

# ALEVİ-BEKTAŞI KÜLTÜR ORTAMINDA MÜZİĞİ TEMSİL EDEN KADINLAR\*

Women Representing Music in Alawi-Bektashi Cultural Environment

Sevilay ÇINAR\*\*

## Öz

Sözlü kültür ürünlerinin üretilmesinde, aktarılmasında, temsilinde; sazlar, sözler, icracılar kadar temsil edildikleri kültür ortamlarının da önemli rolü vardır. Bulunduğu coğrafyanın, sosyal atmosferin izlerini taşıyan bu ortamlar, müziğin karakterinin de önemli belirleyicisi olurlar ki Alevi ve Bektaşî kültürü içerisindeki kadınların, yetiştikleri sosyo-müzikal ortam (Cem evi, muhabbet ortamı) ve bu ortam içerisinde müzikle kurdukları ilişki de, Alevi ve Bektaşî kadınların müzik kimliklerinin (âşık, zâkir) tanımlanması açısından önem arz eder.

Çalışma, -toplumsal cinsiyet<sup>1</sup> perspektifinin, Alevi ve Bektaşî kültürü içerisinde kadın kimliğinin müzik rolünü incelemekte yararlı olduğu düşüncesiyle- cinsiyet rolleri üzerine yorumlayıcı bir anlayış ve etnografik bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Bu yaklaşım içerisinde, saha çalışmasındaki işitsel veriler ve yayınlanmış müzik verileri kapsamında; bu kültür içerisinde söz-müzik üreten, sözlü kültür ürünlerini temsil eden kadınların deneyimleri temel alınmıştır.

Bu doğrultuda, “Kadınların yetiştikleri kültür ortamları ve buldukları icrâ ortamları, müzik kimliklerini belirleyen önemli bir ölçüt olarak görülebilir mi?”, “Yetiştikleri kültür ortamlarında ele aldıkları konular-müzikli aktarımlar, kadınlara özgü müzik kimliğini sorgulamaya zemin hazırlar mı?” Soruları, çalışmanın çıkış noktasını oluşturan sorular olmakla birlikte, yanıtları da sonucun önemli tespitleri arasında yer almıştır.

Araştırmanın kapsamı; kadınların yetiştikleri kültür ortamının [mekânın (ritüel ortamı, muhabbet ortamı)], kadınların sanat temsilleri üzerindeki etkilerine ilişkindir. Araştırmanın ana hatlarını oluşturan sorular; kadınların yer aldığı icra ortamının (mekân), mekân teorisi ve toplumsal cinsiyet kodlaması ile yakından ilişkili olduğu varsayımına dayanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sözlü kültür, İcrâ Ortamı (Mekân), Alevi-Bektaşî müziği, Alevi-Bektaşî Kadın Âşık/Zâkir.

## Abstract

Cultural environments where stringed instruments, words and performers represented have also an important role in production, transfer and representation of oral cultural products. These environments bearing traces of the geography and social atmosphere are important determinants of the music character that woman within the Alawi-Bektashi culture and socio-musical environment they raised (Cemevi/djmevi). Besides, the relation they established with the music in such environments is of importance in terms of defining musical identities of Alawi-Bektashi women (âşık, zâkir).

The study has been conducted with an interpretative understanding and ethnographical approach over the gender roles with the idea saying that gender<sup>2</sup> perspective is useful for investigating the music role of woman within Alawi-Bektashi culture. Within this approach, the experiences of women who produce word-music and represent the oral culture products in this culture were based on within the scope of audio and published music data in the fieldwork.

\* Geliş Tarihi: 02.11.2020, Kabul Tarihi: 16.11.2020. DOI: 10.34189/hbv.96.008

\*\* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, sevilay.cinar@hbv.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1384-7510>

Accordingly, while the following questions are the questions which form the starting point of the study, the answers given to these questions ranked among the important findings of the result: “Can you see the cultural environments where women are raised and their performance environments as an important criterion determining their musical identities?” “Do the subject-musical transfers that women discussed in the cultural environment where they raised form a basis for examining the female-specific musical identity?”

The scope of the research is related with impacts of the cultural environment where women are raised (ritual and conversation environment of space) on the artistic representation of women. Questions constituting the focus of the research are based on the assumption that the performance environment (space) where women are presenting is closely associated with the spatial theory and social gender coding.

**Keywords:** Oral Culture, Performance Environment (Space), Alawi-Bektashi Music, Alawi-Bektashi Female *Āşık/Zâkir*

## 1. Giriş

Alevi ve Bektaşî<sup>3</sup> kültürü içerisinde müziği temsil eden kadınlar ile konunun özelleştirilmesinden önce, çalışmaya kaynaklık eden “Alevi ve Bektaşî kültür ortamında kadın” konulu, çeşitli yazarlarca farklı perspektiflerde ele alınan, tez, kitap ve kitap bölümlerinin bulunduğu ilgili çalışmalar sıralanacak olursa;

Alevi ve Bektaşî kültürü içerisinde kadın izinin arandığı kaynakların başında, Gölpınarlı’nın en eski nüshadan kaleme aldığı Hacı Bektaş Tekkesi’nden gelen *Vilâyet-nâme* (1958) yer almaktadır. Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli menkıbelerinin anlatıldığı bu kaynağı çalışma konusu kapsamında önemli kılan; Hacı Bektaş-ı Veli’nin Rum ülkesine geldiği malum olan Fâtıma Bacı’nın karşımıza çıkmasıdır (Taşğın, 2016: 273-292). Diğer taraftan, Kadıncık Ana üzerine tespitlerine yer veren Melikoff’un, *Kırklar’ın Cemi’nde* (2007) adlı çalışması; Anadolu Selçukluları devrindeki Türkmenler arasındaki sosyal zümreler (Gaziyân-ı Rum, Ahiyân-ı Rum, Abdalân-ı Rum) arasında Bacıyân-ı Rum teşkilâtının mahiyetini ve bu teşkilâtın ilk lideri olarak bilinen Fatma Bacı’nın (Kadın Ana, Hatun Ana, Kadıncık) kimliği hakkında detaylı bilgiler sağlayan Bayram’ın, *Fatma Bacı ve Bacıyân-ı Rum* (2008) adlı eseri; mürşit ve şeyh konumuna gelen kadınların izini sürerek tarihte kadının yüklendiği misyonu anlatan Bahadır’ın, *Kadın Dervişler* (2005) çalışması; kadının inanç ve pratik içindeki konumlanışını tartışma amacıyla, Alevilikte cinsiyetler arası eşitlik iddiasını eleştirel bir yaklaşımla toplumsal cinsiyet perspektifinde kaleme almış olan Okan’ın, *Canların Cinsiyeti* (2016) kitabı;

