

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA ALEVİLİĞİN GÖRÜNÜRLÜĞÜNE
DAİR TEMSİLLER

Hazırlayan
İhsan KOLUAÇIK

Danışman
Doç. Dr. Dilek TUNALI

İZMİR / 2021

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA ALEVİLİĞİN GÖRÜNÜRLÜĞÜNE
DAİR TEMSİLLER

Hazırlayan
İhsan KOLUAÇIK

Danışman
Doç. Dr. Dilek TUNALI

İZMİR / 2021

YEMİN METNİ

“Film Tasarımı Doktora Programı”na “Doktora Tezi” olarak sunduğum “2000 Sonrası Türk Sineması’nda Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../...

İhsan KOLUAÇIK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Doktora Öğrencisi İhsan KOLUAÇIK'ın "2000 Sonrası Türk Sineması'nda Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Kimlik ve inanç sistemi olarak Alevilik, diğer inanç sistemleri gibi yüzyıllar boyunca süregelen farklı inanç ve kültürlerin etkileşiminden doğan, tarihsel ve kültürel bir olgudur. Günümüzde İslam dinî içinde kendini konumlandırmış olsa da, Alevilik ile ilgili farklı yaklaşımlar mevcuttur. Bu noktada Alevilik, tek bir çatı altında toparlanamayacak düzeyde geniş ve tanımlanması zor bir inanç biçimidir. Bununla birlikte Aleviliğin kendine has kültürel kodları bulunmaktadır. Tarihsel süreç içinde şekillenen bu kodlar, Aleviliğin inanç ve kimlik yapısını belirlemektedir. Böylelikle Aleviliğin geçmişten günümüze geçirmiş olduğu tarihsel, toplumsal ve politik aşamalar, çalışma boyunca ele alınarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada, sinemanın toplumsal meseleleri yansıtırma biçiminden yola çıkılarak Türk Sineması'nda kimlik temsillerine odaklanılmıştır. Türk Sineması'nın ilk yıllarından günümüze kadar geçen süreçte gayrimüslim, azınlık, Kürt ve Alevi temsilleri üzerinde durulmuştur. Bilhassa 1990'lı yıllardan itibaren kamusal görünürlük kazanan Alevi-Bektaşilerin, 2000 sonrası Türk Sineması'nda görünür hale gelmeleri tezin ana çerçevesini oluşturmuştur. İncelenen filmlerdeki karakterlerin Alevi-Bektaşî inanç ya da kimliğine sahip olmalarının yanı sıra filmlerde Alevi-Bektaşîliğe ait ritüelistik özelliklerin örtük ya da görünür biçimde beyaz perdeye aktarılması değerlendirilmiştir. Yönetmenlerin, Alevi-Bektaşî kimliğini ele alış biçimi; öykü, olay örgüsü ve konuşma örgüleri bağlamında çözümlenmiştir. Aleviliğin sinemasal temsilinin tarihsel, toplumsal ve ideolojik art alanı filmlerde ele alınarak, yönetmenlerin meseleleri değerlendirme biçimi analiz edilmiştir. Bu bağlamda 2000 sonrası Türk Sineması'nda Alevi-Bektaşî inanç ya da kimliğinin açık bir biçimde temsil edildiği görülmüştür. Ancak filmlerdeki temsillerin gerçekçi olup olmadığı noktasında çeşitli sorunlar ön plana çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Alevilik, Temsil, İnanç, Kimlik

ABSTRACT

Alevism, as the other systems of identity and belief, is a historical and cultural entity emanated from the interaction of different cultures and beliefs throughout centuries. Today, although it locates itself within the Islam, there are various approaches to Alevism. Hence, Alevism is a broad form of belief which is hard to define and which has peculiar cultural codes to the extent that it is hard to gather it under a single umbrella. Formed throughout the historical process, such codes define the structure of Alevism as a belief and identity. Thus, the current study treats the historical, social, and political phases that Alevism passed through from past to present.

This study, based on the form how film reflects social issues, has focused on the representations of identity in Turkish cinema. It investigates the representations of non-Muslims, minorities, Kurds, and Alevis from the first years of Turkish cinema up to present. The dissertation takes up Alevis and Bektashis, who began to gain a public visibility especially after 1990s, in their process of becoming visible in post-2000 Turkish Cinema. The study tackles the implicit or explicit reflections of ritualistic characteristics belonging to Alevism as well as the characters having Alevi/Bektashi belief or identity. It analyses the directors' way of tackling Alevi/Bektashi identity in the context of story, plot and dialogue patterns and their way of looking at issues by considering historical, social, and ideological backgrounds of the cinematographic representation of Alevism. In this context, it is concluded that although there are examples of representation of Alevi belief or identity in Turkish Cinema after 2000, there are various problems pertaining to how realistic are the representations in films.

Keywords: Turkish Cinema, Alevism, Representetaion, Belief, Identity

ÖNSÖZ

“2000 Sonrası Türk Sineması’nda Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller” isimli tez çalışması, 2013 yılında Prof. Dr. Ertan Yılmaz ile yaptığımız doktora dersleri sırasında, “Bir Ses Böler Geceyi” filmi izledikten sonra şekillenmeye başladı. Alevilik, akademik anlamda çalışmak istediğim konuların başında geliyordu. Ancak sinemada Alevilik konusunu çalışmakla ilgili çeşitli çekincelerim vardı. Bununla birlikte akademik anlamda Aleviliğin Türk Sineması’ndaki temsili noktasında daha önce bir tez çalışmasının yapılmamış olması, çalışmanın ana motivasyonunu oluşturdu. Bu durum, aynı zamanda tezin özgün yanını da ortaya koydu. Çalışma sürecinde tez kapsamında incelenen filmler, 2000 öncesi ve sonrasında Aleviliğin Türk Sineması’nda temsiline dair hummalı bir araştırma yapılarak, ortaya çıktı.

Tez çalışmam boyunca ilgisi, bilgi birikimi ve akademik düstura verdiği önemle beni yüreklendirerek yönlendiren ve elinden gelen katkıyı esirgemeyen sevgili danışmanım Doç. Dr. Dilek Tunalı’ya özel olarak teşekkür etmeliyim. Birlikte başladığımız çalışmada ilk danışmanım olan, ancak 2016 yılında kaybettiğimiz Prof. Dr. Ertan Yılmaz’ı saygıyla anmam gerekir. Tez izleme jürileri boyunca desteklerini esirgemeyen Doç. Dr. Aysun Akan ve Doç. Dr. Ragıp Taranç’a teşekkür borçluyum. Dr. Öğr. Üyesi Zühal Çetin Özkan, Dr. Öğr. Üyesi Sabire Soytoğ, Dr. Öğr. Üyesi Sena Coşkun, Arş. Gör. Tolga Gürocak ve Prof. Dr. Nesrin Kula Demir de teze yapmış oldukları katkılardan ötürü teşekkür etmem gerekenler arasında.

Tez yazımı sırasında katkılarını esirgemeyen sevgili dostlarım Emel Yuvayapan, Barış Yıldırım, Eylem Şen Yazıcı, Çağdaş Yazıcı, Zeynep Balkaya, Emrah Zıraman, Perçem Uğur Yıldızbaş, Ufuk Tambaş, Zehra Cerrahoğlu, Talha Altinkaya, Burak Bakır, Gökhan Evecen, Azime Cantaş, Melis Boyacı ve İnançül ailesine ne kadar teşekkür etsem azdır.

Tezin yazım sürecinde onlara ayırdığım zamandan çalmama rağmen sabrederek maddi, manevi desteklerini esirgemeyen başta çocuklarım olmak üzere eşime, anneme, babama ve kızkardeşime minnettar olduğumu belirtmek isterim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ALEVİLİĞE TARİHSEL VE SOSYO-KÜLTÜREL BAKIŞ

1.1. Aleviliğe Tarihsel Bakış.....	19
1.1.1. İslam Öncesinden Selçuklu Dönemine Aleviliğin Ortaya Çıkışında Etkili Olan İnançlar	20
1.1.2. Türklerin İslamiyet’i Kabulü	22
1.1.3. Büyük ve Anadolu Selçuklular Döneminde Aleviliğin İzleri.....	24
1.1.4. Osmanlı Döneminde Aleviliğin İzleri	27
1.1.5. Cumhuriyet Dönemi ve Alevilik	32
1.1.5.1. Cumhuriyetin İlanından Demokrat Parti Dönemine Alevilik	32
1.1.5.2. 1960 Sonrası Alevilik.....	36
1.1.5.2.1. Alevilik ve Sol	38
1.1.5.2.2. Alevilere Yönelik Şiddet Eylemleri ve Katliamlar	41
1.1.5.3. 12 Eylül Askeri Darbesi Sonrası Alevilik	43
1.1.5.4. Alevi Uyanışı	45
1.1.5.5. 2002 Sonrası Ak Parti İktidarı Döneminde Alevilik.....	47
1.2. Aleviliğe Sosyo-Kültürel Bakış / Kültürel Kodlar.....	52
1.2.1. İnançsal Ritüeller	53
1.2.2. Aleviliğe Dair Semboller	60
1.2.3. Alevilik ve İnançlararasılık.....	68

1.2.4.	Veli Kültü	70
1.2.5.	Alevi-Bektaşî İnanç ve Müziğin İnanç Unsuru Olarak Yeri ve Önemi	71
1.2.6.	Alevi-Bektaşî Uluları.....	73
1.2.7.	Etnik Köken, Kürt-Aleviliği	78

2. BÖLÜM

KİMLİK VE SİNEMA İLİŞKİSİ

2.1.	Kimlik, Öteki, Azınlık Kavramları	82
2.1.1.	Ulusal Kimlik ve Türk Ulusal Kimliğinin İnşası.....	94
2.1.2.	Osmanlıdan Cumhuriyete Türk Ulusal Kimliğinin Ortaya Çıkışı ve Azınlıklar.....	96
2.2.	Sanat ve Sinemada Temsil	102
2.3.	Türk Sineması'nda Gayrimüslim ve Azınlık Temsilleri.....	106
2.3.1.	Yeşilçam Öncesi Gayrimüslim ve Azınlık Temsilleri.....	109
2.3.2.	Yeşilçam ve Sonrasında Gayrimüslim ve Azınlık Temsilleri (1955-1990).....	112
2.3.3.	1990 Sonrası Gayrimüslim ve Azınlık Temsilleri	117
2.4.	Türk Sineması'nda Kürt Temsilleri	129
2.4.1.	Yeşilçam Öncesi Kürt Temsilleri	132
2.4.2.	Yeşilçam Dönemi ve Sonrası Kürt Temsilleri (1955-1990).....	134
2.4.3.	1990 Sonrası Kürt Temsilleri.....	142
2.5.	Türk Sineması'nda Alevi Temsilleri.....	153
2.5.1.	Yeşilçam Öncesi Alevi Temsilleri.....	155
2.5.2.	Yeşilçam Dönemi ve Sonrası Alevi Temsilleri (1955-1990)	160
2.5.3.	1990 Sonrası Alevi Temsilleri	178
2.6.	Bölüm Sonu Değerlendirmesi	202

3. BÖLÜM
2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
ALEVİLİK TEMSİLLERİNE DAİR ÇÖZÜMLEMELER

3.1.	Araştırma ve Yöntem	208
3.2.	Örnekleme Yer Alan Filmlerin Çözümlemeleri.....	217
3.2.1.	O da Beni Seviyor (2001)	217
3.2.2.	Başka Semtin Çocukları (2008).....	228
3.2.3.	Saklı Hayatlar (2011).....	240
3.2.4.	Bir Ses Böler Geceyi (2011).....	251
3.2.5.	Oğul (2011).....	260
3.2.6.	Babamın Sesi (2012).....	268
3.2.7.	Madımak: Carina'nın Günlüğü (2015)	279
3.2.8.	Zer (2016)	290
3.2.9.	Kaygı (2017).....	303
3.2.10.	Locman (2018)	312
	SONUÇ	322
	KAYNAKÇA	336
	EK: FİLMLEİN KÜNYELERİ VE ÖYKÜLERİ	376
	ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Kimlik, bilhassa XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal bilimlerin en çok tartışılan konularının başında gelmektedir. Geleneksel toplumlarda yerli yerine oturmuş bir kavram olarak kimliğin, durağan ve değişmeyen bir yapısı vardır. Modern dönemle birlikte kimlik kavramının ayırt edici işlevi ön plana çıkarak kişi ya da grubun kendisini tanımlamasıyla birlikte diğerlerinden ayırmasını/konumlandırmasını içermiştir. Böylelikle her kimlik bir aidiyeti ifade etmektedir.

Kimlik, aynı zamanda bir inşa sürecidir, bu manada kimliğin oluşturulmuş, yoktan var edilmiş ya da kurulmuş olduğunu söylemek mümkündür. Buradan yola çıkıldığında kimliğin sınırı ve kapsamı belirlenmiş değildir. Tarihsel süreç içinde kimlik, inşa süreçlerini yeniden yaşamaktadır. Toplumsal bağlamı içinde kimliğin inşa edilme süreci, iktidar ilişkilerini de içine alan bir yapıya sahip olmasına yol açmıştır. Bu bağlamda özellikle modern iktidar, kimliği, bireyselliğinden yola çıkarak tanımlamakta, kategorilendirmekte ve ona göre yeni stratejiler geliştirmektedir.

Kolektif kimlik, sosyal kimliğin topluluklar üzerindeki ifadesi olarak çeşitli grupların etkileşimi ve ortaklaşmaları sonucu ortaya çıkmaktadır. Kolektif kimlikte farklılaşma eğilimi görülmekle birlikte, diğerlerinden fark/karşıtlık olarak tanımlanır. Bununla birlikte kolektif kimlik, diğerleriyle kurmuş olduğu ilişki sonucu sürekli etkileşim halindedir. Böylece durağanlıktan bahsetmek mümkün değildir. Kolektif kimlik toplumsal anlamda öteki diye nitelendirilebilecek kitlelerin arayışına dönüşmektedir. Kendi gibi olanların biraradalığı, kimliklerin kendini güvende hissetmesini de beraberinde getirir.

Günümüzde, inanç sistemi olmakla birlikte, kendini daha çok kolektif bir kimlik olarak ifade eden Aleviliğin farklı inanç ve yaşam biçimlerinin birbirlerinden etkilenecek ya da birbirlerini etkileyerek inşa edilen tarihsel ve kültürel bir olgu olduğu düşünülmektedir. Kökleri yüzyıllar öncesine dayanan Aleviliğin, tarihsel ve toplumsal anlamda kendisini İslam inancının içinde barındırdığı; kimi zaman İslam'ın özü, kimi zaman İslam'ın batınî bir yorumu, kimi zaman da kendine özgü bir inanç olduğu

düşünülmüştür. Çoğunlukla İslam içindeki çeşitli batınî ve heterodoks inançların çatı kavramı olarak ele alınmakla birlikte Alevilik, XIX. yüzyılda kavramsallaştırılmıştır. Bununla birlikte hala “Alevilik nedir?” sorusunun tek ve tatmin edici bir yanıtı bulunmamaktadır. Alevilikle ilgili tekçi ya da özcü bir yaklaşımdan söz edilemez. Çünkü tekçi ve özcü yaklaşımların amacı, Aleviliği tanımlamakla birlikte bir çerçeve çizmek ve böylece Aleviliğin özünü yansıtan farklılığı bilinçli bir biçimde tahrip etmektir. Aleviliğin tanımlanma açısından müphem bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum, onun tanımlanmasını ve belli bir sistematik yapı içinde genelleştirilmesini engellemektedir. Tanımlama sorunu nedeniyle her şeyden önce sosyal bilimlerde Alevilikle ilgili zihinsel bir karmaşa olduğu söylenebilir. Ancak Alevilik, bilhassa özcü yaklaşımlar tarafından tanımlanma noktasında tekçiliğe zorlanmaktadır. Bu bağlamda Aleviliğin tanımlanmasında özcü ya da tekçi yaklaşımlar, Alevi inanç biçimi ve kimliğini ya bir etnik unsura ya da inanış biçimine indirgemekte, böylece Aleviliği çerçeveyerek onu özünden uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Aleviliği tanımlamaya çalışırken baskın etnik bir kimlikten, inanıştan veya dilden bahsetmek mümkün değildir. Böylelikle Alevilik; Türk, Türkmen, Yörük, Zaza, Kürt gibi çok etnikli kimliklerin inanışları ve ritüelleri farklılık gösteren heterodoks¹ toplulukların tamamını içine alan ve eriten bir inanç biçimi veya kimliktir (Aydın, 2015, s. 11-12) şeklinde tanımlanabilmektedir.

Tarihsel ve toplumsal gelişmeler bağlamında Alevilik ile ilgili araştırmaların 1980 sonrasındaki kimlik politikalarının tartışılmasına paralel olarak artmaya başladığını söylemek mümkündür. Ancak Alevi-Bektaşî inancı/kimliği ile ilgili ilk araştırmalar, II. Meşrutiyet’ten itibaren özellikle de İttihat ve Terakki döneminde çalışılmaya başlanmıştır. Ancak bu çalışmaların Alevi-Bektaşî inancına yönelik samimi bir araştırma girişiminden çok dönemin politik ve toplumsal koşullarının yansımalarının sonucu olduğu bilinmektedir. Bu dönemde teorik temelleri atılmaya ve tartışılmaya

¹ Heterodoks kavramı, genel olarak sözlüklerde, “kabul edilmiş doktrinlere muhalefet eden ve dinî esaslara aykırı olan” anlamlarına gelmektedir. Bilhassa Alevilik üzerine akademik çalışma yapan araştırmacıların büyük bölümü, heterodoks kavramı üzerinde bir uyuşum içindedirler. Özellikle Irene Melikoff ile başlayan süreçte heterodoks kavramı; örf dışı, cemaat dışı gibi anlamlar içermiştir ve sonrasında Ahmet Yaşar Ocak, Ayhan Yalçınkaya, Murat Okan, Reha Çamuroğlu gibi araştırmacılar da Aleviliğin heterodoks yapısını çalışmalarında vurgulamışlardır.

başlayan etnik temelli homojen ulus oluşturma projesinin yansıması olarak Türk etnisitesi, Cumhuriyetin ilanı öncesinde İttihat ve Terakki kadroları tarafından ele alınarak değerlendirilmiş; Osmanlı'nın kurtuluşunda Türkçülük fikri ön plana çıkarılmıştır. Alevi-Bektaşî inancının Türklük parantezine alınması ve Aleviliğin gerçek anlamda Türklükle özdeş kılınması, milli kültürün en saf temsilcileri olarak görülmesi, İttihat ve Terakki'nin Alevi-Bektaşî inancı/kimliğine olan ilgisini ortaya koymuştur. Cumhuriyet döneminde ise ilk zamanlar Fuat Köprülü ve Abdülbaki Gölpınarlı, Alevilik ile ilgili araştırmalarıyla ön plana çıkmış; sonrasında başta Irene Melikoff ve Ahmet Yaşar Ocak olmak üzere Alevi olan veya olmayan, yerli ve yabancı birçok akademisyen, araştırmacı ve yazar bu konu üzerine eğilmiştir². Buna rağmen Alevi-Bektaşîlik ile ilgili araştırmaların büyük bölümü yüzeysel olmanın ötesine geçememiştir. Bütün bunlarla birlikte Alevi-Bektaşîlik, halen araştırılması gereken inançsal ve kimlikel bir alan olarak varlığını sürdürmektedir.

Osmanlı döneminde kimi zaman yok sayılarak, kimi zaman da sapkın ilan edilerek ötekileştirilen ve asimilasyon politikalarına tabi tutulan Alevi-Bektaşîler, Cumhuriyetin ilanından sonra modernleşmeci cumhuriyet ideallerinin özellikle de laiklik ilkesinin destekleyicisi/savunucusu olmuşlardır. Ancak süreç içinde devletin Alevi-Bektaşîlere karşı mesafeli tutumu, ilk yıllardan itibaren kendisini göstermiştir. Bununla birlikte Aleviler, devletin inançsal homojenleştirme aracının parçasına haline gelerek yok sayılmışlar ve görmezden gelinmişlerdir. Ortodoks Sünni (Hanefi) İslam

² II. Meşrutiyetin ilanından sonra Baha Said Bey ile başlayan süreçte Fuat Köprülü başta olmak üzere birçok araştırmacı ve akademisyen, Alevi-Bektaşîlik üzerine çeşitli bilimsel çalışmalarda bulunmuşlardır. Ancak bu araştırma ya da çalışmaların büyük bölümü, Alevi-Bektaşî inancı ya da kimliğini tanımadan ya da yeterli düzeyde incelemeden yapılmıştır. Bu durum, inanca ya da kimliğe yönelik farklı ideolojik yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Özellikle Türkçü yaklaşımlar, Alevi-Bektaşî inancını eski Türk dinleriyle bağdaştırmışlardır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren başta Fuat Köprülü olmak üzere, Fransız Türkolog İrenne Melikoff ve Ahmet Yaşar Ocak, Alevi-Bektaşî inancı/kimliği üzerine çalışmalar yapmışlardır. Melikoff, Köprülü'den yoğun bir şekilde etkilenirken, Ahmet Yaşar Ocak da hem Köprülü'den hem de Melikoff'tan etkilenmiştir. Üçünün de hemfikir olduğu temel nokta, Aleviliğin senkretik (bağdaştırma-karma) yapısıdır. Bu üç araştırmacı ve akademisyenin yanı sıra birçok yabancı araştırmacı ve tarihçi de aynı düşünceleri paylaşmıştır. Bilhassa F. W. Hasluck, bu yazarlar arasında en önemlisidir ve Aleviliğin senkretik yapısına dikkat çekmiştir. Köprülü, Melikoff ve Ocak'ın temel tezlerinde, Alevilik-Şamanizm ilişkisi oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Ocak, özellikle Köprülü'nün ortodoks-heterodoks paradigmasından yola çıkarak Aleviliği heterodoks, Sünniliği ise Ortodoks İslam anlayışı çerçevesinde tanımlamıştır ancak ondan ayrıldığı noktalar da yok değildir. Her şeyden önce sosyolojik ve antropolojik perspektiflere dayanılarak yaptığı İslam, İslamiyet ve Müslümanlık ayrımlarını Alevilik tanımlamasında ortodoks ve heterodoks ile ilişkili biçimde kullanmıştır (Erol, 2017, s. 122-129).

anlayışının devletin resmi inançsal yaklaşımının tecessümü olması, Alevilere yönelik asimilasyon politikalarının Cumhuriyetin ilanından sonra da değişmeyeceğinin kanıtı gibi görülmüştür. 1960'lı yıllarda başlayan iç ve dış göçler, bu durumun değişmesini beraberinde getirmiştir. Kapalı bir toplum yapısına sahip olan Alevi-Bektaşilik, toplumsal değişmelerden etkilenerek kırdan kente göçün etkisiyle çözülmeye başlamıştır. Bu çözüme, Aleviliğin kurumlarını tahrip ederken, geleneksel kültürün genç kuşaklara aktarımını engellemiştir. 1960'ların sonu ve 1970'ler, Alevi-Bektaşi inancının kimlik olarak kentlerde görünür olduğu yıllardır. Bununla birlikte tarihsel-toplumsal gelişmelere paralel olarak Alevilerin çok büyük bölümü sol/sosyalist siyasetin içinde yer almaya başlamışlardır. Bu durum, Aleviliğin sol/sosyalist ideolojiyle birlikte anılmasını beraberinde getirmiştir. Böylece Aleviliğin geleneksel yapısı, bilhassa Alevi gençler tarafından sorgulanmaya başlanmış ve büyük oranda eleştirilmiştir. Sol/sosyalist ideolojinin Aleviler arasında daha fazla etkili olduğu açık biçimde görülmüştür.

Kimlik politikalarının dünyadaki seyrine paralel olarak Alevi kimliğinin özellikle diasporada görünür olmasının Türkiye'deki yansımaları, 1990'lı yılların başlarına rastlamıştır. 90'lı yıllarda, Alevi kimliğinin yaşanan katliamlar ve şiddet olaylarına gösterilen tepkilerle birlikte kamusal alanda görünürlüğünün arttığını söylemek mümkündür. Bu durum, kitle iletişim araçlarında Alevi-Bektaşi kimliğinin açıkça ifade edilmesini ve görünür olmasını da beraberinde getirerek, bir Alevi uyanışı yaşanmasına neden olmuştur. Böylelikle yüzyıllardır öteki konumunda yer almış Alevi kimliği, devletin de ilgisi dâhiline girerek, Türk İslam sentezinin etkisiyle ve stratejik bir hamleyle, 1990'ların ortasından itibaren ulusal kimliğin ve İslam inancının ana unsuru olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Her ne kadar devlet tarafından Alevi görünürlüğüne dair süreç olumlu bir seyir sergilese de Alevilik, devletin resmi inancı konumundaki Sünni İslam'ın sınırlarını belirlediği bir alana hapsedilmek istenmiştir. 2000'li yılların başından itibaren Avrupa Birliği ile ilişkiler ve Kopenhag Kriterleri çerçevesinde yaşanan demokratik açılım paketlerine bağlı olarak Alevi inancı, kamusal görünürlüğünü arttırmıştır. Ancak günümüze kadar geçen süreçte Alevilerin eşit yurttaşlık ilkesi doğrultusunda devlet hizmetlerinden yeterli oranda faydalanamadığı ve

yaşadıkları sorunların büyük oranda devam ettiği görülmektedir. Bu durum, devletin laiklik ilkesine rağmen her inanca karşı eşit düzeyde yaklaşmadığının açık göstergesidir.

Alevilik ile ilgili yapılan çalışmalarda tarihsel, toplumsal ve politik olarak sorunların ifade edildiği söylenebilir ancak özel olarak sorunların sanatsal ifade biçimleri açısından ele alınıp, değerlendirilmediği görülmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasında iki temel etmen söz konusudur; bunlardan ilki, Aleviliğin yüzyıllardır Anadolu topraklarında olmasına rağmen egemen anlayış tarafından yokmuş gibi kabul edilmesi ve görmezden gelinmesi ya da istenilen forma büründürülememesidir. İkinci temel etmen ise Alevilerin bu durumla ilgili hem teorik hem de pratik anlamda bir arayış içine girmemeleridir. Alevi inancının özellikle kendi kimliğini ifade etme noktasındaki güven/güvenlik problemleri ön plana çıkmaktadır. Bu etmenlerin tarihsel, toplumsal ya da kültürel birçok sebebi vardır. Çalışma kapsamında ortaya çıkan durum, Türk Sineması bağlamında ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

Türk Sineması, toplumsal meseleleri sinema perdesine aktarma konusunda daima çeşitli sorunlar barındırmıştır. Cumhuriyetin ilanından 1960'ların ortasına kadar Türk Sineması; tarihsel, toplumsal, siyasal ve kültürel olguları beyaz perdeye yansıtma hususunda çağının gerisinde kalmıştır. Toplumsal meselelerin sinemasal ifade aracı olma konusunda Türk Sineması; toplumun da gerisinde kalarak, 1950'lerin ortasındaki değişim ve dönüşümü 1960'ların ortasından itibaren yüzeysel de olsa beyaz perdeye taşımaya başlamıştır. Sinemanın toplumu yansıtma biçimi, Türk Sineması'ndaki hâkim anlatı biçimi olan melodram ağırlıklıdır. Birbirlerini yineleyen melodramlar, benzer konuları farklı oyuncularla işleyerek taklidin ötesine geçememiştir. Bu durum, toplumun zihniyet yapısının değişime direnmesiyle birlikte sanatçının/sinemacının topluma ayak uydurmasının sonucudur. Bunun yanı sıra sinemacıların felsefi ve sanatsal altyapıdan yoksunluğu (Tunalı, 2006, s. 202), estetik ve tematik anlamda özgün bir sinema dilinin ortaya çıkmasını engellemiştir.

1960'ların ortasından itibaren toplumcu gerçekçi sinemacıların ortaya çıkmasıyla birlikte toplumsal meseleler geç de olsa sinemasal ifade aracı bulmuştur. Ancak Türk Sineması'nda etnik ve dinî kimliklerin sinemasal yansımaları, özellikle

Kürtler ve Aleviler düşünülürken 2000'li yıllara kadar genellikle örtük bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Türk Sineması'nda Kürtler ve Aleviler çoğu zaman görünmez kılınmışlardır. Durumun Türk Sineması açısından sansür gibi çeşitli sebepleri olabilir; ancak sinemacıların çok büyük bölümünün bu sorunu aşmak adına herhangi bir girişimi olduğu söylenemez. Böylelikle özellikle ana akım film yapmaya çalışan sinemacılar, etnik-dinî kimlikleri genellikle tip düzeyinde, belli stereotipleştirmeler çerçevesinde ve çoğunlukla melodramatik anlatının içine hapsetmişlerdir. Birkaç yönetmenin çekmiş olduğu filmler dışında özellikle 1980'li yıllara kadar Türk sinemacılar, içinde yaşadıkları toplumu tanıyamamış, günü kurtarmaya çalışmış, ele aldıkları konuları yüzeysel bir biçimde sinemaya aktarmışlardır. Temel olarak bu durum, toplumun yüzeyselliğinden kaynaklanmaktadır ve toplumun dolayısıyla da sinemacıların neyi aradığını bilememesiyle doğrudan ilintilidir (Adanır, 2003, s. 171-172). Toplumunu tanımayan sinemacıların çektikleri filmler, toplumsal meseleler konusunda bağlamından uzak olduğu gibi, sinemasal dil anlamında da oldukça geridedir. Tarihsel, toplumsal gelişmelere paralel olarak toplumsal yapıdaki değişimler ve kültürel çeşitlenmeler, 1970'lerin ortasından itibaren filizlenen yeni sinemacı kuşağını etkilemiş ve sinemanın toplumsal boyutu yeni sinemacılar tarafından keşfedilmiştir. Ancak buna rağmen etnik ve dinî kimliklerin sinemasal temsilleri; gerçeklikten uzak ve yüzeysel bir biçimde sinema perdesine aktarılmıştır.

Yerel ve küresel ölçekte yaşanan değişimlerle birlikte 1980'lerde Türk Sineması, dönemin tarihsel, toplumsal, politik ve ekonomik koşullarından payına düşeni almıştır. Bu dönemde toplumsal meselelerden çok bireysel sorunların sinemacılar tarafından önemsendiği söylenebilir. Bu bağlamda Türk Sineması'nın toplumsal olaylara yaklaşımı, 12 Eylül Askeri Darbesinin etkisi ve sonrasında sansür mekanizmasının devreye girmesiyle birlikte yeniden sekteye uğramıştır. 1980'lerin ortasından itibaren çekilen filmler, toplumsal problemleri içinde bulunan döneme özgüymüş gibi değerlendirerek beyaz perdeye aktarmıştır. Bu durumun toplumsal meselelerin tarihsel bağlamından koparılarak işlenmesinin sonucu olduğu düşünülmektedir. Ancak buna rağmen 1980'lerin sonundan itibaren özellikle gayrimüslim ve azınlık temsillerinde sayısal artışa paralel olarak temsil noktasında bir yumuşamanın olduğu belirginleşmiş,

artık karakter düzeyinde gayrimüslim ve azınlıkların beyaz perdede yer almaya başladığı görülmüştür. Durumun ortaya çıkışında, temelleri 1960'larda atılan ancak bilhassa Türkiye'de 1980 sonrası iyice belirginleşen kimlik hareketlerinin yoğun etkisi bulunmaktadır.

1990'larla birlikte etnik anlamda Kürtlerin sinemasal olarak keşfedildiği görülür. Bu durum, 1980'lerin ortasından itibaren belirginleşmeye başlayan Kürt sorununun bir sonucu olarak da değerlendirilebilir. Ancak Kürtlerin keşfi, sinemacılar tarafından henüz tam anlamıyla açık ve gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarılamamıştır. 1990'lı yıllarda gayrimüslim azınlıkların beyaz perdedeki görünürlüklerindeki artışla birlikte, filmlerin ana karakterlerinin azınlıklardan oluşmaya başladığı söylenebilir. İnançsal ya da kimlik olarak Aleviler ise 1990'lardan itibaren örtük bir biçimde yeniden beyaz perdede temsil edilmeye başlanırlar. Ancak bu temsillerde Alevi kimliği, son derece yüzeysel ve basit bir biçimde ele alınır, gerçekçi bir temsilin söz konusu olmadığı görülür.

1990'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan yeni sinemacıların etkisiyle 2000'li yıllarda Türk Sineması'nda bir zihniyet değişimi yaşanmıştır. Bu durumun sinemasal yansıması olarak etnik ve dinî kimliklerin beyaz perdedeki görünürlükleri daha önceki dönemlere göre hem sayısal hem de içerik bazında artmıştır. Bununla birlikte geçmiş dönemlerde yaşanmış olan tarihsel, toplumsal ve politik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan travmalarla yüzleşme; sinemasal olarak temsil fırsatı yakalamıştır. Alevi-Bektaşî inancı da gelişmelerden üzerine düşen payı almıştır.

2000'li yılların, Türk Sineması tarafından Aleviliğin keşfedildiği yıllar olduğu görülmektedir. Bu dönemde Alevi-Bektaşî inancı/kimliği, geçmiş dönemlere göre daha belirgin ve olabildiğince gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarılmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra sinemasal temsildeki sayıca artış, tip düzeyinden karakter düzeyindeki temsile yerini bırakmıştır. Alevi-Bektaşî inancı/kimliğine dair konular, ana ya da yan tema olarak Türk Sineması'ndaki yerini almıştır.

Özellikle Alevi-Bektaşî inancına ait filmlerin örtük ve görünür bir biçimde Türk Sineması'ndaki temsili adeta arkeolojik bir kazı yaparcasına ikinci bölümden itibaren

ele alınarak değerlendirilecektir. Bu bölümün genel olarak kimlik, azınlık ve öteki kavramları çerçevesinde Türk Sineması'nın başlangıcından günümüze kadarki serüvenini içermesi planlanmaktadır.

Buradan yola çıkıldığında metnin birinci bölümünde Aleviliğin tarihsel, politik ve sosyo-kültürel manada ele alınış ve kavranış biçimlerine odaklanılacaktır. Özellikle Aleviliğin tarihsel anlamda ortaya çıkış süreci, ilkel dinlerden günümüze kadar etkilenmiş olduğu inançları da kapsayacak biçimde ele alınıp, senkretik özelliği ön plana çıkarılarak genel bir bakışla metne aktarılmaya çalışılacaktır. Bu durum, aynı zamanda Aleviliğin politik art alanını incelenmesini de beraberinde getirmektedir. Özellikle modernleşme hareketlerini de içine alacak biçimde kimlik politikalarına paralel olarak Osmanlı ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti dönemlerinde Alevi inancına/kimliğine yönelik yaklaşımlar, günümüze kadar geniş bir perspektifte ele alınarak değerlendirilecektir. Bunun yanı sıra birinci bölümün ikinci kısmında, özellikle üçüncü bölümde çözümlene yapılacak filmlerde görülecek ve esasında her biri ayrı bir tez konusu olabilecek ölçüde genişliğe sahip, Alevi-Bektaşî inancı/kimliğine ait sembollere (kültürel kodlar), inançsal ritüellere, mezhepsel farklılıklara vb. değinilecektir.

Metnin ikinci bölümünün birinci kısmında kimlik-sinema ilişkisi bağlamında öncelikle kimlik, azınlık ve öteki kavramları ele alınarak, Türkiye Cumhuriyeti devletinin kuruluş yıllarında oluşturulmaya çalışılan, homojen toplumsal yapı analiz edilecektir. Bu toplumsal yapı içinde azınlık gruplara (etnik ve dinî azınlık gruplar) yönelik yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti devletinin (kurucu iradenin) yaklaşımı, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kısaca değerlendirilecektir. İkinci bölümde sinemasal anlamda Türk sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren gayrimüslim azınlıklar, Kürtler ve Aleviler; kimlik, öteki ve azınlık kavramları çerçevesinde, "Yeşilçam öncesi", "Yeşilçam ve sonrası (1950-1990)", "1990 sonrası" olmak üzere üç bölümde temsil olgusu bağlamında değerlendirilerek ele alınacaktır. Bu noktada öncelikle gayrimüslim ve azınlıkların Türk Sineması'ndaki temsilleri tarihsel anlamda değerlendirilecektir. Sonrasında ise Kürtlerin beyaz perdedeki temsillerinin günümüze kadarki serüveni; kimlik, azınlık ve öteki kavramları çerçevesinde işlenecektir. Tarihsel

anlamda temsil ediliş sıralaması içinde son sırada yer alan Alevi-Bektaşiler ise Türk Sineması'nın ilk yıllarından günümüze kadarki sürede genel bir çerçevede değerlendirilecektir.

Metnin üçüncü bölümünde çalışmanın amaç, yöntem ve örneklemeden bahsedildikten sonra 1980 sonrası dünyadaki değişimlere paralel bir biçimde Türkiye'de yaşanan sosyo-politik ve ekonomik dönüşümün özellikle kimlik politikaları bağlamındaki yansımaları ele alınacaktır. Bu bağlamda 2000 sonrasında sayısı gün geçtikçe artan Alevi-Bektaşî inancını beyaz perdede görünür kılan filmler, göstergebilimsel ve söylem analizi yöntemleri çerçevesinde incelenecektir. Göstergebilim, filmlerdeki Alevi-Bektaşî inancına ait göstergelerin neler olduğunu imlerken; söylem analizi, tarihsel ve ideolojik anlamda çözümleme yapılmasına olanak sağlayan bir yöntem olarak kullanılacaktır. Bu kapsamda filmlerde karakterlerin Alevi-Bektaşî inancının/kimliğinin kültürel kodlarını ya da sembollerini kullanım biçimleri, Alevi-Bektaşî inancının politik gelişimi, Alevilere yönelik katliamlar ve şiddet olayları, Alevi-Sünnî ilişkileri, geleneksel/muhafazakâr Alevilik, kentleşme ve etnik kimlik kavramları çerçevesinde değerlendirilerek ele alınacaktır.

Türk Sineması'nda Alevi-Bektaşîlik temsili, akademik anlamda daha önce çalışılmamış bakir bir alandır. Bu kapsamda çalışmanın amacı başlangıcından günümüze kadar Türk filmleri arasında bir tarama yaparak, Alevi-Bektaşîliğin Türk Sineması'ndaki temsil biçimlerini ortaya koymaktır. Özellikle 2000 sonrasında belirginleşmeye başlayan Alevi-Bektaşîliğin sinemasal temsili, çalışmada ön plana çıkarılacaktır. Alevi-Bektaşî inancı/kimliği temsiline 2000 sonrası Türk Sineması'nda görünür olmaya başladığı, çalışmanın hipotezini oluşturmaktadır.

Bu kapsamda amaca yönelik ulaşılabilir örneklem çerçevesinde 2000 sonrası Türk Sineması'ndan Alevi-Bektaşî inancını/kimliğini içeren on film seçilerek göstergebilim ve söylem analizi yöntemleri çerçevesinde çözümlenecektir³. Çalışmada incelenecek filmler şunlardır: *O da Beni Seviyor* (2001), *Başka Sementin Çocukları*

³ Mehmet Öztürk'ün 2015 yılında çektiği "Defne'nin Bir Mevsimi" ile Erkan Tahhuşoğlu ve Ayhan Salar'ın 2016 yılında çektiği "Eşik" filmlerine ulaşamadım.

(2008), *Saklı Hayatlar* (2011), *Bir Ses Böler Geceyi* (2011), *Oğul* (2011), *Babamın Sesi* (2012), *Madımak: Carnina'nın Günlüğü* (2015), *Zer* (2016), *Kaygı* (2017), *Locman* (2018). Göstergibilimsel çözümleme kapsamında filmlerdeki göstergelerin düz anlam ve yan anlam bağlamında değerlendirilmesi söz konusudur. Söylem analizi noktasında ise filmlerin geçtiği dönemlerin tarihsel-toplumsal koşulları, bu dönemde Alevi inancının ve kimliğinin örtük ya da görünür biçimde nasıl temsil edildiği özellikle filmlerdeki diyalog örüntülerinden yola çıkılarak incelenecektir. Bununla birlikte öykü, olay örgüsü, konuşma örgüleri, dramatik öğelerin kullanımı toplumsal ve ideolojik yaklaşımlar çerçevesince değerlendirilecektir.



1. BÖLÜM

ALEVİLİĞE TARİHSEL VE SOSYO-KÜLTÜREL BAKIŞ

Günümüzde başat olarak Alevilik⁴, Kuran ve hadis temelli, gündelik hayat pratiklerinin yönlendirilmesine dayalı ve İslam Ortodoksisini oluşturan Sünni din yorumunun dışında ve İslam heterodoksisinin içinde yer almaktadır. Ahmet Yaşar Ocak (2011c, s. 78) heterodoks teriminin sosyal, siyasal ve dinsel üç ayrı ayağının olduğunu belirtmiş; heterodoks İslam anlayışının kitabi olmaktan çok sözlü geleneğe dayalı olduğunun altını çizmiştir. Bu bağlamda heterodoks İslam'ı, eski inançlar ve mitolojik hikâyelerin İslami biçimde yaşamaya devam ettiği bir halk İslamlığı olarak tanımlamak mümkündür. Ancak heterodoksi ile ilgili tartışmalarda çeşitli gruplaşmalar ortaya çıkmıştır. Alevi olan ve olmayan akademisyenler ve araştırmacılar, bu tartışmayı kendi içlerinde yürütmüşlerdir. Tartışma, Aleviliğin İslam içinde değerlendirilip değerlendirilmemesine kadar uzanmıştır. Ancak heterodoksi kavramının Aleviliği tam anlamıyla karşılayıp karşılamadığı sorundur. Rıza Yıldırım, Orta Çağ Anadolu'sunda İslam anlayışının heterodokstan ziyade heterojen olduğuna dikkat çekmiştir. Bunun temel sebebini ise dönemin tarihsel koşullarında Anadolu'da siyasal anlamda güçlü bir merkezin ve bu anlamda kendini geniş kitlelere zorla kabul ettirecek bir ortodoksinin mevcut olmayışı olarak değerlendirilmiştir. Yıldırım (2019, s. 40) heterodoksi ve ortodoksi arasındaki ayrımı şu şekilde yapmaktadır:

“Heterodoksi, ortodoksinin tanımladığı kurgulanmış bir merkeze göre yapılan ideolojik/dinî konumlandırmadan ibarettir. Ortodoksi bir kez inşa edildi mi, ‘doğru’nun tekeline eline aldığından, heterodoksi daima ‘yanlış’ın ve sapıklığın alanıdır. Çağdaş kaynaklar dikkatlice incelendiğinde, Orta Çağ Anadolu'sunda böyle bir ‘doğrunun tekelleşmesi’ sürecinin henüz gerçekleşmediği anlaşılmaktadır”.

⁴ Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlüğü'nde Alevi; “Hz. Ali'ye bağlı olan kimse” (TDK, 2021) olarak tanımlanmıştır. İslam Ansiklopedisi'nde de benzer bir tanım mevcuttur ve kelime anlamıyla Alevilik, “Ali'ye mensup olan yani Hz. Ali'nin soyundan gelen” olarak tanımlanırken; kelimenin yaygın kullanımının ise Hz. Ali hakkında beslenen inançlar olduğu ifade edilmektedir (Ocak, 1988, s. 368).

Yıldırım'ın itiraz noktası bu anlamda oldukça önemlidir. Çünkü Anadolu'nun tarihsel ve toplumsal koşulları göz ardı edilerek, böyle bir yorumun yapılması, kavramların analizinde sorunların oluşmasına yol açmıştır. Anadolu Selçuklu Devleti içindeki karışıklıklar, ortodoks bir İslam inancının Anadolu coğrafyasında yeşermesini de engellemiştir. Bu kapsamda heterodoks bir inanç biçimi olarak Aleviliği tanımlamak, ortodoks bir inanç biçimi olarak Sünniliği İslami özle bağdaştırmak anlamına da gelmektedir⁵.

Oluşum süreci uzun bir tarihsel sürecin ürünü olarak görülen Aleviliğin köklerini, Şamanizm'in⁶ de öncesindeki eski tabiat ve atalar kültlerine kadar dayandırmak mümkündür. Murat Okan (2004, s. 11), Aleviliğin heterojen bir yapıya sahip olduğunu ifade etmiştir. Bununla birlikte Aleviliğin uzun süreli ve belli bir kronolojik boyutta, belli bir mekânda bazen çok yavaş da olsa değişime uğrayarak bugüne kadar gelen bir toplumsal yapının ürünü olarak değerlendirildiğini belirtmek gerekmektedir (Öktem, 2011, s. 11). Ama Alevilik ile ilgili araştırma yapan akademisyen ve araştırmacıların hemfikir olduğu konu, Aleviliğin tam anlamıyla

⁵ Bir grup araştırmacı ise çalışmalarında Aleviliğin heterodoks bir yapıda olmadığını vurgulamışlardır; bu isimler arasında en önemlileri, Nejat Birdoğan, Cengiz Güleç ve Erdal Gezik'tir. Birdoğan, Aleviliğin Anadolu'ya gelen göçebe Türk ve Kürt topluluklarının geçmişlerinden gelen ve etkileşimde buldukları başka inançların kimi parçalarını da içinde topladıkları başlı başına özgün bir inanç olduğunu vurgulamıştır (2010, s. 10). Cengiz Güleç ise Alevilerin önemli bir bölümünün Aleviliği İslam'ın özü olarak tanımladıkları için heterodoks sözcüğünü kabullenmeyeceklerini hatta ortodoks olmayı bile kabullenebileceklerini belirtmiştir. Güleç, Alevilerin heterodoksiyi kabul etmeme gerekçelerini, "Heterodoks kavramı İslami terminolojide ve bilhassa Osmanlı döneminde resmi otoriteler ve ulema nezdinde 'Rafizi, Zendeka ve Mulhidler' yani sapkın, dinsiz imansız ve tanrıtanımaz, daha ziyade heretik inanç ve ibadetler için kullanılmıştır ki, Alevilerin heretik olduğu asla söylenemez" (2011, s. 121-122) şeklinde ifade etmiştir. Alevilik ile İslam ilişkisini değerlendiren araştırmacılardan birisi olan Nejat Birdoğan'a göre Alevilik, İslamiyet'ten daha önce ortaya çıkmıştır ve bu bağlamda özellikle Asya dinlerinin kalıntıları ve etkilerini de içinde barındırmıştır ancak İslamiyet'le Aleviliğin yan yana gelmesindeki temel etken korkudur. Böylece Alevilik, İslam'la birlikte var olmamış hatta ondan ayrı olmuştur. Birdoğan iddialarını daha da ileri götürerek Aleviliğin ayrı bir din olduğunu ifade etmiştir (1995, s. 13-15, 33-45).

⁶ İnsanlığın en eski dinlerinden birisi olarak da tanımlanan Şamanizm, aynı zamanda eski Türklerin millî dinî (Yazıcı N., 1992, s. 11) olarak da tanımlanmaktadır. Ancak bir tek Şamanizm'den bahsetmek mümkün değildir; çeşitli tarihsel süreç içinde çeşitli Şamanizmler ortaya çıkmıştır ve coğrafi olarak da farklılıklar göstermektedir. Bu bağlamda Şamanizm, büyüsel-dinsel bir tekniktir (Roux, 2015, s. 147). Dar anlamıyla Şamanizmi, Sibiryaya da Orta Asya'ya özgü bir dinsel olgu olarak da görmek mümkündür. Terimin Tunguzca "şaman" sözcüğünden türediğini ifade etmek gerekmektedir (Eliade, 1999, s. 22). Daha geniş tanımıyla Şamanizm; Sibiryadan Kuzey Amerika'ya, Güney Amerika'dan Okyanusya'ya kadar uzanan coğrafyada etkili olan, geniş arkaik esrime (mest olma) tekniklerinden birisi olarak adlandırılmakla birlikte, hem gizemcilik hem büyü hem de din olarak tanımlanmaktadır (Eliade, 1999, s. 16; Şener, 2001, s. 18).

tanımlanamayacağı ya da tanımlansa bile bu konuda bir ihtilafının muhakkak ortaya çıkacağıdır (Dressler, 2016, s. XV). Bu bağlamda ihtilafın giderilmesi mümkün görünmemektedir. Böylelikle Alevi kimliğinin müphemliğinden bahsetmek gerekmektedir (Ertan, 2017, s. 16). Çünkü Aleviliği tam anlamıyla enine boyuna sistemli bir biçimde tanımlamak, analiz etmek, anlamak veya anlatmaya çalışmak, hemen her kesim açısından sorunlu bir alana dâhil olmak demektir (Ocak, 2000, s. 129; Yalçinkaya, 1996, s. XI). Bu durumun ana nedeniyse, Alevilik ile ilgili yapılan çalışmalarda terminolojik problemlerin henüz aşılamamış olmasıdır. Bu noktada Aleviler adı altında yekpare ve türdeş bir gruptan bahsedilememesinin de önemli etkisi vardır (Okan, 2004, s. 18). Ancak Alevilik meselesinde tanımlamalar yerine, geniş anlamda uzlaşma noktalarının daha fazla önem taşıdığını söylemek gerekmektedir. Bununla birlikte tarihsel süreç içinde Alevi ve Bektaşilerin üretmiş oldukları ve kullandıkları kimi kavramlar bağlamlarından koparılarak, özensizce modern kullanıma aktarılmıştır. Böylelikle tarihsel anlamlarını yitiren kavramlar, bireylerin zihinlerinde farklı çağrışımlara yol açmış, hâlâ açmaya da devam etmektedir (Yıldırım, 2015, s. 71). Bu durumun birçok sebebi olabilir ancak en önemlileri türdeş bir Alevi topluluğunun ve Aleviliğe ait bir yazılı kültürün olmayışıdır.

Alevilik, inançsal anlamda yazılı kültürün dışında sözlü bir gelenek üzerinden varlığını sürdürmüştür. Genellikle göçebe, yarı göçebe veya köylü Türkler üzerinden kendini var etmiş olan Alevilik, dinin emir ve buyruklarını kitabi bakış açısının dışında ve daha çok evliya menkıbeleriyle (menakıbnameleriyle⁷) şekillendirmiştir. Bu durum, Aleviliğe ait mitolojik art alanın da oluşmasını sağlamıştır. Bununla birlikte Alevilik, Ortodoks İslam anlayışının reddettiği mucize ve kerametleri ön plana çıkaran velayetnameler ve menkıbeleri hakikat olarak benimsemiş, tarihsel arka planını bunlara göre biçimlendirerek, bir geçmiş oluşturmuştur (Yıldırım, 2007, s. 13). Alevilik açısından tarihsel arka planın ele alınmasında en önemli işlevi menakıbnameler görmektedir. “Belleten” dergisindeki “Anadolu Selçuklular Tarihinin Yerli Kaynakları”

⁷ Menakıbname, Ahmet Yaşar Ocak tarafından (1992, s. 36); “Genel olarak herhangi bir tarikata mensup bir velinin menkıbelerini ihtiva eden eserler” biçiminde tanımlanmaktadır. Menakıbnamelerin yazılma amacı, tarikat bütünlüğünü korumak amacıyla müritlerin yetişmesine olanak sağlamak ve tarikatın propagandasını yapmaktır.

adlı makalesinde Fuad Köprülü (1943, s. 421-425) ve “Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menakıbnameler” adlı çalışmasında Ahmet Yaşar Ocak “keramet anlatıları” olarak da adlandırılan menakıbnamelerin Anadolu’ya gelmiş Türk heterodoks faaliyetlerin inanç yapısını ve sistemini ortaya çıkarması noktasındaki önemine değinmişlerdir (Ocak, 1992, s. 69). Ancak bu menakıbnamelerin yalnızca Aleviliğe ait inanç yapısı ve sistemini ortaya koyduğu söylenemez. Çünkü Türk heterodoks faaliyetlerden bahsederken yalnızca Alevilerden bahsetmek mümkün değildir; ancak Türkmen topluluklar içinde Alevilerin baskın olduğunu da belirtmek gerekmektedir.

Birbirinden farklı toplumsal kesimlerin Aleviliğe dair ilgilerinin artması nedeniyle konuyla ilgili farklı tanımlamalar veya yaklaşımlar mevcuttur. Ayhan Yalçınkaya (1996, s. 3-4) Aleviliğe dair üç farklı tasarımdan bahsetmektedir; aslında bu yaklaşımları da kendi arasında içeriden (Alevi olanlar) ve dışarıdan (Alevi olmayanlar) olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki, resmi Alevilik tasarımı olarak adlandırılan devletin, özellikle de Diyanet İşleri Başkanlığının yaklaşımıdır. Bunu, Aleviliğe dair dışarıdan bir yaklaşım olarak değerlendirmek gerekir. Bu yaklaşım, Diyanet İşleri Başkanlığını Sünniliği olduğu kadar Aleviliği de temsil eden bir kurum olarak görmektedir. Buradan yola çıkıldığında Alevilik, bir mezhep olarak görülmemekte ve Sünni İslam yorumundan çok da farklı şekilde tanımlanmamaktadır. Bu yaklaşıma göre Alevilik, Müslümanlığın Türkler tarafından algılanış biçimlerinden birisidir. Hatta geleneksel dinî elit kesimin içinde bir grup; “Hz. Ali, İslam’ın beş farzını yerine getirdiğine göre Aleviler de bu farzları yerine getirmelidir” şiarını ön plana çıkarmaktadırlar. Bu grup, Aleviliği Ortodoks İslam inancıyla denk hâle getirmeye çalışmakta olup, Sünnilikle Alevilik arasında bir fark görmemektedir (Çamuroğlu, 2005, s. 6).

Bazı konularda resmi Alevilik tasarımıyla paralellik gösteren ikinci yaklaşım ise Aleviliğe içeriden bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir ve Aleviler arasında bu yaklaşıma ilginin yoğun olduğunu söylemek mümkündür. Her şeyden önce Alevi-Bektaşî araştırmacılar ve akademisyenler arasında çokça tartışılan bu yaklaşıma göre, gerçek anlamda İslam dinini Alevilerin yaşadığı iddia edilmekte; Hz. Muhammed ve Kur’an-ı Kerim’in asıl takipçilerinin Aleviler olduğu belirtilmektedir. Böylelikle

Aleviliğin tarihsel süreç içinde beslenmiş olduğu kaynaklar görmezden gelinerek; Alevilik sadece İslam dinî ile sınırlandırılmaktadır. Bununla birlikte bu yaklaşımı savunanlar, “Aleviliği İmam Cafer-i Sadık’ı izleyen bir mezhep olarak kabul etmekte; bazı inanç ve ibadetlerde, özellikle de dinî kaynakların (Kur’an ve hadis) yorumlanmasında Sünnilikle aralarında temel farklar olduğunu söylemektedir” (Bilici, 2010, s. 77)⁸.

Aleviliği tanımlamaya ait üçüncü yaklaşım ise sol, sosyalist veya Marksist bakış açısıyla şekillenmiştir. Bu yaklaşım, Aleviliği, Türkiye’nin sanayileşme veya modernleşme sürecine paralel olarak ortaya çıkan ve toplumsal muhalefet, halk hareketi veya ezilmişlerin yanında yer alan bir ideoloji olarak görmekte ve hatta bunun da ötesine geçerek, Aleviliği felsefi bir düşünce yapısı olarak değerlendirmektedir. Faruk Bilici (2010, s. 74) bu tasarımı “özgürlük teolojisi” olarak adlandırır. Ayhan Yalçınkaya (1996, s. 4) ise bu yaklaşımın Aleviliği, ilericilik ve devrimcilik ile eşdeğer gördüğüne dikkatleri çeker.

Aleviliğe ait bütün bu tanımlama girişimleri, Aleviliğin esasen tanımlanamayacağına ya da çerçelenemeyeceğinin açık göstergesidir. Birçok araştırmacı ve akademisyen, bu ve benzeri çalışmaları sürdürmekte ancak içinde bulunmuş oldukları ideolojik biçimlenme onları nereye sürüklerse oraya doğru yön değiştirmektedirler. Bu durum; Alevilikle ilgili tanımlama probleminin günümüzde de geçerliliğini sürdürmesindeki en önemli etkidir. Ancak Alevilikle ilgili tanımlama ya da çerçeleme girişimleri de devam etmektedir⁹.

Aleviliği tanımlamayla ilgili yukarıdakilere benzer veya kimi noktalarda onlardan farklılaşan birçok başka yaklaşım da mevcuttur¹⁰. Bütün bunlar, Aleviliğin

⁸ Bu yaklaşıma göre Aleviliğin tarihi, Hz. Ali ile başlatılmakta; Hz. Ali ve soyuna (Ehlibeyte) gösterilen sevgi ve yandaşlık, Alevi olmanın temel koşulu olarak değerlendirilmektedir. Aleviliği, halifelik kavgasında Hz. Ali taraftarı olma (Erdoğan, 1993, s. 42; Zelyut, 1992, s. 19) ya da Hz. Ali’ye bağlanıp onun yandaşı olup, onu peygamberin öteki sahabelerinden üstün tutma (Özkırımlı, 1996, s. 10) şeklinde ifade etmek de mümkündür.

⁹ Özellikle 2002 yılı sonrası süreçte Alevilikle ilgili araştırmalar ve tartışmalar daha da artmış; dönemin hükümetinin Alevi açılımıyla ilgili toplantılar yapmasıyla birlikte bu tartışmalar daha da alevlenmiştir.

¹⁰ Kürt-Alevilerinin bir bölümü Aleviliği, Mazdekizm ve Zerdüştlük karışımı bir inanç olarak kabul ederken bir kısım araştırmacı ise Anadolu’ya ait özgün bir inanış biçimi olarak Aleviliği ön plana çıkarmışlardır.

müphemliğinden kaynaklanmaktadır. Bu durumun oluşmasıyla ilgili birçok sebepten bahsetmek mümkündür; ancak tanımlama sorunuyla ilgili en önemli neden, Aleviliğin tarihsel arka planı veya teolojik geleneğiyle ilgili yeteri kadar yazılı metnin bulunmaması ve Alevilerin de tanımlanma noktasındaki özgürlükçü yaklaşımlarıdır.

Araştırmacıların bir kısmı Alevilik tarihinin Hz. Muhammed sonrasındaki hilafet sorununa dayandırıldığını belirtirler. Bu bağlamda Alevilik, İslam’la özdeş kılınmaya ya da Alevilikle ilgili tanımlama girişimlerinde İslam içerisindeki teolojik bağlam ön plana çıkarılmaya çalışılmaktadır (Subaşı, 2010, s. 26). Buna bağlı olarak da halifelik sorunu ve Hz. Ali ile Muaviye arasındaki iktidar mücadelesi, Aleviliğin ortaya çıkışındaki temel etmen olarak görülmüştür. Yezit ile Hz. Hüseyin arasındaki siyasal kavga ise Alevilik tartışmalarının bir başka boyutunu oluşturmaktadır. Sorun sadece teolojik bir bağlamda değildir bunun yanı sıra siyasal art alanı da içinde barındırmaktadır. Buradaki ana çıkış noktası, Hz. Ali ve onun etrafında şekillenen teolojik art alanıdır. Ahmet Yaşar Ocak teolojik art alanı sorunlu olarak görmektedir. Çünkü kimi yazılı kaynaklarda (genellikle menakıbnamelerde) Hz. Ali kültürünün ve bunun Aleviliğe yansıdığı dönemin, XV. yüzyılın sonu XVI. yüzyılın başı olduğu görülmektedir. Ahmet Yaşar Ocak (2000, s. 134) bu durumu; “Aleviliğin tarihsel başlangıç mekânı da hilafet çekişmelerinin geçtiği Arap toprakları değil, Anadolu topraklarıdır. Ama Aleviliği oluşturan toplumsal tabanın ve inanç yapısının kökenleri Anadolu da dâhil, Orta Asya’dan Balkanlara kadar uzanan geniş bir coğrafyaya dayanır” şeklinde ifade eder. Yani Aleviliğin yalnızca hilafet sonrası ortaya çıktığına dair tasarımda bulunmak, Aleviliği anlamamakla ya da Aleviliği, Şiiliğin bir kolu olarak değerlendiren görüşlere paralel bir düşünce biçimi olarak değerlendirmekle eşdeğerdir.

Alevi ya da Alevilik sözcükleri, XIX. yüzyılla birlikte kavramsallaştırılmış, onun öncesinde Alevi ya da Alevilik yerine Kızılbaş ya da Kızılbaşlık sözcükleri tercih edilmiştir. Kızılbaşlık ise, XV. yüzyıl sonlarında Safevî Devleti’nin takipçisi olan köy topluluklarını ve aşiretleri ifade etmek için kullanılmıştır¹¹. Kızılbaş sözcüğü Türkçedir

¹¹ Fuat Bozkurt “Çağdaşlaşma Sürecinde Alevilik” adlı çalışmasında, Kızılbaşlığı Asya’nın derinliklerine, Türklüğün eski dönemlerine kadar götürerek “kızılbaş” sözcüğünün anlamsal düzeyde “kazak” sözcüğüne yakın olduğunu belirtmiştir. Kızılbaş sözcüğü, eski Türklerde “kızgın”, “toplumdaki genel kurallara uymayan” gibi anlamlar içermektedir. Ancak Bozkurt sözcüğün Safevî Türkleri döneminde ortaya

ve “kırmızı serpuşlu” anlamına gelmektedir (Melikoff, 2008, s. 239). Daha önceki dönemlere bakıldığında her iki sözcüğe de rastlanılmadığı görülür.

Anadolu Aleviliğinin tarihsel süreç içinde başlangıcını XIII. yüzyıla kadar götürmek mümkündür. Daha önceki dönemlerde “Kızılbaşlık” ya da “Alevilik” sözcüklerinin yerine “Bektaşilik” sözcüğü kullanılmıştır. Çünkü Kızılbaşlığın ya da Aleviliğin temellerinin dayandığı kesişim noktasında Hacı Bektaş-ı Veli önemli bir figürdür. Ancak Bektaşilik, Hacı Bektaş döneminden sonra ortaya çıkmış bir tarikattır. Zaten Alevi teolojisini oluştururken Bektaşilikle birlikte XIV. yüzyılda Âşık Paşazade ve döneme ait menakıbnameler dışında yazılı bir kaynak bulunamamaktadır¹². Melikoff, Bektaşiliği “birbirine aykırı birçok öğenin karışa karışa geldiği, örf dışı (non-conformiste) ve dili Türkçe bir halk öğretisi” (Melikoff, 1993, s. 22) diye tanımlamıştır. Bektaşiliğin temel ve ayırıcı niteliği, onun bir senkretizm¹³, bir inançlar karışımı

çıktığını ve ilk kez onlar tarafından kullanıldığını ifade etmiştir (2006, s.3). Tufan Gündüz (2016, s. 107) ise Kızılbaş sözcüğünü tamamen Safevilerle ilişkilendirmiş ve “Şeyh Haydar’ın müritlerini diğer tarikat mensuplarından ayırmak ve gücünün ne olduğunu göstermek için 12 dilimli kırmızı renkli ve beyaz destarlı başlık giydirmesinden sonra” Kızılbaşlık sözcüğünün türediğini ifade etmiştir. Kızılbaşlık, Safeviye tarikatının bir mensubu anlamında ilk kez Şeyh Haydar zamanında dile getirilmiştir (2016, s. 9). Kızılbaşlığın iki anlamı vardır; ilki, şahıs olarak Kızılbaş yani Safeviye tarikatının müridi demektir. İkincisi ise direkt Safevi devleti anlamına gelmektedir. “Kızılbaş” ifadesi, Sünni kesim tarafından sürekli bir dışlamayı, ötekileştirmeyi hatta bunun da ötesine giderek zındık, mühlhit, kâfir, Rafizi gibi aşağılayıcı anlamları içermiştir (Melikoff, 2011, s. 20). Başka kaynaklara bakıldığında Kızılbaşlığı farklı olaylarda giyilen başlıklarla ilişkilendirenler de olmuştur. Mesela Hasan Basri Erk ve Burhan Kocadağ, Uhud Savaşı’nda Hz. Muhammed’in korunmak için kendine siper ettiği Ebu Ducane’nin başındaki sarıgım al kana boyanmasını ön plana çıkarırlar. Hayber savaşında Hz. Ali’nin başına kırmızı sarık sarmasını, Sıffin Savaşı’nda Hz. Ali’nin Muaviye’nin askerlerinden kendi askerlerini ayırmak için kırmızı başlık giydirmesini ve Safevilerdeki Şah İsmail’in Kızılbaş ordusunun kızıl sarıklı olmasını Kızılbaşlıkla ilişkilendiren araştırmacılar da olmuştur (Erk, 1954, s. 36; Kocadağ, 1998, s. 60).

¹² Aleviliğin teolojisi yazılı ve sistematik değildir, var olan teoloji hem sözel hem de mitolojik karakter içermektedir ve bu da onun geniş bir senkretik yapı içermesine neden olmuştur (Ocak, 2011, s. 75).

¹³ Alevilik ile ilgili araştırma yapan akademisyen ve araştırmacıların çoğunun hemfikir olduğu temel nokta, Aleviliğin de Bektaşilik gibi senkretik bir yapıda olduğudur. Çünkü birçok tarihçi ve araştırmacının da belirttiği gibi her ikisinin de kökleri “farklı inanç sistemlerinin etkileşime girerek karışması sonucunda yeni inanç öğelerinin ya da örüntülerinin ortaya çıkması” (Su, 2011, s. 14) gibi aynı yere dayanmaktadır. Süreyya Su’nun ifade ettiği gibi tanımlanabilen senkretizm, özcü yaklaşımların reddi anlamına gelmektedir; çünkü kültürel antropoloji bağlamında dünyada saf haliyle kalabilmiş bir kültürden bahsetmek mümkün değildir. Bunun olabilmesi için tamamen yalıtılmış bir kültür olması gerekmektedir. Birbirleriyle az ya da çok, dolaylı ya da dolaysız ilişki kurabilen her toplum, diğerinden kültürel anlamda beslenmiş veya etkilenmiş; kendinden sonra gelen kültürleri de beslemiş ya da etkilemiştir. Bu bağlamda dünya tarihi düşünüldüğünde saflığını koruyarak bugüne kadar gelebilen dinsel veya kültürel oluşumlardan bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Buradan yola çıkıldığında, başta kutsal kitaplar olmak üzere hemen hemen bütün dinlerin senkretik olduğunu söylemek mümkündür. Murat Okan (2004, s. 34) “Türkiye’de Alevilik” adlı çalışmasında senkretizmin bir kültürün tamamı için değil de, o kültürün bir ögesi, özellikle de din için kullanılabileceğinden bahsetmiştir. Niyazi Öktem’e (2011, s. 19) göre ise “tarih sahnesine yeni çıkan dinler, yayıldıkları bölgelerdeki insanları kendi dinlerine çekerken o insanlar;

olmasıdır ve bu yönüyle Aleviliğe çok benzemektedir. Melikoff (2011, s. 22), Bektaşiliğin XV. yüzyılın sonlarına doğru kurumsallaşmaya başladığından bahsetmiş ve Bektaşiliği sadece Anadolu coğrafyasıyla sınırlamamıştır. Melikoff, Azerbaycan'dan Balkanlar'a kadar, kendini Alevi veya Kızılbaş olarak da nitelendirenlerin de yaşadıkları bölgeleri Bektaşi coğrafyasına dâhil etmiştir. Çünkü Aleviliğin XIII. yüzyılda Hacı Bektaş-ı Veli ile başlayan bir sürecin parçası olduğunu belirtmiş ve Alevilikle, Bektaşiliğin aynı kökten beslendiğini vurgulamıştır¹⁴. Böylece Alevilik ile Bektaşilik iç içe geçmiş olmakla birlikte aralarında çeşitli farklılıklar da mevcuttur¹⁵.

eski din alışkanlıklarından, kültür yapılarından, kült denilen tapınma biçimlerinden kolay kolay vazgeçemezler”, eski dinden getirdikleri kodlar, yeni dinin içinde bir şekilde kendine yer bulmak zorundadır. Böylelikle sonrasında bir sentez oluşturulmaktadır. Bu durum, sadece din ya da inanç için geçerli değildir, bütün kültürel unsurları da dâhil etmek mümkündür, bazı kültürel unsurlar değişirken; bazıları işlev değiştirerek varlığını sürdürebilir. Aslında Türklerin İslamiyet'i kabulü de bu şekilde olmuştur. Türkler, İslamiyet'ten önceki inanç formlarını İslamiyet içinde eritmişler ve Türk-Müslümanlığını oluşturmuşlardır. Alevilik ile ilgili çalışma yapan araştırmacıların bir bölümü, Türk-Müslümanlığı denildiğinde yalnızca Alevileri düşünürken, başta Ahmet Yaşar Ocak olmak üzere birçok akademisyen ve araştırmacı da Alevilik ve Sünniliğin her ikisinin Türk-Müslümanlığı olarak adlandırılması gerekliliğine vurgu yapmışlardır. Ahmet Yaşar Ocak, İslam'ı, tek ve semavi bir din olarak kabul etmekle birlikte, Müslümanlığı veya Müslümanları ise çok çeşitli ve beşeri bir oluşum olarak görmektedir (1996, s. 75-80).

¹⁴ Fuad Köprülü, Aleviliğin, Bektaşiliğin ve Şiiliğe yakın batıni fikirlerin temelinde İsmailiğin olduğunu ifade etmiştir (1976, s. 206-207).

¹⁵ Her ne kadar Alevilik ve Bektaşilik kavramları birlikte kullanılsa da aralarında çeşitli ayrımlardan bahsedilebilir. Alevilik ve Bektaşilik çalışmaları çeşitli terminolojik karışıklıklar içermektedir. Bu kapsamda akademisyen ve yazarların her iki kavramla ilgili birbirlerinden farklı tezleri vardır. Ancak bunlar konuya ilişkin bir perspektif oluşturmaktan oldukça uzaktır. Bu tezler arasında öncelik, Alevilik ve Bektaşilik çalışmalarını Cumhuriyet döneminde ilk kez başlatan Fuat Köprülü'ye aittir. Köprülü Aleviliği, “kır Bektaşiliği” olarak tanımlamıştır (Köprülü'den akt Yıldırım, 2015: 25). Ancak bu yaklaşımın derinlemesine bir Alevilik, Bektaşilik araştırması içerdiğini söylemek mümkün değildir. Bununla birlikte Köprülü'nün alan araştırması yaptığına dair bir iz de gözükmemektedir. Irenne Melikoff da Fuat Köprülü'nün izinden gitmiş, Alevilik ve Bektaşiliğin tarihsel anlamda aynı özden beslendiklerini ifade ederek, XV. yüzyıl sonrasında tarihsel kırılmayla birlikte Bektaşiliğin daha çok Balkan ağırlıklı bir inanca dönüştüğünü, Aleviliğin ise Anadolu merkezli kalmaya devam ederek Safevilerle derin ilişkiler sonucunda Kızılbaşlık olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir. Bu noktada sadece bölgesel anlamda farklar mevcut değildir aynı zamanda Bektaşilik şehir merkezlerinde kalmış; Alevilik ise kırsal alanda kalarak göçebe ya da yarı göçebe olarak devam etmiştir (1999, s. 17-23). Ahmet Yaşar Ocak ise Alevilik ile Bektaşilik arasındaki inanç ve ritüel noktasındaki ayrımı daha açık bir biçimde ifade etmiş ancak dinî taban bakımından birbirlerinden ayrılamayacaklarını vurgulamıştır. Çünkü her ikisi de Babai hareketinden doğmuştur. Ancak Bektaşilik bir tarikat olarak varlığını sürdürürken Alevilik “kapalı bir toplumsal yapı içinde gelişen -etnik değil- bir çeşit 'kavmi mezhep' meydana getirmiştir” (1996, s. 19-20). Abdülkâfi Gölpınarlı da Bektaşilik ile Aleviliği ayrı ayrı ele alarak farklılıklarını ortaya koymuştur. Gölpınarlı'ya (1963, s. 4) göre, Bektaşilik bir tarikatken, Alevilik bunun dışındadır. Bu noktada inanç esasları ve ritüeller bakımından Bektaşilikle ortaklaştığı birçok nokta bulunmaktadır (Aydın, 1997, s. 18). Rıza Yıldırım ise inanç ve erkân hususları noktasında Bektaşiliğin ve Kızılbaşlığın/Aleviliğin oluşum süreçlerini birbirinden ayırmaktadır. XVI. yüzyılda Bektaşiliğin tam anlamıyla oluştuğunu; Kızılbaşlığın ise oluşmakta olduğunu ifade eder (2015, s. 84). Shankland'ın bu doğrultuda belirttiği bazı esaslar, Kızılbaşlığın/Aleviliğin tanımlanması açısından yol gösterici olabilir. Bunlar arasında içselleştirilmiş bir tanrı tasavvurunu kabullenme, Hz. Ali sevgi ve saygısı, erkek ve kadınların bir arada ibadet etmesi ve

Ancak bu farklılıklar, günümüzde Alevi-Bektaşiliğin bir arada değerlendirilmesine engel oluşturacak bir yapıda değildir. Alevilik ve Bektaşilik kavramlarının hem inanç ve ibadet yönünden, hem de sosyolojik anlamda ayırt edilmesi mümkün gözükmemektedir. Bu bağlamda metinde her ne kadar çeşitli farklılıklar barındırsa da Alevilik, Bektaşiliği kapsayacak bir biçimde kullanılmaktadır.

1.1. Aleviliğe Tarihsel Bakış

Aleviliğin inançsal bir form olarak ortaya çıkışında Orta Asya temelli dinlerin etkisinin çok önemli olduğu bilinmektedir. Her ne kadar Alevilerin çok büyük bölümü, kendini İslam dinî içerisinde konumlandırmış olsa da Aleviliğin İslam öncesindeki temelleri ve Türklerin eski inançları önemli yer tutmaktadır. Böylece Alevilik, İslam'dan çok Türklükle özdeş kılınmaya çalışılmıştır. Bilhassa Irenne Melikoff, bu konudaki araştırmalarında ve makalelerinde, Alevilikle ilgili İslam'dan çok önceki inançlara ve asıl olarak da Türklerinkine vurgu yapmıştır. Alevilikte İslamiyet öncesi Türk kültür öğeleri daha baskındır. Yazar bu durumu, Alevi/Bektaşilik “Türk halk dini demek” (1993, s. 29-30) şeklinde özetlemiştir¹⁶.

Gerek Türk, gerekse de diğer halklar arasında İslamiyet’i yayan Türkmen ata ya da babalar, İslamiyet öncesinden gelen adet, gelenek ve göreneklerini uzun süre korumuşlardır. Bu bağlamda Anadolu’da hızlı bir biçimde yayılan İslam’ın arkaik denilebilecek bir niteliğinden bahsetmek mümkündür. Göçebe olan ve daha çok kırlarda bulunan Türkmenler arasında, İslam öncesinin kam-ozanlarının devamı niteliğinde olan dede ve babaların etkisi oldukça yoğun olmuştur. Buradan yola çıkıldığında Orta Asya’dan itibaren Türklerin batıya doğru taşınmış oldukları inanç biçimleri, İslamiyet’i kabul etmelerinden sonra da yaşamlarında çok önemli yer kaplamıştır. Buna bağlı

Ortodoks inanç tarafından Allah’ın evi olarak ifade edilen camiden uzak durulması yer almaktadır (Shankland, 2003, s. 171). Bu bağlamda Aleviliğin bir şemsiye terim olarak kabul edilmesi gerekmektedir, çünkü inanışları ve ritüelleri birbirlerinden farklı olan birçok topluluk kendilerini Alevi olarak ifade etmektedirler (Erol, 2018, s. 78).

¹⁶ Mehmet Eröz de Aleviliğin ana kaynağı olarak eski Türk kültür ve dinini ön plana çıkarmaktadır (1992, s. 7). Türkmen adı verilen konargöçer topluluklar, eski inançlarını korumakla kalmamış; Orta Asya’dan Anadolu hatta Balkan coğrafyasına kadarki alanda karşılıklı çıkan farklı inançlardan etkilenirken, ulaştıkları coğrafyadaki toplulukları da etkilemişlerdir. Özellikle XI. yüzyıldan itibaren Türkmenlerin batıya doğru göçü sırasında başat dinsel form İslamiyet hâline gelmiş; ancak, Arap coğrafyasından farklı biçimde algılanıp, uygulanmıştır.

olarak da Aleviliğin ortaya çıkışında Orta Asya'dan itibaren Türklerle birlikte batıya taşınan adet, gelenek ve göreneklerin yoğun etkisi olmuştur.

1.1.1. İslam Öncesinden Selçuklu Dönemine Aleviliğin Ortaya Çıkışında Etkili Olan İnançlar

Her toplumda olduğu gibi Türk toplumlarında da dinî inançların şekillenmesinde, yaşam biçimi ve kültür önemli yer tutmaktadır. Buna dair en önemli kaynak Orhun Yazıtları'dır. Bu yazıtlardan yola çıkıldığında atalar kültü, tabiat kültleri ve Gök Tanrı kültü (Ocak, 2010, s. 60-61) olmak üzere üçlü bir din anlayışının eski Türk topluluklarının inanç sistemlerini oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Göçebe halde yaşayan Türk toplulukları, eski tabiat-atalar ve Gök Tanrı kültlerinden başlayarak¹⁷, mistik bir karaktere sahip olan Şamanizm, Budizm ve Maniheizm gibi inanç sistemleriyle karşı karşıya kalmışlardır. Sonrasında İran dinleri olarak da bilinen Zerdüştlük ve Mazdekizm, tek tanrılı dinlerden Hristiyanlık ve Yahudilik, Orta Asya'dan yola çıkan göçebe Türklerin karşılaşmış olduğu dinsel formlardır (Sökefeld, 2008). Her bir formdan diğerine geçilirken bir öncekinin çeşitli özellikleri bir sonrakine aktarılmıştır. Türk boylarının İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte İslamiyet'ten önceki dinsel formlarla bir sentez oluşturulmuştur. İttihat ve Terakki döneminde Alevilik-Bektaşilik çalışmalarını yürüten Baha Said Bey Alevilerin özbeöz Türk olduklarını ve Orta Asya'dan getirilen Şamanizm gibi eski Türk inançlarının İslam örtüsü altında devam ettirildiğini belirtmiştir¹⁸. Ercan Geçgin ve.

¹⁷ Tabiat kültleri ise çevrede bulunan ağaç, su, dağ, taş gibi nesnelerin bir ruhunun olduğuna, bunların canlı olduklarına ve bir güçlerinin bulunduğu inanan kültlerdir. Gök Tanrı kültü ise yüce varlık olarak adlandırılmıştır, ancak tek tanrılı dinlerle ya da tek tanrı inancıyla karıştırılmamalıdır. Türklerin İslamiyet'i benimsemesinde Gök Tanrı kültürünün etkisi olduğu Aleviliğe dair Türk-İslam sentezci yaklaşımlar tarafından özellikle ifade edilmektedir. İslamiyet sonrasında da etkisini göstermiş, hatta Alevilikteki Hz. Ali kültürünün temelinde de Gök Tanrı kültürünün yattığının altı çizilmiştir (Okan, 2004, s. 49).

¹⁸ Türkler açısından İslamiyet öncesi dinsel formlardan en önemlisi Şamanizm'dir. Bilhassa dinsel önderlik (dede, şaman, kam), dinsel ritüeller (cem töreni, semah), simgeler (turna kuşu) noktasında Şamanizm, Alevi-Bektaşi inanç sistemini önemli ölçüde etkilemiştir. Roux, Şamanizm'in etkilerinin hâlâ sürdüğünü belirtirken şunları ifade etmiştir: "Bugün Türkiye'deki Alevilerin hâlâ esin kaynaklarından biridir. Şii oldukları söylene de, bu Türkler hâlâ Şamanizm etkilerini taşırlar" (2015, s. 244). Bu durum, Alevilerin inançları noktasında katı kuralcı Ortodoks İslami yorumlara karşı mesafeli durmalarını beraberinde getirmiştir. Şamanın topluluk içinde oynamış olduğu rol ile Alevi dedesinin rolleri kişişim

Ahmet Yaşar Ocak da Alevilik ve eski Türk dinleri arasındaki ilişkiye vurgu yapmışlardır. (Bey, 2000, s. 87-88; Ocak, 1992, s. 8; Geçgin, 2015, s. 427)¹⁹.

Alevilikte Şamanizm'in yanı sıra Budizm'in etkilerinden de söz edilebilir. Budist rahiplere ait çeşitli anlatılar veli kültü ya da evliya menkıbeler noktasında İslamiyet'in kabulüyle birlikte Ahmet Yesevi ve benzeri velilerin şahsiyetlerine uyarlanarak sürmüştür (Ocak, 1992, s. 6; Okan, 2004, s. 50). Budizm'de yer alan tenasüh inancı çerçevesinde canlılar, Nirvana'ya ulaşınca kadar öldükten sonra değişik biçimlerde dünyaya yeniden gelirler²⁰. Budizm içinde yer alan bu menkıbeler, Ahmet Yesevi ve diğer evliyaların yeniden dünyaya gelişleri biçiminde Türkler tarafından İslamiyet sonrasında da uyarlanmıştır (Ocak, 2010, s. 83; Köprülü, 1976, s. 33)²¹.

Maniheizm²² ise senkretik yapı, gnostik²³ yön ve yerel inanışlarla kaynaşabilme noktasında heterodoks halk İslam'ı ile ortak özellikler göstermekte, Maniheizmin temelini oluşturan ağzın, elin ve kalbin mührü düsturu, Alevilikteki "Eline, diline, beline hâkim ol" ilkesiyle örtüşmektedir (Okan, 2004, s. 51).

göstermektedir. Şaman törenlerinde çalınan kopuz ile Alevi-Bektaşî cem törenlerinde çalınan bağlama ve kadınların her iki törende yer alması gibi daha birçok ortak noktadan bahsetmek mümkündür.

¹⁹ Alevilikle ilgili ilk dönem araştırmaların ideolojik bir amaç çerçevesinde yapıldığını söylemek gerekmektedir. Bu araştırmalar, dönemin siyasal düşüncelerine altyapı hazırlamak amacıyla kullanılmıştır. Özellikle de Baha Said Bey'in araştırması böyle bir nitelik taşımaktadır. Bu durumu, İbrahim Bahadır (2015, s. 460) "milliyetçi yazarların hedefi, Aleviliğin eski Türk dinleri ile ortaklığını ortaya çıkartıp, böylelikle onu milli birliğin bir unsuru haline getirmektir" şeklinde ifade etmiştir.

²⁰ Budizm, Şamanizm, Maniheizm gibi dinlerdeki hulul (Tanrı'nın insan bedeninde inmesi) ve tenasüh (bedenden bedene ruh göçü) inançları Alevi-Bektaşî inanç sisteminin temellerini oluşturmuştur (Say, 2007, s. 33).

²¹ Bilhassa VIII. yüzyıldan X. yüzyıla geçen süreçte Maveraünnehir'den İran coğrafyasına ve Azerbaycan'a kadarki bölümde yaşayan göçebe Türkler arasında Zerdüştlüğün ve Mazdekizmin etkilerini de görmek mümkündür.

²² Maniheizm, iyilik ve kötülük arasındaki karşıtlığa dayalı olmakla birlikte içinde Hıristiyan, Zerdüşti ve Budist öğeler de barındıran gnostik bir inanç biçimi olarak Mezopotamya'da ortaya çıkmıştır (Ocak, 2010, s. 91; Okan, 2004, s. 50). Maniheizmin yerel inançlarla uyum sağlama ve kaynaşma noktasındaki başarısı yayılmasını da kolaylaştırmıştır (Melikoff, 1993, s. 128).

²³ Gnostik, gnoses sözcüğünden türemekle birlikte gonese, "bir başkaldırma duygusu, yerleşik düzeni red, başkalarından uzaklaşma ve yalnızlık duygusu ile belirlenir; bînatî ve kurtarıcı bilinç yardımı ile ezilen insanların kurtuluş umudu olarak, buhranlı anlarda ortaya çıkar. "Gnose"lar hiçbir zaman, herhangi dinî ya da tarihî bir biçime bağlı değildir, pagan, Hıristiyan, Yahudi veya Müslüman olabilir; evrenseldir, sosyal ve siyasal durumun elverişli görüldüğü her yerde ayrı ayrı ortaya çıkar. Belli bir dinin bînatî yanı olarak belirir. Başlıca niteliği, dinler karışmasıdır (syncrétisme); bir inançlar mozaiki oluşturur" (Melikoff, 1993, s. 112).

Bütün bunlardan yola çıkıldığında göçebe Türkler, Orta Asya'dan Anadolu'ya göç ederken birçok dinî unsurla karşılaşmışlar ve bunları kendi içlerinde eritip bağdaştırarak yeni bir form ortaya çıkarmışlardır. Eski mitolojilerin üstüne eklenen yeni mitolojilerle birlikte mistik özellik, kendini korumayı başarmıştır. Anadolu coğrafyasına gelirken karşılaşılan İslamiyet, Türkler için yeni bir dönemin de başlangıcı kabul edilmiştir.

1.1.2. Türklerin İslamiyet'i Kabulü

Egemen ya da resmî tarih anlayışına ait kaynakların çoğunda, Türklerin İslamiyet'i kabulüyle ilgili yazılanlar oldukça nettir. Bu kaynaklarda, Hz. Muhammed'in ölümünden sonra Arapların, Horasan ve Maverâünnehir'in fethiyle birlikte Türklerle, Araplar karşı karşıya gelmişlerdir. Sonrasında Türklerin İslamiyet'i tanıdıktan sonra kabul etme noktasında sorun yaşamadıkları ve boylar halinde İslamiyet'i kabul ettikleri belirtilir²⁴. Ancak Türklerin İslamiyet'i kabulü, yaklaşık üç yüz yıl süren bir sürecin ürünüdür. Egemen tarih anlayışının dışında, kanla ve kılıç zoruyla Türklerin İslamiyet'i kabul ettiğini söylemek mümkündür (Aydın, 2008, s. 23). Bilhassa Maverâünnehir civarındaki Türk şehirlerinin Arap akınları sonrasında kontrol altına alınmasına karşın Türkler direniş göstermişler ancak başarılı olamamışlardır. Erdoğan Aydın; Türklerin işgal ve asimilasyona karşı eski düşmanları Çin'le bile anlaşmak istediklerini, Arapların dolayısıyla da İslamiyet'in Türklerin direniş sonrasında daha fazla yayılmadığını belirtmiştir (2008, s. 129).

Doğan Avcıoğlu'na (1978, s. 122) göre Türkler'in İslamiyet'le tanışmaları büyük oranda İranlı olan Horasanlılar, Harizmiler ve Soğdlular vasıtasıyla olmuştur. Türkler ile İranlılar arasındaki ilişki, uzun yıllar öncesine dayanmış ve özel olarak ticari, ekonomik ve kültürel alanlarda kendini göstermiştir. Arapların İran'ı fethinden sonra Türklerle karşılaşmaları kaçınılmaz olmuş ve bu karşılaşma egemen tarih anlayışının

²⁴ Türklerin İslamiyet'i kabulüyle ilgili bir diğer görüş ise Türklerin İslamiyet'in birçok unsurlarını direkt olarak Araplardan değil, İran vasıtasıyla aldığı şeklindedir. İslam medeniyetini Türklere İran kültürünün merkezi olan Horasan yoluyla Maverâünnehir'den geçerek geldiği görüşü de oldukça yaygındır. (Köprülü, 1976, s. 21). Bu durum, özellikle İran edebiyatının Türk edebiyatı üzerindeki etkisinin de en önemli kanıtı niteliğindedir. Ethem Ruhi Fırlalı (1994, s. 81) da bu görüşe paralel düşünmekle birlikte bilhassa tasavvuf felsefesiyle yumuşatılmış geleneksel İslam'ın Türklerin Müslümanlaşmalarında önemli etken olduğunu belirtmiştir.

anlattığı gibi Türklerin kolayca İslamiyet'i kabulü şeklinde olmamıştır²⁵. Doğan Avcıoğlu, Türklerin İslamiyet'le karşılaşmalarındaki ana faktörün yerleşik hayata geçiş olduğunu ifade eder. Oğuzların, genel anlamda da Türklerin İslamiyet'i kabullerindeki bir diğer önemli nokta ise Müslüman topluluklar ile Türkler arasındaki ticarî ilişkilerdir (Sümer, 1972, s. 52). Böyle bir ilişki biçiminin gelişmiş olması, Türklerin İslamiyet'i kabulünde önemli rol oynamış ve kolaylaştırmıştır.

Türklerin İslamiyet'le tanışıklığı sonrasında yerleşik yaşama geçmeyen ve konargöçer olarak yaşamaya devam eden Türkmenler, İslamiyet'in Ortodoks ve Kuran temelli yaklaşımı yerine Şaman unsurları da içeren heterodoks yanını benimsemişlerdir (Dierl, 1991, s. 32). Bu noktada bilhassa İran kaynaklı eski inançların önemli rol oynadığını söylemek gerekmektedir. Zerdüştlük, Mazdekizm ve Maniheizm gibi inanışlar Türkler üzerinde etkili olmuşlardır (İrat, 2012, s. 45). Bu inançlar Türklerin Orta Asya'dan getirmiş olduğu inançlarla harmanlanmış ve sonrasında İslam dininin içinde bütünleşmiştir. Zerdüştlük, Mazdekizm ve Maniheizm'e ait düalist inanç, kültür ve gelenekler; Türkler arasında yayılmış ve İslamiyet'le tanıştıktan sonra da etkinliğini sürdürmüştür. Köprülü (1976, s. 20-21) bu konuda şunları ifade eder:

“Türkler uzun asırlar her iki medeniyet (Çin ve İran) nüfuzu altında bulunduktan sonra, nihayet, İslam dinini kabul eden İran, onları yavaş yavaş kendi nüfuz dairesine aldı... Türkler İslamiyet'in birçok unsurlarını doğrudan doğruya Araplardan değil, Acemler vasıtasıyla aldılar. İslam medeniyeti Türklerle, İran kültürünün merkezi olan Horasan yolu ile Maveräu'nehir'den geçerek geliyordu; Maveräu'nehir'in birçok büyük merkezleri bile manen 'Türk' olmaktan ziyade 'İrani' idi”.

Anadolu topraklarına kadar gelirken karşılaşılan her topluluk, hem kültürel hem de dinsel anlamda konargöçerlerin yaşamlarında önemli etkiler uyandırmış ve yaşamlarının biçimlenmesine katkı sunmuştur. Önceleri zorla kabul edilen İslamiyet,

²⁵ Türklerin İslamiyet'i kabulü o kadar uzun sürmüştür ki, Türkler, İslamiyet'in yayılcı politikalarına karşı kendi inançlarını savunmak için yüzyıllarca direnmek zorunda kalmışlardır. Ancak her şeye rağmen İbn Fadlan'ın aktarmış olduğu bilgiler büyük önem taşımaktadır. Ona göre Oğuz beyi meyilli olmuş olsa da X. yüzyılda Oğuz Türkleri hâlâ Müslüman değildi ve ciddi anlamda Müslüman Araplara karşı direniş göstermektedirler. Fakat XI. yüzyıla gelindiğinde özellikle Oğuz Türklerinin çoğunun İslamiyet'i kabul ettiği görülmüştür. Oğuz Türklerinden İslamiyet'i seçenlere Müslümanlar tarafından Müslüman Türk şeklinde anlam kazanmış olan Türkmen adı verilmiştir (Sümer, 1972, s. 51). Ancak Oğuzların bu adı benimsediklerini söylemek mümkün değildir.

sonraları kitlesel halde kabulleri de beraberinde getirmiştir. Doğan Avcıoğlu (1979, s. 2200) ilk Türk-İslam devleti olarak anılan Karahanlıların İslamiyet'e geçişlerinde Şiiliğin etkisi olabileceğini vurgular. Ancak Avcıoğlu dışındaki kaynaklarda bu duruma değinilmemiştir.

Türklerin Araplarla karşılaşmalarının tarihi, VII. yüzyıla kadar götürülebilecek olsa da İslamiyet'le tanışıklık VIII. yüzyılın ortalarını bulmuştur. Buna rağmen Türklerin yaklaşık iki yüz yıl boyunca İslamiyet'i dinsel anlamda kabullendiklerini söylemek güçtür, X. yüzyıl civarında özellikle Oğuz ve Karluk Türkleri arasında İslamiyet yayılmaya başlamıştır (Turan, 1994, s. 166). Öncelikle ticarî ilişkiler içinde bulunan Oğuz Türkleriyle Müslüman Araplar ve Farslar etkileşime geçmişlerdir. Kurulan yakın ilişki, Türklerin Müslümanlaşmasını kolaylaştırmıştır. Sonrasında ise Müslüman derviş ve şeyhlerin Türkler arasında yaptığı propaganda, İslamiyet'in seçilmesinde önemli rol oynamıştır (Sümer, 1972, s. 52). Bütün bu gelişmeler sayesinde devlet anlamında Karahanlılar, ilk Müslüman-Türk devleti olarak tarih sahnesine çıkmıştır. Karahanlılar, İslamiyet'i yalnızca dinî bir form olarak kabul etmemiş aynı zamanda devletin ideolojisi hâline getirmişlerdir.

1.1.3. Büyük ve Anadolu Selçuklular Döneminde Aleviliğin İzleri

Alevilik ile iktidar ya da devlet ilişkileri; Aleviliğin köklerinin oluşmaya başlamasından ya da ortaya çıkışından itibaren sorunlar içermiştir²⁶. Bilhassa Büyük Selçuklu Devleti döneminden başlayarak devletin ya da iktidarın Sünnilik dışındaki gruplara karşı tavrı dışlayıcı olmuştur. Önce Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu devletleri zamanında, sonrasında ise Osmanlı İmparatorluğu döneminde devlet mekânizması, Aleviliği ve diğer heterodoks inanç biçimlerini ötekileştirmiş; onlara asimilasyon politikaları uygulamış, zaman zaman da onları katletmeye varan çok ciddi olaylar yaşanmıştır²⁷.

²⁶ Sadece Safevi hükümdarlarından Şah İsmail zamanında Kızılbaşlık (Alevilik); devletle barışık gibi gözükmiştir.

²⁷ Ahmet Yaşar Ocak (2010, s. 141) siyasal otoritenin (devletin) Sünnilik siyaseti gütmesinin halkın Sünnileştirilmesi anlamına gelmeyeceğini ve bu iddianın sadece Yavuz ve Kanuni dönemiyle sınırlı olabileceğini belirtmiştir. Ancak Sünniliğin siyasal otorite tarafından ön plana çıkarıldığını kabul etmiştir.

Moğol istilasının sonucu olarak Oğuz Türklerinin batıya doğru göçleri devam ederken; bu dönemde birçok Türkmen; İran'a, Azerbaycan'a, Suriye'ye ve Anadolu'ya gelerek bu bölgelere yerleşmiştir. Her ne kadar Oğuz Türkleri, bu bölgelerde siyasî hâkimiyeti kurmuş olsa da devletin ideolojik yönelimini ve yönetim biçimini belirleme noktasında etkisiz kalmışlardır. Bu bağlamda Büyük Selçuklunun ideolojik yönelimi ve yönetim biçimi, Arap ve İran-İslam geleneklerinden yoğun biçimde etkilenmiştir (Kunt, 1997, s. 18). Buna bağlı olarak da Büyük Selçukluda (İran Selçukluları) mezhepsel anlamda Ortodoks inanç olarak Sünnilik, devletin resmi dinî görüşü hâline gelmiş; önemli merkezlerde kurulmaya başlayan medreseler, Sünni İslam'ın bilimsel faaliyetlerle desteklenmesini sağlamıştır.

Büyük Selçuklu döneminde batınî (ezoterik) olarak adlandırılabilir Ortodoks inanç biçiminin dışındaki düşüncelere karşı da mücadeleye girişilmiştir. Şiiliğin önünün kesilmesi için ise sufilik desteklenmiştir. Şehir merkezlerinde Sünni inanç, devlet tarafından desteklenirken; özel olarak kırsal alanda Sünni İslam'ın dışında bir İslam formu gelişmeye devam etmiştir. Bilhassa konargöçerler arasında İslam, eski inançlar (Atalar ve tabiat kültü, Gök Tanrı, Şamanizm, Maniherizm, Mazdekizm... vb) çerçevesinde algılanıp yorumlanmıştır.

XI. yüzyılda Müslüman Oğuzlar, Orta Asya'dan batıya doğru göçleri sırasında özel olarak İran coğrafyasında Büyük Selçuklu Devleti'ni kurmuşlardır. Bu sayede, Orta Asya'dan göç eden çok sayıda Oğuz Türk'ü önce Horasan'a sonra da kontrollü bir biçimde Anadolu'ya yerleştirilmeye başlanmıştır (Ocak, 2009, s. 17). Yani Büyük Selçuklu devletinin bir iskân politikası olarak konargöçer Türkmenlerin Anadolu'ya doğru göçleri ifade edilse de, Türklerin Anadolu'ya Büyük Selçuklu tarafından mı yerleştirildikleri, yoksa ondan kaçarak mı Anadolu'yu kendilerine yurt edindikleri tartışmalıdır²⁸. Bu göçler sırasında bilhassa Türkmenler arasında baba²⁹ diye anılan dinî önderler ön plana çıkmışlardır.

Ocak'ın düşüncesi kısmen doğruymuş gibi gözüke de Osmanlı döneminde Anadolu coğrafyasında Alevilerin asimile edilerek bir devlet politikası olarak Sünnileştirilmek istendiği bilinmektedir.

²⁸ Reha Çamuroğlu, Oğuz Türklerinin ve heterodoks dervişlerin Moğollardan değil de Büyük Selçukludan kaçarak Anadolu'ya geldiklerinin tarihçiler tarafından göz ardı edildiğini öne sürmüş ve

Anadolu'nun fethinden sonra buraya gelen dervişlerin arasında çok sayıda baba adı verilen Türkmen dervişi bulunmaktadır. Anadolu'ya Türkmen beyleriyle gelen bu babalar, Yesevîlik'e bağlıdırlar. Dervişler, Anadolu coğrafyasında uç bölgelerde toplanarak gaza ruhunu canlı tutmuşlardır (Turan, 1969, s. 82). XIII. yüzyılda bu zümrenin farklı kollarının (Vefailik) Anadolu'da Baba İshak, Baba İlyas, Barak Baba adlarıyla tanındığını söylemek gerekmektedir. Her şeyden önce Baba İlyas'ın Anadolu'daki etkisi çok önemlidir. Onun bağlı olduğu Vefailik, XIII. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar Anadolu'da etkisini sürdürmüştür; hem Melamelilik hem Kalenderîlik hem de Yesevîlik tarafından yoğun bir şekilde etkilenmiştir (Ocak, 2000, s. 140). Sonrasındaysa Kalenderîlik, Haydarîlik aracılığıyla Bektaşîliğin doğuşunda önemli rol oynamıştır (Ocak, 2011a, s. 115).

Selçuklu Anadolu'sunda yaşayan ve dağınık bir biçimde olan konargöçer Türkmen kitleleri heterodoks İslam inancına sahiptir; Anadolu Selçukluların devlet yapılanmasında ise Sünnî İslam inancının belirleyici olduğunu söylemek mümkündür³⁰. Türkler, eski inançlarından birçok öğeyi İslami unsurlarla sentezlemişler ve İslamiyet'i bu şekilde yaşama geçirmişler; daha çok kırsal bölgelerde göçebe ya da yarı göçebe biçimde yaşamışlardır. XII. ve XIII. yüzyıllarda Anadolu'nun Türkleştirilmesinde ve Müslümanlaştırılmasında önemli rol oynayan bu konargöçerler, Hristiyanlarla ilk iletişime geçen kitleler olmuşlardır (Kunt, 1997, s. 15). Ancak bu kitleler, siyasal otorite ile sürekli olarak sorunlar yaşamışlardır. Bu durumun sonucu olarak göçebe Türkmen kitleleri, siyasal otoriteyle bir çatışma dönemine girmiştir. Babailer İsyanı³¹ da bu kitlelerin ürünüdür.

Büyük (İran) Selçukluların harici ve bätini dervişlere karşı giriştiği katliam politikasını da bu durumun en önemli kanıtı olarak göstermiştir (1990, s. 155).

²⁹ Genelde göçebe Türklere İslam'ın temel öğretilerini basit ve anlaşılır dille ve folklorik ifadeyle anlatan kişilere "baba" denmektedir. Selçukluların kuruluşundan itibaren tasavvufi bir kişilik olarak babaların varlığından söz etmek mümkündür. Özellikle Tuğrul Bey döneminde Baba Cafer ve Baba Tahir-i Uryan adlı iki derviş dikkatleri çekmiştir (Su, 2011, s. 136). Baba Tahir kendi için Kalender ismini kullanmış ve Kalenderî kaynaklarında ismi geçmiştir.

³⁰ Konargöçerlikten yerleşik hayata geçenler de zaman içinde medrese eğitiminden geçerek Sünnî-İslam anlayışını içselleştirmişlerdir. Sünnî-İslam anlayışının Türkler arasında gelişmesi ve yayılmasında Büyük Selçuklu dönemi ön plana çıkmaktadır. Anadolu Selçuklu Devleti de Sünnî-İslam anlayışının Türkler arasında yayılmasında Büyük Selçuklular kadar rol oynamıştır (Ocak, 1999, s. 40; Ocak, 1996).

³¹ Alevîlik üzerine yapılan araştırmalarda kilit noktalardan birisini oluşturan Babailer İsyanı, üzerinde tartışmaların bitmediği konuların başında gelmektedir. Babailer İsyanı, Alevîliğin oluşum sürecinde çok

1.1.4. Osmanlı Döneminde Aleviliğin İzleri

XII. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadarki dönemde Kalenderî, Haydarî derviş ve şeyhleriyle Rum Abdalları ve Bektaşilik tarikatı mensupları Anadolu ve Rumeli'nin İslamlaşmasında önemli roller üstlenmişlerdir (Su, 2011, s. 169). Eski Türk inançlarının yanı sıra Şamanizm, Budizm, Zerdüştlük ve Maniheizm'den kalıntılarla Yesevilik'ten de etkilenen ve temellerinde Haydarîlik'in de olduğu Bektaşilik, XV. yüzyılın sonu XVI. yüzyılın başı itibariyle senkretik bir biçimde Anadolu coğrafyasında bir tarikat olarak kendini göstermeye başlamıştır. Her ne kadar XV. yüzyılın sonu XVI. yüzyılın başında ortaya çıkmış olsa da, Bektaşiliğin bugünkü anlamda şekillenmeye başladığı dönem XIV. yüzyıldır. Kadıncık Ana ve öğrencisi Abdal Musa'nın oluşumunda önemli roller üstlendiği Bektaşilik, XV. yüzyılın sonu, XVI. yüzyılda Hacı Bektaş soyundan geldiğine inanılan Balım Sultan tarafından yaygınlaştırılmıştır. II. Bayezid tarafından Balım Sultan, Hacı Bektaş tekkesinin başına getirilmiş ve bir tarikata dönüştürülen Bektaşilik, tam da Safevi seferleri öncesinde merkezi otorite tarafından kontrol altına alınmıştır (Aydın, 2015, s. 19).

önemli bir yere sahiptir. Hatta kimi araştırmacılar isyanı, Anadolu erenlerinin ilk savaşı olarak nitelendirmiş (Aksüt, 2013) ve Aleviliğin Safevî iktidarından çok daha önce Anadolu coğrafyasındaki varlığına işaret ettiğini belirtmişlerdir. Bu anlamda akademik düzeydeki egemen düşünce yapısıyla ters düşmüşlerdir. Babailer İsyanı hakkındaki egemen düşünce; XIII. yüzyılda Horasan'da Haydarîlik tarikatının doğmasına kaynaklık eden Yesevîliğin, XIII. yüzyılın ikinci yarısında Anadolu'da Babailiğin de doğmasındaki ana etken olduğu (W. Barthold, 1984, s. 194) şeklindedir. Bu kapsamda Babailer isyanının Aleviliğin ortaya çıkışındaki en önemli olaylar arasında yer aldığı ancak henüz Aleviliğin varlığından söz edilemeyeceği ifade edilmiştir. İsyanın çıkışında Büyük Selçuklulardan kaçarak Anadolu'ya yerleşen bâtinî ve haricî inançlı dervişlerin yoğun etkisi vardır. Bu dervişler özü itibariyle Yesevî odaklıdır ve Küçük Asya ile Orta Asya arasında bir bağ oluşturan Yesevî inancını da beraberinde getirmişlerdir. Ancak Anadolu'ya geldiklerinde de Anadolu Selçuklularla ilişkileri sorunlu olmuştur (Melikoff, 1993, s. 155). Ahmet Yaşar Ocak Babailer İsyanının, Orta ve Güneydoğu Anadolu coğrafyasında ekonomik, toplumsal ve psikolojik olarak sıkıntılar yaşayan konargöçer Türkmen kitleleriyle Selçuklu yönetimi arasında sosyo-ekonomik çatışma zemininde geçtiğini belirtir. Bu isyanda mehdici heterodoks inançlar önemli rol oynamıştır. İsyân, heterodoks İslam merkezli ilk toplumsal hareket veya geniş çaplı sosyal patlama olarak değerlendirilmiştir (2010, s. 47; 2000, s. 76-77). Bu isyanın heterodoks kökenli olması, Ortodoks kökenli Sünniliğe karşı bir girişim olmasına sebebiyet vermemiş; tamamıyla merkeze karşı geliştirilen, siyasal amaçlı, toplumsal bir hareket olma karakteristiğini korumuştur. İsyân her ne kadar bastırılmış olsa da, merkezi otoritenin zayıflamasına yol açmış ve sonrasında ortaya çıkan Türkiye tarihinin en önemli toplumsal dinî hareketi olarak değerlendirilen Rum abdalları hareketi Babailer İsyanının tarih sahnesine çıkardığı bir hareket olarak değerlendirilmiştir. Ocak'a göre Alevilik ve Bektaşilik ise bu toplumsal hareketliliğin üzerine kurulmuştur (2011a, s. 78).

Osmanlı-Bektaşilik ilişkileri uzun yıllar olumlu bir biçimde devam etmiştir. Bu noktada Yeniçeri ocağı önemli rol oynamıştır. I. Murad tarafından kurulan Yeniçeri ocağı³² ile Bektaşilik arasında derin bağlantı söz konusudur. Yeniçeri ocağının Osmanlı devletindeki yeri ve önemi büyüktür; buradan yola çıkıldığında, Osmanlılar ile Bektaşilik arasında ilişkinin de ne düzeyde olduğunu görmek mümkündür. Ancak Alevilik ile Bektaşilik arasındaki ilişkinin ne düzeyde olduğu hâlâ tartışma konusudur. Osmanlılar, Bektaşiliği resmi bir yapıya büründürürken Kızılbaşlığa (Aleviliğe) karşı mesafeli olmuşlardır. Hatta daha önce de belirtildiği gibi Kızılbaşlara karşı asimilasyon politikaları uygulayarak, inançları noktasında devlet otoritesinin daha kolay bir biçimde kabulünü amaçlamışlardır; ancak bu durum, devletin Kızılbaşlara yönelik katliama varacak şiddet politikaları uygulamalarına yol açmıştır.

XV. yüzyılda Osmanlı devletinde medreselerin yoğun bir şekilde açılmaya başladığı görülmekte ve buna paralel olarak Sünni İslam inancının Osmanlı devletinde başat hâle geldiği bilinmektedir. Medreseler, Sünniliğin ya da daha geniş bir ifade biçimiyle, Ortodoks İslam'ın temsil edildiği mekânlardır. Bilhassa şehir merkezlerinde açılan medreseler, Sünni İslam'ın örgütlenmesinde önemli rol oynamıştır. Fatih Sultan Mehmet zamanında Sünnilik, devletin dinî ve ideolojisi olma yolunda önemli aşamalar katetmiş; fıkha ve kitaba bağlılık önemsenmiştir (Akdağ, 1979, s. 63-64).

X. yüzyıldan itibaren heterodoks bir inanış biçimi olarak şekillenmeye başlayan Anadolu sufizminin, tarihsel ve toplumsal gelişmelere paralel olarak Kızılbaşlığa doğru evrilmesinde Safevî Şiiiliğinin etkisi oldukça önemlidir. Bunun yanı sıra XVI. yüzyılda Anadolu'da çıkan isyanlar, mevcut sosyal gerçekliği politikleştirmiş; Anadolu sufizminin Kızılbaşlaşmasında önemli rol oynamıştır (Ertan, 2014, s. 204). Bu noktada Bektaşî dergâhı, Osmanlı Devleti'nin yanında konumlanırken, Kızılbaşlık ise Safevî

³² Osmanlı devletinin ortaya çıkışından kısa bir süre sonra I. Murat döneminde yeniçeri ocağının kurulması, Osmanlı ile Bektaşilik arasındaki ilişkinin tartışılmasındaki ana noktalardan birisini oluşturmaktadır. Çünkü Yeniçerilerin Bektaşî olarak görülmesinin ana sebepleri arasında Hacı Bektaş-ı Veli'yi manevi kurucu olarak görmeleri yatmaktadır. Hacı Bektaş-ı Veli'ye bağlı birçok Rum abdalının ve ahisinin Yeniçeri ocağının kurulmasında önemli katkıları olmuştur. Orhan Bey de dergâhtan destek alarak ocağı kurdurtmuştur (Kocadağ, 1998, s. 93). Ocak, Hacı Bektaş-ı Veli öldükten sonra kurulmasına rağmen, ocağa bu adı Hacı Bektaş'ın verdiği ve savaşta başarı kazanması için dua ettiği, yeni orduyu kutsadığı şeklinde rivayetlerden söz edilmiştir (Eyüboğlu, 1993, s. 118). Yeniçeri ocağına 'Hacı Bektaş ocağı', 'ocağı Bektaşîyan' denmesi ve yeniçerilerin 'güruh-u Bektaşîye', 'Zümre-i Bektaşîyan', 'Taife Bektaşîye' adlarıyla anılmaları (Zelyut, 1992, s. 163) söz konusu olmuştur.

Şiiliğinin tesiri altında Ali kültünün ve On İki İmam inancının Anadolu sufizmine senteziyle şekillenen isyancı bir gelenek hâline gelmiştir (Melikoff, 1993, s. 54).

Her şeyden önce XV. ve XVI. yüzyıllarda birçok sosyal ve siyasal olaydan etkilenecek farklı görünümlere sahip olan Alevilik, Safevîler ile Osmanlı'nın Anadolu coğrafyası üzerindeki egemenlik arayışları sonucu, Safevîler lehine Şii etkisine açık hâle gelmiştir. Osmanlı'nın katı bir Sünni anlayışına bürünmesi sebebiyle bu etkinin yayılması Anadolu coğrafyasında kaçınılmaz olmuştur (Kehl-Bodrogi, 2012, s. 41).³³ Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesindeki Alevilerin büyük bölümü, Safevîlerin etkisinde kalarak inançları bu yönde şekillenmiştir. Özellikle Batı Anadolu Aleviliği, kısmi düzeyde Bektaşilik üzerinden Osmanlıların Sünni devlet sistemine entegre olmaya başlamış; bu durum, Aleviliğin doğu ve batı Alevilik olarak ayrışmasına sebebiyet verdiği gibi güçlü bir argümanı ortaya çıkarmıştır (Gürtaş & Çakmak, 2015, s. 35-36). Safevi dönemiyle birlikte Kızılbaşlığın inançsal anlamda ritüelistik niteliklerinin de yerli yerine oturmaya başladığı görülmektedir. Massicard, Safevîler döneminde inanç ve ibadetlerle ilgili daha önceki katmanların Kızılbaşlığın şekillenmesinde belirleyici olduğunu belirtir. Bununla birlikte Ali ve On iki imama tapınma, Şah İsmail'i önder kabul etme, mehdi bekleyişi, Hz. Hüseyin için oruç tutma Kızılbaşlığa Şiilikten yansımıştır. Kızılbaşların Bektaşilikle kurmuş olduğu ilişkide tasavvuf felsefesi ve buna bağlı olarak Kuran'ın iç ve dış yorumları noktasındaki esneklik Massicard (2007, s. 35-36) tarafından önemsenmiştir.

XVI. yüzyıla kadar devletin resmi dinî olarak tam anlamıyla Sünnilikten veya katı ortodoksi bir din anlayışından söz etmek mümkün değildir; ancak Yavuz ve doğu seferinden sonra devletin resmi din olarak Sünniliği benimsediğini söylenebilir. Bu dönemde Kızılbaşlık ise marjinalleşmeye ve dinsel olarak izolasyona tabi tutulmaya başlanmış ve asimilasyon politikaları etkili olmuştur (Kehl-Bodrogi, 2012, s. 41). Osmanlı Devleti Bektaşiliği kontrolü altına almış ve diğer heterodoks görüşleri de

³³ Bu dönemde Sünnilik, Osmanlı sarayının ideolojisinin merkezî unsuru olarak öne çıkmaya başlamıştır. Artık Osmanlı rejimine bağlılık, dinî Ortodoksluktan, yani Sünnilikten geçmektedir. Hâlbuki o zamana kadar, bir dinî ortodoksluk tanımı yapılmasında ve buna uymayanların cezalandırılmasında herhangi bir fayda görülmemiş ve buna bağlı olarak da inançlar açıkça tasnif edilmemiştir.

Bektaşiliğin altına eritmeye çalışmıştır. Bununla birlikte Sünnilik dışındaki diğer görüşlerin Osmanlı tarafından baskı altında tutulduğunu da belirtmek gerekmektedir.

Yavuz'un doğu seferi ve Safevîlere üstünlük sağlamasından sonra imparatorluk sınırları içinde Sünnilik, Fatih ile başlayan sürecin devamı niteliğinde yükselmeye devam etmiştir. Yavuz Sultan Selim bu zaferden sonra halifeliği Kahire'den İstanbul'a getirmiş ve böylece Osmanlı sultanları aynı zamanda halifeliği de temsil etmeye başlamışlardır. Bütün bunlardan sonra Sünnilik, Osmanlının resmi mezhebi halini almıştır. Halifenin hukuksal kararları alma noktasında Sünni ulemanın onayına bağımlı olduğu düşünüldüğünde, Sünniliğin devlet katında ne büyük bir güç kazandığı ortaya çıkmaktadır (Dierl, 1991, s. 58).

Alevi-Bektaşiler, Osmanlı'da Yavuz Sultan Selim'le başlayan ve I. Süleyman'la devam eden dönemde; baskı, zorla göç ettirme ve şiddet uygulamalarına maruz kalmışlardır. Osmanlı devlet uygulaması, kır Aleviliğini büyük ölçüde görmezden gelmiş (Aydın, 2015, s. 26), vergi verdiği müddetçe çok fazla karışmamıştır. Ancak şehirlerde bu duruma müsaade etmeyerek asimilasyon politikalarına devam etmiştir.

Safevîlerle olan bağın kopmasından sonra Osmanlı içinde dinî anlamda marjinalleşen Kızılbaş topluluğunun örgütsel anlamdaki önderlerinin Bektaşî tarikatına bağlı olan dede ve babalar olduğunu belirtmek gerekmektedir. Hacı Bektaş merkez tekke yöneticisinin Anadolu Alevileri arasında son derece önemli bir dinî önder konumuna gelmesinde Osmanlı imparatorluğunun gütmüş olduğu politikaların büyük önemi vardır (Kehl-Bodrogi, 2012, s. 43).

Sonraki dönemlerde de Kızılbaş-Alevi kitleler, merkezden uzak bölgelerde genellikle konargöçer olarak yaşamlarına devam etmişlerdir. Kızılbaş-Alevi kitesine karşı tutumlarında sertlik politikası izleyen Osmanlı, Bektaşilik konusunda tam tersi yumuşak bir politika izlemiş ve merkezleştirilmiş bir tarikat olarak Bektaşilik, XIX. yüzyılda Yeniçeriliğin³⁴ kaldırılmasına kadar varlığını sürdürmüştür. Yeniçeriliğin

³⁴ XVIII. yüzyıldan itibaren Yeniçerilik içindeki bozulma had safhaya ulaşmış, artık militer bir ocak olmaktan çıkmıştır. Yeniçerilerin kendilerine özgü eski disiplinli yapısı tamamen değişmiş; ocağa hâkim olan Bektaşilik ise savaçılık dinî değil, ideolojik bir simgeye dönüşmüştür (Berkes, 2003, s. 117).

kaldırılışı, aynı zamanda Bektaşiliğe karşı bir savaşı da beraberinde getirmiştir (Berkes, 2003, s. 78). Esasen, Osmanlılar için Bektaşilik araçsallaştırılmış ve Kızılbaşların asimilasyonu bağlamında oldukça başarılı bir devlet tarikatı gibi görülmüştür. Bu dönemde Bektaşi tekkeleri, devletin takibinde olan Kızılbaş çevreler için bir sığınma işlevine bürünmüş; böylece Bektaşiliğin de Kızılbaşlıktan etkilenme süreci başlamıştır (Gürtaş & Çakmak, 2015, s. 36). Ancak özellikle Yeniçeri ocağının kapatılmasından sonraki süreçte Osmanlı devleti içinde Nakşibendilik, Bektaşiliğin yerini almış ve Kızılbaşlık gibi Bektaşilik de Osmanlı devleti nezdinde kendini geri plana çekmek zorunda kalmıştır (Açıkel & Ateş, 2011, s. 719).

XX. yüzyılın başında Osmanlı devletinin son yıllarında Alevilik ile ilgili akademik anlamdaki ilk çalışmaların İttihat ve Terakki Partisi döneminde başladığını söylemek gerekmektedir. XX. yüzyılın başlarında İttihatçılar, ümmet temelli Osmanlı İmparatorluğu'na karşı, etnik temelli ulusal homojen bir oluşum düşünmüşler ve bu bağlamda Alevilere yeni toplumun öznesi olarak sarılmışlardır, ancak Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren bu durumun gerçekleşmeyeceği ortaya çıkmıştır.

1.1.5. Cumhuriyet Dönemi ve Alevilik

Modernleşme projesi olarak değerlendirilebilecek Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte modern dünyanın hem ekonomik hem de toplumsal sistemine ayak uydurmak zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Laik ve ulusal bir devletin inşası, Avrupalı modern devletlerin en belirgin özelliği olarak Türkiye Cumhuriyeti devleti tarafından örnek alınmıştır. Bu noktada Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan çeşitli ıslahat hareketleri, reformlar, anayasa çalışmaları işe yaramayarak Osmanlı içindeki çeşitli etnik unsurlar bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. Böylelikle modern devlet kavramının gündeme geldiği yıllarda, Osmanlı Devleti'nin yıkılması sonrasında çok uluslu Osmanlı devletinden ulus temelli bir devlet inşasına girilmiş ve Türk etnik kimliği etrafında bir ulus devlet inşa edilmeye çalışılmıştır.

Ulus devlet oluşturma projesinde ilk önce ulusal kimliğin oluşturulması hedeflenmiş ve bu noktada hukukî, siyasî ve etnik olmak üzere üç kurucu bileşene başvurulmuştur. Ulusal kimliğin ideolojik art alanı ise Kurtuluş Savaşı yıllarında

şekillenmiştir. Ahmet Yıldız bu süreci, Milli Mücadele yılları, 1924-29 ve 1929-38 arası olmak üzere üç döneme ayırmıştır³⁵.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk modernleşmesi ve milliyetçilik konusundaki geleneksel yaklaşımlar laik paradigmadan güçlü bir şekilde etkilenmiş ve milliyetçiliğin dinî boyutlarını ihmal etmiş ya da önemsememişlerdir (Dressler, 2013, s. 87). Ancak bu durum, Alevilik söz konusu olduğunda asimilasyonist bir hal almıştır. Bu noktada etno-kültürel milliyetçiliğin laik-Kemalist milliyetçiliğe, dinî-kültürel milliyetçiliğin de muhafazakâr Türk-İslam milliyetçiliğine doğru evrildiği söylenebilir. Aslında her iki milliyetçilik türünün de Alevilik açısından homojenleştirici ve asimilasyonist stratejileri içerdiği (Köse T., 2013, s. 594) görülmüştür.

1.1.5.1. Cumhuriyetin İlanından Demokrat Parti Dönemine Alevilik

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Alevilik ile yeni kurulan devlet arasında belirgin bir ilişki söz konusu değildir. Aleviler, yeni kurulan devleti desteklemiş olsalar da devlet, Alevilere karşı mesafeli bir tutum sergilemiştir. Ancak buna rağmen Osmanlı döneminde İslam'dan dışlanan ve gayrimeşru görülen Alevilik, Cumhuriyetle birlikte yeniden İslam sınırlarına dâhil edilmiştir (Massicard, 2007, s. 45). Bu durum, Alevilerin büyük oranda Türk etnik kimliğine mensup olmalarının sonucu olarak değerlendirilir.

1923 yılında Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk'ün modernleşme projesi sonucu yönünü Batı'ya çevirmesi, ülke içindeki Sünni gruplar tarafından tepkiyle karşılanırken, Alevi-Bektaşî gruplar tarafından yoğun ilgi ve destek görmüştür. Esasen

³⁵ İlki Millî Mücadele yıllarıdır ve 1919'dan 1923 yılına kadarki süreci kapsamaktadır. Bu dönemde Türk ulusal kimliğindeki ana belirleyici etmen dindir ve milliyet, Müslümanlıkla şekillenmiştir. Yıldız bu döneme, dinî tanım ya da Müslümanlık der. 1924'ten 1929 yılına kadarki dönemde ise din olgusundan bir kopuş gerçekleştirilerek Türk ulusal kimliğinin Cumhuriyetçi karakteri ön plana çıkarılır ve Yıldız bu dönemi, cumhuriyetçi tanım olarak adlandırır. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan ve Türkçe konuşan, kültürel anlamda Türk kültürüyle yetişmiş ve Cumhuriyet değerlerine ve ülküsüne sadakatle bağlı herkesin Türk olarak kabul edilmesi söz konusudur. Üçüncü dönem ise 1929 ile 1938 yılları arasındır ve bu dönemde ulusal topluluk etnik temelli bir yöne doğru evrilmiştir. Bu noktada Türk etnik kimliği ve ortak köken duygusunun ön plana çıkarak soya dayalı öğelerin Cumhuriyetçi tanıma eklemlenmesi söz konusu olur. Bu noktada "dinde, ekinde ve kanda birlik" yeni dönemin sloganı hale gelir (Yıldız, 2001, s. 16-17).

bilhassa II. Meşrutiyet sonrasında başlayan projenin Cumhuriyetle birlikte pratiğe geçirilmesi olarak yorumlanmaktadır (Ortaylı, 1995, s. 13). Buradan yola çıkıldığında Osmanlı'nın son döneminde tamamen yok sayılarak ötekileştirilen; hatta dinî sapkınlık, ahlaksızlık ve siyasi yıkım gibi anlamlarla bağdaştırılarak pejoratif bir terim olarak kullanılan Alevilik, Cumhuriyetle birlikte seküler ve millî tek tipleştirme siyasetinin kurbanı olmuştur (Markus, 2015, s. 15). Neredeyse dört yüz yıllık asimilasyon politikalarına maruz kalan Aleviler için Cumhuriyet, aynı zamanda, bu politikaların sonu gibi görülmüş ve laiklik olgusu başta olmak üzere Türk devriminin temel ilkeleri Aleviler tarafından sahiplenilmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra İslami yargı yetkisi olarak adlandırılan şeriatın ve hilafetin kaldırılması, Alevilerin umutlarını daha da artırmış ve böylelikle Aleviler ülkenin kültürel, politik yaşantısına yeniden katılma olanağı bulduklarını zannetmişlerdir (Kehl-Bodrogi, 2012, s. 53). Ancak laik, etno-kültürel milliyetçi gruplar için Alevilik, İslam'ın Türkçe yorumunun ötesine geçememiş ve Alevilerin Türk ve seküler olmaları dışında, kültürel özellikleri hiçbir zaman dikkate değer bulunmamıştır. Bu sebeple, Alevilerin kültürel ya da inançsal haklarına yönelik devletin yaklaşımı mesafeli olmuştur (Açıkel & Ateş, 2011, s. 722).

Kurtuluş Savaşı yıllarından Alevi-Bektaşî topluluklar, kurtuluş mücadelesine katkı sunmuşlardır. Alevi-Bektaşîler sadece Mustafa Kemal ve arkadaşlarını desteklemekle kalmamış, onu mehdi olarak da görmüşler (Öz, 1997, s. 40) ve Mustafa Kemal'e dinsel bir konum atfederek eskatolojik bir kurtuluş beklentisini sürdürmüşlerdir (Bozarlan, 2018, s. 377). Bu durum, kaynaklarda Aleviliğin devlete karşı yüzyıllardır süregelen muhalefetinden vazgeçtiği ve Kemalist cumhuriyetin doğal bir müttefiki hâline geldiği şeklinde değerlendirilmiştir (Bozarlan, 2003, s. 6)³⁶.

Kehl-Bodrogi ise biraz daha sosyolojik açıdan bakarak, Alevi-Bektaşîlerin Mustafa Kemal ve arkadaşlarına verdiği desteği açıklarken, Bektaşîliğin özündeki ideolojinin diğer dinsel gruplardan farklı olarak modernist ve dünyevi akımlar

³⁶ Özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren yok sayılan ve yasaklanan Bektaşîlik tarikatı mensupları, Mustafa Kemal ve arkadaşlarına tam destek vermiştir. Mustafa Kemal'in Hacibektaş'a gelişi, Cemalettin Efendi'nin Atatürk'ü "Beş Taşlar" adı verilen yerde karşılaması, Çelebi'nin mücadeleye verdiği desteğin açık bir göstergesi olarak yorumlanmıştır. Sonrasında ayin-i cem toplanmış ve Mustafa Kemal'in cem töreni sonrasında Cemalettin Efendi ve diğer dergâh ileri gelenleriyle özel bir toplantı yaptığı belirtilmiştir (Öz, 1997, s. 48).

karşısında değişim ve dönüşüme açık olduğunu belirtmiştir. Yani Bektaşilik, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişi destekleme konusunda son derece yapıcı davranmıştır (2012, s. 57).

1923 yılından itibaren tek parti iktidarı döneminden 1950 yılına kadarki geçen sürede homojen bir ulus yaratma projesi çerçevesinde ideal vatandaş tipolojisi oluşturulmuştur. Çağdaş, laik, vatansever ve milliyetçi olmakla birlikte ehlileştirilmiş bir Müslüman tipi hedeflenmiştir (Keyman & İçduygu, 1998, s. 172-173). Buna bağlı olarak da başta tekke-zaviyeler ve tüm tarikatlar, 1925 yılında devlet tarafından kapatılmış ve mallarına el konulmuştur. Her ne kadar Cemalettin Efendi kurucu mecliste milletvekili olsa da Bektaşiliğin de bir tarikat olarak kapatılmasını engelleyememiştir. Bununla birlikte diğer tarikatlarda olduğu gibi Alevi ve Bektaşilerin tekkeleri kapatılmış (Dressler, 2008, s. 285); kolluk kuvvetleri Alevi-Bektaşî dergâh, türbe ve tekkelerini basmıştır (Balkız, 2007, s. 11). Bu durum, Aleviliğin bir inanç sistemi olarak sürdürülmesinde ve genç kuşaklara aktarılmasında zorlu bir sürecin de başlangıcı olmuştur. Böylelikle Tekke ve Zaviye Kanunu, Alevilerin inançsal kurumlarının yani ocak ve dergâhlarının sonunu getirmiştir (Mutluer, 2014, s. 152)³⁷.

Kemalizm her türlü ayrılıkçı unsura gözlerini kapamış bir ulusal topluluk yaratma bilinciyle hareket etmiş olsa da ve buna bağlı olarak din ve mezhepsel çoğunluğu görmezden geliyormuş gibi davransa da Sünniliği resmi din konumuna yükseltmiştir. Devletin dinsel alanı tamamen kontrol edip, yönlendirmesi hedefiyle Diyanet İşleri Başkanlığı (DİB) kurulmuştur (Okan, 2004, s. 87). Özü itibariyle laik bir devlette olmaması gereken bir kurum olarak DİB sayesinde kurucu önderler bu kurumdan onay almak suretiyle halkın uyguladıkları politikalara karşı tepkisiz kalmalarını ve İslami değerleri revize ederek cemaatleşmenin önüne geçilmesini sağlamışlardır. Ancak DİB, devletin dinsel yönelimini de belirlemiş ve Sünni (Hanefî) İslam inancı, devletin resmi dinsel algılayışına dönüşmüştür. Sünnilik dışındaki diğer

³⁷ Bu dönemde yapılan laik reformlar, Alevileri bir ölçüde Sünni egemenliğinden kurtarmış ve rejimle özdeşleşmelerine olanak tanımıştır. Bektaşî tarikatının yasaklanmasının bu destek üzerindeki etkisini ölçmek de karışık bir iştir. Örneğin Mustafa Kemal'e yakın bazı Bektaşîler, onun kendilerinin aleyhine olan tutumu açıklık kazanınca yanından uzaklaşırlar. Buna karşılık başka Bektaşîler ise bu yasağı memnuniyetle karşıladıklarını, çünkü yeni rejimin tarikatın felsefesine uygun yönelişinin Bektaşîliğin varlığını zaten gereksiz kıldığını açıklamışlardır.

dinsel cemaatler veya tarikatların yönelimleri, devlet tarafından dikkate alınmayarak, yok sayılmıştır.

Türk tipi laiklik anlayışı, dinler ve mezhepler arasında eşitlik temelli işlememiştir hatta tersi bir şekilde Aleviliğin dinî açıdan dışlanması üzerine kurulmuştur. Sünnilik devlet adına sahiplenilirken Alevilik dışlanmış ve Aleviler ise ikinci sınıf vatandaş muamelesi görmüşlerdir. Cumhuriyet, Alevilere karşı bilgisiz olmakla birlikte siyasal anlamda kuşku da beslemiştir (Massicard, 2007, s. 48). Daha kapsayıcı bir ifade kullanmak gerekirse; Cumhuriyetin ilanından sonra Halk İslam'ı ile kitabi İslam arasında var olan uçurum, Cumhuriyet elitlerinin Halk İslam'ının heterodoks karakterini istisna saymalarına yol açmıştır (Su, 2011, s. 89). Böylelikle kitabi İslam olarak da adlandırılabilen Ortodoks İslam, egemen düşünce pratiğine daha uygun yönlendirilebilecek olması sebebiyle devlet elitleri tarafından ön plana çıkarılmıştır.

1930'lu yıllardaki kimi olaylar, devletin etnik ve dini anlamdaki tutumunu ortaya koymasından oldukça önemlidir. Cumhuriyetin ilanından önce de geniş bir özerkliğe sahip olan Dersim, Alevi ve Kürt nüfusun yoğun olarak yaşadığı bir bölgedir. Bu bölgede yaşayanlar Cumhuriyet ideolojisinin etnik ve dini anlamda tekçi bakış açısına karşı muhalif bir tavır takınmışlardır. Bu durum, 1936'dan 1938 yılına kadar sürecektir olan bir isyan dalgasını başlatmış; isyanlar, Cumhuriyet rejimi tarafından bastırılmış ve bölgenin ismi değiştirilerek Tunceli yapılmıştır. Böylelikle Alevilerle devlet arasındaki kırılmanın bir diğer aşaması ortaya çıkmıştır.

1950-1960 yılları arası Demokrat Parti dönemi, Aleviler için hem siyasal hem de toplumsal anlamda bir dönüm noktasını oluşturmuştur. Özellikle Demokrat Parti'nin tarımsal destek projeleri, büyük bölümü kırsalda yaşayan Alevilerin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Ancak çoğunlukla Alevilerin yaşamış olduğu yerleşim bölgelerinde bu durum kalıcı olamamıştır. 1957 seçimiyle birlikte Alevilerin büyük çoğunluğu yeniden CHP'ye oy vermişlerdir. Bu noktada Demokrat Parti'nin Sünni Müslümanlıkla özdeşleşmeye başlayan politikalarının etkisi büyüktür (Schüler, 1999, s. 162). Böylece Aleviler açısından Osmanlı dönemindeki baskı altında tutulan azınlık psikolojisinin

yeniden canlandığını ifade etmek mümkündür (Mardin, 1991, s. 125). 1960'lı yıllara kadarki süreçte Alevilerin toplum içinde neredeyse fark edilmez ya da görünmez olduğunu söylemek gerekmektedir (Dressler, 2008, s. 285). Her şeyden önce geleneksel Alevilik, sosyal ve coğrafi bölgelere bağlı olarak büyük yara almış ve görünmezliğe mecbur bırakılmıştır.

1.1.5.2. 1960 Sonrası Alevilik

Bilhassa 1960 sonrası dönemde Aleviler için temel belirleyici unsur laiklik olmakla birlikte, diğer etkenlerin başında kırdan kente göç gelmektedir. Bunun yanı sıra, iletişim ve medya araçlarının artması, ilköğretim seferberliği, sanayileşme ve nüfus artışı da Aleviler açısından bir dönüm noktasını beraberinde getirmiştir (Dumont, 1997, s. 149)³⁸.

1960'lı yıllarda yaşanan değişimler, Alevilikte modernleşme ya da Bodrogi'nin (1996, s. 54) deyimiyile sekülerleşme dönemi olarak da nitelendirilmiştir. Sekülerleşmeyle kent ortamında inançsal anlamda kendini var edemeyen Aleviler adeta boşluğa düşmüşlerdir. Kırdan kente göçle birlikte geleneksel yapıya bağlı dinsel ritüeller sona ermeye başlamış, dede ile talip arasındaki ilişki de yavaş yavaş son bulmuştur (Massicard, 2005, s. 113). Bu durum, Alevilerin geleneksel kültürünün genç kuşaklara aktarımını engellemiştir. "Toplumsal bir arada tutan ve yeni kuşaklara yolun gereklerini aktaran dinsel tören, ritüel ve benzerlerinin yerine getirilememesi nedeniyle, Aleviliği bilmeyen yeni kuşaklar yetişmiştir" (Güler, 2008, s. 57). Böylece kırsal kesimin boşalmaya başlamasıyla içinde yetiştiği toplumun gereklerini yerine getiren insan sayısındaki azalma, Aleviliğin ne olduğu sorusunu da beraberinde getirmiştir.

³⁸ Hem yurt içine hem de yurt dışına orantısız göçler, kentlerde bir Alevi burjuva kitlesinin olmayışı, göçler sonrasında toplumsal anlamda Alevilerin farklı alanlara yönelmesine sebep olmuştur. Kentlerde Alevilerin büyük bölümü ücretli işçi olarak çalışmaya başlamış, bir bölümü de kamu sektöründe kendine yer bulmuştur. Bununla birlikte Alevilerin serbest meslek gruplarında ilerlemesinde eğitime verdikleri önem onların gelişmesine katkı sunmuştur. Özellikle avukat, doktor, öğretmen, mühendis gibi meslek gruplarında eğitim alma noktasında Aleviler toplu bir seferberlik başlatmışlar ve böylelikle Alevilerin yükseköğretim kurumlarıyla tanışmaları da gerçekleşmiştir. Bu durumu, Alevilerin kendilerini var etmenin yollarını arama girişimlerinin bir parçası olarak değerlendirmek mümkündür. Normalde içe kapalı bir cemaat olan ve kendi içinde sıkı bir koruma kalkamı bulunan Aleviler, kırdan kente göçle birlikte bu kapalıktan çıkmaya ve görünür olmaya başlamışlardır. Bu durum aynı zamanda Sünni toplulukla ilişkisinin gelişmesine de yol açmıştır (Bozkurt, 2006, s. 162).

27 Mayıs Askeri Darbesi, Aleviliğin siyasal anlamdaki dönüşümünde önemli rol oynayan ikinci etkidir. Bu dönemi 1920 ya da 1930'larla karşılaştırmamak gerekse de “yeni Kemalist” dönem olarak adlandırmak mümkündür (Bozdoğan, 2003:7). 1957 seçimlerinde başlayan süreç, 1960 darbesiyle birlikte daha da kendini göstermeye başlamıştır. Artık Aleviliğin bir kimlik hareketi olarak doğmasının önündeki engeller yavaş yavaş kalkmış; Alevi sorununun kamusal alanda kendini göstermeye başladığı görülmüştür. Bu dönemde 50 kadar Alevi öğrencinin (bazı kaynaklarda 60)³⁹ “Alevi Türkler” adıyla kaleme aldıkları bildiriyle, Alevilik kamusal alanda ilk kez bir bildiri yazılı olarak kullanılmıştır. Sonrasında ana akım medyanın da yoğun bir biçimde desteklediği görülmüş ve Alevilik kamusal alanda bir kimlik hareketi olarak tartışılmaya başlanmıştır. Böylece kentlerde Alevi derneklerinin kurulma süreci de ortaya çıkmıştır (Massicard, 2007, s. 55; Saraç, 2013, s. 346-356; Ertan, 2017, s. 35).

1960'ların ortalarından itibaren Aleviler siyasal anlamda sola doğru kaymaya başlamışlardır. Özellikle yükseköğretim kurumlarında Alevilerin eğitim almaya başlaması ve kentleşmeyle birlikte sendikal faaliyetlerin artması, Alevilerin solla bağına daha da güçlendirmiştir. Türkiye İşçi Partisi (TİP) kurulmadan önce Cumhuriyet Halk Partisiyle (CHP) kurulmuş olan bağ, yerini daha solda olan partilere bırakmıştır. Aleviliğin kamusal görünürlük kazanması siyasal anlamda temsilinin yolunu açmıştır. Bilhassa 1966 yılında Muğla Ortaca'da Alevi-Sünni gerilimden kaynaklanan bir kişinin öldürülüp, yedi kişinin yaralandığı olaylara TİP'in bakışı, mezhepsel çatışmanın sınıf savaşımına katkı sunmayacağı gerçeğiyle iç içe geçtiği için Aleviler tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Bu süreç, Alevilerin siyasal anlamda örgütlenme girişimlerini de artırmıştır (Massicard, 2005, s. 125).

1966 yılında kurulan Birlik Partisi (BP), Alevi inancı üzerine bina edilmiş bir parti gibi değildir. Ancak BP'nin kullandığı bazı sembollerle ve kurucularının neredeyse tamamının Alevi olması, Aleviliği ön plana çıkaran merkez bir parti olarak siyaset dünyasındaki yerini almasında etkili olur (Ertan, 2017, s. 36). Parti devletin resmi öğretilerini içselleştirmiş ve Kemalist öğretilere bağlılığı benimsemiştir (Dumont,

³⁹Aleviliğin Siyasi Tarihi, Necdet Saraç (2013, s. 346-356), Aleviliğin Politikleşme Süreci, Mehmet Ertan (2017, s. 35).

1997, s. 153). Her ne kadar Alevi partisi görünümünde olmak istemese de özellikle Alevi dedeleri ve Bektaşî babalarının BP'nin kuruluşunda önemli katkıları olmuştur. Dedeler ve babalar aracılığıyla Alevi oylarının partiye kazandırılacağı düşünülmüş, onların yönlendirmeleriyle Alevilerin, BP'nin meşruiyet kazanmasına katkı sunmaları beklenmiştir (Ata, 2007, s. 97-98).

Birlik Partisi 1960'ların sonundan itibaren merkez parti konumunu yitirmiş ve Mustafa Timisi'nin genel başkanlığıyla sosyal demokrat/sol bir parti olmuştur, ancak BP deneyimi çok uzun sürmez. Özel olarak 1970'lerin başından itibaren Ecevit'le Cumhuriyet Halk Partisi'nin ortanın soluna kayması, BP'yi işlevsiz kılmış ve yükselen devrimci dalga karşısında resmî ideolojinin ve Türkçülük anlayışının dışına çıkılamamıştır (Geçgin, 2014, s. 66)⁴⁰.

1960'ların ortalarından itibaren "Cem" ve "Ehl-i Beyt" dergileri Aleviliğin kamusal görünürlük kazanmasının ötesine geçerek Alevi kamuoyu oluşmasının önünü açmıştır. Yani 1960'larla birlikte dinsel anlamda asimilasyon devam ederken kimliksel anlamda Aleviliğin görünürlüğü ve kamusal alanda ortaya çıkışı sürmüştür (Ertan, 2017, s. 35). Aleviliğin kamusal görünürlüğü Türkiye Birlik Partisi'nin ortaya çıkışında önemli rol oynamıştır.

1.1.5.2.1. Alevilik ve Sol

1960'ların ortasından itibaren başlayan politik kamplaşma sürecinde Alevilerin büyük bölümü sol ve devrimci kitlelerle hareket etmişlerdir. Bu durumun sosyolojik ve tarihsel arka planı; XIII. yüzyıldaki Babailer, XV. yüzyıldaki Şeyh Bedrettin, XVI. yüzyıldaki başta Celali olmak üzere isyan dalgalarıyla da bağlantılıdır. Zaten Bodrogi (2012, s. 38-39) de, Aleviliğin temelde sosyo-politik bir hareketten doğduğunu ve dinî kutuplaşmanın ikincil bir rol oynadığını belirtmiştir. XVI. yüzyıldaki Yavuz Sultan

⁴⁰ Alevi kimliğini ön plana çıkaran siyasal hareketlerin Aleviler tarafından yeteri kadar desteklenmediği ve doğrudan bir siyasal örgütlenme yerine dolaylı siyasal örgütlenmeleri tercih ettikleri söylenmelidir. Ercan Geçgin bu hareketi ideolojik bir konumu olan "Doğrudan Alevicilik" olarak değerlendirerek, Aleviciliğin diğer ideolojilere eklenmiş bütünlüklü bir yapıya sahip olamayan örtük halde devam edegelen karakterine vurgu yapmıştır. "Bu ideolojileri Türk milliyetçiliği ile yakından bağlantılı Kemalizm, sosyalizm, Kürt Siyasi Hareketi (KSH) etnik ideolojik çevresi ve İslamcılık şeklinde (2015, s. 438)" sınıflandırmıştır.

Selim'in Kızılbaşlara karşı giriştiği katliam ve sonrasındaki isyan dalgaları, Alevilerin iktidarın zor ulaşabileceği dağlık arazilere çekilmesine yol açmıştır. Aleviler, Selçuklu'dan itibaren başlayan ve Osmanlı ile devam eden Heterodoks İslam geleneklerine karşı otoriteyi temsil eden devlet yönetimine karşı çıkmışlardır. Dolayısıyla iktidara karşı muhalif olma noktasında Aleviliğin şekillenmesinin temelleri, kimi zaman kendi gibi ezilmiş ve muhalif olan Hz. Ali'ye ya da Yezit'in iktidarına boyun eğmeyen Hz. Hüseyin ve Kerbela olayına kadar götürülebilir (Aydın, 2013, s. 112). Bu bağlamda Kızılbaşlığın rengi olan kırmızı, devrimin kızılına; İslam içindeki iktidar savaşlarından itibaren zalime ve zulme boyun eğmeme ve isyanlar da sosyalist hareketlere dönüşmüştür (Massicard, 2005, s. 60). Bu görüşün yanı sıra Alevi isyanları olarak da adlandırılan isyanların sınıfsal bir kimlik taşıdığını belirten görüşler de vardır. Bu bağlamda Aleviliğin sosyalist bir hareket olarak kavranması normal karşılanmaktadır ve Aleviliğin siyasal bir çıkış olduğu ve bu siyasal çıkışın da ezilenlerle bağlantılı olduğu gerçeğinin altı da çizilmiştir (Algül, 1996, s. 121-123).

Alevilik ile ilgili tanımlara bakıldığında her şeyden önce sol-sosyalist ya da Marksist-devrimci kesimlerin Aleviliği ilericilik ve devrimcilikle eşdeğer tuttuğu görülmektedir. Bu durumun oluşmasında yukarıda belirtilen tarihsel ve toplumsal gelişmelerin yoğun etkisi vardır. Bununla birlikte Alevilik-sol ilişkisini Cumhuriyet Halk Partisi'ne ve Cumhuriyetin ilk yıllarına dayandıran görüşler de mevcuttur⁴¹. Ancak Alevilerle-sol ilişkisinin göç ve kentleşme ile Avrupa'da başlayarak Türkiye'de de görülen 68 öğrenci hareketiyle de bağlantılı olduğunu söylemek gerekmektedir. 1960-1980 arası dönem, sosyalist solun Türk siyasal yaşamında ortaya çıktığı ve halkla daha geniş bağlar kurabildiği yıllar olarak değerlendirilir. Bu dönemde kentlerde genç kuşak Alevilerin sosyalist sola ilgi duyduğunu görülmüştür. Murat Belge (2005, s. 169) 1965 seçimlerinde 300 bin oy olarak meclise 15 milletvekili sokan Türkiye İşçi Partisi'nin oylarını analiz ederken kırsal kesimde Kürt ve Alevilerin TİP'e oy verdiğini belirtir. Hatta o dönemler için TİP'in bir Alevi partisi olarak lanse edildiği ve Alevilerin TİP'e

⁴¹ Bu görüşe göre, Osmanlı'nın yıkılışı sonrasında hilafetin kaldırılması ve Cumhuriyetin kurulmuş olması, ilerici ve sol bir eylem olarak anıldığı için Cumhuriyetin ilk kadroları solcu olarak nitelendirilmiştir. Alevilerin CHP'yi desteklemesinin geri planındaysa laiklik olgusu ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda Murat Okan'a (2004, s. 97-98) göre Alevilerin büyük bölümü, Türkiye sosyalist hareketinin büyük kısmı gibi solcu olarak değil de devletçi bir görünüm arz etmektedirler.

yöneldiği gerçeğini dönemin Bektaşî dedebabalarından Feyzullah Ulusoy da doğrulamıştır (Ulusoy, 1993, s. 27). Bu bağlamda Türkiye Birlik Partisi öncesinde Alevilerin CHP dışında alternatiflere yöneldiği ve bu noktada da TİP'i bir seçenek olarak gördüğü söylenebilir.

