

Araştırma Makalesi

Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Year/Yıl 8 * Sayı/Issue 1
(2025)



RUZBA: ALEVİ İNANÇ SİSTEMİ İÇERİSİNDE BİR HALK ÇALGISININ KÜLTÜREL TEMSİLİ*

Erhan ÖZDEMİR**

Öz

Alevi müziğinde kullanılan telli çalgılar, yalnızca birer ses üretim aracı değil, aynı zamanda kolektif belleğin, estetik ifadenin ve kültürel kimliğin taşıyıcılarıdır. Bu çalışmada, Türkiye'deki Alevi toplulukları içinde kültürel ve inançsal aidiyetin müzik aracılığıyla nasıl inşa edildiği, telli bir halk çalgısı olan ruzba örneğiyle ele alındı. Araştırma boyunca, Stuart Hall'un kimliği tarihsel bağlamlar içinde sürekli yeniden kurulan bir söylem olarak tanımlayan yaklaşımıyla, Kathryn Woodward'ın kimliği temsil sistemleri aracılığıyla toplumsal olarak inşa edilen bir süreç şeklinde değerlendiren görüşü kuramsal bir temel olarak benimsendi. Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, 2014-2024 yılları arasında Kahramanmaraş, Malatya ve Kayseri illerini kapsayan uzun soluklu bir etnografik saha çalışması gerçekleştirilerek Sinemilli Ocağı'na mensup altı kaynak kişiyle derinlemesine görüşmeler ve katılımcı gözlemler yapıldı. Araştırma sürecinde, dede konumundaki İsmail Bakır ve Apdullah Bakır gibi icracıların ruzbayı cem ritüellerinde inançsal repertuarı seslendirmek

* Makale Geliş Tarihi: 21 Haziran 2025 Makale Kabul Tarihi: 26 Temmuz 2025

** Dr. Öğrt. Üyesi, Okan Üniversitesi Konservatuvarı, erhanozdemir@okan.edu.tr, ORCID: <http://0000-0001-6872-1603>

amacıyla kullandıkları; buna karşın talip statüsündeki Ahmet Bulut, Ahmet Tekdemir ve Halil Akyol'un çalgıyı daha çok seküler ezgilerle gündelik kimlik anlatılarına hizmet edecek biçimde kullandıkları tespit edildi. Bu bulgular, ruzbanın sabit bir kimlik taşıyıcısı olmadığını; aksine, icracının toplumsal ve inançsal konumuna göre anlam kazandığını ortaya koymaktadır. ruzbanın hem dini hem de seküler bağlamlarda farklı temsiliyetler taşıyor olması, onu çok katmanlı bir kimlik anlatım aracı olarak konumlandırmaktadır. Ayrıca stilize halk müziği icracılarının Alevi kaynak kişileri görünmez kılarak kendilerini merkez konuma yerleştirmesi, Walter Mignolo'nun "epistemik sömürgecilik" kavramı çerçevesinde eleştirel bir bakışla değerlendirildi. Sonuç olarak, bu makalede ruzbanın, Alevi kimliğinin estetik, inançsal ve sosyokültürel düzeylerde inşasında aktif bir rol oynadığını ve bu kimliğin temsilinde hem bireysel hem de kolektif düzeyde işlevsel bir araç olarak öne çıktığı savunulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Ruzba, Alevilik, kimlik, Sinemilli Ocağı, Etnomüzikoloji

Ruzba: Cultural Representation of a Folk Instrument in the Alevi Belief System

Abstract

The stringed instruments used in Alevi music are not only instruments of sound production, but also carriers of collective memory, aesthetic expression and cultural identity. This study, explores how cultural and religious belonging is constructed through music within Alevi communities in Turkey, using the example of the ruzba, a stringed folk instrument. Throughout the research, Stuart Hall's approach that defines identity as a discourse that is constantly reconstructed within historical contexts and Kathryn Woodward's view that identity is a socially constructed process through systems of representation were adopted as the theoretical foundation. In line with this theoretical framework, a long-term ethnographic fieldwork covering the provinces of Kahramanmaraş, Malatya and Kayseri between 2014 and 2024 was carried out through in-depth interviews and participant observations with six informants belonging to the Sinemilli Ocak. During the research process, it was determined that performers such as İsmail Bakır and Apdullah Bakır, who are in the position of dede, use the ruzba to perform religious repertoire in cem rituals; on the other hand, Ahmet Bulut, Ahmet Tekdemir and Halil Akyol, who are in the status of talip, use the instrument in a way to serve daily identity narratives with secular melodies. These findings reveal that the ruzba is not a fixed identity carrier; on the contrary, it gains meaning according to the social and religious position of the performer. The fact that the ruzba carries different representations in both religious and secular contexts positions it as a multi-layered means of identity expression. In addition, stylized folk music performers' placing themselves in the central position by making Alevi informants invisible was critically evaluated within the framework of Walter Mignolo's concept of "epistemic colonialism". In conclusion, this article argue that the ruzba plays an active role in the construction of Alevi identity at aesthetic, religious and sociocultural levels and stands out as a functional tool in the representation of this identity at both individual and collective levels.

Keywords: Ruzba, Alevism, identity, Sinemilli Ocak, Ethnomusicology

Giriş

Kimlik, gerek bireysel deneyimlerin ve gerekse kolektif aidiyetlerin anlaşılması noktasında merkezi bir kavram haline gelmiştir. Stuart Hall'un (1996: 4-5), kimliği, sabit bir öz olarak değil, tarihsel bağlamlar ve söylemler aracılığıyla sürekli yeniden kurulan bir yapı olarak tanımlaması ve Kathryn Woodward'ın (2002: 11-12), kimliği, temsil sistemleri içinde kurulan toplumsal bir süreç olarak değerlendirmesi, bu kavramın esnekliğini ve çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kimlik yalnızca bireyin kendini tanımlama biçimiyle değil, başkaları tarafından nasıl tanımlandığı ve konumlandırıldığıyla da doğrudan ilişkilidir. Nitekim özellikle müzik gibi kültürel üretim alanlarında, kimlik, yalnızca estetik tercihlerle sınırlı kalmaz, aynı zamanda toplumsal aidiyet, tarihsel hafıza ve inanç sistemleriyle örülmüş bir ifade biçimi olarak da karşımıza çıkar.

Bu çalışmanın temel problemi, *Alevi inanç sistemi içerisinde telli çalgılar aracılığıyla kimlik nasıl inşa edilir ve temsil edilir* sorusu etrafında şekillenmektedir.¹ Türkiye'de Alevi müziği, bir inanç pratiği, bir sözlü tarih formu ve bir kültürel aktarım alanı olarak işlev görmektedir. Bu alanın içinde yer alan telli çalgılar, özellikle bağlama, dede sazı ve bu çalışmanın merkezinde yer alan ruzba, Alevi kimliğinin hem bireysel hem de kolektif düzeyde en başat taşıyıcı unsurlarındandır. Dolayısıyla bu makale, söz konusu çalgılardan biri olan ruzbanın yerel bağlamlarını ve inançsal işlevlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın temel amacı, telli çalgılar içerisinde yer alan ruzbanın, Sinemilli Ocağı mensubu dede zâkir ve talipleri tarafından nasıl icra edildiğini, bu icra biçimlerinin nasıl bir kimlik anlatısı kurduğunu, çalgının cem ritüellerinde ve çeşitli kültürel ve estetik bağlamlarda nasıl anlamlandırıldığını ortaya koymaktır. Bu kapsamda, ruzba icrası çalışma boyunca hem bireysel düzeydeki bir müzikal ifade biçimi hem kolektif kimlik performansı olarak incelenmektedir.