Alevi ve Bektaşî kültürü içerisinde, kadının yeri, konumu ve kadına verilen değer hakkında bilgi vermeyi hedefleyen Sağlam’ın, *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kadın* başlıklı Yüksek Lisans Tezi (2007); “Alevi kadını gerçekte içinde yaşadığı ataerkil düzenden bağımsız ve her alanda erkek ile eşit konumda mıdır?” (2011: 2) sorusu ve benzer içerikteki sorulardan hareket eden Gümüş’ün, *Alevilikte Kadın: Şahkulu Sultan Dergahı’ndaki Kadınların ‘Alevi Kadını’ Algılayışı* başlıklı Yüksek Lisans Tezi;

İlgili kültür ortamına önemli edebi veri sağlayan Özmen'in *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi* (2002); Yenisey'in *Bektaşî Kadın Şairlerimiz* (1946) çalışması ve referans alınan diğer yayınlar; Alevi ve Bektaşî kültürü içerisinde kadın konusunun önemini arz etmekte, kadının rollerini görünür kılmakta ve Alevi ve Bektaşî müziğini temsil eden kadın kimliğinin, icra ortamının incelenmesinde yardımcı olmaktadır.

## 2. Alevi ve Bektaşî Kültür Ortamında Kadının Rolü

Kadın dervişler, kadın evliyalar, Alevi ve Bektaşî kültür ortamında kadına bakışın anlamlandırılmasını, kadının rolünün tanımlanmasını sağlayan önemli verilerdir. Öyle ki, zaman dışı bir evrende geçmekte olan bir olayın yansılanışı olan Âyin-i Cem, "Birlik Âyini", aynı zamanda Kırklar Meclisi de denen Alevi Töreni'nde (Melikoff, 2011: 17), Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Kırklar'ın -on yedi kadın, yirmi üç erkek- bir olup döndüğü düşünülen semah ile her can'ın, Tanrı'nın görünüş meydanı olan insanı esas alması (Sümer, 2011: 83) ve Kırklar'ın on yedisinin kadın olması;

Hacı Bektaş'ın manevi mirasçısı olan, Veli'nin Türbesini yaptıran ve Abdal Musa ile birlikte ilk Bektaşî tarikatını kurmuş bulunan, gençliğinde Kutlu Melek diye tanınan, Âşık Paşazadenin Hatun Ana diyerek andığı ve Hacı Bektaş Vilâyetnâmesi'nde Kutlu Melek, Kadıncık, Kadıncık Ana sonrasında Fatıma Ana<sup>4</sup> olarak da anılan güçlü bir kadın figürünün varlığı;

Çeşitli sanat kollarının mensup olduğu Ahilik teşkilatı içerisinde, Anadolu Bacıları (Bâcıyan-ı Rûm)'nın da teşkilatlanması, bu teşkilat içerisinde el sanatlarını icra eden kadınların bulunması ve bu kadınların yeni kadın sanatkarlar yetiştirme çabaları, mesleki çalışmalarının yanı sıra şehirlerini-teşkilatlarını savunma amacıyla askeri faaliyetlerdeki fedakârlıkları<sup>5</sup>;

Zamanına göre yolların emniyetini en kolay ve en ucuz şekilde temin eden, genellikle büyük bir çiftlik, bir zirai merkez ve malikâne manzarasını arz eden, her türlü zirai işlerin, -bahçıvanlık, meyvacılık, fırıncılık, değirmencilik- yapıldığı, aynı zamanda âyin ve ibadet yeri de olan kimi zaviyelerin<sup>6</sup> şeyhlerinin de kadınlar (Barkan, 1942: 302-303) olması; süregelen Cem'lerde kadın ve erkeğin birlikte rol almasına, kadınların hizmetlerde görev üstlenmesine dayanak sağlamakla birlikte, Melikoff'un da (2011: 43) belirttiği gibi Alevi ve Bektaşî kültür ortamında, kadının yüksek bir sosyal konumda bulunduğunu ve ona saygı duyulduğunu göstermektedir.

"Alevi inancında kadınlar, bir anlamda Fatma Ana'nın yaşayan temsilcileri olarak görülür. Alevi-Bektaşî inancına göre, Tanrı herkese karşı eşit mesafede olup, ibadet herkese açıktır. Tanrı'nın karşısında insanlar kadın ya da erkek değil "can" olarak bulunmaktadır" (Bahadır, 2005: 112-113).

Dönemin din bilgileriyle girdiği tartışmalarda bilgisiyyle saygınlık kazanan, örnek kadın Hüsniye<sup>7</sup>; posta oturarak Cem yürütmüş, topluluk üzerinde iktidar kurabilmiş ve adını topluluğa vermiş Anşa Bacı<sup>8</sup>; tekkeleri yöneten, zaviyelerde

şeyhlik yapan Fatma Hatun, Hacı Fatma, Bacı Ana, Hundi Bacı, Some Bacı, Azize Bacı, Kızbacı Dede, Ahî Fatma, Sağrı Hatun<sup>9</sup>; Cem yürütmüş, zakirlik de yapmış Elâ Ana<sup>10</sup>; ileri düzeyde edebiyat bilgisine sahip Güzide Ana; bugün de Cem yürüten, deyişlere, nefeslere ses veren Sultan Ana ve sakacı, süpürgeci hizmetlerini yerine getiren kadınlar da yetiştiği kültür ortamında “can” olarak bulunurlar. Fikirleriyle, icraatlarıyla yerini koruyan kadınlar, kendilerine imkân sunulan değil imkân yaratan kimliklerle karşımıza çıkmaktadırlar. Alevi ve Bektaşî kadınların görünürliğini sağlayan bu figürler, kadınların söz sahibi, hak sahibi olmalarında kaynak teşkil etmekle kalmayıp, kadınlara güç veren rol modeldirler.

