 1999, s. 37-39).

İster soydan olsun ister seçimle olsun Şaman olacak kişinin tam manası ile Şaman olabilmesi için belli bir eğitimden geçmesi gerekmektedir. Esrime yolu ile Şamanlık belirtileri gösteren genç çırağın yaşlı usta bir Şamandan alacağı ve sonunda sırra ereceği bir eğitim alması gerekir. Mesleğe girmeye karar veren Şaman adayının tecrübeli bir Şamanın eğitimine geçmesi gerekir ve bu tecrübeli Şaman'a 'Ata' denirdi (İnan, 1986, s. 78). Burada geçen terim ve öğreti şekli Alevilikteki yola girmek isteyen Talip'e, yol gösteren yolun kurallarını görgüsünü öğreten Dede, Mürşit, Rehber ilişkisi ile aynı olduğu görülür. Şaman olacak kişinin hazırlık aşamasında aldığı eğitim ile ileride kullanacağı mistik tekniklere hâkim olduğu ve kabilenin dini ve mitolojik geleneklerini özümlediği kabul edilir. Bazı topluluklarda bu hazırlık aşamasının ardından yeni Şamanın 'sır-ra-erme töreni' denilen bir ayin yapılır. Hazırlık aşamasında Şaman adayının iradi şekilde öldüğüne ve tekrar dirildiğine inanılır. Aleviliğin temel felsefelerinden olan

'ölmeden önce ölü, mahşer olmadan hesabınızı görün' felsefesinin köklerinin bu Şaman dayandığı düşünülmektedir.

Şamanlar ve Dedeler arasındaki bir başka benzerlikte verdikleri hizmetlere karşısında cemaatten aldıkları ücret ile ilgili işleyişte bulunmaktadır. Abdülkadir İnan *Tarihte ve Bugün Şamanizm* adlı eserinde konuyu şöyle anlatır;

Bazı oymaklar şamanlarına yıllık maaş bağlarlar; bazı oymaklar ise her ayın ve tören karşılığı olarak ücret verirler. Kamlar pazarlık etmezler, ne verilerse razı olurlar. Umumiyetle gerçek kamlar dünyalığa düşkün değillerdir. Kamlar hakkında söylenen menkıbe (yorum) lere göre gerçek kamlar yoksul olmağa mahkûmdurlar. Kamların kendileri de buna inanırlar (İnan, 986, s. 80)

İnan'ın Şamanlar konusundaki bu araştırması günümüzdeki Dedeler için de geçerlidir. Resmi olarak din görevlisi sayılmadıkları için devletten maaş almayan Dedeler'in yaptıkları dini hizmetlerinin karşılığı, Cem'i törenini düzenleyenler tarafından yahut cemaat içinden toplanan ve 'hakkullah' veya 'çerağ hakkı' denen para ya da mal ile ödenir. Geçmiş dönemlerde de köye gelen dedelere hizmetlerine karşılık ekmek, bulgur, yumurta, bal vb. köy ürünlerini verilirdi. Dedenin de Şaman gibi bu konuda herhangi bir talebi ve isteği olamaz, ne verilerse razı olur.

Bir diğer benzerlik de Şaman'ın ve Dede'nin toplum içindeki yeri, konumu ile ilgilidir. Günümüzde dahi Dedelerin olağan üstü güçleri olduğuna inanlar vardır. Harun Yıldız, *Anadolu Aleviliği* kitabında Alevilerin, hastalıkları iyileştirdiği, gelecekte haber verdiği ve bir takım doğa olaylarına egemen olabildiği gibi düşüncelerle halen Dedelere başvurulduğunu belirtmektedir (Yıldız, 2014, s. 331). İslamiyet öncesi Türk topluluklarında Şaman'dan beklentiler ile yukarıda Yıldız'ın söz ettiği Dedeler arasında Büyük benzerlikler görülmektedir. Bilindiği gibi Orta Asya Şamanlarının gelecekte haber verdiklerine, doğa olaylarına hükmedebildiklerine ve en önemlisi olağan üstü güçleri sayesinde hastalıkları iyileştirebildiklerine inanılırdı (Eliade, 1999, s. 247, 291).

Görüldüğü gibi eski inanışlarından vazgeçmeyen Bazı Türk topluluklar, Alevilik inanışı doğrultusunda eski inanç liderleri Şaman'ın büyümlü güçlerini Dede'ye yüklemişlerdir. Aleviler bu inanışı zaman içinde akıl ile harmanlayarak Şaman'ın iyileştirme gücünü Dede'nin sosyal iyileştiriciliği, birleştiriciliği görevine dönüştürmüştür.

### 3.3.2.2. Musahiplik

Musahiplik, Köy Bektaşileri bir başka deyişle Kızılbaş diye tarif edilen Aleviler arasında kendine yer bulmuş bir kurumdur. Kökenine bakıldığında Musahipliğin İslam öncesi dönemlerden gelen bir gelenek olduğunu ve bu tarz uygulamaların farklı dini topluluklarda da görüldüğü ileri sürülmektedir. Bunun yansira musahipliğin Orta Asya'daki, Şamanizm'den ve Zerdüştlükten gelen bir anlayış olduğunu düşünen araştırmacılar da vardır. Melikoff'a göre musahiplikle aynı şey olmamasına rağmen, eski Türk-Moğol cemiyetlerinde '*anda*' denen ve aralarında kan bağı olmayan birçok insanı birbirine bağlayabilen bir dostluk anlaşması âdeti bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Melikoff musahipliğin Ahi loncalarındaki 'ortak ya da kardeş' âdetinden de gelebileceğini ifade etmiştir (Melikoff, 1993, s. 91). İslami temelli görüşte ise musahiplik Hz. Muhammed'in Miraç dönüşünde 'Kırklar Meclisi'ne katıldıktan sonra evinde kendisini ziyaret eden sahabilere, "Ey inananlar, her iki kişi birbirinizi kardeşliğe kabul edin" der. Bunun üzerine herkes birbiriyle musahip olurlar ve kendisinin de Hz. Ali ile musahip olur (Korkmaz, 1997, s. 21).

Kurum olarak Musahiplik sosyal kontrol mekanizması görevi görür, bunun yanı sıra toplumda dayanışmayı ve yardımlaşmayı en üst seviyeye taşır. Özetle Cem töreni ile kurulan manevi kardeşlik olarak tanımlanabilir. Bunun için ikrar vermiş olan ve kan bağı olmayan iki ailenin, Dedenin ve cemaatin huzurunda, ölünceye kadar kardeş kalacaklarına ve her koşulda birlik ve beraberlik içinde yaşayacaklarına dair 'Musahiplik Cemi' adı verilen tören ile söz vermesi gerekir. Ahiret kardeşliği, yol kardeşliği gibi anlamlara gelen ve iki aileyi birbirine bağlayan Musahiplik, Alevi topluluğunun çekirdeğini oluşturur.

Şehir Alevileri olarak tanımlanan Bektaşilikte Nasip alan kişi evli, bekâr, kadın veya erkek olduğuna bakılmaksızın ve bir soy bağı aranmadan Bektaşî topluluğuna girebilir. Ancak Köy Kızılbaşlarda Musahiplik çok önemlidir. Musahibi olmayan kişi topluluğun bir üyesi olmasına karşın Cem törenlerine giremez. Bununla beraber Alevilerde soy bağı da çok önemlidir. Soydan Alevi olan kişi evlendikten sonra bir başka Alevi çift ile musahip olup topluluğa tam manasıyla katılabilir. Bununla birlikte Musahip olabilmek için belli koşulların karşılanması gerekir. Bu koşulları Melikoff şöyle açıklar;

İki musahip, aynı dili konuşuyor olmalıdırlar. Aynı yaşta, aynı dinde, aynı sosyal sınıftan ve aynı sosyal durumda olmak gerekmektedir. Bir bekâr adam bir evli insanın; yaşlı bir adamla genç birinin; bir cahil adam bir âlimin ya da bilgili bir insanın; bir şeyh bir dervişin musahibi olamaz. İki musahip, aynı köy, aynı şehir ya da aynı semtte olmalıdır (Melikoff, 1993, s. 95).

Melikoff'un yukarıda açıkladığı koşullar, her bölgede aynı biçim ve disiplinde uygulanmamaktadır. Nasıl Alevilikte inanç ve gelenekler bölgelere göre değişiklik gösteriyorsa, benzer biçimde musahiplik uygulamaları da bölgelere göre farklılık göstermektedir. Musahiplik, Aleviliğin en önemli kurumlarından biri olarak kabul edilir. Bu yüzden İmam Cafer-i Sadık yolundaki 'Üç sünnet yedi farz' anlayışındaki farzların ilk sırasında yer alır. Aleviliğin tarihi kaynaklarında sık sık altı çizilen Musahipliğin özellikleri ile ilgili olarak Eröz şunları dile getirir;

Türk Cemiyetinde, kardeş çocukları evlenebildiği halde, birbirine musahip olanların çocuklarının evlenmemesi, musahip kardeşliğinin ne derece ileri ve köklü olduğunu gösterir. Musahiplerden, bir kadın ve diğer taraftan bir erkek ölse, hayatta kalan kadınla erkek evlenemez. Musahip olan erkeklere "kardeş", kadınlara "bacı" denir. Namus ve mal-mülkleri hariç, hemen her şey ortak sayılır. Biri iflas etse, hayvanları ölse, ürünü zarar görse, musahibi derhal imdadına yetişir. Gücüne göre, ona mal, mülk verir, para sağlar, yiyecek sağlar. Bunu severek ve töreye dayanan bir iş, bir hizmet olarak yerine getirir. Birbirlerinin gidişini, çocuklarının ahvalini kontrol ederler. Gençlerin kötü yollara sapmaması için, erkândan, yoldan ayrılmaması için göz kulak olurlar. Birbirlerine Destektirler; acıları, tasaları, sevinçleri birlikte paylaşırlar (Eröz, 1990, s. 111-112).

Yukarıdaki alıntıda da açık bir biçimde görüldüğü gibi Aleviliğin en hassas kurumlarından olan Musahiplik için adım atmadan önce her iki ailenin de bu isteklerini en ince ayrıntılarına kadar düşünmüş olmaları beklenir. Çünkü sadece bir kere musahip olunabilir. Bu musahiplik bozulursa bir daha musahip olunamaz. Musahip olmaya karar veren iki aile ilk adım olarak durumu Rehber'e ve Dede'ye iletir. Bundan sonra düzenlenecek Musahiplik Cemi için hazırlıklar başlar. Tören için bir kurbanlık alınır. Uygulandığı bölgeye göre dolu (rakı) denilen içki de hazırlanır. Bazı bölgelerde ise dolu yerine şerbet hazırlanır. Bu hazırlıklardan sonra Musahiplik Cemi ile iki aile tüm cemaat üyeleri önünde söz vererek bu yola girdiklerini beyan ederler. Bu tören aracılığı ile ailelerin Musahipliği onaylanmış olur.



### 3.3.2.3. Düşkünlük

Düşkünlük Alevi inancının cezalandırma kurumudur. Alevilerde kişilerin üyesi olduğu toplumun (cemaatin) değer ve normlarına istisnasız şekilde uymasını sağlayan bir kontrol mekanizmasıdır. Musahip tutmuş, ikrar vermiş ve yola girmiş kişilerin Aleviliğin kural ve kaidelerini titizlikle uygulamaları beklenir. Kurallara uymadığı tespit dilen kişiler uyarılır. Uyarıları dikkate almayarak cemaat için olumsuz olarak görülen davranışların tekrarladığı tespit edilen Alevilik değerlerini çiğneyen ve bunda ısrar eden kişi 'düşkün' ilan edilir. Cemaatten atılma riski ile karşı karşıya kalır. Eylemlerinde bir iyileşme olmazsa cemaatten atılır.

Düşkünlük kurumunda iki basamak vardır. Bunlardan ilki geçici düşkünlüktür. Eğer işlenen suç basit kabul edilebilecek nitelikte ise kişi Dede tarafından düşkün ilan edilir ve cemaatten uzaklaştırılır. Bu süre boyunca da Cem törenlerinden uzak tutulur. Mehmet Yaman Düşkünlüğe sebebiyet veren eylemleri şöyle sıralar;

Haksız yere ve keyfi olarak eşini boşayan, haram kazanç sağlayan, yalancı şahitlik yapan, nefesine hakim olmayan, hırsızlık yapan, adam öldüren, vergi ve askerlik gibi vatan borcunu ödemeyen, annesine-babasına evlatlık görevi yapmayan, insanlara zarar veren, komşusunu inciten, işçi ve yetim hakkı yiyenlerdir. Böylece Cem halka zararlı insanlardan arınmış ve ahlâk ve doğruluk ilkelerinin toplulukta yaşatılması, benimsetilmesi sağlanmış olur (Yaman, 2001, s. 186).

Aleviler toplumsal bir baskı oluşturarak bu duruma düşen kişilere yaptırımlarını şöyle uygularlar; Düşkün olan kişi ile konuşulmaz, selamlaşmaz, evine gidilmez, düğününe gidilmez, hastalansa ziyaretine gidilmez, bayramlarda bayramlaşmaz, hayvanları sürüye katılmaz ve hiçbir işi görülmez. Kısaca toplum Düşkün kişiyi yok sayılarak cezalandırır. Bu cezalandırma bir tek şart ile bozulur; Eğer geçici düşkün olan kişinin cenazesi olursa cenazesi kaldırılır, evine gidilir ve kırk gün teselli bulması için bu süreçte konuşulur. Ancak, evine gidilse bile ekmeği yenmez suyu içilmez. Kırk gün süren yas dönemi sona erdikten sonra ceza eski şekliyle uygulanmaya devam eder. Bu süreçte bir taraftan da kişinin hal ve hareketleri gözlem altına alınır. Düşkün kişi af dilerse ve cezasını çektiğine kanaat getirilirse kurban kesilerek Cem düzenlenir. Bu Cem töreninde düşkün kişi cemaatten helallik alır ve düşkünlüğü kaldırılır (Yaman, 2012, s. 245). Düşkünlük kurumunun işleyişi ve Anadolu köy yaşantısındaki imece kültürüne dayanan

yaşam biçimi göz önüne alındığında Düşkünlüğün çok ağır bir ceza olduğu görülmektedir.

Düşkünlük kurumunun ikinci basamağı 'Sürekli Düşkünlük' bir başka deyişle 'Yoldan Düşme'dir. Aşağıdaki üç suçtan birini işleyen kişi 'Sürekli Düşkün' ilan edilir. Bu suçlar;

- Kuran-ı Kerimde evlenilmesi yasak olan kişilerle evlenilmesi,
- İkrardan dönülmesi,
- Zina yapılmasıdır.

Bu suçlardan birini işleyerek sürekli düşkün ilan edilen kişinin içinde yaşadığı Alevi toplumu tarafından affedilmesi söz konusu değildir. Kişinin sosyal desteğe en çok muhtaç olduğu hastalık ve hatta ölüm durumlarında bile ceza hafifletilmez. Ali Yaman bu kişilerin "cenazesi yıkanmadan, namazı kılınmadan (Yaman, 2012, s. 245)" defnedildiğini belirtir. Bir kişinin tek başına göğüslemesinin mümkün olmadığı böyle bir ceza karşısında Sürekli Düşkün kişinin Alevi toplumu içinde yaşaması imkânsız hale gelir. Bu baskıyla baş edemeyen Düşkün kişilerin genellikle yaşadığı köyü terk etmek zorunda kaldıkları bilinmektedir.

## 4. CEM TÖRENLERİ (Ayin-i Cem)

### 4.1. Cem Töreninin Etimolojisi

Bütün inanç topluluklarında olduğu gibi Alevilerin de kendine özgü anma, toplanma ve ibadet günleri vardır. Bir İslam mezhebi olmasına karşın Sünni İslam anlayışındaki gibi beş vakit namaz ve Ramazan orucu ibadeti genellikle Alevilikte uygulanmaz. Alevilerin düzenli olarak yaptıkları ibadet Cem törenleridir. Cem törenleri; Aleviliğin ilkelerinin öğrenildiği, ibadetlerin yapıldığı yerdir. Bunun yanı sıra Cem törenleri, sosyal ve kültürel paylaşımların olduğu, sorunların çözüldüğü ve kişileri Alevi toplum yapısına uygun olarak eğittiği özel bir törendir.

Adet, usül, görenek, kanun, töre ve ibadet tarzı gibi anlamlara gelen Ayin-i Cem kavramındaki 'ayin' kelimesi Farsçadır. Cem ise toplanmak, topluluk, toplantı, cemiyet gibi anlamlar taşımaktadır. Buradan hareketle, Ayin-i Cem, "toplantı töresi, cem âdeti, cem töreni, bir araya gelme yolu (Eröz, 1990. s. 97)" olarak tanımlanır. Esat Korkmaz Cem'in, "İran söylencelerinde içkiyi (şarabı) bulan, içkili toplantıları düzenleyen Kısra'nın (şahın, padişahın) adı" olduğunu belirtir. Korkmaz'a göre, İran'ın eski Zerdüşt dininde, şarabı bulan, içkili toplantıları düzenleyen, bunu bir geleneğe dönüştüren padişah adına belli aylarda törenler düzenlenmiş ve söyleşiler yapılmaya başlanmıştı. Bu tören ve söyleşilere içki, müzik, oyun ve şiir okumaları eşlik ederdi. Bu törenlerin amacı Cem denen padişahı anmak, ona saygı göstermek, onun bulduğu şarabı içip gönül eğlendirmek ve padişahı kutsallaştırmaktı. Bu törene İran diliyle "âyn-i cem" denirdi. Bu yüzden Ayn-i Cem, Cem'i anma, onu kutlama, onun adına içkili, çalgılı, söyleşili toplantılar düzenleme gibi anlamlara gelmektedir. Esat Korkmaz burada ortaya çıkan benzerlik yüzünden Padişah Cem ile onu anmak için yapılan Cem törenleri için kullanılan cem kelimesinin birbirine karıştığını belirtmektedir (Korkmaz, 2000, s. 205). Bazı araştırmacılar Ayin-i Cem kavramının Ayn-ül Cem'den türemiş olduğuna vurgu yapmaktadır. Burada bahsedilen Ayn; gerçek, varlık, öz anlamına gelmektedir. Ayn-ül Cem ise gerçek birleşme, birliğin özü gibi anlamlar taşıyan bir deyim olarak Bektaşiler ve Mevleviler arasında kullanılmaktadır. *Bektaşilik, Alevilik Nedir?* başlıklı eserinde Bedri Noyan bir toplantının Ayn'ül Cem adını alabilmesi için, kurban tıglamak ve helva pişirmek gibi koşulların yerine getirilmesi gerektiğine

vurgu yapmaktadır (Noyan, 1985, s. 119). Aleviler'in Cem törenleri'nin çoğunlukla Nevruz'da yapıldığını ve bunun bir rastlantı olmadığını belirten Metin And bu töreni Cemşid'e dayandırır. Metin And'a göre Cem köken olarak efsanevi İran şahlarından olan ve yedi yüzyıl şahlık yaptığına inanılan Cemşid'in adından gelmektedir. Nevruz zamanı ülkenin ileri gelenleri bugünü kutlamak için Cemşid'e şarap getirirler ve müzisyenler eşliğinde oyunlar oynanırdı. Bu nedenle cem törenlerinin nevrüz da yapılmasının bir rastlantı olmadığı belirtilmektedir (And, 2003, s. 366).

## **4.2. Cem Törenlerinin Kaynağı**

Daha önce belirtildiği gibi Alevi toplulukları tarih boyunca genellikle göçebe olarak yaşamış topluluklardır. Bu nedenle her göçebe toplulukta olduğu gibi sözlü kültür yazılı kültüre göre çok daha yaygındır. Her ne kadar Aleviliğe ilişkin bilgiler dilden dile kuşaktan kuşağa aktarılarak yaşamış olsa da sosyal, kültürel, psikolojik ve hukuki etkileri açısından Aleviliğin en önemli unsurlarından olan Cem törenlerinin başlangıcı, kaynağı ve tarihi gelişimine ilişkin elimizde yeterli bilgi bulunmamaktadır. Bu alanda çalışan araştırmacılar Cem törenlerinin kaynağına ilişkin temelde iki farklı görüş öne sürmüşlerdir. Bu kaynakları İslam dışı ve İslami kaynaklar olarak sınıflandırmak mümkündür.

### **4.2.1. İslam dışı kaynaklar**

İslam dışı kaynaklar denilince, Türklerin İslamiyet'i kabul etmeden önceki eski dini inanış, gelenek, görenek ve çeşitli ayinleri, Şamanlık ayinleri ile ilgili bilgilerin ve bu bilgilerin Cem törenleri ile olan benzerlik ve farklılıkların ortaya konulmasıdır. İslam dışı kaynakları kullanan araştırmacılar Cem törenleri ile Türklerin yukarıda sıraladığımız İslamiyet öncesi inanç ve kültürel uygulamaları arasında şekil itibarıyla pek çok benzerlikler bulunduğunu belirtmektedirler. Örneğin, Türklerin kadınlı-erkekli toplantılar yaptığı, bu toplantılarda içki içip eğlendikleri ve çalgılar çalıp semâ ettikleri bilgisini ve bu uygulamanın eski Türk törelerinin bir parçası olduğunu ileri sürmektedirler. Bu bilgiden hareketle bazı araştırmacılar Türklerin İslamiyet'i kabul ettikten sonra da bu inanç ve geleneklerini bırakmayarak onları İslam dinin çerçevesinde tekrar

yorumladıklarını belirtmektedirler. Yaptığı araştırmalarda İslam dışı kaynaklardan beslenen Mehmet Eröz *Türkiye’de Alevilik ve Bektaşilik* başlıklı kitabında Türklerin İslamiyet’i kabul etmeden önceki inanç ve geleneklerine ilişkin şu bilgilere yer vermektedir;

Eski Türkler dini ve içtimai sistemlerinin ve icabı olarak, her vesile ile toplantılar, şöenler, toylar, ziyafetler düzenler; burada yer içer, eğlenir veya yas ederlerdi. Bunlar, içtimai dayanışma ve kaynaşmanın vesilesi olurdu. (...) Türk töresine göre, ziyafete gelenlerin nerede oturacağı (Orun) ve kurban etinin hangi parçasını (pay, ülüş) alacağı, çok eski devirlerde tespit edilmiştir. Bütün göçebe topluluklarında olduğu gibi, Türk imparatorluk ve devletlerinde (Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlılar), törenler, şöenler, bu kaidelere aynen uyularak yapılmıştır. Anadolu Kızılbaş’larında ve Sünni Barak Türkmenlerinde bu gelenek devam etmektedir (Eröz, 1990, s. 304-305).

Birçok araştırmacının ısrarla üzerinde durduğu gibi Şaman ayinlerini incelediğimizde bu ayinlerin yapısının ve uygulanış biçiminin şaşırtıcı derecede Cem törenlerine benzediğini görmekteyiz. Örneğin Cem törenleri gece yapılır. Mircea Eliade *Şamanizm* adlı kitabında Şaman ayinlerinin de hep gece yapıldığını yazmıştır; “Tunguzlarda şaman sınıfı içinde hiçbir ayırım yoktur. Gök tanrısına Şaman dışında herhangi bir sunucu rahip de kurban kesebilir ve bu kurban törenleri hep gündüz olur; oysa şamanlık rit ve törenleri geceleyin yapılır (Eliade, 1999, s. 217)”.

Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm* başlıklı kitabında Şaman ayinleri ile Cem törenleri arasındaki benzerlikleri uzun uzun anlatmıştır. Bu benzerlikleri somutlaştırmak için Yakutların Şaman ayinlerinden örnekler vermiştir;

Şaman ayine katılmak istemeyenlerin ayin başlamadan çıkmalarını, ayin sırasında dışarı çıkmak ve girmek yasak olduğunu anlatır. Ayin başlamak üzere iken şamanda garip bir değişiklik olur; hıçkırık tutar, yüzünün adaleleri durmadan hareket eder, gözleri ateşe, bir nokta üzerine dikilir. Ortada yanan ateş yavaş yavaş sönmektedir. Ayine iştirak edenler çok yavaş konuşurlar. Şaman bayağı giyimlerini çıkarıp ayin cübbesini, cübbesi yoksa kadın entarisi giyer, eline piposunu tuttururlar. Yavaş yavaş dumanını yutar... Hıçkırığı sıklaşır, gözleri kapanır. Boz at postu (odanın tam orta yerine konulur. Şaman post üzerine oturup bir az su içer. Eline kamçı, kayın ağacı ve dalları, davul ve tokmağını alır; postun baş tarafı Güney yönüne doğrudur; şaman da Güney’e karşı durur. Dünyanın dört yanına secde eder, ağzına aldığı suyu etrafa püskürür.(...)Bu sükûneti davul sesi bozar. Şaman İlahiler okur, davul çalar. (...) şaman

ayılır, neşelenir, sıçramağa ve dans etmeğe başlar. Ateş yakılır. Ateşin al ziyası içinde dans eden şamanın ağzından köpükler sıçradığı görülür. Gözleri yarı kapalı, elinde davul şeytani bir dans yapmaktadır. (...) Şaman bu dans sırasında pek uzaklara, göklere seyahat ettiğini temsil eder. Ayinin bu kısmında Yakut şamanları yer-yüzünde ve göklerde gezdiklerini sanatkârane temsil ederler. Dans yaparken bazan dağ tepesine çıkmayı, bazan inmeyi, bazan göklerde uçmayı, oluklarda (menzilelerde) dinlenmeyi çok güzel temsil ederler. Şaman göklere doğru “uçarken” uçsuz bucaksız gökyüzünde dolaşan ruhlar ve kuşlar şamanın göklere, tanrı huzuruna doğru uçmasına hayran oluyolar, heyecanlarından karma karışık gurultu çıkarıyorlar (İnan, 1986, s. 115-116).

Abdülkadir İnan'ın yukarıda anlattığı Şaman ayininde de görülebileceği gibi Cem törenlerinde olduğu gibi ayin başlamadan önce giriş ve çıkışların düzenlenmesi önemlidir. Şaman ayini ve Cem töreni başladıktan sonra törene girmek ve çıkmak yasaktır. Şaman ayininde olduğu gibi Cem törenlerinde de Dede, tören başlamadan önce tören hakkında bilgilendirici konuşmalar yapar. Şaman da Dede gibi bir değnek kullanır, post üzerinde oturur. Her ikisinin de üzerine hırka veya cübbe giyer. Şaman'ın davulu çalıp ilahi okuması ile Cem töreninde Dede'nin ya da Zakir'in bağlama çalıp deyiş okuması arasında da doğrudan bir ilişki olduğu görülmektedir. Benzer biçimde Şaman'ın hayvan sesleri ve figürleri ile bezenmiş dansı ile Cem törenlerindeki Turnalar semahı ilişkilendirilebilir. Şaman ayinlerindeki ateşin yakılması ise Cem törenindeki 'Çerağ uyandırma' ritüeline karşılık gelmektedir. Birçok araştırmacı Türkler İslam'ı kabul etmeden önceki inanç ve kültürleri ile Cem törenlerine ilişkin bizim yukarıda yapmaya çalıştığımız karşılaştırmaları yapmışlardır. Bu sayede de Cem törenlerinin oluşum ve evrilme süreçlerini açıklamaya çalışmışlardır. *Oyun ve Bügü* adlı kitabında Metin And, bu araştırmacıardan John Kigsley Birge'nin Asya'daki inanç uygulamaları ile bu uygulamaların Anadolu'daki izleri üzerine ortaya koyduğu yedi temel benzerliği kendi eklemeleri ile şöyle kaleme almıştır;

Ritüellere örtünmemiş kadınlar, erkeklerle birlikte katılır. Şamanların büyüsel sözlerinin benzerliklerini Bektaşî ve Alevî nefeslerinde buluruz. Semâ ve Samah da şamanın dansına benzer. Tören ve şölenlerde şarkı ve dans vardır. Alkollü içki içilir, kimi de haşhaş gibi uyuşturucular kullanabilir. Bu türlü esriklik dansları Kırgız şamanlarında vardır. Yakutlarda ısı ah denilen el ele tutuşarak dans etmeyi ve toplantılarında kımız içilmesini buluruz. Kimi durumlarda dansı yalnız şaman yapar. Asya'daki Türkler'de olduğu gibi tören ve şölenlerde koyun ya da koç kurban edilir.

Ermış, ulu kişilerin keramet ve mucizeleri, özellikle insanın kuşa dönüşmesi: Örneğin Ahmet Yesevi ve tarikatındaki dervişler kuşa dönüşüp uçabiliyorlardı. Bu inanç ve efsaneler Alevi ve Bektaşilerde de vardır. Tibet ve Çin Türkistanı'ndan Budizm etkileriyle gelen başkaca mucizeler Bektaşilerde de vardır. Kutsal yerler, kutsal ağaçlar, kutsal dağlar Asya Türklerinde olduğu gibi Anadolu'da da vardır. Güney'deki Tahtacılar, Toros Dağları'nın ruhuna kurban sunarlar. Aleviler Kaz Dağı'na giderek Sarı Kız'ı ulularlar (And, 2003, s. 363).

Cem törenine kaynaklık edebilecek bir başka ritüelin de Alevi ve Bektaşi topluluklardan, İran'daki Şiilikten ve Arap yarım adasındaki İslamiyet'ten binlerce yıl önce Anadolu coğrafyasında düzenlenen içkili, çalgılı Dionysos törenleri olduğunu ileri süren araştırmacılar vardır. "Dionysos törenlerinde şarap tanrısına adaklar sunulmakta, törenleri yöneten ve belli nitelikler taşıdıklarına inanılan görevliler de bulunmaktaydı. Dionysos törenlerine Şaman törenlerinde olduğu gibi erkek, kadın genç, yaşlı herkes katılır, içki içip oyunlar oynanır ve çalgı çalınırdı (Eyüboğlu, 1991, s. 29)". Bu bilgiye dayanan araştırmacılar, Dionysos törenlerinin Cem törenlerine kaynaklık ettiğini söylemektedirler.

Aleviliğin ve Cem törenlerinin Anadolu topraklarından doğduğunu ve geliştiğini savunan bir başka araştırmacı Erdoğan Çınar'dır. Çınar, Aleviliğin ve Cem törenlerinin kaynağını M.Ö. 2300'lerde Anadolu'da yaşamış olan Luviler'e şu ifadelerle bağlamaktadır;

Binlerce yıldan beri bu ülkenin ne insanları değiştiler, ne inanç merkezleri, ne de bu inanç merkezlerinin kurumsal yapılan. İnancın esası da değişmedi, inancın sembolü ritüeller de. Zakirlerin çaldığı bağlama da aynı kaldı, pervanelerin donduğu semah da. Boğazköy, Alacahöyük, Ortaköy ve diğer Luvi/Hitit kentlerinde yapılan kazılarda elde edilen bulgular; Alevi ibadetine sesini ve ahengini veren bağlamanın bu topraklarda insanın kullandığı ilk müzik aleti olduğunun delili olarak müzelerde yerlerini aldılar. Boğazköy'de ortaya çıkarılan üç bin yıllık bir kabartma üzerinde tasvir edilen Luviler'in donduğu semah ve Anadolu'nun Alevi köylerinde yürütülen Ayin-i Cem'lerde dönülen aynı semahtır (Çınar, 2012, s. 83-84).

Yukarıdaki savlara dayanarak Çınar'ın Luviler'in Alevi topluluğu olduğu sonucuna ulaştığı görülmektedir. Bu çıkarıma dayanarak tarih boyunca Anadolu topraklarındaki bütün dini inançları Alevi Luviler'in etkilemiş olduğunu savunmaktadır. Çınar'a göre Hristiyanlık bile bundan üzerine düşeni almıştır. Bu savını şöyle açıklamaktadır;

Alevi Ayin-i Cem'in on iki hizmetlisi, İsa'nın on iki havarisi ile yer değiştirdi. Alevilikte evren-dünya-insan birlikteliğinin ifadesi olan üçlü teslis Kutsal Ruh-Meryem-İsa adlan ile Hıristiyanlaştı. Bugün bile Anadolu'da hemen her Alevi köyünde kutlanan yumurta bayramı, Hıristiyanların paskalyasına dönüştürüldü. Aleviliğe ait 'Düşkünlük' kurumu Hıristiyanlık tarafından 'Aforoz' adı altında kopyalandı. Hıristiyanlığın ayrılmaz parçası ve temeli olan Yeni Yıl Kutlamaları, Noel Baba, İsa'nın çarmıhı, İsa'nın yaşamı ve gösterdiği mucizelerin tamamı Alevi kökenlidir (Çınar, 2012, s. 97-98).

Çınar, bu iddiası ile Hıristiyanlığın özgün bir din değil de pek çok yönü ile Alevilikten uyarlanmış bir din olarak ortaya çıktığını ileri sürmektedir.