¹ Alevi müziğini bu açıdan ele alan güncel bir çalışma için. bkz. Güngör (2025).

Araştırmanın kapsamı, 2014–2024 yılları arasında Kahramanmaraş, Malatya ve Kayseri üçgeninde yapılan etnografik saha çalışmalarıyla sınırlıdır. Bu alan çalışmaları kapsamında, ruzbanın aktif olarak kullanıldığı cemler ve muhabbetler gözlemlenmiş, dede, talip ve zâkirlerle derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiş ve çeşitli müzikal icralar görsel ve işitsel olarak kayıt altına alınmıştır. Ruzba, hem adlandırma biçimi hem de icra bağlamı açısından özellikle Sinemilli Aşireti/Ocağı dedeleriyle tarihsel ve kültürel olarak özdeşleşmiş bir çalgıdır. Bu nedenle, çalışmada örneklem seçiminde yalnızca teknik yeterlik değil; aynı zamanda çalgının inançsal ve ritüel bağlamdaki temsil gücü de belirleyici olmuştur. Sinemilli Ocağı, ruzbanın inançsal icra ortamlarında süreklilik kazandığı ve kuşaktan kuşağa aktarıldığı nadir Alevi ocaklarından biri olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın örnekleme Sinemilli Ocağı'na mensup ya da bu ocakla doğrudan ilişkili, icra pratiğini günümüzde de aktif biçimde sürdüren altı kaynak kişiden —Ahmet Bulut, Ahmet Tekdemir, İsmail Bakır, Ali Donat, Halil Akyol ve Abdullah Bakır'dan— oluşmaktadır.

Çalışma, metodolojik olarak nitel araştırma yöntemlerine ve özellikle etnografik saha gözlemlerine, yarı yapılandırılmış mülakatlara, performans analizine ve katılımcı gözlem tekniklerine dayanmaktadır. Veri analizinde, anlatı çözümlemesi ve içerik çözümlemesi yöntemleri kullanılmış, ayrıca ruzba çalgısı kuramsal çerçevede Woodward (2002), Hall (1996), Turino (2008), Rice (2007) ve Halbwachs (2017) gibi araştırmacıların kimlik, temsil, kolektif bellek ve müzik-kimlik ilişkisi konularındaki çalışmaları üzerinden ele alınmıştır. Ruzba çalgısının yapısal özellikleri ve icra tekniklerine ilişkin ayrıntılı bilgilere daha önce Karadeniz Teknik Üniversitesi bünyesinde düzenlenen II. Uluslararası Dans ve Müzik Araştırmaları sempozyumunda sunduğum bildiride (Özdemir, 2016) ve Folklor Halkbilim dergisinde yayımlanan makalemden (Özdemir, 2019) yer verildiğinden, bu çalışmada söz konusu teknik ayrıntılara tekrar değinilmemiş; bunun yerine konu, bağlamsal ve kuramsal çerçevede ele alınmıştır.

Müzik ve Kimlik İlişkisi

Kimlik, bireylerin kendilerini tanımlama biçimi kadar başkaları tarafından nasıl tanımlandıklarıyla da ilgilidir. Bu nedenle kimlik, her zaman bir farklılık üzerinden tanımlanır ve “ben kimim?” sorusu, aynı zamanda “ben kim değilim?” sorusunu da içerir

(Woodward, 2002: 1-2). Nitekim Woodward, *Identity and Difference* adlı çalışmasında kimliğin sabit ya da değişmez bir öz değil, toplumsal, kültürel ve söylemsel ilişkiler aracılığıyla kurulan bir süreç olduğunu savunur (2002: 11-12). Woodward'a göre (2002: 14), kimlikler, temsil sistemleri aracılığıyla inşa edilir. Başka bir deyişle, dil, görsel imgeler, medya ve diğer kültürel pratikler gibi temsil sistemleri bireyleri belirli konumlara yerleştirerek kimlik kategorileri üretir. Bu bağlamda, temsil yalnızca gerçekliğin yansıtılması değil, aynı zamanda anlamın üretildiği bir süreçtir. Bu süreçte, özne, hem temsil edilen hem de temsil yoluyla kurulan bir yapı haline gelir (Woodward, 2002: 14).

Woodward, modernitenin ürettiği sabit kimlik rejimlerinin çözülmeye başladığını, bireylerin artık çoklu, parçalı ve bazen çelişkili kimlik deneyimlerine sahip olduklarını belirtir (Woodward, 2002: 1). Bu durum, 'kimlik krizi' olarak tanımlanır ve bireylerin birden fazla toplumsal alanda farklı konumlar alması, kimliği sabitlemekten ziyade sürekli olarak yeniden üretilmesini gerekli kılar.

Kimlik politikalarının yükselişi, bu kriz ortamında bireylerin ve toplulukların kimliklerine yatırım yapmalarına neden olmuştur. Cinsiyet, etnisite ve sınıf gibi eksenler üzerinden gelişen yeni toplumsal hareketler, kimliği yalnızca bir aidiyet göstergesi olarak değil, aynı zamanda bir direnç ve mücadele aracı olarak da kullanmaktadır (Woodward, 2002: 24-25). Ancak, Woodward, bu hareketlerin bazen özcü bir söylem geliştirme riskine dikkat çekerek bir kimliği savunurken onun sabit ve doğuştan gelen bir gerçekliğe dayandığını öne sürmenin, kimliğin toplumsal olarak inşa edildiği fikriyle çelişeceğinden bahseder. Woodward'ın çalışması, günümüz kimlik tartışmalarını anlamak açısından son derece açıklayıcıdır. Kimliğin, hem bireysel hem de kolektif düzeyde sürekli inşa edilen, çoklu aidiyetleri ve çelişkileri içinde barındıran bir süreç olduğu vurgusu, özellikle müzik, göç ve kültürel üretim gibi alanlardaki kimlik temelli araştırmalara ışık tutar. Bu çerçevede, kimliği sabitlemektense onun geçişkenliğini ve tarihsel bağlamlardaki dönüşümünü kavramak, sosyal bilim çözümlemelerinde önemli bir duyarlılık geliştirmeyi sağlar.