Ancak, kadının konumuna olumlu göndermeler yapılmasını sağlayan bu verilerin yanı sıra, “Alevi ve Bektaşîlerde kadın ve erkek arasında fark gözetilmeden saygı gösterilmektedir” anlayışına karşılık, Ana’nın rolünün Dede kadar etkili olmaması; kadınların Cem’i yöneten kadro arasında yok denecek kadar az olmaları ve Dedelik makamında görünürlüklerinin az olması (Gümüş, 2011: 128-129); hizmet içerisindeki görev dağılımlarının kadının ev içi işlerinin bir uzantısı olarak görülmesi (Okan, 2016: 137); vakıf-dernek yöneticiliklerinde yeterince rollerinin olmayışı; topluluk içi dinsel hiyerarşinin toplumsal ilişkileri belirleyen yönünün, erkekler aracılığıyla aktarımı (Okan, 2016: 53) vd. veriler; Alevi ve Bektaşî toplumunun kadın konulu dini dayanaklarını, sözlü aktarımlarını, yaşam pratiklerine ne kadar yansıtıklarını sorgularken, cinsiyetçi eğilimin işaretleri olarak tartışılmaktadırlar.

Bu veriler ışığında kadının Alevi ve Bektaşî müziğindeki rolünü örnekleriyle tartışmadan önce, Alevi ve Bektaşî müziğinin unsurlarından ve bu müziğin topluluk içerisindeki işlevinden bahsetmek gerekmektedir.

### 3. Alevi ve Bektaşî Kültüründe Müziğin İfade Gücü ve Müzik Unsurları

“Bir müzik türünün üslûbunun, repertuarının ya da bu repertuarın tek bir parçasının herhangi bir topluluğa ait olduğunu iddia etmek, o toplulukla onlara ait olduğu söylenen müzik arasında güçlü bir ilişkiyi gerektirir” (Erol, 2009: 132). Söz içeriğiyle, müzik yapısıyla seslendirildiği toplumda güçlü bir etkisi olan Alevi ve Bektaşî müziği, her topluluğun kendine özgü anlatımlarıyla hayat bulan müzikleri gibi, ritüelleri (Görgü Cemi, İkrar Cemi, Abdal Musa Cemi, vd.), toplantılarıyla (muhabbet<sup>11</sup>), bulunduğu topluma özgü bir anlatım yolunu bulmuş, toplumla güçlü bir ilişki kurmuş olarak karşımıza çıkar.

Ehl-i Beyt’e duyulan bağlılığın işlendiği inanç unsurlarını temel alan, söz ve müzik kaynağını âşıkaların-ozanların (Pir Sultan Abdal, Nesimi, Fuzulî, Şah Hatayî, Teslim Abdal, Kul Himmet, Viranî, Yemini<sup>12</sup>) ifade becerileriyle oluşturduğu, zenginleştirdiği Alevi ve Bektaşî müziği; ibadetin yürütülmesinde, muhabbetin sürdürülmesinde kısaca sözlü aktarımın ön planda olduğu her kültürde olduğu gibi, var olduğu toplumun değerlerinin anlatımında ve yaşatılmasında önemli bir araçtır.

İnanç ve müzik birlikteliğinin önemli örnekleri arasında yer alan bu müzik verilerinin temsilcileri de, on iki hizmetin yürütüldüğü Cem’de, görev sahibinden birisi olan Zâkir’dir ki bu rolün sahibi, yöreden yöreye farklı isimlerle de (âşık, âşık baba, cem âşığı, hak âşığı, güvende, sazende, sazandar, sazıcı vd.<sup>13</sup>) tanımlanmaktadır.

Müzik becerisiyle öne çıkan Zâkir, Cem’in lideri olan Dede’den sonra en önemli kişi olarak görülür<sup>14</sup>. Sazı ve sözüyle Cem’e eşlik eden bu temsilciler, kimi zaman, içinde buldukları ortamın hizmet temsilcileri oldukları gibi, kimi yörede toplum hayatının hemen her aşamasında da (kız isteme-nişan aşamalarında, cenaze başında<sup>15</sup>) karşımıza çıkarlar. Gündelik yaşamda ise özellikle âşık, saz şairi, ozan gibi çeşitli isim ve niteliklerle de rastlanılan bu temsilciler bağlamında, Alevi-Bektaşî edebiyatı ve Âşık edebiyatı ilişkisi ayrıca dikkat çekmektedir.

“Âşık edebiyatının biçim kazanmasında, Bektaşî edebiyatının etkili olduğu görüşündeki Köprülü’nün; Tekkelerin ve bilhassa Bektaşilik gibi heteredoks tarikatlere mensup tekkelerin verdiği edebi ve tasavvufî kültür, muhtelif içtimai çevrelerde birbirinin aynıdır: Köylerde ve göçebeler arasında çok yayılmış olan kızılbaşlık talimatı da bundan çok farklı değildir. Hangi muhitte yetişirse yetişsin, umumiyetle âşıklar üzerinde Bektaşilik tesiri bulunmaktadır” (Köprülü, 1962: 28-29) tespiti;

“Bektaşî edebiyatı tavrının birçok yönüyle âşık edebiyatıyla benzeştiğini belirten Artun’un; İslamiyet öncesi Türk edebiyatının bir uzantısı olan âşık şiiri geleneği, yeni coğrafyada milli özden kopup, İslami öze bağlanarak en çok Bektaşî tarikatı mensupları arasında kabul görüp gelişmiş, Bektaşî tarikatının dünya görüşünden beslenerek yayılmıştır” (Artun, 2005: 35) tespiti; Alevi ve Bektaşî inancını temsil eden âşıkların, âşık tarzı şiir yapılarından beslendikleri gibi bu edebiyat ve müzik geleneğini beslediklerinin anlaşılmasını sağlar.