#### 4.2.2. İslami kaynaklar

İslami kaynaklar Cem törenlerinin İslam dini içindeki yerini, kaynağını, gelişimini ve dönüşümünü ele alır. Bu kaynakları sınırlı sayıdaki yazılı eserler, el yazmaları, icazet nameler ve zengin sözlü kültür mirası olarak sıralayabiliriz. Yazılı eserler arasında neredeyse tek başvuru kaynağı olarak değerlendirilen ve kutsal sayılan *Buyruk* adlı eserdir. Buyruk, adından da anlaşılacağı gibi Aleviliğin temel ilkelerini ele alan, Aleviliğin anayasası diyebileceğimiz bir kitaptır. Bu kitapta Cem törenlerinin başlangıcı olarak Hz. Muhammed'in Miraçtan döndükten sonra "Kırklar Meclisi" olarak isimlendirilen topluluğu ziyaret etmesi ve orada bulunan kişilerle olan konuşmaları gösterilir. Bu nedenle Esat Korkmaz her Cem töreninin bu olayın hatırlanması, canlandırılması, ruhsal olarak yeniden yaşatılmasını sembolize ettiğini söyler (Korkmaz, 1997, s. 11).

*Alevilik İnanç, Edep, Erkan* adlı kitabında Mehmet Yaman, Cem töreninin Hz. Muhammed'in "mütü kable en temütü" buyruğuna dayandığını belirtir. Bu hadisin anlamının; "ölmeden önce ölü, mahşer günü gelmeden hesabınızı verin. Ahirete kul hakkıyla gitmeyin. Hiç kimseyle alıp vereceğiniz kalmayın. (...) Dürüst, mert, iyi huylu, gerçek erenler safına katılmış insan-ı kâmillerden olun. İnsanlar sizden razı ve hoşnut olsun ki Hak da sizden razı ve hoşnut ola (Yaman, 2001, s. 182)" olarak anlaşılması gerektiğini söyler. Ölmeden önce hesap verme anlayışı tüm Cem törenlerinin temel felsefelerinden biridir.



#### 4.2.2.1. *Miraç ve Kırklar Meclisi*

Birçok araştırmacı geleneksel olarak Cem törenlerinin ve semahın ana kaynağı olarak Miraç ve Miraçtaki Kırklar Meclisini gösterir. Bu görüşe uygun olarak günümüzdeki cem törenlerinde miraçlama temsilî olarak yerine getirilmekte ve semah icra edilmektedir. İslam inancına göre Miraç Hz. Muhammed'in Allah ile aracısız bir şekilde görüşmesidir. Alevi inanç kaynaklarındaki Miraç anlatısı ile Miraç'ın diğer İslami kaynaklarda ele alınışı birbiri ile taban tabana zıttır. Aleviler Hz. Muhammedin Miraçta edindiği bazı bilileri halkın çoğundan gizlediğini ve bu gizli bilgilerin sadece bir kısmının Ehl-i Beyt'le ve Ehl-i Beyt'in dostları olan Alevilerle paylaştığına inanırlar. İşte bu gizli paylaşım, Kırklar Cemi anlatımının kaynağını ve günümüzdeki Cem töreninin ana modelini oluşturmaktadır.

1. Alevilerin miraç anlatımında şu dört konu öne çıkmaktadır:
2. Hz. Muhammed'in Allah'la görüşmesi (konuşması),
3. Hz. Ali'nin sırrını öğrenmesi,
4. Kırkların varlığından haberdar olması ve
5. Kırklar Cemine katılması.

Baki Öz, Alevilikte Miraç ve bu Miraç sırasında yaşananların Hz. Ali'nin adı çevresinde oluşan ve O'nu yücelten söylencesel inançlar olduğunu belirtmektedir. Öz'ün yaklaşımına göre Sünniler Miraç'a soyut Aleviler ise daha somut yaklaşırlar;

Sünni görüş Miraç'ı 'ruhsal' görmesine ve 'rüya' olabileceğini düşünmesine karsın, Alevi görüş Miraç'ı 'cisimsel' olarak düşünür. Miraç olayını olduğu gibi, Cem törenine yansıtır. Cem töreni, Miraç olayının ve Kırklar Meclisi işlevinin yeryüzündeki bir tekrarıdır. Hz. Ali, yine burada oldukça öne çıkarılmıştır (Öz, 2002, s. 72).

Birçok araştırmacı gibi Mehmet Eröz de Aleviler için Miraç'ın, "Peygamberin, Ali'nin sırrına ermesi (Eröz, 1990, s. 223)" olduğunu ifade etmektedir. Bu düşünceyi Gölpınarlı ve Boratav gibi araştırmacılar da desteklemektedir. Alevi kültüründe Miraç'ı ve onun Cem törenlerindeki yerini aşağıdaki gibi açıklamışlardır;

...Alevi-Bektaşilerce "Miraç" budur, yani Muhammed'in, Ali'den hakikat sırrını öğrenmesidir. Bu menkabe "Menâkıb ül-esrar" da ve birçok nefesde anılır. Bu meclis, yani Ali'nin idare ettiği aynı ceme ve alelittlak (alevilikteki olmalı M. Y.) ayn-i cemlere de "Kırklar Meclisi" denir. Alevi "ayn-ı cem"inde Hatayî'ye isnad edilen ve "Miraçlama" denen bir şiir okunur ki hususî bestesiyle okunan ve birçok yeri düşük bulunan bu

aruzla yazılmış şiir de, yine bu menkıbeyi tekrarlar. Şiirin ortasında meydana bir miktar kuru üzüm atılır ve bu suretle anane temsil edilmiş olur (Gölpınarlı ve Boratav, 1943, s. 164).

Aleviliğin kutsal kitabı olarak görülen, İmam Cafer Sadık tarafından kaleme alınmış, Alevi inanç ve törenleri hakkında yol ve yöntemlerin açıklandığı temel kaynak olan Buyruk'ta Miraç anlatısı şöyle dile getirilmiştir;

Cebrail bir sabah Hz. Muhammet'e hakkın davetini bildirir ve O'na miraç yolculuğunda rehberlik eder. Yolculuk sırasında semâda önlerine bir aslan çıkar ve küremeye başlar. Muhammet, ne yapacağını şaşırılmış durumdadır. O anda bir ses duyar;

"Ey Muhammet, yüzüğünü aslanın ağzına ver!" der. Muhammed söyleneni yapar; yüzüğünü aslanın ağzına verir. Aslan yüzüğü alınca sakinleşir. Oradan yoluna devam eder ve göğün en üst katına ulaşır. Sonunda hak tecelli eder ve Hakk'ın yüzünü görür; dost dosta kavuşur. Onunla sessiz sözsüz doksan bin söz konuşur. Bunun otuz bini şeriat üzerinedir ve insanlara iner. Kalan altmış biniyse ise Ali'de sır olur.

Cennette Muhammet'e bal, süt ve elmadan oluşan bir yemek gelir. Bunlar özellikle seçilmiş yiyeceklerdir. İnsan için sütün ve balın yüz yararı vardır; buna elma da eklenince yararı bin bir olur. Balın peteği insanın mayası; sütün sağıldığı meme insanın ana rahmi; elmanın kabuğu ise insanın derisi kabul edilir. Tanrı süte sevgiyi, bala aşkı, elmaya ise dostluğu bağışladı; üçünü de Cennet ürünü olarak insanlara yolladı.

Muhammed, Miraç'tan dönerken şehirde bir kubbe görür ve ilgisini çeker. Yürüyüp onun kapısına varır. İçeriye girmek için kapıyı çalar.

İçerden bir ses;

"Kimsin, ne için geldin?" diye sorar.

Muhammed;

"Ben peygamberim. Açın, içeri gireyim. Erenlerin güzel yüzlerini göreyim!" diye karşılık verir. İçerden;

"Bizim aramıza peygamber sığmaz. Var, peygamberliğini ümmetine yap" yanıtı gelir. Bunun üzerine Muhammed kapıdan ayrılır. Tam gideceği sırada Tanrı dile gelir;

"Ey Muhammed, o kapıya var" buyurur.

Tanrı'nın bu buyruğu üzerine Muhammed, yeniden o kapıya varıp kapıyı çalar. İçerden;

"Kim o?" diye sordular. Hz Muhammed;

"Ben peygamberim. Açın, içeri gireyim, mübarek yüzlerinizi göreyim" der. Bu kez içerideki ses;

"Bizim aramıza peygamber sığmaz, ayrıca bize peygamber gerekli değil" karşılığını verir.

Tanrı'nın elçisi, bu sözler üzerine umudunu yitirip geri döner. Uzaklaşırken Tanrı yeniden dile gelir;

"Ey Muhammed, geri dön. Nereye gidiyorsun? Var, o kapıyı arala, o meclise dahil ol!" buyurur.

Muhammet yine o kapıya varır. Kapının halkasına el vurur. İçeriden;

"Kimsin?" diye ses geldiğinde;

"Yoktan var olmuş bir yoksul oğluyum. Sizi görmeye geldim. İçeri girmeme izin var mı?" diye sorar. O anda kapı açılır.

"Merhaba, hoş geldin, kadem getirdin; gelişin kutlu olsun, ey kapılar açarı!" diyerek karşılırlar. Tanrının elçisi;

"Kutsal kapı, hayırlar kapısı açıldı. Esirgeyen ve bağışlayan tanrının adıyla", deyip, önce sağ ayağını içeri atıp o kapıdan içeri girer. İçerde otuz dokuz can oturmaktadır; yirmi ikisinin erkek, on yedisinin kadın olduğunu görür. Muhammet'in içeri girdiğini görünce hepsi kıyama dururlar; O'na yer gösterirler. Muhammet, geçip Ali'nin yanına oturur. Ama onun Ali olduğunu anlayamaz. Derken;

"Bunlar kimler? Büyükleri hangisi, küçükleri hangisi?" diye düşünmeye başlar. Sonunda dayanamaz;

"Sizler kimlersiniz? Size kim derler?" diye sorar. İçerdekiler;

"Biz Kırklar'ız" diye karşılık verirler. Muhammed;

"Peki, sizin ulunuz kim, küçüğünüz kim, ben anlayamadım"

Deyince;

"Bizim ulumuz da uludur. Küçüğümüz de uludur. Bizim kırkımız biridir, birimiz kırktır" yanıtını verirler. Muhammet'in;

"Ama biriniz eksik, o biriniz ne oldu?" diye sorusuna Kırklar;

"O birimiz Selman'dır. Taşraya, parsaya çıktı. Ama niçin sordun? Selman da burada. Onu aramızda say" derler. Muhammed, Kırklar'dan bunu kanıtlamalarını ister. O zaman Ali mübarek kolunu uzatır. Kırklar'dan biri "Destur" diyerek Ali'nin koluna bıçak vurur. Ali'nin kolundan kan akmaya başlar. Bu sırada tüm Kırklar'ın bileğinden kan akmaya başlar. O anda pencereden de bir damla kan girip meydana dökülür. Bu kan, taşrada bulunan Selman'ın kolunun kanıdır. Sonra Kırklar'dan biri Ali'nin kolunu bağlar. Öbür Kırklar'ın da tümünün kanı durur. Bu sırada devşirmeden dönen Selma-ı Farisi'nin gelir. Selman bir üzüm tanesi getirmiştir ve bu üzüm tanesini getirip Muhammed'in önüne koyar. Kırklar;

"Ey yoksullar hizmetkârı, bir hizmet et de bu üzüm tanesini bize paylaşır." derler. Hz. Muhammed kendi kendine;

"Bunlar kırk kişi, üzüm tanesi bir tane. Ben bu üzümü kırka nasıl böleyim" diyerek kararsızlığa düşer. Bunu gören Tanrı, Cebrail'e:

"Sevgili Muhammed zorda kaldı. Tez yetiş, cennetten bir nur tabak al, ona ilet. O üzümü bu tabak içinde ezip şerbet eylesin. Kırklar'a verip içirsin" diye buyurur.

Cebrail, cennetten nurdan yapılmış bir tabak alıp, Tanrı'nın Elçisi'nin huzuruna gelir. Tanrı'nın selamını ileterek o tabağı Muhammed'in önüne koyar;

"Şerbet eyle, ey Muhammed" der.

O sırada Kırklar, Muhammed üzümü ne yapacak nasıl paylaşılacak diye seyrederken birden Muhammed'in önünde, nurdan tabağın belirlediği görürler. Tabak güneş gibi parlıyordur. Muhammed, tabağın içine bir damla su koyar; Sonra mübarek parmağı ile o üzüm tanesini nurdan tabak içinde ezip şerbet yapar ve tabağı Kırklar'a sunar. Kırklar şerbetten içerler ve tümü mest olarak yağa kalkar, "Ya Allah" diyerek el ele verirler. Üryan büryan semaha girerler. Muhammed de bunlarla birlikte semaha girer. Semah ederken Muhammed'in basından mübarek imamesi düşer. Kırklar, imameyi alıp kırk parça ederler. Her bir parçayı biri alarak kırk parçayı kırk kişi, etek yapıp kuşanırlar.

Semah sona erdikten sonra Muhammed, bunlara pirlarını ve rehberlerini sorar. Kırklar;

"Pirimiz Sah-ı Merdan Ali'dir. Rehberimiz, Cebrail Alehisselam'dır." derler. Bu yanıt üzerine Hz. Muhammed, Ali'nin Kırklar Meclisi'nde olduğunu anlar. Ali, Muhammed'in yanına doğru yürür; Muhammed, Ali'nin geldiğini görünce, saygı ve sevgi ile eğilerek Ali'ye yer gösterir. Kırklar da Muhammed'e katılarak, Ali karsısında saygı ile eğilerek, yol açıp yer gösterirler. Bu sırada Muhammed, Ali'nin parmağında Miraç'a giderken aslanın ağzına verdiği yüzüğü görür (Korkmaz, 1997, s. 11).

Yukarıdaki anlatımda anlaşılacağı gibi zamana ve mekâna yer vermeyen sembolik bir anlatım kullanılmıştır. Hz. Muhammed'in karşısına çıkan aslan Hz. Ali'nin kahramanlığı ve yiğitliğini sembolize etmektedir. Kırklardan birinin eli kesildiğinde hepsinden kan akması Vahdet-i Vücut anlayışını temsil etmektedir. Hep birlikte üzüm suyu içerek sarhoş, mest olmaları ve semah dönmeleri ise tasavvuf anlayışındaki sekr haline geçmeyi ve tanrı ile bütünleşmeyi anlatır.

İslam dışı kaynaklar ve İslami kaynaklara dayanarak öne sürülen görüş ve düşüncelerde özetle iki görüşün ön plana çıktığını söyleyebiliriz. İslam dışı kaynaklar Cem törenlerinin Anadolu'ya gelen Türk topluluklarının hem geldikleri coğrafyadan, hem de rotaları üzerinde karşılaştıkları toplulukların kültür, inanış ve ritüelleri ile etkilemişimde bulunup bunları Anadolu'ya taşımışlardır. Bu etkileşimin Anadolu'daki mevcut yerel ritüellerle kaynaşmasına sebep olmuş ve senkretik bir inanç sisteminin doğmasına yol açmıştır. İslami kaynaklara dayanan görüşlerde ise Cem törenlerinin kaynağı Hz. Muhammed'in Miraç'a gitmesi, Miraç dönüşünde Kırklar Meclisi'nde bulunması, orada yaşadıkları ve gördükleri olarak gösterilir.

### 4.3. Cem Törenlerinin İşlevleri

Cem törenleri Alevi ibadetlerinin düzenli bir şekilde yapıldığı kutsal bir ritüeldir. Alevi inanç kültürünün en önemli ve ayırt edici özelliklerinden biridir. Cem töreninde ön plana çıkan önemli işlevlerden biri onun ibadet özelliğidir. Bu ibadet özelliği Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin de içinde bulunduğu Kırklar Cemi dayanmaktadır. Bu törenlerde kullanılan ibadet dili bazı istisnalar dışında okunan dualarda dahil olmak üzere Türkçe'dir. Ali Yaman, "Anadili Kırmancı ve Zazaca olan Alevi topluluklarda da istisnalar olmakla birlikte Türkçe dualar ve Şah Hatayi, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, vb. Alevi ozanlarının Türkçe deyişleri okunur (Yaman, 2012, s. 213)" açıklaması ile bu görüşü desteklemektedir.

Cem törenleri Alevi topluluklarının ibadet ve inanç geleneklerinin sürdürmeye olanak sağlayan dini törenler olduğu için farklı da manevi anlamlara da sahiptir. Örneğin bu törenler insanın öz eleştiri yaparak yücelmesine, erdemli hale gelmesine büyük katkılar sağlar. Bu nedenle Cem törenleri sosyal katılımcılığın ve paylaşmanın en yüksek seviyede yaşandığı manevi bir mekân olarak görülür. Cem törenlerinin Alevi toplulukları için manevi anlamını Alevi Dedesi Ali Rıza Uğurlu şöyle sıralamıştır;

Edep-erkân meydanıdır.

Sorgu-sual ve karar yeri olarak, dar meydanıdır.

Semah yeri olarak, Kırklar Meydanı'dır.

İkrar yeri olarak, er-bacı meydanıdır.

Musahipliğin, yani ahiret/yol kardeşliğinin kabul ve onay yeri olarak, birlik meydanıdır.

Pirin isteklerini tebliğ ettiği ferman yeridir.

Tasavvuf eğitiminin yapıldığı okuldur.

Dualı lokmaların yenildiği aş evidir.

Yola uymayanların alınmadığı seçkinler meydanıdır.

Eline-diline-beline sahip olanların güven yeridir.

Gerçekler meydanıdır. Bu meydanda da yalnızca "Gerçeğe Hû" vardır (Uğurlu, 2007, s. 71-73).

Görüldüğü üzere Cem töreninin dinsel bir tören olmasının yanı sıra Alevi toplulukları için farklı manevi anlamlar da taşımaktadır. Cem törenlerinin manevi

ve dini işlevleri ile birlikte topluluğun yaşantısında hukuki, sosyal ve eğitsel işlevleri olduğu da bilinmektedir.

Cem törenine katılan kişiler bir yandan ritüellerle Allah'a dua ederken, diğer yandan yerine getirilen ritüeller sırasında dini bir sosyalleşme sağlanmaktadır. Bu sayede kişi hem kendi davranışlarını oto-kontrol altında tutmaktadır, hem de kişinin yaşadığı toplum kişiyi kontrol altında tutmaktadır (Cengil, 2003, s. 138-141). Bu kontrol mekanizmasının bir parçası olarak cemaat üyelerinin her yıl geçmesi gereken Görgü Cemleri yapılmaktadır. Görgü Cemleri kişilerin öz değerlendirme yapabilmesine, varsa yapmış olduğu hatalardan pişmanlık duymasına, benliği güçlendirmesine olanak sağlamaktadır. Bu tören kişisel değerlere katkı sağlamanın yanı sıra, birlik içinde olma, başkalarının hakkına saygı duyma gibi toplumsal değerlerin yaşamasına da katkı sağlar. Daha önce üzerinde durduğumuz, Düşkünlük cezasına benzer biçimde Görgü Ceminden geçemeyenlere de uygulanan yaptırımlar vardır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda bu kişilerin dini, sosyal, kültürel ve iktisadi hayata yaklaşımlarına ve katılımlarına olumlu yönde etkileri olduğu söylenebilir.

#### **4.3.1. Cem törenlerinin sosyal ve eğitsel işlevi**

Cem törenlerinin sosyal ve eğitsel işlevi en az dini işlevi kadar önem taşır. Bu törenler sadece sosyal dayanışma kültürünü artırmakla kalmaz, aynı zamanda törenlerde gerçekleşen ritüeller ve anlatılar Alevi toplumunun tarihine ve gündelik yaşantısına dair bilgiler içerir. Cem törenleri aktif katılımın, paylaşımın ve sosyalleşmenin yüksek seviyede yaşandığı paylaşımcı bir ortam yaratır. Bu paylaşımcı ortam özünde Alevi toplumunun sosyal hayatının bir yansımasıdır. Örneğin Cem törenine gelen bireyler hangi sosyal sınıfa ve statüye sahip olurlarsa olsunlar hepsine "Can" gözüyle bakılır. Kadınlar ve erkekler ibadetlerini bir arada omuz omuza gerçekleştirirler. Bu anlayışla Cem töreni, katılan herkesin kimlik ve cinsiyetlerinden arındıkları eşit olarak görüldükleri bir yerdir. Bir başka deyişle katılımcılar cinsiyet olarak değil insan olarak görülürler. Bunun temelinde tarikat makamına ulaşmış kişinin nefisini öldürmüş olduğu felsefesi yer alır. Bu nedenle bu makamda cinsiyetin herhangi bir önemi yoktur, herkes Allah'ın kuludur, eşittir. Cem törenlerindeki bu yapının yansıması Alevi toplumların gündelik yaşamında da

kendine yer bulur. Alevilerin gündelik yaşamlarında da sınıf ayrımı gözetmeden ve kadın erkek ayrımı yapmadan yaşamlarının sebeplerinden biri de budur.

Alevilik inancı içinde kendine önemli bir yer bulan Musahiplik Cemi ile kardeşlik bağları güçlenir ve resmileşir. Cem'in sosyal işlevleri göz önünde bulundurulduğunda bu kardeşlik bağının, Alevi toplumundaki sosyal dayanışmayı en köklü hale getiren işlev olduğu söylenebilir. Esat Korkmaz Musahipliğin şöyle tanımlar;

Alevi/Bektaşî geleneğinde musahiplik, daha önce ikrar vermiş olan veya kan bağı taşımayan evli iki kişinin eşleri ile birlikte, dedenin ve cem topluluğunun önünde, 'Hakk'a Yürüyünceye kadar kardeş kalacaklarına, birbirlerini koruyup kollayacaklarına, birlik ve beraberlik içinde yaşayacaklarına dair söz vermeleri biçiminde gerçekleştirilen manevi kardeşliktir (Korkmaz, 2003, s. 253).

Musahipliğin Alevi toplumunda yarattığı sosyal dayanışma salt maddi ve manevi bir işbirliği değildir. Bu dayanışmayı yol kardeşliği olarak tanımlayan Aleviler bu kardeşliği ahirete kadar sürdürmeleri gerektiğine inanırlar. Musahip olmuş kişilerin Görgü cemlerinden birlikte geçmeleri ise toplumda sosyal kontrolü sağlama yönünde önemli katkılar sağlar. Birbirlerine sıkı bağlarla bağlanan musahip olmuş kişilerin işlemiş oldukları suçlar da doğal olarak birbirlerini bağlayıcıdır. Bu sebeple musahipliğin huzurlu bir toplum oluşturmadaki önemli kontrol mekanizmalarından biri olduğunu aynı zamanda da koşulsuz bir sosyal dayanışma sistemi olduğunu söyleyebiliriz.

Cem törenleri yukarıda irdelediğimiz sosyal işlevlerin yanı sıra Aleviler için sürekli bir eğitim kurumu işlevi de görmektedir. Tarih boyunca genellikle göçebe bir toplum olarak hayatlarını sürdüren Aleviler için Dedeler ve Dedelerin yaptığı Cem törenleri yerleşik hayata geçinceye kadar bu göçebe toplulukların eğitim ihtiyaçlarını karşılamıştır. Cem törenlerinin eğitsel işlevi Ali Yaman şöyle ifade eder;

Cem, toplumsal yapıları gereği başka eğitim kurumlarından yoksun bulunan Aleviler için sürekli bir eğitim kurumu işlevi görmüş bulunmaktadır. Geleneksel kır yapılanmasında buldukları toplum içinde nispeten daha eğitilmiş ve bilgili olan Dedeler cemlerdeki sundukları bilgilerle uzun süre bu eğitsel işlevi yerine getirebilmişlerdir (Yaman, 2012, s. 213-214).

Aleviliğin eğitsel öğretisi en yalın ve bilinen ifade ile "eline, beline, diline sahip ol" felsefesine dayanır. Bu felsefe ile kâmil insanlar yetiştirmeyi hedefleyen

bir inanç sistemidir. Alevilik yoluna giren kişinin (Talip'in) kâmil insan olabilmek için Dört Kapı Kırk Makam, On iki Farz, Üç Sünnet Yedi Farz gibi inanç ilkelerini yerine getirmesi gerekmektedir. Talip bu ilkeler ışığında doğru yolda ilerleyebilmek için bir Dede'ye (mürşide) bağlanmak zorundadır. Dede yol gösteren ve yolun kurallarını öğreten kişidir. Dede olmadan, Talip tek başına Hakikat kapısına ulaşamaz. Dede, Talip'e rehberlik ederek onun doğru yolu bulmasına yardımcı olur. Benzer biçimde, Rehber edinme de Dede edinmeye benzer. Rehber, Dedenin açıklamaları doğrultusunda Talip'e doğru yolu gösteren kişidir.

Tüm bu uygulamalar bir araya getirildiğinde, Alevi toplumunda Cem törenleri çerçevesinde kurumsallaşmış güçlü bir iç eğitim sistemi olduğunu görmekteyiz. Bu sistem aracılığıyla sosyal ve eğitsel süreçten geçen insanlar arasında kırgınlıklar azalır, dürüst ve kanaatkâr insanlardan oluşan daha mutlu bir toplum oluşturulma yönünde güçlü adımlar atılır. Bu sayede pek çok olay, büyümeden çözüme kavuşturulur. Hırsızlık, yolsuzluk, ahlaksızlık gibi olumsuzluklar böyle bir toplumda kendine daha az yer bulur.

#### **4.3.2. Cem törenlerinin hukuki işlevleri**

Alevi toplum yapasını düzenleyen çeşitli kurallar mevcuttur. Bu kurallar toplumun bir bütün olarak sağlıklı bir biçimde kendisini var etmesini, tehlikelerden, çürüme, çözülme ve aşınmalardan uzak tutmasını hedefler (Eröz, 1990, 144). Cem törenlerinin hukuki işlevleri söz konusu olduğunda ilk akla gelen Alevi inancının kendine özgü yargılama ve ceza sistemidir. Maddi veya manevi olabilen cezalar suçun ağırlığına göre verilir ve uygulanır.

Alevilikteki asgari ahlak kurallarını ve Cem törenlerinin hukuki işlevini anlayabilmek için İkrar Cemine bakmak gerekir. İkrar Ceminde yola girmek için Dedeye başvuran Talip, Dedenin önünde diz çökmüş niyaz durumunda şu öğüdü alır;

...mürşidini pir'in varisi ve gerçek baban, rehberini gerçek anan bil. Yalan söyleme, haram yeme, gıybet etme, şehvetperest olma, eline, beline, diline sahip ol, kibir ve kin tutma, kimseye haset etme, garaz, buğz, inat etme, gördüğünü ört, görmediğini söyleme, elinle koymadığın şeye yapışma, elinin ermediği yere el uzatma, sözünün geçmediği yere söz söyleme, ibretle bak, hilm (yumuşaklık) ile söyle, küçüğe izzet,



büyüğe hürmet ve hizmet eyle, ikrarını saf eyle, Hakk'ı kendi özünde mevcut bil, erenlerin esrarına âgâh ol... Özünü bu yolda böylece sabitkadem eyle (Noyan, 1976, s. 190).

Dede'nin söylediği bu öğütler sadece Talip'in değil, tüm Alevilerin ömürlerinin sonuna kadar koşulsuz uyması gereken kurallardır. Bu kurallar yerine getirilmeyip, yoldan çıkıldığı takdirde kişi düşkün ilan edilerek cemaat tarafından cezalandırılır. Suç işleyen kişilere Tevbih(Palama), İhtar (Uyarma), belli bir süre törenlere alınmama, bir geziye çıkarılma (Seyahat/sürgün verme) gibi manevi cezalar verilebileceği gibi para cezası, dayak atma cezası ve suçun ağırlığına göre daha da ağır cezalar uygulanabilir (Noyan, 1976, s. 192).

Aleviliğin anayasası olarak kabul edilen Buyruk'ta Üç Sünnet, Yedi Farz'ı yerine getirmeyenlere uygulanacak Düşkünlük cezaları tek tek ve tüm ayrıntılarıyla kaleme alınmıştır. Bunlara ek olarak Alevi-Kızılbaş topluluklarında sık rastlanan ve önemsenen ahlaki yasaklar da vardır. Fıglalı bunları şöyle sıralar;

- Birden fazla kadınla evlenmek. Bir Kızılbaş karısı ölmedikçe veya Meydan kararıyla boş sayılmadıkça başka kadınla evlenemez.
- Meydan'dan karar almadıkça boşamak veya boşanmak.
- Zina. Gayr-i meşru münasebette buldukları sabit olanlar hakkında Meydanca kendi koca ve karılarından ayrılma kararı verilir. Böyleleri birbirleriyle evlenmeğe mahkûm edilirdi. Fakat ortak meydanlara, toplantılara giremezler, köylerinden de sürgün edilirdi. Kızılbaş olmayan bir erkekle temas eden bir kadının bu hareketi çok büyük bir günah sayılır. Hükümetin duymayacağına kanaat getirilirse, yok edilirdi.
- Adam öldürmek, hırsızlık.
- Yalan söylemek.
- Sırrı ifşa etmek, yani meydanda gördüklerini dedenin gizli tutulmasını emrettiği şeyleri
- Dört yılda bir baş okutmamak. İlk defa Meyan görerek nasip alanlar dört yılda bir bu hareketi tekrar etmek zorunda idiler. Bunu ihmal edenler, zümreye bağlılığını çözmüş veya gevşetmiş sayılırlar. Meydanlara kabul edilmezler.
- Pir ve Ocak hakkını ödememek. Her kızılbaş yılda bir defa vergi vermek zorunda idi. Bu paranın bir miktarı Hacı Bektaş Çelebisine gönderir; bir miktar Dede'ye verilir; geri kalan orta masraflarına karşılık tutulurdu.
- Kızılbaş olmayanlarla evlenmek (Fıglalı, 2006, s. 305).

Bu suçlardan biri işlendiğinde halk mahkemesi olarak da adlandırılan 'Düşkünlük Meydanı' kurulur ve yargılama yapılır. Görüldüğü üzere Cem Meydanı ibadet dışında büyük küçük pek çok suçun yargıldığı ve hükmün verildiği bir

mahkeme gibidir. Kişinin işlemiş olduğu suç küçük ise 'Düşkünlük Meydanı' kurulur ve Talip tövbe ederek bir daha aynı suçu işlememeye dikkat eder. Eğer kişiler arasında bir anlaşmazlık söz konusu ise Dede, her iki tarafın hakkını gözeterek sorunu çözer ve onları helalleştirir. Eğer Talip daha büyük bir suç işlemişse Dede bu konuda bir şey yapamaz kişi Düşkün olur ve toplumdaki dışlanır.

#### **4.4. Cem Töreni Türleri**

Alevi inancının temel taşı olan Cem törenleri yılın farklı dönemlerinde farklı amaçlarla icra edilir. Uygulandıkları Alevi topluluğuna, ulaşmak istediği amaca, yapıldığı dönem, konu ve içeriğine göre çeşitlilik gösterir. Cem törenlerinin farklı türleri aşağıda detaylı olarak ele alınmıştır.

##### **4.4.1. Abdal Musa Cemi/Kurbanı**

Adından da anlaşılacağı gibi Alevi inanç önderlerinden Abdal Musa adına düzenlenen bu tören kış aylarında gerçekleştirilir. Kış ayları gelip köy işleri azalınca köyün ileri gelenleri toplanarak Abdal Musa Cemi'nin yapılmasına karar verir. Cem'de görevli olan hizmetliler evleri dolaşarak lokma toplarlar. Burada Cem töreni için gereken ihtiyaçları karşılamak Aleviler için önemli olduğundan herkes maddi manevi tören için yardımda bulunur. Toplanan lokmalar ve kesilen kurban Abdal Musa'nın dileklerini yerine getirmesini isteyenlerin hizmetiyle hazırlanır. Lokmalar hazırlanmasından sonra Dede aşağıdaki duayı okur;

Allah Allah... Artsın eksilmesin, taşsın dökülmesin. Yiyenlere nu-u iman ola. Hastalar şifa bula. Mü'minler şad ola, Münafıklar berbad ola. Üçler, beşleri yedileri Oniki imamlar, Ondört Masum-ı Pak'ler, Onyeddi Kemerbestler, Kırklar, Seksen bin Rum Erenleri, doksan bin horasan Pirleri, yüzbün gaip erenleri, Hak-Muhammed- Ali, Pirimiz Hünkâr Hacı Bektaş Veli, Abdal Musa Sultan kurbanlarımızı kabul eyleye. Ziyân keder vermeye. Dilde dileklerimizizi, gönülde muratlarımızı ihsan eyleye. Gerçeğe hü... (Yaman, 2001: s. 271).

Dedenin bu duasının ardından lokmalar yenir ve ardından Cem töreni yapılır. Bu Cem töreninde dargınların barıştırılması veya dile getirilen sorunların çözüme kavuşturulması hedeflenir. Kesilen kurbanla köyden hastalıkların, kederin ve üzüntünün uzak tutulması, ekinlerin ve ürünlerin bereketli olması dlenir.