Müzik ve kimlik arasındaki ilişkinin akademik olarak ele alınması, 1980'li yıllardan itibaren etnomüzikoloji disipliniinde giderek daha görünür hale gelmiştir. Müzik ve kimlik ilişkisi temasının bu dönemde öne çıkmasının Timothy Rice'a (2007: 19)² göre üç temel nedeni bulunmaktadır. Birincisi, "kimlik" kavramı 1960'lardan itibaren sosyoloji, antropoloji, kültürel çalışmalar ve felsefe gibi sosyal bilim alanlarında kavramsallaştırılmaya başlanmış ve bu bağlamda etnomüzikolojiye göreceli olarak sonradan dâhil olmuştur. Başka bir deyişle, kimlik meselesi, etnomüzikolojinin beslendiği temel disiplinlerde yeni bir analiz kategorisi olarak ortaya çıkmıştır. İkinci olarak, özellikle 1970'lerden sonra Amerika'daki üniversitelerde ve genel kültürel yaşamda etkisini artıran kimlik politikaları, ırk, etnisite, toplumsal cinsiyet gibi eksenlerde şekillenmiş ve bu durum müziğin toplumsal kimlik inşasındaki rolünü daha görünür kılmıştır. Bu dönemde müzik yalnızca estetik bir üretim biçimi olarak değil, aynı zamanda politik ve kültürel bir aidiyet alanı olarak da değerlendirilmiştir. Üçüncü olarak ise, 1990'lardan itibaren küreselleşmenin ve dijitalleşmenin etkisiyle insanların yaşam deneyimlerinde radikal bir dönüşüm yaşanmıştır. Rice'ın (2007: 19-20) da belirttiği gibi, bu dönemde etnomüzikologlar, geleneksel anlamda "etnik", "ulusal" ya da "yerel" olarak tanımlanan kimliklerin sabit kategoriler olmaktan çıkmaya başladığını, bunun yerine bireylerin yer değiştirme, melezleşme ve çoklu aidiyet deneyimleri üzerinden kimlik kurdukları gözlemlenmiştir.

Bu bağlamsal ve kuramsal çerçeve ışığında, makalenin ilerleyen bölümlerinde çalgı ve kimlik ilişkisinin nasıl kurulduğu, Alevi müziğinin kimlik inşasındaki rolü ve özel olarak Sinemilli Ocağı'nda ruzba çalgısının taşıdığı kimliksel anlamlar ele alınacaktır. Çalgıların yalnızca müzikal araçlar değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif kimliklerin inşasında, aktarımında ve temsilinde işlevsel olduğu düşüncesinden hareketle, Alevi müzik pratiğinin hem inançsal hem de toplumsal aidiyet bağlamındaki önemi tartışılacaktır. Sinemilli Ocağı örneği, kimliğin ritüel pratikler ve müzikal ifadeler yoluyla nasıl sürdürüldüğünü ve dönüştürüldüğünü incelemek açısından önemli bir saha sunmaktadır.

² Rice'ın bu makalesi *Ethnomusicology* dergisinde Müzik ve Kimlik temalı yayınlanan 17 makalenin analizinden oluşmaktadır. Bkz. Rice (2007).

Bu çerçevede, makalenin devamında hem yerel hem de daha geniş toplumsal ve kültürel bağlamda çalgı-kimlik ilişkisi detaylandırılacaktır.

Çalgı ve Kimlik İlişkisi

Kimliğin, bireyin hem kendini tanımlama hem de başkaları tarafından tanımlanma süreçlerinde şekillenen, sabit değil sürekli inşa edilen bir yapı olduğu düşüncesi (Hall, 1996; Woodward, 2002), müzik çalışmaları bağlamında büyük önem arz etmektedir. Hall'un (1996: 4-5) kimliği söylemsel bir inşa olarak tanımlaması ve Woodward'ın temsil sistemleri aracılığıyla kimliğin kurulduğunu belirtmesi (Woodward, 2002: 14), müziğin ve çalgıların yalnızca estetik ifade araçları değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve inançsal kimliklerin taşıyıcısı olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda, müzik ve uzantısı olan çalgılar hem bireysel hem de kolektif aidiyetlerin inşasında merkezi bir rol üstlenir.

Çalgılar yalnızca ses üreten araçlar değil, aynı zamanda toplulukların kültürel hafızasında kök salan ve kimlik inşasında işlevsel olan sembolik nesnelerdir. Thomas Turino'nun (2008: 28) vurguladığı gibi, çalgılar bir topluluğun *sonic* sembolü, yani işitsel simge niteliğini taşır. Öyle ki bir çalgının sesini duymak, o toplulukla ilişkilendirilen kültürel ve kimliksel çağrışımları harekete geçirir. Rice (2007: 27) ise çalgıların kimlik taşıyıcılığı işlevini, yalnızca maddi varlıkları üzerinden değil, icra bağlamları ve performans pratikleri üzerinden anlamlandırır. Rice'a göre, çalgılar, yer aldıkları müzikal ve sosyal bağlamlarda toplumsal aidiyetleri görünür kılar ki bu bağlamda ses, kimlik ve anlam arasındaki ilişki müzakere edilir.

Türkiye'de Alevilik inancında önemli bir yeri olan telli çalgılar, bu ilişkiyi anlamak için eşsiz bir örnek sunar. Yörelere göre farklı yapısal özellikler taşıyan ve karadüzen, tembur, finfini, ruzba/ırızva/hımza, cura/cürre, dede sazı, balta saz ve bağlama gibi isimlerle anılan bu çalgılar, Alevi topluluklarında yalnızca birer çalgı değil, aynı zamanda inançsal aktarımın, toplumsal aidiyetin ve ritüellerin sürekliliğinin temel taşıyıcılarıdır. Cem ve muhabbetlerde icra edilen deyişler, duvaz-ı imamlar, mihraçlamalar, mersiyeler ve semahlar bağlamında bu çalgılar, hem kolektif hafızayı canlı tutar hem de inançsal değerleri gelecek kuşaklara aktarır.

Alevilikte telli çalgıların bu merkezi konumu, tarihsel süreç içerisinde biçimlenmiştir. Tarihsel süreç içerisinde Alevi toplulukları, inançlarını ve kimliklerini müzikal ve sözlü kültür aracılığıyla kültürel olarak dönüştürerek de olsa korumuşlardır. Dede ve zâkirler tarafından aktarılan müzikal repertuvar, çoğunlukla yukarıda bahsettiğim telli çalgılar aracılığıyla aktarılmış ve cem ritüellerinde topluluk kimliğinin inşasında kurucu bir rol oynamıştır. Dolayısıyla bu çalgılar, yalnızca bireysel bir ifade aracı değil, kolektif bir hafıza mekânıdır. Maurice Halbwachs'ın (2017: 65) kolektif bellek kavramı bağlamında değerlendirildiğinde, bağlamanın Alevi topluluklarında hem geçmişle köprü kurduğu hem de kimlik anlatılarını güncel bağlamlarda yeniden ürettiği görülür.

Bağlama, Türkiye'de Aleviler için bir kimlik aracı simgesi olarak işlev görür. Bu işlev, yalnızca çalgının fiziksel varlığı veya icra pratiğiyle sınırlı değildir; bağlama, aynı zamanda bir inanç sisteminin, tarihsel deneyimin ve kültürel belleğin aktarıcısı ve sembolüdür. Turino'nun *sonic* sembol kavramsallaştırması ve Rice'ın icra bağlamları vurgusu, bağlamayı bir kimlik taşıyıcısı olarak anlamlandırmak için önemli kuramsal çerçeveler sunar. Dolayısıyla bağlama, Alevi kimliğinin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde inşa, temsil ve aktarım süreçlerinde temel bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Bu makalede, genel olarak bağlama başlığı altında toplanarak homojenleştirilen telli çalgılar ailesi içerisinde yer alan ruzba esas alınacaktır. Ruzba'nın biçimsel özellikleri, onu bağlama ailesi içinde ayırt edici kılan temel unsurlardan biridir. Genellikle iki tel grubu ile yapılandırılan bu çalgı, alt sırada aynı frekansta akortlanmış çift tel, üstte ise tek tel barındıran bir düzende icra edilir. Bu yapı, son dönemde ruzba ile ilgili yapılan çalışmalarda sıkça dile getirilen 'iki telli' tanımlamasının ötesinde, iki grup telli bir sistematiğe işaret etmektedir. Akort sistemi çoğunlukla dörtlü aralıklara dayanan ruzba (la eksenli düşünüldüğünde alt tel 'la', üst tel 'mi'), balta formunda tekne yapısına sahiptir. Tekne uzunluğu 22 ila 30 cm, sap boyu ise 25 ila 60 cm arasında değişmekte olup, bu oranlar çalgının ergonomik yapısını ve icra biçimini doğrudan etkilemektedir. Perde sayısı genellikle 8 ile 13 arasında değişen ruzba, bu yapısal özellikleri doğrultusunda kendine has bir tınıya sahiptir.