“Alevi kökenli âşıkların bu edebiyata katkısının büyük olduğunu belirten Duygulu’nun, Âşık müziği olarak adlandırabileceğimiz müzik stilini, kökünü anonim halk müziğinden almış bir müzik türü” (Duygulu, 1997: 15) olarak tanımlaması; Alevi ve Bektaşî müziğinin, âşık müziği ve edebiyatı ile olan ilişkisine vurgu yapılmasını sağlamakla birlikte, anonim halk müziği ile de temasta olduğunun referansını sağlar.

Müziğin bir ibadet biçimi olduğu bu ortamda, köklü bir edebiyat ve müzik geleneğine sahip olan temsilciler, güçlü bir repertuara da sahiptirler. Bu inanç ortamında yetişen âşıkların repertuarları, âşık tarzı şiir-müzik geleneğine dayanmakla beraber; söz konusu âşıklar, yetiştikleri kültür ortamından edindikleri, müzik belleklerini canlı tutan Deyiş, Nefes, Dûvaz İmam, Miraçlama, Mersiye gibi ritüel özellik gösteren repertuar elemanlarına da hâkimdirler.

Alevi ve Bektaşî müziğinin, temsilcileri ve repertuar elemanları gibi belirleyici unsurlarının yanında bir diğer önemli unsuru da çalgısıdır. Var olduğu topluluğun inanışları doğrultusunda biçimlenen bu müziğin çalgısı da bu bağlamda şekil alır.

Sözgelimi; “tellerin üç sıra bağlanması ve çalgının göğsüne ve teknenin üst kısmına üç delik açılması Allah, Muhammed, ve Ali üçlemesini ifade eder. Çalgı üzerinde üç sırada on iki tel bulunması, bu tellerin On iki İmam aşkına bağlandığı anlamına işaret eder” (Şenel, 2009: 76)<sup>16</sup>.

Alevi ve Bektaşî kültür ortamında müziğin, ibadetin merkezinde yer alarak bu denli işlevsel ve diğer kültür ürünleriyle temasta olması, sosyo-kültürel ortama etki gücünün anlaşılmasını ve kadınların müzik algısının yapılanmasında rolü olan çevrenin (mekân) etkisinin anlamlandırılmasını sağlar.

#### 4. Alevi ve Bektaşî İcra Ortamında (Mekân) Kadının Müzik Temsili

Alevi ve Bektaşî müziğinin icra edildiği ortam, -Lefebvre'nin de mekânı tanımlarken belirttiği gibi<sup>17</sup>- ritüellere, etkinliklere, temsilcilere icra ortamı sağlayan hem mekân, hem sosyal yapı, toplumsallaşmanın önemli aracı, toplumsal üretimin sonucu hem de toplumsal ürünler olarak çok yönlü tanımlanabilirler.

Dini ritüel (Cem), muhabbet gibi toplumsal pratiklerin mekânı olarak karşımıza çıkan icra ortamı da toplumsal kimliğin bir kodlaması gibidir. Öyle ki her toplantının yürütücüleri vardır ve bu yürütücüler toplantıların içeriğine göre kimliğe ve dolayısıyla rollerine bürünürler. Ülkemizde kadınların yer aldığı müzikli ortamlar da (kına gecesi, düğün evi, yas evi), toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak kodlanmıştır. Yine mekânlar haricinde, icra ettikleri sazlar (tef, güğüm, kaşık), seslendirdikleri repertuar elemanları (ninni, ağıt), temsil ettikleri müzik kimlikleri (tefçi, ağıtçı), oynadıkları oyunlar (kadın zeybeği, çiftetelli) da cinsiyet rolleri ekseninde biçimlenmiş ve tanımlanmıştır. Bu noktada Schick'in (2001: 6), “toplumsal cinsiyet, toplumsal olarak kurulan mekânın temel (atfedilmiş) özniteliklerindedir” söylemi, durumun tespiti niteliğindedir.

Dans ve müzik birlikteliğinin gözlemlendiği, toplumun sosyalleşmesine, ibadetin birlikçi özelliğine vurgu yapıldığı Cem içerisinde de, toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak kadınların rolleri, Ana, Bacı olarak kodlanmıştır. Bununla birlikte, sözlü kültür ürünlerini, buldukları sosyal çevreye bağlı olarak, kendilerine özgü tavır ve üslupla icra eden, aktarıcı kimliklerinin yanı sıra üreten kimlikleriyle de karşımıza çıkan kadınlar, ‘Zâkir’ ve ‘Âşık-Ozan’ rolleriyle -cinsiyet rollerine bağlı olmayarak tanımlanırlar. Söz konusu rollerin sahibi olan kadınlar, Melikoff'un (2011: 45) verdiği bilgiden de anlaşılacağı üzere; “Âşık, ozan kadınlar On iki hizmet'in belirlenişinde de söz sahibi idiler” ve Alevi ve Bektaşî müzik belleğinin özel taşıyıcıları olarak sözlü aktarımlara imza attılar.

“İnsan belleğinin referans alındığı sözlü kültürde; geçmişteki anılardan, toplumsal ilişkilerden, taşıyıcılarının duygu ve düşüncelerinden, performanslarından beslenen bellek; sözlü kültür aktarımlarında bireysel ve toplumsal kimliği koruyan önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır” (Çınar, 2013: 31-32). Alevi ve Bektaşî sözlü kültürünün, taşıyıcıları arasında olan kadınlar da, ait oldukları kültürel ortam

içerisinde toplumsal kimliklerini korudukları gibi bireysel kimlikleriyle de kendilerini ifade edebilmişler ve yetiştikleri mekânın toplumsal ürünleri niteliğinde eserler sunmuşlardır. Yazılı kaynaklardan tespit edilen Alevi ve Bektaşî kadınların şiirleri, kimliklerinin tespitini sağlayan veriler olarak da önem arz etmektedirler.

Nâci (Külsum Bacı):

Nâci derler bir gürûha uğradım  
Hep biri birinin almış elini  
Mekânınız kanda dedim söyledim  
Mekân tutmuş hakıykatın ilini  
(Gölpınarlı, 2014:16,25)

Döne Sultan:

Bu aşka giriftar olduğum zaman  
Bir sırrı esrara erdim efendim  
Cem oldu başıma Pirlere Erenler  
Rüberü yüzünü gördüm efendim  
(Cevlânî, 1958:7)

...