#### **4.4.2. İkrar Cemi**

Alevilik yoluna girmek ve hayatını bu yolun kurallarına göre yaşamak isteyenler için yapılan törenlere İkrar Cemi denir. Burada ikrar kelimesi söz vermek anlamında kullanılır. İkrar Cemi'nde verilen söz kutsaldır. İkrar Cemi ile hedeflenen kişinin Alevilik yoluna göre yaşama sorumluluğunu alması ve bunu tören ile yakın çevresi önünde ilan etmesidir. Bu Cem ikrar veren Talip'e ciddi sorumluluk ve yükümlülükler getirir. Bu sorumluluklar arasında Talip'in her yıl Görgü Cemi'ne katılarak Görgü den geçmesi zorunluluğu vardır.

Talip'in Görgü Cemi'nde, daha önce cemaat önünde İkrar Cemi'nde verdiği sözü tutmadığına bir başka deyişle ikrarında durmadığına kanaat getirilirse "Düşkün" olarak cezalandırılır. Düşkün olan kişiye uyarı ve Cem törenlerine giriş yasağı gibi manevi cezaların yanı sıra, para cezası, kimse ile konuşmama ve toplumdaki dışlama gibi yaptırımlar da uygulanır.

#### **4.4.3. Görgü Cemi**

Görgü Cemi, İkrar veren her Alevi'nin yılda bir kez Görgüden geçmesi için düzenlenen törendir. Genellikle kış aylarında yapılan bu törende, Talip'in o yılki tutum ve davranışları sorgulanır. Talip kimse ile kavgalı, küskün, dargın ve borçlu olmamalıdır. Herhangi birine hakkı geçtiğinde ya da başkalarında hakkı kaldığında Görgü Cemi'nde hesaplaşmak zorundadır. Eğer hatalı olduğu davranışlar ya da anlaşmazlık içinde olduğu kişiler varsa Talip onlarla anlaşmak ve rızalık almak zorundadır. Aksi takdirde görgüden geçemez. Bu durumda kurbanı kabul olmaz ve bu kurban lokması yenmez. Görgüden geçenlerin ise manevi olarak temizlenmiş olduğu kabul edilir, ikrarı tazelenir ve lokması yenir.

#### **4.4.4. Musahiplik Cemi**

Musahiplik Cemi, iki kişinin ahiret ve yol kardeşi olma dileğini gerçekleştirmek için yapılır. Bu Cemde de kurban kesilir. Kişi musahibini kendisi belirler, böylece musahibinin yaşam boyunca maddi manevi her türlü sorumluluğunu üzerine alır. Musahip olmak isteyenler önce ailelerinden, sonra cemaatinden rızalık alır. Bundan sonra Rehber aracılığı ile Dedeye başvuran

musahipler için Dedenin izni ile Cem kurulur ve musahip olacaklar dedenin huzuruna çıkar. Dede musahipliğin sorumlulukları ve zorlukları hakkında öğütler verdikten sonra ilgili duaları okur. Cemaatin onayını almak için Dede şu sözleri söyler;

Ey mü'minler! Filan oğlu filan, falan oğlu falan ile MUHAMMED- ALİ kavlince musahib kavline girmek istiyorlar. ALİ ve MUHAMMED'e ümmet ve kul ve onların sülüküne (yoluna) girmek üzere arzu ediyorlar. Siz bu adamları biliyor musunuz? Bunların cediti ve silsilesi, Evlad-ı Resül'e biat edenlerden ve ikrar verenlerden midir? Allah için Şehadet ediniz (Yaman, 2001, s. 244).

Dede bu şekilde seslenerek cemaati bu karar süreçlerine dahil eder, bir başka deyişle rızalık alır. Rızalık verilmesini dualar takip eder bunun ardından Talipler musahip olurlar. Musahipler öz kardeş sayılırlar. Öz kardeş çocukları gibi musahip çocukları da evlenemezler. Musahiplik Cemi'nde de diğer Cemlerde olduğu gibi Oniki hizmet yapılır ve lokmalar dağıtılır.

#### **4.4.5. Koldan Kopma Cemi**

Koldan Kopma Cemi'ni diğer Cem törenlerinden ayıran en büyük özellik kurban kesme uygulamasına yer vermemesi ve Oniki hizmeti yapma zorunluluğunun olmamasıdır. Bu Cem töreninde dini öğeler geri planda kaldığı görülür. Gençleri Cem törenine alıştırmayı hedefler. Bu yüzden tarikatın öğretileri, adap ve erkânları hakkında bilgilendirme amacı taşıyan bir toplantı olarak da görülür. Geleneksel Alevilikte diğer Cemlere bekârların girmesi yasak olduğundan gençler aileleri ile birlikte Cem törenine katılabilme olanağının yaratıldığı az sayıdaki Cemlerden biridir. Cem'e katılanlar yanlarında çeşitli lokmalar getirirler. Daha çok sohbetler etrafında gelişen bu Cem törenine yeme içme, semah dönme, nefes ve deyişler eşlik eder. Dolayısıyla Koldan Kopma Ceminin gençlerin sosyalleştiği, Alevi kültürünü, deyişleri ve semahları öğrendiği bir toplanma olarak tanımlayabiliriz.

#### **4.4.6. Dardan İndirme Cemi**

Dardan İndirme Cemi, Görgü Cemi ile benzerlikler gösterir. Ancak Görgü Cemi'nden farklı olarak bu Cemin düzenlenmesi ölen kişinin vasilerinin talebi ile yapılır. Bu törende arzulanan ölen kişinin Görgüden geçmesidir. Bir başka deyişle

ölen kişinin ardından alacak verecek hesaplarının kapatılarak ve helallik alınmasıdır. Daha önce bahsettiğimiz Görgü Cemi ile olan benzerliği, içinde barındırdığı sorgulama süreçlerine dayanır. Görgü Cemi'nde Talip'in Dar'da sorgulanması gibi Dardan İndirme Cemi'nde de ölen kişinin yerine, vasisi Dar'a durarak ölen kişi adına hesap verir. Bu sayede, hem ölen kişinin ruhunun huzura kavuşması, hem de onun vasilerinin son görevlerini yaparak rahatlamaları sağlanmış olur.

#### **4.4.7. Kerbela/Muharrem/ Matem Cemi**

Kerbela Ceminin özelliği muharrem orucunun bitimi olan onikinci günün akşamında gerçekleştirilmesidir. Aleviler Hz. Hüseyin'in Kerbela'da şehadeti anısına muharrem ayının 1-12. Günleri arasında matem tutarlar. Aynı zamanda muharrem ayının birinci günden onuncu gününe kadar oruç tutulur. Onuncu günün öğle vakti oruç tutma biter. Ancak matem onikinci günü sabahına kadar devam eder. Bazı Aleviler orucu da oniki gün tutar. Ancak bu süre boyunca bazıları Aleviler tam oruç yerine su orucu tutarlar. Bu uygulamaya göre oruç olanlar on gün boyunca sulu şeyler yiyebilirler ancak hiç su içemezler. Muharrem orucu olarak da adlandırılan bu oruca bu süre boyunca matem eşlik eder. Bu süreçte Aleviler eğlenmezler, karı koca ilişkilerine girmezler, sakal tıraşı olmazlar, su içmezler ve etyemezler. Amaç Hz. Hüseyin'in Kerbela'da yaşadığı acıları hissetmektir. 12. günün sonunda kurban tıglanıp Cem yapılarak Muharrem Orucu ve Matemini sonlandırılır (Üzüm, 1997, s. 116).

#### **4.5. Cemde Oniki Hizmet**

Cem törenlerinde 'Oniki hizmet' adı verilen, Hz. Ali soyundan gelen Oniki İmamı temsil ettiğine ya da Alevilik inancında kendine yer bulmuş önemli şahsiyetleri temsil ettiğine inanılan ve Cem süresince yerine getirilmesi gereken hizmetler vardır. Bu Oniki hizmet Cem törenlerinin teknik boyutunu oluşturur. Dede yönetiminde belli bir düzen içinde icra edilir. Cem'e katılanlar bu hizmetleri günahlarından arınmak ve sevap kazanmak için bu yerine getirirler. Bu hizmetler katılımcıların çeşitli rolleri üstlenmesi ile gerçekleşir. Bu hizmetlerin her birinin kişisel gelişime katkısı olduğu düşünülür ve Dört kapı kırk makam anlayışı ile

ilişkilendirilir. Dede, Cem törenini bu hizmetler eşliğinde gerçekleştirir. Dini açıdan büyük öneme sahip Oniki hizmet hakkıyla yerine getirilmezse Cem töreninde yenilen içilenler helal sayılmaz (Fığlalı, 2006, s. 273).

Cem Törenlerindeki Cem hizmetlileri yani Oniki hizmet sahipleri gelenek içinde eğitim görmüş kişilerdir. Kimi Dede ve Zakirlerin Alevilik felsefesini bir yaşam biçimine dönüştürdükleri geçimlerinin bir bölümünü Dedelik Kurumu üzerinden temin ettikleri görülmektedir. Diğer Cem hizmetlileri ise genellikle Cem yapılan topluluğun içindeki istekli kişilerden oluşturulur. Cem hizmetlerini gerçekleştiren kişilerden beklenti yapılan hizmete göre değişiklik gösterebilir. Örneğin Süpürgeci, Kapıcı, Peyik gibi hizmetlerde herhangi bir estetik kaygı olmadan belli sorumluluklar görevler salt görev olarak yerine getirilir. Ancak Zakirlerin ve Semah hizmetini yapan Pervanelerin asgari bir yeteneklerinin olması bu görevleri icra etmeleri için zaruridir. Bazı hizmetler yetenek yerine mesleki bilgi gerektirir. Örneğin Kurbancının (sofracı) kurbanı usulüne uygun kesme doğrama ve pişirme bilgisine sahip olması gerekir. Hizmette yapılan işlerin niteliği hizmeti kimin yapabileceğinde belirli olabilmektedir. Örneğin yorucu olması ve fazla hareket gerektirmesi nedeni ile lokma dağıtma hizmetini yapacak olan Lokmacıların veya su dağıtması gereken Sakka hizmetinde daha genç kişiler görev alır. Cem törenlerinin kanavasası esnek değildir bu yüzden hizmetliler üstlendikleri görevler için belirlenmiş olan kalıpların dışına çıkmazlar. Ancak, farklı bölgelerde Dedelerin sürdürmüş olduğu geleneğe göre ritüel uygulamaların sıralamalarında, okunan deyiş ve nefeslerde farklılıklar görülebilir. Cem törenlerinde bir hizmet sahibi kişi birden fazla hizmeti yerine getirebilir.

#### **4.5.1. Oniki Hizmet Sahipleri**

Hz. Ali soyundan gelen Oniki İmamı ya da Alevilik inancında kendine yer bulmuş önemli şahsiyetleri temsil ettiğine inanılan bu Oniki hizmet Cem töreninin teknik boyutunu oluşturmaktadır. Oniki hizmet sahiplerinin görevi Cem'i yönetmesi için Dede'ye yardımcı olmaktır. Dede yönetimindeki törenler belli bir sistem ve düzen içinde gerçekleşir. Cem törenlerini düzenleyen hizmet sahibi bu Oniki kişinin tarihsel kişiliği hakkında kesin bilgiler yoktur. Genel olarak farklı dönemde farklı kişiler adına hizmet yapıldığı söylene bile hizmet sahibi kişiler

arasında yaşadığı dönemlerden kaynaklanan zaman farkları da bulunmaktadır. Bu çelişkili ve belirsiz bilginin Alevilik inancının bölgelere göre değişen heterodoks bir inanç olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Bu heteredoks yapı dolayısıyla farklı ocaklar kendi Cem törenlerini farklı şekillerde yürütmüşlerdir. Ortodoks mezhepler gibi tek tip kural ve öğreti çerçevesinde şekillenmemişlerdir. Bu durum Cem ibadetinin kaynağının 'Kırklar Meclisi' olduğunu savunan araştırmacılar için de bir çelişki arz eder. Örneğin tarihsel açıdan ele alındığında bazı kaynaklarda verilen Oniki hizmet sahiplerinin Hz. Muhammed döneminden sonra yaşadığı görülmektedir. Benzer biçimde Oniki hizmetlilerin Hz. Ali soyundan geldiğine inanılır. Ancak, bunlardan Hasan ve Hüseyin dışındakilerin Hz. Ali soyundan geldiğine dair net bir bilgi yoktur. Örneğin, Selman'ın Hz. Ali soyundan olmadığı kesin olarak bilinmektedir (Birdoğan, 1994, s. 140). Celalettin Ulusoy Hz. Muhammed dönemindeki Oniki hizmet sahiplerinin aşağıdaki kişiler olduğunu söyler;

**Dede:** Hz. Muhammed

**Rehber:** Ali

**Gözcü:** Cebrail ol musaffa

**Çerağcı:** Cebir-ül Ensari

**Zakir:** Bilali Habeş

**Feraşcı:** Selman Pak

**İznikçi:** Huzeymetül Ensari

**Kurbancı:** Mahmud ül Ensari

**Sakkacı:** İmam Hüseyin

**İbriktar:** Gulam Kamber

**Peyk:** Amri Eyyar

**Semahcı:** Ebuzer Gaffari (Ulusoy, 1986, s. 43).

Bundan farklı olarak İmam Cafer Sadık tarafından yazılan ve Aleviliğin en önemli kaynağı sayılan Buyruk'ta ise Oniki hizmetin asıl sahiplerinin Hz. Ali soyundan geldiği söylenmiştir. Burada yer verilen sıralama aşağıdaki gibidir;

**Tarikatçı:** İmam Hasan

**Rehber:** Muhammed Hanefi

**Saki:** Tayyib

**Süpergeci:** Turab

**Ferraş:** İmam Hüseyin

**Zakir:** Abdüssamet

**Sofradar:** Abdulvahit  
**Hadim:** Abdilmumin  
**Gözcü:** Abdülkerim  
**Pervane:** Abdullah  
**Çerağcı:** Hadi-i Ekber  
**Kapıcı:** Abdül Celil (Korkmaz, 1997, s. 90).

Yukarıda bahsedilen iki görüşe ek olarak Oniki hizmetin Alevi-Bektaşî tarihindeki diğer önemli şahsiyetleri temsil ettiğine de inanılır ve şu şekilde sıralanır;

**Tarikatçı:** Hz. Hasan Mücteba  
**Davetçi:** Hz. Hüseyin Desti Kerbela  
**Saki:** Hallacı Mansur  
**Zakir:** Seyyid Nesimi  
**İbrikar:** Sarı İsmail  
**Gözcü:** Karaca Ahmed  
**Cerağcı:** Kara Pipabat Sultan  
**Sofracı:** Garip Musa Sultan  
**Meydancı:** Barak Baba  
**Ferraş:** Resul Baba Sultan  
**Pervane:** Taptuk Emre  
**Kapıcı:** Güvenç Aptal (Karataş, 2003, s. 27)

Görüldüğü üzere Oniki hizmet ve hizmet sahiplerinin kim olduklarına ilişkin birbirinden farklı iddialar bulunmaktadır. İlginç olan Cemler törenlerinde yürütülen hizmetlerin sayısının onikiden fazla da olabilmesidir. Oniki üzerinde tüm araştırmacıların hem fikir olduğu kesinleşmiş bir rakam değildir. Bu konuda Metin And; “hizmetlerin sayısı olan oniki, simgesel bir sayıdır. İmamlarda onikidir. Bu sayı dışında da hizmetler vardır. Sayı değişebilir (And, 2003, s. 367)” iddiasında bulunur. Bu bilgidен hareketle oniki sayısının sadece sembolik bir rakam olduğunun söylemek yanlış olmaz. Tam da bu yüzden hizmetlerin ve hizmetlilerin sayısı artsa ya da azalsa bile bu hizmetlere Oniki hizmet denilir.

#### **4.5.1.1. Dede (Pir, Mürşit)**

Alevi toplumunda ‘Dede’yi diğer toplumlardaki herhangi bir dini lider gibi ele almak eksik bir yaklaşım olur. Alevilerde Dede ve onun cemaati üzerindeki etkisi bir din görevlisinin çok ötesindedir. Bunun başlıca sebebi Dedelerin kutsal kişiler



olduğuna inanılmasıdır. Bir kişinin Dede olabilmesi için Peygamber'in soyundan gelmesi gerekmektedir. Bu soy bağının yanı sıra Dedenin özellikle Cem törenlerinde Hz. Muhammed, Hz. Ali'yi ve Hacı Bektaş Veli'yi temsil etmesi onun kutsiyetinin bir başka sembolüdür. Ancak, Dedelerin Alevi toplumundaki algılanışı sadece bu kutsiyetle sınırlı değildir. Çünkü diğer din adamlarından farklı olarak Dede'nin yerine getirdiği başka görevlerde bulunmaktadır. Bu görevler temsili olmanın ötesinde kendine bağlı topluluğun sosyal, kültürel, eğitsel, ahlaki ve hukuki tüm yapısını doğrudan etkiler. Bu etki yönettiği Cem törenlerinin türüne bağlı olarak ortaya çıkar ve şekillenir. Bu yüzden sıkça vurgulandığı üzere heterodoks bir inanç sisteminin ibadet biçimi olarak Cem töreni yörelere göre değişse bile törenlerin yürütülmesi için Dede'nin varlığı son derece önemlidir. Dedelik Kurumu, sözlü kültür geleneğine sahip göçebe bir toplum yapısı etrafında şekillenmiş Alevilik öğretilerinin kuşaktan kuşağa içinde aktarılmasındaki en önemli araçtır. Bilindiği gibi her Dede'nin kendine bağlı köyler bulunmaktadır. Dedeler toplum üzerindeki etkilerini sürdürmek için düzenli olarak ziyaret ettikleri köyleri gezer ve Cem törenleri aracılığı ile cemaati bir araya getirirler. Bu sayede kendilerine bağlı olan toplumun sosyal, kültürel, eğitsel, ahlaki ve hukuki bağlarının pekişmesini sağlarlar. Özellikle geleneksel köy Aleviliğinde kışın yani işlerin azaldığı dönemde gerçekleşen bu ziyaretler sırasında Cem yaparak köydeki sosyal ve dini hayatı canlandırır, anlaşmazlıkları giderir ve dayanışmayı artırır.

#### **4.5.1.2. Rehber**

Baba olarak da bilinen Rehber, Dede'den farklı olarak soydan gelen değil, seçimle ulaşılan bir makamdır. Cem törenlerinde Dede'den sonra ikinci hizmet sahibi olduğundan bilgili bir kişi olması beklenir. Dede tarafından görevlendirilen Rehber, Taliplerin yani cemaat girmek isteyen istekli kişilerin eğitim ve öğretiminden sorumludur. Buradan hareketle Rehber'i 'yol gösteren, kılavuzluk eden, yolun kurallarını, edep ve erkânını öğreten, Cem içindeki hizmetlerin yerine getirilmesini sağlayan Dedenin yardımcısıdır' diye tanımlayabiliriz. Bu doğrultuda Cem'e katılanlara ve Görgüsü yapılanlara yol gösterir. Dede'nin olmadığı yerde Cemi yönetir. Kutsal bir kişiliği olmamasına karşın Rehber olabilmesi için belli bir bilgi birikimine sahip olması ve yapı olarak ağırbaşlı olması beklenir. Dede,

cemaatle yılın belli dönemlerinde buluşurken Rehber cemaatin bir parçasıdır. Dede kadar olmasa da ait olduğu cemaat üzerinde önemli etkisi vardır. Kendi cemaati için bir kanaat önderidir. Bu gücünden dolayı Mehmet Eröz, Rehber'e 'Yol-eri' de dendiğini belirtir. Rehberin cemaat içindeki konumuna vurgu yapmak için Toros Tahtacıların, "...biz rehbersiz Dedeye biat etmeyiz (Eröz, 1990, s. 107)" sözlerini alıntıyla Rehberin, toplumdaki otoritesini dile getirir. Görev itibariyle de tarihsel şahsiyet olarak Hz. Ali, İmam Hüseyin'i ve Şah Hatai'yi temsil eder.

#### **4.5.1.3. Gözcü**

Gözcü Rehberin yardımcısı konumundadır. Cem'de düzeni ve sükûneti sağlayarak Cem'in yürütülmesine yardımcı olur. Görev itibariyle İslam tarihinin önemli şahsiyetlerinden Ebuzer Gaffari'yi, Karaca Ahmed, Cebrail ol Musaffa, Abdülkerim'i temsil etmektedir. Gözcü olabilmek için herhangi bir ön şart aranmaz. Cemaatin istekli kişilerinden biri Gözcü olarak tayin edilir. Genellikle bu görevi öğrenen kişiler katıldıkları her Cem töreninde tekrar bu görevi üstlenir. Gözcü olan kişilerin Cem törenlerinde bir sorumluluğu olmasına karşın cemaatin diğer üyeleri gibidir. Gözcünün sorumluluğu Cem törenine katılan cemaatin büyüklüğüne göre artabilir. Büyük bir cemaatle gerçekleştirilen Cem törenlerinde kargaşaya engel olmak ve sükûneti sağlamak Gözcünün başlıca görevidir. Gözcünün ayırt edici özelliği elinde taşıdığı değnektir. Bu değnek hem simgesel olarak hem de fiziksel olarak Gözcüye güç sağlar.

#### **4.5.1.4. Çerağcı**

Çerağcı'nın bir başka adı da Delilci'dir. Çerağ farsça bir kelime olup, kandil, mum, güneş, çıra, lamba anlamına gelir. Delil ise Arapça bir kelimedir ve Rehber, yol gösterici anlamına gelir. Birbirinden farklı anlamları olmasına karşın Alevi toplumunda birbirinin yerine kullanıldığı görülür. Çerağcı'nın görevi Cem töreni sırasında mum, ışık uyandırılması (yakılması) ve Cem meydanının aydınlatılmasıdır. Tarihsel şahsiyet olarak Hadi-i Ekber, Kara Pipabat Sultan, Cebir-ül Ensari'yi temsil eder. Çerağcı, Çerağı yani ışığı Cem meydanında Dede'nin bulunduğu yere yakın serili postun üzerine koyup dört köşesine niyaz eder. Sonra herkesin duyabileceği bir sesle Türkçe olarak Kur'anı Kerim'den Nur suresi 35-36.

Ayetleri okur. Bunu düvaz okuması takip eder. Okuma esnasında Çerağcı ya da Dede tarafından Çerağ uyandırılır bir başka deyişle ışık, mum yakılır.

#### **4.5.1.5. Süpürgeci**

Süpürgeci yerine Ferraş, Faraşçı, Carcı isimleri de kullanılır. Süpürgecinin tarihsel şahsiyet olarak, genellikle Selman'ı Piri pak'ı, Seyyid-i Farraş'ı ve Resul Baba Sultan ile Turab'ı da temsil ettiği söylenir. Süpürgeci hizmeti tüm Cem törenlerinde bulunur. Bu görev kadınlar ve erkekler tarafından da icra edilebilir. Sorumluluğu her hizmetin sonunda süpürge ile "Ya Allah, Ya Muhammed, Ya Ali!" diyerek sembolik şekilde meydanı süpürmesidir. Bu görevin sembolik açıdan zahiri anlamı Cem meydanının temizliğidir. Bâtini anlamı ise Cem'e katılanların nefsinden kaynaklanan olumsuzlukların Cem meydanında süpürülmesi, temizlenmesidir. Bu sembolik süpürme sırasında süpürge yerle temas ettirilmez. Süpürgeci hizmeti Cem töreninin her bir bölümünün bitiminde yapılır. Bu yönüyle törende yer alan farklı bölümleri birbirinden ayırır. Bir ara ritüel olarak da görülen Süpürgeci hizmeti kendinden önceki bölümün etkilerini süpürerek bir sonraki bölümün hazırlığını yapar.

#### **4.5.1.6. Sakka**

Sakka hizmeti Sakkacı, Saki ve Dolucu hizmeti olarak da adlandırılır. Bu hizmet tarihsel şahsiyet olarak İmam Hüseyin'in yanı sıra Celal Abbas'ı, Ammari Yaseri'yi ve Hallacı Mansur'u temsil eder. Bu hizmeti yerine getiren kişinin görevi Cem sırasında görev Su, Şerbet, Saka, Süt, Dolu (rakı/içki) dağıtmaktır. Cem törenlerinde Dolu dağıtılmasına karşı çıkanların olduğu da bilinmektedir. Şaman törenlerinden kalan bir ritüel olduğu düşünülen Dolu dağıtma hizmeti için Mehmet Eröz şu açıklamalarda bulunur;

Türkiye'deki Aleviler ve Bektaşiler, atalarının adetlerine uygun içki içmektedirler. Bunu İslami bir cila altında yapmaktadırlar. İçtikleri içkiye, orta Asya Şamanist Türklerinde "Kansız Kurban" manasına gelen "Dolu- Tolu" Demişlerdir. Böylece onu kansız kurban niyetine, saçı niyetine, ibadet maksadile içmektedirler. Ona gösterdikleri hürmet, içki verilirken (dolu dağıtılırken) büyük bir sessizliğin hüküm sürmesi, bunun bir işaretidir. (...) Yozgat'ta Erkanlı köylerinde, Cem'de halaga'nın ortasında oturan yaşlılar, adabına göre, "dolu" içerler. Pençeliler içmez. Malatya

çevresinde Cem'lerde dolu içilmiyor. Dede Kargın torunlarından Kurt Veli Dede, büyük adam olduğu için, onun Cem'e gelirken dolu içip gelmesine ses çıkarılmıyor. O dahi içeride içmiyor. İçki içip gelen dedelerin Cem'ine girilmiyor (Eröz, 1990, s. 292-293.).

Yukarıdaki alıntıda da görüleceği gibi Dolu dağıtımı uygulamasına ilişkin karşıt görüşler bulunmaktadır. Zaten Cem törenlerinde Sakka hizmeti olarak Dolu yerine genellikle su dağıtılmaktadır. Bu hizmeti kadınlar ve erkekler birlikte yerine getirir. Bu hizmette önce Cem meydanına sürahilerle su getirilir. Su Dedenin duasıyla dualanır. Dualanan sular diğer sürahilerdeki sular ile karıştırılarak çoğaltılır ve tüm cemaate dağıtılır. Diğer hizmetlerde olduğu gibi Sakka hizmetinin de zahiri ve batını anlamları vardır. Zahiri anlamı Cem'de lokmalar yendikten sonra cemaatin su ihtiyacının karşılanmasıdır. Bâtını olarak da Kerbela şehitlerini ve suyun kutsallığını sembolize eder.

#### **4.5.1.7. Zâkir**

Zâkir hizmeti Âşık, Ozan, Sazandar, Güvende ve Âşık Baba gibi isimlerle de anılır. Zakir kelimesi Arapça zikr kökünden gelmektedir. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedisinde "Zikreden tekkelerde zikr esnasında teşvik için ilahîler okuyan kimse (Develioğlu, 2000, s. 1166)" anlamında kullanıldığı belirtilmiştir. Zâkir'in temel iki görevi vardır. Görevlerinden ilki Cem törenlerinde yer alan nefes, deyiş, tevhid, düvaz ve miraçlamaları okumak ve saz çalmaktır. Diğer görevi ise Semahları yönetmektir. Görev itibarıyla tarihsel şahsiyet olarak Bilal-ı Habeş'i, Seyyid Nesimi'yi, Pir Sultan'ı ve Abdüssamet'i temsil eder. Cem törenlerinin yürütülmesinde önemli bir yere sahiptir. Cem törenlerini yöneten her Dedenin Zâkirlik görevini yapacak bir kişiye ihtiyacı vardır. Zâkirlik hizmeti Cem töreninin cemaat üzerindeki etkisine doğrudan katkı sağlar. Nejat Birdoğan, Cem törenlerinde, "Dede ne denli güçlü olursa olsun, törenlerin evrelerini (Birdoğan, 1990, s. 280)"Zâkirlerin belirlediğini vurgular. Bu yüzdendir ki bazı Cem törenlerinde Dedelerin Zâkirlik hizmeti yaptığına rastlanmaktadır.

Alevi Dedesi Hüseyin Dedekargınoğlu "Dünkü ve Bugünkü Alevilik" adlı makalesinde Zâkirliğin Alevi âşık geleneğine olan katkılarını, bu hizmetin Cem törenlerindeki yeri ve önemini aşağıdaki gibi açıklar;

Türk halk şiirinin ortaya çıkışında ve yaşamasında çok önemli katkısı olan Alevi aşıklık geleneği diğer bir adıyla zakirlik, Alevi toplumunun ibadet biçimi olan cemlerin

temel öğelerinden birisidir. Çünkü zakirler cemde dedenin en yakın yardımcısıdır. Bir bakıma cemi dede ile yöneten kişidir. Zakir, dedenin himmetini (iznini) alarak saza başlar. On iki hizmetin yerine getirilişinde deyiş ve düvazları saz ile seslendirerek, hizmetlerin yapılmasına katkı sunar. Örneğin Kerbela bölümünde mersiyeler ile, cem birlemede miraçlama ile, ayrıca tevhit ve semahlar okuyarak cemde bulunanlara büyük coşkunluk verir. Sazsız ve sözsüz cem olmaz. Cemlerde zakirlerin elindeki sazi Aleviler “Telli Kur’an” olarak ta tanımlarlar.

Zakir, Alevilerce cem ibadetinde deyişleri saz eşliğinde söyleyen ve bu statüye çekirdekten, başka bir deyişle kuşaktan kuşağa sözlü aktarma yolu ile yetişerek gelen ozanlardır. Zakirlerin binlerce deyiş, düvaz, mersiye, miraçlama ve semahları belleğinde tuttukları düşünülürse her birinin ayrı bir araştırma konusu olduğu birçok çevrece belirtilmektedir. Zakirlerin belleğinde tuttuğu deyişler hem önceki etkili ozanların deyişlerinden, hem de kendi ürettiği ilahi şiirlerden oluşur. Zakirlerin etkilendiği ozanların başında yedi ulu aşık olarak adlandırılan Nesimi, Hatayi, Fuzuli, Virani, Pir Sultan, Kul Himmet ve Yemini başı çekmektedir. Deyişlerin konusu ise daha çok Hak-Muhammed-Ali, On iki İmam, Ehlibeyt, Kerbela, İmam Hüseyin, Hacı Bektaş ve diğer Alevi erenlerin yanı sıra; Musa, Davut, İbrahim ve İsmail gibi Yahudilik ve Hıristiyanlık peygamberleri Muhammed, Ali ile beraber övülmektedir (Dedekargınoğlu, 2010, s. 340).

Hüseyin Dedekargınoğlu'nun dile getirdiklerinden anlaşılacağı üzere Zâkir hizmetini yerine getirecek kişinin özel yeteneklere sahip olması beklenmektedir. Enstrüman çalma kabiliyetinin yanı sıra şiir, edebiyat, tarih ve felsefe birikimi ile Aleviliğin zengin Âşık geleneğini gerek müzik gerek söz ile ifade edebilecek yetkinliğe ve bilgi birikimine sahip olması beklenir.

#### **4.5.1.8. Kurbancı**

Kurbancı hizmetine Sofracı, Niyazcı, Nakip, Lokmacı ve Sofradar da denir. Tarihsel şahsiyet olarak Mahmut'ül Ensari'yi, Garip Musa Sultan, Abdolvahit'i temsil eder. Cem Törenlerinde yemek işleri ile ilgilenen, Lokmaları yani dualanmış kurban ve yemekleri hazırlamak ve dağıtmak ile görevli hizmet sahibidir. Kurban hizmetini göreceK Kurbancının en ritüelistik görevi kurbanı kesme usulüdür. Mehmet Eröz Kurbancının bu görevini şöyle açıklamıştır;

Kurbancı (bazı yerlerde bilhassa Bektaşilerde buna aşçı denir), kurbanı meydanın ortasına ( Hak Meydanına), dedenin önüne getirir, kurbanın bağlı olan ön ayaklarını sağ eliyle kavrar, sol eli boşa olmak üzere, sağ ayak başparmağını sol ayak başparmağının üzerine kor ve hafice eğilerek niyaz eder. Dede; “Kurbanınız kabul

olsun; Hak, Muhammed, Ali şefaatin olsun; Hizmetlerin hayırlı olsun” diye dua ederek, Hayırlı” verir (Hayır dua ile kurban kesme izni verir). Kurbanı, kurbanı dışarıya çıkarır, “cem evi”nin bitişiğindeki “kurban evi”ne götürür. Musahibinin de yardımı ile “ya Allah, ya Muhammed, ya Ali! Bismillah Allahuekber!” diye dua ederek, kurbanı “Tığlar”. Kurbanın kanı, kara kazan’a veya derin bir çukura akıtılır. Toprağın üzerine, dışarıya dökülmemesine son derece dikkat edilir. Kanı dışarıya akar veya barsak ve diğer parçalar dışarıda kalırsa, uğursuzluk gelir. Onun için çok derine gömülür.(...) Derisi yüzülen kurban bıçak değdirilmeden kara kazan’da bütün olarak kaynatılır. Kemikleri kırılmaz sadece mafsallarından ayrılır. Bu kemikler ya aynı çukura gömülür veya ambarlara bereket getireceği inancı ile konur (Eröz, 1990, s. 115-116).