Yukarıda tanımlanan tipolojik özelliklere ve akort düzenine sahip bu çalgı, literatürde farklı adlandırmalarla yer bulmuştur. Söz konusu çalgı, kimi kaynaklarda ravza (Çelebi,

2006: 344), karadüzen (Çelebi, 2006: 345; Yalçın, 1940: 29-30; Parlak, 2000: 128), ırızva (Gazimihâl, 1975: 154; Yalçın, 1940: 29-30; Bartok, 1991: 77; Duygulu, 2014: 245; Özbek, 1998: 151) ve günümüzde yaygın olarak kullanılan ruzba (Demirsipahi, 1975: 176; Korkmaz, 1994: 298, Duygulu, 2014: 372) adıyla yer almaktadır. Ruzba kelimesi özellikle Kahramanmaraş (Elbistan, Pazarcık), Malatya (Akçadağ, Arguvan), Adıyaman, Gaziantep, Adana ve Kayseri illerinde, Sinemilli Ocağıyla bağlantılı olan dede, zâkir ve talipler tarafından yaygın biçimde kullanılmaktadır.



Görsel 1. Ruzba'nın tekne formu

Gerek fiziksel formu gerekse bu forma bağlı olarak gelişen ses karakteriyle ruzba, özellikle Alevi-Bektaşî müzik geleneği içinde önemli bir ifade aracına dönüşmüştür. Özellikle cem ritüellerinde icra edilen miraçlamalar, duvaz-ı imamlar ve semah ezgileri başta olmak üzere, inançsal repertuvarın seslendirilmesinde dede sazı ile birlikte önemli bir rol üstlenir. Bunun yanı sıra Malatya, Kahramanmaraş ve Kayseri bölgelerinde yaşayan Sinemilli Ocağı talipleri arasında ise kendi bölgelerinde yaşanan olayları anlatan Arzuhal Eyledim Bâb-ı Rızaya (Kayseri/Sarız) Yârim Gurbet Elde Kaldığın Yeter (Malatya/Arguvan), Mamko (Malatya/Kürecik), Ori Mazın (Malatya/Kürecik) ve Hûsne Canê (Malatya/Kürecik) gibi inanç dışı sözlü ve sözsüz ezgilerin seslendirilmesinde de önemli bir yere sahiptir.



Görsel 2. Ruzba

Rice'in (2007) müzik ve kimlik ilişkisini anlamaya yönelik sunduğu çerçeve, ruzba örneğine de ışık tutmaktadır. Rice'a göre, kimlik kavramı sosyal bilimlerde 1960'lardan itibaren tartışılmaya başlanmış ve 1980'lerden itibaren etnomüzikolojide görünürlük kazanmıştır. Kimlik politikalarının yükselişi, müzik pratiklerinin sadece estetik değil, aynı zamanda politik ve kültürel aidiyetin ifadesi olarak anlaşılmasına da zemin hazırlamıştır. Sinemilli Ocağı'nda ruzbanın kullanımı da bu çerçevede değerlendirilebilir. Çünkü ruzba, Sinemilli kimliğinin, ocak mensubiyetinin ve Alevi inanç pratiğinin temsil sistemlerinden biridir.

Bu bilgiler doğrultusunda şu soruları düşünmek gerekir: Bir çalgıya kimlik yüklenebilir mi, yoksa çalgı icracının kimliğini mi yansıtır? Bu sorulara yanıt ararken çalgının maddi ve manevi boyutlarını birlikte ele almak gerekir. Çalgılar, kuşkusuz icracının kimlik anlatısının bir parçasıdır; bireyin inanç dünyası, toplumsal konumu ve estetik tercihleri, çalgı icrasında somutlaşır. Ancak tarihsel bağlamda çalgıya yüklenen anlamlar, kolektif bellek içindeki yeri ve ritüel yapılarıdaki kullanımı ve icracı faktörü çalgıyı toplumsal kimlik inşasında merkezi bir konuma yerleştirir. Bu anlamda konumuz gereği Alevilik içerisinde icra edilen ruzba hem bireysel hem de kolektif düzeyde kimliğin sembolik taşıyıcısı haline gelir.

Alevilikte Müziksel İfade

Türkiye’de Alevilik ve Alevi müzik pratiği, bu tür kimlik inşası süreçlerinin en çarpıcı örneklerinden biridir. Alevilikte müzik, özellikle de ritüel bağlamda icra edilen deyişler, duvaz-imamlar, miraçlamalar ve semahlar, yalnızca birer müzikal ifade biçimi değil; aynı zamanda inançsal aktarımın, toplumsal aidiyetin ve tarihsel hafızanın taşıyıcısıdır. Bu müziklerin icrasında kullanılan telli çalgılar içinde öne çıkan ruzba, Alevi kimliğinin de sembolik bir aracı hâline gelmiştir. Ruzba, özellikle Sinemilli Ocağı dedeleri ve bu dedelere bağlı talipler tarafından yaygın biçimde icra edilmekte ve Alevi topluluğunun hem inançsal hem de inanç dışı ritüel pratiğinde önemli bir yere sahiptir.

Woodward’ın (1997) kimliği çoklu, parçalı ve kimi zaman çelişkili bir süreç olarak tanımlaması, günümüz Alevi müzik pratiğine dair gözlemlerle de örtüşmektedir. Küreselleşme ve dijitalleşmenin etkisiyle Alevi müziği sadece köy cemlerinde değil, şehir ortamlarında, konser salonlarında, dijital mecralarda da görünürlük kazanmakta; bu da hem geleneksel kimliklerin korunmasını hem de yeni kimlik biçimlerinin oluşmasını beraberinde getirmektedir. Özellikle son dönemlerde oldukça yaygınlaşan ruzba icrası, bir yandan ritüel sürekliliği ve toplumsal aidiyeti pekiştirirken, diğer yandan yeni mekânlarda, yeni dinleyici kitlelerine ulaşarak kimliğin dönüşümüne katkıda bulunmaktadır.