Seher Abdal:

Ederiz şükri hüda fahrile bulduk bu demi  
Giderek artırr ol bâri hüda mertebemi  
Tarfî haktan olagör bak nice eyler keremi  
Varalım kırklar ile eyleyelim aynı cemi  
Tövbeler bir dahi ben kimseye etmem kederi  
Yürü ey zülfi siyah noktadan aldım haberi (Bayrı, 1937:115)

Döne Sultan çeker ah ile zârı

Kuluna yardımcı perverdigârı  
Ol pîri muganın igaz teberi  
Sayayı Mevla'dan kırdım efendim  
(Cevlânî, 1958:8)

Güzide Ana:

Güzide der Hak cemine gelenler  
Dört kapıyı kırk makamı bilenler  
Arıdıp da kalp evini silenler  
Yüce Pir'e niyaz edenler gelsin  
(Özmen, 2002:223, C.III)

Sâkine Bacı:

İçelim kırkların içtiği demden  
Gönülde kalmasın kaygudan gamdan  
Hatice, Fatma girdiği cemden  
Ararlarsa böyle cem bulunur mu  
(Yenisey, 1946:13)

Emine Beyza, Arife Bacı, Advîye Anabacı, Latife Bacı, Besime Bacı, Güzide Ana, Âşık Bacı, Güllüşah Bacı, Gülsüm Bacı, Hayriye Bacı, Hüsnîye Bacı, İkbâl Bacı, Münîre Bacı, Naciye Bacı, Öksüz Zeyneb Bacı, Remziye Bacı, Sakine Bacı, Şehribânû Bacı, Şeref Bacı, Useyle Bacı, Zehra Bacı<sup>18</sup>, Rabia Bacı, Havva Bacı, Ârife Bacı, Hatçe Bacı, Seher Bacı, Naciye Bacı<sup>19</sup>, Şah Sultan<sup>20</sup> ve niceleri de yetiştikleri

icrâ ortamından beslenerek; buldukları mekânın toplumsal karakterini ortaya koyarak; bugünlere kaynak sağlayan önemli temsilcilerdir.

“Mekân, kimliğin temel bir ögesidir; benlik mekânda serpilir ve o nedenle “bura” dediği yerin silinmez izlerini taşır” (Schick, 2001:21) ki çalışma içerisinde yer alan yirminci yüzyılın kadın âşıkları, Cem içerisinde aktif rol alan kadınlar olmasalar da; çocuk yaşta bu kültür ortamlarında bulunmuş, Cem’de yer almış, muhabbetlere tanıklık etmiş kadınlar olarak eserlerinde, icra tavırlarında, okuma üslûplarında yetiştikleri yerin izleri görülen temsilcilerdir. Öyle ki “sözlü kalıplarla düşünme ve anlatım biçimi, bilincimize ve bilinçdışına derinden işlediği için, insanın eli kalem tutar tutmaz yok olamaz” (Ong, 2007: 40) söylemini doğrulayan dizelerin sahipleridirler:

Didârî Hatun:

İbadeti izah gerekse şayet	Mihrimah bu yola koydu başını
Kur’an’da sureyim sevgide ayet	Hüseyin aşkına akıt yaşını
Ezelden ebede sürerim hayat	Yüreğinden sil sen şeytan taşını
Her melek donuna girdim de geldim	Ölmeden evvela öl de öyle gel

(Çınar, 2008: 61) (Çınar, 2008: 62).

Yetiştikleri ortamın hazırladığı zeminde, sazla-sözle beslenmiş olmanın avantajını yaşayan kimi kadın âşık (Şah Turna, Şah Senem Bacı, Sinem Bacı, Telli Suna, Sürmelican, Ezgili Kevser), aynı zamanda müzik verilerine de kaynaklık eden temsilcilerdir ki elde edilen veriler, yetiştikleri kültür ortamının icra biçimlerini nasıl etkilediğinin anlaşılmasına olanak sağlar. Sözgelimi, Alevi ve Bektaşî kültür ortamında yetişen bir kadın âşığın, bu kültür ortamlarına bağlı olarak semah ve deyişlerin melodi ve ritim kalıplarını tercih ettiği görülür.

AŞIK SİNEM BACI İK RA RA ER Dİ EHLİBEYTYOL BENİM TEK YOLUMDE Dİ PİR SULTANYOLU BE NİM TEK YOLUMDE Dİ

HAKTANAL DİĞİ Nİ HAK YO LU NA SER Dİ HAZ RETİ FATMA A NA MA İK RARIN VERDİM A LEM ŞAHA NA MA

İK RARIN VER DİM NAY BAN A NA MA İK RARIN VER DİM NAMA HA TU NA NA MA İK RARIN VER DİM

**Nota.1:** Aşık Sinem Bacı, Analar Semahı [Ali Fatma gör beni Hak aşkına] (Çınar, 2008, Nota No: 21)



Alevi ve Bektaşî kültür ortamında ‘Âşık’ olarak nitelenen kadın, temsil ettiği sanatın saz icrasını, gelenekte var olan kalıp motifleri bir araya getirerek icra ediyor olsa da -ibadet içerisindeki temsilden ayrı olarak- doğaçlama söz ve melodi üretimiyle de belleğini diri tutmaktadır. Sazı ile müzikal belleğinde yer etmiş yerel melodileri çalarak, orijinal repertuarı aktarmakta; aynı zamanda belleğindeki ezgi kalıplarını çarpımlarıyla, katma ezgileriyle yorumlayarak zenginleştirmektedir ki yetiştiği kültür ortamında ‘Zâkir’ olarak da yer almış olan Sürmelican’ın icrası, söz konusu durumu örnekler niteliktedir.