Mehmet Eröz’ün tüm detayları ile anlattığı Kurbanının bu ritüelistik sorumluluklarının geleneksel köy Aleviliği için geçerli olduğu bilinmektedir. Günümüzde şehir merkezlerinde bulunan Cem evlerinde kesilen kurbanlarda bu hizmetlerin yukarıda detaylandırılan eski geleneklere sıkı sıkıya bağlı şekilde yapıldığını söylemek güçtür. Kurbanının bir diğer görevi Cem törenlerinde lokma dağıtımında yardımcı olmak, lokmaları eşit dağıtmaya özen göstermek ve Dede uygun gördüğü takdirde törene katılmayan kişilere lokma götürmektir.

#### **4.5.1.9. Peyik**

Peyik hizmetine Haberci, Peyikçi, Davetçi, Ayakçı, Okuyucu da denir. Cem töreninin yapılacağını gün ve tarihi Rehberin yönlendirmesi ile cemaate duyurmakla görevli hizmet sahibidir. Tarihsel şahsiyet olarak Hüzeymetü’l Ensari, Amr-ı Ayyar’ı, Abdal Musa Sultan’ı ve İmam Hüseyin’i temsil eder. Bazı kaynaklara göre Cem evi dışındaki yerlere iletilmesi gereken haberleri götürür.

#### **4.5.1.10. İznikçi**

İznikçi hizmeti için Meydancı ismi de kullanılır. Tarihsel şahsiyet olarak Hüzeyme tül Ensari’yi, Fatima tül Zehra’yı, Barak Baba’yı, temsil eder. Genel olarak Cem evinin temizliği ve düzeni ile ilgilenir. Cem töreni başlamadan önce postları yerine dizer. Cem’e katılanların ayakkabılarının düzenlenmesi ve korunmasından sorumludur. Bazı kaynaklar İznikçi’nin aynı zamanda abdest suyu hazırlamak ve müminlere tarikat abdesti aldırma görevinin bulunduğunu da belirtir.

#### **4.5.1.11. Kapıcı**

Kapıcı hizmetine bazı Alevi topluluklarında Bekçi de denir. Tarihsel şahsiyet olarak İmam Hasan'ı, Gülam Keysani'yi, Güvenç Abdal'ı ve Abdül Celil'i temsil eder. Kapıcı Cem evinin kapsını bekler. Dede tarafından düşkün ilan edilen ve Cem törenine katılması yasak olan kişilerin Cem törenine girmemesi için bekçilik yapar. Kapıcı hizmetini yapanlar cemaati iyi tanıdıklarından Cem törenine giren çıkanları bilir. Dede veya Rehberin talimatları doğrultusunda ritüeller yapılırken ki giriş çıkışları düzenler. Mehmet Eröz, Kapıcı hizmetinin sorumluluklarını detaylarıyla şu şekilde açıklar, "Musahibi kendisine yardım eder. Karıları da yardımcıdır. Kapıcı, her gelenden, "Hü", "Eyvallah" diyerek niyaz alır, sağ elini dudağına götürür. Kurban yenirken kimseyi dışarıya bırakmaz. Kapıcı grubuna, lokma vermek için herkes birbiri ile yarışır (Eröz, 1990, s. 117)". Bazı kaynaklara göre Kapıcılar iki kişidir. Bunlardan birinin görevi kapının dışına bakmak, diğerinin ise içeriye bakmaktır. Cem törenine katılması mümkün olmayan kişinin isteğini Gözcü veya Rehber aracılığı ile Dedeye ulaştırır.

#### **4.5.1.12. İbrikçi**

İbrikçi hizmeti için İbriktar ve Tezekâr ismi de kullanılır. Bunun dışında Selman-ı Pak hizmeti olarak da kullanılır (Bozkurt, 2005, s. 224). Tarihsel şahsiyet olarak Gulam Kamber, Sarı İsmail'i temsil eder. Cem de Dedenin ve Cem'e katılanların temsili şekilde abdest almalarını sağlayan hizmettir. Genellikle İbrikçi hizmetinin biri kadın biri erkek olmak üzere iki kişi tarafından icra edilir. Bu kişilerden biri sağ elinde leğen, sol elinde ibrik tutar. Diğerisi ise elinde bir havlu ile huzura gelir. Daha sonra İbrikçiler yere niyaz ederek Dedenin karşısında Dar'da dururlar. "Hayır, ey himmet pirim" diyerek yere niyaz ederler ve karşılıklı diz çöküp otururlar. Deden dualarını aldıktan sonra önce erkek bacının eline "Ya Allah, ya Muhammed, ya Ali" diyerek su döker, sonra da bacı erkeğe aynı işlemi yapar. Daha sonrada Deden başlayarak temsili şekilde Cem Meydanı etrafında oturanların elini yıkaması için su döker ve havlu ile kurularlar. Bu yaparken de "Ya Allah, ya Muhammed, ya Ali" sözlerini tekrar ederler.

#### 4.5.1.13. *Pervane*

Pervane hizmetine Semahcı, Samahcı ve Semah dönen de denir. Tarihsel şahsiyet olarak Ebuzer Gaffari, Taptuk Emre ve Abdullah'ı temsil eder. Cem törenlerindeki Semah hizmetini yerine getirir. İnsanın Hakk ile Hakk oluşunu Hakk'a ulaşmasını sembolize eden Semah hizmeti, Cem törenlerinin en önemli bölümlerinden biridir. Semahlar, erkekler ve kadınların katılımıyla yapılır. Temel olarak iki bölüme ayrılır. Kutsal kabul edilen turna kuşunu sembolize eden hareketler ile yapılan bu dans dedenin duası ile son bulur.





## 5. RİTÜEL, DRAM VE TİYATRO İLİŞKİSİ

### 5.1. Ritüel ve Tiyatro ilişkisi

Ritüeli, geniş çerçeveden bir yaklaşımla katılanlar ve yapanlar tarafından kodlanmamış, değişmeyen söz ve resmi eylemlerin birbiri ardına sıralandığı gösteri olarak tanımlanabilir. Buradaki 'değişmeyen söz ve resmi eylemler' ritüeli yapan grup ya da bireyler ile ilgili değerleri kapsar. Katılanlara hem birey olarak, hem grup olarak yarar sağlayacağına inanılır. Bu yararın sürekliliğini sağlamak için belli aralıklarla tekrarlanan, sembolik davranışlarla gerçekleştirilen bir etkinliktir. Araştırmacılar, ilk insanların doğayı kontrol altında tutabilmek için ritüel yaptıklarını belirtirler. Bu ritüellerdeki yararlılık salt doğayı etkileme, değiştirme, dönüştürme çabalarında karşılık bulur. Örneğin ilkel toplumlarda ritüeller yaşamın daha verimli olmasını sağlamak adına doğaüstü güçler ve tanrılar için gerçekleştirilen törenlerdi. İlk önceleri insanoğlu, yaşamını sürdürebilmek, doğaya karşı direnç gösterebilmek ve en önemlisi hayatta kalabilmek için büyüye başvurmuştur. Bunun yanı sıra doğa ile ilişki kurabilmek için törenler yapmıştır. Bunu yaparken de temsili canlandırmalar ile taklitten yararlanmıştı. Taklit, ritüeller içerisindeki en önemli olgudur. Bu yüzden tiyatronun kökeninin taklit içeren ritüeller olduğu söylenir. Bu ritüellerin tümünde yararlılık ilkesi esastır. Günümüz ritüellerindeki yararlılık ilkesi, topluluğu bir arada tutma, dayanışmayı artırma, kolektif şuuru güçlendirme, bilgi ve tecrübeleri gelecek kuşaklara aktarma, geçmişi günümüze ve günümüzü de geleceğe bağlama işlevlerinde kendine karşılık bulur. Tülin Sağlam *Ritüel-Performans-Drama* başlıklı makalesinde Richard Schechner'den yaptığı alıntıda ritüelin tanımını ve özelliklerini şöyle sıralamıştır;

Ritüel ilk insanların doğayı kontrol altına almak için yaptıkları dini ve sosyal eylemlerden doğmuştur; asıl olarak performans niteliğine sahip bir grup eylemidir. Dans etme, şarkı söyleme, maske ve kostüm giyme, diğer insanları, hayvanları veya doğaüstü güçleri canlandırma (veya onlar tarafından sahip olunma), öykü oynama, tekrar anlatma, birinci zamanı ikinci zamanda sunma, bu gösterilerin sunulması için özel yer ve zamanları hazırlama ve prova yapma gibi unsurları kullanır. Ritüel birçok gösteri sanatı türlerinin birleşimidir ve çoğunlukla dramatik bir yapısı vardır (Sağlam, 2008, s. 451).

Schechner'in yukarıda sözünü ettiği dramatik yapı, ritüelin taklitle canlandırma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Ritüelde gerçekleştirilen canlandırma eylemi yaşamdaki problemleri çözme çabası ile ilişkilendirilir. Bununla birlikte Victor Turner, ritüelin evrenselliğini sosyal drama kavramı ile ilişkilendirir. Ona göre sosyal yaşamın özü tiyatraldır ve sosyal dramalara gebedir. Herhangi bir sosyal drama sürecinin olabilmesi için normal yaşamda bir bozulmanın olması gerekir. Bu bozulmaya tepki olarak insanlar harekete geçer. Bazen krize neden olur. Grup krize çözüm aramak için yeni bir eyleme geçer. Turner'a göre tam da bu süreçte "Kırılan sosyal bağları onarmak, sosyal dokudaki çatlakları kapamak yani bozulan dengeyi tekrar sağlamak için ritüel süreç devreye sokulabilir. İşte bu ritüel süreçte, belirli kurallar çerçevesinde yapılan canlandırmalar, törenler sanatın kaynağını oluşturur (Sağlam, 2008, s. 452)". Turner'ın sözlerinden de anlaşılacağı üzere ritüeller birtakım gereksinimleri karşılar. İlkel toplumlarda kişiye ve gruba kutsal bir güç verirken, günümüzde ritüeller toplumu birbirine kenetleyip toplumsal bağları güçlendirir. Bu güç kutsallıktan çok uzaktadır. Ritüellerin işlevleri üzerine çalışmalar yapan araştırmacılar gerek ilkelerde gerekse günümüzde yapılan ritüellerin işlevlerinden bazılarının aynı olduğunu hiçbir değişime uğramadan günümüzde de aynı biçimi ile gerçekleştiğini belirtir. Örneğin Fransız toplum bilimci Emile Durkheim bu değişmeyen işlevleri dört başlık altında gruplandırır:

1. Ritüel, bireyi, toplumda yaşamak için, toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına, acı çekmeye hazırlar, bu yolda onu eğitir.
2. Ritüel, bireyleri bir araya getirir, bireyler arasındaki toplumsal bağları güçlendirir, ortaklığı pekiştirir.
3. Ritüel toplumda, canlandırıcı bir işlevi vardır. Toplumun ilişkilerini kalıtlarının bilincine vardırır; geleneklerin sürmesine, inançların tazelenmesine, değer yargılarının, törelerin kökleşmesine yardım ederek toplumu canlı bir biçimde ayakta tutar.
4. Mutluluk verici işlev: Toplumun bir üyesi olmanın mutluluk duygusunu verir. Özellikle toplumun bunalımlı dönemlerinde, kişilerin coşku ve duygularını bir arada dile getirmelerine olanak tanıyarak bozulan dengeyi düzeltir (And, 2003, s. 307).

Durkheim'in dört grupta topladığı işlevlere baktığımızda ritüellerin mutlaka birtakım gereksinimleri karşılamak amacı ile yapıldığını görüyoruz. Toplu olarak yapılan bu ritüellerde sembolize edilmiş davranışlar, değişmeyen söz ve eylemler,

canlandırma ve taklit temel unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden tiyatro olarak adlandırılmasalar da ritüellerin özünde bir performans olduğu söylenebilir. Roy Rapport Ritüelin bir performans, gösteri olduğu düşüncesini daha da ileri taşıyarak “Gösteri olmadan ritüel var olamaz. Gösteri ise ritüelde kodlanan metamesajdır (Gökdağ, 2015, s. 5)” der. Roy Rapport gibi birçok araştırmacı da ritüel ile tiyatro arasındaki ilişki üzerinde çalışmışlardır. Birçok konuda ortak paydada bulunan tiyatro ve ritüel arasındaki temel ayrım genellikle ritüelin yararlılık, tiyatronun ise eğlence anlayışında bulunmuştur. Ancak bu ayrım katı, kesin çizgilerle yapılamamaktadır. Bu araştırmacılar arasında Richard Schechner tiyatro ve ritüel konusundaki en kapsamlı çalışmaları gerçekleştirmiştir. Schechner, *Rituel, Play and Performance* adlı eserinde, ritüel ve tiyatro arasındaki benzerlik ve farklılıkları aşağıdaki gibi özetlemiştir:

<b>YARARLILIK</b>	<b>EĞLENME</b>
<b>Ritüel</b>	<b>Tiyatro Gösterimi</b>
Sonuç almaya yönelir.	Eğlence içindir.
Orada bulunmayan bir başkaya yöneliktir.	Yalnız orada bulunanlar içindir.
Gerçek zamanı kaldırır, yerine simgesel zamanı koyar.	Şimdiki zamandadır.
Öte’yi oraya getirir.	Seyirci Öte’dir.
Oyuncular kendilerinden geçerler, esriklığe erişirler.	Oyuncu ne yaptığının bilincindedir.
Seyirci katılır.	Seyirci izler.
Seyirci inanır.	Seyirci değerlendirir.
Eleştiri yasaktır.	Eleştiri isteklendirilir.
Topluca yaratma.	Bireysel yaratma (And, 2002, s. 111).

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi ritüel yararlılık, tiyatro gösterisi ise eğlence temellidir. Yararlılık ilkesi gereği ritüel sonuç almayı hedeflerken, tiyatronun böyle bir kaygısı yoktur, çünkü eğlenmeye yöneliktir. Daha önce de belirttiğimiz gibi ritüeller doğa döngüsünün ardındaki gizil güçleri etkilemeye dönük olduğu için, ritüel sırasında orada bulunmayan bir başkaya odaklıdır. Oysa tiyatro performansı o anda, orada bulunanlara odaklı gerçekleştirilir ve şimdiki

zamanda kendine yer bulur. Buna karşın ritüel soyutla ilişkili olduğu için simgesel zamanla örtüşme yakalar. Bu simgesel zaman içinde öte'yi oraya getirmeye çalışır (Gökdağ, 2015, s. 5). Bir tiyatro gösteriminde öte somuttur ve kontrol edilebilirdir çünkü öte, karşısındaki seyircidir. Öte somut olduğu için tiyatro gösterimindeki oyuncular eylemleri büyük bir farkındalıkla gerçekleştirirler. Ritüele inanç hâkim olduğu için sadece ritüeli gerçekleştirenler değil, seyredenler de katılır, böylece toplu yaratı, toplu katılım, toplu inanç gerçekleştirilir, bu inanç katılımcıların herhangi bir eleştirel yaklaşımına tolerans tanımaz. Tiyatroda ise seyirci aktif katılımcı değil, pasif izleyici ve değerlendiricidir. Bu durum seyircinin kollektif oluşturup, topluca yaratma gücünü elinden alır. Bu yüzden tiyatrodaki bireysel yaratma hâkimdir ve eleştiriye müsamaha gösterir (And, 2002, s. 111).

20. Yüzyılda bazı tiyatro araştırmacıları ritüelleri dinle sınırlı bir etkinlik olmaktan ziyade, insan faaliyetlerinden oluşan geniş bir alan olarak ele almışlardır. Bu düşünce ile ritüellerden beslenerek yeni tiyatro fikirleri denemelerine yönelmişlerdir. Bunlar arasında farklı mekânlarda tiyatro yapan, oyun alanı ve seyirci ayrımını aşmaya çalışarak, seyirciyi aynı zamanda katılımcı yapan farklı örnekler mevcuttur. Bu araştırmacılarından Eugene Barba, yaptığı tiyatro araştırmalarında çerçeve sahneyi reddederek izleyiciler ve oyuncular arasında daha yakın bir temas kurmayı denemiştir. Böylece müziğin, mimin, jestin ve eserin seyirci ile bütünleşmesini amaçlamıştır (Schechner, 2015, s. 28).

Ritüellerle ilgili verdiğimiz bilgiler ışığında Alevi toplumunun en önemli ritüeli olan Cem törenleri ve tiyatro ile aralarında yapısal anlamda bir takım benzerlikler olduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışmada Cem törenleri ve tiyatro arasındaki benzerlik dramatik açıdan ele alınacaktır.

## **5.2. Dram ve Tiyatro İlişkisi**

Dramatik sözcüğü, Antik Yunanda, Hareket, Eylem, Olay anlamlarına gelen *Drômenon*'dan türemiştir. Dramatik sanatın klasik temel ilkelerini ortaya koyan kişi Antik Yunan düşünürü Aristoteles'tir. *Poetika* adlı eserinde Dram sanatını "yaşamdaki bir olayın ya da hareketin yeniden yaratılmasıdır (Nutku, 2001, s. 28)" diye tanımlar. Bu hareketin bir başka deyişle eylemin mutlaka bir öznesinin, amacının ve etkisinin olması gerektiğini belirtir. Eylem mutlaka giriş, gelişme ve

sonuç dizgesini takip eder. Aristoteles'e göre eylem tiyatronun özüdür. Bu yüzden Poetika'sında "hareketi tragedyanın en asal ögesi saymış, bu hareketi, başı ve sonu olan, belli uzunlukta, tamamlanmış bir eylem olarak tanımlamıştır (Şener, 2003, s. 17)".Sözü edilen 'hareket' herhangi bir hareket olarak düşünülemez. Özel bir anlamı vardır. Belli bir kişinin yani oyuncunun diğerlerine yani seyredenlere anlamlı bir şey yapmasıdır. Yani bir eylemin dram sanatı ile ilişkilendirilebilmesi için seyirci ögesi şarttır. Çünkü hayata geçirilen eylem seyirci için anlamlı olan bir harekettir.

Dramatik kavramının Latince'deki karşılığı olarak '*Theatralis*' ve '*Scaenicus*' sözcükleri gösterilir. Bu sözcükler tiyatro ile ilgili, tiyatro için, tiyatral (*Theatralis*) ve sahne ile ilgili, sahnelenebilir (*Scaenicus*) anlamlarını içerir. Görüldüğü gibi dramatik sözcüğü, drama'nın özünü oluşturan 'eylem' anlamında kullanılmaktadır (Tuncay, 2010, s. 12).

Tiyatro sözcüğünün kökeni ise Eski Yunancada, 'bakmak,' 'görmek' anlamına gelen *Thea* sözcüğünden türetilen *Theatron*'dur. Bakmak, görmek ve tiyatro arasındaki etimolojik ilişkiyi *Sahneye Bakmak* adlı kitabında Murat Tuncay şöyle açıklar;

Drômenon kavramı, en geniş anlamıyla: Hareket, Eylem ya da Olay'ın, İnsanla ilgili, insan tarafından yapılmış, ya da yapılan bir eylemi içerdiği anlaşılmaktadır. Dramatik, kaynağındaki Drômenon sözcüğünde bütünlünen: İnsanla ilgili olma, Canlandırılabilme, Oynanabilir olma ve İzleyenler için bir anlam içermeye gibi nitelikleri içinde barındıran bir kavram olmaktadır. (...) Tiyatroda izleme olayının tekil değil çoğul bir özellik taşıdığı; seyircinin oyunu salt izlemekle kalmadığı, izlerken verdiği tepkilerle oyun olgusunu oynayanlarla birlikte var ettiği gerçeğini de burada vurgularsak Drômenon ile Thea eylemleri arasındaki zorunlu ilişki kendisini açıkça göstermiş olacaktır. Drômenon ile Thea arasındaki köprüyü de Mimesis kurmaktadır. Bir başka deyişle Eylem (Drômenon), izlenebilecek bir biçime dönüştürülerek (Mimesis/Taklit), izlenmeye alınmaktadır (Thea, Theatron) (Tuncay, 2010, s. 10-11).

Kısaca, Drômenon'un söz, ses, hareket öğeleri ile canlandırılması ve seyircinin bu olayı izlemesi, tiyatroyu meydana getirmektedir. Tiyatro ya da Tiyatral olan, dramatik olanın ifade yöntemlerinden yalnızca biridir. Opera, müzikal oyun, kukla vb. sahne sanatları türleri ile beraber sinema gibi dramatik tasarıma sahip farklı sanat alanlarında da dramatik yapı mevcuttur.

Dramatik olanın en büyük özelliği insanla ilgili bir duyguyu ele alması, insan doğasında var olan çelişki, karşıtlık ve çatışma gibi kavramları içermesidir. Ancak dram sanatı dendiğinde insanla ilgili duygunun yani gerçekliğin olduğu gibi aktarımı değil, yeniden yaratılarak farklı bir bakış açısı ile canlandırılmasıdır. Bir diğer önemli ilke de eylemdir. Eylemin olmadığı yerde dram sanatından söz edilemez, çünkü dram sanatının konusu eylem içindeki insandır. Dram sanatından söz edebilmek için kendinden başka bir kişinin, hayvanın veya nesnenin canlandırılması söz konusudur. Kişileştirme olarak adlandırılan bu öge dram sanatının başlıca özelliklerinden biridir. Daha önce belirtildiği gibi dram sanatının konusu eylem halindeki insandır. Ancak her eylem ve her eylem içindeki insan dramın konusu olamaz. Bir eylemin dramın konusu olabilmesi için toplumsal bir boyutunun olması gerekir. Murat Tuncay *Sahneye Bakmak* adlı kitabında, dramatik olanın toplumsal boyutunu şöyle anlatır;

...toplumsal boyutu ortaya çıkaran iki özellik vardır; bunlara tarihsel öz ve evrensel öz denmektedir. Bu iki terimi birlikte açıklayacak olursak Evrensel öz insanın değişmeyen özelliklerini ele alırken, Tarihsel öz, düşünsel, siyasal, toplumsal ve kültürel açıdan yaşamı değerlendirir. Dramatik olanın düşünsel bir yönünün de olması gerekir ve dramatik tasarımın zaman ve mekân sınırlarını aşabilen bir derinlik içermesi gerekmektedir. Dramatik tasarımda toplumsallık ve düşünselliğin dengeli olması gerekmektedir (Tuncay, 2010, s. 68).

Murat Tuncay'ın sözünü ettiği dramatik tasarımda toplumsallık ve düşünselliğin dengeli olabilmesi için eyleme yön veren olaylar dizisinin belli bir mantık çerçevesinde ilerlemesi gerekir. *Dram Sanatı* adlı kitabında Özdemir Nutku olaylar dizisinin önemini eylemle olan ilişkisi ile şöyle açıklar;

Olay dizisi ( ya da olaylar dizisi) dram sanatı tekniğinin bir ögesi olup aksiyona biçim verir.(...) Sahne yapıtı aksiyonla yansıtıldığından, olay dizisi, oyun için büyük önem taşır. Aristoteles, olay dizisini, dram sanatının en önemli ögesi olarak kabul eder. Bu doğrudur. Büyük düşünür, “olay dizisinin bir başı, bir ortası ve bir sonu olmalıdır,” derken de haklıdır. Olay dizisi neden-sonuç bağı ve mantıksal gelişim içinde belli bir yerde başlayan, gelişen sonrada sonuçlanan bir bütündür (Nutku, 2001, s. 28);

Dramatik olanın izlenebilir ve ilgi çekici olması için içinde çatışma barındırması gerekir. Olaylar dizisi bu çatışma etrafında şekillenir. Eylemin ilerlemesini sağlayan bu çatışmalar aracılığı ile atılan düğümler ve serimlerdir. Bu duruma tiyatro özelinde baktığımızda oyun kişilerinin kişileştirme özelliklerinin

çatışmaya varlık kazandırdığını görürüz. Kişileştirme ile ortaya çıkan oyun kişilerinin iç çatışmaları da dramatik eylemde önemli bir yere sahiptir. Çatışma oyunu ilginç ve inandırıcı kılan ve aynı zamanda seyircinin oyuna ilgisini artıran bir unsurdur. Bu sayede sahnelenebilir iyi bir dramatik yapısı olan tasarım elde edilir. Tüm bu tasarımlar eylemleri oynamak ve sahnede seyirci ile buluşturmak üzere gerçekleştirilir. Bu yüzden seyirci ile buluşmamış dramatik metin kendini tamamlamış sayılmaz.

Dramatik bir eserin sahnelenmesi, yönetmen, oyuncu, mekân ve ışık, müzik, dekor, kostüm gibi öğelerin kullanılarak metnin değişime uğramasıdır. Jacques Copeau'ye göre sahneleme dramatik bir eylemin resmidir. Bu resim hareketlerin, jestlerin ve tavırların bütünü ile fizyonomilerinin, seslerin ve sessizliklerin uyumundan elde edilir. Kaynağını gösterimi tasarlayan, düzenleyen, armonize eden tek bir düşünceden alır (Pavis, 1999, s. 16).

Her dramatik eylem içinde bir sahneleme tasarısı barındırır. Alevi toplumunun en önemli ritüeli olan Cem törenleri de bir eylemler bütünü olarak kendine özgü bir dramatik tasarıma sahiptir. Bu tez kapsamında Cem törenlerinin sözü edilen dramatik tasarımı, yapısal öğeleri üzerinden incelenecektir. Bu incelemenin bütünlüklü olabilmesi için dram ve İslamiyet ilişkisine de değinilecektir. Çünkü İslam inancının içinde barındırdığı bazı yapısal özellikler onun en önemli ritüellerinden biri olan Cem törenlerinin yapısal özelliklerini doğrudan etkilemeyeceği düşüncesini oluşturabilir. Özellikle çatışma ve kişileştirme öğeleri İslamiyet göz önünde bulundurulduğunda soru işaretlerine neden olabilir. Beşir Ayvazoğlu;

Doğulu sanatçı yeni yollar aramaya kapalıdır. Bunun yerine var olanda derinleşmeyi tercih eder. Batılı sanatçı ise, yeni yollar ve çözümler peşindedir. Düşüncenin Hıristiyanlık düşüncesinden tümüyle kopup laikleşmesi böylesi bir gereklilikten doğar. İslamiyet'te ise çatışmaya yer yoktur. Gözler en büyük direnişle Vahdet-i Vücutçularda olduğu gibi görünenin ardındakini aramaya açılmıştır (Ayvazoğlu, 1992, s. 46).

Ayvazoğlu, açıklamaları ile İslami ritüellerde dramatik çatışmaya yer olmadığını belirtmektedir. Oysa Cem törenlerinde bunun aksi söz konusudur. Benzer yaklaşımlara konu üzerine çalışan yabancı araştırmacılarda da

rastlanmaktadır. Örneğin Louis Massignon İslam tasavvufunun özünü şöyle tarif eder;

Bir kukla temsilinde olduğu gibi, ipler Allah'ın elindedir. İşte bu nedenle onlarda drama yoktur. Bizler için drama, kişiliklerin kalbinde, onların özgürlüklerindedir ama Müslümanlar için bu özgürlük takdiri ilahi tarafından belirlenmiştir ve onlar bu iradenin sadece araçlarıdır. Onlarda da bir drama vardır ama buna ancak kukla tiyatrosunda rastlanır (Massignon, 1999, s. 43).

Massignon'un bu ilginç yorumunun Cem törenleri göz önünde bulundurulduğunda çokta kabul edilebilir değildir. Cem törenlerinin yanı sıra İran'daki Ta'ziye temsilleri içinde çatışmaya, olay örgüsüne, kişileştirmeye yer veren özgün bir dram türüdür.





## **6. CEM TÖRENLERİNİN YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN TİYATRAL ÇÖZÜMLEMESİ**

### **6.1. Giriş**

Bu çalışma, Türkiye’de kendine has, özgün, bize ait bir tiyatronun oluşabilmesi için Anadolu topraklarında sürdürülen gelenek, görenek ve ritüellerden yani bu coğrafyanın zengin kültüründen ve bu kültürün farklı uygulamalarından istifade edilmesi gerektiği düşüncesinden yola çıkarak hazırlanmıştır. Tiyatro söz konusu olduğunda sözünü ettiğimiz zengin kültürden yararlanabilmek için bu kültürel uygulamaların bazı özellikler taşıması gerekliliği daha önce belirtilmişti. Bunun başında ise sürdürülmekte olan uygulamaların dramatik olması gerektiğine vurgu yapılmıştı. Buradan hareketle, bir önceki bölümde dramatik olanın ne olduğu, dramatik yapının özellikleri üzerinde duruldu. Anadolu’da sürdürülmekte olan gelenek, görenek ve ritüellerin dramatik olanları, sahne sanatlarının en fazla faydalanabileceği uygulamalardır. Bu bölümde eldeki çalışmanın konusu olan Cem törenlerinin yapısal özellikleri metin, mekân, oyuncu/seyirci, yönetmen, kostüm/aksesuar, dans ve müzik kavramları üzerinden incelenecektir. Bu kavramların Cem törenlerinde kendine nasıl bir yer bulduğu araştırılacaktır. Böylece Cem törenlerinin kendine has birçok özelliğinin, tiyatral bir bakış açısıyla ve sahne sanatlarına özgü kavramlar üzerinden incelendiğinde zaten tiyatro sanatı çatısı altında sistematikleşmiş bir biçimde var olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Buna dayanarak da tiyatromuzun Cem törenlerinde kendine has bir biçimde var olan bu kavramlardan, Cem törenlerindeki özgün uygulanış biçimiyle faydalanılabileceği gösterilmeye çalışılacaktır.

### **6.2. Cem Törenlerinde Metin ve Dramatik Yapı**

Cem törenleri, kökeni ve tarihsel gelişimi itibariyle insanlık tarihiyle yaşıt önemli bir ritüeldir. Bu törenleri Alevi topluluklar kolektif bir çaba ile muhafaza etmiş, hayatlarının önemli bir parçası haline getirmiş olduğunu söyleyebiliriz. Cem törenleri de her ritüel gibi normlardan, kalıplardan oluşan karmaşık bir sistemin dans, müzik, deyiş gibi zengin bir yaratıcılıkla icrasını içerir. Bu normlar dizgisinin yani bir kanavanın içinde sınırlı olmakla birlikte doğaçlamaya da yer vardır. Bu yüzden yaratıcıdır ve oldukça sınırlı bir biçimde uygulandığı bölgeye ve yöneten

Dedeye bağı olarak esneklik gösterebilir. Birçok farklı işlevi olmasına karşın, temelde dini bir tören olduğu için belli bir takvim etrafında gerçekleştirilir. Bu törenlerin konvansiyonel tiyatrodan anladığımız anlamda yazılı bir metni yoktur. Ancak bir çatısı, başka bir deyişle bir kanavasını vardır. Bu kanava dua, mersiye, gülbanklar, deyiş ve düvaz gibi değişmeyen metinlerle bezelidir. Bu metinler genellikle katılımcılar tarafından da bilinir. Bazı bölümleri katılımcıların eşliğinde tekrar edilir, hep birlikte söylenir. Sadece Dedeye ait dualar olduğu gibi, diğer Oniki hizmet sahiplerinin de okuduğu dualar vardır. Bu metinler/kanava Cem töreninin türüne göre değişiklik gösterebilmektedir. Ancak bu değişiklik her Cem töreninde yeni bir metnin söylenmesi olarak algılanmamalıdır. Aksine bu metinler sabittir ve değiştirilemez. Her Cem töreni, o törene özgü dua, deyiş, gülbanklar ve mersiyeler içerir. Bunların dışında bir metne yer yoktur. Çünkü Cem törenleri, Alevi toplumunun ortak malıdır, mirastır, katıdır. Keyfiyete izin vermez. Her ne kadar Cem törenleri farklı Alevi topluluklarında, o topluluğun gelenekleri gereği farklı uygulanış biçimleri gösterse de belli bir kanava çerçevesinde yürütülür ve bu kanava değiştirilemez. Ancak bunu bir dışlayıcılık olarak algılamamak gerekir. Aksine, böyle olduğu için Cem törenleri yüzyıllar boyu muhafaza edilmiş ve günümüze kadar zengin bir çeşitlilikle ulaşmıştır. Bu korumacı ancak farklılıkları ve çeşitliliği kucaklayan esnek yaklaşımı Aleviliğin 'Yol bir, sürekin bin bir' felsefesinde aramak gerekir. Bu felsefede, kanava bellidir ve değiştirilemez. 'Hak, Muhammed ve Ali' inancı bu felsefenin değişmez temelini oluşturur. Bu temel felsefe ve kanava tüm Alevi toplumu tarafından kabul edilmiştir ve değiştirilemezdir. Tek ve yegâne olan 'yol' budur. Araştırmacı-yazar ve aynı zamanda kendi de bir Dede olan Hüseyin Dedekargınoğlu 'yol birdir' anlayışını şöyle açıklar:

Yol bir, sürekin bin bir deyimini ile anlatılmak istenen; Aleviliğin temel anlayışlarından olan Hak Muhammed-Ali inancı, Ehlibeyt sevgisi, Oniki İmam, Kerbela olayı, muharrem orucu, cem, musahiplik, İkrar verme ikrar alma, semahlar, deyişler, düvazımam, mersiye vs. gibi. Alevilerin hemen hemen hepsinin kabul ettiği bu kavramlar "Yol"un bir olduğunu gösterir (Dedekargınoğlu, 2010, s. 294).