Reha Çamuroğlu (2005, s. VIII-2) da Aleviler ile sol ilişkisinde 1970'lerle birlikte Alevilerin büyük bölümünün inançsal kimliklerini bir kenara bırakarak sosyalizme yöneldiklerini ifade etmiştir. Alevilik ile sol ilişkisi karşılıklı bir etkileşim olarak değerlendirilmelidir. Sol, marşlardan günlük ritüellere ve bıyığına kadar Alevilikten almıştır. Aleviler ise aydınlanma düşüncesini, ilerleme fikrini ve devletçiliği solculardan almışlardır.

Massicard da bu buluşmanın karşılıklı bir etkileşim sonucu olduğunu belirtmiştir. Sol hareketler açısından Alevilerin doğal müttefik olduğu aşikârdır. Bununla birlikte Alevilerin ekonomik geri kalmışlık ve Kürtler gibi marjinal bir topluluk olarak görünme sebebiyle Marksist mesajlara daha duyarlı olduklarını söylemek mümkündür. Ayrımcılığa son vereceğini düşünerek Marksist ideoloji, Alevi ve Kürt gençler arasında yaygınlaşmıştır. Her şeyden önce Alevilerle sol arasındaki ilişki birbirinden ayrılmaz ikiliye dönüşmüştür. Bu kapsamda özellikle Anadolu'da Alevi denildiğinde aynı zamanda solcu da denilmek istenmektedir (Massicard, 2005, s. 60). Alevilerin yaşadığı bölgelerde sosyalist hareketin daha fazla destek görmesinin nedenini Mehmet Ertan (2017, s. 64-65), Alevilerin azınlık olmalarına ve tarihsel anlamda inançlarından ötürü baskı görmelerine bağlamaktadır. Bu durum, Aleviliğin tarihsel anlamda hâkim ideolojilerin dinsellik üzerinden şekillendiği bir dönemde ezilen sınıfların kültürü olarak yorumlanmasını da beraberinde getirmiştir. Aleviliğin sol ya da sosyalist solla ilişkisindeki bir diğer önemli nokta ise dedelerle ilgilidir. Özellikle dedeler, Aleviliğin İslam'ın içindeki konumuna vurgu yapıp inançsal köklerden kopmamayı hedeflemişlerdir. Aleviliğin İslam'la ilişkisi solla olan yakınlaşmayla birlikte kırılmaya başlamış (Shankland, 2003, s. 166) ve dedeler açısından göçle başlayan otorite kaybı, gençliğin sol ve Marksizm'e kaymasıyla birlikte sömürücü sınıf gibi görülmelerine yol açmıştır. Esasen bu durum, inançsal kimliğin inkârını da beraberinde getirmiştir. Buna bağlı olarak da Alevilerin dinsel pratiklerinin neredeyse

tamamıyla yok olmasında önemli rol oynamıştır. Çünkü Aleviliğe dair sözlü kültürü yayan dedelerin sömürücü bir sınıf gibi gösterilmesi, inançsal aktarımı sekteye uğratmıştır (Sökefeld, 2015, s. 403). Sonraki süreçte ise inançsal kimliğe dönülmesi yeniden başlamıştır. Bununla birlikte, Alevilerin sağa yönelmesi de sağcılar tarafından engellenmek istemiş adeta sola mahkûm bırakılmışlardır. Sağcıların (dinciler ve milliyetçiler), Alevilere karşı düşmanca bir tavır sergilemesiyle Alevilerin yaşlıları sol (CHP) ve gençleri de sosyalist sol içinde yer almışlardır.

1.1.5.2.2. Alevilere Yönelik Şiddet Eylemleri ve Katliamlar

Alevilerin ile Cumhuriyetle ilişkisi Koçgiri ve Dersim isyanlarına kadar devlet açısından sorunsuzmuş gibi gözükmiştir. Ancak bundan sonraki süreçte Aleviliğin, Sünni Müslümanlığın dinî kurumları tarafından ehlileştirme ve devletin istediği forma sokulma serüveni hız kazanmıştır. Dersim isyanı, devletin resmi görüşüyle Alevilik arasında bir kırılmaya neden olmuştur. Ancak bu durum, topyekûn Alevilere veya Aleviliğe bir saldırı girişimi olarak görülmemiş ve etnik kimlik bu noktada daha fazla ön plana çıkmıştır.

1970 sonrası dönemde Alevi ve Sünni kitleler arasında çeşitli çatışmalar yaşanmış ve bunların büyük bir kısmı da Alevilere yönelik şiddet eylemlerine yol açmıştır. Sağ-sol tartışmalarıyla başlayan süreçte Aleviler, sağ muhafazakâr kitlenin daimi hedefi hâline gelmiş ve bir süre sonra buldukları kentlerden ya da bölgelerden büyük şehirlere göç etmek zorunda kalmışlardır (Bruinessen M. v., 2013, s. 50). 1970'lerin sonlarına doğru siyasi kutuplaşmanın (sağ-sol) had safhaya çıktığı ve silahlı çatışmaların birbiri ardına yaşandığı bir döneme girilmiştir. Özellikle ülkücü militanlara göre solculuk, komünistlik, anarşistlik, ateistlik ve Alevilik birbirlerinin yerine kullanılabilen özdeş kavramlar olarak değerlendirilmiştir. 1977 seçimi sonrasında Alevi ve Sünnilerin birlikte yaşadığı kentlerde bu durumun yansıması olarak Milliyetçi Hareket Partisi'nin (MHP) oy oranlarını ciddi anlamda yükseltmiş olduğu görülmektedir (Ertan, 2017, s. 144).

1977 seçimleri, solun yeniden iktidara gelişi anlamında oldukça önemlidir. Bülent Ecevit'in genel başkanlığında CHP'nin iktidarda olmasında Alevilerin

azımsanmayacak katkıları olmuştur. Ecevit'in popülaritesinin Aleviler arasındaki kaybı ise 1978 yılındaki Malatya olaylarıyla başlamıştır. Malatya'da Belediye Başkanı Hamit Fendoğlu'nun iki torunuyla birlikte bombalı saldırıya uğraması kentte infial yaratmış; sol görüşlü olarak değerlendirilen Alevilerin yaşadıkları mahalleler ve işyerleri ülkücü militanlar tarafından çepeçevre sarılmış, dokuz Alevi öldürülmüş, yüzlerce işyeri ve ev yağmalanmıştır (Bozkurt, 2006, s. 110-112). Malatya olaylarının ardından aynı yılın 3-4 Eylül tarihlerinde Sivas'ta yaşanan olaylarda Alevi ve Sünni iki çocuğun kavgasıyla başlayan süreçte beş Alevi öldürülmüş; yine onlarca insan yaralanmış ve yüzlerce işyeri Malatya'da olduğu gibi kullanılmaz hâle gelmiştir. Sivas'taki olaylarda sağcı militanlar da öldürülmüş; ertesi gün sağcı militanların cenaze töreni sonrasında kentte yine büyük olaylar meydana gelmiş⁴²; Alevi mahallelerine saldırılar gerçekleşmiş ve bu sefer dokuz kişi ölmüş onlarca ev ve dükkânlar da yağmalanmıştır (Coşkun Z. , 1995, s. 294-298).

Bu olaylardan birkaç ay sonra ise Alevi-Sünni geriliminin patlak verdiği yer Kahramanmaraş'tır. İki solcu öğretmenin öldürülmesiyle başlayan olaylar, bir anda Alevi mahallelerine yönelmiş, aşırı sağcı militanlar belediyenin de örtülü desteğiyle Maraş'ta bir katliam gerçekleştirmişlerdir. Ordu olaylara ancak iki gün sonra müdahale edebilmiş ve resmi kaynaklara göre 111 kişi ölmüş, binlerce kişi de yaralanmıştır. Sonrasında ise iki ay boyunca Maraş'ta sıkıyönetim ilan edilmiştir (Yalçınkaya, 1996, s. 193). 1980 Askeri Darbesi öncesi Alevi katliamlarının⁴³ sonuncusu ise Çorum'da meydana gelmiştir. Olaylarda 57 kişi ölmüş, yüzlerce kişi de yaralanmıştır (Ertan, 2017, s. 147-148; Massicard, 2005, s. 63).

Bütün bu noktalardan yola çıkıldığında 1960-1980 arası dönemde Aleviliğin kimliksel anlamda özellikle kentlerde görünür hâle gelmeye başladığını söylemek mümkündür. Ancak tam anlamıyla bir görünürlükten söz etmek için 1980'lerin sonunu, 1990'lı yılların başını beklemek gerekmektedir. 1960-1980 arası yılların Alevilerin

⁴² Alevi ve Sünnilerin yoğun olarak yaşadıkları Anadolu'daki bazı bölgelerde karşılıklı çatışmalar gerçekleşmiş ve her iki taraftan da can kayıpları olmuştur.

⁴³ Necdet Saraç katliamların sebepleri arasında Alevilerin şehirlerdeki ekonomik güç hâline dönüşmelerinin önemli rol oynadığını belirtmiştir. 1826 yılında Yeniçeri Ocağının kaldırılmasından 150 yıl sonra katliam yapılan yerlerde Alevilerin ekonomik olarak güçlendiği görülmüş ve bunun önüne geçilmek istenmiştir Böylece Alevilerin bütün her şeylerini bırakarak kentleri terk etmeleri sağlanmış, geriye kalan malları ise yok pahasına satılmış, ev ve işyerleri de yağmalanmıştır (Saraç, 2013, s. 120).

politikleşmesi açısından önemli bir dönem olarak görülmesi, Alevilikten çok Alevilerin politikleşmesiyle açıklanabilir. Alevi hareketi ya da Alevilik açısından ise bu politikleşmenin örtük bir biçimde var olduğunu ifade etmek gerekmektedir.

1.1.5.3. 12 Eylül Askeri Darbesi Sonrası Alevilik

Öncelikle 1980 öncesi yaşanan şiddet olayları ve olayların hemen hemen tamamında Alevilerin zarar görmesi, Alevilerin sol/sosyalist solla kurmuş olduğu ilişki ve askeri darbe sonrası solcuların bir kısmının yurtdışına kaçmak zorunda kalması, ikinci bir göç dalgasının ortaya çıkışına neden olmuştur. Aleviler açısından sadece yurtdışına göçler gerçekleştirilmemiş aynı zamanda yurt içinde de şehir merkezlerine ya da büyük şehirlere göçler yapılmak zorunda kalmıştır (Shankland, 2003, s. 184). 12 Eylül Askeri Darbesi sonrası parlamenter sistemin işlevsizleşmesi ve 80 öncesinin ülke içindeki şiddetli çatışmaları, devletin “Türk-İslam sentezi”ni teşvik etmesine yol açmıştır (Borovalı & Boyraz, 2014, s. 480). Bu durum, yeni bir devlet ideolojisinin de inşası anlamına gelmiş; Türk-İslam sentezi, yeni bir ulusal ideoloji olarak benimsenmiştir. Bu durum birçok Alevinin kendini dışlanmış gibi hissetmesine (Sökefeld, 2014, s. 88) yol açmıştır. 1980 Askeri Darbesi sonrası yaşanan nispi rahatlama, askeri rejimin 3K (Kürt, Kızılbaş ve Komünist) karşısındaki tutumuyla yerini endişeye bırakmıştır (Yalçınkaya, 1996, s. 193).⁴⁴

Devlet örgütlenmesi ise 1980 darbesi sonrası 60’lardan itibaren yumuşayan farklı kimliklerle ilgili politikasını bir kenara itmiş ve yeniden Türklük ve Sünnilik başat rol oynamaya başlamıştır. 1980’lerden itibaren Sünnilik yeniden gayrı-resmi din konumuna yükseltilmiş ve Alevilik ise dışlanmaya devam etmiştir.

⁴⁴ 1980 Askeri Darbesini yapan Kenan Evren’in Alevilerle ilgili yayınlamış olduğu belge, askerin Alevilere ilişkin kuşkulu yaklaşımını gözler önüne sermesi bağlamında önemlidir. Çünkü belgede Alevilerin devlet kurumlarına sızmayı amaçladığı ve kendinden olmayanlara karşı da dışlama siyaseti güttükleri belirtilmiştir. Bunun sonucu olarak da darbe sonrası Alevilere ait dernekler kapatılmış, Alevi örgütleri feshedilmiştir. Bütün bu durumlar ve modernleşme deneyimlerinin temel kurumlarda yarattığı aşınma, Aleviliğin yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bırakıyor algısının daha geniş kitlelere yayılmasında önemli rol oynamıştır. Bu durum, Alevileri geleneği yeniden inşa etme zorunluluğuyla karşı karşıya bırakmıştır (Yalçınkaya, 2005, s. 185). Buna bağlı olarak da 1980’lerin ortasından sonlarına doğru Alevi örgütlerinin ciddi bir atılım sergilemesinin yolu açılmıştır.

Bilhassa 1982 Anayasasıyla birlikte Alevilerin ve Kürtlerin devlet mekânizmasıyla yaşamış olduğu sorunlar daha da belirginleşmiştir. Aleviler açısından Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersinin zorunlu hâle getirilmesi, Diyanet İşleri Başkanlığının bütçesinin artırılması ve cami yapımlarının hızlanarak Alevi köylerini de kapsar biçimde genişletilmesi bu sorunların en önemlileridir. Bütün bunların yanında 1980 Askeri Darbesi sonrası ekonomik anlamdaki uygulamalar, liberalizme geçişin hızlanmasını da beraberinde getirmiş; dünyadaki sağ politikaların yansması olarak Türkiye’de iktidarın ekonomik anlamda liberalizme teslim olmasına, alt ve orta sınıfın erimesine yol açmıştır. Bu durum, Alevilerin sosyal ve ekonomik yaşamına da doğrudan etki etmiştir (Massicard, 2005, s. 72-73). Kent yoksulları içinde önemli bir oranı temsil eden Aleviler; sosyal, siyasal ve ekonomik anlamda gerilemişlerdir. Bütün bunlardan yola çıkıldığında, 1980 sonrasında Alevi kitlesinin zor bir dönemden geçtiği çok açıktır.

Sökefeld (2014, s. 89), 1980’li yıllarda kimlik sorununun daha fazla ön plana çıkmaya başladığını ve yurt dışında Alevi kimliğinin önem kazandığını ifade eder. Artık ideolojik ya da sınıfsal yaklaşımlarda çoklu kimlik eksenli sorunlar ve bu sorunlara yaklaşımlar daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. 1980’ler aynı zamanda Alevi kimliği açısından bir geri dönüşün de yaşanmasını beraberinde getirmiştir. Sol ideolojilere kapılıp Aleviliklerini inkâr eden ve yalnızca isyan geleneği bağlamında Alevilikle bağ kuran solcu/sosyalist Aleviler, solun yaşadığı travmaların etkisinde kalarak Alevi inançlarını yeniden sahiplenmeye başlamışlardır. Alevilerin bu hareketini dünyadaki kimlik hareketlerinin gelişimine paralel olarak değerlendiren Massicard, “Bu gelişme sadece onlara özgü de değildi. Kimlik örgütlenmeleri ve kabul edilme talepleri doğrultusunda 1980’lerden beri gözlenen daha genel atılım hesaba katılmadan Alevici hareketin ortaya çıkış koşulları anlaşılabilir” (2005, s. 74-75) diyerek Alevi hareketlerindeki örgütlenmeye dikkatleri çekmiştir. 1980’lerin sonuna doğru Alevi kitlesinin politik bağlamdan kopuşu yerini, sivil toplum kuruluşları çerçevesinde kitlesel örgütlenmelere bırakmıştır.

1.1.5.4. Alevi Uyanışı

Aleviliğin kimlik siyaseti biçiminde örgütlenmesi evrensel anlamda değişen politik dilden kaynaklanmaktadır. 1980 sonrası süreçte Sovyetler Birliği çözülmüş, sosyo-ekonomik anlamda küreselleşme ve felsefi anlamda da postmodernizm başat hâle gelmiştir. Sovyetlerin çöküşüyle birlikte sınıf eksenli politik süreç, büyük yara almış; küreselleşmeyle birlikte ulus devletlerin ulusal kalkınmacılık söylemi iflas etmiş ve egemenlikleri ciddi anlamda sarsılmıştır. Bunun yerine ise özellikle yerel kültürlerin ön plana çıkması, 1990'lar politik yaşamında önemli hale gelmiştir. Politik öznelerin çeşitlenmesi olarak da nitelendirilecek bu dönemde Alevi hareketindeki kıpırdanmalar bir Alevi uyanışına yol açmıştır.

1980'lerde Alevi hareketleri açısından ilk gelişme yurtdışında başlar. Avrupa'da kimlik örgütlenmelerinin Türkiye'ye göre rahat ve geniş olması, süreci olumlu bir biçimde etkilemiştir. Kürt meselesi, Avrupa ülkelerinde Alevi hareketi ve sorununa göre daha önceden uluslararası sorun hâline gelmişken; Alevi meselesi, 1980'lerin başından itibaren Alevi göçmenlerin etkisiyle Avrupalılar arasında ilgi uyandırmıştır (Kieser, 2005, s. 37). Buna bağlı olarak da 1980'li yıllara kadar Türkiye'deki Alevilerden pek de farklı olmayan yurtdışındaki Alevilerin 80'lerle birlikte özel olarak Almanya başta olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde örgütlenmeye başladıkları görülmüştür⁴⁵.

1980'lerin sonundan itibaren başlayan Aleviliğin yeniden keşif süreci (Çamuroğlu, 2010, s. 104), 1990'lara da olumlu bir şekilde yansımıştır. 1990'larla

⁴⁵ 1988 yılında Almanya'nın Hamburg şehrinde birçok Alevinin katıldığı cem ayinleri düzenlenmiştir, ancak asıl sıçrama 1989 yılında gerçekleşmiştir. Mayıs ayında kaleme alınan Hamburg Alevi Bildirgesi başlıklı bildiri; İnsan Hakları Evrensel Beyannamesine ve anayasanın ilgili maddelerine vurgu yapılarak, din ve vicdan özgürlüğünün altı çizilmiştir. Bildiri Alevi İslam inancının Sünni İslam inancından farklılığına vurgu yapılmış ve Aleviliğin kamusal anlamda görünürlüğü için devletin ilgili kurumlarına çağrıda bulunulmuştur (Akdemir, 2014, s. 65; Kaleli, 2000, s. 175). 1989 yılında Aleviler, artık gizlenmenin anlamı olmadığını düşünerek, bir grup öncülüğünde kamusal görünürlük açısından Alevi kültür haftasını düzenlemişlerdir. Türkiye'den de birçok müzisyen ve entelektüelin bu etkinliğe katılması, Alevi hareketi açısından bir sıçramanın da habercisi olmuştur. Bundan sonraki süreçte birçok Alevi harekete dâhil olmuş, her şeyden önce Almanya'da Aleviler, çeşitli dernekler kurarak cem ayinleri düzenlemişlerdir. Diasporadaki Alevilerin bu etkinlikleri, Türkiye'deki Alevilerin uyanışlarında ve kendi kimliklerini açıkça dile getirmelerindeki önemli etkenlerin başında gelmiştir. 1989 yılında Alevi dedelerin öncülüğünde Alevi Cemaatleri Federasyonu kurulmuş ve sonrasında ise federasyon ismi Almanya Alevi Birlikleri Federasyonu olarak değiştirilmiştir. Bu durum, aslında cemaatten birliğe doğru evrimin politik anlamda bir değişimi de beraberinde getirdiğinin göstergesidir. Artık Aleviler için laiklik ya da dinin siyasal anlamda kullanımı başat sorun olmanın ötesine geçmiştir (Ertan, 2017, s. 94).

birlikte Aleviliğin politikleşmesindeki örtüklük ortadan kalkmıştır. Politik bir kimlik olarak Aleviliğin Türk politik yaşamındaki yerini almasında ulusal düzeyde iki durum önemlidir. İlki, Alevi uyanışı olarak da adlandırılabilir bu süreçte siyasal İslam'ın politik anlamdaki yükselişidir. İran İslam Cumhuriyetinin kurulmasıyla hızla yayılmaya başlayan İslamcılık, laik sistemi tehdit etmeye başlamış, buna bağlı olarak da karşı kutbu temsil eden Alevilerin politik örgütlenmelerinin yolunu açmıştır (Çamuroğlu, 2005, s. 3). İkincisi ise politik Kürt hareketinin etkisidir. Kürt hareketinin yükselişe geçtiği bölgelerde Alevilerin, özellikle de Kürt-Alevilerin yoğunluklu olduğu gözlemlenmiştir (Ertan, 2015, s. 50). Bununla birlikte Orta Anadolu bölümünde MHP'nin de Aleviler için politik bir tercih hâline gelmeye başlaması, Alevilerin politik Kürt hareketine eklenmesinde denge unsuru olarak kalmasında önemli bir etken olmuştur. Böylelikle Aleviler için devletle PKK arasında süren mücadelede bir taraf olmadan politik mücadele sürdürebilme olanağı doğmuştur (Çamuroğlu, 2010, s. 111).

Modern dönemde geleneksel inanç ve kültür unsurlarını muhafaza etmekte zorlanan Aleviler, modern yaşama hazırlıksız yakalanarak dinsel ve kültürel aidiyetlerini bir kenara bırakmışlardır. Bu noktada “Alevi değerlerinde boşalan kimlik alanlarını Kemalizm ve Solculuk” (Yıldırım, 2018, s. 23) gibi ideolojiler doldurmayı denemiş ve ortaya melez bir kimlik çıkmıştır. Yıldırım'ın da bahsettiği gibi, özellikle Aleviliğin kimliksel anlamda kendini soldan ve Kemalizm'den ayırmasının öncülü olan bu süreç, 1980'lerde başlamaktadır. 1980'lerin sonundan itibaren birçok insan kendilerini yeniden Alevi olarak tanımlamaya başlamışlardır. Böylece Aleviler sosyalizmin öne çıkarılıp, Aleviliğin geri plana itilmesini bir hata olarak görerek hatalarından dönmüşlerdir (Çamuroğlu, 2005, s. 3). Sovyetlerin dağılmasıyla büyük yıkım yaşayan solun ve özellikle 12 Eylül Askeri Darbesiyle yükselişe geçen siyasal İslam'ın Alevilerin örgütlenmesi üzerindeki olumlu etkisi, Alevilik açısından öze geri dönüşü kolaylaştırmıştır (Zelyut, 1993, s. 40).

1990'ların başında Alevilik Bildirgesi sayesinde kimliğini açık bir biçimde ifade eden Aleviler, temel sorunları tespit etmiş ve devletten somut taleplerde bulunmuşlardır (Akdemir, 2014, s. 65). Bu canlanma ve dönüşüm, kendini, artan bir grup bilinci, kamusal alanda kimliği ifade etmede daha fazla kolaylık, kamusal görünürlük ile sosyal

ve politik arenalarda Alevi kimliğine dayanan siyasi ve yasal iddialarda bulunma şeklinde ortaya koymuştur (Köse, 2010, s. 146).

1990'lar, Alevi kimliğinin yeniden önem kazandığı dönemler olsa da Alevilere yönelik şiddet olayları da 80 öncesindeki gibi devam etmiştir. 1993 yılında Sivas'ta yaşanan katliam, 1990'ların Alevi uyanışına gölge düşürmeye çalışmıştır. 2 Temmuz 1993 günü gerçekleşen olaylarda Madımak Oteli'nde 35 kişi yakılarak can vermiştir. Böylelikle rejimin Alevilere bakışında bir değişimin olmadığı sabitlenmiştir. Aleviler, devletin gözü önünde gerçekleşen Sivas katliamı sebebiyle devlete duydukları güven noktasında bir kez daha hayal kırıklığına uğramışlardır. Böylelikle özellikle genç Alevi kitlelerinin kendilerini Alevi olarak ifade etmelerinin de yolu açılmıştır. Tuba Emiroğlu (2014, s. 62-63), Sivas katliamının Alevi hafızası ve kimliğini kuran ve en önemli dönüm noktalarından birisi olduğunu belirtmiştir. Emiroğlu Halbwachs'tan yaptığı alıntıda şunları belirtmektedir:

“Hafıza, insan zihninde bilinçsiz bir biçimde yer edinmiş çağrılmayı bekleyen tamamlanmış imgeler biçiminde saklanmaz, şimdiki zamanda yeniden kurulması söz konusudur. Bu yeniden kurulma süreci, hafızanın toplumsal ve politik meselelerle ilişkisini kuran süreçtir. Bu yeniden kurulma ise bireyin içinde yaşadığı toplumsal çevreler aracılığıyla gerçekleşir, tam da bu yüzden hafıza kolektiftir. Alevi gruplar içinde de şimdinin içinde kurulan bir kolektif hafıza söz konusudur”.

Olaylar sonrasında Aleviler açısından Sivas ve Madımak Oteli gerçeği bir daha unutulamayacak bir gerçeklik olarak tarihteki yerini almıştır. Aleviler, Madımak Otelinin kamulaştırılıp utanç müzesi hâline getirilmesini istemişlerdir; devlet ise bu duruma uzun bir süre ayak diremiş ve sonunda Madımak'ı “Bilim ve Kültür Merkezi” hâline dönüştürmüştür. Ancak Alevilerin Madımak özelinde Sivas'ta yaşanan üzücü olaylarla ilgili taleplerinin çoğu göz ardı edilmiştir.

1.1.5.5. 2002 Sonrası Ak Parti İktidarı Döneminde Alevilik

14 Ağustos 2001 yılında kurulan Adalet ve Kalkınma Partisi (AK Parti) Türkiye ve yurtdışındaki liberal çevrelerden büyük destek alarak, 2002 yılında genel seçimlerden birinci parti olarak çıkmış ve meclisteki çoğunluğu tek başına ele

geçirmiştir (Karakaya-Stump, 2018, s. 53). AK Parti'nin iktidara gelişiyle birlikte devletin dinî cemaatler ve tarikatlara karşı yaklaşımında özgürlükçü bir tavır benimsenmiştir. Ancak AK Parti'nin diğer dinî grupların ve cemaatlerin aksine Alevilerle ilişkisi, AK Parti'nin geçmişinden kaynaklanan belirli bir güven problemini de beraberinde getirmiş ve ilişki bu minvalde gelişmiştir.

Alevilerin büyük bir bölümünün siyasal anlamda sol/sosyalist bir dünya görüşüne sahip olduğu daha önce de belirtilmiştir. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren siyasal hayatın büyük bölümünde sağ iktidarların hâkim olduğu düşünüldüğünde, Alevilerin siyasal iktidarlara karşı muhalif cephede yer aldığı söylemek mümkündür. Bu durum, 2002 yılının Kasım ayında iktidara gelen AK Parti döneminde de aynı şekilde devam etmiştir. Günümüzde de iktidarda olan ve kökleri, siyasal İslam geleneklerine dayanan AK Parti iktidarının ilk dönemlerinde liberal politikaların ışığında çeşitli azınlık veya dinî gruplara karşı yaklaşımda geçmiş iktidarlara göre kapsayıcı ve daha ılımlı politikalar izlenmiştir⁴⁶. Bilhassa din-devlet ilişkilerinde dinsel özgürlüğün devlet güvencesine alınmasının (Candaş, 2013, s. 507) ve halkın inançsal kimliklerini istedikleri gibi yaşamasının önü açılmıştır. Asıl olarak bu durum, Türkiye-Avrupa Birliği ilişkilerinin bir sonucu olarak özellikle Kopenhag kriterlerine uyum noktasında bir dizi demokratik gelişmenin (Uyanık, 2013, s. 122-123) bir dayatması olarak da algılanmıştır. 2004 yılında yayınlanan Avrupa Birliği İlerleme Raporu'nda Aleviler, "Sünni olmayan Müslüman azınlık" olarak tanımlanmış ve Alevilerin hâlâ Müslüman bir azınlık⁴⁷ olarak tanınmadığının altı çizilmiştir (Yalçınkaya, 2014, s. 53). Buradaki en önemli nokta, azınlık terimidir ve Alevi topluluğu içinde kendilerini azınlık olarak adlandıran gruplar Avrupa Birliği İlerleme Raporunu referans olarak almışlardır. Ancak 2005 yılındaki

⁴⁶ AK Parti'nin dinî gruplara yaklaşımı noktasındaki temel hassasiyeti bilhassa başörtüsü sorunu üzerinde odaklanmış ve bu grupların varoluşunun önündeki engeller kaldırılarak önleri açılmıştır. Böylelikle dinî grupların kamusal alandaki görünürlüğü önündeki engeller kaldırılırken (Üşenmez & Duman, 2015, s. 635), bu dinî gruplar halkla iktidar arasında sadece dinsel özgürlüklerin ötesinde bir işbirliği yapmıştır.

⁴⁷ Ayhan Kaya "Yurttaşlık, Azınlıklar ve Çokkültürcülük" adlı çalışmasında sosyolojik anlamda azınlık terimini niteleyen iki temel unsurdan bahsetmiştir: İlki, azınlık grubun çoğunluğun sahip olduğu siyasal, sosyal, medeni vb. haklar konusunda dezavantajlı olması, ikincisi ise azınlık grubun çoğunluk karşısında grup dayanışması ve aidiyet bilinci geliştirmesidir (2006, s. 129). Bu bağlamda Aleviliği ya da Türkiye'deki Alevileri azınlık grup olarak değerlendirmek mümkündür.

ilerleme raporunda azınlık ifadesinin yerini topluluk almış ve böylelikle devletin resmi tanımlamasına uygun hâle gelmiştir (Çarkoğlu & Bilgili, 2011, s. 352).

Alevilerle AK Parti arasındaki birinci dönem, 2002 yılında başlayıp 2012 yılında sona eren ve Avrupa Birliği'nin etkisinin hissedildiği, daha çok liberallerin öncülüğünde devam eden ve Alevi açılımının ve Alevi çalıştaylarının olduğu dönemdir. İkincisi, 2012-2013 yıllarıdır ve bu dönemde Alevilerin iç ve dış politikada olumlu anlamda hedef hâline geldiği ve görünürlüğünün arttığı görülür. Üçüncüsü ise 2013 sonrası Gezi Parkı eylemleri sonrasında yaşanan ve günümüze kadar süren dönemdir (Akdemir, 2014, s. 63-64). Bu dönemde Avrupa Birliği politikaları ve liberallerin ağırlığı kaybolmuş ve sonraki dönemlerde Türkiye'yi olağanüstü günler beklemiştir.

İlk dönemi kendi içinde ikiye ayırmak mümkündür. Bilhassa 2002-2007 yılları, ilk dönemin birinci kısmıdır ve Aleviler açısından AK Parti öncesi dönemlerden çok farklı olmamıştır. Bu dönemde Aleviler, geçmişte merkez sağdaki yönetimlerde olduğu gibi iktidar partisi ve seçmenleri tarafından sosyal, politik ve ekonomik olarak ayrımcılığa maruz kaldıklarını ve marjinalleştirildiklerini düşünmüşlerdir (Köse, 2010, s. 147). Bununla birlikte AK Parti içindeki Alevi milletvekilleriyle çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiş ve Alevilerin devletten talepleriyle ilgili bir reform paketi hazırlıkları yapılmıştır⁴⁸.

2007 yılı AK Parti ile Aleviler arasındaki ilişkiden ziyade Alevilerle devlet arasındaki ilişkiler açısından da bir kırılma noktasını temsil etmiştir. Alevi açılımı, AK Parti hükûmeti tarafından duyurulmuş ve bir plan çerçevesinde neler yapılacağına dair kamuoyu bilgilendirilmiştir. Temel hedefin Alevilerin devlette temsil edilmesi olduğu bu dönemde, Avrupa Birliği ekseninde ciddi adımlar atılmıştır. Ancak sonraki süreçte devletin tutumu Alevilerin, AK Parti'nin samimiyetini sorgulamalarına yol açmıştır. Paylaşılan kolektif travmalar, daimî mağduriyet ve marjinalleşme duyguları, Alevilerin yüzyıllarca sürdürülen en yaygın kolektif duyguları olarak belirlenmiştir (Köse, 2010, s. 152). Bu noktada devletin üzerine düşenleri yerine getirmediği görülmüştür.

⁴⁸ Başta Reha Çamuroğlu (Alevi araştırmacı ve yazar) olmak üzere İbrahim Yiğit gibi Alevi kimlikleri kamuoyu tarafından bilinen kişilerin AK Parti milletvekili olarak meclise girmelerinden sonra Alevilerle ilgili devletin izleyeceği yol çizilmiştir. Ancak süreç olumlu bir biçimde sonuçlanmamıştır.

2007'den 2011 yılına kadar süren dönem ise Alevilerle AK Parti arasındaki birinci dönemin ikinci kısmını oluşturur. Bu dönemde başta Alevi çalıştayları olmak üzere devlet tarafından somut adımlar atılmaya devam etmiştir. 2007 öncesinde hükûmetin özellikle ders kitaplarında Aleviliğin yer almasına dair girişimlerde bulunacağına dair sinyaller ortaya çıkmış ancak bu durumun gerçekleşmesi 2011 yılını bulmuştur (Candaş, 2013, s. 513). Alevi açılımı kapsamında 2009 ile 2010 yıllarında Alevi örgütleri, dernekleri, federasyonları ve devlet temsilcilerinin yanı sıra birçok akademisyen, bu konularla ilgilenen gazeteciler, sivil toplum örgütü temsilcileri tarafından toplantılar gerçekleştirilmiş, çalıştaylar düzenlenerek raporlar halinde toplumla paylaşılmıştır⁴⁹. Bu kapsamda 2008 yılında Alevi Enstitüsü açılmış, bu enstitüde Alevi dedelerinin yetiştirilmesi tasarlanmış ve Alevi dedelerine maaş verilmesi düşüncesi kamuoyuyla paylaşılmıştır. Böylelikle devletin Aleviliği tanımak ve Alevilerin inançlarını istedikleri gibi sürdürmelerini sağlamaktan öte Aleviliği kendi kontrolüne alarak tek bir merkezden dinî grupların yönlendirilmesi asıl amacı oluşturmuştur. Hatta devlet kontrolündeki bir enstitünün dedelere maaş bağlanması Alevi inanç sistemine daha fazla zarar vereceği değerlendirilmiştir (Mutluer, 2014, s. 154).

Çalıştaylar sırasında Aleviler açısından olumlu gelişmelerin yanı sıra olumsuz gelişmeler de ortaya çıkmıştır. Devletin hangi kurumu -asında buna bağlı olarak da hangi Aleviliği- muhatap alması gerektiği sorunsalı giderek derinleşmiş ve Aleviliğin yeniden tanımlanması noktasına kadar varmıştır. Bu durum, Aleviliğin

⁴⁹ Alevi açılımı kapsamında düzenlenen çalıştaylara katılan büyük Alevi örgütlerinin çoğunun dile getirdiği talepler arasında şunlar yer almaktadır: 1) Sivas olaylarının gerçekleştiği Madımak Oteli'nin utanç müzesine dönüştürülmesi; 2) Okul kitaplarında, sözlüklerde ve ansiklopedilerde Alevilere yönelik iftiralar içeren ifadelerin kaldırılması; 3) Alevi inancına ve onun taraftarlarına "nefret suçu" olarak hakaretlerin, tehditlerin ve saldırıların sınıflandırılması ve işlenmesi; 4) Son dönemde meydana gelen üzücü olaylar kapsamında Alevilere yapılan saldırılar için devletin resmi özür dilemesi; 5) Zulmü ile ün salmış olan Osmanlı sultanı Yavuz Selim'in isminin üçüncü Boğaz Köprüsü'nün verilmesinde olduğu gibi, Alevilere yönelik talihsiz saldırılarda bulunan kişilerin isimlerinin mahallelere, yollara ve diğer kamu projelerine verilmesinin sona ermesi; 6) Alevi-Bektaşî'nin devlet tarafından el konan bağışlarının iadesi (Karakaya-Stump, 2018, s. 58). Esasen talepler sadece bunlarla da sınırlı değildir; Alevi kimliğinin resmen tanınmasından, Diyanet İşleri Başkanlığının kaldırılmasına, zorunlu din derslerinin kaldırılmasından, Alevi köylerine cami projesinden vazgeçilmesine, cemevlerine ibadethane statüsü verilmesinden, nüfus cüzdanındaki din hanesinin tamamen kaldırılmasına kadar daha birçok talep gündeme gelmiştir. Ancak çözüm noktasında devlet bu taleplerin büyük bölümünü karşılama noktasında eksik kalmıştır (Dressler, 2016, s. XVI-XVII).

homojenleştirilmesi ve tek bir biçime sokularak çerçeveleme girişimi gibi algılanmış, Alevilerin büyük bölümü tarafından tepkiyle karşılanmış, buna paralel olarak da Alevi açılımı Aleviler arasında istenilen etkiyi yaratamamıştır. AK Parti, konuyu daha kapsamlı bir biçimde ele almak yerine, talepleri daha kolay biçimde karşılanacak olan AK Parti yanlısı sivil toplum kuruluşlarıyla iş birliği yapmıştır (Akdemir, 2014, s. 64).

2009 ile 2010 yıllarında yapılan Alevi Çalıştayları Raporunda⁵⁰ cemevlerinin ibadethane olarak sayılmasının da ötesinde cem erkânına yönelik bir derin kuşku ortaya çıkmış ve cem erkânının bir ibadet biçimi olup olmadığı sorgulanmaya başlanmıştır (Ecevitoglu, 2011, s. 143). Alevi açılımı paketinin içinde birçok konu değerlendirilmiş ancak özellikle Alevilere sorunlarını çözmek amacıyla Diyanet İşleri Başkanlığı içinde ya da ona benzer biçimde bir kurum önerilerek, bir müfredat eşliğinde Aleviliğin tek tipleştirilmesi amaçlanmıştır.

Ayhan Yalçınkaya bu dönemde AK Parti'nin, öncelikli sorunlarla (eşit vatandaşlık talepleri, inançlarının ve maruz kalınan ayrımcılığın tanınmaması gibi) uğraşmak yerine, ikincil sorunlara (inançların yorumlanmasındaki iç farklılıklar) odaklandığını ve tartışmak üzere Alevilerin iç sorunlarını açtığını savunmuştur. Dolayısıyla açılım, Alevilerin taleplerini karşılamamış; bunun yerine yeni bir Alevi sorunu oluşturmuştur (2014, s. 59). Sonraki yıllarda AK Parti Alevileri hedef hâline dönüştürmüştür. Ayrıca, Aleviler sorunları kamuoyu önünde müzakere etmeyi reddeden bir grup insan olarak resmedilmiş ve kendi aralarında birlikte hareket etmeyi beceremeyen bir topluluk olarak değerlendirilmiştir.

Bilhassa 2012 sonrası dönemde AK Parti'nin otoriter ve mezhepsel eğilimleri, 2013 Gezi Parkı protestoları sırasında daha da artmış ve Suriye'de iç savaşın başlaması ile zirveye ulaşmıştır. Gezi protestoları ve AK Parti'nin Suriye'deki muhafazakâr Sünni Müslüman gruplara desteği, Alevilerle önceden beri sorunlu olan ilişkinin daha da

⁵⁰ “Şurası bir gerçek ki, günümüzde Aleviler kendi ritüellerini genel Müslüman kamuoyu gibi camilerde gerçekleştirilmekte, ayin-i cemlerini cemevlerinde yapmaktadırlar. Cemlerini ibadet olarak takdim ederken, cemevlerini de ibadethane olarak görmektedirler. Bugün Aleviler arasında genel kabul gören bu yaklaşım, cemevlerinde gerçekleştirilen ritüellerin Alevi ibadetlerinin esaslı bir parçası olduğunda oldukça karardır. Oysa bu oldukça yeni bir durumdur ve mevcut kabullerin her türlü duygusallığın ötesinde nesnel bir yaklaşımla ve soğukkanlılıkla incelenmesi gerekir (Alevi Çalıştayları Nihai Raporu, 2010, s. 171-172)

artmasını sağlamıştır. Gezi Parkı eylemlerinin AK Parti içindeki çeşitli gruplar tarafından Alevi eylemi olarak da adlandırılması, geçmişten günümüze devlet politikalarının yansıması olarak süregelmiştir (Karakaya-Stump, 2018, s. 56-57)⁵¹. İstanbul Boğazı'ndaki üçüncü köprüye Yavuz Sultan Selim isminin verilmesi ve darbe girişimi sonrası geçirilen olağanüstü günler, Alevi sorununun bir daha gündeme gelmesini engellemiş ve ülkedeki birçok problem de olduğu gibi konu raflara kaldırılmıştır.

1.2. Aleviliğe Sosyo-Kültürel Bakış / Kültürel Kodlar

Alevi-Bektaşiliğe dair oluşturulan mitler ve kültler, onun senkretik yapısının bir sonucu olarak görülmektedir. Diğer inanç sistemlerinde ya da dinlerde olduğu gibi, Alevi-Bektaşilik de kendinden önceki kültürel yapılardan, dinsel öğelerden veya inançsal öğretilerden yoğun biçimde etkilenmiştir. Bu etkileşim sonucunda Alevi-Bektaşî mitolojisine ait mitosların fazlalığından söz edilebilir. Dede, baba, eren, kutsal kişilik, mezar, yatır, türbe ve bunlara bağlı olarak ortaya atılmış söylenceler mevcuttur (Danık, 2006, s. 101) ve bu mitoslar/söylenceler aynı coğrafyalarda yaşamış olan farklı dinsel ve kültürel topluluklarla çeşitli açılardan ortaklaşmaktadır⁵². Örneğin, Hz. Ali ve 12 imam kültü İslam öncesi eski Türk inanışları ile Şii inançlarının karışımı sonrası ortaya çıkmıştır (Melikoff, 1993, s. 23-24). Buna benzer bir etkileşim ise Bektaşiliğin Balkan coğrafyasında yayılmasında etkili olmuştur; özellikle Alevi-Bektaşiliğin 12

⁵¹ Gezi Parkı eylemlerinde ölen sekiz kişinin de Alevi olması ve Alevilerin eylemlere katılma potansiyelini göstermesi açısından önemlidir. Yine bu dönemde ortaya atılan ve Aleviler tarafından destek görmek bir yana yoğun tepkiyle karşılaşılan cami-cemevi projesi de özellikle sonradan darbe girişiminde bulunacak olan Fethullah Gülen hareketinin Aleviler üzerindeki gizli emellerinin göstergesi olarak ifade edilmiştir. Birçok Alevi Derneği ya da kurumu, bu projenin asimilasyonist olduğunu savunmuş ve Aleviliği ılımlı İslam anlayışı çerçevesince eritmenin parçası olarak görmüştür (Tuğsuz, 2016, s. 18). Gezi Parkı eylemleri, Alevilerle hükümet arasındaki ipleri neredeyse tamamen koparmış ve Alevilerin hükümete karşı güvenleri belki de eskisinden daha da sarsılmıştır. Buradan yola çıkıldığında Alevilerin AK Parti döneminde elde etmiş olduğu bütün kazanımların yine AK Parti tarafından sonlandırıldığını söylemek mümkündür. 2007 yılında Alevi açılımının mimarı olan ve sonrasında çalıştaylarda görev almış olan Reha Çamuroğlu ise AK Parti'nin Aleviler karşısındaki tutumunu Alevilerin AK Parti tarafından kandırılması şeklinde ifade etmiştir (Mutluer, 05.02.2019).

⁵²Danık (2004, s. 101-102), bu mitosların ortaya çıkışında Anadolu'nun toplumsal ve politik anlamda içinde bulunduğu döneme dikkatleri çekmiştir. Anadolu'nun politik ve toplumsal anlamda otorite boşluğu, çaresizlik, yılgınlık, kargaşa içinde olduğunu ve böylesi bir ortamda mitolojik olarak ilk kahramanların yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığını belirtmektedir. Bu noktada merkezi otoriteye karşı olanlar gibi onun yanında olanlar da etrafında örgütlendikleri liderlere kendi yandaşlarını diri tutabilmek ve örgütlenmelerini genişletebilmek adına çeşitli mitoslara başvurmuşlardır. Bu mitoslar, çeşitli menkıbelerle günümüze kadar gelerek, örgütlenme içinde bulunanları etkilemeye devam etmektedir.

İmam kültü ile Hristiyanlığın 12 havari kültü arasında da bir bağ kurulmuş, böylece Bektaşilik sayesinde Balkanların İslamiyet’le tanışması sağlanmıştır (İrat, 2012, s. 36). Ortodoksiler birbirlerinden ayrışırken, heterodoksilerde birbirlerine benzemekte ve yakınlaşmaktadırlar. Çamuroğlu (2013, s. 41) özel olarak Hristiyanların içindeki heterodoks gruplarla (Bogomilciliği, Pauluşçuluğu ya da Katharcılığı) İslamiyet içindeki heterodoks grupların (Alevi-Bektaşilik) birbirlerine yakın durduklarını⁵³ ifade etmiştir. Niyazi Öktem (1994, s. 191) de benzer bir yaklaşımda bulunarak biçim ve ritüellerin bir kenara itilerek ilkesel boyutta iyilik ve kul hakkının yenilmemesi gibi ilkelerin ön plana çıktığını ifade etmiştir.

1.2.1. İnançsal Ritüeller

Ritüeller, Mircea Eliade (2001, s. 45) tarafından dünyayı kuran kültürel yapılar olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte ritüeller, kökene dönüşü amaçlamaktadır. Bu noktada insanın arkaik toplumlara nispeten yaşamın yeniden onarılamayacağı fakat öze, kaynaklara dönüşle yeniden yaratılacağı izlenimi söz konusudur. Din ve inançlar tarihine bakıldığında, her ritüelin ilahi bir modeli olduğu gözlenmektedir. Bu bağlamda ritüeller daha önce yapılan şeylerin tekrarını içermektedirler. Eliade, “Taitiriya Brahmana” adlı metinde geçen “Tanrılar böyle yaptılar; insanlar da böyle yapacak” Hint deyişinin “bütün ülkelerdeki ritüellerin temelinde yatan teoriyi özetlediğini” (Eliade, 1994, s. 33) ifade etmektedir. Bu durum Alevi-Bektaşi inancı için de geçerlidir.

Cem sözcüğü, çeşitli kaynaklara göre toparlanma, bir araya gelme anlamına gelir. Bu anlamıyla cami ile aynı köke dayanmaktadır (Bozkurt, 1990, s. 157; Özdemir, 2014, s. 249). Cem töreni/ayini ise Alevi-Bektaşi inanç esaslarının yerine getirildiği bir ritüeldir. Cem törenlerinde Hz. Muhammed’in miraçtan dönerken yaşadıkları

⁵³Katharlarda mükemmel ya da kâmil insan statüsüne ulaşma, genellikle insanın ölümüne yakın dönemde yapılmaktadır. Bu tören consolamentum olarak adlandırılarak, genellikle bir müminin evinde ve kâmil insanların en yaşlısının başkanlığında gerçekleşmektedir. Bu noktada birinci aşamada (servitium) genel olarak günahların itiraf edilmesi, günah çıkarılması gerçekleşerek Alevi-Bektaşilerdeki görgü cemlerinde ikrar verme, boy verme ve baş okutma aşamalarını andırmaktadır. Alevilerde ise ceme giriş aşamasında bu durum gerçekleşmektedir (Kaygusuz, 2004, s. 144). Ceme girecek canlar, topluluktan rızalık alarak, herhangi bir suç ya da günahlarının olmadığını kanıtlamalıdır.

canlandırılırken, on iki hizmet yerine getirilmekte, bağlama eşliğinde deyişler, nefesler, düvaz imamlar⁵⁴ okunmakta, semahlar dönülmektedir.

Cem törenlerinin kökensel olarak Şamanizm'e dayandığı iddiası özellikle Fuat Köprülü, Ahmet Yaşar Ocak, Irene Melikoff gibi araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir. Bunun yanı sıra cem ritüeli sırasında kadın ve erkeğin aynı mekânda bulunarak iştirak etmeleri, tören esnasında içki içilmesi gibi kimi uygulamaların da Şamanizm kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

Cem aynı zamanda Aleviler tarafından Hak, Muhammed, Ali divanı olarak da ifade edilmektedir (Yaman, 2012). Cem törenleri, Alevi-Bektaşî inanç esaslarının en önemli noktasını oluşturmakta ve Alevi-Bektaşî mitolojisinin başlıca olaylarından “kırklar meclisindeki kırklar cemine” dayanmaktadır. Kırklar söylencesinin mitolojik kökenleri olmakla birlikte cem töreninin ilk defa kırklar tarafından uygulandığına inanılmaktadır. Cemin temel amacı, insanın olgunlaşmasını sağlamaktır. Bu noktada ahiret, cennet, cehennem gibi İslam inancının esasları, Alevilik noktasında belirleyici değildir. Alevilik açısından insan, kutsal bir varlıktır ve onun içindeki kutsallığın ortaya çıkması için gerekli arınmanın giderilmesi gerekmektedir.

Cem törenlerinin toplumsal, kültürel ve inançsal boyutları vardır; genelde cem törenlerine evli ve ikrar vermiş kişiler katılmakta ve bu kişiler musahip⁵⁵ (yol kardeşi -

⁵⁴ Duvaz, Farsça “düzazdeh” anlamına gelmekle birlikte “düzaz”, “düzazdehin” kısaltmasıdır. Düzazdeh. Alevi-Bektaşî edebiyatında on iki imam için söylenmiş nefeslere verilen addır.

⁵⁵ Musahiplik, Alevi-Bektaşîlikte bel kardeşliğinden, kan bağından ayrı olarak “yol kardeşliği” anlamında kullanılmaktadır. Yol kardeşliği, akrabalık ya da kan bağının dışında tamamen gönüllülük esasına dayalı bir ilişki biçimidir ve bir anlamda toplumsal bir akrabalık söz konusudur (Şener, 1997, s. 51; Şener, 2010, s. 175). Musahip olmak için iki kişi kendi aralarında anlaşmakta sonra eşlerinin ve ailelerinin rızalarını almaktadırlar. Bu noktada musahip olacak kişilerin evli olması gerekmektedir. Sonra ise cem töreninde dede ve ceme katılanların şahitliğinde bu dört kişi, Hakk'a yürüyüncüye kadar kardeş kalacaklarına, birlik ve beraberlik içinde yaşayacaklarına söz verirler. Musahiplik hayatta bir kişiyle yapılmaktadır. Ancak kişilerden birisi ölürse başka birisiyle de musahip kardeşi olunabilmektedir. Musahip kardeşliği, aynı zamanda Hz. Muhammed ile Hz. Ali'nin kardeşliğini de simgelemektedir. İlk musahip kardeşliği, Mekke'den Medine'ye göç sonrasında Hz. Muhammed ile Hz. Ali arasında olmuştur. Alevi-Bektaşîlikte musahip cemi yapılmakta ve bu ceme sadece musahip olanlar katılmaktadır. Musahip olan kimselerin her anlamda (yaş, sosyal seviye, varlık, bilgi, yaşama yeri, ...vb.) birbirlerine eşit/uygun olmalarına dikkat edilir ve bu eşitliğin korunması oldukça önemlidir. Herhangi bir sorun ya da sıkıntı karşısında musahip kardeşleri birbirlerine karşı sorumludurlar ve sorumluluğu ortak üstlenmektedirler (Taşgın, 2019, s. 108). Musahiplik Bektaşîliğin Babagan kolunda yoktur ama onun dışında Bektaşîliğin Çelebiler koluyla Alevilik çatısı altında yer alan toplulukların tamamında musahiplik kurumuna rastlanmaktadır (Soyer, 2019, s. 309).

Hak, Muhammed, Ali yolu) kardeşliği oluşturarak ölünceye kadar birbirlerinden sorumlu olmaktadırlar.

Alevi-Bektaşî inancına göre tanrı; yaşamın her anında, evrenin her noktasında bulunur. Yaşanılan her anda, insan tanrıyla karşı karşıyadır. Alevi-Bektaşî inancında ibadet, belli bir zaman dilimine sıkıştırılacak biçimde yapılmamaktadır. Çünkü inanç gereklerini yerine getiren bir Alevi-Bektaşî, yaşamın kendini ibadet olarak algılamalıdır. Bu anlamda camiye gidip namaz kılma, oruç tutma ya da biçimsel ibadetlerin Alevilik için geçerliliği ya da belirleyiciliği söz konusu değildir (Çamuroğlu, 1994, s. 69). Buradan yola çıkıldığında Alevilikte cem, gündelik yaşam pratiklerinin dışında tutulması gereken bir durumu içermez çünkü Alevilikte ibadet kendi kendine yapılmaktadır, bireyseldir ve vicdana göre düzenlenmektedir. Bu noktada belirli düzenlemelere gerek duyulmamakta, sistematik bir anlamı olmamaktadır. Bir Alevi-Bektaşî yıllarca cem törenine katılmayarak da yaşayabilmektedir.

Cem törenleri, kırsal kesimde yaşayan köylülerin uygun zamanlarında dedeyi çağırarak, cem törenini talep etmesiyle yapılmaktadır. Bir ocağa bağlı dedenin, mürşidin ya da babanın⁵⁶ genellikle köye gelip, peyikçiyi (haberciyi) köylüye göndererek cem yapılacağını, cemin yerinin ve zamanın neresi olacağını duyurmasıyla başlar. Cem törenleri özellikle kırsal kesimde içinde çok fazla kişinin törene katılabileceği büyük geniş bir evde yapılır. Bu eve meydan evi, kırklar meydanı ya da meydan sofrası gibi isimler de verilir. Cem törenine katılanlar cem yapılan yerde halka oluşturarak durmaktadırlar⁵⁷. Böylelikle tanrının yansıması olarak değerlendirilen insanın cemale cemale (yüz yüze) gelmesi amaçlanır.

⁵⁶ Her dedenin, mürşidin ya da babanın yılın belirli zamanlarında en az bir kez ziyaret ettiği kendine bağlı köyler vardır.

⁵⁷ Alevi-Bektaşîlikte bu duruma halka namazı denir. Genelde Sünni Müslümanların kibleye dönerek namazlarını kıldıkları görülürken, Alevi-Bektaşîlerde cem töreninde insanın cemale niyaz edilir. Sünnilerin kılmış olduğu namaz, Aleviler tarafından şeriat namazı olarak adlandırılırken, Alevilerin namazı halka namazı, tarikat namazı olarak isimlendirilir. Alevi-Bektaşîlerde cem ritüeli sırasında insana secde edilmekle birlikte insana tapılmaz. Çünkü tanrı da meleklerinden insanın önünde secde etmelerini istemiştir. Bu sebeple insan, tanrının bir yansıması olarak görülür ve insana yapılan secde, aynı zamanda tanrıya yapılmış sayılır.

Cem törenlerinde kadın-erkek ayrımı söz konusu değildir. Kadın ve erkekler aynı mekânda ve birlikte törene katılırlar⁵⁸. Cem töreninin başlayabilmesi için topluluk içindeki anlaşmazlıkların giderilmesi ve rızalıkların alınması gerekir. Rızalık cem töreninin dayandığı temel olgudur. Cem törenleri, Osmanlı Devleti döneminden 1990'lı yıllara kadar Alevi köylerinde gizli yapılmıştır. Cem törenlerinin olacağı günlerde köyün birkaç noktasına gözcüler yerleştirilmiş ve köye giriş-çıkış denetlenmek zorunda kalmıştır. Cem törenlerindeki on iki hizmet, aynı zamanda Hz. Ali'nin soyundan gelen on iki imamı ifade etmek için de kullanılır. On iki imamdan her birinin cem töreninde bir görevi bulunduğu inanılır.

Cem'de on iki hizmetin sahiplerinin en önemlisi dededir. Dedeye⁵⁹; serçem, pir ya da mürşit de denilir. Genellikle Peygamber ya da Ali'nin soyundan gelen kişiler dede olabilmektedir. Dede; cemi yöneten kişidir, Bektaşilikte bu görevi baba ya da dedebaba yapmaktadır. Topluluk içindeki sorunları çözmek, topluluğu aydınlatmak, onlara yol göstermek dedenin görevleri arasındadır.

Cem töreninde cemin düzgün ve sorunsuz bir şekilde yapılabilmesi için çeşitli görevliler vardır. Bunlar; rehber, gözcü, çerağcı, zâkir, ferraş/farraş, sakka/saki veya ibrikar/ibrikçi, sofracı veya kurbancı, pervane veya semahçı, peyikçi veya haberci, iznikçi ve bekçidir⁶⁰. Cem töreni sırasında yukarıdaki on iki görevli, cemin geleneksel

⁵⁸ Bu durum, eski Türk ayinlerindeki, Şamanizm'deki, duruma benzetilmektedir (Melikoff, 1993, s. 45).

⁵⁹ Alevilikte dede/dedelik, inanç sisteminin en önemli kurumlarının başında gelir. İnançsal bağlamda hiyerarşinin en tepe noktasında otorite olarak dede bulunur. Alevi-Bektaşî inancında cem törenlerini dedeler yürütürler ve on iki hizmetteki birinci sıra dedelere aittir. Bu anlamda dedeler aynı zamanda inanç önderidirler. Alevi-Bektaşî inancında toplumsal örgütlenme ve inanç ilişkileri düzlemi içinde dede ve talipler arasında inanç ve otorite bağı söz konusudur. Topluluğun büyük bölümü taliplerden oluşur. Talipler, genel anlamda dinî bilgi noktasında pasif alıcı olarak nitelendirilirler; çünkü taliplerin Alevi-Bektaşî inançlarını tek başlarına sürdürmeleri imkânsızdır; onun için de dedelere ihtiyaçları vardır. Dedeler genellikle bir ocağa bağlıdır. Dedelik yapacak kişinin ocakzade olması gerekmektedir. Cemal Salman (2018, s. 232) bu durumu, "Alevi geleneğinin iskeleti ocak ağı, omurgası ise dededir" şeklinde açıklar. Dedeler, ocaklarla yol ve inanç arasındaki bağı kuran aracı konumundadırlar; dedeler taliplere yolun gerekliliklerini açıklamak ve onların yola bağlı kalmalarını sağlamakla görevlidirler. "Dede yeri geldiğinde hukuk ve adalet düzeninin tahsis eden hâkim, yeri geldiğinde inanç ve kültürün derin hafızasını taliplere aktaran âlim, yeri geldiğinde şiirleşmiş duayı icra edip sözlü kültürü diri tutan âşiktir" (Salman, 2018, s. 232).

⁶⁰ Rehber, cemde dededen sonra en önemli hizmet sahibidir ve görgüsü yapılanlara ve ceme katılanlara yardımcı olmakla, yol göstermekle görevlidir; aynı zamanda dedenin olmadığı yerde onun vekilidir. Gözcü, cemde düzeni ve sükûneti sağlamakla görevlidir; törene uymayanlar varsa önce uyarır, hâlâ devam eden bir durum olursa dedeye yansıtarak, dar meydanında sorgulanmasını ister. Çerağcı, çerağ ya da delil de adı verilen aygıtı yakan kimsedir, meydanın aydınlatılması ile görevlidir; cem sonunda ise

yapısına sadık biçimde yapılmasını sağlamakla görevlidir. Önce bütün görevliler dara durarak, dedenin duasını alırlar sonra ise hizmetlerinin başına geçerek cemin yürütülmesine katkı sunarlar (Zelyut, 1992, s. 187-189).

Semahlar,⁶¹ Alevi-Bektaşî kültürel kimliğinin en önemli göstergelerinden birisi olmakla birlikte, bu kültürü görünür kılan en önemli kültürel performans olarak nitelendirilmiştir (Ersoy, 2019, s. 38). Ayhan Erol'a göre semah, tanrıya ulaşma biçiminin bir parçasıdır ve söz, müzik ve danstan oluşan yapısıyla dinî bir niteliği içinde barındırır (2007, s. 341). Semah, evren içindeki bütün gezegenlerin hareketiyle cemdeki hizmet gerçekleştirenlerin hareketleri arasındaki bağlantının mecazen aktarılması olarak da tanımlanmıştır (Taşğın, 2019, s. 52)⁶².

Semahlarla ilgili iki temel görüş bulunmaktadır. Bunlardan ilki semahların Şamanist Orta Asya Türk topluluklarından geldiğidir. İkincisi ise semahların İslam kaynaklı olduğudur. İlk görüşle ilgili Şamanlarla birçok benzerlik kurmak mümkündür; çünkü cem töreninde dönülen semah, “beşeriyetten uluhutiyete” uçmak olarak nitelendirilmiştir. Cem ayini sırasında ceme katılanlar, özlerini arındırarak törende yer alabilirler. Bu bağlamda ceme katılanlar dede tarafından sorgulanır, günahlar itiraf

çerağı söndürerek cemin sona erdiğini belirtir. Zakir, cem töreninde on iki hizmet sırasında saz çalarak deyiş, nefes, düvaz, miraçlama söyler. Farraş, cem mekânının temizliğinden sorumludur, gerektiği zamanlarda rehber yardım eder. Sakka ya da ibrikçi, cem sırasında bade ya da rızalık suyu, sakka tarafından dedeye dualandırılarak bir kaba konur ve törende bulunanlara dağıtılır. Sofracı ya da kurbançı cem töreni sırasında kurban ve yemek işlerine bakar; sofrayı kurup, lokmayı dağıtır. Pervane ya da semahçı, cem töreni sırasında semah dönenlere denir. Peyikçi ya da haberci, cem töreninin yapılacağını köy içinde komşulara haber verir. İznikçi, cem yapılacak mekânın temizliğinden sorumludur. Bekçi, cemin ve ceme gelenlerin evlerinin güvenliğini sağlar, genellikle cem töreninin yapıldığı evin dışında bekler ve cemin düzgün biçimde yapılmasından sorumludur.

⁶¹ Esas olarak kökeni itibarıyla Arapçadır ve semadan türemiştir. Orta Asya Türk topluluklarının eski inançlarından Şamanizm etkisinin yoğun biçimde hissedildiği semahların, Anadolu halk kültürüyle Orta Asya Türk topluluklarının sentezi sonucu ortaya çıktığı düşünülmektedir. Özellikle Şaman din adamları olan kamlar kopuz çalarken törene katılanlar kendilerinden geçerek dans ederler. Şamanizmdeki müzik ve dansın İslamiyet’le harmanlanmış hâli olarak semahlardan bahsetmek mümkündür (Kocadağ, 1998, s. 203).

⁶² Çünkü evrenin ve yaşamın temelinde dönme vardır (dünya, güneş, ay gibi). Mikro düzeyde insan bedeninde de kan dolaşımı dönme olarak ifade edilebilmektedir. Semah, felsefeyle tasavvufun kesişme noktasında genellikle dönme metaforu üzerinden değerlendirilmiştir. Semah dönülmesi esasen hiçbir şeyin yok olmadığını ve hareket ederek değiştiğini sembolize etmesi anlamında oldukça önemlidir. Ayhan Erol (2018, s. 150) bu durumu açıklarken tüm heterodoksiler ve gnostiklerde zamanın ortak özelliğinin döngüsel olduğundan bahseder. Evrende var olabilmenin temelinde dönme vardır; hücrelerin hareketi, kanın vücutta dönmesi, insanın topraktan yaratılıp tekrar toprağa dönmesi, vb. Bu bağlamda döngüsel zamanda aslında her sonuç aynı zamanda bir başlangıç noktasıdır.

edilir, her kimin hesabı varsa tören sırasında sorulur ve deyişler, nefesler söylenerek, semahlar dönülür. Böylece aslında Alevi-Bektaşî cem ritüelinde Peygamberin miraca çıkışı gibi başka bir âlemin sınırları aşılmakta, sembolik olarak göklere çıkılmaktadır. Cem töreni için kesilen kurban, ceme katılanlara paylaştırılarak, tören sona erer. Buradan yola çıkıldığında şaman ayinleri ile cem törenleri arasında hem biçimsel hem de içerik bakımından çeşitli benzerlikler kurmak mümkündür.

Tenasüh, ruh göçü anlamına gelmektedir. Alevi-Bektaşî inancında birey öldükten sonra yaşamın sona ereceği inancı yoktur; yani ölüm bir yok olma değildir, sadece beden yok olurken ruh ise devriyesine devam eder (Kuşca, 2015, s. 231). Yunus Emre'nin "Ölür ise ten ölür, canlar ölesi değil" sözü tam da bu anlama gelmektedir. Kimi araştırmacılara göre ahiret inancı, Alevi-Bektaşî inanç esaslarında çok önemli ve temel bir konuma sahip değildir (Kehl-Bodrogi, 2012, s. 123). Bu bağlamda cennet-cehennem kavramları da bir anlam ifade etmez. Cennet ile cehennemin şimdi ve burada oluşu gibi mutluluk ve hüznün, hayat ve ölüm, varlık ve yokluk, sevinç ve üzüntü de şimdi ve buradadır (Çamuroğlu, 2006, s. 65). Alevi-Bektaşî inanç esaslarına göre, insanlar ölmezler, ruhlar göçer, yani tenasüh inancı bağlamında geçici süre bir bedende ikamet edilir ve sonra başka bir bedene yeniden can olunur. Böylece kalıp değiştirme, don değiştirme ya da ruh göçü gerçekleşmiş olur⁶³.

Ölüm, Alevi-Bektaşî inancı kapsamında hakka yürüme, aslına dönme olarak ifade edilir. Bunun yanı sıra don değiştirmek, kalıbı dinlendirmek, gerçekler dünyasına

⁶³ Anadolu Aleviliğinde kalıp değiştirme, don değiştirme, ruh göçü gibi anlamlara da gelen tenasüh inancı, Sünnilik tarafından kabul edilmez. Haddizatında tenasüh, tek tanrılı diğer dinler tarafından da kabul görmez. Ahmet Yaşar Ocak tenasüh inancının temellerini totemizme, atalar kültürüne, Şamanizm'e kadar dayandırsa da bilhassa Hinduizm, Budizm, Manicilik gibi orta Asya ve Uzak Doğu kökenli dinlerde yaygın biçimde bulunduğunu ifade eder. Ocak, özel olarak Çepnilerde, Tahtacılar, Yörüklerde ve Sıraçlarda tenasüh inancının değişik şekillerde görüldüğünü belirtmekle birlikte, bu inancın temellerinin atalar kültüründe aranması gerektiğini belirtir. Bu kapsamda dedenin ya da babanın ruhunun torununda ya da evladında zuhur edeceği düşüncesi atalar kültürüyle bağlantısını ortaya koyar. İslam içindeki çeşitli heterodoks gruplardan Alevi-Bektaşî, Ehlihak, Nusayrilik inancının yanı sıra İslam inancına mensup olmayan Yezidilikte de tenasüh inancı mevcuttur (2010, s. 184-194). Ahmet Yaşar Ocak, "Alevi-Bektaşî İnancının İslam Öncesi Temelleri" adlı çalışmasında tenasüh inancını üç ana grupta toplamıştır. Birinci grupta peygamberlerin ruh göçü söz konusudur; tek ruh farklı peygamber bedenlerinde yeniden dünyaya gelmektedir. Bu durum, Hz. Âdem ile başlamış ve en sonunda Hz. Muhammed'e kadar gelmiştir. İkinci grupta Hz. Ali'nin Hacı Bektaş-ı Veli olarak yeniden dünyaya geldiği inancı yer almaktadır. Esas olarak bu noktada değinilmesi gereken bir diğer durum ise Aleviler arasında var olan Atatürk sevgisinde Hz. Ali'nin Atatürk olarak yeniden dünyaya geldiği inancının yattığı düşünülmektedir. Üçüncü grupta ise büyük bir velinin yine bir velinin bedeninde ortaya çıkması yer alır (2010, s. 187-189).

karışmak, sır olmak gibi ifadelerle de ölüm anlatılmak istenmiştir. Aleviliğe göre beden kutsal emanet olarak sırlanmakta, ruh ise yolcu edilmektedir.

Dar, tanrının huzurunda olduğu kabul edilen Alevi-Bektaşilerin benliklerinden vazgeçerek kendilerini tamamen tanrıya teslim etmelerine verilen addır. Aslında dar, cem töreninin yapıldığı meydandaki orta yerdir; aynı zamanda “Hakkın cemal ve celalinin çevrelediğine inanılan meydanın adıdır” (Soyer, 2019, s. 137). Bununla birlikte Muhammed Ali darı olarak da ifade edilir. Özellikle sorguların dar meydanında yapılması söz konusudur ve bu meydanda dara çekilen kişi, özünü pirine/dedesine teslim ederek tanrıya teslim olmaktadır. Cem erkânında dara çekilmeye gerek kalmadan her talibin kendi özünü dara çekerek kendiyile ya da özüyle yüzleşmesi gerekir⁶⁴. Böylelikle bir özeleştirici de yapılmış olunur. Dar meydanı, aynı zamanda ar meydanı olarak da ifade edilir; böylece dar meydanına çıkıldığında ya da cem erkânı sırasında yalan, iftira, nefis gibi şeylere rastlanmamaktadır (Kaleli, 2003, s. 254-255). Dar, özü itibarıyla cemdeki duruş biçiminin genel anlamdaki adıdır ve özün hakka teslim edilmesi manasına gelmektedir; dar meydanı, Alevi bireyin kendini tümüyle topluma teslim ettiği yer olarak da adlandırılır (Yıldırım, 2010, s. 21). Aynı zamanda dara durulduğundan kırklar katında durulduğuna inanılır. Darın özel bir duruş biçimi vardır. Bu duruşa göre kişi, cem töreninde dedenin/pirin/mürşidin huzurunda ve topluluğun önünde dar meydanına çıkarak, sağ ayak başparmağını sol ayak başparmağının üstüne koyarak, ayaklarını mühürledikten sonra ellerini göğsünde çapraz biçimde tutarak ve başını da önüne eğerek niyazda bulunmaktadır (Kaleli, 2003, s. 249). Dört çeşit darda duruş biçimi vardır; bu duruşlar adlarını tarihsel kişiliklerden almışlardır⁶⁵.

⁶⁴ Dar, cem törenlerindeki kullanılışlarına göre farklılıklar göstermektedir. Bunlardan ilki musahip tutma darıdır; aynı zamanda yol kardeşini belirleme darı olarak da ifade edilir. İkincisi boy verme veya baş okutma darı (yola giriş erkânıdır, ikrar verilerek yola girilir), üçüncüsü dava görme ve düşkünlük darı (şikâyet, sorgulama, yargılama, vb.), dördüncüsü muhabbet darıdır. Beşincisi ise yaşam sonu darı ya da dardan indirme (ölen kişiyle ilgili topluluktan helallik alınması söz konusudur) olarak adlandırılır. Aslında cem törenlerinde bu darların iç içe geçtiğini söylemek mümkündür ve bunları kesin çizgilerle birbirinden ayırmak pek mümkün değildir (Kaleli, 2003, s. 254-255).

⁶⁵ Bunlardan ilki dar-ı Mansur’dur. Burada Mansur darıyla Hallac-ı Mansur’a gönderme yapılmaktadır ve ismini ondan alır. İkincisi Fazlı darıdır ve ismini de Fazlullah Hurifi’den almaktadır. Fazlı darı, cemde canların yüzükoyun kapaklanarak yaptıkları dar biçimidir. Üçüncüsü Nesimi darıdır, ismini Seyyid Nesimi’den almaktadır ve Nesimi darında canların diz çöküp oturması söz konusudur. Dördüncü dar ise Fatıma darıdır ve ismini Hz. Fatma’dan almaktadır. Bu darda canlar ayakta olur ve sağ ayak başparmağı sol ayak başparmağının üstünde olacak şekildedir (Bozkurt, 2015, s. 60).

Dara çekilen kişi ya da kişilere verilecek cezalar, Aleviliğin temel metni olarak da kabul edilen “Buyruk”ta yer almaktadır. Ancak sistematik değildir. Dara çekilen kişilere yönelik yapılan suçun büyüklüğüne göre cezalar da farklılık gösterir. Suçlu bulunan kişi, genellikle düşkün ilan edilir, düşkünlüğün cezası ise toplum dışına bırakılmaktır. Düşkünlüğün iki türlü sonucu bulunur. Düşkün kişi işlediği suçun ölçüsüne göre ya belli bir süre toplum içine çıkamaz ve topluluktaki herkes tarafından dışlanır, dışlama süreci bittikten sonra tekrar ikrar verip yola girerek bir daha suç işlemeyeceğini ifade eder ya da sürekli düşkün ilan edilerek yoldan tamamen dışlanır. Bu düşkünlüğün geri dönüşü yoktur (Bal, 1997, s. 97).

1.2.2. Aleviğe Dair Semboller

Alevi-Bektaşilikle ilgili yapılan çalışmalarda dinsel anlambilim açısından tam anlamıyla bir olgunlaşmadan söz etmek mümkün değildir. Bu noktada özellikle dinsel anlambilim bağlamında çalışmalarıyla adlarından söz ettirmiş önemli araştırmacılar Mircea Eliade ve Carl Gustav Jung’un çalışma yöntemleri, Alevi-Bektaşi inançları açısından değerlendirilmiştir. Alevi-Bektaşi inancı, Eliade ve Jung gibi araştırmacıların ve düşünürlerin kullandıkları yöntem ve çerçeve açısından son derece uygundur çünkü Alevi-Bektaşi inancı, dinsel anlambilim noktasında çok katmanlı, gizli, kutsal ve sembolik anlamlar taşımaktadır. Mahir Polat (2017, s. 206), “Sembol ve Tecelli: Aleviliği Kendi Dili ile Anlamak” adlı makalesinde şunları ifade eder;

“Kendi tarihsel dil ve kültür normlarına bağlı bütünlüklü bir gövdeye sahip her kültürel yapı gibi Alevilik de kendi anlam kiplerini farklı kültürel pratik ve ürünlerle üretmiştir. Dinamik bir öge olarak kültürün değişen dönüşen yapısını dikkate aldığımızda sembol, gösterge, ikon gibi aynı zamanda kendi tarihleri olan kavram ve ifade yapılarının belirli ölçüde Alevilik kültürünü anlatmakta kullanılabileceği şüphesizdir”.

Ahmet Yaşar Ocak (2000, s. 156), ikonlar ve göstergeler hakkında Alevi-Bektaşiliğin toplumsal tabanına vurgu yaparak, büyük bölümünün okuma-yazma bilmediğine, geleneksel kodlara sınırsız bağlı olduklarına, bu anlamda örf ve adetlerini yüzyıllardır koruyabildiklerine, sözlü kültürün mitolojik öğelerle desteklendiğine ve bu durumun farklı coğrafyalarda değişik motiflerle harmanlandığına dikkatleri çeker. Ocak, “açık ve net kavramlar kullanmayan sembolist ve koyu mistik bir teolojidir;

kavramlarını bir takım sembollerle ifade eder” diyerek Aleviliğin ortaya çıkışından günümüze kadar geçen sürede gizlenmek zorunda kaldığı için kendini açıkça ifade etme şansı bulamadığından bahsetmiştir. Aleviliğin gizli bir kültür olması ve kendini açıkça ifade etme şansı bulamaması, egemen inanç yapıları tarafından yok edilmesine engel oluşturmuştur. Böylelikle, bu kadar zamandır zorunlu olarak kendini gizlice ifade eden Alevi-Bektaşî inancı, günümüze kadar kültürel özelliklerini taşıyabilmiştir. Ancak bu durum, Alevi-Bektaşî inancına ve kültürüne yönelik yapılan araştırmalar açısından çeşitli güçlükleri de beraberinde getirmiştir. Gizlilik olgusu, Alevi-Bektaşî kültürünün kendini çeşitli sembollerle, ikonlarla ya da göstergelerle ifade etmesini sağlamıştır. Bu semboller, göstergeler ve ikonlar Alevi-Bektaşîliğin kamusal yüzü, dışa açılan kapısı olmuştur.

Alevi-Bektaşîlikte Rakamlar: Her kültürel yapının, inanç sisteminin ortaya çıktığı, etkileşime girdiği, geliştiği çeşitli yapılar mevcuttur ve bunların kendilerine özgü oluşturduğu sembolik ifade araçları vardır. Özellikle Alevi-Bektaşî inanç sistemi içinde mitolojik art alanlı sembolik ifade biçimi tarihsel süreç içinde ortaya çıkmış, bir bakıma gizli bir dil oluşturmuştur. Gerek ayini cem törenlerinde gerekse gündelik hayat içinde kavramsal düzeyde renk ve rakamların görünen ve bilinen anlamlarının dışında gizli anlamlar ifade ettiğini söylemek gerekir. Böylelikle Alevi-Bektaşî inanç sisteminin kendi geleneği içinde ifade ettiği anlam, başka kültürler için hiçbir şeyi ifade etmemektedir (Günşen, 2007, s. 328).

Özellikle sayılar, Alevi-Bektaşî inanç sisteminde son derece önemli yere sahiptir. Ancak sayıların inançsal ve kültürel anlamları başka toplumlarda da geçerlidir. Sayıların görünen, bilinen anlamının yanı sıra simgesel anlamları da mevcuttur. Bilinen anlam için insanoğlunun belirli bir öğrenme sürecinden geçmesi gerekir. İkinci aşama ise daha çok rakamların bilinen yapısının dışında, onların simgesel diliyle ilgilidir ve bu noktada sayıların pek de bilinmeyen güç akımlarını, birtakım kozmik de denilebilecek akıl ve mantığın ötesine geçebilen enerjilerini ifade ettiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda sayıların iyi ya da kötü, soyut bir gücün taşıyıcısı olduğundan, kanıtlanabilir ya da ölçülebilir olmadığından bahsedilebilir. Bunun yanı sıra sayıların gizli ya da gizemli olduğunu söylemek gerekir (Alkan, 2005, s. 13-14).

Aleviler açısından önemli olan ilk rakam, birdir. İnançsal anlamda birçok unsur bir rakamına kutsiyet atfeder. Bir rakamı, Alevi-Bektaşî inanç esaslarına göre Allah'ın birliğini simgeler. Tasavvufî anlayışta âlem, tanrı nurunun bir tecellisidir, bu anlamda çokluk (evren) içinde birliği (vahdet) temsil eder. Aleviler açısından bir diğer önemli rakam ise üçtür. Alevi-Bektaşî deyişlerinde ve şiirlerinde devamlı üçler ismi geçmektedir. Üç denildiği zaman, “üçler” akla gelmelidir ve Alevilikte “Allah, Muhammed ve Ali” ya da “Allah, insan ve evren” (Günşen, 2007, s. 343) üçlerle özdeşleşmiştir. Aynı zamanda “eline, diline ve beline” sahip olmak da yine Alevi-Bektaşî inanç esasları açısından uyulması gereken üç yasaktır. Dört rakamı, Alevilik açısından önemli olan bir diğer sayıdır. Öncelikle Alevi-Bektaşîler açısından Hz. Muhammed'in damadı “Hz. Ali, kızı Hz. Fatma ve torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin”i simgelemektedir. Dördün bir diğer önemi ise Alevi-Bektaşîler açısından dört kapıyı sembolize etmektedir. Şeriat, tarikat, marifet ve hakikat kapıları, kâmil insan olmanın, tanrıya ulaşmanın aşamaları olarak adlandırılır.

Beş rakamı da yine Alevi-Bektaşî inanç esasları açısından oldukça önem taşır. Beş, Ehlibeyti simgeler, Alevi-Bektaşî deyiş ve nefeslerinde beş rakamı, beşler olarak adlandırılır. “Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin”, beş rakamıyla beşler olarak ifade edilirler. Yedi rakamı genellikle yediler olarak da anılan “Hz. Muhammed, Hz. Hatice, Hz. Ali, Hz. Fatma, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve Salman Farisi”yi ifade etmek için kullanılır. Yine yedilere Alevi-Bektaşî dualarında, nefeslerinde ve deyişlerinde sıklıkla rastlanır. Aynı zamanda yedi ulu ozan (Nesimî, Hatayî, Fuzûlî, Yeminî, Viranî, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet) Alevi-Bektaşî inancında oldukça önemsendir. On iki, Aleviler açısından önemli olan bir diğer sayıdır ve Aleviler için kutsal olarak sayılan Hz. Muhammed'den sonra halife olarak tanınan Hz. Ali'yle onun soyundan gelen on iki imamı simgeler. Özellikle deyişlerde, nefesler ve dualarda sıklıkla on iki imamdan bahsedilir. On iki sayısı; on iki ayı, on iki hizmeti (cem törenini), on iki postu, on iki dilimli tacı ve on iki ayı da simgeler. Alevi-Bektaşîler açısından on dört sayısı, on dört Masum-u Pak'ı ifade eder ve oldukça önemlidir. On dört Masum-u Pak'ı çoğunun çocuk yaşta iken Kerbela'da şehit edildiğine inanılır. Aynı

zamanda Hz. Muhammed, Hz. Fatma ve on iki imam da yine on dört sayısının temsil edilmesinde önemlidir.

Alevi-Bektaşiler açısından önemli sayılardan bir diğeri ise yetmiş ikidir. Yetmiş iki, Kerbela'da şehit olan canları temsil eder. Bununla birlikte Müslümanlar açısından yetmiş iki fırkayı ve dünyadaki yetmiş iki milleti de simgeler (Günşen, 2007, s. 345). Bir, üç, dört, beş, yedi, on iki, on dört, kırk sayıları Alevi-Bektaşiler açısından kutsal varlıkların ifade edilmesi anlamına gelir. Bu kutsal varlıklar, tanrıyı, tanrının sevdiği düşünülen kulları, peygamberleri, olağanüstü vasıfları olan varlıkları ya da insanları temsil etmektedir (Coşar, 2011, s. 118).

Renkler: Alevi-Bektaşî inancında sayılarda olduğu gibi renklere de çeşitli anlamlar yüklenmiş ve kutsanmıştır. Tarih içinde çeşitli kültürlerde olduğu gibi Alevi-Bektaşilerde de kendini ifade etme ya da çağrıştırmaya amacıyla renkler de diğer sembolik ifade etme araçları gibi inanç, fikir ya da etnik göstergeler olarak kullanılmıştır. Alevi yaratılış söylencesinin temelinde üç nurdan bahsedilir. Bu nurlar üç renkle temsil edilir; kırmızı, yeşil ve beyaz nurlar yaratılışın kaynağıdır. Bu nurların bazı kaynaklarda Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Hz. Fatma'yı temsil ettiği söylenmektedir (Işık, 2017, s. 22).

Renklere bakıldığında beyaz, saflık anlamına gelir ve Alevi-Bektaşî kültüründe beyaz, Hz. Muhammed'i temsil etmektedir⁶⁶. Kırmızı (kızıl/al) ise Kızılbaşlıkla⁶⁷ birlikte Hz. Ali'yi simgeler. Yeşil aslında İslam'ın rengi olarak görülmekle birlikte, Alevi-Bektaşî kültüründe tarikat yolunu, siyah Hz. Fatma'yı, sarı ve açık yeşil Hz. Hasan'ı; açık kırmızı, yeşil ve pembe ise Hz. Hüseyin'i imlemektedir (Birdoğan, 2010, s. 391; Günşen, 2007, s. 346). Yeşil rengin Arap Alevileri olarak da bilinen Nusayriiler arasında Hızır'ı temsil ettiği düşüncesi oldukça yaygındır.

Alevi-Bektaşî kültüründe renklere yüklenen anlam, özellikle kıyafet ve başlıklarda daha fazla görünür olmuştur. Alevi-Bektaşî kadınlarında ve gençlerinde başörtüleri farklı renklere sahiptir. Özellikle kırsal kesimde yaşayan Alevi-Bektaşîlerin

⁶⁶ Bazı kaynaklarda kırmızı renk, güneşi ve Hz. Muhammed'i, beyaz renk ise ayı ve Hz. Ali'yi temsil etmektedir. Çetin (2018, s. 297), teslim taşı örneğinden yola çıkarak bunu ifade etmiştir.

⁶⁷ Safeviler döneminde Şeyh Haydar'ın müritleri başlarına on iki dilimli kızıl renkte sarıklardan sardıkları için onlara Kızılbaş denmeye başlanmıştır.

kadınlarının başörtüsü yeşil ise kadının ehlibeyt soyundan geldiğini ya da ehlibeyte bağlı olduğunu, kırmızı başörtüsü kadının evli olduğunu, siyah başörtüsü ise kadının yas tuttuğunu ifade etmek için kullanılmıştır. Evlilik noktasında yaşlı kadınların kırmızı yerine mor başlık kullandıkları da görülmüştür. Bunun yanı sıra çeşitli Alevi-Bektaşî topluluklarında renklere atfedilen anlamlar bazı durumlarda değişebilmektedir. Açık sarı Hz. Hasan sevgisi olarak nitelenirken, pembe Hz. Hüseyin sevgisi olarak ifade edilmiştir. Özellikle Tahtacılarda koyu sarının Hz. Fatma'yı simgelediği düşünülmektedir (Birdoğan, 2010, s. 391).

Hayvan Motifleri: Dinler tarihinin en eski inanç biçimlerinden olan animizm ve totemizm, her nesnenin canı olduğunu ve buna bağlı olarak da onları kutsal sayma düşüncesini ön plana çıkarmıştır. Bu bağlamda hayvanların kutsiyeti de yine animizm ve totemizmin bir parçasıdır. Bu durum, Alevi-Bektaşî inancında da yer almaktadır. Alevi-Bektaşî söylencelerinde şekil ya da don değiştirme metaforu sıklıkla vurgulanmıştır. Şekil ya da don değiştirme metaforunda gerçekleşen görünüşteki bu değişim, geçicidir ve asıl mahiyetini değiştirmez. Genellikle ya üstün bir güç tarafından iyilik yapılması sonucunda mükâfatlandırma ya da kötülüğe karşılık cezalandırma durumu söz konusudur. Hayvan donuna bürünme biçiminde olan bu durum, özellikle geyik ve kuş şekline girmeye ilgilidir (Ocak, 2010, s. 206-207).

Aslan, Alevi-Bektaşî söylencelerinde sıklıkla görülür. Aslında aslan, birçok toplumda görkemli ya da ihtişamlı bir hayvandır ve güç-kudret sembolü olarak gösterilmiştir. Bu noktadan bakıldığında Alevi-Bektaşî kültürü açısından da aslan; güç, kudret, mertlik ve cesareti simgeler. Bütün bu ifadelerin birleştiği nokta ise Hz. Ali'de vücut bulmaktadır. Alevi-Bektaşî kültüründe aslan denildiği zaman “Allah'ın aslanı” olarak ifade edilen Hz. Ali akla gelir.

Alevi-Bektaşî inancında öne çıkan ve kutsal kabul edilen bir diğer hayvan ise geyiktir. Geyiğe hem doğrudan hem de Alevi-Bektaşî inanç önderlerinin, erenlerin, evliyaların don değiştirmesi şeklinde kutsiyet atfedilmiştir. Özellikle Hacı Bektaş-ı Veli'ye ait görsellerde (resim ve heykellerde) Hünkâr'ın aslanla birlikte geyiği kucağında bir arada tuttuğu gösterilir. Bu bağlamda hem geyiğin hem de aslanın bir

arada olması Hacı Bektaş'a yüklenen anlamla ilişkilidir. Normalde asla sakin bir şekilde bir arada bulunamayacak iki hayvan, Hacı Bektaş'ın derin hoşgörüsü sayesinde bir arada durmaktadır. Bu bağlamda Hacı Bektaş-ı Veli insanlığa barış, sevgi ve hoşgörü mesajını bu sembollerle iletmiştir. Bunun yanı sıra güçsüzle güçlünün aynı ortamda bulunabileceği mesajı da söz konusudur. Zaten Hacı Bektaş'ın Anadolu'ya güvercin donunda gelmesi de barış elçisi olduğunu gösteren bir başka önemli faktördür (Yıldırım, 2018, s. 65).

Turna, hem Türk mitolojisinde hem de Alevi-Bektaşî inanç esaslarında son derece önemli yere sahip bir kutsal kuştur. Alevi-Bektaşîler için turna kuşu, Hz. Ali'yi temsil eder (Korkmaz, 2003, s. 439). Hz. Ali ile birlikte Ahmet Yesevi ve Hacı Bektaş-ı Veli'nin de turna ile ilişkilendirilmeleri söz konusu olmuş, her ikisinin de Hz. Ali gibi turna donuna girerek hareket ettikleri söylenmiştir (Temizkan, 2014, s. 166-167). Bunun yanı sıra turnalar, ilahi aşkla yola girmiş olan canları, turna katarı da ayin-i cemi temsil ederler (Demirdağ, 2017, s. 15). Ayrıca Turnalar semahı Alevi-Bektaşî inancının turnaya atfettiği önemi gösteren bir diğer durumdur.

Alevi-Bektaşî inancında sıkça rastladığımız hayvan motiflerinden bir diğeri de güvercindir. Güvercin genellikle barışı, kardeşliği ve dostluğu simgeler. Hacı Bektaş-ı Veli'nin Türkistan'dan (Horasan) Anadolu'ya (Sulucakarahöyük) güvercin donunda geldiği söylencesi de oldukça yaygındır. Güvercin sembolü, eski Türk inanışlarında da sıklıkla kullanılarak uğur atfedilmiş hatta tanrı olarak da görülmüştür. Melikoff (1993, s. 157), özellikle Şamanizm'de kuşlara çok büyük anlam atfedildiğini ifade ederek, şamanların ritüelleri sırasında kuş görüntüsüne benzer biçimde tüylü bir giysi giydiklerini belirtmiş ve böylece öteki dünyada kolayca uçabileceklerini söylemiştir.

Alevi-Bektaşîler açısından önemli hayvanlardan bir diğeri de attır. Gücün ve hızın sembolü olarak at, diğer hayvanlarda olduğu gibi Alevi-Bektaşî edebiyatında sıklıkla geçmektedir. Genellikle darda kalan, sıkıntıya girmiş olanın imdadına yetişen hayvan olarak at simgeselleştirilmiştir. Bununla birlikte Alevi-Bektaşî ulularının at donuna girdikleri de söylencelerde yer alır. Alevi-Bektaşîler için at denildiğinde akla "Düldül" gelmektedir. Hz. Muhammed'in Hz. Ali'ye armağan etmiş olduğu kır bir at

olan Düldül, aynı zamanda Hz. Ali'nin en büyük koruyucusu ve yardımcısıdır. Yürüyüşünün hızlı olması ve çevikliğinden dolayı ona, kirpi anlamına gelen “Düldül” adı konmuştur. Düldül denildiği zaman akla Hz. Ali gelmekte ve Hz. Ali ile özdeşleştirilmektedir (Karaoğlan, 2015, s. 51-52).

Ergun Kocabıyık (2015, s. 13-17) “Dolaylı Hayvan” kitabında insanın kendini melezeştirmesi teması üzerinde dururken melezeşliğin muhtevasının tanrıyla insanın, insanla hayvanın, hayvanla meleğin karışımı olduğundan bahseder. Özellikle bu duruma mitolojik söylencelerde sıklıkla rastlanmatadır. Alevi-Bektaşi inanç esaslarında da bu ve benzeri bir olgulardan bahsedilir. İnsanın melezeşliği olgusu ve hayvanla kurulan ilişki, tasavvuf ehilleri (mutasavvıflar) olmak üzere Alevi-Bektaşi inancında da devamlı kullanılır. Özellikle hayvan ya da bitkilerle kurulan bağ ya da yasaklamalar; o bitki ya da hayvana dair çeşitli tabuların sonucudur çünkü yasaklamalara sebep olan kişi ile bitki ya da hayvan arasında kurulan bağ bir özdeşlik ilişkisini de beraberinde getirir. Çeşitli inançlarda ya da kültürlerde insanı diğer canlılardan ayıran bir sınırdan söz etmek mümkün değildir. Hayvan ya da bitkinin insandan farkı sadece görünüşten ibarettir. Alevi-Bektaşi inancında da doğadaki herhangi bir canlıya karşı yaklaşım onun kutsiyetinin sonucu olmak zorundadır. Buradan yola çıkıldığında birçok hayvan ya da bitkiye kutsiyet atfedildiği görülmektedir.

Zülfikar: Hz. Muhammed tarafından Hz. Ali'ye hediye edilen Zülfikar, Hz. Ali'nin birçok savaşta başarılı olmasını sağlayan, iki tarafı keskin orta kısmı yivli kılıcının ismidir; hkimiyet, g ve adaletin sembolüdür. Zülfikar'la ilgili Hz. Muhammed'e ait olduğu söylenen hadiste (Ya Feta illa Ali, ya seyfe illa Zülfikar - Ali'den başka yiğit yoktur, Zülfikar'dan başka üstün kılıç yoktur) Zülfikar Ali'nin kılıcı olarak geçmektedir. Bazı kaynaklar, bu sözün Cebrail tarafından söylendiğini iddia ederler (Yıldırım, 2018, s. 59). Zülfikar'la ilgili birçok söylence mevcuttur. Alevi-Bektaşiler açısından Hz. Ali ve soyunun uğramış olduğu haksızlıkla özdeşleşme durumu söz konusudur. Bu noktada haksızlığa karşı koymak için Zülfikar meşruiyet kazanan silaha dönüşür.

Zülfikar'ın diğer sembollere göre daha fazla öne çıkması, Alevi-Bektaşî inancı açısından Zülfikar kılıcı ile Hz. Ali'nin özdeş kılınmasının sonucudur. Kolye, küpe, dövme olarak Zülfikar; adaletin, haklılığın ve hakkaniyetin simgesidir. “Başka bir söyleyişle Zülfikar, adalet ve hakkaniyet isteyen insanların sözcüsüdür” (Yıldırım, 2018, s. 60). Alevi-Bektaşîler açısından Hz. Ali'nin kılıcı olan Zülfikar, kan dökme aracı ya da şiddetin sembolü değildir. Çünkü Zülfikar, onlara göre hâlâ adalet isteyenlerin sembolü olarak görülmekte ve bu işlevini yerine getirmektedir.

Resim/Portre: Alevi-Bektaşî inancı bağlamında Sünnilikte olduğu gibi resim özellikle de suret resmi yasak değildir. Bu bağlamda Alevi-Bektaşî inancı açısından tarihsel kişiliklerin resimleri birer sembol olarak kullanılmaktadır. Bu resim ya da portrelerin en önemlisi Hz. Ali'ye aittir. Onun tarihsel-mitolojik kişiliği ve kimliği Aleviliğin en önemli simgesidir. Hz. Ali resimlerinde dikkat çeken bir diğer durum ise aslan ile sembolize edilmesidir. Bu noktada Hz. Ali'ye “Allah'ın aslanı” denmesinin önemli etkisi vardır.

Alevi-Bektaşîler açısından bir diğer önemli kişilik olan ve Hz. Ali'nin don değiştirerek yeniden dünyaya geldiği kişi olarak kabul edilen Hacı Bektaş-ı Veli'nin de portreleri Alevi-Bektaşîlerin evlerinde, ibadet yerlerinde, işyerlerinde ya da araçlarında yer alır⁶⁸. Alevi-Bektaşîler açısından sembolik anlamda Hz. Ali'nin ve Hacı Bektaş-ı Veli'nin yanı sıra 12 imamların, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve Pir Sultan Abdal'ın resimlerine de yer verilmektedir. Bunların yanı sıra sol elle havaya kaldırılmış bağlama, ve Atatürk'ün portreleri evlerde, inanç merkezlerinde yer alan diğer figürlerdir.

1.2.3. Alevilik ve İnançlararasılık

Şamanlığın bazı kalıntılarının Alevi-Bektaşî inanç ve törenlerinde açık bir biçimde görüldüğü daha önce belirtilmişti. Şamanlığın Eski Türklerin inançlarında oynanmış olduğu rol, Alevi-Bektaşî kültürü sayesinde kendini günümüze kadar taşımıştır. John Kingsley Birge, Şamanlık ile Alevi-Bektaşî inanç sistemi arasında yedi

⁶⁸ Özel olarak Hacı Bektaş-ı Veli'nin aslan ve ceylanı (geyiği) iki kolunun altında tutan portresi; bütün canlıların sevgi, dostluk ve barış içinde yaşayabileceğine vurgu olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra Hacı Bektaş-ı Veli'nin büyüklüğünü de göstermektedir

benzerlik bulmuş, bu durumun temel sebebi olarak da Alevi-Bektaşiliğin Asyagil temelli bir inanç olduğunu belirtmiştir. Birge'ye göre Şamanizm ile Alevi-Bektaşi inanç sisteminin benzerliklerinden ilki, törenlere ya da ibadete kadınların peçesiz olarak katılımıdır. İkincisi, Alevi-Bektaşi inanç sistemindeki mistik ilahi ve nefeslerin şamanların sihirli sözleriyle olan yakınlığıdır. Üçüncüsü, semahın şamanlardaki vecd dansıyla olan benzerliğidir. Dördüncüsü, hem Alevi-Bektaşi ayini cem törenlerinde hem de şaman ayinlerinde hayvan kurban edilmesidir. Beşincisi, Alevi-Bektaşi inanç sisteminde velilere atfedilen mucizevi olayların şamanlar ya da Orta Asya kökenli Türklerde de sıklıkla görülmesidir. Altıncısı, veli efsanelerinin kökenindeki Budizm'in etkisidir. Hem Alevi-Bektaşi inanç sistemini hem de Şamanizm'i Budist folklorik unsurları etkilemiştir. Yedincisi, kutsiyet atfedilen yerler, ağaçlar noktasında hem Alevi-Bektaşilik hem de Şamanizm ortaklaşmaktadır (Birge, 1991, s. 239-240).

Alevi-Bektaşilerde veliler ya da erenler, her topluluğun bulunduğu bölgeye göre (dağa, suya, kaynağa) farklılık gösterir. Şamanizm'de de erenler ve velilere eş biçimde Yer-sular⁶⁹ benzeri isimler verilir.

Alevilik ile Sünniliğin İslam'ı algılayış ve yaşayış açısından çeşitli farklılıkları bulunmaktadır. İlahi mesajların algılanış biçimleri farklı coğrafyalarda ya da sosyo-kültürel yapılarda birbirlerine benzemez. Buna bağlı olarak her iki inanç biçimi de mesajı doğru olarak algıladığını iddia ederek ve kendi gibi olmayanların yanlış yolda olduklarını ifade ederler. Ancak ortodoks inanç biçimi olarak Sünnilik, heterodoks inanç biçimlerini sapkın, dinden çıkmış, mülhit (dinsiz, imansız) olarak tanımlar. Sünniliğe göre Alevilik de bu kapsamda değerlendirilir.

Gündelik yaşam pratikleri açısından Sünnilik ile Alevilik arasında keskin ayrımların söz konusu olduğu söylenemez. Ali Murat İrat (2012, s. 255), bu durumdan bahsederken özellikle istihdam alanı ya da meslek örgütleri gibi toplumsal etkileşim alanlarında ayrımın daha da azaldığını ifade etmiştir. Bu durumun başlıca sebebi olarak

⁶⁹ Yer Sular Şamanizm'e göre, insanlarla ilgili birçok düzenlemeyi yapan, hayvanların çoğalmasını, sağlıklı olmayı, kötülüklerden korunmayı sağlayan yeryüzü tanrılarıdır.

ise Alevilerin kentleşmeyle birlikte inançsal anlamda bağlarını koparmaları ya da inançsal öğelerini ikinci plana atmaları gelmektedir⁷⁰.

Alevilik ile Sünnilik ayrımında⁷¹ dinsel anlayışın dışında sosyal yaşamla ilgili çeşitli genellemeler yapılabilir. Aleviler dış dünyaya karşı daha açık ve modern, kadın-erkek ilişkileri açısından daha eşitlikçi, kadının aile içi konumu bakımından daha açıktırlar. Sünniler ise geleneksel ve muhafazakâr (içki içmemek, alkollü mekânlarda bulunmamak vb.) bir anlayışı temsil etmekle birlikte, dış dünyaya kapalı, kadının konumu açısından Aleviliğe göre muhafazakârdırlar. Sünnilik ile milliyetçilik ve muhafazakârlık özdeşleşmiştir. Alevilik ile sol ideoloji arasındaki bağ, Sünnilik ile sağ ideoloji arasında mevcuttur. Alevilik ile Sünnilik, dinsel anlayışın ötesinde bir yaşam biçimini ve politik bakış açısını da sunmaktadır (Uçar, 2009, s. 134-135).

Mevlevilik ile Bektaşilik⁷² (Alevilik çatısı altında yer alan bir inanç biçimi olarak) arasında çeşitli açılardan benzerlikler görülmektedir. Mevlâna ve Hacı Bektaş'ın Türklerin Anadolu'ya göçlerinden sonra XIII. yüzyılda Horasan'dan gelmiş olmaları, Anadolu'nun orta bölgesinde kendilerine müritler bularak bu bölgelere yerleşmeleri, her ikisinin de tasavvuf ehli ve sofi olmaları genel anlamda ortak noktalarıdır. Bununla birlikte Mevlana'nın düşünsel gelişiminde büyük etkisi olan, onu mollalıktan kurtararak

⁷⁰ Anadolu'nun birçok bölgesinde Aleviler ile Sünniler bilhassa kırsal alanda iç içe yaşarlar. Ancak Sünniliğin katı biçimde yaşandığı bölgelerde Aleviler kendilerini huzursuz hissederler. Bir Alevinin Alevi olduğunu anlamak noktasında kendi inanç esaslarını yerine getirip getirmediğinden ziyade Ortodoks Sünni İslam inancını yerine getirip getirmediği daha belirgindir. Bu bağlamda bir bireyin Alevi olup olmadığı hususunda; doğum yeri, oruç tutup tutmadığı, Cuma namazına gidip gitmediği gibi kimi etkenler ön plana çıkmaktadır. Alevilerin büyük bölümü toplumsal anlamda öteki konumuna düşmemek adına sıklıkla kendilerini gizleme ihtiyacı duymuşlardır. Çünkü Sünnilikte dışlama mekanizması çok kuvvetlidir. Kendini dinin temel referanslarını yerine getiren birisi olarak gören Sünni birey, Alevi'yi sapkın, mülhit, Rafizi gibi çeşitli adlandırmalarla yaftalayabilmektedir. Bunu yanı sıra Sünni bir topluluk içinde Alevi birey kontrol mekanizmasını daha fazla çalıştırarak çevresini analiz etmek zorunda kalır (İrat, 2012, s. 255-256).

⁷¹ Alevilik ile Sünnilik arasındaki farkı ifade eden İsmet Zeki Eyuboğlu (1989, s. 29); Aleviliğin çağdaş düşünceye, özgür davranışa, çağın ve uygar dünyanın gerekliliklerine daha uygun olduğunu; Sünniliğin ise kesin ilkelere dayanma sebebiyle dinin, Kur'an'ın ve peygamberin koymuş olduğu katı kurallara bağlı olduğunu ifade etmiştir.

⁷² Hem Bektaşilik hem de Mevlevilik, taşra teşkilatları kurup kendilerine bağlama noktasında da benzeşirler. Bazı kavram, metafor, ritüel ve semboller açısından da bu iki tarikatın iç içe geçtiği söylenebilir. Örnek vermek gerekirse her ikisinde de dede unvanı tarikat ehli için kullanılır. Törenlerde gülbanklar okunur, "Allah eyvallah" sözü karşı tarafı onaylamak ve yemin etmek amacıyla ifade edilir; ikrar vermek, yola bağlanmak anlamına gelir. Tarikat sembolleri arasında taç başta kullanılır, sema ve semah dönülür, post duası yapılır, ayinlerinde Hz. Muhammed'in miraca çıkışı temsil edilir, sema ve semah gezegenlerin güneş etrafında dönüşünü simgeler (Çetin A., 2016, s. 18-30).

tanrı aşkına düşüren Şems'in Hacı Bektaş'ın halifesi olduğu da çeşitli kaynaklarda belirtilir. Bu bağlamda Hacı Bektaş'ın Mevlâna üzerinde doğrudan olmasa bile dolaylı bir etkisinin olduğunu söylemek gerekmektedir. Gölpınarlı (1969, s. 245) hem Bektaşiliğin hem de Mevleviliğin, Melamilikten yoğun biçimde etkilendiklerini ifade etmekle birlikte üçünün de gelişiminde Hurufiliğin tesirlerinden bahsetmiştir (Gölpınarlı A., 1931, s. 128). Hem Mevlevilikte hem de Bektaşilikte can aynı manaya gelir, Hz. Ali, ehlibeyt ve on iki imam sevgisi noktasında birbirlerine benzerler, ehlibeyt taraftarlığı ve Muaviye ile Yezit'e duyulan öfke konusunda aynılaşırlar.

1.2.4. Veli Kültü

Veli kültürünün temellerinin Türklerde Şamanist dönemde atıldığını söylemek mümkündür. Şamanist kültür özellikle de Türk Şamanları incelendiği zaman, bunların Türk veli imajıyla benzerlikleri dikkatleri çekmektedir. Bu noktada Türk velileri ile Şamanlar arasında gelecekte haber verme, hava koşullarını ve mevsimi değiştirme, olağanüstü felaketleri önleme, düşmanlara musallat olma, hastalığı olanları iyileştirme, gökyüzüne çıkıp uçabilme, ateşte yanmama gibi kimi nitelikler noktasında benzerlikler bulunur. Ahmet Yaşar Ocak (1992, s. 11) bu durumu; "Türk şamanları, bu hüviyetleriyle âdetâ Bektâşî menâkıbnâmelerinde ve kısmen de öteki tarikat çevrelerinde yazılmış menâkıbnâmelerde yeniden hayat bulmuş gibidirler" şeklinde özetlemiştir⁷³.

1.2.5. Alevi-Bektaşî İnanç ve Müziğin İnanç Unsuru Olarak Yeri ve Önemi

Alevilik açısından müzik, sadece dinsel ritüellerin bir parçası olmaktan çıkarak Aleviliğin nesilden nesile aktarılmasında önemli bir etken olmuştur. Çünkü müzik, aynı

⁷³ Bu bağlamda Türklerin Şamanizm öncesi inançlarından olan atalar kültürünün, veli kültürünün temellerini hazırlama noktasında önemli bir role sahip olduğunu söylemek gerekmektedir. Atalar kültürü, çeşitli Türk boyları arasında en eski ve köklü inançların başında gelmektedir. Atalar kültürü; genel anlamda ataların, dedelerin kutsanmasına dayanmaktadır. Ancak bu noktada şunun altını çizmek gerekmektedir ki, atalar kültüründe bizzat ataya tapınma durumu söz konusu değildir. Atalar öldükten sonra bazı özel güçlere sahip olarak, ailesindeki kişilere yardım edebilecek ve onları koruyup, kollayabilecektir. Böylelikle atalara yönelik korku ve saygının iç içe olduğu bir duruş söz konusu olmuştur. Bundan dolayı ataların ruhları için kurbanlar kesilmekte, onların kıyafetleri, eşyaları kutsal sayılarak korunmakta, öldükten sonra mezarları da kutsanmaktadır.

zamanda kimliğin de temsili anlamındadır. Bu bağlamda müzik, sadece müzikolojinin bir konusu olmaktan çıkarak sosyolojinin ya da antropolojinin de konusu hâline gelmiştir. Bedriye Poyraz (2007, s. 119) durumu ele alırken Aleviliğin neredeyse bin yıllık bir süre içinde kültürel kimlik olarak sadece müziği kullanarak yaşadığına dikkatleri çeker ve Aleviliğin varlığını, müzikle kurmuş olduğu ilişkiye bağlar.

Alevilik ve müzik ilişkisinden bahsedildiğinde akıllara ilk gelen şey, bağlamadır. Ayhan Erol, Markoff'tan yaptığı alıntıda, bağlamanın tınlama kutusunun Hz. Ali'nin gövdesini, sapının ise Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikar'ı temsil ettiğini belirtir. Bağlamanın on iki teli ya da perdesi, on iki imamı; bağlama telinin en düşük sesli olanı bam teli ise Hz. Muhammed'i imler (2007, s. 303). Nejat Birdoğan sazın/bağlamanın tekne kısmının gizli bilimleri ve tanrıyı bulmaya yarayan bir hazine olduğunu belirtir. Bununla birlikte sazın göğüs kısmı, teknedeki bilimlerin bozulmasına, kaybolmasına engel olan kapıyı işaret eder. Eşik kısmı ise Alevilik açısından kutsal olduğu için bağlamada da geçerlidir. Bağlamanın sap kısmı elif biçiminde olduğundan Allah'ı ve Ali'yi simgelediği düşünülür. Nejat Birdoğan (2010, s. 438) daha da ileri giderek bağlamanın ozanlar tarafından “telli Kur'an” olarak çalındığını da belirtmiştir⁷⁴. Cem törenlerinde ibadet yapılırken zakir, bağlamayı eline alıp üç sefer “Allah, Muhammed, Ali” diyerek niyaz eder ve çalmaya başlar. Pir Sultan Abdal'ın elinde bağlamasını kaldırdığı resim, adeta Aleviliğin sembolü hâline gelmiştir. Bu noktada geçmişten günümüze Aleviliğin varoluşunda müziğin yeri, dolayısıyla da sanatın yeri oldukça önemlidir. Müzik, Alevi öğretisinin, inancının temel taşıdır.

Bağlamanın kutsallığıyla ilgili yapılan araştırmaların bir kısmı, Aleviliğin kökensel olarak Şamanizm'le olan ilişkisine işaret eder. Bu araştırmacılardan en

⁷⁴ Hamza Aksüt (2012, s. 13-14), Alevilik ile bağlama arasındaki ilişkiye yönelik çeşitli soru işaretleri ortaya koymuş araştırmacıların bağlama ya da semahı ön plana çıkaran açıklamalarının özellikle cem törenleri düşünüldüğünde temel belirleyici olmadığını ifade etmiştir. Bu noktada Arap Alevilerinin inancında semahın ve dinsel müziğin olmadığına dikkatleri çekerek, Dersim yöresinde bazı Alevi toplulukların ibadetleri sırasında yine semaha yer verilmediğini belirtmiştir. Aksüt, kimi Alevi topluluklarında cem töreni sırasında bağlama yerine keman (Bilhassa Kütahya ve Afyon) ya da tef kullandıklarını da söyleyerek temel alınmaması gerektiğine vurgu yapmıştır. Ayhan Erol (2007, s. 303) ise Anadolu'daki farklı Alevi toplulukları içinde çeşitli çalgılar bulunuyor olsa da bu durumun bağlama açısından Alevi kültürü içindeki yerine olumsuz yansımayaacağını belirtmiş ve bağlamayı Hz. Ali ve onun ilkelerinin maddi bir temsili olarak görmüştür.

önemlisi Irene Melikoff'tur ve Şamanizm'deki kopuz ile bağlama arasındaki ilişkiye dikkatleri çekmiştir⁷⁵.

Aleviler açısından müzik pratiklerini cem içi ve cem dışı olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Cem içi müzik pratiklerinde ritüeller müzikle yapılır ve tören sırasında deyiş, nefes, düvaz, semah, miraçlama ve tevhitler bağlamayla birlikte çalınır söylenir. Böylece müzik, tasavvufi bir yolculuğu da başlatmış olur. Bu yolculuk, tasavvufi anlamda tanrıyla bir olma yolculuğudur. Cem töreni sırasında cemde bulunan herkes bu yolculuğun bir parçası hâline gelir. Böylelikle Hakk'ın kelamının müzikle birlikte zikredilmesi ve kültürün unutulmasının önüne geçilmesi söz konusudur. Banu Mustan Dönmez ve Mehmet Sadık Doğan bu durumu, "Ozan (Hakk'ın kelamını dillendiren kişi ya da Kur'an-ı natık) bağlama (telli Kur'an) çalarak Hakk'ın kelamını okur" şeklinde formüle etmiştir (2018, s. 30). Ozanın, "Hakk" kelamını okuması için bir nefese ihtiyacı vardır ve böylece kelam o nefesin içinden çıkacaktır. Dolayısıyla Hakk'ın kelamı; hakkın nefesinden çıkmaktadır ve böylece içinde Hakk'ın kelamını barındıran nefes oldukça önemlidir. Çünkü Hakk'ın kelamı da hakikat olmaktadır ve insan için hakikat her şeyin önündedir.

Ritüel dışı müzik pratiklerine bakıldığında tanrı aşkı ile insan aşkının iç içe geçtiği türkülerin olduğu görülmektedir. Ayhan Erol, ritüel dışı müzik pratiklerini ikiye ayırarak, endüstriyel boyutunun köklerinin 1950 sonrası Demokrat Parti döneminde yaşanan göç hareketleriyle birlikte ele alınması gerektiği üzerinde durmuştur. 1960'larda kırdan kente göçün hızlanmasıyla birlikte Alevi müziği olarak adlandırılan müziğin Aleviliğin kamusal görünürlük kazanmasıyla yakından ilişkisi vardır; 1980'lerin sonundan itibaren Alevilerin kamusal alana çıkmaları müzikal yansımalarını da beraberinde getirmiştir. Bu noktada kimliğin ifade edilmesinde müzik için ayrı bir parantez açmak gerekir. 1980'lerin sonundan itibaren Arif Sağ, Erdal Erzincan, Musa Eroğlu, Yavuz Top, Sabahat Akkiraz gibi sanatçılar, Alevi müzik uyanışının en önemli

⁷⁵ Orta Asya şamanlarında kopuz ile birlikte törenlerin icra edilmesi, bu durumun en önemli sebebi olarak gösterilir. Ancak Şamanizm'de sadece kopuz yoktur. Kopuzun yanı sıra şaman davulu da en çok kullanılan çalgıların başında gelir. Cemal Şener (2010, s. 197) bağlamaya atfedilen önemi ya da kutsiyeti vurgularken, Şamanizm'deki şaman ve kopuz arasındaki ilişkiye değinmiş ve bu ilişkinin Aleviliğe taşındığını ifade etmiştir. Hemen hemen aynı şeyleri Rıza Zelyut (2015, s. 205) da belirterek bağlamayı şamanların çaldığı, aşkınlığa ulaşmada kullandıkları bir araç olarak vurgulamıştır.

parçası olmuşlardır. Bu noktada müzik, Alevi kimliğinin en önemli taşıyıcı kolonlarından birisini oluşturmakla birlikte modern dünyanın ortaya çıkarmış olduğu araçlar karşısında yeniden canlandırılan müzik pratikleri, Aleviliğin kimliksel olarak yeniden oluşturulmasında ve sürdürülmesinde önemli bir yere sahiptir (Erol A., 2007, s. 315). Bu bağlamda müzik, Aleviliğe ait ritüellerin bir parçası olmakla birlikte, Aleviliğin geçmişle günümüz arasındaki bağını oluşturmaktadır.

1.2.6. Alevi-Bektaşî Uluları

Hız. Ali, Alevi-Bektaşî inancının ortaya çıkışındaki temel figürüdür. Hız. Muhammed'in amcasının oğlu olan ve ilk Müslümanlar arasında yer alan Hız. Ali, Alevi-Bektaşî inancına göre Hız. Muhammed sonrasında halife olması gereken kişidir. Hatta Alevi-Bektaşîlere göre bu konuda Hız. Muhammed'in vasiyeti söz konusudur; ancak ölümünden sonra Hız. Ali dördüncü halife olabilmıştır. Halifeliği döneminde de İslam içi tartışmalar süregelmiştir. Bu tartışmalar sonrasında İslam içinde mezhep farklılıkları ortaya çıkmıştır⁷⁶.

Alevi inanç esaslarında kutsallık atfedilen üç kavram vardır. Rıza Yıldırım (2018, s. 167) bu kavramları, ulûhiyet, nübüvvet (peygamberlik) ve velayet⁷⁷ olarak ifade etmiştir. Bu üç kavramdan ulûhiyet Allah'ı, nübüvvet Hız. Muhammed'i, velayet ise Hız. Ali'yi temsil etmektedir; ancak bu kavramlar kesin sınırlarla birbirlerinden ayrılmamıştır. "Yazılı ve sözlü tüm Alevi kaynakları Aleviliği; 'Hak, Muhammed, Ali yolu' olarak" ifade etmektedir⁷⁸.

⁷⁶ Alevi-Bektaşî inancına göre Hız. Muhammed dinin sahibi, Hız. Ali ise onun yardımcısı ve tamamlayıcısı olarak görülmektedir. Hız. Muhammed; şeriatı herkese açıklamış ancak onu doğru anlamak ve uygulamak için gereken ilmi yani tarikat ilmini Hız. Ali'ye vermiştir, ancak Müslümanların çoğu bunu kabul etmeyerek; Ali'nin yolundan ayrılmışlar ve kendi başlarına şeriat yoluna gitmeyi tercih etmişlerdir. Ancak bu yol, yani Hız. Muhammed'in şeriatı artık geçerlilik taşımamaktadır. Hız. Ali ise beraberindeki az sayıda insanla birlikte tarikat yolunun önünü açarak, olgunlaştırmıştır (Yıldırım, 2018, s. 212).

⁷⁷ İlahlık, elçilik ve otorite veya velilik olarak bu sözcükleri ifade etmek mümkündür.

⁷⁸ Erdoğan Aydın, bu üçlemeyi açıklarken, önem sırasına göre dizilmiş üç farklı şahsiyet olarak görmemek gerektiğini ifade etmiştir. Hız. Ali'ye, Hız. Muhammed'in amcasının oğlu ve damadı olmasının yanı sıra aşkın bir varlık anlamında tanrısallık da atfedilmiştir. Aydın bu düşüncesini, özellikle Alevi-Bektaşî ulu ozanlarının şiirlerinden ve deyişlerinden yola çıkarak ortaya koyar. Tek olan tanrıdır; tanrı ise Muhammed-Ali'dir, Muhammed-Ali ise Ali'dir. Dolayısıyla, aslında üç şahsiyetten bahsediyormuş gibi gözükse de tek bir tanrısallık varlığı yani vahdet-i vücudu ifade etmektedir (2005, s. 24-25). İsmail Özmen

Aleviler açısından Hz. Ali'ye iki ayrı kimlik yüklenmiştir. Bunlardan ilki İslamiyet'in doğuşu ve gelişmesinde yiğit, kahraman, cengâver ve güçlü bir kişilik, ikincisi ise Hz. Muhammed'in ölümünden sonra İslam dininin gerçek içeriğini anlatan bir rehber ve mürşittir (Yıldırım, 2018, s. 212). Bu noktada Alevi-Bektaşiler açısından dedelik veya mürşitlik makamı, Hz. Ali ile özdeşir⁷⁹. Hz. Ali'nin inanç açısından merkezi konumu, kimi zaman Hz. Muhammed'in önüne geçmesini sağlamış kimi zaman da Allah ile eşdeğer tutulmasına kadar uzanmıştır. Bu noktada Alevilik çatısı altındaki inançların büyük bölümü, Hz. Ali'yi Ortodoks İslam yorumunun dışında değerlendirmişlerdir.

Hacı Bektaş-ı Veli ile ilgili yapılan çalışmalar⁸⁰, tarihsel kişiliğin gerçek anlamda ve entelektüel düzeyde araştırılmasından çok, siyasi ve ideolojik ayrımların köken arayışlarına denk düşmektedir. Bu anlamda yapılan araştırmaların çoğu, politik ve ideolojik bir tarafsızlığı içermektedir. Karin Vorhoff (2010, s. 34), yapılan

(2010, s. 442) de bu noktada Erdoğan Aydın'la hemfikirdir, böylelikle her şeyin ve hepsinin bir olduğunu vurgulamıştır.

⁷⁹ Bu ikiliği bir başka boyutta daha değerlendirmek mümkündür. Bu iki kimlikten ilki tarihsel Hz. Ali'dir ve esasen Ortodoks İslam'ın bir parçası olarak görülmektedir. İkincisi ise mitolojik Hz. Ali'dir. Mitolojik Hz. Ali, bir başkaldırı kültürünün parçası ve mazlumluğun simgesi konumundadır. Ali Murat İrat'a göre "ebedi bir ezilmişlik durumunun bayrağıdır" (2012, s. 231). Dolayısıyla, iki Ali'nin birbirlerinden farklı olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda Alevi-Bektaşî inancında Hz. Ali figürünün mitleştirilmesi ya da kültleştirilmesi söz konusudur. Anadolu Alevileri için Hz. Ali çok önemlidir ve adeta Alevi kimliğinin sembolleşmiş halidir. Bu sembol, hemen hemen her Alevinin evinde, iş yerinde ya resimlerle ya da bir sözle kendini belli eder. Alevilerin dualarından, nefeslerinden, deyişlerinden, şiirlerine kadar Hz. Ali'ye yönelik içten bağlılık ve sevgi hâkimdir. Aleviler zor durumda kaldıklarında Hz. Ali'yi bir yardımcı gibi görüp, "Yetiş ya Ali!" (Medet ya Ali!) diyerek, ondan yardım beklerler. Çünkü Hz. Ali, sembol olarak "zulme ve haksızlığa karşı mücadele ruhunun, adalet severliğin ona inananlar içinde yeniden hayat bulacağı ve yeniden fıskıracağı" (Çamuroğlu, 2005, s. 106) birisidir. Bu anlamda Hz. Ali, Alevi-Bektaşiler için tarihsel bir kişilik olmaktan çok, zaman ve mekândan bağımsız olarak ve onları aşkımlayarak soyut bir kişiliğe, sembole dönüşmüştür.

⁸⁰ Hacı Bektaş-ı Veli ile ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında, herkesin kendi görmek istediği kişiyi anlatmakta olduğu, her düşüncenin kendine ait bir Hacı Bektaş-ı Veli ürettiği görülür. Bu anlamda birden çok Hacı Bektaş-ı Veli portresi ortaya çıkmaktadır. İdeolojik anlamda bir taraf Hacı Bektaş'ı, Türk-İslam sentezi içinde değerlendirerek Ahmet Yesevi'nin müritlerinden ve Türk milliyetçisi olarak ifade etmektedir. Hacı Bektaş'ı, Sünni mutasavvıf, tarikat piri ve şeyhi olarak değerlendirenler de olduğu gibi; hümanist bir devrimci ve eylem adamı olarak değerlendiren yaklaşımlar da söz konusudur (Çetin, 2012, s. 118). Melikoff (2010, s. 98-102) tarihsel kaynaklar ışığında Hacı Bektaş-ı Veli'nin Moğol (Cengiz) istilası sırasında Anadolu'ya gelen Baba İlyas'ın halifelerinden olduğunu, bu anlamda Babailerle aynı zamanda yaşadığını ve aynı sosyal çevreden geldiğini ifade etmiştir. Ahmet Yaşar Ocak da (1996, s. 158-160) Hacı Bektaş'ın Baba İlyas'ın halifelerinden olduğu belirtir. Bununla birlikte kendine bağlı bir Türkmen oymağının başında bulunduğunu ve mensubiyet açısından Yesevilik ve Haydarîliğe çok benzeyen, önce Dede Garkın, sonra da Baba İlyas tarafından XIII. yüzyılda Anadolu'da temsil edilen heterodoks Vefailik tarikatından olduğunu ifade eder.

çalışmaları, “Alevi inancının, ritüellerinin ve etiğinin özünü ortaya çıkaran ciddi girişimler olmak yerine, her zaman oldukça araççı yaklaşımlar” olarak nitelendirmiştir.

Her ne kadar tarafgir değerlendirmelere tabi tutulsa da Hacı Bektaş-ı Veli, Alevi-Bektaşî inanç esaslarının en önemli şahsiyetlerinin başında gelmiş ve Alevi-Bektaşîliğin Anadolu’ya yerleşmesinde ve gelişmesinde en önemli rolü oynamıştır. Menkıbelerden yola çıkıldığında Hacı Bektaş-ı Veli’nin Anadolu’ya geldiği dönemlerde Anadolu coğrafyasında bulunan yüzlerce eren ve evliyaya üstün gelerek hemen hemen hepsini kendine bağladığı bilinmektedir.

Hacı Bektaş-ı Veli’nin⁸¹ İslam anlayışındaki temel belirleyici nokta, onun her şeyden önce bir Türkmen dervişi ve etrafındaki Türkmen nüfusa önderlik etmiş tasavvuf önderi olduğudur. Hacı Bektaş-ı Veli ile ilgili bilgiler, “Vilayatname” ve “Makalat” adlı eserleri sayesinde günümüze kadar gelmiştir. Eserleri incelendiğinde Hünkâr’ın Alevi ya da Şii olduğuna dair herhangi bir bulgudan net bir şekilde söz edilemez. Ancak “Vilayetname”de Alevilik/Şiilik vurgusu az da olsa söz konusudur. “Makalat”ta ise bu vurgunun olmadığını söylemek mümkündür. Ancak bu durumla ilgili çeşitli varsayımlar söz konusudur. Rıza Yıldırım (2019, s. 104) özellikle “Vilayetname”de bahsedilen kısımların ılımlı ve tasavvufi bir Aleviliğin göstergesi olabileceğini vurgular; ancak yine de tam anlamıyla Aleviliğe ait bir bakış açısı olduğunu söylemek mümkün gözükmemektedir. Bu noktada günümüze kadar gelen yazılı kaynakların orijinalliğini koruyup korumadığı çok önemli bir sorun olarak karşımızda durmaktadır. Çünkü hem “Makalat” hem de “Vilayetname”nin sonradan değiştirilmediğine dair bir bulgu söz konusu değildir, hatta tam tersi bulgulardan bahsetmek mümkündür. Bu noktada yeni

⁸¹ Hacı Bektaş’ın öğretilerinin ondan sonra gelen dervişler tarafından sistematize edilerek Bektaşîliğin kurulmasında rol oynadığı düşünülmektedir. Alevi-Bektaşîlikte ibadet dilinin Türkçe olması, cem törenlerinin yapılması ve şeriatın kurallarına uymayan bir yaşam biçimi (oruç, namaz, hac gibi ibadetin zorunlu olmaması, kadın-erkek eşitliği ve içki yasağının olmaması) (Dierl, 1991, s. 46-47), Ortodoks Sünnî anlayışın Hacı Bektaş-ı Veli ve çevresindeki kitlenin üzerinde egemenlik kuramadığının göstergesidir. Ahmet Eflaki’nin (1973, s. 370) Hünkâr’ın “marifet dolu ve aydın bir kalbi” olmasına rağmen “Kitabi İslam” a uymayan anlayışına vurgu yapmıştır. Bu bağlamda Hacı Bektaş’ı Veli’nin İslam anlayışı tasavvufidir; medreselerde eğitimi verilmeye başlayan ve ona göre eksiklikler içeren “Kitabi İslam”ın kalıpları dışındadır. Eflaki de kendi zümresinden yola çıkarak bu durumu eleştirmiştir. Her ne kadar Hacı Bektaş-ı Veli şerri kuralları çoğu zaman uygulamasa da bu kuralları toptan reddettiği anlamına gelmemektedir. Örnek olarak namaz kılmadığı, namaz kılmayı önemsemediği söylenmiş olsa da bu tamamen reddettiği anlamına gelmemektedir (Yıldırım, 2019, s. 99-100).

bir Hacı Bektaş-ı Veli oluşturmak, Aleviliğin erenlerini kendilerine göre yeniden dizayn etmek, yeni bir Alevilik yaratmak anlamına gelmektedir. Hamza Aksüt (2013, s. 161) bu durumu; “Alevilik tarihsel köklerinden koparılıp tanınmaz hâle gelmekte, kurum ve kuralları açıklanamaz duruma düşmektedir” şeklinde ifade eder.

Yunus Emre, XIII. ve XIV. yüzyılda Anadolu coğrafyasında yaşamış, İslam heterodoksisinin içinde yeşermiş olan Alevi-Bektaşî edebiyatının en büyük şairlerinden birisi ve Anadolu halk edebiyatının da öncüsüdür⁸². Yunus Emre her ne kadar şiirlerinde Hacı Bektaş-ı Veli’ye yer vermiyor olsa da, Hacı Bektaş-ı Veli’nin müritleri arasında sayılmakta ve Alevi-Bektaşîler tarafından benimsenmektedir. Yunus ile ilgili araştırma yapanlardan Sebahattin Eyuboğlu, Nejat Birdoğan ve Abdülbaki Gölpınarlı gibi araştırmacılar, yaşamına dair kesinlik içeren somut veriler sunamamışlardır. Yunus Emre’nin yanı sıra Kul Yunus, Âşık Yunus, Miskin Yunus, Derviş Yunus, Koca Yunus, Yunus Emrem (Kaleli, 1994, s. 182) gibi mahlaslarla şiirler yazılmış ancak hangisinin gerçek Yunus Emre olduğuna dair bir ayırım yapılamamıştır. Bununla birlikte Yunus Emre’ye dair farklı yaklaşımlar mevcuttur. Tıpkı Hacı Bektaş-ı Veli ve Mevlana’da olduğu gibi Yunus Emre konusunda da farklı ideolojik ve dinî çevreler, Yunus Emre’ye sahip çıkmışlardır.

Ahmet Yaşar Ocak, Yunus Emre’nin entelektüel ve kozmopolit bazı çevrelerce Anadolu topraklarında yaşamış dinler üstü erken hümanist akımın en önemli temsilcisi olarak hümanist bir ozan⁸³ olduğunu savunanlardan bahsetmiştir. Sünni çevreler Yunus’u; Sünni bir mutasavvıf, Alevi çevreler ise Yunus’u, Alevi-Bektaşî edebiyatının en önemli şairi olarak değerlendirmişlerdir. Ancak Ocak (2012, s. 185-198), Yunus Emre’yi; Melameti ve Kalenderî Anadolu sofisi olarak görmekle birlikte onun bu yola

⁸² Irene Melikoff’a (2010, s. 298) göre ise Yunus, Anadolu halk tasavvuf edebiyatının öncüsüdür, tekke edebiyatı özellikle de Bektaşî edebiyatı, ondan çok fazla etkilenmiştir. Melikoff; “İnsana sevgi ve hoşgörü tavrı ile hümanizmi ve sufi esinleriyle; Bektaşî nefesleri, Yunus Emre’nin ilahilerini çağrıştırırlar. Bektaşîler, genel olarak sufi görüşleri olan, Yunus Emre’nin düşüncelerini özümsemişler; onları günümüze kadar yaşatmışlardır” diyerek Yunus’un Bektaşî olmasa bile Bektaşî edebiyatının Yunus Emre’den bağımsız düşünülmemeyeceğini belirtmiştir.

⁸³ Sebahattin Eyuboğlu (1966, s. 33), Yunus Emre’nin şiirlerinden yola çıkarak, hümanizmanın özünde yatan insan sevgisini “insanlar barıştırmak, kendini bilmek ve başkalarından ayırmamak” düşüncesine vurgu yaparak ifade etmiştir.

girmesinde Tapduk Emre'nin yarı göçebe kültürün bir temsilcisi olmasının önemine vurgu yapmıştır.

Yunus Emre'nin şiirlerine bakıldığında dinin biçimselliğinden kendini soyutlayarak içeriğine yöneldiği görülür (Zelyut, 1992, s. 231). Yunus'un "nereye ya da neye bakarsan bak tanrıyı gör" sözleri, varlığın birliğine işaret ederek, yeryüzündeki bütün varlıklarda tanrıdan bir öz bulma düşüncesinin yansımasıdır. Yunus'un şiirlerinde onun dinsel yönelimine dair çok net bilgiler bulmak da mümkündür. Bu noktada Alevi-Bektaşî araştırmacıların Yunus Emre'ye bakışları, onu sahiplenme ve Alevi-Bektaşî edebiyatının kurucusu kabul etme yönünde olmuştur. Bu bağlamda Yunus'un şiirlerinden örnekler vererek bu durumu desteklemişlerdir.

Pir Sultan Abdal, Türk Halk edebiyatının en önemli isimleri arasında sayılan, Alevi-Bektaşî düşüncesinin simgesi hâline gelen ve yine aynı inancın yedi ulu ozanından birisidir. Pir Sultan Abdal, yaşadığı dönemden günümüze kadar her Alevi-Bektaşî için kutsal sayılan kişiliklerin başında gelmektedir. Osmanlı'nın gelişme döneminin sonu olan Kanuni döneminde yaşadığı düşünülen Pir Sultan, bozulan devlet sistemine başkaldırmış bir halk ozanıdır⁸⁴.

Pir Sultan Abdal ve onun yaşamı boyunca savunduğu değerler, Alevi-Bektaşîler açısından son derece önemlidir. Pir Sultan'ın yaşam öyküsü ve zulme karşı koyuşu, Alevi-Bektaşîler için bir direniş simgesi olmasını da beraberinde getirmiştir. Buradan yola çıkıldığında sadece Alevi-Bektaşîler değil özellikle sol/sosyalist dünya görüşüne sahip kimseler de Pir Sultan Abdal'ı sahiplenerek onun savunduğu değerleri kendilerine şiar edinmişlerdir.

Şiirlerinden yola çıkıldığında Pir Sultan'ın Osmanlı paşası ile ters düşmesinde, ekonomik unsurlar, siyasi ve dinî unsurların önüne geçmiştir (Fuat, 1977, s. 23; Özmen, 1998, s. 197). Zaten bu dönemde gerçekleşmiş olan Alevi Türkmenlerin

⁸⁴Asım Bezirci (2010, s. 25), "Pir Sultan" adlı çalışmasında aynı ismi taşıyan altı ozanın daha olduğundan bahsetmiştir. Aynı bilgiyi İbrahim Arslanoğlu (2000, s. 29) da "Pir Sultan Abdallar" adlı çalışmasında teyit etmiş, ölümünden sonra Pir Sultan mahlasının gelenek olarak farklı kişiler tarafından kullanıldığını ifade etmiştir. Hasan Kaya ve Necat Çetin (2016, s. 131) ise bu sayının ona kadar çıktığını belirtmiştir. Eyuboğlu (1993, s. 23) da Pir Sultan ile ilgili bazı şiirlerin tartışmalı olduğunu ve bunların aynı kişiye ait olup olmadığının tam olarak bilinmediğini ifade etmiştir.

ayaklanmalarının temel sebebi de toplumsal ve ekonomik olarak değerlendirilmiştir (Eyuboğlu, 1993, s. 47). Osmanlı yönetimi, Türkmen Alevi-Bektaşilerin geleneksel yaşamlarına müdahale ederek, değiştirmeye çalışmıştır. Rıza Yıldırım (2018, s. 26) da özellikle Türkmenlerin Osmanlı rejiminden hoşnutsuzluklarının temel sebeplerini; politik uyuşmazlık, dinsel karşıtlık ve ekonomik uyumsuzluğun bir kombinasyonu olarak görmüştür. Vergi memurlarının adaletsiz eylemleri sonucunda köylülerin gün geçtikçe fakirleşmesi, Pir Sultan şiirlerine yansımıştır. Pir Sultan toplumun muhalefetini ve adil bir toplum istencini ifade ederek, toplumun gözü kulağı ve sesi olmuştur (Bezirci, 2010, s. 124). Bu sebeple elinde sazıyla Pir Sultan Abdal, Alevi-Bektaşî inancının en önemli sembollerinden birisi hâline gelmiştir. Elindeki saz, direniş sembolü olmakta ve zalimlere karşı silaha dönüşmektedir.

1.2.7. Etnik Köken, Kürt-Aleviliği

Alevi-Bektaşî inancı noktasında etnik kimlik meselesi, zaman içinde çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalar hala yapılmaktadır. Bu noktada Alevi-Bektaşîliği etnik anlamda bir kökene bağlama hususunda Türk ve Kürt araştırmacıların ve akademisyenlerin üzerinde mutabakata vardıkları ortak bir görüş olduğunu söylemek son derece güçtür (Yıldırım R. , 2018, s. 71). Alevi-Bektaşîlerin etnik kökeniyle ilgili birden fazla görüş olduğunu belirtmek gerekmektedir. Ancak en yaygın olan iki görüşten ilki, Alevi-Bektaşîliği Türklükle özdeşleştirmekte ve Alevi-Bektaşî inançlarının eski Türk inançlarından yoğun bir şekilde etkilendiğini savlamaktadır. İkinci görüş ise ritüel dili olarak neredeyse sadece Türkçe'yi kullanan ve aşiret adları da Türkçe olan ancak gündelik dil pratiğinde Kürtçe ve Zazaca konuşan Alevi aşiretleridir. Bu durum, Alevi-Bektaşîliğin etnik kökeni hakkındaki tartışmanın diğer yanını oluşturur (Bruinessen M. V., 2005, s. 87).⁸⁵

Aleviliği, Türklükle özdeş kılan araştırmacılar olduğu gibi Kürtlükle özdeş kılan araştırmacılar ve yazarlar da mevcuttur. Özellikle Nuri Dersimi, Aleviliğin tarihsel

⁸⁵ Araştırmalara göre tarihsel olarak Türklerin ve Kürtlerin tasavvufi akımlarla dolayısıyla da Alevilikle tanışmaları XII. yüzyıl sonrasına denk gelmektedir. Özel olarak XII. ile XV. yüzyıl arasında bu tasavvufi akımlar, Türklerde olduğu kadar Kürtler üzerinde de oldukça etkili olmuştur (Gezik, 2012, s. 63). Yani her iki etnik unsurun da tasavvufla tanışmaları aynı dönemlerde olmuş ve dolayısıyla tasavvufi bir yol olarak Alevilikle tanışmaları da aynı döneme rastlamıştır.

kökeninin ari ırkın Zerdüştlükle karışması sonrası ortaya çıktığını ifade etmiştir (Bahadır, 2015, s. 466). Sonrasında Cemşid Bender, Ethem Xemgin gibi araştırmacılar, Aleviliğe, Kürt milliyetçiliği perspektifinden yaklaşarak, Aleviliğin köklerini Zerdüştlük ve Mazdaizm’de aramışlardır. Bu araştırmacılar, bir anlamda “Alevi Kürt olamaz” tezinin anti tezini ortaya koymak adına çeşitli çalışmalarda bulunmuşlardır. Aleviliğin, Şamanizm kaynaklı ve eski Türk inanışlarını da içine alan bir inanç olduğu düşüncesinin karşısına Zerdüştlük ve Mazdaizm’i koymuşlardır (Sevli, 2019, s. 47-48).

Diğer taraftan Kürt-Aleviliğinin Kürt siyasi hareketinden etkilendiğini söylemek gerekir. Bilhassa 1980 sonrası PKK (Partiya Karkerên Kurdistanê – Kürdistan İşçi Partisi)’nin Alevileri, Kürt kültürünün eski bir inanç şekli olarak gösterme gayreti (İrat, 2009, s. 189), bazı Kürt-Alevi kitleler tarafından ilgi görmüştür. 1990’lı yıllarda Kürt hareketinin Kürt ve Alevi yerleşim yerlerinde karşılık bulmaya başladığını; Aleviliği Türklük ekseninden çıkararak Kürtlük kapsamında yorumlayan başka bir literatürün daha geliştiğini ve bu literatürün, İslamiyet öncesi Kürt inanışlarından yola çıkarak Aleviliği açıklamaya çalıştığını ifade etmek gerekmektedir. Aleviliğin etnik kökeni Kürtlükte aranırken, mekânı da Anadolu ya da Horasan’dan Mezopotamya’ya kaydırılmıştır (Ertan, 2017, s. 89-90). Bu dönem, Türklerin İslam öncesi inançları ile Alevilik arasında bağ kurmaya çalışan araştırmaların hızla arttığı yıllardır. Türk milliyetçileri, özellikle 1980 öncesi bir düşman olarak görüp, saldırdıkları Aleviliği keşfetmeye başlamıştır. Neredeyse birbirlerinin karşıtı olacak biçimde her iki etnik milliyetçi grup da Aleviler üzerinden bir tartışma başlatmışlardır. Adeta “iki rakip milliyetçiliğin paylaşma ve hesaplaşma mücadelesi verdikleri en önemli alanlardan” (Ağuiçenoğlu, 2010, s. 120) birisine dönüşen Alevilik, kendi dışındaki etkenlerin tanımlamasına maruz kalmaktadır. Böylece Alevilik, milliyetçi ideolojiler tarafından araçsal bir biçimde kurgulanıp, üretilmektedir.

Etno kültürel anlamda Kürt-Aleviliği içinde Dersim Aleviliği, ayrı bir öneme sahiptir. Dersim aslında bir bölgenin adıdır ve Cumhuriyet sonrası Tunceli olan adıyla sınırlı değildir⁸⁶. Dersim yöresindeki menkıbelere bakıldığında Aleviliğin ilk

⁸⁶ Dersim, Alevi-Kürtlerin merkezi olarak kabul edilmektedir (Tunceli komşusu Erzincan’ın Kemah ve Tercan ilçeleri ile Bingöl’ün Kiğı ilçesi). Dersimliler, Dersim’i Batı ve Doğu diye ikiye ayırmaktadır.

temsilcilerinin ocak ataları olduğu düşünülmektedir. Bu menkıbelerin ortaya çıkışında Dersim, Sivas, Harput, Malatya, Adıyaman, Maraş ve Sivas bölgelerinde Hristiyan (Protestan) misyonerlerin yapmış olduğu araştırmaların önemli etkisi vardır. Bunların yanı sıra yine bu dönemlerde Batılı diplomat ve akademisyenlerin de bölgeye ilgiyle yaklaştıkları bilinmektedir⁸⁷. Bu bölgeler, aynı zamanda Ermeni ağırlıklı gayrimüslim nüfusun yoğun şekilde yaşadıkları yerlerdir. Gayrimüslimlerin bir kısmı XX. yüzyılın hemen başlarında gerçekleşen Ermeni tehcirinden sonra din değiştirerek Alevi olmuşlardır. Bu bölgelerdeki misyonerler, Sünni-Kürtlerin dışında kendilerini Alevi-Kürt olarak tanıtan Müslümanlardan bahsetmişlerdir (Sevli, 2019, s. 113-115). Böylece Alevi-Kürtlerin varlığına dair ilk bilgiler, Hristiyan misyonerler tarafından ifade edilmiştir.

Alevi-Bektaşilikle ilgili yapılan araştırmalarda, Dersim Aleviliğiyle, Tahtacı ya da İç Anadolu Alevi-Bektaşi Türkmenlerinin inançsal yaklaşımları ve pratikleri arasında farklılıklar görülür. Dersim Alevilerinde İrani unsurların daha ağır bastığını söyleyen Bruinessen, ruh göçünün (tenasüh inancının) sadece insandan insana değil insandan hayvana da geçtiğini belirterek, Dersim Aleviliğinin, “Ehli Haq” (Ehli Hak) gibi Şii inancına daha yakın olduğunu, bununla birlikte panteist unsurların daha fazla görüldüğünü belirtir. Dersim Alevilerinde güneş ve doğaya tapınma, Alevi cemlerindeki ritüeller kadar önemlidir. Bununla birlikte gezegenlere, ateşe, suya, yağmura, şimşeğe, dağlara, tepelere, ağaçlara tapınma da söz konusudur. Bruinessen, özellikle Dersimlilerdeki güneşe tapınma olgusunun, Yezidilerin yanı sıra XIX. yüzyıla kadar

Batı Dersim’de Zazaca konuşulmaktadır (Çemişgezek ve Pertek’in de kısmen içinde bulunduğu Ovacık ve Hozat). Doğu Dersim’de (Pülümür, Nazimiye, Mazgirt) ise hem Zazaca hem de Kurmanci dilleri konuşulmaktadır. Bruinessen’e (2005, s. 88) göre bu bölgelerde yaşayan aşiretler arasında kültürel farklar görülmektedir.

⁸⁷ Batılı misyonerlerin, akademisyenlerin ve diplomatların yaptıkları araştırmalarda genellikle tek başına Alevi ya da Kızılbaş kelimelerine neredeyse ya hiç yer verilmemiş ya da çok az yer verilmiştir. Bu bağlamda Alevilik, senkretik, paganizm ve ortodoksi/heterodoksi karşıtlığı üzerinden değerlendirilmiştir. İlk grupta yer alan George White, Aleviliği; Şiilik içinde konumlandırarak, ortodoksi/heterodoksi karşıtlığı üzerinden değerlendirme yapmıştır. Stephen Van Rensselaer Trowbridge ise Aleviler ya da Ali’ye Tapanlar olarak adlandırdığı grubu, İslam dışı olarak konumlandırmış, Alevilikte doğu mistisizminin ve panteizminin baskın olduğunu belirtmiştir. İkinci grupta yer alan Batılı akademisyenlerden Elbsworth Huntington ise Kürtleri; Zaza, Kurmanci ve Kızılbaş olarak üç bölüme ayırmıştır. Kurmanci Kürtlerin daha çok Sünni-Kürtler olduğunun da altını çizmiştir. Üçüncü grupta yer alan Batılı diplomatlardan J. G. Taylor ise özel olarak Dersim bölgesinde yaptığı araştırmalardan yola çıkarak bölgedeki Kızılbaşların o bölgede daha önce yaşamış Hristiyanlar olduklarını ifade ederek aslında misyonerlerin tezlerini güçlendirecek açıklamalarda bulunmuştur (Erol U., 2017, s. 119-121).