A LI NİN... YA RA RI CAN... DA DO LA ŞIR BE  
DEN DE KAN... DA VE Tİ ŞİR CAĞ RI LAN AN... DA  
KOY MAZ... Bİ Zİ... DAR DA TUR... NAM A LI YAR A LI YAR  
A LI YAR A LI YAR A LI YAR A LI YAR A LI YAR A LI YAR

**Nota.2:**Âşık Sürmelican, Ali Yâr [Dost elinden uçan turnam] (Çınar, 2008, Nota No: 34)

Ong’un sözlü kültürdeki öğrenim yöntemlerini tanımlarken “dinleme, dinleneni tekrarlama, atasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma, bu kültürlerdeki öğrenim yöntemleridir” (Ong 2007: 21) tespiti Alevi ve Bektaşî kültür ortamında yetişmiş olan kadın âşıkların, müzik verilerinin oluşum sürecinin açıklanmasına ve durumun örneklendirilmesine yardımcı olur. Sözgelimi, Âşık Sinem Bacı’nın *Analar Semahı*’nda da Âşık Daimî’nin *Dem Geldi Semahı*<sup>21</sup> ile benzer melodi kalıplarının kullanıldığını görülmüştür;

SAZ  
A LI FATMA GÖR BENİ BAK AS KI NA VALLAHI DÖN MÜ ŞEM BEN DE Lİ YE

**Nota.3:**Âşık Sinem Bacı, Analar Semahı [Ali Fatma gör beni Hak aşkına] (Çınar, 2008, Nota No: 21)

Şahsenem Bacı'nın deyişinde, halk türkülerinin genel karakterinde de görüldüğü üzere ikili aralıkların yoğunlukta olduğu birbirini takip eden melodilerin, yoğun motif tekrarlarının görülmesi, Alevi ve Bektaşî kültür ortamında sözlü kültür aktarımının varlığını ve işlevselliğini belgeleyen müzik verileridir.



**Nota.4:**Âşık Şah Senem Bacı, Gine Yaşlar Doldu Dîdelerime (Çınar, 2008, Nota No: 4)

Aynı zamanda geleneksel müziklerden yararlandığını gösteren bu eserler; çeşitli süslemelerden, çarpmalardan uzak ezgi kalıpları şeklindedir. İncelenen eserlerin icralarında iniş ve çıkışın oldukça nadir olduğu da görülmektedir (Çınar, 2016: 3135).



**Nota.5:**Âşık Ezgili Kevser, Yol [Elim belim dilim diye] (Çınar, 2008, Nota No: 57)

Alevi ve Bektaşî müzik ortamında kadınlar, yetiştikleri kültür ortamından, âşık sanatından beslenip bireysel üretimler yapmakla birlikte; ibadet içerisindeki rolleriyle, Cem repertuarını aktaran, Cem'i yürüten, Cem'in yürütülmesinde birincil rolleri olan kişiler olarak da karşımıza çıkar. Cem repertuarını seslendirerek zâkirlik hizmetini yerine getirmiş olan Berivan Canpolat, Eylem Akbulut, Türkân Akbulut; aynı Cem sonrası muhabbet ortamında, deyiş repertuarından icrada bulunmuş olan Seval Eroğlu<sup>22</sup>; hem Nevruz Cem'ini yürütmüş olan hem Sazlarımızı çaldık çağırdık

Sazlarımızı çaldık çağırdık

Özümüzü Hak'a bağladık

Hüseyin için ağladık

Bu meydana bu divanda

Bu meydanda bu divanda sözleriyle tevhit seslendiren Sultan Ana (Sultan Battal)<sup>23</sup>; ‘zâkir’ hizmetleriyle, ‘ana’ rolüyle buldukları ritüel (icra) ortamındaki müzik kimliklerini-edimlerini, cinsiyetlerinin belirlemediğini; repertuar elemanlarının, ibadetin içeriği ve kuralları çerçevesinde her can için aynı olduğunu; teoride yer alan kadının bugünün pratiğinde de birçok kadına önemli dayanak olduğunu göstermektedirler.



Nota.6: Sultan Ana (Sultan Battal), Bu Meydanda Bu Divanda

## 5. Sonuç ve Öneri

Alevi ve Bektaşî kültür ortamındaki kadınların müzik temsili içerisindeki rollerinin ele alındığı bu çalışmada, kadınların söz konusu kültür ortamı içerisinde konumlanmaları, yetiştikleri kültür ortamından beslenmeleri, müzik kimliklerini oluşturmaları açısından önem arz etmiş; müziği icra biçimleri, icra ortamlarındaki (mekân) temsil biçimleri; müzik tarzlarını belirleyen önemli bir ölçüt olarak ve sosyal çevrelerine, buldukları mekânın toplumsal karakterine paralel olarak değerlendirilmiştir.

Alevi ve Bektaşî kültür ortamında “Ana” rolüyle hem kutsal hem lider, “Bacı” rolüyle hem kardeş hem yoldaş, “Şeyh” rolüyle hem yönetici hem yürütücü, “Bacıyân-ı Rum’daki rolüyle hem sanatkar hem savaşçı olarak karşımıza çıkan kadın; Alevi ve Bektaşî müzik ortamında “Zâkir” rolüyle hem On iki hizmetten birini yürüten hem Cem repertuarını aktaran, “Âşık” rolüyle hem söz-müzik üreten hem müzik geleneğini yaşatan olarak, kimliğini ortaya koymakta, sazıyla-sözleriyle yetiştiği kültür ortamının müzik belleğini canlı tutmaktadır.

Bu noktada, çalışma başında yer alan; “Kadınların yetiştikleri kültür ortamları ve buldukları icra ortamları, müzik kimliklerini belirleyen önemli bir ölçüt olarak görülebilir mi?”, “Yetiştikleri kültür ortamlarında ele aldıkları konular-müzikli aktarımlar, kadınlara özgü müzik kimliğini sorgulamaya zemin hazırlar mı?” soruları;

İlgili verilerin, toplumun sosyal kuralları ve geleneksel donanımları doğrultusunda, buldukları kültür ortamlarında geleneksel verileri dinlemekle

kalmayıp, dinlediklerini özümseyerek kendi yaşam biçimleri, birikimleri ile üretici kimliklerine yansıtan kadınların müzik verileri olması; icra ortamlarına bağlı olarak, kadınların müzikal belleklerinin zenginliği paralelinde, buldukları ritüel ortamında repertuar elemanlarının cinsiyet kimlikleri çerçevesinde belirlenmemesi, kadına özgü denilebilecek verilerin ancak söz unsurunda ve bireysel kimlik gösteren eserlerinde belirgin olması ile yanıt bulmuştur.