Dedekargınoğlu'nun da belirttiği gibi bu anlayış tüm Alevi toplumlarının temel felsefesidir, adeta ortak kanunudur. Bu Yol'u değiştirmek, bu Yol'dan ayrılmak söz konusu değildir. Ancak bu katılığı, dışlayıcılık olarak yorumlamamak

gerekir. Çünkü bu değişmez 'Yol birdir' felsefesi, uygulama söz konusu olduğunda farklılıkları, çeşitlilikleri zenginlik olarak görür ve kucaklar. Bu yüzden 'Yol Birdir' yaklaşımını, 'Sürek Bin Birdir' anlayışı takip eder. Sürek bin birdir anlayışı, Cem törenlerinin farklı coğrafya ve topluluklarda farklı biçimde uygulanışını, Cem törenlerinin çeşitlilik ve zenginliğini temsil eder. Hüseyin Dedekargınoğlu 'Sürek Bin Birdir,' anlayışını şöyle açıklar;

Sürek ise cem ve erkân uygulamalarının sıralamalarında ve şeklinde ufak tefek farklılıkları ifade etmektedir. Alevi cem uygulamaları, bölgeden bölgeye, hatta köyden köye değiştiiği gibi, dedelerin mensubu olduğu ocaklara göre de değişebilir. Ocak geleneği, cemin biçimi bakımından çok önemlidir. Örneğin genelde delilin (çerağın) uyarılması ile cem başladığı halde, bazı yörelerde delil uyarılması cem birlemeden hemen önce yapılır. Görgü işleminde ise bazı ocaklar pençeli, bazıları ise erkânlı (çubuklu) olarak kendilerini tanımlarlar. Erkânlı olarak bilinen ocaklardan bazılarında erkân olarak çubuk yerine kılıç kullanılır. Buna örnek olarak Dede Garkın ocağını verebiliriz: Bu sürekte görgüleri yapılan taliplerin teker teker, dedenin ayakta durarak kolları üzerinde tuttuğu kılıç altından geçerek görgüleri tamamlanır (Dedekargınoğlu, 2010, s. 294).

Aleviliğin 'Yol Bir Sürek Bin Birdir' felsefesinin temelini onun heteredoks bir inanç sistemi olmasında da aramak gerekir. Heteredoks yapısından dolayı, Cem törenlerinde ortodoks anlayışlardaki gibi kesin kurallardan bahsedilemez. Sözü nü ettiğimiz farklılıklar veya zengin çeşitlilik sadece bölgelere göre olan farklılıklar değildir. Cem'i yöneten Dedelere göre de Cem'deki ritüel uygulamalarında değişiklikler olabilir. Ancak bu değişiklikler öz değil, biçim olarak karşımıza çıkan değişikliklerdir. Bunun yanı sıra ilk bölümde belirtildiği gibi Görgü Cemi, İkrar Cemi, Musahip Cemi, Abdal Musa Cemi gibi farklı amaçlara hizmet eden Cem törenlerinde de farklı ritüel uygulamaları görülebilir. Ancak kanavasını değişmez. Cem törenlerinin kanavasını aşığıdaki gibidir.

1. Dede, herkes toplanana kadar eğitici bir konuşma yapar.
2. Zakirler, saz eşliğinde deyiş çalıp söyler.
3. Süpürge (car) çalınır.
4. Post serilir.
5. Dargınlar barıştırılır, sorunlar çözümlenir, canlardan rızalık alınır.
6. Oniki Hizmet sahiplerinin duaları verilir.
7. Çerağ (delil) uyandırılır.
8. İbriktar tarikat abdesti aldırılır.
9. Kurban ve lokmaların duaları verilir.

10. Dede, yol-erkân konusunda canlara bilgi verir.
11. Gerekirse kısa bir mola verilir.
12. Cem mühürlenir (secde yapılır).
13. Üç düvazımam okunur (secde yapılır).
14. Üç Tevhîd çekilir (secde yapılır).
15. Miraçlama okunur, Kırklar Semahı yapılır.
16. İstek semahları yapılır.
17. Sakka suyu dağıtılır.
18. Mersiyeler okunur.
19. Lokma ve Kurban (Sofra) hizmeti sunulur.
20. Lokmalar yenilip sofraya duası edildikten sonra Dede "Duran oturan duası" verir.
21. Süpürge çalınır.
22. Post kaldırılır.
23. On iki hizmet sahiplerinin duası verilir.
24. Çerağ dinlendirilir ve cem ibadeti sona erer (Yaman, 1998, s. 11-12).

Görüldüğü üzere Cem törenlerinin net bir kanavaşı vardır. Bu kanava içinde de kullanılan sabit metinler (dualar, deyişler, gülbanklar) vardır. Görgü Cemi'nden örnek vermek gerekirse Dede, Cem törenini açılış duası ile başlatır. Bunu hizmet sahiplerine verdiği toplu dua takip eder. Daha sonra Süpürgeci hizmetini yapacak kişi meydana çıkar ve Süpürgeci gülbangını okur. Süpürgeci hizmetini yerine getirdikten sonra Dede Süpürgecinin duasını verir. Bu hizmetten sonra Rehber görgüye çıkacakları getirip, A'raf duası 23. ayeti okur. Ardından Dede, görgüden geçenlerin kulaklarına Yedullah ayetini okur. Sonrasında Dede, kurban için Saffat suresinin 103-107. ayetlerini okur. Ardından Zâkir, kurbanla ilgili üç nefes bir düvaz söyler. Dede Zâkir'in duasını verir. Sonrasında süpürgeci meydanı süpürür ve dede süpürgecinin duasını verir. Bunu, çerağ/delil uyandırılması ve Nur suresi 35-36. ayetlerin okunması takip eder. Bu hizmetten sonra Zâkir'in çerağ düvaz'ını okuması gerçekleşir. Zâkir hizmetini yerine getiren bu düvazları okuduktan sonra Dede Zâkir'e duasını verir. Ardından Süpürgeci meydanı süpürür ve Dede süpürgecinin duasını verir. Sonrasında İbriktar/Tezekâr hizmeti için hizmetli kişiler İbriktar gülbangını okur. İbriktar hizmetini yerine getiren bu gülbankı okuduktan sonra Dede, İbriktara duasını verir. Ardından Zâkir tevhit düvaz'ı okur. Sonrasında Dede, Zâkir'in duasını verir. Bunu Zâkir'in miraçlama okuması takip eder ve Dede, semah dönenlerin ve Zâkir'in duasını verir. Bu hizmetlerden sonra Zâkir "Kırklar Semahı" ağırlama, yürüme ve hızlanma bölümlerini çalıp söyler.

Semah dönülür. Dede, semah dönenlerin duasını verir. Sonrasında Saka hizmetini yapacak kişi meydana gelir Saka gülbangını okur. Dede Sakacıya duasını verir ve getirdiği suyu dualar. Bunu Zâkir'in mersiyesi takip eder. Akabinde Dede lokmaları dualar ve 76. İnsan suresinin 8-9. ayetlerini okur. Hizmet sonunda Süpürgeci meydanı süpürür ve Dede süpürgecinin duasını verir. Son hizmet olarak Zâkir, üç nefes bir düvaz söyler. Dedenin dualarıyla ile Cem sonlanır. Bu süreçte de görüldüğü gibi Görgü Cemi içindeki metinler ve bu metinlerin okunduğu yerler sabittir. Ancak Cemin türüne göre ve yapıldığı yöreye göre hizmet sıralamalarında farklılıklar olabilir. Benzer biçimde ocaklarda sürdürülen geleneğe göre de okunan dualar ve deyişlerde bazı değişiklikler görmek mümkündür.

### **6.3. Mekân (Oyun Alanı)**

Cem evi, Aleviliğin en önemli ritüeli olan ve toplu olarak icra edilen Cem törenlerinin yapıldığı yerdir. Ülkemizdeki Alevi topluluklarının tarih boyunca ritüellerini icra ettikleri mekânlara baktığımızda şehir merkezinde dergâhlar, köylerde ise ritüelleri gerçekleştirmeye uygun olan Dedenin ya da herhangi bir cemaat üyesinin evidir. "...tarihsel gerçek, dergâh ya da tekkelerin dışında şehir ve köylerde 'cem evi' ismiyle ifade edilen özel bir mekânın olmadığını ve dolayısıyla dergâh ile tekkelerin Aleviliğin geleneksel örgütlenme modeli olduğunu göstermektedir(Yıldız, 2014, s. 334)". Ancak son yıllarda vakıf ve dernek adı altında pek çok Cem evi açılmıştır ve özellikle büyük şehirlerde Cem törenleri bu Cem evlerinde yapılmaktadır.

Ahu Antmen, bir modern sanat yapıtının anlamının ve değerinin belirlenmesinde, "nesnenin kendisi kadar sergilendiği mekânın etkisinin de var olduğunu belirtmiştir (Antmen, 2010, 15)". Huizinga da oyunun en önemli biçimsel özelliği olarak "eylemin gündelik hayattan mekân olarak ayrılması" tespitinde bulunduktan sonra şöyle devam eder, "kapalı bir mekân gündelik çevreden ya maddi ya da düşünsel olarak soyutlanmış, ayrılmıştır. Oyun, kuralların geçerli olduğu bu çerçeve içinde cereyan etmektedir (Huizinga, 1995, s. 39)".

Cem evini de bir gösteri mekânı olarak ele aldığımızda, katılımcıların (seyircinin) ritüellere (oyuna) katıldığı ve Cem evinin etkisinin kuvvetlendirdiği ritüellerle total bir sahneleme biçimine sahip olduğu söylenebilir. Buna karşılık,

Cem töreninde kurmaca anlatı seviyesi en yüksek olan Oniki hizmet ritüelleri, yine Huizinga'nın tarifiyle "bildik dünyanın ortasında, belirli bir eylemin gerçekleştirilmesi amacıyla tasarlanmış geçici dünyalar (Huizinga, 1995, s. 28)" olan oyun alanlarının aksine, Cem evinin ile fiziki, düşünsel, sosyal bağlamla ilişki kuran bir mekânsal kullanıma sahiptir. Yine bununla bağlantılı olarak, törenlerin yürütüldüğü mevcut kamusal mekân olarak Cem Evi'nin işlevsel ve fiziksel özellikleri ile birlikte sosyal, tarihsel ve toplumsal arka planı, topluluğun mekân ile ilişkisini belirleyen önemli bir olgu olduğunu ifade edebiliriz.

Cem töreninin yapıldığı yeri bir gösteri mekânı olarak ele almadan önce genel anlamda bir gösterim mekânının genel özelliklerine değinmek faydalı olacaktır. Bu doğrultuda, bir tiyatro eyleminin var olabilmesi için olmazsa olmaz iki temel koşul oyuncu ve seyircinin varlığıdır. Başka bir deyişle, bir tiyatro olayının gerçekleşebilmesi için iki eylemin yerine gelmesi gerekir bunlar; oynama eylemi ve seyretme eylemidir. Bu iki temel eylemin iki ayrı mekânda gerçekleştiği söylenebilir. Bunlardan oynama eyleminin yapıldığı yere 'Oyun yeri', seyretme eyleminin yapıldığı yere ise 'seyir yeri' denir. İşte bu iki eylemin birbiriyle doğrudan ilişkiye girerek birlikte yapılabileceği açık (park, sokak, vb. uygun alanlar) veya kapalı (Tiyatro salonları, Gösteri merkezleri) herhangi bir yerde yapılabileceği gibi özellikle bu amaçla inşa edilmiş yapılarda da kısacası her mekânda gerçekleştirilebilir. Bu mekânlar, 'meydan (çevreli) sahne, açık sahne, çerçeve sahne (Nutku, 1974, s. 293)' ve 'hacim sahnedir (Kuruyazıcı, 2003, s. 7)' gibi farklı isimlerle tanımlanmaktadır. Bu tanımlamaların en önemli iki unsuru oyun yeri ile seyir yeri arasındaki ilişki ve bu iki mekânın birbiriyle olan etkileşimidir.

Bir tiyatronun planına bakıldığında, oyun yerinin de, seyir yerinin de, birbirine bitişik birer alan oluşturduğu görülür. Bitişik bu iki alanı ayıran ya da daha doğru bir söyleyişle birbirine başlayan sınır ise sanal çizgidir. Böylece, bütün tiyatro yapılarında yer alan iki ana mekânın, yani oyun yeri ve seyir yerinin yanı sıra, onların bağlantısından doğan ve aynı onlar gibi bir tiyatro yapısının biçimini belirtici bir nitelik taşıyan üçüncü bir kavram ortaya çıkmaktadır: Bağlantı-çizgisi (Kuruyazıcı, 2003, s. 7).

Burada bahsedilen "bağlantı çizgisi" oyun yeri ve seyir yeri ile birleştiği sınır boyunca uzandığı için bu iki eylemin aldığı biçime göre bağlantı çizgisinin de biçimi değişir. Bu biçim değişikliği seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkiye doğrudan

etki eder. Bu yüzden Kuruyazıcı, var olan oyun yeri türlerinin tümünü bağlantı-çizgisinin aldığı biçime dayanarak iki ana başlık altında toplar; “1. Çerçeve Sahne 2. Hacim Sahne (Kuruyazıcı, 2003, s. 7).

Çerçeve sahnede bağlantı çizgisi bir doğru biçimindedir ve seyirci sanki gözle görülmeyen saydam bir duvardan olan biteni seyretmektedir. Çerçeve sahne, oyun eyleminin yapıldığı yer ile seyir eyleminin yapıldığı yer birbiri arasında herhangi bir alışverişe olanak vermeyecek şekilde keskin bir ayırım yaratır. Bu ayrıma dördüncü duvar denmektedir.

Hacim sahnesinde ise bağlantı çizgisi bükülerek oyun yeri ve seyir yeri arasında bir etkileşime yol açacak şekilde ilerler. Bu mekân uzamındaki karşılıklı derinlik oyuncu ile seyirci arasında bir bağ kurulmasına, karşılıklı bir alışverişin oluşmasına yol açmaktadır. Bu yüzden hacim sahne dördüncü duvarı ortadan kaldırır.

Özdemir Nutku, *Yönetmenin Çalışması* adlı kitabında Hacim sahne yerine Çevreli tiyatro tanımlaması kullanır. Nutku, Çevreli tiyatronun “aslında bir yapıya ihtiyacı yoktur. Her yerde ortada oyun oynanabilir; deniz kenarında, çayırılıkta, korulukta, kahvehanelerde, kapalı spor salonunda, garajlarda, alanlarda ve benzeri her yerde ortada oyun kurulabilir (Nutku, 1974, s. 295)” olduğunu belirtir. Görüldüğü gibi Hacim sahne aslında Nutku’nun çok önceleri tanımladığı çevreli tiyatro ile işlev ve yapı bakımından büyük benzerlikler göstermektedir.

Tüm bu düşünceleri göz önünde bulundurduğumuzda, Hacim sahne; içinde oyuncu seyirci ilişkisinin var olabileceği her yeri kapsadığından ve bununla birlikte Hacim sahnede olduğu gibi Cem meydanı ile Cemdeki katılımcılar arasında sanal bir duvar olmadığından Cem Evlerinin ya da daha genel çerçevede Cem yapılan her mekânın Hacim sahne olduğunu söyleyebiliriz.

### **6.3.1. Oyun Alanı Olarak Cem Meydanı**

Cem evi mekânının içerisinde, sabit bir ritüel uygulama yeri (meydan) tanımı ve törendeki ilişkiler düzeni kesin çizgilerle belirlenmemiştir. Bu yüzden ritüellere göre değişen farklı sahne tiplerinin oluşmasına ve buna bağlı olarak farklı sahne mekânlarının tanımlanmasına olanak sağlar. Her bir alt bölümü oluşturan ritüellerin kuralı ve uygulama şekli sahne tipini belirler. Bu durum, Huizinga’nın

belirttiği, “her oyun önceden belirlenmiş mekânsal alanın sınırları içinde cereyan eder (Huizinga, 1995, s. 27)” kuramını doğrular.

Ritüellerin uygulandığı bir sahne mekânı olarak Cem meydanının sınırları iki şekilde belirlenir: 1- Cemin düzenlendiği Cem evi mekânının mevcut fiziki ve mimari öğeleri kullanılarak, 2- Katılımcıların bedenleri kullanılarak.

Alevi toplumunda Dede'nin kurumsal ve kutsal kişiliğinden ötürü herkesin yüzü Dede'ye dönüktür. Dedeye sırt dönmek günah sayılır. Bu nedenle, Semah danslarındaki dönüşlerde yapılan figürler, Dede'nin önünden geçerken Dede'ye yüzü dönük gelecek şekilde ayarlanmıştır. Cem töreninde bütün katılımcılar Dede, Baba ve Rehberlerden oluşan grup karşısında geniş bir yarım daire olurlar. Bu yarım dairenin içindeki alanda ritüel uygulamaları gerçekleştirilir. Böylece, topluluk olarak daireyi oluşturan bireylerin konumları ortadan kalkar ve topluluk fikri vurgulanır. Törenlerde Cem meydanı aynı zamanda sahne mekânıdır, çünkü bir oyun alanı olarak Cem meydanı bizzat oyuncu ve seyircilerin bedenleriyle kurulmaktadır.

Tiyatral mekânda yani Cem meydanında herhangi bir bölünmüşlük olmadığı ve bu yeri kuran her öğe özneye dönüştüğü için, izleyen-izlenen ayrımı da ortadan kalkar. Cem meydanının bu düzeni sahne tipi olarak Hacim sahneye karşılık gelir. Tören sırasında bir ritüel gerçekleştirileceği zaman, Oniki hizmet sahipleri seyir yerinden meydana çıkarlar ve ritüellerini gerçekleştirirler. Bu durum onları oynayana bir başka deyişle, izlenene dönüştürür. Bu durumda Oniki hizmet sahiplerini çevreleyenler de izleyene yani seyirci konumuna gelir. Bu dönüşüm sahne tipini de değiştirir. Hacim sahneden, Meydan sahneye geçilmiş olur. Tiyatral mekân bölündüğü için sahne mekânı dairenin ortası olur.

Cem törenlerinin ana yapısını, baştan sona birbirine bağlanan alt ritüel bölümleri oluşturur. Ana tören - alt ritüel ayrımı, Cem törenlerinin genel karakterini belirleyen önemli bir özelliktir. Törenlerde uygulanan ritüeller bütün katılımcılar tarafından değil, Oniki hizmet sahipleri tarafından gerçekleştirilir. Oniki hizmet sahibi dışındaki katılımcılar hem bu alt bölümlerde, hem de ana hikâyenin içinde seyirciye dönüşürler. Görüldüğü gibi, oyun mekânın oyuncu-seyirci ilişkisine bağlı kullanım şekli tören boyunca farklılıklar gösterir. Bu durum



ritüellerin uygulanma biçimine bağlı olarak hacim sahneden meydan sahneye veya tersi geçişleri beraberinde getirir.

Cem'e katılanlar ritüel uygulamaların toplu olarak yapıldığı bölümlerde seyirci ve uygulayıcı olarak kabul edildiği için mekânda izleyen-izlenen ilişkisi iki yönlüdür. Çünkü herkes aynı anda hem nesne, hem özne konumundadır. Bu nedenle de mekânda hiyerarşik, ikili veya karşılıklı olarak tanımlanabilecek kesin bir düzen yoktur. Oyun ve seyir yeri her an eşit kullanımda ve düzeydedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu tür kullanım, geleneksel sahne tipleri arasında hacim sahneye karşılık gelir.

Oniki hizmet sahiplerinin Cem meydanına çıkıp ritüellerini gerçekleştirdiği bölümlerde hacim sahne ilişkisi sonlanır. Bu noktada Cem törenlerinde seyircinin oyuncu/aktif katılımcı olma durumu en düşük seviyeye iner. Artık katılımcı/seyirci sadece meydana çıkan Cem hizmetlilerini seyrederek. Yani geleneksel oyuncu-seyirci ilişkisine geri dönülür. Oyuncu-seyirci-mekân ilişkisi ise seyirci ritüelleri gerçekleştiren Cem hizmetlilerini üç bir taraftan seyrettiği için açık sahne düzenindedir. Bu noktada açık sahne gibi geleneksel düzenlerden birine geri dönmüş olsa da, Oniki hizmet ritüel uygulamaları göz önüne alındığında, Cem evinin kamusallığını ve bağlamının en iyi kullanıldığı bölümler bu bölümlerdir diyebiliriz.

#### **6.4. Törene (Oyuna) Hazırlık**

Sahne sanatlarında ön hazırlık uzun bir prova sürecini kapsamaktadır. Tiyatro özelinde bakacak olursak sahnelenen metnin, yönetmenin ve dramaturgun düşünceleri ve araştırmalarının yeniden yorumlanması ile başlayan süreç, oyuncuların seçimi, masa başı okuma provaları, sahneleme provaları, dans, müzik, dekor, kostüm, ışık, ses ve efekt vb. aşamalardan geçerek, sahnelenebilecek duruma gelebilmesi için ciddi bir ön hazırlık evresinden geçmelidir. Bu ön hazırlık aşaması sadece konvansiyonel tiyatroya veya sahne sanatlarına ait bir öge değildir. Köy seyirlik oyunları gibi geleneksel dramatik sanatlara baktığımızda belli günlerde düzenlenmeleri, tüm köy halkı tarafından yıllardır yapıla geldiği için her türlü ayrıntısı adeta ezbere bilinmesine, kalıplaşmış eylem dizgelerinin tekrarı olmasına rağmen bir ön hazırlık içerir. Konvansiyonel tiyatroya kıyasla bu ön

hazırlığın çok daha kısa zamana yayılmış, sınırlı ve törensel nitelikte olduğu görülür. Geleneksel köy yaşantısı içinde Köy seyirlik oyunlarında ön hazırlık yine köy geleneğinde önemli bir yeri olan “imece” usulüyle topluca yapılır.

Cem törenlerine baktığımızda ise törenlerde bir ön hazırlık süreci olmasına karşın sahne sanatlarındaki kadar önemli bir yere sahip değildir. Çünkü kalıplaşmış gelenekler Köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi imece usulüyle hızla yerine getirilir. Ve yine Köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi gerekli hazırlıklar Cem’e katılacak tüm topluluk tafrandan bilinmektedir. Cem Törenlerinde hazırlık, yapılacak Cem töreninin türüne ve yapılacak bölgeye göre değişebilir. Örneğin, kimi yerlerde cem öncesi “dolu” adı verilen içki içilirken kimi yerlerde bu gelenek görülmez (Eröz, 1990, 112). Zaman zaman bu tür ritüelistik farklılıklar olmakla birlikte, ritüel genel çerçevede benzer uygulamalarla gerçekleştirilir. Örneğin, genel olarak Oniki hizmet sahibinden biri olan Peyik, Davetçi, Ayakçı, Okuyucu olarak adlandırılan hizmet sahibi kişinin Cem’in yapılacağını komşulara haber vermesi ile Cem töreni için ilk adım atılmış olur ve hazırlıklara başlanır. Bu kapsamda önce mekân için çalışmalar başlar. O bölgedeki Cem evi, yoksa tören yapmaya uygun genişlikte başka bir ev ya da mekân tören için uygun hale getirilir. Bunun yanı sıra, Oniki post serilmesi, tören sırasında kullanılacak çerağ (mum), süpürge, kemerbest (kuşak), ibrik vb. araç gereçler tedarik edilir. Paralel olarak, lokma ve kurban hazırlıkları sürdürülür. Bu ön hazırlıklar Köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi imece usulüyle ve toplu halde gerçekleştirilir. Bunun dışında katılımcılar kişisel ön hazırlık olarak, kişisel temizliklerini titizlik gösterir, temiz kıyafetler giyer ve Cem’e kendi lokmalarını getirirler.

Cem törenlerinin başlangıç hazırlığı olarak Dede, Oniki hizmet sahiplerine “kemerbest” adı verilen kuşakları bağlar, dualarını verir. Bu kemer bağlama geleneği, Onyeddi Kemerbest’ten gelmektedir. Baki Öz’e göre bu kişiler, “çoğu Kerbela’da şehit edilen ‘pak’ insanlardır. Bir anlayışa göre, Hz. Ali’nin çeşitli eşlerinden olmuş on yedi erkek çocuğudur. Kemer kuşanma onlardan kalmıştır. Bir başka görüşe göre ise, Hz. Ali’nin kemer kuşandırdığı kimselerdir. Bu görüş, daha akla yakın ve tutunanıdır (Öz, 2002, s. 70)”. İfadelerini kullanmıştır. Kuşak bağlama ritüelini, hem ritüelin bir parçası, hem de ritüelleri yerine getirebilmek için yapılması gereken bir ön hazırlık olarak görmek mümkündür.

## 6.5. Bir Yönetmen Olarak Dede

### 6.5.1. Yönetmen

Yönetmenin tanımı Türk Dil Kurumu sözlüğünde, "tiyatro ve sinema oyunlarında oyuncuların rollerini dağıtıp oyunu düzenleyen, metin, yorum, dekor, müzik vb. öğeler arasında birlik sağlamaya çalışan kimse, rejisör (Online TDK Sözlük)" olarak açıklanmaktadır. Bu tanım genel olarak yönetmenin görevlerine ilişkin genel bir fikir vermesine karşın onun işlevinin felsefik boyutunu eksik bırakmaktadır. Özdemir Nutku aşağıdaki açıklamalarıyla bu eksiği biraz daha gidermeye çalışmıştır;

Bugüne değin yüzlerce tanımı oldu yönetmenin. Ama tümü de eksik kaldı. Çünkü onun görevleri tanımlanamayacak kadar çok, sorumluluğu ise bir tanıma sığdırılmayacak kadar geniştir. O, bir tiyatro olgusunu var eden kişidir; karmaşık ve çelişik güçlerin ortaklaşa yaratışını bir uyum içinde hazırlayan bir denge uzmanı olduğu kadar, yazarın, oyuncunun ve seyircinin gelişimini ateşleyen bir düşündürdür de... Sahne üzerindeki deneyleri onu sürekli bir yolda birleşime götürürken, düşünür yanı da onu kalıplaşmanın öldürücü katılığında uzak tutar. Böylece o, insan yaşamının temel ilkesi olan sürekli devinim ve değişimin büyüleyici bir temsilcisi olur. Tiyatro yönetmeni, yönettiği kolektif çalışmanın içindeki çeşitli güçleri bir araya getirerek sonuca giderken yaşamın gelişimindeki çelişkilerini bulup çıkarır; varoluşun kaynağını gösterir (Nutku, 1974, s. 7).

Nutku'nun bu tanımından hareketle günümüz tiyatrosunda, yönetmenin sanatçı, yaratıcı olması bir yana, tiyatroyu var eden kişi olması ile tiyatronun olmazsa olmaz unsurlardan biri olduğunu söyleyebiliriz. Günümüz tiyatrosunda son derece önemli olan yönetmenin tiyatro içindeki yerini ve sorumluluklarını anlatırken yaşadığı tarihi süreçten de söz etmek gerekir. Tiyatro tarihine baktığımızda günümüzde yönetmen dediğimiz, bir oyunun seyirciyle buluşacağı ana kadar olan tüm süreçlerini yöneten kişinin, gerek tanımlama, gerekse işlevleri bakımından tiyatronun başlangıcından hatta tiyatroyu doğuran dinsel törenlerden günümüze kadar sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olduğunu söyleyebiliriz. Nutku, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması* adlı kitabında yönetmenin kökenini büyü törenlerindeki büyücülere kadar dayandırır. Yönetmenin tarihsel süreç içindeki farklı fonksiyonlarını şöyle açıklar;

Tiyatronun kaynağında büyücülerin işlevi ilk tiyatro yönetmenini gösterebilir. Daha sonra, eski Mısır'da Rahipler, Antik Yunan Tiyatrosu'nda Didaskalos (eğitmen) ve Choregeus (koro çalıştırıcısı), Ortaçağ'da Mass denilen, kilise içinde oynanan oyunları hazırlayan papazlar ilk tiyatro yönetmenleri olarak kabul edilebilirler. İlkel kabile toplumlarında dans ve oyunları düzenleyen büyücüler, aynı zamanda giyilecek giysileri, takılacak maskeleri de saptarlardı. Antik Yunan tiyatrosunda gördüğümüz, koroyu eğiten ve çalıştıran Choregeus, bugünkü yönetmen kavramına en yakın olan kişidir. Onun işi yalnızca dans tekniğini öğretmek ya da düzenlemek değil, aynı zamanda üzerinde çalışılan manzum parçanın yorumunu yapmak, bu yorumu durumlara, hareketlere ve tartıma çevirmektir (Nutku, 1974, s. 2).

Nutku açık bir biçimde ilk yönetmenlerin ilkel kabilelerden başlayarak üstlendiği farklı işlevlerin büyücülük, rahiplik ve Antik Yunan Tiyatrosundaki 'Choregeus' adı verilen koro çalıştırıcısı gibi çok çeşitlilik ve zenginlikle karşımıza çıktığına vurgu yapmaktadır. Bu da yönetmenin tarihsel süreç içindeki gelişim, değişim ve dönüşümünü gözler önüne serer. Ancak hangi biçimle karşımıza çıkarsa çıksın, bu işlevlerin ortak paydası liderliktir.

Günümüzdeki işlevi ile yönetmenin ortaya çıktığı 19. yüzyıla kadar bu sorumluluğu oyun yazarlarının yerine getirdiğini görürüz. Özellikle 15. yüzyıldan sonra Shakespeare, Moliere gibi güçlü tiyatro yazarları ortaya çıkmış ve bu yazarlar oyunlarını oynayan oyunculara bir yönetmen gibi eğitim vermiştir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi yönetmenlik kavramının 19. yüzyılda ortaya çıktığı kabul edilir. Teknolojik koşulların değişmesiyle 19. yüzyılda tiyatro sanatında yeni gereksinimler ortaya çıkar. Oyunculuk, kostüm, dekor, müzik, ışık gibi alanlarda yaşanan gelişmeler yönetmenin doğuşuna doğrudan etki eder. Almanya'da 1826-1914 yılları arasında yaşamış Saxe-Meiningen Dükü II. George'u ilk yönetmen olarak kabul edilir. 1874 yılında yönettiği oyunla ülkesi Almanya'dan başlayarak Avrupa'da turneler düzenleyen Meiningen Dükü II. George gittiği ülkelerde Andre Antoine, Otto Brahm, Stanislavski gibi pek çok tiyatro adamını etkileyerek bağımsız tiyatroların kurulmasına ve yönetmen kavramının yaygınlaşmasına ön ayak olmuştur (Nutku, 1974, s. 2).

Anadolu'da ki geleneklerimize bakıldığında tiyatro yönetmenin bu geleneğin yapısında eridiği, dağıldığı görülür. Ebru Gökdağ, *Köylü Tiyatrosu Geleneği ve Forum Tiyatro* başlıklı kitabında, Köy seyirlik oyunları;

...toplu yaratıyla, ortaklaşa oluşturulur, bireysel yaratıyla değil. Elbette bireysel yaratıcılık oldukça önemlidir, çünkü tüm köyün birlikte ürettiği seyirlik oyunlar, köylülerin bireysel yaratılarından beslenir. Ancak tek başına bireysel yaratıya böyle bir tiyatro geleneğinde yer olmadığı görülmektedir. Bu yüzden Batılı anlamda anladığımız bir yönetmene de ihtiyaç duyulmamaktadır (Gökdağ, 2015, s. 89).

Gökdağ bu açıklamaları ile Köy seyirlik oyunlarında tek bir bireyin kontrolünde, bir oyunun seyirciyle buluşuncaya kadarki süreçlerinin tek bir güce teslim edilmediği bir gelenekten bahsetmektedir.

Bu durum Cem törenlerinde farklılık gösterir. Her ne kadar Cem törenleri de imece ve toplu yaratı ile gerçekleştirilse de Köy seyirlik oyunlarından farklı olarak töreni yöneten tek yetki sahibi kişiden rahatlıkla bahsedilebilir. Alevi topluluklarının törenlerinde bu kişi Dede olarak karşımıza çıkar. Yani, Cem törenlerinde batılı anlayıştaki yönetmen kavramıyla bazı benzerlikler gösteren bir yönetmenin varlığından söz edebiliriz.

### **6.5.2. Dede ve yönetmen arasındaki benzerlikler**

Genel bir tanımlamayla yönetmen 'bir oyunu belli bir seyirci için tiyatronun tüm olanaklarını kullanarak yeniden yaratan kişi'dir' diyebiliriz. Bu yaklaşımdan hareketle Cem törenlerinin gerektirdiği tüm ritüelleri kanavasına ve süreğine uygun bir biçimde yerine getiren, bu süreçleri denetleyip yönetme sorumluluğunu üstlenmiş kişi olan Dede aslında bir yönetmen olarak düşünülebilir.