Mardin ve Diyarbakır'da yaşadıkları bilinen ancak günümüzde pek rastlanılmayan Şemsi (güneşe tapanlar) mezhebinde de görüldüğüne değinmiştir. Dersim Aleviliğiyle Tahtacı ve İç Anadolu Aleviliğinin ayrıştıkları noktaların yanı sıra birleştikleri noktalar da mevcuttur. Mesela Dersim Alevilerindeki dinsel ritüellerde nefeslerin ve gülbankarın dilinin Türkçe olması⁸⁸, Dersim Alevilerinin de Hacı Bektaş tekkesiyle olan ilişkisi, Hacı Bektaş'taki çelebinin mürşit kabul edilmesi gibi kimi unsurlar son derece önemlidir (Bruinessen M. V., 2005, s. 90-93). Ancak özellikle dilsel anlamda ibadetin dilinin Türkçe olmasının Cumhuriyet sonrası izlenen asimilasyonist politikaların sonucu olma ihtimali ön plana çıkmaktadır. Özellikle Dersim bölgesinde Alevilerin kendi inançlarını Kürtçe/Zazaca sürdürdüklerine dair veriler de mevcuttur.

⁸⁸ Anadolu Alevi Müziğini dil açısından sınıflandırmak anlamlı gözükmemektedir. Çünkü elde edilen kaynaklardan yola çıkarak neredeyse tüm metinlerin Türkçe olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte Kürt-Alevilerin cem töreni sırasında ana dillerinde (Zaza ya da Kurmanci dilinde) söylenen ritüel deyiş, nefes ya da gülbankları yoktur. Yani Kürt-Aleviler de Türk Alevi-Bektaşiler gibi deyiş, nefes, düvaz ve semah gibi cem ritüelinin en önemli bölümlerini Türkçe seslendirmektedirler. Buradan yola çıktığımızda ritüel dilinin Türkçe olması, hatta çoğu Türkçe aşiret adlarına sahip bulunan "Kürtçe ve Zaza'ca konuşan Alevilerin mevcudiyeti, pek çok yazarın açıklama yapma gücünü zorlamış bir olgudur" (Erol, 2007, s. 304).

2. BÖLÜM KİMLİK VE SİNEMA İLİŞKİSİ

2.1. Kimlik, Öteki, Azınlık Kavramları

Sosyal bilimler açısından kimlik, son dönemlerin en çok tartışılan, üzerine araştırmalar yapılan ve akademik metinler yazılan kavramlarının başında gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında çeşitlilik arz etmekle birlikte kavramın zihinsel bulanıklık yarattığını ve “çelişkili, paradoksal, değişken, çok yönlü, karmaşık bir olgular yumağı” (Bilgin, 2007, s. 5) olduğunu belirtmek gerekmektedir. Politik yapılar, çok-kültürlülük, kadın hareketi, cinsel yönelim hareketleri, sivil haklar, etnik ve dinsel ayrımlar, göç kuramları gibi çeşitli alanlarda kimlik kavramına rastlanır.

Kimlik, farklı bakış açılarına göre şekillenen ya da tanımlanan ve XX. yüzyılda popüler hâle gelen bir kavramdır⁸⁹. Kimlik kavramının tanımına dair çeşitli görüşler oluşmakla birlikte en yalın haliyle kimlik,⁹⁰ bir varoluş ve insanın kendini tanımlama biçimidir. Bir grup insanla ortak yanlarınıza ve sizi diğerlerinden nelerin ayırtırdığına dair bir aitlik sorunudur ya da kişi veya grubun kendini tanımlaması ve diğer kişi ya da

⁸⁹Antropolojik anlamda geleneksel toplumlarda kimlik olgusu yerli yerine oturmuş, durağan ve değişmezdir. Bu manada kimlik “düşünce ve davranış alanını katı bir biçimde sınırlarken, insanın dünyadaki konumuna yön veren ve dinsel yaptırımlar getiren önceden tanımlanmış toplumsal roller ve geleneksel mitler sisteminin bir işleviydi” biçiminde ele alınmıştır. Esas olarak modern toplum öncesinde kimlik üzerine çok da fazla düşünülmemiş ya da değerlendirilmemiştir (Kellner, 2001, s. 187). Baumann’a göre kimlik XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, son otuz, kırk yıl içinde sosyolojik düşüncenin merkezine doğru kaymıştır. Öncesinde ise felsefi düşüncenin nesnesidir. Bu bağlamda kimlik meselesi sosyoloji için bir sorun haline gelmiştir. Günümüzde ise kimlik herkesin üzerinde durduğu ve acil çözüm bekleyen konudur (Baumann, 2017, s. 26). Phillip Gleason ise kimlik kavramının tanımlanmasının zorluğundan bahsederken kavramın 1950’lerde kullanıma girdiğini belirtmiştir, 1930’larda yayınlanan Encyclopedia of The Social Sciences adlı çalışmada kimlikle ilgili bir başlığın olmadığını ancak 1968 yılında yayınlanan The International Encyclopedia of The Social Sciences adlı çalışmada kimlikle ilgili başlıkların olduğuna işaret etmiştir (Gleason, 2014).

⁹⁰Kimlik kavramının bir sorunsal olarak ele alındığı dönemleri Fransız Devrimi öncesinde ve sonrasındaki oluşumlarla ilgili görmek gerekmektedir. Bu noktada özellikle Fransız Devrimi sonrası ortaya çıkan sanayileşme, milliyetçilik, kolonizasyon ve kozmopolitizm gibi olgular oldukça önemlidir. Nuri Bilgin kimlik sorunundan bahsederken iki tarihsel düşünceye vurgu yaparak aralarında yakın bir ilişkinin olduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki, evrensel olana özlemden kaynaklanan tek biçimli toplum organizasyonu, birbirine benzeyen öğelerden meydana gelen sistemler ve dünyanın standartlaşması biçiminde açıklayacağımız evrenselci akımdır. Bu akımın temel hedefleri arasında serbest piyasa ekonomisini ve batı tipi demokrasiyi saymak mümkündür, bir diğer manada Batılılaşma anlamına da gelmektedir. İkinci akım ise daha çok farklılaşma ve küresel anlamda insanlıktan daha küçük gruplar oluşturmayı amaç edinen farkçı yaklaşımdır. “Bu akım kozmopolitizme karşı milliyetçilik, merkeziyetçiliğe karşı bölgecilik, kitle kültürüne karşı özgül (spesifik) kültür, kolonizasyona karşı dekolonizasyon/bağımsızlık talepleri şeklinde ortaya çıkabilmektedir” (1994, s. 10-11).

gruplara göre konumlandırmasıdır⁹¹ (Bilgin, 2007, s. 11). Kimliğin kendini tanımlama girişimi olması, kişinin ya da grubun kendi bakış açısını yansıtırken, diğerlerinden ayrıldığı nokta ise diğer kişi ya da gruplar arasındaki yerini belirlemektedir. Bu anlamda kişiye, ona özel bir konum duygusu ve bireyselliğine değişmez bir öz verir. Ancak bunlarla da sınırlı değildir aynı zamanda kişinin toplumsal ilişkilerine, başkalarıyla olan karmaşık bağlarına da ilişkindir (Weeks, 1998, s. 85).

Kimlik kavramından yola çıkarak “Ben kimim?” sorusuna cevap arayan kişi, bir sorgulama içerisine girerek yaşamına, kimliğine ve var oluşuna dair sorular sorar. Böylelikle işin felsefi boyutu ortaya çıkarak; “ben kimim” sorusunu sormasını sağlayan ortamın kendisi de işin sosyolojik kısmını oluşturur. Ben kimim sorusundaki ben kavramı ve benin tanımlanması meselesi, işin psikolojik kısmına vurgu yapar. Bu anlamda kişinin kendini ait ya da mensup olma noktasındaki çerçeveleri kişinin kimlik tutumunu ortaya çıkaran dayanak noktalarını oluşturur (Emiroğlu & Aydın, 2003, s. 470). Suavi Aydın (1994, s. 12) ise kimlikle ilgili iki temel bileşenden bahseder. Bu bileşenler, tanımlama ve tanınma ile aidiyettir. Zygmunt Bauman’ın deyimiyle kimliğin iki referans noktası olarak kapsayıcılık ve dışlayıcılık yani aidiyet ve diğerlerinden farklılık temel belirleyicidir (Baumann, 2017, s. 18). Biraz daha açıldığında tanımlama için, kimlik kavramı için “zaman içindeki değişimlere rağmen kişide kalıcı olan aynılık; bir birey olarak bir kişinin öznel kendilik hissi” (Chandler & Munday, 2018, s. 236) de denilebilir. Stuart Hall ise kimlik kavramının insanları belli bir konumda tanımlayan ve kendilerini belli bir yerde konumlayan birbirinden farklı durumlara verilen isimler ve geçmişin öyküleri olarak ifade eder (Hall, 1998, s. 177). Böylece kimlik kavramıyla ilgili çeşitli akademisyen, araştırmacı ve düşünürlerin ortaklaştıkları noktalar ortaya çıkar.

Siyaset bilimi bağlamında kimlik kavramı inşacılık ve özcülük arasında sıkışıp kalmıştır. Bu bağlamda etnik ve milli grupların bilinçli bir biçimde mi kurulduğu yani

⁹¹Antropoloji sözlüğünde kimlik kavramının insana özgü olduğunun altı çizilmiş ve iki temel bileşeninden bahsedilmiştir, bunlardan birincisi tanımlama ve tanınma iken, ikincisi ise aidiyet olarak ifade edilmiştir. Bu bağlamda kendini tanımlama ve toplum içinde toplumsal olarak belli bir sıfatla tanınmanın insana özgü bir ihtiyaç olduğu vurgulanmıştır (Emiroğlu & Aydın, 2003, s. 469).

inşa edildiği yoksa daha önceden var olan kültürel cemaatlerden mi türedikleri sorusu önemli hale gelmektedir (Sevli, 2019, s. 31). Ancak sosyolojik ve psikodinamik bağlamda özcü anlayışlara karşı çıkılarak kimliğin inşa süreci olduğunun altı çizilmiştir. Bu bağlamda kimliğin eşsiz bir nüve oluşturamayacağı ya da öz olmadığı söylenebilir. Kimlik; oluşturulmuş, yaratılmış ve kurulmuş bir yapıya sahiptir (Marshall, 1999, s. 405). Yani kimlik, önceden kapsamı ve sınırı belirlenmiş bir yapı değildir ve tarihsel bağlamda inşa sürecinden geçerek, yeniden inşa edilecektir (Bora, 1996, s. 168). Bu inşa süreci ise kimliklerin hem seçme hem de keşfetme yoluyla kazanılan amaç, bağlılık ve özdeşleşmeler sayesinde inşa edilmesini sağlamaktadır (Tok, 2003, s. 120).

Manuel Castells, kimliklerin inşasının, sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerinden yani tarih ve coğrafyanın yanı sıra “biyolojiden, üretken ve üremeye yönelik kurumlardan, kolektif hafızadan, kişisel fantezilerden, iktidar aygıtlarından ve dinsel vahiylerden” malzemeler kullandığını belirtmiştir. Ancak bireyler, toplumsal gruplar, toplumlar birçok alandan elde edilen malzemeyi, içinde var oldukları ya da buldukları toplumsal yapıya, toplumsal koşullara ve kültürel projelere göre işleyerek, malzemenin anlamını yeniden düzenlerler. Bu noktada bir hipotez olarak kolektif kimliğin kim tarafından ve ne için inşa edildiğinin ortaya çıkması için onunla özdeşleşenler yahut onun dışında konumlandırılanlar için anlamı belirlemektedir. Böylelikle kimliğin toplumsal anlamda inşa edilmesi, iktidar ilişkilerinden bağımsız okunmamalıdır (Castells, 2006, s. 14).

Kimlik denildiğinde, kolektif Kimlik, ulusal kimlik, etnik kimlik, dinî kimlik, kültürel kimlik, cinsel kimlik gibi daha birçok kimlik türünden bahsedilebilir. Bilgin, Tajfel'den yaptığı alıntıda sosyal kimlikten bahsetmektedir. Sosyal kimlik, kimliğin bireyler arasındaki ifade biçimidir. Sosyal kimlik sayesinde bireyler kendilerini bir grubun üyesi olarak değerlendirirler. Kolektif kimlik ise sosyal kimlikle bağlantılı olmakla birlikte sosyal kimliğin topluluklar düzeyindeki ifadesidir (Bilgin, 2007, s. 13)⁹². Bu daha çok etnolojik ve sosyal antropolojik çalışmaların konusu hâline

⁹² Kolektif kimliğe sahip olan topluluk üyeleri kendilerine ait nitelikleri, diğerlerinden farklılaştırarak herkesçe edinilemez ve bulunamaz özellikler yüklemektedirler. Bu bağlamda dünyayı kendilerine ait bir yer olarak görmekte ve onu işgal etme hakkını da ellerinde tutmaktadırlar. Buna bağlı olarak kolektif

dönüşmektedir (Bilgin, 1994, s. 52). Kolektif kimlik Melucci (2014, s. 83) tarafından, “çeşitli bireyler (ya da daha karmaşık bir aşamada gruplar) tarafından üretilen, etkileşim halinde ve ortaklaşa bir tanımdır; eylemin yönelimleri ve eylemin içinde gerçekleştiği imkânlar ve sınırlılıklar alanı ile ilişkilidir” şeklinde ifade edilir. Bu noktada etkileşim ve ortaklaşma durumu kimliğin inşa sürecine vurgudur.

Balibar kolektif kimliklerin karşısında bireysel kimliklerin konumlandırılmasına karşıdır. Çünkü ona göre her kimlik bireyseldir⁹³. Balibar, “Bireyler hiçbir zaman birbirleriyle fakat hiçbir zaman da yalıtılmış bir kimlik -bu özünde çelişkili bir kavramdır- edinmezler. Asıl soru bireysel kimliğin baskın işaretlerinin zamanla ve kurumsal çevreyle nasıl dönüştüğüdür” (1995, s. 119) sorununu ortaya atmaktadır. Bilgin, kolektif kimliğin sınırları belirli bir alandaki kültürel topluluk tarafından taşınan kimlik olarak sınırlandırılabilceğini ya da genişletilebileceğini ifade ederek etnik, dinsel ve ulusal kimlikleri kolektif kimliğin farklı biçimleri olarak değerlendirmiştir. Nuri Bilgin kolektif kimlikle ilgili, “genellikle bir farklılaşma eğilimi vardır, çünkü diğerine karşıtlık içinde, bir kontrast ve diğerlerinden fark olarak tanımlanır ve bu nedenle belirli bir alanda (territoire) kök salmış birtakım grupların (genelde etnik topluluklar) diğer gruplardan farklarını ortaya koyma, vurgulama” (2007, s. 13) talebinden söz etmektedir.

Parekh’in (2014, s. 53-54) kimlik tanımı ise diğer tüm etmenlerin yanı sıra bireyi diğerlerinden farklı kılan, onu diğerlerinden ayıran olguları ifade eden bir kavramdır. Bireysel kimlik, bireyin mevcut dünyaya olan yaklaşımını ve bu dünyada bulunduğu konumu belirleyen inanış ve bağlılıklarını ifade etmektedir. Kolektif kimlik ise bireyin kendini tanımlamasına ve kendini bunun ayrılmaz bir parçası olarak görmesine vesile olan ilişkilere tekabül etmektedir. Toplumsal kimlik, doğal olarak çoğul bir kavramdır. Bireyin değişik kimlikleri tartması ve belli bir kısmını ön plana çıkarması, kendi benlik anlayışı ile sosyal ve politik ortamı arasındaki diyalektik ilişkinin sonucudur. Bir şeyin

kimliğin dışında olan diğerleri veya ötekiler ise kolektif kimlikten ayrı tutularak, farklılıkları ön plana çıkarılmakta, dışlanmakta ve onlar gibi sayılmamaktadır (Bilgin, 1994, s. 64).

⁹³ Tarihsel olan dışında bireysel kimlikten söz etmek mümkün değildir. Bu bağlamda toplumsal değerler, normlar, kolektif semboller ve davranış kuralları kapsamında inşa edilmiş olanın dışında bireysel bir kimlikten bahsedilemez (Balibar, 1995, s. 119).

kimliği, kendini “şu veya bu” şeklinde tanımlayan esas özelliklerden meydana gelerek bu şekilde diğer kimliklerden farklılaştırır. Temel ayrımlar üzerinde durmak yetersiz kalabilir çünkü öğelerin diğerlerinden farklı düşen yönleri listelenemeyecek kadar çoktur. Daha da önemlisi, söz konusu ayrımlar, üzerine tartışılacak kadar kayda değer olmayabilir (Parekh, 2014, s. 53-54)⁹⁴.

Kolektif kimliğin sonucu ve ürünü olarak da nitelendirilebilecek olan kültürel kimlik; tarihsel miras, etnik kökenler, politik art alan, dil, din, mezhep, gelenek ve göreneklere dayanarak bir kültüre ait olma durumunun belirleyicisidir. Ancak bir topluluğun üyelerinin bilincine dâhil olan öznel öğeler de kültürel kimliğin oluşumunda etkindir. Bunlar toplumsal temsiller biçiminde öncelikli görülürken bir topluluğun da ön plana çıkmasında aktif rol oynamaktadır (Parekh, 2014, s. 53).

Stuart Hall (1998, s. 70-71), kimliğin tamamlanan veya biten bir sürecin parçası olmadığını belirtmekle birlikte dinamik bir oluşum ve öznellik olarak siyaset biliminin kimlik kavramıyla ilgili açıklamalarına paralel olarak daima inşa halinde olan bir olgu olduğunu belirtmektedir. Diğer bir deyişle, kimliğin durağanlığından bahsetmek mümkün değildir. Bu kapsamda durağan olmayan kimlik, bir yandan geçmişin ve gelecekte olabileceklerin izlerini taşıırken, diğer taraftan ise kesin olmayan bir noktayı oluşturur. Bu bağlamda tekil, durağan, homojen kimlik tasarımları artık güncelliğini yitirmiş; bunların yerini ise kamusal alanda tartışılan, açıkça ifade edilebilen, farklı düzeylerde özdeşleşme yaşanıp dışlanabilen kimlik inşaları almıştır. Bu kavrayış, kimliklerin değişimi ve sapmalarını kabul etmekle birlikte, “sınıf oluşumunun söylemsel olmayan öğelerini ve güçlü bir kısıtlayıcı olarak işlev gören sermaye mantığını da dikkate almalıdır” (Rutherford, 1998, s. 25).

⁹⁴ Parekh, bireysel kimliğin insan yaşamındaki rolünü belirtirken, bireyin tercihlerinin ve eylemlerinin bireysel kimlik tarafından yönlendirildiğini ve sürekli kılındığını belirtmiştir. Birey kendi yaşamını planlarken kendini başkalarından ayırarak, başkalarının beklentilerinin ürünü olmamasını sağlar. Birey kendini değerlendirmesine ön ayak olan kuralları yerine getirerek ya da temin ederek, bütünlüğünün temellerini oluşturmaktadır. Böylece birey, belli şeyler yapmayı hayal etmez veya bunu derin huzursuzluk hissi ile yapar. Kişinin eylemleri ve tercihleri, onun içsel yapısına vurgu yaparak nasıl birisi olduğunu yansıtır. Bu tercihleri yapan “ben”, boş veya biçimsel bir “ben” olmaktan ziyade, belirli bir içeriğe ve karaktere sahip bir olgudur. Kişi, nedensel olduğu kadar ahlaki boyutta da kendini bu durumdan sorumlu hissetmektedir (Parekh, 2014, s. 59).

Hall'a göre insanlar, kendi dışındakilerin ne olduğunu öğrendiği zaman kendilerini onların olmadığı şekilde ifade ederler, yani kendi dışındakilerin olumsuzluğu üzerinden bir tanımlama ya da temsil söz konusudur. Hall bu durumu (1998, s. 41), “kendini inşa edebilmesi için kimliğin ötekinin iğne deliğinden geçmesi gerekir” şeklinde ifade etmiştir. Hall'ın bu sözleri, öteki kavramının kimlikle olan bağlantısını kurması adına oldukça önemlidir. Çünkü kimliğin oluşabilmesi için ötekine mutlaka ihtiyaç duyulmaktadır.

Kimlik gruplarının iki ayrı boyutundan bahsetmek mümkündür. Bunlar birleştiricilik ve ayrıştırıcılıktır. Eğer özel bir grubun içinde yer alınıyorsa, sadece grup dışındakilerle ayrışılan noktalar bakımından benzerlik kurulur. Aynı grup içindeki bireylerin birbirlerine benzemeye başladıkları görülür. Benzeşme bir süre sonra aynışmaya doğru evrilmektedir. Bu durum diğerlerinden farklılaşmayı da beraberinde getirmekte, buna bağlı olarak da “Kendilerinden farklılaşan, farklı giyinen, farklı yiyen ve farklı dili konuşandan ayrışmış olurlar. Böylece benzerlik/benzemezlik örüntüsü ortaya çıkmakta ve millî kimliğin anlamlarından birisini oluşturmaktadır” (Aydın S. , 1994, s. 122-123). Bu noktada kimliğin inşası, ötekini oluşturmakta “hem ben/biz”i hem de ben/bizden olmayanı yani farklı olanı, bana/bize benzemeyen'i, benim/bizim de benzemediklerimizi kurmaktadır” (Akça, 2007, s. 5). Öteki kavramı farklılık hatta karşıtlık içermektedir. Farklılık ve karşıtlık, kimliğin oluşmasında oldukça önemli bir konumda olmakla birlikte, kimliğin devamlılığını da sağlamaktadır. Böylelikle kimlik-öteki ilişkisinde kimlik, kendini ötekine göre konumlandırarak varlığını devam ettirebilmektedir.

Öteki kavramı, kimlik üzerinden yola çıkılarak tanımlanabilecek bir kavram olmakla birlikte olumsuz bir anlam içerir. Olumsuzluk ötekine aitken (ne olmadığımızı belirtmek) ötekine karşı konumlanma, ben ve onun kimliğini tanımlanmayı ve korumayı sağlar. Kimliğin tanımlanabilmesi için öteki kavramına ihtiyaç duyulmaktadır⁹⁵.

⁹⁵ Zizek (2011, s. 97); “Öteki'nin benim ne olduğum hakkındaki düşüncesi, benim en mahrem öz kimliğimin yüreğine kazınır” diyerek kimlikle öteki arasındaki ilişkiye dikkatleri çekmiştir. Bu anlamda öteki, kimliğin yapısal bir unsurudur. Nuri Bilgin'e göre insan zihni olguları kendi özelliklerinden yola çıkarak kavramın ötesinde karşıtlarıyla, farklarıyla birlikte değerlendirmektedir. Güzellik çirkinlikle,

Ötekinin tek başına var olması düşünülemez. Bu bağlamda ötekinin karşısında bir özne olması gerekir ki o da ben'dir. Öteki, bizim dışımızdaki ya da bizden olmayan (Erdoğan & Alemdar, 2010, s. 307) gibi anlamlar içermektedir. “Biz” ve “öteki” birbirini tamamlayan, biri olmazsa diğerrinin de anlam ifade etmeyeceği iki kavramdır. Çünkü “biz”in kuruluşu, ancak ötekiyle mümkün olmaktadır ve her iki kavram da kendi anlam dünyaları içinde birbirlerinden bağımsız olamamaktadır. Stuart Hall'a (1998, s. 48) göre biz ve öteki ilişkisi birbirini tanımlayan bir ilişkidir ve her ikisi de birbirine muhtaçtır; öteki dışlanırken “biz”i oluşturulur, biz oluşturulurken de öteki dışlanır. Hall'un yaklaşımı, içinde yaşanan dünyadaki sosyo-politik gelişmeleri de kapsayan bir yaklaşımdır ve modern toplumla karşısında konumlandırılan ilkel topluluk arasında güç dengesine bağlı olarak, “ben” ve “öteki” sınırlandırılmasına gitmektedir.

Clastres (1992, s. 50-52), yabancıların farklılaştırılması olgusuna değinerek kavimkırım kavramından bahsetmiş ve bu noktada Nazilerle Yahudiler arasındaki ilişkiyi incelerken bu durumun ilk olmadığını ve ilkel topluluklarda da benzer durumların varlığına değinmiştir. Kavimkırımda da başkası yani öteki veya yabancı farklı olmasına rağmen, onun farklılığı kötüdür⁹⁶ ve yok edilmesini de beraberinde getirmektedir. Böylelikle soykırım ile aynı paydada buluşmaktadır. Ancak kavimkırımın ondan farkı ötekilerin kötü olduğunu kabul etmekle birlikte soykırımda olduğu gibi yok edilmesi söz konusu değildir. Bu noktada kavimkırımda öteki kötüdür, ancak bu kötülük mutlak bir kötülük değildir. Bu bağlamda önerilen veya olunması

aktiflik pasiflikle, iyilik kötülükle değerlendirilmek zorundadır (Bilgin, 2007, s. 165). Bu bağlamda “biz ve ötekiler birbirlerine karşıt şekilde konumlanırlar ve çatışma içinde var olurlar” (Özyurt, 2005, s. 184). Öteki kavramı birçok düşünür ve araştırmacı tarafından benzer biçimlerde tanımlanmıştır. Eric Hobsbawm (1993, s. 204), öteki kimdir sorusuna “biz” olmayanlar yanıtını vermiştir. Hobsbawm biz olmayanı, yani ötekini açarak “onlar, en çok derilerinin rengi, başka fiziksel farklılıkları ya da konuştukları dille tanımlanırlar” (Hobsbawm, 2002, s. 23) şeklinde ifade etmektedir. Bu bağlamda, ötekini “Bir kişiden veya o kişinin grubundan farklı olarak tanımlanan bir kişi veya grup” (Chandler & Munday, 2018, s. 316) olarak tanımlamak mümkündür. Biz ve öteki kavramları toplumsal bir sürecin sonucudur (Tekeli, 1996, s. 105) ve bu toplumsal süreç ötekinin olumsuzlanması üzerine kuruludur. Ötekinin olmadığı bir toplum düşünmek mümkün değildir.

⁹⁶ Soykırımda farklılıktan doğal olarak da kötülükten hemen kurtulmak gerekirken kavimkırımda kötülüğün iyileşebileceği düşüncesi hâkimdir. Bu bağlamda soykırım, kötümserlik içerirken kavimkırım iyimserlik içermektedir. Clastres (1992, s. 51) bu durumu, “soykırım ve kavimkırım, kötümserliğin ve iyimserliğin iki sapkın biçimi” olarak ifade etmiştir. Bilhassa yerlilerle karşılaşan Hristiyan misyonerlerin tutumları kavimkırımı noktasında önem taşımaktadır. Misyonerler kendinden olmayanları ötekileştirirken ancak kendileri gibi olma durumunda olanların ise kötülükten kurtulacaklarını ifade etmişlerdir.

istenilen modele uyuşması ya da düzelmesi için bir şans verilir ve sonrasında o modele evrilmesi beklenir (Yalçınkaya, 2014, s. 375).

Topluluk kavramı da kendi içinde benzerlik ve farklılığı barındırmaktadır. Bu farklılıklar genelde kültürle ilintilidir. Bir kültürle özdeşleşme aynı zamanda başka kültürlerin dışında olmayı da beraberinde getirerek farklılaşmaya yol açar. Bu farklılıklar etnik, bölgesel, ideolojik, sosyo-politik olabilir. Aynı topluluğa mensup olma bilinci, sadece yabancı ya da farklı olduğu hissedilen topluluklara göre ortaya çıkar (Bourse, 2009, s. 55).

Ötekinin varlığı ve belirginliği bireyin kendini ortaya koyma veya var etme sürecini belirginleştirir. Aslında aynı durum biz ve öteki olgusundan yola çıkıldığında ulusal ve kolektif kimlikler için de geçerlidir. Onlar da biz olmak için bizden olmayana, farklı olana yani ötekine ihtiyaç duyarlar. Bu yapılırken de ötekinin sınırı sağlam bir biçimde çizilmekte; öteki, korku duyulması ya da nefret edilmesi gereken bir konuma indirgenmektedir. Bu sayede ulusal bilinç sağlamlaştırılarak birlik ve beraberlik duygusunun artmasına yardımcı olur. Böylece ötekinin tanımlanması noktasında kitle iletişim araçlarının ve sinemanın önemli katkıları vardır. Çünkü anlam inşa etme bağlamında kitle iletişim araçlarının ve dolayısıyla da sinemanın temsil gücü son derece önemlidir (Önk & Selçuk, 2014, s. 176).

Connolly (1995, s. 23-24) kimlik kavramından bahsederken bir bireyin kimliği onun seçtiği, istediği ya da rıza gösterdiğinden çok ne olduğu ve nasıl tanındığıdır demektedir. Kimlik toplumsal anlamda benimsenmiş farklılıklarla olan ilişkisi sayesinde oluşturulmaktadır. Connolly'ye göre kimlik ile farklılık ilişkisinde kimlik; dogmatik hâle gelirken, farklılık bu dogmatizmin dışına çıkmayı sağlamaktadır. Farklılık kimliğin sağlamlaştırılmasına neden olurken, aynı zamanda ötekiliğin inşasına da beraberinde getirerek kimliğe özgüven kazandırır. Kimlik var olmak için sürekli farklılığa ihtiyaç duyarak kendi kesinliği içinde farklılığı ötekine dönüştürür.

Levent Ünsaldı öteki kavramının çoğulculuğundan bahsederken farklı sıfatlarla birbirinden ayrı koşullarda ve farklı kişiliklerle inşa edildiğine dikkatleri çekmiştir. Bu noktada bir kişi ya da grubu öteki olarak tanımlamadaki ana faktör ilişki biçimidir. Bu

ilişki biçimi; siyasal, ekonomik, kültürel araçlar üzerinden bir tahakküm formunu da içerir. Bir ilişki biçimi olarak ötekilik, yerli ile yabancı arasındaki ilişkinin sonucudur. Bu noktada yerlinin oluşmasında yabancının önemli rolü vardır. Yabancı hep grubun dışındaymış gibi gözükse de varlığı ve ilişki biçimiyle gruba etki etmekte ve grubu yapılandırmaktadır. Bu bağlamda öteki, içerde ve dışarda konumlandırılırken “onun yerli veya dış grup için rolü, dış grup üyeleri veya yerli de onun için oynar; ötekini, onun da içselleştirdiği öteki kimliğinde tesis eden de yerlidir” (Ünsaldı, 2016, s. 8).

Yasemin İnceoğlu ve Savaş Çoban (2014, s. 7) “Azınlıklar, Ötekiler ve Medya” adlı çalışmalarında öteki kavramından bahsederlerken insanları ötekileştiren niteliklerin etnik köken, din ve coğrafyadan ziyade ekonomik olduğuna vurgu yapmışlardır ve üretim araçlarını ellerinde bulunduranların diğerlerini öteki olarak konumlandıklarını belirtmişlerdir. Öteki kavramı, artık güncel olarak, ezilmişleri, yoksulları, toplumsalın dışında kalanları ifade etmektedir.

Bir topluluğu diğerinden ayıran en önemli özellik kültürel farklılık olarak nitelendirilirken, bir topluluğun parçası olma noktasında öteki ile karşılaşma ve aralarındaki farkların vurgulanması, ötekinin yabancı kılınması yoluyla topluluğa ait olma bilincini ortaya çıkarmaktadır. Topluluğun birliğini ve özgünlüğünü oluşturan semboller oluşturulurken ötekinde olmayıp da bizde olanlar ayrıştırılmaktadır. Bu noktada semboller, ötekiyle olan ilişkide ana belirleyici konumundadır. Çünkü topluluğun sınırları semboller sayesinde çizilmekte ve dışarıda kalanlar bu sayede ayrıştırılmaktadır. Semboller vasıtasıyla biz ile öteki arasındaki sınırlar netleşmektedir. Bize mükemmel özellikler atfedilirken öteki için durum değişmektedir. Çünkü ötekine karşı fikir ve düşünceler basmakalıplaşarak, önyargılar daha fazla öne çıkarılmaktadır. (Balcı, 2013, s. 17). Eğer öteki ya da yabancı yoksa üretilmesi gerekir. Hobsbawm (1993, s. 205) “Eğer düzenbaz numaralarla yabancılar yoksa onların icat edilmesi gerekir... Yabancılar kamusal tehditler ve kirletici unsurlar olarak şehirlerimizin içinde vardılar ve tanınabilirler” der. Böylelikle öteki ya da yabancının sadece sınırlarımız içinde olmasına gerek yoktur. Öteki ya da yabancılar sınırlarımız dışında olmalarına rağmen bizden nefret ederek bize komplo düzenlemektedirler.

Marx (2011, s. 148), yabancılaşmış emekten bahsederken öteki olgusunu da yabancılaşmış emeğin sonucu olarak görmüştür. Böylelikle insanın yabancılaşması veya kendiyile bulunduğu her ilişki, insanın başkalarıyla ya da ötekiyle kurduğu ilişkiyle anlam kazanmaktadır. Marx, insanın insan yabancılaşmasının aynı zamanda kendi emek ürününe, yaşamsal etkinliğine ve cinsel anlamdaki varlığına yabancılaşmanın sonucu olarak görmektedir. Marx, “İnsan kendi kendisinin karşısında iken, onun karşısında olan ötekidir. İnsanın kendi emeğine, kendi emek ürününe ve kendi kendine ilişkisi için doğru olan şey, insanın öteki insana ve onun emek ve emek nesnesine ilişkisi için de doğrudur” diyerek ötekiyle ilişkide emek faktörüne dikkatleri çekmiştir.

Serpil Kirel ötekilere ait medya temsillerinin profesyonellerce yürütüldüğünü belirtir. Böylece öteki temsilleri bağlamında biz ve öteki kavramları ve bunun kitle iletişim araçları tarafından doğallaştırılması sorgulanması gereken bir alanı oluşturmaktadır. Kirel’e göre popüler kültür ürünlerinin bir parçası olarak filmlerde öteki ile yüz yüze gelme riski bir kaygı aracı olarak gösterilerek sakınılması gerekir. Bu durum, özellikle ana akım sinemada ya da Hollywood filmlerinde açıkça gözler önüne serilir. Hollywood filmlerinden yola çıkarak onların yaygınlığı ve dünya üzerindeki kabullenilişine gönderme yapmış, temsil ve öteki ilişkisine göre filmlerin içeriklerinin küresel anlamda da etkin olabileceğinin kolaylıkla tahmin edilebilir olduğunu ifade etmiştir. Ona göre, “Hollywood üretimi filmlerde her şeyden önce beyazların egemenliğinde bir dünyanın ağırlıklı varlığı göze çarpar. Filmlerin merkez karakterleri, yan karakterleri ve kötöleri düşünüldüğünde özellikle ırka dair temsillerin niyetinin açıkça belli edildiği görülür” (Kirel, 2010, s. 361-362).

Öteki kavramından yola çıkarak pek çok olumsuz toplumsal akım ya da olgudan bahsetmek mümkün hale gelir. Irkçılık, etnikmerkezcilik, soykırım, tekkültürcülük ya da yabancı düşmanlığı bu olumsuz kavramların en önemlileridir. Hem etnik hem de dinî anlamda azınlık gruplar, öteki olmaya her daim müsait konumdadırlar. Bu noktada azınlık kavramına değinmek gerekmektedir⁹⁷.

⁹⁷ Öteki kavramını ortaya koyan grup; esasında kendini bir kalıp tipe, ilişki biçimine ve ahlaka hapsedmektedir. Böylece karşısına koyduğu ötekini değiştirme ya da kendi gibi olmaya çabalamadan belli

Uluslararası hukukta azınlık tanımı; I. Dünya Savaşı sonrası dönemde belirli devletlerdeki azınlık topluluklarının haklarını korumak amacıyla Uluslararası Sürekli Adalet Divanı tarafından yapılmıştır. Bu bağlamda azınlık kavramı bir devlette yerleşmiş bulunan ve nüfusu ayrı bir “ırk, dil ya da dinden oluşan toplumsal gruplar”ı ifade etmek amacıyla kullanılmıştır (Akt. Bilgin, 2007, s. 18). Kavramın hukuksal bir temeli olsa da, esasen sosyo kültürel bir art alanı vardır. Buradaki sosyo kültürel gerçeklik “farklı görülebilmek” ya da “ötekileştirilmek” fenomenine dayanmaktadır; “bu fenomenin toplumsal gerçeklik içindeki karşılığı kimi zaman dinsel farklılıklar olabildiği gibi, dilsel-kültürel başka farklar da bu tanımlama için zemin olabilmektedir” (Aydın S. , 2006, s. 186).

Aslında “azınlık” kavramı nispeten yeni bir kavramdır ve XVI. yüzyıldaki Reform hareketlerini takip eden yıllardan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. İlk ve Orta Çağ’a bakıldığında azınlık kavramı yoktur. Azınlık kavramının ortaya çıkışı; merkezi devlet biçimlerinin ortaya çıkmasına paralel olarak gelişmiştir. Bu da modern dönemlerin ortaya çıkmasıyla eş zamanlıdır. Baskın Oran mutlakiyetçi krallık diye bir merkezi devlet biçiminin ortaya çıkmasıyla birlikte kraliyet içinde sayıca az olan etnik ve dini azınlıkların ortaya çıktığından bahsetmektedir⁹⁸.

Dinsel ayrılıklara, tehcir, katliam gibi olaylara maruz kalmak, belirli bir ekonomik etkinliğe sürekli olarak dâhil olmak gibi farklı bağlamlar ortak kimliğin oluşumunda rol oynamaktadır. Bu nedenle belirli grup ve cemaatlerin azınlık olarak tanımlanmalarında ve kendilerini böyle adlandırmalarında buna benzer farklı dinamiklerin rol oynadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bir devlet içinde var olan grubun azınlık olarak değerlendirilebilmesinde dinsel, dilsel faktörler ön plana çıkmaktadır. Bu noktada gözlemlenen grubun böyle görünmesine yol açan kendi durumlarından ziyade, çoğunluktan ayrıştığı noktaldır. Kendini o çoğunluğun içinde

bir mesafede konumlamaktadır (Tekeli, 1996, s. 106). Bir topluluk içinde öteki olarak adlandırılacak en uygun kesim genellikle azınlıklar olmuştur.

⁹⁸ Mutlak krallıklar ulus kavramının ortaya çıkışındaki ana faktörler arasında yer alacaklardır. İlk ortaya çıkan azınlıklar, dinsel azınlıklardır. Sonrasında da ulus kavramının ortaya çıkmasına paralel olarak diğer azınlıklar özellikle de etnik azınlıklardan bahsetmek mümkün olmuştur (Oran, 2010, s. 17-18). Wallerstein ise azınlık kavramının etnik kimlik yerine kullanılmaya başladığından bahsetmiş ve azınlıklardan bahsedebilmek için çoğunluğun olmasını gerektiğinin altını çizmiştir (Wallerstein, 1995, s. 98-105).

nasıl konumlandığına paralel olarak aidiyet kavramı öne çıkmaktadır. “Grupların kendilerini azınlık olarak görüp görmemesi, büyük ölçüde o tarihsel sürecin belirlediği, büyük toplumla kurduğu ilişki bağlamıyla, daha doğrusu o grubun ‘büyük toplum’u nasıl gördüğüyle ilgilidir” (Aydın S. , 2006, s. 187).

Azınlık kavramı da öteki kavramında olduğu gibi kimlikle ilişkilidir, çünkü azınlık kavramını anlamak kimliği anlamaktan geçmektedir. Bu bağlamda Baskın Oran kimlik kavramını sınıflandırırken üç bölüme ayırmıştır. Birincisi bireysel ve grup kimliği, ikincisi objektif ve sübjektif kimlik, üçüncüsü ise alt ve üst kimliktir⁹⁹.

Kimlik siyaseti modern dönemde gün yüzüne çıkmış olsa da özellikle postmodern dönemle birlikte başat olmaya başlamıştır. Özellikle 1980’lerin sonundan itibaren dünyada etnik, dinî ve ulusal kimliklerin baskılanması noktasında çeşitli ön açıcı gelişmeler yaşanmıştır. 1989 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılması, Soğuk Savaş döneminin sona ermesi ve dünyanın tek kutuplu bir yapıya doğru evrilmesiyle birlikte; farklı kimliklerin, ötekilerin, azınlıkların daha fazla vurgulanmaya başladığı yeni bir döneme girilmiştir. Ekonomik düzeyde küreselleşme olgusu, kültürel düzeyde yerini yerelliğe bırakmış ve artık kimlikler toplumsal olan tarafından değil kültürel olan tarafından tanımlanır hâle gelmiştir.

2.1.1. Ulusal Kimlik ve Türk Ulusal Kimliğinin İnşası

Fransız Devrimi sonrası kurulmaya başlayan ulus devletler, devlet anlayışında köklü değişimleri beraberinde getirerek, modern devletler olarak anılmışlardır. Modern devletlerde kimlik kavramı son derece önemlidir; bu anlamda kimlik inşa politikaları da modern devletlerin oluşumunda son derece etkin rol oynamaktadır. Özellikle son iki

⁹⁹ Bireysel kimlik, azınlığa ait bireyin kimliğidir ancak bireyler boşlukta yaşayamayacaklarından belli bir grubun üyesi olmak zorundadırlar. Kolektif kimlik diye de anılan grup kimliği ise azınlık grubun içinde bulunmuş olduğu kimliktir. Objektif kimlik, insanın doğuştan getirdiği tarihsel ve antropolojik kimlik olarak ifade edilmektedir. Bireyin seçim şansı yoktur ve doğuştan gelen bir durum söz konusudur. Sübjektif kimlik ise bireyin sonradan kazandığı ve tercihlerinin belirleyici olduğu kimliktir. Bu bağlamda bireyin iradesi önemlidir. Üçüncü ve son kimlik ise alt ve üst kimliktir. Aslında azınlıklar ya da ötekiler açısından temel belirleyici olan alt ve üst kimliktir. Alt kimliği bireyin içinde doğup büyüdüğü grubun kimliği olarak tanımlamak mümkündür. Üst kimlik ise anayasal vatandaşlık terimi ile anlamlı hâle gelmektedir. Böylelikle üst kimlik vatandaşlığa denk düşmektedir ve Baskın Oran’ın (2010, s. 27-28) deyişiyle “devletin vatandaşa empoze ettiği kimliktir”.

yüzyılda modern devletlerde türdeşlik düzeyi farklılık göstermekle birlikte, farklı düzey ve yoğunlukta metotlarla kimlik inşa politikaları uygulanmıştır. Ulus¹⁰⁰ inşası modern devletlerde görülen ve bir ulus yaratmayı hedefleyen girişimin adıdır. Bu inşanın sonucu olarak da bir kimliğin ön plana çıktığını söylemek mümkündür (Çağlayan, 2002, s. 13). Ulus inşası, aynı zamanda belirli bir coğrafyadaki bütün kimliklerin üzerindeki bir kimlik tanımlama ve ona herkesi dâhil edebilme süreci olarak da ifade edilmektedir. Ulusal kimliğin inşa sürecinde Anthony Smith, birçok temel unsurdan bahsetmiştir. Bunlar, tarihsel olarak süregelen bir toprak, ülke veya yurt, ortak mitler ve onların dayandığı tarihsel bellek, topluluk içindeki bütün kişiler için geçerli olan ortak yasal hak ve görevler, ortak kitlesel kamu kültürüdür (1994, s. 30-31). Bu öğelerin yanı sıra ulus devletin kuruluşuna müteakip bilinçli devlet politikalarına dayalı siyasi, sosyal, iktisadi ve kültürel faaliyetler ulus devletlerin ortaya çıkışında önemli etkenler olmuşlardır (Çağlayan, 2002, s. 13).

Türkiye bağlamında düşünüldüğünde İttihat ve Terakki ile başlayan yeni bir süreçten bahsetmek mümkündür. İttihat ve Terakki yeni kimlik inşası noktasında Cumhuriyet döneminde radikalleşerek Osmanlı'nın son döneminde farklılaşmış ve "ulusçuluk, batıcılık ve laiklik" esaslarına dayalı olarak bir ulus devletin ortaya çıkışına katkı sunmuştur. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla¹⁰¹ birlikte ulusçuluk ve sekülerleşme, inşa edilecek yeni kimliğin en önemli iki ayağını oluşturmuştur.

Cumhuriyetin ilk kadroları homojen bir kimlik oluşturma bağlamında etnik ve dinî azınlıklarla birlikte öteki olarak adlandırılan gruplar üzerinde çeşitli baskılar oluşturmuşlardır. Bu kapsamda etnik ve dinî azınlıkların yanı sıra ötekiler devlet

¹⁰⁰ Nuri Bilgin ulus kavramının tanımını bir etnik kimliğe bağlandığında ulusun diğerleri tarafından kazanılması ya da dâhil olunması imkânsız niteliklerle çerçevesizliğini de içerdiğini belirtmiştir. Bunun sebebi, ulusa ait niteliklerin sadece ulusa dâhil olanlara özgü özelliklerdir. Genetik yolla miras kalmış ve yaratılıştan gelen irksal özellikler ulus kavramının ortaya çıkışında önemli yer tutmaktadır (1994, s. 64).

¹⁰¹ Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte ilk başta vatandaşlık temelli bir ulusal kimlik tanımı benimsenmiştir. 1924 anayasasında bu durumun altı açıkça çizilmiştir. Anayasanın 88. maddesine göre, din ve ırk ayrımı yapılmaksızın tüm Türkiye vatandaşları için "Türk" ifadesi kullanılmıştır (Kirişçi, 2016, s. 175). Türk kimliğini geliştirme amacıyla çabalar sarf eden Türk devlet seçkinleri, "yeni Türk"ü inşa etmeyi hedefleyen politikalar benimsediler. "Türklüğün" devlet uygulamalarında tarifini bulan ayırt edici özelliği, Türkçe konuşmak (Türkçe konuşmayı kabul etmek) ve eski Osmanlı idaresiyle yalandan ilişkilendirilen Sünni etnik gruplarından birine mensup olmaktır.

yönetimi tarafından vatandaşlık noktasında ikincil konuma itilmişlerdir. Homojen bir kimlik inşasını gerçekleştirmek için disimilasyon politikaları ile Osmanlı devletinden XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın başında ayrılmış olan topluluklarla ile Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşayan gayrimüslim nüfusun çok büyük bir kısmı mübadele edilmiş, diğer yandan ise asimilasyon politikası sayesinde Müslüman olan ancak Türk olmayan nüfus, Türklük çatısı altına sokulmaya çalışılmıştır. Böylelikle imparatorluk sonrası heterojen yapı Türkleştirilme süreci içinde türdeşleştirilmeye çalışılmıştır. Ancak aslında uygulanmak istenen politika, Türklüğe¹⁰² vurgu yapılarak Türkleştirme'dir. Türkleştirme politikaları derken ifade edilmek istenen, ülke içinde yaşayan ve Türk olmayan gruplar açısından ilk bakışta birleştirici bir tavır gibi görülmüştür. Ancak Türkleştirme, özellikle azınlıklar açısından ayrımcı ve azınlık karşıtı bir yapı arz etmektedir. Bu anlamda Türkleştirme politikaları azınlık karşıtıdır (Aktar, 2001, s. 96-97).

XX. yüzyılın başında ortaya çıkmış olan Türk ulusal kimliği fikri¹⁰³ aslında gecikmeli olarak tarih sahnesinde yer almıştır. Bunun sebeplerini Taner Akçam (2008, s. 53-55) birkaç maddede sıralamaktadır. Milliyetçi duyguların unutulmasındaki ilk sebep İslam'dır. İkinci sebep, Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırlarının genişlemiş olması ve üçüncü sebep ise Osmanlı'nın çok uluslu yapısıdır¹⁰⁴. Bütün bunların sonucunda XX. yüzyılın başında gecikmeli bir şekilde ortaya çıkan Türkçülük akımı aradaki zaman

¹⁰² Türklük konusunda çalışan Barış Ünlü'ye göre Türklük, bir oluş ve yapılış hâlidir ve ötekiyle birlikte var olabilmektedir. Bu noktada Türklüğün, Türkiye Cumhuriyeti dışında Ermenilere, Rumlara, onları kışkırtan emperyalistlere karşı ve Türkiye Cumhuriyeti içinde de Kürtlere karşı kurulduğunu belirtmiştir (Ünlü, 2012, s. 23-24). Sabahattin Şen de Türklük vurgusunu, Derridacı ikili karşıtlıklar olgusu üzerinde değerlendirirken bu ikili karşıtlıkların birincisini egemen olarak vurgular ve diğerini yani ikinciyi kendi alanı içine dâhil etmektedir. Bu bağlamda bir iktidar ilişkisi de doğmaktadır Türklük ve Kürtlük ikili karşıtlık oluşturmakta ve Türklük esasen Kürt kimliğinin daha da ötesinde Kürt varlığının reddedilişi üzerine kurulmaktadır (2019, s. 47). Kürtler her ne kadar yokmuş gibi kabul edilse de ihtiyaç durumunda görünür kılınarak ilkelikle Türklük ise medeni olmakla özdeş kılınmıştır. Böylece devletin Türklük tanımını esas olarak Türkiye Cumhuriyeti sınırları içindeki ötekilerin özellikle de Kürtlüğün hem reddedilmesine hem de ihtiyaç durumunda Türklüğün içini doldurmak üzere kullanılmasına neden olmaktadır.

¹⁰³ Bu fikirdeki en önemli pay Ziya Gökalp'e aittir. Göle'ye göre Ziya Gökalp, imparatorluktan cumhuriyete geçilirken, bu geçişi ideolojik anlamda hazırlayan ve bildirendir. Gökalp'e göre yeni kurulacak Türk devletine bir millet gerekmektedir (1986, s. 59-61).

¹⁰⁴ İslami kimlik, Türkçülüğün unutulmasına paralel olarak gelişmiştir. Böylece tarih bilincinin gelişmesini çeşitli açılardan olumsuz yönde etkilemiş; vatan ve millet kavramları Osmanlı yöneticileri tarafından algılanamamıştır. Osmanlı'nın çok uluslu yapısını korumak pahasına Türkçülüğün ortaya çıkışı bu duruma paralel olarak gecikmiştir. Çünkü ana amaç dağılmakta olan imparatorluğu yeniden toparlayabilmektedir ve bu da tek bir milliyetin üstünlüğünün ele alınmasıyla mümkün gözükmemektedir.

dilimini kapatmak için ırkçı düşünceleri içinde barındırmıştır Yeni kurulan Türk devletinin cumhuriyetle birlikte din ile ilişkisi koparılmış, İslamiyet'in toplumun harcı ya da çimentosu olduğu düşüncesi terkedilmiştir (Mardin, 1998, s. 62)

Bu noktada Osmanlı'nın çok kültürlü ve çok uluslu yapısı yerine tek bir ulusun ön plana çıkarıldığı ulus devlet modeli benimsenmiştir. Osmanlı devletinde yaşayan etnik ve dinî azınlıklar Türk ulus kimliğinin bir parçası olarak kabul edilmeyerek Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra çok çeşitli sorunlarla uğraşmak zorunda kalmışlar ve ikinci sınıf vatandaş muamelesi görmüşlerdir.

2.1.2. Osmanlıdan Cumhuriyete Türk Ulusal Kimliğinin Ortaya Çıkışı ve Azınlıklar

Osmanlı Devleti kuruluşundan itibaren Anadolu coğrafyasındaki farklı etnik kimliklere ev sahipliği yapmıştır. Ancak özellikle ilk yıllarda devlet içinde Rum etnik kimliğinin baskın olduğunu söylemek mümkündür. Osmanlı Beyliği'nden Osmanlı Devleti'ne geçişle birlikte Anadolu coğrafyasından Balkanlara doğru ilerleme devam etmiş ve bu ilerleme sonucunda Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar göç etmiş olan birçok Türk boyu Balkan coğrafyasına yerleştirilerek bir iskân politikası oluşturulmuştur¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Böylelikle Osmanlı'nın içindeki azınlık nüfusu gün geçtikçe artmaya ve farklılıklar göstermeye devam etmiştir. Genel olarak Osmanlı içindeki azınlık gruplara baktığımızda hem etnik hem de dini olarak çok kültürlülüğün hâkim olduğunu belirtmek gerekmektedir. Ancak Osmanlı açısından dinî karaktere sahip olan kimliklerin, sosyo-politik örgütlenme sırasında daha fazla ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Yani Osmanlı'da etnik kimlikten önce dinî kimlik önemsenmiştir. Müslüman, Hristiyan, Yahudi ve sapkınlar biçiminde kolektif kimliklerden söz edilebilir. Ermeni, Rum, Türk gibi etnik kimlikler ise dinî kimliklere referans yapmıştır. Ahmet Yıldız bu durumu; "Dinî bağlanma, Osmanlı toplumundaki temel bağlanma eksenini oluşturmakta ve siyasi örgütlenmeye esas teşkil etmekteydi" (2001, s. 49) şeklinde açıklamıştır. Osmanlı Devleti'nde Rum, Ermeni ve Yahudi milletinden bahsedilir. Millet kavramının kullanılmasındaki temel gerekçe; milletin, Kur'an'da din anlamına kullanılmasıdır. Sonrasında ise dinî cemaati, yani İslam topluluğunu belirtmek amacıyla genişlemiştir (Lewis, 1993, s. 333). Bu bağlamda Rumlar, Bulgarlar ve Sırlar Ortodoks mezhebine bağlı olduklarından hepsi bir isimle adlandırılmış ve Rum denilmiştir. Ermeniler ise Protestan veya Katolik oluşlarına göre farklı milletlerden sayılmışlardır. Bunların dışında kalan Türkler, Arnavutlar, Boşnaklar ve Araplar ise Müslüman olmalarından ötürü devletin asli unsuru olarak görülmüşler ve kendilerini Osmanlı olarak adlandırmışlardır (Kaya Ö., 2004, s. 32). Osmanlı'da devletin toplumsal, siyasi ve yönetsel yapısında belirleyici unsur ırk değil dindir. Devletin çok milletli ve çok kültürlü yapısında iki temel etmen görülmektedir. Birincisi coğrafyanın demografik özelliğinin sonucudur. İkincisi ise Osmanlı yönetim biçimindeki çok kültürlü ve hoşgörülü tavrıdır. Eryılmaz bu durumu, "Devlet asimilasyon ya da kültürel sindirme ve eritme politikaları izlemiş olsaydı, bu toplumsal yapının değişmesi kaçınılmazdı. Oysa devlet, böyle bir politika yerine, her inanç

XIX. yüzyılla birlikte ulusal kimliklerin daha fazla ön plana çıkması söz konusudur. Başta Fransız Devrimi olmak üzere, ulusal ayaklanmalar, milliyetçilik akımının başta Avrupa coğrafyası olmak üzere birçok yerde birbirini tetikleyerek artmasına sebep olmuştur. Bu durum, kısa sürede Osmanlı'ya yansımış, devlet içindeki farklı milletler milliyetçilik akımının etkisiyle isyan etmeye başlamışlardır. Osmanlı Devleti de çeşitli adımlar atarak devlet içindeki azınlıklara daha fazla haklar tanımıştır. Ancak millet sözcüğü hâlâ dinî alanın etkisindedir ve Müslüman olmayanlar için ecnebi milletler ifadesi kullanılmıştır.

Osmanlı'nın son döneminde Tanzimat, Islahat Fermanları sonrasında I. ve II. Meşrutiyetin ilanı ve buna bağlı olarak reform hareketleri toprak kayıplarını engelleyemediği gibi Osmanlı'yı Anadolu coğrafyasına kadar çekilmeye mecbur kılmıştır. II. Meşrutiyet sonrası II. Abdülhamit'in Panislamizm'ine¹⁰⁶ karşı İttihat ve Terakki ve Jöntürkler'in desteklediği Türkçülük akımı Osmanlı Devleti'ni sürdürebilmek için belirleyiciler arasına girmiştir. Ancak hâlâ etkin ideoloji Panislamizm ve Osmanlıcılıktır. Bu durum yeni Türk devletinin kuruluşuna kadar da devam etmiştir. Türkçülük akımının ortaya atmış olduğu Türk ulus kimliği Kurtuluş Savaşı sonrasında yeni Türk devletinin ideolojik anlamdaki temellerini oluşturmuştur. Ahmet Yıldız'ın (2001, s. 104) deyimiyle Kemalist bir ulusçuluk modeli ortaya konmuş ve bu modele göre ulus devletin nasıl kurtulacağına dair verilen cevaplardan ne Panislamizm, ne Pantürkizm ne de Osmanlıcılık benimsenmemiştir. Türkiye Cumhuriyeti "Türk" isminde sembolleşen ve etnik kimliğe dayalı bir ulus devleti oluşturmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

topluluğunu kendi içinde serbest bırakarak onlara belirli bir özerklik tanımıştı" (1992, s. 10) şeklinde ifade etmiştir.

¹⁰⁶ Esasında Panislamizm, Osmanlı'nın son dönemindeki aydınların ulusal bir bilinç geliştirerek ortaya attıkları bir düşüncedir ve bu düşüncenin meyvesi olarak ise İslam milleti ortaya çıkmıştır. İslam milleti ya da İslamcılık emperyal bir ideoloji olarak Osmanlıcılığın dayanmış olduğu düşünsel arka plandır. Aynı şeyi dönemin önemli imparatorluklarından Rusya ve Avusturya-Macaristan da yapmıştır. Rusya Panslavizm'i savunurken Ortodoks kilisesine, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ise Katolik kilisesine sırtını dayamıştır (Yıldız, 2001, s. 59-60). Panislamizm ve Osmanlıcılık ideolojisi II. Meşrutiyet sonrasında da etkisini sürdürmüş ve aslında Türkçülük fikirlerinin yayıldığı dönemde bile devlet içinde Osmanlıcılık hâkim olmuştur (Ahmad, 2010, s. 72).

Cumhuriyetin ilanını takip eden ilk yıllarda ulus¹⁰⁷ kimliği projesinin altı doldurulmaya, altyapısı hazırlanmaya çalışılmıştır. Ancak ulusal kimliğin sınırlarını belirlemek, problemleri bir alana dâhil olmaktır. Bu noktada kimliğin sınırlarını belirlemede iki etken ön plana çıkmaktadır. Birincisi seçim, ikincisi ise doğumdur. Mustafa Kemal ulusal kimliğin sınırlarını çizerken Ziya Gökalp'ten¹⁰⁸ etkilenmiş olsa da birlikte yaşama kültürünün bir parçası olarak İslam çıkarılmış ve onun yerine İslam dışı etmenler yerleştirilmiştir. İslam, yeni kurulan Cumhuriyet için geçmiş hatırlatmaktadır ve bu durumdan kurtulmak gerekmektedir. Bu kapsamda Kemalist ulusçuluk modeli içinde toplum, İslam etkilerinden arındırılmaya çalışılmış ve Türklük vurgusunu ön plana çıkarılmıştır. Ahmet Yıldız (2001, s. 119), Kemal Karpat'tan yaptığı alıntıda “ulusal kimliğin sınırlarının belirlenmesinde nihâî çerçeveyi Kemalist ütopya oluştursa da, mevcut siyasî-kültürel şartlar da belirleyici bir rol oynamıştır” diyerek yeri geldiğinde pragmatistçe davranıldığını da belirtmiştir.

24 Temmuz 1923 yılıyla birlikte Lozan Antlaşması sonrasında Türkiye Cumhuriyeti içinde yaşayan gayrimüslimler ve azınlıklar Lozan'a rağmen¹⁰⁹ Osmanlıda olduğu gibi Anadolu coğrafyasında yaşayamayacaklarını anlamışlar ve bir kısmı nüfus mübadeleleriyle özellikle Yunanistan'da yaşayan Müslüman azınlıkla değiş tokuş edilmişlerdir. Ulus devlet oluşturma noktasında Türklük ön plana çıkarılırken açık bir biçimde gayrimüslim azınlıklara karşı Türkleştirme politikaları da uygulanmıştır. Türkleştirme derken, insanların sokakta konuştukları dilden, eğitim kurumlarında öğretilen tarihe, sanayi ve ticari hayatından devletin personel rejimine kadar neredeyse toplumsal hayatın her alanında Türk etnik kimliğinin egemenliğini ve ağırlığını koyması

¹⁰⁷ “Ulus”, Mustafa Kemal tarafından 1923'te kurulan Cumhuriyet Halk Partisi'nin program ve tüzüklerinde “dil, kültür ve ülkü birliği olan sosyal ve siyasal bir topluluk” olarak tanımlanmıştır. Türk milliyetçiliğinin diğer uluslara “zarar vermeyeceği”, onların “değerlerine saygı duyacağı ve onları destekleyeceği” belirtilmiştir. Bu resmî belgelerde temsil edilen ulus ve milliyetçilik anlayışı, dış ilişkilerde şovenizmden ve yayılcı politikalarından kaçınırken, içeride etnik kimlik ya da ırk farkı gözetmeden, ortak bir kültür ve kimlik temeline dayanır” (Güven, 2005, s. 83).

¹⁰⁸Ziya Gökalp'in millet anlayışı dışlayıcılıktan çok kapsayıcı bir yaklaşımdır. Ayhan Aktar (2001, s. 104-105), Gökalp'in bu yaklaşımının demografik anlamda Anadolu gerçeğiyle örtüştüğünü belirtmiş; bu yaklaşımla birlikte kendilerini etnik anlamda Arnavut, Çerkez, Boşnak, Kürt ya da Laz olarak görenlerin de Türk ulusal kimliği altında tanımladıklarını ifade etmiştir.

¹⁰⁹ Bu noktada Lozan'a rağmen denmesinin sebebi Lozan Antlaşmasıyla birlikte teorik anlamda yasalar önünde eşitlik vardır ancak pratikte eşitlik ilkesi geçerliliğini yitirmiştir. Bu kapsamda azınlıklar uluslararası hukuk kuralları çerçevesinde elde etmeleri gereken haklara sahip olamamışlardır.

sağlanmıştır. Bu bağlamda öteki kavramı çerçevesinde “biz” kavramını “Türk” etnik kimliğe sahip olanlar oluştururken, öteki ya da diğer kavramı içerisine ise Osmanlı döneminde yaşamış olan ve kendini Türk ve Müslüman olarak görmeyen gayrimüslimler oluşturmuştur (Aktar, 1996, s. 98).

Ayşe Kadıoğlu (2006, s. 35-42) ise XX. yüzyılın başından itibaren Türk ulusal kimliğinin ötekilerini üç kategoride toplamıştır. Birinci öteki kategorisinde gayrimüslimler yer almaktadır. Yani Osmanlı Devleti sonra da Türkiye Cumhuriyeti topraklarında yaşayan Hristiyan ve Musevi gruplardır. Bunların içinde Rumlar, Ermeniler, Museviler Lozan Antlaşması’yla azınlık statüsüne sahip olmuşlardır. İkinci grupta yer alan ötekiler ise dilleri ve dinsel mezhepleri sebebiyle Türk olmayan Müslümanlardır. Bu bağlamda Araplar, Kürtler, Balkan ve Kafkas kökenlilerle birlikte Alevi Kürtler, Alevi Türkmenler ve Alevi Araplar da bu gruba dâhil edilmiştir. Üçüncü grupta ise Türk ulusal kimliğinin mazisi yani Türk ulusal kimliğinin geçmişi bulunmaktadır.

Kemalist milliyetçilik anlayışının “biz” kavramını genişletmek amacıyla ülke içinde yaşayan ve kendini Türk üst kimliği içinde gören herkesin Türk olduğu düşüncesi benimsenmiş bu bağlamda kapsayıcı bir yaklaşım geliştirilmiştir. Özellikle 1924 Anayasasında, bu durum açıkça ifade edilmiştir. Ancak azınlıkların kendi kimliklerini ön plana çıkarmalarına izin verilmemiş özellikle Yahudiler, Rumlar ve Ermeniler “azınlık” veya “öteki” olarak nitelendirilerek ayrımcılığa maruz kalmışlardır.

Mesut Yeğen’e göre Türkiye’de yurttaşlık konusu dört temel düalist yapıda ele alınmaktadır; bunlar aktif/pasif yurttaşlık, cumhuriyetçi-toplulukçu/liberal yurttaşlık, özel/kamusal alan, etnik/siyasi anlamda Türklük. Yeğen bu dört yurttaşlık meselesiyle ilgili özellikle ilk üçü noktasında bir uzlaşıdan bahsederken; Türklük meselesinin tanımı noktasında bir sorunun olduğunu belirtir. Türklük, Türk yurttaşlığı özelinde pasif, cumhuriyetçi ve kamusal alanın yanı sıra özel alanı da sömürgeleştirmeyi talep eden bir yapıdadır. Yeğen’e göre Türklükle ilgili etnik olmayan bir kategori biçimindeki tespit yeterli değildir. Bu noktada Yeğen, Türklüğü, “etnik ve siyasi mantıklar arasında

salınan biraz kararsız bir kategori olduğunu teslim etmek gerekir” (2002, s. 205) şeklinde ifade etmiştir.

Yeğen (2002, s. 209), Türk vatandaşlığı noktasında Türklüğün ana belirleyici olup olmadığına dair teori ve uygulamadaki problemlerden bahsetmektedir. Yeğen’e göre vatandaşlık ile Türklük arasındaki tanımlama sıkıntısı etnik ve dini anlamda bir netlik içermemektedir. Yani Türklük, vatandaşlığın bütünü için yeterli gözükmemektedir. Kurtuluş Savaşı sonrasında “Türk olmayan ve Türkiye’de yaşamayan kimi unsurlar Türkiye’ye ve Türklüğe kabul edilirken, Türkiye’de yaşayan ve dahası Türkçe konuşan kimi Türk olmayanlarsa Türkiye’yi terk etmek zorunda kalmıştır”. Bu noktada Türkçe konuşmak, Türklüğün ana unsuru olarak gözükmemektedir. Türkçe konuşmamasına rağmen Müslüman olanlar ise Türklüğe ve Türkiye’ye vatandaş olarak kabul edilmişlerdir. Bu bağlamda Müslümanlık, Türklüğün ve vatandaşlığın ana belirleyicisi konumundadır.

1920’li ve 30’lu yıllarda Kemalistler, Türk ulusunun belirleyiciliği noktasında yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti açısından üç tanım üzerinde durmuşlardır. İlki toprak temelli bir vatandaşlık vurgusunu ön plana çıkaran teritoryal devlettir. Yani Türkiye Cumhuriyeti içinde yer alan herkesin eşit yurttaşlık haklarının savunulduğu 1924 Anayasasının kapsayıcılığı hâkimdir, ortak mit ve anılar ön plana çıkarılmaktadır. İkincisi dini yapıdır ve bu noktada Osmanlı’dan kalan millet sistemi etkin rol oynamaktadır. Bu bağlamda Kemalistlere göre ülkedeki etnik kökeni farklı olsa da tüm Müslümanlar Türk olarak kabul edilmiştir. Üçüncüsü ise daha az kapsayıcı olan ve merkezine etno-dinsel bir yapıyı koyan, etnik anlamda Türk olan kişilerin Türk sayılabileceği durumdur.

Kurtuluş Savaşı sonrasında Türkiye Cumhuriyeti’nde yaşayan etnik ve dini toplulukların büyük bölümü kimliklerini gizlemek zorunda kalmışlardır. Cumhuriyetin kimliklerini gizlemeyenlere karşı politik tutumları teorik ve pratik anlamda farklılıklar göstermiştir. Bu bağlamda özellikle azınlıklar ve ötekiler düşünüldüğünde Türkiye Cumhuriyeti tarihinin “sessizleştirme, gizleme, takiye ve asimilasyon” (Neyzi, 2004, s. 9) tarihi olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Ayhan Aktar (2006, s. 280), Türk ulusçuluk hareketini; tarihi, ideolojik ve pragmatik sebeplerle Türkçe konuşan, Sünni nüfusla özdeşleştirmiştir. Müslüman-Türk demek aslında tam anlamıyla Türk ulusçuluk hareketinin sınırlarını çizmemektedir. Çünkü Müslüman denildiği zaman Alevilerin büyük kısmı da kendilerini bu paydanın içinde görmektedir. Ancak reelde yaşanan ulusçuluk hareketinin Müslümanların tamamından ziyade bir kısmını kapsadığını söylemek daha doğru olacaktır. Bu bağlamda Sünniliğin içinde Hanefi mezhebi ön plana çıkarılmıştır. Kendini Müslüman olarak adlandıran Aleviler açısından ise Türkiye Cumhuriyeti devletinin kimlik politikaları asimilasyonist bir çizgide olmuştur. Bu bağlamda Türk ulusal kimliğiyle ilgili bir değerlendirme yapıldığında hem kapsayıcı hem de dışlayıcı olduğunu söylemek gerekmektedir.

Fuat Keyman (1997, s. 87) kurulma sürecini, çağdaş uygarlık seviyesine yükselmek için ideolojik, ekonomik, siyasal düzeyde önkoşulların seçkin bir grup tarafından yaşama geçirilme girişimi olarak değerlendirmiştir. Keyman'a göre Kemalizm, bir toplumsal inşa sürecine girişmiş; bunu yaparken de modern bir toplum imgesini kullanarak olmayan bir şeyi varmış gibi kabul etmiş ve ulus devlet modeline dayalı modern bir toplum inşa etmeye çalışmıştır. Aslında Kemalizmin ulus devlet kurma istenci, modernite projesidir. Bu bağlamda ortada toplumsal ve siyasi mühendislik vardır. Ancak bir ulus devlet olarak modern toplum savının ne maddi ne de kurumsal altyapısı hazırlanamamıştır. Özellikle vatandaşlık olgusu belirsiz kalmıştır.

Ayşe Kadioğlu (2006, s. 34) Türk vatandaşlığı tanımının nötr olmadığını ifade etmekle birlikte vatandaşlığı, dinsel anlamda Müslüman ancak Sünni Müslüman, dinsel anlamda ise Türkçe konuşmak ve onun kültürel öğelerini içinde barındırmak olarak belirtmiştir. Türkiye'deki vatandaşlık olgusunun tepeden inme modernleşmenin bir parçası olduğunu söylemek gerekmektedir. Reşat Kasaba (1998, s. 20) bu durumu; "Osmanlı/Türk eliti hem siyasal hem de ideolojik bakımdan reformu tepeden tabana inen bir süreç olarak kavramaktaydı" şeklinde ifade etmiştir. Bu bağlamda vatandaşlık hakları da cumhuriyetçi seçkin tabakanın yukarıdan sunmuş olduğu haklardır. Keyder (1998, s. 38), Türkiye tarihi açısından bundan sonraki süreci, "söylemi halkınkinden kökten farklılaşan elit ile sessiz kitleler arsındaki uçurumun çevresinde oynanıp durdu"

şeklinde özetlemektedir. Batılılaşma ya da modern toplum ideali devletçi ve otoriter bir yapının ürünü olarak görülmüştür. Hem Kadıoğlu, hem Keyder hem de Kasaba, Türk modernleşmesinin baskıcı olduğunu savunmakla birlikte aslında vatandaşlık hakları açısından modernlik ilkeleriyle bağdaşamayacağını belirtmişlerdir. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze kadar geçen süreçte vatandaşlık kurumunun tam anlamıyla yerleşmesi mümkün olmamıştır (Işın & İşyar, 2006, s. 85). Türkiye Cumhuriyeti devleti sınırları içerisinde yaşayan özellikle etnik ve dinî kimliklerin kendilerini gerçek anlamda vatandaşlık bağıyla Türkiye Cumhuriyeti devletine bağlı olarak hissettikleri hususu son derece tartışmalı bir durumdur. Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan bu etnik ve dinî kimlikler, kendilerinin temsili noktasında sürekli sorunlar yaşamışlar ve yok sayılmak istenmişlerdir. Özellikle büyük bölümü (önce Rumlar ve Ermeniler sonrasında Kürtler ve Aleviler) disimilasyon¹¹⁰, inkâr ve asimilasyon politikalarıyla karşı karşıya kalmışlardır.

2.2. Sanat ve Sinemada Temsil

Temsil¹¹¹, özellikle kültürel ürünlerin analiz edilip, değerlendirilmesi açısından temel kavramlar arasında yer almaktadır (Kırel, 2010, s. 363). Temsil, genel olarak bir şeyi simgeleme ya da bir şeyin sembolü olma gibi anlamlar içermektedir. Latince kökenli olan kavram, mevcut olmak ve aleni kılmak gibi anlamlara gelmekle birlikte (Putnam, 1988, s. 1) insanlar mekânlar, olaylar veya soyutlamalar gibi gerçekte var olmayan bir şeyi farklı bir şekilde tasvir etme veya mevcut kılma (Chandler & Munday, 2018, s. 398) şeklinde de tanımlanmaktadır.

Temsil ve dil ilişkisini Kırel; “Temsil, dili kullanarak anlamlı bir şey söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir biçimde sunmaktır” (Kırel, 2010, s. 364) şeklinde ifade etmiştir. Stuart Hall (2017, s. 24) “Oxford English Dictionary”den yaptığı

¹¹⁰ Disimilasyon başkalaşma, aykırılışma anlamlarına gelmektedir.

¹¹¹ Ahmet Cevizci Felsefe Sözlüğünde temsil kavramını “bir şeyin, bir olgunun ya da, dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiç bir anlam veya içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesi” (Cevizci, 2002, s. 1019) şeklinde tanımlamıştır. Buradan yola çıkıldığında temsil kavramı bir şeyin kopyalanmasından çok onun farklı yöntemlerle (resimle, fotoğrafla, dille veya sinemayla) ifade edilme biçimi olarak değerlendirilmektedir. Esasında temsil kavramı, anlam ve dilin kültürle ilişkiye girmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda temsil, bir şeyle ilgili anlamlı şeyler söylemek ya da içinde yaşanılan dünyayı diğer insanlara anlamlı bir biçimde tasvir etmek için dilin kullanılması olarak da tanımlanabilmektedir. Yani bu anlamda temsil, dil yoluyla bir anlam üretme biçimidir.

alıntıda temsilin, “bir şeyi temsil etmek, onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır; zihnimize ya da duyulara onun bir suretini yerleştirmektir” şeklinde tanımlandığını belirtmektedir. Aslında bir şey temsil edilirken onunla ilgili zihinde çeşitli canlandırmalar oluşmaktadır. Yine Stuart Hall temsil kavramının ya da temsil etmenin bir şeyleri sembolize ederek yerine geçmekle ya da onun yerini almakla aynı şey olduğunu belirtmiştir.

Temsiller, bireyin ya da nesnelere dünya ile arasındaki ilişkiyi geliştirmesine veya sınırlar çizilmesine yaradığı noktada son derece önemli hâle gelmektedir. Bu bağlamda temsil olgusu kültürel kodlara sıkı sıkıya bağlıdır ve içinde yaşanan kültürden alınıp içselleştirilerek benliğin bir parçasına dönüştürülmektedir. Temsillerle yoğrulan benlik (birey), kültürel temsillerdeki değerlerin de benimsenmesine aracı olmaktadır. Böylece bireyin şekillenmesi temsiller sayesinde olmakta ve buna bağlı olarak da son derece önemsenmektedir. Kültürel temsiller sadece bireyin psikolojik duruşlarına yön vermekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine dair de önemli rol oynar. Temsiller, içinde yaşanan sistemin, düzenin kavranması sağlar (Ryan & Kellner, 2010, s. 37).

Dil, yazı, kitle iletişim araçları (KİA), sinema, sanat, siyaset, bilim ve yaşamın diğer alanları birer temsil sistemi olarak kabul edilmektedir (Varol, 2016, s. 38). Bir temsil aracı olan sinema, toplumun gerçeklik algısına yön vermekte veya algıyı yeniden üretmektedir. Bu durumun temel sebebi ise sinema ve diğer kitle iletişim araçlarının anlam üretme özelliğine sahip olmalarında yatar. Hall’un “anlamlandırma faili” olarak nitelendirdiği kitle iletişim araçları, olayları belli bir şekilde anlamlandırma iktidarına sahiptirler.

KİA temsillerinin nasıl devreye girdiğini beş başlık altında toplamak mümkündür;

- Bir temsil yinelenen unsurlardan oluşur,
- İzleyiciler temsille özdeşleşmeye veya onu kabul etmeye davet edilir,

- KİA insanları, olayları ve fikirleri kategorize eder,
- Temsillerin bakış açıları vardır,
- Temsillerin bir seslenme türü vardır (Varol, 2016, s. 40-41).

Bu anlamda sinema açısından bakıldığında, özellikle egemen sinema dilinin hâkim olduğu filmlerde yinelenen unsurların fazlalığı göze çarpar. İzleyici filmdeki temsilin ana karakterleriyle ve olaylarla özdeşleşmektedir; buna bağlı olarak da özellikle izleyicilerin belli bir bakış açısı çerçevesinde kategorize edildiği ve ideolojinin de bu temsillerden yola çıkarak yükseldiği görülmüştür.

Platon ve Aristoteles temsil kavramını doğrudan kullanmayıp onun yerine mimesis (yani doğa ve insan edimlerinin taklide dayalı temsili) kavramından bahsetmişlerdir. Antik Yunan'da sanat eserleri; iyiyi, güzeli ve doğruyu temsil ederken Orta çağ'da ise ideolojik bir yapıya bürünerek dinsel bir ideoloji hâline dönüşmüştür. Kiliselerde bulunan dini resimler, Orta Çağ'dan kurtuluşla birlikte bireyselleşen sanatçının üslubunu oluşturmuş ve sonrasında soyutlamaya, kavramsal sanata, avangart sanat akımlarına ve postmodern sanatsal temsillere kadar biçim değiştirmiştir. (Cerrahoğlu, 2019, s. 520). Aslında buradan yola çıkıldığında sanat tarihinin tamamının bir temsil tarihi olduğunu ifade etmek gerekmektedir.

Sinemada temsil olgusu ise çok katmanlıdır. Birbirlerinden bağımsız disiplinlerden yola çıkılarak sinemada temsil olgusuna farklı yaklaşımlarla değinilmiştir. Temsilin zihin açıcı bir tarafı vardır ve aslında bilgisine sahip olamayacağımız şeylerle ilgili insanlara bilgi verme işlevine sahiptir. Gregory Currie, "Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science" adlı çalışmasında temsil kavramına değinerek temsillerin dünyadaki şeylere epistemik erişimimizi genişlettiğini belirtmiştir. Temsiller, "eğer güvenilirlerse, o şeylere erişimimiz olmasa bile bize onların bilgisini verebilirler" (Curri'den akt. Cerrahoğlu, 2019, s. 520). Bu durumda bilmediğimiz, görmediğimiz, duyumsamadığımız bir şeyle ilgili temsilden yola çıkarak bilgi sahibi olmamız mümkün hale gelmektedir.

Sinema en başından itibaren bir temsil faaliyeti olmuştur ve sinemada yer alan temsiller önceleri sadece görsel; sonrasında ise hem görsel hem de işitsel bir faaliyet

aracılığıyla izleyiciye aktarılmıştır. Sinema kendilerini sinematik olarak temsil eden görüntülerin üretildiği ve serginlendiği bir araçtır. Sinemayı diğer temsil araçlarından ayıran şey; görselliği, görüntülerle anlatmak istediği şeyleri aktarabilmesidir. Böylelikle görsellelikle birlikte yeniden bir açıklamaya ihtiyaç duyulmayacağı fikri ortaya çıkmaktadır. Egemen popüler sinema açısından temsilin belli başlı işlevleri bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi egemen sistemin devamı noktasında hakim kurumları ve içinde yaşanan sistemi meşrulaştırmaktır. Michael Ryan ve Douglas Kellner odak noktasında bireysel yeterlilik ve hükümete karşı güvensizlik olmak üzere egemen kurum ve değerler noktasında bireycilik, kapitalizm, babaerkil anlayış ve ırkçılık vs. den bahsederler. Bu noktada temsil örnekleri ele alınan konu kadar biçimsel anlamda da işlevlik kazanmaktadır. Ryan ve Kellner temsilin ideolojik işlevine dair şunları ifade etmişlerdir (2010, s. 17);

Biçimsel örnekler -anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirme, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb. perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar”.

Böylelikle sinema, olguları temsil süzgecinden geçirirken aslında bir tercih yapmakta ve ideolojik araca dönüştürmektedir. Bir yandan kendine dayatılan egemen, muhafazakâr, verili değerleri yeniden üretebilirken; diğer yandan da bunun tam tersini yaparak verili olan, muhafazakâr değerleri sarsmayı da amaçlayabilir. Ancak sinema, sadece toplumsal iktidarın bir temsil aracı olarak kalmayabilir bunun yanı sıra ilerici hareketler tarafından toplumsal dönüşümün bir parçası hâline getirilmek suretiyle toplumsal iktidarı sarsıcı bir noktaya da gelebilir. Bu bağlamda sinema, çeşitli temsil biçimlerinin toplumsal gerçekliğin ne olacağını ya da nasıl kavranacağını belirleme noktasında bir kapışma ortamı yaratmaktadır (Ryan & Kellner, 2010, s. 37-38).

2.3. Türk Sineması’nda Gayrimüslim ve Azınlık Temsilleri

Asuman Suner (2006, s. 16-17) “Hayalet Ev, Yeni Türk Sineması’nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek” adlı çalışmasında ev kavramından bahsederken evin fiziksel anlamda

düşünülmemesi gerektiğini, onun zihinlerde uyandırmış olduğu çağrışımının önemli olduğunu vurgulamıştır. Suner, evi; bireyin dünya içindeki konumlanışının ve dünyaya bakışının şekillendiği simgesel bir evren olarak tanımlayarak, ev ile memleket, yurt yahut vatan, ülke kavramları arasında bir ilişki kurmuş ve evin çağrışımları olarak bu kavramlardan bahsetmiştir. Memleket ise evin genişletilmişidir ve bir ülke içindeki bireylerin yaşamış olduğu; doğup, büyüdüğü yer veya haritadan ziyade somut görülebilen ve sınırları belirlenmiş coğrafi bir yapıdır. Memleket, kişinin kendini evinde hissettiği ve bağ kurduğu geniş toprak parçası olarak ya da Tanıl Bora'nın deyimiyile "yerin, yurdun, diyarın" (2005, s. 8-9) şeklinde tanımlanabilir. Memleket meselesi, Türkiye'de kendini Türk olarak hissetmeyenler için daima sorunlu olmuştur. Memleket vurgusu, sadece kendini Türk olarak hissedenlere özel bir durum gibi sunulmuş ya da onlar için hak olarak görülmüştür.

Türkiye Cumhuriyeti açısından kimlik meselesi, kuruluşundan itibaren çok ciddi sıkıntıları da beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte kimliğin tarihsel bağlamı ve ilişkisi, derin bir yarayı içermektedir. Bu bağlamda derin yarayla yüzleşmek aynı zamanda yarayı ikinci plana atacak nostaljik bakışın bir kenara itilmesi sayesinde olacaktır (Neyzi, 2004, s. 9-10)¹¹². Etnik ve dini anlamdaki ayrımcılık, önyargıyla birleşerek sinemasal anlamda kendini göstermiş, bu noktada gayrimüslim ve azınlık tiplemelere yönelik olumsuz genellemeler stereotipleştirmeyi de beraberinde getirerek, geleneksel Türk tiyatrosunun devamı olarak nitelendirilmiştir¹¹³. Türk Sineması'nın ilk yıllarında bu durum aynen devam etmiştir. Gayrimüslim ve azınlık meselelerinin sinemasal temsili ile ilgili özellikle 1980 sonrası dönem bir kırılma yaratmıştır. Bunun

¹¹² Nostaljik bakış, yaraya karşı tutumun yüzeysel kalmasında etkilidir. Bu kapsamda Türkiye'deki kimlik sorunu, çeşitli şekillerde birçok ortama olumsuz bir biçimde yansımıştır. Olumsuz yansımalarından birisi de sinemadır. Ulusal kimlik oluşturma faaliyetlerinin sonucu olarak farklı kimliklerin dışlanması, o kimliklerin sinemasal anlamda ifade biçimine dönüşmesini de engellemiştir. Türk Sineması'nda farklı kimliklerin temsili için XX. yüzyılın sonuna kadar beklemek gerekmiştir. Bu ifade edilişin de netlik sorunu içerdiğini belirtmek gerekmektedir. Bu durum, 2000'li yıllara kadar devam etmiştir. Bilhassa 2000'li yıllarla başlayan süreçte ise sürekli evin dışında gösterilen azınlıkların Türk Sineması'ndaki konumu, çoğulcu, görece özgürlükçü değer ve ideolojilerin ön plana çıkmasıyla birlikte değişmeye başlamıştır. Asuman Suner (2006, s. 19), bu dönemin başlangıcını 1980'lere kadar götürerek, durumu "Türkiye toplumunun son yirmi yılda geçirdiği küreselleşen dünyaya eklenme ve hızlı toplumsal dönüşüm süreci de ister istemez aidiyet alanında birtakım sarsıntıları beraberinde getirmiştir" şeklinde ifade etmektedir.

¹¹³ Bilhassa meddah hikayelerinde ve ortaoyunlarda gayrimüslim azınlık tiplmelerin stereotipleştirildiklerini söylemek mümkündür (Gürpınar, 2014, s. 334).

hem yerel hem de küresel anlamda birçok sebebi vardır. 1980 Askeri Darbesi öncesinde başlayan süreç, 24 Ocak ekonomik kararlarıyla devam etmiş ve darbeye sonuçlanmıştır. Sonrasında özel olarak askerinin etkileri bütün siyasi ve toplumsal kurumlarda kendini göstermiştir¹¹⁴.

Aslında kimlik vurgusunun başlangıcını, 1980 öncesi dönemde aramak gerekmektedir. Özellikle evrensel düzeyde bu durum, politik gelişmelerin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmektedir. 1960'larda öğrenci hareketleriyle başlayan siyasal süreç, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de etkilerini göstermiştir. Batıda 1960'lardan itibaren ortaya çıkmaya başlayan yeni toplumsal hareketler¹¹⁵, kimlik vurgusunu ön plana çıkarmıştır. Türkiye'de bu hareketlerin yansıması ise 1980'li yıllara denk gelmiştir. Bilhassa kadın hareketleri (feministler), çevreciler, eşcinseller ve etnik kimlik olarak da Kürt hareketi, kimlik siyasetinin bir parçası olarak 80'lerin ikinci yarısından itibaren ön plana çıkmaya başlamışlardır. Suner (2006, s. 21) bu dönemi; "1990'lardan itibaren, farklı etnik ve dinsel kimliklere sahip gruplar da kendi dünya görüşlerini siyaset alanına taşımaya ve Kemalist modernleşme projesinin çöksesliliği baskılayan, merkezîyetçi ve otoriter kültür anlayışını eleştirmeye başlamıştır" şeklinde

¹¹⁴ Keyder bu dönemi değerlendirirken; 1980 yılını bir dönüm noktası olarak ele almış ve milliyetçi bir politikanın artık güncelliğini yitirdiğini bunun yanı sıra askeri rejimin bütün değerleri ayaklar altına aldığından bahsetmiştir. Uluslararası Para Fonu'nun (IMF) öngördüğü reformlar, ekonomik anlamda liberalizmin benimsenmesini ve küresel kapitalizme eklenmeyi amaçlamıştır buna bağlı olarak da devletin küçülmesini, ekonominin dışa açılmasını beraber (Keyder, 2013, s. 21-22). Bu politikalar sadece 80'lerle sınırlı kalmamış, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra tek kutuplu hâle gelen dünya da bilhassa 1990'lı ve 2000'li yıllarda bu politikaların devam ettiği görülmüştür. Bütün bu değişimler sadece toplumsal ve siyasal düzlemin ötesine geçerek, bilhassa iletişim ve enformasyon alanında hızlı bir değişime yol açmıştır. Bu değişimlerin yansımasının kültürel alanda artış gösterdiğini söylemek mümkündür. Türkiye özelinde düşündüğümüzde, 80'lerin ikinci yarısı ve 90'ların başından itibaren radyo ve televizyon yayıncılığındaki özelleşme sonucunda özel televizyon ve radyo kanallarının açılması, küreselleşmenin Türkiye'deki sürecinin önemli bir parçası olmuştur. Aslında süreç sadece Türkiye ile de sınırlı kalmamış; Türkiye dışındaki Türklerin de yoğun bir şekilde etki altında kalması buna bağlı olarak da diasporik faaliyetlerin gelişmesi, küreselleşme sürecinin parçası olarak kabul edilmiştir. Bu noktada Neyzi değişimi, "Küreselleşme, özellikle Türkiye ekonomisinin küresel ekonomiye eklenmesi, Avrupa'da Türkiyelilerden oluşan diaspora cemaatlerinin oluşması, küresel medyanın ortaya çıkması ve Kürt ve Alevi kimliklerinin kamusal alana taşınması" (Neyzi, 2004, s. 9) şeklinde belirtmiştir. Bilhassa 1980'lerin sonuna doğru özel televizyon ve radyo kanallarının açılması, resmî dilin dışında yeni bir kamusal dil oluşmasını da sağlamıştır. Bu bağlamda mahrem kabul edilen, daha önce hem televizyon hem de radyolarda ifade edilemeyen birçok konu artık gündemin bir parçası hâline dönüşmüştür (Gürbilek, 2001, s. 111).

¹¹⁵ Mustafa Kemal Coşkun (2007, s. 144-145), Johnston, Laran'a ve Gusheld'den yaptığı alıntıda, barış hareketlerinden, anti-nükleer hareketlere, öğrenci hareketlerinden, çevreyle ilgili hareketlere, eşcinsel hareketlerden, kadın ve siyahî hareketlerine kadar birbirinden çok farklı özellikler taşıyan ve "yeni toplumsal hareketler" çatısı altında toplanan hareketlerden bahsetmektedir.

ifade eder. 1990'ların başından itibaren kimlik olgusu, Türkiye'de toplumsal ve siyasal yaşamı yoğun bir biçimde etkilemiş; Kürt, Alevi, Ermeni ve İslamcı kimlikler kamusal alanda sıkça tartışma konusu olmaya başlanmıştır. Bu durum, kimliklerin kamusal görünürlük kazandıklarını işaret etmektedir. Suner, bu kapsamda bir kimliğin daha inşa sürecine girdiğini ve 90'lar Türkiye'sinde ortaya çıktığını ifade etmiştir; bu kimlik, "herhangi bir farklılık tarafından işaretlenmemiş, modern, kentli, Batılılaşmış, üst-orta sınıf Türk kimliğidir" (2006, s. 23).

Yerel ve küresel anlamda gerçekleşen bütün bu değişim ve dönüşümler ışığında özellikle 1990 sonrası Türk Sineması'nda öteki olarak nitelendirilen etnik ve dinî azınlıklar, evin kapısından girerek evin kıyısında köşesinde konumlanmadan direkt evin salonunda kendilerine yer bulmuşlardır. Ancak bu durumun bir azınlık sinemasını da beraberinde getirdiği düşüncesi sorunlu olacaktır. Hatta bu durum, acelecilik ya da tez canlılık olarak da değerlendirilebilir. "Gözdeki Kıymık" kitabının önsözünde Köse ve İpek (2016, s. 11); "azınlık sineması adlandırması ve talebinin hiç değilse özgürlükçü girişimler ve değerlendirmeler arasında muteber bir yeri olmalıdır" diyerek bir azınlık sinemasının doğmadığını ifade etmekle birlikte böyle bir talebin varlığının bile çok önemli olduğunu belirtirler.

Türk Sineması'nın ötekileri arasında sayabileceğimiz gayrimüslimlerin ve azınlıkların ulusal sinema içinde yer alışı, sinemanın Osmanlı topraklarına gelişinden sonraki döneme rastlar. Osmanlı döneminde sinema önceleri yoğunlukla gayrimüslimlerin ya da azınlıkların ilgisini çekmiştir. Özellikle Osmanlı coğrafyasında bulunan azınlıklar ve gayrimüslimler sinema işletmeciliğinden oyunculuğa, kamera arkasında çalışan elemandan, yönetmenliğe ve yapımcılığa kadar birçok alanda sinema filmlerinin çekilmesinde başat rol oynamışlar ve hemen her alanda çalışarak birçok ilke imza atmışlardır (Balcı, 2013, s. 61).

2.3.1. Yeşilçam Öncesi Gayrimüslim ve Azınlık Temsilleri

İlk Türk filminden günümüze, Türk Sineması'nda temsillerin çok az bir kısmında gayrimüslimler ve azınlıklar, yönetmenler tarafından gerçekçi ve objektif bir biçimde ele alınarak temsil edilmiş, kimi zamansa karakterler/tipler olduklarından

farklı biçimlerde temsil edilerek, kötü çağrışımları da beraberinde getirmişlerdir. Genel olarak sinemasal anlamda gayrimüslim ve azınlık temsillerinin filmlerde, karakterlerden çok tip düzeyinde olduğu görülmüştür. Türk Sineması'nda gayrimüslimleri ve azınlıkları temsil eden karakter ve tiplere bakıldığında, kadınların genellikle fahişe, pavyon şarkıcısı, erkeklerin ise tefeci ya da meyhaneci gibi rollerde seyircinin karşısına çıktıkları söylenebilir. Dilara Balcı Gürpınar, bu gayrimüslim tiplmelerin “çoğu kez güvenilmez, aldatan, baştan çıkarıcı, para canlısı, açgözlü, tehdit eden, korkak, bencil, kendini beğenmiş, çıkarıcı ya da iffetsiz” (2014, s. 332) kişiler olarak temsil edildiklerini ifade etmiştir¹¹⁶.

1908 yılından 1914 yılına kadar hem yabancı uyruklular hem de gayrimüslimlerin sinema işletmeciliği konusunda atılımları olmuştur. Buna bağlı olarak da sinema salonu sayılarının arttığı görülmüştür (Özuyar, 2008, s. 13). Gayrimüslimlerin ve azınlıkların sinema tutkusu, sadece sinema işletmeciliğiyle kalmamıştır. Osmanlı tebaasından olup, Osmanlı topraklarında film çeken ilk kişiler de gayrimüslim azınlıklardır.

1914 yılına kadar Türk ve Müslümanların sinema sektöründe isimleri pek duyulmamıştır. Kimi kaynaklarda Türk sinema tarihinin ilk filmi olarak gösterilen “Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı”¹¹⁷ filmi, Fuat Uzkınay isimli bir Türk yedek subay tarafından çekilmiştir, ancak ne filme ne de filmin çekildiğine dair bir tanık vardır (Özgüç, 1993, s. 13). Buna rağmen birçok kaynak filmi, Türk Sineması'nın ilk filmi olarak nitelendirmiştir.

¹¹⁶ Bu tiplmelerle ilgili akademik anlamda yeterli çalışmanın yoksunluğundan ötürü yorum yapmanın güçlüğüne dikkat çeken Gül Yaşartürk (2012, s. 41), bu anlamda iki kaynaktan bahsetmektedir. Bunlardan ilki, Ağâh Özgüç'ün “Türlerle Türk Sineması” adlı kitabıdır. İkincisi kaynak ise Giovanni Scagnamillo'nun “Sanat Dünyamız” adlı dergide yayınlanan “Sinemamızda Bizans Oyunları” adlı çalışmasıdır.

¹¹⁷ İlk Türk filmi olduğu iddia edilen “Ayastefanostaki Rus Abidesinin Yıkılışı”na ait belgeler, kendi içinde çelişkiler barındırmaktadır. Burhan Arpad'ın bu konuyla ilgili tespiti, Uzkınay'ın o güne kadar sadece verici kullanmış olduğundan mütevellit alıcıyı nasıl kullanacağını bilemediği için iyi bir sonuç alamadığı şeklindedir. Bu konudaki bir diğer varsayım ise filmin hiçbir zaman çekilmemiş olduğuna ilişkindir. Son varsayım ise filmin çekildiği ancak ya yanmış olduğuna ya da kaybolduğuna dairdir (Evren, 1984, s. 8). 1915 yılında Enver Paşa'nın Almaya ziyareti sırasında Alman Ordu Sinema Kolunun çektiği propaganda filmlerinin halkın üzerindeki etkisini görmesi, Osmanlı'da Merkez Ordu Sinema Dairesinin kurulmasına yol açmıştır (Özuyar, 2004). Böylece Türk Sineması açısından yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur.

“Himmet Ağa'nın İzdivacı” filmi, Türk Sineması'nın ilk öykülü film denemesi (Özön, 1995, s. 19; Coşkun E. , 2009, s. 17-18; Özön, 1968, s. 14) olarak Türk Sinema tarihine geçmiştir. Film aynı zamanda Osmanlı topraklarında yaşayan gayrimüslimler tarafından çekilmeye başlanmıştır. Oyuncuların büyük bölümünün askere alınması sonucu film tamamlanamamış o sırada Romanya ile Osmanlı farklı cephelerde oldukları için düşman tebaadan kabul edilen filmin yönetmeni Sigmund Weinberg'in Merkez Ordu Sinema Dairesindeki görevine son verilmiş ve yerine yardımcısı Fuat Uzkinay getirilmiştir (Evren, 1995, s. 74-77).

Gayrimüslimlerin ve azınlıkların sinemayla olan ilişkileri farklı boyutlarda olmuştur Özellikle sinema işletmeciliği¹¹⁸ hususunda daima ön planda olduklarını söylemek mümkündür. Ancak Cumhuriyetin ilerleyen yıllarında bu durum, tersine dönmeye başlamıştır. Güncel politik gelişmelerin etkisiyle gayrimüslimler, sinema işletmeciliği başta olmak üzere, sinemaya dair sektörlerden uzaklaşmışlardır.

Gayrimüslimler ve azınlıklar, sinema işletmeciliği, yapım ya da dağıtım işlerinin yanı sıra özellikle oyunculuk başta olmak üzere kamera önü ve arkasında Türk Sineması'nda çok önemli konumlarda bulunmuşlardır. Ancak bu konumlarını koruyabilmek adına gayrimüslimlerin ve azınlıkların çoğu, kendi kimliklerini gizlemek zorunda kalmış, bir kısmı ise çoğunluğun arasına katılarak tamamen asimile olmuştur. Gayrimüslimler ve azınlıklar arasındaki kadın oyuncuların özellikle Osmanlı'nın son ve Cumhuriyetin ilk yıllarında tiyatro ve sinema alanlarında çok aktif oldukları

¹¹⁸ Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyetin ilk yıllarına kadarki süreçte yabancı uyruklular ve gayrimüslim azınlıklar bilhassa İstanbul, İzmir gibi şehirlerde hem sinema sahipliği hem de sinema işletmeciliği konusunda rakipsiz olmuşlardır. Türk ve Müslümanlar ise gerek sinema işletmeciliği gerekse de sinema sahibi olma noktasında gayrimüslimler ve azınlıklar kadar hevesli olmamışlardır (Gökmen, 1989, s. 66-84). Ancak 1920'li yıllardan itibaren yabancılar, azınlıklar ve Levantenlerin sinema işletmeciliğinden ve yapım şirketi sahipliğinden çok, dışalım ve dağıtım yegledikleri görülmüştür. (Scognomillo, 2008, s. 118). 1940'lı yıllara gelindiğinde 26 yapım şirketinin yalnızca ikisinin gayrimüslim ya da tarafından kurulduğu görülmüştür (Berktas, 2010, s. 43-58). 1950'lerde ve 60'larda sinema sektöründeki gayrimüslim ve azınlık sayısı giderek azalarak bir elin parmağını geçmeyecek sayıya kadar düşmüştür. 1950'lerde Kenan Pars (Kirkor Cezveciyan), Arşavir Akyanak ve Nişan Hançer hem yapımcılık hem de yönetmenlik yapmışlardır (Balci, 2013, s. 71). Ancak ülkedeki gayrimüslimlerin ve azınlıkların azalmasına paralel olarak hem yapımcı hem dem yönetmen sayısı 1970'lerden itibaren neredeyse hiçlik noktasına gelmiştir.

bilinmektedir. Bu dönemdeki kadın oyuncuların neredeyse tamamı gayrimüslimdir¹¹⁹. Türk Sineması'nın ilk yıllarında gayrimüslim kadın karakterlerin ya mürebbiye ya da fahişe rollerinde oynadıkları görülmektedir. 1919 yapımı "Mürebbiye" filminde mürebbiye karakterinin gayrimüslim olmasının yanı sıra filmde olumsuz kişilik özellikleri yüklendiği görülmüştür¹²⁰. Muhsin Ertuğrul'un "Cici Berber" filminde Rum berber Yani'nin kızı Eleni'nin Türk birisine âşık olması ve tüm engellere rağmen evlenmeleri çerçevesinde hikâye gelişmektedir¹²¹. Yine Türk Sineması'nın ilk döneminde "Aynaroz Kadısı" filminde Aynaroz başpapazı ile Aynaroz kadısının bir Rum kızına kalan 15 bin düka altın mirası elde etmek için verdikleri mücadele konu edilmiştir (Onaran, 1981, s. 246; Onaran, 1999, s. 31)¹²². Muhsin Ertuğrul'un tek yönetmen olarak Türk Sineması'na damgasını vurduğu yıllarda çektiği filmlerde, egemen ideolojiye uygun, sadece Türklerin beğenisinin hedeflendiği görülmüştür. Muhsin Ertuğrul'un film çektiği yıllarda, İstanbul'da önemli oranda gayrimüslimlerin ve azınlıkların yaşadıklarını göz önünde bulundurmamak gerekmektedir. Bu bağlamda filmlerin konularının Anadolu'daki seyircilerden çok İstanbul seyircisine yönelik olduğunu söylemek mümkündür. Hatta bazı filmler, Rumca olarak da gösterilmiş, filmlerde popüler Rum şarkıları seslendirilmiş, gayrimüslim oyuncular filmlerde ana kadroda yer almış, özellikle Ermeni sanatçıların operetleri sinemaya uyarlanmış, Türk-Yunan ortak yapımı filmler de yapılmıştır (Balcı, 2013, s. 93-94)¹²³. Filmler sonraki

¹¹⁹ Sedat Simavi tarafından çekilen "Pençe" (1917), Türk Sineması'nın ilk kurmaca filmi olarak anılmıştır. Filmdeki kadın oyuncuların en önemlisi olan Hekimyan Hanım, gayrimüslim ve Ermeni'dir. Ermeni oyuncular Türk tiyatrosu ve sinemasının ilk yıllarında sayısal anlamda fazlayken, bu oran yavaş yavaş gerilemiştir. Bu durumun ortaya çıkmasında, Türk kadın oyuncuların hem tiyatro hem de sinema sahnesinde yer almalarının yoğun etkisi vardır. Bilhassa Ermeni kadın oyuncular artık başrol yerine yan rollerde yer almaya başlamışlardır (Balcı, 2013, s. 73).

¹²⁰ Fransız mürebbiyesi Anjel'i, Rum asıllı Madam Kalitea oynamış ve Kalitea, bu dönemin sinemadaki "ilk vamp kadın"ı sayılmıştır (Özgüç, 2005, s. 145). Film, aynı zamanda sansür mekanizmasının başlangıcı olarak da kabul edilmiştir (Öngören, 1982, s. 42).

¹²¹ Dilara Balcı filmin öyküsünün seyrini enteresan ve ayrıksı bulmaktadır çünkü geçmişten günümüze Türk Sineması incelendiğinde farklı etnik gruplar arasındaki aşka çok nadir yer verildiği görülmüştür. Bunun da ötesinde bir Türk'le Rum'un evliliğiyle biten hikâye bu anlamda da ayrıksıdır (2013, s. 90)

¹²² "Aynaroz Kadısı" filmi, "Rum kadınların cinsellikleri üzerinde duran filmlerin ilk örneklerinden biridir... Rum kadınların iffetsiz ve baştan çıkarıcı; Ermeni kadınların ise çirkin ve kibirli oldukları uzun yıllar boyunca tekrarlanmıştır" (Balcı, 2013, s. 93).

¹²³ "İstanbul Sokaklarında"; Türk, Yunan ve Mısır ortak yapımı olup aynı zamanda Türk Sineması'nın ilk sesli filmidir. Çekimler İstanbul'un yanı sıra Atina'da da yapılmış; Türk ve Rum oyuncular birlikte rol almışlardır. Filmin Atina çekimlerinde Rumca şarkılara da yer verilmiştir. Türk-Yunan ortak yapımı filmlerin ikincisi ise senaryosunu Nazım Hikmet'in yazdığı Muhsin Ertuğrul'un 1933 yılında yönettiği "Fena Yol"dur. Filmin kadın oyuncuları Yunanlı Marika Kotopuli ile Kiveli'dir (Özgüç, 1988, s. 14-15).

dönemlere göre gayrimüslim ve azınlık tasvirleri hususunda daha yapıcıdır. Bu manada azınlık olarak değerlendirilebilecek etnik, dinsel veya cinsel kimliklerin ulusal kültüre aşırı vurgu yapılması nedeniyle yok sayılması veyahut ötekileştirilmesi durumu (Yılmazok, 2018, s. 14) henüz tam anlamıyla söz konusu değildir. Ancak buna rağmen gerçekçi bir temsilden söz etmek de mümkün gözükmemektedir.

2.3.2. Yeşilçam ve Sonrasında Gayrimüslim ve Azınlık Temsilleri (1955-1990)

Yeşilçam döneminde gayrimüslimlere ve azınlıklara ait temsilleri kendi içinde birkaç gruba ayırmak mümkündür. Özellikle azınlık kadınlarına biçilen roller, melodram filmlerinin kötü, iffetsiz ve fattan kadınıdır. Yine bu dönemde özellikle efe filmlerinin ardı ardına çekildiği görülmektedir. Bu filmlerde özellikle XX. yüzyıl başındaki gayrimüslimler ve azınlıklar, Osmanlı topraklarında yaşamalarına rağmen Osmanlı'ya ihanet eden düşmanlar olarak temsil edilmişlerdir. Özellikle Yeşilçam melodramlarında azınlıkların belirli meslek gruplarıyla özdeşleşmeleri de bir diğer önemli unsurdur. 1970'li yıllarından ortasından itibaren Türk Sineması'ndaki muhalif yönetmen kuşağın ortaya çıkmasına paralel olarak gayrimüslim ve azınlık temsillerinde istisnai durumlar görülmeye başlanmış, ancak hâlâ tip olarak temsil edilmişlerdir. Yeşilçam sonrası dönemde ise temsil noktasında bir yumuşama söz konusudur. Temsildeki bu yumuşama, 1980 sonrasında da devam etmiş ve özellikle 12 Eylül'ün ardından Yeşilçam sinemasına göre daha gerçekçi azınlık temsilleri görülmeye başlanmıştır. Artık bu dönemde çekilen filmlerde azınlıklar, yavaş yavaş tip düzeyinden karakter düzeyine doğru evrilmişlerdir.

Yeşilçam dönemine bakıldığında, 1960'lı yıllarda çekilen ve 27 Mayıs'ın yarattığı kırılma sonucunda şekillenen dönemde, gayrimüslimlerin ve azınlıkların Türk Sineması'nda yeri yoktur. Gayrimüslimler ve azınlıklar Yeşilçam filmlerinde belirli bir kalıp içinde temsil edilmişlerdir. 1950'lerin sonu 60'ların başında artan film yapımlarının çoğunun melodramatik özellik gösterdiğini ve dönemin tarihsel, toplumsal ve siyasi gelişmelerinin etkili olduğunu söylemek mümkündür. Ancak her şeye rağmen

Türk Sineması'nda hâkim yapı, hemen hemen birbirinin tekrarı olan melodramlardır (Tunalı, 2006, s. 210).

1960 yılından 1980 yılına kadarki çekilen filmlere bakıldığında, özellikle iffetsizlik ya da fahişelik yakıştırması, Türk filmlerindeki gayrimüslim Rum kadınlara yönelik en fazla görülen temsildir¹²⁴. Hilmi Maktav milliyetçilikle sinemada kadın cinselliğinin sunumu arasındaki ilişkiye değinerek Yeşilçam melodramlarında kadınların topluluğun kimlik ve şerefine taşıyıcısı olarak görüldüğünden, cinselliğin özellikle de evlilik dışı cinselliğin onanmadığını ve kadın cinselliğinin romantik aşk sınırları içine hapsedildiğini ifade ederek, kadının şehvet duyguları kapsamında kurmuş olduğu ilişkinin kötü ve ahlaksızlıkla tanımlandığını belirtmiştir. Bu bağlamda Türk Sineması'ndaki namus kavramının milliyetçi bir söylemle kendini göstermiştir. Melodramlarda evlenene kadar bekâretin korunması gerektiği vurgusu, kadınlar için bir göreve dönüşmektedir. Bekâretini kaybeden kadınlar ise çeşitli acılar çekmeye mahkûm olarak temsil edilmişlerdir (Maktav, 2013, s. 130).

Milliyetçi-muhafazakâr bakış açısının edebi bir tür olarak özellikle romanlarda¹²⁵ sıklıkla işlendiği görülmektedir. Bu romanların sinemaya uyarlanmış

¹²⁴ Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı "Gurbet Kuşları", Anadolu'dan İstanbul'a bir iç göç filmidir. Filmde, Rum oto tamircisi Panayot ustanın karısı Despina ile Selim'in yasak aşk yaşadığı gösterilir. Bu kapsamda kadın cinselliği, milliyetçiliğin bir parçası olarak gösterilerek, filmdeki Despina'nın Selim'i baştan çıkarması, ahlaksızlık olarak ifade edilmiş olsa da, ahlaksızlığı yapanın gayrimüslim azınlık olması ahlaksızlığın sorun edilmemesine yol açmıştır. Filmlerde Rum kadınlar, cinselliklerini kullanarak erkekleri baştan çıkarmaktadırlar. Bununla birlikte yine Rum kadınların ya fahişelik yaparak ya da gayri meşru ilişkiye girerek erkeklerin metresi oldukları ve geçimlerini böyle sağladıkları gösterilmektedir. Böylece Rumlar, evlenmekten çok eğlenilecek kadın gibi sunulmakta ve erkeklerin gayrimüslim kadınlara bakış açısı aynı zamanda toplumun ötekine ya da gayrimüslim kadınlara bakış açısıyla özdeşleştirilmektedir. Maktav, Rum kadın tiplerinin aile kızlarının baştan çıkarılmasında etkin rol oynadıklarını ifade etmiştir (Maktav, 2013, s. 131). Bu bağlamda Rum kadınlar sadece Türk erkekleri baştan çıkarmamakta aynı zamanda iyi aile kızlarını da yoldan çıkararak onların iffetsizleşmelerine ön ayak olmaktadır. Remzi Jöntürk'ün 1967 yapımı "Bir Şoförün Gizli Defteri", Safa Önal'ın 1970 yapımı "Ağlayan Melek" ve 1971 yapımı "Bir Genç Kızın Romanı", Atif Yılmaz'ın 1970 yapımı "Kambur" filmlerinde Rum kadın tiplerinin Türk erkekleri baştan çıkararak, onların maddi güçlerinden faydalandıkları görülmektedir. Rum kadınların yanı sıra bazı filmlerde Ermeni kadınlar da iffetsiz ya da fahişe olarak temsil edilmiştir, ancak Rum kadınlarına göre sayısal anlamda çok azdır. Balcı'ya göre ahlaksızlık olgusu, Rum kadınlarla sınırlandırılmıştır. Bu anlamda gayrimüslim ya da azınlık kadın karakterlerin tamamının ahlaksız temsili olduğunu söylemek doğru değildir (Balcı, 2013, s. 124-129).

¹²⁵ "Söz konusu metinlerde ulusal yaklaşım "biz" ile "öteki"ni, yani ulusal açıdan düşman algılananı, iyi/kötü, üstün/aşağı, haklı/haksız gibi karşıt ikili bir açıdan ele alır. "Öteki" olumsuz sergilenirken "biz" kusursuz ve üstün olarak belirir. Bu romanlarda Türkler -ötekilerin karşısında, ötekilere kıyasla- bir kez

örneklerinde milliyetçilik ile cinsellik ilişkisinin nasıl işlediğini görmek mümkündür. Örneğin Esat Mahmut Karakurt uyarlamalarında öteki kimliğine sahip olarak vurgulanan kadın karakterlerin Türk askerlerine olan tutkulu bir aşk hissetmeleri işlenmiştir. Bu tutku sayesinde kadın karakterler gerçekleri görmeye başlayarak kendi millet ve ailelerinin kötülüklerinin farkına vararak doğru yolu bulmuşlar ve yaşamlarının her anlamda Türk askerine adanmışlardır. Bu aynı zamanda kadının benliğini Türk erkeği nezdinde Türk milletine adanması anlamını da içermektedir.

Maktav, 1960'ların sonu 1970'lerdeki kostüme avantür Türk filmlerinde (Battalgazi, Malkoçoğlu, Kara Murat, Tarkan vb.) yardımcı rollerde görülen gayrimüslim kadınların cinsellik ve kışkırtıcılığı ön plandadır¹²⁶. Kadın karakterlerin cinselliği ve kışkırtıcılığı ön plana çıkarmaları, öteki millet için bir aşağılama yöntemine dönüşmektedir. Melodramlar ise tarihi filmlerden bazı açılardan farklılaşmaktadırlar; ancak kadının milliyetçi bir erkeğe ait olduğu sürece değer kazanması söz konusudur. Melodramlarda erkek karakterler, aile ve toplum içindeki tavırlarıyla milli değerler etrafından bütünleşmiş şeref ve namus kavramlarını ön plana çıkaran ideal erkekler olmuşlardır. Kadınlar açısından ideal erkeğin onlara âşık olması, kadınların biricik hayalidir. “Yeşilçam melodramları, kadınların milletin kültürel yeniden üretimindeki rolü bu hayallerle beslenmiştir” (Balcı, 2013, s. 131-132).

bile kötü bir davranışta bulunmazlar. Vahşet, çoluk çocuk öldürmek, ırza geçmek, yabancı topraklara göz dikmek, sömürmek, ahlaksızca ya da korkakça davranmak “öteki”nin özellikleridir. Türkler bu tür bir davranışlarda bulunmazlar.” Herkül Milâs’ın romanlar için altını çizdiği bu saptamayı özellikle kostüme avantür Türk filmleri için de kullanmak mümkündür. Milas şöyle devam etmiştir; “Türk’ün çok seyrek de olsa “kötü bir davranışı”, “haklı tepki” ya da bir tür “ceza verme” sayıldığından aklanmasıdır... Türkler’in ‘öteki’nin karşısında yaşıyor olması, yabancılarla kıyaslanmadıkları durumlarda ise Türkler “kötü”, ahlaksız vb. olabilirler. “Öteki”nin bulunmadığı romanlarda Türkler her türlü eleştiriye açıktırlar. Ama iki ulus (ya da öteki uluslarla) karşı karşıya gelindiğinde ulusçu anlayış sergileyen metinlerde, Türk’ün olumsuzluğuna rast gelinmez” (Milas, 2000, s. 83).

¹²⁶ Anlatısal olarak milliyetçi bir üslupla üretilen kostüme avantür filmler incelendiğinde, Türk ve Müslüman olmayan öteki kadın stereotipi, iki grupta değerlendirilebilir. İlkinde, Türk erkeğinin kusursuz, yakışıklı, dürüst, korkusuz, yardımsever, adaletli ve kadınların gönlüne kolayca girebilen olduğunu söylemek mümkündür (Milas, 2005, s. 85). Bu tipoloji karşısında yer alan öteki kadınlar (genelde Rum ve Hristiyanlardır), Türk erkeğine âşık olmakta ve ona hayranlık duymaktadırlar. Bilhassa kostüme avantür Türk filmlerinde, bu temsil sürekli işlenmektedir. İkinci grupta toplanan öteki kadınlar ise ilkinde göre daha sorunludur. İlkinde yer alan masumiyet ve aşk, ikincisinde kadının kötü yönlerini ortaya çıkararak hırs, sinsiliğe, yalana, kıskançlığa ve sadakatsizliğe yönelmiştir. İkinci gruptaki kadınlar, güç ve iktidar için ne gerekiyorsa yapmaya hazırdırlar ve bunun için hiçbir engelden sakınmamışlardır (Çam, 2010, s. 105-106). Bu kapsamda Herkül Milas, genel olarak Türk erkeklerini “Rum kadını seven ve cinsel çekiciliğinin kurbanı” olan olarak nitelendirmiştir (Milas, 2000, s. 85-86).

Yeşilçam'da Rumlara yönelik düşmanlık, özellikle Osmanlı'nın dağılışı ve Millî Mücadele dönemini anlatan filmlerde daha belirgin olarak ortaya çıkmıştır. 1960'lı yıllarda yapılan filmlerde, Rum erkek karakterlerin neredeyse tamamı, Rum ideallerini gerçekleştirmek üzere Anadolu coğrafyasında emelleri olan karakterler olarak temsil edilmişlerdir. Bu kapsamda filmlerde şiddete başvuran Rum çeteler dolayısıyla Osmanlı'ya ihanet eden gayrimüslimler ve azınlıklar, Türk ve Müslüman karakterler tarafından cezalandırılmışlardır¹²⁷.

Gayrimüslim azınlıkların özellikle Yeşilçam filmlerdeki meslekleri, genellikle özel sektöre çalışan, ancak Türk ve Müslüman kimseler tarafından pek de muteber bulunmayan türdendir. Onlara yönelik algı, Türk Sineması'nın ilk yıllarından 1990'ların ortasına kadar değişmemiştir¹²⁸. Bu filmlerde Rumların meyhaneci, garson ve barmen olarak temsil edildiği görülmektedir. Yeşilçam filmlerinde gayrimüslim karakterlerin sıklıkla rastlandığı bir diğer meslek grubunu ise görgü öğretmenliğidir. Özellikle orta yaşlı Ermeni kadınlar ve diğer gayrimüslim karakterler, köyden kente göç etmiş taşralı karakterlere görgü dersleri vererek onları şehir yaşamına adapte olmalarını sağlayan tipler olmuşlardır¹²⁹. Filmlerde Rum kadın karakterlerin daha çok genelevde çalıştıkları,

¹²⁷ Bu durum, genellikle Ege bölgesindeki efelerin Rum çetelere karşı direnişinde ve Kurtuluş Savaşı sırasında İstanbul'daki direniş hikâyelerinde anlatılmaktadır. Filmlerde, Türk ve Rum karakterler arasındaki savaş, Türklük bakış açısından ele alınarak; Rumlar her hâlükârda bütün olumsuzlukların sebebi olarak gösterilmişlerdir. Semih Evin'in 1962 yapımı "Dağlar Bulutlu Efem" ve "Ay Yıldız Fedaileri", Yılmaz Atadeniz'in yönettiği "Çakırcalı Mehmet Efe", Ertem Eğilmez'in 1966 yapımı "Bir Millet Uyanıyor", Remzi Jöntürk'ün 1974 yılında yönettiği "Kahramanlar" filmlerinde Rum karakterler, filmlerde kötü adamı olarak sunularak ötekileştirilmişlerdir. Bu filmlerde Rumlar, ya düşman ya da düşmanla iş birliği yaparak Türkleri gammazlayan, Türklere zulmeden, Türkleri katleden veya onlara tecavüz eden kişiler olarak temsil edilmişlerdir. Türklük ethosunun yansıması olarak da değerlendirilebilecek Türk Sineması'nda Rum temsilieri; birkaç istisna dışında daima sorunlu olmakla birlikte antagonizmalar barındırmaktadır.

¹²⁸ Yeşilçam döneminde Safa Önal'ın yönettiği "Ağlayan Melek" filmi, bu anlamda biraz daha ön plana çıkarak Rum karakterin mesleği filmin dramatik yapısında önemli bir öge halini almıştır. Diğer filmlerde ise genellikle silik ve herhangi bir etkinliği söz konusu değildir (Balcı, 2013, s. 130-140). Türk Sineması'nda Ermeni karakterlerin çoğunluğunu pansiyoncu kadınlar oluşturmaktadır. Atif Yılmaz'ın 1960 yılında yönettiği "Ayşecik Şeytan Çekici", 1961 yılında Halit Refiğ'in yönettiği "Seviştığımız Günler", 1965 yılında Nejat Saydam'ın yönettiği "Garip Bir İzdivaç" vb. daha birçok film örnek olarak gösterilebilir.

¹²⁹ Ana karakterler görgü derslerini veren eğitimciler tarafından yeniden yaratılmışlardır. 1960 yılında Turgut Demirağ'ın yönettiği "Cumbadan Rumbaya", 1970 yılında Atif Yılmaz'ın yönettiği "Kara Gözlüm" filmleri örnekleri oluşturmaktadır. Gayrimüslim karakterlerin başarılı olduğu mesleklerden bir diğeri de doktorluktur. 1962 yılında Nejat Saydam tarafından çekilen "Küçük Hanımın Şoförü" ve 1963 yılındaki "İlk Göz Ağrısı" filmleri bu kapsamda örnek olarak gösterilebilir.

Ermeni kadın karakterlerin kantoculuk yaptıkları, tiyatro ya da müzikhol işletenlerin ise genellikle Ermeni oldukları gözlemlenmiştir¹³⁰.

Gayrimüslimlerin Yeşilçam filmlerinde görüldüğü bir diğer meslek grubu ise esnaflıktır. Gerçek yaşamda, özellikle devlet kadrolarında hemen hemen hiç rastlayamadığımız gayrimüslimler, sinemada da aynı şekilde temsil edilmişler ve daha çok esnaf olarak karşımıza çıkmışlardır. Başta meyhanecilik olmak üzere çiçekçilik, tamircilik, ustalık, kuyumculuk, antikacılık gibi esnaflığın farklı alanlarında gayrimüslimler Türk Sineması'nda boy göstermişlerdir. Meslek grupları arasında Yahudilerin Türk filmlerinde kuyumcu olarak temsil edildiği film sayısı oldukça fazladır. Yahudilerin yanı sıra Ermeniler de kuyumcu olarak temsil edilmiş olsalar da Yahudiler daha ön plandadırlar. Bir diğer önemli durum ise Yahudilere yönelik paragöz, cimri ve açgözlü imajının filmlerde açık biçimde gösterilmiş olmasıdır (Balcı, 2013, s. 138-156).

Sinema ve tiyatrodaki Yahudi tiplerinin benzerlikleri dikkat çekicidir. Mesleki anlamda Yahudiler, hem sinemada hem de geleneksel tiyatrodaki kuyumcu, sarraf, komisyoncu veya tefeci gibi daha çok parayla ilişkili işlerde çalışan kişiler olarak tiplendirilmişlerdir. Aynı zamanda Yahudiler; cimri, ürkek ve korkak tipler olarak da sunulmuşlardır (Akarınar, 2004, s. 22-28). Ümit Utku'nun 1964 yılında yönettiği "Asfalt Rıza", Atıf Yılmaz'ın 1967 yılında yönettiği "Kozanoğlu", Safa Önal'ın 1973 yılında yönettiği "Umut Dünyası" filmlerinde Yahudi tipleri yukarıda belirtildiği gibidir.

Gayrimüslimlerin Yeşilçam filmlerinde temsil edilişlerindeki bir diğer meslek grubu ise sanayici ve iş insanlığıdır. Ancak filmlerde bu konu, çok da üzerinde durulmadan işlenerek adeta yok sayılmışlardır. Bu durum, ticari yaşamda gayrimüslimlerin çok fazla yer alamamasının sonucu olarak sinemaya da yansımıştır. Yeşilçam filmlerindeki sanayici ve iş insanlarının genel olarak olumsuz temsilleri söz

¹³⁰ Remzi Jöntürk'ün 1973 yılında yönettiği "Arap Abdo" ve 1974 yılındaki "Sayılı Kabadayılar", Ertem Eğilmez'in 1977 yılında yönettiği "Şabanoğlu Şaban" filmlerinde kantocu kadın tiplerine rastlamak mümkündür. Ancak Rum ve Ermeni kantocu kadın tipleri farklılıklar göstermektedir. Özel olarak Osmanlı dönemini anlatan filmlerde Rum kantocular olumsuz, kötü niyetli tipler olarak sunulurken; Ermeni kantocular olumlu, sevecen ve iyi niyetli bir şekilde temsil edilmişlerdir.

konusudur. Çekildiği dönemin çok önemli filmlerinden biri olmasına rağmen “Karanlıkta Uyananlar” filminde ithalatçı firmaların sahipleri gayrimüslimlerdir. 1977 yılında Süreyya Duru tarafından çekilen “Güneşli Bataklık” filmi ise Türk filmlerinde ender yaşanan bir durumu temsil etmekte ve filmdeki gayrimüslim iş insanının Türk iş insanı tarafından iflas ettirilmesi işlenmektedir.

Yeşilçam filmleri içinde gayrimüslim temsillerinde istisnai durumlar da söz konusu olmuştur. Toplum içinde öteki olarak konumlandırılacak bireylerin birbirlerine sahip çıktığı ve dostluklarını sürdürdükleri filmler de mevcuttur. Yeşilçam melodramlarından birisi olan 1973 yılında Atıf Yılmaz’ın yönettiği “Kambur” filmi, bu durumun en önemli örnekleri arasında yerini almıştır. Yönetmenliğini Zeki Ökten’in yaptığı, 1979 yapımı “Düşman” filmi de gayrimüslim ve azınlık temsilleri noktasında ayrıksı bir yere sahiptir. Zaten filmi, bütün olarak da Türk Sineması içinde farklı bir yere koymak mümkündür. Yeşilçam melodramlarının dışında, toplumsal bir sorunun altını çizen filmde, doğduğu topraklardan göç etmek zorunda kalan Dimitri’nin hikâyesi anlatılmaktadır. Ancak Dimitri Gelibolu’da yaşayanlar için artık düşman, yabancı ve ötekidir (Yaşartürk, 2012, s. 46). Dimitri karakteri, filmin dramatik yapısında çok önemli bir yere sahiptir ve artık tip olmanın ötesine geçerek filmin ana karakteri hâline gelmiştir.

Yeşilçam öncesinde ve Yeşilçam döneminde gayrimüslim azınlıkların yer aldığı onlarca filmde bahsetmek mümkündür. Ancak bu filmlerin neredeyse tamamında gayrimüslim azınlıklar filmin dramatik yapısına etki edecek ölçüde temsil edilmekten ziyade belirli kalıplar içinde ve gerçeklikten uzak bir biçimde temsil edilmişlerdir. Bu temsillerin büyük bölümü, film endüstrisinin de etkisiyle birbirinin tekrarı şeklinde olmuş ve çoğu filmde bu standardın dışına çıkılamamıştır.

2.3.3. 1990 Sonrası Gayrimüslim ve Azınlık Temsilleri

12 Eylül 1980 Askeri Darbesi sonrasında 1981 Anayasası, sansür ve baskı mekânizmasının yeniden hortlamasını sağlamış; politik kimlikler bertaraf edilmeye çalışılarak, toplum ciddi bir travma yaşamıştır. Sinema, 1970’lerin ortasından itibaren başlayan seks furçasının etkisiyle özellikle kadın ve çocuk izleyicisini kaybetmiş ancak

bu tarz filmler, 80'lerde de çekilmeye devam etmiştir. Seks filmlerinin yanı sıra türkücü ya da arabesk şarkıcıların oynadığı filmler, 70'lerin ortasından itibaren çekilmeye devam etmiş; bu kapsamda nitelikli film sayısı, gün geçtikçe azalmıştır (Güçhan, 1992 , s. 87-89). Oğuz Adanır (2006, s. 24) bu dönemi değerlendirirken, Türk Sineması'nın 1970'lerde seyirci kaybetmesinde televizyonun da etkisine dikkatleri çekmiştir. Bunun sonucu olarak da Türk film yapımcıları, önce pornografiye sonra da denetimin etkisiyle arabesk filmlere başvurmuştur. Bu durum, Türk insanın sinemaya gitme alışkanlıkları olumsuz bir şekilde etkilemiş, seyirciler sinema salonlarından uzaklaşmışlardır.

1980 sonrası çekilen filmlerin konularında çeşitli değişiklikler söz konusudur. Hilmi Maktav dönemi değerlendirirken, özellikle Türk Sineması'ndaki bireyselleşmeye vurgu yaparak, içerikten yoksun filmlerin 80 sonrası dönemde ön plana çıktığını vurgulamıştır. Maktav'a (2002, s. 226) göre, 80'ler sineması genel itibariyle 12 Eylül gölgesinde ve bir içe dönüş sinemasıdır¹³¹.

1980'li yıllarda çekilen filmler arasında milli sinema akımının temsilcilerinden Mesut Uçakan'ın "Öç" filminde gayrimüslim ve azınlık temsiline rastlanmaktadır. Filmdeki sol örgüt üyesi gençleri örgüte itenlerin Yahudiler olduğu vurgulanmıştır. Bunun yanı sıra Yahudilerin hem ülkeyi bölme hem de İslam düşmanlığı yapma amacıyla olduğunun altı çizilmiştir. 1980 döneminin bir diğer önemli filmi ise "Muhsin Bey"dir. Filmde, dışçı Kirkor Agaryan ve ev sahibi Madam Agavni Ermeni'dir. 1989 yapımı Ömer Kavur'un "Gece Yolculuğu" filminde de düşlenen kadın olarak Rum Stella yer almaktadır. Stella, ana karakter Ali'nin film boyunca hem kahramanı hem de yol arkadaşıdır. 1987 yapımı Nisan Akman'ın "Bir Kırık Bebek" filmindeki Ermeni Artin usta, vitrindeki cansız mankenleri yapmaktadır. Artin, Türk Sineması'nda çok az görebileceğimiz bir gayrimüslim temsili olarak seyircinin karşısına çıkmakta ve bilge, tecrübeli bir karakter olarak temsil edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Artin ustanın

¹³¹ Artık yaşamı değiştirmek için mücadele eden insanların kaybettikleri vurgulanmış, bu insanların yalnızlaşmaları üzerine filmler yapılmaya başlanmıştır. Liberal ekonomik sistemin 1980 sonrası ülkeyi esir almasıyla birlikte ortaya çıkan komedi filmleri ise seyirciyi sadece güldürmekle yetinmiş ama ona muhalif bir içerik kazandıramamıştır. 1980'lerin bir diğer temasın oluşturan kadın filmleri ise kadın hareketlerini desteklemesine rağmen yine muhalif duruşlarıyla ya da politik içerikleriyle değil, kadın cinselliğini ön plana çıkaran sahneleriyle anılmışlardır. Bu anlamda seyirciler içerikten yoksun ve yüzeysel kadın filmleriyle karşı karşıya kalmışlardır.

genel anlamda Türk Sineması'ndaki gayrimüslim temsillerinin dışında yer aldığını söylemek gerekmektedir.

1989 yapımı İrfan Tözüm'ün "Fotoğraflar" filminde de çocukluk arkadaşı olan Neslihan ile Yorgo'nun beraber olma isteklerine karşı çıkan aile teması işlenmiştir. Filmde Rum kadınlarla Türk erkekler arasındaki ilişkide Rum kadınlar; femme fatale, erkeği baştan çıkararak, erkekle parası için birlikte olan bir temsile sahiptirler. Neslihan ile Yorgo birlikte olamazken, Ahmet ile Eleni'nin birlikte olması, ötekiyle kurulan ilişkide kültürel kodların devreye girmesini de beraberinde getirmiştir. Çünkü kültürel anlamda milliyetçi anlatılarda Türk bir kadının yabancı ya da ötekiyle evliliği, birlikte olması tasvip edilmemektedir. Türk kadın ile yabancı erkek evlense bile evlilik sorunlu olmakta ve bu sorunlar aşılammaktadır. Bu durum, Türk-Müslüman bir kadının yabancı bir erkekle birlikte olamayacağını yansıması olarak da değerlendirilebilir (Çam, 2010, s. 108).

1990'lara gelindiğinde, 1980 sonrası yerel ve küresel anlamda siyasal sürecin yansımalarının daha açık bir biçimde ortaya çıktığı görülmüştür. Bu kapsamda azınlıklara yönelik politik tutumda da değişiklikler söz konusu olmuş, farklı kimlikler kamusal alanda kendilerini daha fazla görünür kılmaya başlamıştır¹³². Bu dönemde çekilen filmlerin birçoğunda, hem etnik hem de dini azınlıklara daha fazla yer verilmeye başlandığı göze çarpmaktadır. 1990 yılında Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" filminde yönetmen Haşmet ile Nubar Terziyan arasında geçen diyalogda, Nubar'ın Ermeni olmasına rağmen cenaze namazında yer alması, Haşmet tarafından garipsenmiştir.

¹³² Suner (2004, s. 257), bu dönemi değerlendirirken, 1990'ların küreselleşme sürecine dâhil olma noktasında önemli bir yer kapladığını, buna bağlı olarak da ekonomik, kültürel ve toplumsal alanlardaki yerleşik değerlerin yerlerinden oynadığını ve modernleşme projesinin sorgulanmaya başladığını ifade etmiştir. Bu kapsamda küreselleşen dünyaya paralel olarak değişim ve dönüşüm rüzgârlarının estiği, yeniden yapılanma sürecinin kendini göstermeye başladığı bir döneme girilmiştir. Suner buradan yola çıkarak sinemasal dönüşümü, "1990'lardan bu yana Türkiye'de giderek belirginleşen kimlik ve aidiyet krizini farklı sinemasal, felsefi ve ideolojik tavır alışlar çerçevesinde gündeme getiren ve tartışan bir sinemadır" şeklinde özetlemektedir.

1991 yılında Tomris Giritlioğlu'nun yönettiği “Suyun Öte Yanı”¹³³ filmi, 1924 yılındaki mübadele hikâyesini, 1980 darbesi sonrası eşyle birlikte Cunda adasına giden öğretim görevlisinin gözünden anlatmaktadır. Mübadele döneminde yaşanan acıları ele alan film, bir yandan Yunanistan'daki darbeden kaçan Yunan avukatın hikâyesine odaklanmakta, diğer yandan 1980 Askeri Darbesi sonrasında yaşananlara ayna tutmaktadır. Adada yaşayan Girit göçmenlerinin memleket özlemleri, filmin üzerinde durduğu bir diğer önemli konudur. Ancak asıl mesele, farklı olaylar sonucu ortaya çıkan ortak duygusal deneyimlerdir (Kablamacı A. D., 2013, s. 42-49). 1991 yılında çekilmiş olan ve yönetmenliğini Ersan Pertan'ın yaptığı “Kurt Kanunu” filminde gayrimüslim ve azınlık karakterlerin/tiplerin olumsuz bir şekilde temsil edildiği söylenemez.

1992 yılında Sevgi Soysal'ın “Tante Rosa” kitabından uyarlanan Işıl Özgentürk'ün filmi “Seni Seviyorum Rosa” filminde gayrimüslimler ve azınlıklar, artık filmin başrollerinde yer almaktadırlar. Filmde Rosa'nın ruhban okulu sahneleri ve kilisede rahibelerle kurduğu diyaloglar oldukça önemlidir. Filmde gayrimüslimlerin Türk Sineması'nda görünür bir şekilde ve karakter düzeyinde olumlu temsilinden söz edilebilir.

1995 yılında Tunç Başaran'ın yönetmenliğini yaptığı “Sen de Gitme” filminde Hatay'daki varlıklı Rum ailenin zekâ seviyesi düşük kızı Triyandafilis'in Sultan'la dostluğu ve Rıfat'la evlilikleri anlatılırken, arka planda, Varlık Vergisi ile 6-7 Eylül olaylarına yer verilmektedir. Ailenin yurtdışına gitmek zorunda kalması işlenirken Triyandafilis karakteri, ülkeyi terke etmeyen Rumları temsil etmektedir.

Mustafa Altıoklar tarafından 1995 yılında çekilen “İstanbul Kanatlarımın Altında” filminde Ermeni Agop, meyhaneci olarak tip düzeyinde temsil edilir. Yine Altıoklar'ın 1997 yılındaki “Ağır Roman” filminde ana karakterlerden birisi olan Tina ise Rum'dur (Yaşartürk, 2012, s. 151-152). “Ağır Roman” filminde, dönem itibariyle öteki diye nitelenebilecek birçok kimlik, filmdeki Kolera Sokağı'nda temsil edilmiştir. 1999 yılında Tomris Giritlioğlu tarafından çekilen “Salkım Hanımın Taneleri” filmi,

¹³³ “Suyun Öte Yanı” Tomris Giritlioğlu'nun azınlıklar üçlemesinin ilk filmi olacaktır. Sonradan Salkım Hanımın Taneleri (1999) ve Güz Sancısı (2008) filmleriyle üçleme tamamlanacaktır.

“Varlık Vergisi” dönemine ışık tutmakta ve azınlıkların tarihsel süreçte yaşadığı ayrımcılığa değinmektedir. Ancak filmin geçmişle tam anlamıyla bir hesaplaşmaya girip girmediği tartışma konusudur. Film için Erdem, “geçmiş zamanla başa çıkamayışının izlerini taşımakla kalmıyor, açıkça dile getirememenin sıkıntısı, anlatının karmaşasına tercüme ediliyor” (2001, s. 176) diyerek, filmin geçmişle hesaplaşmanın uzağında kaldığını ifade etmiştir¹³⁴.

1999 yılında Serdar Akar tarafından çekilen “Gemide” filminde Rus hayat kadını, tayfalar tarafından kaçırılmış, tecavüz edilmiş ve sonrasında öldürülmüştür. Bu temsiller, geçmişte çekilen filmlere göre daha gerçekçidir. Bununla birlikte 1990’lı yıllarda çekilen filmlerde gayrimüslim karakterler arasında Rumlar, Ermenilere göre daha fazla ön plana çıkmışlardır (Yaşartürk, 2012, s. 77)

2000’li yıllarda Türk Sineması’nda gayrimüslim temsili noktasında birçok filmin yapıldığını söylemek doğru olacaktır. Serdar Akar’ın 2000 yılında yönettiği “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar” filminde Hacı ve Aynur karakterlerinin Ermeni olduğu anlaşılmaktadır. Filmin ana karakterleri arasında yer alan Hacı, aynı zamanda Esnafspor’un antrenörüdür. Yine Serdar Akar tarafından 2001 yılında çekilen “Maruf” filminde Maruf ile İffet’in hikâyesi anlatılırken İffet, Süryani’dir. Çok kültürlü ve çok inançlı bir kent olan Mardin’de geçen filmde ana karakterlerden İffet, Müslüman bir gence âşıktır ve aralarındaki aşk filmin konusunu oluşturmaktadır. 2002 yılında Ümit Ünal’ın yönettiği “Dokuz” filmi, mahalledeki bir cinayetin aydınlatılmasına yönelik sorgu odasında geçmekte ve flashbacklerle mahallelinin aralarındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Öldürülen Kirpi isimli genç kadın, Yahudi bir gayrimüslimdir ve cinayet aslında milliyetçilik, öteki ve ırkçılık temalarıyla yakından ilişkilidir. Yine 2002 yılında Derviş Zaim’in yönetmenliğini yaptığı “Çamur” filmi, yönetmenin kişisel tarihinin filme yansıtılması olarak ele alınmalıdır. Filmde, 1974 Barış Harekâtı sonrasında Kıbrıs’taki Türklerin, Rumlarla ilişkileri bir anda kesilmiş ve artık birbirine

¹³⁴ Filmin ana karakterlerden Halit Bey’in Eşi Nora ve Kardeşi Levon, Ermeni’dir. Film, azınlıkların 1942-43 yıllarında tabi tutuldukları Varlık Vergisi üzerinden tarihsel bir sorgulama yapmaya çalışmıştır. Özgüven filmin önemli meseleleri tartışıyor gibi yapan ancak bu meselelerin tekrar gündeme gelemeyecek şekilde sakatlayan bir yanı olduğunu ifade ederek, “Nötralize ediyorlar hem de onları kötü bir şekilde melodramatize ediyorlar. Yani iyi bir biçimde iyi bir melodram gibi dahi anlatmıyorlar (Özgüven, 2001, s. 125)” şeklinde eleştirmiştir.

düşman iki halk oluşturulmuştur. Bu bağlamda Türk karakterler üzerinden bir iç hesaplaşma anlatılmaktadır. Bu durum, dünyadaki diğer ülkeler tarafından varlıkları kabul edilmeyen köşeye sıkıştırılmış bir halkın hikâyesidir (Pösteki, 2005, s. 51). 2002 yılında çekilen bir diğer film ise yönetmenliğini Ümit Cin Güven ve Aydın Sayman'ın yaptığı “Sır Çocukları”dır. Filmdeki gayrimüslim tiplmelerin en önemlisi sokak çocuklarına yardım eden Christopher'dır.

2003 yılında Ömer Kavur'un yönetmenliğini yaptığı “Karşılaşma” filminde de Aslı'nın yardımcısı Rum Tasula, filmin yan karakterleri arasında yer almaktadır ve filmde olumlu bir gayrimüslim temsili söz konusudur. Kavur, toplumsal tarihimizin karanlık dönemlerine vurgu yaparak, başta Rumlar ve Ermeniler olmak üzere gayrimüslimlerin ve azınlıkların ülkeyi, doğdukları toprakları terk etmek zorunda kalmalarını ele almıştır. 2003 yılında çekilen bir diğer film ise yönetmenliğini Yeşim Ustaoglu'nu yaptığı “Bulutları Beklerken”dir¹³⁵.

2004 yılında Yavuz Turgul'un yönettiği “Gönül Yarası” filminde Nazım öğretmenin İstanbul'da kiraladığı ev, Ermeni bir gayrimüslim olan Agavni teyzeye aittir. Agavni, film boyunca isim olarak vardır ama görülmemiştir. Yine 2004 yılında Uğur Yücel'in yönetmenliğini yaptığı “Yazı Tura” filminde, ana karakterlerden Cevher'in üvey annesi Tasula ve üvey abisi Teoman'ın Rum olduğu görülmektedir. Ayrıca Cevher'in üvey abisi Teoman eşcinseldir. Cevher'in üvey abisinin hem gayrimüslim hem de eşcinsel olması onun iki türlü ötekileştirmeye (gay ve Rum) maruz kaldığının göstergesidir¹³⁶.

2005 yılında Biket İlhan tarafından yönetilen “Ayın Karanlık Yüzü” filminde cezaevinden kaçarak Gökçeada'ya gelen mahkûmların Rum köyünde saklandıkları görülmektedir. Buradaki köylülerin çoğu yetmiş yaşının üzerindedir. Köyde kocası

¹³⁵ Bir yüzleşme ve iç hesaplaşma hikâyesi olarak da görülebilecek olan Bulutları Beklerken, Kurtuluş Savaşı sonrası 1922 yılındaki Türk-Yunan mübadelesi sırasında bir Türk ailenin yanına sığınarak gerçek kimliğini saklayan Rum bir kadının kendi geçmişiyle baş başa kalarak bir iç hesaplaşma ve kimlik bunalımını ele almaktadır. Rum karakter Eleni (Ayşe) yanına sığındığı aileden son kişi de ölünce kendi geçmişiyle yüz yüze kalmış ve bunun sancılarını yaşamaya başlamıştır. Film boyunca Ana karakter Eleni olumlu bir gayrimüslim tasviri olarak görülmüştür.

¹³⁶ Filmde Tasula'nın babası, 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında Rumlara yardım ettiği dedikodusunun yayılması üzerine Cevher'in babası Cemil tarafından evlerinden kovulmuştur. Böylece aslında hem sürgün hem de mübadele ile yerlerinden yurtlarından edilen gayrimüslimlere vurgu yapılmak istenmiştir.

ölmüş olan Meryem, Rumlarla içli dışlıdır ve mahkûmların köyde saklanmasına yardım etmektedir. Yine 2005 yılında çekilen yönetmenliğini Cem Başeskioğlu'nu yaptığı “Sen Ne Dilersen” filminde de gayrimüslimlerin karakter düzeyinde temsil edildiği görülmektedir. Aslında film, İstanbullu bir Rum ailenin sorunlarının mucizelerle çözülmesi üzerine kuruludur. Filmde genel itibariyle olumlu bir gayrimüslim temsilinin olduğunu belirtmek gerekmektedir. Osman Sınav tarafından 2006 yılında yönetilen “Pars Kiraz Operasyonu”ndaki uyuşturucu ticaretçisi olan Vahdet aslında Ermeni'dir ve asıl adı da Vahe Hasisyan'dır (Yaşartürk, 2012, s. 59-70). Filmde Ermeni uyuşturucu ticaretçisi Vahe ile Kürt milletvekili arasında ticari bir ilişki olduğu gösterilerek “öteki” olarak konumlandırılan karakterlerin Türk Sineması'ndaki genel yansıtılma biçiminin 2000'lerde de tekrarlandığı gösterilmiştir. Esas olarak buradaki tutum, egemen milliyetçi söylemin yeniden sunulmasıdır. Türkiye'deki kötü işler, azınlıklar ya da ötekiler tarafından planlı olarak yapılmaktadır algısı izleyiciye yansıtılmıştır.