Zamansal, toplumsal koşullara bağlı olarak anlamlandırılan, şekillendirilen mekân, tabiidir ki yaşamımızda önemli bir boyut olmakla birlikte, kültür ürünlerinin, üretilmesini, aktarılmasını, temsilini etkileyen bir unsur olarak da anlamını korumaktadır. Alevi ve Bektaşî kültür ortamında müziği temsil eden kadınlar da buldukları ortamdaki edindikleri deneyimlerle, sadece şiir değil, tarih yazan, ibadeti yürüten, değerlerini yaşatan kadınlar olarak bu kültür hazinesinin belleğini canlı tutmaya devam etmektedirler. Ancak, tarih öncesinden beliren ve geleneğe dönüşen kadının rolü, toplumsal değer yargıları karşısında yaşam alanını genişletmeye çalışsa da, çoğunlukla ataerkil aile yapısının hâkim olduğu toplum içerisinde; kültürel etkenlerin yaptırım gücü ile kadına biçilen rollerin varlığı, tüm gerçekliğiyle ortadadır ve kadınların toplumsal rollerinden dolayı yaşadıkları sorunlar, dönemlere-mekânlara göre farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, “[...]hangi toplumsal sistem ve hangi gelişme düzeyi söz konusu olursa olsun, kadının hem kamusal hem de özel alandaki statüsü, (a)kadınların güç ve otoritesine ve (b)toplumun kadınlar için uygun ve kabul edilebilir bulduğu rollere bakarak tanımlanmaktadır” (Berktaş, 2000: 15) bilinci içerisinde; kadının tarihten günümüze görünürlüğünü ve kadının toplumsal rolleri hakkında farkındalığını sağlamak amacıyla, kültürümüzün her alanında kadın çalışmalarına özel araştırma bursları ve fonları ile teşvikler sağlanmalıdır.

## Sonnotlar

<sup>1</sup> Toplumsal cinsiyet, belirli bir zamanda, belirli bir toplumda cinsler için uygun olduğu varsayılan davranışların kültürel tanımıdır (Berktaş, 2010: 29).

Social gender is a cultural definition of behaviors deemed appropriate for the genders in a certain community, at a certain time (Berktaş, 2010: 29).

<sup>2</sup> Bu çalışmada, Alevi ve Bektaşî kültüründeki müzik verileri, söz konusu kültürler içerisindeki ortak değerlerden yola çıkılarak, kategorize edilmeden birlikte incelenmiştir.

<sup>3</sup> Gültepe (2008), *Âşık Paşazade'den alıntılacağı bilgiler doğrultusunda Fatma Bacı'nın; Ahî teşkilatı lideri Ahî Evren'in eşi olduğunu ve Bâciyân-ı Rûm lideri olarak vasıflandırıldığını açıklar (s.343) ve Âşık Paşazade'nin; Hacı Bektaş Sultan... Bâciyân-ı Rûm'u tercih etti ki o da Hatun Ana'dır. Onu kız edindi, keşiflerini ve kerametlerini ona gösterdi ve ona teslim etti (s.343-344) ifadelerine yer verir. Ayrıca, detaylı bilgi için bkz. (Melikoff, 2011: 42-43), (Gölpınarlı, 2016: 26,28,29)*

<sup>4</sup> Gültepe (2008), *Âşık Paşazade'den alıntılacağı bilgiler doğrultusunda Fatma Bacı'nın; Ahî teşkilatı lideri Ahî Evren'in eşi olduğunu ve Bâciyân-ı Rûm lideri olarak vasıflandırıldığını açıklar (s.343) ve Âşık Paşazade'nin; Hacı Bektaş Sultan... Bâciyân-ı Rûm'u tercih etti ki o da Hatun Ana'dır. Onu kız edindi, keşiflerini ve kerametlerini ona gösterdi ve ona teslim etti (s.343-344) ifadelerine yer verir. Ayrıca, detaylı bilgi için bkz. (Melikoff, 2011: 42-43), (Gölpınarlı, 2016: 26,28,29), (Korkmaz, 2007: 5).*

<sup>5</sup> Gültepe (2008), *Bâciyân-ı Rûm Teşkilâtı'nın köklerini, "Turanlı savaşı kadınlar-Amazonlar"a*

dayandırırken, bu teşkilâtın -Bayram'ın Ahi teşkilâtının bir kolu olarak tanımlamasına karşılık- tamamen özgün bir kuruluş ya da örgütlenme olduğunun altını çizer (s.341). Ayrıca, detaylı bilgi için bkz. (Bayram, 2008: 68-69, 73, 90-91)

<sup>6</sup> Barkan'ın (1942) ifadelerinden anlaşıldığı üzere; Defter-i Hâkan-î Kayıtları'nda hükümetin kontrolü altında çalışan bir umumi hizmet müessesesi şeklini alan zâviyeler ve resmi bir memuriyet haline gelen zâviye şeyhlikleri, memleketin nakl ve mübadele işlerinin muntazam işlemesine yardım ederek mevkiinin büyüklüğünü ortaya koyuyordu (s.301).

<sup>7</sup> Detaylı bilgi için bkz. (Okan, 2016: 74)

<sup>8</sup> Detaylı bilgi için bkz. (Okan, 2016: 75, 102-104)

<sup>9</sup> Detaylı bilgi için bkz. (Barkan, 1942: 300-324)

<sup>10</sup> Detaylı bilgi için bkz. (Bahadır, 2005: 122), (Sağlam, 2007: 82)

<sup>11</sup> Muhabbet kavramı genel olarak üç şekilde ele alınmaktadır. İlki, cemin başında ve sonunda âşıklar arasında yapılan müzikli sohbet; ikincisi dede ve zâkir arasındaki dini konuların derinliğine inilmesi; üçüncüsü ise yola girecek gençlerin bilgi sahibi olması için düzenlenen muhabbetlerdir (Güneş, 2014: 63).