Geleneksel köy Aleviliğinde sözlü kültür geleneği vardır. Alevilik öğretileri peygamber soyundan geldiğine inanılan Dedeler tarafından Dedelik kurumu içinde soy bağı ile kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu doğrultuda Cem törenleri de yürütülmesindeki tek yetkili olan *Dedelik Kurumu* çatısı altında sürdürülmüştür. Heteredoks Alevi inancının ibadet biçimi olan Cem törenlerindeki ritüel uygulamalarda bölgelere göre farklılıklar olsa bile Dedeler için geleneği korumak önemlidir. Kutsal bir şahsiyet olmasına rağmen Cem törenlerinde aktarılmış geleneği değiştirme ve yorumlama yetkisi yoktur. Cem törenlerinin doğru ve nizami bir şekilde yürütülmesi için her türlü müdahaleyi yapar. Cem töreni başlamadan önce ne gibi ritüeller yapılacağına bilgisini verdiği gibi Cem töreni boyunca da yapılan ritüellerin arka planındaki batını anlamları açıklar. Oniki hizmet sahipleri görevlerini yerine getiremediği durumlarda Dede müdahale eder

ve hizmet sahiplerini yönlendirir. Hizmet sahipleri dışında Cem'e katılanları (canlar) da nerede ne söyleyecekleri ve ritüelleri nasıl gerçekleştirecekleri konusunda uyarır hatta müdahalede bulunabilir. Bu yönü ile klasik yönetmenden ziyade Köy seyirlik oyunlarındaki *Yönetici*'ye veya Forum tiyatrodaki *'Joker'*e benzetilebilir.

Köy seyirlik oyunlarında yönetici, geleneği bilen ve oyunun törensel büyüsel özelliklerini her seferinde yeniden yaratmak için geleneğin değişmeden yürütülmesini sağlayan kişidir. Nurhan Karadağ *Köy Seyirlik Oyunları* adlı kitabında;

Yönetici; gerçekte gelenektir, görenektir. Çünkü birçok yörede oyun çıkaranlar bu oyunları kendilerinin icad etmediğini, dedelerinden, babalarından gördüklerini, kendileri de bu geleneği sürdürdüklerini söylüyorlar, Ancak bazı yörelerde toplumun değişme hızı gelenekleri ve görenekleri kendine yaklaştırmaya, kendi koşullarına göre biçimlemeğe başladığından, geleneğin geçerli olduğu yönetme işini yavaş yavaş kişiler almağa başlamış. Toplumun tüm koşullarıyla oluşan kişi de, yönetme işini bu koşullara, yani toplumun gelişme durumuna uygun bir biçimde sürdürür.

Gelenek ve göreneğin tam geçerli olduğu yerlerde, oyun yöneticisi sadece eskiye bağlı kalmayı gözetir yönetim işinde. Eskinin en iyi uygulanmasını ister. İlk büyücünün ya da ilk din adamının görevini sürdürür. (...) Geleneğin ve göreneğin toplum koşullarına ayak uydurmağa başladığı yörelerde, yönetici kişiliği belirlenmeğe başlar. Böyle birine gereksinme duyulur. Geleneğin getirdiği eski sağlam kalıplar yoktur artık, bunları toplum gelişmesi sarsmış, eğmiştir. Bu boşlukları yavaş yavaş yönetici doldurmağa başlar (Karadağ, 1978, s. 132-133).

Nurhan Karadağ'ın bu tanımlaması ile Yönetici'nin Köy seyirlik oyunları içinde yer alan törensel büyüsel oyunlarda da, yeni düzenlenen oyunlarda da oyunun en önemli ve vazgeçilmez kişisi olduğunu belirtir. Dede ile benzerlikler gösteren tiyatral bir yönetici biçimi olarak Forum tiyatrosundaki *'Joker'* ise Ebru Gökdağ'ın tanımı ile şu şekildedir;

Jokerin ne Forum gösterisinin işleyişini kolay hale getirmek, ne de seyirci-oyuncunun eylemde bulunması için herhangi bir şeyi kolaylaştırmak gibi bir görev tanımı yoktur. Joker, oyunun yapı ve işleyişini iyi bilen, bunu gerektiğinde seyirci-oyunculara açıklayan ve oyunun kurallara uygun bir biçimde sürmesini denetleyen, herhangi bir kişidir (Gökdağ, 2015, s. 92).

Bu düşünceler göz önünde bulundurulduğunda Dede figürünü bir yönetmen olarak değerlendirmek için batı tiyatrosundaki klasik yönetmen anlayışına biraz daha yakın olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Dede, Batılı tiyatrodaki olduğu gibi

oyunun tüm işleyişlerini kontrol eden yegâne kişidir. Köy seyirlik oyunlarındaki yönetici kavramına ve Forum tiyatrodaki Joker'e işleyiş bakımından benzemez. Çünkü ne Yönetici ne de Joker bir oyunda mutlak kişiler değildir. Ancak Dede gibi oyunun işleyişini en iyi bilen ve yönlendiren kişilerdir. Dede bu noktada Yönetici ve Jokerle ortak payda da buluşur. Dede ile Batılı anlamdaki yönetmen arasındaki temel farklılık yaratıcılık kavramını dikkate aldığımızda ortaya çıkar. Batılı anlamda bir yönetmeden söz edildiğinde en belirgin özelliğinin yaratıcı kişiliği olduğunu görürüz. Çünkü oyun onun bakış açısı ve yaratıcılığı etrafında yeniden şekillenir. Cem törenlerindeki Dede figürüne baktığımızda ise Dede kutsal kişi olmasına karşın Cem töreninin onun bakış açısı veya yaratıcılığı ile yeniden şekillenmesi söz konusu değildir. Dede'nin batılı anlamdaki yönetmenden, Köy seyirlik oyunlarındaki Yöneticiden ve Forum tiyatrodaki Jokerden en büyük farkı soy bağı ile olan ilişkisidir. Bir kişinin Dede olabilmesi için Ehl-i beyt soyundan gelmesi zorunludur. Buna rağmen, bu soy bağı nedeniyle babadan gördüğü, Alevi toplumunun kutsal olan Cem törenini değiştirme, yeniden şekillendirme gibi bir işlevi veya yetkisi yoktur. Dede, Cem törenindeki mutlak hâkimiyetine rağmen töreni ait olduğu kanavanın, kuralların, süreğın dışında yönetemez. Atalardan miras kalan tören, bünyesindeki mutlaklığı içinde yönetilmek zorundadır. Bu yüzden Dede'nin Cem töreni yönetme süreçlerindeki işlevinde batılı anlayıştaki bir yönetimde olması beklenen en önemli özellik olan yaratıcılık söz konusu değildir. Bir başka önemli özellik ise Dede'nin tüm süreçleri törenin içinde bizzat var olarak yönetmesidir. Batılı anlayıştaki yönetmen de seyirci yönetmeni görmez. Yönetmenin sanatını, bakış açısını sahnedeki oyun aracılığıyla görür. Oysa Cem törenlerinde seyirci, katılımcı, cemaat bizzat Dede, yani yönetmenle birlikte Cem töreninin sürelerini yerine getirir. Dede bu özelliğiyle Jokerle benzerlik içindedir. Çünkü Joker de bizzat oyunun içinde, Forum tiyatrosunun tüm basamaklarında seyirci-oyuncularla birlikte Forum tiyatrosunun gereklerini yerine getirir.

## **6.6. Dram Sanatında Oyunculuk Kavramı ve Cem Törenine Yansıması**

Aristoteles *Poetika* adlı eserinde dram sanatını açıklarken, insan doğası üzerine temellenen iki nedene bağlar; Bunlardan ilkinin insanlarda doğuştan var olan 'taklit içtepisi' olduğunu, bu taklit içtepisi sayesinde insanların bütün öteki

canlılardan ayrıldıklarını ve ilk bilgilerini taklit yoluyla elde ettiklerini belirtmiştir. İkinci neden olarak da, insanın 'taklit eyleminin karşısında ortaya çıkan bir hoşlanma duygusunun varlığını ve bunun insan doğasının bir diğer parçası olduğunu (Aristoteles, 2001, s. 16) vurgulamıştır.

Martin Esslin, *Dram Sanatının Alanı* adlı kitabında "dram sanatı gerçek yaşamda olmuş, olan ya da tasarlanmış olayları, yani gerçek ya da düşsel dünyadaki olayları taklit eder, oynar, gösterir (Esslin, 1996, s. 31)" cümlesiyle dram sanatını oluşturan temel unsurlardan birisinin 'mimetik aksiyon' yani taklit olduğunu ifade etmiştir.

Esslin'in sözünü ettiği bu 'mimetik aksiyon', kurgusal ya da gerçek olayların yeniden yaratımıdır. Bu yaratım tiyatro sanatı özelinde bir oyuncunun mimetik aksiyonu tekrarlayarak seyirci önünde o an oluyormuş izlenimini yaratmasıdır. Bu yaratı sürecindeki oyuncu, dram sanatının yapı taşıdır. Özündeki bu yaratıcılıktan dolayı oyunculuk kendi başına bir sanat, 'oyunculuk sanatı' olarak karşımıza çıkar.

Oyunculuk sanatı daha iyi anlayabilmek için 'oyun' kavramını irdelemek gerekir. Huizinga, *Homo Ludens* adlı eserinde oyun kavramının kültürden çok önce var olduğuna vurgu yapar. Kültürün kaynağını ise oynayan insana dayandırır. Oyun ve oynayan insan kültüre eşlik eder. Oynayan insan eylemde bulunan insandır. Oyun da eylemin kendidir. Bu eylem belli kurallara ve sınırlara bağlı gerçekleştirilir. Bunun için Huizinga oyun kavramını şöyle açıklar:

...bu eylem; özellikle sınırlandırılmış bir zaman ve mekânda tamamlanmakta, belirli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar havasıyla çevreleyen veya alışılmış dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkilerini doğurmaktadır.(...)Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile 'alışılmış hayat' tan 'başka türlü olmak' bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir (Huizinga, 1995, s. 31-48).

İradi bir eylem olması özeliğinin ötesinde bu eylemin en önemli niteliği içinde mücadele barındıran bir eylem olmasıdır. Oyunun mücadele içeren bir eylem olması gerektiğine vurgu yapan Huizinga, bu mücadeleyi iki yönlü işlevi olan bir olgu olarak aşağıdaki gibi açıklar;

Oyun, bir şey için mücadeledir veya bir şeyin temsilidir... Bu iki işlev, oyunun bir şey için mücadeleyi "temsil" etmesi veya bir şeyi en iyi temsil edecek olan mücadele



olması anlamında iç içe girebilir. Temsil etmek, etimolojik olarak bir şeyin görülmesini sağlamak kadar güçlü bir anlama sahiptir. Bu işlem, seyircilerin gözleri önüne yerleştirilen doğal bir verinin görülmesine indirgenebilir (Huizinga, 1995, s. 31).

Yukarıdaki düşünceden hareketle, oyuncunun da mücadele eden kişi olduğu, dolayısıyla mücadele içindeki kişinin dram sanatının temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Mücadele içindeki insanı taklit eden oyuncu kavram olarak ortaya çıkmadan önce başka işlevleri yerine getiriyor ve bu işlevlere göre tanımlanıyordu. Özdemir Nutku bu işlevleri üç başlık altında toplar. Bunlar, “içgüdüsel oyuncu, rahip oyuncu (büyücü, şaman, rahip) ve ozan oyuncu (Nutku, 2002, s. 25)” dur.

Tiyatro araştırmacıları, ilk profesyonel oyuncunun İ.Ö. 534 yılında Antik Yunan’da sahneye çıkan, aynı zamanda bir yazar da olan İkraylı Thespis olduğunu belirtir. Tarihçilere göre Thespis, döneminin “oyun yazarı, yönetmeni, oyuncusu ve yapımcısı olan bir ozan oyuncudur (Nutku, 2002, s. 28)”. İlk profesyonel oyuncu Thespis’ den başlayarak günümüze kadar gelmiş oyuncular ve bu oyuncuların sanatlarını nasıl icra etiklerini inceleyen araştırmacılar, oyunculuk sanatı üzerine çok çeşitli tanımlama ve görüş ortaya koymuşlardır. Bu tanımlamalar oyuncululuğu özellikle günümüzde profesyonel bir meslek ve sanat alanı olarak karşımıza çıkarmaktadır. Bu anlayıştaki yaklaşım oyuncululuğu sanatçılardan oluşan bir azınlık tarafından icra edilebilen bir mesleğe dönüştürmüştür. Batılı anlamdaki Türk tiyatrosunda da oyunculuk sadece ‘sanatçılar’ tarafından icra edilebilecek profesyonel bir meslek olarak karşımıza çıkar.

Ancak bu anlayış Anadolu’da oyunculuk gerektiren uygulamalarda kendine yer bulmaz. Örneğin Köy seyirlik oyunlarında gösteriler oyunculardan oluşan bir azınlık tarafından değil, köylüler tarafından icra edilir. Ebru Gökdağ bu durumun sadece Anadolu’da değil, dünyanın farklı bölgelerindeki Köylü tiyatrosu geleneklerinde de yer aldığını belirtir. Gökdağ, köy oyunlarında yer alan karakterlerin köyün sakinleri tarafından oynandığını belirtir. Anadolu köylü tiyatrosu geleneğimiz de ise oyuncular, “oyun kişilerini iyi bilen, belki daha önce oynamış veya defalarca seyretmiş, rolü sevmiş, benimsemiş, en önemlisi bu rolü yansılayabileceğine inan istekli kişilerdir (Gökdağ, 2015, s. 74)” diye tanımlar. Cem törenlerinde de durum aynıdır. Cem törenlerinde rol alan yani oynayan kişiler, Alevi toplumunun sakinleridir. Törenin süreği gereği Cem törenlerindeki roller

'Oniki Hizmet' adı altında karşımıza çıkar. Bazı araştırmalar, Oniki hizmetin kaynağı olarak Şamanizm'i ve Orta Asya Türk törenlerini işaret ederler.

Aleviliğin, Şaman'ın ve Şamanizm inanç biçiminin başka kültür unsurlarla birleşerek günümüze evrilmiş hali olduğu düşünülmektedir. Şaman ritüelleri topluluğun aktif katılımıyla gerçekleştirilmez. Genellikle topluluk, Şamanın eylemlerini bir gösteri gibi izler. Buradaki izleyen izlenen ilişkisi içinde izlendiğinin bilincinde olan Şamanın kendini izlettirme kaygısı vardır. İnanırcılığını artırabilmek için illüzyona, yanılsamaya başvurur. Özellikle iyileştirici özelliği olduğuna inanılan tedavi seanslarında izleyenleri etkilemek için yanılsamadan faydalanır. Şaman, kostümü, makyajı, davulu ve dansları ile anlatımını güçlendirir. Ritüel sırasında yaptığı taklitler, akrobatik hareketler, gökyüzüne yükselme eylemleri, tanrılarla diyalogları, hayvan figürleri ve duaları ile tiyatral bir yanılsama oluşturur. Bu yanılsama, izleyenler için tiyatrodakine benzer bir etki yaratır. Cem törenlerinde de Şamanizm'de olduğu gibi çeşitli aksesuarlar kullanılır. Müzik ve dans'a geniş yer verilir. Şaman törenlerinde Şaman daha çok büyücü olarak algılanır. Onun için dans ederken esrimesi, kendinden geçmesi, farklı sesler çıkarması gibi özellikle fiziksel hareketlere dayalı çok fazla eylemi vardır. Alevi topluluklarında özel kerametleri olduğu düşünülen Dede ise büyücü olarak değil, kutsal kişi olarak algılandığından, çok daha ağır başlı bir yapı kazanmıştır. Okuduğu dualarla kerametini cemaatiyle paylaşır. Şamanın göğesini çıkmayı temsilen huşu içinde yaptığı dansı, Cem törenlerinde talipler gerçekleştirir. Görüldüğü gibi Şamanizm töreninden farklı olarak Cem törenleri kolektif bir şekilde yapılır. Oniki hizmetlinin yaptığı bu eylem ve ritüellerin de Şamanın töreninde ortaya çıkardığı gibi tiyatral özellikleri olan bir yanılsama oluşur.

### **6.6.1. Oniki hizmet ve oyunculuk**

Hız. Ali soyundan gelen Oniki İmamı temsil ettiğine inanılan ve 'Oniki Hizmet' adı verilen çeşitli görevlerin törene katılan belli kişilerce yerine getirilmesi Cem töreninin özüdür. Oniki hizmet sahipleri Cem sürecinde Dede'ye yardımcı olurlar ve her bir hizmeti kendi kanavasını içinde gerçekleştirirler. Çoğu zaman Oniki hizmet, törende yürütülen hizmetlerin sayısına karşılık olarak düşünülür. Ancak

bu hizmetlerin sayısı onikiden fazla da olabilir. Bu konuyu Metin And şöyle açıklar, “hizmetlerin sayısı olan on iki, simgesel bir sayıdır. İmamlarda onikidir. Bu sayı dışında da hizmetler vardır. Sayı değişebilir (And, 2003, s. 367)” Metin And’ın da belirttiği gibi oniki sayısı simgesel olduğu için hizmetlerin ve hizmetlilerin sayısı artsa da, azalsa da bu hizmetlere oniki hizmet denilmektedir. Hizmet sahibi bu oniki kişi hakkında tarihsel açıdan kesin bilgiler yoktur. Bununla birlikte dramatik yapının bir parçası olan kişileştirme kavramı çerçevesinde bu tarihsel kişilerin kim olduğunun bir önemi de yoktur. Tiyatral açıdan önemli olan, günümüz Cem törenlerini yürüten Oniki hizmet sahiplerinin, hizmetlerini yaparken kişileştirme ve taklit öğelerini kullanıp kullanmadıklarıdır.

Tiyatro sanatının öğeleri olan kişileştirme ve taklit kavramları ile Oniki hizmeti ele aldığımızda günümüzdeki anlamıyla anladığımız oyunculuk sanatı ile örtüşmemektedir. Ancak Cem törenlerindeki oyunculuk tarihsel süreç içinde oyunculuğun ilkel dönemlerdeki arketipi olarak karşımıza çıkar. Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi* kitabında oyunculuk sanatını ortaya çıkaran üç aşamadan bahsederken bunları İçgüdüsel oyuncu, Rahip Oyuncu(büyücü, şaman, rahip) ve Ozan oyuncu olarak tanımlar (Nutku, 2002, s. 25)”. Oniki hizmetlilere bakıldığında buradaki oyunculuğun özellikle “Rahip Oyuncu” kavramı ile örtüştüğü görülmektedir. Nutku, Rahip Oyuncu kavramını şöyle açıklar;

Rahip Oyuncu: İ.Ö. 3000’li yıllarda oyuncuların olduğunu tahmin etmemize gerek yoktur; çünkü törenlerde, ritüellerde bu işi görev olarak yapan rahipler vardır. Mısır ve Mezopotamya’da rahipler, Orta Asya steplerinde şamanlar, Afrika ve Uzak Doğuda büyücüler, rahipler bolluk ritüellerinde, taç giyme kutlamalarında, ölüm-yas tutma törenlerinde, güçlendirme oyunlarında, bir tanrının yaşamını özetleyen birkaç dizelik sözleriyle oyunculuk yapmışlardır. Eski Mısır’da Piramit Metinleri adı verilen senaryolar vardı. Bugün, İÖ üç-dört binli yıllara ait bilinen elli beş Piramit Metni vardır. Ayrıca taç giyme için şenlik oyunları ile insanın yaratılışı konusunda Memphite Oyunları İÖ 3000 ile 2000’li yıllar arasında sık sık oynanmıştır.

İ.Ö. 3000’li yıllardan başlayarak Babil ve Hitit ritüellerinde de amatör rahip oyunculara rastlarız. İ.Ö. 1000’li yılların öncesinden başlayarak Hindu ilahileri ya da Veda’lar rahiplerin söyleyip oynadıkları metinlerdir. Çin’de de, rahipler ritüellerin değişmez oyuncuları olmuşlardır. Antik Yunan’da ise rahipler, önceleri amatör, sonraları eğitilmiş oyuncular olarak en etkin din temsilcileri olarak görev yapmışlardır. İ.Ö. 600’lü yıllardan önce Korintoslu Rahip Arion “oynanabilecek metinler”

diyebileceğimiz yapıtlarıyla, Sikyonlu Epigenes “keçi ezgileri” anlamına gelen tragos metinleriyle hem oyuncu hem ozan durumundaydılar (Nutku, 2002, s. 26)”.

Nutku'nun belirttiği gibi Cem törenlerindeki hizmetliler de bir inanç ritüelinin yürütücüleri olarak; tarihsel söylenceleri etkili şekilde topluluğa anlatır, dualar okur, deyişler söyler, fiziksel eylemlerde bulunur, enstrüman çalarak ritüelleri ve dansları uygular. Bu özellikleri ile Oniki hizmetlinin Cem töreni boyunca yaptığı uygulamaları günümüzdeki oyunculuk gibi değerlendirmesek bile Nutku'nun bahsettiği oyunculunun ön aşaması olarak görmek mümkündür.

Oyunculunun ön aşaması olarak Oniki hizmete göz attığımızda daha önce yönetmen kavramıyla eşleştirdiğimiz Dede figürü ön plana çıkar. Kişileştirme ve temsil söz konusu olduğunda Dede, Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Hacı Bektaşî Veli'nin kutsallığını yansıtan kişi olarak görülür. Ancak, Dedenin bu işlevini rol olarak tanımlamak okuyucuyu yanlış yönlendirmektir. Çünkü postun üzerine oturan, beline kemerbest bağlayan Dede, kutsallığı temsil eden oyuncuya dönüşür. Fakat burada karşımıza çıkan ikilem, bu temsil durumunu sadece sembolik olarak değerlendirmekle yetinmektir. Dede'nin Ehli Beyt soyundan gelmesi, yani şeceresi onu kutsal yapan soy bağıdır. Bu bağ temsili değil, gerçektir. Yani Dede, bu soy bağı nedeniyle zaten kutsal kişidir. Bu yüzden kutsal olma durumu gündelik hayatında da devam eder. Öyle ki bazı Alevi topluluklarında Dedenin bir kerameti olduğuna inanılır ve bu kerametden medet umulur. Bu yüzden Cem töreninde temsil ettiği kutsallık durumu, tören sırasında yerine getirdiği, sadece o törene özgü bir rol değildir. Bu nedenle Cem töreni sırasında Ehl Beyt-i temsil etmesi bir rolü canlandırdığı anlamında algılanmamalıdır. Bununla birlikte, tören sırasında günlük yaşamında sürdürdüğü kutsallıktan farklı bir kutsallığı da temsil eder. Çünkü postun üzerine oturarak, kemerbest bağlayarak ve Cem'in süreğinde yer alan dua ve deyişleri okuyarak gündelik hayatında temsil ettiği kutsallığın ötesinde, farklı bir kutsal karaktere dönüşür. Bu da beraberinde farklı bir rol üstlenmeyi ve canlandırmayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü tören süreğinde yapmakla yükümlü olduğu eylemler, söylemekle yükümlü olduğu dualar ve deyişler vardır. Bunları da Dede kendi olarak değil, sembolize ettiği dini şahsiyetler rolü içinde gerçekleştirir. Ayrıca ortak bir nitelik olamamakla birlikte bazı Dedelerin saz çalıp deyiş söyleme özelliği de vardır.

Diğer taraftan Cem ibadetinde deyişleri saz eşliğinde söyleyen asıl hizmet sahibi Zakir'dir. Oniki hizmet sahipleri içinde Zâkir'in önemli bir yeri vardır. İlk bölümde detaylı şekilde açıklanan Zâkir, kuşaktan kuşağa sözlü aktarma yolu ile yetişerek gelen ozandır. Zâkir (Aşık, Ozan), Özdemir Nutku'nun bahsettiği oyunculuk sanatının ön aşamalarından "Ozan Oyuncu" tanımına kısmen de olsa uyduğu görülür. Nutku, Antik Yunanda Ozan oyuncuların metinlerini yazdığı ve bestelediği 'dithrambos' adı verilen ilahileri hareket ve konuşmayla oynamaya başladığını belirtir (Nutku, 2002, s. 26)".Cem töreninde yer alan nefes, deyiş, tevhid, düvaz ve miraçlamaları okuyan ve saz çalan Zâkir'in bir diğer görevi ise semahları yönetmektir.

Cem törenlerinin tiyatral yapısı, gerçekleştirilen ritüellerin ses, söz, dans, müzik ve hareket kavramlarıyla gösteri boyutuna taşınmasıdır. Cem hizmetlilerinin, kostüm, dekor ve aksesuar kullanımları ile tiyatral olana yaklaştıkları görülmektedir. Bu doğrultuda canlandırma olarak değerlendirilmese bile yerine geçme veya temsil etme olarak ifade edilebilecek kemerbest adı verilen kuşak bağlama ritüeli önemlidir. Oniki hizmet sahipleri kuşaklarını bağlayıp Dedenin duasını aldıkları andan itibaren kutsal bir bağ ile Cem törenine bağlanmış olurlar ve ilk bölümde bahsettiğimiz tarihsel kişileri temsil ederler. Cem törenlerinde tarihsel olarak belli kişileri temsil eden Oniki Cem hizmetlisinin ritüelleri yerine getirirken yapmış oldukları fiziksel eylemler dram sanatının kişileştirme teknikleri olan karakter ve tip yaratma süreçleri ile benzerlik göstermemektedir. Çünkü Cem törenlerindeki hizmetlilerin ritüelleri yaparken ki amacı ritüeldeki kişiyi canlandırmak değil, ritüeli doğru yapmak ve sevap kazanmaktır. Bunun nedeni bir ibadet biçimi olarak esas olan yoruma yer olmadan geleneğe ve öğretiyeye bağlı kalmaktır. Yine de bu ritüelleri gelenek içinde öğrenen Oniki hizmet sahibi kişiler tarihsel kişiyi canlandırmazlar, sadece temsil ederler. Eylemleri ise bu hizmetlerin kanavasını aynı şekliyle yerine getirmektir. Bu bilgilerden yola çıktığımızda Mevlüt Özhan'ın Köy seyirlik oyunlarını tanımlarken kullandığı; "Bir oyunun dramatik olması, o oyunun belli bir olayı veya konuyu bir bütünlük içerisinde işlemesi, oynayan oyuncunun da makyajıyla, giyim kuşamıyla, davranışıyla başka birini canlandırmasıdır (Özhan, 1997, s. 292)" bu ifadesi göz önünde bulundurulduğunda Cem törenlerindeki oniki hizmetlilerinin modern

anlamda bir oyuncuyu tanımlamaz. Bununla birlikte geleneksel oyunlardaki oyunculuk anlayışının bir önceki evresidir diyebiliriz.

Köy seyirlik oyunları hakkında pek çok araştırma yapmış olan Nurhan Karadağ Seyirlik oyunları dört başlıkta inceler. Bunlar, “Töresel Büyüsel Oyunlar, Sadece Eğlence için Oynanan Oyunlar, Müzikli ve Danslı Sözsüz Oyunlar, Müzikli ve Danslı Türkülü Oyunlar (Karadağ, 1978, s. 7)”.Bu oyun türleri arasında sadece eğlence amaçlı çıkarılan oyunlar günümüz oyunculuk sanatına en yakın olanlarıdır. Bu oyunlarda oyuncu eğlendirmek gayesi güttüğünden dolayı bilinci ile oynar. Dinsel inanışın getirdiği zorunlu kalıplar bu oyunlarda yoktur. Cem törenleri eğlence amaçlı seyirlik oyunlarla benzerlik göstermese de diğer üç oyun biçimi ile pek çok ortak yönleri vardır. Karadağ bu konuda, “İlkel insanın ya da toplumun yaşam kavgası için doğa ile barışık olma gereği üzerine, Şamanizm ayinlerini incelersek, içerik olarak, gereksinme olarak bu kurgunun ilkel törenler, Şamanist törenler ve seyirlik oyunların aynı tabana oturduğunu görürüz (Karadağ, 1978, s. 7)” diyerek, Köy seyirlik oyunları gibi Cem törenlerinin de aynı kökten beslendiğini vurgular. İkisini de tarihsel olarak ilkel ve Şamanist törenlere dayandırır. Karadağ Köy seyirlik oyunlarındaki oyuncuyu şu ifadelerle tanımlar;

Köyün, istekli ve yetenekli kişileri oyun çıkarırlar. Birkaç yöremiz dışında bu iş, zevk ve görev için yapılır. Oyun çıkarıcı kişinin diğerlerinden hiçbir ayrıcalığı yoktur. O da bağında, bahçesinde çalışır, hasatını toplar, camiye, kahveye gider, aynı bolluğu ve kıtlığı paylaşır diğerleri gibi. Giyimi tavrı, davranışı duygusu, düşüncesi diğerlerinden ayrı değildir. Aynı toplumun, aynı koşulların kişisidir. Saya gezme gibi, hasat sonu gibi belli günlerde oynanan törensel ya da büyüsel oyunları tapınma, kutsal bir geleneği yerine getirme inancı içinde oynar. Ürünün bol olması, hayvanların çok üremesini ister. Oyuncu, bu görevi yaparken özde seyirciden farksızdır. Seyirci ve oyuncu aynı inancı paylaşır. Yapılacak iş bir çeşit büyüdür. (...) Bir oyuncunun, oyun çıkarıyor diye köydeki saygınlığı, ya da diğer köylülerle ilişkisi ne artar ne de azalır. Çok iyi halay çeken birinden farksızdır (Karadağ, 1978, s. 134).

Karadağ'ın yukarıda açıklamalarından yola çıkarak, Cem törenlerini ve buradaki oyunculuk anlayışını irdelersek bazı özelliklerin örtüşmekle birlikte, oyunculuk özelinde her hangi bir orta paydanın olmadığını görürüz. Karadağ'ın belirttiği gibi Cem törenlerine katılan, törendeki Oniki hizmet süreğini yerine getiren, samah dönen, saz çalan, taliplerin Alevi topluluğunun diğer üyelerinden her hangi bir ayrıcalığı yoktur. Aynı toplumun eşit üyeleridir. Bu konuda Köy

seyirlik oyunları ile ortak paydada buluşmaktadır. Ancak, Köy seyirlik oyunları adında da anlaşılacağı gibi oyundur, eğlence amacı ile yapılır. Kökeni her ne kadar dini ritüellere dayansa da günümüzde uygulanış biçimiyle eğlence temellidir. Bu yüzden içinde kişileştirme, tip veya karakter yaratma unsurları yoğun bir biçimde vardır. Bu unsurlara dayanarak Köy seyirlik oyunlarında bir 'oyunculuk' yaklaşımından veya ögesinden söz edebiliriz. Çünkü Köy seyirlik oyunlarında görev alan köylülerin, başka insanları (muhtar, kaymakam, hoca, gelin, Arap vs.) rolleri, cansız eşya (taş, masa, sandalye vs.) ve hayvanları (deve, eşek vs.) taklit ederek kişileştirme eylemini yerine getirdiğini görürüz. Cem törenlerinde bu anlamda taklit veya kişileştirme içeren bir 'oyunculuk'tan bahsetmek mümkün değildir. Çünkü Cem törenleri eğlence amaçlı değil, ibadet amacıyla gerçekleştirilir. Bundan dolayı bir başka kişiye, eşyaya veya hayvana dönüşme, bir karakter veya tip yaratma, taklit etme ögesine yer vermez. Cem töreninde yer alan kişiler, özellikle Oniki hizmet görevlileri her ne kadar başka bir tarihi, dini kişiyi temsil etse de uygulamada bunu kişileştirme, taklit boyutuna taşımaz, taşıyamaz. Sadece metaforik olarak birini temsil ettiği düşünülür. Hizmet sahipleri Cem süreğindeki eylemleri belli bir kanava çerçevesinde, kendi olarak yapar ve karşılığında sevap kazanmayı umut eder. Cem töreni ve Oniki hizmet sadece ibadet amaçlı yerine getirilen ciddi, ağırbaşlı bir eylemler dizgesidir. Bu ciddiyet içinde oyun ve eğlence kavramına yer vermez. Bu yüzden oyunculuk sanatının en önemli ögesi olan kişileştirme, taklit, dönüşme unsurlarını içeren oyunculuk anlayışı Cem törenlerinde görülmez.

### **6.7. Seyirci ve Katılımcı Olarak Cem Topluluğu**

Cem törenlerine katılanlara talip denir. Köylerde yapılan Cem törenlerinde katılımcılar yani talipler orada yaşanan köylülerdir. Şehirlerde Dede'ye ya da ocağa bağlı farklı kesimlerden talipler Cem topluluğunu oluşturur. Günümüz kent yaşamı içinde düzenlenen törenlerde geleneksel Alevilikte katı şekilde uygulanan Cem'e giriş kuralları uygulanmamaktadır. Bu nedenle günümüzde Cem törenlerine her yaşta, medeni durumuna bakılmaksızın evli ya da bekâr kişilerde katılabilir.