2006 yılında Mustafa Şevki Doğan tarafından çekilen “Son Osmanlı Yandım Ali” filminde de Kurtuluş Savaşı zamanında ulusal bilinç kazanan Yandım Ali'nin düşmanı olarak İngiliz ve Fransızların yanı sıra onlarla iş birliği yapan Rumlar ve hain Türkleri görmek mümkündür. Özellikle Rumlar, İstanbul'a işgal kuvvetlerinin girişi sırasında İngiliz bayrakları ile onları karşılamaktadır (Mersin, 2011, s. 50). Ali karakteri, ırksal üstünlüğün simgesi olarak gücünü, zekâsı ve çevikliği yerine kaba kuvveti ve öfkesinden alarak, kontrol edilemez bir kabadayı gibi sunulmaktadır (Yedidal, 2009, s. 105) ihanet çetelerinin tamamına karşı mücadele etmektedir¹³⁷. 2006 yılında çekilen bir diğer film ise “Eve Giden Yol”dur. Semir Aslanyürek'in yönetmenliğini yaptığı filmde, gayrimüslim tiplere rastlamak mümkündür. Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı ordusu içinde yer alan gayrimüslim (Yezidi) Vartolu, aynı vatan için savaşan olumlu bir gayrimüslim tipi olarak gösterilirken, Arap coğrafyasında yer alan İngilizler ise olumsuz gayrimüslim tipler olarak temsil edilmişlerdir. Filmde gayrimüslimler tip düzeyinde kalmanın ötesine geçememişlerdir. Bu noktada milliyetçi

¹³⁷ Filmde gayrimüslimlerin işgal kuvvetleriyle birlikte hareket ettikleri görülmektedir. Dolayısıyla gayrimüslim azınlık olumsuz bir şekilde temsil edilmiştir. Her şeyden önce milliyetçi hassasiyetlere vurgu yapan “Pars Kiraz Operasyonu” ve “Son Osmanlı Yandım Ali” filmlerindeki gayrimüslimler, olumsuz gayrimüslim temsillerinin yeniden üretimidir.

hassasiyetlerin bu filmde de ön plana çıktığını vurgulamak gerekmektedir. Semir Aslanyürek'in bir sonraki filmi olan 2009 yapımı "7 Avlu" filminde de Antakya'da yaşayan gayrimüslim ve azınlık temsillerine yer verilmiştir. Türklerin yanı sıra, Araplar, Asuriler, Rumlar, Ermeniler, Yahudiler o bölgenin zenginliği olarak gösterilmiştir. Aslanyürek filmlerinde yönetmenin Antakyalı oluşu sebebiyle Antakya'nın çok kültürlü ve çok inançlı etnik yapısının altı sürekli olarak çizilmiştir.

2007 yılında Mahsun Kırmızıgül tarafından çekilen "Beyaz Melek" filminde huzurevinde yaşayan dokuz kişiden biri de İstanbullu Rum bir terzi olan Yorgo'dur. Ancak Yorgo, Rum değil, Türk (bizden birisi) olarak temsil edilmektedir. Ahmet Yılmaz ve Kâmil Aydın'ın 2007 yılında yönettiği "Kutsal Damacana" ve Gökhan Yorgancıgil'in yönettiği "Sıfır Dediğinde" filmlerinde de yine Rum tiplere yer verilmiştir. 2007 yılında çekilen bir diğer film ise Özhan Eren ve Murat Saraçoğlu'nun yönettiği "120"dir. Osmanlı'nın son döneminde I. Dünya Savaşı'nın hemen başlarında doğu cephesinde Ruslarla savaş konusu işlenirken, asıl konu Ermenilerle ilgilidir. Ermeniler, ellerine silah alarak isyan etmiş bir millet olarak temsil edilmiştir (Mersin, 2010, s. 19).

2007 yılında çekilen bir diğer film ise yönetmenliğini Ulaş Ak'ın yaptığı "Avrupalı"dır. Filmde Türkiye ile Avrupa arasındaki ilişkiler Türk ve Yunan aile üzerinden işlenir. Filmde, Yunan amcanın İstanbul'dan bahsederken Konstantinopolis demesi Rumların emellerini işaret eder. Birleşik Devletler ajanlarının konuşma yaparken Avrupalıdan, Ermeni soykırımından bahsetmesini istemesi, Kuzey Irak ve Kürt devleti konusu, kokoreç mevzusu filmde güncel konuların parodi unsurları olarak ele alındığının göstergesidir.

Yönetmenliğini Taner Akvardar'ın yaptığı 2007 yapımı "Emret Komutanım Şah Mat" filminde ise üsteğmen Levent'in eski düşmanı Rus KGB ajanı Karpov'un, Levent üsteğmeni alt edebilmek amacıyla yaptığı planlar ve sonunda bu planların Türk askeri tarafından bertaraf edilmesiyle sonuçlanması hikâyeleştirilmiştir. Filmde gayrimüslim Karpov'un olumsuz temsili söz konusudur. Yine 2007 yılında çekilen Ahmet Ümit'in aynı adlı romanında uyarlanan ve yönetmenliğini Turgut Yasalar'ın yaptığı "Sis ve

Gece” filminde Rum kimliğine sahip Madam Eleni ve kızı Maria, Mine’nin yaşadığı apartmandaki tüm dairelerin sahipleridir.

2008 yılında Hüseyin Karabey tarafından yönetilen “Gitmek: Benim Marlon Brando’m” filminde de Ayça’nın mahallesinde yaşayan iki Ermeni kız kardeş vardır ve olumlu bir biçimde temsil edilmişlerdir. 2008 yılında yönetmenliğini Gani Müjde’nin yaptığı “Osmanlı Cumhuriyeti” filminde de Amerikan mandasını kabul eden Osmanlı’nın hikâyesi kara mizah unsurları kullanılarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Amerika ve Avrupa Birliği arasında kalan Osmanlı’nın hikâyesinde, Amerikalılar ve Avrupalılar gayrimüslim tipler olarak “olumsuz bir şekilde temsil edilmişlerdir. Yönetmenliğini Özcan Alper’in yaptığı “Sonbahar” filminde konsomatrislik yapan Gürcü kadın Eka da gayrimüslimdir. Ancak filmde Eka’nın bir hayat kadının canlandırmasına rağmen olumlu temsili söz konusudur.

2009 yılında yönetmenliğini Mustafa Fazıl Coşkun’un yaptığı “Uzak İhtimal” filminde müezzin Musa ile Clara’nın aşkı işlenmiştir. Filmde Clara ile Musa’nın ilişkisi, iki farklı dinin ilişkisi olarak da betimlenmiştir. Filmin karakterlerinin son derece gerçekçi temsil edildiği görülmekle birlikte, özellikle müezzin Musa ile gayrimüslim Clara’nın birbirlerine duydukları ilgi, “uzak ihtimal” olarak değerlendirilmiştir. Yine 2009 yılında yönetmenliğini Tomris Giritlioğlu’nun yaptığı “Güz Sancısı” filmi, izleyicileri Türkiye Cumhuriyeti tarihinin kara günlerine götürmektedir. Film, Rum fahişe Elena ile Türk ve Müslüman Behçet arasındaki aşkı konu alıyormuş gibi gözükse de 6-7 Eylül tarihinde yaşanan elim olaylar anlatılmaya çalışılmıştır. Ancak olaylar arka planda fon olmanın ötesine geçemeyip, resmi tarih söyleminin bir parçasına dönüşmüştür¹³⁸. 2009 yılında çekilen bir diğer film ise yönetmenliğini Murat Saraçoğlu’nu yaptığı “Deli Deli Olma”dır. Filmde Rusya göçmeni Malakan Mişka (Yeke kişi) ile Karanlı Türk Popuç’un aşk hikâyesi üzerinden iki farklı kültürün temsili söz konusudur. Filmin ana karakteri olan Mişka gayrimüslimdir ve filmde karakter

¹³⁸ Filmdeki karakterlerin yüzeyselliğinin yanı sıra Elena karakterinin yapmacık ve çocuksu tavırları onun korunmaya ve kurtarılmaya ihtiyacı olduğu hissini uyandırmıştır. Bu noktada onu kurtaracak ve koruyacak olan kişi de bir Türk’tür yani Behçet’tir (Mersin, 2010, s. 24).

düzeyinde olumlu bir biçimde temsil edilmiştir. Mişka (Malakan) çok iyi bir insan olmasına rağmen Müslüman köylüler için öteki ve kâfirdir¹³⁹.

2010 yılında yönetmenliğini Hüdaverdi Yavuz'un yaptığı "Eşrefpaşalılar" filminde İzmir'in Eşrefpaşa semtinden gelerek İstanbul'a yerleşmiş olan Tayyar ile Davut'un âşık oldukları kadın Madam Eleni'dir. Eleni, Davut'u sevmesine rağmen Tayyar'ı tercih etmek zorunda kalmış ancak bir süre sonra Tayyar, Eleni'nin Davut'u sevdiğini fark ederek kızı ile birlikte Madam Eleni'yi tek başına bırakmıştır.

2011 yılında Çağan Irmak tarafından çekilen "Dedemin İnsanları" filminde, geçmişteki kökleri Girit'e dayanan ve mübadele zamanında Türkiye'ye gelen Ozan ve ailesinin geçmişten günümüze hikâyesi anlatılırken, kökenlerinin Giritli olması sebebiyle yaşadıkları zorluklara değinilmiştir. Mübadele ile zorunlu göçe tabi tutulan insanlar, her iki topluma da yaranamayarak sürekli bir dışlanmışlık duygusuyla yaşamak zorunda kalmışlardır. Filmde göçmen mahallesinde bulunanlar, gâvur olarak nitelendirilerek dışlanmakta ve öteki olarak temsil edilmektedir. Ancak "Dedemin İnsanları"nda, her iki toplumda bulunan aşırı milliyetçilerin bakış açısının sorunlu olduğunun altı çizilmekle birlikte meselenin özünün politik olduğu vurgulanmaktadır. "Filme göre bu sorunların asıl müsebbibi, büyümemiş küçük çocuklar ve kötülüğü kalplerinin karanlığından kaynaklanan büyüklerin yanı sıra... hükûmetlerdir" (Parlayandemir, 2015, s. 125).

2011 yılında Derviş Zaim tarafından yönetilen "Gölgeler ve Suretler" filmi, yine Kıbrıslı Rumlar ve Türklerin hikâyesine değinmektedir. Filmde, 1963 yılındaki Kıbrıs'ta Rumlarla Türkler arasında başlayan olaylar, bir karagöz oyuncusu ve kızının gözünden verilmektedir. Birbiriyle iç içe geçmiş iki toplum içindeki insanlar, bir süre sonra birbirini avlayan insanlara dönüşerek, birbirlerine tahammül edilemeyecek hale gelirler.

¹³⁹ Filmdeki bir diğer önemli nokta ise genellikle farklı kültür, etnisite ya da din bağlamında bir aşk ilişkisinden bahsedildiğinde Türklerin çoğu zaman erkekler tarafından, ötekilerin ise kadınlar tarafından temsili söz konusudur. Ancak bu filmde Mişka gayrimüslim öteki olarak erkekken, Popuç ise Türk ve Müslümandır. Yine 2009 yılında çekilen ve yönetmenliğini Murat Şeker'in yaptığı "Aşk Geliyorum Demez" filminde yan karakterlerden birisi de Ermeni Miran dayıdır. Filmde olumlu bir temsille karşımıza çıkan Miran, bilge bir kişilik olarak sunulmuştur.

2011 yılında Zübeyr Şaşmaz tarafından çekilen “Kurtlar Vadisi Filistin” filminde milliyetçi söylemlerin yanı sıra dinî söylemler daha fazla öne çıkmıştır. Filistin’in İsrail tarafından işgal edilmesi ve İsraili komutan Moşe’nin Filistinli Müslümanlara yaptığı zulüm, İsrail ile sorunlu bir biçimde ilerleyen dış politikanın sinemasal yansıması gibidir. Bu kapsamda gayrimüslim İsraililer öteki olarak kodlanarak, kahraman Polat Alemdar tarafından yok edilmiştir. 2011 yılında çekilen bir diğer Film ise “Gelecek Uzun Sürer”dir. 2008 yılında “Sonbahar” filmiyle izleyicilerin karşısına çıkan Özcan Alper, bu filmde temel olarak Kürt sorunu üzerinde durmakla birlikte ana karakter olarak müzikoloji yüksek lisans öğrencisi olan Ermeni kökenli Sumru’yu seçmiştir. Filmde geçmişin sorunlu alanlarından birisi olan 1915 Ermeni tehcirine vurgu yapılmıştır.

2012 yılında çekilen iki Çanakkale filminden ilki “Çanakkale 1915” ve ikincisi “Çanakkale Çocukları”nda da gayrimüslim temsillere rastlanır. 2012 yılında çekilen bir diğer film ise Faruk Aksoy’un yönetmenliğini yaptığı “Fetih 1453”tür. Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u fetih hikâyesi işlenirken, milliyetçi hezeyanlar yeniden devreye girmektedir. Filmde Ortodoks Rumlar, öteki olarak sunulmuş ve olumsuz bütün özellikleri barındırmışlardır. Fatih ve Osmanlılar ise Müslüman ve Türk olarak kusursuz ve üstün olarak temsil edilirler. Yine 2012 çekilen bir diğer film, yönetmenliğini Hakan Algül’ün yaptığı “Berlin Kapları”dır. Filmde tip düzeyinde ve olumlu gayrimüslim karakterlere rastlamak mümkündür.

2013 yılında yönetmenliğini Erol Özlevi’nin yaptığı “Sürgün” adlı filmde 1964 yılında Türkiye’deki Rumların, Yunanistan’a gönderilmesini işlenmiştir. 1960’lı yıllarda gerginleşen Kıbrıs politikalarının yansıması olarak 1964 yılında yaklaşık 12 bin Rum’un sınır dışı edilmesi, Türk erkek ile Rum kızın aşk öyküsü çerçevesinde beyaz perdeye aktarılmıştır¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Filmde İstanbul Büyükkada’da yaşayan Rum iş insanı Stavro, kızı Eleni’nin Sedat ile olan ilişkisine sınıfsal ve dinsel farklılıklardan ötürü karşı çıkmaktadır. Bu noktada yalnızca Türklerin değil aynı zamanda Rumların da Rum kız-Türk erkeği noktasındaki bakışı, Türklerle Rumların aşkı noktasında milliyetçi bir hezeyan taşımaktadır.

2013 yılında yönetmenliğini Lusin Dink'in yaptığı "Saroyan Ülkesi" sinemada gayrimüslim temsilinin ana karakter olarak görüldüğü bir diğer filmidir. Bitlis'ten sürgün olarak Amerika'ya giden Ermeni bir ailenin çocuğu olarak Amerika'da dünyaya gelen yazar William Saroyan'ın köklerine yolculuk için Anadolu'ya/Bitlis'e yolculuğu, pastoral bir biçimde anlatılmıştır. Filmde Saroyan'dan yola çıkılarak Ermeni tehciri ve sonrasında yaşanan sorunlar ele alınmıştır¹⁴¹.

2017 yılında Can Ulkay tarafından çekilen "Ayla" filminde gayrimüslim temsilleri olumlu bir biçimde yer almaktadır. Bunun yanı sıra tip düzeyinde birçok Amerikalı asker olumlu bir şekilde temsil edilirken, düşman olarak görülen Kuzey Koreli askerler ise olumsuz bir biçimde temsil edilmişlerdir. Böylece Türk Sineması'ndaki düşman algısının popüler filmlerdeki odak noktasına yeniden gelinmiştir.

2018 yılında Nihat Durak tarafından çekilen "Kapı", gayrimüslim temsilinin ana karakter olarak yer aldığı bir diğer filmidir¹⁴². Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada geçen film, Mardin'de yaşayan Süryani bir ailenin ülkenin siyasi iklimindeki sorunlara paralel olarak zorunlu bir biçimde Almanya'ya göçlerini ve yıllar sonra öldürülen oğullarının cesedinin bulunma ihtimali üzerine ülkeye dönerek hem çocuklarının cenazesini hem de yaşadıkları köydeki kapılarını arama hikâyesine odaklanmıştır.

Türk filmlerinde azınlık karakterlerin yanı sıra gayrimüslim karakterlerin temsilleri de olumsuz bakış açısına sahip olmakla birlikte sorundur. 2018 yılında

¹⁴¹ Filmde Saroyan'ın hesaplaşması, seyircinin sadece tehcirle yüz yüze gelmesini içermemekte aynı zamanda kendisiyle ve tehcir sırasında bu topraklarda yaşanan diğer üzücü olayları da ele almaktadır. Filmin bir başka boyutu ise Hamid Naficy'nin aksanlı sinema tanımına uygun olmasıdır. Aksanlı sinemayı; sürgün, diasporik ve etnik olmak üzere üç başlık altında toplamak mümkündür. Bunula birlikte aksanlı sinemada genellikle üçüncü dünya ülkeleri ya da post kolonyal ülkelerdeki sinemacılar çeşitli temaları ön plana çıkararak film çekmektedirler. Aksanlı sinemada ele alınan konular, yersiz yurtsuzluk, melezlik, çok dillilik, nostalji, hafıza, amnezi, anavatan, ev, vb.'dir (Naficy, 2001, s. 10-14).

¹⁴² "Kapı" filmi, Anadolu coğrafyasındaki gayrimüslim azınlıkların ülkeyi terk etmelerindeki bir diğer önemli husus olan faili meçhul politik cinayetlere vurgu yapmaktadır. Filmin temel vurgusu köydeki evden ganimet hırsızları tarafından sökülen kapıyla birlikte Anadolu'dan sökülüp atılmaya çalışılan farklı kültürel miraslardır. Anadolu coğrafyasında geriye kalanlar, bu kültürel mirasa sahip çıkmak yerine, onlardan geriye kalanları yağmalamayı tercih etmişlerdir. Bu noktada Süryaniler oldukça önemli bir yere sahiptirler.

Çağatay Tosun tarafından çekilen “Can Feda” filminde Suriye topraklarında düşmanlarla savaşan bir Türk timinin kahramanlık hikâyesi anlatılmıştır. Gayrimüslim olarak görünen bir düşmandan çok, güncel politik durumun yansıması olarak Amerikalılar ile Avrupalılar hedef alınmış ve öteki olarak olumsuz bir biçimde temsil edilmişlerdir. 2018 yılında çekilen bir diğer film ise Osman Kaya’nın yönetmenliğini yaptığı “Deliler Fatih Fermanı”dır. Osmanlı döneminde, Fatih zamanında Romanya Prensi Vlad gayrimüslimdir ve Osmanlı’ya karşı düşmanca politikalar beslemektedir. Genel olarak tarihi filmlerdeki milliyetçi unsurlar bu filmde de ön plana çıkarılmış, gayrimüslimlerin büyük bölümü olumsuz, zalim ve Osmanlı’ya düşman olarak gösterilmiştir. 2018 yılında çekilen bir diğer film ise yönetmenliğini Kıvanç Baruönü’nün yaptığı “Hedefim Sensin”dir. Filmde tip ve yan karakter olarak gayrimüslimlere rastlamak mümkündür. 2019 yılında çekilen “Cep Herkülü: Naim Süleymanoğlu”nun yönetmenliğini ise Özer Feyzioğlu ile Hilal Saral yapmıştır. Naim Süleymanoğlu’nu gerçek yaşamından uyarlanan filmde, özellikle Naim’in küçüklüğü sırasında Bulgaristan’da yaşadıkları gösterilirken, Türk azınlıkların Bulgaristan’da maruz kaldığı asimilasyona vurgu yapılmıştır.

Türk Sineması’nda gayrimüslim öteki denildiğinde akla gelmesi gerekenler Rumlardır. Rumlar, geçmişten günümüze, Türk topraklarında gözü olan bir millet olarak beyaz perdeye aktarılmışlardır. Bu bağlamda Türk Sineması’nda milliyetçi bakış açısının temel ilkelerinin işlediği görülmektedir. Milletler, kendine düşman olanları devamlı olarak öteki olarak kodlarlar ve bütün sorunların kaynağında ötekini aralar. Milas, bu durumu “Ulusçu anlayışın temel ilkesi, ‘ulusun tarih içindeki sürekliliği’, ‘öteki’ne de yansıtılır” (Milas, 2000, s. 84) şeklinde ifade etmiştir. Bu durum özellikle 2000 öncesi filmlerde oldukça belirgindir. Ancak 2000 sonrasında popüler Türk filmlerinde milliyetçi bakış açısının yeniden yükseldiğini ve halkta karşılığının olduğunu görmek mümkündür.

2.4. Türk Sineması’nda Kürt Temsilleri

Ulusal, etnik ya da dinî kimliklerin, hatta azınlıkların görünür olma arzusu son derece önemlidir. Görünür olmak, aynı zamanda ontolojik olarak kimliğin varlığının

teminatı olarak da algılanabilmektedir. Ancak tek bir kimliğin baskın olduğu toplumsal yapılarda farklı kimliklerin ön plana çıkması ya da ontolojik olarak kendilerini ifade edebilmeleri daima sorunsallaştırılmıştır. Bu bağlamda kimliklerin görünürlüğüne dair çeşitli temsil biçimlerinin var olması gerekmektedir. Sinema, bu temsil biçimleri arasında son derece önemli bir yere sahiptir.

Türk sinema tarihi içinde etnik ve dinî kimliklerin temsili, daima sorunlu olmuştur. Özellikle Türk sinema tarihinin başlangıcından 1990'lı yıllara kadar bu temsillerin gerçeklikle bağlantıları noktasında çeşitli sıkıntılar mevcuttur. Etnik kimlikler, genellikle ya örtük temsiller şeklinde kendini göstermiş ya da temsil edildiği iddia edilen etnik kimlik müphemleştirilmiştir. Özellikle Kürt etnik kimliğinin temsilinin ilk yıllarda örtük olduğunu söylemek gerekmektedir. Aynı durum Aleviler için de geçerlidir. Ancak gayrimüslim (Rumlar, Ermeniler gibi azınlık) temsilleri Türk sinema tarihinin başlangıcından beri mevcuttur. Ancak bu temsilin de genellikle gerçeklikle bağlantısı sorunludur. Bu anlamda Türk Sineması, 1990'lı yıllara kadar çeşitli sebeplerden (sansür, baskı, oto sansür, vb.) ötürü çok steril kalmış ve Türkiye ile dünya gerçeklikleri açısından sorunlar yaşamıştır. Kürtlerin ve diğer ötekilerin modern kamusal alanda görünür olmasıyla birlikte beyaz perde bu meselelere daha fazla kayıtsız kalamamış, ciddi anlamda sorunlu da olsa, artık etnik ve dini kimliklerin sinemasal temsili mümkün olmaya başlamıştır.

Özellikle 2000 sonrası çekilen filmlerle birlikte Kürt etnik kimliğinin görünürlüğü fazlalaşarak bir Kürt sinemasının oluştuğu görülmüştür¹⁴³. Suncem Koçer, bu durumu üç sebebe bağlamaktadır. Birincisi, Kürt sineması ulus ötesi alanda ulusal bir sinema olarak ortaya çıkmıştır. İkincisi, Kürt filmlerinin tüm medya metinlerinde olduğu gibi söylemsel anlamda kamusal alana çıkması söz konusu olmuştur. Üçüncüsü ise Kürt sinemasının bu kadar yaygınlaşmasında çağdaş siyasetin rolünün vurgulanması gerekliliğidir. Özellikle AK Parti hükümetlerinin ilk dönem politikalarında bu durum,

¹⁴³ Görünür olma arzusunu Müjde Arslan, ezilen ulusların tepkisel bir davranışı gibi algılayarak, ezilen ulusların kimliklerini sinemada arama ve yeniden yaratma girişimleri olarak görmüştür. Böylece sinema sayesinde Kürtler kendi kimliklerini dışa vurmuşlardır. İlk filmler sonradan çekilen filmlere göre nispeten çok zayıfmış gibi gözükse de film sayısı arttıkça filmlerin kalitesi de artmıştır (Arslan M., 2009, s. XII).

açıkça görülmüştür (2014, s. 474)¹⁴⁴. Hatta Kürt sineması ya da Kürt filmleri, Türk Sineması'nın Türkiye sineması olarak değiştirilmesi gerekliliği tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Sebahattin Şen, Kürt filmlerinin artmasıyla birlikte oluşan yeni durumu, kolonyal bir öznenin ikili yaşamı gibi olduğuna vurgu yaparak, Türk Sineması'nın Türkiye sinemasına dönüştüğünü, Kürt filmlerinin Türkiye sinemasının devamı olmakla birlikte onun ötesine geçtiğini ifade etmiştir. Kürt sinemasının ve sinemacılarının başka ülkelerde (İran, Irak ve diaspora gibi) de varlığını hissettirmesi, Türkiye sinemasının da ötesine geçmesine neden olmuştur (2019, s. 318)¹⁴⁵.

Özellikle 1990 sonrası Türk Sineması içinde Kürt filmlerinin artışı, aynı zamanda Kürtlerin kamusal alana çıkmak istemelerinin ya da kamusal alanda görünür olmak istemelerinin de bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Kürt kimliği ya da Kürt sorunu çerçevesinde sinemada Kürt temsilleri “bir karşı çıkış ve tanınma talebinin dillendirilmesi” (Şen, 2019, s. 320) olarak nitelendirilmektedir. Böylece Kürt filmlerinin politik bir öz kazanması kaçınılmaz bir hâl almıştır. Delal İpek de durumu tanımlarken Kürtleri ya da Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyayı anlatan filmlerin, neredeyse

¹⁴⁴ AK Parti'nin iktidara gelmesinden sonra görece demokratik bir ortama doğru geçişte Avrupa Birliği sürecinin yoğun etkisi olduğu bilinmektedir. Türkiye’de yaşayan ve kendilerini ötekileştirilmiş olarak hisseden Kürtler, Ermeniler, gayrimüslimler ve Alevilere yönelik açılım süreçleri işletilmiş ve çeşitli mecralarda ötekileştirilmiş grupların temsili yönündeki engellerin büyük bölümünün kaldırılması noktasında adımlar atılmıştır. Bu dönemde Kürtlerin sinemasal temsili hususunda önemli gelişmeler olmuştur. Ancak sürecin gelişimini AK Parti'nin inisiyatifinden çok zorunlu bir devlet politikasının ürünü olarak görmek gerekmektedir. Bu dönemde Kürt sineması gelişimini artırmış ve başta Kürt yönetmenler olmak üzere Kürt filmleri ulusal film festivallerinde geniş bir yer işgal etmeye başlamışlardır. Böylelikle Kürtlerin, Kürtçenin, Kürt filmlerinin; Türk sinema panellerinde, film festivallerinde ve televizyonlarda ilgi gördüğünü ifade etmek mümkündür. Türk hükümetinin Kürtlere karşı yeni pozisyonu sayesinde muhtemelen farklı bir “Kürt sineması” etrafında tartışmalara yol açan filmler de dâhil olmak üzere Kürtlerin popüler kültür içinde de daha fazla yer almışlardır (Kocer, 2014, s. 473).

¹⁴⁵Şen’e (2019, s. 318-319) göre 1990’lı yıllar Kürt sineması açısından bir dönüm noktasıdır. Bu durumun belli başlı nedenleri mevcuttur. Birinci neden, teknolojinin gelişimine paralel olarak sinema endüstrisindeki değişimlerdir. Sinema filmi üretme ve dağıtma olanaklarının dijital teknolojiye geçişle birlikte kolaylaşması film üretiminin artmasını ve görece bir biçimde demokratikleşmesini de beraberinde getirmiştir. İkinci neden ise 1990’lardan itibaren Kürt politik hareketinin toplumsallaşmasıdır. Özellikle çatışma sürecindeki artış hareketin politikleşmesinde önemli bir sacayağı olmuştur. Bununla birlikte 1990 sonrası Irak’ta yaşanan gelişmeler ve federe bir Kürt devletinin ortaya çıkışı sacayağının diğer ayağını oluşturmuştur. Üçüncü neden, Türkiye’deki Kürt hareketinin, 1990 sonrasında politikleşmesinin yanı sıra sanatsal ve kültürel aktivitelere önem vermesidir. Dördüncü neden ise Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyadan zorunlu bir biçimde göç ederek diasporada yaşamaya başlayan Kürtlerin artışıdır ve Avrupa’da bir Kürt diasporası oluşmasıdır. Diasporada yaşayanların bir kısmı ise kültürel ve sanatsal etkinliklere önem vererek Kürt müziğinden sinemasına kadar birçok alanda aktif olmuşlardır. Bütün bu nedenlerin de ötesinde dünyadaki gelişmeler ile birlikte yerel ve etnik kimliklerin 1980 sonrası yeniden keşfi ve küreselleşme süreci daha önce de belirtildiği gibi oldukça önemlidir.

tamamının politik unsurlar barındırmakla birlikte, egemen sinema dili kalıplarının dışında olduğunu ifade etmiştir. Bu filmler, hem estetik hem de tematik olarak “karşı” bir sinema dilini kullanmışlardır, ancak bu kullanım biçimi zorunluluktan doğmaktadır¹⁴⁶.

Böylelikle Kürt sinemasının ortak bir dilinden söz etmenin mümkün olduğunu belirtmek gerekir. Neredeyse bütün filmlerde belli ortaklıklar mevcuttur. Bunlar; “yurtsuzluk, kar, sınır, dilsizlik ve acılar ekseninde birleşir” (Arslan M. , 2009, s. XIX).

2.4.1. Yeşilçam Öncesi Kürt Temsilleri

Sinemada Kürt temsillerinin tarihi, 1920’li yıllara kadar gitmektedir. Kürtlerden bahseden ilk film olarak 1926 yılında yönetmenliğini Hamo Beknazaryan’ın yaptığı “Zare”, Ermenistan’da çekilen ve bir Yezidi Kürt köyündeki aşk hikâyesini işlemiştir.

Türk Sineması’nda Kürt temsilleri için 1950’li yıllara kadar beklemek gerekmektedir. Türk Sineması’nda toplumsal konuların ele alınmaya başlandığı bu dönemde, temsillerin büyük bir bölümünün örtük olduğu görülmektedir. Bu temsilleri Türklüğün izin ve imkân verdiği ölçüde yapılabilmektedir. Bunu tarihsel ve yapısal bir neden olarak açıklayan Şen, Türk Sineması’nda Kürtlerin 1950’lerden itibaren temsilindeki temel amacı Türkiye’nin Batılılaşma, kapitalistleşme isteğiyle birlikte değerlendirmektedir. Türklük, tam anlamıyla batılı bir zihniyet yapısında olmadığını düşündüğü tamlığa ulaşabilmek için modernleşme pratikleri bağlamında kendinin önünde engel olduğunu düşündüğü ötekileri hem tanımlayarak bir kalıba sokmuş, hem de onlara karşı fiziksel ve sembolik bir şiddet uygulayarak ötekileri ortadan kaldırmaya yönelmiştir. Bu durum, öteki ya da azınlıkların daha fazla gizlenmelerine ya da görünmezliğe bürünmelerine sebep olmuştur. Bu noktada Türklüğün asıl amacı, öteki

¹⁴⁶ Çünkü zorunluluk hâli eserin sahibinin (onu yaratanın) ve ortaya çıktığı tarihsel toplumsal bağların derin izlerini taşımak zorundadır. Göçün, asimilasyonun, faili meçhul cinayetlerin, işkencenin ve çeşitli yasakların yoğun olarak yaşandığı bir toplumsal yapıda ve çoğunlukla onların yaşadığı coğrafyada egemen sinema diline ait kalıpların kullanılması genel anlamda sinema sanatının etkisinin azaltılması anlamına gelecektir. İpek, bu durumu betimlerken; “bu sinema, aynı ülke içerisinde ‘ayrı bir ülkenin’ izleğini sunar” ifadesini kullanmıştır (İpek, 2016, s. 315). Tüm bunların ışığında Kürt sinemasının kurduğu anlatılar evreniyle yoğunlukla Kürt halkının yaşadığı felaketselere odaklandığını söylemek doğru olacaktır.

ya da azınlıkları kendine benzetmektir. Ancak bunu başaramadığı ötekileri ortadan kaldırmayı ya da görünmez kılmayı amaçlamıştır (Şen, 2019, s. 55). Türk Sineması'nın Kürtlüğü sinemada sunum biçimi, tam da bu tahayyüle uygun olarak gelişmiştir. Türklerin Batılı modern bir toplum olmasındaki engel; ilkel ve yabani Kürtler olarak sinemasal temsillere yansımıştır. Şen, Türk Sineması'nda Kürtlerin temsil biçimini garbiyatçı fantezi¹⁴⁷ olarak nitelendirmekle birlikte kolonyalist söylemleri de önemsemekte ve Türklerin, Kürtler üzerinde, Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada kolonyalist bir amaçla hareket etiklerini vurgulamaktadır.

Köy filmlerinin¹⁴⁸ çekilmeye başladığı dönemlerde Kürtlerin de sinemasal anlamda temsil süreçleri gerçeklikten uzak da olsa beyaz perdede görülmeye başlamıştır. Sebahattin Şen'e göre Türk Sineması'ndaki köy ve köylü temsilleriyle Kürtlük arasında bir bağlantı vardır. Çünkü çoğu filmdeki göstergeler, aslında Kürtleri işaret etmektedir. Romanlardan ya da hikâyelerden uyarlanan ya da esinlenen filmlerde Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları coğrafyalarda “köy ve köylü imgesi Kürtlüğün, Kürtlük/Doğu ise köy ve köylülüğün” (Şen, 2019, s. 78) yerini almıştır.

Türk Sineması'nda Kürtlerin temsili hususunda dil meselesi, oldukça önemlidir ancak temsil edildikleri ilk filmlerden 2000'lere kadar Türk Sineması'nda Kürtçe neredeyse hiç kullanılmamıştır. Cem Mert Dallı bu konuya değinerek Türk Sineması'nda Kürtlerin temsilinin 1990'lı yıllara kadar varlığından söz etmenin çok da mümkün olmadığını ifade etmiştir (Dallı, 2011, s. 87). Kürtçe'nin kullanılmamış

¹⁴⁷ Garbiyatçı fantezi kavramı Meltem Ahıska tarafından ortaya atılmış ve garbiyatçılık şarkiyatçılığın karşıtı olarak konumlandırılarak bilhassa Türkiye'de, iktidar pratiklerinin oluşmasında hem kurucu hem de anlamlandırıcı bir söylemsel harita olarak değerlendirilmiştir (Ahıska, 2005, s. 74). Laik garbiyatçılık Batı-dışı sayılan alanda modernliği temsil etme, “kendine ve başkalarına sunma tarzı”dır (Ahıska 2005:72).

¹⁴⁸ Köy filmleri özellikle Kürtlerin sinemadaki temsillerinde önemli bir durağı oluşturmaktadır. Köy filmlerinin büyük bölümü toplumcu gerçekçi edebiyattan etkilenmiş, çeşitli yazarlar eserlerinde Kürtleri ve onların yaşadıkları coğrafyayı anlatmışlardır. Bu anlamda köy filmlerinin hikâyelerinde Kürtlerin temsili söz konusu olmuştur. Bilhassa Doğu ve Güneydoğu Anadolu'yu mekân olarak gösteren filmlerde etnik anlamda Kürtler anlatılmıştır ve bu filmlerin belli başlı özellikleri mevcuttur. Bunların başında feodal yapı, ağalık sistemi gelmektedir, töreler bir diğer niteliği oluşturmaktadır. Müslüm Yücel köy filmlerinden bahsederken, köylerin sadece mekânsal olarak kullanıldığını ancak filmlerin köy gerçekliğinden uzak bir biçimde filmlere yansıtıldığını ifade etmiştir. Ona göre “köy sadece bir dekordur, köy manzaraları, ırmak kıyıları, dağlar filmlere görsel malzeme oluştururlar” (Yücel M. , 2008, s. 35) Yücel esas olarak gerçek anlamda bir Kürt temsilinin olmadığını altını çizmiştir.

olması, Kürtlerin temsil edilmediği anlamına gelmez, ancak temsillerin içerik noktasında eksikliğini vurgular.

Kürt sinemacı olarak Yılmaz Güney'in yeri ayrı olsa da, ilk Kürt temsillerine 1951 yılında Atıf Yılmaz¹⁴⁹ ile rastlanmaktadır. Bu dönemde Demokrat Parti'nin seçimleri kazanmasıyla Türkiye Cumhuriyeti açısından sosyo-politik ve ekonomik dönüşümler hız kazanmış, tek partili dönemden çok partili döneme geçilmiştir. Atıf Yılmaz'ın 1951 yılında çekmiş olduğu "Mezarımı Taştan Oyun" filminde Diyarbakırlı Abdo Ağa'nın hikâyesi anlatılırken; ana karakter Abdo Ağa'nın Kürtlüğüne dair bir işaret yoktur. Ancak filmin isminin Kürtçe bir ağıttan çevrilmiş olması da Kürtlerin temsiline dair önemli bir ayrıntı olarak görülmüştür (Sert, 2019, s. 50). Atıf Yılmaz'ın 1955 yılında çektiği üçüncü filmi olan "Dağları Bekleyen Kız" da Kürt temsillerine rastlanmaktadır. Aslında bir roman uyarlaması olan filmde, Dersim olayları öncesi anlatılmakta ve Kürtler aşağılanmaktadır. Ancak filmde dağlarda yaşayan Kürt kızı Zeynep'in hava kuvvetlerinde görevli olan Adnan'la aşkı işlenmiştir (Yücel M., 2008, s. 44). Yine bu dönemde çekilen 1955 yılında Orhan Elmas'ın yönettiği "Ezo Gelin", 1957 yılında Atıf Yılmaz'ın yönettiği "Gelinin Muradı" gibi filmlerde aslında Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada geçen hikâyeler, örtük bir şekilde Kürtlerin hikâyelerini anlatmaktadır.

2.4.2. Yeşilçam Dönemi ve Sonrası Kürt Temsilleri (1955-1990)

1950'lerdeki köyden kente göçün etkisiyle toplumsal yaşamdaki değişim, sinemaya daha gerçekçi bir biçimde yansıtılmaya başlamıştır. Kürt temsilinin 1960'lardaki en bariz örneğini 1966 yılında yönetmenliğini Lütfi Ömer Akad'ın yaptığı "Hudutların Kanunu"¹⁵⁰ filmi oluşturmaktadır. Filmde Yılmaz Güney başrolde

¹⁴⁹ Atıf Yılmaz da etnik olarak Elazığlı Kürt olduğunu daha sonra yazmış olduğu kitapta ifade etmiştir.

¹⁵⁰ Filmde sınır bölgesindeki köye yeni tayin edilen Cumhuriyet değerlerine bağlı idealist Üsteğmen Zeki ile kaçaklıktan vazgeçirmeye çalıştığı Hıdır'ın hikâyesi anlatılmaktadır. Üsteğmenin amacı köye okul açılmasını sağlayarak çocukların okumasını sağlamaktır. Bu noktada Anadolu coğrafyasında cahil, geri kalmış bölgelerde okul açmak ve oraya öğretmen göndererek yeni nesilleri Cumhuriyet ideallerine uygun biçimde yetiştirmek aydınlar tarafından tutkulu bir hâl olarak saplantıya dönüşmüştür. Bunun temel sebebinin Şen, Cumhuriyetin geleceğinin okuldan geçmesinde görmektedir. Buna bağlı olarak da devletin Anadolu'yu ve Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyayı okul ile donatamamış olması ciddi bir travmatik duruma neden olmuş, devletin yetersizliği saplantılı bir biçimde kendini başka mecralarda ortaya koymuştur. Aslında film bir anlamda devletin ideolojik uzantısı olan üsteğmen ve öğretmen

oyarken, hikâye Suriye-Türkiye sınırında Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada geçmektedir. Sınır olgusu, filmin merkezinde yer almaktadır.

Sınır meselesi, kaçakçılık yapmak zorunda bırakılan insanların yaşamlarının odak noktasındadır. Filmde Suriyeli Kürtler ile Türkiyeli Kürtlerin sınır bölgelerinde tarih boyunca yaptıkları kaçakçılık anlatılmaktadır. Müslüm Yücel'e göre sınır; bölünmüşlük, parçalanmışlık demektir ve sadece toprağı değil, insan yaşamını da alt üst etmiştir. Aynı zamanda sınır meselesi onlarca hikâyeye, türküye ve şiire konu olmuştur. Sınırla ilgili yapılan çalışmaların tümünde acı çekilmesi işlenmiştir (Yücel M., 2008, s. 142).

1960'larda çekilen bir diğer önemli film ise 1966 yılında yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı "Toprağın Kanı"dır ve Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı Batman'da geçer. Yılmaz, bu filmde, ulusal bir sorun hâline gelen petrol meselesini konu edinir. Ancak filmin hikâyesinde petrol meselesi ve bölgedeki köylerin petrolün millileştirilmesi, dolayısıyla kente göçü tam anlamıyla yansıtılmamış, sadece bir fon olarak kalmıştır. 1967 yılında yönetmenliğini Lütfi Ömer Akad'ın yaptığı "Kızılırmak Karakoyun" filminde de çobanın hikâyesinin "Cembeli Kure Mire Hekeli" adlı bir Kürt destanından uyarlandığı bilinmektedir. Dolayısıyla filmin Kürt konargöçerlerini anlattığı söylenebilir.

1960'ların başında Yeşilçam sineması Yılmaz Güney'i oyuncu olarak keşfetmiştir. Birçok filmde Yeşilçam estetiğı içinde filmlerde rol alan Yılmaz Güney, 1960'ların sonundan itibaren toplumcu gerçekçi filmlerde oynamaya başlamıştır. Etnik olarak Kürt kimliğini ön plana çıkaran Yılmaz Güney, Kürt sinemasının kurucu babası olarak görülmektedir (Sengul, 2012, s. 154). Güney'in yönettiğı filmler, estetik ve tematik anlamda Türk Sineması'nın klasik yapısından bir kopuşu temsil eder. Güney'in sineması, politiktir ve yıllar içinde bu politik yapı, sinema dilinin daha da gelişmesine

sayesinde bölgede yaşayan yerli halkın vahşilikten, karanlıktan ya da barbarlıktan kurtarılması olarak değerlendirilmiştir (Şen, 2019, s. 100). Hattı zatında bu durumu kendi içindeki vahşiliğı, karanlığı ya da barbarlığı bastırma duygusunun bir parçası olarak da değerlendirmek mümkündür. "Hudutların Kanunu" filmin politik yönü zayıf bir filmidir. Bu noktada Ali Gevgili sansür mekanizmasına vurgu yaparak filmin örtük bir dille politik mesajlar vermeye çalıştığını vurgulamıştır (Gevgili, 1967, s. 7).

neden olmuştur. Yönettiği filmlerde karakterlerini genelde Kürtlerden seçmeyi tercih etmiş ve Kürtlerin hikâyelerini beyaz perdeye aktarmıştır.

1968 yılında yönetmenliğini Yılmaz Güney'in yaptığı ve başrolünde de kendisinin oynadığı "Seyyit Han (Toprağın Gelini)" filmi, kan davasını ve buna bağlı olarak bir aşk hikâyesini ele alır. "Seyyit Han (Toprağın Gelini)", Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada geçmekle birlikte Nebahat Çehre'nin oynadığı Keje karakteri sansür kurulu tarafından, Türkçe'de böyle bir isim olmadığı gerekçesiyle sansüre uğramıştır (Yücel M., 2008; Özgüç, 2005, s. 271). Film, dönemin sinema eleştirmeni Onat Kutlar (1968, s. 8-12) tarafından şöyle değerlendirilmiştir:

"İsimlerden de anlaşıldığı gibi olayın bir 'doğu olayı', başka bir etnik azınlığın öyküsü oluşu sorunudur. Konunun bu yönü üzerinde daha dikkatle ve inceleyici-araştırmacı bir gözle durulmuş olsaydı ve bunların yansıtılmasında bazı engeller bulunmasaydı öyle sanıyorum ki öykünün tutarlılığı ve 'saf'lığı (authenticité) daha da artacak; masalsı yapısına uygun birçok değişik fantastik zenginlikler kazanılacak; film yabansı ve vurucu güzelliklere daha yoğun bir biçime ulaşacaktı... Seyit Han, karakterleri olan bir filmidir... Canlıdırlar ve filmlerdeki varlıkları şematik (karton) değil, 'Organik'tir... Güney filminde daha çok Urfa-Mardin dolaylarında Türkçeyi iyi bilmeyen vatandaşlarımızın kullandıkları özel ağza yer vermiştir. Bunu olumlu bir özellik olarak karşılıyorum...Seyit Han yarattığı mitosu çağdaş toplumsal sorunlara götürememekle birlikte yeni bir sinema sanatçısının ilginç, sevindirici denemesidir".

Yılmaz Güney'in ilk filmlerinde Kürtlük vurgusu ve Kürt dili geri planda kalmış ve örtük olarak beyaz perdeye aktarılmış olsa da sonraki filmlerinde (özellikle Sürü ve Yol) bu vurgu daha fazla ön plana çıkmıştır. Yılmaz Güney'in asıl önemi, kendinden sonra gelecek Kürt sinemacılara öncülük etmiş olmasıdır (Aktaş, 2009, s. 57). 1970 yılında çektiği "Umut" filmi, Güney'in sineması adına bir dönüm noktasını oluşturmakla birlikte, Türk Sineması adına "umut" döneminin başlamasını da sağlamış, Türk Sineması'nın çehresini değiştirmiştir (Sert, 2019, s. 62). Güney, "Umut" filminde Adana'da yaşayan Kürt Cabbar'ın hikâyesini toplumcu gerçekçi bir dille anlatmakla birlikte, kırdan göç edenlerle şehirliler arasındaki sosyo-ekonomik farklılıkları beyaz perdeye aktarmıştır. Filmde, Cabbar ve arkadaşlarının Kürt olduğu açıkça ifade edilmemiş olsa da Kürt olduklarına yönelik pek çok işaret bulunmaktadır (Kennedy, 2009, s. 103). 1971 yılında çektiği "Ağıt" filmi de yine bu ekseninde değerlendirilmiştir.

Filmde Güney, yeniden sınır ve kaçakçılık meselesine dönmüş ve bu sefer “Hudutların Kanunu” filminden farklı olarak sınırdaki kaçakçılığın çeteleşmesini ele almıştır. Güney’in senaryosunu yazdığı Şerif Gören’in 1974 yılında çektiği “Endişe” filminde de Kürtlerin toplumsal yaşamından çeşitli kesitlerin verildiği görülmüştür. Aslında Güney’in amacı, memleketi Çukurova’da pamuk toplamaya gelen Kürt işçileri anlatmaktır ve bunu da kısmen başarmıştır. Filmde isimlerden, kıyafetlere kadar ikonografik özellikler, Kürtleri anlatmaktadır¹⁵¹.

Bekir Yıldız’ın “Bedrana” ve “Hamuş” adlı öykülerinden uyarlanan 1973 yılında yönetmenliğini Süreyya Duru’nun yaptığı “Bedrana” filmi de yine Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada geçmekle birlikte kaçakçılık meselesine eğilen bir diğer film olmuştur. Filmde toplumcu gerçekçi öğeler ön plana çıkmakla birlikte yine örtük Kürt temsillerine rastlamak mümkündür.

Atıf Yılmaz’ın 1970’lerde yeniden doğuya yöneldiği görülmüştür. 1972 yılında çektiği “Cemo” ve “Utaç” filmlerinde hikâye, Kürtlerin yoğun olduğu coğrafyada geçmekle birlikte toplumsal sorunların arka planda melodramatik öğeler eşliğinde verildiği görülmektedir. 1973 yılında Fevzi Tuna’nın yönettiği “Kızgın Toprak” da yine Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada geçer ve film, Osman Şahin’in “Musallim ve Kuşde” adlı öyküsünden sinemaya uyarlanmıştır. 1960 ve 70’lerdeki birçok filmde Osman Şahin’in, Bekir Yıldız’ın roman ve öykülerinin izlerini görmek mümkündür. 1973 Yılında Orhan Elmas’ın yönettiği “Ezo Gelin”, 1958 yılında çekilen filmin yeniden çevrimidir, öyküsel bir farklılık yoktur. “Bedrana”nın (1974) ardından Süreyya Duru yine Bekir Yıldız’ın aynı adlı eserinden, bu sefer de “Kara Çarşafı Gelin” (1974) filmini çekerek, kan davası konusunu ele almıştır. Osman Şahin’in aynı adlı öyküsünden uyarlanan ve Korhan Yurtsever’in ilk filmi olan “Fırat’ın Cinleri” (1977) filminde de ağılık sistemi eleştirilirken, kadın karakter üzerinden töreler ve namus konusu işlenmiştir.

¹⁵¹ Yılmaz Güney’in bu dönemde çektiği filmlerde, henüz ismi “Doğu Sorunu” olarak ifade edilen Kürt meselesi, sosyalist hareketler açısından sınıfsal olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte Yılmaz Güney hem Türk Sineması’nı değiştirmiş hem de ona karşı gelerek yeni bir sinema dilinin olanaklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Güney’in sosyalist hareketlerle olan ilişkisi, sosyalist hareketler içinde Kürt meselesinin de yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır (Şen, 2019, s. 131)

Türk Sineması'nda ağa ve maraba denildiğinde akla gelen bölgeler, genellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dur. Özellikle Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgelerde feodal sistemin katı kurallarının henüz tam anlamıyla aşamadığı bilinmektedir. Filmlerde gösterilen bu ilişki, genellikle örtük biçimde Kürtlerin temsili anlamına gelmektedir. Ağa ve marabalı filmlerin birçoğu, aynı zamanda Kürtlerin temsili anlamına gelmektedir.

1970'lerdeki Kürt temsillerini genel anlamda değerlendirmek gerektiğinde; ne 1960'lardaki vahşilerin uygarlaştırılması ya da modernleştirilmesi ne de köye gelerek içinde bulunulan durumun sorunlarının altını çizen devlet görevlilerine rastlanmıştır. Bu noktada 1970'ler, Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada ağa/maraba çatışmasının yaşandığı, feodal sistemin izlerini sürerek sınıfsal çatışmaya vurgu yapan bir dönem olmuştur. Bununla birlikte her ne kadar devlet tarafından Kürtleri ya da köylüleri medenileştirecek bir karakterin köye gönderilmesi söz konusu olmasa da bu sefer köy içinden birisinin kente giderek uygarlaşma sürecini tamamlaması ve uygar yaşamın izlerini köye taşıması suretiyle Kürtlerin ya da köylülerin dönüşümünü sağlamasının altı çizilmiştir. Bu bağlamda Kürtlerin uygarlaşması, kendi içlerinden birisi sayesinde olmakta, ancak o kişi batıya giderek uygarlığı temsil eden Türklerin bakış açısını köye taşımaktadır. Sabahattin Şen, "Köprü"nün, "Derviş Bey"nin, "Kibar Feyzo"nun böyle filmler olduğunu belirtir. Kente giderek uygar yaşamı gören karakter, köye gelerek orayı değiştiremeye gayret eder. Bu noktada Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada ağa ile köylüler arasındaki karşıtlıkta, Kürtleri dönüştürecek olan Türklüğün kent mekânlarında bilinçlenen bir Kürt'tür (Şen, 2019, s. 128).

Özellikle ağa-maraba temsillerinin dönemin komedi filmlerinde yaygın bir biçimde görüldüğü söylenebilir. Atıf Yılmaz'ın yönettiği "Salako" (1974), eşkıyalık hikâyesinin parodisi niteliğindedir ve doğuya özgü bir hikâyedir. Yine Atıf Yılmaz'ın yönettiği "Kibar Feyzo" (1979) ve Kartal Tibet'in çektiği "Davaro" (1981) filmleri de aynı ekolün temsilcisi olarak görülmektedir¹⁵².

¹⁵² Bu filmlerde feodal ilişkiler ve ağalık sistemi sorgulanmıştır. Filmler, 1970'lerden itibaren ortaya çıkan güncel politik gelişmelerden izler taşımaktadır. Sengul, bu filmlerin için feodal sistemin fetişleştirmeyerek alay konusu yaptığını belirtirken, aynı zamanda bu filmleri, sosyalist filmler olarak

1980'lerin ortasında Nesli Çölgeçen tarafından çekilen “Zügürt Ağa” filmi, 1970'lerin ağa-maraba ilişkisinden farklılaşmaktadır. Bu ilişkide, artık dramatik bir değişim söz konusudur. Bu değişim, hem ağanın hem de marabanın kaybettiği, ilişki biçimlerinin egemen düzen tarafından yerle bir edildiği ve bir daha eskisi gibi olunamayacağını işaret etmektedir (Sengul, 2012, s. 113-114).

1978 yılında Erden Kıral tarafından çekilen “Kanal” filminde Kürtlerin temsili noktasında bir değişim gerçekleşmiştir. Önceki filmlerde dışardan devlet tarafından görevlendirilen görevli, kırsal bölgede yaşayan ve vahşi olarak tanımlanan kişileri uygarlaştırırken, kaymakam, kırsal bölgede yaşar ve köylülerle birleşip toprak ağasına karşı hareket eder. Bu filmin diğerlerinden farkı, coğrafyaya yaklaşım biçimidir. Öncesinde Anadolu coğrafyasındaki kırsal bölgeler; cahil, bilinçsiz, sapkın inançların temsil edildiği coğrafya olmaktan çıkarılmıştır. Bununla birlikte artık bilinçlendirilmeye, aydınlatılmaya, eğitime ihtiyaç duyulan köylüden; haklarını bilen ve onlar için gerekirse direnmekten kaçınmayan köylüye dönüşümün gerçekleştiği görülür (Şen, 2019, s. 160). Kıral'ın 70'lerin sonunda çektiği “Bereketli Topraklar Üzerinde” filmi Orhan Kemal uyarlamasıdır ve Çukurova'ya Kürtlerin yoğun olduğu coğrafyadan gelen mevsimlik işçilerin hikâyesini anlatır.

1978 yılında Atıf Yılmaz tarafından çekilen “Kibar Feyzo” filmi de yine Osman Şahin'in “Kırmızı Yel” isimli öyküsünden beyaz perdeye uyarlanmıştır. Film, sınıf çatışması (zengin ağa ile yoksul köylüler) ekseninde dönemin sosyo-politik yansımalarını anlatır¹⁵³.

1975 tarihli “Derviş Bey” (Şerif Gören) ve 1979 tarihli “Köprü” filmlerinde de feodal yapı eleştirilir. Köyden kente gidip bilinçlenerek tekrar köye dönen Derviş Bey, ağa olmasına rağmen topraklarını köylüyle paylaşmak istemiş ancak köylüler bu

nitelendirerek, politik mesajların komedi unsurlarını kullanarak verdiğini ifade etmiştir (Sengul, 2012, s. 80).

¹⁵³ Feyzo'nun değişimi kente gitmesiyle başlamıştır, sonrasında köyüne dönerek ağalık sistemini sorgulayan Feyzo ağaya karşı çevresindekileri örgütlemiştir. Dolayısıyla Feyzo'nun bilinçlenmesinde kentte gördükleri belirleyicidir. Bu anlamda merkeze yine Türkler yerleştirilerek vahşi, yabani Kürtlerin gelişiminde Feyzo'nun kentten, Türklerden gördükleri dönüşüme sebep olmuştur. Bununla birlikte filmdeki sınıfsal çatışmalar noktasında ağalık düzeninin baskıcı yapısına karşı direnişin altı çizilmiştir. (Sengul, 2012, s. 80).

duruma direnmiştir. “Köprü” filminde aslında 1960’ların idealist devlet görevlileri formatına geri dönmüş ve köyüne mühendis olarak dönen Ahmet’in cehaletle savaşı, köprü simgesiyle verilmeye çalışılmıştır. Ancak bu kez Ahmet, devletin bir temsilcisidir.

1979 yılında Ali Özgentürk tarafından çekilen “Hazal” filmi de yine Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada geçmekle birlikte bu coğrafya, sınıf çatışmasının yanı sıra, çağ dışılığı, sapkın dini inançları, geleneksel, katı dini ritüelleri içermiştir (Şen, 2019, s. 128). Buna benzer öğeler, “Adak” ve “Fırat’ın Cinleri” filmlerinde de mevcuttur.

1978 yılında Yılmaz Güney, bu sefer Zeki Ökten’le iş birliği yaparak “Sürü”nün çekilmesini sağlamıştır. “Sürü”, çekildiği dönem itibariyle Kürt temsili noktasında son derece önemlidir. Çünkü film, görüntüleriyle, karakterleriyle ve müzikleriyle açık bir biçimde Kürtleri anlatmıştır. Hatta her ne kadar Kürtçe konuşulmasa da “Sürü” filmini, Kürtlerin görünür hâle geldiği ilk film olarak da tanımlamak mümkündür.

12 Eylül sonrası Türkiye’nin içinde bulunduğu politik koşullar nedeniyle cezaevinde bulunan Yılmaz Güney’in Şerif Gören’le birlikte yaptığı “Yol” filmi, 12 Eylül sonrası koşullar düşünüldüğünde oldukça önemlidir. Yılmaz Güney, Kürt realitesini bu filmde bir boyut daha öteye taşımıştır. Ömer’in hapishaneden çıkıp ailesinin yanına gittiği yer, filmde Kürdistan olarak geçmektedir. Güney, filmde, 12 Eylül sonrası içinde bulunulan durumu, Kürtlere yönelik baskıları, erkek egemen toplumsal düzeni, kadının toplum içindeki yerini başarılı bir biçimde beyaz perdeye yansıtmayı başarmıştır (Onaran, 1995, s. 50-51).

12 Eylül 1980 Askeri Darbesi sonrası politik mesajlar veren, muhalif ve eleştirel sinema yapan yönetmenlerin film yapım olanakları, ciddi anlamda sınırlandırılmış, yasaklar ve sansür, Türk Sineması’na büyük zararlar vermiştir (Suner A., 2006, s. 35-36). Maktav, bu dönemdeki depolitizasyon sürecine dikkatleri çekmekle birlikte 1980’lerin ikinci yarısından itibaren 1980 öncesi terör ve 12 Eylül sonrası baskı yıllarını anlatan filmlerin yapılmış olduğu vurgulamıştır. Ancak bu filmlerin büyük bölümünde yönetmenler, 12 Eylül Askeri Darbesi’yle doğrudan politik bir hesaplaşma içerisine

girmeyi tercih etmeyip, dolaylı yoldan bir anlatımı benimsemişlerdir (Maktav, 2013, s. 61).

1980'lerle birlikte Kürt temsillerinde de farklılaşmalar görülmeye başlanmıştır. 1982 yılında Ferit Edgü'nün "O/Hakkâri'de Bir Mevsim" adlı romanından beyaz perdeye Erden Kıral tarafından uyarlanan "Hakkâri'de Bir Mevsim" filminde hikâye, Hakkâri'ye sürgün olarak gönderilen solcu bir öğretmenin gözünden anlatılmaktadır. Köyde, öğretmen dışındaki herkes Kürt'tür ve Kürtçenin ilk defa birileri tarafından (öğrenciler) kullanıldığı görülmüştür. Müslüm Yücel değerlendirmesinde, coğrafyanın altını çizer ve filmin koca Kürt haritasını önümüze koyduğunu belirtir (Yücel M., 2008, s. 125). Film, salt bir köy filmi olarak değerlendirilemez. Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada konuşulan başka bir dilin varlığının da temsilidir.

Şerif Gören'in 1981 yılında çektiği "Herhangi Bir Kadın" filminde Tarık Akan, hamallık yapan bir Kürt gencini canlandırmaktadır. Osman Şahin'in öyküsünden uyarlanan 1983 yılında yaptığı "Derman" filmi de, Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyada geçer. Gören tarafından 1985 yılında çekilen "Kan" filmi, Kürtlerin ölümle ilgili gösterge ve gelenekleri bağlamında çok zengin doneler sunmaktadır (Yücel M., 2008, s. 73).

Sınır ve kaçaklık konularının 1980 sonrasında da ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda Şerif Gören, 1987 yılında "Katırcılar" filmini çekmiştir. Filmde kaçaklık meselesi ele alınmış, bunu yaparken de batıdan gelen bir gazetecinin hem görevini hem de doğuyu keşfetme macerasını işlemiştir. Gören, doğuyla batıyı doğal olarak da Türk ve Kürt farkını ele almaya çalışmıştır¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Kaçakçılık, namus meselesi, köydeki salgın hastalık, çocuğun zor doğa koşullarında şehre götürülmesi, başlık parası, vb. problemler, adeta filmin anlatısı içinde Kürtlerin yazgısı olarak sunulmuştur. Sebahattin Şen bu durumu ifade ederken, durumun bir serpiştirme yöntemi olduğunu savunmuş ve bu yöntemin Türk Sineması'nda Kürtlerle ilgili hikâyeler anlatılırken bir görselleştirme ya da hikâyeleştirme biçimine dönüştürüldüğünü ifade etmiştir. Bu noktada filmin daha önceki Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları coğrafyada çekilen ve Kürtlerin hikâyelerini işleyen filmlerden farkı yoktur. Ancak bu hikâyedeki devlet görevlisi yerini artık gazeteciye bırakmıştır ve bu anlamda artık coğrafya daha fazla merak edilen bir hâl almaya başlamıştır. Bu durumun en önemli sebebi, 1984 sonrası PKK'nin ortaya çıkışıyla birlikte çatışma ortamının başlamış olmasıdır. Bu noktada "Katırcılar" filmindeki asker temsili de 1960'lara göre bir farklılaşma ortaya çıkmıştır. Artık kanunların temsilcisi ve uygulayıcısı,

Yavuz Turgul'un hem yönetmeni hem de senaristi olduğu "Muhsin Bey" filmi, 1987 yılında çekilmiştir ve filmdeki Ali Nazik; Urfa'dan gelmiş, Kürt karakterdir. 1970'lerde Yılmaz Güney ve "Umut" filmiyle başlayan Kürtlerin kentlerdeki hikâyesi, 1980'lerin sonunda Ali Nazik karakteriyle devam etmiştir. Ancak Ali Nazik karakteri, büyük kentlere göç ederek orayı varoşlaştıran olumsuz bir temsildir. Bu bağlamda kırdan kente göç eden Kürtleri de imlemektedir.

2.4.3. 1990 Sonrası Kürt Temsilleri

1990'larla birlikte küreselleşme sürecinde Türk toplumunun dünyaya eklemlenme çabaları hızlanmış, ancak bu hızlı değişim ve dönüşüm, çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda toplumun ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel alandaki yerleşik değerleri; bir daha eskisi gibi olmamak kaydıyla yerlerinden oynamış ve geçmişle yani Türk modernleşmesiyle bir hesaplaşmanın da olduğu bir döneme girilmiştir.

Türk Sineması 1990'larda yaşam savaşı vermiştir. Çünkü önce 1980'lerin 24 Ocak ekonomik kararları, sonrasında da 1987 yılında "Hollywood darbesi" (Esen, 2010, s. 182). Türk Sineması'nda birçok yapımcının iflas etmesini de beraberinde getirmiştir. Bütün bu gelişmeler, Türk Sineması'nı derin bir krizin içine sürüklemiştir. 1990'lar aynı zamanda Türk Sineması adına yeni bir dönemin başlangıcını da beraberinde getirmiştir. Zuhâl Özkan (2009, s. 534) bu dönemi değerlendirirken, Türk Sineması'nın yeniden eski günlerine dönmeyeceğinin bilinmekle birlikte her kriz döneminden sonra toparlanarak yeni bir döneme girdiğini ifade etmiştir. Bu yeni dönem, yeni sinemacıların ortaya çıkışını da beraberinde getirerek; yeni bir sinema dilini oluşturmuştur. Yeni Türk Sineması'nın ortaya çıktığı bu dönemde, kimlik ve aidiyet krizinin sinemasal yansımalarına sıklıkla rastlamak mümkündür. "1990'lardan bu yana Türkiye'de giderek belirginleşen kimlik ve aidiyet krizini farklı sinemasal, felsefi ve

aydınlanmacı bir asker figüründen; otoriteyi temsil ederek kanunların temsilcisi olmakla birlikte içerisinde farklı etnik ve dini inançları barındıran bir asker temsiline doğru evrilmiştir. Bu anlamda dönemin ruhunun sinemaya yansımış olması kaçınılmazdır. 1980'lerin ortasından itibaren çok kültürlü yapı, farklı etnik ve dinî kimliklerin görünür hâle gelmesi filmlere yansımıştır. Filmde, Kürt temsillerinin bir başka boyutunu, asker olarak seçilen ve Diyarbakırlı Kürt olan karakterle görünür kılmıştır. Ancak karakterin salakça bir saflığa sahip olması, Kürtlüğün temsiline dair bir işaret olmuştur (Şen, 2019, s. 193-199)

ideolojik tavır alışlar çerçevesinde gündeme getiren ve tartışan bir sinemadır” (Suner F. A., 2004, s. 257). 1990’lardan itibaren varlığını hissettiren yeni Türk Sineması’nda geçmiş ve tarihle hesaplaşma, yavaş yavaş ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren filmlerde gayrimüslim azınlıklar, Kürtler ve dini anlamda baskılananlar, yeni Türk Sineması’nda sıklıkla yer almışlardır (Erkılıç, 2014, s. 123). Özellikle Kürt temsillerinde çeşitlenmeler olmakla birlikte, Kürtçenin Türk Sineması’nda kullanılmaya başlandığı da görülmüştür.

1990 yılında yönetmenliğini Fehmi Yaşar’ın yaptığı “Camdan Kalp” filminde Kirpi’nin evinde çalışan Kiraz ve babası Kör Hamo, kullandıkları şive ve isimlere bakıldığında Kürt karakterlerdir. 1991 yılında Ümit Elçi tarafından Kürtlerin yoğun olduğu coğrafyada çekilen ve Kürtlerin en bilindik sözlü edebiyat ürünlerinin başında gelen “Mem u Zin”, sadece ismini destandan almıştır ancak filmin öyküsünün destanla ilgisi yoktur. Film, Türkçe olarak çekilmesine rağmen sonrasında Kürtçe dublaj yapılacak sinemalarda gösterilmiştir. “Mem u Zin”in çekildiği dönem, Kürt sorununun çatışmalı bir döneme girdiği yıllara rastlamaktadır¹⁵⁵.

1996 yılında Yavuz Turgul’un yönettiği “Eşkîya” filmi de Kürtlerin yoğun olduğu bir coğrafyada başlamakla birlikte filmde göç olgusunun (zorunlu göç) altı çizilmek istenmiştir. 1990’larda köylerin bir bölümü baraj altında kalacağı için boşaltılmış ve nüfusun büyük bölümü büyük şehirler göç etmek zorunda bırakılmıştır (Sengul, 2012, s. 123). “Eşkîya” filminde karakterlerin bir bölümünün Kürt olduğu konuşmalardan (aksanlı Türkçelerinden) ve isimlerinden (Baran, Keje, Berfo) anlaşılır. Film, Kürtlerle ya da Kürt sorunuyla ilgili bir söz söylememiştir. Hatta bazı eleştirmenler tarafından

¹⁵⁵ Bu sebeple, filmin gösterimi İstanbul’da yasaklanmış, sadece Ankara ve Diyarbakır’da gösterim şansı bulmuştur. “Mem u Zin”in Kürt filmi olarak anılmasını, Müslüm Yücel birkaç sebebe bağlamıştır. Bunlardan ilki, filmin Kürtlerin yoğun olduğu coğrafyada çekilmiş olmasıdır. İkincisi, Musa Anter’in filmin senaryo yazımında yer almakla birlikte filmde kısa bir rol almasıdır. Üçüncüsü, filmin isminin bir Kürt destanından alınmış olmasıdır. Dördüncü ve sonuncusu ise filmdeki isimlerin Kürt isimleri olmasıdır. Ancak Yücel’e göre bütün bu öğeler filmi, Kürt filmi yapmamıştır. Ancak her şeye rağmen film, çekildiği dönem itibarıyla son derece önemsenmiştir. Çünkü film, OHAL döneminde ve sansür baskısıyla çekilmiştir. Siyasi otorite Kürt sorunu konusunda bazı şeylerin değiştirilmesi gerektiği noktasında somut adımlar atmak istemiştir ancak bu konuda yeterince cesur davranamamıştır. Dönem itibarıyla iktidarda bulunanlar filmin yapılmasını istemiştir ancak filmin hikâyesinin tamamen değiştirilmesi koşulunu öne sürerek destanın içeriğinden koparılması sağlanmıştır. Yücel durumu; “Mem u Zin bir şartla yapılmıştı; bir aşk hikâyesi olması şartıyla” diye özetlemiştir (Yücel M., 2008, s. 79-80).

Kürt kimliğinin törpülenmesinde popüler bir dayanak noktası olarak (Genco, 2000) değerlendirilmiştir. Baran karakterinden yola çıktığımızda “eskiden ne güzel eşkiyalar vardı” vurgusu, ön plana çıkmaktadır. “Eşkiya” figürü yumuşatılarak masalsılaştırılmaktadır. Kürtlük vurgusu ise isimlere hapsedilerek, cici Kürt imajı sergilenmektedir (Özguven, 2001, s. 126). Filmde bir diğer önemli durum ise “Hakkâri’de Bir Mevsim ve “Sürü”¹⁵⁶ filmlerinde olduğu gibi kadın karakterin suskunluğudur. Ancak “Eşkiya” filmindeki bu suskunluk, Türklük bakış açısının hâkim olduğu, ilkel, feodal Kürt imgesiyle alakalıdır. Şen’in yorumu, “Başlık parası karşısında Berfo’ya satılan Keje’nin örselenmiş, susturulmuş bedeni, despot feodal ‘Doğu’nun eğretilmesine dönüşüyor” (Şen, 2019, s. 267) biçimindedir.

1996 yılında çekilen Reis Çelik tarafından çekilen “Işıklar Sönmesin”, kamusal alanda ses getirmekle birlikte sıklıkla eleştirilen bir film olmuştur. Kürt sorununa ilişkin olarak taraflar arasında diyalog mümkün mü sorusunu ön plana çıkarmaktadır. Asker ve gerilla kavramı üzerinden bir karşılaştırma yaparak, 90’ların ortasındaki çatışma durumunun şiddetlenmesine vurgu yapmasına rağmen, sorunları yeteri kadar ortaya koyabilen bir film olamamıştır¹⁵⁷.

Doksanların sonunda çekilen “Güneşe Yolculuk”, yeni Türk Sineması’nın Kürtlere karşı bakışındaki bir kırılma noktasını temsil eder. Yeşilçam’ın ulusal devlet politikası lehine ortaya koyduğu din, etnik köken veya cinsellik farklarına bakılmaksızın homojenliğe dayalı resmi kimlik algısı ülkenin etnik mozaiğini görmezden gelmiştir (Dönmez-Colin, 2008, s. 15).

¹⁵⁶ Sebahattin Şen bu iki film için kadınların suskunluğunun suskunluk sarmalı bağlamında bir direniş veya reddedişten öte kadınların sapkın patriarkal uygulamaların esiri olmalarından ve onlara maruz kalmalarından kaynaklandığını, bu anlamda erkek egemen düzende kadınların ezilmişliğini, uğradıkları baskıyı ve susturulmuşluğunu gösteren bir sembolik anlam içerdiğini ifade etmiştir (Şen, 2019, s. 266)

¹⁵⁷ Film başından itibaren Kürt sorunu çerçevesinde çatışma ortamını belirtmekle birlikte, aslında tedavi stratejisini kullanarak barış söylemini vurgulamış ve izleyicinin rahatlatılmasını sağlanmaya çalışmıştır. Filmde isimlerin Kürtçe olması ve Kürtçe ağıtların duyulması dışında özellikle minibüs içindeki konuşmalarda Kürtçeye yer verilmiştir. Ancak Kürt hareketinin temsilcisi olarak kendini sunan militanlar kırık bir Türkçe konuşarak filmin gerçekliğinin sorgulanmasına yol açmıştır. Bu anlamda filmde Kürtçe kullanılmamıştır. Hâlbuki Kürtçe, Kürt sorunun en önemli ayağını oluşturmaktadır. Bununla birlikte “Işıklar Sönmesin” Zeynep Kayacan (2019, s. 26), “her ne kadar egemen ideolojinin değerlerini ve ifadelerini tekrar etmekle yetinse de iki taraf arasında bir diyalog kurmaya çalışan ilk film sayılması açısından önemlidir”. Ancak filmin genel itibarıyla anlatım tarzı, kullandığı dil, sinemasal unsurlar ve mesaj kaygısının ön plana çıkması bağlamında vasatın altında kalmıştır. Elif Genco ya göre film tarafsız olma iddiasına rağmen egemen ideolojinin söylemine hapsolmüştür (23.11.2000).

Ustaoglu'nun "Güneşe Yolculuk" filminde Kürtler, tam anlamıyla büyük şehirde gösterilmeye başlanmaktadır. Özellikle İstanbul, Kürtler için özellikle 1990'larda diaspora mekânı olarak değerlendirilebilir. Filmde, Doğu'ya bakıştaki oryantalist tavır bir kenara bırakılmış ve daha gerçekçi bir biçimde Kürt sorunu ele alınmaya başlanmıştır. 1980'lerin ortasından itibaren Kürt nüfusun büyük bölümü zorunlu göçe tabi tutularak büyük kentlere yerleşmek zorunda kalmıştır. Film tam da bu konu üzerinden Kürt sorununa değinmektedir. "Güneşe Yolculuk" filminde İstanbul'da yaşayan İzmir/Tireli, Türk etnik kökene sahip ancak görünüş itibariyle Kürtlere daha çok benzeyen Mehmet ile kız arkadaşı Arzu ve politik Kürt hareketinin içinde bulunan Berzan'ın hikâyesi anlatılmaktadır.

"Güneşe Yolculuk" ile başlayan süreç, 2000'li yıllarda kendini daha da geliştirerek, kimlik bihassa da Kürt kimliği sorununu, hatta Kürt sorununu sinemacıların sıklıkla işlemesine sebep olmuştur¹⁵⁸. Bu dönem aynı zamanda, yeni Türk Sineması açısından hem film sayısındaki artış hem konu çeşitliliği hem seyirci sayısı hem de Türk Sineması'nın yurtdışından aldığı ödüller bağlamında oldukça önemli yıllardır.

2001 yılında yönetmenliğini Handan İpekçi'nin yaptığı "Büyük Adam Küçük Aşk"¹⁵⁹ filmi, "Güneşe Yolculuk"tan iki yıl sonra çekilmiştir. Ancak film, dönemin üzerinde en çok konuşulan yapımları arasındaki yerini almıştır. Ayça Çiftçi, filmle ilgili yorumunda, onlarca yıldır devam eden Kürt sorununun dönemin konjonktürel gelişimine paralel olarak insani bir biçimde ele alındığını, Kürt sözcüğünün ve Kürtçe'nin temsil edildiği bir dönemde Türk Sineması'nın nelere susup neleri söylediğine bakmak gerekliliğini belirtmiştir (Çiftçi, 2007, s. 44).

¹⁵⁸ Asuman Suner (2006, s. 271) "Güneşe Yolculuk" filmini ele alırken hikâyenin kuruluş sürecinde kimliğin ön plana çıktığını vurgulamakla birlikte, asıl meselenin kimlik kaydırması olduğunu belirtmiştir. Böylece kimliği mutlak özcü bir yaklaşımdan tarihsel toplumsal ve söylemsel bir kuruluş olarak kavrayan anlayışa kaydığı görülmüştür. Böylece Stuart Hall'un kültürel kimliklerin bir özü değil de bir konumlanışı ifade ettiği düşüncesinin altı çizilmiştir. Böylece kimlik kavramı tamamlanan biten bir sürecin parçası olarak görmeyip sürekli olarak oluş halinde olan ve hiçbir zaman tamamlanamayan, kurulan bir süreç olarak ifade etmiştir. Film 1990'lar Türkiye'sinde Kürt olmakla Kürt olarak konumlandırılmayı tartışmıştır. Bu bağlamda kimliklerin bir özden ziyade tamamlanamayan oluşum ve dönüşüm süreci olduğu vurgulanmıştır.

¹⁵⁹ Film, her ne kadar Kültür Bakanlığı tarafından fon desteği alınarak çekilmiş olsa da daha sonra Kürt milliyetçiliğini öne çıkardığı ve Türk polisini aşağıladığı gerekçeleriyle yasaklanmış ve yönetmen hakkında da polise hakaret suçlamasıyla dava açılmıştır (Dönmez-Colin, 2008, s. 101-102).

“Büyük Adam Küçük Aşk” filminde Kemalist elit eski bir hâkimle yan daire polis baskınından kaçarak hâkimin evine giren ve Türkçe bir kelime dahi bilmeyen, ailesi JİTEM (Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele) tarafından öldürülmüş Kürt kızı Hejar’ın hikâyesi anlatılmıştır. Filmin alegorik bir anlatıma sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü filmin ana kahramanlarından Rıfat Bey, cumhuriyetle yaşıt bir emekli hâkimi canlandırırken, bu bağlamda devleti ve Türklüğü de temsil etmektedir. Küçük kız çocuğu Hejar ise Kürtlerin ve Kürt sorununun alegorisi olarak resmedilmiştir. Bu bağlamda film, bir egemenlik ilişkisini ortaya koymaya çalışmıştır. Filmde Hejar ve Sakine’nin Rıfat Bey karşısındaki konumunu, madun ve tabi olarak değerlendirmek mümkündür. Filmde Hejar ve Rıfat Bey arasındaki ilişkiyi “Muhtaç, güçsüz, madun Hejar ve yüksek, yüce, itibar sahibi Rıfat. Film tam da bu yönüyle, Türklükle Kürtlük arasındaki asimetrik ilişkiyi gördüğü için eleştirel ve düşünümsel bir yerde konumlanıyor” (Şen, 2019, s. 298) şeklinde ifade etmektedir¹⁶⁰.

“Büyük Adam Küçük Aşk” filmi de “Güneş’e Yolculuk” gibi Kürt kimliğini tanıyan ve ona sempatiyle bakan bir yönetmenin ürünüdür. Bu anlamda Handan İpekçi Türklük-Kürtlük ilişkisinde Türklerin, özellikle de elit ve kendini bu ülkenin sahibi zanneden Türklerin, bakış açısındaki sorunları ortaya çıkarmıştır (Çiftçi, 2015, s. 126).

2001 yılında Osman Sınav tarafından çekilen “Deli Yürek Bumerang Cehennemi” Kürt sorunu ve onun yaratmış olduğu şiddet ortamını egemen ideoloji tarafından ele alan bir filmidir. “Işıklar Sönmesin” sonrası asker ile terörist karşılaşmasını ele alan film, milliyetçi muhafazakâr bakış açısının Kürt sorunuyla ilgili düşüncelerini güvenlik temelli politikaya bağlamak istemiştir. Dönemin popüler oyuncularının yer aldığı film; bu ülkede Kürtler vardır ancak Kürt sorunu yoktur, PKK sorunu vardır söylemine kilitlenmiştir. Bu bağlamda 1990 sonrası ortaya çıkan egemen

¹⁶⁰ Esasında film, Cumhuriyetin ilanından beri uygulanan inkâr politikasıyla cumhuriyet elitinin yüzleşmesinin hikâyesidir. Hâkim ile Hejar arasındaki büyük engel dildir. Hâkime göre Hejar özelinde Kürtler, aslında Kürt değil, Türklerin bir koludurlar. Bu anlamda Hejar, Türkçe konuşmayan, Türklere benzemeyen bir Türk’tür ve Türkçe konuşan ve Türklere benzeyen Türkler onlarla ne yapacaklarını bilmemektedirler. Filmde hâkimle Hejar arasındaki ilişki, Kürt sorununun çözümüne de işaret etmektedir. Hejar ile hâkim birbirlerinden dost olarak ayrılmalarına rağmen asıl sorunun ayrılmak ya da bir arada kalmak olmadığına vurgu yapan Yücel, “Ayrılmak için de birlikte yaşamak için de gerekli olan tek şey vardır, birbirinin dilini bilmek. ‘Büyük Adam Küçük Aşk’ da dil sorununun yakıcılığını, fizik olarak birlikte olmanın gerçek anlamda birlikte olmak anlamına gelmediğini duyarız” (Yücel M. , 2008, s. 86)

söylemi yeniden üretmektedir. Bununla birlikte film, Amerika'nın Ortadoğu politikalarının bütün sorunların temeli olduğunu göstererek "Kurtlar Vadisi Irak" filminin öncülü olmuştur (Alemdar, 2006, s. 6). Aslında küresel güçler olmasa Kürtlerle Türkler arasında hiçbir problem yoktur algısı, filmde işlenmeye çalışılmıştır.

2001 yılında Kazım Öz tarafından çekilen "Fotoğraf", Kürt sinemasının Türkiye sınırları içinde çekilen başarılı örneklerinden birisi olmakla birlikte, bir miladı da oluşturmaktadır. Film, 1980'lerin sonu 90'ların başından itibaren yoğunlaşan çatışma ortamına vurgu yapmakla birlikte bu ortamı, savaş olarak nitelendirmekte ve Kürt siyasetinin etkin biçimde filmde varlığını hissettirdiği görülmektedir. "Fotoğraf"ta otobüsle yolculuk sırasında yan yana oturan ve birisi silahlı Kürt hareketine diğeri ise devletin güvenlik güçlerine katılacak olan iki gencin hikâyesine odaklanılmakla birlikte otobüsün yavaşça geçtiği tüneller sanki başka bir ülkeye geçişi imlemektedir. Özellikle olağanüstü hâl döneminde yaşanan kimlik kontrolleri bambaşka bir ülkenin sınırlarına giriyormuş imajı yaratmıştır (İpek, 2016, s. 338). Filmin ana eksenine bakıldığında içinde bulunulan savaş ortamının mağduru olarak Kürtler gösterilmiş, bunun karşısında özellikle televizyonlardan akan ve ana akım Türk medyasını temsil eden haberler ise silahlı Kürt hareketini savaşın sorumlusu ve terörist olarak nitelendirmiştir. "Işıklar Sönmesin", "Deli Yürek Bumerang Cehennemi" sonrası asker ile dağdakiler arasındaki karşılaşma "Fotoğraf" filminde kendinden önce çekilen filmlerden farklı olarak ele alınmıştır.

1990'lardan itibaren yetersiz olsa da sinemada Kürtçenin kullanılmaya başladığı görülür. Kürt sinemacıların kendilerini sinemasal anlamda ifade etme çabaları, Kürtçenin, buna bağlı olarak da Kürtlerin sinemasal görünürlüğünü arttırmıştır. Ancak popüler sinema öğelerinden beslenen çoğu film bu durumu Türklük ekseninden ele almaya devam etmiştir. 2000'lerin hemen başında çekilmiş olan "Vizontele"yi bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. 2001 yılında Yılmaz Erdoğan tarafından çekilen film, Kürtlerin hikâyesini yine Kürtlerin yoğun olduğu coğrafyada Türkçe anlatmaktadır. Yeşilçam geleneğinden bu yana süregelen Kürtlerin kırık Türkçe konuşması durumuna geri dönmüştür. Karakterlerin Kürt kimliklerini, konuştukları aksanlı dille anlamamız sağlanmaya çalışılmıştır. Her ne kadar film, Kıbrıs Savaşı

üzerinden bölgedeki çatışmalara alegorik göndermeler yapıyor olsa da Hakkâri'deki bir kasabadaki ilk televizyon yayını ile ilgilidir. Televizyon, aynı zamanda bölgenin Türkiye Cumhuriyeti'nin bir parçası olduğu algısını da içermektedir. Filmdeki kamu görevlileri için doğu, bir sürgün yeridir ve özellikle ikinci film olan ve 2004 yılında çekilen “Vizontele Tuuba”da bu durum, daha baskın bir biçimde işlenmiştir.

2006 yılında Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez tarafından çekilen “Beynelmilel” komedi unsurlarının yoğun bir biçimde kullanıldığı bir 12 Eylül taşlamasıdır. Yine Beşiktaş Kültür Merkezi (BKM) tarafından yapılan ve Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı Adıyaman'da geçen film, yerel müzisyenler topluluğunun sıkıyönetim komutanlığı tarafından çağdaş bir orkestraya dönüştürülme hikâyesiyle birlikte 12 Eylül rejiminin bir kasaba hayatına yönelik etkisini trajikomik bir biçimde işlemektedir. “Beynelmilel” filmi de “Vizontele” etkileri taşımakta ve ona benzer konuları hem tematik hem de estetik anlamda işlemektedir.

Özellikle 2000 sonrası dönemde sinemada Kürtçe bir dil olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları coğrafyada Türkiye'nin batısından memur olarak atanan kişilerin yaşadıkları sorunlar filmlerin ana unsuru haline gelir. Artık yeni gelen memurlar, Türklüğün simgeleri ve taşıyıcıları değillerdir. Ancak özellikle 2015 sonrası dönem 1990'lı yıllara geri dönüşü imlemektedir. Bu bağlamda Kürt sorununun, Kürtçenin, çatışma ortamının sinemasal temsili geriye doğru gitmektedir.

2008 yapımı “İki Dil Bir Bavul”, Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın yönetmenliğini yaptıkları yarı belgesel yarı kurnaca bir filmidir. Kürt sorununu dil meselesi üzerinden ele alan film, batılı bir öğretmenin Türk imajının dışında bir Türklük olgusunu işlemektedir. Aslında karakter için Güneydoğu Anadolu bambaşka bir yerdir ve neden orada olduğu meselesi, film boyunca öğretmeni çaresizliğe sürüklemektedir.

Özellikle 2000 sonrası komedi filmleri arasında ön plana çıkan bir diğer film ise, yönetmenliğini Sermiyan Midyat'ın yaptığı 2009 yapımı “Ay Lav Yu”dur. Film aslında bir aşk hikâyesinden bahsediyormuş gibi görünse de yok sayılan bir köyün ve aynı zamanda o köyde yer alan kimliklerin hikâyesini popüler Türk Sineması'nın kodlarıyla

ve Türkçe anlatmaktadır. “Ay Lav Yu”, Yılmaz Erdoğan’ın filmlerinin (Vizontele, Vizontele Tuuba) 2009 yılı versiyonunu andırmaktadır¹⁶¹. Midyat, sonrasında 2013 yılında “Hükûmet Kadın 1” ve “Hükûmet Kadın 2” filmlerini de çekerek “Vizontele” serisine gönderme yapmaktadır¹⁶².

2008 yılında Aydın Bulut’un yönetmenliğini yaptığı “Başka Sementin Çocukları” filminde, Kürt-Alevi bir ailenin hikâyesinden kesitler aktarılmıştır. Gazi Mahallesinde ailesiyle birlikte yaşayan Semih, Kürt’tür ve askerliğini Güneydoğu Anadolu bölgesindeki çatışma ortamında yapmıştır. Sonrasında askere giden, çatışma bölgesinde yaşamış olduğu travmaları unutamamış ve onlarca ölüm görmüştür¹⁶³. Filmdeki milliyetçi Gürdal karakteri de yine askerliğini aynı bölgede çatışma ortamında yapmış karakter olarak gösterilmiştir.

2009 yılında çekilen bir diğer film ise yönetmenliğini Levent Semerci’nin yaptığı “Nefes: Vatan Sağolsun”dur. “Nefes”, seyirciyi yine 1990’lı yılların çatışma ortamına götürür. 1990’lı yılları anlatırken kendinden önce çekilmiş olan ve milliyetçi unsurlar barındıran “Deli Yürek”i gibi militarist unsurları ön plana çıkarmıştır¹⁶⁴. Ancak her ne kadar film resmî söylemi yeniden üreterek militarizme bir övgü gibi görünse de “Deli Yürek Bumerang Cehennemi”ne göre çatışma ortamına dair ve askerlikteki çeşitli travmalara eleştirel bir yaklaşımı söz konusudur (Sönmez, 2015, s. 87). Bununla birlikte Filmde bir yüzbaşı ve emrindeki 40 askerin görünmez bir düşmanla mücadelesi anlatılmaktadır. Ancak her ne kadar militarist ya da milliyetçi hezeyanlar içeriyor olsa da güçlü, hazır ve cesur asker mitinin (Zıraman & Onat, 2015, s. 119) ve bu anlamda “Her Türk asker doğar” sloganının sorgulandığı görülmektedir.

¹⁶¹ Filmin (Midyat’ın diğer filmlerinin de) yapım şirketinin BKM (Beşiktaş Kültür Merkezi) olması da bu durumu destekler niteliktedir.

¹⁶² Aslında filmler, hemen hemen aynı zihniyetin ürünü gibidirler. Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyanın geri kalmışlığının yanı sıra devlet ve sisteme yönelik çeşitli eleştiriler de komedi unsuruyla birlikte verilmektedir. Filmin Yılmaz Erdoğan’ın “Vizontele”sinden en önemli farkı Kürtçe ve Türkçe dil karmaşasına yer vermiş olmasıdır. Ancak bunun yeterli düzeyde ve eleştirel bir bakış açısıyla sunulduğu kısmı soruludur. Bütün bunlara rağmen film 70’lerin kaba komedi filmlerinin dahi gerisinde kalarak yine Türklerin diliyle bir Türk filmine dönüşmüştür

¹⁶³ Film, 2000 sonrası Türk Sineması’nda Alevi temsilleri kısmında detaylı olarak incelenecektir

¹⁶⁴ Sevilay Çelenk “Birikim Dergisi”ndeki yazısında filmde askerlerin savaşa yönelik olumsuz bakışlarının kahraman erkek mitine dair yıkımı içinde barındırdığını belirtmekle birlikte, komutanın savaşın kazanan ya da haklı tarafı olamayacağı söyleminin anti militarist bir bakış sunduğunu ifade etmiştir (2010, s. 93).

2009 tarihli Mahsun Kırmızıgül'ün yaptığı “Güneşi Gördüm” filmi, askerin emriyle köyleri boşaltılan; bir kısmı İstanbul’a zorunlu göç etmek zorunda kalırken bir kısmı da Norveç’e siyasi sığınmacı olarak kaçan, Güneydoğu Anadolu bölgesindeki sınır köylerinden birinde yaşayan Kürt bir ailenin dramını anlatmaktadır¹⁶⁵. Ancak film, bir yandan Kürt sorununa değinirken diğer yandan da devletin sorunu ele alış biçimini yüzeysel olarak ele almaktadır.

2010 yılında yönetmenliğini Uğur Yücel’in yaptığı “Ejder Kapanı” filminde komiserlerden Cello’nun Kürt olduğu özellikle kırık Türkçesinden anlaşılır. Filmde Kürtlerin bir kısmı, terörist olarak gösterilmekle birlikte aynı zamanda adalet dağıtıcı karakter komiser Cello olarak temsil edilmiştir.

2010 tarihli “Press” Sedat Yılmaz tarafından çekilmiş, 1990’lardaki çatışma dönemine vurgu yapmıştır. Dönemin insan hakları ihlalleri adına zor koşullarında Diyarbakır’da gazetecilik yapmak zorunda kalan Kürt gazetecilerin hikâyesi “Press” filminde gerçekçi bir dille anlatılmıştır. Filmin dili gerçekçi olmakla birlikte dönemin politik koşulları belleksizleştirme ve tarihsizleştirme nosyonlarıyla birlikte işlenmiştir. 2010 yılında çekilen film, devletin uyguladığı baskı ve şiddeti mekânsal düzenlemeyle anlatmayı yeğlemiştir. İç ya da dış fark etmeksizin kurgulanan mekânlar, devlet politikaları karşısında güvensiz, tekinsiz ve korku dolu anlar yaşayan bireylerin adeta kaderlerine dönüşmüştür.

Seren Yüce’nin 2010 tarihli filmi “Çoğunluk” filmi ön planda baba oğul ilişkisini ele alıyormuş gibi gözükürken esas olarak sınıfsal, ırksal ayrımcılığın ve ötekileştirmenin birey üzerindeki etkileri üzerinde durmaktadır¹⁶⁶. Filmin çoğunluk olarak ifade ettiği şey gücünü sayıdan çok ortak özelliklerden almaktadır (Karakaşlı,

¹⁶⁵ Filminde yönetmen, Kürt bir ailenin dağılışını anlatırken Yılmaz Erdoğan’ın filmlerinde olduğu gibi Kürtçe yerine Türkçeyi tercih etmekte ve Kürtleri kırık ya da aksanlı bir Türkçeyle temsil etmektedir. Filminde ailedeki çocuklardan birisi dağa çıkarken diğeri ise askerdir; bununla birlikte askerler, aslında köylerde yaşayan insanların her türlü sorunlarıyla ilgilenen ve onlara yardım eden vicdanlı, sevecen aile bireyleri gibi temsil edilmiştir (Zıraman & Onat, 2015, s. 126).

¹⁶⁶ Esasında çoğunluğun milliyetçi muhafazakâr (Türk İslam sentezi), eril/araerkil ve militarist yapısı, filminde babayla oğul arasındaki ilişkiden yola çıkarak tüm ilişkilere sirayet etmektedir. Egemen ideolojinin simgesi olarak baba karakteri aynı zamanda milliyetçi ve muhafazakâr eril çoğunluğu oluşturmaktadır. Çoğunluk zihniyetinin babadan oğula geçen sıradan bir kötülüğe dönüştüğünü söylemek mümkündür (Thwaites, 2012, s. 173).

2012, s. 138). Filmde Mertkan'ın Gül ile ilişkisinde babasının baskıcı rolü Gül'ün Kürt olmasından kaynaklanmakla birlikte, Mertkan'ı otoriteyi içselleştirerek aynı tornadan çıkmışçasına kanıksatan bir makineye dönüştürmektedir.

2011 yılında “Gelecek Uzun Sürer” filmi ile Özcan Alper kamerasını Kürtlere ve onların acı, korku, tedirginlikle yaşadıkları coğrafyadaki faili meçhul cinayetlere yöneltmektedir. Bir anlamda izleyicileri 1990'ların travmatik ve karanlık geçmişine götürmekte ve onların bu gerçeklerle yüzleşmesini sağlamaktadır¹⁶⁷. Filmde yüksek lisans tezi için ağıt derlemeleri yapan Ermeni asıllı Sumru'nun Güneydoğu Anadolu bölgesinde yaptığı derlemelerdeki anlatılan gerçek hikâyelerle bir dönemin gerçekliğine yaptığı yolculuk anlatılmaktadır. Filmde travmaların büyük bölümü gerçek hayatta insanların başlarından geçmiş olaylardır ve filmde gerçek olaylara dair anlatılara yer verilmiştir. Filmin anlatısı sinemayı bir travma anlatısı oluşturacak araca dönüştürmüştür (Sönmez, 2015, s. 30). Hem estetik hem de tematik anlamda yönetmenin travmatik geçmişle yüzleştiren anlatısı, Kürtlerin yaşadıklarını belgeselle kurmaca karışımı bir sinema diliyle izleyiciye sunarken yoğun biçimde Kürtçeyi kullanmaktadır. Filmin gerçeklikle olan ilişkisi ve anlatma yöntemi, izleyicinin beyaz perdeyle olan mesafeli ilişkisini sarsarak onları 1990'larda olanlara adeta tanık olmaya zorlamaktadır (Şen, 2019, s. 306).

2012 yılında Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan birlikte yönettikleri “Babamın Sesi” filmi, Maraşlı Kürt-Alevi bir ailenin Maraş olayları sonrasında dağılmasının hikâyesini anlatmaktadır. Ailenin babası Arabistan'a gitmiş, büyük oğul dağa çıkararak terör örgütüne katılmış, küçük oğul evlenerek Diyarbakır'da yaşamaya başlamış, anne ise geçmişe saplanıp kalmıştır. Filmde “hafızanın bastırma yoluyla gizlediği ve derinlere gömdüğü sistematik asimilasyon politikaları (Saydam, 2012, s. 11)” gözler önüne serilmektedir.

Emin Alper'in yaptığı “Tepenin Ardı” (2012), düşman ve öteki kavramları üzerinden doğrudan olmasa bile dolaylı bir biçimde Kürt sorununa dikkatleri çeken bir diğer filmidir. Filmde gözükmeyen ancak her an bir yerden saldıracakları düşünülen,

¹⁶⁷ Aynı durumu bir başka biçimiyle “Press” filminde Sedat Yılmaz da yapmıştır

adeta paranoyak bir biçimde insanların yaşamlarını etkileyen düşman, aslında Kürtler (Kürtlerin dışında daha birçok ötekini de düşman olarak algılamak mümkündür, ancak en çok Kürtler bu boşluğu doldurmaktadır) olarak tahayyül edilmelidir. Filmde büyük torunun Güneydoğu Anadolu’da askerlik yapmasının ve sürekli askerler görmesinin de bu durumla bağlantılı olduğu düşünülebilir. Emin Alper’le yapılan bir söyleşide bu filmi yapmasındaki en önemli sebeplerden birisi olarak Kürt sorununu göstermektedir (akt. Köse H. , 2016, s. 139). Film boyunca hiçbir şekilde Kürtlerden bahsedilmemiş olsa da adeta bir hayalet gibi varlıkları hissedilmektedir.

2013 yılında Reha Erdem tarafından çekilen “Jin” adlı film, yönetmenin diğer filmleri gibi çok katmanlı olarak okumayı hak eden bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen filmde Kürt sorununu ve Kürtleri, masalsi bir anlatının enstrümanı olarak kullanmakla birlikte esas olarak evrensel bir temanın yan unsuru olarak sunmuştur. Filmin ana karakteri “Jin” kadın bir militandır. “Jin” örgütten koparak kendini doğanın içinde bulmuş ve doğada hayvanlarla birlikte hayatta kalmaya çalıştığı görülmektedir¹⁶⁸.

Son dönem Türk Sineması’nda hayaletler vardır. Bu hayaletler kimi zaman gayrimüslim olarak kimi zaman etnik bir azınlık, kimi zaman eril dilin karşısında konumlanma, kimi zaman tahakküm altındaki sınıflar olarak vücut bulmaktadır. Asuman Suner “Hayalet Ev” adlı çalışmasında bu konunun üzerinde durmakta ve hayaletin aslında ölmüş birisinin dünyaya yeniden döndüğünde büründüğü hâl olarak tanımlar; Tam anlamıyla gerçek değildir, ancak maddi bir varlığı söz konusu değildir ancak korkutucu, rahatsız edici ve ürkütücü çağrışımları içinde barındırmaktadır. Geri döndüklerinde yarım kalmış bazı durumları, kendilerinin yok sayılma ya da öldürülme biçimlerini yeniden sorgulatmayı deneyerek geride kalanlara ya da yaşayanlara rahatsızlık, korku ve tedirginlik verirler. Asuman Suner’e (2006, s. 16) göre yeni Türkiye sinemasında bizlere anlatılan; “geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında

¹⁶⁸ Esasen filmin derdi, bir gerillanın yaşamını aktarmak ya da içinde bulunulan savaş ortamına vurgu yapmak değil, 17 yaşındaki bir kadının doğada tek başına doğayla kurmuş olduğu bağ, yönetmenin odak noktası olarak görülmektedir. Bununla birlikte yönetmenin sorunun kendini savaş olarak algılaması ve izleyicilerin arka planda savaşın gölgesini hissetmesi, savaşı adeta hayalete dönüştürmektedir.

dehşetin kol gezdiği “hayaletli evler” de geçen tekinsiz öyküler”dir ve bu öyküler aslında bizim yüzleşmeye korktuğumuz gerçeklerle doludur.

Erol Mintaş’ın 2014 yılında çektiği ilk uzun metraj filmi olan “Annemin Şarkısı”, zorunlu sebeplerden ötürü yurdundan ayrılmak zorunda kalan Nigar’ın yurt ve toprak özlemiyle adeta paranoyak bir insana dönüşmesini anlatır. Benzer durum, Kazım Öz’ün “Zer” filminde de yer almaktadır. Dersim olayları sırasında askerler tarafından evlat edinilerek çok küçük yaşta Afyon’a getirilen babaannenin Jan’a söylediği şarkı, aynı zamanda babaannesinin yurt ve toprak özlemini de ifade etmektedir.

BKM geleneğinin devamı olarak görülebilecek “Mucize” ve “Mucize 2 Aşk” filmleriyle Mahsun Kırmızıgül, Kürt sorunuyla ilgili hep bir şeyler anlatmanın sınırına gelip de bir şeyler anlatmamayı seçmektedir. 2014 yılında çekilen “Mucize” filminin ilkinde, Anadolu’nun okulu dahi olmayan uzak bir Kürt köyüne sürgün olarak gönderilen öğretmenin orada kurduğu ilişkileri konu edinir. 2019 yılında çekilen “Mucize 2 Aşk”ın da ilk “Mucize” filminden pek farkı yoktur, bu sefer mekân doğu değil batıdır. Mahsun Kırmızıgül, “doğu-batı fark etmez hepimiz biriz” vurgusunu kendine şiar edinerek filmler yaparken, gerçeklikten uzaklaşmakta ve çokça Türk biraz da Kürt bakış açısıyla filmlerini sentezlemektedir.

Kıvanç Sezer’in yaptığı 2016 yapımı “Babamın Kanatları”, Kürt karakterlere yer veren ve Kürt sorununa dolaylı yoldan değinen bir diğer filmidir. Çünkü filmin asıl anlatmak istediği iş cinayetleridir. Özellikle inşaatlarda çalışan Kürt inşaat işçileri üzerinden emek-sermaye çelişkisini ön palana çıkaran film, daha çok işçi ölümleri üzerinde durmaktadır. Filmde Patronlar genellikle Türkler olurken, Karadenizliler kalfa ya da formenlik, Kürtler ise ustalık ve işçilik yapmaktadırlar (Aydemir, 20.06.2020).

2.5. Türk Sineması’nda Alevi Temsilleri

1990 sonrasında Türk Sineması’nda etnik anlamda Kürt, dinî anlamda da gayrimüslim temsillerinin sayıca arttığını ifade etmek mümkündür. Bu durum, sadece sayıca artışla da geçiştirilemez; konu ve içerik bağlamında da Kürtler ile gayrimüslim

azınlıkların geçmişe göre çok daha gerçekçi bir biçimde temsil edilmeye başladıkları söylenebilir.

2000 sonrasında hem yerel hem de küresel ölçekte bir Kürt sinemasının ortaya çıktığını ifade etmek mümkündür. Ancak bu durumun Türkiye Cumhuriyeti içinde yaşayan diğer etnik ve dinî azınlıklar için geçerli olduğu söylenemez. Özellikle Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde önemli bir kitleyi oluşturan heterodoks İslam'ın temsilcisi olan Alevi-Bektaşilerin sinemasal temsillerinin yeterli düzeyde olmadığı açıktır.

2000 öncesi Türk Sineması'nda Alevi-Bektaşilerin temsilinde çok ciddi sorunlar göze çarpmakla birlikte Alevilerin kendilerini bir kimlik olarak tanımlamaları ve kamusal alanda kendilerini var etmeleri asıl problemi oluşturmuştur. Bu anlamda özellikle 2000'li yılların öncesini ve sonrasını da kapsayacak biçimde sinema, Alevilerin kendilerini ifade ettiği bir mecraya dönüşmemiştir. Bu durumun en önemli sebebi; Alevilerin, Kürtler gibi kimliklerini egemen ideolojiye kabul ettirme noktasında problem yaşamış olmalarıdır. Alevilik, Türkiye Cumhuriyeti devleti açısından tanımlanmış bir kategori değildir. Bu anlamda devlet, Aleviliği sürekli bir tanımlama sorunsalı çerçevesinde ortaya koyarak, kendi istediği alana sıkıştırmaya çalışmıştır. Böylece Aleviliği tek tipleştirerek, kontrol altında tutulabilir kılacaktır. Bu tanımlama girişimleri, sonuçsuz kaldığı müddetçe de Aleviliğin kamusal görünürlüğünü engellemek, bir şekilde devlet politikası hâline getirilmiştir.

Aleviler açısından sosyal yaşam içinde kamusal görünürlük, özellikle 1990'lı yıllara kadar söz konusu değildir. 1990'lı yıllarla birlikte Aleviliğin kamusal görünürlüğünün artışı, Türk Sineması'nda temsil edilmesine yansımamıştır. Ancak yine de örtük de olsa 1990'lı yıllarda Alevi-Bektaşiliğe ait sinemasal temsiller ortaya çıkmaya başlamıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde Alevi-Bektaşî temsili noktasında sayısal artışın gerçekleştiği, içerik ve konu düzeyinde Alevi-Bektaşî kimliğinin ön plana çıktığı filmler, Türk Sineması'ndaki yerini almıştır.

Çalışmanın bu bölümünde Türk Sineması'nda Alevi-Bektaşilerin temsili üç döneme ayrılarak değerlendirilmiştir. Alevi-Bektaşiliğin örtük ya da görünür bir

biçimde beyaz perdeye yansıtıldığı filmler; Yeşilçam öncesi, Yeşilçam ve sonrası ile 2000'leri hazırlayan 1990 sonrası olmak üzere ayrımlanmıştır.

2.5.1. Yeşilçam Öncesi Alevi Temsilleri

Yeşilçam öncesi dönemi; Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan, Yeşilçam sinemasının ortaya çıktığı 1950'lerin sonuna kadar getirmek mümkündür. Bu dönemde Türkiye Cumhuriyeti devleti içindeki diğer azınlıklarla (Kürtler, Aleviler gibi) ilgili neredeyse hiç film yoktur. Bu filmlerin var olan birkaç tanesine bakıldığında, Alevi-Bektaşî temsillerinin olumsuz ve gerçekdışı olduğu söylenebilir.

Türk Sineması'nın ilk yıllarında Alevi-Bektaşîlerin sinemasal temsili birkaç filmle sınırlıdır. Ancak bu temsillerin ne kadar gerçekçi olduğu ya da Alevi-Bektaşîliği hangi anlamda temsil ettiği konusu, soru işaretleri barındırmaktadır. İlk temsil, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Nur Baba"¹⁶⁹ adlı romanından uyarlanan yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı "Nur Baba-Boğaziçi Esrarı"¹⁷⁰ (1922) filmidir. Kopyaları çeşitli nedenlerden ötürü kaybolduğu için¹⁷¹ filmi izlemek mümkün olmamıştır ancak filmi izleyenlerin yazmış olduğu kaynaklarda belirttiklerine göre Nur Baba¹⁷²; Bektaşî babası Arif'in öğrencilerinden Nuri'nin, Arif öldükten sonra eşi Celile ile evlenmesini,

¹⁶⁹ Yakup Kadri, yayınlanan bir röportajında, "Nur Baba" romanının hayal kırıklığı mahsulü olduğunu belirtmiş, tasavvufla dinin farklı olduğunu düşünerek bir dönem Bektaşîliğe heves ettiğini ve beklediğini bulamayarak Nur Baba'yı hınçla yazdığını itiraf etmiştir (Ayda, 1974, s. 26-27).

¹⁷⁰ Tanıtım metni olarak dağıtılan el ilanında; "Menazırı latifesiyle bütün âlemi gaşyeden (çoşturan) ve sakinlerine hüsnü melahat ve hüsnü şairane ilka eden (yapan) güzel Boğaziçi'nin esrarengiz ve muhassar bir vakayı aşkı ve şarkın derin ve hassas bir ihtiras masalını tasvir eden bir eser nefis, her iradesinde takdirlere mazhar olan bu kıymetli Türk kordelesi Şehzadebaşı sinema meraklılarına da her halde mahsus edecektir" (Akçura, 1995, s. 30) yazılmıştır (Güzel görünüşü ve hoş sözleriyle bütün âlemi çoşturan, izleyenlerini yüz ve dil güzelliğiyle hayran bırakan, güzel Boğaziçi'nin esrarengiz ve izleyenleri ele geçirecek bir aşk olayını ve doğunun derin ve hassas bir ihtiras masalını ortaya koyan nefis bir eser; her gösteriminde takdir edilen bu eser, Şehzadebaşı sinemasında sinema meraklılarına gösterilecektir).

¹⁷¹ Rıza Oylum'a (Oylum, 19.04.2020) göre bazı kaynaklar, 1959 yılında İstanbul Belediyesi Film Deposundaki yangın sırasında filmin ana kopyasının yandığını belirtmiştir.

¹⁷² XIX. yüzyıldan başlayarak büyük bir dönüşüm yaşayan Bektaşîlik, artık batıyı kurtuluş yolu olarak gören Osmanlılar arasında popüler olmaya başlamış ve XX. yüzyıl başında Jön Türkler arasında epeyce yaygın hâle gelmiştir. Batılılaşmacı çevreler, İstanbul'daki Şahkulu, Karyağdı Baba, Tahir Baba gibi dergâhlarda hem tasavvufî faaliyetlerde bulunmuşlar hem de bu mekânlarda entelektüel ya da kültürel tartışmalar yapmışlardır (Yıldırım, 2019, s. 319). Nur Baba da Bektaşîliğin Babagan kolu olarak bu mekânlar arasında yer almıştır. Bektaşîliğin Babagan kolu, yönetici kesim ile yakın ilişkiler kurmuş ve toplumsal anlamda daha çok üst sınıfların ilgisini çekmiştir.

Nur Baba ismini kullanarak tekkenin postnişin¹⁷³ olmasını ve sonrasında yaşadığı yasak aşkı anlatmıştır.

Tekkedeki bir ayin-i cem sırasında Nur Baba, Nigar isimli genç kadına gönlünü kaptırmış ve bunun üzerine Nur Baba ile Nigar arasında bir tarikat içinde olmaması gereken olaylar cereyan etmiştir. Aslında Nur Baba ve Nigar'ın içinde bulunmuş olduğu durum, Alevi-Bektaşî inancına göre kişinin nefesine hâkim olmaması anlamına gelmektedir. Özellikle cem töreniyle bağlantılı bir şekilde anlatılan bu ve benzer durumlar, Alevilerin yüzyıllardır hassas olduğu mum söndürme konusunu çağrıştırmaktadır. Her ne kadar cem törenleri kadınlı ve erkekli yapıyor olsa da ayin-i cem sırasında cinsiyet ayrımı yoktur ve törende bulunan herkes birer candır. Ancak filmde dedebabanın cem töreni sırasında gördüğü talibine gönlünü kaptırması ve onunla yasak aşk yaşamaları, Alevi-Bektaşî inancının temel prensiplerine aykırıdır.

Filmin ana karakterinin Bektaşî olması ve filmde Bektaşîliğin/Bektaşîlerin sorunlu bir biçimde yansıtılması söz konusudur. Aslında film, koyu bir melodramdır, ancak filmde inançsal unsurların devreye girmiş olması ve bu unsurların bir topluluğu hedef alacak biçimde yansıtılması, filmin sorunlu yapısını ortaya koyar. Toplum içinde yüzyıllardır Aleviler için sarf edilen “mum söndürme” algısını destekler biçimde böyle bir filmin yapılmış olması, toplumun Alevi-Bektaşîlere bakışını daha da sorunlu hale getirmiştir.

“Nur Baba” filmi, sonrasında tiyatrocular döneminde Alevi-Bektaşîleri örtük ya da görünür bir şekilde ele alan filme rastlanmamıştır. Tiyatroculardan sinemacılara geçiş döneminde üç kez uyarlanmış bir halk anlatısının ilki, 1946 yılında çekilen; Ercüment Er takma adıyla Nazım Hikmet'in senaryolaştırdığı, yönetmenliğini de Muhsin Ertuğrul'un yaptığı “Kızılırmak Karakoyun”dur¹⁷⁴.

¹⁷³ Postnişini bir dergâhta ya da tekke de postta (post, tarikat yolunda bir aşamayı ya da makamı ifade eden seccade benzeri pir, dede ya da babanın oturduğu deriden yapılmış yerdir) oturan en yetkili kişi olarak adlandırmak mümkündür (Korkmaz, 2016, s. 235).

¹⁷⁴ Filmde Çoban Selim ile ağa kızı Hatice arasındaki aşk, melodramatik bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Selim'in, Hatice'yle evlenebilmesi için üç gün boyunca tuzla beslenmiş koyunları su içirmeden derenin karşısına geçirmesi gerekmektedir. Hikâye, babasının zoruyla başkasıyla evlenmek

Türk Sineması'nda Tiyatrocular ve Tiyatroculardan Sinemacılara geçiş dönemiyle ilgili kaynaklara bakıldığında bu iki film dışında Alevilik ile ilgili başka bir filme rastlanmamıştır. “Kızılırmak Karakoyun” filminde ise örtük ya da görünür biçimde Alevi-Bektaşî temsilinin olup olmadığı noktasında eldeki verilerin yetersiz olduğunu söylemek gerekir.

1950'li yıllardan itibaren Türkiye'nin toplumsal yapısındaki dönüşüm ve tek partili hayattan çok partili yaşama geçiş sonrasındaki iktidar değişikliği, olumlu ve olumsuz birçok durumu beraberinde getirir¹⁷⁵. Olumsuz olarak nitelendirilecek durumların başında, dinin siyasete alet edilmesi gelir.¹⁷⁶ Bu durumun sinemasal yansımaları da gecikmemiştir. O döneme kadar sinemada dinî temsillerin sayısı son derece sınırlı iken, 1950'lerle birlikte bu sayı, gittikçe artmaya başlar. Ancak sayıdaki artış, filmlerin kalitesine yansımamıştır. Bu manada filmlerin büyük bölümü, estetikten ve Anadolu insanının gerçekliğinden yoksun yapımlardır.

Metin Erksan, “Âşık Veysel'in Hayatı (Karanlık Dünya)” (1952) filmiyle ünlü Alevi ozanlarından Âşık Veysel'in¹⁷⁷ hayatını, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun senaryosuyla yer yer belgesel tadında sinemaya aktarmıştır. Film; önce ismi¹⁷⁸ nedeniyle, sonra köy yaşamına dair yer verdiği gerçekçi görüntüler yüzünden, sansür kurulu tarafından sansüre uğramıştır. Filmdeki tarla görüntüleri, ekinlerin boylarının kısa ve cılız gösterilmesi, turna dansının (Turnalar semahı) çıplak ayaklı genç kadınlar

zorunda kalan Hatice'nin suda boğulmasıyla sonuçlanmıştır. Temel olarak film, konargöçer Türkmen Alevi bir obayı anlatmaktadır ancak bu durumun filmde ne kadar işlendiğine dair bir bilgi yoktur.

¹⁷⁵ Demokrat Parti'nin iktidarından sonraki zaman diliminde politik, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimler, Türk siyasal yaşamındaki kırılma noktalarından birisini oluşturmuştur. Demokrat Parti'nin parti programında, demokrasi ve liberal politikaların önceliği söz konusu olmuştur. Bu dönemde liberalizm özgürlükler bağlamının yanı sıra iktisadi boyutuyla ön plana çıkmıştır (Çavdar, 2004, s. 411).

¹⁷⁶ Ezanın tekrar Arapça okunması, din dersinin ortaokullara kadar indirilmesi, radyoda Kur'an ve mevlit programları, mahalle mekteplerinin, sübyan okullarının yeniden açılması vb.

¹⁷⁷ Âşık Veysel XX. yüzyıl Türk Edebiyatının en önemli şair ve ozanları arasında gelmektedir. Bununla birlikte Alevi-Bektaşî inanç esaslarıyla yetişmiş bir hak aşığıdır. Şiirlerinde genellikle sevgi, gönül, doğruluk, dürüstlük, toprak, birlik ve beraberlik, çalışkanlık, üretim gibi konular işlemiştir. Âşık Veysel, 7 yaşında çiçek hastalığından kör olmasına rağmen, Anadolu'nun birçok bölgesini karış karış gezerek âşıklık geleneğinin son temsilcilerinden birisi olmuştur. Veysel denildiğinde insanların aklına sevgi, saygı, hoşgörü, mütevazılık gibi kavramlar gelmektedir. Yaşamı boyunca bu kavramların ışığında hayatını sürdürmüştür.

¹⁷⁸ Dünyanın karanlık olamayacağı sebebiyle sansüre uğramıştır (Özgül, 2010, s. 188).

tarafından yapılması, dönemin sansür kurulunu harekete geçirmiş ve bu sahneler sansürlenmiştir.

Erksan, “Turnalar semahı” sahnesiyle ilgili “Yine, ikisi çıplak ayaklı, ikisi çarıklı dört kızın oynadığı turna dansları çekmiştim. Gerçek bir turna dansıydı. Kızların ayakları görülüyor diye onu da kestiler” (Odabaş, 2004, s. 549) diyerek, filmin özgün yapısına yapılan müdahaleyi vurgulamıştır. Erksan’ın bu açıklamalarından Alevi-Bektaşî inancına dair bilgisi olmadığını söylemek mümkündür. Filmin çarpıcı sahnelerinden birisinde Pir Sultan Abdal’a ait bir türkünün Ruhi Su tarafından söylenmesi, sansür kurulu tarafından sansürlenmiş bir diğer sahnedir.

Âşık Veysel’in Alevi olduğunun bilinmesine rağmen filmde onun Alevi kimliğine dair doğrudan bir anlatım yoktur; imgesel düzeyde olanlar da kurul tarafından sansürlenmiştir. Ancak filmde Aleviliğe dair imgelerin olduğu daha sonra yönetmenle yapılan söyleşilerde ortaya çıkar. Bu anlamda özellikle “turna dansı” olarak adlandırılan “Turnalar semahı” filmde Aleviliğin en önemli göstergesidir.

1955 yılında Avni Dilligil, Alevi-Bektaşî edebiyatının önemli isimlerinden Karacaoğlan’ın yaşamını, “Karacaoğlan”¹⁷⁹ filmiyle beyaz perdeye aktarmıştır. Ancak ne filmi izleyebilmek ne de filme dair bir kaynak bulmak mümkündür. 1959 yılında Atıf Yılmaz, Yaşar Kemal’in Cumhuriyet gazetesindeki “Karacaoğlan” çizgi romanını uyarlayarak, “Karacaoğlan’ın Kara Sevdası” filmini çekmiştir. Aleviler açısından önemli bir figür olan Karacaoğlan’ın yaşamından kesitler içeren film, Karacaoğlan’ın bir Türkmen obasında, Bozdoğan beyinin kızı Elif’e âşık olmasını, evlenmelerine rağmen dış etkenler yüzünden mutlu olamamalarını, melodramatik bir biçimde anlatır.

¹⁷⁹Karacaoğlan, XVII. yüzyılda Çukurova çevresinde yaşamış Türk Halk Edebiyatının en önemli şairlerinden birisidir. Karacaoğlan’ın Alevi-Bektaşî olup olmadığı tartışma konusudur. Bu konuda tam anlamıyla bir netlik söz konusu değildir. Ancak Karacaoğlan şiirlerinde Hacı Bektaş’tan, Hz. Ali’den, On iki İmamlardan bahsetmiş, Alevi-Bektaşîliğe ait terimlerden olan kul, abdal, dede gibi kavramları kullanmıştır. Bütün bunların yanı sıra şiirlerinde görülen insan sevgisi ve gönül vurgusu, Karacaoğlan’ın Alevi-Bektaşî inancından yoğun bir şekilde etkilendiğinin açık göstergesidir (Arı, 2011, s. 302-303).

Anadolu coğrafyasında Türkmen obalarının Halk İslam'ı diye adlandırılan heterodoks İslam inancına inandıkları ve çok büyük bölümünün de Alevi olduğu¹⁸⁰ bilinmektedir. Karacaoğlan da bu inanç sisteminin bir parçasıdır. Ancak filmde Karacaoğlan'ın ve Türkmen obalarının doğrudan ya da dolaylı bir biçimde Alevi olduklarına dair bir temsil yoktur¹⁸¹. Film boyunca Karacaoğlan'ın genellikle beşerî aşkı önemseyen şiir ve türküleri seslendirilmiştir. Hâlbuki Karacaoğlan'ın bazı şiirlerinde Hacı Bektaş-ı Veli'den, Hz. Ali'den, on iki imamlardan, kul, abdal, dede gibi kimi kavramlardan bahsettiği, insan sevgisini her şeyin üzerinde tutarak kâinatın özü gibi sunduğu, Bektaşilikle ilişki içinde olduğu bilinmektedir (Arı, 2011, s. 301). Ancak filmde bunlara rastlanmaz.

Yeşilçam öncesi dönemde çekilen bir diğer film, yönetmenliğini Fuat Rutkay'ın yaptığı 1956 yapımı “Âşıklar Kâbe'si Mevlana'nın Hayatı"dır. Battal Odabaş “Alevi Sineması” adlı makalesinde, Alevi önderlerini anlatan filmlerden bahsederken Mevlana'yı Alevi önderi ya da ulu'su olarak değerlendirmiştir. Ancak Mevlana'nın İslam içinde heterodoks bir anlayışa sahip olmasına rağmen Alevilikle birebir ilişkilendirilmesi söz konusu değildir. Ancak hem Bektaşiliğin hem de Mevleviliğin aynı köklerden beslendiğini ve birçok noktada birleştiğini rahatlıkla söylemek mümkündür (Gölpınarlı A., 1983, s. 117). Bu kapsamda Mevlana'nın yaşamından kesitler sunan biyografik filmler, tam anlamıyla Alevi temsili olarak değerlendirilmemiştir (Odabaş, 2004, s. 550).

Yeşilçam öncesi dönemde çekilen filmlere bakıldığında, Alevi-Bektaşî inancına yer veren çok fazla film bulunmadığı görülmektedir. Alevi-Bektaşîliğe dair imgelerin, sembollerin bulunduğu filmlerdeyse, Alevi-Bektaşîliğin genellikle örtük bir biçimde

¹⁸⁰Türkmen obaları, bilhassa XVI. yüzyıla kadar İslam'ın Şamanizm'le harmanlanmış versiyonu olan Alevilik çatısı altında yer almışlardır. Ancak Anadolu coğrafyasında özel olarak XVI. yüzyıldan başlayarak XIV. yüzyılın sonuna kadar geçen sürede konargöçer Afşar, Cerit, Varsak, Bozdoğanlı gibi büyük Türkmen gruplarının özellikle Adana, Antep ve Maraş bölgelerinde Alevilikten Sünniliğe geçmek zorunda kaldıkları

¹⁸¹ Filmde oba beyine karşı gelen Mıstık Ağa ve obanın ileri gelenlerinin Karacaoğlan ile ilgili yaptıkları toplantı sırasında kadının istemediği birisiyle evlendirilmesinin töreye aykırı olduğu ve gerekirse buna karşı konulacağı vurgulanmıştır. Filmde hem Mıstık Ağa'nın hem de Karacaoğlan'ın kan kardeşinin sofi oldukları, yani tasavvuf felsefesine bağlı oldukları açık biçimde gösterilmiştir. Filmin geneli düşünüldüğünde Karacaoğlan'ın Alevi-Bektaşî inancına mensup olduğuna dair bir imge görmek mümkün değildir.

beyaz perdeye aktarıldığı görülmektedir. Ancak bu filmde Alevi ya da Bektaşî inancı ismen kullanılmamış adeta yok sayılmıştır. Bu durum, Aleviliğin kamusal alanda görünürlüğü ile paralellik göstermektedir. Aleviliğin/Alevilerin yok sayılması ya da görünmezliğine benzer durumların, Yeşilçam döneminde de devam ettiğini söylemek gerekir.

2.5.2. Yeşilçam Dönemi ve Sonrası Alevi Temsilleri (1955-1990)

Yeşilçam dönemine bakıldığında, genel olarak Alevi(lik)-Bektaşî(lik) ya da Kızılbaş(lık) gibi sözcüklerin incelenen filmlerde kullanılmadığı görülür. Bu dönemde hem Alevi-Bektaşîler hem de Kürtler, isimlerinden bahsedilmeden, örtük biçimde Türk Sineması'nda temsil edilmişlerdir. Türkiye Cumhuriyeti kuruluşundan itibaren azınlıklara ve ötekilere karşı homojenleştirici bir politika izlerken, etnik ve dinî anlamdaki farklı kimlikleri ötekileştirmiştir. Bu bağlamda Aleviler, Kürtler, gayrimüslim azınlıklar, çoğu zaman isimleri bile anılmayan ötekiler olarak damgalanmış ve olumsuz özelliklerle anılmışlardır.

Aleviliğe dair çeşitli ritüeller, sözler, Alevilerce kutsal sayılan kişiler ve onların göstermiş olduğu kerametler; Yeşilçam döneminde çeşitli filmlere konu olmuş ancak birkaç film dışında, yüzeysel olarak ele alınarak, gerçekçi temsillerden mahrum kalmışlardır. Yeşilçam döneminde ve sonrasında çekilen filmlerde Alevi-Bektaşî temsilinin Alevi-Bektaşî inancı açısından ulu kişilerin biyografilerinden yola çıkılarak beyaz perdeye aktarıldığını ifade etmek gerekmektedir. Bu filmler, her ne kadar Alevi-Bektaşî ulularını, erenlerini, Alevi-Bektaşîliğin simgesi olmuş kişileri anlatmış olsa da genellikle Sünnî bakış açısı ön plana çıkmıştır. Dinî referanslı çekilen bu filmler, gerçekçi bir sinema dilinden oldukça uzaktır. Bu filmlerde, dinsel konulardan çok, dinî kişiliklerin kahramanlıkları üzerinde durulmuş ve seri halinde filmler ortaya çıkmıştır. Burçak Evren, bu dönemde çekilen filmlerin ticari kaygıları ön plana çıkardığını, insanların inanç ve duygularını manevi olarak sömürdüğünü belirtmiştir. Dinî referanslı bu filmler, özellikle kırsal kesim seyircisine yönelik olmakla birlikte İslamiyet'in en çok

bilinen esaslarını bile beyaz perdeye doğru bir biçimde aktaramamıştır¹⁸² (Evren, 2003, s. 12). Filmlerde dinî kişiliklerin kahramanlıkları, gerçeklikten uzak ve abartılı bir biçimde yansıtılmıştır. Böylelikle bu dönemde seyirciye, sinema estetiğinden uzak yapımlar sunulmuştur.

Yeşilçam döneminde Alevi önderlerini anlatan filmlerden ilki, Mehmet Dinler'in yönetmenliğini yaptığı "Cennet Fedaileri"dir (1965). Tamamen Yeşilçam estetiği içinde melodram kalıpları çerçevesinde çekilen film, İslamiyet'in yayıldığı ilk yıllarda birbirine kavuşmak için çeşitli zorlukları aşmak zorunda kalan iki gencin klasik aşk öyküsünü anlatmıştır. Filmde; İslamiyet'in doğuşu ve yayılışı, çeşitli İslami figürler ön plana çıkarılarak ve bilindik hikâyelerle anlatılmaya çalışılmış, başarılı bir yapım ortaya konamamıştır. Film daha sonra "Hz. Ali ve Cennet Fedaileri" olarak Alevilerin ilgisini çekmek amacıyla piyasaya yeniden sürülmüştür.

Fikret Uçak tarafından çekilen "Hacı Bektaş Veli (Anadolu'yu Türkleştirenler)" (1967) filmi, Alevi ve Bektaşiler için kutsal kişilerin başında gelen Hacı Bektaş-ı Veli'nin yaşam öyküsünden kesitleri, Vilayetname'den bölümler halinde beyaz perdeye aktarmıştır. İslam heterodoksisinin önemli isimlerinden birisi olan Hacı Bektaş, Alevi-Bektaşî inancının en önemli figürlerinin başında gelmekte, ad ve çağ değiştirmiş Hz. Ali olarak kabul edilmektedir (Ulusoy, 1986, s. 4). Film, Hacı Bektaş'ın Ahmet Yesevi'den himmet alarak, Rum iline (Anadolu'ya, Sulucakarahöyük'e) gelişi sırasında ve sonrasında gösterdiği kerametlerin¹⁸³ art arda gösterilmesinden ibarettir. Bu anlamda filmin epik bir sinemasal dili olduğunu söylemek mümkündür. Vilayetname ve çeşitli menkıbelerde Hacı Bektaş-ı Veli'ye atfedilen mitsel unsurlar, filmde açık bir biçimde gösterilmiş, ancak birçok tarihsel hata yapılmıştır¹⁸⁴.

¹⁸² Namazın yanlış kılınması, dönemlerin karıştırılması, Hazreti İbrahim'e kurban getiren meleğin kanatlı ve sarı saçlı bir kadın şeklinde tasvir edilmesi gibi daha birçok hatadan bahsedilebilir

¹⁸³ Bektaş'ın hocası Lokman-ı Perende'nin canı helva çektiğinde, Bektaş'ın çok uzaklarda olmasına rağmen bir tabak helvayı hocasına ulaştırması, Ahmet Yesevi'nin oğlu Haydar'ı esir düştüğü kâfirlerin elinden kurtarması, güvercin donunda Anadolu'ya gibi daha birçok efsane Hacı Bektaş'ın kerameti olarak filmde gösterilmiş, böylece onun efsanevi ya da mitolojik karakterine gönderme yapılmıştır.

¹⁸⁴ Filmde Ahmet Yesevi'yle Hacı Bektaş'ın aynı dönemde yaşamış gibi gösterilmiş olması, anakronik bir durumu ortaya koymaktadır. Hacı Bektaş'ın, Ahmet Yesevi tarafından Anadolu'ya İslam'ı yayması için gönderildiği anlatılarak, Sünni bir İslam âlimi/ereni gibi beyaz perdeye aktarıldığı görülmektedir. Ahmet Yesevi ile Hacı Bektaş'ın zamansal olarak aynı dönemde yaşamamış olmalarına rağmen menkıbelerde

Filmdeki Hacı Bektaş temsilinin tersine, gerçek Hacı Bektaş-ı Veli'nin, şariat kurallarına uymayan (oruç, namaz, hac gibi) bir derviş olduğu söylenebilir (Eflaki, 1973, s. 370). Hacı Bektaş'ın Alevi-Bektaşî ayin-i cem törenlerini yürüttüğü bilinmektedir, ancak filmde bu durum yerine namaz kıldığı gösterilir. Bunun yanı sıra Hacı Bektaş'ın kerametleri, onu Anadolu'da karşılayan erenlerin Hacı Bektaş-ı karşılamaları, Sünni ya da Ortodoks din anlayışıyla örtüşmemektedir. Filmin genelinde Hacı Bektaş, Ortodoks Sünni bir âlim/eren/derviş gibi gösterilse de bazı bölümlerde Hacı Bektaş-ı Veli'nin Alevi-Bektaşî inancının temellerini oluşturan gönül, sevgi gibi düşüncelerine de yer verilmiştir¹⁸⁵. Filmde Hacı Bektaş'ın, Ahmet Yesevi'nin oğlunu kâfirlerin elinden kurtardıktan sonra; Yesevi'nin Hacı Bektaş'ı Anadolu'ya yollarken, Hızır'a vurgu yaparak "Hızır yoldaşın ola" demesi; Alevi-Bektaşî inancı açısından altı çizilmesi gereken bir diğer unsurdur.

Filmde Hacı Bektaş-ı Veli ile Selçuklu kadısının karşı karşıya geldiği sahne, heterodoks ve Ortodoks İslam inançlarının karşı karşıya gelmesini ifade etmektedir. Kadı, katı Ortodoks Sünni; Hacı Bektaş, heterodoks, batınî İslam inancını temsil ederler. Hacı Bektaş kendine iftira atan İsmail ve kadı karşısında, mucizevi bir biçimde dağları taşları şahit göstererek İsmail'in öküzünün akıbetini sorar ve dağlar, taşların bir anda dile gelerek öküzün akıbetini söyler. Hacı Bektaş, kadıyı taşa dönüştürürken, İsmail'in özrünü kabul etmiş ve onu yanına almıştır. Böylece Hacı Bektaş, dinin batınî yorumunu karşısında bulunan zahiri anlayışı eleştirmiştir. Film boyunca Hacı Bektaş'ın ulu kişiliği, kendine inanmayan insanlara karşı gösterdiği kerametlerle ortaya konmaya çalışılmıştır. Ancak sinemasal anlamda ilkel bir süper kahraman filmlerinde rastlanacak türden çeşitli olaylarla, teknik açıdan yetersiz bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır.

Filmde Alevilikle ilgili kaynak kitapların büyük bölümünde yer alan efsanelerin beyaz perdeye aktarıldığını söylemek mümkündür. Ancak buna rağmen "Hacı Bektaş-ı

aynı dönemde yaşamış gibi gösterilmeleri, mürşit talip ilişkileri kurmaları konunun anakronik bir bakışla ele alındığının açık göstergesidir. Bununla birlikte aralarındaki ilişkiyi, Türk-İslam sentezi doğrultusunda ideolojik bir art alanın da yansıması olarak görmek mümkündür.

¹⁸⁵ Hacı Bektaş ile hocası Lokman-ı Perende arasında geçen diyalogda; Lokman Perende, Hacı Bektaş'a, kendinde var olan bütün ilim dağarcığını önüne döktüğünü söylerken, Hacı Bektaş ise "mühim olan gönüldür, ilim vasıta"dır" diyerek Alevi-Bektaşî inancında gönle (aşka, sevgiye) yapılan vurguyu belirtir ve gönüller sultanı olmak istediğini ifade eder.

Veli” filminin Alevi-Bektaşî inancını beyaz perdeye yansıttığını söylemek oldukça güçtür. Filmde Hacı Bektaş, heterodoks bir Türk dervişi olarak gösterilmesine rağmen gerçekçi bir Hacı Bektaş temsilinden bahsetmek mümkün değildir. Buna rağmen film, ilk olması sebebiyle; Alevi ve Bektaşîler tarafından oldukça önemsenmiş ve popüler olmuştur.

Ömer Lütfî Akad’ın yaptığı “Kızılırmak Karakoyun” (1967) filmi,¹⁸⁶Alevi-Bektaşî inancına ait birçok öğeyi hem sembolik anlamda hem de diyaloglarla gerçekçi bir dille beyaz perdeye aktarmayı başarmış Yeşilçam döneminin ender yapımlarından birisidir. Filmde Çoban Ali Haydar ile Yörük beyinin kızı Hatice arasındaki imkânsız aşk, melodram kalıpları çerçevesinde anlatılır. Ancak film, imkânsız bir aşkın arkasındaki tarihsel, toplumsal ve ekonomik sorunları da beyaz perdeye aktarmayı başarmıştır. “Kızılırmak Karakoyun”, konargöçerlerin göçebelikten yerleşik hayata geçtiği zamanı anlatmaktadır. Bu da hikâyenin, XIX. yüzyılın başlarında geçtiğini düşündürür.

Filmde törelerin, Ali Haydar ile Hatice aşkına engel olması anlatılırken, 1946 yılında çekilmiş olan “Kızılırmak Karakoyun” filminden farklı olarak Alevi-Bektaşî inancına dair öğeler, açık bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Ali Haydar ile Hatice aşkının önündeki engellerin düşkünlük meydanında, mürşit önünde, şahitler huzurunda sorgulanması, Alevi-Bektaşî inancının kendi içlerinde yaptığı sorgulamaya uygun biçimde, gerçekçi bir dille izleyiciyle buluşturulmuştur.

“Kızılırmak Karakoyun” filminin beyaz perdede gösterildiği güne kadar Alevi-Bektaşîlerin sinemada görünür olmadığını söylenebilir. Filmde özellikle düşkünler meydanı ve Alevi-Bektaşî erkânında dar, sorguların görüldüğü; pir, dede ya da mürşide hesap verilen dar sahneleri, Alevi-Bektaşîliğin görünürlüğü açısından oldukça önemlidir¹⁸⁷. Her Alevi dar meydanında mürşit karşısında nefis muhasebesini

¹⁸⁶ Bazı kaynaklar Ömer Lütfî Akad’ın senaryoyu Yılmaz Güney ile birlikte yazdığını belirtmiştir.

¹⁸⁷ Dar sırasında herkesin eşit olması sebebiyle Hüseyin Ağa, oba beyi olmasının bir anlam ifade etmeyeceğini bildiği için baba olduğunu ifade eder ve Hüseyin Ağa, çobanı Ali Haydar’ın kızıyla görüldüğünü ve niyetinin kötü olduğunu belirterek, Ali Haydar’dan şikâyetçi olur. Şahitler bu durumu onaylarlar. Ali Haydar niyetinin kötü olmadığını ifade ederek, çoban olmakla birlikte bey kızına âşık olmasının bahtsızlık olduğunu belirtir ve dedenin vereceği hükme itiraz etmeyeceğini söyler. Dedeler

yapmaktadır (Yıldırım, 2018, s. 340; Dönmez, Çelik, & Armağan, 2018, s. 185). Bu durum, filmin merkezine yerleştirilmiş ve Ali Haydar bu meydana sorguya çekilmiştir.

Filmde yer alan erenler meclisinin toplanması ve kararların burada ortak akılla alınması yine Alevi-Bektaşî inanç esaslarında yer almaktadır. Özellikle Dar-ı Mansur'da davacı ile davalı, dede ve toplum önünde kendilerini savunurlar ve kimin haklı, kimin haksız olduğuna dedeyle birlikte topluluk karar verir. Bu durum, filmde açık bir biçimde gösterilmiştir.

Kasabada yaşayan Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet'in obada yaşayanları başı açık (Kızılbaş) olarak ifade etmesi, obalıların Alevi olduğunun bir diğer göstergesidir. Ahmet, obalılarla-ovalıların aralarındaki ayrımı ifade eder¹⁸⁸. Filmde Hüseyin Ağa'nın Fettah ile yaptığı konuşmada ovalılarla-obalıların yüzyıllardır kız alıp vermediğine vurgu yapılmış,¹⁸⁹ ovalı-obalı ayrımının altının çizilerek, Alevilerle-Sünniler arasındaki ayrıma dolaylı bir biçimde değinilmiştir. Alevi ve Sünni topluluklar arasında kız alıp vermenin yıllardır yaşanmadığının ifade edilmesi¹⁹⁰ oldukça önemlidir.

“Kızılırmak Karakoyun”da obalıların Alevi oldukları, çok açık bir biçimde görülmektedir. Filmde vurgulanan bir diğer durum ise Abdi Ağa'nın aslında obadan

toplanarak dar meydanının önemini vurgularlar. Sonrasında hükmü açıklamak üzereyken, Dedecan meydana gelir ve Ali Haydar ile Hatice'nin aşklarının önündeki engelin aşılamayacak gibi görülen bir şartla cezalandırılmasını ister. Dedecan, Ali Haydar'ın töreleri çiğnediği için düşkün kabul edilerek, obadan ayrılmak zorunda kalacağını bildiği için bu durumun önüne geçmek istemiştir. Bu sırada Dedecan'ın yanında bulunan Ferhat, Ali Haydar'ın üç gün susuz bırakılmış ve tuzlanmış sürüyü su içmeden Kızılırmak'tan geçirmesini ister. Dedeler törelerin doğrultusunda karar vermek zorunda oldukları için bunu kabul etmenin kendilerine düşmeyeceğini belirterek Hüseyin Ağa'ya dönerek ondan rızalık alırlar. Dar meydanında Hüseyin Ağa, bu şartın yerine getirilmesi koşuluyla kızıyla Ali Haydar'ın evliliklerine izin vereceğini belirtir. Böylece Çoban Ali Haydar düşkün olmaktan kurtulur. Film, Alevi-Bektaşî inancının temel ritüellerinden olan dar olgusunu, cezalandırma yöntemi olarak da düşkünlüğü, basit ve gerçekçi bir dille anlatmaktadır.

¹⁸⁸ Ahmet; “Bizim başı açıklardan kız aldığımız görülmüş mü?”der.

¹⁸⁹ Hüseyin Ağa; “Biz onlara kız vermeyeli yıllar oldu... Hadi verdik diyelim, onlar da bizden kız almazlar.”

¹⁹⁰ Alevilerde Sünni ile evlenmek yabancıya gönül vermek olarak nitelendirilmiştir. Kırsal bölgelerde Aleviler açısından iç evlilik (endogami) esastır ve topluluk üyelerinin özellikle Sünni birisiyle evlenmesi düşkünlük sebebi olarak nitelendirilmiştir. Bunun belli başlı sebepleri vardır, bunlardan en önemlisi Alevi-Bektaşî topluluklarının topluluk içindeki düzeni sağlama ve topluluğu heterojen bir biçimde koruma istekleridir. Ancak sadece Sünni ile evlenmekle sınırlı değildir; aynı zamanda dede soyundan olanların taliplerin soyundan gelenlerle evlenmeleri de hoş görülmemekte ve bu da düşkünlük sebebi sayılmaktadır. Bir diğer durum ise Aleviliğin çok eşliliğe müsaade etmemesidir. Bu durum da yine düşkünlük sebebi olarak ifade edilmiştir (Salman, 2018, s. 323-324).

birisi olduğudur. Ancak babasının yaptıklarından ötürü obadan kovulmuş (muhtemelen düşkün ilan edilerek dışlanmış) ve sonrasında babasının intikamını almak istemiştir. Bu noktada birçok Alevinin kişinin yaptıkları hatalar nedeniyle düşkün ilan edildiği ve inanç değiştirerek Sünniliğe geçtiği vurgulanmak istenmiştir¹⁹¹.

Filmde Dedecan, Alevilerin yedi ulu ozanından birisi olan Pir Sultan Abdal'ın şiirlerini bağlamayla çalıp, dolaşır. Bu durum, Pir Sultan Abdal'ın kişiliğinden ötürü, obalıların Alevi-Bektaşî olduklarının bir diğer göstergesidir¹⁹². Filmin müziklerine bakıldığında yine Pir Sultan'ın deyişlerinin Orhan Gencebay tarafından seslendirildiği görülmektedir. Bu deyişler, filmin diline uygun bir biçimde seçilerek, lirik anlatıma katkı sunmuştur.

Daha sonra yapılan söyleşilerde, yönetmenin bilinçli bir şekilde filmi planladığı, filmde önce Türkmenlerle ilgili araştırmalar yaptığı açıkça ortaya konmuştur. Yönetmen, her ne kadar filmde ismini geçirmese de, Alevilerin yaşamlarından, törenlerinden kesitler sunduğunun farkındadır. Âlim Şerif Onaran, Lütfi Akad ile gerçekleştirdiği röportajında; Akad'ın film öncesinde yaptığı araştırmalarla filmi çektiğini ancak Alevi-Bektaşîleri çok da tanımadığını ifade etmektedir. Bu noktada Akad, “bir cümleden edindiğim bir sezgiyle, bir başka davranışa, bir başka mizansene gittim. Oradan, doğruya yakın bir şekle vardığımı sanıyorum” (Onaran, 1990, s. 129 - 130) diyerek filmi nasıl çektiğini belirtmiştir. Sorasında Akad'ın konuştuğu Aleviler de filmin özellikle dar sahnelerinin gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığını ifade etmişlerdir.

Yönetmen daha önce bilmediği bir kültür, inanç ya da kimlikle ilgili yaptığı araştırmaları mümkün olduğu kadar gerçek biçimde beyaz perdeye yansıtmayı

¹⁹¹ Alevilerin Sünnileştirilmeleri, Osmanlı İmparatorluğu'nda I. Murat ile başlayıp, Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir (Çiçek, 2014, s. 801). Alevi ozanlar arasında önemli bir yere sahip olan Avşar Türkmen'i Dadaloğlu şiirlerinde, daha önceleri Alevi olanların ya devlet baskısıyla ya da kendiliğinden Sünniliğe geçtiklerini ifade etmiştir. Dadaloğlu'nun hocalar diye adlandırdığı Sünni ulemanın Alevi ya da heterodoks olarak nitelendirilen konargöçer kitlelere ilgiyle yaklaşarak, onları yanlış yoldan döndürerek, batıldan çevirerek Sünniliğe geçmelerinde önemli rol oynadıklarını ifade etmiştir (Aydın, 2015, s. 24-25). Devletin vergi toplanmasını kolaylaştırmak amacıyla konargöçer Türkmen aşiretlerini köylerde zorla iskâna tabi tutmaları ve devletin resmi mezhebi haline dönüşen Sünnilikle tanışmaları da bu dönemlerde gerçekleşmiştir.

¹⁹² Akad (2004, s. 450) filmin senaryosunu yazarken Pir Sultan'ın şiirlerinden beslendiğini ifade etmiştir,

başarmıştır. Bu noktada Alevi-Bektaşî ismini kullanmamasını tarihsel toplumsal koşullardan bağımsız biçimde düşünmek doğru olmayacaktır. Alevilerin kendilerini inanç ya da kimlik olarak yüzyıllardır gizledikleri bilinmektedir. Bu noktada Lütfî Akad'ın Alevi kimliğini açık bir biçimde ifade etmemesi anlaşılabilir bir durumdur. Yönetmen, film boyunca ismini kullanmasa da örtük biçimde Alevi-Bektaşî inancını kimi inançsal öğelerini beyaz perdeye aktarmıştır.

Tunç Başaran'ın çektiği “Allah'ın Arslan'ı Hazreti Ali” (1974), hazretli filmler furyasının devamı niteliğindedir. Film, İslamiyet öncesi Mekke'de yaşananlarla başlamış ve İslamiyet'in yayılmasını, Hz. Ali ile Hz. Muhammed arasındaki ilişkiyi, Hz. Ali'nin İslamiyet'in yayılmasındaki rolünü anlatmıştır. Film boyunca Hz. Ali; yiğit, mazlumun yanında, güçlü ve iyi bir savaşçı olarak temsil edilmiş sonrasında Hz. Ali'nin İslamiyet'in yayılmasındaki oynadığı rol anlatılarak son bulmuştur. Aslında filmin geneline bakıldığında, Aleviliğe dair herhangi bir unsur barındırmadığı görülür. Filmin tamamen Ortodoks Sünnî bakış açısıyla çekildiği söylenebilir. Filmde Hz. Ali, İslam'ın biçimsel/zahiri şartlarını yerine getirerek (oruç tutmak, namaz kılmak gibi) İslam'ı yaymak için mücadele eden yiğit, kahraman birisi olarak temsil edilmiştir. Bu anlamda filmde anlatılan Hz. Ali'nin Alevi-Bektaşî inancıyla doğrudan bir bağı kurmak mümkün değildir. Alevi-Bektaşîlerce kutsiyet atfedilerek insan-ı kâmil olarak adlandırılan Hz. Ali ile filmde anlatılan Hz. Ali arasında birçok fark vardır. Alevilerde Hz. Ali kimi yerlerde Hz. Muhammed in bile önüne geçebilmektedir. Ancak filmdeki temsilde Hz. Ali karikatürize edilerek, beyaz perdeye aktarılmıştır

1969 yılında çekilen “Boş Beşik”, Aleviliği örtük biçimde ele alan bir diğer filmidir. Yönetmenliğini Orhan Elmas'ın yaptığı filmde; Yörük oba beyi Ali ile köylü Fatma'nın aşkı, melodramatik bir öykü çerçevesinde beyaz perdeye aktarılmıştır¹⁹³.