<sup>12</sup> XIV-XVII. yüzyılları arasında yaşamış olan adı geçen âşıklar, Alevi-Bektaşî edebiyat-müzik geleneğinde yedi ulu âşık-ozan olarak tanınan isimler arasında anılırlar. Ritüel özelliği taşıyan deyişlerin, nefeslerin yaratıcısı olarak bilinen âşıklar, ritüeller içerisinde yol kurallarını anlatan, kutsal kimliği olan deyişlerin sahipleridirler. Detaylı bilgi için bkz. (Duygulu, 1997: 19-20)

<sup>13</sup> Detaylı bilgi için bkz. (Güneş, 2013: 140)

<sup>14</sup> Kimi yörede Dede'nin zâkirlik hizmetini üstlendiği de görülür.

<sup>15</sup> Detaylı bilgi için bkz. (Yavuz, 2013: 130)

<sup>16</sup> Bağlama/saz ya da bağlamanın çeşitli formlarının yanı sıra kimi yörede keman ve kabak kemane çalgıları da Cem'in yürütülmesinde icra edilen çalgılar olarak karşımıza çıkar. Detaylı bilgi için bkz. (Güneş, 2013: 54-55, 207)

<sup>17</sup> Mekânı toplumsal bir ürün olarak tanımlayan Lefebvre, toplumsal mekânın zamanla kendi özgüllüğünü ve toplumsal karakterini ortaya koyduğunu, bir toplumun mekânsal pratiğinin kendi mekânını yarattığını savunur (Lefebvre, 2015: 56-57, 60, 67). Lefebvre'ye göre toplumsal ilişkiler, somut soyutlamalar, ancak mekânın içinde ve mekân aracılığıyla bir varlık bulur (Lefebvre, 2015: 402).

<sup>18</sup> Detaylı bilgi için bkz. (Özmen, 2002)

<sup>19</sup> Detaylı bilgi için bkz. (Yenisey, 1946)

<sup>20</sup> Detaylı bilgi için bkz. (Sevengil, 1965: 251-252)

<sup>21</sup> TRT Repertuar No: 3131

<sup>22</sup> 5 Mayıs 2016, Ankara-Batıkent, Serçeşme Cemevi.

<sup>23</sup> 21 Mart 2013, Ankara-Batıkent, Pir Sultan Abdal Cemevi.

## Kaynakça

Artun, Erman. (2005). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Bahadır, İbrahim. (2005). *Kadın Dervişler*. İstanbul: Su Yayınevi.

Barkan, Ö. Lütfi. (1942). "İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler", *Vakıflar Dergisi* 2, 279-386.

Battal, Sultan. *Kişisel Görüşme*, (Mart, 2013). Ankara, Batıkent.

Bayram, Mikâil. (2008). *Fatma Bacı ve Bacıyân-ı Rûm*. İstanbul: NKM Yayınları.

Bayrı, Mehmet. H. (1937). *Halk Şairleri*. İstanbul: Burhaneddin Basımevi.

Berktaş, Fatmagül. (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.

- , (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevlânî, Dursun. (1958). *Bülbüller*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Çınar, Sevilay. (2008). Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Âşıklar, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- , (2013). *Sözlü Kültürün Kadın Temsilcileri*, Ankara: Bizim Dijital Matbaacılık.
- , (2016). “Kadın Âşıkların Müzikal Kimlikleri”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 8 (5), 3125-3143.
- Duygulu, Melih. (1997). *Alevi-Bektaşî Müziğinde Değişler*. İstanbul: Sistem Ofset.
- Erol, Ayhan. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (2014). *Alevî-Bektâşî Nefesleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- , (2016). *Vilâyet-Nâme*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Gümüş, Nazlı. (2011). “Alevilikte Kadın: Şahkulu Sultan Dergâhı’ndaki Kadınların “Alevi Kadını” Algılayışı”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Gültepe, Necati. (2008). *Türk Kadın Tarihine Giriş*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Güneş, Deniz. (2013). “Tokat Yöresi Alevî-Bektâşî İnancında Zâkirlik Geleneği”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- , (2014). “Alevi-Bektaşî Kültürel Kimliğinin İfadesinde Müzik, Zâkir ve Bağlamanın Rolü”, *Hünkâr Alevilik Bektaşîlik Akademik Araştırmalar Dergisi* 2, 55-67.
- Korkmaz, Esat. (2007). “Kadın Sorunu”, *Serçeşme Dergisi* 27, 4-5.
- Köprülü, M. Fuad. (1962). *Türk Saz Şairleri*. Ankara: Milli Kültür Yayınları, C.I-V.
- Lefebvre, Henri. (2015). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Melikoff, Irene. (2011). “Şamancı İnanış ve Sûfilik Arasında XIII. Yüzyılda Bektaşîliğin Kurucu Adı: Hacı Bektaş”. *Kırklar’ın Cemi’nde*. İstanbul: Demos Yayınları, 13-18.
- , (2011). “Bacıyan-ı Rûm’dan Biri: Kadıncık Ana Üzerine Araştırma”. *Kırklar’ın Cemi’nde*. İstanbul: Demos Yayınları, 37-45.
- Okan, Nîmet. (2016). *Canların Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Ong, Walter. J. (2007). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Özmen, İsmail. (2002). *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, C.I-V.
- Sağlam, Hülya. Ş. (2007). “Alevi-Bektaşî Kültüründe Kadın”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Schick, I. Cemil. (2001). *Batı’nın Cinsel Kıyısı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Sevengil, R. Ahmet. (1965). *Yüzyıllar Boyunca Halk Şairleri*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Sümer, Derya. (2011). “Alevi-Bektaşî Miraç Söyleminden Cemin Simgesel Temsillerine Hakk’ın Birlik Bilinci”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* (57), 57-84.

- Şenel, Süleyman. (2009). *Kastamonu'da Âşık Fasılları Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler* C. I. İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını.
- Taşğın, Ahmet. (2016). “Hacı Bektaş’ı Rum’da Karşıllayan Fatma Bacı Alevi Bektaşilikte Kadıncık Ana’nın Rehberliği”. *Kırklar Sofrasından İrfan Sohbetleri*. Razgrat: Razgrat Cem Derneği Yayınları, 273-292.
- Yavuz, Cemalettin. (2013). “Alevi-Bektaşî Geleneğindeki Dövazımlar Üzerine Bir Araştırma”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.
- Yenisey, Fâzıl. (1946). *Bektaşî Kadın Şairlerimiz*. İzmir: Pazar Neşriyat Yurdu.