Törende katılımcılar Dede, Baba, Rehberlerden oluşan grup karşısında geniş bir yarım daire oluştururlar. Bu düzene 'Halka Namazı' adı verilir. Halka

namazında kişilerin konumları ve cinsiyetleri ortadan kalkar. Oluşturulan bu dairenin içinde yer alan, kutsal olarak anılan ve ritüel uygulamaların gerçekleştirildiği alana Cem Meydanı ya da Kırklar Meydanı denir. İlk bölümde aktarılan 'Kırklar' mitosundan ortaya çıktığı söylenen bu tören düzeni, İslamiyet öncesi eski Türk törenlerinden kalma bir gelenektir (Yaman, 2001, s. 172). Cem meydanı kurulurken kadınlar ve erkekler ayrı bölgelerde otururlar. Ancak bu haremlik selamlık gibi bir ayırım olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü bu ayırı oturma düzeni süreğin zorunlu bir parçası değildir. Alevi toplumunda kadın-erkek eşitliği esastır. Cem töreninde cinsiyet ayırımı ortadan kalkar. Cem'e katılan kadın ve erkekler arasında ayırımı ortadan kaldıracak bir biçimde tüm katılanlara 'Can' denir (Yaman, 2001, s. 172). Bu da toplumda var olan cinsiyetçi yaklaşımları ortadan kaldırıp, çok daha sağlıklı bir topluluk fikrini oluşmasına katkıda bulunur.

Katılımcıların yarım daire biçimindeki oturma düzeni Cem meydanına giriş çıkışları kolaylaştıran bir yapıdadır. Çünkü Cem törenlerinin türüne göre uygulanan ritüeller ve bu ritüellerin süreğine bağlı olarak izleyen-izlenen (oyuncu-seyirci) ilişkisi tören boyunca değişim halindedir. Örneğin, ritüelin toplu katılım gerektiren bölümlerinde talipler hem seyirci ve hem de uygulayıcı olduğundan izleyen-izlenen ilişkisi iki yönlüdür. Katılımcılar aynı anda hem nesne, hem özne konumundadır. Bu nedenle, sabit bir hiyerarşik, ikili veya karşılıklı olarak tanımlanabilecek bir düzen yoktur. Örneğin, Oniki hizmet sahiplerinin Cem meydanına çıkıp ritüellerini gerçekleştirdiği bölümlerde, iki yönlü ilişki sonlanır. Bu noktada, seyircinin aktif katılımcı olma durumu en düşük seviyeye iner. Çünkü katılımcı meydana çıkan Cem hizmetlilerini seyrederek. Yani artık pasif izleyici konumundadır. Bu noktada geleneksel izleyen-izlenen (oyuncu-seyirci) ilişkisine geri dönülür. Burada hatırlanması gereken önemli nokta, katılımcıların en pasif izleyici konumunda oldukları durumda bile sıradan bir tiyatro seyircisinin içinde bulunduğu pasiflikle aynı durumda olmadıklarıdır. Süreği dikkatle takip etmek durumundaki tüm katılımcılar, kanavanın gerektirdiği yerlerde gerek dualara, nefeslere ve düvazlara eşlik etmek durumundadırlar. Bu katılımda tercihe yer yoktur. Kanavanın gereği bu eylemleri yerine getirmek zorundadırlar. Çünkü bu katılım inançlarının gerektirdiği bir uygulamadır. Bu yüzden keyfiyete izin vermez. Bu özelliğiyle de tiyatro seyircisinden ayrılır.



## 6.8. Danslar (Semahlar)

Dini danslar insanın sanatsal ifade biçimlerinin ilk örneklerinden biri olarak bilinir. İlk insanlar dans ederek bedenlerini bir ifade aracı olarak kullanmışlar ve bu sayede ruhsal ve psikolojik gerilimlerini sağaltmayı keşfetmişlerdir. Sedat Veyis, “gündelik ve bireysel ihtiyaçların bir sonucu olarak” ortaya çıkan dansın “zaman içerisinde toplumsal bir karaktere bürünerek dinsel anlatım ve arınma aracı olarak (Veyis, 2000, s. 181)” kullanılmaya başladığını belirtir.

Genelde Orta Asya ve Anadolu, özelde Türk tarihine bakıldığında dinsel dansların dini inanışlar ve ritüellerde önemli bir yeri olduğu görülür. Türklerin İslamiyet öncesi Şamanizm inancında özellikle Şaman’ın yaptığı dansların dini ayinlerde önemli bir parçasını oluşturduğu bilinmektedir. Türkler İslamiyet’i kabul edip Anadolu ya gelirken pek çok Şamanizm inanç ögesi gibi danslarını da bu yeni inanç çerçevesinde uyarlayarak Anadolu’ya getirmişlerdir. Bu dini danslar “Semâ” olarak adlandırılmıştır.

Metin And, *Oyun ve Bügü* adlı kitabında semâ kavramına geniş yer verir. Kelimenin kökeninin “müzik dinlemek anlamında Arapça, “Semâ” sözcüğünden geldiğini belirtir. Kelimenin kullanıldığı yöreye veya halk ağızlarına göre “samah, semah, zemak, zima, sama, semâ, zimah” gibi değişik biçimlere söylendiğini belirtir. İlginç bir biçimde, Asya Türkeri’nde yukarıda da belirtildiği gibi samaha benzeyen danslar olmakla birlikte sözcüğün kendisine rastlanmadığını belirtir (And, 2003, s. 364). Bu bilgiye dayanarak, Semâ dansları ile eski Türk dansları arasında bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz. Günümüzde Semâ, sadece Mevlevîlik tarikatının dans biçimi olarak bilinmektedir. Mevlevî tarikatı Semâ’nın sözcük kökenine bağlı kalmıştır ve bu şekliyle yazı dilimize de girmiştir. Alevilerin dinsel danslarının adı ise Semâ’dan türeyerek semah, samah adını almıştır. ‘Samah’ sözcüğüne yakın zamana kadar sözlüklerde bile yer verilmemiştir. Bu yüzden yazı dilinde kendine yer bulamamıştır. Fuat Bozkurt, *Semahlar* adlı kitabında “Halk, sözcüğün asıl söylenişini değiştirmiş, zamanla “Semah” biçimine sokmuştur (Bozkurt, 1995, s. 19)” diyerek tıpkı Metin And gibi ‘Semâ’dan türediğini belirtmiştir.

Semah'ın ortaya çıkışına yer veren mitolojik anlatı, Aleviliğin önemli kaynaklarından biri olan Buyruk'taki Kırklar söylencesine dayanır. Bu anlatıya göre, "Kırklar Meclisine katılan Hz. Muhammed'in ezdiği bir üzüm tanesini Kırkların içmesi ve Ya Allah deyip esrik bir halde hep beraber semah dönmesi ile Cem törenlerindeki Oniki hizmetten biri haline gelmiştir (Korkmaz, 1997, s. 11)". Ancak Alevi toplulukları üzerine araştırmalar yapan Nejat Birdoğan, *Anadolu Aleviliğinde Yol Ayrımı* adlı kitabında Semah'ın Kırklar söylencesine dayandırılmasına karşı çıkar. Semah'ın kaynağının İslam olduğu görüşünü savunanlara karşı, Semah'ın köklerinin Şamanizm ve Zerdüştlükte aranması gerektiğinde ısrar eder. Birdoğan'a göre;

Her kutsal inançta olduğu gibi Alevi inancında da halkın kimi söylencelere rağbet etmesi bilimle ters düşmektedir, bu inanışları önleme olasılığı yoktur. Önlemeye de gerek yoktur. Halkın destan yaratma gereksinmesi, büyük sevgi ile birleşince ortaya dinsel mitologya çıkıyor. Özellikle Alevi erenlerinde görülen büyük velayetnamelerin kaynağı da burada yatmaktadır. Alevi inancına göre semahların kaynağı Muhammed-Ali-Miraç ve Kırklar Meclisinde bir tek üzüm tanesinin suyu ile herkesin mest olup semaha durmalarında aranmaktadır. Bunun aslı astarı yoktur. Aleviliği eskilerden beri İslam'a dayamak isteyen işbirlikçilerin uydurmalarıdır. Olayın kökenini gene iki büyük dinsel kurguda, Şaman inancı ile Zerdüşt dininde aramak gerekir. Her iki kolda da tapınma sırasında kadın-erkek bir arada bulunur. Demeler, secdeler birlikte yapılır ve birlikte ateş yöresinde dönülür. Yıllar geçip iki kültür çeşitli denemeler, çeşitli coğrafyalarda birbiri ile alış verişlerde bulununca bu dinsel danslar daha zenginleşti (Birdoğan, 1995, s. 260).

Semah'ın köklerini bilimsel araştırmalar ile ele alan Metin And da, *Oyun ve Bügü* adlı kitabında semahın kökleri olarak Asya inançlarını işaret eder. Bunu Anadolu'daki Kızılbaş dansları arasındaki ilişkiyi araştıran Else Krohn ve Genard'tan derlediği alıntılarla şu şekilde açıklar;

Else Krohn'un incelemesi, daha çok danslar üzerine durmaktadır. İncelemeci bir orta nokta olarak davulu alıyor çeşitli örnekler veriyor. Asıl dans bakımından bir yandan derviş danslarının, öte yandan Asya'da Şaman danslarının, gene Asya'da Kâfirlerin ve Tibet'teki kutsal dansların arasındaki ortak noktaları gösteriyor. Bunların en önemli ortak özelliği dansın gittikçe artan bir coşkuyla yükselen bir kerteleme sonunda kesilmeye, bitkinliğe varmasıdır. Çoğu zaman dansçının ağzından köpükler gelip yorgunluktan baygın düşer. Anadolu'daki Kızılbaşlar ayrıca bir incelemesi bulunan gezgin Grenard, bir başka incelemesinde İslam'daki derviş dansı ile Tibet'teki dansların benzerliği üzerinde duruyor. Tibet sınırlarında dolaşan dilenci

kalender, divaneler, dönen dervişler gibi fırlandıklarını, tavırlarının, yüz anlatımlarının tıpatıp benzediğini belirtiyor. Öylesine ki, bu dansı seyreden Grenard'ın yanında bulunan müslüman hizmetçilerin de coşarak dansın ölçüsüne uyup "Ya Allah! İnşallah!" diye bağırdıklarını yazıyor. Yalnız aradaki fark, Tibet'teki dansçıların yüzlerinde bir yüzlük bulunması, eşlik için tef kullanmalarındır. Bunu doğrulayan ve aynı benzerliği belirten başka kaynaklar da buluyoruz. Dervişlerin fırlanması, Şaman danslarında da görülür (And, 2003, s. 114).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Semah'ın kaynağı Kırklar Meclisi olmamasına rağmen Semah Alevilik ibadet ritüelleri içinde Kırklar Meclisinde dönülen semahı sembolize eder. Cem Törenlerindeki Oniki hizmetten biri olan Semah hizmetine Pervane, Samah veya Semahçı hizmeti denir. Cem törenlerinde semah dönme ritüelini bu hizmet sahipleri gerçekleştirir.

Semahları Orta Asya Türk gelenekleri ve Anadolu halk kültürünün harmanlanmış bir sentezi olarak tarif etmek mümkündür. Semahlar sadece Alevi inanç ve ibadet geleneği önemli bir parçası değil, aynı zamanda Alevi kültürünün de önemli yapı taşlarından biridir. Semah'ı en farklı kılan özelliği genel İslam öğretilerinin aksine kadın ve erkeklerin birlikte döndükleri bir dans olmasıdır. Bununla birlikte sadece kadınların döndüğü semahlar bulunurken salt erkeklerin döndüğü semahlar yok denecek kadar azdır. Kadın ve erkeklerin birlikte döndüğü semahlarda kadın erkek sayısının birbirine eşit olmasına özen gösterilir (Bozkurt, 1995, s. 24-25). Semahlar Cem törenlerinin bir parçası olmasına karşın, bayramlar ve diğer özel günlerde de törensel özelliklerini koruduğu müddetçe dönülebilir. Semahlar yörelere göre farklılıklar gösterebilir. Ancak bu farklılıklar onların törensel özelliklerini değiştirmez. Armağan Elçi, Semahların yapısını ve bölümlerini şu ifadelerle açıklamıştır;

Semahlar ya ağırlama ve yeldirme (yellendirme, yürütme, yeğinleme, pervaz, çark vb.) olmak üzere iki; ya da ağırlama, karşılama (canlandırma, yürüme) ve yeldirme (dönme, hızlanma) olmak üzere üç bölümlüdür. Ağırlama ile yeldirme arasındaki canlandırma bölümü bir geçiştir. Yer yer değişiklikler göstermesine rağmen semahlarda ağır ve yavaş olan hareketin ardından daha canlı bir bölümün gelmesi değişmez katedir; bazen bunlar hemen birbirinin ardından gelir, bazen de ağırlamadan sonra düvaz okunur. Bazı yeldirmelerin son bölümleri büsbütün canlı, çok süratli ve hareketlidir. Ayrıca öyle semahlarla karşılaşmaktayız ki; bir ağırlama ve yeldirme bölümünden sonra araya düvazlar girerek ikinci bir ağırlama ve yeldirme

bölümü tekrar bulunur. Semah başlamadan önce ve bitiminde ise dede dua vermektedir (Elçi, 1999, s. 309).

Semah sırasında semah dönen kişiler halk danslarında olduğu gibi el ele tutuşmaz. Bunun sebebi, semah dönenlerin bağımsızlığının semahın ana ilkelerinden biri olmasıdır. Bu durum her Semah dönen kişiye hem bir bütünün parçası olma, hem de bu bütün içinde bağımsız olma olanağı sağlar. Bütün içinde kişisel özgürlük bu sayede elde edilir. Kapalı mekânlarda özellikle Cem törenleri sırasında yapılan semahlarda ayak çıplaktır. Semahlar temel olarak iki ana hareket merkezi vardır. Bu merkezlerin biri kollarıdır. Semah başlarken Turna kuşunun kanat hareketlerini yansıyan, kolların kalkış ve iniş figürleridir. Diğer hareket merkezi ise ayaklardır. Yürüyüş figürleriyle çeşitlendirilir. Kol ve ayak figürleri müziğin temposuna göre hızlanıp yavaşlar. Semahlarda bunun dışında başka bir figür bulunmamaktadır. Cem törenlerindeki Semah ritüeli uygulamasını Ali Yaman şöyle ifade etmiştir;

Semah folklorik bir oyundan öte anlamlara, kutsal görünümlere sahip olarak görülmektedir. Semah, Alevilerin temel ibadeti olan cem ibadetlerinin vazgeçilmez bir ögesidir. Cemlerde, On iki Hizmet'ten biri olarak yer almaktadır. Cemin semah bölümüne gelindiğinde saz eşliğinde söylenen semah deyişleriyle semaha kalkılır. (...) Semahlar, erkekler ve kadınların katılımıyla iki, dört veya daha fazla kişi ile yapılabilir. Semah figürleri esas olarak cemalet cemale yani herkesin birbirini göreceği şekilde gerçekleştirilir. Semahçılar Dede makamının önünden geçerken, sırtını dönmezler, Dedenin makamına saygıdan dolayı yüzlerini Dedeye doğru dönerler. Ağır Ağır başlayan ve belli anlamları olan figürler eşliğinde Semah hareketleri giderek hızlanır. Okunan semah deyişleri ile uygulanan hareketler arasında uyum vardır. Örneğin, Alevi inancında önemli bir yeri olan Turna kuşunu simgeleyen hareketler canlandırılmaktadır. Semah sırasında cemde bulunan canlar "Seyr için olmaya, aşk için ola" gibi sözlerle semaha eşlik ederler. Semah, Dedenin Semahçılar duasıyla son bulur (Yaman, 2012, s. 278).

Semahlara farklı yörelerde farklı isimler verildiğinden daha önce bahsetmiştik. Benzer biçimde farklı figürler ve anlamlarla sembolize edilen farklı semah türleri de bulunmaktadır. Bunları, Hubyar Semahı, Kırklar Semahı, Kırat Semahı, Turnalar Semahı ve Gönüller Semahı olarak örneklendirebiliriz. Günümüzde Alevi kimliğinin bir sembolü olarak görülen semahlar özellikle büyük şehirlerde Alevi kültür merkezleri, dernekler ve vakıflar bünyesinde açılan kurslar ile yaygınlaşmaya başlamıştır. Semaha duyulan bu ilgi ile birlikte kültürel bir ifade

aracı olarak görülmeye başlanan Semahlar, Cem törenlerinin dışında farklı etkinliklerde de kendine yer bulmaktadır.

Konvansiyonel tiyatrodaki dans tiyatral etkiyi, görsel zenginliği, oyunun coşkusu artıran en önemli öğelerden biridir. Ancak bu dans sadece oyuncular tarafından icra edilir. Seyirciler dansı pasif bir biçimde izlerler ve dansa katılımı söz konusu değildir. Tiyatrodaki seyirci oyuncuların dansı icra ederken hissettiği heyecanı ve aldığı zevkten etkilendiği ölçüde dolaylı bir haz duygusu ve coşku yaşar. Ancak Cem törenlerinde katılımcılar bir başka deyişle seyirciler semah döndüğü için bu coşku ve heyecanı bizzat yaşayarak deneyimlerler. Şerif Baykurt, *Anadolu Kültürleri ve Türk Halk Dansları* başlıklı eserinde Semahlar hakkında şu saptamayı yapar;

...iki, dört, altı, sekiz ve daha fazla çiftlerle kadın erkek bir arada oynanır. Oyun oynanırken (dans ederken) yorulanlar olursa değişmek için erkek olan, Cem'de bulunan bir başka erkeğin dizini öper. Bu harekete Niyaz etmek denir. Kadın olan da diğer bir kadının dizini öper. Bu hareketin, dizi öpülmüş olan kimseyi kendi yerine Semâ'a davet etmek olduğu, kabileler töresince saygıyla karşılamak anlamına gelir (Baykurt, 1995, s. 111).

Görüldüğü gibi tüm katılanlar semah döner ve kutsal sayılan Turna kuşunun kanat hareketlerinde dini ibadetlerinin önemli bir bölümünü yerine getirirler. Bu toplu katılıma tiyatrodaki yer yoktur. Seyir yeri ve oyun yeri birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış olan tiyatro dans etme olanağını sadece oyunculara sağlar. Bunun sonucunda seyirci bu danstan sadece dolaylı yoldan zevk alır, görsel tatminle yetinir.

## 6.9. Müzik

Müziğin tarihinin insanlık tarihi ile yaşıt olduğu ve insanın yaşamında önemli işlevleri olduğu bilinmektedir. Bu işlevlerin toplumsal, bireysel, eğitsel, kültürel ve ekonomik bağlamda farklı boyutları olduğu görülmektedir. Dini inançlar ve dinsel ritüellerde müzik her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Öyle ki dini inanışlar müzik etrafında şekillenmiştir diyebiliriz.

Tarih boyunca dinsel törenlere eşlik eden ve törenin etkisini artıran bir unsur olarak kullanılan müzik, dinsel törenlerden doğan tiyatronun da değişmez parçası olmuştur. Müzik ve tiyatro ilişkisi içinde müziğin sahne dilinin

yaratılmasında önemli bir yeri vardır. Bu sebeple tiyatro uygulamalarında müziğin kullanımı, birbirinden farklı yapısal özelliklere sahip sahne sanatları türlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunlar arasında yapısal olarak genel özellikleri ortaya konmuş olan müzikal, opera, bale gibi bilindik türler olduğu kadar, genel olarak performans sanatı adı altında adlandırılabilen yeni deneysel sanat biçimlerinde de müzik, etkin şekilde kullanılmaktadır. Konvansiyonel tiyatro uygulamalarında müzik, dramatik metni ve aksiyonu destekleyecek şekilde yer alır. Bu çalışmalarda müzik, tiyatral olanı destekleyen ikincil bir öge olmuş ve müziğin işlevi tiyatral olanın etkisini güçlendirmek olarak görülmüştür. Bununla birlikte 20. yüzyılda ortaya çıkan tiyatro akımları da müziğin tiyatrodaki işlevi üzerine yeni yaklaşımlar getirmiştir. Çağdaş tiyatro uygulamalarında müzik empati oluşturulmak, yabancılaştırma etkisi yaratmak veya ritüelistik etki yaratmak gibi işlevler için kullanılır.

Cem törenlerinin kaynağına baktığımızda Şamanizm, Maniheizm, Budizm, gibi Asya inançlarında da, Müslüman Arap-Fars inanç ve kültüründe de, Anadolu yerel inanç sistemlerinde de müzik inancın ve kültürün içinde önemli bir yere sahip olduğunu görüyoruz. Alevi inancında da müzik inancın önemli bir parçasıdır. Sözlü kültür geleneği içinde inancın ve kültürün temel taşıyıcısıdır. Ali Yaman'a göre, "müzik, Alevi yaşamının en önemli boyutunu oluşturmaktadır. Gerek dinsel gerekse diğer ortamlarda müziğin varlığı hep hissedilir. Türk halk müziği ağırlıklı olarak Alevilere dayanmaktadır. Türkiye'deki en büyük ozanlar da yine Aleviler içerisinden çıkmıştır (Yaman, 2012, s. 276)".Yaman bu ifadesi ile Alevi müziğinin sadece kendi kültürel yapısı içinde değerlendirilmemesi gerektiğini vurgular. Türk kültürünün önemli bir ögesi olan Halk müziğinin temel dayanağı olarak Alevi müziğini işaret eder.

Bir inanç sistemi olmasının ötesinde, Alevi kültür dünyasının da müzik çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Bunun sebebi Alevi inanç sisteminin deyişler, nefesler, düvazlar, miraçlamalar, mersiyeler aracılığıyla günümüze kadar hep müzik eşliğinde aktarılmış olmasıdır. Aleviliğin ibadet biçimi olan Cem törenlerinde söylenen deyişler, nefesler, düvazlar, miraçlamalar, mersiyeler bağlama eşliğinde gerçekleştirilir. Bağlama dışında bir enstrüman kullanılmaz. Cem törenlerinde bağlamayı çalan hizmet sahibi Zâkir'e Âşık, Ozan, Sazandar,

Güvende ve Âşık Baba gibi isimler verilir. Zâkir, bağlamayı çalmadan önce üç defa öpüp alınaya koyar. Bu da bağlamanın kutsiyetinin en önemli göstergesidir.

Zâkirlik hizmeti de Dedelik gibi Alevi kültürünün icracısı ve aktarıcısı olduğundan, hizmet sırasında Dede'den sonra ikinci sırada yer alır. Dede ve Zâkir, birlikte Alevi kültürünü, inancını, edebiyatını, müziğini aktaran kişilerdir. Cemlerde bağlama eşliğinde seslendirilen nefesler, deyişler vb. Zâkir ya da Dede tarafından söylenir. Banu Mustan Dönmez, *Törensel (Cem) ve Dünyasal Türk Halk Müziği Performansı İçinde Âşıklık Geleneğinin Konumu* adlı makalesinde Zâkir'e şöyle değinmiştir, "Cem içinde dede, muhabbet denilen bilgi ve kültür aktarımını gerçekleştirerek gülbang (Türkçe dua) okuyarak ve Aleviliğe ait kalıpsal törenleri uygulayarak; Zâkir ise müziksel performans göstererek Alevi sözlü kültürünü bellekte tutar (Dönmez, 2010, s. 35)".Dönmez bu sözlerle Zâkir'in Cem sürecinde önemini vurgulamıştır.

Cem töreninde Zâkir'in temel iki görevi vardır. Bunlardan ilki Cem töreninde yer alan nefes, deyiş, tevhid, düvaz ve miraçlamaları okumak ve saz çalmaktır. Diğeri ise Semahları yönetmektir. Bu bakımdan Cem törenlerinin yürütülmesinde Zâkirlik hizmeti önemli bir yere sahiptir. Zâkir hizmetini yerine getirecek kişinin özel yeteneklere sahip olması beklenir. Bu özel yetenekler, enstrüman çalma kabiliyetinin yanı sıra şiir, edebiyat, tarih ve felsefe birikimi ile Aleviliğin zengin Âşık geleneğini gerek müzik gerek söz ile ifade edebilecek yetkinliğe ve bilgi birikimine sahip olmayı içerir. Zâkir aynı zamanda Alevi tarihinin ve kültürünün taşıyıcısı işlevini de üstlenmiştir.

Daha önce belirtildiği gibi müziğin Alevi kimliğinin oluşmasında ve aktarılmasında önemli bir yeri vardır. Çünkü Cem törenlerinde müzik, sözel mesajın kişiye ulaşmasında bir güçlendirme aracı olarak kullanılmaktadır. Aleviliğin öğretileri, felsefesi, yaşam biçimi Cem törenlerinde müziğin sahip olduğu etkileme gücü ile topluluğa aktarılır. Bu sayede hem sosyal yaşam disipline edilir, hem de toplumsal hafıza diri tutulur. Burada topluluğa ulaşmanın anahtarı özdeşleşme kavramıdır. Bu özdeşleşmeyi yaratmak için Zâkir daha önce de belirttiğimiz nefes, deyiş, düvaz, semah, miraçlama gibi şiirsel ve müzikal yapıları kullanarak toplumsal ve geleneksel hafızada var olan bilgileri tazeler.

Cem töreni süreğinde yer alan tüm ritüeller bu törene özel gerçekleştirilen uygulamalardır. Gündelik, sosyal veya kültürel yaşamda kendine yer bulmaz. Bu durum Cem törenlerindeki müzik için geçerli değildir. Seyit Yöre konuya ilişkin şu açıklamayı yapar;

Alevi-Bektaşî kültürünün müziksel eserleri, günümüzde konser salonu gibi birçok mekânda, geleneksel otantisitesi dışında popüler bağlamda bir gösteri olarak da sunulur. Yani, aslında inançlarını kendi içinde yaşamaları bağlamında daha kapalı olan Alevi-Bektaşî geleneğinin müziksel görünümü, inanç uygulamasının dışında, popüler bir temsiliyet olarak da ortaya çıkar (Yöre, 2011, s. 221).

Daha önce bahsedildiği gibi Yöre'de Alevi müziğinin Cem törenlerinin ötesinde bir işlevi olduğunu belirtir. Aleviler için bu müzik türü sadece inancın bir parçası değil aynı zamanda bir ifade biçimi ve kültür göstergesidir.

#### **6.10. Dekor, Kostüm ve Aksesuar**

Tiyatral olan eser kendine özgü bir sahne tasarımı ile tamamlanır. Sahne tasarımında en yaygın şekilde kullanılan öğeler ışık, kostüm, dekor, aksesuar, makyaj olarak karşımıza çıkar. Bu öğeler hem ortaya konacak eserin anlatım biçimini güçlendirir, hem de seyirciyi sosyolojik ve psikolojik açıdan etkiler. Seyircide istenilen etkiyi oluşturabilmek için yönetmen, tasarım öğelerini sanatçılarla, metinle, hareket düzeniyle ve oyunun genel atmosferiyle uyumlu olacak şekilde tasarlar. Günümüzdeki teknolojik gelişmeler sonucu oluşan teknik imkânlar sahne görselliği yaratmada yeni olanaklar sağlamıştır. Bu olanaklar sahne sanatlarında kullanılan tasarım öğelerinin daha çeşitli ve zengin biçimde kullanımının artmasına yol açmıştır. Sahne sanatlarında bir eser sahnelenirken tasarım öğelerinin ahenk ve bütünlük içinde olması ve oyunun yapısının üslubunu desteklemesi, üslup bütünlüğü içinde olması beklenir. Sahnelenecek eserin türü yapılacak tasarım için belirleyici olan özelliklerden biridir. Çünkü dekor, kostüm, aksesuar gibi öğeler sahnelenecek eserin ve iletilmek istenen mesajın seyirciye ulaşmasındaki önemli araçlardandır.

Cem törenlerini incelediğimizde, bu törenlerin de diğer ibadet ve ritüeller gibi katılımcılar üzerinde etki yaratma amacı ile yapıldığı görülür. Bu etkiyi yaratmak için tiyatro sanatında olduğu gibi ses, söz, müzik, hareket ve dans gibi görsel ve işitsel öğelerden yararlanır ve yine bu öğeler tiyatro sanatında olduğu



gibi bir kanava içinde yürütülür. Elbette Cem törenlerinde katılımcıyı etkileme araçları bu kadarla sınırlı değildir. Tıpkı konvansiyonel tiyatrodaki olduğu gibi dekor, kostüm ve aksesuar gibi anlatımı güçlendiren ortak araçlara başvurur. Bu da Cem töreninin etkisini zenginleştiren bir unsurdur. Törenlerin yapıldığı mekân olan Cem evini bir gösteri mekânı olarak değerlendirebiliriz.

Özünde Cem evi resmi olarak bir ibadet mekânı değildir. Tarihsel açıdan baktığımızda Cem törenlerinin yapılması için uygun olan her mekânda Cem törenlerinin yürütüldüğü görülür. Cem yapılan her yer Cem evi olur. Fakat son yıllarda vakıflar ve dernekler bünyesinde Cem törenleri düzenlemek için inşa edilmiş özel yapılar tasarlandığı görülmektedir. Bu yapıların içinde Cem töreninin yürütülebileceği özel mekânlar yapılmıştır. Cem evleri törenin yürütülmesine uygun olarak tüm cemaati barındırabilecek bir genişlikte ve kurban kesme, lokma hazırlama ve dağıtma, semah dönme, toplu yemek yeme vb. ritüellerin gerektirdiği hizmetlere alt yapı sunacak bir mimari tasarı ile şekillenmiştir. Bunun dışında resmi bir ibadet merkezi olmamakla birlikte kendine özgü bir ibadet mekânı olarak dekore edildiği görülür. Bu dekorasyon Alevilik tarihinin ortak belleğinde var olan dini ve milli simgelerle yapılır. Martin Esslin, *Dram Sanatının Alanı* adlı kitabında dekorun işlevine ilişkin, “bilgi verici olup ikoniktir; aksiyonun geçtiği çevreyi, dönemi karakterlerin toplumsal konumlarını göstererek ve oyunun diğer asal özelliklerine işaret ederek seyircinin anlaması gereken temel serimsel bilgileri sağlar (Esslin, 1996, s. 60)”.açıklamaları ile anlatımı güçlendiren temel bir araç olduğunu belirtir. Cem törenlerinde tiyatro sanatında olduğu gibi oyun boyunca oyuncuların fiziksel olarak kullandıkları bir dekor yoktur. Fakat Esslin’in belirttiği şekilde törenlerin yapısını ve işlevselliğini güçlendiren kendine özgü bir dekorasyona sahiptir.

Bu dekorasyon aksesuarlar ile yaratılır. Sahnelemede aksesuarların kullanımı da dekor kadar önemlidir. Aksesuarlar simgesel bir gösterge olarak oyunun atmosferi ve oyun kişileri hakkında seyirciye ön bilgi verir. Esslin aksesuarı “çeşitli eşyalar, aletler, takılar ve dramatik mekân üzerinde karakterlerin kullandıkları tüm taşınabilir nesnelere tasarımın asal parçalarıdır (Esslin, 1996, s. 62)” diye tanımlar. Cem törenlerinde aksesuar kullanımının farklı işlevleri vardır. Bunları dekorasyonun bir parçası olan aksesuarlar ve Cem törenindeki ritüellerin bir

parçası olan aksesuarlar olarak ikiye ayırmak mümkündür. Dekorasyonun bir parçası olarak kullanılanlar, Alevi toplumunun dini önderlerinin tabloları, halı vs. gibi malzemelere işlenmiş portreler olarak karşımıza çıkar. Bu portreler Hz. Ali başta olmak üzere Oniki İmam'a ve Hacıbektaş'ı Veli'ye ait olduğu rivayet edilen resimlerdir. Bu resimlere bakıldığında ilk sırayı portreler alır. Bunun yanı sıra hem Cem törenlerinin önemli bir parçasını oluşturan, hem de Alevi toplumunun ortak belleğinde yer edinmiş olan 'kerbela' gibi önemli olayların resmedildiği objeler vardır. Bununla birlikte Alevi toplumunun inanç simgelerinden Hz. Ali'nin adaletini simgeleyen Zülfikar kılıcı, Hz Ali'nin yiğitliğini simgeleyen aslan figürleri ve Hacı Bektaş Veli'nin kucagında tasvir edilen ceylan ve aslan resimleri en sık görülebilecek inanç aksesuarlarıdır. Bunlara, Türk toplumunun ortak değeri olan M. Kemal Atatürk fotoğrafları ve Türk bayrağı da değişmez aksesuarlar olarak eşlik eder. Bu işlevsel aksesuarlar genellikle Cem evini dekore etmek, mistik bir atmosfer yaratmak için kullanılır.

Sadece Cem süreğinde kullanılan ve ritüellerin yürütülmesinde sembolik anlamları olan aksesuarlar da vardır. Bu aksesuarlar, gündelik yaşamda rastladığımız bazı objelerin temsili, simgesel olarak kullanılmasıdır.