Dolayısıyla, Alevi müziğinde ruzba çalgısının işlevi, kimliğin hem temsil hem de inşa sürecindeki çok katmanlı doğasını yansıtır. Hall’un (1996) ve Woodward’ın (1997) vurguladığı gibi, kimlik sabit bir öz değil, tarihsel bağlamlar, temsil sistemleri ve kültürel pratikler aracılığıyla sürekli yeniden kurulan bir yapıdır. Ruzba da bu sürecin somut bir ifadesi olarak hem Sinemilli Ocağı’na hem de Alevilik inanç sistemine ait inançsal ve inanç dışı aidiyetleri müzikal ve sembolik düzeyde taşımaktadır.

Sinemilli Ocağı

Alevi ocaklarının temel özelliği, soy bağının Hz. Ali ve Hz. Fatıma’nın oğlu Hz. Hüseyin aracılığıyla On İki İmamlar silsilesine uzanmasıdır. Bu soydan gelenler “seyyid” ya da “ocakzade” olarak adlandırılır ve topluluklar nezdinde dini ve manevi bir ayrıcalığa sahip olarak kabul edilirler. Ocak sistemi hiyerarşik bir yapıya sahiptir ve bu yapıda görev ve

yetkiler “mürşit”, “pir” ve “rehber” gibi unvanlarla yapılandırılır. Mürşit, en yüksek dini otoriteyi temsil ederken; pir, mürşide bağlı olarak belirli bölgelerdeki inançsal işleyişi yürütür; rehber ise cem törenleri ve gündelik inanç pratiklerinde bireysel ve toplumsal rehberlik işlevi üstlenir.

Alevilikte “ocak” kavramı, yalnızca bir dini merkez ya da topluluk yapısını değil; aynı zamanda kutsal soy silsilesine dayanan manevi bir otorite yapısını ve bu yapıya bağlı olarak işleyen toplumsal düzenin temel organizasyon biçimini ifade eder (Yaman, 2004; Gezik ve Özcan, 2013; Yıldırım, 2018). Ocaklar, Alevi topluluklarında inançsal sürekliliğin sağlanmasında, ritüel pratiklerin aktarılmasında ve toplumsal aidiyetin inşasında merkezi bir rol üstlenir. Hem bir ocak hem de aşiret olan Sinemilli, özellikle Güneydoğu ve Doğu Anadolu Bölgesi’nde — başta Kahramanmaraş ve çevresi olmak üzere — birçok Alevi topluluğunun bağlı bulunduğu bir inanç merkezidir (Karakaya-Stump, 2015; Bayrak, 2006).

Türkiye’deki Alevi ocaklarının büyük kısmı, silsilelerini Zeynel Abidin (Ali bin Hüseyin), Muhammed Bakır, Cafer-i Sadık, Musa-i Kâzım ve İmam Rıza üzerinden takip etmektedir. Bu silsilede özellikle dördüncü imam olan Zeynel Abidin’in soyundan gelmek, mürşidlik otoritesinin aktarımında esas alınmaktadır. Ayfer Karakaya-Stump (2015) tarafından yayımlanan seyyidlik tezkerelerine dayalı çalışmalarda, Sinemilli Ocağı’nın soyu İmam Zeynel Abidin’e dayandırılmaktadır (s. 126–127). Öte yandan, Özveren’in (2019) saha çalışmalarından elde ettiği veriler, Sinemilli Ocağı’nın kökeni konusunda sözlü tarih anlatılarında iki farklı görüş bulunduğunu göstermektedir: Sinemilli Ocağı/Aşireti’nin dört kolundan biri olan Kalender koluna göre İmam Bakır, Haydar koluna göre ise Musa-i Kâzım bu soyun kaynağı olarak ifade edilmektedir (s. 69–70). Bu durum, sözlü ve yazılı tarihsel kaynaklar arasında bir belirsizliğe işaret etmekte ve Sinemilli Ocağı’nın soykütüğü konusunda yerel söylemlerin çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Kantarma Köyü’nde gerçekleştirilen saha görüşmelerinde ise Sinemilli Ocağı’nın bir “Pir Ocağı” olduğu, “Mürşid Ocağı”nın ise Ağuçan Ocağı olarak kabul edildiği belirtilmiştir (Ali Ekber Bakır, Kişisel Görüşme, 1 Ağustos 2018).

Sinemilli dedeleri ve talipleri, Türkiye’de başta Kahramanmaraş’ın Elbistan ve Pazarcık ilçeleri olmak üzere, Kayseri (Sarız, Pınarbaşı), Malatya (Arguvan, Doğanşehir, Akçadağ), Adıyaman, Erzincan, Elazığ, Sivas (Yıldızeli, Şarkışla, Çetinkaya), Ardahan (Damal) ve

Çorum gibi pek çok bölgede yerleşik hâlde bulunmaktadır. Ayrıca, Sinemilli Ocağı'na bağlı olmakla birlikte Sinemilli aşiretinden olmayan gruplar da mevcuttur. Bunlar arasında Maraş ve Adıyaman'daki Alhas aşireti, Arguvan bölgesindeki Atma aşireti ile Malatya Akçadağ ilçesinde yaşayan Kürecik aşiretinin büyük bir bölümü öne çıkmaktadır. Bu bağlılıklar, ocağın yalnızca soy bağlamında değil, inançsal ve ritüel bağlamda da otorite kabul edildiğini göstermektedir.



Görsel 3. Ahmet Bulut'un ruzba icrası sırasında çekilen fotoğrafı

Sinemilli Ocağı'nın önemi, sadece bir dini otorite ya da inanç merkezi olmasından ibaret değildir; aynı zamanda bir kültürel hafıza mekânı ve toplumsal kimlik inşa alanı olarak işlev görmektedir. Sözlü kültürün, müziksel aktarımın ve ritüel uygulamaların kuşaktan kuşağa aktarımında ocağın temsilcileri, yani dedeler ve rehberler, birer taşıyıcı unsur olarak rol üstlenmektedir. Bu bağlamda ocak, bireysel kimliklerin şekillenmesinden kolektif aidiyetlerin pekiştirilmesine kadar geniş bir yelpazede etkili olmaktadır. Müzik, özellikle de dede sazı ve ruzba ile icra edilen inançsal repertuvar, bu kimlik inşasının hem estetik hem de işitsel zeminini oluşturmaktadır. Sinemilli Ocağı'na mensup dedelerin çalgısal ve vokal icra alanındaki üst düzeydeki yeterlikleri, özellikle Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesine bağlı Kantarma köyünü, kent merkezli halk müziği sanatçıları için dikkate değer bir müzikal odak ve araştırma sahası konumuna taşımıştır.

Türkiye’de halk müziği alanında Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu ve Sabahat Akkiraz gibi isimler, yalnızca virtüözlük düzeyinde icralarıyla değil, aynı zamanda Alevi müzik geleneğini geniş kitlelerle buluşturan sanatçılar olarak önemli bir yer edinmişlerdir. Bununla birlikte, bu sanatçıların repertuvarlarında yer alan birçok deyiş, semah, duvaz-ı imam ve miraçlama formu, genellikle Anadolu’nun belirli inanç merkezlerinden, özellikle Kahramanmaraş, Malatya ve Adıyaman gibi bölgelerde yaşayan Sinemilli Ocağına bağlı dede ve zâkirlerden derlenmiştir. Bu kişiler yalnızca geleneksel müziğin aktarıcıları değil; aynı zamanda ritüelin taşıyıcıları, sözlü hafızanın temsilcileri ve yerel kimliğin müzikal sözcüleridir. Ancak söz konusu sanatçılar, bu kaynak kişileri çoğu zaman isim belirtmeksizin, anonimleştirerek ya kendi üstlerine alarak ya da görünmezleştirerek repertuvarlarına dâhil etmişlerdir.³ Bu durum, yalnızca etik bir sorun değil; aynı zamanda kültürel hiyerarşiyi yeniden üreten, merkez-periferi ilişkisinde periferi sesini tahakküm altına alan bir temsiliyet sorunudur.