Filmde Fatma'nın babası İbrahim, obalıların yaşantılarını çingenelere¹⁹⁴ benzetmiş, göçebe gibi yakıştırmalar yapmıştır. Obada toplanan yaşlılar meclisi,

¹⁹³ Ali, törelerine aykırı olmasına rağmen köyde yaşayan Fatma'ya âşık olmuş, ancak hem Ali'nin obası hem de köylüler ikisinin evliliğine karşı çıkmışlardır. Fatma'nın babası, göçebe oldukları için kızlarını Ali'ye vermek istememiştir. Bunun üzerine Ali, Fatma'yı kaçırmış ancak uzun zaman geçmesine rağmen çocukları olmamıştır. Yedi yıl sonra çocukları olmuş; ancak Yörüklerin/Türkmenlerin göçü sırasında kartal tarafından beşiğinden kaçırılarak öldürülmüştür.

törelere vurgu yaparak, obalıların köylülerden kız almalarının töreye aykırı olduğunu ifade etmişlerdir. “Boş Beşik” bu yönüyle “Kızılırmak Karakoyun” filmini anımsatmaktadır. Aslında hikâye, örtük de olsa Alevi ile Sünniler arasındaki ilişkiyi evlilik/kız alıp-verme olgusu üzerinden işlemiştir.

Ömer Lütfi Akad’ın 1972 yılında yaptığı “Gökçe Çiçek”te, Alevilik izleri yeniden görülür. Aslında “Gökçe Çiçek”, “Kızılırmak Karakoyun” filminin kaldığı yerden devam etmektedir. Akad, bir kez daha göçebe Türkmen obalarının hikâyesini anlatmıştır. Filmde, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı’da konargöçer obalıların yerleşik hayatla göçerlik arasında kalmaları, Gökçe Çiçek ile Selman Ali arasındaki melodramatik bir aşk hikâyesiyle işlenmiştir. Filmde Aleviliğe dair unsurlar, Şamanizm vurgulu anlatılmıştır¹⁹⁵. Âlim Şerif Onaran, “Gökçe Çiçek”le Akad’ın kamerasını yeniden göçerlere döndürdüğünü ve göçerlerin Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar getirdikleri Şamanlık izlerini bu filmde sıkça gördüğünü belirtmiştir” (1999, s. 109). Anadolu Aleviliğinin içinde yer alan Şamanizm’e ait birçok unsuru bu filmde görmek mümkündür¹⁹⁶.

Filmde obada yaşayan Gökçe Çiçek ile Selman Ali aşkı işlenirken, Artuk beyinin oğlu Ahmet de Gökçe Çiçek’e âşık olmuştur. Babası, Gökçe Çiçek’i Ahmet’e

¹⁹⁴ Anadolu’daki Abdallar yerli çingenelerdir ve neredeyse tamamı Alevi-Bektaşî’dir. Filmde İbrahim, çingeneliği, mezhepsel farklılık için kullanmak istemiştir.

¹⁹⁵ Filmde Şamanlığa ait unsurlar, belirgin bir biçimde ortaya konmakta; ancak doğrudan Alevilikten bahsedilmemektedir. Anadolu’ya göç etmeden önce Türkmenlerin önemli özelliklerinin başında göçebe olmaları ve Şamanizm’den etkilenmeleri gelmiştir. Türkmenler, Orta Asya’dan beri taşıdıkları Şamanist inançları, Anadolu’ya getirerek yaşamlarının bir parçasına hâline dönüştürmüşlerdir. Her ne kadar göçebe yaşam tarzından önce Şamanizm, yaygınlığını kaybetmiş olsa da kendini eklemlediği dinler aracılığıyla sürdürmüştür. Hristiyanlıkta, Müslümanlıkta, Budizm’de, Taoizm’de Şamanizm’e ait birçok iz bulmak mümkündür. Bu bağlamda Anadolu’ya göçebe halde gelmiş Türkmen grupların Şamanist inançları taşımaları oldukça normaldir. Göçebelik ve Şamanizm, Türk kültüründe oldukça önemli bir yere sahiptir (Çamuroğlu, 1990, s. 68).

¹⁹⁶ Filmde obadaki göçerlerin yaşayış biçimlerine bakıldığında açık biçimde Şamanizm etkisi görülmektedir. Zaten Lütfi Akad da Âlim Şerif Onaran ile yaptığı söyleşide bunu belirtmiştir (1990, s. 158-160). Şamanik unsurların altını çizen bir diğer isim ise Özgür Velioglu’dur. Velioglu (2005, s. 122-131) filmde yönetmenin Anadolu Alevilerinin Şamanik izleri taşıyan inanç biçimini, Alevilik olarak değil de Şamanlık olarak ifade ettiğini, belirtmektedir. Bu kapsamda ağaca çaput bağlayarak dilek dileme, şaman davulu, gelecekte haber verme, dede inancı gibi örnekleri, Şamanlığın göstergesi olarak yorumlamıştır. Filmin Şamanlık vurgusunu ön plana çıkardığı ve Şamanik inançlara vurgu yaptığı açık biçimde gösterilirken; Alevilik vurgusunun örtük biçimde beyaz perdeye aktarıldığını söylemek mümkündür. Bu noktada Alevi-Bektaşî inanç esaslarında ve yaşam pratiğinde Şamanik unsurların önemli bir yeri vardır ve filmde de bu durumu görmek mümkündür.

sözlemiştir. Gökçe Çiçek, Artuk beyinin oğlu ile sözlendirilmesine ses çıkarmayan ve verdiği ikrardan dönen Selman Ali'ye “Döner dönsün, ben dönmem yolumdan.” diyerek Pir Sultan'ın ünlü deyişini söyleyerek sitemde bulunur. Bu sırada Gökçe Çiçek, dedenin yaşadığı mağaradan gelen Şaman davulunun seslerini duymaya başlar. Filmde dede; mağarada yaşayan, gaipten bilgiler alabilen ermiş bir karakter olarak temsil edilmiştir. Dede, hem yaptıkları hem de kıyafetleriyle adeta bir şaman kamını andırmaktadır¹⁹⁷. Filmde bu durum, dede ve Gökçe Çiçek'in olduğu sahnelerde gözler önüne serilmektedir¹⁹⁸.

Gökçe Çiçek'in Selman Ali'nin onu Alakuşlara kurban ettiğini söylediği sahnede dede, Gökçe Çiçek'i rahatlatmak için “Acı ile yoğrulan, Hak nuruna kavuşur kızım, üçler, yediler, kırklar deminde sırrı aşk yüreğine ayan olur” der. Böylece dede, Alevi-Bektaşilerin kutsiyet atfettiği rakamlara atıfta bulunur. Burada dedenin söylediği “hak” sözcüğü; varlığı varlık yapan gizli özü yani tanrıyı ifade etmektedir (Korkmaz, 2016, s. 117). Dedenin filmde söylediği rakamlar ise yine Alevi-Bektaşi inancında sembolik anlamlar içermektedir. Genelde Alevi-Bektaşi cem ayinlerinde sıklıkla kullanılan sözcüklerin başında gelen üçler, özellikle dua sırasında, semah ve deyişlerde kullanılmaktadır. Ancak bu sayılarla nelerin ve kimlerin anlaşılması gerektiği konusunda bir ortak görüş mevcut değildir (Günşen, 2007, s. 328-329)¹⁹⁹. Böylelikle filmde Şaman kamını andıran dedenin Alevi-Bektaşi inancındaki dedeyle bağı açık bir

¹⁹⁷ Hem kamlık hem de dedelik soydan gelmektedir, ancak yine de soy içinde bir seçim söz konusudur. Dede, baba ve kamların giyim kuşam ve başlık noktasında da benzerlikleri vardır. Dedelerin gülbankları ile kamların hayır duaları da birbirlerine benzemekte (insana secde etmek gibi), Alevi-Bektaşi inancının ayin-i cemi ile şamanların dini ayinleri arasında da ilişki olduğu düşünülmektedir (Eröz, 1992, s. 12-30).

¹⁹⁸ Gökçe Çiçek'in dedeye yaptığı ziyarette, dede davulu Gökçe Çiçek'e vererek, çalmasını sağlamıştır. Gökçe Çiçek, davulu çaldıkça şaman ayinlerinde olduğu gibi kendinden geçmiştir (Velioğlu, 2005, s. 225-226).

¹⁹⁹ Alevi-Bektaşilerde üçler denildiğinde genellikle Allah, Muhammed, Ali; Muhammet, Ali, Fatma ya da Ali, Hasan, Hüseyin ifade edilmektedir. Beşler denildiğinde Allah, Muhammet Ali, Hasan ve Hüseyin ya da Muhammet, Ali, Fatma, Hasan ve Hüseyin yani ehlibeyt; yediler denildiğinde Allah, Muhammet Ali, Hasan, Hüseyin, Fatma ve Hatice ifade edilmek istenmektedir. Kırklar sözcüğünün Alevi-Bektaşi inancı için çok önemli bir tarafı söz konusudur. Kırklar; Hz. Muhammed'in miraca çıktıktan sonra tanrıyla görüşmesinden dönerken aralarına girmek istediği ancak kendini peygamber olarak tanıttığı için önce giremediği; sonra ise kendisi tanrının kulu olarak tanıttığında Salman-ı Farisi'nin yerine aralarına aldıkları kırk ermiş kişiyi ifade etmektedir (Kehl-Bodrogi, 2012, s. 134). Üçler, beşler ve yediler esas olarak Hz. Muhammed ve yakın çevresini, ehlibeytini tanımlanmak için kullanılmıştır. Bu sayıların kökeni İslam mistisizminde erenlerin hiyerarşik inancına dayanmaktadır.

biçimde gözler önüne serilmektedir. Film, Alevi-Bektaşî inancının Yeşilçam dönemi Türk Sineması'nda örtük biçimde temsil edildiği örneklerin başında gelmektedir.

Remzi Jöntürk'ün çektiği “Pir Sultan Abdal” (1973), Türk Sineması'nda Alevi-Bektaşî inanç ve kimliğinin görünür olduğu filmlerin başında gelmektedir. Film, dönemin politik gelişmelerine²⁰⁰ paralel olarak Alevi-Bektaşî edebiyatının en önemli ozanlarının başında gelen Pir Sultan Abdal'ın hayat hikâyesini, çeşitli efsane ve menkıbelerden yola çıkarak sinemaya taşımıştır. “Pir Sultan Abdal” filmi, “Kızılırmak Karakoyun” sonrasında Aleviliğin sinemasal anlamda görünür olduğu en önemli filmlerin başında gelerek, özellikle Aleviler ve sol/sosyalist çevreler tarafından önemsenmiş ve ilgiyle karşılanmıştır.

Yönetmen, Pir Sultan'ın hayat hikâyesini anlatırken, Pir Sultan'ın yanında yetişen ve sonrasında Sivas'a vali olarak atanan Hızır Paşa'yla mücadelesini filmin merkezine almıştır. Filmde Pir Sultan'ın zalim olarak nitelendirdiği Osmanlı'ya ve onun yerel destekçilerine boyun eğmeyerek karşı koyuşu, beyaz perdeye aktarılmıştır. Filmde Pir Sultan'ın Osmanlı'yla olan ilişkisi ele alınırken, Osmanlı'nın özellikle kırsal alandaki halka karşı uyguladığı zulüm politikaları eleştirilmiş; Osmanlı, haram yiyen kadılar, insanları yerinden yurdundan eden askerler ve yoldan çıkmış Hızır Paşa özelinde temsil edilmiştir.

“Pir Sultan Abdal” filmiyle birlikte Alevi-Bektaşîlik, tarihsel bir kişilik üzerinden ve bu sefer doğrudan Yeşilçam'ın konusu haline gelir. Filmin hemen başında Pir Sultan'ın asılma sebebinin şah kelimesini kullanarak şiirler yazması olduğu, anlatıcı tarafından belirtilir. Anlatıcı, Pir Sultan'ın şah derken kastettiği kişinin Hz. Ali olduğunu ifade eder. Film boyunca Pir Sultan'ın şiirlerinde Allah, Muhammet, Ali sevgisinin yanı sıra şah diye nitelendirilen Şah-ı Merdan (Hz. Ali) ve Şah İsmail (Hatayi) sevgisi tekrar edilmektedir.

Filmde Hızır, obasıyla birlikte hem eşkıyaların hem de Osmanlı'nın zulmünden kaçarak Pir Sultan Abdal'a sığınır ve dergâhında hizmet etmek istediğini söyler. Pir

²⁰⁰ 1974 yılında çekilen film, kendini ortanın solunda ifade eden Cumhuriyet Halk Partisinin iktidarda olduğu, ülkede sol/sosyalist hareketlerin yükseldiği bir dönemde çekilmiştir.

Sultan ise Hızır'a yolun gerekliliklerini anlatarak, Hızır'ın Alevi-Bektaşî inancına bağlı olabilmesi için önce yola girmesi gerektiğini hatırlatır²⁰¹. Hızır, bu durumu kabul ederek Pir Sultan'ın dergâhında ona hizmet etmeye başlar. Dergâha girdikten sonra Pir Sultan'ın yanında yıllarca pişerek, nefsini köreltmeye çalışmış ve dergâhın bütün işlerine koşturmuştur. Böylece Pir Sultan'ın gözüne girmeyi başarmıştır. Sonrasında Hızır Pir Sultan'dan himmet alıp İstanbul'a giderek medrese eğitiminden geçmek isteğini belirtmiştir. Bu durum karşısından Pir Sultan, Hızır'a himmet vermiş ancak onun vali olarak Sivas'a döndükten sonra yapacaklarını İstanbul'a gitmeden söylemiştir.

Filmde anlatıcı Pir Sultan'ın, Hacı Bektaş-ı Veli dergâhına giderek yedi yıl hizmet edip, çile doldurup, nefsini terbiye ettiğini ve veli kapısından dünyaya nasıl bakması gerektiğini bilen bir eren/pir olarak çıktığını ifade etmiştir. Pir Sultan, Hacı Bektaş dergâhındaki hizmetinin karşılığında memleketine gönderilen bir derviş olarak Alevi-Bektaşî ya da Kızılbaş topluluğun Hacı Bektaş-ı Veli dergâhına bağlılığını (Koçak & Gürçay, 2018, s. 44) sağlamak istemiştir. Bunun bir simgesi olarak da boynuna madalyon ya da rozeti andıran Bektaşî teslim taşını asmıştır²⁰². Teslim taşları Bektaşî dervişlerinin taşıdığı en önemli simgelerin başında gelmektedir. Böylece filmde Pir Sultan'ın bir Bektaşî dervîşi olduğunun altı çizilmek istenir.

Filmde Pir Sultan'ın evi, aynı zamanda dergâh olarak nitelendirilir; dergâha girmek için “eline beline diline sahip olma” ve “haram yememe” temel düstur olarak belirtilir. Pir Sultan'ın evinin içinde Hz. Ali'nin kılıcı olan Zülfikar işleminin yanı sıra

²⁰¹ Alevi-Bektaşî inancında yola girmek için de ikrar verilmesi gerekmektedir. İkrar verip dara duran kişinin yol için uygun olup olmadığı cem erenleri (topluluk) tarafından sorgulanmakta; eğer bir sıkıntı yoksa dede, dara duran kişiye sorumluluklarını, yolun inceliklerini, zorluklarını hatırlatarak, yapması ve yapmaması gerekenleri belirtip, artık kıldan ince kılıçtan keskin bir yola girdiğini ve nefesine hâkim olması gerektiğini vurgulamaktadır. Pir Sultan'ın Hızır'a anlatmak istediği de yolun incelikleri ve zorluklarıdır. Yola girildiği zaman ikrardan dönülmeyeceği, dönüldüğü zaman da düşkün sayılarak örf dışı ilan edileceği bilinmektedir.

²⁰² Teslim taşının kutsal bir hâl almasının temel sebebi, Hacı Bektaş-ı Veli'nin zehirlendikten sonra Alevi-Bektaşîler tarafından bu taşları kustuğuna inanılmasıdır. Böylece teslim taşı, Bektaşîler açısından kutsal kabul edilmiştir (Öztürker, 2013, s. 186). Taşın alt kısmında bulunan dört halka, dört kapıyı (Şeriat, Tarikat, Marifet, Hakikat) temsil etmektedir. Taşın püsküllerinin süpürgeye benzetilmiş olması, nefsin kötü hallerinden kurtulmayı amaçlayarak nefsin ve kalbin temizliğini işaret eder. Püsküllerdeki renklerden beyaz ve yeşil ise zehirlenerek öldüğü için Hz. Hasan'ı, kırmızı ise boğazı kesilerek öldüğü için Hz. Hüseyin'i temsil etmektedir. Taşın alt ve üst kısmındaki habbeler de yine Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i imler. Teslim taşının bağının enseye inen kısmındaki deri ise İsmail Peygamber için gönderilen kurban dersini veya derisi yüzülerek öldürülen Seyyid Nesimi'yi işaret etmektedir (Çetin İ. , 2018, s. 298).

bağlama asıdır. Zülfikar ve bağlama simgesel olarak Pir Sultan'ın Alevi-Bektaşî olduğunun örtük bir göstergesidir. Film boyunca erkeklerin yanı sıra kadınların da dergâhta rahatça hareket ettikleri ve Alevilerdeki kadın-erkek arasındaki ilişkinin mahiyeti de gözler önüne serilmiş (Fiğan, 2019, s. 210) olan bir diğer olgudur.

Filmde Alevi-Bektaşîlik, açık biçimde işlenmiş olmasına rağmen sözcük olarak kullanılmamış onun yerine Kızılbaşlık tercih edilmiştir²⁰³. Bunun yanı sıra pir, can, dost, baba, eren, dede gibi Alevi-Bektaşî inanç sisteminde sıklıkla kullanılan sözcüklere de yer verilmiştir. Film boyunca Hızır Paşa, dönemin Yezit'i olarak vurgulanmış ve yaptığı zulümlere lanet edilir. Filmde Pir Sultan Abdal, özellikle Osmanlı makamlarının karşısına çıktığında kızıl başlı olarak vurgulanır²⁰⁴. Alevilikteki insan sevgisi ve gönül vurgusu, Pir Sultan'ın şiirlerinden yola çıkarak filmde işlenmiş; yoksulun yanında olmak, kalbi temiz tutmak, insanları hor görmemek, haram lokma yememek, ikrarından dönmek gibi Aleviler için önemli konular film boyunca vurgulanmıştır.

Hızır'ın Pir Sultan'dan himmet alarak İstanbul'a gitmek istediği sahnede cem töreni (görgü cemi) yapılır ve dede postunda oturan Pir Sultan, cem törenlerindeki ritüeli yerine getirirken “Ey Talip, ele ele, el hakka!” diyerek Hızır'ın ikrarından dönmemesini ister²⁰⁵. Hızır da Pir Sultan'a “Allah, dost, eyvallah!” diyerek ikrarından dönmeyeceğini, Alevi-Bektaşî inancının gerekliliklerini yerine getirmeye devam edeceğini ifade eder. Filmde Pir Sultan'ın sarı ve kara kadı tarafından yargılandığı sahnede kara kadı Pir Sultan ve ona bağlı olanların başlarına kızıl turban taktıklarını

²⁰³ Bilhassa XVI. yüzyılda Alevilik, Kızılbaşlık olarak isimlendirildiği için Kızılbaş sözcüğü kullanılmıştır.

²⁰⁴ “Kızılbaşlığı” Hz. Ali'nin Hayber kalesini fethederken taktığı kızıl sarığa gönderme olarak değerlendirenlerin yanı sıra Siffin savaşında kızıl başlığın Hz. Ali'nin kendi askerlerini Muaviye'nin askerlerinden ayırt etmek için taktığı da ifade edilmiştir (Eröz, 1990, s. 80-81). Bunun yanı sıra Kızılbaşlık, Safevî devletinin kurucusu Şeyh Haydar tarafından çoğu Azeri ve Doğu Anadolu Türkmen'i olan kitesini, diğerlerinden ayırmak için onlara her biri on iki imamdan birisini temsil eden on iki dilimli kızıl bört giydirmesinin sembolize edilerek ifade edilmesidir. Bu durumdan etkilenen Anadolu'daki Türkmen kitleleri de kızıl başlıklarını giyerek, Şeyh Haydar'a ve Safevî devletine bağlılıklarını belirtmişlerdir. Bu kitleler, Kızılbaş olarak adlandırılarak inançsal açıdan Sünnî İslam anlayışından tamamen farklılaşmışlardır. Bu bağlamda Pir Sultan'ın kızıl başlık giymesi onun Kızılbaş olduğunun ve Safevî Devletine ve Şah'a bağlılığının göstergesidir.

²⁰⁵ “El ele el hakka” demek ikrarın sembolüdür ve Pir'e verilen ikrar, Hz. Muhammed'e, Allah'a verilmiş sayılmaktadır. Talipler rehber, rehber Pir'e, pir mürşide, mürşit Muhammed Ali'ye, onlar ise Hakk'a bağlılığını ifade etmektedir. Talipler, Alevi-Bektaşî inancına göre verdikleri ikrarla yükümlüdür; ikrar onları tanrıya ulaştırma aracıdır.

söylerken, Kızılbaş olduklarını ve dinsel açıdan şeriat hükümlerine uymadıklarını belirtmiştir²⁰⁶. Pir Sultan ise kara ve sarı kadıyı Hz. Hüseyin'i Kerbela'da şehit eden Yezit'e benzetmiştir²⁰⁷. Doğal olarak kendisini de zulme boyun eğmeyen dönemin Hz. Hüseyin'i olarak konumlandırmıştır. Bu durum, Alevi-Bektaşî inancı açısından zalime boyun eğmemek düsturunun sonucudur. Bu noktada her Alevi-Bektaşî için bir ödev niteliği taşımaktadır.

Filmde Aleviliğe ait temsiller, hem diyaloglarla hem de çeşitli göstergelerle açık bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Film boyunca Alevi-Bektaşîlik; Kızılbaşlık olarak adlandırılmış ve Türkmen kitlelerin büyük bölümü devletin asimilasyon politikalarına ve zor kullanmasına bağlı olarak Kızılbaşlıktan Sünniliğe geçmek zorunda kalmıştır. Sünniliğin merkezi otorite tarafından resmi mezhep olarak ön plana çıkarılması karşısında Kızılbaşlar; devamlı hor görülüp, çeşitli zulümlere uğramışlardır. Filmde yönetmenin bakış açısı Pir Sultan Abdal ile özdeşdir. Yönetmen yaşanan olayları, Pir Sultan'ın bakış açısıyla izleyiciye aktarmakta ve izleyici Pir Sultan ile özdeşleşmektedir. Bu bağlamda hem karakter hem de yan karakter düzeyinde Alevi-Bektaşîlik görünür bir biçimde temsil edilmiştir. Filmde dikkatleri çeken bir diğer unsur ise müziklerdir. Film boyunca Pir Sultan Abdal'ın deyişleri, ünlü Alevi-Bektaşî halk ozanı Ali Ekber Çiçek tarafından seslendirilmiştir²⁰⁸.

1973 yılında Asaf Tengiz in yönetmenliğini yaptığı “Ali’ye Gönül Verdim” filmi de Alevilik imgesi taşır. Film, ilk görüşte birbirine âşık olan iki gencin (Ali ile Gül) Arap yarımadasındaki hikâyesini melodram kalıpları içinde anlatmaktadır²⁰⁹.

²⁰⁶ Kara kadı, Pir Sultan'a “Din-i İslam'ı istismar ettiğin, kızıl turban sarıp mekruh işler gördüğün söylerler” suçlamasını ifade etmesi üzerine Pir Sultan, “Gidi Yezit bize Kızılbaş demiş/Meğer Şah'ı sevdi dese yeridir” diyerek karşılık verir.

²⁰⁷ Yezit, Alevi-Bektaşî inancında lanetlenmiş bir kişilik olmanın yanı sıra genellikle Sünni İslam'ı benimsemiş ve Yezit taraftarı olmuş kişiler için kullanılmıştır. Alevi-Sünni ya da Sünni-Kızılbaş biçiminde ortaya çıkan dikotomik durumda Sünniler Kızılbaşları mum söndü gibi iftiralarla, Kızılbaş ya da Aleviler de Sünnileri Yezitlikle ya da Yezit taraftarı olmakla suçlamışlardır.

²⁰⁸ Filmin bazı bölümlerinde saz çalarak türkü söyleyen kişilerden biri de 1970'lerin ünlü politik ozanlarından birisi olan Âşık İhsani'dir.

²⁰⁹ Putperest kralın kızı Gül, kervanla yolculuk yaparken çölde iki yolcuya rastlar. Gül, Ali'yi görür görmez rüyalarında gördüğü kişi olduğunu anlayarak ona âşık olup, Müslüman olur. Ali de Gül'ün ona pir tarafından söylenen kadın olduğuna düşünür. Ancak Gül'ün babası putperest kral, Ali ile Gül'ün evlenmesine karşı çıkarak; Gül'ü en önemli komutanı Ebu Talip ile evlendirmek ister. Kral, amansız bir

Filmin açılış sahnesinden itibaren Alevi-Bektaşî inancı ya da kültürüyle özdeşleştirilecek simgeler dikkat çeker. Ana karakter Ali, bağlamıyla “Turnalar semahı”nı çalarken bir yandan da Alevi-Bektaşî mitolojisinin en önemli olaylarından birisi olan Kırklar söylencesini anlatır. Semah dönen grup, bir kadın ve iki erkekten oluşmaktadır. Türk Sineması’nda ilk defa bir filmde semah dönüldüğü görülür²¹⁰. Ancak semah sahnesi, gerçekçi bir biçimde işlenmemiştir. Normalde Alevi-Bektaşî inancına göre semah, cem ritüeli esnasında dönülmektedir ancak filmde bir cem sahnesi söz konusu değildir. Bu bağlamda filmde görülen semah sahnesi hikâyeyi tamamlayan dinî bir dans olarak gösterilmiştir.

Film boyunca Ali karakterini canlandıran Yıldırım Çınar; bağlamıyla Alevi türküleri söyleyerek, Yezit’e lanet, Muhammed ve Ali’ye rahmet okumaktadır. Bunun yanı sıra Ali ile Ebu Talip arasındaki kavga sırasında kendine kılıç çeken Ebu Talip’e elinde hiçbir şey olmadan saldıran Ali’nin, “Allah, Muhammed Ya Ali” dediği duyulur²¹¹. Ali karakteri film boyunca ne zaman sıkıntıya düşse bu sözleri tekrar etmiş ve sıkıntıdan bir şekilde kurtulmayı başarmıştır.

Ali’nin boynunda “Pir Sultan Abdal” filminde olduğu gibi Bektaşî teslim taşı asıdır. Bu durum, Ali’nin Bektaşî dervişi olduğunu simgelemektedir. Karakterin isminin Ali olması, Ebu Talip ile çölde karşılaştıkları sahnede kendisinin peygambere inanan ilk kişi olduğunu ifade etmesi ve peygamberin arkasında ibadet edenlerden birisi olduğunu belirtmesi; Ali karakteri ile Hz. Ali arasında özdeşlik kurulmasını sağlamaktadır. Ali, hem biçimsel (Hz. Ali’ye olan benzerliğiyle) yönden hem de göstermiş olduğu yiğitlikle Hz. Ali’yi andırmaktadır.

hastalığa düştükten sonra Müslümanlar tarafından sağlığına kavuşturulur ve sonra önce Müslüman olur, sonra da Ali ile Gül’ün birlikteliğini onaylar.

²¹⁰ Alevi-Bektaşîliğin en önemli ritüellerinden birisi olan semah, Türk Sineması’nda ilk defa Metin Erksan’ın yönetmenliğini yaptığı 1952 yapımı “Aşık Veysel Karanlık Dünya” filminde yer almıştır. Ancak sansür kurulu kararıyla filmin ilgili bölümleri sansüre uğramış ve beyaz perdede gösterilmemiştir. Bu sebeple “Ali’ye Gönül Verdik” filmi semah ritüelinin ilk defa beyaz perdeye aktarıldığı film olarak değerlendirmek mümkündür.

²¹¹ Alevi-Bektaşîler işe başlarken ya da zor durumda kaldıklarında “Allah, Muhammed, Ali” isimlerini anarak onlardan yardım dilerler. Allah, Muhammed, Ali üçlemesiyle ilgili çeşitli görüşler söz konusudur. Bilhassa Alevi-Bektaşîlik alanında çalışan Batılı yazarlar (Birge ve Hasluck), bu üçlemenin Hristiyanlıktaki baba, oğul, ruhu’l kuds’ü (kutsal ruh) ifade eden teslis inancıyla bağı olduğunu ifade ederler. Lütfi Kaleli ve Nejat Birdoğan da aynı duruma işaret ederler. Ancak bazı araştırmacılar ise biçimsel olarak bir üçlemenin olduğunu kabul etmekle birlikte içeriğin aynı olmadığını savunmaktadırlar.

Film ilerleyen sahnelerinde Alevi Ali'nin, Sünni Ali'ye doğru evrildiği gözlenmiştir. Ali; filmin başında bağlama çalıp, Alevi türküleri söylerken bir anda ezan okuyan, abdest alıp namaz kılan Sünni Ali'ye dönüşmüştür. Bu noktada yönetmenin kafa karışıklığı içinde olduğu açık bir biçimde görülmektedir. Bu yönüyle film, 1960'ların ikinci yarısında ortaya çıkmaya başlayan hazretli filmlere benzemiştir.

Özdemir Birsnel'in yönettiği “Yunus Emre” (1973) filmi, Alevi-Bektaşî inancına dair örtük göstergelerin olduğu bir diğer yapımdır. Filmde Yunus²¹², köyündeki kıtlık sebebiyle Hacı Bektaş-ı Veli'ye buğday istemek üzere gönderilir; buğday istedikten sonra Hünkâr ona himmet vermeyi teklif eder. Ancak Yunus, köye götürmek üzere buğday istediğini söyler, buğdayı aldıktan sonra köyüne dönerken bir anda himmet istemediğine pişman olarak, geri döner. Ancak Hacı Bektaş, onu Tapduk Emre'ye yönlendirerek artık himmeti ondan alması gerektiğini ifade eder ve Yunus'un dervişlik serüveni başlar. Yunus, daha sonra Tapduk'un dergâhına gidip, dergâha odun keserek hizmet etmeye başlar, bu esnada Tapduk Emre'nin gözüne girmeyi başarır. Sonrasında Yunus, dergâhtan ayrılıp Anadolu coğrafyasında dolaşarak öğretisini halka benimsetmeye çalışır ve ismi, Türk-İslam dünyasının her köşesine yayılır.

“Yunus Emre” filminde Alevi-Bektaşî inancının ya da kimliğinin açık ya da görünür bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığı söylenemez. Filmde Yunus Emre, heterodoks bir Türk dervişi olarak temsil edilmiştir. Yunus Emre'nin Ortodoks İslam anlayışını şiirlerinde eleştirdiği ve onu reddettiği bilinmektedir. Bununla birlikte Yunus'un şiirlerine bakıldığında Alevi-Bektaşî inancının izleri görülür. Bu noktada Yunus, Alevi-Bektaşî edebiyatının ilk ürünlerinden yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Özellikle Hacı Bektaş, Tapduk Emre gibi mutasavvıfların yazdıkları edebi eserlerde gönül vurgusu²¹³, hoşgörü söylemi, ilahi aşk, nefse hâkim olma, Yunus'un şiirlerine

²¹² Ahmet Yaşar Ocak, konar-göçer Türkmen çevrelerinin içinde doğup büyümüş olan Yunus Emre'nin büyük şehirlerde yaşayan dönemdaşları kadar popüler olmamasını çok. Yunus Emre'yi bize anlatan ve klasik iki geleneği, yani Sünni ve Bektaşî geleneğine mensup en eski kaynaklar onun vefatından (1320) en az bir yüz elli yıl sonra meydana getirilmişlerdir. Sünni geleneği yansıtan kaynakların en eskisi Amil Çelebi'nin Tercüme-i Nefehatü'l-Üns'ü olup XV. yüzyılın sonlarına aittir (1996, s. 106)

²¹³ Yunus deyişlerinde, nefeslerinde ya da şiirlerinde gönülden bahsederken, tanrının gönülde olduğuna vurgu yapmıştır. Gönül, Alevi-Bektaşî inancındaki temel kavramlardan birisidir ve tanrının gönülde tecelli ettiğine inanılmıştır. Bu anlamda gönül; insanın Tanrı yoluna açılmış kapısıdır ve ona kutsiyet atfedilmiştir (Korkmaz, 2016, s. 108). Bunun yanı sıra filmde geçen “Yaratılmışı severim yaratandan

yansımasıdır. Yunus da kendinden sonra gelen Alevi-Bektaşî edebiyatının önemli âşıklerini/ozanlarını büyük oranda etkilemiştir. Film boyunca Yunus'un Alevi-Bektaşî dervişlerinden etkilendiği kavramlar dair şiirleri öykünün ilerleyişine paralel olarak diyaloglar içinde verilmektedir.

Yunus Emre, tasavvuf felsefesinin temeli olan gönül, insan sevgisi, yetmiş iki millete bir nazarla bakmak gibi Alevi-Bektaşî inanç esaslarını şiirlerinde sıklıkla vurgulamış; bu durum, yönetmen tarafından filme de yansıtılmıştır. Ancak filmde Alevi-Bektaşî inancı ya da kimliğine dair açık göndermelerden söz etmek güçtür. Bu bağlamda Yunus Emre filminin örtük biçimde Alevi-Bektaşî inancını beyaz perdeye taşıdığını söylemek mümkündür.

1974 yılında yönetmenliğini Kemal Kan'ın yaptığı "Avşar Beyi", Alevi-Bektaşî inancı/kimliğinin örtük temsil edildiği bir diğer Yeşilçam filmidir. Türk Sineması'nda obalı-ovalı ilişkilerini anlatan, konargöçerlerin yaşamlarından kesitler sunan filmlerin birçoğunda olduğu gibi örtük biçimde Alevi-Bektaşî inancının temsilinden söz edilebilir. Filmde Farsak köyü âşıklarından Avşar Bey ile Elif kızın imkânsız aşkı melodramatik bir öykü çerçevesinde beyaz perdeye aktarılmıştır²¹⁴.

Filmin başında Elif, Tujik Baba'nın (Sultan Baba olarak da bilinir) ziyaretine/türbesine giderek rüyasında gördüğü yiğidi ona göndermesi için dilekte bulunup dua eder. Tujik Baba, özellikle Dersim yöresindeki Alevi-Bektaşîler tarafından kutsiyet atfedilen evliyalardan birisidir²¹⁵. Aynı zamanda Tujik, bir dağ adıdır ve bu dağ

ötürü." sözüyle Alevi-Bektaşî inancındaki insan sevgisi, "Yaratılan her şeyde yaratandan bir iz var." sözüyle de tasavvuf felsefesinin vahdet-i vücud anlayışı ifade edilmiştir.

²¹⁴ Haydar Ağa için Elif'i kaçırmaya giden Avşar Bey, Elif'e âşık olur. Elif'in de ona âşık olması üzerine Avşar Bey, Elif'i babalığından ister. Ancak Budakoğlu üvey kızını Avşar Bey'e vermek istemez. Budakoğlu, Elif'i Ayvazoğlu'na sözleyerek onunla evlenmesini ister ancak Elif, Ayvazoğlu ile evlenmeyi reddederek gönlünün Avşar Beyde olduğunu belirtir. Avşar Bey, babasını öldürenin Budakoğlu olduğunu öğrenince hem kızı kaçırmak hem de intikam almak için Budakoğlu ve Ayvazoğlu'na karşı harekete geçerek intikamını alır ancak Elif ile bir araya gelemez.

²¹⁵ Dersimliler; ağaç, dağ, nehir, ırmak gibi doğa varlıklarını kutsal saymakta ve bu varlıklar arasında yer alan kayın ağacına "tujik" demektirler. Dersimlilere Tujik (Tujik Kızılbaş anlamına da gelmektedir) halkı dendiğini, Tujik Baba'nın Dersimliler için kutsal bir ziyaret olduğunu ifade etmek gerekmektedir (Munzuroğlu, 2012, s. 209). Tujik Baba'nın kötü cinlere karşı toplarıyla savaştığı söylentisi Dersim'de oldukça yaygındır. Her şeyden önce kötü cinlerle karşılaşıldığında Tujik Baba ismini çağırmak yeterlidir (Gezik, 2016, s. 192).

Dersim bölgesinde yaşayanlar için kutsal kabul edilmektedir. Ancak filmde bölge ya da ismi geçmemekte sadece Farsak köyü olduğu ifade edilmektedir.

Filmde Elif, Tujik Baba'nın türbesini sıklıkla ziyaret ederek yaşamış olduğu sorunlara çare bulmasını dilemektedir. Bu sırada Elif'in dualarında "Muhammed Ali aşkına" demesi Alevi-Bektaşî olduğunu işaret eder. Bununla birlikte Elif dualarında erenler, evliyalar, Hızır gibi yine Alevi-Bektaşîler tarafından sıkça kullanılan sözcüklere yer verdiği görülür. Filmde Elif'in babalığı olan Budakoğlu, "Dört kapıyı kırk makamı bilen gelsin işte meydan" diyerek, yine Alevi-Bektaşî inancının ve tasavvuf felsefesinin temel düsturuna vurgu yapmıştır. Âşıklar atışması sırasında "Kırklar meydanı"ndan bahsedilmiş; Avşar Bey'in türkülerinde Pir Sultan Abdal, Karacaoğlu, Dadaloğlu gibi Alevilerin ulu ozanlarının şiirleri, türküler eşliğinde söylenmiş; içinde şah, pir geçen türkülerde de yer verilmiştir. Filmdeki dualar, türküler, Tujik Baba ziyareti, Alevi-Bektaşî inancının ya da kimliğinin örtük temsilini oluşturmaktadır. Filmin ana karakterleri olan Avşar Beyi ve Elif'in Alevi-Bektaşî oldukları örtük biçimde görülmektedir.

1974'ten 1986 yılına kadarki dönemde Alevi-Bektaşî temsillerinin Türk Sineması'nda örtük ya da görünür biçimde temsil edildiği söylenemez. 1986 yılında Yunus Emre temsilinin Engin Temizer tarafından ikinci kez beyaz perdeye aktarımıyla birlikte Alevi-Bektaşî inancına ait öğelerin Türk Sineması'nda örtük temsilinin yeniden söz konusu olduğu görülmüştür. Alevi-Bektaşî inancının önemli ozanlarından "Yunus Emre", filmde tam anlamıyla Alevi-Bektaşî inancına sahip bir derviş olarak temsil edilmemiştir. Ancak Yunus'un Sünni bir derviş olarak da sunulmadığını söylemek mümkündür. Her ne kadar heterodoks bir Türk dervîşi olarak gösterilmiş olsa da Yunus'un Alevi-Bektaşîlikten çok Sünniliğe yakın bir dervîş olduğu vurgulanmıştır. Özellikle Yunus Emre'nin namaz kılan bir dervîş gibi gösterilmesi, bu durumu desteklemektedir. Ancak Yunus Emre'nin hoşgörü, gönül ve sevgi vurgusu ilk filmde olduğu gibi yine bu filmde de ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda filmde Aleviliğe ait göstergeler bulmak zordur; ancak Aleviliği Yunus'un düşünce dünyasını açığa çıkaran şiirlerinde görmek mümkündür.

1950'lerin sonundan itibaren başlayan Yeşilçam dönemi ve sonrasında, Türk Sineması'nda Aleviliğin birkaç film dışında genel itibariyle örtük biçimde temsil edildiği söylenebilir. Özellikle Kızılırmak Karakoyun ve Pir Sultan Abdal filmleri, Alevi-Bektaşiliğin temsiline dair önemli örnekler olmasına karşın filmlerde "Alevi" sözcüğü kullanılmamış; sadece Pir Sultan Abdal filminde "Kızılbaş" sözcüğü kullanılmıştır. Bununla birlikte özellikle Yeşilçam döneminde "Türkmenler" ya da "Yörüklerle" ilgili filmlerin birçoğu, içinde Alevilerin de olduğu hikâyeler barındırmıştır. Ancak bu hikâyelerin Alevi-Bektaşiliği, örtük bir biçimde beyaz perdeye yansıttığı söylenmelidir. Genel anlamda Yeşilçam döneminde Aleviliğin örtük temsilinin olduğu filmlerde, melodramatik öğelerin daha fazla ön plana çıktığı görülmüş; özellikle "Türkmen" veya "Yörük" obalarının anlatıldığı filmlerde obalı ile ovalı ya da köylü arasındaki ilişki işlenmiş; obalı/göçer erkek ile ovalı/köylü kızı arasındaki imkânsız aşk, beyaz perdeye yansıtılmıştır. Alevi-Bektaşiliğin örtük ya da açık biçimde gösterildiği filmlerden bazıları da biyografik filmlerdir. Özellikle Alevi-Bektaşî ulularının ve önemli halk edebiyatı şairlerinin biyografileri çekilmiştir. Hz. Ali, Hacı Bektaş-ı Veli, Yunus Emre, Pir Sultan Abdal'ın biyografik filmleri, genellikle sözlü kültürden ya da çeşitli menkıbelerden yola çıkılarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Genel hatlarıyla 1970'lerin ortasından 1990'lara kadarki Türk Sineması'na bakıldığında, her ne kadar toplumcu gerçekçi film sayısında artış olsa da, Alevi-Bektaşîlere ait bir temsilden söz etmek mümkün değildir. Dönemin politik gelişmelerine paralel olarak feodal sisteme dair eleştiriler, isminden bahsedilmemiş olsa da Kürt temsilleri ve sınıfsal ayrımlar, daha fazla ele alınmış; ancak kimliğin temsili noktasında ne Aleviler ne de Kürtler Türk Sineması'nda açık bir biçimde temsil edilmiştir.

2.5.3. 1990 Sonrası Alevi Temsilleri

1990'lı yıllarda Türk Sineması'nın içinde bulunduğu kriz, film sayısında ciddi oranda düşüşe sebep olmuştur. Bu durumun oluşmasında, televizyonun yaygınlaşmasının önemli etkisi vardır. 1990'lı yıllarla birlikte Türk Sineması öteki kimliğini keşfetmeye başlamıştır. Ancak 1990 sonrasındaki kimlik hareketinin sinemasal yansımalarının Alevilik bağlamında çok da etkili olduğunu söylemek

mümkün değildir. Kimlik noktasında Alevi-Bektaşilik dışındaki Kürt ve özellikle gayrimüslim temsillerinin ön plana çıktığı söylenebilir.

1990'lı yıllarda Aleviliğe ait örtük temsilin görüldüğü ilk film, Faruk Turgut'un yönetmenliğini yaptığı, Cemal Şan'ın²¹⁶ senaryosunu yazdığı "Küçük Bir Bulut"tur. Film; köyden kente göç eden Saycan ve ailesinin gecekondu mahallesinde yaşadığı geçim sıkıntısını anlatmaktadır. Saycan, lokantada bulaşıkçı olarak çalışan, yasadışı sol örgütlerle bağlantılı Mehmet ile tanışır ve yaşamı olumsuz anlamda değişmeye başlar. Göç üzerinden Doğu Anadolu Kürt-Alevi bir ailenin yaşadığı dramı anlatan "Küçük Bir Bulut" filminde Alevi kimliği, örtük bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır²¹⁷.

Filmdeki Alevilik temsili, Saycan ile Mehmet arasında geçen diyalogda belirginleşmektedir. Saycan, Mehmet'e memleketini sorar ve Mehmet'in Tuncelili olduğunu öğrenince ona daha fazla yakınlık duymaya başlar. Mehmet'in Tuncelili olması, Kürt ve Alevi olduğunu imlemektedir. Senarist, kendisiyle yapılan bir görüşmede bu durumu vurgulamak istediğini belirtmiştir. Saycan'ın babası Hıdır'ın cami önünde dilencilik yapmasına rağmen camiye girmemesi, Aleviliğe dair bir diğer gösterge olarak değerlendirilebilir. Yine filmdeki isimler de (Seyit Ali, Hıdır) Alevi-Bektaşiler tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Mehmet ile Saycan arasındaki ilişki, Mehmet'in sol idealleri ön plana çıkarmasıyla daha da artar ve Mehmet ailenin bir ferdi gibi Saycan'ın evine girip çıkmaya başlar. Böylece "Küçük Bir Bulut" filminde Alevilik ile sol arasındaki bağ, Saycan ve Mehmet karakterleri üzerinden beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu durum, Aleviliğe ait daha önceki temsillerde ("Pir Sultan Abdal" filmi hariç) işlenmemiştir, ilk defa bu filmle birlikte Alevilerin sol ile bağlantısına vurgu yapılmıştır. Filmde vurgulanması gereken bir diğer nokta ise Saycan'ın oğlunun eğitimine oldukça önem vermesidir. Özellikle 1970 sonrası kırdan kentlere göç eden Alevilerin eğitime verdiği önemi vurgular niteliktedir.

²¹⁶ Cemal Şan, Tunceli doğumlu Alevi senarist ve yönetmendir.

²¹⁷ Filmin çekildiği dönem, başta Avrupa olmak üzere Alevi örgütlenmelerinin ve kimlik hareketlerinin ortaya çıktığı yıllardır. Ancak henüz Türkiye'de sinemasal anlamda bu durumun karşılığı görülmemiştir. Filmle ilgili söylenmesi gereken bir diğer durum ise 70'li yılların melodramatik öğelerinin yerini gerçekliğin almış olmasıdır. Filmin gerçekçi dili, duygu sömürsü yapılmadan net bir biçimde ortaya konmuş, izleyiciye de bu gerçekçi dilin geçtiği görülmüştür.

Orhan Aksoy tarafından çekilen “Hasan Boğuldu” (1990), Tahtacı Türkmenler üzerinden Alevi-Bektaşiliğin anlatıldığı başka bir yapımdır. “Kızılırmak Karakoyun” ve “Pir Sultan Abdal” filmleri sonrasında Aleviliğe dair izler, “Hasan Boğuldu” filminde açık bir şekilde beyaz perdeye aktarılmıştır. Film, Sabahattin Ali’nin aynı adlı öyküsünden uyarlanmıştır²¹⁸.

Yüksek obalı Hacer ile kaymakam Murat; obaya doğru çıkarlarken konuşmaya başlarlar. Hacer, babasının ovalılar tarafından dövüldüğü için hükümet konağına dilekçe vermeye geldiğini söyler. Babasının dövülmesinin görünür sebebi, sürülerinin yanlışlıkla ovalıların tarlalarına girmesidir ancak asıl neden, onların obalı olmalarıdır. Kerestecilik işiyle uğraştıkları için ovalılar tarafından “Tahtacılar” olarak isimlendirilmişlerdir. Ovalı ve obalı dikotomisi inançsal ayrımı vurgulamak için kullanılmaktadır.

Filmde çerçeve öyküleme tekniği kullanılarak öykü içinde öykü anlatılmaktadır. Murat ve Hacer’in öyküsü ile Hasan ve Emine’nin öyküsü iç içe geçmiştir. Filmde birbirlerine âşık olan obalı kızı (Tahtacı-Alevi) Emine ile ovalı (Sünni) Hasan’ın inançsal farklılıklardan ötürü bir araya gelememeleri melodramatik bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır.

Filmde Alevi-Bektaşî inancına ait birçok öğeyi görmek mümkündür. Özellikle obada kurulan dar sahnesi ve dededen rızalık istenmesi; Alevi-Bektaşî inancının açık göstergesidir. Dar meydanı ve darda geçen diyaloglar, daha önce çekilmiş olan “Kızılırmak Karakoyun” filmini anımsatmaktadır²¹⁹. Dedenin dar meydanında Emine’yi

²¹⁸ “Hasan Boğuldu”, Balıkesir’in Akçay beldesinde (Kaz dağlarında) geçer. Kasabaya yeni atanan kaymakam Murat, Yüksekobadaki Tahtacı Türkmenleri ziyarete giderken yolda karşılaştığı Hacer ile obaya kadar yolculuğu sırasında sohbet eder. O sırada Hacer, kaymakama; “Hasan Boğuldu Göleti”nin hikâyesini anlatır. Hacer, yolculuk sırasında Yüksekobalı Tahtacı Türkmen kızı Emine ile ovalı/kasabalı Hasan’ın törelere takılan aşkı hikâyeleştirir. Emine, pazarda tanıştığı ovalı Hasan ile evlenmek istediğini babasına (Hüseyin) bildirir, babası törelerin izin vermeyeceğini bildiği halde dedeye sorarak rızalık almak ister ancak dede bu durumun gerçekleşmesini bir şarta bağlar ve Hasan’ın kırk okka tuz ile oviden obaya çıkmasını ister. Hasan yolun yarısında yorularak tuzu obaya çıkaramaz ve Hasan Boğuldu Göletinde intihar eder. Emine ise bunun üzerine kendisini ağaca asarak intihar eder.

²¹⁹ Kadınlı erkekli canlar, meydanın etrafında çember oluşturmuşlardır. Dede gelip posta oturduktan sonra Hüseyin’e dileğini sorar. Hüseyin önce kendini tanıtır sonra da kızı Emine’nin bir dileği olduğunu söyleyerek, dededen rızalık istediğini belirtir. Bunun üzerine dede “Altından geçen suyundan içen hak tarafından nur olsun.” diyerek elindeki değneği kaldırır ve Hüseyin değneğin altından geçer. Sonra

sorguya çekmesi, Alevi-Bektaşî inanç esaslarının temel noktalarındandır. Filmde Alevilerin sıklıkla kullandığı can, eren, hak, hak meydanı gibi kelimelere yer verilmiştir. Aynı zamanda Tahtacı Alevilere ait gündelik yaşam kıyafetleri ve obalılarının baş bağlama biçimleri, gerçeğe yakın biçimde gösterilmiştir. Buradan yola çıkıldığında, filmde Aleviliğin karakter ve yan karakter düzeyinde açık bir biçimde temsil edildiğini söylemek mümkündür.

Alevi-Bektaşîlerin Sünnilerle evlenme noktasında daha katı bir tutuma sahip olduğu filmde vurgulanmaktadır. Bu durum, özel olarak kadınların Sünni erkeklerle evlenmesi durumunda onların başına kötü şeylerin geleceği düşünüldüğü için Aleviler tarafından katı bir biçimde yasaklanmıştır. Film boyunca dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise oba içindeki sosyal yaşamda kadın-erkek ilişkileridir. Obadaki kadınların rahatça insanlarla iletişim kurma biçimlerinin altının çizilmesi Alevi-Bektaşî inancındaki kadınların konumunu işaret etmektedir. Bu açıdan bakıldığında gündelik yaşam pratikleri içinde Alevi-Bektaşîlerde kadın-erkek eşitliğinin altı çizilmek istenmiştir.

1990 yılında yabancı dilde en iyi film Oscarını alan yapım, senaryosunu Feride Çiçekoğlu'nun yazdığı, yönetmenliğini de Xavier Koler'in yaptığı "Umuda Yolculuk"tur. Film, Maraşlı bir ailenin yoksulluk sebebiyle yasadışı yollardan mülteci olarak yurtdışına (İsviçre'ye) kaçışını anlatır.

"Umuda Yolculuk", Maraş'ta bir Alevi köyündeki cem töreni sahnesiyle açılır. Kadınlı erkekli topluluk, dedenin duasına "Allah Allah" diyerek eşlik ederler. Dua sırasında on iki imamın, Hacı Bektaş-ı Veli'nin, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin isimleri dede tarafından anılır. Alevi-Bektaşî cem ritüellerinde yapılanlar, filmde sırasıyla beyaz perdeye aktarılmaktadır²²⁰. "Umuda Yolculuk" filmiyle birlikte Alevi-Bektaşî inancının

meydana Emine gelir, dede Emine'ye dileğinin ne olduğunu sorar, Emine kendini tanıttuktan sonra gönlünü bir ovalıya kaptırdığını, evlenmek için dededen rızalık almak istediğini belirtir. Bunun üzerine dede törelerinde böyle birşeyin olmadığını söyleyerek karşı çıkar. Bunun üzerine dede rızalık vermek için Emine'nin Hasan'ı sınamasını ister.

²²⁰ Süpürgecinin hizmetini tamamlamasının ardından dede duasını okur, sonra meydana ibrikçi gelir. İbrikçi, bir kadın ve bir erkek olmak üzere iki kişiye el üç defa "Allah, Muhammed, Ya Ali!" diyerek suyu döker. Bu su ile ellerin sadece parmakları yıkanmaktadır. Cem töreninde bu aşamanın anlamı sembolik olarak abdest almaktır. Bu abdest, toplum huzurunda gerçekleşmektedir; amacı ahlaki arınma ve

temel göstergesi olan cem töreni, ilk defa görünür bir biçimde beyaz perdeye yansıtılmıştır. Cem töreni sırasında Alevi-Bektaşî inancının en önemli ritüellerinden birisi olan semah dönülmesi de son derece gerçekçi bir biçimde, adeta belgesel estetiğiyle gösterilmiştir.

Ali Haydar ve Müslim, Alevi-Bektaşîler tarafından sık kullanılan isimlerdir. Ali Haydar'ın İsviçre'de Alp dağlarında kaybolduğunda “Lanet olsun, Kerbela'ya dönderdin beni” ya da “Ali aşkına görün beni” sözleri, ana karakterin “Alevi” kimliğini vurgular. Aleviler açısından Hz. Hüseyin ve Kerbela vurgusu, olumsuz olaylara gönderme biçiminde kullanılmaktadır. Aleviler, herhangi bir şekilde zor durumda kaldıklarında orayı/mekânı Kerbela'ya benzetmekte, başlarına gelecek kötü olaylarla Hz. Hüseyin'in başına gelen kötü olay arasında özdeşlik kurmaktadır. Böylece mazlumluğun kutsallaştırılması durumu söz konusu hâle gelir.

1992 yılında yönetmenliğini Orhan Oğuz'un yaptığı, senaryosunu Cemal Şan ile Nuray Oğuz'un yazdığı “Dönersen İslık Çal”, Aleviliğe dair örtük göndermeler barındıran bir diğer filmidir. Film, Beyoğlu'nun arka sokaklarında bir barda barmenlik yapan cüce ile fahişelik yaparak geçinen travestinin dostluklarını anlatır. “Dönersen İslık Çal”, daha çok toplumdaki dışlanmış, ötekileştirilmiş insanların dramları üzerinedir. Ancak filmin son sahnesinde cüce karakter, annesinin ona “İnsan ölünce başka donlarda yeryüzüne inerdi; at olurmuş, kuş olurmuş, ağaç olurmuş.” demesi, Alevi-Bektaşîlikteki tenasüh inancına dair bir göndermedir. Böylelikle cüce karakterin Alevi-Bektaşî kimliği örtük bir biçimde görülmektedir.

“Küçük Bir Bulut” filminin senaryo yazarı olan Cemal Şan'ın ilk uzun metraj filmi “Ali-Sakin Arkana Bakma” (1996), Alevi-Bektaşîliğin örtük temsilinin olduğu bir diğer yapımdır. Sol örgütlerle bağlantılı idealist bir genç olan Ali, hem tekerlekli sandalyeye mahkûm kalır hem de lal olur. Sonrasında İstanbul'da ailesi ile yaşamaya başlayan Ali; Taksim'de çakmak gazı doldurarak aile bütçesine katkı sunar. Bir akşam

iç temizliğidir. Sonrasında başta dede olmak üzere ilk sırada oturan canların da ellerine su dökülür ve bir nevi arınma gerçekleşir. Dedenin duasından sonra Zakir'in bağlama çalmasıyla birlikte cem töreninin başladığı görülmüştür. Sonrasında semahlar dönülür, dualar okunur. Törenin sonunda ise lokma edilmek üzere kurban kesilir.

abisinin onu almaya gelmemesi üzerine Beyoğlu'nun arka sokaklarında kaybolur ve sonrasında birbirinden ilginç olaylar başından geçer.

Ali'nin ninesi Mihriban, eşinin ölümünden sonra çocukları tarafından köyünden zorla İstanbul'a getirilmiş Kürt-Alevi kadınıdır. Filmde evin terasında oğlunun rakısını içerken söylediği "Tuttum aynayı yüzüme, Ali'm göründü gözüme" sözünü bir yandan eşini anarken diğer yandan da mutlak güzelliği simgeleyen Hz. Ali'ye vurgu yapmaktadır²²¹. Bunun yanı sıra bazı Alevi-Bektaşilere göre Hz. Ali, Allah'ın yeryüzündeki suretidir.

Sonrasında Mihriban; aşk/esrime, kendinden geçme halinde şaman danslarını da andıran figürlerle semah dönmeye başlar. Oğlu, rakısını içen Mihriban'a "Öte dünyada bütün bu yaptıklarının hesabını sorarlar sana, ölümden de mi korkmuyorsun kadın?" diye çıktığında, Mihriban "Ölüm yoktur... Ben döneceğim... Herkes birdir, elbet döneceğim, hayat nerde yarım kaldıysa oradan devam edeceğim." diyerek Alevi-Bektaşî inancındaki tenasüh (ruh göçü) düşüncesine vurgu yapar. Filmde Alevi-Bektaşî inancı ya da kimliği, Mihriban karakteri üzerinden örtük bir biçimde temsil edilmiştir.

Örtük bir Alevi temsili Derviş Zaim'in yaptığı "Filler ve Çimen" (2000) filminde de yer alır. 1996 yılında Susurluk'ta meydana gelen kaza sonrasında devlet, mafya ve siyaset ilişkisini irdeleyen bu filmde, Avrasya maratonuna hazırlanan sporcu Havva ve askerdeyken Güneydoğudaki çatışmalar sırasında kötürüm kalan abisinin hikâyesi anlatılıyormuş gibi olsa da aslında devletin yasadışı yollardan suça bulaşmış insanlarla olan ilişkisi ve siyasetin kirlenmişliği üzerinde durulmuştur²²².

Filmde Aleviliğin örtük temsiline dair imge, otel sahibi Ali Kansız'ın odasında bulunan Hz. Ali'nin resmidir. Ali Kansız, resme bakarken görülür. Aslında resim içinde

²²¹ Bu söz/deyiş, Merdivenköy Bektaşî tekkesinin dedebabası Mehmet Ali Hilmi dedebabaya aittir.

²²² Havva maratona hazırlanırken yemek sponsoru olarak bir otelden yemek yardımı almaktadır ancak otelin sahibi Ali Kansız'ın başı mafya ile derindedir. Devlet Bakanı Aziz Bebek ise bir yandan mafya ve derin devletle iş birliği yaparken diğer yandan da kokain işlerini kontrol etmektedir. Camoka ise Aziz Bebek'in mafya ile olan ilişkilerinde kullandığı ve genellikle yasadışı işleri kontrol ettirdiği birisidir. Otel sahibi Ali Kansız ise otelini satmak istemekte ancak oteli almak isteyen Sabit ile fiyat konusunda anlaşamamaktadır. Bunun üzerine Sabit para karşılığında evsiz iki kişiye Ali Kansız'ı öldürtür. Havva öldüren kişileri görerek polise ihbarda bulunur ve bir anda abisiyle birlikte olayların arasında kalır.

resim vardır ve Hz. Ali'nin resminin yanında kartal motifi görülmektedir. Kartal içteki resme (Hz. Ali'nin portresine) bakar biçimde ve ayakları bağlı olarak konumlandırılmıştır. Kutsal bir hayvan olarak kartal, devleti temsil eder. Hz. Ali resim ya da portreleri genellikle Alevilere ait evlerde, iş yerlerinde ya da arabalarda bulunmakta, asan kişinin Alevi-Bektaşî olduğunu imlemektedir. Bu noktada otel sahibi Ali Kansız'ın Alevi olduğu sonucuna varmak mümkündür. Filmde Aleviliğin dolaylı temsilinin görüldüğü bir diğer sahne ise Ali Kansız'ı öldürecek olan Hızır Veli isimli karakterdir. Dersimli; Kürt ve Alevi bir yan karakter olan Hızır Veli, İstanbul'a gelme sebeplerini dönemin Kürt sorununa vurgu yaparak ifade eder. Ali ve Hızır isimlerinin Alevi-Bektaşî inancında yaygın olarak kullanıldığını ifade etmek gerekmektedir.

Filmde müzik olarak, Pir Sultan Abdal'ın "Gam Yeme Divane Gönül" şiiri, türkü formunda ve remix yapılarak çalınır. Oteli korumak için yasadışı sol örgüt elemanları geldiğindeyse Kul Himmet'in "Bugün Bize Pir Geldi" şiiri, yine türkü formunda ve remix yapılarak çalınıp söylenmiştir. Bu bağlamda Alevi-Bektaşî inancının ulu ozanlarına gönderme yapılmaktadır.

Elisabeth Rygard'ın Âşık Veysel'in felsefesini anlattığı "Gönlümdeki Köşk Olmasa" (2001), 1970'li yıllarda Anadolu'nun merkeze uzak bir köyünde geçmektedir. Filmde, yurt dışında babasıyla birlikte yaşayan Osman'ın Türkiye'den Danimarka'ya göç etme nedenleri ve yaşadığı düş kırıklıkları, geçmişe dönülerek anlatılmaktadır.

Anne ve babası yurtdışına gittikten sonra dedesinin yanında kalmaya başlayan Osman'a kendisinden yaşça büyük çevrede ozan olarak tanınan Âşık Emre yârenlik eder. Âşık Veysel gibi kör olan ve bağlama çalarak gezen Âşık Emre, film boyunca Osman'ı anlayan tek kişidir. Film boyunca Alevi-Bektaşî öğretisini Osman'a aşıl原因 bir figür olarak Âşık Emre görülmektedir.

Osman "Güzelliğin On Par'etmez" türküsünü söylediğinde, imam dedesi ile arasında bir tezatlık kurulmaktadır. Osman, türküyü Âşık Emre'den duyduğunu söyler; bunun karşısında dede türkünün deli saçmasını olduğunu belirterek, Âşık'ın hiçbir şey bilmediğini ifade eder. Âşık Emre, Alevi-Bektaşî inancının temeli olan tanrının her yerde olduğu düşüncesini, Osman'ın anlayacağı biçimde anlatmaya çalışır çünkü

vahdeti vücut felsefesi bağlamında insanda görünen tanrı; korkulacak değil, sevicek bir varlıktır²²³.

Osman, Danimarkalı sevgilisini ailesiyle tanıştirmasını anlatırken Âşık Emre'nin "Yalnızca bir dil vardır o da sevmektir" sözünü hatırladığını söyler. Âşık'ın bu sözü, Alevi-Bektaşî inancındaki sevginin gücüne yapılan vurguyu işaret etmektedir. Film boyunca Âşık Emre'nin sözlerinde ve davranışlarında sevgi vurgusunu görmek mümkündür. Osman babasıyla konuşurken geçmişe dönerek âşıkla birlikte kasabadaki anılarını hatırlar, birlikte meyhaneye gittikleri gün aklına gelir. Herkes aşığı tanımaktadır ve ayakta karşılarlar. Âşık Emre, yanına Osman'ı da oturtturarak, Âşık Veysel'in türküsünü seslendirirken, Osman da ona özenerek bağlama çalıyormuş gibi yapmaktadır. Filmde Osman'ın dedesi eylem ve söylemleriyle Ortodoks Sünni inancı temsil ederken, Âşık Emre ise Alevi-Bektaşî inancının temsilcisi, bilge bir Alevi dedesini andırmaktadır. Ancak filmde Alevilik ile ilgili donelerin örtük bir biçimde beyaz perdeye yansıtıldığı görülür.

Semir Aslanyürek'in yönetmenliğini yaptığı "Şellale" (2001), Alevi-Bektaşîliğin örtük temsiline örnek olarak gösterilebilecek bir diğer filmidir. Hatay'ın Harbiye²²⁴ beldesinde geçen "Şellale", 1960 yılındaki 27 Mayıs Askeri Darbesi'nden bir buçuk ay öncesini anlatmaktadır. Bir geniş aile üzerinden dönemin politik çatışmalarının (Demokrat Parti-Cumhuriyet Halk Partisi) ele alındığı filmde, politik çatışmaların aileyi nasıl böldüğü ironik bir dille anlatılmıştır.

Filmde Arap Alevileri tarafından felç, sara, ruhsal bunalım, romatizma gibi hastalıkları olanların şifa bulma yeri olarak türbe geleneği ön plana çıkar. Selma, sürekli kâbuslar gören oğlunu yanına alarak türbeye gider; amacı, oğlu için türbede dua etmek

²²³ İnsan ile tanrı arasındaki ilişki sevgi ve iknaya dayalıdır, hatta kimi zaman tanrı itiraz edilebilen bir varlıktır (Hülür & Koluvaçık, 2014, s. 24). Doğadaki her şey tanrının bir yansımasıdır ve her şeyde tanrıyı bulmak mümkündür. Bu sebeple tanrının bir formu yoktur.

²²⁴ Antakya'nın Harbiye beldesi, Arap Alevilerinin (Nusayrilerin) yoğun olarak yaşadığı bölgelerin başında gelmektedir.

ve şeyhin²²⁵ oğlunu iyileştirmesini sağlamaktır. Selma ve oğlu, türbede buhurla hem dualar okur hem de sandukanın etrafında dönerek tavaf ederler.

Filmde Yusuf ustanın diğer işçilerle birlikte çalıştığı müteahhide karşı gelerek iş bırakması, bir yandan Alevi inancındaki hak kavramına, diğer yandan Aleviliğin ideolojik olarak sola, emek ve işgücü politikalarının insandan yana görünen yüzüne vurgu yapmaktadır.

Semra ile Yusuf'un evlerindeki duvarda Hz. Ali'nin resminin asılı olması, Anadolu Alevilerinde olduğu gibi Arap Alevilerinde de Hz. Ali'nin önemine vurgu yapmakla birlikte Alevi olduklarını imlemektedir. Filmde Alevi ya da Nusayri sözcükleri kullanılmamış olmasına rağmen çeşitli göstergeler, Arap Aleviliğini imlemektedir. Arap Aleviliğinin yanı sıra Antakya bölgesindeki diğer din ve inançlardan da örtük ya da görünür biçimde göndermeler yapılır.

2006 yılında yönetmenliğini Ezel Akay'ın yaptığı "Hacivat'la Karagöz Neden Öldürüldü" filminde, Alevi-Bektaşiliğe dair açık ve örtük göndermelerden söz edilebilir²²⁶. Film, Hacivat ile Karagöz'ün nasıl bir araya geldiklerinden yola çıkarak, insanları hem eğlendirip hem de düşündürmelerini anlatır.

Filmde tiyatro sahibi Dimitri ile Hacivat'ın diyaloglarında ünlü Bektaşî erenlerinden Geyikli Baba'dan bahsedilmektedir. Dimitri, Sultan Murad'ın Hacivat ile Karagöz'ü sevmesi durumunda çok cömert davranacağını belirtmek için Geyikli Baba²²⁷

²²⁵Arap Aleviliğinde dinî liderlere Şeyh (Şıh) denilmektedir. Anadolu Aleviliğindeki dedelerin Arap Aleviliğindeki karşılığı olan şeyhler, kişisel ibadetlerin dışındaki ibadetlerde cemaati yönlendirmekle görevlidirler. Kişisel ibadetin yapılabilmesi için şeyhin gözetiminde dine giriş ayini gerekmekte ve sonrasında kişinin ibadet etmesi sağlanmaktadır. Şeyhler, inançsal pratiklerin yeni nesillere aktarılmasında sorumludurlar; bunun yanı sıra Arap Aleviliğindeki sırrın korunması ve batın ilminin bilinmesi noktasında önemli işlevleri vardır. Şeyhler, dini bilgilerin yanı sıra gök cisimlerinin hareketlerinden ve ebce hesaplamalarından da yararlanmaktadırlar (Keser, 2014, s. 100-102).

²²⁶Filmde Kadı Pervane, Tatar Valisi Eretna'ya "Müslüman olmuşsun. Alevi mi Sünni mi?" diye sorar. Eretna da "O işi ulemaya bıraktım, karar beklerim." diyerek politik bir cevap verir. Kadının sorusu manidardır; çünkü kadılık, Ortodoks Sünni geleneğin bir temsilcisidir. Esasen XIV. yüzyılda ismen ne Alevilik ne de Bektaşilikten söz etmek mümkün değildir. Hatta Alevilik, XIX. yüzyılda literatüre girmiştir; ondan önce Aleviliğin yerine Kızılbaşlık kullanılmıştır. Ancak filmde bu sahne, tarihsel gerçekliğe aykırı biçimde ele alınmış ancak film içinde bu aykırılık çok fazla ön plana çıkmamıştır.

²²⁷Geyikli Baba'nın Bursa'nın fethinde önemli rol oynadığı ve Sultan Murat tarafından ona bir arazi verilerek orada kaldığı düşünülmektedir. Bursa'da Uludağ civarında tek başına geyiklerle yaşadığı iddia edilen Geyikli Baba, Azerbaycan'ın Hoy şehrinde dünyaya gelmiş, sonrasında Baba İlyas'ın müritleri

örneğini vererek; “Geyikli Baba vardır Rum abdalı, şarapçı. Orhan Gazi onu sevdi diye karşıdaki Uludağ’ı verdi” der. Böylece onları da sevmesi halinde cömert davranacağını vurgular.

Alevi-Bektaşiliğin yanı sıra gayrimüslim temsillerine de filmde yer verilmiştir. Cahil Türkmenlerin (Karagöz’ün) Müslüman olmak istediği sahnede rahip, Karagöz’e “seni Ortodoks yapalım diyerek” onun aklını çelmeye çalışır. Bacı Hatun da (Köseihal’in kızı) gayrimüslim (Hristiyan) olarak temsil edilmiştir. Babası İslamiyet’i kabul etmesine rağmen Bacı Hatun, gizlice Hristiyanlığa inanmaya devam etmektedir. Böylece Osmanlı Devleti’nin ilk yıllarından itibaren çok dinli ve çok kültürlü yapısının altı çizilir. Filmde Alevi-Bektaşilik Tatar valisi Eretna’nın Kadı Pervane ile karşılaşmaları sırasında Tatar’ın Müslüman olduğunu söylemesi üzerine yanlış bir biçimde vurgulanır.

Derviş Zaim’in çektiği “Devir” (2012) filminde örtük de olsa Alevi-Bektaşi inancının izleri görülmektedir. Film, Burdur’un Hasanpaşa köyünde geleneksel hâle gelmiş çoban yarışması üzerinedir. Filmde çobanların sürüleriyle birlikte küçük su birikintisini duraksamaksızın hızla geçebilmeleri için yaptıkları hazırlıklar anlatılır.

Yarışmanın yanı sıra koyunların boyanma hikâyesi ve maden ocağının köyün doğal yaşamını tehdit etmesi filmde ele alınan diğer konulardır. Filmin isminin “Devir” olması, Alevi-Bektaşi inancındaki devriye inancına gönderme olarak düşünülebilir. Devriye inancı, Alevi-Bektaşi inancının tasavvuf felsefesinden etkilenmesinin ürünüdür ve vahdetivücut ve vahdeti mutlak kavramları çerçevesinde ele alınabilmektedir.

Filmde ölü geyiğin yanına konulan tahta boynuz, geyiğin yeniden dünyaya geldiğinde boynuzsuz kalmaması içindir. Bu noktada Alevi-Bektaşi kültüründeki Şamanizm kaynaklı tenasüh inancına bir gönderme yapıldığı söylenebilir. Bunun yanı sıra Alevi-Bektaşi inancında geyik kutsal bir hayvandır ve geyik avlamak büyük felaketlerin habercisidir (Yılmazok, 2018, s. 65). Anadolu’daki Yörüklerin/Tahtacıların

arasında yer almıştır (Köprülü, 1976, s. 208; Soyer, 2019, s. 183). Geyikli Baba, Alevi-Bektaşi inancının önemli isimlerinden biri olmakla birlikte Rum Abdalları (Abdalan-ı Rum) arasındadır ve geyiğin üstüne binerek ordunun önünde giden bir savaşçı olarak da tasvir edilmiştir.

türbelerde geyik boynuzu bulundurmaları türbelerin nazara karşı korunması anlamına da gelmektedir. Filmde geyik avlamanın olumsuzluklara yol açacağına gönderme yapılmaktadır.

2006 yılında Semir Aslanyürek tarafından çekilen “Eve Giden Yol 1914”, Alevi-Bektaşî temsilinin görünür olduğu bir diğer filmidir. I. Dünya Savaşı’nın başladığı yıllarda Mahmut ile Safiye’nin aşkı ve Safiye’nin babasının bu aşka engel olması anlatılır. İngiliz ve Fransızların Osmanlı’ya saldırımları üzerine Mahmut askere alınarak Güney cephesine gönderilir. Mahmut yıllar sonra bütün engelleri aşip askerden dönerek Safiye’ye kavuşur. Filmde Mahmut ile Safiye’nin aşkı, Yeşilçam melodramlarını andırır biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. “Eve Giden Yol 1914”, Osmanlı’nın çok kültürlü ve inançlı yapısına vurgu yaparken milliyetçi unsurları atlamamıştır.

Filmde Derviş Baba karakteri, biçimsel olarak Arap Alevi’si şeyhlerini andırmaktadır; ancak filmin son sahnesinde yüzü gösterilmemişse de bir Alevi dedesi gibi sunulmuştur. Film boyunca hoşgörü söylemi, Derviş babanın dilinden düşmez ve “Mazlumun ahını almak âdetimiz değil” diyerek, Alevilerdeki inançsal öğelerin en önemlilerinden birisi olan Hz. Ali’nin birinci halife seçilememesine, sonra da Kerbela’ya ve Hz. Hüseyin’in mazlumluğuna vurgu yapılır²²⁸.

Filmin savaş bölümünde Osmanlı’nın güney cephesinde savaşan askerlerden Çumralı’nın, Antakya’dakilerle ilgili “Orada mum söndü yapan bir millet varmış” demesi, “mum söndü” iftirasının Ortodoks Sünni zihniyetin Alevilere ve Aleviliğe dair sapkın yakıştırmalarının yansıması olarak filmde görülür. Bu zihniyet, Aleviliği sapkın bir mezhep olarak kodlamış ve kulaktan dolma iftiraları Alevilere yansıtmışlardır. Böylece Çumralı Antakya ve çevresindeki Alevi nüfusu işaret etmektedir.

²²⁸ Hz. Muhammed’in kendinden sonra Hz. Ali’yi halife olarak seçmesine rağmen, ancak dördüncü halife olabilmesi ve Hz. Ali döneminde iç karışıklıkların oluşması, onun mazlumluğunun sonucudur. Bununla birlikte Hz. Hüseyin ve yanındaki yetmiş iki kişinin Yezit’in iktidarına biat etmeyerek başkaldırması ve öldürülmeleri yine bu duruma işaret etmektedir. Derviş Baba, aynı zamanda filmde mazlumun yanında zalimin karşısında olan Alevi-Bektaşî dedelerini de andırmaktadır.

Filmde Mahmut ve Azeri Gaffar arasında geçen diyalogda Hz. Hüseyin'e gönderme yapılır. Buradan yola çıkıldığında Gaffar'ın Alevi-Bektaşî inancına mensup olduğunu söylenebilir. Gaffar, Mahmut'un Alevi olup olmadığını anlamak için zorda kaldığında “Ya Allah Ya Muhammed mi?” yoksa “Ya Allah Ya Muhammed Ya Ali mi?” dediğini sorar. Mahmut ise bu konuda bir şeyler söylemek istemez ve konuyu geçirir.

Filmin bir diğer sahnesinde Mahmut, memleketine döndükten sonra bir tekkeye uğrar ve tekkedeki kişiye ona yabancı gelmediğini söyleyerek yüzünü açmasını ister. Adam yüzünü açtığında Mahmut'un gözleri yerinden fırlayacak gibi olur. O sırada arka planda Mehmet Ali Hilmi dedebabanın “Aynayı tuttum yüzüme Ali göründü gözüme.” deyişi çalmaya başlar. Mahmut'un karşısında gördüğü kişinin Hz. Ali ya da Hz. Hızır olduğu düşünülmektedir. Bir diğer sahnede bağlama çalan bir Alevi dedesi ve etrafında semah dönen insanlar görülmektedir. Mahmut, semah dönen kişilerin yanına gelerek, Alevi-Bektaşî olduğunu açıkça gösterir. Semah dönülen mekânda Mahmut, Safiye'ye kavuşmuştur.

Aslanyürek, “Eve Giden Yol 1914”ü bir Alevi filmi olarak tasarladığını söylemiştir. Ancak yapımcının baskıları sonucu senaryonun değiştirilmek zorunda kaldığını ifade etmiştir. Bu bağlamda Aslanyürek, filmde anlatılmak istenen hikâyenin tam olarak anlatılamadığını ve dönemin tarihsel toplumsal koşullarının bu durumda etkili olduğunu belirtmiştir (13.08.2020).

Aslanyürek'in 2009'da çektiği “Yedi Avlu”, Alevi-Bektaşî inancının görünür olduğu bir diğer filmidir. “Yedi Avlu”, etnik ve inançsal olarak birbirlerinden farklı olmalarına rağmen bir arada yaşayan insanların hikâyelerini, birbirlerinden bağımsız olarak anlatmaktadır. Avlularıyla ünlü Antakya kentinin bir sokağında geçen hikâyede; kocası genç yaşta ölümlerle kalan Rum güzeli Eleni'nin limon almak için sokakta bulunan farklı etnik-dinî kimliklere sahip evleri ziyaret etmesi ve burada yaşayan insanların onunla kurdukları ilişki anlatılmaktadır. Filmde Eleni, öyküleri birbirine bağlayan ana karakterdir.

Filmde Yusuf ve karısı Meryem, Nusayri olarak da adlandırılan Arap Alevi'sidirler²²⁹ ve Nusayrilerin inançları üzerinden Aleviliğe dair açık göndermeler söz konusudur. Bu göndermelerin “Yedi Avlu” filminde sözel şekilde olduğu ve diyaloglarla yansdığı görülür. Hz. Süleyman'ın hazinesinin kendi adına mühürlendiğini şeyhinden öğrenen Yusuf, hazineyi bulmak için evinin avlusunu kazarken, karısı Meryem de ona yardım eder. Bilhassa Meryem'in dualarında Arap Aleviliğine dair izler görülür²³⁰.

Tanrının görünmeyen yüzü ya da eli olarak Hızır²³¹ inancı ve söylencesi Alevi-Bektaşilerde olduğu gibi Nusayrilerde de çok güçlü bir şekilde yer almaktadır. Bu durum, filmde Meryem'in dualarında vurgulanmaktadır. Meryem'in duaları arasında “Gadir Bayramı” da geçmektedir. Gadir Bayramı, Hz. Ali'ye halifeliğin müjdelendiği

²²⁹ Arap Aleviliği (Nusayrilik), İmamiye Şiiliğinden doğan İslam inancının bâtni yorumlarından birisidir (Kiremit, 2015, s. 369-371). X. yüzyılda Irak'ta Muhammed bin Nusayr tarafından kurulduğu düşünülen Arap Aleviliğinin diğer mezheplerde olduğu gibi kendine özgü dinsel ritüelleri ve akideleri söz konusudur. Ancak Nusayr'ın öğretisi, yeni bir öğreti değildir. Nusayr, sadece ehlibeytin öğretisini sahiplenmektedir (Mertcan, 2013, s. 319). Arap Alevileri, her şeyden önce kendilerini tanımlama noktasında Nusayri sözcüğünün kullanılmasından rahatsızlık duymaktadırlar. Böylece kendilerini ya Alevi ya da Arap Alevi'si olarak tanımlamaktadırlar. Arap Alevileri, coğrafi olarak Suriye, Lübnan ve Türkiye sınırları içinde belirli bölgelerde yaşamaktadırlar. Antakya yöresinde yaşayan Arap Alevileri, diğer etnik gruplara göre, daha izole ve gizli bir örgütlenmeye sahiptirler. Arap Aleviliği, heterodoks, bâtni ve Alevi öğretilerini de içeren kendine özgü bir mezheptir. Tanrısal iradenin görünür dünyada ortaya çıkmasına dayalı bâtın-zahir ilişkisi, Arap Aleviliğinin bütün inanç dünyalarında etkilidir. Arap Aleviliğinin temel nitelikleri arasında tevil, takiiye, türbe inancına verilen önem (türbe inancının güçlülüğü), Hz. Ali'nin ilahlaştırılması, tenasüh inancı, tecelli ve diğer inanç sistemlerinin özellikle de Hristiyanlıktan çeşitli özel günlerle ilgili etkilenme (bayram ve törenler), amcılık geleneği, Hızır inancının bir kült hâline dönüşmesi vardır (Türk, 2002, s. 51-60). Arap Aleviliğinde Alevi-Bektaşî inancındakine benzer şekilde insanlar arası ilişkide temel belirleyicinin sevgi olduğuna inanılır. Sevginin ana kaynağı ise Hz. Ali sevgisidir.

²³⁰ Meryem'in hazineyi bulmak için “Ya Allah Ya Muhammed Ya Yusuf El Hekim!”, “Ya Allah Ya Muhammed Ya Ali bin Ebu Talip!” ve “Ya Gadir Bayramı!” diye dualar etmesi, Nusayri olduklarının göstergesidir. Hz. Ali'nin yanı sıra Hz. Hızır ve Yusuf El Hekim de Nusayriler açısından son derece önemli ve ulu kişiler arasındadır. Dua edilenlerden birisi olan Yusuf el Hekim; çeşitli kerametleri olan ermiş bir veli olmakla birlikte, her derde deva bulabilen bir hekimdir ve Harbiye'deki türbesi, Nusayriler tarafından kutsal kabul edilmektedir.

²³¹ Nusayrilerde Hızır'ın kimliğiyle ilgili birçok görüş vardır ancak en yaygın olanı, Hızır'ın Hz. Ali olduğudur. Hz. Ali gibi kılıç kuşanmıştır ve onun gibi Alevilerin dini şiirlerinde yer almaktadır (Olsson, 2010, s. 253-254). Alevi-Bektaşî mitlerinde Hızır gibi Hz. Ali'nin de Hz. Âdem'den itibaren bütün peygamberlerin yanında olduğu ve onlara yol gösterdiğine inanılmaktadır. Bu yönüyle Hızır'ın Allah'ın yeryüzündeki tecellisi olduğu düşüncesi de yine Arap Alevileri arasında yaygın bir inanıştır. Bununla birlikte Hızır'ın kimliğiyle ilgili görüşlerin tam anlamıyla netleşmediğini de ifade etmek gerekmektedir.

gündür ve Arap Alevileri açısından son derece önemlidir. O gün Arap Alevilerince bir anlamda kutlama yapılır²³².

Meryem ile Yusuf arasındaki diyalogda Arap Aleviliğine dair bir diğer konu ise tenasüh (reenkarnasyon) inancıdır. Meryem'in Yusuf'a hazineyi ne zaman çıkaracağını sorduğunda Yusuf; "Bu hazine, Hz. Süleyman'ın mührüyle benim adıma mühürlenmiş bu kuşakta çıkarmazsam ancak yedi kuşak sonra çıkarabilirim" diyerek tenasüh inancına vurgu yapar²³³.

Kazım Öz tarafından çekilen "Fırtına/Bahoz" (2009), Alevi-Bektaşî inancının ya da kimliğinin Türk Sineması'nda temsil edildiği bir diğer yapımdır. Filmde Dersimli Cemal, üniversite sınavını kazanarak İstanbul'a gelir ve küçük şehirden gelmiş olmanın etkisiyle yalnızlaşır; bu yalnızlık, politik Kürt hareketinin üniversite içindeki temsilcilerinin Cemal'e ulaşmasıyla sonlanır. Cemal önceleri bu hareketin içinde yer almak istemezken, sonrasında kimliğini tanımlama sürecinde hareketin etkilerini görerek kimliğini yeniden tanımlar.

Cemal, başlangıçta kendini Alevi olarak tanımlarken; kimliğini reddederek Türk olduğunu söyler. Devrimci Kürt öğrencilerle tanışmasının ardından artık Kürtlüğünü ön plana çıkarmaya başlar; böylece Kürtlüğünden kaçarken tam da onunla yüzleşmiş olur. Cemal'in kimliğini tanımlama noktasında geçirmiş olduğu değişim, 1990'ların başında İstanbul Üniversitesi'ndeki bir grup Kürt öğrenciyle kurmuş olduğu ilişki üzerinden

²³² Hz. Ali'nin halifelığının müjdelendiği gün olarak geçen "Gadir Bayramı", "Gadir Hum" olayına gönderme yapmaktadır. Hz. Ali, Arap ya da Anadolu Alevileri açısından inancın ana figürüdür. Filmde Gadir Hum olayına gönderme yaparak edilen dua, Nusayriler açısından son derece önemli bir günü temsil etmektedir. Gadir bayramı olarak kutlanan günde; Hz. Muhammed'in ölmeden kısa bir süre önce kendinden sonra gelecek halefini tayin ettiği ve bu kişinin de Hz. Ali olduğuna inanılmaktadır. Hz. Peygamber'in "Ben kimin mevlâsı isem, Ali de onun mevlâsıdır. Allah'ım ona dostluk edene dostluk, düşmanlık edene düşmanlık, yardım edene yardım et, onu ortada bırakıyorsa ortada bırak ve kendi nereye yönelirse hak onunla olsun" diyerek üç kere tekrarladığı ve Hz. Ali'yi kendinden sonra halife olarak tayin ettiğine inanılmaktadır (Türk, 2006, s. 26).

²³³ Meryem, yedi kuşak sonra Yusuf'un karısının bilinemeyeceğini söylediğinde Yusuf; "Yedi kuşak sonra senin insan olarak dünyaya geleceğin ne malum? Belki eşek kisvesinde doğarsın, belki de sırtlan." diyerek tenasüh inancına gönderme yapar. Arap Alevilerince insan, iyi biri değilse ve sürekli sorun çıkarıyorsa; ölüp yeniden dünyaya geldiğinde günahlarından kurtulup temizleninceye kadar Hıristiyan ya da Müslüman olarak dünyaya gelecektir. Eğer Arap Alevi'si değilse ve Ali'ye inanmıyorsa fitratlarına göre yırtıcı hayvan donunda doğacak ve pis, kötü ruhlu hayvanların bedenine bürünecektir (Güngör, 2017, s. 54). Arap Aleviler ise yedi aşamayı tenasühle tamamlayarak insan donunda yeniden dünyaya gelecekler ve sonrasında inmiş oldukları yıldızlara yükseleceklerdir (Bulğen, 2011, s. 75).

anlatılır. Filmde Alevilik, Cemal’in Dersim’de aile evindeki duvara asılı resimlerde ve portrelerde görünmekle birlikte, Cemal’in Kürt öğrencilerle karşılaştığında kendini tanımlama biçiminde “Aleviyim” demesiyle temsil edilir.

“Mevsim Çiçek Açtı” (2012) filmi, örtük de olsa Alevi-Bektaşî inancı ya da kimliğinin sinemasal temsiline örnek gösterilecek bir diğer filmidir. Ali Levent Üngör’ün çektiği filmde, Almanya’da aile içinde sürekli şiddet uygulayan Nazmi’nin esaretinden kaçarak sığınma evine yerleşen Çiçek ve kurumda tanıştığı diğer Türk kadınlarının hikâyeleri melodramik bir biçimde anlatılır²³⁴.

“Mevsim Çiçek Açtı” filminde de, Alevi-Bektaşîliğe dair örtük göndermeler bulunmaktadır. Film, bu yönüyle diasporadaki Alevi-Bektaşîleri üstü kapalı biçimde gösteren ilk filmidir. Nazmi, Asaf’ın taksisinde ona nereli olduğunu sorar; Asaf, Dersimli olduğunu söyler. Dersim, Asaf’ın Alevi Kürt olduğu yönündeki algıyı güçlendirir. Ancak Asaf’ın açıkça Alevi olduğuna dair imge ya da simge yoktur. Asaf’ın arkadaşı ile bara gittiği sahnede, barda Kürtçe türkülerin çalması bu çıkarımı kuvvetlendirmektedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde ismi bilinmeyen devrimci karakter ortaya çıkarak Adnan’ın nefisine hâkim olamamanın ne kadar kötü bir şey olduğunu ifade etmiştir. Bu noktada nefis kavramına yapılan vurguyla tasavvuf felsefesinde ve onun Alevi-Bektaşî inancındaki yansıması hâkim kılınır. Çünkü Alevi-Bektaşî inancında her talibin temel vazifesi; nefis terbiyesi ya da nefis temizliğidir. Nefis eğitimi, insan-ı kâmil olma aşamasının temelinde yer alarak iyi bir insan olmanın ana unsurudur. Alevi-Bektaşî erkânının, cem töreninin temelinde insanın nefsi ile olan mücadelesi yatmaktadır (Çelik, 2014, s. 88-89).

Devrimci karakter Adnan’ı; kişiliğini, benliğini kaybetmekle geçmişini unutmakla suçlar. İkilinin aralarında geçen konuşma, simgesel düzeyde dede tarafından dara çekilen bir talibi andırır. Adnan bu konuşmadan sonra (darda sorguya çekildikten

²³⁴ Çiçek, kocasından gördüğü şiddet sonucu, Alman kurumlarına başvurarak kızıyla birlikte sığınma evine yerleşir. Asaf adında Dersimli bir gençle tanışır ve aralarında duygusal bir yakınlaşma olmaya başlar. Ancak kocası Çiçek’i ve kızını rahatsız ederek, tacizlerde bulunur. Bunun üzerine Asaf ve Musa, Çiçek ve kızını koruyarak onların mutlu olmasını sağlar.

sonra) bütün kirli işlerini bırakıp, geçmişte nasıl yaşadığını hatırlamış ve özüne dönme iradesini ortaya koymuştur. Adnan'ın ofisinde yer alan fotoğrafta Sivas katliamında öldürülen 33 kişi görülür. Üzerinde “unutmadım aklımda” yazan görsel, Adnan/Yılmaz'ın Alevi-Bektaşî olduğunun açık göstergesidir.

Tunç Okan'ın “Umut Üzümleri” (2012) filmi, Fakir Baykurt'un “Kaplumbağalar” adlı romanından uyarlanır²³⁵. Filmde; Anadolu'nun çorak bir kasabasında geçimlerini tarımla sağlamak isteyen köylülerin topraklarının canlanabilmesi için sulama projesi yaparak tüccara borçlanmaları, topraklarını ipotek ettirmeleri ve bundan kurtulmak için de üretime geçmeleri işlenir. Köylülerin tüm umutsuzluğuna rağmen, öğretmen ve muhtarın öncülüğünde bir mücadele başlamıştır. Öğretmen, köyde neyin, nasıl yetişeceği üzerine çeşitli araştırmalar yaparak, üzüm bağı dikmenin uygun olacağına karar verir. Sonrasında köyde üretim genişler ve köylü topraklarını tüccardan almayı başarır.

Filmde başat bir Alevi temsili yer almaz. Yönetmen, romanda geçen Orta Anadolu köylülerini, Kırım Tatar Türkleri olarak göstererek, romanın içerdiği toplumsal ilişkilerle bağı koparmıştır. Filmde karakterler karikatürize edilerek hikâyenin içi de boşaltılmıştır.

2013 yılında yine Semir Aslanyürek tarafından Yılmaz Güney'in anısına çekilen “Lal” filminde, Arap Aleviliğine yönelik öğeler görmek mümkündür. Film, 1970'lerin Antakya'sının küçük bir köyünde yaşayan sinemaya olan tutkuları ve Yılmaz Güney'e olan sevgileri ile bilinen iki iyi arkadaşın hikâyesini anlatır. Cemal ve Süleyman, film çekimi için Adana'ya gelen Yılmaz Güney'le fotoğraf çektirmek için Adana'ya gitmeye

²³⁵ Fakir Baykurt, Anadolu coğrafyasında (Ankara köylerinde) müfettişlik yaptığı yıllarda Elmadağ adlı bir köyde bir öğretmenin anlattıklarından yola çıkarak bu romanı kaleme almıştır. Tozak, Orta Anadolu'da susuz kıraç bir Alevi köyüdür. Köyde düğünlerde şarap içmek bir gelenektir ancak köylü şarap yapabilmek için üzümünü Sünni köylerden getirmek zorundadır. Romanda Alevi-Bektaşî inancına dair birçok nüve görmek mümkündür. Bunlar; lokma paylaşma, şarap içme, deyiş söyleme ve semah, cem töreni, dede, Alevi-Bektaşî uluları ve Alevi-Sünni çatışmasıdır (Karakas, 2013, s. 1772). Ancak filmde bu öğelerin hiçbirisine rastlanmaz.

karar verirler. Yola çıktıktan sonra ikilinin başlarından geçen esrarengiz olaylar, yolda tanıştıkları kişilerle olan ilişkileri filmde anlatılır²³⁶.

Filmde Cemal ve Süleyman'ın Adana'ya yolculukları sırasında yolları Sisler Vadi'sine düşer ve orada kendini vadinin rehberi olarak tanıtan kör bir dervişe/şeyhe rastlarlar. Derviş, kahraman arketipindeki yol gösterici olan, bilge bir akıl hocası gibidir. Böylelikle düşsel bir mekân olarak tasvir edilen Sisler vadisinde rehber, çocuklara yol gösterir²³⁷. Bu sırada Arap Alevilerindeki türbe inancı ve genellikle türbelerde yenen aşure (hırısı) yemeğinin altı çizilmiştir.

Cemal ve Süleyman'ın yolda rastladıkları kaçakçı Cafer, çocukların konakladığı yerdeki Ali'nin ölen babasının reenkarnasyonu olduğunu düşünür. Cafer'e göre ölmüş olan babası, Ali donunda yeniden dünyaya yeniden dünyaya gelmiştir. Özellikle Arap Alevilerinde reenkarnasyon ve tenasüh inançlarının yaygın olduğu düşünüldüğünde Cafer ve Ali'nin Arap Alevi'si oldukları düşünülmektedir. Filmde çocukların Adana'ya geldiklerinde camiye girmemeleri ve namaz bilmediklerini söylemeleri, Arap alevisi olduklarını işaret etmektedir. Aleviliğin, "Lal" filminde örtük bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığı söylenebilir.

2014 yılında Onur Ünlü tarafından çekilen "İtirazım Var", Alevi-Bektaşiliğin hem örtük hem de görünür biçimde temsil edildiği bir diğer filmidir. Filmde bir zamanlar boksörlük yapmış olan ve antropolojiyle de ilgilenen Selman²³⁸ isimli imamın camideki ölüm olayından sonra katilin peşine düşmesi, olayın faillerini araştırması, elde ettiği ipuçlarından yola çıkarak karmaşık olaylar zincirinin içinde kalışı anlatılmaktadır. Selman, bilindik/alışıldık katı muhafazakâr imam tipolojisinin dışına çıkmış bir karakter olarak temsil edilmektedir. Selman, siyaset bilimi okumuş, bağlama çalmayı öğrenmiş, telefondaki arkadaşıyla satranç oynayan ayrıksı birisidir.

²³⁶ Filmin senaryosu, Semir Aslanyürek'in bir panel sırasında çocukken Yılmaz Güney'le fotoğraf çektiğini anlatması ancak bunun gerçekleşemediğini söylemesi üzerine ortaya çıkmıştır.

²³⁷ Sisler vadisindeki yolculuk sırasında türbeye rastlayarak aşure yerler. Arap Alevilerine özgü dinsel ayinlerde yapılan ve keşkeği andıran aşure (hırısı), Arap Alevileri için farklı bir yemek türüdür. Başta Samandağ ilçesi olmak üzere Antakya, Adana ve Mersin bölgesinde özellikle türbelerde yapılmaktadır.

²³⁸ Karakterin isminin Selman oluşu, Selman-ı Farisi'ye (Selman-ı Pak) gönderme yapmaktadır. Selman-ı Farisi, Alevi-Bektaşiler açısından kutsiyet atfedilen önemli bir şahsiyettir. Kırklar meclisinde de yer almış olan Selman, aynı zamanda Hz. Ali tarafından kemerleri bağlanmış olan on yedi kişiden (on yedi kemerbest) biridir.

“İtirazım Var”, Selman’ın “Muhabbet Bağında Bir Derdim Var Bin Dermana Değişmem” isimli Alevi türküsünü/deyişini çalıp söylemesiyle açılır. Selman’ın çaldığı türkünün sözleri, Alevi-Bektaşî edebiyatının yedi ulu ozanından olan Şah Hatayi’ye aittir. Yönetmen Onur Ünlü bir röportajında “İstedim ki, film başlasın Ali’yi görelim, orası cami olsun, ama Şah İsmail çalsın” demektedir. Selman karakteri için de “Selman Bulut’un tek bir bakışın dayatması altında kalmaya itirazı var... Günah listeleri var; şunu yapabilirsin, bunu yapamazsın diye. Bu listelere itiraz ediyor. Bağlama çalıyor, deyiş okuyor, Alevilik Bektaşîlikle arasında bir bağ kurmaya çalışıyor. Başka kaynaklardan beslenmek istiyor” (Acaroğlu, D., & Günerbüyük, Ç., 2014) diyerek dinin tekçi, katı kuralcı ve baskıcı bakıştan kurtulması gerekliliğini vurgulamıştır. Bu nedenle filme Alevi-Bektaşî inancındaki dedeyi andıran bir imam figürü yerleştirmiştir.

Filmde Diyanet İşleri Başkanlığından müfettişlerin geldiği sahnede Selman’la aralarında geçen diyalog sırasında müfettiş, Selman’ın Sivas’a gitmesini garipsediğini söyler, Selman ise bağlama çalmayı öğrenmek için Sivas’a gittiğini ifade eder. Selman, dinin biçimsel uygulamalarından ve kurallarından çok batınî yönünü önemseydiğini belirtir. Filmde Diyanet İşleri Başkanlığı ile ilgili eleştirel tutum (Paşaoğlu, 09.09.2020), mizahi bir biçimde ortaya konmaktadır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Alevi-Bektaşîliğin görünür temsili, Selman ile Gökhan (Zeynep’in sevgilisi) arasındaki diyalogda ortaya çıkar. Selman, Yarenler Müzik Okulunun mezuniyet töreninde sahneye çıkmaya hazırlanırken Gökhan yanına gelir. İkisi arasında bağlama üzerinden Alevilik muhabbeti geçer ve Selman, Gökhan’ın Alevi olduğunu öğrenir. Selman ise imam olmasına rağmen Muaviye’nin imamı olmadığını söyleyerek “Hz. Ali taraftarı” olduğunu ima eder. Selman’ın deyişler ve bağlamaya verdiği önem vurgulanır; bu, aynı zamanda Alevi inancına ve kültürüne olan ilgisini göstermektedir.

Filmde Alevilik bir kimlikten çok inanç olarak ele alınmıştır. Bu inancı besleyen kaynaklar; sevgi, hoşgörü ve sanattır. “İtirazım Var”, Alevi-Bektaşîliği Ortodoks Sünni inancın karşısında konumlandırarak Aleviliği örtük ve görünür biçimde beyaz perdeye

aktarır. Filmde Alevilik örtük biçimde ana karakter, görünür biçimde de yan karakter düzeyinde temsil edilir.

Ayhan Sonyürek'in "İyi Biri" (2014) filmi, yine Alevi-Bektaşiliğin örtük biçimde görüldüğü başka bir yapımdır. Filmde Antakya'nın Samandağ ilçesinde ailesiyle birlikte yaşayan saf ve iyi niyetli Mızrap, 40 yaşında olmasına rağmen, ne bir işte dikiş tutturabilmiş ne evlenip çocuk sahibi olabilmıştır. Bununla birlikte babasının bulduğu işlerden de ya kovulmakta ya da kendi çıkmaktadır. Mızrap'ın bu tavırları, babasıyla arasının açılmasına yol açar ve babası Mızrap'ı evden kovar. Bunun üzerine Mersin'in Mut ilçesindeki asker arkadaşının yanına gitmek üzere yola çıkar. Film boyunca Mızrap'ın Mut'ta yaşayan asker arkadaşını ziyaret etmek için yaptığı yolculuk anlatılır.

Mızrap, Antakya Samandağlı bir Arap Alevi'sidir. Bu noktada Mızrap ve ailesinin Samandağ nedeniyle Arap Alevi'si olduğunu söylenebilir. Ancak filmde birkaç sahnedeki Mızrap'ın monoloğu dışında Arap Alevi'si olduğunu gösteren bir sembol ya da diyaloga yer verilmemiştir. Mızrap, yolda karşılaştığı Keldani Mustafa'nın yaptığı yardımlardan ötürü bir an şeyhe dönüşebileceğini düşünerek, ona kutsiyet atfeder. Filmin müzikleri²³⁹, Alevilik temsilini güçlendiren bir diğer olgudur.

2014 yılında "Yunus Emre: Aşkın Sesi" adlı filmi Kürşat Kızbaz yönetir. Böylece Yunus Emre hikâyesi üçüncü kez beyaz perdeye aktarılır. Yunus'un, Âşık Yunus'a dönüşme süreci, bilinen Yunus hikâyesinden yola çıkılarak ve daha önceki filmlerle benzerlikler kurularak beyaz perdeye aktarılır. Filmde Yunus Emre'nin; Mevlâna, Sarık Saltuk ve Barak Baba'yı ziyaret ederek aşkı araması ve sonunda yeniden Tapduk'un dergâhına dönmesi anlatılmıştır. Filmin genelinde Yunus'un, batınî, heterodoks, tasavvufi bir derviş olarak ilahi aşkı araması beyaz perdeye aktarılırken, Sünni bakış açısı daha baskın olarak ortaya çıkmış; Yunus, dinin biçimsel formlarını önemseyen (namaz kılma gibi) bir dervişe dönüştürülmüştür.

²³⁹ Filmin müzikleri, Zaza Alevi'si olan müzisyen Ahmet Aslan tarafından yapılmıştır. Filmde, Pir Sultan Abdal'ın darağacına giderken söylediği düşünülen "İlle Dostun Bir Tek Gülü Yaralar Beni" türküsü, Mızrap, Samandağ'daki evinden ayrılırken arka planda çalar. Filmin ilerleyen sahnelerinde ünlü Alevi ozanlarından Âşık Nesimi'nin "Mihnet Eylemem" türküsü de Ahmet Aslan tarafından seslendirilmiştir.

Filmde tarihsel anlamda bir takım hatalar yapıldığı görülmüştür. İlk hata, Yunus'un Hacı Bektaş dergâhına geldiği sahnede, dergâhın içinde cami olduğunun görülmesidir. Hacı Bektaş dergâhında inşa edildiği dönemde cami yoktur ve dergâha XVIII. yüzyılda Nakşi Şeyhi Mehmed Said Efendi tarafından eklenmiştir²⁴⁰. İkinci hata ise filmde Hacı Bektaş'tan şeyh diye bahsedilmiş olmasıdır. Hâlbuki Hacı Bektaş'ın yaşadığı dönemde şeyhlik ve müritlik ilişkisi yoktur (Yazıcı M. , 2013, s. 2611). Alevi-Bektaşî inancına göre Hacı Bektaş'a şeyh denilmez. Hacı Bektaş, Alevi-Bektaşiler için Pir-i Sani'dir ve ona ya pir, ya da hünkâr diye hitap edilmektedir. Üçüncü hata ise Yunus'un Hacı Bektaş dergâhına geldiğinde semah dönen kişilerle karşılaşmasıdır. Semah, Alevi-Bektaşî inancında sadece cem törenlerinde dönülmektedir. Bu bağlamda filmde semahın görsel bir unsur olarak kullanıldığı ve bir dans gibi gösterildiği söylenebilir.

Daha önceki Yunus Emre filmlerinde olduğu gibi bu filmde de Hacı Bektaş-ı Veli'nin sürekli dostlarla söyleştiği, onlara öğütler verdiği, yol gösterdiği ya da derdi olanlara derman bulmaya çalıştığı gösterilir. Özellikle halifelerini Anadolu'nun dört bir tarafına gönderirken Alevi inancının esaslarını anlattığı görülmektedir. Hacı Bektaş'ın özlü sözlerinin art arda söylenmesinden oluşan öğütler zinciri, filmin anlatı yapısı içinde diyalogların bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu durum, filmin diyaloglarının gerçekliği açısından sorun teşkil etmektedir. Hacı Bektaş'ın halifelerinden Cemal Seyyid ile yaptığı konuşma bu anlamda değerlendirilmelidir. Hacı Bektaş'ın Cemal Seyyid ile aralarında geçen diyalogda aşka sürekli vurgu yapılmıştır. Aşk olgusunun zahiri bir anlamından çok batınî anlamı üzerinde durularak ilahi aşktan bahsedilir.

Filmde Alevi-Bektaşî inancına dair birçok gösterge de kullanılır. Hacı Bektaş'ın Alevi-Bektaşî inancını Anadolu'ya yayan veli olarak gösterilmesinin yanı sıra on iki köşeli teslim taşı, çerağlar, bağlama, semah dönülmesi, şarap içilmesi bunların başında

²⁴⁰ Caminin yapımı, Hacı Bektaş tekkesinde görevlendirilen ilk Nakşibendi şeyhi Hacı Mehmed Said Efendi tarafından istenmiş ve dergâha cami ile kendinin de yaşayacağı harem dairesi yapılmıştır. Böylece dergâhın katı Ortodoks İslam dinine göre yeniden düzenlenmesi istenmiş ve buna uygun olarak da sonradan cami yapılmıştır (Kızılkaya, 2019, s. 14). Aslında bu durum, Yeniçeriliğin kaldırılmasından sonra Bektaşîliğin Osmanlı Devleti içindeki gücünün büyük oranda sarsılmasını ve devletin asimilasyon politikalarına maruz kalmasını vurgulamaktadır. Bu bağlamda Yunus'un dergâha giriş yaptığı caminin minaresinin net biçimde gösterilmesi yeteri kadar araştırılmadığının ya da özen gösterilmediğinin göstergesidir.

gelir. Hallac-ı Mansur, filmsel anlatı içinde Yunus'a tasavvufi yolculuğu sırasında yol gösterecek akıl hocası olarak temsil edilirken; Tapduk Emre, Barak Baba, Sarı Saltuk gibi önemli kişiliklerin Yunus'a aradığını bulma konusunda yardım ettikleri görülür. Ancak aralarında ilişki, yapay bir biçimde işlenmektedir. Filmde rızalık alma, nefse hâkim olma, tenasüh inancı, vahdet-i vücud felsefesi, sevgi, gönül gibi Alevi-Bektaşî inancı açısından önemli öğelerin altı sıklıkla çizilmiştir.

Bilal Babaoğlu tarafından çekilen “Âşık” (2016) filmiyle Âşık Veysel'in hayatından bir kesit yeniden sinemaya aktarılmıştır. “Âşık”, aynı zamanda Alevi-Bektaşî inancının beyaz perdede görünür olduğu bir diğer yapımdır. Filmde Veysel, küçük yaşta gözlerini kaybetmiştir ve evlilik çağına geldiğinde Esmeye ile evlenmiş ancak evliliğinde aradığı mutluluğu bulamamıştır²⁴¹.

Filmde Âşık Veysel'in Alevi-Bektaşî inancına dâhil olduğunu gösteren örtük ve görünür birçok öğeye rastlamak mümkündür. Sinemada Aleviliğin görünürlüğüne dair bu temsiller, diyaloglarla da desteklenmiştir. Filmde Alevi-Bektaşî inancına dair bir diğer öğe ise içkidir. Veysel ve arkadaşlarının muhabbet ortamında rakı içtikleri görülmektedir. Alevilikte içki, dolu/dem olarak ifade edilmekte ve kırklar cemindeki bir üzüm tanesinin kırk kişiye pay edilmesini sembolize etmektedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Zaralı Kasım, Veysel'i de alarak dedenin (Alevi dedesi) evine giderler ve Veysel'e “Dedeye söz vermiştim, ceme durup semah döneriz, sen istersen düvaz çalarsın ne bileyim bir hizmet görürüz, pür-ü pak oluruz Veyselim” der. Böylece Veysel ve Zaralı'nın Alevi-Bektaşî kimlikleri, açık bir biçimde görülür. Bu sırada dede, Veysel'e Esmeye'nin peşini bırakmasını söyler. Esmeye, ikrarından döndüğü ve eşini bırakıp gittiği için artık düşkün kabul edilmektedir. Bu sebeple Veysel'in onu aramasının anlamsız olduğu vurgulanır. Bu durum, Alevi-Bektaşî inancında boşanma ya da eşlerin birbirlerini aldatmasının düşkünlük sebebi olacağını işaret etmektedir.

²⁴¹ Esmeye ile evlenmesine ve çocukları olmasına rağmen mutlu olamazlar. Esmeye'nin gönlü Veysel'de değildir ve sürekli köyden giderek başka yerlerde yaşamak hayali içindedir. Veysel ise köyünden ayrılmayı başka yerlerde yaşamak istemez. Sonunda Esmeye, Veysel'e yardımcı olan Mehmet ile kaçar. Veysel ise arkadaşı Zaralı Kasım'la yola çıkarak hem Esmeye'yi arar hem de kendini âşık yapacak süreci tamamlar. Artık Âşık Veysel, önce arkadaşı Kasım'la sonra da sevdiği kadınla köy, kasaba gezerek türkülerini çalıp, söylemiş ve ünü gittikçe yayılmıştır.

Alevi-Bektaşî inancının filmde karakter ve yan karakter düzeyinde açıkça temsil edildiğini görülmektedir. Filmsel anlatının merkezinde Alevi-Bektaşî inancı olmasa da Âşık Veysel'in inançsal olarak kimliği ve inanca yönelik kimi uygulamaları yerine getirmesi söz konusudur.

Türkan Derya tarafından Adalet Ağaoğlu'nun “Çok Uzak Fazla Yakın” (2016) adlı oyunundan aynı adla sinemaya uyarlanan filmde, Cem'in Alevi kimliği, Aslı ile geçen diyaloglarında açık bir biçimde ortaya konar²⁴². Cem, Aslı'ya Alevi oldukları için yıllarca kimliklerini gizlemek zorunda kaldıklarını ifade eder. Hatta kız arkadaşlarından birisi Alevi olduğunu öğrendiği için onu terk etmiştir. Cem, Alevi olmasını sanki bir suçmuş gibi anlatmaktadır. Bu bağlamda toplumdaki Alevi algısının sorunlu yapısına dikkatleri çeken Cem, toplumun Alevilikle ilgili yanlış bir bilince sahip olduğunu ifade etmeye çalışır. Cem'in Alevi kimliği sadece diyaloglarda vurgulanmaktadır. Alevi inancına dair herhangi bir ögeye film boyunca rastlanmaz. Bu durum, inançsal olarak Aleviliğin modernleşmeyle birlikte her şeyden önce kentlerde kültürel bir kimliğe dönüşmesinin sonucudur.

“Bezm-i Ezel” (2017), Aykut Can Demirel'in Alevi-Bektaşîliğe ait kimi göstergelerin açık bir biçimde gösterildiği filmidir. Türk Sineması'nda ilk defa bir korku filminde Alevi-Bektaşî inancı ait öğeler²⁴³, beyaz perdeye aktarılmaktadır.

Filmde Mansur hocanın odasında Hz. Ali ve on iki imamın resimlerinin asılı olması ve Mansur'un cemevinde cem törenine katılması, Alevi-Bektaşî olduğunun açık göstergeleridir. Ancak Mansur'un söylemleri Sünni bir kimliğe sahip olduğunu imlemekle birlikte, dinin biçimsel uygulamalarının altını çizdiği de görülmektedir. Bu bağlamda Mansur karakteri, eylem ve söylemleriyle Sünni bir kimliğe sahiptir.

2018 yılında yönetmenliğini Murat Düzgünoğlu'nun yaptığı “Halef”, Alevi-Bektaşî inancının örtük bir biçimde temsil edildiği bir diğer filmidir. “Halef”, özellikle

²⁴² Film, İzmir'de güzel sanatlar fakültesinde okuyan Aslı ve Cem'in birbirlerine âşık olma hikâyelerini ve sonrasında yaşadıklarını melodramatik bir biçimde beyaz perdeye aktarır.

²⁴³ Müslüman sevgilisi Mustafa ile birlikte İzmir'de yaşayan Yasemin, kâbuslar görerek paranormal olaylar yaşamaya başlar. Bu sırada arkadaşları, Mansur Hoca'nın onlara yardım edebileceğini söyler. Mansur Hoca, sırları çözerken Yasemin'e bir cin kabilesinin musallat olduğunu ifade ederek, onlarla iletişime geçmenin tek çözüm olacağını belirtir ancak başarılı olamaz.

Hatay, Adana, Mersin civarında yaygın olarak görülen reenkarnasyon inancının sinemaya uyarlanması içermektedir. “Halef”te; portakal hasadı için Adana’ya gelen Mahir ile yıllar önce bir kaza sonucu ölen abisinin reenkarnasyonu olduğunu iddia eden Halef’in ilişkileri anlatılmaktadır. Aslında Mahir’in abisi olan Halef’in ölümü, bir kaza sonucu gerçekleşmemiş; Halef, Mahir tarafından bilinçli bir biçimde kuyuya atılmıştır. Film boyunca inançsız biri olarak tanınan Mahir, anlatılan hikâyelerden etkilenerek Halef’in gerçekten abisinin reenkarnasyonu olduğuna inanmaya, suçluluk duygusunun da etkisiyle kendini sorgulamaya başlar.

Filmde Arap Aleviliğinin örtük bir temsili söz konusudur²⁴⁴. Reenkarnasyon inancının yanı sıra kurban kesilmesi, yatır/türbe/ziyaret mekânları, Hızır inancı, şeyhlik olgusu ve ona saygı duyulması gibi kimi öğeler; Arap Aleviliğinin önemli göstergeleridir. Ancak film boyunca Arap Aleviliği ya da Nusayrilikten bahsedilmez; sadece kültürel kodlar ve göstergeler üzerinden anlatılır.

Alevi-Bektaşî inancının sinemasal anlamda görünür olduğu bir diğer film ise 2018 yılında yönetmenliğini Özgür Sevimli’nin yaptığı “Murtaza”dır. Filmde Malatya merkezine uzak bir dağ köyünde yaşayan Murtaza ile yıllar önce iki gözünü kaybetmiş karısı Sabure’nin hikâyesi filmin konusunu oluşturmaktadır. İstanbul’dan gelen telefonla kızlarının çok hasta olduğunu öğrenen Murtaza, Sabure’ye bu durumu bildirmeden İstanbul’a gider, ancak kızları ölmüştür. Murtaza köye döndüğünde Sabure’ye kızlarının çok hasta olduğunu söyler, ancak Sabure bir şeylerin yolunda gitmediğinin farkındadır. Buna bağlı olarak gün geçtikçe sessizleşerek içine kapanır ve Murtaza’nın kasabada olduğu bir gün düşerek hastalanır.

Film Malatya’nın Hekimhan ilçesine bağlı bir dağ köyünde geçmektedir. Alevi-Bektaşîlerin yüzyıllardır süren baskı ve asimilasyondan ötürü kent yerleşimlerine uzak bölgelerde, periferide yaşadıkları bilinmektedir. Çünkü merkez, Aleviler için sürekli sorunlu bir alan olarak görülmüştür (Subaşı, 2003, s. 78). Filmde genel planda köy

²⁴⁴ Özellikle Arap Alevilerinde sıklıkla görülen reenkarnasyon, Alevi-Bektaşî inancında tenasüh inancına tekabül etmektedir. Her ikisinde de temel nokta, öldükten sonra ruhların beden değiştirerek dünyaya yeniden gelmeleridir. Bu durumun filmde açık biçimde reenkarnasyon olarak ifade edildiği görülmektedir. “Halef”te tenasüh inancının Adana ve çevresinde sık biçimde görüldüğüne dair sözler belirtilmekte ve herkesin de durumu kanıksadığı gözlemlenmektedir.

gösterildiğinde caminin olmadığı açık biçimde görülmektedir. Genellikle Alevi köylerinin tipik özelliği, büyük bölümünde caminin olmamasıdır²⁴⁵.

Filmde inançlı bir kadın olan tasvir edilen Sabure, sabahın erken saatinde kalkarak güneşe dönerek dua²⁴⁶ etmeye başlar. Özellikle eski kuşak Alevi büyükleri, sabahın erken saatinde kalkarak güneşe dönüp güneşin doğuşuna dua ederek secdeye durmakta ya da niyaz etmektedirler. Alevilerin güneşi kutsayarak her sabah ona dua ettiklerini ve bu durumun Şaman inancıyla olan bağlantılarına dayanmasının yanı sıra Zerdüştlükle bağlantılandırılanlar da vardır (Şener, 2010, s. 103). Alevi-Bektaşilerde sabah güneşe dönerek yapılan duanın ismi, sabah gülbangidir²⁴⁷. Sabure'nin duadan sonra üç sefer elini öperek niyaz ettiği görülmektedir.

Murtaza tarlasını köyden olmayan birisine sattığında, köylüler (komşuları) tarlayı yabancıya sattığı için ona tepki gösterir. Alevi-Bektaşiler için yabancı, genellikle Sünniler için kullanılmaktadır. Filmde Sabure'nin Hz. Hızır'a niyaz ettiği görülmektedir. Sabure kızının hasta olduğunu öğrendiğinde Murtaza'dan onu Kaba Abdal'a götürmesini isteyerek yöredeki ziyareti/türbeyi işaret etmiştir²⁴⁸. Kabak Abdal'ın türbesine giden Sabure, kızı Selvi'nin iyileşmesi için dua eder. Sabure'nin inançlı kişiliğine karşın Murtaza'nın inanç noktasında daha zayıf olduğu söylenebilir. Gündelik yaşam pratikleri açısından Murtaza'nın Alevi olduğuna dair herhangi bir imge görülmemektedir.

²⁴⁵ Alevi-Bektaşî inancı açısından yaşamının kendisi bir ibadettir, onun için özel ya da kutsal mekânlara gerek yoktur. Gün içinde Allah'ı, onun peygamberini ya da Hz. Ali'yi anmak ve iyi bir insan olmak Alevi-Bektaşî inancı açısından ibadet olarak kabul edilir. Genellikle gün içinde edilen dualarda Allah, Muhammed ve Ali isimleri ön plana çıkmakta ve onlara yapılan dua yaşamlarındaki olumsuzlukların sona ermesi, sağlıklı olunması, bereket getirmesi gibi anlamlar içermektedir.

²⁴⁶ Sabure: "Bismişah Allah Allah sabahlar hayrola, hayırlar fet ola, şerler defola, münkir münafık dertlerimize dert vere, Hz. Hızır yanımızda hazır ola, ya Allah, ya Muhammed, ya Ali!"

²⁴⁷ Sabah gülbenginde "Bismi Şah Allah Allah. Erenler, sabahlar hayır ola. Hayırlar feth ola. Münkir, münafık yuf ve mat ola. Niyazımız kabul ola. Muradımız hasıl ola. Şah-ı Merdan, On İki İmam yardımcımız ola. Hazret-i Pir efendimiz hayırlar verdikçe vere. Şah Abdal Musa Sultan gözcümüz ve bekçimiz ola. Kaygusuz Abdal himmeti üzerimizde hazır ve nazır ola. Allah eyvallah. Gerçekler demine hü." denilerek günün hayırlı bir şekilde geçmesi için dua edilir.

²⁴⁸ Esasında ismi Kabak Abdal olan türbe, Alevi-Bektaşiler tarafından kutsal bir mekândır. Kabak Abdal'ın Malatya'nın Kuluncak ilçesine bağlı Alvar köyünde türbesi bulunmakta ve yöredeki insanlar tarafından belirli dönemlerde ziyaret edilmektedir. Sözlü geleneğe göre Kabak Abdal'ın Hacı Bektaş-ı Veli tarafından Kuluncak yöresinin irşadı için gönderildiği bölgeye Bektaşiliği yaydığı düşünülmektedir (Aksüt, 2012, s. 76)

Yavuz Turgul'un yaptığı "Yol Ayrımı" (2018) filminde²⁴⁹ örtük de olsa Alevi-Bektaşî kimliğinin temsil edildiği söylenebilir. Filmde Mazhar'ın şirketinde çalışan ve işten attırdığı işçilerden Emine karakterinin Alevi-Bektaşî olduğuna dair çeşitli emareler görmek mümkündür. Mazhar'ın Emine'nin evine geldiği sahnede duvarda bağlama asılıdır. Bağlama, genelde Alevi-Bektaşî inancına/kimliğine mensup kişiler tarafından kutsal kabul edilmekle birlikte çoğu Alevi-Bektaşî'nin evinde bulunmaktadır. Bağlamayla birlikte evde küçük bir bağlama maskotunun da olduğu görülmektedir.

Emine'nin kız kardeşinden bahsettiği sahnede, kız kardeşinin kültür derneğinde bağlama kursu aldığını, zamanında kendisinin de dernekte faal çalıştığını söyler. Sonrasında ise dernekte gözündeki perdeyi açan Ali ile tanışmıştır. Kentlerde kurulan Alevi kültür derneklerinin en önemli işlevlerinden birisi de kültürel aktarımı sağlamak amacıyla Alevi-Bektaşî gençlerine bağlama dersleri vermek olmuştur. Emine'nin genellikle Alevi-Bektaşîlerin ve kent yoksullarının yoğun olarak yaşadığı İstanbul'un gecekondu mahallelerinden birisinde ikamet ettiği görülmektedir. Bu bağlamda Emine karakterinin örtük bir biçimde Alevi-Bektaşî kimliğine sahip olduğu görülmektedir.

2.6. Bölüm Sonu Değerlendirmesi

İkinci bölümde; kimlik, azınlık ve öteki kavramları çerçevesinde Türk Sineması'nda gayrimüslimlerin, azınlıkların, Kürtlerin ve Alevilerin sinemasal temsilleri, Cumhuriyetin ilanından günümüze kadar ele alınmıştır. Bu kapsamda, filmler incelenerek, sinemasal temsilleri üzerinde durulmuştur. Değerlendirme yapılırken tarihsel, toplumsal koşullar da göz önünde bulundurulmuş ve gayrimüslimlerin, azınlıkların, Kürtlerin ve Alevilerin temsilleri; Yeşilçam öncesi, Yeşilçam ve sonrası, 1990 sonrası olarak ayrımlanmıştır.

Türk Sineması'nda gayrimüslimlerin ve azınlıkların temsillerine bakıldığında; Yeşilçam öncesi dönemde, sinemasal dilin tam anlamıyla oturmadığı ya da sorunlu

²⁴⁹ Hayatını babasından devraldığı tekstil atölyesini büyütme adanmış ülkenin en büyük iş insanlarından Mazhar, geçirdiği trafik kazası sonrası yaşamını adanmış olduğu her şeyin boş olduğunu görerek bir yol ayrımına gelir ve her şeyi geride bırakmak ister. Kaza gününe kadar sert mizacı, çevresindeki insanlarla kötü ilişkileri ve çalışanlarına karşı acımasız tavrıyla tanınan Mazhar, kazayla birlikte yaşamında dramatik bir değişime uğrar. Ancak ailesi ve geçmişi Mazhar'ın bu ani kararının karşısında durarak onun yaşamını değiştirmesine izin vermek istemezler.

olduğu yıllarda, gayrimüslim ve azınlık kimliklerin temsilleriyle ilgili net doneler elde etmek mümkün değildir. Ancak Muhsin Ertuğrul ya da Tiyatrocular dönemine kadar çekilmiş filmlerde gayrimüslimlerin ve azınlıkların, olumsuz temsillerine rastlandığı söylenebilir. Çekilmiş az sayıdaki filmde, dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarına da bağlı olarak yabancılara (gayrimüslim ya da azınlıklar) yönelik tutumların olumlu olmamasının etkilerinin sinemasal yansımaları görülmektedir. Özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında ve Kurtuluş Savaşı dönemlerinde; başta İstanbul olmak üzere işgale karşı gösterilemeyen tepkilerin, sinemasal anlamda yansımaları ortaya çıkmıştır. Filmlerde gayrimüslimler ve azınlıklar kötü gösterilerek tepki oluşturulmak istenmiştir. Ancak bilhassa Muhsin Ertuğrul dönemiyle birlikte, gayrimüslim azınlıkların daha gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığı görülür. Filmlerdeki aktarımların karakter düzeyinde ve çoğu zaman olumlu olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum, biraz da Cumhuriyet sonrası “Yurtta Sulh Cihanda Sulh” politikasının sonucu olmakla birlikte dönemin tarihsel, toplumsal koşullarını da içine almaktadır. Türkiye Cumhuriyeti’nin il yıllarında sinema sektöründe gayrimüslim azınlıkların etkinliği söz konusudur. Filmlerde Rumca ve Türkçe diyaloglar geçmekle birlikte Rumca şarkılara rastlanmıştır. Bu noktada özellikle büyük kentlerde Rum, Ermeni ve Türklerin bir arada yaşama kültürlerinin hâlâ devam etmesinin sinemasal yansımalarından bahsedilebilir.

Türk Sineması’nda geçiş döneminde, kimi filmlerde karakter, kimilerinde ise yan karakter düzeyinde gayrimüslim ve azınlık temsillerinden bahsetmek mümkündür; ancak bu temsiller, Muhsin Ertuğrul dönemine göre daha karikatürize edilmiş ve heterojen bir yapıdadır. Bir yandan aynı toprak parçasında yaşayan ve birbirlerini tamamlayan insanlar gösterilirken, diğer yandan tarihsel filmlerin yapılmasıyla birlikte milliyetçi unsurların ortaya çıkmaya başladığı ve ötekileştirme pratiklerine rastlanıldığı görülür. Bu unsurlardan yola çıkıldığında, gayrimüslimlerin ve azınlıkların beyaz perdede olumsuz tipler olarak temsil edilmeye başlandığı söylenebilir.

Yeşilçam öncesi dönemde gayrimüslim azınlıklar, heterojen bir şekilde temsil edilirken; Kürtlerin temsilleri açık değildir. 1950’li yılların başından itibaren Türk Sineması’nda görülmeye başlayan Kürt temsilleri, örtüktür. Bu dönemde Türk Sineması’nda Kürtler; daha çok belli bir bölgeye sıkıştırılmış, kırık bir Türkçeyle

konuşan, kaba insanlar olarak temsil edilmiştir. Yeşilçam öncesi dönemde, birkaç filmin dışında Kürt temsilinden söz etmek mümkün değildir.

Bu dönemde Alevi-Bektaşî temsilleri ise çok daha sorunludur. Muhsin Ertuğrul döneminde çekilen “Nur Baba”, bilhassa Bektaşîlerin yoğun tepkisiyle karşılaşmış ve çekildiği dönemde infial yaratmıştır. Sonrasında, Türk Sineması’nda uzunca bir dönem Alevi-Bektaşî temsilinden söz etmek mümkün olmamıştır. Yeşilçam öncesi dönemde, “Nur Baba” sonrasında gerçekleşen temsillerin tamamının örtük olduğu söylenebilir. Ne diyaloglarda ne de görüntülerde (simge ve sembollerde) Alevi-Bektaşîlik temsiline rastlanır. Bu kapsamda, “Nur Baba” dışında saptanan iki film daha vardır. Bunlar; Nazım Hikmet’in senaryosunu yazdığı, Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilen “Kızılırmak Karakoyun” ve Metin Erksan’ın yönetmenliğini yaptığı “Karanlık Dünya”dır.

Yeşilçam döneminde toplumsal değişimin yansımalarının yanı sıra 6-7 Eylül olaylarının da etkisiyle gayrimüslim ve azınlık temsillerinin tip düzeyine indirildiği görülmüştür. Bununla birlikte gerçekçi temsillerden uzaklaşmış, gayrimüslimlerin ve azınlıkların Tiyatrocular ve Geçiş dönemine göre olumsuz temsillerinin ortaya çıktığı görülmüştür. Birçok filmde gayrimüslimler için olumsuz stereotipleşmiş temsiller (Rum kadınları hafifmeşrep, Rum erkekleri güvenilmez, Yahudiler ise cimri ve korkak olarak... vb. temsil edilirler) söz konusudur. Güncel politik gelgitlerin yoğun etkisinin yaşandığı bu dönemde, Türk Sineması’nda gayrimüslimler ve azınlıklar, kötücül karakterlerle/teplmelerle özdeş kılınmıştır. Filmlerde gayrimüslim kadınlar; iffetsiz, erkekleri baştan çıkararak, onları kötü şeyler yapmaya zorlayan tipler olarak gösterilirken; erkekler ise güvenilmez, arkadaşlarına ihanet eden, toplum tarafından onaylanmayan meslekler yapan kişilerdir. Tarihi kostüme avantür ve milliyetçiliğin ön plana çıkarıldığı filmlerde gayrimüslimler ve azınlıklar, düşman ya da düşmanlarla işbirliği yapan, Türklere ya da Müslümanlara zulmeden, kötü niyetli tipler olarak gösterilmişlerdir. Bu stereotipleştirmede Yahudiler; işini bilen, kurnaz, cimri ve paragöz tiplerdir. Yeşilçam yönetmenleri tarafından çekilen filmlerde azınlıklar ve ötekiler, milliyetçi hezeyanların bir parçasına dönüşmüşlerdir. Bu filmlerde, tarihsel-toplumsal koşulların ve siyasi konjonktürün etkisiyle Türklüğün ve herkesin Türk olma zorunluluğunun popülist

anlamda inşasının Yeşilçam sinemasıyla yeniden yapılandırılması söz konusudur. Türklüğün merkeze oturtulduğu ve kutsandığı noktada periferide kalanlar ise gayrimüslimler, azınlıklar ve özellikle de Kürtlerdir. Onların habitusları adeta Türklüğün çekim merkezidir. Bu bağlamda Kürtlerin Yeşilçam sineması içindeki temsilleri; belli bir coğrafyayla sınırlandırılmıştır. Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları coğrafya; devlet görevlileri tarafından simgesel anlamda fethedilmesi gereken alanlar olarak gösterilerek ve kolonyalist bir anlam atfedilmiştir. Yeşilçam dönemi Türk Sineması'nda Kürt/Kürtlük temsilleri, kolonyalist söylemin bir parçası hâline gelirken, toplumcu gerçekçi ve devrimci sinemacılar tarafından çeşitli farklılaşmalar ortaya konmaya başlanmıştır. Bilhassa 1970'lerden itibaren çekilen filmlerde, Kürt temsilleri noktasında değişim ön plana çıkmaktadır. Ancak değişimin yeterli düzeyde olduğunu söylemek mümkün değildir.

Yeşilçam döneminde çekilen filmlerde ana karakterlerin Türk ve Sünni olma zorunluluğu sinemaya yansımıştır. Bu kapsamda Yeşilçam döneminde çekilen filmlerde, Sünnilik dışında heterodoks İslam'ın özellikle de Alevi-Bektaşiliğin örtük temsillerinden söz edilebilir. Ancak bu temsillerin yeterli düzeyde, içerikte ve sayıda olduğunu söylemek mümkün değildir. Bununla birlikte Alevi-Bektaşiliğin, ya Şamanizm'in arkasına sığınarak ya da göçebe Türkmen toplulukları olarak örtük biçimde Türk Sineması'nda temsil edildiği görülmüştür. Bu dönemde din ulularını konu alan ve yaşamlarını biyografik bir biçimde beyaz perdeye aktaran filmlerin furyaya dönüştüğü görülmüştür. Alevi-Bektaşiler tarafından kutsal kabul edilen kişilerin yaşamları da furyanın parçasına dönüşerek sinemasal anlamda temsil edilmiştir. Ancak temsiller, hegemonik düşüncenin belirlemiş olduğu sınırlar çerçevesinde ve ötekini yok sayan zihinsel algıyla sunulmuştur. Bu kapsamda Alevi-Bektaşî uluları, Sünni-Türk bakış açısının sınırlı çerçevesince beyaz perdeye aktarılmış ve bu bakış açısı filmlere sirayet etmiştir.

1970'li yılların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan genç sinemacıların toplumcu gerçekçi sinema anlayışını yansıttığı filmlerde, toplumsal ve politik konuların beyaz perdede daha fazla ele alındığı görülmektedir. Özellikle 1970'lerin sonu 80'lerin başından itibaren filmlerde gayrimüslim ve azınlık temsillerinin, Yeşilçam dönemine

göre daha gerçekçi olmaya başladığını söylemek mümkündür. Bu filmlerde artık tip düzeyinde ve olumsuz bir şekilde temsil edilen gayrimüslimlerin ve azınlıkların, yan karakter düzeyinde ve ana temanın parçası olacak biçimde temsil edilmeye başladıkları söylenebilir. 1980'lerin sonundan itibaren gayrimüslimler ve azınlıklar, artık karakter düzeyinde temsil edilirken, film sayısında da artış olmuştur. Bu gelişmeyi, 1980 sonrası küresel politikaların bir yansıması olarak değerlendirmek mümkündür.

Yeşilçam sonrası dönemde Kürt temsillerinde de çeşitli değişimler olduğu görülmüştür. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ya da yönettiği filmlerde; Kürt kimliğinin ön plana çıktığı, karakterlerin Kürt kimliklerini ortaya koymaya başladıkları söylenebilir. Kürt kimliğinin en önemli parçası olan ana dil/Kürtçe, filmlerde henüz kullanılmamıştır. 1980 sonrası etnik kimlik kavramının daha fazla kullanılmaya başlanması, 1984 sonrası silahlı Kürt hareketinin belirmesi Kürtler açısından bir dönüm noktasıdır. Bu durum, bir yandan çatışmalı yılların ortaya çıkmasına neden olurken diğer yandan sinemacıların daha somut biçimde Kürt kimliğini ele almalarını sağlayarak, etnik kimlik sorununa dair yeni açılımlara yol açmıştır. Yılmaz Güney'in "Yol" filmi başta olmak üzere "Hakkâri'de Bir Mevsim", Türk Sineması'nda Kürt etnik kimliğinin 1980 sonrası açıkça gösterildiği filmlerdir.

Yeşilçam sonrası dönemde Alevi-Bektaşiliğin sinemasal temsili noktasında bir ilerleme kaydedilememiştir. Alevi-Bektaşilik ve ona dair unsurlar ya da sorunlar, ülkenin bir gerçekliği olarak görülmemiş, görüldüğünde ise örtük biçimde geçirtilerek derinlikli bir analiz yapılmadan beyaz perdeye aktarılmıştır. 1970'lerin ikinci yarısı ve 1980'li yıllarda, Türk Sineması'nda Alevi-Bektaşiliğe dair örtük ya da görünür bir temsilden söz etmek son derece güçtür. Bu dönemle ilgili araştırma çerçevesinde izlenen yüzlerce filmde, Alevi-Bektaşiliğin örtük ya da görünür bir temsiline rastlanmamakla birlikte bu konuyla ilgili sinema tarihçileri ve akademisyenlerin bir araştırma ortaya koymadıkları görülmektedir. Bu kapsamda yapılan araştırmaların büyük bölümü ise 2000 sonrasında çekilen filmlere paralel olarak gelişmiştir.

2000'li yılların habercisi olarak değerlendirilecek 1990'lı yıllarda, 1980 sonrası başlayan 1990'larda da devam eden tarihsel-toplumsal gelişmeler, hem gayrimüslim ve

azınlık karakterlerin hem de Kürt karakterlerin sinemasal temsilini güçlendirmiştir. 1990'ların sonundan itibaren özellikle Rum ve Ermeni azınlıklarla ilgili filmlerde, geçmişle hesaplaşma temaları ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu kapsamda özellikle Cumhuriyet sonrası yaşanan tarihsel-toplumsal gelişmelere paralel olarak Rumların ve Ermenilerin yaşadığı sorunlar beyaz perdeye aktarılmıştır. Artık Türk filmlerinde gayrimüslimlerin ve azınlıkların karakter düzeyindeki temsillerine rastlanmakta ve bu temsillerde karakter ya da tiplerin olumlu bir biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Bununla birlikte geçmiş dönemlerde yaşanılmış sorunlarda sadece milliyetçi-muhafazakâr bakış açısının yerini, daha özgürlükçü bakış açısı almaya başlamış ve milliyetçi hassasiyetler törpülenmiştir. Artık evin ya da kapının dışında tutulan ötekilerin (gayrimüslimler, azınlıklar ve Kürtler) de sinemasal anlamda temsil edilmeye başladığı görülür.

1990 sonrası dönem, Kürtlerin sinemasal temsili noktasında bir dönüm noktası olmuştur. Kürtler, Türk Sineması'nda, artık sadece yoğun olarak yaşadıkları coğrafyada ve köy filmlerinde değil; Türklerin yoğun olarak yaşadığı kentlerde, özellikle de büyük şehirlerde temsil edilmeye başlanmışlardır. 1980'lerin ikinci yarısından itibaren başlayan zorunlu göçlerin kentlerin demografik yapısını değiştirdiği aşikârdır. Bu durumun sinemasal yansıması, 1990'ların sonundan itibaren sinema perdesine aktarılmıştır. Bununla birlikte PKK ile yaşanan düşük ve orta yoğunluklu çatışmaların sinemasal temsillerinin bu yıllarda yeterli düzeyde beyaz perdeye aktarılmadığı görülmektedir. Kürt sorununa dair temel unsurların yeterli düzeyde, tam anlamıyla yansıtılabilmesi için; Kürt sinemasının ortaya çıkışı beklenmiştir. Böylece Türk Sineması'ndan bağımsız bir biçimde Kürt sinemasının 2000'lerin başından itibaren oluşmaya başladığını söylemek yerinde olacaktır.

1990'lar Alevi-Bektaşî inancı ve kimliğinin toplumsal yaşamda kendini açık biçimde göstermeye başladığı yıllardır. Özellikle diasporada başlayan sürecin Türkiye'deki Alevi-Bektaşîler açısından da olumlu yansımaları olmuştur. Bunun yanı sıra, bu dönemde gerçekleşen şiddet olayları ve katliamlar, kimliğin ya da inancın daha da görünür olmasında etkilidir. 1990'lı yılların başından itibaren Alevi-Bektaşîlik, Türk Sineması'nda daha çok örtük biçimde temsil edilmiştir. 2000'li yıllarla birlikte bu

durum olumlu yönde değişmeye başlamakta ve Alevi-Bektaşilerin Türk Sineması'ndaki temsili görünür hâle gelmektedir. Artık birçok filmde Alevi-Bektaşî temsiline karakter ya da tip düzeyinde rastlamak mümkündür; ancak bu filmlerin büyük bölümündeki temsiller, karakter düzeyinde değildir ve hâlâ sınırlı sayıda olduğu görülmektedir.



3. BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ALEVİLİK TEMSİLLERİNE DAİR ÇÖZÜMLEMELER

3.1. Araştırma ve Yöntem

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Türk Sineması'nda Aleviliğin beyaz perdede görünür bir biçimde temsilini ortaya koymak adına, seçilmiş filmlerde Alevi-Bektaşî inancının ve kimliğinin nasıl temsil edildiğine odaklanılmaktadır. Bu bağlamda çalışma sınırlandırılarak 2000 sonrası Türk Sineması'ndan seçilmiş filmler üzerinden Alevi-Bektaşî inancının ve kimliğinin beyaz perdede nasıl görünür kılındığı üzerinde durulacaktır.

2000 yılı öncesinde Aleviliğin Türk Sineması'ndaki örtük temsili, Muhsin Ertuğrul dönemine kadar dayanmaktadır. Özellikle Yeşilçam döneminde Aleviliğin örtük bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığı görülmektedir. Bu durum, ideolojik ve politik yaklaşımların sonucudur. Bunun yanı sıra Alevi-Bektaşîliğin tam olarak bilinmemesi ve müphem bir karaktere sahip olması da önemlidir. 1980'li yıllara kadar Alevi-Bektaşî temsilleri, Şamanizm ve İslam heterodoksisi bağlamında örtük bir biçimde beyaz perdede yer almıştır. 1980 sonrasında özellikle kimlik politikalarının dünyadaki seyrine paralel olarak Alevilik, kamusal alanda görünür olmaya başlamıştır. Ancak bu görünürlük, sinemadan ziyade başta televizyon olmak üzere diğer kitle iletişim araçlarında daha fazla yer bulmuştur. Televizyonun yanı sıra Alevi inancının ve kimliğinin net biçimde ele alındığı özel radyolar, dergiler ve gazeteler; inancın görünürlüğü noktasında önemli bir aşamayı oluşturmuştur. Ancak bir kitle iletişim aracı olarak sinemada Aleviliğin yansması ise 2000'li yıllara kadar görülememiştir. 2000 sonrasında AK Parti iktidarının Avrupa Birliği ile kurmuş olduğu yakın ilişkilere bağlı olarak açılım politikaları geliştirmesi ve bu politikaların içinde Alevi açılımı adı altında Aleviliğin inanç ya da kimlik sorununa dair yeni bir paradigma değişimi, bu dönemde

Alevi-Bektaşî inancının görünürlüğünün artmasındaki etmelerden birisini oluşturur. Bu ve benzeri sebeplerle 2000 sonrası Türk Sineması'nda Alevilik, açık bir biçimde temsil edilmeye ve anlatılmaya başlanarak görünür hâle gelir.

Araştırma kapsamında ele alınarak, incelenecek filmlerin belirlenmesinde Aleviliğin beyaz perdede açık bir biçimde görünür olması temel belirleyici noktayı oluşturmaktadır. Filmlerde ana karakterlerin Alevi-Bektaşî inancına sahip olmalarının yanı sıra, Alevi-Bektaşî inancına ve kimliğine ait ritüelistik özelliklerin filmlerde örtük ya da görünür biçimde gösterilmesi bir diğer etkeni oluşturur.

Araştırma kapsamında çözümlenecek filmler, çalışmanın birinci ve ikinci kısmında ayrıntılı biçimde ele alınan kuramsal metinlerden yola çıkılarak, öykü, olay örgüsü, konuşma örgüleri, dramatik öğelerin kullanımı dikkate alınarak toplumsal ve ideolojik yaklaşımlar çerçevesince değerlendirilecektir. Bu kapsamda Aleviliğe ait çeşitli semboller ve görsel materyaller, göstergebilim ve söylem analizi yöntemlerinden yararlanılarak çözümlenecektir. Yukarıda belirlenen hususlardan yola çıkarak, amaca yönelik örneklem çerçevesinde Türk Sineması'nda 2000 sonrası çekilmiş olan “O da Beni Seviyor” (2001, Barış Pirhasan), “Başka Sementin Çocukları” (2008, Aydın Bulut), “Oğul” (2011, Atilla Cengiz), “Bir Ses Böler Geceyi” (2012, Ersan Arseven), “Saklı Hayatlar” (2012, Ahmet Haluk Ünal), “Babamın Sesi” (2012, Zeynel Doğan), “Madımak: Carina'nın Günlüğü” (2015, Ulaş Bahadır), “Zer” (2016, Kazım Öz), “Kaygı” (2017, Ceylan Özgün Özçelik), “Locman” (2018, Şükrü Alaçam) filmleri araştırma kapsamında çözümlenecektir. Filmlerin geçtiği dönemlerin tarihsel-toplumsal koşulları, bu dönemde Alevi-Bektaşî inancının ve kimliğinin örtük ya da görünür biçimde nasıl temsil edildiği incelenecektir. Alevi-Bektaşîliğin ya da Alevi-Bektaşîlerin, örtük ya da görünür biçimde, geçmiş yıllar ve dönemlere göre 2000 sonrası Türk Sineması'nda daha fazla yer aldığını söylemek mümkündür. Ancak Alevi-Bektaşîlik, bazı filmlerde yalnızca diyaloglarla, bazı filmlerde hem diyaloglarla hem de simgelerle ve örtük biçimde temsil edilmiştir. Bazı filmlerde ise sözel ve görsel açıdan doğrudan görünürlük söz konusudur.

Sinemanın bir temsil faaliyeti olduğu bilinmektedir. Temsil olgusunu, dili kullanarak anlamlı bir şeyler üretme veya diğer insanlara karşı dünyayı anlamlandırma girişimi olarak tanımlamak mümkündür. Dil ise bir anlamlandırma sürecidir ve bu süreç içinde şeylere dil yoluyla anlamlar atfedilmektedir. İnsanlar çevrelerinde gördükleri şeyleri anlamlandırabilmek ya da birilerine ifade edebilmek için dile ihtiyaç duymaktadırlar. Böylece bir iletişimden söz edebilmek mümkün hâle gelir. Stuart Hall (2017, s. 25) “Kavramlar ve diller gerçek dünyaya ait nesnelere, insanları, olayları ve kurgusal nesnelere, insanların ve olayların dünyasına işaret etmemizi sağlayan bir bağıdır” diyerek, kavramlar ile dil arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Kavramlar ve dil üzerine ilk çalışmalar, Ferdinand de Saussure tarafından yapılır. Saussure (1998) , dilbilimin ilkelerini ortaya koyarak, göstergebilimin yolunu açar.

Göstergebilim, dilbilimden aldığı temel kavramlar üzerine kurulmuştur. Buna bağlı olarak da göstergebilimin temel kavramları, Saussure tarafından ortaya konarak anlamlandırma-anlamlandırma ilkelerine dayandırılmış ve insanın içinde bulunduğu dünyayı kavrayarak anlamlandırma ilkesinden yola çıkmıştır. Aslında bir bilim dalı olan göstergebilim, Saussure’ün dilbilim noktasında yaptığı çalışmalardan oldukça etkilenmiştir. Göstergebilim açısından temel kavram, gösterge dir. Gösterge kavramı; bildirişim amacı taşıyan ya da taşımanın anlamlı bir bütün, çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Bu noktada dizgelerin gerçekleşme düzlemlerinin farklı olan birimlerinin genel adına göstergebilim denmektedir (Rifat, 2013, s. 113). İnsanoğlunun çevresinde gördüğü her nesne, kullandığı her sözcük, görünüş ya da olgu; gösterge olabilmektedir. Buradaki temel ilke, göstergenin kendi dışında başka bir şeyi işaret ediyor olmasıdır.