Bu aksesuarların yaygın olarak kullanılanlarını şöyle sıralayabiliriz;

**Post:** Horasan postu denir ve kutsal bir makamı simgeler. Bu nedenle üzerine sadece Dede oturabilir. Dede dini ve dünyevi işleri bu makam üzerinde yürüttüğü için post kutsaldır. Bu yüzden Cem'e katılan talipler posta secde ve niyaz ederler.

**Delil:** Çerağ olarak da bilinir. Cem töreni başlangıcında yakılan mumdur. Bu mum Cem boyunca yanar. Mum dışında elektrikli ve gazlı lambalar da kullanılmaktadır. Hz. Muhammet ve Ehl-i Beyt'in sonsuza dek yanacak olan ışığını simgeler.

**Seccade:** Cem törenlerinde gündelik yaşamdaki kullanımı ile kullanılmaz. Seccade bir makamı temsilen kullanılır. Üzerinde dar'a durulup 'ulu divan' sorgusu yapılır. Günahların affedildiği makamdır. Sorgusu yapılan talipler tarafından kullanılan bir aksesuardır.

**Değnek:** Gözcü hizmetini yapan Cem hizmetlisinin aksesuarıdır. Gözcü, tören boyunca düzeni sağlama ve kargaşayı önleme sorumluluğunu yerine getiren kişidir. Değneği, Cem töreninin düzenini bozan kişileri yola getirmek için

(kullanmasa da) kullanılabilir. Hz. Musa'nın peygamberlik Asa'sını simgelediği düşünülduğünden, dini bir sembol olarak da algılanır.

**Kemer:** Yola giren Taliplerin ve Oniki hizmetlinin beline bağlanan yeşil kuşaktır. Hizmet kuşağı da denilmektedir. Kırklar Cemi anlatısında, Hz. Muhammed'in başından düşen sarıgın Kırkların beline bağlamasından geldiği rivayet edilir. Alevi kültürünün 'eline-beline-diline sahip ol' öğretisinin simgesi olduğu söylenir.

**İbrik-Leğen:** Cem ibadetindeki maddi ve manevi temizliğin simgesidir. Tarikat abdesti almak ve sofrta hizmetleri öncesinde el temizliği yapmak için kullanılır.

**Süpürge:** Cem Meydanı ve talipleri kötülülerden arındırmak gibi sembolik bir anlamı vardır. Cem süreğinde, her ritüel arasında bir önceki ritüelin izlerinin sembolik olarak süpürülmesi için kullanılır.

**Saka Suyu:** Kerbela suyunu simgeler. Dedenin duası ile şifalı bir hal aldığı düşünülür. Cem'de dağıtılıp içildiği gibi hizmetliler topluluğun üzerine de serpilir.

**Tığbent:** Yola girecek Talip'in boynuna bağlanıp, rehber tarafından tutularak meydana getirilir. Talibin Dedeye bağlanmasını simgeler.

**Erkân Çubuğu:** Bir ağaç dalıdır ve Cennetteki Tuğba ağacının dalı olduğuna inanıldığından kutsaldır. Özel olarak saklanır ve dualarla çıkarılır.

**Süt:** Bazı bölgelerde musahip ceminde kurban kesenlerin kul haklarından arınmasını ve Süt gibi lekesiz olduğunu temsili için içilir.

**Bal:** Musahip cemi ile musahip olan taliplere kavgasız musahiplik sürmeleri için birer kaşık bal yedirilir. Bal yerine şerbette içirilebilir.

**İhram:** Kefeni simgeler. İhram'a giren Talip'in Miraç'a gittiğine inanılır. Ritüelde taliplerin üzerine bir örtü serilir ve bu bir tür ölüp yeniden dirilmeyi simgeler.

Günümüzde Cem törenlerinde aksesuarlar kadar büyük önemi olmamakla birlikte kostüm kullanımı olarak görebileceğimiz bir giyinme biçimi vardır. Kostüm, sahne sanatlarında ikinci bir anlatım dili olarak sahnelemeye ve yorumlamaya hizmet eden bir öğedir. Bu noktada kostüm kullanımı anlatıma bir zenginlik getirir. Kullanılan kostüm sadece görüntü olarak değil, anlatımın bir

ifadesi olarak tasarlanır. Buna ek olarak gösterinin temasına, zamanına ve mesajına göre kostümün tasarımı değişebilir.

Cem törenleri bölgelere göre farklılıklar gösterir. Bu farklılıklar giyim kuşam ve kostüm kullanımında da görülür. Alevilik öğretilerinde Cem törenlerinin belli bir kostümle yürütülmesine dair bir kurala rastlanmaz. Genel kural törene temiz elbiselerle katılmaktır. Buna karşın Hüseyin Bal, *Alevi İslam Yolu* adlı kitabında Alevilikte giyim kuşamının örtünmekten ibaret olmadığını söylemiştir. Çünkü Alevilerin giydikleri kıyafetlerin motifleriyle, renkleriyle, biçimleriyle belli anlamlar yüklenen ve estetik değeri olan kıyafet tarzı olduğunu belirtir. Geçmişte kırsal kesimdeki Dedelerde olmasa bile şehirlerde bulunan Bektaşî dergâhlarındaki Dedeler ve tekke hizmetlilerinin özel kıyafetler giydiklerini belirtir. Bugünde Babagan kolunda bu geleneğin devam ettiğini söyler (Bal, 2004, s. 95-120).

Halen bazı bölgelerde yürütülen Cem törenlerinde kostüm giyme geleneğinin olduğu bilinmektedir. Örneğin; Fatma Ahsen Turan, *Şaman Ritüellerinden Alevi Semahlarına Esrarlı Yolculuk* adlı makalesinde; Samsun Havza Karga Köyü, musahiplik ceminde ki kostüm kullanımını şöyle anlatır,

Musahip olacak kişiler baştan ayağa bembeyaz giyinirler, giydikleri bu elbiselere kefen adı verilir. Semah da bu elbiselerle gerçekleştirilir. Bu elbiseler öldüklerinde de kefen olarak giydirilmek üzere saklanır. Kefen olarak isimlendirilen bu elbisenin semahın felsefesiyle doğrudan alakalı olduğunu görmekteyiz. Elbise transın gerçekleşmesinde Allah'a ulaşma yolculuğunda aynı şamanın elbisesi gibi bir araçtır. Kefen öbür dünya ile iletişim kurulmasına ivme kazandırmaktadır (Turan, 2010, s. 156).

Turan'ın örnek olarak aktardığı Cem töreninde kostüm kullanımı sahne sanatlarındaki kostüm kullanımı ile aynı işlevselliğe sahiptir. Buna ek olarak bazı bölgelerde de Dedelerin, Cem törenlerini özel kıyafetler giyerek yönetmeleri zorunlu bir kuraldır. Yusuf Ziya Yörükan, *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri, Şamanizm* adlı kitabında Dedelerin kostüm kullanımını Eski Türk geleneğine bağlayarak şu ifadelerle anlatır, "Cem töreninde Dedelerin üç etekli bir entari giymeleri zaruridir. Ancak son zamanlarda bu şarta riayet edilmediği görülmektedir. Üç etekli entari giyme geleneği eski Türklerde de mevcuttur (Yörükan, 2006, s. 91)" açıklaması ile günümüzde sık görülmesine bile bazı bölgelerde Dede'nin kostüm giyme zorunluluğunu vurgulamıştır.

Şehirlerde yürütülen Cem törenlerine baktığımızda ise kılık kıyafet konusunda bir sınırlama yoktur. Buna karşın, gündelik dışında moda diye tabir edebileceğimiz elbiselere de Cem törenlerinde rastlanmaz. Özellikle kadınlar geleneksel kıyafetlere uygun şekilde giyinmeye özen gösterirler. Bu da günümüzde kadınların gündelik hayatta giydiği kıyafetlerle arasında ciddi bir fark olarak dikkat çekicidir. Çünkü günümüzde kadınlar şalvar giyinmezken Cem törenine katılan kadınların şalvar giydiğine sıkça rastlanır. Bu durum da gündelik hayatta kullanılmayan bir kıyafet olarak şalvarı ve başörtüsünü bir kostüm gibi Cem törenine özgü kılmaktadır. Bunun yanı sıra Semah dönenlerinde giymesi gereken özel bir kıyafet yoktur. Fakat son dönemlerde Alevi inancında kutsal kabul edilen kırmızı ve yeşil renklerden oluşan yöresel kıyafetlerin bir kostüm gibi giyilerek semah dönüldüğüne sıkça rastlanır.

## 7. SONUÇ

Cem törenleri, Alevi toplumunun zengin tarih, din ve kültür birikiminin bir sonucudur. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan geniş coğrafyada yaşamış farklı toplulukların, dinlerin ve kültürlerin etkisini Cem törenlerinde görmek mümkündür. İslam dininin çatısı altında Alevi toplumunun heteredoks bir ibadet biçimi olarak şekillenmiştir. Tarihsel olarak Alevi inancının omurgasını göçebe Türk yaşantısının gelenek, inanç ve törenleri oluşturmaktadır. Bu nedenle Cem törenlerinin dinsel olduğu kadar geleneksel, kültürel ve toplumsal işlevi de vardır. Törenler toplu katılım ile gerçekleşirken mitolojik ve toplumsal olayların dramatik özellikler taşıyan bir kanava içerisinde sembolik olarak yeniden canlandırılmasından oluşur.

Bu çalışmada sahne sanatları öğeleri ile zenginleşmiş bir ibadet biçimi olan Cem törenleri tiyatral bir yaklaşımla incelenmiştir. Bu incelemeden elde edilen bulgular günümüzde sahne sanatları için yararlanılacak önemli kaynaklardandır. Bu amaçla ilk olarak Cem törenlerinin kaynakları, düzenleniş amaçları, konuları, tarihsel gelişimi, felsefi temeli, dinsel anlamı, kültürel yansımaları, sosyal-hukuksal-eğitsel işlevleri araştırılmıştır. Bununla birlikte törenlerin içerdiği öğelerin Alevi belleğindeki soyut ve somut anlamları da açıklanmıştır. Sahne sanatlarının Cem törenlerinden yararlanabilmesi ve bunun sonucunda da bir sanat eseri oluşturulabilmesi için törenlerin yapısal özellikleri incelenmiş ve sahne sanatlarını temel öğeleri ile yeniden tanımlanmıştır.

Tiyatro sanatının yapısal özelliklerine baktığımızda, belli bir kanava içerisinde arka arkaya sıralanan eylemlerin birbirini tamamladığı bir yapı karşımıza çıkar. Özellikle tiyatro sanatında eserin yapısı oyuncu, dans, ışık, dekor, müzik, kostüm, vb. öğeler ile bütünlenererek anlam bulur. Bu öğelerin kendi içinde anlamlı olmaları ve birbirleriyle olan uyumları, sahne üzerindeki yapıyı, dolayısıyla iletiyi oluşturur. Bu doğrultuda, Cem törenleri ve sahne sanatları arasında önemli benzerlikler vardır. Bunlar, belli kalıp ve kurallar çerçevesinde yürütülmesi, ön hazırlık yapılması, özel bir alan veya mekânda gerçekleştirilmesi, tören için özel giysiler ve aksesuarlardan yararlanılması, müzik ve dans öğelerinin kullanılması, simge ve göstergelerle yüklü olması gibi özellikler bunlardan sadece bazılarıdır. Ancak tüm bu benzerliklere rağmen belki de en önemli öğe olan çatışmayı içinde

barındırmadığından Cem törenlerinin dramatik yapısının sahne sanatlarında olduğu gibi tam bir bütünlük oluşturduğu söylenemez.

Sahne sanatlarında bir eseri oluşturan öğeler göstergebilimden yararlanılarak incelenir. Gösterinin kolektif bir çalışmanın ürünü olup olmadığı dans, müzik ve tasarımın uyumlu ve doğru etkileşimin sonunda ortaya çıkıp çıkmadığı bu şekilde çözümlenir. Cem törenlerini de gösterge bilimden yararlanarak çözümlendiğimizde, öz ve biçim özellikleriyle ulusal bir tiyatro sanatına kaynaklık edebileceği gibi içinde barındırdığı geleneksel dans, müzik ve diğer geleneksel motiflerle de sahne sanatlarına kaynak olabilecek zengin, sanatsal öğelerle dolu olduğu görülmüştür.

Tiyatral açıdan değerlendirdiğimizde, yapısal olarak Cem törenleri açık biçim, göstermecî tiyatronun anlatım tarzı ile benzerlikler göstermektedir. Bunun sebebi, Cem törenlerini yürüten Oniki hizmet sahiplerinin seyredilme, beğenilme amacı olmadığı gibi, bu işlerini profesyonel bir meslek olarak da icra etmemeleridir. Oniki hizmetliler görevleri gereği tarihsel dini şahsiyetleri temsil etmelerine karşın, bunu kişileştirmeye veya karakterizasyona taşımazlar. Törenin sürecindeki tüm ritüelistik eylemleri kendileri olarak gerçekleştirirler. Çünkü hizmetleri yerine getirmenin amacı, oyun oynamak değil, sevap kazanmaktır. Hizmetli kendi ritüellerini gerçekleştirirken oyuncu/oyunayan, diğer hizmetlilerin ritüellerini izlerken de izleyen konumundadır. Bu durum, zaten toplumun bir üyesi olan hizmet sahibi kişiye özel bir konum vermez. Ancak, Dede'yi bundan ayrı tutmak gerekir. Çünkü Dede soy bağı ile doğuştan farklı ve kutsiyet sahibi bir kişiliktir.

Törenlerde gördüğümüz dramatik unsurların kökeninde gündelikten farklı bir duygusal boyut vardır. Bu boyut, Cem töreni Oniki hizmetlileri ile katılımcılar arasında duygudaşlık yaratan bir iletişim biçimidir. Bu ortak duygu günümüz modern sahne ve seyircisi arasında da yaşanabilirse sahne sanatlarına katkı sağlayabilir. Bu yeni bakış, sahne sanatlarında izleyici ve izlenen, yani seyirci ve oyuncu arasında yeni ve farklı bir paylaşım kurulmasının önünü açar. Cem törenlerinin en farklı özelliği katılımcı ile olan ilişkisidir. Tiyatro sanatında değişim, dönüşüm en temel unsurdur. Çünkü tiyatroyu meydana getiren tüm yapılar değişime ve dönüşüme uğrar. Hikâye, olay örgüsü ve kişiler oyun boyunca

dönüşüme uğrar. Tiyatro seyircisi ise sahnede eylemlerle ilerleyen ve eyleyen insanla anlatılan hikâyenin ve insanın değişim ve dönüşümünün pasif alıcısı, izleyicisidir.

Yapı olarak değişim, dönüşüm Cem törenlerinde tamamen farklı bir biçimle karşımıza çıkar. Bize özgü bir tiyatro yaratma arayışımızda, Türk Tiyatrosu'na en büyük katkıyı bu farkın dikkate alınıp, anlaşılmasının sağlayacağı düşünülmektedir. Önceki bölümlerde uzun uzun anlatıldığı gibi Cem törenlerinde kendine yer bulan oyuncular yani ana karakterler iki boyutludur ve temsilidir. Oniki hizmet sahibinin kendileri gibi yaptıkları eylemler de temsilidir. Cem sürecinde değişime, dönüşüme uğramazlar. Cem süreci bir sonuca doğru ilerler ancak bu ilerleme sonunda tiyatrodaki olduğu gibi bir değişim, dönüşüm gerçekleşmez. Çünkü değişim ve dönüşüm gerçek anlamda katılımcılarda meydana gelir.

Cem töreninin süreci ve yapısı katılımcının yani talibin değişimi dönüşümü üzerine inşa edilmiştir. Tam da bu yüzden Oniki hizmet görevlileri iki boyutlu, temsili karakterlerdir çünkü işlevleri katılımcıları Cem sürecindeki eyleme katmak ve ritüellerin her bir basamağını geçerken katılımcılara rehberlik etmektir.

Törene daha geniş bir çerçeveden baktığımızda, oyuncuların yani ana karakterlerin iki boyutlu temsili görevlerinin olduğunu, katılımcıların sürecin merkezine alındığını ve iki boyutlu temsili bir ritüelden geçirilerek daha pozitif olana doğru bir dönüşüm geçirmelerinin sağlandığı görülür. Bir başka deyişle, kendini değil katılımcıyı daha doğrusu katılımcının dönüşümünü öncelendiği için Cem törenlerindeki Dede hariç tüm unsurlar Oniki hizmet, aksesuarlar, mekân, kanava dans, müzik yani törenin kendisi temsilidir. Gerçekmiş yanılsaması yaratma çabası yoktur. Çünkü asal olan seyircinin olumlu yönde dönüşümüne destek olmaktır. Bunu seyirciyi eyleme geçirerek yapar. Böylece seyircinin başrolde olduğu kurgusal bir dünya yaratılır. Bu dünyanın en ilginç unsuru, süreci yöneten Dede'nin bir başka deyişle yönetmenin Cem töreni başından sonuna kadar içeride olması, süreci bizzat yönetmesidir. Bize has bir Türk tiyatrosu için belki de bu ilginç uygulamadan faydalanmak gerekir. Yani yönetmeni oyunun dışında, görünmez kılmak yerine, Cem törenlerinin Dede'sinde olduğu gibi bir fiil oyununun içinde tutup, tüm süreçlere müdahil olarak görünürlüğünü sağlayan



denemelerin, yeni çalışmaların yapılması gerekmektedir. Bunu da yine seyirciyi merkeze alıp, dönüşümünü incelemek için yapmak gerekmektedir.

Türk tiyatrosuna farklılık katabilecek unsur tam da budur. Buradan hareketle bize özgü bir tiyatro için katı bir kanvası olan, üç boyutlu ana karakterlerden değil de temsili tiplerden oluşan, yönetmenin bir fiil oyununun içinde ve görünür olduğu, seyircinin üç boyutlu bir karakter olarak oyun mekânının merkezine alındığı ve temsili bir ritüelden, süreçten geçirilerek bir değişim, dönüşüm yaşatıldığı yeni tiyatro denemeleri yapılmalıdır.

Bu çalışmada yüzlerce yıllık Alevi kültür birikiminin zenginliği olan Cem törenlerinden esinlenerek sahne sanatlarına ne tür katkılar sağlayabileceği üzerine çalışıldı. Dinsel bir ibadet biçimi olan Cem törenlerinin içinde barındırdığı dramatik öğeler ve yapısal özellikler tiyatral bir yaklaşımla ele alındı. Yapılan incelemelerde Cem törenlerinin yapısından faydalanılarak oluşturulacak yeni bir yaklaşımın Türk tiyatrosunun, kendine has, özgün bir yapıya kavuşmasına kaynaklık edebileceği görüldü. Ortaya konulan özellikler aracılığıyla tiyatronun kendine has yapısı ile Cem töreni süreği ortak bir paydada buluşturularak, özgün bir tiyatro anlayışı yakalanabileceği tespit edildi. Bize ait bir dini törenden yola çıkılarak ulaşılabilecek bu yeni tiyatro anlayışı, Türk tiyatrosunu çok daha özgün kılarak dünya tiyatrosunda hak ettiği yeri almasını sağlayabilir. Bu sayede ulusal sanat anlayışımızın gelişimine de katkı sağlayabiliriz.

## 8. KAYNAKÇA

- Algül, R. (1996). *Aleviliğin Sosyal Mücadeledeki İstanbul*: Pencere Yayınları.
- And, M. (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları.
- And, M. (2002). *Ritüelden Drama: Kerbela- Muharrem-Ta'ziye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2003). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2010). *Beyaz Küp ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekânının Dönüşümü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles, (2001). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aydın, E. (2001). *Nasıl Müslüman olduk?*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Aytekin, S. (1958). *Buyruk*. Ankara: Emek basım-yayınevi.
- Ayvazoğlu, B. (1992). *İslam Estetiği*. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Bakır, M. R. (2003). *Tasavvufi Bir Kavram Olarak Cem ve Bektaşilikteki Yorumu*. İstanbul: Alternatif Yayınları.
- Bal, H. (2004). *Alevi İslam Yolu*. İstanbul: Cem Vakfı Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ.H. (1941). *Tiyatro*. İstanbul: Sebat Basımevi.
- Baykurt, Ş. (1995). *Anadolu Kültürleri ve Türk Halk Dansları*. ISBN 975-95744-0-3.
- Bedri Noyan, B. (1995). *Bektaşilik, Alevilik Nedir*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Bender, C. (2000). *Kürt Tarihi ve Uygarlığı*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Birdoğan, N. (1990). *Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik*. Hamburg: Alevi Kültür Merkezi Yayınları.
- Birdoğan, N. (1994). *İttihat -Terakki'nin Alevilik - Bektaşilik Araştırması*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Birdoğan, Nejat. (1995). *Anadolu Aleviliği'nde Yol Ayrımı*. İstanbul: Mozaik Yayınları.
- Birkiye, S. K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. Ankara: De Ki Basım yayım.
- Bozkurt, F. (1995) *Semahlar*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Bozkurt, F. (2005). *Toplumsal Boyutlarıyla Alevilik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bruinessen, M. V. (2000). *Kürtlük, Türklük, Alevilik Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri*. (Çev. H. Yurdakul). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Cengil, M. (2003) Cem Ayi-ni'nin Fert ve Toplum Üzerindeki Etkileri. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, III, S: 3, s. 138-141.
- Çevik, A. *Performans, Ritüel, Oyun* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi. <http://aves.comu.edu.tr/ImageOfByte.aspx?Resim=8&SSNO=1&USER=335> (Erişim tarihi: 10.01.2017)
- Çınar, E. (2012). *Aleviliğin Kökleri*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Cinemre, L. ve Akşit, F. (1995). *100 Soruda Tarih Boyunca Alevilik*. İstanbul: Hürğüç Gazetecilik A.Ş.
- Cohen, R. (1994). *Theatre*. California: Mayfield Publishing.
- Dedekargınoğlu, H. (2010). *Dede Garkın Süreğinde Cem*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Dedekargınoğlu, H. (2010). *Dünkü ve Bugünkü Alevilik. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 56, 340.
- Develioğlu, F. (2000). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara.
- Dierl, A. J. (1991) *Anadolu Aleviliği*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Doğan, D. M. (1996). *Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: İz Yayınları.
- Dönmez, B. M. (2010). *Törenselleşen (Cem) ve Dünyasal Türk Halk Müziği Performansı İçinde Âşıklık Geleneğinin Konumu*. C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, 34 (1), 33-37.
- Durkheim, E. (1965). *The Elementary Forms of Religious Life*, J.W.Swain (çev: Ladin Avşar)
- Ekiz, D. (1993). *Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metotlarına Giriş: Nitel, Nicel ve Eleştirel Kuram Metodolojileri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Elçi, A. (1999). Semah Geleneğinin Uygulanması. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. Sayı 12.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev: İsmet Birkan) Ankara: İmge Kitabevi.
- Eröz, M. (1990). *Türkiye'de Alevilik ve Bektaşilik*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Eröz, M. (1992). *Eski Türk Dini (Gök Tanrı İnancı) ve Alevilik Bektaşilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı*. (Çev. Özdemir İnce). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı*. (Çev: Özdemir Nutku). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Eyüboğlu, İ. Z. (1979). *Alevilik- Sünnilik, İslam Düşüncesi*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1991). *Sömürülen Alevilik*. İstanbul: Acar Matbaacılık.
- Fığlalı, E. R. (2006). *Alevi Adab ve Erkan*. İzmir: İzmir İlahiyat Vakfı Yay.
- Fığlalı, E. R. (2006). *Türkiye'de Alevilik Bektâşilik*. İzmir: İzmir İlahiyat Vakfı Yay.
- Gökdağ, E. (2015). *Köylü Tiyatrosu Geleneği ve Forum Tiyatro Bir Model Olarak Jana Sanskriti*. Ankara: Detay yayıncılık.
- Gölpınarlı, A. ve Boratav, P. N. (1943). *Pir Sultan Abdal*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Güngör, E. (1989). *Tarihte Türkler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens. Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hunt, A. İlkler Üzerine Bir Söyleşi, *MİMESİS* 6. Sayı, 82.
- İnan, A. K. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Ankara: Türk Tarik Kurumu Basımevi. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kaplan, D. (2010). *Yazılı Kaynaklarına Göre Alevilik*. Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Karadağ, N. (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası yayınları.
- Karataş, M. (2003). Alevilikte Cem. *Türk Kültürü ve Hacı Bektâş Velî Araştırma Dergisi*, Sayı 27.
- Kaygusuz, İ. (1996). *Görmediğim Tanrıya Tapmam*. İstanbul: Alev Yayınları.
- Kaygusuz, İ. (2005). *İslam İmparatorluklarında İktidar Mücadeleleri ve Aleviliğin Doğuşu*. İstanbul: Su Yayınları.
- Komisyon. (2001). *İmam Cafer Buyruğu*. İstanbul: Şahkulu Sultan Külliyesi Mehmet Ali Hilmi Dede Baba Araştırma Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Köprülü, F. (1966). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Korkmaz, E. (1997). *İmam Cafer Buyruğu*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Korkmaz, E. (2000). *Anadolu Aleviliği*. İstanbul: Berfin Yayınlar.
- Korkmaz, E. (2003). *Ansiklopedik Alevilik-Bektâşilik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kaynak Yayınlar.

- Kuruyazıcı, H. (2003). *Oyun-Mekân İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Rektörlük Yayınları.
- Massignon, L. (1999). *İslam Halklarının Sanatsal Yaratım Yöntemleri*. (Çev: Ali Berktaş). Sanat Dünyamız, Yaratıcı Osmanlılar İstanbul: sayı: 73.
- Melikoff, I. (1993). *Uyur İdik Uyardılar*. (Çev: T. Alptekin). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Melikoff, I. (1999). *Hacı Bektaş, Efsaneden Gerçeğe*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Noyan, B. (1976) *Bektaşî ve Alevilerde Hukuk Düzeni (Düşkünlük)*. Ankara: 1. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. 4/90.
- Noyan, B. (1985). *Bektaşîlik-Alevilik Nedir?*.Ankara: Doğu Matbaası.
- Noyan, B. (2006). *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik ve Alevîlik C: VII*. Ankara: Şahkulu Sultan Dergâhı Hilmi Dedebaba Vakfı Yayınları.
- Nutku, Ö. (1974). *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*.Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları.
- Nutku, Ö. (1977). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt I*. Ankara: Mitos Boyut Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı yayınevi.
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi I*. Ankara: Dost Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1989). *Alevî DİA, cilt 2*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1993) *Türkiye’de Aleviliğin Sosyo-Kültürel Problemleri Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi ve Bazı Düşünceler. 1. Akdeniz Yöresi Türk Topulukları Sosyo-Kültürel Yapısı (Tahtacılar) Sempozyumu Bildirileri*, Antalya: Ankara 1995, s. 153.
- Ocak, A. Y. (1999). *“Müzakereler”, Tarih ve Kültürel Boyutlarıyla Türkiye’de Aleviler Bektaşîler ve Nuseyriler*. İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Öktem, N. (1994). *Laiklik, Din ve Alevilik Yazıları*. İstanbul: Ant Yayınları.
- ÖZ, B. (2002). Bir Alevilik Tanımlaması ya da Alevilik Tanımına Kuramsal Bir Yaklaşım. *Folklor/Edebiyat Dergisi (Alevilik Özel Sayısı)*. Cilt VIII, sayı XXIX, s. 70.
- Özhan, M. (1997). Türkiye’de Dramatik Köy Seyirlik Oyunları Üzerine Bir Atlas Denemesi. *5. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.292.
- Öztürk, M. (2009). *Aleviliğin/Alevilerin Kur’an Tasavvuru*. Dem Dergi, 6,
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme*, (Çev: Sibel Kamber). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Rençber, F. (2012). Alevî Geleneğinde “Cem Evinin” Tarihsel Kökeni. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Cilt 12, Sayı 3, 73 -86.

- Sağlam, T. (2008). Ritüel-Performans-Drama. *13. Ulusal Eğitimde Drama Kongresi Bildiri Kitapçığı*. Ankara: s.451.
- Salcı, V. L. (1941). *Gizli Türk Dini Oyunları*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Sarıkaya, M. S. (2003). *Anadolu Alevîliğinin Tarihî Arka Planı*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Schechner, R. (2015) *Ritüelin Geleceği*. (Çev. Zeynep Ertan). Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, C. ve İlknur, M. (1995). *Kırklar Meclisinden Günümüze Alevi Örgütlenmesi Şeriat ve Alevilik*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Şener, S. (2003). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, S. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınevi
- Sözengil, T. M. (1991). *Tarih Boyunca Alevilik*. İstanbul: Çözüm Yayınları.
- Tekerek, N. "Günümüzde Geleneksel Tiyatro Ne İfade Etmektedir?" *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, Sayı 2, 119-125.
- Tekerek, N. (2008). *Köy Seyirlik Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Tuncay, M. (2010). *Sahneye Bakmak 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Turan, F. A. (2010). Şaman Ritüellerinden Alevi Semahlarına Esrarlı Yolculuk. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 56, S.156.
- Türk Dil Kurumu Terimler Sözlüğü <http://tdkterim.gov.tr> (Erişim Tarihi: 02.18.2017)
- Türkiye Diyanet Vakfı. (2002). *İslam Ansiklopedisi*. Ankara.
- Uğurlu, A. R. (2007). *Aşk-ı Muhabbet*. İstanbul: Kendi Yayını.
- Ulusoy, A. C. (1986). *Hünkâr Hacı Bektaş Veli Ve Alevi-Bektaşî Yolu*. Ankara: Akademi Matbaası.
- Üzüm, İ. (1997). *Günümüz Aleviliği*. İstanbul: İsam/İslam Araştırmaları Merkezi.
- Üzüm, İ. (2001). Geleneksel İnançları Bağlamında Türkiye'de Gayr-ı Sünni Kesimlerin İnanç Problemleri. *İlahiyat Fakültesi Kelam Anabilim Dalı Sempozyumu*, Erzurum: s. 300-317.
- Varlık, A. A. (1997). *Alevi- Bektaşîliğin Dayanakları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Veyis, S. (2000). *İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çakmak, Y. ve Gürtaş, İ. (2015). *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşîlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yaman, A. (2012). *Alevilik Kızılbaşlık Tarihi*. İstanbul: Nokta Kitap.

- Yaman, A. *Alevilik Nedir?* .İstanbul: Şahkulu Sultan Külliyesi Mehmet Ali Hilmi Dedebaba Araştırma Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Yaman, M. (1998). *Alevilikte Cem*. İstanbul: Ufuk Matbaacılık.
- Yaman, Ali, *Aleviliğin Yazılı Kaynakları ve Alevi Buyrukları Hakkında*.[www.cemvakfi.org.tr](http://www.cemvakfi.org.tr) (Son Erişim Tarihi: 04.03.2017)
- Yaman, M. (2001). *Alevilik İnanç, Edep, Erkan*. İstanbul: Ufuk Reklamcılık.
- Yazıcı, M. (2011). *Aleviliği Anlamanın İmkân: Alevi Deyişlerinin ve Gülbanglarının Kavalcık Köyü Örneğinde Sosyolojik Analizi*. Doktora tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- Yıldız, H. (2014). *Anadolu Aleviliği*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Yöre, S. (2011). Alevi Bektaşî Kültürünün Müziksel Kodları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi*. Sayı 60.
- Yörükhan, Y. Z. (2006). *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri, Şamanizm*.
- Yüksel, A. (1999). *Türk Tiyatrosu'nda Ulusal/Uluslararası Kimlik Sorunu*. Ankara: Tarih Vakfı Yayınları.
- Zeki V. T. (1981). *Umumi Türk Tarihine Giriş*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Zelyurt, R. (1992). *Öz Kaynaklarına Göre Alevilik*. İstanbul: Yön yayıncılık.
- Zelyut, R. (2012). *Türk Aleviliği Anadolu Aleviliğinin Kültürel Kökeni*. Ankara: Kripto Yayınevi.

## 9. ÖZGEÇMİŞ



**Adı-Soyadı** : Esen Poyraz  
**Yabancı Dil** : İngilizce  
**Doğum Yeri ve Yılı:** Divriği/1984  
**E-Posta** : esenpoyraz@gmail.com

### **Eğitim Bilgileri**

- 2009, Maltepe Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi/ Oyunculuk (%100 Burslu)
- 2005, Pera Güzel Sanatlar Eğitim Merkezi/ Tiyatro Bölümü
- 2002, Selçuk Anadolu Lisesi

### **İş Tecrübesi ve Deneyim**

- 2017, Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları, Tiyatro Anasanat Dalı
- 2013, Araştırma Görevlisi, Tunceli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları, Oyunculuk Anasanat Dalı
- 2012, Eğitimci, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İSMEK Tiyatro
- 2011, Eğitimci, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İSMEK Diksiyon
- 2011, İşletmeci/Oyuncu, Gerçek Tiyatro [www.gercektiyatro.com](http://www.gercektiyatro.com)