Pierre Bourdieu’nun (2023: 19) kültürel sermaye kavramsallaştırmasından yola çıkıldığında, söz konusu sanatçıların sahip oldukları kurumsal görünürlük, medyatik erişim ve profesyonel üretim araçları, yerel icracıların kültürel birikimini dönüştürerek kendi sermayelerine dâhil etme potansiyeli taşımaktadır. Özellikle dede sazı ve ruzba gibi yerel ve ritüel işlevi yüksek çalgılarla icra edilen eserlerin, bağlama çalgısı üzerinden yeniden yorumlanması hem çalgının ses kimliğinde hem de kültürel bağlamında anlam kaymalarına neden olabilmektedir. Bu durum, çalgılar arası aktarımın olanaklarını bütünüyle dışlamamakla birlikte, özgün icra bağlamlarının göz ardı edilmesi halinde çalgının taşıdığı yerel kimlik ve sembolik değerlerin silikleşme riskini beraberinde getirmektedir. Bu tür alıntı ve aktarım pratikleri, kültürel birikimi mekânsal ve sınıfsal olarak merkezileştirirken, periferide kalan bilgi üreticilerini (dedeler, zâkirler, yerel icracıları) anonimleştiren bir temsil siyasetine hizmet etmektedir. Bu temsil krizi yalnızca bireysel haklarla sınırlı değildir; aynı zamanda Alevi inanç sisteminin ritüel temsiliyeti açısından da ciddi bir kopuşu ifade etmektedir. Dede veya zâkir konumundaki kaynak kişilerin eserlerinden doğrudan faydalanılarak üretilen albümler ve konser performanslarında, bu kişilerin isimlerinin anılmaması ya da "halktan derlenmiştir" gibi

³ Bu duruma pek çok örnek verilebilmekle birlikte, makalenin bağlamından kopmamak için yalnızca Malatya Arguvan dedelerinden derlenen ve “Önüme bir çığır geldi” sözleriyle başlayan Tevhid’in, MESAM kayıtlarında Sabahat Akkiraz adına tescil edilmiş olmasını örnek olarak sunmanın yeterli olacağı kanaatindeyim.

muğlak ifadelerle geçiştirilmesi, ritüel otoriteyi kültürel içerikten ayıran sekülerleştirici bir müdahale olarak okunabilir. Ancak bu durumun olmadığı tekil örnekler de bulunmaktadır. Örneğin, Urfa-Kısa Bölgesi'nde yaşayan Alevi âşıklık geleneğinin önemli isimlerinden Dertli Divânî'nin eserleri, sadece kendi icralarıyla değil, aynı zamanda birçok popüler Alevi müzisyen ve grup tarafından da yorumlanarak geniş kitlelere ulaştırılmış; böylece kaynak kişinin adı ve ritüel otoritesi de görünür kılınmıştır. Aynı şekilde, son dönemde Alevi müziği icra eden pek çok sanatçı — özellikle akademik formasyon ya da inançsal hassasiyet taşıyan icracılar — seslendirdikleri deyişlerin, nefeslerin ve mersiyelerin kaynak kişilerini açıkça belirtmekte; böylece kültürel sürekliliği hem estetik hem de etik bir sorumluluk çerçevesinde sürdürmektedir. Bu bağlamda, 1980 ve 1990'lı yıllardaki birçok albüm ve konser performansında kaynak kişilerin adlarının zikredilmemesi eleştiriye açık bir sekülerleştirme eğilimi olarak değerlendirilebilirken, özellikle 2000'li yıllardan itibaren pek çok örnekte ise bu kişilerin kimlikleri ve katkıları, icra sürecinin merkezine yerleştirilmektedir.

Buna karşın, kentli estetik değerlerle stilize edilmiş halk müziği üretiminde bu tür içeriklerin “manevi bağlamından” arındırılarak salt kentli müzikal estetikle yeniden sunulması, yerel icracıların epistemik otoritesini silikleştiren bir pratik olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Walter Mignolo'nun (2002) “epistemik sömürgecilik” kavramıyla açıklanabilecek bir güç ilişkisine işaret eder: merkezdeki üretici, periferideki bilgi kaynağını kullanır ama onu temsil etmez; ona referans verir gibi görünse de aslında onu dışsallaştırır. Böylece kaynak kişi bir “gelenek” içinde silik bir figüre dönüşür; oysa gelenek, onun bedeninde, sesinde ve hafızasında somut olarak yaşamaktadır. Alevi müziği alanında üretilen bu tür modern temsillerin, etik sorumluluklar ve kültürel haklar çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Deyişlerin, semahların ve özellikle ruzba ile icra edilen geleneksel ezgilerin anonimleştirilerek ve ruzba dışında kesik saplı bağlama ile dolaşıma sokulması hem kültürel hafızanın gaspı hem de kimlik temsiliyetinin deformasyonu anlamına gelir. Bu nedenle, kaynak kişilerin isimleriyle, icraların bağlamlarıyla ve ritüel otoriteleriyle birlikte anılması; yalnızca bir teşekkür ya da nezaket değil, aynı zamanda epistemolojik bir adalet meselesidir.

Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesine bağlı Kantarma köyü, yalnızca Sinemilli Ocağı'na mensup dedelerin yaşadığı bir yerleşim alanı olmanın ötesinde, Alevi müzik geleneği içinde özgün bir müzikal üslubun şekillendiği nadir alanlardan biridir. Bu bölgede yaşayan zâkir dedelerin⁴ özellikle dede sazı ve ruzba çalgılarıyla gerçekleştirdikleri icralar hem teknik yeterlilik hem de ritüel estetik açısından dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır. Kantarma dedeleri tarafından geliştirilen bu icra üslubu, sert pençe (tezenesiz-elle icra) vuruşlarının ön planda olduğu bir karaktere sahiptir. Bu karakter, melodik seyir içerisinde ruzbanın göğüs/kapak kısmına uygulanan sert vuruşlarla ritmik unsurları da köşeli bir biçimde ortaya çıkaran yapı sunmaktadır. Yoğun vurgulara dayalı bu tip icra biçimi, ruzbada ortaya çıkan sound'u etkilemekte ve çalgıdan karakteristik ses elde etmeyi sağlamaktadır. Bu yönüyle çevre ocaklardan gelen dedeler üzerinde etkileyici bir iz bırakmaktadır. Saha verilerine dayanarak, birçok farklı Alevi ocağına mensup dedenin ve âşığın (Davut Sulari, Nesimi Çimen, Mahzuni Şerif, Ali Haki, Perişan Güzel, Meluli, İbreti, Mücrimi) Kantarma köyünü ziyaret ederek, burada şekillenen müzikal yapıyı gözlemledikleri ve benimsedikleri tespit edilmiştir (İsmail Bakır, kişisel görüşme, 1 Ağustos 2018). Bu durum, söz konusu müzikal üslubun yalnızca yerel değil, bölgesel ölçeğe de etki alanı kazandığını göstermektedir. Bu bağlamda Kantarma köyü ve çevresinde şekillenen icra tarzı, Doğu Anadolu'daki Alevi ocakları arasında kendine özgü bir "müzik okulu" kimliği kazanmıştır. Bu ifadeyle, yalnızca bireysel yeteneklerin birikimi değil, kurumsal bir üslup aktarımının, teknik repertuvarın ve ritüel içerisindeki icranın süreklilik arz eden bir geleneğe dönüşmesi kastedilmektedir. Özellikle dede sazı ve ruzba icrasındaki teknik ayrıntılar — örneğin pençe vuruşlarının şiddeti, pedal ses kullanımı, sağ el organizasyonunun çok yönlülüğü ve vokal icradaki sert hançereler — Kantarma merkezli müzikal formasyonun ayırt edici yönlerindendir. Bu özellikler, Kantarma çevresinde şekillenen icraları yalnızca bireysel ifade düzeyinde değil, kolektif estetik hafıza düzeyinde de özgün bir ekol haline getirmektedir.