Saussure “Genel Dilbilim İlkeleri” adlı metinde, kavramla sözcüğün birleşimine gösterge dendiğini ifade ederken, gösterge kavramının bütünü göstermek için kullanıldığını belirtir²⁵⁰. Gösteren kavramı için simge kavramı da kullanılmaktadır ve ses ya da görüntü, bu simgeye karşılık gelebilmektedir. Simgelerin daima bir nedeni vardır ve nedensiz bir simgeden bahsedilemez. Simgenin, göstereniyle gösterileni

²⁵⁰ Saussure, kavram yerine gösterilen, işaret imgesi yerine de gösteren terimlerinin benimsenmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Böylelikle “gösteren ve gösterilen terimleri, hem kendi aralarındaki hem de bütünle kurdukları karşıtlığı belirtmek” (1998, s. 111) gibi yarar sağlamaktadır.

arasında devamlı bir bağ mevcuttur. Roland Barthes, Saussure'den ve onu çalışması olarak yapısal dilbilimden aldığı kavramları geliştirerek, göstergebilimin ilkelerini ortaya koymuştur²⁵¹.

Dilbilimin kurucusu olarak Saussure, göstergebilimin kurucusu olarak da Barthes ön plana çıkan isimlerdir²⁵². Barthes, göstergeden bahsederken bir gösterenle bir gösterilenin olması gerektiğini vurgular. Gösterenler anlatım düzlemini oluştururken, gösterilenler ise içerik düzlemini oluşturmaktadır. Barthes, böylece, toplumu bir anlam aktarma, anlamlama işlevleriyle donattığı kullanım nesnelere dönüştürmektedir. Göstergebilimde iki türlü anlam oluşmaktadır. İlki düz anlam, diğeri ise yan anlamdır²⁵³. Barthes'a göre düz anlam, göstergenin neyi temsil ettiğini, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğini açıklamaktadır²⁵⁴.

Göstergebilimin amacı, anlamı ele almaktır; ancak bu o kadar kolay bir şey değildir, çünkü anlam dediğimiz şeyin, tek başına ele alınıp çözümlenmesi mümkün değildir. Saussure, göstergebilimsel çabadan bahsederken asıl amacın toplumdaki göstergelerin yaşamını inceleyerek nesnelere, anlamsal dizgelerini yeniden oluşturmak olduğunu belirtmiştir (Barthes, 1993, s. 154)²⁵⁵.

²⁵¹ Barthes, bunu yaparken de çok çeşitli örnekler vererek onları açıklamaya çalışmıştır. Mesela bir güreş maçında Barthes, maçı bir tarafın kazandığı bir rekabet oyunu olmasından çok maçın/etkinliğin anlamını sorgulamayı tercih etmiş ve maçı okunacak bir metin gibi düşünmüştür (Hall, 2017, s. 50).

²⁵² Barthes göstergebilimi, eleştirel denemelerden, gündelik yaşam içindeki modaya kadar birçok alanda ele almış ve tek alana dair bir düşünce dizgisi oluşturmak yerine, farklı alanlara ait kavramları bir araya getirerek başka düzlemlerde sunmak istemiştir. Buna bağlı olarak da dilbilimin yanı sıra antropoloji, sosyoloji, psikoloji, felsefeyi de kullanarak kendi kuramını açıklamaya çalışmıştır.

²⁵³ Barthes, yan anlam olgusundan bahsederken bilhassa XX. yüzyılda yan anlam uygarlığında yaşadığımızı belirtmiştir. Özellikle kitle haberleşme sistemlerinin yan anlam noktasında oldukça önemli olduğunu belirterek, televizyon izlediğimizde, radyo dinlediğimizde, gazete veya dergi okuduğumuzda, aldığımız bir ürünün ambalajına baktığımızda, sinemaya gittiğimizde yan anlamsal bildirimler aldığımızı ifade eder (1993, s. 159)

²⁵⁴ Özellikle görsel materyallerde çevremiz yan anlamlar tarafından kuşatılmıştır. Düz anlam birincil ve genellikle belirli iken, yan anlam ikincil ve belirsiz, genellikle ideolojik bir yapıdadır. Bu noktada gösterge esas olarak bir düz anlam biçimidir.

²⁵⁵ Böylece Barthes, bir anlamlandırma sürecinden bahsetmektedir. Barthes, Saussure'nin işaret olarak adlandırdığı gösteren ve gösterilen kombinasyonunun daha geniş, kültürel temalara, kavramlara ya da anlamlara bağlayan daha kapsamlı ikinci bir seviyeye ilerlenebileceğini ifade ederek, tanımlayıcı olan ilk seviyeye belirtme seviyesi, ikinci seviyeye de çağrışım seviyesi adını vermiştir. Esasında belirtme seviyesi, herkesin hem fikir olduğu bir anlam ortaya koyar; çağrışım seviyesi ise belirtmeden farklı olarak anlamın genel ya da alışıldık boyutunu bir kenara iterek kültürün daha geniş göstergebilimsel alanlarıyla

Anlamlandırma sürecinde dilsel kodlar ön plana çıkar. Şeylerle kavramsal sistem ya da kavramsal harita arasında dil, hangi harfleri kullanmamız gerektiğini belirten bir kod tarafından yerleştirilerek sabitletir. Aynı kültürel ortaklığa sahip yapı içinde artık herkes tarafından benimsenen ve ortaklaşa/ortaklaşılana bir sabitleyici olarak kodlardan bahsetmek mümkündür. Kùltürler farklılaştıkça bu kodlar da farklılaşmakta ve böylece anlam dengelenmektedir. Özellikle görsel göstergeler, alıcı ve kaynak arasında özel bir kod kullanarak mesajları iletmektedir²⁵⁶.

Diğer yandan Barthes, “mit” kavramını siyahi bir Fransız askerinin Fransız bayrağını selamlamasından yola çıkarak yapmış olduğu çözümlemede açıkça ortaya koymuştur. Barthes’a göre mit, özel bir sistemdir; mitin ortaya çıkabilmesi için kendisinden önce var olan göstergebilimsel bir zincire ihtiyaç duyulmaktadır. İlk eksiksiz anlam, bir sonraki aşamada, ikinci anlamın göstereni olmaktadır. Böylece ortaya çıkan yeni anlam, daha ayrıntılı ve ideolojik yaklaşımlı bir anlam ya da mesaj ortaya koymaktadır. Barthes’a göre ilk seviyedeki işaret, ikinci seviyede bir gösterene dönüşmektedir. Barthes, ikinci seviyedeki anlama, mit seviyesi adını vermektedir. Böylece siyahi askerinin Fransız bayrağını selamlaması, aynı zamanda Fransa’nın imparatorluktan kalan sömürgeci fantezilerine bir gönderme olarak düşünülmektedir. Mitin arka planındaki dürtü, Fransız İmparatorluğu olarak ifade edilmektedir (Hall, 2017, s. 52-54). Barthes’a göre mit, bir şey hakkında düşünmenin, onu kavramsallaştırmanın ya da anlatmanın kültürel yoludur. Böylece Barthes, miti birbirleriyle bağlantılı kavramlar zinciri olarak ifade etmektedir. Bu noktada Barthes, yan anlamları gösterenin ikinci düzeydeki anlamı, miti ise gösterilenin ikinci düzeydeki anlamı olarak belirtir (Fiske, 2003, s. 118-119).

Felsefi anlamda Batı’ya ait bir kavram olan söylem, genel olarak dil ve dil pratikleriyle ilişkilidir. Bu noktada dilin kullanımı sadece dilbilim ya da göstergebilim pratikleriyle sınırlı olmamaktadır. Söylem, dilin yanı sıra sosyal, politik, tarihsel,

bağlantılı bir anlamlandırmaya götürür. Hem belirtme hem de çağrışım seviyesi için kodlara ihtiyaç duyulmaktadır (Hall, 2017, s. 53-54).

²⁵⁶ Hall, “Temsil” kitabında trafik ışıkları örneğinden yola çıkarak, kodların işlevlerini renkler üzerinden incelemiştir. Anlamı üreten şeyin kırmızı ya da yeşil renk olmadığını ifade ederek, kırmızı ve yeşil arasındaki farkın anlamı taşıdığını belirtmiştir. Gösterenler arasındaki fark, anlam üretmek için bir farklar sistemi olarak düzenlenmelidir (2017, s. 34-45).

kültürel, ekonomik ve benzeri toplumsal yaşamın diğer yönlerini de kapsamaktadır. Barthes söylemin dil pratiği ya da büyük boyutlu söz (Barthes, 1993, s. 26) olduğu vurgusunun ön plana çıkarır. Hem Foucault hem de söylem tanımlamasından yola çıkarak onu yorumlayan düşünürler; bilgi, diyalog, anlatım, ideoloji, müzakere güç ve gücün değiş tokuş edilmesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine dair süreçleri, söylemin içinde değerlendirmişlerdir (Sözen, 1999, s. 20). Aslında Foucault'un felsefi görüşlerinden yola çıkarak oluşturduğu söylem tanımlaması, Barthes'in dilbilim ve göstergebilim çözümlenmeleriyle ifade etmeye çalıştığı söylem anlayışıyla ortaklaşmaktadır. Söylem; bir iletinin içeriğinin de ötesinde onu ifade edeni, ifade ederken onun otoritesini, kime, nasıl söylediğini ve amacının ne olduğunu kapsamaktadır. Söylem, düşüncenin ifade biçimidir ve bu biçim farklılık gösterebilmektedir.

Foucault, söylemi, belirli bir konu hakkında, tarihsel zaman diliminde konuşmak amacıyla bir dil sunan ifade grubu olarak tanımlamaktadır. Fakat toplumsal pratikler, bir anlam gerektirdiğinden ve anlamların da yapılan şeyleri biçimlendirip etkilediğinden bütün pratiklerin söylem özelliğine sahip olduğunu ifade etmek mümkündür. Anlam ve anlamlı pratiklerin yanı sıra bilginin de söylem içinde inşa edildiğini düşünen Foucault, kişinin söylediğiyle eylediği arasındaki ayrımı aşmaya çalışmaktadır. Böylece konunun söylem tarafından inşa edildiğini belirterek, bir söylemin de hiçbir zaman tekil ifade, metin, eylem ya da kaynaktan oluşmayacağını ifade etmiştir. Buna bağlı olarak da anlamlı olduğu düşünülen hiçbir şey söylemin dışında olamayacaktır. Böylece Foucault, anlamın söylemin içinde yer alması gerektiğine dikkatleri çekerek söylemi anlamın merkezine koymaktadır (Hall, 2017, s. 59-60).

Söylem kavramını ele alırken Marksizm'den ve onun ideolojiye ait tanımlarından oldukça faydalanan Foucault'nun söylem üzerine çalışmalarında ideoloji önemli bir yer tutmaktadır. Aslında Foucault, ekonomik ve toplumsal yapılarla söylem arasında Marksist bakış açısından yola çıkarak basit ya da temel bir ilişki olduğunu kabul etmemiştir. Onun yerine eşitlik terimlerinin hemen hemen hiçbirinin belirleyici olmadığı, iç içe geçmiş bir etkileşim olarak ekonomi, toplumsal yapılar ve söylem arasındaki ilişkiye değinmiştir. Ekonomik dengesizliklerin başat olduğu iktidar

ilişkilerinin ve devlet kontrolünün öneminin bilincinde olmasına rağmen, ekonomik ilişkileri temel belirleyici olarak görmemiş, bir iktidar ilişkisi olarak değerlendirmiştir. Böylece iktidar, ilişkilerdeki temel belirleyici rotayı ekonominin dışına çıkarmıştır (Mills, 2003, s. 119). Foucault'ya göre tarih, devamlı olarak, söylemin basit bir biçimde hükmetme sistemlerini ve mücadelelerini ifade eden bir şeydir, ancak tam da böyle değildir. Foucault, söylemi, hükmetme sistemleri için mücadelenin olduğu şey olarak tanımlamaktadır. Söylem, barındırdığı anlamlarla kitleleri etkileyerek onlara hükmetmekte; aynı zamanda onları manipüle edebilmektedir. Özellikle iktidar, söylem yoluyla ideolojik etkilerle kavramları ve kişileri konumlandırmakta; ırk, cinsiyet, sınıf ya da kültürel eşitsizliklerden yola çıkarak güç ilişkilerini ortaya koyup, yeniden üretebilmektedir. Ancak bunun yanı sıra söylemler, sürekli olarak iktidara boyun eğmeyerek ortaya çıkmazlar. Foucault'ya göre söylem, iktidarın bir aracı olarak onu üretmekte ve iletmektedir. Böylece söylemin iktidarı güçlendirici yapısı ortaya çıkmaktadır. Ancak bununla da kalmaz ve söylem iktidarı yavaş yavaş açığa çıkartarak yok eder ve ona engel olmayı olanaklı kılar (Foucault'tan akt. Mills, 2003, s. 128). Aslında Foucault ve ondan alıntılaman Mills, söylemin karmaşık yapısına dikkatleri çekmektedir. İktidarı iletip, üretirken onu açığa çıkarıp ağır ağır yok etmektedir. Böylece onu kırılğan hale getirerek engel olmayı olanaklı kılmaktadır. Bu durum, Foucault'un iktidar ve direniş söylemini gündeme getirmektedir, yani iktidarın olduğu yerde direniş de vardır söylemi, ön plana çıkmaktadır.

Foucault'un söylem kavramsallaştırması, şey yoluyla bilgi üretimidir. Hatta daha da ileri giderek, bilginin üretiminde söylemin başat olduğunu vurgulamak mümkündür. Foucault amacını, insanların kendilerini kültürde nasıl anladığını ve toplumsal, biçimlendirilmiş bireysel ve ortak anlamlarla ilgili bilginin farklı dönemlerde nasıl üretildiğini çözümlenmek olarak ifade etmiştir. Foucault'un kültürel anlayışa ve ortak anlamlara yaptığı vurgu, Saussure ve Barthes'tan etkilendiğinin açık göstergesi olarak ifade edilebilir. Ancak Foucault'un çalışmalarının büyük bölümü, göstergebilimden ziyade tarihsel temele dayanmaktadır. Onun için anlam ilişkilerinden çok, güç ilişkileri ön plana çıkmıştır ancak onunla da sınırlı kalmayarak stratejik gelişmeler ve taktikler de analizin bir parçası haline gelmiştir (Hall, 2017, s. 58-59).

Foucault, söylemin düzenlenmiş toplumsal pratiklerin yansıma şekli olduğunu ve bu sebeple bilginin yanı sıra güç ve iktidarı da barındırdığını belirtir. Bilgi ve iktidar çözümlemesi, politik bir öz taşıdığından söylem teorisini, dil yönelimli teorilerden ayırıştırarak değerlendirir. Foucault'un yaklaşımı, söyleme göre çerçelenmiş ve ona göre biçimlenmiş kategorilerin sadece bilgiyi değil aynı zamanda güç ve iktidarı da biçimlendirdiği üzerinedir (Hekman, 1999, s. 226-227). Böylelikle iktidar, bireyin yaşamının her noktasına görünmeyecek biçimde yerleşerek, onu kontrol etmektedir. Ancak bu kontrol, açık bir biçimde olmak yerine toplum içindeki çeşitli kurumlar sayesinde ve söylemsel pratiklere bağlı olarak yapılmaktadır. Buradan yola çıkıldığında Foucault'un söylem teorisine göre ortaya atılan söylemsel pratiklerle iktidarın bir ilişki içinde olduğunu söylenebilir (Şahin, 2017, s. 132-133). Foucault'ya göre iktidarın işleyişi, yukarıdan aşağıya bir biçimde gelişmez ya da bir ast üst ilişkisi bağlamında değerlendirilemez. Ona göre iktidar, eşitler arasında da görülebilen ve döngüsel bir şeydir.

Foucault, dikkatleri dilden söyleme kaydırırken dilin aksine söylemi, bir temsil sistemi olarak ele almıştır. Aslında söylem terimi, dilbilimsel bir kavram olarak kullanılmaktadır; ancak Foucault'yu ilgilendiren şey, birbirinden farklı tarihsel dönemlerde “anamlı ifadeler ve düzenlenmiş söylemler üreten” kural ve pratiklerdir. Bireyin söyledikleri ile eyledikleri arasındaki ayrımı aşmaya çalışarak söylemin konuyu inşa ettiğini ifade etmiştir. Diğer yandan söylemin kaynağı, hiçbir zaman tek değildir²⁵⁷.

Söylem analizi, söylem üzerine düşünmeyi ve onu bilimsel ifadelerle belirtmeyi içerirken yöntembilimsel ve kavramsal unsurlardan beslenerek toplumsal yaşama dair bir perspektif oluşturmaktadır (Çelik & Ekşi, 2008, s. 104). Söylem analizi noktasında farklı yaklaşımlar mevcuttur; ancak yine de analizlerde sosyolinguistik çalışma, metin analizi, sosyal analiz ve bütün bu analiz çeşitlerini içinde barındıran düşünömsel ya da

²⁵⁷ Söylem, birden fazla kaynaktan yola çıkarak, çok sayıdaki metinde farklı kurumsal alanlarda ortaya çıkabilir. Foucault'a göre söylemin alanı o kadar geniştir ki, neredeyse anlamlı olan hemen her şey söylemin parçası haline gelmektedir. Doğal olarak söylemin dışında hiçbir şeyin anlamlı olamayacağı düşüncesi Foucault tarafından ifade edilmiştir. Söylemlerin toplumsal yaşam içinde mevcut olduğunu ifade etmekle birlikte, söylemin anlamı inşa ettiğini ve buna bağlı olarak da toplumların var olan semboller ve anlamlar arasında bağlantı kurduklarını belirtir. Toplumlar; konular, olaylar ve olgular arasında nasıl düşünecek ya da birbirleriyle iletişim kuracaklarını söylemler üzerinden belirlemektedirler (Çelik & Ekşi, 2008, s. 100).

eleştirel bir analiz söz konusudur. Konuya Foucault'cu güç ve iktidar odaklı söylem analizi açısından bakıldığında, söylem analizlerinde ele alınan konuların ırkçılık, güç ilişkileri ya da cinsiyet farklılıkları olduğunu belirtmek gerekir. Bunun yanı sıra Foucaultcu söylem analizlerinde fark/farklılık ve ayırım noktaları önemsenmektedir²⁵⁸. Bu bağlamda asıl olan, büyük anlatılardan ziyade, ayırım noktalarında ortaya çıkan söylemlerin neler olduğudur. Böylece toplumda işleyen mekânizmanın insandan ve onun ilişkilerinden yola çıkarak nasıl işlediği ortaya konmak istenmektedir.

Söylem analizi, yaşamın pratik yanlarını ön plana çıkarmaktadır. Edibe Sözen, söylem analizinin, “farklı gerçeklikler, politik ilişkiler, güç ilişkileri, bilgi ve ideoloji formları, kurumsal bağlantılar ve söylemleri kullananlar” (1999, s. 98) tarafından oluşturulan düzen formlarıyla ya da düzensizliklerle ilgilendiğini belirtir²⁵⁹.

Çalışmanın amacına uygun olarak çözümlene yöntemleri, çoklu okumayı gerektirmektedir. Özellikle kültürel çalışmalar, metinsel anlamların ortaya çıkarılabilmesi için çoklu eleştiri yöntemlerinin bir arada kullanılmasını önerir. Bu

²⁵⁸ Foucaultcu söylem analizinde farklı yöntemlerden bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki, dışsal ya da dışlayıcı yöntemlerdir. Dışlayıcı yöntemleri, yasaklayıcı/yasaklanmış söz, akıl ile delilik arasındaki karşıtlık ve deliliğin paylaşımı, doğru-yanlış arasındaki farklılık ve doğruluk istenci olarak üçe ayırmak mümkündür. Foucault bunları; yasaklanmış söz, deliliğin paylaşımı ve doğruluk istenci olarak somutlamış ve en çok da üçüncüsü üzerinde durmuştur (1987, s. 23-29) Foucault, yasaklardan ya da yasaklanmış sözden bahsederken toplum ya da bireylerin her şeyden söz edebilme ya da her şeyi açık biçimde ifade edebilme imkânına sahip olmadıklarını belirtir. Her şeyden önce cinsellik ve politika ile ilgili söylemler, yasaklar konusunda daha da ön plana çıkmaktadır. Diğer dışlama ilkesi de akıl ile delilik arasındaki karşıtlıktır. Esasında bir yasaklama gibi gözükmesi de genellikle bahsedilmesinden hoşlanılmayan bir söylemdir. Özellikle delinin söylemi hiç söylenmemiş gibi kabul edilmektedir ve hiçbir değeri yoktur, işitilmez ve söylenmemiş kabul edilir. Üçüncü dışlama ilkesi olarak ise Foucault'un en fazla üzerinde durduğu doğru-yanlış karşıtlığı gelmektedir. Doğruluk istenci olarak da adlandırılabilir olan doğru-yanlış karşıtlığı, aynı zamanda diğer söylemler yani yasaklayıcı söz ve akıllılık ile delilik arasındaki karşıtlık üzerinde de bir baskı oluşturabilmektedir. Doğruluk istencini bilgi ve iktidar kavramlarıyla birlikte düşünmek gerekmektedir. Doğruluk; zenginlik, verimlilik, yumuşak güç ve sinsi evrensellikten beslenen bir yapı olmaya başlayarak bir güç ve iktidar alanı oluşturmaya başlamıştır (Foucault, 1987, s. 29-30; Şahin, 2017, s. 124-125).

²⁵⁹ Söylem analizlerinde çözümlenecek metinlerin söz dizisel (sözcüklerin cümle içinde ya da ifadenin bütününde aldıkları yere göre anlamlandırma) ya da anlambilimsel (sözcük ya da cümlelerin dilbilimsel anlamlarıyla ilişkilendirilerek açıklanması) yapısı incelenmektedir. Böylece söylemlerin hem dilbilimsel hem de sosyokültürel yapısı ele alınmaktadır. Böylece dilbilimsel gelişmelerin yanı sıra disiplinler arası çözümlenmeleri de içinde barındırmaktadır. Metinlerde yer alan mesajların anlamının ne olduğunun ortaya konması için söylem analizleri; anlambilimsel, sözdizimsel ve göstergebilimsel çözümlenmeler yazılı, sözlü ya da görüntülü metinler üzerinden yapılmaktadır. Göstergebilim, söylem analizlerinde simgelerden faydalanmayı hedeflemektedir. Bir metin ya da söylem çözümlenirken göstergebilim, içeriksel olarak tutarlı, metnin anlam yapısına (yüzeysel ya da derinlikli fark etmeksizin) açıklık getirmek için sistematik bir yapı oluşturmakta ve kullandığı çözümlene araçlarıyla belirlediklerini denetlemektedir (Çelik & Ekşi, 2008, s. 107)

kapsamda değerlendirilecek filmlerdeki semboller ve söylemler, göstergebilim ve Foucaultçu söylem analizi yöntemlerine göre çözümlenecektir. Bu doğrultuda, filmlerde olay ve kişilerin nasıl temsil edildiği, hangi kimliklerin ön plana çıkarıldığı, bu kimlikler aralarındaki ilişkilerin nasıl olduğu ve hangi söylemlerin kullanıldığı oldukça önemlidir. Filmlerde Alevi-Bektaşî inanç ve kimliğine dair simgelerin, sembollerin (görsel kodların) ve mitik unsurların neler olduğunun yanı sıra yönetmen tarafından nasıl kullanıldığı da değerlendirilecektir. Özellikle Alevi-Bektaşî inancındaki simge ve semboller, inancın ya da kimliğin dışavurumu olduğu için oldukça önemlidir. Bununla birlikte Alevi-Bektaşî inancı/kimliğine dair folklorik ve mistik unsurlar, göstergebilimsel açıdan ele alınacaktır. Çünkü filmlerdeki çeşitli simge ve sembollerin yanı sıra kültürel kodlar, Alevi-Bektaşî inancının/kimliğinin beyaz perdeye aktarılmasındaki önemli unsurlardır. Filmlerde Alevi-Bektaşî inanç ya da kimliğiyle ön plana çıkan karakterler, yan karakterler ya da tipler öteki/fark kavramından yola çıkılarak değerlendirilecektir. Filmlerde ötekileştirme stratejilerinin neler olduğu ve nasıl yapıldığı gündelik yaşam pratikleri bağlamında Alevilere yönelik toplumsal algının dil pratiğine nasıl döküldüğü, söylemsel olarak Alevi inancının filmlerde yönetmenler tarafından nasıl gösterildiği ele alınarak, çözümlenecektir. Bununla birlikte Alevilerin tarihsel, toplumsal ve politik dönüşümünde yaşadıkları olumsuz olayları anlatan filmlerde gösterilenlerin yanı sıra gösterilmeyenler de analizin bir parçasını oluşturacaktır. Bu kapsamda söylem analizlerinde filmlerde geçen diyaloglar analiz edilecek ve bu diyaloglardaki söylemin nasıl kurulduğu; güç/iktidar ve toplumsal ilişkilerin ideolojik yansımalarıyla birlikte söylemsel boyutu ele alınacaktır.

3.2. Örnekleme Yer Alan Filmlerin Çözümlemeleri

3.2.1. O da Beni Seviyor (2001)

Gül Dirican'ın "Doğusunda Dut Ağacı" adlı öyküsünden sinemaya uyarlanan, yönetmenliğini Barış Pirhasan'ın, senaristliğini de yine Barış Pirhasan ve Gül Dirican'ın yaptığı 2001 yapımı "O da Beni Seviyor", 2000 sonrası Türk Sineması'nda Alevi-Bektaşî inanç ve kimliğinin görünür olduğu ilk filmidir. Filmde, on üç yaşındaki Esma'nın yaz tatilinde yaşadıkları üzerinden Alevi ve Sünnî ailelerin ilişkileri, nostaljik

bir biçimde beyaz perdeye aktarılır. Sünni bir ailenin kızı olan Esmâ'nın, Alevi inancını tanıyarak ön yargılarından kurtulması, melodramatik bir öykü çerçevesinde anlatılır. Bununla birlikte filmde Esmâ'nın Hüseyin'e, Hüseyin'in ise Saliha'ya karşı hissettiği duygusal ilginin yansıması olarak Alevi-Sünni kadın-erkek ilişkilerinin mezhepsel farklılıklar dolayısıyla imkânsızlaşması, ele alınan bir diğer konudur. Buradan yola çıkıldığında Alevi-Sünni aileler arasındaki zihniyet farkı, filmin konuları arasındaki yerini almıştır.

Film, 2000 yılında çekilmeye başlamasına rağmen 1973 yılının yaz aylarında Malatya'da geçen bir taşra hikâyesini anlatmaktadır. Yönetmen tarafından mekân olarak Malatya'nın seçilmesinde, senarist Gül Dirican'ın Malatyalı olmasının yanı sıra geçmişte yaşamış olduğu olayların önemli etkisi vardır²⁶⁰.

Filmin başlarında, karnesindeki zayıflar dolayısıyla yaz tatilini geçirmek üzere sürgün olarak Malatya'ya gönderilmek istenen Esmâ'yı götürmek üzere babasının asker arkadaşı Kemal'in geldiği görülür. İbrahim, Kemal'le birlikte askerlik fotoğraflarına bakarken Cafer'i gösterdiğinde; Esmâ onun "Kızılbaş" olduğunu söyler. Bu esnada ortamda bulunan Kemal, Selma ve İbrahim, Esmâ'nın "Kızılbaş" sözcüğünü hangi anlamda kullandıklarını bildiklerinden rahatsız olurlar. Esmâ çevresinden duymuş olduğu "Kızılbaş" söylemini tekrar etmektedir. Bunun üzerine İbrahim, Cafer'in kan kardeşi olduğunu yeniden vurgulayarak rahatsızlığını örtük biçimde dile getirir. Böylece İbrahim ve Kemal'in Sünni, ölen Cafer'in ise Alevi olduğu anlaşılır. Esmâ'nın bilinçsiz bir biçimde söylediği "Kızılbaş" sözü ile Alevi inancı kastedilir ve bu söylemin Osmanlı'dan günümüze gelen ötekileştirici, damgalayıcı ve negatif yazgısına vurgu yapılır²⁶¹. Ailenin verdiği tepkiden, Esmâ tarafından ifade edilen Kızılbaşlık vurgusunun, çevreden kaynaklı olduğu söylenebilir.

²⁶⁰ Malatya'nın hem etnik hem de dinî anlamda çok kültürlü ve kimlikli bir yapıya sahip olmasının da etkisi büyüktür. Bilhassa 1970'ler düşünüldüğünde hem etnik hem de dinî anlamda Malatya'nın heterojen yapısı çok daha belirgindir. Bu bağlamda çok kültürlü ve kimlikli yapının filme karakterler üzerinden yansıdığını açıkça görmek mümkündür.

²⁶¹ 1970'ler Türkiye'sinde Kızılbaşlığın ideolojik olarak komünistlikle, ahlaki anlamda ise dinsizlikle ve Allahsızlıkla özdeş kılınarak ötekileştirildiği aşikârdır (Ertan, 2014, s. 205).

Esma'nın Malatya'ya gelişiyle birlikte karakterler üzerinden filmin öyküsü gelişmeye başlar. Esmâ, Kemal'in kız kardeşi Saliha'nın da köye geldiğini duyunca çok sevinir. Ortodoks Sünni bir ailenin üyesi olan Saliha, geleneksel yapıya karşı gelerek zorla sözlendirildiği adam yerine başka birisiyle evlenmiş ve Ankara'ya gitmiştir. Eşinin öldüğünü söyleyerek köye dönüşü ve miras kalan tarlaların satılmasını istemesi, yengesi Rabia'yı rahatsız eder. Taşranın yetişkinler özellikle de yetişkin kadınlar için sıkışmışlığın, mahrum bırakılmışlığın biraz da öfkenin mekânına dönüşmesi (Gürbilek, 1994, s. 81) Saliha'nın dul bir kadın olarak köye gelmesiyle birlikte aile içindeki huzursuzluk gün yüzüne çıkar.

Filmde Kemal ve ailesinin Ortodoks Sünni olmalarına rağmen Alevi-Bektaşilerle yakın ilişkileri vurgulanır. Ailenin Alevilerle ilişkisi, sadece Cafer'le sınırlı kalmamış, Cafer öldükten sonra kardeşi Doğan da Kemal ve İbrahim'le yakın dostluk kurmuştur. Bu durum, Alevi-Sünni iki ailenin belirli bir noktaya kadar birbirlerini ötekileştirmeden anlamaya çalışmalarının sonucudur. Özellikle neredeyse aynı yaşlarda olan ailelerin büyükleri Kerime Ana ve Fatma arasındaki dostluk da aileler arasındaki ilişkiyi desteklemektedir. Filmde bu durumun dışına çıkan karakter ise Kemal'in eşi Rabia'dır. Toplumsal ve ahlaki değerlere yönelik tehdit içeren Saliha'yla Esma'nın fazla vakit geçirmesinden rahatsız olan Rabia²⁶², Esma'yı Doğanlara göndermek istediğini söylerken "kızılbaş" ifadesini kullanır. Böylece Rabia'nın söylemleriyle Aleviliğe yönelik ötekileştirme yeniden üretilir. Esma ve Saliha'ya karşı tavırlarının yanı sıra Alevi inancına yönelik ötekileştirici ifadeleri, bu durumun açık göstergesidir. Bu bağlamda Rabia, Alevilere yönelik egemen söylemi yeniden üreterek, Ortodoks Sünni bakışın yüzyıllardır değişmeyen "kızılbaş" algısını bilinçli bir biçimde tekrar etmektedir. Rabia, Esma'nın orada kaldığı sürece başına geleceklerden kendilerinin sorumlu olacağından, Kızılbaşların yanına yollayarak sorumluluktan kurtulmak istemektedir.

²⁶² Rabia, Saliha'nın başına buyruk hareket etmesinden ve rahat tavırlarından oldukça rahatsızlık duymaktadır.

Filmde dikkat çeken bir diğer karakter ise Arpin'dir. Arpin, 1915 yılındaki tehcir sırasında Malatya'da kalmayı başarabilmiş Ermeni bir ailenin çocuğudur²⁶³, sonradan asimile olarak Sünni-Müslümanlaşmış ve belki de bu yüzden ev içinde özerk bir alana sahip olabilmıştır. Esmâ, Arpin'in odasına girdiği andan itibaren çevredeki fotoğraf ve kartpostallar dikkatini çeker. Arpin'in odası keşfedilmemiş bir sır mekânı gibidir. Arpin, Esmâ'nın bir yerleri kurcalamasına izin vermeyerek ders çalışması için masaya oturtur²⁶⁴. Esmâ, Arpin'in kuzenlerinin Kanada'da yaşadığını ona gönderilen fotoğraflardan öğrenir. Böylece tehcir²⁶⁵ sonrası Türkiye'de yaşayan Ermenilerin çok büyük bölümünün yurtdışına gitmek zorunda kalması işlenmektedir. Ders çalıştığı sırada Esmâ'nın yanına gelen Şahin (Rabia ve Kemal'in oğlu), Ermeni tehciri sırasında Arpin ve ailesinin yaşadıklarını (büyüklerinden duyduğu biçimde) Esmâ'ya anlatır. Arpin küçük yaşta (muhtemelen tehcir sırasında) ailesi kaçmak zorunda kalmış; bu sırada Fatma'nın annesi kapılarını açarak, Arpin'i içeri almış ve kurtulmasını sağlamıştır. O sırada Şahin'in Esmâ'ya göstermek için getirdiği kitabın sayfalarının arasında Arpin ile kuzeninin fotoğrafı ve Hz. İsa'yı gösteren bir kartpostal yer almaktadır. Böylelikle Arpin'in ailesinin Hristiyan olduğu vurgulanır.

Arpin'in dikiş nakış işleri hususunda hünerli olması, Ermenilerin özel yetenek gerektiren meslekler konusundaki kabiliyetleriyle ilişkilendirilebilir. Bunun yanı sıra Arpin'in bildiklerini başka kişilere öğretme konusunda da yetenekli olduğu söylenebilir. Saliha'nın sandığında bulunan kıyafetleri Esmâ'ya gösterdiği sahnede her şeyi Arpin'den öğrendiğini söylemesi, bu durumu işaret etmektedir. Arpin'e atfedilen bir diğer özellik ise sır saklamasıyla ilgilidir. Saliha'nın filmin sonunda Esmâ'ya bıraktığı

²⁶³ Tehcir öncesinde Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde Ermenilerin yoğun olarak yaşadıkları yerlerin başında Malatya gelmektedir. Yaklaşık on beş bin Ermeni'nin yaşadığı kent aynı zamanda "Jön Türk hükûmeti tarafından yaratılan sistemin önemli bir koordinasyon merkezi" olarak değerlendirilmektedir (Kevorkian, 2015, s. 576).

²⁶⁴ Arpin'in Esmâ'yı odasına götürerek ders çalıştırması Yeşilçam filmlerine gönderme olarak düşünülebilir. Yeşilçam filmlerinde Ermenilerin adab-ı muâşeret kurallarını taşralı kadın karakterlere öğrettikleri sahneleri akla getirir.

²⁶⁵ 1915 yılında yaşanan olaylarla ilgili iki temel görüş söz konusudur. İlki Ermenilerin Osmanlı devleti tarafından soykırıma uğratıldığı, ikincisi ise Ermenilerin ülke dışına zorla tehcir edildiğidir. Bu noktada milliyetçilik hareketlerine paralel olarak Ermenilerin kendi devletlerini kurmak üzere Rusya'nın kışkırtmalarıyla Osmanlı'ya karşı doğu illerinde çeşitli isyanlar çıkardıkları bu sebeple de tehcire maruz kaldıkları, egemen söylemin en önemli argümanıdır. I. Dünya Savaşı devam ederken 1915 yılında Ermenilerin "Geçici Sevk ve İskân Kanunu" yani tehcir kanunu ile zorunlu göçe tabi tutuldukları Osmanlı için zorunlu bir durum olarak gösterilmek istenmektedir.

kolyeyi kimseye söylemeden Esmâ'ya ulaştırır. Arpin'in sır saklaması ve aileye sadakatini, Osmanlı tebaası içinde sadık millet olarak adlandırılan Ermenilerle özdeş kılmak mümkündür.

Rabia, Saliha'nın Esmâ ile kurduğu ilişkiyi "kız burada kalsa orospu olacak" şeklinde ifade eder. Böylelikle Rabia'nın Saliha'ya bakışı ortaya çıkar. Saliha'nın rahat tavırları, dik başlı olması Rabia tarafından olumsuzlanmaktadır; buna bağlı olarak kaynanası Fatma'dan Esmâ'yı Doğanlara göndermesini ister. Doğan'ın yeğeni Hüseyin, Esmâ'yı kendi köylerine götürür. Esmâ, babasının asker arkadaşı Cafer'in köyüne geldikten sonra ergenliğin de etkisiyle gönlünü Cafer'in oğlu Hüseyin'e kaptırır. Zaman ilerledikçe Hüseyin'in de ondan hoşlandığını düşünür. Hüseyin'in kız kardeşleri Zeynep ve Şirin ile Esmâ arasında güzel bir arkadaşlık ilişkisi gelişir. Akşam roman çadırının yanında masalcının anlattığı aşk hikâyesini dinlemeye giderler. Esmâ masalcının anlattığı aşk hikâyesinde Hüseyin ve kendisini bulur. Masalcıyı dinledikten sonra eve dönüş yolunda Zeynep, dedelerin kızlardan birisini evlilik için Hüseyin'e münasip gördüğünü söyler. Zeynep, Alevi-Bektaşî inancındaki dedelik kurumundan bahsetmektedir. Alevi inancında dedeler, karizmatik bir otoriteye sahip olmakla birlikte, inancın taşıyıcıları, Alevi inanç ve kimliğinin önemli figürleridir. Bu nedenle dedelerin sözleri, gündelik yaşam içinde önemsenir ancak mutlak belirleyici değildir.

Zeynep, yol boyunca Alevi inancına dair bildiklerini Esmâ'ya anlatır. Zeynep'in anlattıkları sınırlı fakat önemlidir. Şirin konuşmanın fazla uzamasını istemeyerek sessiz kalır. Esmâ konuyu bilmiyorsa konu kapatılmalıdır. Şirin'in sessizliği madunun sessizliğini çağırır. Aynı zamanda bu sessizlik, tarih boyunca yaşanmış olaylardan yola çıkarak Sünnilere karşı güven problemini yansıtan Alevilerin sessizliğidir. Zeynep, Esmâ'ya Aleviliği bilip bilmediğini sorduğunda, Esmâ ise "Kızılbaşlık" diye cevap verince Şirin tepki gösterir. Esmâ'nın kafasında yer etmiş olan "Kızılbaşlık" söylemi bilinçli bir biçimde yer almaz. Bu durum, toplum içindeki Sünnilerin büyük bölümünün zihnindeki "Kızılbaşlık" algısının kolay kolay değişmeyeceğinin kanıtıdır. Kızılbaşlığın, Sünnilerce nasıl algılandığı Zeynep ve Şirin tarafından da bilindiği için Esmâ'nın söylemleri, Zeynep ve Şirin tarafından geleneksel Sünnî bakış olarak yorumlanarak ötekileştirilirken, Hüseyin de Esmâ'nın "Kızılbaşlık" olarak algıladığı

Aleviliği bilmediğini söyleyerek bir anlamda Alevi-Bektaşî inancına ait hoşgörölü bir yorum geliştirir. Hüseyin'in söyledikleri tüm Sünniler için geçerlidir. Sünnilerin Aleviler hakkında yeterli bilgiye sahip olmamaları ve Alevilerin tarihsel toplumsal koşullardan etkilenererek kendilerini yeteri kadar ifade edememeleri, yüzyıllardır aynı topraklarda yan yana yaşamlarına rağmen mezhepsel farklılıklardan ötürü iki topluluğun birbirlerine karşı önyargılı davranmalarına yol açmıştır.

Gündelik yaşam pratikleri bağlamında birbirlerinden neredeyse hiçbir farkları olmayan iki topluluk, yaratılan yapay sorunlar ya da farklılıkların kurbanı olmaktadır. Ancak bu durum, Hüseyin'in Sünni çoğunluk için "bilmiyorlar" şeklindeki sözleriyle geçiştirilmemelidir. Alevilerin kendilerini ifade edecekleri bir ortamın devlet tarafından yaratılmamış olması, Sünni Müslümanlığın devletin resmi inancı olarak ön plana çıkması, Alevilerin yüzyıllardır güvenlik problemleri ile öteki ya da azınlık olarak algılanan gruplara karşı toplumun genel refleksi olan şiddete maruz kalması gibi sebepler; Alevilerin kendilerini açıkça ifade etmelerinin önündeki engellerdir. Bunun yanı sıra Ortodoks Sünni inanca mensup kişilerin çok büyük bölümünün Alevileri anlamaya yönelik herhangi bir girişimleri de olmamıştır. Bu durum, Alevi-Bektaşî kimliğinin ve inancının Sünniler tarafından yeteri kadar bilinmemesini beraberinde getirmiştir.

Esmâ gece yatmak üzereyken Romen kızın Hüseyin'e verdiği çantayı alarak Kerime Ana'ya büyüünün nasıl bozulacağını sorar. Kerime Ana, büyü meselesini mümkün olduğu kadar Esmâ'nın anlayabileceği bir dille onu korkutmadan, basitleştirerek anlatır. Bu durum, Alevi inancının dinsel konulardaki tutumunu imlemektedir²⁶⁶.

Kerime Ana'nın aile içindeki yeri ve önemi, Alevi-Bektaşî inancındaki kadının yeri ve önemini göstermesi açısından önemlidir. Kerime Ana filmde bilge bir kadın

²⁶⁶ Kerime Ana, büyüü olduğuna inanılan şeyin ateşe atıldığında büyüünün bozulacağını vurgular; bu esnada hangi duayı etmesi gerektiğini soran Esmâ'ya; Türkçe olarak Allah'a büyüü bozması için yalvarmasının yeterli olacağını söyler. Yine Kerime Ana bir anlamda Alevi inancının inançsal anlamda kolaylaştırıcı yanını ortaya koymakla birlikte, Alevi inancında Türkçe dua edildiğini ve tanrıyla ilişkide bir aracıya gerek kalmadan, insanla konuşur gibi tanrıyla konuşabileceğini vurgular. Böylece Sünni Müslümanlık ile Alevi Bektaşîliğin farklarını da ortaya koymaktadır.

profilindedir. Bunun yanı sıra Kerime, Alevi-Bektaşî dedelerinin eşi konumundaki “ana” figürünü andırmaktadır²⁶⁷. Ailedeki bütün karar mekânizmasının başındaki kişi olarak Alevi-Bektaşî inancındaki kadına atfedilen önemin altı çizilmek istenir. Alevi inancındaki kadın algısı, Sünniliğe oranla önemli farklar barındırmaktadır. Her ne kadar Alevilik ataerkil düzenin bir parçası olsa da, kadına yönelik bakışının Sünniliğe göre daha eşitlikçi ve özgürlükçü olduğu aşikârdır²⁶⁸. Saliha ve Esmâ’nın Alevi köyünde çok daha rahat hareket etmeleri bu durumun açık göstergesidir. Esmâ ve Saliha arasındaki sevgiye dayalı ilişkinin bir benzerini Saliha ile Kerime Ana arasında görmek mümkündür. Kerime Ana, Saliha’yı Fatma’dan daha fazla sahiplenir. Bunun yanı sıra kadınların ibadet sırasındaki rahatlıkları, cem ritüeli sırasında başları açık ya da tam anlamıyla kapatmadan erkeklerle yan yana ibadet etmeleri, Aleviliğin kadına yönelik eşitlikçi tavrını gözler önüne sermektedir.

Filmde Kerime, Esmâ ve Saliha’nın türbe ziyareti yaparak, toprak alıp sandukanın etrafından dolaşıp niyaz ettikleri (dua ederek dilekte bulunurlar)²⁶⁹ görülür. Alevi-Bektaşî inancında yaygın olan bu durum, dileklerin gerçekleşmesi amacıyla yapılmaktadır. Filmde Esmâ, Zeynep, Kerime Ana ve Saliha’nın türbedeki yatırda bulunulan kişiden medet ummaları, dua etmeleri ve sonrasında cemevine geçmeleri gösterilir. Cem yapılan mekâna girenler, cemevinin eşiği ve kapısını öperler. Eşik, simgesel açıdan oldukça önemlidir. Eliade’ye göre eşik, din dışı mekânla kutsal mekânın ayrılığına vurgu yapmaktadır (Eliade, 1991, s. 5)²⁷⁰. Eşiğin aşılmasıyla birlikte

²⁶⁷ Alevi-Bektaşî inancında “Ana”lık bir statü belirtisidir. Özellikle dedeyle evlenildiğinde kadına “ana” denmektedir. Böylelikle kadın, dede kadar saygınlık elde eder (Okan N., 2014, s. 29).

²⁶⁸ Alevi-Bektaşî inancı/kültürü de kadını ataerkil örüntüler içinde konumlandırır ancak Sünnî İslam’ın tersine cinsiyetler arası eşitliği bir hedef olarak ortaya koyar (Okan N., 2016, s. 245). Eşitlik söyleminin modern dönemle ortaya çıkmış olması, önemli olmakla birlikte Alevilerin kendilerini İslam’ın diğer inançlarından ayırma noktasında kadın-erkek eşitliğine vurgu yapmaları oldukça önemlidir (Stump, 2018, s. 34).

²⁶⁹ Niyaz sözcüğü, “1) Tarikat yol ulusuna, büyüğüne ya da Tarikatta, yolda bir makamı temsil eden şeye, yere ve bunlar aracılığıyla Tanrı’ya yalvarma, yakarma biçiminde uygulanan bir ibadet; niyaz ayini, niyaz töreni. 2) Birbirine gösterilen sevgi duygusu; saygı, hürmet. 3) Dilekte bulunma, dileme, rica. 4) Sunulan armağan, para” (Korkmaz, 2016, s. 220) anlamlarına gelmektedir.

²⁷⁰ Eliade, iki mekânı ayıran eşiğin hem iki dünyayı birbirinden ayırmakla birlikte zıtlıktırdığını hem de bu iki dünyanın birbirleriyle ilişkide buldukları dindışı dünyadan kutsal dünyaya geçişin gerçekleştiği paradoksal bir mekân olduğunu ifade eder. Bu kutsiyet sonrasında insanların oturdukları yerleşim yerlerindeki evlerine de ayinsel işlev yüklemelerini beraberinde getirmiştir. Eşik bir sınır bölgesidir ve birçok ritüel eşiğin aşılmasıyla başlamaktadır. Bu bağlamda eşik, ritüeller dünyasına geçişi de

ritüelin gerçekleşeceği mekâna geçilir. Alevi-Bektaşî inancına göre Hz. Ali'yi temsil ettiği için eşîge kutsiyet atfedilir (Korkmaz, 1998, s. 2010). Esmâ, Kerime'den gördüğü şeyleri tekrarlayarak cemevine girer ve dedeye niyaz edip yeri öper. Cem yapılan mekânın büyüklüğü dikkat çeker²⁷¹. Bu sırada dedenin duası duyulur; dedenin dua etmesi, cem töreninin başlayacağını göstergesidir. Dede cem töreninin başlangıcını imleyen hizmet sahiplerini meydana çağırır. On iki hizmette bulunacak kişiler, halka biçiminde ayakta durduktan sonra dedenin duasıyla yeri öpüp, niyaz ederler ve cem töreninin başlaması için yerlerini alırlar²⁷². Filmde Alevi inancının geleneksel formuna uygun bir biçimde cem töreninin ritüelistik özelliklerinin sırasıyla uygulandığı görülür. Cem töreni bitiminde herkes dedeye niyaz ederek cem töreninden ayrılır. Bu noktada "O da Beni Seviyor" filmiyle birlikte Türk Sineması'nda ilk defa bir cem töreni bu kadar ayrıntılı bir biçimde beyaz perdeye aktarılır. Film, senaryosu ile karşılaştırıldığında cem töreninin doğaçlama çekildiği anlaşılmaktadır²⁷³. Cem töreni sırasında yaşananlar gerçekçi bir biçimde kaydedilmiş, müdahil olunmamıştır; böylece cem töreni, yarı belgesel görüntüler eşliğinde beyaz perdeye aktarılmıştır. Filmde cem töreniyle ilgili dikkatleri çeken bir diğer durum da Alevi olmayan kişilerin de ötekileştirilmeden törene katılabilmeleridir²⁷⁴.

Cem töreni sonrasında Esmâ eve döner; gece yarısı birden uyanarak Hüseyin'i evin yakınında kaza yapmış halde bulur. Hüseyin'le yaptığı konuşma sonrasında

imlemektedir. "Eşik, kapı, ani ve somut bir şekilde mekânın sürekliliği çözümünü göstermektedirler, çünkü bunların hepsi birden geçiş simgeleri ve araçlarıdır (Eliade M., 1991, s. 5-6)."

²⁷¹ Alevi-Bektaşî inancında cem yapılan mekânlar, birer mabet değildir; gündelik yaşam içinde başka amaçlar için de kullanılan mekânlar, aynı zamanda cem törenlerine ev sahipliği yapmaktadır.

²⁷² Cemin başlamasıyla birlikte zakir ve dedenin bağlama çalarak düvaz imam-nefes söylediği görülür. Filmde cem töreninin Alevi-Bektaşî ritüelini neredeyse birebir yansıttığını söylemek mümkündür. Esmâ, cem töreni sırasında yaşananları merak içinde, dikkatlice izlemektedir. Dede, on iki imamın ismini saydıktan sonra, tevhide geçilir ve o sırada ceme katılan herkes dizlerini döverek tevhide eşlik ederler. Bu esnada Doğan ve Zeynep'in de kendinden geçercesine tevhide eşlik ettikleri görülmektedir. Sonrasında önce üçerli sonra ise dörderli semah dönüldüğü görülür; o sırada Esmâ, Hüseyin'le semaha benzer biçimde dans ettiğini hayal eder.

²⁷³ Cem töreniyle ilgili görüntülerin hemen hemen hiçbirisi filmin senaryosunda yer almamaktadır.

²⁷⁴ Günümüzde kentlerdeki cem törenlerinde çok sık biçimde görülen bu durumun 1970'li yıllar düşünüldüğünde sorunlu olduğu düşünülmektedir. Anadolu coğrafyasında 1970'li yıllarda cem törenlerinin devlet baskısından dolayı gizlice yapılmakta olduğu bilinmektedir ve genelde yabancıların (Sünni ya da diğer inançlardan birilerinin) cem yapılan mekânlara girmesi pek hoş karşılanmamaktadır. Filmde Saliha ve Esmâ'nın, ikisinin de Alevi olmamalarına rağmen cem yapılan mekâna kolayca girebilmeleri söz konusudur. Bu durum, Alevilerin ceme katılan kişilerden güven noktasında emin olduklarının göstergesidir.

hislerinin karşılıksız olmadığını düşünerek Saliha'ya anlatır²⁷⁵. Saliha, Alevi-Sünni kadın-erkek ilişkilerine vurgu yaparak, ikisi arasında bir ilişki olmasının mezhepsel ayrılıklardan ötürü imkânsızlığından bahseder. Özellikle periferide yaşayan Aleviler ile Sünniler arasında kadın-erkek ilişkileri ve evlilikler her iki topluluk açısından yasaklanmıştır (Salman, 2018, s. 69). Saliha'nın inançsal farklılığa yapmış olduğu vurgu, Esmâ'nın zihninde hiçbir anlam ifade etmez. Bu bağlamda Esmâ'nın "Kızılbaşlık" ile ilgili önceden var olan yargılarının değiştiği görülür. Her iki topluluk için de evlilik ve kadın-erkek ilişkileri, sınır noktasını oluşturmaktadır. Saliha bu durumu vurgular.

Filmin sonunda Alevi ve Sünni iki aile, uzun zamandır birbirleriyle mesafeli olduklarını bahane ederek piknik yapmak üzere toplanırlar. Bu esnada Kemal'in Doğan'dan türkü isterken "Ali'siz, Osman'sız bir şey çal" demesi, aradaki ayrımı espri düzeyine getirip hafifletmelerini sağlar. Kemal, Alevi-Bektaşî inancındaki deyişlere vurgu yapmak ister. Bu sırada Doğan, "Bir ay doğar ilk akşamdan gecedem" adlı Arguvan türküsünü söylerken hep birlikte türküye eşlik ederler. Sembolik olarak iki inanç arasındaki ayrışmanın bir türküyle son bulabilme ihtimali vurgulanmak istenir.

Piknik sırasında Esmâ, Hüseyin'in Saliha'ya olan ilgisini fark eder ve Saliha'nın ona yalan söylediğini düşünerek, suçlar. O sırada Saliha'nın öldüğünü söylediği eşi gelir ve ortalık bir anda karışır. Sonrasında Saliha yeniden Ankara'ya gönderilirken Esmâ da ailesini çağırarak onu almalarını ister. Saliha'nın durumu, geleneksel Sünni ailedeki kadının konumunu imlemektedir. Saliha'nın söz hakkı yoktur ve yeri, ailesi tarafından kocasının yanı sıra olarak değerlendirilir. Bu esnada Arpin'in son sözleri, hem Saliha'nın Ankara'ya gönderilmesini hem de kendi yaşamını dolayısıyla da bu topraklardan sürülen halkları imlemektedir. Arpin "Allah kimseyi toprağından, yurdundan ayırmaya" diyerek, Saliha üzerinden daha önce bu topraklarda yaşamış olan ancak sonrasında Cumhuriyet politikalarının homojen ulus devlet yaratma pratikleri sonucu vatanını terk etmek zorunda kalan halkları imlemektedir. Bu bağlamda Malatya

²⁷⁵ Saliha: Beni iyi dinle. Bu işin şakası yok. Yaşınz tutmuyor, dininiz tutmuyor.

Esmâ: Dinimiz niye tutmasın, Müslüman değiller mi? Allah Allah diye yeri göğü inletiyorlar.

Saliha: Müslüman değiller mi dedim. İş orada bitmiyor".

ve çevresinde Ermenilerin varlığı ve onların tehcir ve iskân kanunları sonrasında vatanlarını terk etmek zorunda kaldıkları bilinmektedir.

Filmde kadın karakterlerin yoğunluğu ve hikâyenin genellikle kadın karakterlerin üzerinden işlenmesi, egemen sinema dilinin dışına çıkılmasını da beraberinde getirmektedir. Filmde; Saliha, Esmâ, Kerime Ana, Fatma, Rabia gibi kadın karakterlerin anlatı içinde ön plana çıktıkları görülürken, özellikle erkek karakterler (Doğan, Kemal, Necmettin gibi) kadınlara göre arka planda yer alırlar. Yönetmen, Alevi-Bektaşî inancının kadına atfettiği önemi, Kerime Ana karakteriyle anlamlı hale getirmiştir. Sünnî Saliha ve Esmâ'nın Alevî köyündeki rahatlıkları bu durumu desteklemektedir. Böylelikle Sünnî ve Alevî ailelerde kadınların konumlandırılışından yola çıkarak bir karşılaştırma yapma imkânı ortaya çıkar.

Filmde Alevi-Bektaşî inancına dair birçok motifin göstergelerle beyaz perdeye aktarılması söz konusudur. Özellikle Sünnî Esmâ ve Saliha'nın da katıldığı Alevi-Bektaşî inancını ritüelistik özelliklerini ortaya koyan cem töreni, bunların başında gelmektedir. Pierce'nin belirttiği anlamda ritüelistik adetler ve gelenekler, imgelerin simgesel/sembolik yönünü işaret etmektedir. Dolayısıyla bu göstergeleri simgesel göstergeler olarak adlandırmak mümkündür (Berger, 2018, s. 3). Böylece cem ritüelinde yer alan birçok unsur, sembolik bir gösterge olarak ifade edilebilir. Gösterge olarak cemevinde Hz. Ali'nin portresi asılıdır. Portrenin düz anlamı, duvarda asılı duran bir resmi işaret etmektedir. Yan anlamın betimseli, çıkarımsal anlamı ima eder ve mitlere dayalı olduğu bilinmektedir; yan anlam, çağrışımsal anlamı ifade etmek için kullanılır (Berger, 2018, s. 18). Bu noktada yan anlam düzeyinde portre, Aleviliği (Alevî zihniyetini) ve Alevîlerin tarihsel bir kişilik olarak Hz. Ali'ye verdiği önemi, gösterdiği saygıyı imlemektedir.

Bunların yanı sıra bağlama çalınarak semah dönülmesi, tevhit okunması, duaların Türkçe söylenmesi, ritüel sırasında kadın-erkek ayrımı olmaksızın bir arada bulunulması, Alevi-Bektaşî inancını imleyen, yan anlam düzeyindeki diğer göstergeleri oluşturmaktadır. Cem töreninin dışında özellikle Esmâ ile Zeynep arasında geçen diyaloglar sırasında Alevi-Bektaşî inancına dair birçok olgunun ifade edildiği görülür.

Bu noktada Esmâ, Aleviliği; “kızılbaşlık”la özdeşleştirirken, Aleviliğe dair egemen söylemi/Ortodoks Sünnî bakışı açısını tekrarlamaktadır. Geçmişten günümüze “kızılbaş” sözcüğünün pejoratif bir anlam ifade etmesi, genç kızın Aleviliği yanlış bilmesine yol açarken, Alevileri de ötekileştirmekte ve damgalamaktadır.

Filmde cem sırasında “dede”, “on iki hizmet”, “on iki imam” ifadelerinin geçmesi, izleyicinin Alevi-Bektaşî inancıyla bağlantılandırmasını sağlamaktadır. Yönetmenin cem ritüeli sırasında yaşananları filme aktarırken kamerayı konumlandığı yer, törenin akışını bozmayarak gerçeklik algısını güçlendirir. Bununla birlikte cem törenine ait görüntülerin özellikle genel planda gösterilmesi, cemde yaşananları herkesin net biçimde görmesini sağlar. Bu durum, Alevi-Bektaşî cem törenlerindeki mum söndürme suçlamasına da bir cevap olarak nitelendirilebilir.

Barış Pirhasan’ın konuyu on üç yaşındaki bir genç kızın gözünden beyaz perdeye aktarırken gerçekçi bir sinema dili oluşturduğu görülür. İzleyicinin olaylara bakış ya da olayları algılayış biçimi, genç kızın gözünden aktarılmaktadır. Yönetmenin konuyu anlatırken bazı bölümlerde eksik anlatıyor hissi uyandırması, bilinçli bir tercihin ürünüdür. Bu noktada yönetmenin tarzı, modern sinemanın “eksilteli anlatı” kavramını gündeme getirir. Kimi zaman nedensellik bağına da zayıflatan eksilteli anlatı, izleyicide büyük boşlukların oluşmasına (Kovâcs, 2010, s. 152) ya da kafa karışıklığına yol açar (Hayward, 2012, s. 130). Kimi zaman da gereksiz ayrıntıların atılmasını beraberinde getirir. Sadece hikâye içindeki önemli olaylara yer verilerek izleyicinin imgesel düzeyde hikâyeyi tamamlaması sağlanır. Buradan yola çıkıldığında yönetmenin filmin anlatı yapısını tamamen Esmâ karakteri üzerine kurduğunu belirtmek gerekmektedir. Böylece filmin anlatısı, bir karakter anlatısına dönüşür. Bu noktada izleyicinin sinema-gerçek ilişkisi bağlamında filmi algılayış biçimi, yönetmenin konuyu ele alış biçimiyle doğru orantılıdır. Yönetmen, hem estetik hem de tematik anlamda bu durumu destekleyecek biçimde filmin dramatik yapısını örmüş; sadece hikâyesiyle değil, aynı zamanda estetik anlamda da beyaz perdenin bütün olanaklarını kullanmıştır.

“O da Beni Seviyor”, herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği bir büyüme hikâyesi olarak beyaz perdeye aktarılırken, kullandığı sıcak ve samimi sinema dili,

izleyicinin filmle olan bağı arttırmaktadır. Filmde Esmâ'nın başından geçen hikâye, yönetmen tarafından öykünün yaşanabileceği bağlama özenle yerleştirilmiş ve gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Mekânsal olarak filmin kırsal bölgede geçmesinin ve nostaljik bir hikâye anlatmasının yanı sıra, özellikle düş ile gerçekliğin iç içe geçtiği ve Esmâ'nın düşlerinden oluşan sahneler, filmin şiirsel bir sinema dili oluşturmasını da beraberinde getirmiştir. Filmde yönetmen, 1970'lerin Malatya'sındaki bireysel ve toplumsal ilişkileri zamansal ve mekânsal anlamda sıcak bir öyküyle birleştirmiş; bunu yaparken de sinema dilini estetik ve tematik anlamda ön plana çıkarmıştır. Filmde toplumsal ilişkilerin bir parçası olarak mezhepsel farklılıkları mümkün olduğu kadar gerçekçi bir sinema diliyle ele alan yönetmenin, zor ama bir o kadar da önemli konuların altından kalkmayı becerdiği söylenebilir.

3.2.2. Başka Semtin Çocukları (2008)

2009 yılında yönetmen Aydın Bulut tarafından beyaz perdeye aktarılan “Başka Semtin Çocukları”, Alevi inancının Türk Sineması'nda görünür olduğu filmlerin başında gelmektedir. Film, İstanbul'da Alevi ve Kürt nüfusun yanı sıra ekonomik olarak alt gelir gurubundan insanların yoğun olarak yaşadığı kentin yanı başındaki taşrada, 1970'lerden itibaren sol örgütlerin etkin bir şekilde yer aldığı varoş olarak da nitelendirilebilecek Gazi Mahallesi'nde geçmektedir. Filmde, Alevi Veysel ile Sünni Saadet arasındaki aşkın mezhepsel farklılıklardan dolayı âdeta kan davasına dönüşmesi, önyargılar üzerinden işlenirken; varoşlarda sıkışarak, kenara itilmiş, çıkışsız kalmış yeni bir hayatın özlemini çeken gençlerin sınıf atlama hayalleri ve Kürt sorununun bireyler üzerinde bıraktığı travmatik durum, polisiye bir kurguyla sinemaya aktarılır. Filmde kentin çeperlerinde yer alan ve periferiden merkeze göçler sonrası kurulan mahalle, bir anlamda öteki Türkiye'nin insanlarına ev sahipliği yapmaktadır; ancak bu mahalle Yeşilçam filmlerinin aksine²⁷⁶, herkesin kaçıp kurtulmak istediği bir bataklık olarak

²⁷⁶ Yeşilçam filmlerinde mahalle temsillerinin mitsel bir anlam ifade ettiği söylenebilir. Mahalle mitinde saflıkla bezenmiş ilişkilerin yanı sıra dayanışmanın kutsandığı, yoksulluğun mutsuzluk kaynağına dönüşmediği bir geniş aile ortaya konmaktadır. Bu ailede herkesin birbirine kenetlendiği, hem sınıfsal hem de etnik her türlü farklılıkların gizlenerek birliğin ön plana çıkarılmaya çalışıldığı “tek yürek, tek bilek” bir halk projesi oluşturulmak istenmiştir (Arslan, 2005, s. 30). Bu bağlamda mahallenin kolektif yapısı, aynı zamanda kurucu ideolojinin kurumsal yapısını imlemektedir. Genellikle Yeşilçam mahallelerinde yoksulluk kutsanmakta/soylulaştırılmakta ve doğal olarak sunulmaktadır. Bunun

temsil edilmektedir. Filmde karakterlerin, içinde buldukları durumdan başkalarının üstüne basarak kurtulmaya çalışma çabaları, onları içinde buldukları durumdan çıkamaz hale getirerek, kimsenin bireysel mücadeleye bataklıktan kolayca kurtulamayacağını altı çizilmektedir.

Filmin hemen başında Alevi-Bektaşî inancına dair görsel öğelere rastlamak mümkündür. Filmin açılış sahnesinde evin büyük oğlu Semih, otobüsle İstanbul'a giderken rüyasında Güneydoğu'daki çatışma ortamında olduğunu görmektedir; o sırada paralel kurguyla Veysel'in Gazi cemevinde cenazesi yikanmaktadır. Filmin böyle başlaması, çatışma ile cenaze arasında bir bağlantı kurulacağı düşüncesini işaret etmektedir. Ancak bu ilişki, film boyunca doğrudan kurulmamaktadır. Sonrasında cenaze, cemevinin cenaze aracına yerleştirilerek mezarlığa götürülür. Böylece filmin mekân olarak Gazi Mahallesi'nde geçeceği ortaya çıkmakla birlikte ölen kişinin Alevi-Bektaşî inancına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Mahalle, 1970'lerde kurulmuş olsa da, özellikle 1995 yılında yaşanan olaylardan sonra sembolik bir mekân hâline gelmiştir. Mahallede 1995 yılında yaşanan olaylar²⁷⁷ sonucu 17 kişi yaşamını yitirmiş ve sonrasında mahallenin ismi özellikle kent merkezlerinde yaşayanlar ile Türk ve Sünnî Müslümanlar açısından Alevi ve Kürt ötekilerle anılan bir varoş²⁷⁸ olarak ifade edilmiştir.

Askerden dönen Semih'in, Veysel'in nasıl öldürüldüğünü sormasıyla birlikte Simo, Veysel'in öldürülüş hikâyesini anlatmaya başlar. Böylece flashback ile birkaç gün öncesine gidilir. Yirmi bir yaşında Alevi bir genç olan Veysel, evin damında

karşısında zenginlik ise dejenerasyonun göstergesi ve bir ibret vesikasına dönüşmektedir. Yeşilçam filmlerinde yoksulluk ve zenginlik üzerinden sınıf çatışmalarının olmadığı çelişki ve çatışmasız bir yoksul temsilinin ise garip, gariban şeklinde beyaz perdeye aktarıldığını söylemek gerekir (Maktav, 2013, s. 152-165)

²⁷⁷ Masicard (2007, s. 85), 1980'lerden itibaren başlayan kimlik söylemleri, sonrasında yaşanan Sivas Katliamı ve Gazi olaylarının Alevi-Bektaşî kitleler arasında bir nevi manevi şok oluşturarak, Alevi-Bektaşîlerin kamusal görünürlüklerinin artmasına ve kitlesel örgütlenmelerine yol açtığını ifade etmiştir. İlgün Erdem ise Gazi Mahallesi'nde yaşanan olayların kontrgerilla tarafından organize edildiğini belirtmekle birlikte sonrasında bir halk hareketine dönüştüğünü ve kolluk güçleri tarafından orantısız şiddetle bastırıldığını ifade etmiştir (Erdem I., 2014, s. 53).

²⁷⁸ Varoş, bilhassa 1980 sonrası süreçte gelecekte umudu kesmişlerin, dışlanmışların, ekonomik krizlerle toplumsal anlamda dışlanmışlık arasına sıkışmışların, bu bağlamda da toplumsal ötekiliğe mahkûm olanların gecekondusu olarak ifade edilmektedir (Pérouse'den akt. Yücel, 2016, s. 57). Varoşlarda ekonomik anlamda en alt tabakalar yaşamakla birlikte eğitim seviyesi de düşüktür. Bunun yanı sıra yine varoşlarda farklı siyasi yönelimlerden, hayat tarzlarından insanlar bir arada yaşamaktadır

abisinin ona emanet ettiği güvercinlerle vakit geçirirken kuzeni Haydar yanına gelerek, amcası Hasan'ın (Veysel'in babasının) Saadet konusundaki çekincelerinden bahseder²⁷⁹ ve amcasının Saadet'in Sünni olmasından yani mezhepsel farklılıklardan dolayı bu ilişkiye karşı çıktığını belirtir. Bunu söylerken Haydar da amcasının söylediklerini onamakta ve Veysel'in Sünni bir kadınla ilişkisini onaylamamaktadır. Kırsal bölgelerde doğup, yetişmiş Alevilerin muhafazakâr birinci kuşağıyla (Hasan) kent merkezlerinde doğup, büyümüş ikinci kuşak (Veysel) arasında yaşanan çatışma anlatılır. Kırsal alanda düşkünlük sebebi olarak görülen Alevi bireyin Sünni birisiyle evlenmesi (Bulut & Çetin, 2010, s. 192), kentin kıyılarındaki ilişki ağlarından ve Alevi inancının kentlerde yaşamış olduğu dönüşümden ötürü sadece ailesel baskılara dönüşür.

Kentte yaşamalarına ve Sünnilerle iç içe olmalarına rağmen Hasan'ın Sünnilerle kurulan ilişkilerle ilgili olumsuz tavrının belirli sosyolojik ve tarihsel art alanları mevcuttur. Bu bağlamda Hasan açısından Sünni biriyle kurulan ilişki, güven problemini de beraberinde getirmektedir. Hasan'ın Sünnilere güvensizliğinin temelinde, özellikle Alevi-Bektaşilerin Sünnilerle olan yaşama ilişkin deneyimlerindeki güvenlik problemleri ve Alevilerin kendilerini tehdit altında hissetmeleri yatmaktadır (İrat, 2012, s. 255). Böylece Alevi ve Kürt konumundaki birer öteki olarak Hasan ve Haydar tarafından Sünniler ötekileştirilmekte ve onlara neden güvenilmeyeceği Hasan'ın dilinden ifade edilmeye çalışılmaktadır. Ancak bu noktada Alevi bireylerin ötekileştirmesindeki ana neden, bireysel tercihten ziyade bir zorunluluk olarak görülmektedir.

Sonraki sahnelerde Veysel ve Saadet'in ilişkisine karşı çıkmaya devam eden Hasan'ın, Simo'yu durdurup Veysel'den dert yanarak, Veysel'e bir Arap atasözü olan "milletinden almayan, illetinden ölür" sözünü hatırlatmasını ister. Böylece Veysel'in Alevi bir kadınla evlenmesinin doğru olacağı ifade edilmek istenmektedir. Bu noktada Alevi-Sünni birlikteliğine dair Hasan'ın verdiği tepkiye benzer bir tepkiyi Sünni inanca mensup Saadet'in abisi Engin'de de görmek mümkündür. Saadet'in ailesi de Saadet'in Alevi birisiyle evlenmesine karşı çıkmaktadır. Engin iş yerine geldiğinde Veysel ile

²⁷⁹ Haydar: "Hasan amcam da haksız sayılmaz... Oğlum şöyle bir kendine baksana sen olduğun şeyi reddediyorsun, bu kız sana da yakışmaz bize de yakışmaz, aklını başına al bize yakışan şekilde davran"

Saadeti balkonda yalnız görür ve Veysel'e küfrederek; Sünni bakış açısından Alevi-Bektaşî inancına yönelik ötekileştirme pratiğini sergiler. Sünnilere göre Aleviler, İslam'ın şartlarının büyük bölümünü yerine getirmediklerinden İslam dinî açısından sapkındırlar. Tarih boyunca çeşitli biçimlerde bu sapkınlık ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu noktada Engin'in "Allahsızlar!" diyerek Veysel'e bağırması, kendi kimliğini olumsuz bir biçimde kötü bir referans noktasına karşıt konumlandırma çabasının (Bilgin & Arar, 2009, s. 153) ürünü olarak Aleviliği, Sünni Müslümanlık üzerinden ötekileştirme pratiğinin yansımasıdır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Engin, Veysel'in yolunu keserek²⁸⁰ kız kardeşiyle olan ilişkisine son vermesi konusunda Veysel'i daha önce uyardığını söyler, Veysel'in direnmesi üzerine Engin ve arkadaşları Veysel'e şiddet uygularlar. Engin belindeki silahı çıkarıp, küfür ve tehdit ederek Veysel'e Alevilere karşı kirlilik söylemini imleyen "Kızılbaş" sözcüğüyle hakaret eder. Böylece Engin'in sözleri, ötekileştirme pratiğinin ötesine geçerek nefret söyleminin önemli parçalarından birisi olan şeytanileştirerek damgalama (Parlak, 2015, s. 368) içermektedir. Özellikle Ortodoks Sünni bakış açısından Kızılbaşlık, bir damgalanma biçimi ve kirlilik sembolüdür. Engin'in Alevilere karşı kendince aşağılayıcı bir biçimde "Kızılbaş" sözünü kullanmasına karşılık Hasan ise Sünnilere karşı "Yezit"²⁸¹ sözcüğünü kullanarak bütün Sünnileri aynı kefeye koymakta ve damgalamaktadır. Buradan yola çıkıldığında film boyunca hem Alevilerin hem de Sünnilerin birbirlerine karşı ötekileştirici, damgalayıcı ifadeler kullandıkları görülür.

Hasan, Semih ile konuşurken Veysel'in öldürülmesi ile ilgili mahkeme sürecinden çok da ümitli olmadığını söyler ve konuşma esnasında 1995 yılında Gazi Mahallesi'nde yaşanan olaylara gönderme yaparak on yedi gencin öldürülmesine

²⁸⁰ Engin: "Kaç kere söyledim lan sana, kız kardeşimden uzak duracaksın diye".

Veysel: "Aaaa, affedersin Engin Abi sen nasıl istersen".

Engin: "Taşak mı geçiyon lan sen benle? Bana bak lan Kızılbaş piçi, bir daha ki sefere böyle olmayacak, gebertirim ulan seni".

²⁸¹ Alevi-Bektaşî topluluklar açısından Sünniler, Hz. Peygamber'in torunu Hz. Hüseyin'i katletmiş olmasına rağmen Muaviye'nin oğlu Yezit'e başkaldırmadıkları ya da Yezit taraftarları oldukları için bu adla anılırlar.

rağmen devletin hiçbir şey yapmadan, bütün sanıkları serbest bıraktığını ifade eder.²⁸² Buradan yola çıkıldığında Hasan, Veysel'in katili için de aynı durumun söz konusu olacağını söyleyerek, kamu otoritesine/devlete/adalete güvenmediğini daha önce yaşanan olayları refere ederek belirtir. Böylelikle Hasan'ın, genel olarak da Alevilerin, tarihsel mağduriyet söylemlerinden yola çıkarak devletin tarafsızlığına güven duymadıkları ortaya konmak istenmektedir; çünkü Alevilik tarih boyunca devlet tarafından bir inanç olarak görülmemekle, âdeta görülmez kılınmıştır. Alevilerin tarih sahnesine özne olarak çıktıkları nokta genellikle şiddet olaylarına maruz kaldıkları dönemlere aittir. Bu noktada Hasan adaletin ifa edilmeyeceğini belirterek kendi adaletlerini yaratmaları gerektiği düşüncesiyle Semih'in, oğlunun katili olarak gördüğü Sünni Engin'i öldürmesini istemektedir. Ancak Semih'i bunu yapamadığı için de suçlamaktadır. Sonrasında ise Veysel'in öldürülmesinden yola çıkarak tarih boyunca Alevilerin yaşadıkları katliam ve şiddet olaylarına vurgu yapar ve isyan eder²⁸³. Aslında Hasan'ın aşırıya kaçan tepkisi sadece Semih'e değildir; aynı zamanda tarihsel süreçte tepki göstermeyerek görmezden gelen ya da suskun kalarak yaşanan durumu istemeyerek de olsa kabullenen ve onaylayan herkesedir. Ancak Hasan'ın, Veysel'in ölümüne neden olduğunu düşündüğü Engin'e, dolayısıyla da Sünnilere karşı tepkisi sorunludur ve tarihsel önyargılar üzerine kuruludur²⁸⁴. Bütün bu olayları Alevi-Sünni dikotomisi/çatışmasına hapsetmek istercesine fail olarak belirlediği Engin'i neden vurmadığını Semih'e sorar. Aslında bu noktada Hasan kolayca kaçarak faili; kendini ötekileştirende aramakta, asıl faili ıskalamaktadır. Böylece mezhepsel ayrılıklar üzerinden ötekileştirme pratiklerinin sonucu olarak egemen iktidarın sınıfsal ayrılıkları gizlemesini kolaylaştırdığı görülmektedir. Buradan yola çıkıldığında yönetmen, hem

²⁸² Hasan: "Mahkemeye çıkacak da ne olacak, şimdiden belli, kanıt yok, delil yok diyecekler, salıverecekler hepsini. 17 tane gencimizi iki günde mahallede vurmadılar mı, ne oldu ki hepsini salıverdiler. Niye vurmadın onu he, sen hiç tanımadığın insanları vurmadın mı askerde, şimdi o sütü bozuğun karşısında mı titriyor ellerin? Hıı söylesene".

Semih: "O değil baba hem ben asker değilim savaşa da değilim".

Hasan: "Sen öyle zannet düşman her yerde var, savaşı her yerde var. Kardeşini kim öldürdü o zaman? O. Yezit'in oğlu değilse kim, kim öldürdü Veysel'i? Boşuna kendini kandırma, yapamadım de, korktum de inanayım sana".

Semih: "O değil dedim, ya baba neden dinlemiyorsun beni? Yapmamış işte".

²⁸³ Hasan: "O gelir vurur, bu gelir yakar, kim vurduya gider işte. Doğur, büyüt, adam et; onlar vursun, onlar yaksın. Sırtımıza semer vurulmuş ya işte, yürü eşek Hasan yürü, çalış eşek Hasan çalış. Bu dünyada sana gün yok Hasan, bu dünyada sana adalet yok Hasan".

²⁸⁴ Filmin sonunda Hasan'ın ön yargılı tavrının yanlışlığı açık bir biçimde ortaya konmaktadır.

Alevi hem de Sünnilerin egemen iktidarın hegemonik söyleminin etkisinde kalarak, gerçekleri görmelerinin engellendiğini vurgulamak ister. Bunun yanı sıra Hasan'ın Semih'i şiddete iterek, olayları kan davasına dönüştürme isteğinin Alevi-Bektaşî inancına sahip baba stereotipini yansıtmadığı söylenebilir. Onlar, hem kendileri hem de çocukları açısından herhangi bir biçimde şiddetle anılmak istememektedirler. Bu noktada şiddetten uzak durmak, hem Alevi-Bektaşî inancının hem de ona mensup bireylerin söylemlerinin bir parçasıdır. Bu bağlamda filmde Hasan karakterinin inandırıcılığı noktasında çeşitli sorunların olduğunu söylemek mümkündür.

Filmde Veysel'in mezhepsel ayrılıklara ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan baskılara rağmen Saadet'le ilişkisini sürdürme noktasındaki kararlılığı ön plana çıkar. Bu bağlamda Veysel, ona yapılan dayatmalara karşı gelmektedir. Varoşlarda yaşamış olmanın getirmiş olduğu sosyal dışlanma ve damgalanma, mezhepsel ayrımdan daha önemlidir. Bu noktada Gazi Mahallesi, bir öteki mekâna dönüşmekte ve orada yaşayanlar da toptancı bir bakışla ötekileştirilmekte ve dışlanmaktadır. Bu durumu, Veysel'in annesinin ölümünü Saadet'e anlattığı sahnede açık bir biçimde görmek mümkündür. Veysel, annesinin öldüğü gece hastanede onlara yapılanları anlatırken kullandığı “Biz onlara göre başka semtin çocuklarıyız aslında” ifadesi varoşlarda yaşayanların merkezde yaşayanlara göre algılanış biçimini ortaya koymaktadır. Veysel'in bahsettiği “onlar”, kentsel ayrışmanın toplumsal düzlemde oluşturduğu ekonomik, sosyal ve kültürel ilişkiler geliştirilemeyen diğer gruplardır. Bu noktada Veysel, çoğunluğun onlara bakışını “başka semtin çocukları” diye ifade ederken “onlar” a yüklenen tekinsizliği, güvenilmezliği, potansiyel suçlu ya da terörist gibi algılanmayı ifade etmektedir. Veysel; varoşlardan, özellikle de Kürtlük ve Alevilikle özdeşleşen Gazi Mahallesi gibi damgalanarak sembolize edilmiş bir mahalleden geldikleri için çoğunluk tarafından algılanma biçimlerini “Pislik gibi duruyoruz aslında” diyerek ifade eder. Bütün bu yaşananlardan sonra Veysel, annesinin ölümü üzerine memleketten gitme kararı aldığını söyler. Bu noktada Veysel, kendi ülkesinde başka semtin çocuğu olmaktansa, Amerika'ya giderek Kerim'in söylemiyle “zenci” gibi algılanmayı tercih etmektedir. Film boyunca Veysel'in hayallerini Saadet'le Amerikan rüyası süslemektedir. Amerika'ya gitmek; hem mezhepsel ayrılıklardan kaçıp

kurtulmanın, hem de içinde bulunulan mahalleden kaçarak sınıf atlamanın sembolü olarak görülmektedir.

Engin, Saadet'i işyerinden alıp eve götürdükten sonra işyeri sahibinin Veysel'e söyledikleri²⁸⁵, ülkenin kimlikler üzerinden ötekileştirme sorunsalını ortaya koymaktadır. Buradan yola çıkıldığında patron, bu topraklarda yaşayan herkesin birbirlerini ötekileştirerek, dışladığını ya da damgaladığını vurgulamak ister. Bu bağlamda toplumsal anlamda Alevi ya da Sünni, Türk ya da Kürt fark etmeksizin zihniyet yapılarının birbirlerinden çok da ayrıışmadığının altı çizilir. Bununla birlikte toplumdaki ötekileştirme biçimleri, birbirlerinden farklı gibi görünse de, aynı zihniyet yapısının ürünü olduğu açık biçimde patron tarafından ifade edilmeye çalışılmıştır.

Semih, dayısı Ali ve arkadaşlarıyla Engin'in yaşadığı eve baskın yaptığı sahnede içeriye tek başına girer ve Saadetle karşılaşır. O sırada baba, Engin'in yatağının yan tarafında namaz kılmaktadır. Semih, Engin'in yatağına yönelip bıçağını çıkarır ve Engin'in eline tutuşturarak, kardeşini nasıl öldürdüyse onu da aynı yerden öldürmesini ister. Bu esnada Saadet'in babasından yardım istemesine çığlık atmasına rağmen babanın namaz kılmaya devam ederek dua okuduğu görülür. Yönetmenin kısa, yakın plan çekimlerle verdiği bu sahne, Engin ve ailesinin katı Ortodoks Sünni bakış açısına sahip olduğunu vurgulamaktadır. Yönetmen bir yandan namaz kılan babayı, dua edişini, tüm dikkatini namaza odaklandığını gösterirken, diğer yandan Semih'i, Engin'i ve Semih'in elindeki bıçağı kesmeyle yakın planda göstermektedir. Böylece filmin ritmi hızlanmakta, karakter ve tiplerin duyguları, psikolojik durumları gözler önüne serilmektedir. Baba, yanında oğlunu öldürmeye gelen adama rağmen namazını kılmaya devam eder. Bu bağlamda ailenin, Saadet'in Alevi bir gençle olan ilişkisine verdiği tepkinin, katı muhafazakâr olmalarından kaynaklandığı imlenir. Böylece izleyiciden Saadet'in ailesinin Alevi-Sünni ilişkisine yönelik katı tutumunu anlamlandırması beklenir. Böylelikle hem Hasan'ın hem de Saadet'in ailesinin çocukların ilişkisine yönelik katı tutumlarının arka planında yatan düşünceler ortaya konmaya çalışılır. Bu

²⁸⁵ "Baban istemez; sülalen istemez onlar seni istemez... Değişmiyor oğlum bu memlekette bu işler, yok Aleviydi, yok Sünni'ydi, Kürt'tü, Türk'tü, Çerkez'di, Arap'tı... Sanki herkes babasını doğru biliyor bu memlekette".

bağlamda bir tarafta tarih boyunca öteki olarak damgalanmış bir kimliğin güven/güvenlik problemi, diğer tarafta Ortodoks Sünni bakış açısının katı muhafazakâr yapısı yer alır.

Genel olarak filme bakıldığında Gazi Mahallesi'nde bir tarafta yozlaşan ilişkilerden bahsedilirken; diğer tarafta devrimci dayanışmanın hala devam ettiği vurgulanır. Bir yanda Simo, Neco ve Veysel gibi sınıf atlama hayalleri kuran bireyselleşmiş ve apolitikleşmiş gençler, diğer tarafta başka bir dünyanın mümkün olduğuna inanan ve düzenin değişmesi için mücadele etmenin örgütlenmeden geçtiğini düşünen aktif, toplumcu, devrimci gençler yer alır. Özellikle varoş diye tabir edilen damgalanmış mahallelerde bu gençlerin dayanışma halinde olmaları ve mücadele etme azimleri, kolektif bilinci imlemekte; kurtuluşun tek başına olmayacağı vurgulanmaktadır. Veysel ve Simo karakterleri ise kendilerini mahalleye ait hissetmeyerek, daralan hayatlarından bireysel kurtuluşun peşindedirler²⁸⁶. Simo yolda yürürken önce dergi satan eski arkadaşına rastlar, arkadaşı Simo'dan derneğin dayanışma gecesine Veysel'le birlikte gelmelerini ister. Ancak Simo bu durumu Veysel'e bildirmez. Bir diğer sahnede ise Simo, devrimci gençlerin Gazi Mahallesi'ndeki eylemlerine denk gelir; ellerinde pankartlar²⁸⁷ taşıyarak slogan atan gençler, tarih boyunca Alevilere, Kürtlere ve devrimcilere yönelik şiddet eylemlerini ve katliamları protesto etmektedirler. Simo, önce pankarta sonra da taşıyanlara bakar ve oradan hızla uzaklaşır. Böylece Simo'nun aynı mahallede mücadele edenlerle ilişkisi, onlara bakışı ve onlara teğet geçişi somut biçimde ortaya konmaktadır.

Filmde ele alınmaya çalışılan bir diğer konu ise Kürt sorunu çerçevesinde askerden dönen gençlerin yaşadığı travmalardır. Ancak Kürt sorunu örtük bir biçimde Güneydoğu'da askerliğini yapmış gençler üzerinden eleştirel bir biçimde anlatılır. Bir yandan Hakkâri'deki çatışma bölgesinden dönen Semih'in rüyasında sık sık çatışma alanında olduğunu görmesi, diğer yanda yine Güneydoğu'da askerliğini yaparak yeni

²⁸⁶ Simo Veysel'e "Şu içine sıçtığının mahallesine bak, kimsenin kimseye hayrı kalmamış, biz buraya ait değiliz abi, bu hayat bizi kesmez, bizim olayımız ayrı, ortamımız da ayrı olmalı" der.

²⁸⁷ Pankartta "Sivas, Çorum, Maraş, Gazi, 19 Aralık, Şemdinli katliamlar sürüyor hesabını soracağız" yazmakta; pankartın yanı sıra kitlenin "Bedel ödedik, bedel ödeteceğiz" sloganları attığı görülmektedir.

dönmüş Gürdal'ın yaşamış olduğu travma sonrası stres bozukluğu²⁸⁸ yer alır (Boscarino & Boscarino, 16.02.2021). Her iki karakter de askerden dönmelerine rağmen ciddi psikolojik sorunlar yaşamaktadırlar. Özellikle Gürdal'ın yaşamış olduğu travma, sosyal ilişkilerini ciddi anlamda etkilemektedir. Bu bağlamda yaşanan çatışma ortamının onlar üzerinde yaratmış olduğu sorunlar, yönetmen tarafından eleştirel bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Yönetmenin eleştirel tarzı, Sünni ve milliyetçi²⁸⁹ oldukları düşünülen Gürdal ile arkadaşlarının buluştuğu sahnede de devam etmektedir. Dışarıdan bakıldığında âdeta bir kahraman gibi görülen Gürdal'a arkadaşları; Güneydoğu'daki çatışma ortamını anlatmasını istediklerinde Gürdal'ın onlara karşı verdiği tepkiden bu eleştireliliğin devam ettiği söylenebilir²⁹⁰. Gürdal'ın Güneydoğu Anadolu bölgesinde teröristlerle çatışması sırasında yaşamış olduğu şeylerin vahameti, arkadaşlarını ilgilendirmezken; onlar sadece filmlerde ve televizyonlarda gördükleri fantazyayı arkadaşlarından duymak istemekte ve bir anlamda arkadaşının anlatacağı hikâyelerle duygusal boşalım sağlamayı amaçlamaktadırlar. Onlar Gürdal'ın kaç kişiyi öldürdüğünü, nasıl kahramanlıklar gösterdiğini duymak isterler ancak Gürdal'dan beklemedikleri bir tepki alırlar ve Gürdal oradan uzaklaşır. Gürdal'ın yaşadığı travma, türkü bardaki kavga sonrasında söylediği sözlerle belirginlik kazanır.

²⁸⁸ Travma sonrası stres bozukluğu (TSSB), uç durumlardan kurtulan kişilerde kaçınma ve aşırı uyarılma semptomlarının yeniden deneyimlenmesi şeklinde ortaya çıkan bir anksiyete bozukluğudur. Diğer birçok zihinsel bozukluğun aksine, TSSB'de ortaya çıkan belirtiler daha önceki bir travmatik tecrübeyle ilişkilidir. Bu ilişki, hem olaydan sonra başlayan semptomlarla hem de içerikle bağlantılıdır. TSSB, yaşanan travmatik olayın hatırlanması ve hatırlatılması şeklinde ortaya çıkmaktadır. TSSB'den muzdarip bireyler, travmatik olayın çok üzücü unsurlarını sürekli ve kontrolsüz bir şekilde, istemsizce hatırlama ve kalıcı bir tehdit duygusu şeklinde yeniden yaşarlar. Bu tür hatıraları uyandırabilecek yerlerden, durumlardan ve zihinsel durumlardan kaçınırlar. Travmatik bir olayı defalarca yeniden yaşamaya mahkum edilen bireyde tahayyül gücü, bu durum tarafından ele geçirilmiştir (Shalev, 2009, s. 1-2). Bilinen ilk örneklerinin 1860'lı yıllarda görüldüğü TSSB, I. ve II. Dünya Savaşı'ndan dönen askerlerde gözlemlenmesine rağmen önceleri, askerlere ödenecek tazminatlardan kurtulmak amacıyla, savaş yorgunluğu olarak geçiştirilmiş; fakat daha sonraları bir hastalık olarak tıp literatürüne girmiştir (Young, 1995, s. 43-118).

²⁸⁹ Gürdal'ın arkadaşlarının arabasının arkasında asılı duran Türk bayrağı, milliyetçi bir bakış açısına sahip olduklarını imlemektedir.

²⁹⁰ 1. Arkadaşı: "Hiç anlatmıyon moruk, ağzından kerpetenle laf alıyoruz".

Gürdal: "Ne anlatayım?"

2. Arkadaşı: "Ne demek abi ne anlatayım, kahramansız sen leşlerini anlat".

1. Arkadaşı: "Ekşin istiyoz abi ekşin nerelere girdin çıktın nasıl vurdun indirdin kaç kulak kestin onu anlat".

Gürdal: "Ekşin ha, hepiniz oruşpu. çocuğusunuz lan hepiniz".

Filmde Veysel, Simo, Neco ve sonrasında da Semih'in uyuşturucuya kolayca ulaşabilmiş olmaları mahallelerdeki büyük değişimin sonucudur. Özellikle Alevi, Kürt ve devrimcilerin yoğun olarak yaşadıkları mahallelerde 1990'ların sonu 2000'lerin başından itibaren uyuşturucu maddelerin kullanımı ve gayrimeşru işlerin (kumar, fuhuş, çete) arttığı görülmektedir. Böylelikle devletin bu bölgelerde ortaya çıkan gayrimeşru durumlara göz yumduğu filmde örtük bir biçimde gösterilmektedir. Hatta Gazi ve benzeri mahallelerde yozlaştırıcı faaliyetlerin devlet tarafından özellikle 1995 yılından sonra desteklendiği düşünülmektedir (Erdem, 2014, s. 59). Bu noktada Gazi Mahallesi'nin de bu olaylardan kesif bir biçimde etkilendiğinin altı çizilmek istenmiştir. Bir nevi ötekilerin mahallesi olan Gazi, filmin bir karakterine dönüşmekle birlikte birlikteliğin, dayanışmanın, kolektivitenin, paylaşımın yerini bireyselleşmenin, suçun, adaletsizliğin ve ayrışmanın aldığı farklı bir mekâna evrilmiştir. Uyuşturucunun yanı sıra mahallede açılan pavyon, gazino gibi yerler de mekânın politikasının değişmesini sağlayan unsurlar arasında yer almıştır. Yönetmen bu noktada orada yaşananları toplumsal çürüme ve gerileme olarak nitelendirmekte; meyhane, bar ve pavyonların açılmasını da bu durumun devamı olarak görmektedir (Çiftçi & Yücel, 2009, s. 34).

Filmdeki ana ve yan karakterlerin büyük bölümü, Alevi-Bektaşî olmakla birlikte özellikle Hasan ve Haydar'ın, Veysel'in ilişkisine yönelik tavırlarında Alevi-Bektaşî inanç/kimliğinin ayrımcılığa karşı, sevgi, hoşgörü ve gönül temelli bakış açısının dışında bir tavır sergiledikleri görülür. Bu noktada tam da eleştirdikleri katı, Ortodoks Sünnî inanç gibi Veysel'in ilişkisine karşı çıkarak, aynılaşılmaktadırlar. Alevi-Bektaşî olarak Semih ve Veysel'in tavırları ise Hasan ve Haydar'a göre daha modern ve ötekileştirmenin dışındadır. Simo karakteri, yozlaşmış varoş/gecekondu genci tiplemesini ortaya koymakla birlikte, neoliberal ekonomik sistemin dışlıları arasında ezilen, sınıf atlama çabasını gerçekleştirme adına her türlü yolu mübah gören bir fantazy üreticisidir. Simo, kısa yoldan zengin olabilmenin hayallerini kurmakta ve kendi gerçekliğiyle çelişmektedir. Kerim ise mahallenin kuruluşundan itibaren var olmakla birlikte neoliberal yeni düzene çabucak ayak uydurmuş, egemen yapının politik figürlere karşı savaşının bir parçası hâline gelerek mahalleye açtığı gazino ile depolitizasyon sürecinde gençleri zehirlenme görevini yerine getirmiş, bir anlamda kendi

değerlerine ihanet etmiş, eski bir devrimci karakter olarak temsil edilmiştir. Bu noktada Kerim'in eski devrimci bir Alevi olmasına rağmen hem mahalleye hem de ideolojisine ihanet ettiği görülür. Böylelikle aslında asıl sorunun zihniyet dünyasıyla ilgili olduğunu belirtmek gerekmektedir. Kerim'im Alevi ya da Sünni olmamasının bir anlamı kalmamakta; asıl önemli olanın zihniyet yapısı olduğu ön plana çıkmaktadır.

Filmin baştan sona erkeklik öyküleri anlattığını söylemek mümkündür. Toplumsal yaşamın ürettiği erkek egemen bakış; erkeği etken ve kamusal, kadını ise edilgen ve özel alanda konumlandırmaktadır. Kadının ikincil konumu, eril bakışın nesnesi konumuna dönüşmesini de beraberinde getirir. Böylece filmde kadınlarla ilgili kararlar, erkekler tarafından alınmakta ve kadınlar ötekileştirilmektedirler. Film boyunca erkeklik hikâyelerinin yan karakterleri olarak Saadet, Canan, Gül ve Beyza'nın kendileriyle ilgili konularda erkeklerden bağımsız karar veremedikleri görülmektedir. Bu noktada kadınların bataklık diye tabir ettikleri mahalleden, yoksulluktan ve ötekileştirilmeden tek başına kurtulma şansları yoktur. Bu, tam da taşranın kadınlar üzerindeki baskısının ve tahakkümünün yansımasıdır. Bu bağlamda kurtulmayı başaran tek karakterin Beyza olması ve onun da bir erkekle evlenerek mahalleden kurtulması; filmin söylemsel anlamda eril bakışı eleştiriyormuş gibi görünmesine rağmen yeniden üretmesi anlamına gelmektedir.

Filmde Alevi-Bektaşî inancına ve kimliğine ait birçok göstergeden bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki, filmin hemen başında gösterilen ve bir gösterge olarak değerlendirilen, üzerinde Gazi cemevi yazan cenaze aracıdır. Araç, ölen kişinin yan anlam düzeyinde Alevi-Bektaşî kimliğini refere etmektedir. Cemevleri²⁹¹, Alevi-Bektaşî inancının kentlerdeki ibadet/toplanma mekânlarıdır; dolayısıyla yan anlam düzeyinde Alevi-Bektaşî inancına vurgu yapmaktadır. Filmdeki Haydar, Hasan, Ali gibi isimlerin Aleviler arasında son derece yaygın olması ve filmde söylenen türküler de Alevi-Bektaşî inancını işaret etmektedir.

²⁹¹ Türk Sineması'nda ilk defa kentlerde bir cemevinin görüldüğünü söylemek mümkündür. Cemevleri özel olarak 1990 sonrasında büyük şehirlerde de açılmaya başlanmıştır.

Filmde Gazi cemevinde Veysel'in helvasının dağıtımı sırasında Hz. Ali'nin, Hacı Bektaş-ı Veli'nin ve Hz. Hüseyin'in resimlerinin yanı sıra Atatürk'ün resimlerinin de asılı olduğu görülür. Gazi Mahallesi'ndeki bir parkta Pir Sultan Abdal'ın elindeki bağlamasını kaldırdığı heykelin gözükmemesi, Sivas katliamı anmasıyla ilgili Gazi Mahallesi'ndeki yürüyüşün gösterilmesi ve yürüyüş yapanların ellerinde Sivas olaylarında hayatını kaybedenlerin fotoğraflarının olması filmin yan anlam düzeyindeki göstergelerini oluşturmaktadır. Bu göstergeler, karakterlerin inançsal yapısı hakkında izleyiciye bilgi vermektedir.

Filmin son sahnesinde Simo'nun yozlaşan ilişkilerin bir parçası olarak Kerim'in müzikholünde o mertebeye ulaşmak için çok çabaladığı fedailiği elde etmesine rağmen mutlu olamadığı görülmektedir. Bu esnada kamera sola çevrinerek ara sokaklardan gelen devrimci gençlerin ana yola çıkarak, korsan gösteri yapıp, yolu kapattıklarını gösterir. Bu sahneden yola çıkarak filmde yönetmenin kendini konumlandığı alan, Gazi Mahallesi'nde hala politik bir yapı olarak varlığını devam ettirmeye çalışan ve mahalleye sahip çıkan devrimci grupların yanı sıra görülebilir. Filmin son sahnesinde bu durum gösterilmek istense de, izleyicinin daha çok manzaraya bakar gibi izlediği bir eyleme dönüşmektedir. Bu yönüyle yönetmenin bir ikilem yaşadığını ancak kendini gecekondu/varoş mahallelerin devrimcilerine daha yakın hissettiğini söylemek mümkündür. Yönetmen, tek bir çekimle Gazi Mahallesi'nin iki yönünü ortaya koymaktadır. Bir yanda müzikholün önünde fedailik yapan Simo, diğer yanda korsan gösteri yapmak üzere sokağa çıkan gençler gösterilir.

Filmde Alevi-Bektaşî inancı görünür biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Ancak Hasan karakterinin üzerinden Alevi-Bektaşî kimliğine aidiyet duyan birisinin Sünniliği ve Sünnileri ötekileştirdiği görülür. Sünnilere yönelik algılayış biçimi sorunludur. Bu noktada yönetmenin bu durumu ele alış biçimi, filmin gerçekçiliğini bozmakta ve inandırıcılığına zarar vermektedir. Filmde Aleviler başta olmak üzere ötekilerin yoğun olarak yaşadığı yerler olan varoşlar, kent yoksullarının çok büyük bölümünün barındığı yerlerdir. Bu bölgelerdeki yoksulluk, özellikle gençlerin kendilerini başka bir dünyanın kıyısında hissetmelerini de beraberinde getirmektedir. Buna bağlı olarak da içinde yaşadıkları bölgelere aidiyet sorunu yaşayarak, umutsuz,

çıkışsız bir ruh halinden kurtulmak istercesine başka dünyaların hayallerini kurmaya çalışmaktadırlar. Aleviler, Kürtler, Ermeniler, Rumlar, yoksullar, varoşlarda yaşayanlar içinde bulunulan egemen sistemi tehdit edercesine başka semtin, başka coğrafyaların çocukları olarak merkezde yaşayan çoğunluk tarafından ötekileştirilmişlerdir. Filmde yönetmen Aleviler, Kürtler, yoksullar ve varoşlarda yaşayanlar üzerinden bu olguyu beyaz perdeye aktarmayı amaçlamıştır.

Yönetmen filmi, estetik ve tematik anlamda gerçekçi bir sinema diliyle gerçekleştirmeye çalışmış ancak başarılı olamamıştır. Bunu yaparken popüler sinema dilinin olanaklarını kullanmaktan çekinmemiştir. Ancak filmde anlatının görsel bir dilden ziyade daha çok karakterler ve diyaloglar üzerine kurulu olarak ilerlediğini söylemek mümkündür. Filmin Alevi-Sünniler arasındaki ayrımı anlatacağı düşünülürken bir anda Türk-Kürt dikotomisini ele alması ve sonrasında polisiye bir öyküye dönüşmesi senaryodan kaynaklanan sorunların ön plana çıktığına işaret eder. Böylece filmin birden fazla odak noktası olması, anlatmak istediği hikâyenin tam anlamıyla seyirciye etkili bir biçimde ulaşmasını engeller. Yönetmenin televizyon dizilerinde çalışmış olması ve birden fazla karakterle hikâyeyi anlatmaya çalışması, karakterlerin yüzeysel kalmasını sağlayarak derinlemesine analizlerini zorlaştırır. Bu durum, aynı zamanda yan öykülerin fazla olmasına da yol açarak ana öykünün bütünlüklü yapısını bozar. Filmin didaktik öğeleri ön plana çıkaran diyalogları, gerçeklikle kurulan bağın sorunlu olmasını da beraberinde getirmiştir. Bu anlamda sinematografik olarak etkisinin azaldığını da söylemek mümkündür.

3.2.3. Saklı Hayatlar (2011)

Yönetmenliğini Ahmet Haluk Ünal'ın yaptığı, 2011 yılında beyaz perdeye aktarılan “Saklı Hayatlar”²⁹², Alevi-Bektaşilerin yaşadıkları toplumsal baskı ve şiddet olaylarından birisi olan Çorum olaylarını²⁹³, ilk defa beyaz perdeye aktaran film olma

²⁹² “Saklı Hayatlar” filmi, AK Parti iktidarı döneminde Alevi açılımının olduğu yıllarda Kültür Bakanlığı desteğiyle çekilmiş ve gösterime girmiştir.

²⁹³ 1980 yılının Mayıs ayında başlayan ve Temmuz ayına kadar devam eden Çorum olayları, 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi öncesinde yaşanan Alevilere yönelik şiddet olaylarının sonucusudur. Filmin başında “1980 Haziranında Çorum’da Alevilere yönelik saldırılar; 57 ölü, 200’ün üzerinde yaralı, 300’e yakın ev ve işyerinin tahrip edilmesi ve binlerce insanın göçüyle sonuçlanmıştır” bilgisi yer almaktadır.

özelliğine sahiptir. Bununla birlikte “Saklı Hayatlar”; Alevi-Bektaşî inanç ya da kimliğini hem simgelerle örtük, hem de diyaloglarla görünür biçimde sinemaya aktaran filmlerin başında gelmektedir.

Türk Sineması’nda toplumsal baskı ve şiddet olaylarının nadiren beyaz perdeye aktarıldığı bilinir, ancak bu baskı ve şiddet olaylarının Alevilere yönelik olanları, “Saklı Hayatlar” filmine kadar aktarılmamıştır. Filmde yönetmen, 1980 yılında yaşanan Çorum olayları sebebiyle İstanbul’a göç etmek zorunda kalan Alevi ailenin ev sahibi Sünnî aile ile kurduğu ilişkiyi anlatırken aynı zamanda Alevi ve Sünnîlerin birbirleri hakkındaki önyargılı tutumlarına vurgu yapmakta ve bu durumu sorgulamaktadır. “Saklı Hayatlar” filmi, tarih boyunca ötekileştirilerek gizlenmek zorunda bırakılmış, kimliklerini ya da inançlarını açıkça ifade ettiklerinde damgalanarak nefret söylemlerine maruz kalmış Alevilerin inanç ve kimlik sorunlarını büyük şehre zorunlu göç ve melodramatik bir aşk hikâyesi bağlamında beyaz perdeye aktarır. Alevi Nergis ile Sünnî Murat’ın aşkı üzerinden toplumsal zihniyet çözümlemesi de yapan filmde ana çatışma noktasını, farklı mezheplerden gelen Murat ile Nergis’in aşkı ve her iki ailenin bu aşka karşı çıkmaları oluşturur. Çorum olayları ve 12 Eylül Askeri Darbesi’ne kadar geçen süreçte yaşananlar, öykünün gelişimindeki toplumsal art alan olarak Alevilere karşı tarih boyunca süregelen şiddet olaylarına vurgu yapmaktadır.

Filmde Nergis, tıp eğitimi almak için İstanbul’da yaşarken Çorum’da yaşanan şiddet olayları sebebiyle kenti terk eden ailesi (Annesi Zeynep ve kız kardeşi Gülcan) Nergis’in yanına zorunlu olarak göç etmektedir. Özellikle 1978 ile 12 Eylül 1980 arasındaki zaman diliminde yaşanan toplumsal şiddet olaylarının mağduru olarak Alevi-Bektaşîler, popülasyon anlamında yoğun olarak yaşadıkları coğrafyalardan ve

Filmin açılışında siyah ekranda verilen bilgiyle Çorum’da yaşanan Alevilere yönelik şiddet olayları gözler önüne serilmekte; böylece yönetmen, izleyiciye filmin Çorum olaylarıyla bağlantılı olduğu ön bilgisini vermektedir. Filmin başında verilen bu bilgi, Çorum’da yaşanan olayların mağduru olarak Alevileri göstermekte, ancak fail noktasında bilgi vermemekte ve yalnızca somut durumu ortaya koymaktadır. Çorum olaylarında failin kim ya da kimler olduğuna dair filmin ilerleyen sahnelerinde çıkarım yapmak mümkün olmakta; yönetmen izleyiciye bu bağlamda doneler vermektedir.

periferiden büyük şehirlere göç etmek zorunda kalmışlardır (Salman, 2018, s. 88). Zeynep'in göçünü de buradan yola çıkarak değerlendirmek mümkündür²⁹⁴.

Filmde Çorum'da yaşananlara dair izleyicinin fikir edinmesini sağlayan ilk görüntü, Zeynep'in aynada yaralarına, vücudundaki morluklara gizlice baktığı sahnedir. Zeynep, Nergis'in bu yara ya da morlukları görmesini istememekte, başlarından geçen olayları da anlatamamaktadır. Zeynep'in sessiz kalmasını ya da suskunluğunu stratejik bir hamle olarak görmek mümkündür. Yaşanılan acıların kelime olarak karşılığı yoktur ve Zeynep olayları anlattığı andan itibaren Nergis'in vereceği tepkiyi hesaplayamamaktadır. Bununla birlikte İstanbul'a göç etmiş olmalarına rağmen, Alevi kimliklerini, inançlarını ve nereden geldiklerini kimsenin bilmesini istememektedir. Zeynep, başucundaki Hz. Ali portresini indirip, saklayarak Kuran-ı Kerim asmakta, böylece Alevi olduklarına dair herhangi bir iz bırakmak istememektedir.

Filmde Çorum olaylarına atıfta bulunan diğer sahnede ise ev sahibi Tefvik, gazete okurken radyo dinlemektedir. Kamera evin içinde dolaşırken milliyetçi ve muhafazakâr değerlere sahip olduğu görülen, kiracılarının Alevi olduklarını, Çorum'dan geldiklerini bilmeyen Tefvik ile ailesinin inancına ve düşünce dünyasına dair izleyiciye fikir verilir²⁹⁵. Radyoda ise devletin resmi yayın organının Çorum'daki Alevilere yönelik şiddet olaylarını haberleştirme biçimi duyulur. Egemen söylemin dili olan radyo, Çorum'da yaşanan olayları²⁹⁶, 1980 öncesinde alışıldık bir hâl alan tipik sağ-sol çatışması olarak vermekte, böylece Alevilere yönelik şiddet olaylarından

²⁹⁴ Bu durumu sadece Alevi-Bektaşiler açısından ele almak, eksik bir değerlendirme olacaktır. Toplum içindeki bütün ötekiler, kimliklerini gizlemek adına buldukları coğrafyadan zorunlu bir biçimde büyük şehirlere ya da yurt dışına göç etmek zorunda kalmışlardır. Bilhassa Kürtler, Ermeniler ve Rumlar bu kitlelerin en önemlileridir. Modern devletin kavimkırımcı yaklaşımına dikkat çeken Ayhan Yalçınkaya, Clastres'ten yola çıkarak modern devletlerin toplulukları yerinden ederek, coğrafyasını, mekânını değiştirdiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda Alevilerin kavimkırımcı politikalara maruz kaldığının altını çizmiştir (2014, s. 33-34). Çorum olayları sonrasında birçok Alevinin kitlesel olarak göç ettiği bilinmektedir; bu noktada filmde Çorum'un seçilmiş olması tesadüf değildir. 12 Eylül Askeri Darbesine giden süreçte Çorum'da Alevi ve Sünni olmak üzere mezhepsel ayrılıkların mekânsal anlamda da kendini gösterdiği görülmekte; Alevilerin büyük bölümü kırsal alanda yaşarken, şehir merkezinde yaşayanlar ise belirli mahallelerde toplanmaktadırlar.

²⁹⁵ Filmde Nergis, ailesinin Amasya'dan geldiğini, babasının da Almanya'da çalıştığını söyleyerek, Alevi olduklarını ve Çorum'dan zorunlu göç ettiklerini gizlemeye çalışır.

²⁹⁶ Filmde devletin resmi yayın organı olan devlet radyosunda olaylar, "Çorum'da gerginlik tırmanıyor, günlerdir süren olaylarda 5 kişinin öldüğü, 30'dan yaralı olduğu bildirildi. Sağ ve sol gruplar arasında başlayan çatışmaları durdurmak için şehre askeri birlikler gönderildi" şeklinde verilir.

bahsetmemektedir. Hâlbuki birkaç sahne sonra benzer bir olay, Hindistan'da yaşandığında radyonun mezhep çatışmalarına dair haber yaptığı işitilir. Böylece devlet radyosunun olayları manipüle ederek halka ulaştırdığı, halkın olayların gerçek niteliğini öğrenmesini engellediği ve olayları egemen ideolojinin beklentilerine uygun biçimde haberleştirdiği görülmektedir. Filmde yaşanan şiddet olaylarına devletin bir şekilde müdâhil olduğu vurgusu ön plana çıkmakta; olayların başlangıcında olmasa bile bastırılması aşamasında devletin baskı aygıtlarının şiddetin artmasına göz yumduklarının altı çizilmektedir. Bu, bir devlet politikasıdır (Bayrak, 2011, s. 266) ve sadece Çorum olaylarıyla da sınırlı değildir. Cumhuriyet tarihi boyunca yaşanmış olan çeşitli şiddet olaylarında muktadirin bir şekilde bağlantısı olduğu söylenebilir²⁹⁷.

Filmde fotoğraf sergisi ile ilgili toplantı sırasında Çorum'da yaşananlara dair gerçek fotoğraflar gösterilirken şiddetin boyutları görünür kılınır; egemen ideolojinin kontrolü altındaki basın ise olayları devlet radyosu gibi sağ-sol çatışması olarak nitelendirerek geçiştirmiştir. Filmde devletin olaylar sırasındaki tavrına da dikkat çekilmekte; devletin bu tip durumlarla ilgili ezberi olan ortada görünmeme durumuna vurgu yapılmaktadır. Buna bağlı olarak özellikle devletin de dahli olduğu ya da görmezden geldiği şiddet olaylarının yarattığı travmaların; korku, dehşet ve çaresizlik içinde bıraktığı geniş tabakalar, yaşam alanlarını terk ederek, yeni alanlara ya da kimliklerini açıkça ifade edebilecekleri yurt dışına göç etmişlerdir (Aydın & Taşkın, 2018, s. 318). Filmde şiddet olaylarının ortaya çıkışında kontrgerilla ve Özel Harp Dairesinin halkı kışkırttığı vurgusu yapılırken, kentte bulunan ülkücü ve akıncı gruplar, cahil Sünniler olarak tanımlanmışlardır. Ancak Çorum olaylarının Alevilere karşı açık bir saldırı olduğunun altı çizilmiştir²⁹⁸.

²⁹⁷ 1937-1938 Dersim Olayları, 6-7 Eylül Olayları, Maraş Katliamı...vb. olaylar, bunlara örnek gösterilebilir. Erdoğan Aydın, "Kimlik Mücadelesinde Alevilik" adlı çalışmasında Çorum'da, Maraş'ta, Erzincan'da ve Sivas'ta yaşananların aynı mizansenin sonucu olduğunu belirterek şunları ifade eder; "muktadirler yığın, dayatılan kimlik doğrultusunda tek tipleşmiş tebaa bir toplum istemiş, böyle olmayan kesimlere karşı ise yığılma saldırıları gerçekleştirmiş veya bu işlevli saldırılara seyirci kalmıştır. Bu saldırılar sonrasında asli vatandaş sayılmayanların yerlerinden göçmesi ve yerlerine asli sayılanların yerleştirilmesi veya değişimi içselleştirmesi sağlanmıştır" (Aydın E., 2013, s. 327).

²⁹⁸ Çorum olaylarını yalnızca iki grubun birbirlerini katletmeleri ya da kardeş kavgası olarak nitelendirmek sorunlu bir dil kullanmak olacaktır; bu kapsamda devlet, Maraş'ta olduğu gibi Çorum'da da yaşananların dışında değildir. Bu noktada Veysel Dinler (2020, s. 680); "devlet ya bizzat kamu

Çorum'da neler yaşandığına dair izleyiciye fikir veren bir diğer sahnede ise Zeynep'in "Yapma!" diye çığlık attığı, kâbus görerek uyandığı görülür. Böylece şiddet olaylarının Zeynep özelinde, Alevilerin üzerinde yaratmış olduğu travma anlatılır. Vücutundaki morluklar ve kâbus sahnesi, izleyiciye Çorum'da neler yaşandığına dair fikir verir. 1980 öncesinde yaşanan Malatya, Sivas, Maraş ve Çorum olayları, Aleviler açısından birer toplumsal travmaya neden olmuştur. Bu toplumsal travmalar, bir süre sonra Alevi kimliğinin bir parçası hâline gelerek, kendilerini gizleme zorunluluğuna dönüşmüştür. Bu durum, Türkiye Cumhuriyeti devleti içindeki öteki olarak nitelendirilebilecek diğer etnik ve dinî kimlikler açısından da geçerlidir. Etnik ve dinî anlamda tekçi, homojen bakış açısı, devletin resmi kimliği hâline getirilmiş; toplumsal anlamda azınlıklar ve ötekiler görmezden gelinerek yaşam alanları kısıtlanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde belli dönemlerde toplumsal şiddet olayları azınlık veya öteki olarak nitelendirilebilecek kitlelere yönelmiş ve bu noktada milliyetçi muhafazakâr hezeyanlar ön plana çıkarılmıştır.

Çorum olaylarına dair yaşanan şiddet olaylarını net biçimde gösteren sahnede Zeynep, Nergis'in Murat ile neden birlikte olmaması gerektiğini Çorum'da yaşananlardan yola çıkarak anlatır. Çorum'da Sünniler tarafından Alevi mahalleleri basılmış ve onlarca Alevi kadın ve çocuk, elleri sopalı bir grup tarafından hem sözel hem de fiziksel şiddete maruz kalmışlardır. Zeynep bütün Sünnileri aynı kefeye koymakta ve bu durumun sorumlusu olarak görmektedir. Dolayısıyla Nergis'in Sünni Murat ile ilişkilerine onay vermemektedir. Tefvik de Murat'ın Nergis ile ilişkilerini mezhepsel farklılıktan dolayı onaylamayarak Murat'ı evlatlıktan reddetmekle tehdit eder. Her iki ailenin de birbirlerine karşı yaklaşımlarında önyargılı bir tutum görülmekte ve yönetmen bunu eleştirel bir tutumla ifade etmektedir. Ancak Tefvik'in Alevilere karşı tavrındaki söylem, aşağılama ve nefret suçu içermekle birlikte çoğunluğun azınlık karşısındaki nefretini simgelemektedir. Böylece Tefvik özelinde egemen iktidarın Alevi-Bektaşî inancını konumlandığı bakış açısının altı çizilmektedir. Zeynep ise Alevi-Bektaşîlerin yüzyıllardır maruz kaldığı ötekileştirme ve şiddet olaylarına vurgu yaparak ilişkiye karşı çıkar. Böylece Zeynep'in tavırları da Sünni inanca mensup

görevlileri aracılığıyla ya olaylara göz yummasıyla ya da ihmalleriyle yaşananların aktörü olmuştur" demektedir.

kişilere karşı ötekileştirme içerir. Zeynep'in Sünnileri ötekileştirmesinin temelinde yüzyıllardır yaşanan tarihsel-toplumsal birikim sonucunda ortaya çıkan korku ve endişenin yattığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Zeynep açısından Sünnilerle kurulan ilişki ya da diyalog bir zorunluluğun sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece Zeynep, kendisini onlardanmış gibi göstererek güvenlik sorununu aşmak istemektedir.

Zeynep'le Fidan'ın sohbet ettiği sahne, Alevi-Bektaşilerin büyük şehirlere göç etme nedenlerini ortaya koyar. Göçlerin bir kısmı ekonomik sebepler sonucu olurken, bir kısmı da eğitim amaçlıdır. Alevi-Bektaşilerin periferiden büyük kentlere göçlerinde eğitimin önemli bir yeri vardır. Fidan ve Seher'in göçlerindeki temel amaç, bu biçimde özetlenebilir. Bununla birlikte yukarıda da değinildiği gibi Alevilere uygulanan şiddet eylemlerinin yaratmış olduğu zorunlu kitlesel göçlerden de bahsetmek gerekir. Kimliklerini açıkça ifade edemeyen ya da yaşayamayan Alevi-Bektaşiler, büyükşehirleri gizlenme mekânı olarak görmüşlerdir. Böylece büyükşehirlerin yaratmış olduğu bireyselleşmeden faydalanarak kendi kimliklerini kolaylıkla saklayabilmişlerdir. Zeynep ve Nergis'in saklanma nedeni, bu türden bir sonuç içerir. Alevilerin yoğun olarak yaşadıkları mahallelere neden göç etmediklerini soran Fidan'a, Zeynep, toplumsal şiddet olaylarının artması ve büyükşehirlere sığmaması durumunda Alevilerin yoğun olarak yaşadıkları mahallelerin tehlike altında olacağı düşüncesini öne sürer. Bu durum, Zeynep ve Nergis'in Sünnilerin yoğun olarak yaşadıkları mahallede ev kiralamalarına ve kendilerini gizlemelerine yol açmıştır.

Film boyunca Alevilerin kimliklerini ve ibadetlerini gizleme zorunluluğu sürekli vurgulanmış; filmin ismi de bu gizlenme zorunluluğuna vurgu yapmıştır. Alevi-Bektaşilerin önemli bir kısmı, büyükşehirlere göç sonrasında gecekondu mahallelerinde bir arada yaşayarak kendi aralarında bağ kurup, dayanışma içinde olmuşlardır (Salman, 2015, s. 183). Daha sonraları bu mahalleler, Alevi gettosu olarak anılmaya başlanmıştır. Filmde Fidan, Zeynep'e "keşke size de bizim mahalleden ev bulsaydık" diyerek durumu açıkça ifade eder. Gettolaşma, zorunlu göçün getirmiş olduğu, Alevilerin bilerek ve isteyerek tercih ettikleri bir durum değildir (Yalçınkaya, 2005, s. 70). Aleviler açısından büyükşehirlerdeki gettolaşma, güven(lik) problemlerinden doğan bir zorunluluk hali olarak algılanır.

Saklı Hayatlar filmi, Alevi ve Sünni iki ailenin birbirleriyle ilişkisi ve iletişiminin de ötesinde tam olarak zihniyet yapılarına odaklanır. Bu noktada kuşaklar arası çatışmalar ve farklar ön plana çıkar. Ailelerin birinci ve ikinci kuşak açısından birbirlerine karşı tavırlarındaki tutumları; önceden belirlenmiş, kalıplaşmış, dışlayıcı ve ötekileştirici bir zihniyetin ürünüdür. Hemen hemen aynı kuşaktan olan Zeynep ve Tevfik, iki farklı kimliği ve inancı temsil ederlerken birbirlerine karşı içinde buldukları toplumun stereotipini oluşturmaktadırlar. Zeynep'e göre Sünnilerin tümü, Yezit olarak nitelendirilir çünkü Alevilere yönelik şiddet olaylarında ve katliamlarda şiddeti uygulayanlar kadar bu duruma seyirci kalanların da payı vardır. Böylece şiddet olaylarının yarattığı tarihsel mağduriyet, Zeynep'in gözünde bütün Sünnileri tek tipleştirir. Aynı önyargıları Nergis'i, Murat'la ilişkisinden vazgeçirmeye çalışan Fidan'da da görmek mümkündür. Fidan, Nergis'in Murat ile ilişkisini bitirmesi için onu ikna etmeye çalışırken mezhepsel farklılığın yol açtığı olumsuz durumları anlatmakta ve Sünniler için "yabancı" olduğunu söyleyerek, onu ötekileştirmektedir. Aleviler açısından Sünniler, inançlarını yok sayan, baskı yapan "yabancılar" olarak görülmektedir ve Sünnilerle evlenmek veya ilişki kurmak düşkünlük sebebi²⁹⁹ sayılmaktadır. Tevfik ve Emine'ye göre ise tüm Kızılbaşlar pişirdikleri yenmeyen, verdikleri içilmeyen, oruç ve namaz bilmeyen dinsizlerdir. Tevfik daha da ileri giderek Kızılbaşların Çorum'da cami yaktıkları için Çorum olaylarının başladığını ifade etmekte ve Alevi-Bektaşileri olağan şüpheliye dönüştürmektedir. Bu bağlamda Tevfik, şiddet olaylarının yaşanmasını onayladığını göstermektedir. Böylece Campbell'in kötülüğün farklı biçimlerdeki görüngülerine katkı (Campbell, 2013, s. 60) düşüncesinin Tevfik tarafından ifade edildiğini söylemek mümkündür³⁰⁰. Tevfik; Alevilerin tümünü, helal-

²⁹⁹ Bu durumun temel sebebi, topluluğun saflığının bozulacağına dair düşünceleridir. Bununla birlikte Alevi genç kızın Sünni erkekle evlenmesinin asimilasyona yol açacağı korkusu ön plana çıkmaktadır. Alevi kızların inançlarından ötürü ötekileştirileceği, baskı göreceği ya da asimile edileceği düşüncesi, Aleviler açısından Sünnilere karşı ön yargı oluşmasında neden olmuştur. Bu önyargının temel sebebi korkudur. Yüzyıllardır bir arada yaşadığı Sünnilere karşı filmde söylenen "Yezide kız verilmez" zihniyeti, bir ötekileştirme tutumundan ziyade, korkudan kaynaklanmaktadır. Böylece Sünni erkekle Alevi kız ilişkisi onanmamaktadır. Bu durum, Alevi erkek Sünni kız arasında olduğu zaman da sorun olmakta ancak, Alevi kızlar kadar önemsenmemektedir. Anormallikler içerse de içinde bulunulan halin tarihsel ve toplumsal art alanı mevcuttur.

³⁰⁰ Campbell (2013, s. 60) yapılan her kötülükle ilgili şeytanın suçlanması "Tanrımızın kötülük barındırabileceğini kabul edemeyiz çünkü kendi içimizde bu durumu kaldırmaya gücümüzün olması gibi bir tehlike vardır. Kötülük dışlanabilir ve ucubeleştirilip insanlıktan çıkartılabilir" diyerek açıklar.

haram bilmemekle, ana-bacı tanımamakla ve mum söndü yapmakla suçlayarak, nefret söylemi üreterek aşağılar. Tevfik'in ötekine duyduğu nefretin bir arzu nesnesine dönüştüğünü, Lacan'cı anlamda nefret etmenin arzulandığı bakış açısıyla da değerlendirmek mümkündür (Mutman, 2016, s. 40). Genç kuşağın temsilcisi olan Murat ve Nergis ise ailelerine karşı çıkararak; aslında birbirlerinden çok da farklı olmayan ve ön yargılar sebebiyle birbirlerine düşmanlık beslercesine davranan her iki ailenin de ilişkilerine engel olamayacağını ifade ederler. Yönetmenin net bir biçimde Murat ve Nergis'in ilişkisini onadığı söylenebilir. Bu noktada her iki aileyi de muhafazakâr düşünceleri dolayısıyla aynılaştırmakta ve bu düşüncenin sorunlu yanlarına dikkat çekmektedir. Ancak Nergis'in Sünnilere yönelik ön yargılarının kökeninde korku ve kaygı dolu tarihsel ve toplumsal maduniyet yatmaktadır. Bununla birlikte iktidarın kendine benzemeyene karşı korku, nefret ve ötekileştirme politikalarını beslediği bir diğer gerçektir. Böylece Kerbela'dan Çorum'a kadarki süreçte Alevilere yönelik şiddet olaylarının ve katliamların devamlılığına vurgu yapılmaktadır. Aleviler yüzyıllardır ezilmiş, toplumdışına itilmiş, inançlarına saygı duyulmamış ve onları açıkça yaşayamamış, kimliklerini ifade edememiş ya da zulme maruz kalarak mağdur olmuşlardır. Alevi olduklarını açıkça ifade ettiklerinde de damgalanmışlardır. Bu sebeple Sünni öteki ile ilişkilerinde Aleviler, kendilerini Sünni'ymiş gibi gösterme çabası içine girmişlerdir. Ancak kendi kimliklerini gizleyerek egemen kimliğe bürünmek sorunları çözmekten ziyade, daha da derinleştirmiştir. Filmde Zeynep ve Nergis, Ramazan ayında oruç tutuyormuş gibi görünerek, sahur zamanı ışıklarını açıp, oruç tutmaya hazırlandıklarını göstererek, evde komşulara mevlit verip Kuran-ı Kerim okutarak, Tevfik'lerdeki iftar sofrasına konuk olarak kendilerini kabul ettirmeye çalışmışlardır. Nergis ve Murat ise anne ve babalarının bakış açısından farklılaşarak kuşaklar arası çatışmayı gözler önüne sermişler ve mezhepsel ayrılıkların ilişkilerine engel olamayacağını belirtmişlerdir. Bu noktada hem Nergis'in hem de Murat'ın sol/sosyalist ideoloji etkisinde olmalarının önemli olduğunu söylemek gerekir. Buradan yola çıkıldığında yönetmen, her iki bakış açısının üretmiş olduğu önyargılı tutumu sorunlu görmekte ve eleştirmektedir. Ancak Tevfik ve ailesinin, sonrasında mahallelinin

Kötülüğün tanımlanması için tarihte büyük katliamlara yol açan liderlere işaret edilmesinin sorunlu yapısını ortaya koymaktadır.

Zeyneplerin Alevi olduklarını öğrendikten sonraki tavırlarının Zeynep'in düşüncesini ve korkularını haklı kıldığını söylemek gerekir. Böylece yönetmen, Zeynep'in düşüncesini onamamakla birlikte haklılık payı olduğu duygusunu yaratmaktadır.

Filmde Zeynep ve Nergis özelinde kendini gizleyerek saklı bir hayat yaşayan Aleviler, sadece Alevileri temsil etmemekte; Türkiye'deki egemen dinsel, etnik, cinsel grupların dışındaki bütün ötekileri ve azınlıkları temsil etmektedirler. Ötekilerin gizlenmesi, gündelik yaşam pratikleri içinde toplumsal yapının huzur içinde yaşamasının ön koşulu gibi gösterilmekte; egemen kimlik ise kendini bütün toplumsal alanların sahibi olarak görmektedir. Buna bağlı olarak da kendi gibi olmayanları damgalayarak ötekileştirmekte, onları suskunluğa hapsetmektedir. Bu durum, resmi ideoloji tarafından sürekli kılınarak toplumun heterojen yapısı görmezden gelinmektedir. Film boyunca yönetmenin bu durumu vurguladığını söylemek gerekir. Özellikle Tevfik ile müteahhit arasında geçen diyalogda Tevfik, evin Ermenilerden kaldığını söyler. Aslında ev, bir yönüyle ülkeyi temsil etmektedir. Evin gerçek sahibi olanlar, evi terk etmek zorunda kalarak yeni sahiplerine bırakmışlardır. Etnik anlamda Türk, dinî anlamda Sünni-Müslüman olan ve milliyetçi-muhafazakâr bir dünya görüşüne sahip olan evin yeni sahibi, aynı zamanda Cumhuriyet sonrasındaki ülkenin yeni sahiplerini imlemektedir. Evin yeni sahipleri kendileri gibi olanları sahiplenirken, ötekilere kiracı olarak bile tahammül edememektedirler. Bu noktada evin kiracıları olan Alevilerin kendi gibi olanların yanına gitmekten başka çareleri kalmamıştır.

Yönetmenin her iki inançsal kimliğin muhafazakâr temsilcileri (Tevfik ve Emine ile Zeynep ve Fidan) için filmde kurmak istediği “birbirlerinden farkları yok” düşüncesi eksik bir önermedir. Alevi inancının önemseydiği sevgi, hoşgörü, eşitlik, özgürlük söylemleriyle uyuşmayan tavırların Zeynep ve Fidan tarafından sergileniyor olmasındaki tarihsel arka plan görmezden gelinir. Önyargılı tutumlara yapılan vurgu, özellikle Alevi-Bektaşî inancı noktasında ana ilkelerin göz ardı edildiği düşüncesini de beraberinde getirir. Zaten filmin içinde bu durum, Nergis tarafından “Hani biz hoşgörülüydük, hani bizim Kâbe'miz insandı?” şeklinde ifade edilir. Bu noktada siyasal iktidarların sürekli olarak organik bileşeni olan Sünni inançla Alevi-Bektaşî inancını bu bağlamda eşitlemeye çalışmaları sorunlu bir bakış açısının ürünüdür. Yönetmenin

Aleviliğin katı muhafazakâr algılanış biçimine dair getirmiş olduğu eleştirinin senkretik bir inanç biçimi olan Alevi-Bektaşiler için geçerliliği tartışılmalıdır. Çünkü senkretizm sadece kendi gibi olanları değil, inanç kimlik eksenli ayrıştırma girişiminde bulunmayan Ortodoksiye karşı da açık bir tutum sergiler.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Nergis, Seher ve annelerinin cem törenine katıldıkları ancak ibadetlerini gerçekleştirmek için uzun bir yolculuk yapmak zorunda kaldıkları görülür. Cem ritüeli esnasında dede dua ederken, topluluk kadınlı erkekli yarım halka oluşturmakta ve ibadeti toplu şekilde yapmaktadır. Dede dua sırasında Osmanlı'nın zulmünden, Maraş ve Çorum olaylarından bahsederek Alevilerin maruz kaldığı toplumsal şiddet olaylarını ve katliamları vurgular. Bu sırada yönetmen, paralel kurguyla Tevfik'in camide namaz kıldığı sahneyi göstermektedir. Camideki hoca ise Çorum olaylarına ve öncesinde yaşananlara vurgu yaparak, toplumsal anlamda birlik beraberliğin önemini ifade etmektedir.

Alevi-Sünni dikotomisi filmde ibadet yapılış tarzı ve mekânları üzerinden de ortaya konmaktadır. Sünniler, ibadetlerini devlet tarafından İslamiyet'in ibadet yeri olarak kabul edilen ve her anlamda desteklenen camide, açık bir biçimde yaparken; Aleviler ibadetlerini gizli, köhne bir köy evinde kimliklerini ve ibadetlerini gizleyerek yapmak zorunda kalmışlardır. İbadet sırasında Sünni kadın ve erkeklerin ayrı ayrı yerlerde namaz kıldıkları görülürken, Alevi kadın ve erkekler hep birlikte ibadetlerini gerçekleştirmektedir. Sünniler dualar okuyup, ibadetlerini Arapça yaparlarken; Aleviler Türkçe ibadet etmektedirler. Böylece aynı dine mensup iki inanın ibadet açısından farklılıkları paralel kurguyla gözler önüne serilirken, zihniyet dünyalarına dair izler de ortaya konmaktadır.

Filmde Alevi-Bektaşi inancına ait birçok göstergeden bahsetmek mümkündür. Alevi-Bektaşilikte kimlik, kimi semboller aracılığıyla dışa vurulmaktadır. Bu bağlamda kutsiyet atfedilen önemli şahsiyetlerin resim ve portreleri, Alevi-Bektaşiliği sembolize etmektedir. Nergis'in yatak odasına Hz. Ali'nin portresini asması, Seher'lerin evinde ve cem yapılan mekânda bulunan Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve on iki imamın resimleri, ailelerin Alevi-Bektaşi olduklarının yan anlam düzeyindeki göstergeleridir.

Cem töreni sırasında mum yakıldığı görülür (çerağ/delil uyarılır); çerağ/delil, Alevi-Bektaşî inancı açısından Tanrı'nın ışık olarak görüldüğüne inanılmasını ve Hz. Muhammet'in de ilk ışık olmasını simgelemektedir. Hz. Ali ise ışığın taşıyıcısı ve ruhun aydınlatıcısı konumundadır. Dolayısıyla çerağ, Muhammet-Ali'yi imlemektedir (Korkmaz, 2016, s. 56). Aynı zamanda ışığın aydınlatıcı olması, Muhammet-Ali'nin yolu aydınlattığını ifade etmektedir. Bağlama eşliğinde semah dönülmesi, dedenin dua sırasında Hz. Ali'ye vurgu yapması, Zeynep'in Hz. Ali'nin portresini duvardan indirirken “Ya Ali, Ya Hızır, Ya Muhammed!” diye dua etmesi, Alevi-Bektaşî inancına dair diğer göndermelerdir. Bunun yanı sıra filmde bağlama çalınarak kadınlı erkekli içki içilmesi, karakterlerin birbirlerine “can cana” diye hitap etmeleri yine dolaylı olarak Alevi-Bektaşî olduklarının ifadesidir.

Filmde yönetmen, Alevilik-Sünnilik dikotomisi içinde Alevi ve Sünni karakterler üzerinden, genç bir Alevi kızı ile Sünni erkeğin aşkından yola çıkarak birbirlerine karşı önyargıların oluşturduğu ruh ve davranış hallerini melodram kalıpları içinde beyaz perdeye yansıtmaya çalışmış ve büyük ölçüde başarılı olmuştur. Yönetmenin filmin toplumsal art alanını oluşturan Çorum olayları gibi zor bir konuyu, sonuçlarından yola çıkarak öykünün bir parçası hâline getirdiğini ve başarılı bir dönem filmi yaptığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte yönetmenin Türkiye'deki sinemacıların büyük bölümünün sakındığı konuyu, abartıya kaçmadan, gerçekçi bir dille sinemaya aktardığını belirtmek gerekir. “Saklı Hayatlar” filmi, estetik ve tematik anlamda çeşitli sıkıntıları içinde barındırıyor olsa da Alevi-Bektaşîlerin kimlik olarak büyükşehirlerde yaşadıkları zorlukları beyaz perdeye aktarma noktasında ve Alevi-Bektaşîler açısından son derece vahim olaylardan birisi olan Çorum olaylarına değinmesi açısından son derece önemlidir. Filmin, Türkiye Cumhuriyeti tarihi açısından bir yüzleşme noktası oluşturduğunu söylemek gerekir.

3.2.4. Bir Ses Böler Geceyi (2011)

Ahmet Ümit'in aynı adlı romanından 2011³⁰¹ yılında beyaz perdeye aktarılan ve Ersan Arsever'in ilk yönetmelik denemesi olan "Bir Ses Böler Geceyi", Türk Sineması'nda Alevi-Bektaşî inancının görünür olduğu filmlerin başında gelir. Filmde yönetmen, İsmail ile Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu karakterleri üzerinden Alevi inancına dair kuşaklar arası çatışmayı işlemektedir. Yönetmen, Alevi inancının geleneksel değerlerine dair muhafazakâr bakış açısına karşı çıkan İsmail ile geleneksel ya da muhafazakâr değerleri temsil eden Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu arasındaki zihniyet farkını ortaya koymakta ve geleneksel muhafazakâr bakış açısını, bu karakterler üzerinden eleştirmektedir. Filmde Alevi inanç ve kimliğine dair simgesel ve söylemsel anlamda birçok ögenin görünür olduğu açıktır. Film boyunca bu öğelerin yönetmen tarafından başarılı bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığını belirtmek gerekir.

Filmin hemen başında Süha, Tokat'a bağlı Zile ilçesinin bir Alevi köyünde kaza yapar ve sonrasında köyde Alevi-Bektaşî görgü cemine³⁰² şahitlik ederek kendi yaşamıyla İsmail arasında çeşitli bağlar kurup, içsel bir yolculuğa ve geçmişine dair sorgulamalara girişir. Filmin geçtiği mekânın (köyün) merkezden uzak ve kırsal bir bölge olduğu söylenebilir³⁰³. Geleneksel Alevilik, özellikle kırsal bölgelerde yaygın

³⁰¹ "Bir Ses Böler Geceyi" filmi, 2011 yılında çekilmiş; 2012 yılında da gösterime girmiştir. Bu dönem, AK Parti iktidarının hem Kürt hem de Alevi açılımı yaptığı yıllara rastlar.

³⁰² Görgü cemininin bu filmle birlikte ilk defa beyaz perdeye aktarıldığı görülmektedir. Görgü cemi bir anlamda arınma ritüelidir; geleneksel yapı içinde insanların toplum huzurunda arınma yaşadıkları, hesap verdikleri ve aynı zamanda hesap sordukları bir cem törenidir. Bununla birlikte görgü cemlerinde talibin Alevi-Bektaşî inancına girmesi, ikrar vermesi, musahip kardeşiyle birlikte görülmesi ve sorgulanması söz konusudur.

³⁰³ Aleviliğin geleneksel formu, mekân algısı üzerinden şekillenerek genellikle şehir merkezlerinden uzak kırsal bölgeyle sınırlandırılmıştır. Fuat Köprülü, Melikoff, Necdet Subaşı gibi çoğu tarihçi ve araştırmacılar, Aleviliği tanımlarken, kır ya da köy vurgusunu bilhassa ön plana çıkarırlar. Ancak Alevilerin merkezden uzağa giderek kırsal bölgelerde kapalı, izole bir biçimde yaşamaya başlamalarının tarihsel, toplumsal ve siyasi boyutu göz ardı edilmektedir. Bu durumun sebeplerini, XVI. yüzyıla kadar götürerek Yavuz Sultan Selim sonrası dönemle birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Bu sebeple Aleviler için kırsal bölgelerde kapalı ve izole bir biçimde yaşamak bir tercihten çok zorunluluktur. Aleviler kendi inanç ve kimlikleriyle yaşamda kalabilme mücadelesi böyle sürdürmüşlerdir. Yönetmenin kırsal bir bölgedeki Alevi-Bektaşî inancını anlatmasının sebeplerini de bu bağlamda değerlendirmek gerekmektedir. Her şeyden önce kırsal bölgelerde Alevi-Bektaşî inancının geleneksel formu modernliğin etkisiyle başlayan çözülmeye karşı inanç unsurlarına sıkı sıkıya bağlanmayı beraberinde getirmiştir. Bunun yanı sıra prestij ve otorite sahibi, karizmatik otoritenin temsilcisi olan dedeler, bunu korumanın yolları olarak muhafazakârlaşmışlar ve Alevi-Bektaşî kitlesini kendilerine tabi kılmaya çalışarak homojen bir Alevilik istemişlerdir. Bu durumun tarihsel, toplumsal ve politik olarak birçok sebebi olduğunu söylemek gerekmektedir. Periferiden kent merkezlerine göç sonucu Alevi-Bektaşî bireyler, kimlik

olmakla birlikte içe kapalı, izole ve katı kurallara sahiptir. Filmde yönetmen bu katı kuralların Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu tarafından nasıl temsil edildiğini açıkça ortaya koymaktadır. Film boyunca Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu nihai halini almış geleneksel Aleviliğin muhafazakâr temsilcileri olmakla birlikte, kendilerine mikro iktidar alanları oluşturarak bunu meşrulaştırmak için Alevi-Bektaşî inancının muhafazakâr yapısını korumayı tercih ederler ve ona dair yorumsamacı bir bakış açısı getirmeyerek, Alevi-Bektaşî Ortodoksisini oluştururlar. Böylece durumun kendisi oksimoronlaşmaktadır. Buradan yola çıkıldığında Sünni Ortodoks inançla aralarındaki bağın İslam'ın katı kuralları noktasında görünmez hâle geldiğini, Alevi dindarlığına Sünni dindarlığın prizmasından (Yıldırım R., 2018, s. 67) baktıklarını belirtmek gerekir. Bu bağlamda Alevi-Bektaşî inancının hoşgörü ve sevgi temelli, kendi içinde farklılıkları barındıran heterojen yapısının Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu tarafından otoritelerine karşı bir tehdit unsuru olarak görüldüğünü ifade etmek mümkün hale gelir.

“Bir Ses Böler Geceyi”, Alevi-Bektaşî inancının ritüelistik özelliklerinin merkezinde yer alan inançlar, değerler, semboller, simgeler, kurallar ve ilişki biçimlerinin neredeyse tamamını içinde barındıran cem törenindeki rızalık alma sahnesiyle başlar. Bu cem, Alevi-Bektaşî inancı tarafından önemli olan, genellikle yılda bir sefer yapılan, dirlik, düzen ve birliğin sağlandığı görgü (Kırklar) cemidir. Filmde Hüseyin Dede cem törenini başlatmak üzere meydana geldiğinde önce çerağın uyarılmasını ister. Çerağ uyarılır ancak dede posta (hak, hakikat, ilim irfan makamını temsil eden) hemen oturamaz, çünkü Alevi-Bektaşî inancına göre cem töreninin başlayabilmesi için dedenin topluluktan rızalık alması gerekmektedir. Dede cemdeki canlardan rızalık ister, herkesin birbirinden razı olup olmadığını sorar ancak Ali Rıza, eşi (Zeynep) ve gelini (Gülizar) dededen razı olmadıklarını söylerler. Sonrasında dört kişinin İsmail'in cenazesini mezardan çıkararak, tabutun içinde cem yapılan mekâna getirdiği görülür. Ali Rıza, İsmail'in dualanmadan gömüldüğü için hakkının yendiğini

sorununu çok derin bir şekilde hissederken kent merkezli Aleviliğin dönemin tarihsel toplumsal koşullarına uygun biçimde sol/ sosyalizm ya da Kemalizm soslu bir Aleviliğe doğru evrildiği ve melez bir yapıya büründüğünü görülmüştür (Yıldırım, 2018, s. 23). Muhafazakârlığı evrimsel ilerlemenin dışında değerlendirmemek gerekmektedir. Değişimin ve dönüşümün nispeten yavaş ve kontrollü bir biçimde olması gerektiği inancı, muhafazakâr ideolojinin temel özelliklerinden birisidir. Bu anlamda geleneksel Aleviliğin muhafazakâr bir yapıda olması oldukça normaldir. Hatta Aleviliğin günümüze kadar geleneksel yapısını korumasında muhafazakâr olmasının büyük katkısı vardır.

ifade eder. Ali Rıza, İsmail'in rehberi olan Bektaş Sofu'ya Alevi-Bektaşî inancına göre rehberliğin babalıktan önde geldiğini ve İsmail'in hakkını neden aramadığını sorar. Bektaş Sofu ve Hüseyin Dede bu duruma tepki göstererek, İsmail'in kendini öldürdüğü için inançları gereği büyük günah işlediğini söylerler. İntihar eden kişi Alevi-Bektaşî inancına göre düşkün sayıldığından, durumun örf dışı olduğunu ve İsmail'in dardan indirme ceminin (dualanmasının) yapılamayacağını belirtirler³⁰⁴. Aslında Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu, hiyerarşik yapı içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında Ortodoksinin, geleneğin, inancın, statükonun temsilcileri olarak meşruiyetlerini sorgulatmadan verdikleri kararın Alevi-Bektaşî inancının sarsılmaz temeli gibi görmektedirler. Bununla birlikte onlara karşı çıkan ve bir anlamda başkaldıran İsmail, düşkün ilan edilerek, Huizingacı bağlamda oyunun dışına çıkarılmak istenir³⁰⁵. Çünkü oyunda belirli kurallar vardır ve insanlar kendi rızaları ile ona dâhil olmaktadır. Ancak İsmail bu kuralların dışına çıkarak oyunun dışında kalmış, bu bağlamda simgesel ölümü gerçekleştirmiştir.

Filmde Hüseyin Dede, “Tarikat yolcusunun yolu bellidir” diyerek, İsmail'in intihar ettiği için yolun gerekliliklerine uymadığını söyler. Flashback ile İsmail'in intihar etmeden önceki zamana dönüldüğünde, onun hem Bektaş Sofu hem de Hüseyin Dede'yi hak için uğraşmak yerine kendi bireysel çıkarları ve para için Alevi-Bektaşî inancını kullanmakla, bilgisiz ve cahil olmakla, yolun gerekliliklerini yerine getirmemekle suçladığı görülür. İsmail kâmil insan olmak isterken, Alevi inancındaki geleneksel öğretinin dışına çıkarak, farklı kaynaklardan beslenmiş, çeşitli tartışmalara girmiş bir süre sonra da kendisinin dede ve sofulardan öğrenecek bir şeyinin olmadığını söyleyerek onlardan umudunu tamamen kesmiştir. Ancak filmde İsmail'in ifade ettiği gibi ne Bektaş Sofu'nun ne de Hüseyin Dede'nin Alevi inancını kendi çıkarları doğrultusunda kullandıklarına yönelik bir diyalog ya da görüntüyle karşılaştığını

³⁰⁴ Dualamak, hakka yürüyen canın dardan indirme ceminin yapılmasıdır. Alevi-Bektaşî inancında dardan indirme cemi olarak da adlandırılan bu olay, bir kişinin ölümünden sonra ya ölenin yakınları, yakınları yoksa musahip kardeşi aracılığıyla geride kalanlarla helalleştiği, sağ kalan canlardan helallik aldığı bir cemdir. Her Alevi-Bektaşî öldükten sonra dardan indirme cimine tabi olmaktadır. Bir anlamda mevtanın yattığı yerde rahat edebilmesi için gereklidir. Bu şekilde rızalık alınmaması durumu hakkın karşısına kul hakkıyla gitmiş olarak değerlendirilmektedir

³⁰⁵ Huizinga, eski uygarlıklar açısından ibadetin de bir anlamda oyun gibi algılandığını hatta “oyunun daha da içinde olan ve aydınlatılması çok güç bir ruhani” unsur olduğunu ifade ederken, ibadete katılanların oyunun kurallarına uymayı taahhüt ettiğini söyler. Ancak oyunun bitmesi, ibadetin sona erdiği anlamına gelmemektedir. Çünkü oyun/ibadet görkemini olağan dünyaya yansıtarak sonraki döneme kadar düzenin ve refahın devamlılığını sağlamaktadır (Huizinga, 2006, s. 32-33).

söylemek gerekir. Bu bağlamda İsmail'in söylemini destekleyecek herhangi bir unsur yoktur. Yönetmenin dedelerin yetersizliğine³⁰⁶ yönelik bu tavrı, İsmail aracılığıyla ifade edilirken; tarihsel, toplumsal ve politik bağlam göz ardı edilmekte ve bu durumun dedelerin tercihi olduğu gibi bir algı yaratılmaktadır. Hâlbuki Alevi-Bektaşî inancı ya da kültürünün yüzyıllardır baskı, asimilasyon politikaları karşısından dik bir biçimde kalmasının en önemli sacayağını dedeler oluşturmaktadır. Ancak film; dedeleri, rehberleri, sofuları Alevi-Bektaşî inancı bağlamında günün gerekliliklerine göre hareket etmedikleri, günceli yakalayamadıkları ve eleştirel düşünce ve akla müsamaha göstermedikleri sebebiyle belirli bir noktada hapsetmektedir. Dedelerin ilerlemeci yaklaşımlara karşı muhafazakâr tavırları ve geleneksel değerlerin değişmeyeceğine yönelik katı tutumları, klişeleşmiş söylemlerin dışına çıkmalarını engellemekte; Alevi-Bektaşî inancının dayandığı felsefi art alanı görmezden gelmelerini sağlamaktadır. Bu durum, dede ve rehberin cehaletinin göstergesi olarak Ali Rıza tarafından ifade edilmiştir (Uyanık, 2014, s. 57).

Filmde şehirde market işleten Hüseyin Dede'nin cem törenindeki muhafazakâr ve katı tavrının aksine gündelik yaşam pratikleri bağlamında yaşam biçimi olarak modern bir birey imajı çizdiği görülür. İsmail'in kâmil insan olma düşüncesi, Hüseyin dedeye abartılı gelirken, alaycı bir biçimde İsmail'e söylemiş olduğu kente gidip bir yaşam kurması, aynı zamanda babasına da yardımcı olması fikri, İsmail tarafından reddedilmiş ve İsmail, hakikatin ve kâmil insan olmanın peşinde olduğunu ifade etmiştir. Dedenin bu sözleri zihinsel olarak aydınlanmak isteyen İsmail'i yolundan çevirme girişimi olarak algılanabilir; onun da ötesinde kâmil insan olabilmek için Alevi-Bektaşî inancının kıldan ince, kılıçtan keskince yoluna vurgu yapmak amacıyla söylenmiştir. İnancın ahlaki ve hukuki prensipleri son derece ağırdır ve bu ağırlığı herkesin taşıyamayacağı düşüncesi genel anlamda hâkimdir.

Yönetmen, İsmail'in intihar etmesi ve bununla ilgili sürecin cem töreninde tartışılması üzerinden geleneksel ya da muhafazakâr Alevi-Bektaşî inancının artık yeni

³⁰⁶ Bilhassa dedelere yönelik cahillik ve kendilerine çıkar sağlama söylemi, İsmail tarafından ifade edilirken Alevi-Bektaşî inancının geleneksel formunun taşıyıcısı olan dedelerin sözlü kültürden geldikleri ve Alevi-Bektaşî inancı ve kültürünü yüzyıllardır taşıdıkları, bunu yaparken de birçok zorluğa, baskıya göğüs gerdikleri gerçeği görmezden gelinmektedir.

nesil için belirleyici olmadığını, yetersiz kaldığını, bu anlamda dedelerin, mürşitlerin ya da pirlerin de kendilerini modernize etmesi gerektiğini ifade etmek istemiştir. Bunu yaparken de Alevi-Bektaşî inancının Sünni Ortodoks inanca yaklaştığı noktaya dikkati çekerek her iki inancın ortaklaştığını ve bunun eleştirilmesi gerektiğini Ali Rıza'nın cemdeki sözleriyle aktarır. Film boyunca hem Hüseyin Dede hem de Bektaş Sofu ile ilgili olumlu düşünceleri olan Ali Rıza, Alevi-Bektaşî inancındaki tanrı söylemiyle uygun biçimde Bektaş Sofu ve Hüseyin Dede'nin İsmail'i dualamayacağını söylemesi üzerine "Allah acıyandır, koruyandır, sevendir ama günü geldiğinde o hesap sorar" diyerek, dedenin İsmail'i dualamadan gömmesini eleştirmiştir. Bu bağlamda hesap sorucu makam olarak Tanrı'yı göstermiş ve Hüseyin Dede ile Bektaş Sofu'nun tanrıyla kul arasına girdiğini, onun yerine karar verdiğini ima etmiştir. Böylelikle yönetmenin geleneksel ya da muhafazakâr Alevi-Bektaşî inancına nasıl baktığı aktarılır. Yönetmen, inancın Tanrı ile kul arasında olması gerektiği düşüncesini ifade ederek; saygınlık ve otoritesini kaybetmiş dedenin simgesel olarak İsmail'i dualaması gerektiğini Ali Rıza'ya söyler. Bu noktada yönetmen tarafından Alevi inancının modernizasyonu ve erkânın değişmesi gerekliliğinin altı çizilir. İnançsal anlamda geleneksel değerleri savunmanın, ona kutsiyet atfetmenin ya da onu muhafaza etmeye çalışmanın çağdaş toplumlarda bir karşılığı olmadığı vurgulanmak istenir. Günümüzde Alevilik güncel sorunlar karşısından kendini yeniden üretebilen ve onlara uygun biçimde konumlanabilen bir inanç ya da kimlik olarak gözükmektedir. Ancak filmde bu durumun tam da öyle olmadığı yönetmen tarafından ifade edilerek, Alevi inancına dair bir özeleştirici getirilmesi gerekliliğine dikkat çekilir. Yönetmen, Alevi inancının insanlığın ihtiyaçlarına göre yeniden yorumlanması gerektiği düşüncesini Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu özelinde geleneksel ya da muhafazakâr Aleviliği eleştirerek ortaya koyar.

Filmde Alevi-Bektaşî inancına dair göstergelerin başında cemevinde bulunan Hz. Ali ve Atatürk portrelerinin yanı sıra Hz. Ali ile aslan resmi ve on iki imamın resimleri gelmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi özellikle Hz. Ali portresi, Alevi-Bektaşî inancının en önemli göstergeleri arasındadır. Bu noktada cem yapılan mekânda asılı Hz. Ali portresi, mekânda olanların Alevi olduklarını yan anlam düzeyinde temsil

etmektedir. Bunun yanı sıra İsmail'in kâmil insan olmak üzere dağlara çıkarak inzivaya çekildiği sahnelerde dereye inip su içerken suda Hz. Ali'nin aksini görmesi, yine Alevi-Bektaşî inancına ait bir gösterge olmakla birlikte kâmil insan olma amacını taşıyan İsmail'in başarılı olduğu anlamına gelmektedir. Hz. Ali, Alevi-Bektaşî inancına göre kâmil insan statüsüne erişmiştir. İsmail'in suya baktığında kendi yüzü yerine Hz. Ali'yi görmesi bu durumu işaret etmektedir.

Bağlama eşliğinde cem töreni ve semah dönülmesi, mersiyelerin söylenmesi yine Alevi inancına dair yan anlam düzeyindeki göstergelerdir. Cem töreni ve semah, Alevi-Bektaşî inancının belirleyici ritüellerinin başında gelmektedir. Filmde Hz. Ali'nin yanı sıra Atatürk'ün portresi de cem yapılan mekânda asılıdır. Aleviler açısından Atatürk, laik demokratik Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olması ve özellikle laiklik temelli reformları yapması sebebiyle önemsenmektedir. Ama bunun da ötesinde Alevilerin, Sünni İslam tarafından kuşatıldığı ya da tecrit edildiği dönemde laiklik, Aleviler için kurtuluş yolu olarak görülmüştür. Çoğu Alevi-Bektaşî tarafından Atatürk'e ulûhiyet atfedilmiş, Hz. Ali'nin yeryüzüne yeniden inmiş hâli yani tenasüh inancının bir parçası olarak Atatürk'e kutsiyet atfedilmiştir (Massicard, 2007, s. 50). Neredeyse Hz. Ali arketipi gibi mitsel bir figüre dönüştürülmüştür. Aslında sonradan çıkan her kahraman ilk arketip jesti tekrarlamakta, sürekliliğini sağlamaktadır. Alevi-Bektaşî inancı da Hz. Ali arketipini Atatürk ile günümüzde kurtarıcı figürüne dönüştürmektedir. Bununla birlikte cem törenlerinde ve günümüzde cem evlerinde yer alan Atatürk portreleri, aynı zamanda Alevi inancının ya da Alevi kimliğine sahip bireylerin devlete bağlılığının da simgesi olarak görülür.

İsmail bebekken kaybolduğunda Hızır'ın İsmail'in annesine yardım etmesi ve İsmail'in bu sayede bulunması, Alevi inancındaki Hızır söylemiyle örtüşür. İsmail'in tabutu, cem yapılan mekândan çıkarılırken düşer ve kapağı açılır. Tabutun içinden nurlar saçılır, Zeynep tabutun içinde Hızır'ı görür. Hızır'ın İsmail'in yerine tabutun içinde görülmesi; göstergebilimsel olarak İsmail'in ermiş bir kişi olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte cemevinde verilen İsmail'in cenazesini dualamama kararının yanlışlığı ortaya çıkmış olmaktadır. Bu durum, Alevi-Bektaşîlikteki tenasüh

inancına gönderme olarak da değerlendirilebilir. İsmail'in Hızır donunda görünmesi, beden ölümüne ruhun ise devriyesine işaretler.

Benzer bir durum Süha'nın da başına gelmiştir. Süha'nın illegal sol örgüt üyeliğinden polis tarafından karakolda tutulduğu dönemlerde hiç tanımadığı Bekir, onun oğlu olduğunu söyleyerek Süha'yı polisin elinden kurtarmış ve cezaevine girmesini önlemiştir. Bu noktada Süha'yı polisi elinden kurtaran oyuncu (Ali Sürmeli) aynı zamanda Hızır'ın alegorisidir. Böylece yan anlam düzeyinde Süha'yı darda/zorda kaldığı durumda kurtaran kişi de Hızır olarak temsil edilmiştir. Tabut açıldığında "etrafı nur saçılması" da İsmail'in düşünceleriyle çevresindekileri (Ali Rıza, Zeynep, Gülizar, Zülfü) aydınlatmasını simgeler. Cem töreninde kadınlı-erkekli bir arada bulunulması, cemde bulunanların birbirlerine "can" diye hitap etmeleri, sözel olarak kırklar, inanç, yol, erkân ifadeleri, Bektaş sofunun kırklar söylencesinden bahsetmesi yine Alevi-Bektaş inancının filmdeki yansımalarıdır. Filmde yan anlam düzeyindeki göstergeler, Alevi-Bektaş inancını vurgulamak üzere kullanılmıştır.

Filmde Alevi inancının temel felsefesini oluşturan insan düşüncesi ve insana ulûhiyet atfedilmesi, İsmail tarafından ifade edilir. Alevi inancının insan temelli hümanist yaklaşımı, İsmail'in "Ellerin Kâbe'si var benim Kâbe'm insandır... Alevilikte insan düşüncenin göbeğindedir" sözleriyle belirtilmektedir. İsmail, Zülfü ile dağda çobanlık yaparken³⁰⁷ "Enel Hak" diye bağırmağa başlar. İsmail, Alevi-Bektaş inancının dayandığı tasavvuf felsefesinin en önemli vurgularından birisi olan tanrının her yerde ve her şeyde olduğu düsturunu açık bir biçimde dile getirir. Yeryüzündeki her şeyi tanrının yansması ve tanrıdan bir parça olarak görmek gerekir. Bu sebeple Alevi-Bektaş inancı çerçevesinde vahdet-i vücut felsefesinden yola çıkarak tanrı, evren ve insanın birliğinin altı çizilir. Yönetmen Alevi-Bektaş inancının kökenlerine dair düşüncelerini İsmail'e söyler ve İsmail, Aleviliğin köklerinin Yesevîlik, Melamilik, Kalenderîlik gibi İslam heterodoksisine dayandığını ifade eder. Böylece yönetmenin Alevi-Bektaş inancının

³⁰⁷ İsmail "Tanrı her yerde, her şeyde, sende, bende, hepimizde. Bak; Hallac-ı Mansur bunu anlayıp içindeki ilahi nuru bulunca 'Enel Hak' dedi, onun için de öldürdüler onu. İşte bizim de içimizdeki nuru bulup kâmil insan olmamız lazım Zülfü" der.

senkretik yapısını vurgulamak ister. İnancın köklerinin Eski Türklere kadar uzanabileceği düşüncesi buradan yola çıkılarak ifade edilebilir.

Filmde yönetmen, Alevi-Bektaşî düşüncesindeki yozlaşmalara ilişkin eleştirilerini İsmail'in ağzından ifade eder. İsmail'in karşısına Alevi-Bektaşî inancının kurumsal kimliklerini ve geleneksel, karizmatik otorite olarak değerlendirilebilecek dedeleri, rehberleri ve sofuları koyar. Filmde dede ve rehberin inançsal anlamda insanları yönlendirmekten aciz oldukları vurgusu; dede, pir ve mürşitlere yönelik bir eleştiri olarak gözlemlenir. Bununla birlikte dedeler, muhafazakârlığı temsil ederken, İsmail'in onların karşısında kâmil insan vurgusu yapıp, onlara karşı gelerek eleştirmesi veya onları sorgulaması eleştirel aklı ön plana çıkarır. Bu bağlamda İsmail, aydınlanma düşüncesinin simgesi olarak temsil edilmiş (Çebi & Nacaroğlu, 2015, s. 29) ve geleneği acımasızca eleştirerek, sorgulamıştır. Bu durumu, Alevi-Bektaşî inancındaki hiyerarşik düzene ve otoriteye başkaldırı olarak da değerlendirmek mümkündür. İsmail, dede ve rehberin yanı sıra, onların söylemlerini olduğu gibi kabul eden topluma da karşı gelir. Aslında İsmail'in intihar etmiş olması, Hz. İsmail'e bir gönderme olarak düşünülebilir. Böylece İsmail adeta bir kurbanı sembolize etmekte ve hakka teslim olmaktadır. İsmail'in kâmil insan olma yolunda bir aydınlanma yaşadığı, başındaki haleyle belirtilmekte ve böylece göstergebilimsel açıdan yan anlam düzeyinde İsmail'in kâmil insan olduğuna vurgu yapılmaktadır. Mitosların dönemsel olarak gelecekteki insanlara aktarılması ve tekrar edilmesi söz konusudur (Eliade, 1994, s. 12). Bu noktada İsmail'in güvercinlerle konuşması, dağlara çıkarak mağarada inzivaya çekilmesi mitsel anlamda Hacı Bektaş-ı Veli ve Hz. Muhammed'e (Hırka ve Hıra dağındaki) gönderme olarak değerlendirilebilir (Çebi & Nacaroğlu, 2015, s. 37-38).

Aydınlanma düşüncesinin temel düsturlarından en önemlisi olan bireysel aklın ön plana çıkarılması gerekliliği, İsmail ile Gülizar arasındaki diyaloglarda İsmail tarafından vurgulanır. İsmail Gülizar'a, "Herkes kendinden meçhul, düşünelim aklımızı kullanalım, hakikati kendimiz bulalım ancak öyle kâmil insan oluruz." diyerek aydınlanmış aklın önemini vurgulamış ve aklın başka birilerine kiraya verilmemesi gerektiği düşüncesini ifade etmiştir. Bu noktada İsmail'in çağın gerekliliklerinin gerisinde kalmış olan dedeliğe (geleneksel Aleviliğe) dair olumsuz bir gönderme yaptığı

söylenbilir. İsmail, aydınlanmanın ve eleştirel aklın sembolü olarak, dede ve rehberin yetersizliklerini ortaya koymaya çalışmış; Alevi-Bektaşî inancının dede ve rehber tarafından yeterli düzeyde topluma anlatılamadığının altını çizmiştir.

Yönetmenin İsmail üzerinden geleneksel Aleviliğin temsili noktasında dede ve onun köydeki temsilcisi, rehberine yönelik eleştirilerini sol düşüncenin Alevi-Bektaşî inancı üzerindeki etkilerinin bir parçası olarak görmek gerekir. Bununla birlikte 1970 sonrası dönemde gençlerin kentlerde çeşitli kaynaklarla tanışarak onlardan kendi inanç ve kültürlerine dair yeni şeyler öğrendikleri bilinir. Böylece kendi inançları hakkında sadece dede ve rehberin bağlayıcılığından kurtulmuşlardır. Bu durum, onların dedelik kurumuna daha da eleştirel bakmalarını beraberinde getirmiştir. Filmde dede ve rehberlerin Alevilik içinde bir ruhban sınıfı oluşturarak, bilgiyi tekelleştirdikleri ve ona ulaşmaya çalışanları da hor gördükleri gözlemlenir. Bu bağlamda dedelerin tavrı, geleneksel ve muhafazakâr değerlerin korunması anlamına gelirken, yenilikçi ya da devrimci bir karakter olarak İsmail'in onlarla çatışmasını sağlar.

“Bir Ses Böler Geceyi” filminin yönetmeni Ersan Arsever'in, Alevi-Bektaşî inancına/kimliğine mensup olduğu bilinmektedir. Bu bakımdan İsmail karakteri, aynı zamanda yönetmenin hayat hikâyesinin bir parçasını oluşturmakta, yönetmenin İsmail ile özdeşlik kurduğunu düşündürmektedir. Filmin ideolojik olarak geleneksel Aleviliği ve onun zihniyet dünyasını eleştirdiği ortadadır. Bu bağlamda kendilerini otoritenin simgesi olarak gören ve çağın gerekliliklerine göre düşünsel gelişimini tamamlamayıp Alevi-Bektaşî inancını dair dar ve katı bakış açılarını meşrulaştıran dedelerin; kendi inanç esaslarını ikinci plana iterek gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde yaşamlarını idame ettirme ihtiyaçlarının esiri olmaları, yönetmenin dedeler hakkındaki eleştirilerinin başında gelir. Özellikle İsmail'in intiharı karşısında dede ve rehberin sorunun çözümünü kurumsal olarak halk mahkemesine taşımadan kendi içinde halletme düşüncesi, geleneksel toplulukların zihniyet problemini de ortaya koyar. Bununla birlikte dedeler, saygınlık ve otoritelerini modern yaşama ayak uyduramadıkları müddetçe kaybetmişler; bilgi ve görgülerini artırmanın yerine yaşamsal kaygılarını ön plana çıkarmışlardır. Bu bağlamda filmin Alevi-Bektaşî inancının ya da kimliğinin gönül eksenli, hoşgörüyü temel alan, çoğulcu, aydınlanmacı, eşitlikçi ve özgürlükçü yapısı yerine geleneksel

Aleviliğin katı kuralcı, homojenleştirici, otoriteye koşulsuz bağlılığı içeren, hiyerarşik ve muhafazakâr yapısını eleştirdiğini söylemek mümkündür. Böylece İsmail, Aleviliğin kendi içindeki ötekiye dönüşmüştür.

“Bir Ses Böler Geceyi” filmi sinemasal düzlemde değerlendirmek gerektiğinde filmin tematik ve teknik açıdan sorunlu olduğu görülmektedir. Ancak Alevi-Bektaşî inancını beyaz perdeye aktarma noktasında yönetmenin bazı eksikliklere rağmen gerçekçi bir dil kullandığını söylemek gerekir. Bu bağlamda özellikle görgü cemi sahneleri ön plana çıkar. Ancak İsmail’in hikâyesinin Süha ile kesiştirilmeye çalışıldığı bölümler filmin gerçekliğini sorgulamakla birlikte sinemasal diline de uygun değildir ve anlatıya ket vurarak filmin bütünlüğünü bozmaktadır. Filmin cem sahneleri dışında teknik açıdan sorunlu olduğunu ve sinema estetiğini barındırmadığını söylemek mümkündür.

3.2.5. Oğul (2011)

2011 yılında çekilen, yönetmenliğini Atilla Cengiz’in yaptığı Oğul; Alevi-Bektaşî inancının beyaz perdede görünür olduğu filmler arasındaki yerini almıştır³⁰⁸. Film, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde kuruluşun itibaren kendine has bir konuma sahip olan Tunceli/Dersim bölgesi özelinde Kürt-Aleviliğine ve Kürt sorununa dair izler barındırır. Oğul, Giresunlu Soner’in geçmiş yıllarda köyünde fındık toplamaya gelen Dersimli Duygu’ya âşık olmasını ve sonrasında Duygu’nun memleketine gitmeye karar vererek, Tunceli’ye yolculuğunu, bu süreçte başından geçen olayları ötekileştirme pratikleri üzerinden anlatır. Aslında bir yol hikâyesi gibi başlayan film, etnik ve inançsal kimlik açısından damgalı bir kent olan Tunceli’de çocukları ölen, yaşamları boyunca belki de hiç karşılaşamayacak iki babanın kesişen öykülerini, acıların aynılanan dili üzerinden beyaz perdeye aktarır. Böylece, birbirlerinden tamamen bağımsız iki babanın evlat acısı, filmin ana konusunu oluştururken yönetmenin politik bir sinema yapma çabası ön plana çıkar.

³⁰⁸ Film, 2011 yılında çekilir. Tarihsel olarak “Oğul” AK Parti dönemindeki demokratikleşme süreçlerinden birisi olarak kabul edilen Alevi açılımının son dönemine denk gelir.

Film, Giresun'un Bulancak ilçesinden Tunceli'ye (Dersim) seyahat eden bir babanın Tunceli otogarında elinde bir kâğıtla küçük bir çocuğa gitmek istediği köyü sormasıyla başlar. Çocuk, adamı babasının yanına götürür, çevresindeki insanların konuştuğu dil Zazaca/Kürtçe'dir. Baba, Sinan köyünü soran adama Kürtçe ismini söyler. Böylece köyün isminin değiştirilmiş olduğu anlaşılır³⁰⁹. Filmin Kürtlerin/Zazaların yoğun olarak yaşadıkları coğrafyada geçtiğine dair bilgi bu noktadan itibaren ön plana çıkar. Babanın köye gidip Musa ile karşılaşmasıyla film, Soner'in Tunceli'ye yolculuğunu anlatmaya başlar.

Soner'in Giresun'dan Tunceli'ye gitmek için otogarda bilet aldığı görülür. Bu esnada bilet satan kişi, Soner'in Tunceli'ye askerlik için zorunlu olarak gittiğini zanner çünkü tam da askerlerin birliklerine sevk zamanıdır. Film boyunca Soner'in Tunceli'ye gittiğini öğrenen hemen herkesin tepkisi aynılaşmaktadır. Resmi yollardan Tunceli'ye Tuncelili olmayan yabancı birisinin gitmesinin koşulu; ya askerlik ya da devlet memurluğu olarak sınırlandırılmıştır³¹⁰. Tunceli; etno-dinsel ya da coğrafi anlamda sembol bir kent olmasının yanı sıra, özellikle 1990 sonrası yaşanan terör eylemleri sebebiyle iktidar/siyasi iktidar (egemen anlayış) ya da çoğunluk (hem sayısal hem de ortak özellikler anlamında) tarafından damgalanmış, tekinsiz, tehlikeli bir kent kimliğine sahip olmuştur³¹¹. Tunceli/Dersim, adeta ülkenin bütün ötekilerinin ve ötekilere duyulan korkularının mekânı hâline gelerek olumsuz anlamda simgeleştirilmiştir.

³⁰⁹ Türkçe olmayan yerleşim yerlerinin isimleri, Osmanlı'nın son döneminden başlayıp Cumhuriyet döneminde hızlanarak Türkçeleştirilmiş, eski isimler ise kayıtlardan silinmiştir. Bu durum, her şeyden önce Türkiye Cumhuriyeti devleti sınırları içinde öteki konumunda bulunan özellikle Kürtler, Süryaniler, Lazlar, Ermeniler'in yoğun olarak yaşadıkları coğrafyada geçerli olmuştur. Çoğunluğu Karadeniz, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri olmak üzere yaklaşık 30 binin üstünde yerleşim yerinin ismi değiştirilmiştir. 2009 yılında İçişleri Bakanı Beşir Atalay'ın mecliste yaptığı konuşmada orta vadeli planda yerleşim yerlerinin eski isimlerinin verileceği ifade edilmiştir (Evensel, 14.11.2020).

³¹⁰ Bu iki ihtimalin dışındaki diğer ihtimal ise Tunceli'ye giden kişi ya da kişilerin ya yasadışı örgütlerle bağlantılı oldukları ya da örgütlere katılacaklardır.

³¹¹ Osmanlı devletinden günümüze kadar Tunceli/Dersim bölgesi adeta kalıp yargıların ürünü olarak etnik (Kürt/Zaza) ve inançsal (Alevi-Bektaşî) anlamda ayrımcılığa tabi tutularak damgalanmış hatta şeytanleştirilmiş bir bölgedir. Böylece yüzyıllardır süre gelen isyan geleneğinin de merkezi olmuştur. Buna karşılık devletler tarafından baskı ve zulüm politikalarına maruz kalan Dersimliler, muhalif kimliklerini her daim sürdürmüşlerdir.

Soner'in askerlik için Tunceli'ye gitmek istediğini düşünen bilet satıcısı Karadenizli gençlerin Tunceli'ye gitmek için bir sebebinin olmadığını söyler³¹²; sonra da askerlik için gittiğini düşündüğünden memleketin her noktası için "bizim" ifadesini kullanır. "Bizim" ifadesi oldukça önemlidir; ötekileştirme pratikleri üzerinden biz/onlar dikotomisi bağlamında bilet gişesinde duran kişinin söyledikleri Türkiye'nin gerçek sahiplerini imlemektedir. Türk ve Sünni Müslüman kitle açısından bu topraklar onlara aittir. Bu topraklarda yaşamının koşulları da onların kurallarına uymaktan geçmektedir; yani Türk ve Müslüman olmak ya da olmasa bile öyleymiş gibi görünmek. Bu noktada satıcının bilinçaltı devreye girerek ötekileştirme pratiklerini açık bir biçimde ortaya koyar. Aslında söylediği şeyin tam tersini düşünmekte hiçbir zaman onların olmayan Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları bölgelerin tekinsiz yerler olduğunu ifade etmek istemektedir. Ancak asker olarak gördüğü Soner'in moralini bozmamak için bu şekilde konuşmaya devam eder. Buradan yola çıkıldığında egemenin/çoğunluğun/hâkim grubun, ötekiye/azınlığa/alt gruplara bakışını yani onları ötekileştirmesini ve onlarla ilgili olumsuz yargılar üretme durumunu ortaya koyar. Otogardaki bilet satan kişinin verdiği tepkiye benzer bir tepkiyi Soner'in yan koltuğunda oturan ve Erzincan'a yolculuk yapan kişi de verir. Soner'in Tunceli'ye arkadaşını görmeye gittiğini öğrenen yolcu da Soner'in arkadaşının memleketini beğenmemiştir³¹³. Yolcunun verdiği tepki, çoğunluk tarafından Alevi ve Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları mekân olarak Tunceli'nin algılanış biçimini ortaya koymakta ve çoğunluğun, egemenin öteki üzerinden kurmuş olduğu söylemi yeniden üretmektedir. Tam anlamıyla ifade edilmese de Tunceli'nin tarihsel anlamda Dersim isyanıyla anılması, nüfus itibarıyla Kürt ve Alevilerin yoğun olarak yaşadığı bir bölge olması, etnik ve dinî açıdan ötekileştirilmesine ve Tunceli'yle ilgili kalıp yargılar üretilmesine neden olur³¹⁴.

³¹² "Ben de bizim uşaklara çok benziyor, orada ne işi var diye düşündüm hani".

³¹³ "Sen de amma yerden seçmişsin arkadaşımı... Memleket biraz karışık ondan diyorum".

³¹⁴ Yolcu: "Ben anladım senin derdin başka arkadaş, hikâyene de inanmadım benden söylemesi pek tekin bir yerler değildir. Yerler adamı orda, şu fındık gibi çıtır çıtır yerler".

Soner: "Abi sen daha önce hiç Tunceli'ye gittin mi?".

Yolcu: "Yoo".

Soner: "Ee, nerden biliyorsun abi sen o zaman?".

Yolcu: "Tunceli yol ayrımını bilirim ben. Oraya girince göreceksin ne demek istediğimi. Aha buraya yazıyorum; ardına bakmadan kaçarsın, bizim oraların çocuğusun diye dedim yav, yoksa bana ne".

Soner, Tunceli yol ayrımına geldiğinde askerler tarafından otobüsten indirilir ve gitme nedeni komutan tarafından sorgulanır. Komutan, Soner'in Tunceli'ye gitmek istemesine anlam verememektedir. Ötekileştirme pratikleri açısından komutanın bakış açısıyla otogardaki bilet satıcısının ya da otobüste yan koltukta oturan kişinin bakış açısı arasında pek fark yoktur. Türk, Sünni-Müslüman olduğu belli olan birisinin (Soner'in) Tunceli'ye gitme sebebi olarak arkadaşını/kız arkadaşını görme isteği; makul karşılanmayarak, bir anlamda reddedilmekte ve Sünni-Türk bir gençle Alevi-Kürt bir gencin arkadaşlığı adeta güvenlik sorununa dönüştürülmektedir. Bu bağlamda Soner; çoğunluğun ya da iktidarın Tunceli'ye bakışının ve bu coğrafyada yaşayan insanları ötekileştirerek damgalamasının kurbanı olmaktadır. Komutan, Soner'e kız arkadaşıyla ilgili eril bakış açısını ima ettikten sonra, orada bulunma sebeplerini bir askeri çağırarak anlatmaya çalışır. Askerin üzerindeki kıyafet ve mühimmatları gösteren komutan, ağır giysiler giyme nedenlerini ve orada bulunma sebeplerinin “onların yüzünden” olduğunu söyler. Devletin temsilcisi konumundaki komutan, Türk-Sünni bakış açısının yansımaları “onlar” biçiminde telaffuz ederken, bölge halkını, özel olarak da Alevi Kürtleri kastederek. Komutanın ne demek istediğini Musa'nın köyüne gelerek köylüleri teröristlere yardım etmekle itham eden diğer komutanda da görmek mümkündür. Böylelikle o coğrafyada yaşayanların tamamının toptancı bir bakışla ötekileştirilerek, terörle özdeşleştirildiği görülür.

Kentin girişindeki kontrol noktası adeta sembolik bir sınır oluşturmaktadır. Bu sınırın aşılmasıyla birlikte can ve mal güvenliğinin olmadığı vurgusu ifade edilmek istenmektedir. Komutan, Soner'in Tunceli'ye gitmesine engel olarak, memlekete dönmesini ister. Soner memlekete döneceğini söylerken ona eşlik eden jandarmanın da küfürlü bir biçimde “Arkana bakmadan çek git!” dediği duyulur. Soner'in karşılaştığı durum, etnik olarak Türk olduğu belli olan herkesin Tunceli'den uzak durması gerektiğidir. Filmde Tunceli, lanetlenmiş bir karakter gibidir. Türklük ethosu açısından Türkiye Cumhuriyeti toprakları içinde Tunceli, ev sahiplerinin (Sünni Türklerin) her an tehlikelerle yüz yüze gelebileceği kirliliğin mekânıdır.

Soner'in Erzincan'dan Tunceli'ye giderken bindiği ikinci otobüste bu kez Tunceliler tarafından (yani ötekiler tarafından) ötekileştirildiği görülür. Türk olması,

Türkçe konuşması, yan koltuklardakilerin ilgisini çeker, onlar da Soner'i asker zannetmişler, Soner'in asker olmadığını söylemesine rağmen korktuğu için saklandığını ya da söylemediğini düşünerek başka bir kalıp yargı üretmişlerdir. Yönetmenin bu noktada hem ötekileştirmeyi hem de kalıp yargılar üretmeyi tek taraflı düşünmemek gerektiğine vurgu yapmak istediği anlaşılır. Otobüstekiler kendi aralarında Kürtçe konuşarak Soner'in asker olduğu halde can korkusundan ötürü sakladığını ifade ederler. Bu söylem bir yandan bölge halkının asker korkusunu anladığı düşüncesini imlerken diğer yandan da Tunceli'de askerlerin başına iyi şeyler gelmediğini, Tunceli'nin terörle anılmasının doğal olduğunu onaylar niteliktedir. Soner yan koltuktaki adama Tunceli'ye gittiğini söylerken, adam Tunceli değil Dersim olduğunu söyler. Böylece Tunceli-Dersim dikotomisi de var olan ideolojik ikileştirmelere dâhil olur. Genellikle Tunceli söylemi, Cumhuriyet sonrasında 1937 yılında Dersim isminin değiştirilmesiyle egemen resmî söylemin yansıması olarak görülmektedir³¹⁵. Resmî söylemin aksine Tunceliler, kendilerinin Dersimli olduklarını belirtirler. Soner'in politik bir karakter olmadığı ve resmî söylemi onadığı yolculuk boyunca Dersim bölgesine Tunceli demesiyle ortaya çıkar.

Komutanın Soner'i zorla memleketine göndermek istemesine rağmen Soner memlekete dönmeyerek gece yarısı yoldan geçen bir kamyoneti durdurur. Kasasına biner ve o sırada kasadaki fındık toplamaktan gelen mevsimlik işçilerle muhabbet etmeye başlar. Soner'in amacı bir şekilde Tunceli'ye kadar gidebilmektir. Otobüsten sonra bölge halkıyla ikinci kez karşılaşarak ilişki kurar. Bu seferki ilişki daha içten ve samimi olmakla birlikte ötekileştirme içermez. Ancak kamyonet kaza yapar ve Soner de bu kazada hayatını kaybeder.

Filmde, köyde yaşayanların dağdakiler ve devlet arasına sıkışmış oldukları görülür. Dağa çıkanlar köydekilerin birinci derecede akrabalarıdır ve bir şekilde köydekilerle bağlantıları vardır. Diğer taraftan devlete karşı silahlı bir hareket söz konusudur ve devlet bu duruma son vermek istemektedir. Musa'ya oğlu Umut'un nerede olduğunu soran komutan, Umut'un çalışmak üzere fındık toplamaya Karadeniz'e

³¹⁵ 25 Aralık 1935 tarihli 2884 sayılı Tunceli İlinin İdaresi Hakkındaki Kanunla isim değişikliği gerçekleştirilmiş, Dersim ismi yerine artık Tunceli kullanılmaya başlanmıştır.

gittiğine inanmaz. Fındıktan dönenlerin kaza yaptığı haberini köye bildiren komutan, Musa'nın oğlunun da fındıktan dönerken ölmüş olabileceğini söyleyerek Musa'yı merkeze götürür ve o sırada Musa, Soner'in ölmüş bedeniyle karşılaşır. Komutandan korktuğu için Soner'in oğlu Umut olduğunu söyleyen Musa, cenazeyi sahiplenerek köye getirir ancak bir yandan da başkasının oğlunu kendi oğluymuş gibi köye getirdiği için derin bir vicdan azabı yaşar. Bu noktada Musa, ailesine haber vermeden cenazeyi bir an önce gömmeye karar verir ve Alevi-Bektaşî inancının geleneklerine uygun bir biçimde cenazeyi gömer. Cenaze evdeyken insanlar cenazeyi ziyaret ederek, tabutun üstüne havlu sererler ve cenaze sahibine katkı olsun diye para yardımı yaparlar. Dersim yöresine ait bu uygulama filmde açık bir biçimde görülür. Alevilikte cenaze gömülmeden önce insanlardan rızalık alınmaktadır, bu durum dardan indirme erkânı olarak da bilinmektedir³¹⁶. Filmde dardan indirme erkânının yapıldığı görülür.

Musa'nın yaşadığı pişmanlık, eve kapanarak hiçbir şey yapamamasına sebep olur. Bu noktada gün geçtikçe psikolojik olarak bunalan Musa, “Ya Huda, ben kimin günahını aldım?” diye tanrıya sormakta aynı zamanda serzenişte bulunmaktadır. Böylece Alevi-Bektaşî inancında insanın tanrıyla dertleşebilme, zaman zaman ona karşı isyan edilebilme halini Musa karakteri üzerinden görmek mümkündür. Alevi-Bektaşî inancında “Huda”, tanrı anlamına gelmektedir ancak tanrı düzenleyici, katı kural koyucu (Yalçınkaya, 1996, s. 29), protokol ve prosedürlerle ilişki kurulabilen (Hülür & Koluçak, 2007, s. 147) bir tanrı olmanın dışındadır, buna bağlı olarak da insan yaşamına müdahale etmemektedir. Böylelikle tanrıyı her yerde ve her şeyde aramak ve bulmak mümkündür. Çünkü her şey tanrının yansıması ve onun farklı biçimlerde belirmesidir. Bu bağlamda Vahdet-i Vücut felsefesi, Alevi-Bektaşî inancının temel teolojik art alanını oluşturmaktadır. Huda, Alevi-Bektaşî inancında aynı zamanda doğru yolu gösterme (Korkmaz, 2016, s. 136) anlamına da gelmektedir. Böylece Musa'nın doğru yolu bulmaya ihtiyacı olduğu görülür. Ancak bu serzeniş, tanrıdan bir şeyler

³¹⁶ Filmde köylüler razı olduklarını belirttikten sonra dede ya da köyde bu görevi üstlenen kişi “Hak sizden razı olsun” der ve cenazenin mezara taşınmasına geçilir. Namaz kılındıktan sonra cenaze mezara taşınmadan önce üç sefer kaldırıp indirilerek “Allah, Muhammed, Ya Ali!” diye dua edilmesi gösterilir. Üçleme, Alevi-Bektaşî inancının temeli olarak da adlandırılır.

bekleme anlamını içermemekte, onunla dertleşme ve sitemde bulunmaya işaret etmektedir.

Filmde Alevilikten ziyade Kürtlüğün ve Kürt sorunun daha baskın bir biçimde ön plana çıktığı aşikârdır. Askerlerin Musa'nın evinin yanında durduğu bir sahnede komutan Musa'ya sıcak memleketlere göç etmesini gerektiğini söyler. Komutana göre artık Musa için köyde kalmanın bir anlamı kalmamıştır. Göç olgusu, Musa ile onu ziyarete gelen komşusu Zere'nin konuşmasının ana konusu hâline gelir. Zere, Musa'nın toprağına sahip çıkarak köyde kalmasını söylerken, kendisinin Adana'ya kızının yanına gideceğini belirtir. Musa, köyde yaşayanların ya başka şehirlere ya da başka diyarlara göç ettiğinden bahseder. Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları coğrafyalarda göç, bir tercihten ziyade zorunluluğa dönüşmüştür. Özellikle terörle mücadele kapsamında köyler boşaltılarak, burada yaşayan köylülerin periferiden kent merkezlerine ya da büyük şehirlere zorunlu göç ettikleri bilinmektedir. Filmde köye gelen komutanın amacı, köylülerle terör örgütü elemanları arasındaki bağı koparmaktır. Bu kapsamda köyde kimsenin yaşamaması köylünün terör örgütleriyle olan bağının kopması anlamına gelir. Dolayısıyla göç, bir devlet politikasına dönüşür.

Komutanın köylülere karşı sert tavrı, bölgede yaşananlarla ilgili kısa da olsa bilgi verir. Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları bölgelerde çeşitli sebeplerden ötürü dağa çıkarak terör örgütlerine katılan Kürt gençlerinin aileleri, devlet ile terör örgütü arasında kalmışlardır. Musa, Soner'i mezarlığa gömdükten kısa bir süre sonra önce Umut'un dağdaki çatışmada yaralandığı haberi gelir, sonra da örgüt elemanları gece yarısı Umut'un cenazesini getirerek eve bırakırlar. Filmde örgütün PKK olduğunu kuzey ve güney sözcüklerinin kullanılmasından çıkarmak mümkündür³¹⁷. Musa'nın oğlu Umut'un silahlı Kürt hareketine katılmış olması bu durumun açık göstergesidir. Özel olarak yaşlıların daha çok inançsal kimliklerini ön plana çıkardıkları bilinmektedir. Musa'nın Kürt/Zaza etnik kimliğinden ziyade inançsal bakımdan Alevi kimliği, ön

³¹⁷ Genellikle Alevi-Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafya olan Dersim bölgesinde birden fazla sol grupların/örgütlerin varlığı bilinmektedir. Ancak içlerinde en fazla örgütlü olanın PKK olduğu da aşikârdır. PKK'nın ulusal kurtuluş mücadelesi söylemi ve etnik kimlik eksenli bakışı, özellikle genç kuşak Alevi-Kürtlerin kimliksel anlamda kendilerini Alevi olmaktan çok Kürt olarak tanımlamalarında etkili olmuştur. Bu bağlamda genç kuşaklar, inançsal kimliktense etnik kimliklerini ön plana çıkarmaktadırlar

plana çıkar. “Türkiye’deki Alevilerin içinde Alevi Kürtler sadece bir azınlıktır ve kendilerini Sünnî Kürtlere değil Türkçe konuşan dindaşlarına daha yakın hissederler” (Bruinessen, 2013, s. 63). Bilhassa Dersim bölgesindeki yaşlı kesim Kürtçe/Zazaca konuşmalarına rağmen Kürt kimliklerindense Alevi kimliklerini daha fazla ön plana çıkarmaktadırlar. Böylece etnik anlamda kendilerini Kürtlükten ziyade Türklüğe daha yakın hissederler³¹⁸.

Filmde Alevi inanç ve kimliğine dair görsel ve işitsel çeşitli göstergeler mevcuttur. Bu göstergelerin bir kısmı Kürt-Aleviliğine özgüdür. “Oğul” filminde Alevi-Bektaşî inancına ve kimliğine dair görünür bir temsil söz konusudur. Musa’nın köye gelen asker tarafından karakola götürülen komşusu Ali’yi sorduğunda, Ali’nin eşi onun bırakılmadığını ve Hızır’ın yanlarında olduğunu söyler. Hızır’a vurgu yapılan bir diğer sahne “Hz. Hızır’ın mekânı sular altında kaldı” biçimindedir³¹⁹.

Filmde yönetmenin söylemsel düzeyde hem Musa hem de Soner’in babası üzerinden acıların bir noktada aynılaştığını belirttiği açık bir biçimde ortadadır. Bu bağlamda filmin sonunda Musa’nın Soner’in babasına Soner’i de onun oğlu gibi gördüğünü ifade ederek çocukların da toprağın da onların olduğunu söylemesi ve Soner’in mezarını götürüp götürmemekte serbest olduğunu belirtmesi önemlidir. Dersimli Alevi Musa böyle bakarken, Giresunlu Soner’in babasının ağlamak dışında bir tepki vermediği görülür. Yönetmen ayrıştırımcı bir dil yerine, birlik ve beraberlik içinde oğullara sahip çıkmayı vurgular. Filmin politik söyleminin yönetmen tarafından net bir şekilde ortaya konulduğunu söylemek mümkün değildir.

³¹⁸ Alevilikle ilgili tarih yazımının Türkçü düşüncenin etkisiyle yazılmış olmasının yoğun etkisi vardır. Aleviliğin bir Türk/Türkmen inancı olarak gösterilmesi Kürt-Alevilerinin görmezden gelinmesini de beraberinde getirmiştir. Böylelikle ya Kürtler kabul görmemiş ya da üzerinde fazla durulmamıştır (Sevli, 2019, s. 87-88).

³¹⁹ Kürt-Alevilerinde, özel olarak da Dersim’de, Hızır inancının ne kadar önemli olduğu bilinmektedir; hatta Hızır, gündelik hayatta Tanrı ya da Hz. Ali’yi bile gölgede bırakacak kadar önemli bir figürdür ve tanrıya ait ne kadar özellik varsa Hızır’da da görülmektedir (Aksoy, 2020). Kürt-Alevilerinin büyük bölümü bilhassa Dersim bölgesindekiler dua ve yeminlerinde Hızır’ı; Hak, Muhammed, Ali üçlemesindeki Hakk’ın yerine koymaktadırlar. Böylece ona atfedilen kutsiyet, onun tanrıyla özdeş olduğu yönündedir. Muhtarın evinde duvarda asılı duran bağlamayı, Alevi-Bektaşî olduklarının sembolü olarak okumak mümkündür. Aleviliğe gönderme yapan bir diğer sahnede ise Musa’nın “Ya Ali” diyerek kalktığı ve işini yapmaya başladığı görülmektedir. Alevi-Bektaşî inancında herhangi bir işe başlarken Allah, Muhammed, Ali ya da sadece Ali’nin isminin anılması ve ona niyaz edilmesi, işinin rast gitmesi açısından önemlidir.

Filmin oluşturmaya çalıştığı gerçeklik evreni, senaryodan kaynaklanan kimi sorunlar sebebiyle kesintiye uğramıştır. Özellikle komutan ile Musa ve köylüler arasında geçen diyaloglarda komutanın köylüleri sorguladığı sıradaki tavırları, filmin gerçekliğine ilişkin sorunları belirginleştirir. Bunun yanı sıra Soner karakterinin bütün engellemelere rağmen kolayca Tunceli'ye gidebilme imkânı bulması, kimliği çantasında olmasına rağmen Musa'nın Soner'i, oğlu Umut olarak köye götürmesi, köydeki herkesle ilgili ayrıntılı bilgi sahibi olmasına rağmen komutanın Umut'a dair hiçbir bilgisinin olmaması ve Soner'i Musa'nın oğlu olarak görmesi gerçekçi anlatımı gölgede bırakmaktadır. Bu durum, filmin senaryosuna dair inandırıcılık problemlerini ortaya koymaktadır. Oğul filminde yönetmen Atilla Cengiz'in estetik ve tematik anlamda minimal bir sinema dili oluşturmaya çalıştığı görülmekle birlikte; bu estetik tavrın tematik anlamda başarılı bir biçimde beyaz perdeye aktarılamadığını söylemek gerekir.

3.2.6. Babamın Sesi (2012)

Yönetmenliğini Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın yaptığı 2012 yapımı Babamın Sesi³²⁰ filmi, Türk Sineması'nda daha önce ele alınmamış konulardan birisi olan Alevi-Bektaşilere yönelik Maraş katliamını³²¹ yönetmenlerin kişisel yaşam hikâyesinden yola çıkarak beyaz perdeye aktarmıştır. Maraş katliamı sonrası dağılan bir ailenin hikâyesini anlatan yönetmenler, Anne Base ile oğlu Mehmet'in bellek metaforları üzerinden geçmişe dönüşlerini ve geçmişte yaşananları sorgulamalarını, onlarla hesaplaşmalarını anlatırlar. Film, etnik ve dinsel aidiyet noktasında öteki olan Kürt-Alevi aile üzerinden kimlik ve ötekilik vurgusunu ön plana çıkarır. Maraş katliamı gibi son derece travmatik sonuçları olan bir olayın bireyler üzerinde yaratmış olduğu

³²⁰ Film, 2012 yılında AK Parti iktidarının Alevi açılımı yaptığı dönemde, Kürt açılımının da arifesinde çekilmiştir. Çekim sırasında çeşitli zorluklar yaşanmış olsa da açılım politikalarının etkisiyle özellikle maddi konularda sıkıntı yaşanmadığı Orhan Eskiköy tarafından belirtilmiştir.

³²¹ 19-26 Aralık 1978 tarihinde Maraş merkezinde sağ görüşlü (ülkücü) kesimin sahip olduğu Çiçek Sineması'nda antikomünizm propagandası yapan "Güneş Ne Zaman Doğacak" filminin gösterimi sırasında bomba patlaması sonucu (Aydın & Taşkın, 2018, s. 299) Aleviler ve Kürtler fail olarak gösterilmişlerdir. Kentte günlerce Kızılbaş, Kürt ve Komünist avı başlamış ve 26 Aralık 1978 tarihine kadar sürmüştür. Bu sırada olaylarda resmi ve gayri resmi birçok ölü olduğu bilinmektedir. Resmi rakamlara göre 111, gayri resmi rakamlara göre ise 150'ye yakın kişi (birçoğu vahşice gerçekleşmiş) günlerce süren olayların ardından katledilmişlerdir.

tahribattan yola çıkan öyküde, Alevilerin özellikle de Kürt-Alevilerin üzerinde bıraktığı izlere odaklanılır.

Filmin hemen başında Base'nin köye giderek uzun zamandır içeri girilmediği anlaşılan ve adeta bir hayalet evi andıran mekânı ziyaret ettiği görülür. Bu hayalet ev³²², Maraş katliamının ardından Mustafa yurt dışına gittikten sonra Base ve ailesinin sığındıkları mekândır. Evin duvarlarının sıvası dökülmüş ve duvardaki izler ortaya çıkmıştır. Ev, bir anlamda Base gibi içinde derin bir boşluk olan, yaralı bir insanı temsil eder. Aynı zamanda evin içinin karanlık olması da yine Base'nin içinde bulunduğu ruhsal durumu imler. Sonrasında Base dağa çıkmış olan oğlu Hasan'ın yeniden eve dönmesi için ziyaret yerine giderek ziyaret taşını üç sefer (üçleme şeklinde Allah, Muhammed, Ali adına) öper³²³ ve dua eder.

Filmde izleyiciyi Maraş olaylarına götüren ilk sahnede Base köydeki evdedir. Bu sırada izleyici diegetik bir biçimde bellek metaforu olarak kasetten ses kayıtlarını duymaya başlar ve böylece aile ile ilgili bilgiler edinir. Kasetler, Base'nin zihnindeki sesleri de temsil etmektedir. Base yaşadıkları travmaların etkisiyle dinlediği kasetlerdeki Mustafa'nın sesini unutamamaktadır. Böylece izleyici aile ile ilgili bilgilerin büyük bölümünü evin küçük oğlu Mehmet'ten daha önce öğrenir. Mustafa'nın yurtdışından gönderdiği ses kasetlerini yıllardır biriktiren Base, onları dinleyerek Maraş katliamı sonrasına yeniden dönmekte ve bir anlamda geçmişle hesaplaşma içine girmektedir. Base, okuma yazma bilmediğinden çalışmak için yurtdışına giden Mustafa ile kasetler sayesinde haberleşmiştir. Kasetlere sesini kaydeden Mustafa, etnik kimliğini açıkça ifade edercesine önce Kürtçe konuşur. Bu durum özellikle yeni Türkiye

³²² “Hayalet ev”, Asuman Suner tarafından Yeni Türkiye sineması açısından merkezi bir kavram olarak kullanılmıştır. Özel olarak hayalet figürünü merkeze alan filmlerde adaletsizce öldürülen ölümlerin dünyaya geri dönerek intikam almaları işlenmektedir. Buradan yola çıkıldığında hayalet “unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişini bugüne taşıyan, silinmeye direnen ‘iz’dir, ya da ‘bastırılanın geri dönüşü’dür. Yeni Türk Sineması, tekrar tekrar geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği ‘hayaletli evler’ de geçen tekinsiz öyküler anlatır bize” (2006, s. 15-16). Filmde bu durum, unutturulmaya çalışılan kolektif bir suça dönüşen Maraş katliamıyla ve geçmişteki travmatik yaşantının izlerinin hissedildiği ses kasetleriyle açığa çıkmaktadır.

³²³ Özellikle Aleviler arasında önemli geleneklerden birisi olan ziyaret yerlerine çaput bağlama, türbelere adak adama ya da filmde olduğu gibi bölgenin en yüksek dağına çıkarak taş dizme; dileklerin gerçekleşmesi için yapılan bir ritüeldir.

sinemasının politik filmlerinde aidiyet ve kimlik sorunsalının dil aracılığıyla ortaya konduğunun en önemli göstergesidir (Suner, 2006, s. 283-284), böylelikle ailenin Kürt olduğu ortaya çıkmaktadır.

Filmde Mustafa; duvardaki fotoğraf dışında sadece sesiyle kendini var eden ve yurtdışında olmasına rağmen ev içindeki otoritesini sağlama görevini anneye bırakan ancak görünür olmayan iktidarını da sürdürmeyi arzulayan birisidir. Mustafa kasette önce çocuklarını sorar ve sonrasında Türkçe konuşmaya karar verir. Mustafa için Türkçe konuşmak bir tercih değil zorunluluktur. Böylece Mustafa kendini, “ötekinin” karşısındaki “biz”in yerine koyarak, iktidarın aile içindeki temsilcisi ve aynı zamanda Base ve çocuklar üzerinden asimilasyonun tetikleyicisidir. Bu nedenle Mustafa’yı hem isim olarak hem de telkinleriyle kurucu baba figürüyle özdeşleştirmek ve devletin yansıması olarak ifade etmek mümkündür³²⁴. Mustafa, Base’nin Türkçe öğrenmesini istemekte ancak Base’yi bunu yeteri kadar istememekle suçlamaktadır³²⁵. Bu noktada Base’nin ya Türkçe öğrenmek ya da Kürtçe konuşmayarak suskun kalmaktan başka çaresi yoktur, çünkü Base, kendini kamusal alanda ifade ettiği andan itibaren -Türkçe konuşmadığı/Kürtçe konuştuğu için- bir “ötekiye” dönüşmektedir. Base’nin kaseti dinlerken sessiz hâli dikkat çeker. Mustafa’nın sözleri, Base’nin yaşamış olduğu travmayı tetiklemekte ve kimliksel anlamda kendini ifade edememesini de beraberinde getirmektedir. Mustafa sözleriyle Base’yi baskı altında tutarak, onun suskunluğa bürünmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda Base, iktidar tarafından çevrelenerek kuşatılmıştır. Base kendi içinde travmayı atlatamamış Kürtleri ve Alevileri temsil etmektedir.

Mustafa Base’ye gönderdiği kasette yersiz yurtsuz kaldığından bahsetmiştir. Mustafa’nın yersiz yurtsuzlaşmasını sağlayan ve yurtdışına giderek çalışmak zorunda

³²⁴ Zeynel Doğan kendisiyle yapılan bir söyleşide, Kürt-Alevi babaların ortak özelliği olarak; Kürtçeyi unutup Türkçe konuşmasını salık verdiklerini, devlete ve Kemalizm’e bağlı çoğunluğun en büyük savunucusu olduklarını ifade etmiştir (Elaldı, 21.10.2020).

³²⁵ Mustafa kasette, Base’ye; “Seninle Kürtçe konuşmak istemiyorum. Türkçe konuşunca dediklerimi anlıyor musun? Hı? Base, çocukları böyle eğitemezsin. Kendini yetiştirmiyorsun. Okuma yazma öğren. Çocuklar hastalansa doktora bile götüremeyeceksin. Neyse. Şimdi sen bu dediklerime de kırılırsın. En iyi bildiğin şey. Sen bana aldırma Base. Beni yerimden yurdumdan ettiler. Buraya geldiğimden beri moralim çok bozuk. Başımıza gelenleri düşündüğümde, hayal ettiğimde gözyaşı döküyorum. Ama sen çocuklara hiçbir şeyden bahsetme. Tamam, mı?” der.

kalmasına sebep olan olay, Maraş katliamıdır. Böylece ailenin, Kürt olmanın yanı sıra inançsal anlamda Alevi olduğu ortaya çıkar. Mustafa örtük bir biçimde Maraş olayları sonucunda ailesini bırakarak gitmek zorunda kaldığını ifade etmeye çalışırken, yaşanan olayların vahametini vurgu yapar ve bu olayların onun zihninde yarattığı travmayı, olaylarda yaşananları düşündükçe ağladığını söyleyerek açığa vurur. Maraş'ta özellikle 22 ile 25 Aralık tarihleri arasında yaşanan olaylar, insanlık dışı uygulamaları da beraberinde getirmiştir. Aslında daha önce Malatya ve Sivas'ta gerçekleşen olayların gelişimine paralel bir seyir izlenmiştir³²⁶. Maraş merkezindeki Alevilerin ve Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı mahallelerde, Aleviler ve Kürtler (özellikle de Alevi-Kürtler) hedefe konulmuştur. Bu noktada film, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en vahşi katliamlarından birisi olan Maraş'ı, kolektif bellek bağlamında ele alarak unutmama ve hatırlamanın sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal olabileceğini ön plana çıkararak işlemektedir.

Film boyunca Base'nin sessizliği ve konuşmaması, travma sonrası yaşanan duygu durumudur (Kablamacı, 2016, s. 268) ve madunun sessizliğini imlemektedir. Base'nin sessizliği aynı zamanda Maraş katliamı sonrasında Alevilerin katliamla ilgili sessizliğini refere eder. Maraş katliamı, mağdurlar ve failer açısından bir suskunluk sebebine dönüşmüştür. Base özelinde bu durumu açık bir biçimde görülür. Base olaylarla ilgili konuşmak istemez. Maraş katliamı; kimlik olarak Alevilerin/Kürt-Alevilerin olduğu kadar Sünnilerin/Türklerin de suskunluğu ve dilsizliği anlamına gelir. Asıl suskunluk ya da dilsizlik, Base dolayısıyla Alevilerin ve Kürt-Alevilerin suskunluğudur. Spivak "Madun Konuşabilir mi?" adlı çalışmasında madunun konuşamayacağını söyler (Spivak, 2016)³²⁷. Çünkü madunun dili yoktur, bir şekilde

³²⁶ Olayların başlangıcında Maraş'ın Bağlarbaşı Camisi imamı Mustafa Yıldız'ın Cuma namazı sırasında hutbede Alevilere yönelik nefret suçu ifade eden söylemleri neticesinde kitlelerin galeyana gelmesiyle olaylar patlak verir. Sonrasında ise caminin komünistler ve Aleviler tarafından yakıldığı, camiden çıkanlara yine Alevi ve komünistlerin saldırdığı haberleri kirli bir propagandaya dönüşerek katliama dönüşmüştür (Çakmak, 2020, s. 660-661). Özellikle cami provokasyonu noktasında 1978 yılındaki Malatya ve Sivas olaylarının yanı sıra 1993 yılındaki Sivas olaylarıyla da benzerlikler göstermektedir. Bütün bu olayların milliyetçi muhafazakâr hezeyanlarla yapıldığı bilinmekte, devletin özel harp dairesi yoluyla katliama giden yolu açtığı açıkça ifade edilmektedir.

³²⁷ Esasında madun konuşabilmektedir ancak madunun konuştuğunu dinleyecek bir kulak olması gerekmektedir ya da madunun konuşmalarını dikkate alacak birilerine ihtiyaç vardır. Bu noktada madunun konuşması çok fazla anlam ifade etmemekte asıl dinlemesi gerekenlerin meseleleri dinleyip dinlemedikleri önem kazanmaktadır.

kendini ifade edebilmesi için egemenin dilini öğrenmesi ve o dilin düzeni içinde kendini ifade etmesi (Somay, 2008, s. 156) ya da kolektif olarak kamusal alanda olması gerekmektedir (Spivak, 2016, s. 121). Maraş katliamı sonrasında toplumsal bir maduniyet yaşayan Alevilere, kamusal anlamda kendilerini temsil ve ifade etme hakkı verilmediği gibi yaşananları anlatma imkânı da sağlanmamıştır. Katliam sonrasında ailelerin birçoğu, Mustafa'nın kasette belirttiği gibi yerini yurdunu terk etmek zorunda kalarak ya yurtdışına gitmiş ya da büyük şehirlere zorunlu olarak göç etmişlerdir.

Base'nin katliamın tanığı olarak sessizliği, Mehmet'in yine bir bellek metaforu olarak değerlendirilecek bavulda gazete kupürlerini bulup, sorular sormasıyla son bulur. Mehmet, Maraş Katliamı sırasındaki günlük gazeteleri inceleyerek, poşetin içine yerleştirdiği sırada Base bodruma, Mehmet'in yanına iner ve eşyaları, gazete kupürlerini yeniden bavula koymak isteyerek bavulu kapatmaya çalışır. Bu noktada bavul, geçmişin görünmeyen izlerinin bulunduğu yer olarak ailenin, özel olarak da Base'nin belleğini temsil eder. Base'nin bavulu kapatmaya çalışması Mehmet'in öğrendiğini düşündüğü meseleyi de kapatması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Mustafa'nın yanı sıra Base de çocukların katliama dair bir şeyler öğrenmelerini istememekte, hatta meseleyi unutturmaya çalışmaktadır. Hem Base'nin hem de Mustafa'nın olayları unutması söz konusu değildir ancak çocukların geleceği için her ikisi de (özellikle de Mustafa) katliamdan bahsedilmemesini istemektedir³²⁸. Böylece ikisi de katliam sırasındaki olaylara tanık olmuş ve ayakta kalabilmek için unutturmaya tercih eden ilk kuşağı temsil etmektedirler (Kablamacı, 2016, s. 259). Mehmet gazeteleri dışarıda bırakarak annesine neden sakladığını sorduğunda Base istemeyerek de olsa “iyi ki bunları görmedin, o günleri yaşamadın” cevabını verir. Bu durum, aynı zamanda katliama dair hiçbir şey hatırlamayan Mehmet'in yaşananları, Base'nin dilinden öğrenmesini sağlar. Karakterdeki dönüşüm böylece gerçekleşerek Base'nin dili

³²⁸ Mehmet, annesine babasından kalan kasetlerin nerede olduğunu söylemesini istediğinde Base tepkili bir biçimde nedenini sorar. Mehmet de “İnsanın geçmişini bilmek istemesi kötü mü?” diye cevap verir. Aslında Base, Hasan ve Mustafa için geçmiş bilinmek istenmeyecek kadar kötüdür ve kötülüklerle doludur. Bu yüzden Base, Mehmet'in de geçmişi öğrenmesini istememektedir.

çözölmeye başlar³²⁹. Base, hem olayları hem de Mehmet'in küçük olduğu için hatırlayamadığı gerçekleri anlatır. Bir nevi Base çözüme yaşamakta ve geçmişle yeniden karşı karşıya kalmaktadır. Base, Mehmet'in de Hasan gibi dağa çıkmasından korktuğu için sustuğunu ve anlatmadığını belirtir. Böylece o günlerde yaşanmış olan şiddet ortamını anlatırken içinde buldukları çaresizliği yeniden yaşar. Base, geçmişin gölgesinde yaşamakla birlikte anlattıkları sonrasında kendiyile de bir hesaplaşma içine girmekte; unutarak bastırmaya çalıştığı gerçekler, onun peşini bırakmamaktadır.

Base, Mehmet'e Maraş katliamını anlatırken, katliamın başladığı gün hastanede çalışan komşusunun oğlu Ali'nin koşarak evine geldiğinden bahseder. Ali, ailesine Alevilerin evlerinin basıldığını, kaçanların kurtulduğunu, kalanların ise öldürüldüğünü söylerken Base duymuştur. Base'nin duydukları Maraş katliamı sırasındaki asıl hedefi açıklar. Bunun üzerine Base eve dönerek Mustafa'ya kitlenin "Müslüman Türkiye! Müslüman Türkiye!" nidalarıyla evlere girerek Alevileri öldürdüklerini, herkesin kaçtığını onların da kaçması gerektiğini söylemiştir. Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca ötekilere/azınlıklara karşı uygulanan şiddet eylemlerinde sıklıkla yaşanan durumun bir benzeri Maraş'ta Alevilere karşı uygulanmıştır ki bu tablo, özellikle Alevilerin 1960 sonrasında kamusal alanda görünme girişimleri sonucunda bir cezalandırmaya dönüşmektedir. Bununla birlikte failerin Müslümanlık vurgusu, Aleviliğın inançsal kimlik noktasında algılanma biçimini de ortaya koymaktadır. Tarihsel süreç içinde Alevilik inançsal anlamda ortodoksi tarafından dışlanmış, yok sayılmış hatta gayrimüslimlerden bile daha olumsuz bakışla karşı karşıya kalmıştır.

Mustafa, Base'nin gelen grup karşısındaki kaçma isteğine karşı çıkarak evde kalmayı tercih eder. Evin kapısı çalındığında 7-8 kişinin kapıda olduğunu belirten Base, kapıdakilerin "Bunlar da Alevi, bunları da öldürüp sevap işleyelim" dediklerini anlatır. Alevileri öldürerek, sevap işleme meselesi, Maraş katliamının başlangıcında cami imamının söylemini³³⁰ anımsatmaktadır. Bu durum, aynı zamanda tarihsel olarak

³²⁹ Base'nin balkonda Mustafa'dan kalan ipe çamaşır serdiğinde ipin kopmasıyla birlikte onun konuşmasındaki engeller de ortadan kalkmış olur. Sanki Mustafa'dan kalan ip, Base'nin yaşananlarla ilgili konuşmasındaki son engeldir.

³³⁰ İmam "Oruç tutmak, namaz kılmakla hacı olunmaz, bir Alevi öldüren beş sefer hacca gitmiş gibi sevap kazanır" diyerek halkı galeyana getirmiş ve katliamın meydana gelmesinde önemli rol oynamıştır

Aleviler/Kızılbaşlar açısından bir ötekilik görevine dönüşen katliamlara maruz kalma durumuyla birlikte düşünülmelidir. Özellikle Yavuz Sultan Selim zamanındaki müftülerin Kızılbaşların can ve mal güvenliğini yok eden, onlara karşı mücadele edenleri de cennetle müjdeleyen fetvalarını hatırlatmaktadır³³¹. Base kapıdakilere onların da Sünni olduklarını ispatlamak için Mustafa'nın dolaptaki Kuran-ı Kerim'i getirdiğini ve çeşitli duaları okuduğunu ifade eder. Bu bağlamda Mustafa "biz/onlar" tezatlığı içinde kendilerini "biz/çoğunluk" gibi göstererek kurtulmayı arzulamıştır. Böylece kapıdakiler/failler, onlara inanarak katletmekten vazgeçerler, Mustafa'yı da suça ortak etmek isteyerek "Madem bizdensin niye bize katılmıyorsun? Bize katıl, Alevileri öldürelim" derler. Mustafa da can korkusundan onlara katılarak, onlar gibi davranmıştır. Alevi olduklarını söylediklerinde başlarına geleceği bilen Mustafa ve Base; kendileri gibi yani "biz" in saflığını bozan tekinsiz, kirli öteki gibi görünmektense, çoğunluğun bir parçası olmayı kabul etmek zorunda kalmışlardır³³². Katliamı daha da travmatik hâle getiren bilgi; Mustafa'nın Alevi olmadıklarını ispatlamak adına diğerlerine dâhil olmasıdır. Böylece Maraş katliamının kimliksel anlamda Alevi-Bektaşilere yönelik olduğu, onların inançsal kimliklerinden dolayı katledilmeye çalışıldığı net bir biçimde ifade edilmiştir³³³. Sonrasında Base, katliamın boyutlarını anlatırken faillerin genç kadınların bileklerini keserek bileziklerini aldıklarını, çocukları

(Çakmak, 2020, s. 660-661). Yıldız'ın bu sözleri, inançsal olarak ötekilik görevini ifa etmekte olan Aleviler açısından tarihsel gerçekliğin iktidar ilişkileri noktasında devamını oluşturmaktadır.

³³¹ Osmanlı padişahı Yavuz Sultan Selim döneminde Müftü Hamza ve Kemal Paşazade'nin fetvaları Osmanlı-Safevi savaşında Kızılbaşların Safevilerin tarafını seçmeleri sonucunda verilmiştir. Müftüler kızılbaşları din dışı göstererek bir katliamı ve sonrasında gerçekleşecek savaşı politik bir unsur olarak ortaya koymak istemişlerdir. Fetvalarda "Kızılbaşların şer'i şerife mugayir hareket ettikleri, Dört Halife'nin ilk üçüne hakaret ettikleri, Şah İsmail'e tapınma ölçüsünde bağlandıkları gibi gerekçeler sıralanıyor ve katledilmelerinin vacip olduğu, karılarının ve çocuklarının mallarıyla beraber Müslümanlara helal olduğu" (Yıldırım, 2018, s. 40-42) yazmıştır. Yine XVI. yüzyılda Ebussuud Efendi Kızılbaşları "şer, fesad ve küfr-ü bidat'e ilhak eden bir mezhebi küfr" olarak görürken Müftü Hamza ise "Kızılbaşları kâfir olarak değerlendirip, bunların cemiyetini dağıtmanın bütün Müslümanlara vacip ve farz olduğunu" (Düzdağ'dan akt. Çakmak, 2020, s. 81) belirtmiştir.

³³² Irkçı söylem ve şiddetin toplumsal sorunların çözümünde kullanılmaya başlanması, ötekilere ya da azınlıklara yönelik önyargı ve klişelerin öfke ve nefrete dönüştüğünün açık göstergesidir. Böylece ortaya çıkan linç kültürü; ötekini, azınlığı şeytanileştirerek onları yok etme istemini de beraberinde getirir. Ortaklaşa işlenen bu suçlar, suçun meşruiyetinin bir parçasına haline gelerek hastalıklı bir toplumsal yapı ortaya çıkarır.

³³³ Katliamın yeteri kadar konuşulup tartışılmaması hatta Türk sağının olaylarla ilgili günahlarına masumiyet yüklemeye çabasının ürünü olarak Maraş katliamını solcuların provokasyonu olarak nitelermeleri ve Sünni Türklerin kendilerini koruma adına savunma refleksleri gösterdikleri iddiası; Agamben'in dediği gibi tanıklığın olanaksızlığı ile gerçekliğin yokluğunu birbirine karıştırmak anlamına gelmektedir (Agamben'den akt. Yalçınkaya, 2005, s. 72-73).

ve gençleri öldürdüklerini anlatır. Base bunları anlatırken sürekli yere bakmakta ve sanki olayların yaratmış olduğu dehşeti yeniden yaşamaktadır.

Mehmet'in bavuldan çıkarttığı gazete kupürlerinde "İslam adına kıyım" yazısının yanı sıra camda "Allah için savaşa" yazısı görülür. Bu yazı, Maraş olaylarıyla ilgili yaşananların kısa özeti gibidir. Alevi-Bektaşiler, Türk-Sünni Ortodoks çoğunluğun bir bölümü tarafından katli vacip bir inanç olarak damgalanmıştır. Gazetelerde katliama dair çeşitli görüntüler de yer almaktadır; özellikle kurşunlanarak üst üste yığılmış çocuk, genç, yaşlı cesetleri görülmektedir. Gazetelerdeki yazılarla ve katliam görüntüleriyle Maraş katliamının hem failer/biz/çoğunluk için anlamı ortaya konmakta hem de mağdurlar/ötekiler/ açısından sonuçları gözler önüne serilmektedir. Mehmet ise gazeteden gördükleri ve Base'den duydukları karşısında hiçbir tepki vermeden öylece kalakalmıştır. Böylece annesinin suskunluğunun tezahürünü Mehmet'te de görmek mümkündür. Base ise adeta gök gürültüsü sonrasında yağın yağmur gibi kendini bırakarak Mehmet'e anılarını anlatmaya başlamıştır (Kablamacı, 2016, s. 270).

Filmin hayalet kahramanı Hasan ise Maraş katliamı sırasında yaşanan olayları hatırlamakta ve bu duruma tepki duymaktadır. Mustafa'nın ses kayıtlarında "Bak Base sana söylüyorum Hasan'a dikkat et, hatırladıkları şeyin öfkesine kapılmasın, düşmanlık etmesinler, iyi geçinsinler, çocuklar topluma ayak uydursunlar, kendilerini belli etmesinler" sözleri, hem Hasan'ın Mustafa'ya olan tepkisini hem de yaşanan olayları hatırladığını imlemektedir. Hasan ise Maraş'taki olayları hatırlamakla birlikte okulda Kürt-Alevi olmasından kaynaklanan ötekileştirmelere maruz kalarak bir anlamda toplum dışına itilmiş ötekileri temsil etmektedir. Hasan özellikle okulda yaşadıklarının etkisiyle kendi kimliği ile (Alevi-Kürt) erkenden tanışmış, bunun sonucunda egemen ideoloji tarafından öteki olarak konumlandırılmış ve bunun öfkesini illegal olmakta bulmuştur. Böylelikle hem kendi evine hem de büyük bir evi andıran ülkesine yönelik aidiyet duygusunu yitirmiştir. Bir anlamda kendi karanlığında yaşamayı yapay bir aydınlatmaya tercih ederek intikam duygusunu pekiştirmiştir (Ergenç, 2016, s. 115). Filmde Hasan'ın dağa çıkmasındaki ana neden, Kürt kimliği ve diliyle dalga geçilmiş olması gibi gözükse de Hasan'ın Maraş olaylarını hatırlaması ve bu durumu belleğinden silememesi bir diğer önemli etkidir. Bu noktada Hasan, kendini Sünni olarak

göstererek katliama katılan babasını da suçlamakta ve bu durumu kabullenmemektedir. Hasan'ın isyanı, sadece içinde bulunulan duruma ve bu durumu meşrulaştıranlara değil; aynı zamanda bu duruma suskun kalan ve unutmaması salık veren babasıdır. Mustafa'nın kullanmış olduğu dil, bir anlamda iktidarın dilidir ve makbul vatandaşa dönüşerek uzlaşma istemektedir. Base babasına yollayacakları ses kasetinde Hasan'ın da konuşmasını ister. Hasan'ın konuşmak istememesi, babaya olan öfkeyi gözler önüne sermektedir. Hasan'ın yaşadığı travma, yükünü daha da ağırlaştırırken, Hasan, kurtuluşu bir anlamda dağa çıkararak isyan etmekte bulmuş, ailenin olanları kabullenişine de bir anlamda tepki göstermiştir. Filmde yönetmenlerin hayalet figür olan Hasan'ı filmin başında ve sonunda, bozkırın ortasındaki ağacın altında gösterdiği düşünülmektedir. Yönetmenlerin Hasan'ı ağaç altında göstermesi, onu ağaçla özdeş kılmasını sağlar. Tam da bozkırın ortasında kendi köklerine sıkı sıkıya bağlı olan bir ağaç temsili, Hasan'ı işaret etmekte ve onun isyankâr tavrının yönetmenler tarafından onandığını düşündürmektedir.

Mustafa'nın unutmaya dair sözleri; toplum içinde yıllardır hayalet olarak yaşayan Alevilerin, neden bu şekilde yaşamak ya da davranmak zorunda kaldıklarının da açık göstergesidir. Alevilerin toplumsal belleğinde yüzyıllardır var olan travmaların meydana getirdiği korunma içgüdüğü; kendilerini açıkça ifade etmemek, kimliklerini gizlemek, kültürel ve inançsal pratiklerini yerine getirememek gibi sonuçlara yol açmıştır. Bu bağlamda Mustafa'nın Base ve çocuklar için söyledikleri, ayakta kalabilmenin ön koşulu olarak görülür. Yani Base ve Hasan yaşananları unutarak, topluma uyum göstermeli, geçmişte yaşananların üstünü örtmelidirler. Mustafa'nın sözleri, aynı zamanda Maraş katliamı sonrasında katliama maruz kalanların çok büyük bölümünün ruh halini de ortaya koyar.

Filmde Alevi-Bektaşiliğe ait görsel göstergelere çok fazla yer verilmediği görülür. Yan anlam, göstergenin izleyicinin hisleriyle veya düşünceleriyle, kültürel değerleriyle bir araya geldiğinde oluşan etkileşimi içermektedir (Fiske, 2003, s. 116). Bu bağlamda Mehmet'in gazete kupürlerini bulduğu sahnede gazetede yazılı olanların ve fotoğrafların yan anlam düzeyinde Maraş katliamına gönderme yaptığını ve karakterlerin bu olaydan etkilendiklerini söylemek mümkündür. Film boyunca biz ve

onlar dikotomisi, Kürt-Alevi ve Türk-Sünni topluluğu imler biçimde kullanılmıştır. Mustafa'nın ses kasetlerinde Hasan'ın okuldaki kavgalarını anlatırken kullanmış olduğu "onlar" ifadesi, Kürt-Alevi bir topluluğun "ötekisi" olarak konumlanan "Türk-Sünni" topluluğa karşılık gelir. Mustafa'nın kasette vurgulamak istediği "biz" ifadesi ise "Aleviliği" (daha da özel olarak "Kürt-Aleviliğini") temsil etmektedir. Mustafa'nın "Onlar daha çok" ve "Hep bizimkileri dövüyorlar" ifadeleri, tarihsel toplumsal gerçeklerle örtüşmekte; biz ve onlar dikotomisi bağlamında Alevilerin ya da Kürtlerin azınlık olduklarına vurgu yapmaktadır. Ancak "biz" ve "onlar" dikotomisi üzerinden Mustafa'nın ifade etmeye çalıştığı "biz" ile Hasan'ın anladığı "biz" aynı değildir. Hasan'ın "biz" derken kullandığı anlam, okulda konuştuğunda dalga geçilen Kürtçesi ve Kürt kimliğidir. Ancak Mustafa'nın anlatmak istediği biz, "Alevi" kimliğidir. Mustafa, Kürt kimliğini ikinci plana atmakta, mümkünse hiç açmak istememektedir.

Filmde özellikle ses, başlı başına bir anlatım ögesine dönüşmekle birlikte görüntülerin, kamera hareketlerinin (zoom in/zoom out ya da yavaş kamera hareketlerinin) ses ögesini desteklediği görülmektedir. Görüntülerden bağımsız olarak sesin kendisi bir dönemin canlı tanığı gibidir. Bununla birlikte ses kasetleri farklı zamanları içermektedir. Böylelikle zamansal sıçramalar ses kasetlerinde açık bir biçimde görülmektedir. (Kablamacı, 2016, s. 277-281). Sesin sinemasal kullanım biçimi içinde görüntünün gücü ve vurgusu filmde sese taşınmıştır. İşitilen ses, kameranın göstermediğidir ancak filmin ana unsuru olmayı başarabilmiştir. Bir yandan hikâyeye yön verirken diğer taraftan travmatik dönemle ilgili bilgi de aktarmaktadır. Pascal Bonitzer, sesin görüntüyle bağlarını kopardığında ve ona dışardan tebellüş olduğunda, görüntüyü ve onun yansıttığı gerçeği de etkisi altına aldığını ve tedirgin ettiğini söyler (Bonitzer, 1995, s. 26-28). Adeta film, Mustafa'nın sesi üzerine kurgulanmış ve görüntülerle desteklenmiştir. Ancak ses, izleyicinin görmediği bir şeylerden bahsederek bir yarık oluşturur. Bu yarık, izleyicinin görmediği, Base'nin yaşamış olduğu travmaları işaret eder. Bütün bunlar Mustafa'nın sesiyle izleyici tarafından bilinir kılınır. Mustafa'nın sesleri, Base üzerinde derin psikolojik etki bırakmaktadır. Zizek, "Sapığın Sinema Rehberinde" Alfred Hitchcock'un "Sapık" (1960) filminden örnekler vererek; sesin özgürce ortalıkta dolaşarak, kaygıyı ön plana çıkaran travmatik bir temsil

yarattığından bahseder. “Sapık”taki annenin sesi, “Babamın Sesi” filminde Mustafa’nın sesine dönüşmektedir. Sesin otoritesi, görüntünün yarattığı gerçeği de avucunun içine almıştır. Base’nin sesleri duyduğundaki tepkileri bu durumu imlemektedir. Böylelikle görüntü (Base/öteki/Kürt/Alevi), sesin esiri (Mustafa’nın/devletin/iktidarın) konumuna düşmektedir. Ses en zararsız kişiden gelse bile izleyici tarafından görme arzusu uyandırmaktadır. Ancak film boyunca Mustafa, bir fotoğraf karesi haricinde görülmez. Michel Chion (2012, s. 199) sesin görselleştirilmediğinde “acousmetre”³³⁴ bir varlıkla karşı karşıya olduğunu belirtir böylece taşıyıcısı olmayan bir sesle karşı karşıya olunmaktadır. Mustafa’nın sesi cisimleştirilemez, böylece akusmatik bir ses olarak adlandırılabilir. Base’nin Mustafa’nın sesiyle birlikte kendisini geçmişe hapsediği görülür. Bir yandan travmanın etkilerini unutturmak isterken diğer yandan Base’nin zihninde yeni travmaların oluşmasına sebep olmuştur. Böylelikle babanın sesi, annenin sessizliğine sebep olurken babanın Türkçesindeki şive, travmaya asıl neden olan devletin baskısını ortaya çıkarmıştır (Kablamacı, 2016, s. 287).

Base’nin giymiş olduğu kıyafetler de ayrı bir önemdedir. Bu bağlamda film boyunca Base’nin bir yası sürdürdüğü söylenebilir. Kıyafetlerinin tamamı koyu renkli ya da siyahtır. Siyahın yas rengi olması; Base’nin içinde büyüttüğü yasin dışavurumudur. Bu yas, hem Maraş katliamının, hem Mustafa’nın gurbette ölmüş olmasının hem de Hasan’ın dağa çıkmasının yasıdır. Hasan’ın geleceğine ilişkin umudu; Base’yi neredeyse yaşama bağlayan tek sebeptir ve bu umut, filmin sonuna kadar sürer.

Sanatsal anlamda yeteri kadar ifade edilme şansı bulmayan Maraş olayları³³⁵; Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan tarafından beyaz perdeye taşınırken kurmaca ile belgeselin iç içe geçtiği son derece gerçekçi bir görsel-işitsel dile dönüştürülür. Yönetmenler, filmi tasarlarken önce belgesel yapmak istedikleri sonrasında ise öykünün kurmaca bir senaryoya doğru evrildiğini söylemişlerdir (Özçelik, 20.01.2021). Filmin

³³⁴ Akusmatic (acousmatic); “duyulan ancak kimin tarafından çıkarıldığı görülemeyen” (Chion, 2012, s. 198) bir sestir.

³³⁵ Birkaç televizyon belgeseli ve Canlar Tiyatrosunun “Yangın Yeri Maraş” oyunu dışında sanatsal anlamda Maraş olayları temsil edilmemiştir.

gerçekçi sinema dili, yönetmenlerin gerçek yaşamdaki olaylardan³³⁶ etkilenme ve onları beyaz perdeye aktarma sorumluluğunun bir parçası olarak da değerlendirilebilir. Özellikle son dönem Kürt sinemasına bakıldığında bu gerçekçi sinema dilinin diğer filmler açısından da geçerli olduğu açık bir biçimde görülür. Filmler izlenenlerin sadece bir filmde ibaret olmadığını da izleyiciye göstermiş olmakla (Çiftçi, 2012, s. 27) birlikte politik bir sinema dilini de oluşturmaktadırlar. Filmin gerçekçi atmosferi yaratmadaki başarısı, yönetmenlerin sinema diline olan hâkimiyetlerinin altını çizer. Filmin estetik ve tematik anlamda Maraş katliamı gibi Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en kanlı günlerini ajitasyona mahal vermeden, bellek metaforlarını sıklıkla kullanarak, amatör oyuncularla beyaz perdeye başarılı bir biçimde aktardığı görülür. Bu yönüyle filmin sinematografik anlamda başarılı bir politik sinema örneği olduğunu ifade etmek mümkündür.

3.2.7. Madımak: Carina'nın Günlüğü (2015)

2015 yılında “Madımak: Carina'nın Günlüğü” filmini yöneten Ulaş Bahadır, Alevi-Bektaşilere yönelik katliamların sonuncusu olan ve 1993 yılında 33 kişinin bir otelde yakılarak öldürülmesiyle gerçekleşen Alevi-Bektaşilerin zihinlerinde travmatik bir bellek oluşmasına neden olan katliamlardan Sivas (Madımak)'ı Hollandalı araştırmacı Carina'nın günlüğündeki notlardan yola çıkarak beyaz perdeye aktarmıştır³³⁷. Filmde Alevi-Bektaşî kimliği ve inancına dair kimi ritüeller, görünür biçimde ve kent merkezli bir Alevilik çerçevesinde temsil edilmektedir. Ancak film; başta Aleviler olmak üzere çeşitli muhalif kesimlerin ve ötekilerin belleğinde travmatik bir yere sahip olan ve günümüzde toplumun büyük kesimi tarafından hatırlanan Sivas katliamını, derin devlet tarafından organize edilerek, kontrolden çıkmış bir eylem olarak sinemaya aktarır. Bu yönüyle film, yaşanan şiddet olaylarını direkt Alevilere yönelik bir eylem olarak görmez. Buna rağmen Sivas'ta yaşanan katliamı kurgusal anlamda beyaz

³³⁶ Filmin Maraş katliamı sırasında yönetmen Zeynel Doğan'ın ailesinin yaşadıklarından yola çıkılarak beyaz perdeye aktarıldığı bilinmektedir. Özellikle Zeynel Doğan'ın annesinin, katliamın unutulmaması için elinden geleni yaptığı ve bir anlamda unutmaya direndiği, onunla yapılan röportajlarla açıkça ifade edilmiştir (Çelebi, 20.01.2021).

³³⁷ Yapımın hemen başında siyah ekranda filmin Carina Cuanna'nın günlüğünden ve Madımak katliamından esinlenilerek beyaz perdeye aktarıldığı bilgisi yer almaktadır.

perdeye aktaran bir ilk film olması sebebiyle özellikle Alevi-Bektaşiler tarafından önemsenmiştir.

Film iki bölümden oluşur; ilk bölüm Carina'nın bitirme tezinin kabul edilmesi sonucunda araştırma yapmak için Hollanda'dan Türkiye'ye gelmeye karar vermesini, Türkiye'de yanında kaldığı aile ile olan sıcak ilişkilerini ve Alevi-Bektaşî inancı ile tanışmasını içerir. İkinci bölüm ise Carina'nın Sivas'a gidişini ve Sivas katliamının yaşanmasını anlatır. Filmin ilk bölümünde Hollandalı Carina'nın Alevi-Bektaşî inancına ve kimliğine dair hiçbir şey bilmediği açıkça görülür. Carina'nın Alevi-Bektaşî kültürü ile tanışması Ankara'ya geldikten sonra evlerinde kaldığı Ali ve Sultan'ın yeğenleri olan Yasemin ve Asuman'la kurduğu yakın arkadaşlıkla başlar. Kültür derneğinde Alevi-Bektaşî inancının ritüelistik özelliklerini gören Carina, oldukça etkilenir. Sonrasında Carina'nın soruları üzerinden Asuman ve Yasemin ile Alevilik hakkında bir diyalog başlar ve Carina Alevi-Bektaşî inancını tanımaya çalışır. Aleviliğin diğer inançlarla olan bağlantısını sorgulayan Carina, her inancın kendinden önceki inançlarla bağlantılı olduğu ya da onlardan etkilendiği geçeceğinden yola çıkarak Alevi-Bektaşîliğin senkretik yapısına vurgu yapar. Özellikle kültür merkezindeki semah gösterisi Carina'nın ilgisini çekmiştir. Carina'nın Alevi-Bektaşî inancının ritüelistik özellikleri ve kadın-erkek ilişkileri üzerine sorduğu sorular, Asuman ve Yasemin tarafından yanıtlanır.

Türkiye'deki kadınlar üzerine bir çalışma yaptığı için Carina, Alevi-Bektaşî inancında kadının yerine dair gözlemlerini Asuman'a sorar. Özellikle ibadet sırasında kadın-erkek ayrımı yapılmaksızın aynı mekânda bulunulması ilgisini çekmiştir. Kadın-erkek ilişkileri bağlamında Alevi-Bektaşî inancının Ortodoks İslam'ı temsil eden Sünnilikten farklarına dikkat eder ve Carina'nın Alevi-Bektaşî inancına dair merakı daha da artar. Asuman ve Yasemin ise Alevi-Bektaşîlerde ibadet sırasında kadın ve erkek ayrımının olmadığını ve herkesin birbirine cinsiyetlerinden bağımsız olarak insan gözüyle baktığını söylerler. Bu durum, cem töreni sırasında inançsal anlamda da geçerlidir. Alevi-Bektaşîler açısından gündelik yaşamda kadın-erkek eşitliği noktasında, kentlerdeki değişim son derece olumludur. Ancak kırsal bölgelerde bu değişim, inanç

düzeyindeki eşitliğe ulaşamamıştır. Özellikle periferide gündelik yaşam pratikleri bağlamında kadın-erkek ilişkileri ataerkil bakış tarafından çerçevenmiştir.

Filmde Alevi-Bektaşî kimliğine dair ilk izler kültür derneğinde görülmektedir. 1990'lar Türkiye'si düşünüldüğünde kültür derneklerinin Alevi-Bektaşî kimliği açısından taşıdığı anlam son derece önemlidir. Kültür dernekleri, Alevi gençlerin Alevi inanç ve kimliğiyle ilgili çeşitli aktivitelerde buldukları mekânlardır³³⁸. Filmde Asuman ve Yasemin'den yola çıkılarak bunu açıkça görmek mümkündür. Özel olarak 1980'lerin sonuna doğru Avrupa'da başlayan Alevi uyanışının ve hareketinin Türkiye'deki yansımaları 1990'lara rastlar. Alevilerin bu döneme kadar kendi kimlikleriyle inançlarını açıkça ortaya koyma noktasında çeşitli sıkıntılar yaşadıkları, görmezden gelindikleri ya da damgalandıkları bilinir. 1990 sonrasında ise Alevi-Bektaşîler, kent merkezlerinde hemşeri ve köy dernekleri ya da kültür dernekleri adı altında örgütlenmeye başlamışlardır. Böylece Alevi-Bektaşîler açısından bu dernekler, kimlik hareketinin önemli parçası hâline gelerek, hareketin toplumsal ve uzamsal anlamda yaygınlaşmasını sağlamıştır (Massicard, 2007, s. 82). Aynı zamanda derneklerin büyük bölümü özellikle de Alevi-Bektaşî önderlerinin ismini taşıyanlar, inancı yaşatma noktasında cem toplantılarına ve törenlerine mekânsal anlamda ev sahipliği yapmışlardır. Bunun dışında Aleviliğin en önemli ritüelleri arasında yer alan ve kentlerde daha çok kültürel göstergeye dönüşen semah, bağlama, tiyatro kursları önce hemşehri derneklerinin sonra da sayıları gün geçtikçe artmaya başlayan kültür derneklerinin önemli parçaları hâline gelmiştir. Filmde Alevi gençlerinin kültür derneğinde toplanıp, inançlarına dair çeşitli etkinlikler yaparak sosyalleştikleri; inançlarını tanıdıkları; Carina'nın da onları gözlemleyerek notlar tuttuğu görülür.

Filmde Yasemin, Carina'nın Alevilik ile ilgili sorularını yanıtlarken, Carina Yasemin'in verdiği cevaplardan devletin, Alevi-Bektaşî inancını/kimliğine tanımadığı çıkarımını yapar. Asuman, Carina'nın çıkarımını onaylamakla birlikte Avrupa'da

³³⁸Temel olarak ilk dernekler, 1960'larda açılmış; Alevi dergileri, tiyatro oyunları ve kent cemleri bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Sonrasında Türkiye'nin içinde bulunduğu durum sebebiyle 1970'lerde dernekler yeniden kapatılmış ve 1990'lara kadar da kapalı kalmıştır. 1990'lar ise Alevi-Bektaşîler tarafından kendi kimliklerini yeniden tanıdıkları ve kimliklerini açıkça ifade etmeye başladıkları yıllardır. Bu bağlamda öncelikle hemşeri dernekleri sonrasında da kültür dernekleri Alevi-Bektaşîler açısından önemli işlevler yüklenmişlerdir.

rastlamış olduğu Sünni Müslümanlığın devletin resmi bakış açısının bir tezahürü olduğunu vurgular. Devlet açısından Alevi-Bektaşî inancı, Ortodoks Sünni İslam'ın bakış açısına uygun bir şekilde yaşanmadığı için görmezden gelinerek, yok sayılmakta, hatta yasaklanmaktadır. Devletin ötekilere karşı tutumunun da ötesinde Alevilerin hem kimlik hem de inanç olarak yok sayılması, görmezden gelinmesi söz konusudur. Bu bağlamda yok sayılan bir inanç ya da kimliğin sorun olarak görülmemesi normaldir³³⁹.

Filmde Sivas'ta yapılacak olan Pir Sultan Abdal şenliğini provoke ederek, katliama/linçe dönüştürecek grubun izbe bir mekânda toplantı yaptığı görülür. Toplantıda Aziz Nesin'in³⁴⁰ şenliğe katılımıyla ilgili halkı galeyana getireceklerini söylerler. Kendilerine talimatın bu şekilde geldiğini belirten Özel Harp Dairesi elemanları, zor durumda kalmadıkça Alevi-Sünni çatışmasını istemediklerini ifade ederler. Ancak olayların Alevi-Sünni çatışmasına zemin hazırlayacağını bilmektedirler. Çünkü Pir Sultan Abdal, Alevi-Bektaşî inancının ve kimliğinin çok önemli simge isimlerinden birisidir. Sivas'taki şenliğe katılacakların çok büyük kısmının Alevi-Bektaşî olduğu gerçeği apaçık ortadadır. Bu bağlamda olayların Alevi-Sünni çatışmasına dönmemesi daha önceki Maraş, Çorum, Sivas gibi pratikler de göz önünde bulundurulduğunda neredeyse imkânsızdır.

Carina'nın Asuman ve Yasemin ile birlikte Sivas'taki Pir Sultan Abdal Şenliklerine gidişyle filmin ikinci bölümü başlar. Bu sırada Özel Harp Dairesi elemanlarının toplantı yaptıkları depo gösterilerek halkı provoke etmek üzere bildirilerin³⁴¹ hazırlandığı, belediyedeki işlerin hangi aşamada olduğu gibi konuşmalar

³³⁹ Türkiye Cumhuriyeti'nde Alevi-Bektaşî inancı/kimliğine dair sorunun temelinde devlet yer almaktadır. Devlet Alevi-Bektaşî inanç/kimliğine dair sorunları, homojen bir ulus devlet yaratma pratiği içinde görmezden gelmekte, ortaya çıkabilecek sorunları da "uluslararası aktörler, radikal İslam tehdidi, Kürt Sorunu, yükselen milliyetçilik ve yurttaşlık sorunları" aracılığıyla gizlemektedir (Çavdar, 2020, s. 53). Böylece devletin Alevi-Bektaşî inancı/kimliğine dair yaklaşımında kendi içinde bir tutarlılık söz konusudur.

³⁴⁰ 1993 yılında Aziz Nesin'in Aydınlık gazetesinde Salman Rüşdi'nin "Şeytan Ayetleri" isimli kitabının belli kısımlarını Türkçeye çevireceğinin duyurması, toplumun milliyetçi-muhafazakâr ve İslamcı kesimlerinde tepkiyle karşılanmıştır. Aziz Nesin, toplumun büyük bir kesiminin kin beslediği bir figüre dönüşmüştür. Ateist olduğunu açıklamasına ve bütün dinlere saygı duyduğunu söylemesine rağmen Aziz Nesin, İslamcı gruplar tarafından hedef gösterilmiştir.

³⁴¹ Müslüman kamuoyuna adlı bildiriye Salman Rüşdi'nin peygambere küfrettiği; Aziz Nesin'in ise onun yerli uşağı olduğu ifade edilerek hedef gösterilmiş ve Nesin ve beraberindekilerden hesap sorulması istenmiştir (Sarıhan, 2009, s. 102).

gösterilir. Sonrasında grup elemanlarının halkı nasıl provoke edeceklerine dair görev dağılımı yaptıkları, 25 kişilik bir tim oluşturulduğu ve camilerde halkın arasına girilerek provoke edecekleri, Madımak oteline doğru yönlendirecekleri planlanır. Filmde yönetmen, Sivas olaylarının Özel Harp Dairesi tarafından incelikle planlanan bir eylem olduğunu açıkça ortaya koyar. Bu bağlamda Özel Harp Dairesi elemanları belediyedeki işbirlikçilerinin de yardımıyla Madımak Oteli'nin önüne belediyeye ait resmi plakalı bir araçla parke taşlarını yığarlar. Böylece linç girişiminin yapılacağı otelle ilgili her şey önceden planlanır.

Filmin iletmek istediği düşüncelerden yola çıkıldığında katliamın ötekilere, azınlıklara yönelik “milli refleks”³⁴² olarak derin devletin bir geleneği olduğu söylenebilir. Halkın provokatörler tarafından kışkırtılması sonucunda galeyana getirilmesi ve insanları diri diri yakma noktasına geldikleri gösterilir. Rene Girard (2005, s. 17) bu durumu kolektif kıyım³⁴³ olarak nitelerken; Elias Canetti (2006, s. 49) katliamı yapacak kitleler için “mütecaviz kitleler”³⁴⁴ terimini kullanır. Bu yönüyle filmin provokatörler tarafından kışkırtılan mütecaviz kitleyi ve onların linç etme girişimlerini ve kolektif kıyımı; salt kışkırtılma sonucu oluşan bir niteliğe büründürme tehlikesi görülür. Halkın milliyetçi muhafazakâr hassasiyetleri, Aziz Nesin'in kamuoyu önünde ateist olduğunu açıklayarak İslamiyet ve peygamber ile ilgili söyledikleri, kitlenin öteki olarak nitelendirilecek gruba karşı harekete geçmesine neden olmakta ve

³⁴² Tanıl Bora; “Türkiye’de Linç Rejimi” adlı çalışmasında linçin milli refleks olarak haklılaştırılan bir devlet geleneği olduğundan söz ederek milli refleksin halkı onadığını belirtmiştir. Milli refleks, devletin şiddet tekelinin kısa bir süreliğine halka devredebileceğinin de göstergesidir. Böylece gayri milli unsurlara gözdağı vermek amacıyla kullanışlı bir silaha dönüşmüştür. Ancak millî refleksin yaratmış olduğu linç tehdidi politikanın reddi anlamındadır; daha da ileri gidildiğinde devlet olmanın ve dolayısıyla da toplum olmanın inkarı manasına gelir (Bora, 2014, s. 31-35).

³⁴³ Kolektif kıyım kavramını Rene Girard (2005, s. 17), katil kitleler tarafından doğrudan yapılmış şiddet eylemlerini ifade etmek için kullanmıştır. “Yahudi Katliamı” bu şiddet eylemlerinin başında gelmektedir. Bu noktada kamuoyunun galeyana gelerek şiddet eylemine yönlendirilmeleri söz konusudur.

³⁴⁴ Elias Canetti (2006, s. 49-50) “Kitle ve İktidar” adlı çalışmasında kan kokusuyla tahrik olarak saldıran kitleyi mütecaviz kitle olarak nitelendirmektedir. Bu kitlelerin amacı öldürmektir ve kimi öldürmek istedikleri bellidir ve riskleri yoktur çünkü kurban kitleye göre sayıca üstünlük söz konusudur. Bu noktada hedefe kararlılıkla yönelerek amaçlarını gerçekleştirmek isterler. Canetti’ye göre (2006, s. 49-50); “Hedefin beyan edilmesi, yok edilecek olanın kim olduğunun duyulması kitleyi oluşturmaya yeter. Öldürme hedefine kitlenme özel bir konsantrasyon türüdür ve aşılmaz bir yoğunluk taşır. Herkes olayda yer almak ister; herkes bir darbe vurur ve bunu yapmak için kurban olabildiğince yaklaşmak amacıyla diğerlerini iter. Kurban kendisi vurmasa da, diğerlerinin ona vurduğunu görmek ister. Her kol sanki hepsi tek bir kolmuş ve aynı yaratığa aitmişçesine havaya kalkar. Ancak en çok, vurma işini gerçekten yapan kolların değeri vardır. Hedef aynı zamanda en yüksek yoğunluk noktasını oluşturur. Katılan herkesin eylemlerinin birleştiği yerdir hedef” diyerek mütecaviz kitlelerin amaçlarını ortaya koyar.

bu durum kitlenin suçlarını hafifletme niteliği taşımaktadır. Filmin böyle bir anlam yarattığını söylemek son derece güçtür. Ancak bu anlama yol açabilecek dönele içermektedir.

Filmde Özel Harp Dairesi elemanlarının olaylar öncesinde Madımak oteli önünde, şenlik alanında ve camilerde gözlemler yaptıkları, bildiriler dağıttıkları ve bu bildirimlerde Aziz Nesin'i, Hz. Muhammed'e küfretmekle suçladıkları görülür. Propaganda sırasında kullandıkları dil ötekileştirici ve ayrımcı olmakla birlikte nefret suçu da içerir. Böylece Aziz Nesin, provokatörler tarafından olayların çıkışında azmettiriciye dönüştürülmüştür (Çavdar, 2020, s. 12; Türker, 04.07.2011). Dolayısıyla provokatörler tarafından Nesin ile birlikte hareket edenlerin de aynı oranda suça ortak oldukları vurgusu yapılmış ve bu durum, "Müslüman mahallesinde salyangoz satmakla"³⁴⁵ eşdeğer görülerek, kitle provoke edilmiştir.

Filmde Cuma namazından çıkan gruplar, İslam adına "Allahu Ekber" nidalarıyla otele doğru yürürken; Carina'nın olayları anlamlandıramayarak endişeli bir biçimde "Neler oluyor?" diye sorduğu görülür. Asuman ise; "Türkiye'de olur böyle şeyler aldırma" diyerek bu durumun olağanlığına işaret eder³⁴⁶. Olayların nelere yol açacağı ve nasıl sonuçlanacağı daha önceki pratiklerden bilindiği için, provokatörler açısından olayların seyri bellidir. Bu durum, filmde, il emniyet müdürü yardım istemek üzere garnizon komutanını aradığında yanında bulunan Özel Harp Dairesi sorumlusunun "Önce siviller bir işlerini halletsinler bakalım" sözlerinden anlaşılır. Böylece sorumlu olan Reis, olaylara askerin müdahale etmesini istemeyerek, şiddetin lince dönüşmesini arzulamakta; garnizon komutanı ise bu durumu onaylamaktadır. Bu noktada linci, Aziz Nesin bahane edilerek Alevi-Bektaşilere ve onların temsil ettiği değerlere, yaşam biçimlerine açık bir saldırı girişimi olarak değerlendirmek gerekir. Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca neredeyse tüm ötekilerin ve azınlıkların maruz kaldığı ortak bir durumun

³⁴⁵ Bizim Sivas gazetesi katliamdan önce "Müslüman mahallesinde salyangoz satıyorlar" başlığını atarak halkın galeyana gelmesinde önemli rol oynamıştır (Duran, 25.01.2021). Aziz Nesin olayların olduğu gün TGRT televizyonuna verdiği röportajda yerel basında atılan bu başlıklara tepki göstermiştir. Nesin kendisinin ateist olmasına rağmen bütün inançlara saygı duyduğunu ifade etmiştir.

³⁴⁶ Rıza Yıldırım; Sivas, Maraş, Çorum ve Gazi olaylarını yorumlarken neredeyse pogrom niteliği taşıdıklarına vurgu yapmakta bu eylemlerin bir süre sonra soykırıma kadar gidecek yapısına dikkatleri çekerek işin içinde istihbarat örgütlerinin de bulunduğunu belirtmektedir (21.01.2021). Filmde bu durum, Özel Harp Dairesi üzerinden işlenmektedir.

adı olarak linç; tarihsel süreç içinde çokluğun azınlık ve ötekiler üzerindeki şiddet dili hâline gelmiştir. Bu bağlamda lince maruz kalmak özellikle Alevi-Bektaşiler açısından bir ötekilik görevine dönüşür³⁴⁷.

Linç kültürünün oluşmasında gizli bir biçimde, kendini belli etmeden ortaya çıkan olayların etkisi büyüktür. Filmde bu durum, Özel Harp Dairesinden kişilerin olayları önceden planlaması ve kitleyi yönlendirmeleri sayesinde açık bir biçimde gösterilir. Her ne kadar linç girişimine katılan 10 ile 15 bin kişilik kalabalığın çok büyük bölümü Sivaslı olsa da linç girişimine kadar geçen süreçteki konspiratif bir biçimde olayları planlayanlar; Sivas'a dışardan gelmiş, karanlık ilişki ağlarına sahip kişiler olarak yansıtılır. Bu durum, Alevi-Bektaşilere yönelik daha önceden meydana gelmiş olan şiddet eylemlerinin, linç girişimlerinin ya da kavimkırım olarak da nitelendirilen olayların neredeyse tamamıyla benzerlik gösterir.

Filmde Özel Harp Dairesi elemanlarının neredeyse zor kullanarak kitleyi Madımak oteline doğru yönlendirdikleri görülür. Bununla birlikte lince katılan yerel kitle ise provoke edilmiş, saf, cahil Müslümanlar olarak temsil edilmiştir³⁴⁸. Yönetmen, bu durumu ortaya çıkaran politik saiklere karşı herhangi bir söylem geliştirmeyerek, Sivas olayları ile ilgili bilinenleri tekrarlar. Bu noktada devleti yönetenlerin olaylar sonrasındaki açıklamaları, linç kültürünün/katliamın algılanış biçimini gösterir³⁴⁹. Film, bunu açıkça ortaya koymaktan sakınarak herkesin bildiği olayları ve bağlantıları aktarır. Bu durum, filmin en büyük paradoksunu oluşturur ve Sivas olaylarını anlatan bir film iddiasında olan “Carina’nın Günlüğü”nün etkisini içerik olarak zayıflatır. Film 2 Temmuz günü yaşananların kronolojik olarak tekrarını içermektedir.

Filmin Sivas olaylarını anlatan sahnelerinde yönetmenin olayların sırasını bozmadan beyaz perdeye aktardığı söylenebilir. 2 Temmuz’da şenlik alanlarında çeşitli

³⁴⁷ Zındık, mülhid, sapkın ya da Rafizi gibi yakıştırmalara maruz kalarak öteki olarak konumlandırılan Alevi-Bektaşiler, tarihin belli dönemlerinde tıpkı diğer ötekilerin başına gelen katliamlara ya da şiddet olaylarına maruz kalmışlardır.

³⁴⁸ “Abi en kolayı bu camianın içine sızmak, bir iki dua, bir iki elhamdülillah...”

³⁴⁹ Olayların Cuma namazı çıkışında başlayarak gecenin geç saatlerine kadar sürmesi ve devlet görevlilerinin kitleye müdahale etme noktasında gecikmeleri ya da herhangi bir önlem almamaları, “katliamın güvenlik güçlerinin ve devletin gözü önünde yapılması, Alevilerin devlete bakışında önemli değişimler yaşanmasına neden olmuştur” (İrat, 2012, s. 174).

konserler, söyleşiler, tiyatro gösterileri yapılır; sonrasında külliye'deki Aziz Nesin protestosu sebebiyle Madımak oteline geri dönülür. Camiden çıkan kitle önce valiliğe yürümüş, sonra otelin önüne gelerek sloganlar atmaya başlamıştır. Dönemin Sivas Belediye Başkanı Temel Karamollaoğlu'nun halkı yatıştırmak için konuşma yaptığı ve halkın haklı taleplerini valiliğe ileteceğini söylediği görülür. Kitle dağılmaya yüz tutarken bir anda geri dönerler ve Aziz Nesin'i kastederek "Sivas, Aziz'e mezar olacak!" sloganlarıyla yeniden otelin önüne yürürler. Bu sırada belediye başkanıyla ülkücü reis, halkı yatıştırmaya çalışırlar ancak "Ya Allah, Bismillah, Allahu Ekber!", "Müslüman Türkiye!", "Şeriat İsteriz!" sloganları kitlenin tepkilerini ifade eder. Sivas olayları sırasında atılan bu sloganlar; dinci, gerici ve laiklik karşıtı olmakla birlikte özellikle 1980 sonrası devletin resmî ideolojisi hâline gelen Türk-İslam sentezine uygundur. Belediye başkanı ve ülkücü reisin kitleyi yatıştırmak adına kullanmış oldukları söylem, aynı zamanda ülkenin esas sahiplerine vurgu yapar. Böylece Sivas'ta yaşanan olaylar, 12 Eylül Askeri Darbesi sonrası yeşil kuşağın canlandırılması hikâyesinin bir devamı olarak görülen siyasal İslamcı hareketlerin yükselişinin yansıması olarak yorumlanabilir. Ancak otel çevresinden toplanan herkesi siyasal İslamcı olarak damgalamak mümkün değildir. Ayhan Yalçınkaya (2011, s. 365), Sivas olaylarıyla ilgili itirafçının söyleminden yola çıkarak itirafçının "Sünni Müslümanları" kastettiğini söylemiştir.

Filmde valinin olaylara müdahale etmek için elinden geleni yaptığı, hükümet yetkilileriyle görüşerek onlardan yardım istediği, olayların organize bir biçimde provoke edildiği gösterilir. Otelin çevresindeki kalabalıkların arttığını ve komşu illerden asker takviyesi gerektiğini yetkililere bildirir. Yetkililerin olayların vahametini anlamadığı ya da anlamamazlıktan geldiği; olayların sorumlusu ve azmettiricisi olarak Aziz Nesin'i ve onu Pir Sultan Abdal şenliklerine konuk olarak davet eden Alevileri gördüğü filmde açık bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Özel Harp Dairesi elemanlarının bidonlarla benzin dökerek oteli ve içindekileri yakmaya çalıştıkları gösterilir. Böylece kolektif bir öldürme eylemi gerçekleşir. Kolektif öldürme; öldürme eyleminin bütünlük ve ortaklık içinde yapılarak bireysel sorumluluktan kaçışı temsil eder. Canetti (2006, s. 51), kolektif

öldürme biçimleri arasında yakarak öldürmeyi ön plana çıkararak, cehenneme inanan dinlerin ateşle öldürmeyi kolektif öldürme biçimleri arasında cehenneme yollamayla ve Şeytan'ı düşmanlara teslim etmeyle ilişkilendirir. Sivas olayları sırasında gerçek görüntülerde kitle tarafından atılan “Allah'ım bu senin ateşin!” ve “Şeytan Aziz!” sloganları, Canetti'nin yapmış olduğu yorumu doğrular (Çavdar, 2020, s. 12).

Filmin ikinci bölümünde Aleviler, Aziz Nesin'i Sivas'a davet edenler olarak nitelendirilmişler ve özellikle Özel Harp Dairesi elamanları tarafından cami etrafında topluluk içinde münafık, zındık, kâfir gibi yakıştırmalara maruz kalmışlardır. Bununla birlikte provokatörler tarafından Alevilerin makul ve makbul olabilmelerinin yolu; cemaatle camide saf tutmaları olarak ifade edilmiştir. Aslında bunlar yüzyıllardır süregelen bir yaftalama biçimi olarak Alevi-Bektaşilerin yabancıları olmadığı durumlarıdır. Alevi-Bektaşilerin inanç ve kimlik olarak kendilerini kamusal alanda görünür kılmaya başladıkları bir dönemde bu olayın gerçekleşmiş olması düşündürücüdür. Böylece Sivas olaylarını devletin içindeki derin yapıların Alevi-Bektaşilere yönelik bir gözdağı verme girişimi olarak değerlendirmek mümkündür.

Filmde Alevi-Bektaşî inancına dair yan anlam düzeyinde birçok göstergeden bahsedilebilir. Kültür derneğindeki kitap standında Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in resimleri, arka planda Hz. Hüseyin'in portresi yer almaktadır. Cem yapılan mekânda Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin, Hacı Bektaş-ı Veli'nin resimlerinin duvarlarda asılı olması, masada semah dönen kadın ve erkek biblosu yan anlam düzeyindeki göstergelerdir. Kültür derneğinde bağlama çalınarak kadınlı erkekli semah dönülmesi,³⁵⁰ cem sahnelerinde çerağ uyarılması, deyişlerin okunarak semah dönülmesi, tevhitlerin okunarak dizlerin dövülmesi, cem sırasında Türkçe okunan dualarda Allah, Muhammed ve Ali üçlemesinin ifade edilmesi kitlenin Alevi-Bektaşî olduğunun açık ifadesidir. Sivas'ta şenlik alanında Alevi-Bektaşî önderlerinin resimlerinin bulunması,

³⁵⁰ Filmde kültür derneğinde semah dönülmesi semahın, şehirlerde kültürel bir gösterge olduğuna işaret etmekte; Carina'nın ilgisini çekmektedir. Carina semahın halk dansı olup olmadığını sorarken arkadaşı; “Semah, Aleviler ibadet ederken tanrıya ulaşmak için huzur bulmak için müzik eşliğinde semah dönerler. Bu aslında, maddi varlıklardan kopup manevi varlıklara ulaşmak için bir yolculuktur. Anadolu toprakları da çok geniş bir kültüre sahiptir bütün inançlar birbirlerinden etkilenmiştir” der bunun üzerine Carina; “Ben çok etkilendim, ibadet yapılırken kadın ve erkek ayrı yerde değil mi?” diye sorar ve Alevilikte kadın-erkek ayrımının olmadığı, herkesin can olduğu cevabını alır.

Alevi-Bektaşî inanç ve felsefesini anlatan sözlerin pankartlarda asılı olması,³⁵¹ şenlik sırasında, konserlerde deyişlerin çalınıp söylenmesi filmdeki yan anlam düzeyinde Alevi inancına ait diğer göstergelerdir. Bunun yanı sıra filmde Sultan'ın Carina, Asuman ve Yasemin'i Sivas'a yollarken "Hızır" vurgusu, Alevi-Bektaşîlerin önemli ozanlarından Âşık Nesimi, Hasret Gültekin ve Muhlis Akarsu'nun filmde canlandırılmaları da yine Alevi-Bektaşîliğe ait diğer unsurlardır.

Filmde Alevi-Bektaşîliğin hoşgörü temelli bir inanç biçimi olduğuna dair iki önemli gösterge mevcuttur. Bunlardan ilki, gayrimüslim Carina'nın Alevi-Bektaşîlerin cem törenine hiçbir önyargıya maruz kalmadan, sorgusuz sualsiz katılabilmesi; ikincisi ise kendini Ateist olarak tanımlayan ve Sünnî bir aileden gelen Aziz Nesin'in Pir Sultan Abdal Şenliklerine baş konuk olarak davet edilmiş olmasıdır. Her iki durum da Alevi-Bektaşî inancının/kimliğinin kendine öteki olarak bakmayan inanç ya da kimliklere duyduğu hoşgörünün göstergesidir.

Sivas olayları, 1970'lerin sonuna doğru artarak genişleyen faşizan dalganın komünizm bahanesiyle Alevi-Bektaşîlerin yoğun olarak yaşadıkları coğrafyalarda yaptıkları şiddet eylemlerinin/katliamların Aziz Nesin ve din düşmanlığı üzerinden yeniden tezahür etmiş halidir. Özellikle Türk İslam sentezini savunan kitleler, Sivas olaylarının Alevilere yönelik şiddet girişimi olduğunu kabul etmeyerek bir fail arayışına girmişlerdir. Bu noktada Aziz Nesin ve onu Sivas'a davet edenler azmettirici, derin devlet ya da güncel tabirle Ergenekon, fail olarak nitelendirilir. Böylelikle Alevi-Bektaşîlere yönelik şiddet ve dışlama görmezden gelinerek başka failer arama girişimleri de ortaya çıkar (Çavdar, 2020, s. 12). Filmin, Özel Harp Dairesi elemanlarının olayların gelişmesindeki sorumluluğunu açıkça ortaya koyduğu söylenebilir. Olayların ortaya çıkışında ve katliam sonucu onlarca kişinin ölümünde devletin linç politikalarına değinilmemiş; linci gerçekleştiren kitle kandırılmış bir grup saf Müslüman olarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Sivas olayları gibi cumhuriyet tarihinin en kanlı katliamlarından birinin zihinlerde yaratmış olduğu travmatik bellek çok canlıdır. Bu noktada filmin her ne kadar kurgusal olsa bile tarihsel gerçekliklere

³⁵¹ Şenlik alanında, "Benim Kâbe'm İnsandır", "İlimden gidilmeyen yolun sonu karanlıktır", "Bozuk düzende sağlam çark olmaz" pankartların asılı olduğu görülür.

aykırı bir biçimde kimi sahneleri yeniden düzenlemesi³⁵² gerçeklikle bağının sorgulanmasına yol açmakta ve etkisini kırmaktadır.

Filmin Alevi inanç/kimliğine dair birçok göstergelyi açık bir biçimde beyaz perdeye aktardığını belirtilebilir. “Carina’nın Günlüğü”, hem estetik hem de tematik olarak ele aldığı konuyu (Sivas katliamını), tarihsel toplumsal gerçeklere uygun bir biçimde sinemasal bir dille beyaz perdeye aktaramamıştır. Filmin sinema estetiğinden uzak ve daha çok televizyon estetiği olarak nitelendirilebilecek docu-dramaya uygun bir biçime sahip olduğu söylenebilir. Filmin ikinci kısmında olayların gelişimi anlatılırken; yönetmenin failleri, olaylara göz yumanları ve mağdurları kronolojik bir biçimde anlatma isteği, konunun yüzeysel bir biçimde ele alınarak beyaz perdeye aktarılmasına neden olmuştur. Bu bağlamda konunun daha özenli ve gerçekçi bir sinemasal dili hak ettiğini ifade etmek gerekir.

Filmde yönetmen Carina’nın Günlüğü’nden yola çıkarak hikâyesini oluştururken, ikinci bölümde ana karakter Carina’yı geri plana itmiş ve tamamen Sivas’ta yaşayan olayları kronolojik olarak göstermeye çalışmıştır. Bu durum, filmin dağınık bir hâl almasına ve duygusunu izleyiciye eksik bir biçimde aktarmasına neden olmuştur. Filmin estetik ve tematik anlamda yetersizliğinin yanı sıra ele aldığı konuyu dağınık bir biçimde anlatması, Sivas katliamı gibi bir meselenin ağırlığını taşıyamamasını da beraberinde getirir. Özellikle anlatı noktasında gerçek olaya çok fazla bağımlı kalınması filmin öyküleme açısından sorunlu olmasına yol açar. Bu noktada gerçek olay ve karakterler, sinemasal anlamda öyküleme biçimine/dramatik anlatıma uygun olarak beyaz perdeye aktarılamamıştır. Filmin amacı, herkes tarafından bilinen olayları tekrar etmek ve konuyu izleyiciye doğrudan anlatmak olarak değerlendirilebilir. Filmin gerçek bir hikâyeden ya da olaydan yola çıkılarak anlatılmak istenmesi, gerçekçi bir biçimde sinemaya aktarıldığı anlamına gelmez. Bu durum sinematografik olarak beyaz perdeye yansıtılamamış; anlatıdan oyunculuğa, ışıktan,

³⁵² Sivas olayları sırasında otelin merdiveninde oturarak birbirlerini teskin etmeye çalışan Metin Altıok, Uğur Kaynar ve Behçet Aysan’ın olduğu fotoğraf karesinden şair Uğur Kaynar çıkarılarak filmde Hasret Gültekin yerleştirilmiş ve bu durum, film gösterime girdiğinde Sivas’ta hayatlarını kaybeden mağdurların ailelerinin ve fotoğrafın aslını bilenlerin tepkisini çekmiştir (Aşut, 2015).

mekân seçimine ve kamera kullanımından çerçevelemeye kadar bir çok öge profesyonel bir biçimde izleyiciyle buluşturulamamıştır.

3.2.8. Zer (2016)

2016 yılında Kürt sinemacı Kazım Öz tarafından çekilen Zer, Alevi-Bektaşî inancının beyaz perdede görünür olduğu filmlerden birisidir. Zer, New York'ta müzik eğitimi alan Jan'ın³⁵³ babaannesinden duyduğu türkünün peşine düşerek köklerinin/geçmişinin/etnik kimliğinin izlerini sürmeye başlamasını, içinde bulunduğu yaşamın dışına çıkarak kaçış çizgisi oluşturmasını ve iç yolculuğuna çıkışını işler. Bununla birlikte film, Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki Alevi Kürtlerin başına gelmiş toplumsal travmaların en önemlilerinden birisi olan, hala tam olarak yüzleşilememiş Dersim katliamını³⁵⁴ ve sürgününü (kayıp kızlar meselesini) merkezine almaktadır. “Zer” filminin Türk Sinema tarihinde Dersim katliamını ve sürgününü beyaz perdeye aktaran ilk kurmaca film olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte filmde yönetmen, iktidarın/Türklüğün/hegemonik düşüncenin Dersim katliamıyla ilgili 78 yıllık inkârını da ortaya koyarak, tarihsel-toplumsal gerçekliklerden yola çıkıp egemen ideolojiyi sorgulayan bir tavırla politik bir sinema dili ortaya koyar.

Film, siyah ekranda Cemal Süreya'nın hasta eşine moral vermek amacıyla yazdığı mektubun bir bölümündeki “Tarih öncesi köpekler havlıyordu...”³⁵⁵ sözüyle

³⁵³ “Müzik, ontolojik ve teknik özelliklerinin yanı sıra, toplumsal yaşamdaki birçok işlevin eklemlendiği bir anlam evreni olarak ortaya çıkar. Müziğin toplumsal olarak inşa edilmiş boyutlarını ve müzikal ifadenin biçimlendiği özgül kültürleri ve koşulları çözümlenmeden müziği anlayamayız”. Filmin hemen başında Jan'ın blues müzik ile ilgili ders sırasında söylenen bu sözler, filmin izleğini oluşturması anlamında önemlidir. Müzik tarihsel ve toplumsal yaşamdan yoğun bir biçimde etkilenerek, yaşanmışlıkların içinden süzülerek ortaya çıkmaktadır. Böylece Jan, bir türküden yola çıkarak bir halkın hikâyesine doğru yolculuğa başlar.

³⁵⁴ Dersim, Osmanlı döneminde bir otonom bölge olarak katliamın yapıldığı zamana kadar Alevilerin yoğun olarak yaşadıkları devlet tarafından ötekileştirilen ve düşmanlaştırılan bir bölge olmuştur. Böylelikle Dersim etnik olarak farklı adlandırılmaları (Kürt, Zazaca konuşan Türk, Kürtleşmiş Türk, Türk'müş gibi yaşayan Ermeni... gibi) tabi olsa da 1980'li yıllara kadar Alevi kimliği etnik kimliğinin önünde gelerek (Gürtaş, 2015, s. 316), bölgeyle ilgili devlet tarafından oluşturulan raporlarda sürekli yer almıştır. Dersim katliamı yasal zeminini 28 Aralık 1935 tarihindeki Tunceli Vilayetinin İdaresi Hakkındaki Kanuna dayandırmaktadır. Bu bağlamda vali ve komutanlar, olağanüstü yetkilerle donatılarak katliam sırasında yapılacaklara yasal zemin oluşturulmuştur. Böylece 20 Mart 1937 tarihinden 19 Ekim 1937 tarihine kadar süren harekâta devletin bölgede etkili olan aşiret liderlerinin bir kısmını öldürdüğü bilinmektedir (Poyraz, 2013, s. 72-74).

³⁵⁵ “Bizi bir kamyona doldurdular. Tüfekli bir erin nezaretinde. Sonra o iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç

açılır. 1938 yılında ailesiyle birlikte Dersim'den sürgün edilen Cemal Süreya'nın bu sözü, daha önce yazdıklarıyla birlikte ele alındığında sürgünün nasıl gerçekleştiğini anlatır. Sonraki sahnelerde Jan, Dersim'e trenle giderken bir çevrinme hareketiyle zamanda kırılma yaşanarak 1938 yılına dönülür. Askerler, sürgün sonrası o istasyonda incek kişilerin isimlerini okumaktadır ve ismini okudukları kişiler arasında Cemal Süreya da vardır. Böylece yönetmen bu sahnede Dersim'den sürgünle batıya göç ederek, yerleşmek zorunda kalan Cemal Süreya'ya saygı duruşunda bulunur.

Film bir gölet kıyısında Jan'ın³⁵⁶ elindeki iki cezive bakmasıyla başlar; sonrasında ise flashback ile Jan'ın gölet kıyısına nasıl geldiği gösterilir. Geceyi kız arkadaşıyla birlikte geçiren Jan'ın Türkiye'den gelen babaannesini karşılamaya geciktiği görülür. Hastalığından ötürü tedavi olmak üzere Amerika'daki oğlunun yanına gelen ve hastaneye yatırılan Zarife'ye torunu Jan refakat eder. Filmin başında Zarife ile Jan arasında herhangi bir bağ olup olmadığı anlaşılmaz; aralarındaki diyaloga kadar birbirlerine yabancı iki kişi gibidirler. Sonrasında Jan ile Zarife arasında diyalog geliştikçe aralarında bağın olduğu anlaşılır. Zarife, Jan'ı, dolayısıyla da seyirciyi kendi hikâyesinin içine çekmeye başlar. Zarife gece rüyasında "Burası hangi istasyon?" diye sayıklarken Jan tarafından uyandırılır. Zarife, Jan'a yıllardır aynı rüyayı gördüğünü söyleyerek rüyasını anlatmaya başlar. Zarife'nin rüyası travma sonrası korku ve öfkenin yaratmış olduğu birebir travma sahnesini içeren "tekrar rüyalarına" benzer. Bu bağlamda rüya ile travma anında hissedilen duygular aynılaşmaktadır (Güven, 2015, s. 19). Zarife'nin rüya olarak anlattıkları, Dersim katliamı sırasında yaşanmış gerçek olaylardır, Zarife bu durumu Jan'a yalnızca rüya gibi anlatır, çünkü bu olayları daha önce kimseye anlatmamış ve yaşamı boyunca sır olarak saklamıştır. Bu bağlamda Zarife, yaşamış olduğu travmadan ötürü nerdeyse her gün aynı rüyayı görmektedir.

Yönetmen, Zarife'den yola çıkarak Dersimlilerin zihninde toplumsal travmaya dönüşen Dersim Katliamına vurgu yapar. Dersim halkının büyük bölümü Zarife gibi katliamın yarattığı travmayı mümkün olduğu kadar saklamak çabası içinde olmuşlardır.

çıkamaz o yolculuk, o havlamalar, polisler. Duyarlığım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki. Anam sürgünde öldü, babam sürgünde öldü" (Süreya, 1990, s. 98-100).

³⁵⁶ Jan, Türk Dil Kurumu'nun Türkçe-Kürtçe, Kürtçe-Türkçe sözlüğünde "Sancı, ağrı, ıstırap, üzüntü, sıkıntı keder" anlamlarına gelmektedir (Karademir, Gümüş, İlhan, & Korkut, 2014, s. 329).

Toplumsal travmalar egemen yapının, iktidarın, çoğunluğun desteğiyle toplum içindeki etnik, dinî, cinsel ya da politik ötekilere sistematik bir biçimde uygulanan şiddeti içerir. Yaşanılan toplumsal travma, aynı zamanda Dersimliler için travmatik bir belleğe dönüşür. Travmatik bellek, belli bir topluluğa dair insanlar tarafından sistematize edilerek uygulanmış korku, çaresizlik, öfke vb. aşırılaşmış duyguların beraberinde getirdiği şiddet olayları sonucunda oluşur. O topluluğun psikolojik, toplumsal, kültürel ve ekonomik yapısını değiştirerek yaşama arzusunu ve umudunu tahrip eden travmatik bellek aynı zamanda bedensel belleğe kaydeder (Zara, 2018, s. 302). Zarife'nin yaşadıklarını travmatik bellek ya da negatif bellek kavramlarıyla değerlendirmek mümkündür³⁵⁷.

Zarife, rüyasını Jan'a anlatmaya başlar. Zarife, ablasıyla birlikte köyün karşısındaki dağın yamacında koyunları otlatırken, silahlı askerler köye gelerek köylüleri toplamışlar ve makineli tüfeklerle onları öldürmüşlerdir. Zarife ve ablası, ormana kaçarak kurtulmaya çalışmış ancak askerler onları yakalamış ve onlara bilmedikleri dilde (Türkçe) sorular sormuşlardır. Sonrasında ise Zarife, askerlerin zorlamasıyla ablasıyla birlikte trenle uzun bir yolculuğa çıkartıldıklarını, askerlerin ablasını bir tren istasyonunda zorla indirdiğini, ablasının inmeden önce annesinin yaptığı çantayı ona verdiğini anlatır. Yönetmen, Zarife aracılığıyla 1937-1938 yıllarında Dersim katliamı sırasında yaşanan olayları aktararak bireysel bir öykünün toplumsal yansımalarını ortaya koymayı amaçlamıştır. Resmi tarih tezini savunanlar, Dersim'de 1937 yılında başlayıp 1938 yılında yaşananları devlete karşı isyan³⁵⁸ olarak

³⁵⁷ Bu durumla ilgili travmatik belleğin yanı sıra negatif bellek kavramını kullanmak da mümkündür. Negatif bellek, yaşanılan olaylar sonrasında belleğin yaralayıcı, korkutucu, tiksinti ve nefret uyandırıcı duygular yaşamasının sonucu oluşmaktadır (Sancar, 2016, s. 50).

³⁵⁸ Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne tarih boyunca Dersim, egemen iktidarlar açısından sorunlu bir bölge olarak değerlendirilmiştir. Cumhuriyetin ilanı sonrası Dersim, merkezi otoritenin kontrol edemediği bir bölge olmuştur. Bu durum, Dersim bölgesine yönelik askeri operasyonları da beraberinde getirmiştir. Alevi Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölge olarak Dersim, devletin homojen kimlik inşası bağlamında Türk-Sünni kimliğin dışında kalarak asimilasyonist politikalara direnmiştir. Cumhuriyet sonrası devletin Dersim bölgesindeki ıslahat hareketleri karşısında bölgedeki aşiretlerin örgütlenerek isyan etmeleri sonrasında 1937 yılında askeri harekât başlamıştır. Resmi söylemin bir ıslahat hareketi olarak gösterme çabalarına karşın Dersim harekâtı katliama dönüşmüş ve kimi kaynaklara göre 7 bin ile 12 bin kimilerine göreyse 40-70 bin insan öldürülmüştür (Aygün, 2009, s. 100). Bu bağlamda Dersim, kolonyal bir saldırının merkezi olarak fethedilmesi ve ıslah edilmesi gereken bir mekâna dönüştürülmek istenmiştir. 1935 yılında Dersim civarındaki aşiret yapılanmasına yönelik oluşan sorunları çözmek ve bölgeyi medenileştirmek amacıyla Tunceli Vilayetinin İdaresi Hakkında Kanunla vali ve komutanın bölgedeki

değerlendirirler. Bu kapsamda Dersim, devletin gücünü ispatlama alanına dönüşerek, binlerce insanın katledildiği ya da sürgüne gönderildiği Alevi ve Kürtler üzerindeki devlet şiddetinin sembolüdür. Sürgün edilenler arasında küçük çocukların özellikle de kız çocuklarının yer aldığı bilinir. Bu çocukların büyük bölümü ailelerinin öldürülmesi sebebiyle Türk-Sünni kültürüne göre yetiştirilmek üzere subaylar tarafından evlatlık alınmışlardır. Zarife de evlatlık olarak alınan bu kız çocuklarından birisidir³⁵⁹. Ancak Zarife, her şeyi hatırlamasına rağmen ailesinin ve kendinin başına gelen bu olayları kimseye anlatmamıştır. Zarife'nin katliama dair suskunluğu madunun suskunluğudur. Zarife, başından geçenleri Jan'a rüya gibi anlattıkça bir rahatlama yaşar. Bu rahatlama, konuşmanın ve kendisini ifade etmenin vermiş olduğu bir rahatlama değildir. Bu bağlamda Elisabeth Roudinesco'nun da bahsetmiş olduğu gibi sözün iyileştirici gücü, ruhun tedavi edilmesindeki yeri (2017, s. 50) Zarife'nin konuştuğunda rahatlamış olmasından yola çıkılarak ifade edilir.

Babaannesi, Jan'a okulu bitirdikten sonra ne olacağını sorduğunda Jan müzisyen olacağını söyler. Zarife, Jan'dan bir şarkı söylemesini ister ve Jan da "Boat on the River" şarkısını söyler. Babaannesi şarkının ne anlattığını sorar, Jan, geçmişe özlemi anlattığını söylediğinde Zarife'nin gözleri uzaklara dalar. Yaşlı kadının geçmişe duyduğu özlemi, bakışlarından hissetmek mümkündür. O da babaannesinden bir şarkı söylemesini istediğinde Zarife, "Zer" isimli Kürtçe türküyü söyler. Birkaç gün sonra Jan, babaannesinin söylediği Zer türküsünden etkilendiğini belirterek ona türküyü yeniden söyler. Jan'ın ısrarı üzerine Zarife türkünün bir kıtasını yeniden söylerken Jan

vatandaşları bölge dışına taşıma yetkisi vermiştir. Böylece Dersim bölgesinden yaşayan halkın aşiret yapılanması ve örgütlenmesine son verilmesi amaçlanmıştır. Böylelikle doğu illerine yönelik oluşturulan ıslahat planının tamamıyla asimilasyonist bir etnik idare stratejisi öngördüğü araştırmacılar tarafından düşünülmektedir. Bu durum karşısında herhangi bir direniş ise "zorlayıcı ve dışlayıcı bir mahiyete (etnisizm) bürünmüştür" (Yıldız, 2001, s. 247-248). Halkın tepkisi sonrası kimi kaynaklar, Dersim'de yaşananları bir katliam/tertele olarak görmüş; kimi kaynaklarsa Dersim'de yaşananları bir kavimkırım olarak değerlendirmiştir (Yalçınkaya, 2014, s. 375). Resmi tarih tezi ise burada yaşananları devletin ıslahat hareketlerine karşı gelenlerin cezalandırıldığı bir isyanın sonuçlanması olarak ifade etmişlerdir. Devletin ıslahat hareketleri (yol, köprü, okul, karakol yapımı) ve imar-iskân faaliyetlerinin yanı sıra ağalık, şeyhlik, seyitlik gibi feodal sisteme ait yapılara son verilmesi kararlaştırılmıştır.

³⁵⁹ Yönetmen Nezahat Gündoğan tarafından 2010 yılında çekilen "Dersim'in Kayıp Kızları" belgeselinde Dersim harekâtında görev almış olan subayların kız çocuklarını evlatlık olarak aldıkları ifade edilmektedir. Kız çocuklarının gittikleri evlerde duygusal ve fiziksel şiddete maruz kaldıkları, zaman zaman kızların hizmetçi olarak kullanıldıkları, inançsal anlamda kimliklerine hakaret edildiği ve asimile edilmek için her türlü zorlamaya tabi tutuldukları film boyunca işlenmektedir.

çok kısa bir bölümünü telefonuna kaydeder³⁶⁰. Sonrasında Jan'ın okulda türküyü gitarla çalmaya çalıştığı görülür. Film bu aşamadan sonra Jan'ın, Zarife'nin hikâyesinden yola çıkarak türkünün onda bıraktığı duygunun peşine düşmesini anlatır.

Jan, babaannesinin öldüğünü öğrendikten sonra haber vermediği için babasına tepki gösterir. Bu diyaloglardan yola çıkıldığında baba ve oğul arasındaki ilişki gerilim barındırır³⁶¹. Jan, Zarife'nin annesinden kalan çantayı ve içindeki iki cevizi alarak babasıyla birlikte cenazeyi Afyon'a getirir. Afyon'un şehir merkezine geldiklerinde Jan'ın dikkatini “Büyük Utku Anıtı/Zafer Anıtı” çeker. Zafer Anıtı düşmanı/ötekini/yabancıyı ayaklarının altına almış Kurtuluş Savaşında düşmanları yenen Türk milletini imlemekle birlikte simgesel düzeyde dönemin devlet zihniyetini³⁶² ortaya koymaktadır.

Sonrasında Dersim sürgünü Alevi Zarife, Sünni Müslümanlar gibi gömülür. Jan'ın halası Havva, Zarife'nin annesinden kalan çantanın içindeki cevizleri Jan'a vererek, Zarife'nin bedeninin üzerine çantayı koyar ve mezar kapatılır. Bu sırada mezarda Zarife'nin doğum tarihi olarak 1930 yazmaktadır. Buradan yola çıkıldığında Zarife'nin Dersim katliamı/tertelesi sırasında 7 ya da 8 yaşında bir çocuk olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu esnada arka planda Zarife için sürgünün sembolü hâline gelen trenin düdüğü çalarak geçtiği görülür.

Taziye evinde aile üyeleri ve komşuların bulunduğu sırada Jan, Havva'ya babaannesinin söylediği Kürtçe “Zer” türküsünü bilip bilmediğini sorar. Bu sırada Sertaç (Jan'ın babası), babaannesinin Kürtçe şarkı bilemeyeceğini söyleyerek sinirlenir³⁶³. Jan ile İngilizce konuşmaya başlayan Sertaç, annesinin Kürtçe bilmediğini,

³⁶⁰ Kayıt ve ses olgusu, son dönem Kürt sinemasına ait filmlerin birçoğunda kullanılmaktadır. Özellikle “Min Dit”, “Babamın Sesi”, “Annemin Şarkısı” gibi filmlerde ses olgusu üzerinden Kürtlerin sözlü kültürüne vurgu yapıldığını söylemek mümkündür (Çiçek, 2017, s. 70).

³⁶¹ Jan ile babası arasındaki gerilim, annesinin babaannesinin yanında bulunması gerektiğini söylediği sahnede ortaya çıkar. Jan babası için “bir annesi olduğunu yeni mi hatırladı?” diye sorar.

³⁶² 1930'ların devlet zihniyeti, Kemalist ulusçuluk modelinin ana hatlarını oluşturan tek bayrak, tek devlet, tek millet, tek dil unsurları çerçevesinde şekillenmiştir. Bu bağlamda Kemalist ulusçuluğun devletin baskı ve ideolojik aygıtlarını kullanarak ulus devlet yaratma amacı taşıdığı açıkça görülmektedir (Yıldız, 2001, s. 238). Buradan yola çıkıldığında devletin homojenleştirici bir biçimde Türk-Sünni Müslümanlığı hem etnik hem de dini anlamda referans aldığını söylemek gerekmektedir.

³⁶³ Jan: “Hala sen babaannemin söylediği Zer şarkısını biliyor musun?”

Hala: “Zer mi? Hayır.”

herkesin içinde bunu söylemesinin saçma olduğunu söyler. Sertaç'a göre Jan'ın söyledikleri modası geçmiş şeylerdir, böylece Sertaç annesinin Kürt olduğunu ve Kürtçe bildiğini inkâr etmektedir. Bu konuda Jan'ın ısrarcı olması, Sertaç'ın Atatürk portresinin altında Jan'a tokat atmasına yol açar. Atatürk portresinin altında atılan bu tokat, aynı zamanda tipik bir beyaz Türk olarak tanımlanabilecek Sertaç'ın, dolayısıyla devletin, egemen düşüncenin Kürtlere ve Kürtçeye daha da ileri gidersek bütün ötekilere ve azınlıklara tokadını (şiddetini) temsil eder. Buradan yola çıkıldığında 1938 sonrası devletin asimilasyon politikasının sonraki kuşaklar düşünüldüğünde başarılı olduğu Sertaç karakteri üzerinden işlenir. Sertaç artık kimliğini inkâr eden egemen sistemin taşıyıcısına dönüşmekte; attığı tokat aynı zamanda teslimiyetin, yüzleşmeye doğru atılan adıma karşı devletin tepkisini ifade etmektedir (Atılğan, 11.01.2021).

Havva, babaannesinin gizemli hikâyesini bildiğini söyleyerek, annesinin sırrını Jan'a anlatmaya başlar; daha önce hem babasıyla hem de Sertaç'la konuşmaya çalıştığını ancak her ikisinin de bu gerçeği kabullenmek istemediklerini, bu gerçekle yüzleşemediklerini söyler. Havva, annesinin Dersim olayları sırasında subay akrabaları tarafından evlat edinilerek Afyon'a getirildiğini ve gerçek adının da Zer olduğunu belirtir. Aile içinde yalnızca Havva, Zarife'nin yaşadıklarını bilmektedir. Havva, annesinin ölmeden önce bir kez bile olsa yeniden Dersim'e gitmek ve oraya gömülmek istediğini anlatır ancak kimseyle bu durumu paylaşmadığını itiraf eder.

Filmin ikinci bölümünde, Jan çantasını alarak Zarife'nin söylediği türkünün devamını bulmak için Dersim'e doğru trenle yolculuğa çıkar. Jan'ın yolculuğa çıkışı, Zarife'nin yaşadığı travmatik deneyimin sonucudur. Tren simgesel anlamda Zarife için zorla köklerinden koparılmayı, sürgünü temsil ederken; Jan'da köklere yeniden dönüşü imlemektedir. Tren sahnesinde babaannesinin anlattığı martı hikâyesini telefonundan dinlerken bir anda yaşlı Kürt bir adam yanına gelir ve hikâyeyi Kürtçe olarak yeniden anlatmaya başlar. Aslında topal martının hikâyesi Jan'ın hikâyesini andırır. Jan, topal

Jan: "Çok güzel bir şarkı bana hastaneyken söyledi. Kürtçe."

Sertaç: "Ne Kürtçesi oğlum? Babaannen nerden bilsin Kürtçeyi belli ki seni keleş almış."

Jan: "Salak değilim ben baba, Türkçe biliyorum. O başka bir dilde söyledi."

Sertaç: "Oğlum aptal aptal konuşma. Böyle modası geçmiş şeylerle uğraşıp şurada bizim sinirimizi de bozma, ne Kürtçesi?"

Jan: "Kürtçe."

bir martı hikâyesinde olduğu gibi bütün bu olanların sebebini aramaya başlar. Bu arayış, onun Dersim'e kadar süren yolculuğa çıkmasına sebep olur. Jan yolculuğu sırasında zihnindeki sorulara cevap aramayı amaçlamaktadır ancak bulduğu her cevap yeni sorunları da beraberinde getirir. Trenin istasyonda durduğu bir esnada yolcular inerken zamanda kırılma gerçekleşerek 1938 yılında istasyonda yaşananlar babaannesinin anlattıklarına paralel olarak Jan'ın gözünde canlanır. İsmi okunanlar arasında Cemal Süreya adı dikkatleri çekmektedir. Dersim sürgünü sırasında yaşananlar mekânsal değişimlerle birlikte Jan'ın zihninde parça parça da olsa belirginleşmeye başlar. Jan'ın Dersim yolculuğu aynı zamanda onun Dersim sürgününe doğru tarihsel bir yolculuğa çıkmasını da sağlamaktadır.

Elazığ istasyonunda trenden inen Jan, minibüsle Dersim'e doğru hareket eder. Minibüste Dersim'e neden geldiğini soran yolculara bir türkünün peşinde olduğunu söyler; sonrasında Dersim'de bir otele yerleşir. Otelin penceresini açtığında bir yandan polis telsizinin sesini duyarken diğer yandan Dersim katliamının ana karakterlerinden, direnişin lideri Seyit Rıza'nın³⁶⁴ heykelini görür. Seyit Rıza, Dersim'in ve katliamın sembolüdür. Seyit Rıza'nın heykelinin Afyon'daki Zafer anıtının karşıtı olarak yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde konumlandırıldığını belirtmek gerekir. Ertesi gün minibüsle yeniden yola çıkan Jan, minibüstekilere bir türkü için Amerika'dan geldiğini söylediğinde minibüstekiler bu durumu anlamlandıramayarak ailesinin ne zaman Dersim'den sürgün edildiğini ve atalarının nereden gittiğini sorarlar. Dersimliler için bu durum o kadar yaygındır ki, başka birisinin Dersim'e gelme ihtimalini düşünmek istemezler. Dersim'e, Dersimle bağı olmayan birisinin gelmesi garipsenmiştir. Sonra minibüs şoförü ile Musa amcanın yanına giderek "Zer" türküsünü bilip bilmediğini sorarlar. Musa, Jan'ı Almanya'da yaşayan ve yasaklı olduğu için ülkesine gelemeyen oğlu Zeynel'e benzetir. Özellikle Dersim bölgesi, yurtdışına

³⁶⁴ Seyit Rıza, Dersim kimliğinin iki taşıyıcı kolunu olan Kızılbaş/Alevi Pirlığı ve aşiret kurumunun keşişim noktasında yer alır. Peygamber soyundan geldiğine inanılan ve aynı zamanda aşiret lideri olan Seyit Rıza, Osmanlı döneminde Ruslara karşı savaşarak madalyayla ödüllendirilen, sonrasında Cumhuriyet döneminde bilhassa İskân yasasına karşı çıkarak Dersim'in Türk ve Sünnileştirilmesine/asimile edilmesine karşı halkı isyana teşvik ettiği gerekçesiyle mahkeme tarafından suçlu bulunarak 1937 yılında asılan önemli bir figürdür. Özellikle Dersim coğrafyasında ve Alevi Kürtler arasında önemli bir yeri vardır.

yasadışı yollardan çıkarak ülkesine dönemeyen birçok sürgünün merkezidir. Musa, türkünün Hozat'ın bir dağ köyünde söylendiğini anlatır.