Öte yandan bu çalışmanın etnografik saha verileri de, ruzba çalgısının Sinemilli Ocağı'yla kurduğu yoğun kültürel ve kurumsal ilişkiyi açık biçimde ortaya koymaktadır. 2014–2024

⁴ Sinemilli Ocağı'nda zakirlik görevi dedelerin dışında yürütülmemektedir.

yılları arasında Kahramanmaraş, Malatya ve Kayseri üçgeninde yapılan derlemelerde ulaşılan kaynak kişilerin tamamının (Ahmet Bulut, Ahmet Tekdemir, İsmail Bakır, Ali Donat, Halil Akyol, Apdullah Bakır) ya Sinemilli Ocağı'na bağlı dedeler ya da talipler olması, ruzba çalgısının yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda ocağa özgü bir kültürel aidiyet alanı içerisinde icra edildiğini de göstermektedir. Bu durum, çalgının yalnızca fiziksel bir varlık ya da müzik üretim nesnesi olarak değil; aynı zamanda bir inançsal ya da inanç dışı çoklu temsil ve kimlik sembolü olarak konumlandığını ortaya koymaktadır.

Ruzba'nın bu ocağa özgü karakteri, yalnızca kim tarafından icra edildiğiyle değil, nasıl icra edildiğiyle de bağlantılıdır. Kantarma köyü ve çevresinde yapılan gözlemler, ruzba icrasının Sinemilli dedeleri tarafından belirli teknik kalıplar ve estetik kodlarla yürütüldüğünü, bu tekniklerin ise bölgedeki diğer ocaklara mensup icracılar tarafından da örnek alındığını göstermektedir. Bu çalgıya ilişkin sembolik dilin (örneğin "boğma perde", "sır perdesi", "hayal" gibi terimlerin) bu bölgede canlı olarak kullanılıyor olması, ruzbanın Sinemilli Ocağı ve aşiretine özgü bir kültürel dil ve hafıza mekânı içerisinde şekillendiğine işaret etmektedir. Sinemilli Ocağı/Aşireti, yalnızca inançsal öğretilerin değil, cem ritüeli içerisinde icra edilen müziğin de merkezi taşıyıcılarından biri olarak değerlendirilebilir. Kantarma'da şekillenen müzikal üslup, dede sazı ve ruzba aracılığıyla yalnızca Alevi kimliğinin temsilini değil, aynı zamanda Doğu Anadolu'daki birçok ocağın müzikal belleğinin biçimlenmesini de etkilemiştir. Ruzba'nın bu bağlamda yalnızca bir çalgı değil; bir ocak kimliğinin ve kolektif estetik hafızanın sesli temsili olduğu söylenebilir.

Ruzbanın İcra Bağlamı ve Kimlik Temsili

Ruzba çalgısının anlamı ve işlevi, onu kim tarafından ve hangi bağlamda icra edildiğiyle doğrudan ilişkilidir. Alevi müzik geleneği içerisinde yer alan çalgılar, yalnızca fiziksel özellikleri veya tonal kapasiteleriyle değil, aynı zamanda icra edildikleri ritüel ve sosyal bağlamlar aracılığıyla anlam kazanırlar. Bu noktada, bir çalgının sabit bir kimliği taşımasından ziyade, çalgı aracılığıyla kimliğin temsil edilmesi meselesi önem kazanmaktadır. Ruzba, bu anlamda, esasında tüm çalgılar gibi icracının kimliği ve repertuar seçimiyle şekillenen bir araç olarak karşımıza çıkar.

Kahramanmaraş, Malatya ve Kayseri’de yürütülen saha çalışmaları, bu çalgının hem ritüel hem de ritüel dışı müzikal bağlamlarda kullanıldığını ve bu farkın çoğunlukla icracının toplumsal rolüyle (dede/zâkir veya talip) belirlendiğini ortaya koymaktadır. Örneğin, İsmail Bakır ve Apdullah Bakır gibi Sinemilli Ocağı’na mensup dedeler, ruzba çalgısını özellikle cem repertuvarından eserlerle icra etmişlerdir. Bu dedeler, duvaz-ı imamlar, miraçlamalar, semahlar ve deyişler gibi inançsal repertuvarı bu çalgı aracılığıyla seslendirmiş, böylece ruzbanın inançsal ritüel bir işlev üstlendiği bağlam yaratmışlardır. Bu tür icralar, hem çalgının kutsal alandaki temsili gücünü pekiştirmekte hem de dedenin otoritesini müzikâl düzlemde görünür kılmaktadır.

Buna karşılık, Ahmet Bulut, Ahmet Tekdemir ve Halil Akyol gibi Sinemilli Ocağı’na mensup olmakla birlikte talip statüsünde olan icracıların pratikleri incelendiğinde farklı bir tablo ortaya çıkmaktadır. Özellikle Malatya’nın Akçadağ ilçesine bağlı Kürecik bölgesi ve Kayseri ilinin Sarız ilçesinde yapılan gözlemler, bu kişilerin ruzba aracılığıyla daha çok inanç dışı ezgileri – örneğin göç, ayrılık, gurbet ya da yerel olaylara dair sözlü anlatı formundaki sözlü ezgileri– icra ettiklerini göstermektedir. Bu ezgiler, ritüel bağlamın dışında, gündelik yaşamın hafızasını ve yerel kültürel deneyimleri aktaran müzikal anlatılar niteliğindedir. Dolayısıyla bu tür icralarda, ruzba çalgısının kutsal bir araçtan çok, yerel kimliğin ifadesine hizmet eden bir müzikal araç olarak konumlandığı görülmektedir.

Bu bağlamda, Ruzba’nın “kendine özgü bir kimliği”nden söz etmek yerine, icracının kimliğinin çalgı üzerinden temsil edildiği bir durumdan söz etmek daha açıklayıcıdır. Çalgının anlamı, kullanım bağlamına ve onu icra eden kişinin inançsal, toplumsal ve estetik konumuna göre değişmektedir. Ruzba, inançsal bağlamda dede pozisyonundaki bir icracı için yalnızca bir müzik aracı değil, aynı zamanda kutsal sesi taşıyan, Tanrısal hakikatin topluluğa aktarımında aracı işlevi gören bir çalgıdır. Bu yönüyle, ritüel sırasında çalınan her ezgi, Tanrı’ya veya ululara yöneltilen bir çağrı niteliği taşır. Talip konumundaki birey için ise ruzba, kutsal içeriğin aktarımına tanıklık etmenin yanı sıra, kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü kültürün; yerel tarihlerin, hikâyelerin ve kolektif belleğin işitsel ifadesi olarak da anlam kazanır. Ancak bu çalgının işlevi yalnızca inanç ekseninde sınırlı kalmaz. Dede için ruzba, aynı zamanda zanaatkârlık, ustalık ve soy bağıyla ilişkilenen bir temsil aracıdır; talip içinse yerel kimliği sahiplenmenin, estetik aidiyetin ve

bazen de sosyal statünün göstergesi haline gelir. Dolayısıyla ruzba, sabit ve tekil bir anlama indirgenemez; icra edenin konumu (dede ya da talip), mekânsal bağlam (cemevi, sahne ya da özel mekân) ve sosyal ilişkiler ağı doğrultusunda sürekli yeniden anlamlandırılan, çok katmanlı bir kültürel ve sembolik nesne olarak varlık kazanır.

Ruzba'nın hem inançsal hem de inanç dışı repertuvarlarda işlev kazanması, onun çoklu temsiliyete açık bir araç olduğunu ortaya koyar. Bu durum, Timothy Rice'ın (2007) çalgının icra bağlamı üzerinden anlam kazandığı yönündeki yaklaşımıyla da örtüşmektedir. Aynı zamanda, Woodward'ın (2002) kimliğin sabit değil, temsil sistemleri üzerinden kurulan bir süreç olduğu fikrini destekleyerek, çalgıların bu temsil sistemleri içerisinde nasıl anlam kazandığını göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışma, kimlik kavramının söylemsel ve çok katmanlı yapısını Alevi inanç sistemindeki çalgı pratikleri bağlamında ele alarak, müziksel ifadenin kolektif aidiyetlerin inşasındaki rolünü ortaya koymayı hedeflemektedir. Özellikle Stuart Hall'un kimliğin sürekli inşa edilen bir yapı olduğu yönündeki yaklaşımı ile Kathryn Woodward'ın kimliği temsil sistemleriyle kurulan bir süreç olarak değerlendirmesi, çalışmanın teorik çerçevesini belirlemiştir. Bu kuramsal arka plan doğrultusunda, ruzba adlı telli çalgının yalnızca bir müzikal ifade aracı değil, aynı zamanda inançsal ve toplumsal kimliği taşıyan sembolik bir nesne olduğu ortaya konmuştur.

Araştırmanın saha verileri, ruzbanın Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesine bağlı Kantarma köyünde ve daha genel olarak Sinemilli Ocağı'na bağlı dede ve talipler arasında yaşayan bir müzikal ve inançsal pratik olduğunu göstermektedir. Bu çalgının, yalnızca fiziksel yapısı ve icra teknikleriyle değil; aynı zamanda onu icra eden kişilerin ocak mensubiyetleri, ritüel bilgileri ve müzikal repertuvarlarıyla anlam kazandığı vurgulanmıştır. Sinemilli Ocağına bağlı olan bireylerin ruzba icralarında geliştirdikleri teknik yeterlilik, estetik yoğunluk ve melodik düzen, bölgeyi Doğu Anadolu'daki Alevi ocakları için adeta bir müzik okulu haline getirmiştir. Bu formasyon, yalnızca bireysel bir virtüözlük değil, kurumsallaşmış (Sinemilli) bir müzikal aktarım biçimi olarak okunmalıdır.

Öte yandan, kentli estetik değerlerle stilize halk müziği sahnesinde öne çıkan kimi sanatçıların bu ritüel temelli müziksel üretimlerden faydalanmalarına rağmen, kaynak kişileri görünmezleştirerek repertuvarlarına dahil etmeleri, temsil adaletini zedeleyen bir kültürel merkezileşme biçimi olarak eleştirilmiştir. Bu bağlamda, epistemolojik adaletin sağlanması ve geleneksel taşıyıcıların isim, konum ve bağlamlarıyla birlikte tanınması, yalnızca etik bir sorumluluk değil, aynı zamanda kültürel sürdürülebilirliğin bir önkoşulu olarak değerlendirilmelidir.

Bu makale ruzba çalgısı üzerinden Alevi kimliğinin ritüel, estetik ve sosyokültürel boyutlarını inceleyerek; çalgının icrasının Sinemilli Ocağı özelinde çoklu kimlik taşıyıcısı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu çalışma, etnomüzikoloji, inanç antropolojisi ve kültürel hafıza araştırmaları arasında köprü kurarak, çalgıların yalnızca ses üreten araçlar değil, aynı zamanda kimliğin sesle işleyen formları olduğunu da göstermektedir.

Kaynakça

- Bourdieu, P. (2023). *Kültür üretimi: Sembolik ürünler, sembolik sermaye* (Çev. T. Eryılmaz). İletişim Yayınları
- Bayrak, M. (2006). *İçtoroslar'da Alevi-Kürt Aşiretler [Sinemilli Ve Komşu Aşiretlerin Tarihi-Edebiyatı]*, Öz-Ge Yayınları.
- Gezik, E., Özcan, M. (Haz.). (2013). *Alevi Ocakları ve Örgütlenmeleri*. Kalan Yayınları.
- Güngör, İ. (2025). *Alevi Müziğinin İnşası*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hall, S. (1996). Who needs 'identity'? In S. Hall & P. du Gay (Eds.). *Questions of cultural identity* (pp. 1–17). London: SAGE.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza* (Çev. Banu Barış). Heretik Yayınları.
- Karakaya-Stump, A. (2015). *Vefailik Bektaşilik Kızılbaşlık: Alevi Kaynaklarını, Tarihini, ve Tarih yazımını Yeniden Düşünmek*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Mignolo, W. D. (2002) 'Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference', *South Atlantic Quarterly* 103(1): 57–96.
- Mignolo, W. D. (2021). *Yerel Tarihler / Küresel Tasarımlar* (Çev. Melih Pekdemir). İnsan Yayınları.
- Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options*. Duke University Press.

- Özdemir, E. (2016, Ekim). Anadolu'daki Telli Çalgılardan Ruzba'nın Yapısal Özellikleri ve Çalım Teknikleri, 2. Uluslararası Müzik ve Dans Çalışmaları Sempozyumu "Bellek ve Kültürel Miras". Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Trabzon.
- Özdemir, E. (2019). Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Anadolu Çalgısı: RUZBA. *Folklor Halkbilim Dergisi*, 9(82), 44-48.
- Özveren, S. (2019). Kahramanmaraş Alevi Ocaklarında inanç, ibadet ve erkân: Sinemilli Ocağı örneği (Yüksek lisans tezi). Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Rice, T. (2007). Reflections on music and identity in ethnomusicology. *MUSICultures*, 34, 17-38.
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Oxford: Berg Publishers.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.
- Woodward, K. (Ed.). (2002). *Identity and difference*. Sage Publications in association with The Open University.
- Yıldırım, R. (2018). *Geleneksel Alevilik*, İletişim Yayınları.