Ertesi gün Hozat'ta bir kahvehaneye giden Jan, Zer türküsünü bulmak için Amerika'dan geldiğini söyleyince kahvehanedekiler ona tuhaf bakar. Ona, aradığı türküyü Düzgün isimli Alevi dedesinin bileceğini söylerler, sabah erkenden gitmesi gerekmektedir. Jan kahvehaneden çıkarak ilçe merkezinde yürümeye başlar ve duvarın kenarındaki bir panoda 1938 Dersim katliamıyla ilgili fotoğrafları görür. Fotoğrafların birisinde genç-yaşlı, kadın-erkek demeden birçok kişinin sürgüne gönderilme anı görülmektedir. Fotoğrafın üstündeki açıklayıcı yazıda ise "1938 yılında Türkiye Cumhuriyeti tarafından on binlerce Alevi-Kürt vatandaşı katledildi" yazmaktadır. Bu noktada 1938 yılında Dersim'de gerçekleştirilen operasyon sonrasında on binlerce insanın devlet tarafından isyan ettikleri gerekçesiyle öldürülmesi ve yine on binlercesinin sürgün edildiği anlatılır. Devlet, ölümler ve sürgünler sonucunda Dersim'i kontrol altına alabilmiştir. Jan, bir başka fotoğrafta katillerle kurbanların aynı karede olduğunu görür. Fotoğrafta askerler ve hemen onların önlerinde sürgüne gönderilen küçük yaştaki çocuklar vardır. Bu noktada Zarife/Zer akla gelmektedir. Dersim'in kayıp çocuklarından birisi olan Zarife/Zer de Jan'ın fotoğraflarda gördüğü çocuklardan birisidir. Jan, yürürken evlerin duvarlarındaki yazılar dikkatini çeker³⁶⁵. Bu yazılar, yönetmen tarafından mesaj vermek amacıyla bilinçli bir biçimde çerçeveye yerleştirilmemiştir. Ancak yazıların güncel olaylarla ilgili olarak Dersimlilerin politik duruşlarını gözler önüne serdiği söylenebilir.

Jan, akşam düğüne davet edilir; düğünde tanıştığı kişilerle rakı içerek sarhoş olur. Ertesi gün yeniden yola düşen Jan, yanlışlıkla Düzgün Dede yerine Düzgün Baba'nın ziyaretine gider. Yolda Düzgün Baba'nın ziyaretine adak olarak koyun götüren köylüye rastlar ve birlikte tepeye doğru tırmanmaya başlarlar. Düzgün Baba³⁶⁶

³⁶⁵ Duvarlarda; "Bütün devletler teröristtir", "18 Mayıs ruhuyla Soma'nın hesabını sormaya", "Berkin'in hesabı sorulacak" yazıları yer almaktadır. Yasadışı sol örgütlerin kısaltmalarının da görüldüğü yazılar, Dersimlilerin toplumsal duyarlılıklarını göstermesi açısından önemlidir. Bir yandan da tarihsel anlamda Dersim bölgesinin siyasal erkle olan ilişkisini vurgulayan yazılar yer almaktadır.

³⁶⁶ Düzgün Baba efsanesi, özellikle Dersim bölgesinde oldukça yaygındır. Asıl adı Şah Haydar olan Düzgün, Hacı Bektaş-ı Veli erenlerinden Seyyid Mahmud-i Hayrani'nin (Kureyş Baba'nın) oğludur. Dağda hayvanları olatmaya götüren Düzgün, kış aylarında bile hayvanların karnını doyummuş halde

ziyareti, Dersim bölgesindeki Alevi-Bektaşiler açısından en önemli inanç merkezlerinden birisidir. Köylü, Düzgün Dede'nin taliplerindendir ve Jan'a dedenin taliplerinden olup olmadığını sorar; Jan, bir şey anlamadığı için cevap vermez. Böylece köylünün Alevi-Bektaşi olduğu anlaşılır. Çünkü dede-talip ilişkisi, Alevi-Bektaşi inancını imlemektedir. Alevi-Bektaşi inancına göre bireyler, belirli bir yaşa gelip yola girmek istediklerinde ikrar verip, cem töreninde yolun kurallarına uyacaklarını beyan ederek talip olurlar (Salman, 2018, s. 57-58; Korkmaz, 2016, s. 281) ve yolun/inancın gerekliliklerini yerine getireceklerini ifade ederler. Köylü ve Jan konuşurlarken, köylü Düzgün Dede'nin Hakk'a kavuştuğunu söyler ancak Jan yine hiçbir şey anlamaz. Alevi-Bektaşi inancına göre ölen kişi Hakk'a yürümekte bir anlamda don değiştirmektedir; ölüm bedenen gerçekleşmekte ancak kişi ruhen yaşamaya devam etmektedir. Böylece biçimden kurtularak öze dönme, yani Tanrı'nın kendi ruhundan yaratmış olduğu insanın ölümüyle yeniden tanrıya kavuşacağına inanılmaktadır. Bu bağlamda beden ölmekte ruh ise yaşamaktadır. Böylece köylünün inancına göre Düzgün Dede, bedenen ölmüş olsa bile ruhen yaşamakta ve onun rüyasına girerek çok susadığını söylemektedir. Köylü bu durumun dedenin kurban istediğine delalet olduğunu söyleyerek, Düzgün Baba için kurban götürdüğünü belirtir. Kurban geleneği neredeyse bütün dinsel kurumlarda ve geleneklerde yer alır. Alevi-Bektaşi inancı da kurban konusunda dinsel kurumlara ve geleneklere dâhildir ve inancının neredeyse her ritüeli sırasında kurban kesilmesi söz konusudur. Sonunda köylüyle Jan, Düzgün Baba'nın ziyaret edecekleri yere ulaşır.

Düzgün Baba'nın inzivaya çekildiği mağaranın yanındaki mübarek kayanın üstü daha önce kurban edilmiş hayvanların boynuzlarıyla, mumlarla ve bezlerle doludur. Kurban edilmiş hayvanların boynuzlarının kayanın üstünde olması kurbana gösterilen saygı ve hürmetin göstergesidir; bu inancın kökleri Orta Asya Türklerine uzanır

getirince hem babasının hem de çevredekilerin ilgisini çeker. Babası bir gün onu takip ettiğinde; Haydar'ın meşe ağacına dokunduğunda taze filiz açtığını ve hayvanların da bunlardan beslendiğini görür. Görünmeden kaçmak isteyen babasını fark eden Düzgün, babasına lakabıyla hitap ettiği için utanır ve kendini dağlara doğru vurarak kaçır. Babası onu çağırırsa da geri dönmez, böylece kendi cezasını vermiştir. Sonrasında Düzgün Baba olarak adlandırılacak olan dağda kırk gün çile çektikten sonra sırlara karışmıştır. Böylece kendi adıyla anılan dağ, Dersimlilerin en önemli inanç merkezlerinden birisine dönüşmüştür (Gezik, 2016, s. 138; Köse O., 2019, s. 19). Düzgün Baba sadece evliya kültürünün de ötesinde başta dağ motifi olmak üzere birçok farklı kültürel motifi içinde barındırmaktadır.

(Arslan, 2017, s. 58). Düzgün Baba'yı ziyaret için gelenler; ziyaretin etrafını Sünni Müslümanların hac sırasında yaptıkları gibi tavaf etmektedirler. Filmde tavaf edenlerin bir kısmı, bir ritüel olarak semah dönerek tavafı gerçekleştirirler. Dersimliler için yılda bir kez bile olsa Düzgün Baba'nın ziyaretine gitmek, Sünni inanca mensup kişilerin hacca gitmeleri kadar değerlidir (Cengiz, 2014, s. 70). Ziyaret geleneği Alevi-Bektaşî kültüründe yaygındır. Dersim yöresinde özellikle dağ, akarsu, ağaç, kaya, göletler gibi doğanın içinde yer alan her şeye kutsiyet atfedilmektedir³⁶⁷. Bu durum, aynı zamanda tanrının kendini yarattığı her şeyde var ettiğine ilişkin Vahdet-i Vücut felsefesinin ürünüdür.

Köylü, Jan'ı Dersim katliamının canlı tanıklarından birisi olan Ali Dede'nin yanına götürürken bir yandan da 1938 yılında yaşanan katliamın çok sert olduğunu anlatır. Kurbanlar kesilip, lokmalar yenildikten ve herkes gittikten sonra Jan, Derviş ile birlikte Düzgün Baba'nın ziyaretinde kalır. Ertesi gün Jan, türkünün peşine düşmek üzere yeniden yola koyulur. Jan, Bese'nin köyüne giderken yolda askeri araçların konvoy halinde geçtiğini görür. Yönetmen, Dersim'de devam eden çatışma ortamını böylece vurgulamış olur. Dersim bölgesinin terörle anılmasının yeniden altı çizilir. Bu durum, Dersim'in damgalanmasına da yol açmıştır. Devletin baskı ve şiddet aygıtı olarak askerlerin gösterilmesi, Dersim bölgesinde egemen yapının, bir anlamda Türklüğün, askerlerle temsilini de beraberinde getirir. Yönetmen Dersim'de devam eden operasyonları vurgularken, diğer yandan da Jan'ın Zarife'nin köyüne doğru giderken dağ yolunda PKK'lılara rastladığını gösterir. PKK'lı militanlar Jan'a ılımlı yaklaşırlar.

Jan, son olarak Bese adındaki kör bilge bir kadının evine gelerek türküyü sorar. Bese, Dersim katliamını görmüş kişilerden birisidir ve Zarife gibi o da sürgüne gönderilmesine rağmen kaçarak yeniden köyüne dönmüştür. Bese, Zer türküsünün hikâyesini Jan'a anlatmaya başlayarak Zarife'nin söylemediği dizeleri tamamlar. Hem türkünün sözleri tamamlanmış hem de gerçek hikâyesi öğrenilmiştir. Müziğin oluşmasındaki toplumsal art alanının da Jan'ın zihninde tam anlamıyla oturduğu

³⁶⁷ Dersim bölgesinde su, ateş, dağ, tepe, ağaç, kaya vb. çeşitli tabiat kültlerine yönelik bir inanç söz konusudur. Bu inancın ocak kültürüyle yakın bir ilişki içinde olan evliya/veli kültürüyle yakın bir ilişkisi vardır (Çakmak, 2015, s. 132).

söylenbilir³⁶⁸. Bese, Jan'a o gecenin Hızır gecesi olduğunu, o gece rüyasında ona su veren kişiyle evleneceğini, Hızır gecesi, Hızır'ın uğradığı evlere bereket getireceğini, işlerinin rast gitmesini sağlayacağını söyler. Böylece Bese, Dersim bölgesinde kutsallığına inanılan ve Tanrıyla özdeş kılınan, mitik bir kahramana dönüşen Hızır inancına vurgu yapar.

Jan sonrasında Zarife'nin köyüne doğru yolculuğuna devam eder; ormanlık alandan geçerken Zarife'nin ona anlattığı, ablasıyla birlikte saklanma hikâyesini gözünde canlandırır. Sonrasında ise Askerlerin “Allahu Ekber” nidalarıyla köylüleri öldürüşü, insanların çığlıkları ve küçük kızların korku dolu bakışları görülür. Bu noktada yönetmen askerlerin dinî bir söylemle Dersim bölgesinde yaptığı katliamı, çok büyük bölümü Alevi olan Dersim bölgesindeki insanlara karşı devletin tutumunu da ortaya koymak istemektedir. Jan, köye ulaştığında köyde kimsenin kalmadığını, köyün hayalet bir mekâna dönüştüğünü, evlerin baraj sularının altında kaldığını görür. Böylelikle yönetmen, güncel bir sorun olarak Munzur vadisine yapılmak istenen HES barajlarına gönderme yapar. Jan'ın yüzünde orada olmanın verdiği memnuniyeti görmek mümkündür. Film boyunca elindeki cevizleri sıkıca tutarak, kendini suyun içine bırakır ve sular altında kalan evlerin arasında dolaşmaya başlar. Bu noktada düşünce gerçekliğin iç içe geçtiği görülür.

Filmde Alevi-Bektaşî inancına dair örtük ve görünür birçok göstergeden bahsedilebilir. Dersim bölgesi, Alevi-Bektaşî inancının yoğun olarak yaşandığı coğrafyaların başında gelir. Bu bölgenin Alevi-Bektaşî inancı içinde kendine has bazı özellikleri mevcuttur. Filmde Seyit Rıza'nın heykeli, Hozat'taki kahvehanede Hz. Ali'nin portresi, Düzgün Baba'ya giderken Jan ve köylü arasındaki muhabbet sırasında köylünün Alevi-Bektaşî inancındaki dede-talip ilişkisine vurgu yapması Alevi- Bektaşî inancına dair önemli göstergelerdir. Sonrasında Düzgün Baba ziyareti, ziyaret sırasında kadınların semah dönerek tavaf etmeleri, ziyaret yerinde bulunan Alevi-Bektaşî dedesinin Zazaca, Düzgün Baba'nın ruhu için dua okuması ve çevredekilerin “Allah

³⁶⁸ Yönetmen kendisiyle yapılan bir röportajda bu durumu, “Bir şarkının sözleri, melodisi, söylenme biçimi dönemin koşullarından, o toplumun yaşadığı travmalardan bağımsız ele alınamaz” şeklinde ifade eder (Atılğan, 20.01.2021).

Allah” diyerek duaya katıldıklarını ifade ederek, niyaz etmeleri gibi birçok gösterge, filmde yan anlam ve temel anlam düzeyinde Alevi-Bektaşî inancını imler. Bunun yanı sıra filmde anlatılan masallar, hikâyeler, türküler sözlü kültürün Alevi-Kürt kimliği üzerindeki etkisini gösterir. Dersim Aleviliğinin kendine özgü inanç vurgularını taşır. Bunlar arasında dağ-tepe kültü, mitolojik bir kahraman olarak Hızır vurgusu, dua ve deyişlerin Kürtçe söylenmesi filmde ön plana çıkar. Bu noktada Dersim’deki Alevi-Bektaşî inancının kültürle ve doğayla iç içe geçmiş bir inanç olduğunu söylemek mümkündür.

Filmde Jan, Zarife ile tanışana kadar amaçsız, yabancılaşmış, aidiyet sorunu yaşayan, asimile olmuş, kimliğinden habersiz³⁶⁹ suni bir karakter olarak temsil edilmiştir. Jan’ın Dersim’e yolculuğuyla birlikte karakter olarak bir değişim geçirdiği gözlemlenirken, bu değişim aynı zamanda Jan’ın kendi kimliğini bulmasıdır. Bu noktada Amerika’daki Jan ile Dersim’deki Jan arasında birçok farklılık vardır³⁷⁰. Jan’ın Dersim’de yaşadıkları, seyircinin karakterle daha fazla özdeşleşmesini sağlamak ve filmin yapaylığına son vermektedir. Dolayısıyla filmin gelişimi ve değişimi karakter odaklıdır. Bu bağlamda Jan’ın Amerika’daki yaşamıyla Zarife’nin geçmişinin peşine düştüğü Jan’ın Dersim’deki yaşamı arasındaki karşıtlık vurgulanır. Jan’ın Dersim’e gelişi, yıllar sonra evine dönmüş bir bireyin sıcaklığını yansıtır. Bu sıcaklık, Dersim’de kurmuş olduğu ilişkilerin tamamına yansır. İçinde bulunduğu sıkışıklık özellikle Amerika’daki sahnelerde yönetmenin bilinçli bir tercihle alt aç çekimleri kullanması ile yaratılır (Yücel F., 12.01.2021). Aslında Jan’ın Amerika’dan Dersim’e yolculuğu, geçmişle yüzleşme ya da kendi kültürünü tanıma isteğinden çok içinde bulunduğu bunalımdan kaçışı imler. Ancak bu kaçış, bir süre sonra keşfi de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda geçmişle yüzleşme bir iradi istekten öte zorunluluğa dönüşmektedir. Bu zorunluluk biraz da Dersimlilerin dayatması sonucu olmaktadır.

³⁶⁹ Kazım Öz, “Bahoz” filminde de kimlik vurgusunu ön plana çıkararak, Cemal karakterinin kendi kimliğinden bihaber olmasını işlemiştir. Hem “Zer” de hem de “Bahoz” filminde baba karakterlerinin kendi kimlikleri devletin asimilasyonist politikalarının sonucu olarak inkar ettikleri söylenebilir (Çiçek, 2017, s. 71).

³⁷⁰ Kazım Öz’ün kurmaca filmlerinin tamamında karakterde bir dönüşüm olduğu gözlenmektedir. Fotoğraf’ta asker olmaya giden Faruk’taki dönüşümünü, Bahoz’da Cemal’in dönüşümünü ve Zer filminde Jan’ın dönüşümünü bu bağlamda ele almak gerekmektedir. Aynı zamanda Kazım Öz ün bir arayış sineması yaptığını da söylemek gerekmektedir. Bu arayış onun filmlerinde kimlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında bulunmuş olan ve bilinen bir kimliğin yeniden keşfi gibidir.

Jan'ın Dersim'de gördükleri ve duydukları onun geçmişte yaşananları öğrenmesine vesile olurken, izleyicinin de 78 yıllık inkâr süreciyle yüzleşmesini sağlamaktadır³⁷¹.

Film iki bölümden oluşur. İlk bölüm kurmaca bir anlatı üzerinden işlenirken ikinci bölüm sinemasal anlamda kurmacadan çok belgesel sinema estetiğine daha yakındır. İkinci bölümünde, birinci bölüme göre filmin temposunun düştüğünü, konu bütünlüğünün dağıldığını söylemek mümkündür. Jan karakterinin Dersim'deki sürüklenişi, izleyicinin de filmin ikinci bölümünde sürüklenmesine yol açar. Bu bağlamda filmin ikinci bölümünde ana konunun yanı sıra yan konuların daha fazla ön plana çıktığı görülür. Bunun yanı sıra filmde Dersim coğrafyasının pek çok bölgesi türkünün peşinden giden Jan'ın manzaraya karşı bakışını da anlatır. Bu bakış, zaman zaman manzaranın içinde karakterin kayboluşunu gösterir. Salt bir bakış olarak kalmamakta, karakter manzaranın bir parçası hâline dönüşmektedir.

Filmde yönetmen, insanların zihinlerinde travmatik bir bellek oluşmasına sebep olan Dersim katliamını ve sonrasında yaşanan sürgünü ve toplumsal acıları yol filmi üzerinden kurmaca olarak ilk kez beyaz perdeye aktarır. Bununla birlikte kimlik olgusu çerçevesinde, Kürt meselesinin filmin odağında yer aldığını söylemek gerekir. Merkezde olma durumu, filmin kolektif hafızaya seslenerek bir Alevi-Kürt katliamı olan Dersim'i beyaz perdeye aktarmasıyla ortaya çıkar. Yönetmen Kazım Öz, “Zer” filmiyle Dersim özelinden yola çıkarak Cumhuriyet tarihiyle bir yüzleşme peşinde olduğunu açık bir biçimde ifade eder. Ancak bu yüzleşme seyirciye yeteri kadar geçmemektedir. Seyircinin meseleye bakışı, Jan'ın bakışıyla paraleldir. Bu anlamda film, Dersim'de yaşananlarının vahametini vurgulamakla birlikte seyirciyi Jan'ın peşinden sürüklemeyi başarır. Filmin senaryodan kaynaklanan kimi sıkıntılarının olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Senaryonun, izleyiciyle arasına dramatik anlamda mesafe koyması, özellikle ikinci bölümde filmin kurmacadan çok belgesel sinema

³⁷¹ Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları coğrafyada çekilen Kürt filmlerinde; karakterler bir sesin, bir türkünün peşinden giderek, bu ses ya da türküyü ilgili meseleleri beyaz perdeye gerçekçi bir dille aktarmaya çalıştıkları görülmektedir. Bu noktada “Zer” filminin de bu misyonu yerine getirdiğini söylemek mümkündür. “Zer, Türkiye Cumhuriyeti devletinin Dersim'den sonra vermiş olduğu isme uygun olarak devletin tunç elinin Dersim'de yaşayanlar üzerindeki derin travmasını işlemektedir” (Cebenoyan, 12.01.2021). Filmi, geçmişi unutturmama ve unutmaya direnme gibi bellekle ilişkilendirilecek bir noktada değerlendirmek mümkündür. Bu noktada filmin toplumsal hafıza oluşumuna katkı sunduğunu söylemek gerekmektedir.

estetikğine yaklaşması, filmin etkisini kıran unsurlardır. Estetik anlamda ise minimal bir sinema diline sahip olduğunu ifade etmek gerekir. Bununla birlikte ışıktan sese filmin estetik öğelerinin yerinde kullanıldığı söylenebilir.

3.2.9. Kaygı (2017)

2017 yılında Ceylan Özgün Özçelik tarafından beyaz perdeye aktarılan Kaygı, 2 Temmuz 1993 tarihinde yaşanmış olan Sivas olaylarına dair davanın 2012 yılında zamanaşımına uğraması nedeniyle toplumsal belleğin iktidar tarafından yeniden kurgulanmasına ve yapay bir gerçekliğe doğru evrilmesine karşı yönetmenin direnmeyi savladığı psikolojik gerilim türünde kurmaca bir filmidir. Carina'nın Günlüğü filmi sonrasında ikinci kez beyaz perdeye aktarılan Sivas olayları; bu kez örtük biçimde bireysel bellekten yola çıkarak toplumsal belleğin amneziye uğramasını Hasret karakteri üzerinden izleyiciyle buluşturur. Film, İstanbul'da özel bir televizyon kanalında çalışan Hasret'in trafik kazasında kaybettiği söylenen anne ve babasının ölümüne dair duyduğu kuşku üzerinden geçmişe yönelik sorgulama yapmasını ve geçmişin izlerini takip ederek katliama dair gerçeğe ulaşmak istemesini işler. Hasret kendine sunulan kurgulanmış gerçeği sorgulamaya başlayarak geçmişle yüzleşmeyi amaçlar. Hiçbir iz bulamayan genç kadın, geçmişin iktidar tarafından silinmiş olabileceğini düşünerek ona ulaşmanın yollarını bulmaya çalışır. Bu noktada filmde Sivas olayları ve Alevi-Bektaşilik örtük bir biçimde beyaz perdeye aktarılır.

Filmin açılış sahnesinden itibaren simgesel ya da örtük biçimde Sivas olaylarına dair birçok gönderme yapılmıştır. Öncelikle filmin ana karakterinin isminin Hasret olması yönetmen tarafından bilinçli bir tercihtir. Hasret, Sivas olaylarında öldürülen ozan Hasret Gültekin'i imler. Filmin hemen başında Hasret gazete okurken görülür. Bu sırada gazetede trafik kazasında 35 kişinin öldüğü haberi yer alır. Gazetede haberi destekleyen yan taraftaki fotoğraf, Sivas olayları sırasında yakılan Madımak oteline³⁷² aittir ve gazetede öldüğü yazan 35 kişi ise Sivas olayları sırasında katliamı yapan/linç

³⁷² Sivas'ta yaşanan şiddet olayları sebebiyle olayların meydana geldiği Madımak oteli; Alevi-Bektaşiler için son derece önemli bir mekândır. Otel, Alevi-Bektaşiler tarafından utanç müzesi haline dönüştürülmek istenmektedir. Hafızanın mekânlarla olan bağlantısına dikkat çeken Nora, özellikle müzelerin modern dönemde hafıza mekânı haline geldiğini adeta kutsallık içerdiğine ve sonsuzluk hayali oluşturduğuna vurgu yapar (Nora, 2006, s. 23). Böylece toplumun hafızasında Sivas olayları kalıcı hâle gelecektir.

girişiminde bulunan kitle tarafından öldürülen kişi sayısıdır. Böylece örtük biçimde filmin anlatısı, ilk sahnesinden itibaren Sivas olaylarını çağrıştırmaya başlar.

Film boyunca Hasret, evin sıcak olduğundan bahseder ve sıcaklık gün geçtikçe daha da artar. Yönetmen, Hasret'in evini Madımak oteli gibi kurgulamış ve Hasret'i de Madımak otelinde yakılarak öldürülen şenlik katılımcıları gibi tasarlamıştır. Bu bağlamda mekânın travmatik olaylardaki etkisi ortaya çıkar. Filmde evin ısısının yükseldiği ve sürekli yangın alarminin çaldığı görülür. Hasret, evde kaldığı süre boyunca nereden geldiğini çözemediği, kaynağı belli olmayan sesler, çıtırtılar, çığlıklar, iş makinası sesleri duyar; her gece kâbuslar görerek uyanır. Bütün bunlar Hasret'i hatırlamadığı dolayısıyla da anlamlandıramadığı küçükken yaşadığı travmatik bir olaya doğru sürükler. Hasret'in yaşanan travmatik olaylar sebebiyle amnezi gibi dissosiyatif³⁷³ tepkiler verdiği görülür. Ancak bu noktada sadece Hasret'in değil Hasret'ten yola çıkarak toplumun büyük bölümünün dissosiyatif tepkiler verdiğini söylemek gerekir. Hasret, hatırlayamadığı 2 Temmuz gününü evin içinde tekrar tekrar yaşamakta, adeta belleği unutmasına izin vermemektedir. Buradan yola çıkıldığında soyut bir süreçmiş gibi gözükken hatırlatma, mekân ve nesnelere dahil olmak üzere yaşadıklarından yola çıkarak izleyiciye “Katliamlar unutulabilir mi?” sorusunu sordurduğu ve yine cevabını Hasret karakteri üzerinden verdiği görülür.

Yönetmen sürekli olarak simgesel düzlemde 2 Temmuz gününü hatırlatmaya çalışır. Filmin sonunda yangın alarmı çaldığında birçok şifre deneyen Hasret, en son şifre olarak “0207” rakamlarını girer ve alarmın durduğu görülür. Şifre açık biçimde Sivas olaylarının tarihini imler. Madımak Oteline gönderme yapan bir diğer sahnede ise Hasret; anne ve babasıyla merdivenlerde otururkenki fotoğraflarına bakar. Fotoğrafta merdivende oturan üç kişi, Sivas olayları sırasında merdivenlerde oturan üç şairi (Metin Altıok, Behçet Aysan ve Uğur Kaynar) vurgular. Hasret, fotoğrafa baktıktan sonra babasının yeni yaptığı besteyi annesine bağlama çalarak söylediğini

³⁷³ Dissosiyatif bozukluklar; belleğin, bilincin, farkındalığın ve algının apansız, travmatik bir şekilde bozulması durumudur (Alataş, Berkol, & Bulut, 2017, s. 44). Bu noktada erken yaşta travmatik sorunlar birey tarafından yönetilemeyecek hale geldiğinde dissosiyatif bozukluklar ortaya çıkmaktadır (Derin & Öztürk, 2018, s. 31).

hatırlar. Hasret'in ailesinin müzikle uğraştığı ve göstergelerden yola çıkarak Alevi-Bektaşî inancına/kimliğine sahip olduğu söylenebilir. Geçmişî hatırladıkça bir yandan hüznlenen bir yandan gerilen Hasret, sigara içmeye çalışır; çakmağı çaktığı anda çıkan ateşin harlı olduğunu fark eder ve hemen söndürür. Ateşe karşı bir duyarlılık taşıyan Hasret'in bu duyarlılığının Sivas olaylarından kaynaklandığı film ilerledikçe açık biçimde ortaya çıkar.

Hasret ev içinde bulunduğu sürede geçmişe dönerek anne babasıyla ilgili anılarını hatırlamaya çalışır fakat onların nasıl öldüklerine dair bir amnezi yaşar. Araba kazasında öldükleri söylenen anne ve babasının kazada ölmediğini düşünen Hasret, anne-babasının öldükleri tarihe dair internette yaptığı araştırmalarda hiçbir veriye ulaşamaz. Özellikle öldükleri tarihe ilgili politik hiçbir bilgi yoktur; sanki o tarih hiç yaşanmamış gibidir. Bu durum, Hasret'in zihninde kuşkuyla karşılanmaktadır. Böylece tarihin iktidar tarafından şimdiki zamanın hegemonyasında yeniden inşa edildiği sonucunu ortaya çıkarır. İktidarın kendi ideolojisi doğrultusunda belleği yeniden inşa ettiği görülür. Böylelikle bellek, inşa edilen bir yapıya bürünerek, birey ve toplumu yeniden şekillendirir. Bu şekillendirme sadece o güne ait olmamaktadır; hem geçmişî hem de geleceği etkisi altına alabilmektedir (Medin, 2019, s. 124). Hasret, anne ve babasının öldüğü güne ait bilgilerin herkesten saklandığı düşüncesini Mehmet'e anlatır, Mehmet bu durumu paranoyakça bulur. Hasret³⁷⁴, büyük bir olay olduğunu ancak hatırlamadığını düşünür. Yönetmen, Hasret'in yaşadığı bellek yitimini toplumsal bağlamıyla ele almaktadır. Bu noktada Mehmet'in sözleri³⁷⁵ toplumsal belleğin Sivas olaylarıyla ilgili uğramış olduğu tahribatı gözler önüne sermektedir. Özellikle totaliter rejimlerde toplumun tamamı için geçerli bellek yitimi/bellek silme durumu söz konusudur (Connerton, 1999, s. 27). Aslında siyasal erkin baskısı toplumsal amneziyle birlikte iktidarla uyumlu yeni bir belleğin inşa edilmesini sağlar. Bu noktada yönetmen izleyicileri de işin içine katarak yakın tarihin en kanlı katliamlarından birisi olan Sivas olaylarının unutturulmaya yüz tuttuğunu ifade etmek ister.

³⁷⁴ Hasret: "Çok büyük bir olay oldu ve ben bunu biliyorum ama nasıl hatırlamam."

³⁷⁵ Mehmet: "Peki böyle çok büyük bir olay oldu hepimiz mi unuttuk yani, hiç birimiz mi hatırlamıyoruz."

Hasret, televizyon kanalında belgesel kurgucusu olarak çalıştığı birimden alınarak haber kurgucusu olarak çalışmak zorunda bırakılır ve haberlerde hükümeti temsilen İçişleri Bakanı Furkan Muzaffer'in ülkede yaşanan güncel olaylarla ilgili basına verdiği demeçleri kurgular. Bu sırada bakanın yaptığı açıklamalar³⁷⁶ Sivas olayları sırasında dönemin politikacılarının basına yaptığı açıklamalarla örtüşmektedir³⁷⁷. Bu bağlamda Furkan Muzaffer, dönemin sağcı politikacılarının büyük bölümünü temsil etmektedir. Sivas olayları sırasında ve sonrasında politikacıların yaptığı konuşmalardan bölümler içeren metin, iktidarın olaylara yaklaşım biçimini gözler önüne sererek, linç kültürü ve buna bağlı olarak da Sivas olayları sırasındaki katliama bir gerekçe yaratmaktadır. Filmde Hasret'in çalıştığı televizyon kanalındaki kurgu editörü Hasret'ten KJ'ye "Cezayı halk kesti" yazmasını ister. Aslında içerikle çok da uyumlu olmayan bu başlık, Hasret'in tepkisini çeker. İktidar tarafından bu başlığın atılması istenmektedir ve kanalın yöneticileri de buna uymaktadırlar³⁷⁸.

³⁷⁶ Bakan yaptığı açıklamalarda katliamda ölenlerle ilgili şunları söylemektedir; "Yani bu ölenler isteselerdi kurtulamayacak mıydı, bu millet bunu yemez; bazı kendini bilmezler de çıkmış bu ölümlerden fırsat bilip kaos ortamı yaratmaya çalışıyorlar. Bu millet kaos ortamı yaratmaya çalışanlara karşı tahrik olmuştur, olmuştur bitmiştir. Halkımızla güvenlik güçlerini kesinlikle karşı karşıya getirmeyeceğiz".

³⁷⁷ Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel: "Paniğe gerek yok. Bu tür olaylarla devlet aşılmaz. Olay münferittir. Ağır tahrik vardır. Bu tahrik sonucu halk galeyana gelmiş. Olayları çok yakından izledim, kötü gelişebileceği konusunda kaygılarımı ilgililere aktardım. Sayın Başbakanın, sayın İçişleri Bakanımın ve sayın Valinin dikkatlerini çektim. Bunları bir eleştiri anlamında söylemiyorum. Türkiye sorunlarını demokratik rejim içinde çözecektir. Devlet, hukukun üstünlüğüne dayalı olarak huzur ve güveni sağlamaya muktedirdir. Bu zamana kadar rejimden şüphe edildi de ne oldu". Başbakan Tansu Çiller: "Olaylarda Aziz Nesin'in konuşması tahrik unsuru olmuştur". İçişleri Bakanı Mehmet Gazioğlu: "Olaylara Aziz Nesin'in Türk halkının manevi değerlerini aşağılayıcı konuşması sebep olmuştur". Büyük Birlik Partisi Genel Başkanı Muhsin Yazıcıoğlu: "Burada asıl sorumlu, halkımıza ve mukaddes değerlerine hakaret etmeyi kendine meslek edinmiş Aziz Nesin'in bilinen tavrını tekrarlayacağını bile bile Sivas'a getiren İl Kültür Müdürüdür". ANAP Genel Başkanı Mesut Yılmaz: "Yüzde doksan dokuzu Müslüman olan Türkiye'de Halkımızın dini duyguların rencide eden, dini değerleriyle alay eden bir konuşmacıya karşı tepkisiz kalmışsa milletin, devletin, o Valisine güvenmesini bekleyemezsiniz". MHP Genel Başkanı Alparslan Türkeş: "Fikir hürriyetlerine saygılı olmalı, tahriklere kapılmamalıyız. Bir tahrik unsuru da olmamalıyız". RP Genel Başkanı Necmettin Erbakan: "Sivas'taki olaylar, Sivas'a giden ekibin tahriki sonucudur" (Bianet, 02.02.2021).

³⁷⁸ Bu başlık, Sivas olayları sırasında katliamı yapanların şiddetini haklı göstermekte ve ortada cezalandırılması gereken bir durum olduğu varsayımını ortaya koymaktadır. Bu söylem, İslamcı muhafazakâr kitlenin hassasiyetlerine küfürler ettiği söylenen Aziz Nesin ve Sivas'ta yakılan Alevilere karşı üretilmiştir ve onları suçlamanın bir biçimidir. Televizyonda İçişleri Bakanı'nın yaptığı konuşmaların tamamı, Sivas olaylarına göndermeler içermektedir. Bakanın yaptığı konuşmalar, aslında güncel bir olaydan bahsediyor gibi görünse de kullandığı sözlerin neredeyse tamamı, Sivas olaylarına ve olayların müsebbibi olarak gösterilen Aziz Nesin'e yöneliktir. Bakanın yaptığı konuşmaların güncellik taşıması, geçmişten günümüze özellikle linç kültürü bağlamında bazı şeylerin değişmediği algısını ortaya koymaktadır. Bakan, "Onun kışkırtmaları sonucu ortaya çıkmıştır" diyerek Aziz Nesin'in Sivas olayları öncesinde yaptığı açıklamalarla halkı kışkırttığı söylemini kullanmaktadır. Bu söylemden yola

Hasret dışında dolaşırken bir lokantaya girer ve o esnada televizyonda yazar Hüseyin Uğur ile ilgili habere denk gelir. Haberde “Genel görüş Hüseyin Uğur’un yazdıklarıyla halkı tahrik ettiği yönünde” ifadeleri yer almaktadır. Filmde Hüseyin Uğur, Sivas olayları sırasında halkı kıskırttığı söylenen Aziz Nesin’i temsil eder. Buradan bakıldığında haberlerdeki söylemle bakanın söyleminin kesiştiği görülür. Yazılarıyla halkı tahrik eden Hüseyin Uğur ve yanındakilere cezayı halk kesmiştir. Haberde Hüseyin Uğur’un “Yanlış Hafıza” isimli yeni kitabından bahsedilir. Kitap adının “Yanlış Hafıza” olması, belleğin iktidar tarafından yeniden şekillendirdiği bir toplumda son derece manidardır. Bu bağlamda yönetmenin bütün veriler ışığında güncel olaylardan hareket ederek izleyiciye bir şeyleri hatırlatmaya çalıştığı aşikârdır. Böylece geçmişte yaşanmış durum ya da olay, güncelden yola çıkılarak bazı eksiltme ve eklemelerle birlikte olumlu ya da olumsuz bir biçimde yeniden inşa edilmektedir (Gürpınar, 2015, s. 216). Bu bağlamda kitle iletişim araçları da geçmişin yeniden inşa edilmesinde bir bellek taşıyıcısı olarak önemli yere sahiptir. Televizyon haberlerinde “Hüseyin Uğur’un Haziran’da gerçekleşen festivale davet edilmesi öfkeyle karşılandı” ifadesi, yine Sivas olayları sırasında Aziz Nesin’in Sivas’a Kültür Bakanlığı tarafından davet edilmesine vurgu yapar. Böylece aslında derin bir çelişkiye dikkat çekilmektedir. Bir yandan Hüseyin Uğur’un/Aziz Nesin’in Kültür Bakanlığı tarafından kente davet edilme durumu, diğer yandan davet edilen kişinin daha önceki sözleriyle halkı kıskırttığı vurgusu bilinçli bir provokasyonun parçaları gibi görülebilir. Bu noktada İçişleri Bakanı’nın yaptığı açıklamalar, halkın tepkisini ortaya koyma biçimi olarak katliamı yapanları haklı çıkarma girişimi olarak değerlendirilebilir. Böylelikle tepkileri anlayabilmek ötekilere yapılan şiddet eylemlerinde ya da katliamlarda devletin refleksine dönüşmektedir. Bu bağlamda Hüseyin Uğur/Aziz Nesin üzerinden İçişleri Bakanı Furkan Muzaffer’in³⁷⁹ dolayısıyla da devletin “O kitabı basan da yazan da açık söylüyorum okuyan da sorumlu olacaktır gereği her neyse yapılır” sözleri, Aziz Nesin’i

çıkıldığında halk da gereken cezayı kesmiş ve 33’ü şenlik için gelen 35 kişiyi yakarak katletmiştir. Aynı söylemi televizyondaki haberlerde de görmek mümkündür.

³⁷⁹ Furkan Muzaffer, fikir özgürlüğünün bu ülkenin manevi değerlerine küfretmesine izin vermeyeceklerini söyleyerek “Gereği neyse yapılır” der. Bu sözler Sivas olayları sonrasında Anavatan Partisi Genel Başkanı Mesut Yılmaz’ın sözlerini anımsatmıştır ve Yılmaz olaylar sonrasında “Ama fikir özgürlüğünün halkımızın mukaddes değerleri için kullanılmasına hiçbir şekilde kayıtsız kalamayız” açıklamasını yapmıştır.

ve onu Sivas'a davet eden Alevi-Bektaşî kitesini olayların asıl sorumlusu olarak gösterme amacı taşır. Böylece devlet içeride yakılanları fail, yakanları ise dinî duyguları rencide edilmiş saf, Müslüman halk olarak görmekte, yapılan açıklamalar da bu durumu desteklemektedir. Buradan yola çıkıldığında tarihin iktidar tarafından manipülatif bir biçimde yorumlanması söz konusudur.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Hasret, yolda yürürken ve parklarda dolaşırken sürekli bir kangal köpeğini görmekte ve parke taşları dikkatini çekmektedir. Kangal köpeği yan anlam düzeyinde Sivas'ı ve Pir Sultan Abdal'ın köpeğini işaret eder. Önceleri flu bir biçimde gösterilen parke taşları ise Hasret'e bir şeyler anımsatmaya çalışır. Hasret geçmişte yaşananları anımsamaya başladıkça parke taşlarının netleştiği görülür. Filmde parke taşları önemli bir göstergedir. Çünkü parke taşları, Sivas olaylarından bir gün önce Madımak otelinin önüne bir yol ya da kaldırım çalışması olmamasına rağmen belediye tarafından getirilmiştir. Bu noktada yönetmen, olayların daha önceden organize bir biçimde planladığını vurgular. Parke taşlarıyla Pir Sultan Abdal'ın darağacına giderkenki taşlanması arasındaki ilişkiye dikkat çeken yönetmenin "Pir Sultan'ın da kendini astıran Hızır Paşa'nın halka verdiği taşlarla taşlandığı söylenir. Taşlar onu da simgeliyordu" (Aytaç & Çiftçi, 2017, s. 26) sözleri, Madımak otelinde çoğunluğu Alevi-Bektaşî olan kitleyi linç etmek için atılan parke taşlarıyla Alevi-Bektaşî edebiyatının en önemli halk ozanı Pir Sultan Abdal'a atılan taşlar arasında bir bağ kurulmasını sağlar.

Hasret, geçmişe dönerek anne ve babasının Sivas'ta yapılacak şenlikle ilgili konuşmalarını hatırlar. Özellikle Hasret'in annesi, Sivas'taki şenliğe katılma konusunda tedirginlik yaşar; babası ise etkinliği Kültür Bakanlığının düzenlediğini söyleyerek güvende olacaklarını ifade eder. Bu sırada Hasret'in annesinin 15 yıldır memlekete gitmediklerini vurgulaması oldukça önemlidir³⁸⁰. 1993 yılında Madımak'ta yaşanan

³⁸⁰ Hasret'in babası; "Yav ne demek ben gelmeyeceğim, ben ne yaparım sensiz tek başıma, dernekle bakanlık birlikte düzenliyorlar koskoca vali çağırıyor, Ankara'dan da bir sürü misafir geliyor, bildiğin şenlik havası işte" derken annesi, "15 sene odu gidemedik şimdi neye güvenip gidiyoruz" der. Baba "Varsın üç beş kişi çıksın gâvur desin, kâfir desin ne yapabilirler ki? Yani herkes çok heyecanlı bütün ekip tamam. Yav kendi türkülerimizi kendi toprağımızda söyleyeceğiz var mı bundan daha güzel bir şey? Hem Asaf da çok heyecanlandı duyar duymaz, Canan da öyle..." diyerek yıllar sonra Sivas'a gidecek olmanın heyecanını yaşar.

katliamdan 15 yıl önce 3-5 Ekim 1978 tarihinde 3 gün süren ve devletin yeterli düzeyde müdahale etmediği Sivas'ın Alibaba Mahallesi'ndeki Alevi-Bektaşilere yönelik bir diğer şiddet eylemi gerçekleşmiştir³⁸¹. Bu noktada Hasret'in ailesi, 1978 yılındaki şiddet eyleminden dolayı uzun süredir kente gitmediklerini ifade etmeye çalışır.

Filmde Hasret'in babası “dernek” derken Pir Sultan Abdal Kültür Derneğini, “şenlik havasında geçecek” derken de Pir Sultan Abdal şenliğini kastetmektedir. Ancak yönetmenin bu durumu filmin başından beri açık bir biçimde ifade etmediği görülür. Aynı durum, yönetmenin Sivas'ta yaşanan olaylarla ilgili davalara yaptığı vurguyla da ortaya çıkar. Sivas'taki olaylarla ilgili dava sürecinin medyadaki yansıması, iktidar tarafından baskılanıp, yeniden üretilirken adeta Sivas'ta ölenlerin aileleri ve olaylara tepki gösterenler suçlanır. Filmde bu durum, Hasret'in çalıştığı televizyonun muhabirinin³⁸² sözleriyle ortaya konulur. Hasret kurgu yaparken bu durumu eleştirerek söylenenlerin gerçeği yansıtmadığını ifade eder ve mahkeme süreciyle ilgili sanıkların avukatlara saldırdığını, hâkimin avukatları dışarı çıkarmakla tehdit ettiğini ve çıkarttıklarını belirtir. Bu noktada yönetmen, Sivas olayları davası ile ilgili neler yaşandığını güncel olaydan ve davadan yola çıkarak ifade etmeye çalışmaktadır. Yönetmen davanın içeriğiyle ilgili bilinçli olarak izleyiciye bilgi vermemektedir. Bununla birlikte Hasret'in Sivas davası özelinde ifade etmek istediği benzer durumlar Türkiye'de herhangi bir dava için de geçerli olabilmektedir. Özellikle devletin dahli olduğu bilinen olaylarda mahkeme süreçleri devletin ya da devlet destekli grupların lehine sonuçlanmaktadır. Televizyondaki tartışma programlarının birinde Sivas olaylarına ve sonrasında olaylarla ilgili dava sürecine örtük bir biçimde vurgu yapıldığı görülür³⁸³. Böylece Sivas olayları ile ilgili özellikle katliama maruz kalanların ailelerinin verdiği mücadeleye vurgu yapılırken, bu olaylarla ilgili gerçek failerin bulunmayarak, dava sürecinin uzadığı dikkatleri çekmektedir. Filmde özellikle televizyonun da içinde bulunduğu sahneler, Sivas olayları ve sonrasında yaşanan

³⁸¹ 1978 yılında yaşanan şiddet olaylarında sağcı gruplar tarafından Alevi mahallesine yönelik başlatılan saldırıda 9 kişi yaşamını yitirirken, 92 kişi yaralanmış ve binden fazla işyeri kundaklanarak tahrip edilmiştir (Çavdar, 2020, s. 64).

³⁸² Muhabir; “Mahkemedeki durumu protesto etmek isteyen bir grup kişi yürüyüşe geçti, birçok dükkanın camlarını kırdı, trafikteki vatandaşlar yürüyüş yapanlar nedeniyle zor anlar yaşadı” der.

³⁸³ Kadın tartışmacının “Bu kadar kritik bir dava bu kadar uzun sürer mi” diye sorduğu, insanların bu durumu protesto etmek için eylemler yaptıkları vurgulanmaktadır.

süreçlerle ilgili çeşitli doneler barındırmakta, medyanın belleğin oluşumundaki etkisini göz önünde bulundurmaktadır. Filmin geneline bakıldığında bu durumun örtük bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığı görülür.

Yönetmen, Hasret'in evde tek başına kaldığı durum ile Sivas'ta otelde katılımcıların kaldığı durum arasında bir paralellik kurar. Filmde yardıma ihtiyacı olduğu açık bir biçimde görülen Hasret'e arkadaşları Gülay ve Mehmet tarafından yeterli düzeyde yardım edilememektedir. Bu durum, Madımak Oteli'nde şenliğe katılan ve otel odasında kurban olmayı bekleyenlere devletin bir türlü yardım edememesine benzer. Yönetmen sadece Mehmet ve Gülay'ı değil aynı zamanda bu olaylara göz yuman herkesi aynı oranda sorumlu tutar.

Film boyunca Sivas katliamına dair yan anlam düzeyinde birçok göstergeden bahsetmek mümkündür. Filmin hemen başında gazete haberindeki yanmış Madımak oteli görüntüsü, 35 kişinin öldüğüne dair yapılan haber, yangın alarmı şifresinin "0207" olması, şenlikten ve Kültür Bakanlığının davetinden bahsedilmesi, parke taşları, kangal köpeği, köpek biblosu, Hasret'in anne ve babasıyla merdivende oturduğu fotoğraf, Hasret'in duvardaki tahtaları söktüğünde Madımak otelini andıran resme ulaşması gibi daha birçok görüntü, yan anlam düzeyinde Sivas olaylarını anlatan göstergeler olarak görülebilir. Filmin Sivas olaylarından bahsetmesi başlı başına Alevi kimliğine dair bir içeriğe sahip olmasını da beraberinde getirir. Çünkü Sivas olayları, Alevi-Bektaşî inancına sahip kitleler açısından Aleviliğin bir kimlik hareketi olarak kamusal alanda görünürlüğünün artmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Bunun yanı sıra olaylar; Alevi-Bektaşî kimliğini politize ederek, Alevilerin özellikle de Alevi gençlerin politik bir bilinç kazanmalarını, çözümünü de örgütlenme ve dayanışmada bulunmalarını sağlamıştır (Ertan, 2017, s. 134).

Filmin sonunda siyah ekranda çıkan ifade³⁸⁴, yönetmenin filmi yapma gerekçesini de ortaya koymaktadır. Aslında yönetmen "Kâbuslarımız gerçek,

³⁸⁴ "2 Temmuz 1993 Sivas Katliamı... Müzisyenler, ozanlar, yazarlar, öğrenciler Pir Sultan Abdal Şenlikleri için Sivas'taydı. On beş bin radikal İslamcı, katılımcıların konakladığı oteli yaktı. Otuz beş insan hayatını kaybetti. Dönemin hükümeti ve halk, olayları televizyonlarından izledi. Sanık avukatlarının birçoğu milletvekili seçildi. Sivas katliamı davası, 2012'de zamanaşımı nedeniyle düştü" yazmaktadır.

gerçeklerimiz ise tam bir kâbus” (Aytaç & Çiftçi, 2017, s. 28) düşüncesini Hasret karakteri üzerinden beyaz perdeye aktarır. Hasret’in paranoyası olarak adlandırılabilir görüntülerin tamamının gerçek olduğunu ifade etmeye çalışan yönetmen, politik bir film ortaya koymuştur. Bu noktada katliamı gerçekleştirenlerin avukatlığını yapanların birçoğunun politikacı olması ve daha sonraları devlet kademelerinde üst düzey görevler almaları devletin olaylar karşısındaki tutumunu yeniden düşündürür.

Filmde yönetmen; geçmişin kurgulanamayacağını, izlerinin ne olursa olsun silinemeyeceğini ve gerçeklerin bir şekilde ortaya çıkacağını açık biçimde vurgular. Bu durumu, Hasret evdeyken duvarın iç tarafında yer alan ve Madımak otelinin yandığını gösteren resmi bulması ile açık biçimde ortaya koymaktadır. Hasret, Madımak otelinin yanışını temsil eden resmi bularak katliamı hatırlamakta böylece iktidar tarafından belleklerden silinmeye çalışılan gerçeğe ulaşmaktadır. Bu bağlamda Hasret, yaşananları hatırlayarak bireysel bir edim gerçekleştirmiş gibi görülebilir; ancak yönetmen için bu geçmişle hesaplaşma anlamına gelir. Geçmişle hesaplaşma, bireysel olmaktan çok toplumsal bir durumdur; bu bağlamda unutmama ve hatırlamayı da toplumsal olarak ele almak gerekir (Sancar, 2016, s. 39). Sancar’ın yanı sıra Connerton (1999, s. 60) da aynı şeyleri ifade ederek hatırlamanın toplumun maddi ve manevi tüm yönleriyle gerçekleşeceğini vurgulamaktadır. Yönetmen, Hasret karakteri üzerinden tüm toplumun geçmişle yüzleşerek hesaplaşmasını istemekte, böylece unutmaya karşı hatırlayarak direnilebileceğini ifade etmektedir. Hatırlama bir anlamda içinde bulunulan dönemin panzehirine dönüşmektedir. İktidarın toplumların hatırlama edimine karşı geçmişi inkâr ederek bastırma stratejisi, film boyunca sürekli vurgulanmak istenmiştir. Bu noktada filmde televizyon, iktidar stratejisinin en önemli parçasına dönüşerek kitleleri manipüle edip, belleksizleştirirken; sinema anlattığı hikâyelerle, görsel ve işitsel dili sayesinde kurmaca film ya da belgeseller aracılığıyla bir bellek oluşturmaktadır. Bu yönüyle yönetmen, sinemanın bir bellek taşıyıcısı olduğunu vurgular ve Kaygı filmi de bir bellek taşıyıcısına dönüşür.

Filmde yönetmenin distopik bir evren tahayyülünün yanı sıra güncel olarak son derece gerçekçi bir Türkiye portresi çizdiğini söylemek gerekir. Unutmama ve hatırlama

üzerine bir film olan Kaygı, her ne olursa olsun bastırılanın geri döndüğü savını ortaya koymaktadır. Yönetmen acılarla dolu Türkiye tarihi içinde önemli bir yer edinmiş olan ve Alevi-Bektaşiler açısından bir dönüm noktasını ifade eden Sivas olaylarını son derece yalın bir biçimde beyaz perdeye aktarmayı başarmıştır. Bu anlamda acıların sürekli bastırıldığı ve yüzleşmekten kaçınıldığı görülmektedir. Bu durum, neredeyse Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki bütün öteki ve azınlıkların bir şekilde başlarına gelen şiddet olaylarını (linç, katliam, kavimkırım, soykırım) içerir. Yönetmen Ceylan Özgün Özçelik 20. yüzyılın son büyük katliamı olan Sivas olayları üzerinden ele alarak beyaz perdeye sinemasal bir dille aktarmıştır. Bunu yaparken de toplum olarak acılarla yüzleşmek gerektiğini ve unutmaya karşı direnmenin şiddet eylemlerinin panzehri olduğunu ifade etmeye çalışmıştır.

3.2.10. Locman (2018)

2018 yılında çekilen ve yönetmenliğini Şükrü Alaçam'ın yaptığı Locman, Alevi-Bektaşi kimliğinin Türk Sineması'nın son döneminde görünür olduğu filmlerin başında gelir. Locman'da yönetmen, devlet demir yollarında çalışan Uğur'un makinistlikten depo şefliğine terfi etmesi sonucu ailesiyle birlikte Divriği'ye taşınmasını, buradaki Alevi komşularıyla kurmuş olduğu ilişkiyi, kendi ailesinin gerçek hikâyesinden yola çıkarak ve dönemin tarihsel toplumsal koşullarına göndermeler yaparak aktarır. Yönetmen, Handan'ın Alevi komşularına karşı önyargılı yaklaşımı üzerinden Alevi-Sünni dikotomisi bağlamında iki kültürün ilişkisini ele alır. Filmde gündelik yaşam pratikleri bağlamında birbirlerinden farkları olmayan farklı inançlardan iki ailenin en büyük sorunlarının önyargılar olduğuna vurgu yapılmış, aralarındaki zihniyet farkı ortaya konulmuştur.

Filmde sözel olarak Aleviliğin geçtiği ilk sahnede, Handan ile komşusu Ayşe'nin Uğur'un tayini ile ilgili konuştukları görülür. Handan, Ayşe'ye Uğur'un tayininin Divriği'ye çıktığını söyler, bunun üzerine Ayşe durumu korku ve tedirginlik içerisinde karşılar. Divriği'de Sünniler tarafından sapkın olarak görülen Alevilerin yoğun olarak yaşadığını söyler. Ayşe, Alevi-Bektaşi kimliğinden olumsuz biçimde bahseder. 1980 öncesinde Sivas'ın Divriği ilçesinde Aleviler yoğun olarak

yaşamışlardır. Bu bakımdan Divriği, Ayşe tarafından tekinsiz bir yer olarak ifade edilir. Bu duruma vurgu yapılması ve Alevilere karşı yaklaşım, Osmanlı'da başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti devleti döneminde de devam eden, çoğunluğun azınlığa/ötekine olan yaklaşımının (dışlama, damgalama ve ötekileştirme) açık bir yansımasıdır. Ayşe'nin bu söylemi kimliklerinden ötürü Alevileri ötekileştirerek, damgalamakta³⁸⁵ ve onlardan şeytani bir kitleymiş gibi bahsetmektedir. Yüzyıllardır ötekiler, özellikle de Alevi ötekiler, damgalı bir kimlik olarak çoğunluğun tahakkümüne, şiddetine, katliamına maruz kalmanın yanı sıra tekinsiz bir kimlik olarak görülmüşlerdir³⁸⁶. Handan, Alevi kimliğinden/inancından bile haberdar değildir dolayısıyla bu ayrımın ne olduğunu bilmediğini Ayşe'ye belli edencesine³⁸⁷ sorar; Ayşe ise Handan'ın zihnine Alevilerle ilgili yüzyıllardır devam eden kara propagandayı empoze etmeye çalışır³⁸⁸. Handan bu nedenle Alevilerle ilgili bir stereotipi kalıp şeklinde benimseyerek, sorgulamadan kabul eder. Buradan yola çıkıldığında Alevilik, kirlinin dışlanması mantığına vurgu yaparcasına murdarlık statüsünde görülmüştür (Kristeva, 2014, s. 86). Öteki olarak Aleviliğin murdarlığı ile Sünniliğin temizliği karşıtlığı yaratılır. Ayşe'nin Aleviler için kullandığı ifade; önceden beri var olan kültürel temsillerin ürünü olarak ortaya çıkan bir stereotipi (kalıp yargıyı) oluşturur. Bu stereotip, negatif anlam ve

³⁸⁵ Goffman'ın (2014, s. 33-34) "Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar" adlı çalışmasında üç türlü damgalanmadan bahseder. Bunlardan sonuncusu etnik/etnolojik ya da sınıfsal damgalamalardır ki bu damgalama, dini damgalamayı da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda farklılıkları sebebiyle damgalananlar itibarsızlaştırılmakta ve tehlikeli olarak görülmektedir. Goffman, damgalanan insanın pek de insandan sayılamayacağını ifade ederek, birçok noktada ayrımcılığa maruz kaldıklarını ifade etmiştir.

³⁸⁶ Kendi inancını tekçi bakış açısıyla ötekiler üzerine dayatan ve kutsallığını ötekine kabul ettirmeye çalışan toplumlar ya da toplum üyeleri için ötekiler, tam olarak insandan sayılmazlar (Girard, 2003, s. 466) ve muhakkak bir eksiklikleri söz konusudur. Özellikle Alevilere yönelik gusül abdesti almadıklarından yola çıkarak oluşturulan kirlilik söylemi, Ortodoks Sünni dini anlayışın söylem pratiğine dönüşmektedir. Böylece Aleviler ve Alevilerin bedenleri kirlileştirilmekte hatta Kristeva'nın deyimiyle iğrenleştirilmektedir. Bu noktada Kristeva için önemli olan kirlilik ya da hastalık değildir. Ona göre aslanan; baskın "bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir" (Kristeva, 2014, s. 16). Bu noktada heterodoksi bir inanç olarak Alevilik, bir sistem ve düzen kurmuş olan Ortodoksiyi rahatsız etmekte, onun için tehdit oluşturmakta ve bu sebeple de kirliliği ifade edilmektedir.

³⁸⁷ Handan: "Aleviler mi?"

Ayşe: "Onların yemeği bile yenmez".

³⁸⁸ Alevilere yönelik mum söndü iftirasının yanı sıra en fazla kullanılan iftiraların başında onların cinsel ilişki sonrasında suyla temizlenmeyerek (abdest almayarak) cünüp gezdikleri gelir. Buna bağlı olarak da pis oldukları, kestiklerinin ya da yemeklerinin yenmeyeceği, ellerinden su içilmeyeceği iftiraları gelmektedir. Ortodoks dinî söylemin dışında bir yapıya sahip olan Alevi-Bektaşî inancına yönelik bu iftiralar, Aleviliği ötekileştirmekte, onu kusurlu, sapkın ve toplumsal olarak da kirliliği bir öteki formuna büründürmektedir (Özben, 2011, s. 43).

içeriğiyle sadece Alevilere yönelik olmamış Türkiye Cumhuriyeti içindeki bütün ötekileri kapsamıştır³⁸⁹. Handan'ın Alevilerden daha önce hiç haberdar olmamış gibi tepki vermesi, Alevilerin toplumsal yaşam içinde çok fazla görünür olmamalarından kaynaklanmaktadır. Lekelenmiş bir kimlik olarak Alevilik, toplumsal görünmezliğe kavuşarak lekeden kurtulmaya çalışmıştır³⁹⁰. Özellikle kentlerde Sünni çoğunlukla bir arada yaşayan Alevilerin çoğu, kimliklerini gizleyerek ya da Sünni'ymiş gibi davranarak negatif algılanmaya, ötekileştirmeye, damgalanmaya, toplumdışına itilmeye karşı koymak istemişlerdir. Bu bağlamda Handan'ın Ayşe'ye karşı verdiği "Aleviler mi?" tepkisi son derece normaldir.

Ayşe'nin Aleviliği ve Alevileri öteki olarak gören, kötülük ve olumsuzlukla ilişkilendiren sözleri, Handan'ın içine kurt düşürmüştü; daha önce belki de hiç dikkat etmediği bu toplulukla ilgili haberler artık ilgisini çekmeye başlamıştır. Handan'ın gözleri, dönemin Tercüman gazetesinde çıkan "Hatay'da Sünni ve Aleviler çatışma istemiyor ama onlar adına kan dökenler var" başlıklı habere takılı kalır. Bu sırada gazetede Hatay valisinin "Çatışma çıkarmak isteyen kötü niyetli çevreler var ama biz kardeşçe yaşamaya devam edeceğiz" açıklamasını görür. Böylece 1980 öncesi toplumun kutuplara ayrılmış olduğu vurgusu ön plana çıkarılır. Özellikle 1970'lerin sonuna doğru büyük şehirlerde yaşanan sağ sol çatışmaları; Alevi ve Sünnilerin bir arada yaşadığı küçük kentlerde yerini Alevi Sünni çatışmalarına bırakmıştır. Hatay da bu kentlerin başında gelir. Çünkü bu kentlerde Alevilik, solculukla özellikle de komünistlikle eşdeğer görülmektedir. Sağ-sol kavgası olarak adlandırılan çatışmalar, mezhep kavgalarını da beraberinde getirmektedir. Bunun yanı sıra toplumu kutuplaştırarak, kaos yaratmak isteyen derin yapıların çatışma ortamlarını desteklediği Türkiye Cumhuriyeti tarihi düşünüldüğünde sıklıkla rastlanan bir durum olmuştur. Bu çatışma haberleri, Tercüman gazetesinde olduğu gibi özellikle ana akım medya

³⁸⁹ Aleviler pis, sapkın, ahlaksız ve abdestsiz; Kürtler ve Araplar hain, geri kalmış ve barbar; Ermeniler satılık ve güvenilmez; solcular, dinsiz ve ahlaksız gibi (Parlak, 2015, s. 70) kalıp şeklinde stereotipleştirilmişlerdir.

³⁹⁰ Bauman, leke göstergelerinin özden silinemeyeceğinden ötürü lekeden kurtulabilmenin yolu olarak "gösterenin zararsız ya da tarafsız" biçimde yeniden yorumlanması gerektiğine vurgu yapmış ve bunun anlambilimsel öneminin reddedilerek toplumsal görünmezliğe kavuşturulması gerekliliğini vurgulamıştır (Bauman, 2003, s. 93).

tarafından kardeşlik vurgusuyla okuyucularına sunulmuş, çatışmaların ana sebebi konusunda okuyuculara gerçek bilgi verilmemiştir.

Handan'ın Ayşe'den Divriği hakkında duyduğu sözler, onu Divriği'ye gitme noktasında tedirgin etse de bu durumu Uğur'a belli etmek istemez; ancak bir yandan da Uğur'a "Divriği'nin nasıl bir yer? Nasıl insanlar yaşıyor orada?" diye sorular sorar. Handan'ın yaşamı boyunca hiçbir Alevi-Bektaşî ile temasa geçmediği, geçmiş olsa bile bunu bilemeyeceği aşikârdır. Kulaktan dolma bilgiler, onun yaşamış olduğu tedirginlikte önemli rol oynamakta ve içindeki Ortodoks Sünnî bakış açısını tetiklemektedir. Uğur ise Handan'ın neyi sormak istediğini farkında olmayarak "Senin benim gibi insanlar" yaşıyor diye karşılık verir. Handan ile Uğur'un Alevi-Bektaşî kimliği noktasında yaklaşımlarının birbirine zıtlıklar içerdiği filmin ilerleyen sahnelerinde daha da net bir biçimde anlaşılacaktır. Uğur Alevi-Sünnî ayrımını çok fazla önemsemezken, Handan için bu ayrım, Ayşe'nin söyleminden sonra belirleyici hâle gelir.

Uğur ve Handan çocuklarıyla birlikte Divriği'ye giderler; burada demiryolu çalışanlarının birbirleriyle sıkı ve yakın dostlukları vardır. Kendi aralarında kurmuş oldukları muhabbet, iç içe olmalarını da beraberinde getirir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Alevi olduklarını ifade eden Mustafa ve Sabahat, Handan ve Uğur'la yakından ilgilenerek, dostane bir tavır içinde ellerinden gelen yardımı yaparlar. Mustafa ve Sabahat'ın ayrımcı, tutucu ve katı bir dil kullanmadıkları, Sünnîleri ötekileştirmedikleri ve Alevi-Sünnî ayrımını önemsemedikleri açıktır. Bu durum, Alevi-Bektaşî inancının insana bakışının ya da yaklaşımının bir sonucudur. Yüzyıllardır süre gelen dışlanmışlığa tâbi olmalarının etkisiyle hoşgörü ve esneklik; Aleviliğin, Alevi bireylerin bir özelliği hâline gelmiştir. Bunun yanı sıra toplumsal gelişmeler ve kurulan ilişki biçimleri bu durumu destekler. Aleviler (özellikle kırsal bölgede yaşayanları) kendi içlerinde bir grup oluşturdukları için Sünnîlerle ilişki noktasında onları ötekileştirerek, içe kapalı bir biçimde yaşarlar. Bu durum, özellikle 1960 sonrası yaşanan göçlerle birlikte aşılmış; Alevilerin Sünnîlerle olan ilişkisi geçmişe ve kırsal alana göre daha da gelişmiştir.

Divriği garında çalışanların Uğur ve ailesine hoş geldin ziyaretinde buldukları akşam, yemek sırasında, televizyon haberlerinde Maraş katliamına dair yaşanan çatışma haberleri gösterilir. Devlet televizyonu Maraş'ta yaşananları sağ-sol çatışması olarak izleyicilere sunmaktadır. Maraş'ta yaşananlar üzerinden Mustafa³⁹¹, ülkenin içinde bulunduğu durumdan yakınlıkla Alevi düşmanlığı yaratılmaya çalışıldığını belirtir. Bu noktada Mustafa, Maraş'ta yaşananlardan haberdardır ve orada yaşanan olayların devletin resmi yayın organı olan televizyondaki aktarımından farklı olduğunu bilmektedir. Masada bulunanlar, bu konuda tepki vermeyerek Mustafa'nın söylediklerini onaylamışlardır. Mustafa'nın Alevi olduklarını söylemesiyle birlikte Handan'ın boğazına çay kaçar ve öksürmeye başlar. Handan'ı günlerdir tedirgin ederek korkutan, yemekleri yenmeyecek olan Aleviler, tam da karşılıklıdır ve onların getirdiği yemekleri yemekte dirler. Sabahat, Handan'a su vermek ister ancak Handan su içmek istemediğini söyleyerek, suyu reddeder. Böylece Handan, Ortodoks Sünni bakış açısının otomatik refleksine dönüşen Alevilerin ellerinden bir şey almama, onların yaptığı yemekleri yememe düşüncesini somut hale getirir. Handan'ın Alevilere dair çok fazla bilgi sahibi olmadığı bellidir ve verdiği tepki, Ayşe'nin ona anlatmış olduklarının, dolayısıyla Ayşe'nin önyargılarının ürünüdür. Ardından Handan da Alevilere karşı ön yargılı bir tutum sergilemeye başlar. Böylece Handan'ın farkında olmadan stereotipleri, önyargıları ve damgaları sosyalleşme sürecinde içselleştirdiği görülmektedir. Handan'ın önyargısını Spicker, bavul bir terim olarak nitelendirmekte ve bu durumun bir stereotip yarattığını belirtmektedir (Spicker'den akt. Özben, 2011, s. 41). Handan, insanların birbirlerini tanırlarken kişisel özellikleri yerine içinde buldukları grup ya da kategoriden yola çıkarak "birini tanıdın mı hepsini tanırısın" (Bilgin, 2007, s. 121) savını ortaya koyarak, Alevi kolektif kimliğini ötekileştirmekte ve damgalamaktadır³⁹². Sonrasında Handan, Sabahat'ın getirdiği keşkeği yemez. Alevi olduklarını öğrendiği Mustafa ve Sabahat'a karşı Handan'ın tavrındaki değişim, Mustafa ve Sabahat'ın dikkatini çeker ancak yine de Alevilerin stereotipleştirilmiş (hoşgörülü, hümanist,

³⁹¹ Mustafa: "Ülke nereye gidiyor?... Yok yere Alevi düşmanlığı yaratmaya çalışıyorlar, biz de Aleviyiz ne var bunda?" der.

³⁹² Handan'ın tavrı damgalamanın yanı sıra ötekini dışsallaştırmayı ve hegemonik üstünlük kurduğu ötekini lekelemeyi de beraberinde getirmektedir.

esnek) hâlini sergileyerek hiçbir şey olmamış gibi aynı yakın tavrı sürdürmeye devam ederler.

Sonraki sahnelerde Handan, Mustafa ve Sabahat'ın çocuklarına dokunmasını istemediğini belli eder, çocukların onlardan bir şeyler almasına engel olmaya çalışır, aynı ortamlarda bulunmalarına rağmen kendini ve çocuklarını özellikle Sabahat ve Mustafa'dan uzak tutar. Bu durum, gün geçtikçe daha da belirginleşir ve Uğur'u rahatsız eder. Uğur, Mustafa'dan Handan'ın davranışları sebebiyle özür diler³⁹³. Böylece Mustafa, Handan üzerinden yüzyıllardır geçerli olan Aleviliği kirlilikle ötekileştirerek kendi temizliğini vurgulayan ortodoksinin egemen hegemonik söylemini ortaya koyar. Bunun karşılığında Alevi-Bektaşî inancının hoşgörü söylemini ve hümanist bakış açısını ön plana çıkaran Mustafa; zaman içinde Handan'ın önyargılarını yeneceğini düşünerek Uğur'dan Handan'ın üstüne gitmemesini isteyerek; Handan'ın onları tanıdıkça değişebileceğini umut ettiğini belirtir.

Filmde Alevi-Bektaşî inancına vurgu yapılan diğer sahnede, Kamil'in yeni doğacak bebeği için meyhanede bir eğlence tertiplenir ve içkiler içilirken ortamın büyüğü olan Mustafa ayağa kalkarak³⁹⁴ bir konuşma yapar. Mustafa, konuşma sırasında Alevi-Bektaşîlikteki tenasüh inancına, beden geçiciliğine ve ruhun kalıcılığına vurgu yapmaktadır. Beden, ruhun dışındaki bir elbise olarak geçicidir ve önemli olan bedeni de ruh gibi temiz kullanabilmektir. Bununla birlikte Mustafa'nın, Kamil'in doğacak çocuğu için kullandığı “can” sözcüğü de oldukça önem taşır. Alevi-Bektaşî inancına göre “can” cinsiyetsizdir; dinine, milliyetine bakılmaksızın eşit haklara sahip bütün insanları temsil eder. Böylece Mustafa, Alevi-Bektaşî inancı açısından insan anlayışını da ortaya koymaktadır. Mustafa'nın sözlerini Handan'ın tutumuna karşı bir söylem olarak görmek mümkündür. Buradan yola çıkıldığında Mustafa, tensel temizliğin tinsel temizlik olmadan anlamsızlığını vurgulamış olur.

³⁹³ Uğur: “Abi kusura bakma Handan için”

Mustafa: “Yok be Uğur. Biz neler gördük neler geçirdik, kim bilir neler anlattılar kızcağıza, sen canını sıkma üstüne de gitme” der.

³⁹⁴ Mustafa: “Beyler bu akşama çok özel bir gün yakın zamanda aramıza yeni bir can katılacak, can dediğin emanet bir gömlektir, sadece bir kez giyilip çıkarılan; önemli olan o gömleği tertemiz kullanmaktır, dileğim bu can da gömleğini tertemiz korur” der.

Mustafa ve Sabahat'ın film boyunca Handan'a karşı hoşgörülü tavırları Handan'ın gönderilen aşureyi dökmesine kadar devam eder. Handan, Sabahat'ın gönderdiği aşureyi döker, Zülfikar bunu görür. Sabahat ikinci kez aşure göndermek istediğinde Zülfikar götürmek istemez ve Handan'ın aşureyi döktüğünü söyler³⁹⁵. Alevilere karşı ifade edilen kirlilik söyleminin tezahürü, aşure mevzuuyla birlikte yeniden görülür. Aleviler bundan kurtulamamış olmanın verdiği kırılmayı kamusal alanda ifade edebilme olanağını sağlayamamışlardır.

Handan'ın sürdürdüğü önyargılı düşünceye dair eleştiri, Sabahat için son derece insani ve önemlidir. Sabahat, Handan tarafından mezhepsel ayırım sonucu yapılan ötekileştirmeyi ve kirlilik söylemini Zülfikar'ın anlayamayacağını ifade ederek, Handan özelinde Sünni çoğunluğun önyargılı ve olumsuz tavrına vurgu yapmış; bu durumun çocuklar üzerindeki etkisini ifade etmiştir. İlerleyen sahnelerde Handan çocuklara poğaça dağıtırken Zülfikar'ın poğaçayı almak istemediği ve arkadaş grubunun dışında kaldığı görülür. Zülfikar'ın egemen hegemonik anlayış karşısında Alevileri ve ötekileri temsil ettiğini söylenebilir. Alevi çocuklukları küçüklükten itibaren sosyal yaşam içinde egemen inancın, yani Sünniliğin hegemonyası altında ayrımcılığın ve ötekileştirilmenin psikopatolojik sorunlarıyla boğuşmak zorunda kalarak; kimliklerini, inançlarını gizlemişler ya da açıkça ortaya koyamamışlardır. Böylelikle Aleviler gizlenmek zorunda kalmanın oluşturduğu kimlik sorunlarını yetişkinliklerinde de atamamışlar; kimi zaman inkâr noktasına gelerek asimile olmuşlardır.

Sabahat'ın uyarısı üzerine aşureyi dökmeyerek evde tutan Handan, Berrak ve Uğur'un zoruyla aşureyi yemek zorunda kaldığında, çok lezzetli olduğunu anlar. Böylece önyargılarından kurtulmaya başlar ve bir dönüşüm geçirir. Bu dönüşüm, filmin sonunda Handan'ın, Berrak'ı Mustafa'nın kucağına vermesiyle perçinlenmektedir. Handan, Diyar'ın evlenerek aileden ayrılacak olması üzerine Mustafa'nın çok

³⁹⁵ Bunun üzerine Sabahat, Handan'ın başka bir şey döktüğünü ve Zülfikar'ın yanlış görmüş olabileceğini ifade eder. Aşureyi Handan'a gönderen Sabahat, Handan'ı, Zülfikar'dan aşureyi alıp vagonun diğer kapısından dökeceği sırada yakalar ve ona "Bak kızım o aşure insan eliyle dünya nimetleriyle yapıldı, yemeyebilirsin, geri gönderebilirsin. Bunu anlarım, anlatırım ama dökersen bunun anlatamam Zülfikar'a, o daha çocuk, anlayamaz bunu daha" diyerek eve döner. Böylece Sabahat'ın da Mustafa gibi kirlilik söylemini bir anlamda içselleştirerek kendilerine egemenin/bizin gözünden baktıklarını ve yeterli tepki vermediklerini söylemek mümkündür.

üzüldüğünü görünce “Mustafa abi, Diyar gidiyor ama senin bir kızın daha var” der ve Berrak’ın da artık onun kızı olduğunu söyler. Handan’ın bu değişimi neredeyse her şeyiyle benzeşen iki topluluğun yapay ayrımlar sonucu birbirlerini ötekileştirmelerinin temelinde yatan önyargıların kırılmasıyla son bulacağını vurgular. Filmde aşure metaforunun iki kimlik ya da inanç arasındaki ayrımın son vermiş olması oldukça önemlidir. Aleviliği aşure metaforu ile anlatmak mümkün olacağı gibi Anadolu coğrafyasında yaşayan toplulukları da yine aşure metaforundan yola çıkarak ifade etmek mümkündür. Bu bağlamda aşure, birden fazla kültürün, inancın, kimliğin bir aradalığını temsil ederken ve hepsinin ortak bir tat oluşturduğunu ifade eder. Yönetmen bu iki inancı ve Anadolu coğrafyasında bulunan diğer inançları, kültürleri, kimlikleri de aşurenin bir parçası olarak görmektedir.

Filmde sevimliliği ile ön plana çıkan Berrak, Alevi Sünni ayrılığına son verme noktasında önemli bir konumdadır. Handan’ın öteki olarak konumlandığı Mustafa ve Sabahat’a filmin sonunda Berrak’ın da onların kızı olduğunu söylemesi aradaki bağın güçlenmesi noktasında Berrak’ın oynadığı rolü ortaya koyar. Berrak’ın trafik kazasında ölmesi, her iki ailenin de aynı acıya ortak olmasını beraberinde getirmekte acıların ortaklığına ve dinî-mezhebi olmadığına vurgu yapmaktadır.

Filmde Alevi-Bektaşiliğe dair yan ve temel anlam düzeyinde göstergelerden bahsetmek mümkündür. Mustafa ve Sabahat’ın torunlarının isminin Zülfikar olması Aleviler açısından son derece önemli bir simge olan Hz. Ali’nin kılıcını imlemektedir. Mustafa’nın, Kamil’in yeni doğacak bebeğinden “can” diye bahsetmesi, Sabahat’ın aşure yaparak dağıtması, Diyar’ın bağlama çalarak türkü söylemesi, televizyondaki Maraş Katliamı görüntüleri Aleviliğe dair diğer göstergelerdir.

Filmde yönetmen; hem Sünni hem de Alevi ailelerin gündelik yaşam pratikleri içinde birbirlerinden farklarının olmadığını vurgular; sorunun Sünnilerin Alevilere karşı ön yargılarından, Alevileri ve Aleviliği tanımamalarından kaynaklandığını Handan karakterinden yola çıkarak anlatır. Bu bağlamda filmin söylemini, önyargıların toplumsal yansımalarının birey ve toplum üzerinde yol açtığı olumsuzlukları göstermek şeklinde ifade etmek mümkündür. Bununla birlikte insanlar birbirlerinin farklılıklarını

görerek ve bilerek bir arada olmayı kabul etmekten çok, “birbirimizden farkımız yok” düşüncesi üzerinden bir arada bulunmaktadırlar. Filmin son sahnelerinde bu durum, Uğur ile Mustafa arasında geçen diyalogla ortaya konulur³⁹⁶. Mustafa’nın sözlerini tasavvuf felsefesinin temelinde yer alan Vahdet-i vücud anlayışına kadar götürmek mümkündür. Alevi-Bektaşî inancının en önemli kurucuları arasında yer alan Hacı Bektaş’ın “İncinsen de incitme” sözüne vurgu yapılır. Film boyunca hem Mustafa hem de Sabahat bu şiarı düstur edinerek incinmelerine rağmen incitmemeyi başarmaya çalışmışlardır. Diyalog sırasında Mustafa’nın sevgi ve korku kavramlarına vurgu yapması oldukça önemlidir. Böylece Alevi ve Sünniler arasındaki zihniyet farkını da ortaya koymaktadır. Aleviliğin sevgi ve hoşgörü temelli yaklaşımı ile Sünniliğin korku ve cezalandırma temelli yaklaşımı; aradaki temel ayrımı oluşturur. Bu noktada her iki inanç açısından farkın olmadığı, Mustafa’nın sözleriyle zıtlık içerir. Bunun yanı sıra Alevilik ya da Aleviler, Sünniler açısından bir korku nesnesine dönüştürülerek, onlarla etkileşimde bulunmak, iletişime geçmek günah ya da korkulacak bir durum olarak algılanmakta; tanrı tarafından cezalandırılma düşüncesi, bu korkunun temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Sünniler açısından Aleviler günah keçisi gibidir.

Filme yönetmenin 1970’lerin sonu Türkiye’sinin toplumsal ilişkilerini genel olarak gerçekçi bir sinema diliyle beyaz perdeye yansıttığı söylenebilir. Bir dönem filmi çekiyor olmanın zorluklarına rağmen yönetmenin başarılı olduğu görülür. Toplumsal ilişkiler bağlamında ele alınan Alevi Sünni dikotomisi, Sünni bir ailenin önyargıları üzerinden beyaz perdeye aktarılırken, yönetmenin estetik ve tematik anlamda başarılı bir görsel ve işitsel anlatım dili ortaya koyduğu söylenebilir. Filmin birçok noktada melodramatik unsurlar barındırdığı aşikârdır. Locman, yönetmen Şükrü Alaçam’ın ilk filmi olmasına rağmen sıcak ve samimi anlatımıyla ele aldığı konuyu başarılı bir biçimde beyaz perdeye aktarmayı başarmıştır. Ancak özellikle Handan karakterinin yaşadığı ani dönüşüm filmin gerçekçi anlatısına pek uymamaktadır. Bu bağlamda karakterler üzerinden derinlemesine bir analiz yapılmadığını söylemek gerekir. Her şeye

³⁹⁶ Uğur: “Şu hâle bak yav ülke yangın yeri gibi abi ne fark var aramızda?”

Mustafa: “Ne farkımız olacak hepimiz insanız sadece tek fark sevgiyle korku, korkan insan her şeyi yapar seven insan ise karıncayı bile incitemez”

rağmen anlatmak istediğı meseleyi yalın bir sinema diliyle ele almış ve izleyiciye aktarabilmiştir.



SONUÇ

Etno-dinsel bir kimlik olarak Alevilik, tekçi ve özcü bir bakış açısıyla ele alınamayacak kadar karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu karmaşıklık, onun teolojik art alanının yanı sıra içinde barındırmış olduğu farklı inanç ve kimliklerle de ilgilidir. Bu sebeple Alevi-Bektaşî inancı ya da kültürüne ait sınırlar; net bir biçimde çizilip, ortaya konulamamakta ve kesin bir tanımlaması yapılamamaktadır. Böylece inanç olmasının yanı sıra kimlik olarak da Aleviliğin müphemliği söz konusudur.

Alevi-Bektaşîlik, farklı inanç ve kimlikleri kendi içinde barındırırken onlara müdahale etmeyerek, otantik yapısını olduğu gibi kabul eder. Bu durum, Aleviliğin doktriner, Ortodoks bir inanç olmamasından kaynaklanmaktadır. Alevi inancı ve kimliği kültürel gelişimine paralel olarak, kendine özgü değerler sistemi ortaya koymuş ve belli ilkeler etrafında inancının gerekliliklerini yerine getirmeyi önemsemiştir; ancak bu noktada katı kuralcı ya da dayatmacı olmaz. Bu durum, toplumsal yaşam içinde Alevi-Bektaşîliğin hoşgörü temelli bir inanç ya da kültür olmasını da beraberinde getirmiştir. Modernleşmeyle birlikte bazı değerleri aşınmış olsa da Alevilik, geleneksel değerlerini çağın gereklilikleriyle sentezleyerek dönemin ruhuna uygun bir biçimde revize etmiş ve inancını modern çağa uygun hale dönüştürmeyi başarmıştır. Bu noktada sevgi, hoşgörü temelli aydınlanmacı ve bilimsel yaklaşımlar, Aleviler tarafından önemsenerek katı kuralcı, doktriner geleneksel yapılara karşı bir duruş geliştirilmiştir.

Aleviliği tanımlama ve çerçeveleme girişimleri, inanç ya da kimliği temsil edenlerin istencinden çok dışarıdan yapılan müdahaleler şeklinde gerçekleşmektedir. Aleviliğin tanımlanması noktasında devletin Alevilere karşı tutumu ön plana çıkar. Aleviliğin müphem yapıda oluşu, katı kuralcı, klasik İslam formunun dışında olmasına yol açmaktadır. Bu durum, Alevilerin kendine has bir İslam anlayışı oluşturarak yüzlerce yıllık şiddet, baskı ve asimilasyon politikalarına, aşağılanmalara ve damgalanmalara karşı inançlarını sürdürmeye çalışmalarını sağlayan en önemli etkidir. Devletin Alevilere karşı takındığı tutum, çoğu kez onların görmezden gelinmesine ya da yok sayılmasına yol açarak; Alevilerin 1990'lı yıllara kadar kamusal alanda görünür olmalarının önündeki en büyük engeli oluşturur. Yakın zamana kadar

kimliklerini açık bir biçimde ortaya koyamayan Aleviler, resmi/egemen ideoloji tarafından görünmez kılınıp yok sayılarak, ayrımcılığa maruz kalmışlardır.

1980 sonrası dünyada yaşanan toplumsal, siyasal kültürel ve ekonomik gelişmeler; paradigma değişimlerini de beraberinde getirir. Küresel düzlemde gerçekleşen değişimlerin yerel yansımaları yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar. Böylelikle küresel ölçekte kimlik hareketlerinin gelişimi ve sosyalist bloğun yıkılması; yerel olarak etnik anlamda Kürt hareketinin ortaya çıkması, Alevi kimliğinin görünür olmasında katalizör görevi görür. Bununla birlikte siyasal erkin Alevilere karşı tutumunda değişiklikler ortaya çıkar. Özellikle 1980 öncesi dönemde Alevilerin, Kürtler gibi kendi inançlarını ve kimliklerini egemen ideolojiye/sisteme kabul ettirme problemi yaşadıkları açıkça ortaya konur. Egemen ideolojinin bakış açısından Türkiye Cumhuriyeti devleti, bir ulus devlet olmakla birlikte Türk ve Müslüman kimliklerini ön plana çıkarırken; Sünni-Türk Müslümanlığı (özellikle Hanefi mezhebi) devletin resmi dinsel görüşü olarak kabul edilmiştir. Bu kapsamda Alevilik, Türkiye Cumhuriyeti devleti açısından tanımlanmış bir kategori değildir. Devlet, Aleviliği sürekli bir tanımlama sorunsalı çerçevesinde istediği alana sıkıştırmaya çalışmıştır. Böylece Aleviliği tek tipleştirerek kontrol altında tutulabilir kılmayı arzulamıştır, bu tutum, hala devam etmektedir. Buradan yola çıkıldığında durumu, müphemliği reddeden modernleşme projesinin tekçi bakış açısının yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Bu tanımlama girişimleri sonuçsuz kaldığı müddetçe de Aleviliğin kamusal görünürlüğünün engellenmesi, bir şekilde devlet politikası haline getirilip, 1990'lı yıllara kadar sürer.

1990 sonrasında yukarıda sayılan nedenlerin yanı sıra Avrupa Birliği kapsamında demokratikleşme çabalarının yansıması olarak Alevilik yavaş yavaş kamusal görünürlük kazanmaya başlar. Özellikle 2000 sonrası yaşanan toplumsal ve politik gelişmeler, Alevilerin istenmeyerek de olsa siyasal iktidar tarafından zorunlu olarak özneleştirilmesini ve Alevi toplumuna ait sorunların çözümü noktasında yeni gelişmeleri beraberinde getirir. Ancak bu noktada Alevilik, devlet tarafından olduğu gibi kabul edilmeyerek yeniden tanımlanma girişimine tabi tutulur. Bu durum, 2010'lu yılların başına kadar sürer.

Çalışmada Türk Sineması'nın başlangıcından günümüze kadar geçirmiş olduğu süreç, azınlık ve öteki kavramlarından yola çıkılarak ele alınmış; gayrimüslimler, azınlıklar, Kürtler ve Alevilerin sinemasal temsilleri Yeşilçam öncesi, Yeşilçam ve sonrası, 1990 sonrası olmak üzere üç dönem halinde filmlerden yola çıkılarak değerlendirilmiştir. 1990'lara kadar Türk Sineması'nda gayrimüslim azınlıkların tip düzeyinde ve gerçeklikten uzak bir biçimde; egemen ideolojinin ve milliyetçi hezeyanların baskısı altında olumsuz temsil edildikleri görülür. Kürt etnik kimliği ise gayrimüslimlere ve azınlıklara göre Türk Sineması'nda çok daha sonra ve örtük bir biçimde temsil edilir. Genellikle Yeşilçam dönemindeki bu temsillerin Kemalist ulus devlet formuna uygun biçimde beyaz perdede yer aldığını söylemek mümkündür. Filmlerin büyük bölümü, Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları coğrafyada ve genellikle kırsal alanda geçerken; 1950'lerde başlayan toplumcu gerçekçi edebiyatın (özellikle Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz, Mahmut Makal gibi yazarların başını çektiği köy edebiyatı) ürünü olarak köy romanlarının etkisi altındadır. Bunun yanı sıra köy filmlerindeki feodal ilişki ağlarının yansımaları olarak ağa/köylü dikotomisi bağlamında beyaz perdede temsil edilen Kürtler, kırık Türkçeleri ve geri kalmışlıkları ile ön plana çıkarlar. Böylelikle çoğu filmde doğu, köy ve Kürtler eşdeğer kılınarak Kürtlerin ilkeliklerine vurgu yapılmıştır. 1990 öncesi dönemde Kürtlerin sinemada temsillerinin gerçeklikten uzak ve sorunlu olduğunu söylemek mümkündür.

Alevi-Bektaşiler ise Yeşilçam öncesinden 1990'lı yıllara kadar çoğu zaman Kürtler gibi örtük bir biçimde beyaz perdede temsil edilmişlerdir. Çalışmada bahsedildiği üzere Aleviliğin/Alevilerin temsil edildiği filmlerin büyük bölümü, Yeşilçam döneminde çekilen melodramlardan oluşur. Genellikle melodramatik bir aşk öyküsü ekseninde kırsal bölgelerde yaşayan Alevilere ait gündelik yaşam pratikleri, örtük bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Örtük de olsa bu temsillerin büyük bölümü, Aleviliği gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarma noktasında yetersizdir. Bu yapımlar arasında özellikle "Kızılırmak Karakoyun", "Gökçe Çiçek" ve "Pir Sultan Abdal" filmleri ön plana çıkar. Özellikle "Pir Sultan Abdal" filmi, diğer filmlerden farklılaşarak Alevileri, 1970'lerde sinemasal anlamda görünür bir biçimde temsil eden neredeyse tek örnektir. Diğer filmler ise Türklük ekseninde Alevi-Bektaşileri örtük

biçimde beyaz perdeye aktarırken, onları kırsal bölgede yaşayan, inançsal anlamda Şamanist öğeler barındıran, konargöçer Türkmen toplulukları olarak temsil eder.

90'lı yılların sonu 2000'lerin başından itibaren ise yeni bir döneme girilir; geçmiş dönemlere göre daha çoğulcu ve özgürlükçü olan bu dönemde Asuman Suner'in kavramsallaştırmasıyla Türk Sineması olarak adlandırılabilir evin içine daha önce sürekli dışarıda bırakılan etnik ve dini azınlıkların girmeye başladıkları görülür. Böylece Türklük ve Sünni-Müslümanlık boyunduruğu altındaki Türk Sineması, farklı etnik ve dinî kimliklerin görünür olduğu yeni bir aşamaya geçer. Daha önceki dönemlerde birkaç istisna film haricinde örtük biçimde temsil edilen Alevi-Bektaşî, Kürt ve gayrimüslim azınlık kimliklerin kendilerini açıkça ifade edecekleri bir sinemasal ortam konjonktürel gelişmelere paralel olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda 1990 öncesi film temsillerinde geçmişe göre görülen örtüklük/yapaylık yerini görünürlüğe ve gerçekliğe bırakmaya başlar.

Türk Sineması'ndaki Alevilik temsili, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze kadarki süreçte yaşanan tarihsel, toplumsal ve politik gelişmelerin ışığında değerlendirilmiştir. Çünkü Alevi kimliği, bu gelişmelere paralel olarak günümüze kadar varlığını sürdürür. Dolayısıyla Türk Sineması içinde Alevilerin temsiliyeti de bundan bağımsız ele alınamaz. Bu noktada Aleviliğin Türk Sineması'ndaki temsili, 2000 sonrası dönemi kapsamaktadır. Ancak 2000 sonrası Alevilik temsillerinin tohumları, 1990'lı yıllardaki tarihsel, toplumsal ve politik gelişmelere paralel olarak artmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi 1990'lar, Alevi-Bektaşî inancı ve kimliğinin toplumsal yaşamda kendisini açık biçimde göstermeye başladığı yıllardır. Bu dönemde Türkiye'de gerçekleşen "Alevi uyanışı", özellikle diasporada yaşayan Alevilerin 1980'ler sonunda yurt dışında kendi kimliklerini açık bir biçimde kamuoyuna ifade etmelerinin bir sonucudur. Bu sürecin Türkiye'deki Alevi-Bektaşîler açısından olumlu yansımaları görülür. Ayrıca bu dönemde gerçekleşen şiddet olayları ve katliamlar, kimliğin ya da inancın daha da görünür olmasında etkili olur. Kamusal alanda görünür olmaya başlayan Alevi-Bektaşî kimliğinin sinemadan önce; televizyon, gazete, radyo ve dergi gibi diğer kitle iletişim araçlarında yer almaya başladığı görülür. Bu durumun en önemli sebebi; Aleviliğin televizyon, radyo ve gazete gibi kitle iletişim araçlarıyla kamusal

görünürlüğünün sinemaya göre çabuk ve daha fazla olacağına yönelik inançtır. Bunun yanı sıra Türk Sineması'nın 1990'lardaki krizi ve neredeyse bu yıllarda film çekilememesi, Alevilerin beyaz perdede görünür olamamalarındaki bir diğer nedendir. Alevi-Sünni ilişkilerinin 1990'lar itibariyle hala tam anlamıyla normalleşmemiş olması, sinemasal görünürlüğü etkileyen faktörler arasındaki yerini almaktadır. Sivas ve Gazi gibi katliam ve şiddet olaylarının sonucu olarak Alevilerin güven/güvenlik problemlerinin sürmesi, bu durumu geciktiren faktörler arasındadır. Bunun yanı sıra Alevi-Bektaşiliğin yönetmenler tarafından henüz tam anlamıyla keşfedilememiş olmasını ve Alevilerin hala kendilerini gizleme ihtiyacı duymalarını da sebepler arasında saymak mümkündür. Buna bağlı olarak özellikle televizyon ve yazılı basın, Alevi-Bektaşiliğin görünürlüğü noktasında sinemaya göre daha fazla ön plana çıkar. Hem Alevileri hem de Alevilikle ilgili konuları ele almak isteyenlerin başvurdukları kitle iletişim aracı manasında son mecra sinema olmuştur. Tüm bunlara rağmen tarihsel toplumsal gelişmelerin sinemasal yansımalarına bağlı olarak 1990'ların başından itibaren çok az da olsa Alevilerin beyaz perdede örtük bir biçimde görülmeye başladıkları söylenebilir. Bu filmler arasında 1990 yılında çekilen "Hasan Boğuldu" ve "Umuda Yolculuk" filmleri ön plana çıkar.

Çalışmada örneklem olarak seçilen on film, göstergebilimsel ve söylem analizi yöntemiyle çözümlenerek filmlerde öykü, olay örgüsü, konuşma örgüleri, dramatik öğelerin kullanımı ve karakterler; tarihsel, toplumsal ve ideolojik yaklaşımlar çerçevesince değerlendirilmiştir. Bu kapsamda;

- 2000 sonrasında anlatı ve karakter düzeyinde Alevilerin/Aleviliğin temsil edildiği film sayısı artmış olmasına rağmen hâlâ sınırlı sayıda ve yetersiz düzeydedir. Tüm bunlara rağmen daha önceleri tabu olarak görülerek hiç bahsedilmeyen Alevilik, hem açıkça ifade edilmeye başlanmış hem de karakter düzeyinde temsili fazlaşmıştır. Ancak bir Alevi sinemasının ortaya çıktığını söylemek güçtür. Alevilerin Türk Sineması'ndaki görünürlükleri hala çok sınırlıdır. Bu anlamda Asuman Suner'in "ev" olarak imlediği Türk Sineması içindeki Alevilerin yeri, tam anlamıyla netleşmemiştir. Bu durum,

Aleviliğin Türk Sineması'nda yeteri kadar gerçekçi bir biçimde temsil edilememesinin sonucudur.

- Türk Sineması'nda özellikle 2000 sonrasındaki Alevi-Bektaşî temsillerine bakıldığında, Aleviliğin müphem yapısının ön planda olduğu görülmektedir. Filmlerde açık bir biçimde Alevi oldukları bilinmeyen karakterlerin/tiplerin Aleviliği, çeşitli semboller üzerinden anlatılmakta ve çalışmada çözümlenmektedir. Alevilik, gündelik yaşam pratikleri içinde sınırları çizilmiş bir inanç olmaktan ziyade çoğu zaman müphem yapısını koruyan bir kimlik olarak temsil edilir.

- Alevilerin ve Sünnilerin bir arada sunulduğu filmlerde her iki tarafın da birbirlerine karşı ötekileştirme pratiklerini uyguladıklarını söylemek mümkündür. Özellikle Alevi ve Sünnilerin kesişim noktaları olarak değerlendirilebilecek kent gettolarında ötekileştirmenin ve ayrımın altı, açık bir biçimde çizilmektedir. Bu durum, Alevi ve Sünnilerin birbirlerini çok iyi tanımamalarının ve yapay ayrımları önemsemelerinin göstergesidir.

- Çözümlenen filmlerin büyük bölümünde Alevilere göre Sünnilerin merkezi konumda oldukları söylenebilir. Sünniler, çoğu zaman ötekileştirmenin faili olmakla birlikte inançsal anlamda Alevilerden farkları ortaya konmuş, Ortodoks İslami kuralları uyguladıkları görülmüştür. Her iki grup da aynı dine inanmalarına rağmen Alevilerin, Ortodoks Sünnilere karşı güven problemleri sürekli vurgulanır. Bu durum, Alevilerin yüzyıllardır yaşamış oldukları tarihsel mağduriyetin bir parçasıdır. Ortodoks Sünniler tarafından Alevilere yönelik toplumsal algının sorunlu yapısı, incelenen filmlerin birçoğunda açıkça ortaya konmuştur. Özellikle “O da Beni Seviyor” filminde Esmâ, “Başka Semtin Çocukları” filminde Engin, “Saklı Hayatlar” filminde Tevfik ve Emine, “Madımak: Carina'nın Günlüğü” filminde özel harp dairesi elemanları, “Locman” filminde Handan ve Ayşe karakter ve tipleri, Alevilere yönelik pejoratif anlam içeren “Kızılbaşlık” ve benzeri kelimeler kullanarak kirlilik söylemini üretmiş, Alevileri

ötekileştirmişlerdir. Buna bağlı olarak “O da Beni Seviyor” filminde Esmâ/Saliha ile Hüseyin, “Başka Semtin Çocukları” filminde Saadet ile Veysel, “Saklı Hayatlar” filminde Nergis ile Murat Alevi kız/erkek ile Sünni kız/erkek ilişkileri, evlilikleri her iki toplumsal grup tarafından istenmemiş; bu durumun gerçekleşmesi örf dışı olmayı beraberinde getirmiştir. Evliliğin oluşturacağı melezlik ise saflığın bozulması anlamına geleceğinden, her iki zihniyet yapısı tarafından aynı oranda sorunsallaştırılmıştır.

- “Saklı Hayatlar” ve “Babamın Sesi” filmlerinde Alevilerin, Sünnilerle kurdukları ilişkilerde kendilerini gizlemek zorunda kaldıkları gösterilmektedir. Bu durumun istisnai hallerindeyse (“Locman” ve “Oğul” filmlerinde olduğu gibi) Alevilerin kendilerini Sünnilik karşısında “yok birbirimizden farkımız” şeklinde konumlandırma gerekliliği ön plana çıkar. Farklılıklardan ziyade gündelik yaşam pratikleri içinde aynılaştıran noktaların altı çizilmek istenir. Bu bağlamda sevgi ve hoşgörünün, nefret ve ötekileştirmenin panzehiri olduğu vurgusu işlenir. Böylelikle üretilen bu söylemle birlikte çözümden ziyade sorunların ötelenmesi söz konusu olur. Çünkü Aleviler, kendilerinin ne kadar uyumlu olduklarını sürekli göstermekle yükümlü hale gelirler.

- Filmlerde Alevi karakter ya da tiplerle ilgili çeşitli stereotipleşme denemeleri söz konusudur. Ancak buna rağmen tek bir stereotipleştirilmiş Alevi karakterinden söz etmek mümkün değildir. Filmlerdeki Alevi karakterlerin özellikle birinci kuşakları tarihsel, toplumsal ve politik gelişmelerin sonucunda (“Saklı Hayatlar”, “Başka Semtin Çocukları”, “Babamın Sesi”, “Madımak: Carina’nın Günlüğü” filmlerinde) güven ve güvenlik problemlerini ön plana çıkararak, Sünnilere karşı katı bir tutum sergiledikleri, ötekileştirdikleri ve onlara güvenmediklerini açıkça ifade ettikleri görülmektedir. Bu manada karakterlerin tarihsel mağduriyet algısının sonucu olarak Sünnilerle kurulan ilişkilerde mesafeli ve ürkek oldukları gözlenir. Birinci

kuşakların geleneksel değerlere sahip çıkarak, muhafazakâr (“Başka Sementin Çocukları”nda Hasan, “Bir Ses Böler Geceyi” filminde Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu, “Saklı Hayatlar”da Zeynep ve Fidan) bir bakış açısına sahip oldukları görülür. Bu filmlerdeki ikinci ya da üçüncü kuşak karakterler ise Alevi-Sünni ilişkilerinde aileleri gibi düşünmemektedirler. Bu bağlamda özellikle kadın-erkek ilişkileri/evlilikleri noktasında ikinci ya da üçüncü kuşağın daha açık görüşlü oldukları söylenebilir. Bu kuşaklar, üçüncü kuşağa göre daha modern bir zihne sahip olmakla birlikte geleneksel yapıların/kodların güncel koşulları belirleme noktasında sorunlu olduklarını vurgulayan bir bakışa sahiptirler (Bu durum, filmlerdeki yalnızca Alevi karakter ya da tipler için geçerli değildir. Aynı zamanda üçüncü kuşak Sünni karakter ya da tipler de aynı oranda geleneksel yapının, değerlerin karşısında konumlanmaktadır). Filmlerde kuşaklar arası çatışmanın yanı sıra zihniyet farklılıkları açıkça ortaya çıkmıştır. Ancak sadece zihniyet farklılıkları söz konusu değildir. Her iki kesim açısından da zihinsel anlamda aynılaştan noktalara da vurgu yapılmıştır. Böylece Alevi ve Sünni karakter/tiplerin zihniyet yapılarının kesiştiği noktalar, toplumun genel zihniyet yapısının ürünü olarak değerlendirilebilir.

- Filmlerde Alevi karakter ya da tiplerin hemen hemen hiçbiri olumsuz temsil edilmemiştir. Bu durum, Alevilerin sorunlu bir kişilik olmamalarından kaynaklanmamaktadır. Gerçekçi temsil noktasında hala bazı hassasiyetlerin göz önünde tutulmasının sonucudur. Alevi-Bektaşiler ile ilgili konuların beyaz perdeye aktarılırken duygusal tutumun korunduğu gözlenmektedir. Buradan yola çıkıldığında bu durum, Alevilerin Türk Sineması’ndaki temsillerinin çoğu zaman sorunlu olmasını da beraberinde getirmektedir.

- Şehirlerde yaşayan Aleviler, genellikle şehrin çeperlerinde yer alan gecekondu mahallelerinde diğer Alevilerle birlikte (“Başka Sementin Çocukları”, “Saklı Hayatlar”) hayatlarını sürdürürler. Eğer Sünnilerin yoğun oldukları mahallelerde yaşıyorlarsa (“Saklı

Hayatlar”) mutlaka kimliklerini gizlemek zorunda kalmakta ve bir süre sonra kendi kimliklerini açık bir biçimde ortaya koyacakları mahallelere taşınmayı tercih etmektedirler. Yine bu filmlerdeki Alevi karakterlerin çoğu genellikle alt sınıftandır ve kimi zaman sınıf atlama hayalleri ön plana çıkmaktadır (“Başka Semtin Çocukları”).

- Filmlerin büyük bölümünde Alevi kadın karakterlerin güçlü bir şekilde temsil edildiği söylenebilir. Özellikle “O da Beni Seviyor” filminde Kerime Ana, “Bir Ses Böler Geceyi” filminde Gülizar, “Saklı Hayatlar” filminde Nergis, “Madımak: Carina’nın Günlüğü” filminde Asuman ve Yasemin, “Kaygı” filminde Hasret ve “Locman” filminde Sabahat, (ya da tipler) rahat, güçlü, aktif, sorgulayıcı, baskın karakterlerdir. Bu durum, Sünnilere göre Alevilerin kadınlara verdiği önemin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra Alevi kimliği/inancının kadın-erkek eşitliği noktasında özellikle büyükşehirlerde göçler sonrası yaşadığı değişimin etkisi büyüktür.

- Alevilere yönelik şiddet olayları ya da katliamların anlatıldığı filmler, çalışmanın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu noktada kimi filmlerde toptancı bir bakışla bütün Sünnilerin katliamlarda rol oynadıkları ya da katliamlara karşı sessiz kaldıkları gerekçesiyle suçlandıkları ya da ötekileştirildikleri (“Babamın Sesi”, “Saklı Hayatlar”, “Başka Semtin Çocukları”) gözlemlenmektedir. Katliam ya da şiddet olaylarını anlatan filmlerin neredeyse tamamında; katliam ya da şiddet olaylarına devletin müdahale etmekte geciktiği (“Madımak: Carina’nın Günlüğü”, “Saklı Hayatlar”, “Babamın Sesi”) vurgulanmıştır. Özellikle katliamın ana sorumlusu olarak devlet veya devletin içindeki derin yapıları sorumlu tutan (“Madımak: Carina’nın Günlüğü”, “Saklı Hayatlar”, “Zer”) filmler söz konusudur. Bu filmlerde Alevi-Bektaşilerin yüzyıllardır kendilerine karşı uygulanan yok sayılma, ötekileştirme, damgalanma, katliam stratejilerinin bir noktasında muhakkak devletin parmağı olduğu vurgusunu açıkça görmek mümkündür. Bu durum,

Osmanlı'dan günümüze Alevilerin siyasi otoriteye karşı duydukları güven/güvenlik problemlerinin sebebini ortaya koyar.

- “Locman”, “O da Beni Seviyor” gibi filmlerdeki Alevi Sünni ilişkileri, diğer filmlerden ayrılarak bu ilişkileri yapıcı bir biçimde değerlendirmektedir. Her iki filmin de diğerlerine göre daha hümanist bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir. Geleneksel değerler, mekânsal paylaşımlar, komşuluk ilişkileri bu filmlerdeki sıcaklığın temel belirleyicileri olmakla birlikte, “O da Beni Seviyor” filminde “türkü”, “Locman” filminde ise “aşure” metaforu, her iki topluluğun çok da birbirlerinden farklı olmadıklarını ve pekâlâ birbirleriyle sorunsuz bir biçimde iç içe yaşayabileceklerini ortaya koymaya çalışmıştır.

- “Babamın Sesi”, “Zer”, “Oğul” gibi filmler ise etnik kimlik noktasında Alevilikten çok Kürt etnisitesini ön plana çıkarmaktadırlar. Özellikle bu filmlerdeki birinci kuşaklar (“Babamın Sesi”nde Mustafa ve “Oğul”da Musa, “Başka Semtin Çocukları”nda Hasan) etnik olarak Kürtlükten ziyade “Alevi” kimliklerine daha fazla vurgu yaparlarken, ikinci ya da üçüncü kuşakların “Kürt” kimliğini, Alevi kimliğinden daha fazla ön plana çıkardıkları gözlenir. Bu durum, yani Alevi kimliklerinin ön plana çıkarılması, özellikle birinci kuşaklar için güvenlik sorununun sonucu olarak değerlendirilebilir. İkinci ve üçüncü kuşaklar tarafından Kürt kimliğinin ön plana çıkarılması ise tarihsel, toplumsal gelişmelerin yanı sıra 1980’lerden itibaren ortaya çıkan silahlı Kürt hareketinin yansımasının sonucudur. Bu durum, Kürt kimliğinin kamusal alanda görünürlüğünü önemli ölçüde olumlu bir biçimde etkilemiş, Alevi-Kürtlerin büyük bölümü, Alevilikten ziyade Kürt kimliklerini ön plana çıkarmaya başlamışlardır.

- Aleviliğe dair filmlerde, Türk Sineması’nda daha önce ele alınmamış konuların beyaz perdeye bir şekilde aktarılmış olması oldukça önemlidir. Ancak bununla birlikte filmlerin tamamına sinemasal bir değer atfedilmesi mümkün gözükmemektedir. Bu durum, filmlerin hem anlatı hem de aktarım düzeyinde sorunlu olmalarının sonucudur.

Alevileri/Aleviliği ya da onlara ilişkin konuları beyaz perdeye aktaran yönetmenlerin; toplumsal olayları/durumları gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktaramadıkları görülür.

- Çalışma kapsamında ele alınan filmlere bakıldığında Türk Sineması'nda Alevi-Bektaşiliği ya da Alevi-Bektaşileri ele alan filmlerin büyük bölümünün (“Oğul”, “Madımak: Carina'nın Günlüğü”, “Bir Ses Böler Geceyi”, “Saklı Hayatlar”) sinemasal anlamda vasatın altında kaldığını söylemek mümkündür. Filmler, hem estetik hem de tematik anlamda yetkin bir sinema diline sahip değildir. 2000 sonrasında Alevi-Bektaşi inancını beyaz perdeye aktaran yönetmenlerin büyük bölümü, genellikle ilk filmlerinde Alevilik konusunu beyaz perdeye aktarmışlardır (“Bir Ses Böler Geceyi”, “Başka Semtin Çocukları”, “Oğul”, “Madımak: Carina'nın Günlüğü”, “Locman”, “Kaygı”, “Saklı Hayatlar”). Bu filmlerin sinemasal anlamdaki zayıflıklarının temel sebebi olarak yönetmenlerin büyük bölümünün ilk filmlerini yönetmeleri gösterilebilir. Özellikle bu filmlerde, yönetmenlerin ele aldıkları konuları beyaz perdeye aktarırken konunun ağırlığı altında kaldıkları görülmektedir. Bu bağlamda anlatılmak istenen konular; direkt, sloganvaridir. Estetik değerlerden yoksun bir biçimde, sonuca yönelerek beyaz perdeye aktarılmıştır. Çoğu filmin, sinema estetiğine uygun olmadığını söylemek mümkündür.

- Çalışmada incelenen filmlerin bir kısmında tarihsel, toplumsal gelişmeler bağlamında Alevilik, örtük bir biçimde ve çeşitli kodlar/semboller üzerinden (“Kaygı”, “Babamın Sesi”) temsil edilirken; geri kalan filmlerde ise görünür bir temsil söz konusudur. Ancak görünür temsillerin büyük bölümünün direkt anlatılarla, sloganvari bir biçimde sunulması filmlerin sinema estetiğinden uzaklaşmasına neden olmaktadır. Bu durum, Türk Sineması'nın toplumsal ve politik meseleleri beyaz perdeye yansıtma konusundaki yetkinliğinin sorunlu olmasıyla yakından ilişkilidir. Özellikle Aleviliği de içine alan politik meselelerin beyaz perdeye aktarımı konusunda yönetmenlerin büyük bölümünün -

dünya sinemasındaki örnekleri görüldüğünde- başarılı olmadıkları söylenebilir. Politik filmlerin büyük bölümünde yönetmenler, anlatmak istedikleri meseleyi izleyiciye dolaysız anlatmayı tercih ederken; sinemasal dili ikinci plana atmışlardır. Konunun çarpıcılığından yararlanmak isteyen yönetmenler, izleyicinin gerçeklik algısına tam anlamıyla hitap edememişlerdir. Bu noktada dünya sinemasındaki yetkin politik film örneklerinin Türk Sineması'ndaki yansımalarının (birkaç yönetmen haricinde) estetik ve tematik anlamda büyük farklar içerdiğini söylemek mümkündür. Politik Türk filmlerinin büyük bölümü, fazlasıyla ajitasyon içermektedir.

- 2000 sonrası incelenen filmlerin büyük bölümünde melodram öğeleri açık bir biçimde kullanılmıştır. Özellikle “O da Beni Seviyor”, “Başka Sementin Çocukları”, “Saklı Hayatlar”, “Locman” gibi Alevi-Sünni ilişkilerine odaklanan, nispeten popüler filmlerde melodramatik imgelerin ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte özellikle dönem filmlerinin geçmişe nostaljik bir bakış içerdiği söylenebilir. Geçmişe duyulan özlem, toplumsal ve gerçekçi bakışı da engellemektedir. Bu bağlamda geçmiş idealleştirilirken, filmler idealleştirilen geçmiş melodramatik hikâyelerle yansıtmıştır.

- İncelenen örneklerde görüldüğü gibi filmlerin bazılarının estetik ve tematik anlamda (“O da Beni Seviyor”, “Başka Sementin Çocukları”, “Saklı Hayatlar”, “Locman”) klasik anlatı yapısına uygun bir şekilde ele alındığı söylenebilir. Anlatısal olarak arada kalmış filmlerden de bahsetmek mümkündür. Özellikle “Oğul”, “Bir Ses Böler Geceyi”, “Madımak: Carina'nın Günlüğü” filmleri, anlatı noktasında son derece zayıf filmlerdir. Bu noktada neyi, nasıl anlatmak istedikleri konusunda bir kafa karışıklığı mevcuttur. Sinemasal anlamda yetkin olmadıkları açık bir biçimde görülmektedir. “Babamın Sesi”, “Zer” ve “Kaygı” filmleri ise anlatı noktasında klasik sinema dilinin dışına çıkan, estetik ve tematik olarak başarılı yapımlardır. Bu filmlerin imgesel olarak yetkin bir sinema diline sahip olduğunu söylemek gerekir.

- Filmlerin neredeyse tamamında Aleviliğe dair görsel ve işitsel göstergelerin somut bir biçimde göze çarptığı görülür. Bu noktada “Kaygı” ve “Babamın Sesi” filmleri diğer filmlere göre daha az göstergeye sahiptir. Ancak bu filmler, sinemasal yönleriyle ön plana çıkmaktadırlar.

- Filmler arasında Ceylan Özçelik’in yönetmenliğini yapmış olduğu “Kaygı”, Sivas katliamı meselesini ele alış biçimi, yaratmış olduğu atmosferin gücü, karakterin yetkinliği, kamera hareketleri, senaryonun ele alınış biçimi, oyuncu yönetimi gibi birçok öge göz önünde bulundurulduğunda sinemasal dil olarak diğer filmlerden ayrılmayı hak eder. Bununla birlikte toplumsal meseleyi ele alış biçimi ve düşünsel yapısıyla, yetkin bir sinema dili ortaya koyar.

- Alevilerin ya da Aleviliğin Türk Sineması’nda yeteri kadar temsil edilmemesi sadece sinemasal temsille ilgili bir mesele değildir. Bu durum aynı zamanda bir Alevi edebiyatının, resminin ve tiyatrosunun olmamasıyla da ilgilidir. Ancak bütün bu meselelerinin ortak noktası, Alevilerin tarihsel, toplumsal, politik ve kültürel olarak kendilerini henüz tam anlamıyla bir kimlik olarak ifade edememelerinin sonucudur. Alevilerin kendilerini sanatsal anlamda açıkça temsil ettiği tek alan, müzik olabilmıştır. Müzik istisnai bir durumdur, çünkü Alevi müziği (deyiş, semah, düvaz... vb) özellikle Türk Halk Müziğinin çok büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Bu noktada Aleviliğin sinemasal temsilinin diğer sanat dallarındaki temsiline (özellikle görsel sanatlar) koşut olarak artacağı ve gelişeceği düşünülmektedir.

- Filmlerde ötekileştirme pratiklerinin Alevi-Sünni ilişkilerini ele alan filmlerde açık bir biçimde ortaya konduğu söylenebilir. Bu bağlamda ülkenin asıl sahibi olarak gösterilen, Türk ve Sünni-Müslümanlar kendi gibi olmayanları ötekileştirerek damgalamaktadırlar. Bu durum, özellikle politik olarak değerlendirilebilecek “Babamın Sesi”, “Saklı Hayatlar”, Başka Semtin Çocukları” filmlerinde görülmektedir.

Bu kapsamda çalışmanın hipotezini oluşturan 2000 sonrası Türk Sineması'ndan Alevi temsilinin görünür olmaya başlaması ele alınan filmlerden yola çıkıldığında hem sayıca hem de karakter düzeyinde kanıtlanmıştır. Ancak buna rağmen bu temsillerin henüz istenilen oranda olmadığı görülür. Çünkü anlatım tarzı bakımından Alevilerin Türk Sineması'ndaki yansımaları yetersizdir. Film sayıları artmış olsa da Alevi-Sünni ayrımını gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarmayı başaran film sayısının yetersiz olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum, Türk Sineması'nın yapısal problemlerinin başında gelen toplumsal meselelerin yeterli düzeyde ve gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarılamamasının sonucudur. Türk Sineması'nın toplumsal meseleleri anlatma noktasındaki yetersizliği; Alevilerin, Kürtlerin ve azınlıkların Türk Sineması'nda gerçekçi temsillerini de engellemektedir.

Bunun yanı sıra Türk Sineması'nın problemleri yalnızca film çeken yönetmenlerin, yapımcıların, eleştirmenlerin değil aynı zamanda gerçekle yüzleşmek istemeyen ve onu ifade etmek konusunda sakınan akademik dünyanın da sorunudur. Bu bağlamda sorunların görmezden gelinmesi ve doğru bir biçimde ifade edilmemesi yalnızca sinemacılara has bir durum değildir. Toplumsal sorunları görünmez kılmaya çalışmak ya da asıl sorunların kaynağını ifade etmemek akademik dünyanın bir tercihi olabilir ancak bu durum, gerçekleri değiştirmez, dolayısıyla toplumsal sorunların kaynağını net bir biçimde ortaya koymak sinemacıların olduğu kadar sinema eğitimi veren akademik dünyanın da meselesidir.

Sonuç olarak toplumsal meseleleri beyaz perdeye aktarma noktasında sorunlu olan Türk Sineması'nın Alevi-Bektaşî inancı/kimliğinin sinemasal temsili bağlamında eksik olduğu söylenebilir. Sinemada Alevi-Bektaşî temsillerinin genellikle olumlu olduğu görülmekle birlikte filmlerdeki karakterlerin derinlemesine işlenen karakterler olmadıkları görülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Adanır, O. (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*. İstanbul: +1 Kitap Yayınları.
- Ahıska, M. (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ahmad, F. (2010). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. (S. C. Karadeli, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akad, L. (2004). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akçura, G. (1995). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akdağ, M. (1979). *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi Cilt 2*. Ankara: Tekin Yayınevi.
- Aksüt, H. (2012). *Aleviler Türkiye-İran-İrak-Suriye-Bulgaristan*. Ankara: Yurt Kitap Yayın.
- Aksüt, H. (2013). *Mezopotamya'dan Anadolu'ya Alevi Erenlerin İlk Savaşı (1240) Baba İshak*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Aktar, A. (2001). *Varlık Vergisi ve "Türkleştirme" Politikaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktar, A. (2006). *Türk Milliyetçiliği, Gayrimüslimler ve Ekonomik Dönüşüm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Algül, R. (1996). *Aleviliğin Sosyal Mücadeledeki Yeri*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Alkan, E. (2005). *Sayılar ve Hayvan Simgeleriyle Alevi Mitolojisi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aslanoğlu, İ. (2000). *Pir Sultan Abdallar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ata, K. (2007). *Alevilerin İlk Siyasal Denemesi Türkiye Birlik Partisi*. Ankara: Kelime Yayınları.

- Atalay, B. (1991). *Bektaşilik ve Edebiyatı*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Ateş, A. (2016). *Türkmen Anarşizmi*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Avcıoğlu, D. (1978). *Türklerin Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Avcıoğlu, D. (1979). *Türklerin Tarihi Cilt 3*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Aydın, E. (2008). *Nasıl Müslüman Olduk?* İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Aydın, E. (2013). *Kimlik Mücadelesinde Alevilik*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Aydın, S. (1994). *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve "Türk Kimliği"*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aydın, S., & Taşkın, Y. (2018). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aygün, H. (2009). *Dersim 1938 ve Zorunlu İskan Telgraflar, Dilekçeler, Mektuplar, Fotoğraflar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Bal, H. (1997). *Alevi-Bektaşî Köylerinde Toplumsal Kurumlar*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Balcı, D. (2013). *Yeşilçamda Öteki Olmak Başlangıcından 1980'lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Balkız, A. (2007). *Kent Koşullarında Sosyolojik Olgu Olarak Alevilik Yazıları*. İstanbul: Alev Yayınları.
- Barkan, Ö. L. (1993). *Kolonizatör Türk Dervişleri*. İstanbul: Hamle Yayınları.
- Barth, F. (2001). Giriş. F. Barth içinde, *Etnik Gruplar ve Sınırlar* (S. G. Ayhan Kaya, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (S. R. Mehmet Rifar, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baumann, Z. (2017). *Kimlik*. (M. Hazır, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bayrak, M. (2011). *Bir Siyaset Tarzı Olarak Alevi Katliamları*. Ankara: Öz-ge Yayınları.
- Berger, A. A. (2018). *Medya Çözümleme Teknikleri*. (A. Akın, Çev.) Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

- Berkes, N. (1969). *100 Soruda Türkiye İktisat Tarihi* Cilt 1. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Berkes, N. (2003). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: YKY.
- Berktaş, E. (2010). *1940’lı Yılların Türk Sineması*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Bey, B. S. (2000). *Türkiye’de Alevi-Bektaşî Ahi ve Nusayri Zümreleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bezirci, A. (2010). *Pir Sultan Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Etkisi, Bütün Şiirleri*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Bilgin, Ü. (2007). *Azınlık Hakları ve Türkiye*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Birdoğan, N. (1995). *Anadolu Aleviliği’nde Yol Ayrımı*. İstanbul: Mozaik Yayınları.
- Birdoğan, N. (2010). *Anadolu’nun Gizli Kültürü Alevilik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Birge, J. K. (1991). *Bektaşîlik Tarihi*. (R. Çamuroğlu, Çev.) İstanbul: Ant Yayınları.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bora, T. (2014). *Türkiye’de Linç Rejimi*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bourse, M. (2009). *Melezliğe Övgü*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozarslan, H. (2018). *Türkiye Tarihi İmparatorluktan Günümüze*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozkurt, F. (1990). *Aleviliğin Toplumsal Boyutları*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Bozkurt, F. (2006). *Çağdaşlaşma Sürecinde Alevilik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bozkurt, F. (2015). *Hakerenler Buyruk*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Bruinessen, M. V. (2013). *Kürtlük, Türklük, Alevilik Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Campbell, J. (2013). *Günah Keçisi*. (G. Kastamonulu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar*. (G. Aygen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Castells, M. (2006). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür İkinci Cilt Kimliğin Gücü*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chandler, D., & Munday, R. (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü*. (B. Taşdemir, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Clastres, P. (1992). *Vahşi Savaşçının Mutsuzluğu Siyasal Antropoloji Araştırmaları*. (A. Türker, M. Sert, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cohen, A. P. (1999). *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*. (M. Küçük, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (A. Şenel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connolly, W. E. (1995). *Kimlik ve Farklılık Siyasetin Açmazlarına Dair*. (F. Lekesizalın, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoneix Yayınları.
- Coşkun, M. K. (2007). *Demokrasi Teorileri ve Toplumsal Hareketler*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Coşkun, Z. (1995). *Aleviler, Sünniler ve Öteki Sivas*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Çağlayan, E. (2002). *Cumhuriyet'in Diyarbakır'da Kimlik İnşası (1923-1950)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çakmak, Y. (2020). *Sultanın Kızılbaşları II. Abdülhamid Dönemi Alevi Algısı ve Siyaseti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (1990). *Tarih, Heterodoksi ve Babailer*. İstanbul: Der Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (1994). *Günümüz Aleviliğinin Sorunları*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2005). *Değişen Koşullarda Alevilik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2006). *Dönüyordu-Bektaşilikte Zaman Kavrayışı*. İstanbul: Kapı Yayınları.

- Çapar, M. (2006). *Türkiye’de Eğitim ve “Öteki” Türkler Özgür Üniversite Kitaplığı 55*. Ankara: Özgür Üniversite Yayınları.
- Çavdar, O. (2020). *Sivas Katliamı Yas ve Bellek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çavdar, T. (2004). *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1839-1950*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Danık, E. (2006). *Öteki Tanrılar Alevi Bektaşî Mitolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Dierl, A. J. (1991). *Anadolu Aleviliği*. (F. Yiğit, Çev.). İstanbul: Ant Yayınları.
- Divitçioğlu, S. (2004). *Ortaçağ Türk Toplumları Hakkında*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema Identity, Distance and Belonging*. Londra: Reaktion Books.
- Dressler, M. (2013). *Writing Religion The Making of Turkish Alevi Islam*. Oxford: Oxford University Press.
- Dressler, M. (2016). *Türk Aleviliğinin İnşası Oryantalizm, Tarihçilik, Milliyetçilik ve Din Yazım*. (D. Orhun, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eflaki, A. (1973). *Ariflerin Menkıbeleri Cilt 1*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Ü. Altuğ, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Om Yayınları.
- Emiroğlu, K., & Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Erdoğan, K. (1993). *Alevilik Bektaşilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erk, H. B. (1954). *Tarih Boyunca Alevilik*. İstanbul: Varol Matbaa.

- Erkılıç, S. D. (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Erol, A. (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Eröz, M. (1990). *Türkiye’de Alevilik Bektaşilik*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eröz, M. (1992). *Eski Türk Dini (Gök Tanrı İnancı) ve Alevilik-Bektaşilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Erseven, İ. C. (1990). *Aleviler’de Semah*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Ertan, M. (2017). *Aleviliğin Politikleşme Süreci Kimlik Siyasetinin Kısıtlıkları ve İmkanları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eryılmaz, B. (1992). *Osmanlı Devletinde Millet Sistemi*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Evren, B. (1995). *Sigmund Weinberg Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Eyuboğlu, S. (1966). *Yunus Emre’ye Selam*. İstanbul: Çan Yayınları.
- Eyuboğlu, S. (1993). *Pir Sultan Abdal*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1993). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik*. İstanbul: Der Yayınları.
- Fığlalı, E. R. (1994). *Türkiye’de Alevilik Bektaşilik*. İstanbul: Selçuk Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Bilimine Giriş*. (S. İrvan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*. (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Bilginin Arkeolojisi*. (V. Urhan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fuat, M. (1977). *Pir Sultan Abdal Yaşamı, Sanatçı Kişiliği Yapıtları*. İstanbul: De Yayınevi.
- Gezik, E. (2012). *Dinsel, Etnik ve Politik Sorunlar Bağlamında Alevi Kürtler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Gezik, E. (2016). *Geçmiş ve Tarih Arasında Alevi Hafızasını Tanımlamak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Girard, R. (2005). *Günah Keçisi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Kanat Kitap.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal*. (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Kanat Kitap.
- Goffman, E. (2014). *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (L. Ünsaldı, Ş. Geniş, S. N. Ağırnaslı, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- Göle, N. (1986). *Mühendisler ve İdeoloji Öncü Devrimcilerden Yönetici Seçkinlere*. (E. Levi, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1931). *Melamilik ve Melamiler*. İstanbul: İstanbul Devlet Matbaası.
- Gölpınarlı, A. (1963). *Alevi Bektaşî Nefesleri*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1969). *100 Soruda Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatler*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlana'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara : İmge Kitabevi Yayınları.
- Güleç, C. (2011). *Alevi Öğretisi*. Ankara: Yurt Kitap Yayın.
- Gündüz, T. (2016). *Kızılbaşlar Tarihi Tarih-i Kızılbaşan*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Gündüz, T. (2016). *Kızılbaşlar Osmanlılar Safeviler*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güven, D. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları ve Stratejileri Bağlamında 6-7 Eylül Olayları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (M. Çavuş, U. Kutay, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.
- Hekman, S. (1999). *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik*. (B. Balkız, H. Arslan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Hobsbawm, E. (1993). *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İrat, A. M. (2009). *Modernizmin Erittikleri*. İstanbul: 2009.
- İrat, A. M. (2012). *Aleviliğin ABC'si Tarih, Sosyoloji, Siyaset*. İstanbul: Profil Yayınları.
- Kalafat, Y. (2011). *Hz. Hızır'dan Sultan Nevruz'a*. Ankara: Berikan Yayınları.
- Kaleli, L. (1994). *Alevi-Sünni İncasında Mevlana-Yunus ve Hacı Bektaş Gerçeği*. İstanbul: Alev Yayınları.
- Kaleli, L. (2000). *Alevi Kimliği ve Alevi Örgütlenmeleri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kaleli, L. (2003). *Binbir Çiçek Mozaiği Alevilik*. İstanbul: Can Yayınları.
- Karademir, F., Gümüş, N., İlhan, Z., & Korkut, A. (2014). *Kürtçe-Türkçe, Türkçe-Kürtçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karakaya-Stump, A. (2015). *Vefailik, Bektaşilik, Kızılbaşlık Alevi Kaynaklarını, Tarihini ve Tarihyazımını Yeniden Düşünmek*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, Ö. (2004). *Tanzimat'tan Lozan'a Azınlıklar*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Kehl-Bodrogi, K. (2012). *Kızılbaşlar/Aleviler*. (B. E. Aybudak, O. Değirmenci, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Keser, İ. (2014). *Nusayri Alevilik Tarih, İnanç, Kimlik*. İstanbul: Telos Yayınevi.
- Kevorkian, R. (2015). *Ermeni Soykırımı*. (A. T. Ekmekci, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keyder, Ç. (2014). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kieser, H. L. (2005). *İskalanmış Barış Doğu Vilayetlerinde Misyonerlik, Etnik Kimlik ve Devlet 1839-1938*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kocabıyık, E. (2015). *Dolaylı Hayvan*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kocadağ, B. (1998). *Alevi-Bektaşî Tarihi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Korkmaz, E. (2016). *Etimolojik Kızılbaşlık Sözlüğü*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Kovâcs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Köprülü, M. F. (1976). *Türk Edebiyatı'nda İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1996). *Anadolu'da İslamiyet*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Bir Deneme*. (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (M. Kıratlı, Çev.) Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Maktav, H. (2013). *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Mardin, Ş. (1991). *Türkiye'de Din ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (D. Kömürcü, Osman Akınhay, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. (2011). *1844 El Yazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe*. (K. Somer, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Massicard, E. (2007). *Türkiye'den Avrupa'ya Alevi Hareketinin Siyasallaşması*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mauss, M. (2005). *Sosyoloji ve Antropoloji*. (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Melikoff, I. (1993). *Uyur İdik Uyardılar Alevilik Bektaşîlik Araştırmaları*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Melikoff, I. (2008). *Destan'dan Masala Türkoloji Yolculukları*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Melikoff, I. (2010). *Hacı Bektaş Efsaneden Gerçeğe*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Melikoff, I. (2011). *Kırklar'ın Cemi'nde*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Mertcan, H. (2013). *Türk Modernleşmesinde Arap Aleviler (Tarih, Kimlik, Siyaset)*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Milas, H. (2000). *Türk Romanı ve Öteki*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Milas, H. (2005). *Türk ve Yunan Romanında "Öteki" ve Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Munzuroğlu, D. (2012). *Toplumsal Yapı ve İnanç Bağlamında Dersim Aleviliği*. İstanbul: Fam Yayınları.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Neyzi, L. (2004). *Ben Kimim?: Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları*. (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1985). *İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1992). *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menakıbnameler (Metodolojik Bir Yaklaşım)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1992). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sufilik: Kalenderiler (XIV-XVII. Yüzyıllar)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1996). *Türkiye'de Tarihin Saptırılması Sürecinde Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ocak, A. Y. (1998). *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1999). *Türkler, Türkiye, İslam*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2009). *Geçmişten Günümüze Alevî-Bektaşî Kültürü*. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2010). *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2010). *Türkiye Sosyal Tarihinde İslamın Macerası Makaleler-İncelemeler*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2011a). *Babailer İsyanı Aleviliğin Tarihsel Altyapısı Yahut Anadolu'da İslam-Türk Heterodoksisinin Teşekkülü*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2011b). *Ortaçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri Selçuklu Dönemi Makaleler-Araştırmalar*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Ocak, A. Y. (2011c). *Osmanlı Sufiliğine Bakışlar Makaleler-İncelemeler*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2011d). *Yeniçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri: Osmanlı Dönemi Makaleler-Araştırmalar*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Okan, M. (2004). *Türkiye'de Alevilik Antropolojik Bir Yaklaşım*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Okan, N. (2016). *Canların Cinsiyeti Alevilik ve Kadın*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1990). *Lütfi Akad Söyleşisi*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sinema Tarihi Cilt II*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Türk Sinema Tarihi Cilt I*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Oran, B. (2010). *Türkiye'de Azınlıklar, Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İctihat, Uygulamalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1995). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Öktem, N. (1994). *Laiklik, Din ve Alevilik Yazıları*. İstanbul: Ant Yayınları.

- Öktem, N. (2011). *Anadolu Aleviliğinin Senkretik Yapısı*. İstanbul: Truva Yayınları.
- Öngören, M. T. (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*. Ankara: Ankara Dayanışma Yayınları.
- Öz, B. (1997). *Kurtuluş Savaşında Alevi-Bektaşiler*. İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi.
- Özben, M. (2011). *Kirlilik Kavramı ve Aleviliğin Asimilasyonu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özdemir, İ. (2014). *Aleviliğin Yazılmayan Tarihi*. Ankara: Kripto Yayınları.
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul : Bilgi Yayınevi.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması Dönemler/Modalar/Tipler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özgül, Y. (2010). *Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi Birinci Cilt 1914 - 1961*. Ankara: Belirtilmemiş.
- Özkırmı, A. (1996). *Alevilik-Bektaşilik Toplumsal Bir Başkaldırının İdeolojisi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özmen, İ. (1998). *Alevi Bektaşi Şiirleri Antolojisi Cilt 2 (16. Yüzyıl)*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 1*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Özyurt, C. (2005). *Küreselleşme Sürecinde kimlik ve Farklılaşma*. İstanbul: Açılım Kitap.

- Poyraz, B. (2007). *Direnişle Piyasa Arasında: Alevilik ve Alevi Müziği*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Pösteği, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Putnam, H. (1988). *Representation and Reality*. London: MIT Press.
- Rifat, M. (2013). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1 (Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Roudinesco, E. (2017). *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan*. (N. Başer, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Roux, J.-P. (2015). *Türklerin Tarihi: Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl*. (L. A. Özcan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Salman, C. (2018). *Lamekandan Cihana Göç Kimlik Alevilik*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Sancar, M. (2016). *Geçmişle Hesaplaşma Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saraç, N. (2013). *Alevilerin Siyasi Tarihi 1300-1971*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Savaş, S. (2013). *XVI. Asırda Anadolu'da Alevilik*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Schüler, H. (1999). *Türkiye'de Sosyal Demokrasi Particilik, Hemşehrilik, Alevilik*. (Y. Tonbul, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scognomillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Sengul, A. F. (2012). *Cinema, Space and Nation: The Production of Doğu in Cinema in Turkey*. The University of Texas at Austin.
- Sert, S. (2019). *Devletsiz Bir Ulusun Sineması*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Seveli, S. G. (2019). *Ötekinin Ötekisi Etno-Dinsel Bir Kimlik Olarak Alevi Kürtlüğün İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Smith, A. D. (1994). *Milli Kimlik*. (B. S. Şener, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Somay, B. (2008). *Çok Bilmiş Özne*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Soyer, A. Y. (2019). *Hünkar Ansiklopedik Bektaşî Sözlüğü*. İstanbul: Post Yayın Dağıtım.
- Sökefeld, M. (2008). *Struggling for Recognition: the Alevi Movement in Germany and in Transnational Space*. Berghahn Books.
- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle Hatırlamak Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sözen, E. (1999). *Söylem Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Spivak, G. C. (2016). *Madun Konuşabilir mi?* Ankara: Dipnot Yayınları.
- Su, S. (2011). *Hurafeler ve Mitler*. İstanbul: İletişim.
- Subaşı, N. (2010). *Alevi Modernleşmesi - Sırrı Faş Eylemek*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türkiye Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Süreya, C. (1990). *Onüç Günün Mektupları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Şen, S. (2019). *Gemideki Hayalet Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şener, C. (1997). *Şaha Doğru Giden Kervan Alevilik Nedir*. İstanbul: Şahkulu Sultan Külliyesi Vakfı Yayınları.
- Şener, C. (1998). *Aleviler Ne Yapmalı*, İstanbul: Ant Yayınları.
- Şener, C. (2001). *Şamanizm Türkler'in İslamiyet'ten Önceki Dini*. İstanbul: Etik Yayınları.
- T.C. Devlet Bakanlığı. (2010). *Alevi Çalıştayları Nihai Raporu*. Ankara: T.C. Başbakanlık.

- Şener, C. (2010). *Alevilik Olayı Toplumsal Bir Başkaldırının Kısa Tarihçesi*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Taşgın, A. (2019). *Kalemle Resmedilen Alevilik*. İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Taylor, C. (2012). *Benliğin Kaynakları*. (B. B. Selam Aygül Baş, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Tok, N. (2003). *Kültür, Kimlik, Siyaset*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tokalak, İ. (2017). *Ahilik, Bektaşilik, Alevilik ve Mevleviliğin Kökenleri Ahi Evran-Hacı Bektaş Veli ve Mevlana'nın Gerçek Kimlikleri*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Tuğsuz, N. (2016). *Fetö'nün Alevi Ajandası*. İstanbul: Seta.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram 'Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış'*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Turan, O. (1969). *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*. İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu Yayınları.
- Turan, Ş. (1994). *Türk Kültür Tarihi*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Türk, H. (2002). *Nusayrîlik (Arap Aleviliği) ve Nusayrîlerde Hızır İnanıcı*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Uçar, M. (2009). *Nerelisin Kimlerdensin Mezhep, Cemaat ve Yurttaşlık Arasında Çorum*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ulusoy, A. C. (1986). *Hünkar Hacı Bektaş Veli ve Alevi-Bektaşî Yolu*. Hacıbektaş: Belirtilmemiş.
- Ünsaldı, L. (2016). *Yabancı Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Varol, S. F. (2016). *Temsil, İdeoloji, Kimlik*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Velioğlu, Ö. (2005). *Şamanizm, Gök-Tanrı, Animizm, Totemizm, İslamiyet İnançları Açısından İnançların Türk Sinemasına Yansıması*. İstanbul: Es Yayınları.

- W. Barthold, M. F. (1984). *İslam Medeniyeti Tarihi*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Yalçinkaya, A. (1996). *Alevilikte Toplumsal Kurumlar ve İktidar*. Ankara: Mülkiyeliler Birliği Vakfı Yayınları.
- Yalçinkaya, A. (2005). *Pas Foucault'dan Agamben'e Sivılaşmış İktidar ve Gelenek*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Yalçinkaya, A. (2014). *Kavimkırım İkliminde Aleviler*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yaman, A. (2012). *Alevilik ve Kızılbaşlık Tarihi*. İstanbul: Nokta Kitap Yayınları.
- Yaşartürk, G. (2012). *Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Yazıcı, N. (1992). *İlk Türk-İslam Tarihi Devletleri Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Yelkenli, M. (2007). *Resmi İdeoloji ve Türkiye*. İstanbul: Siyah Beyaz Kitap.
- Yıldırım, R. (2018). *Aleviliğin Doğuşu Kızılbaş Sufiliğinin Toplumsal ve Siyasal Temelleri 1300-1501*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldırım, R. (2018). *Geleneksel Alevilik İnanç, İbadet, Kurumlar, Toplumsal Yapı, Kolektif Bellek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldırım, R. (2019). *Bektaşiliğin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldız, A. (2001). *"Ne Mutlu Türküm Diyebilene" Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler sınırları (1919 - 1938)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Young, A. (1995). *The Harmony of Illusions Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*. New Jersey: Princeton University Press.
- Yücel, M. (2008). *Türk Sinemasında Kürtler*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Zelyut, R. (1992). *Öz Kaynaklarına Göre Alevilik*. İstanbul: Yön Yayıncılık.
- Zelyut, R. (1993). *Aleviler Ne Yapmalı?* İstanbul: Yön Yayınları.
- Zelyut, R. (2015). *Türk Aleviliği Anadolu Aleviliğinin Kültürel Kökeni*. İstanbul: Kripto Yayınları.
- Zizek, S. (2011). *Kırılğan Temas*. İstanbul: Metis Yayınları.

Makaleler

- Açıkel, F., & Ateş, K. (2011). Ambivalent Citizens The Alevi as the ‘Authentic Self’ and the "Stigmatized Other" of Turkish Nationalism. *European Societies*, 13 (5), 713-733.
- Akarpınar, R. B. (2004). Türk Gölge Oyunu Karagöz'de Zımmi Tipler. *Milli Folklor*, (62), 19-34.
- Akdemir, A. (2014). Alevi And The JDP: From Cautious Or Neutral Relations To Open Conflict. *Eurasian Journal of Anthropology*, 5 (2), 63 - 77.
- Aktar, A. (1996). Varlık Vergisi ve İstanbul. *Toplum ve Bilim*, (71), 97-149.
- Akın, B. (2018). Alevi Cem Ritüellerinin Sınıflandırılması Sorunu ve Yeni Bir Sınıflandırma Önerisi. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Gelenek Görenek ve İnançlar (s. 45-61). Ankara: Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Alataş, E., Berkol, T. D., & Bulut, S. D. (2017). İki Olgu Üzerinden Disosiyatif Bozukluklar ve Karşı Aktarım. *Bakırköy Tıp Dergisi*, 13 (1), 44-47.
- Alemdar, K. (2006). Deliyürek Bumerang Cehennemi'nden Kurtlar Vadisi Irak'a. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (22), 1-8.
- Arı, B. (2011). Alevilik-Bektaşilik ve Karacaoğlan'da Bektaşi İzleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (59), 301-312.
- Arslan, Y. (2017). Türkistan'dan Tunceli'ye Kurban İnancı. *Millî Folklor*, (115), 51-62.
- Ayda, A. (1974). “Yakup Kadri ile Mülakat”, s.25-27. *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, 3 (32), 26-27.

- Aydın, A. (1997). Prof. Dr. Ahmet Yaşar Ocak ile Alevilik-Bektaşılık Üzerine... *Milli Folklor Türk Dünyası Folklor Dergisi*, 9-19.
- Aytaç, S., & Çiftçi, A. (2017, Mayıs). Bir Kadın Hatırladı. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, (172), 24-29.
- Bilgin, N., & Arar, Y. B. (2009). Gazete Haber Başlıklarında Öteki'nin İnşası. *Kültür ve İletişim*, 12 (2), 133-157.
- Bora, T. (1996). İnşa Döneminde Türk Milli Kimliği. *Toplum ve Bilim*, (71), 168-194.
- Borovalı, M., Boyraz, C. (2014). Turkish Secularism and Islam: A Difficult Dialogue With The Alevis. *Philosophy and Social Criticism*, (40), 479-488.
- Bulğen, M. (2011). İslâm Dini Açısından Tenâsüh ve Reenkarnasyon. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 40 (1), 63-92.
- Bulut, H. İ., & Çetin, M. (2010). Gökaya Alevilerinin Dini İnanç ve Yaşantıları. *e-Makalat Mezhep Araştırmaları Dergisi*, 3 (2), 165-206.
- Candaş, P. (2013). Religion–State Relations in Turkey since the AKP: A Changing Landscape? Evidence from Parliamentary Debates on the Alevi Matter. *Journal of Muslim Minority Affairs*, 33 (4), 207-520.
- Cengiz, D. (2014). Kureyşan (Khuresu) Ocağı'nın Cem Ritüeli ve Ritüel Musikisi. *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (5), 55 - 94.
- Cerrahoğlu, Z. (2019). Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme. *SineFilozofi Dergisi Özel Sayı*, (1), 517 - 534.
- Coşar, M. (2011). Alevi-Bektaşî Kültüründe Sayılara Yüklenen Terim Değeri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (60), 113-128.

- Çakmak, Y. (2015). Dersim Yöresindeki Ocakların Kızılbaş/Alevi ve Bektaşî Geleneğiyle İlişkisi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (74), 131-150.
- Çarkoğlu, A., & Bilgili, N. Ç. (2011). A Precarious Relationship: The Alevi Minority, the Turkish State and the EU. *South European Society and Politics*, 16 (2), 351-364.
- Çavdar, O. (2017). Mekan ve Kolektif Bellek: Sivas Katliamı ve Madımak Oteli. *Moment Dergi Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 4 (1), 237-257.
- Çebi, M. S., & Nacaroğlu, D. (2015). "Bir Ses Böler Geceyi" Filminde Alevi Zihniyetine İlişkin Sinematografik Gerçekliğin Simgesel İnşası. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (74), 15-43.
- Çelenk, S. (2010). Yasak Yas, Kesik Nefes. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, (249), 90-97.
- Çelik, H. (2014). Alevilik ve Bektaşilikte Gönül Eğitimi. *Hünkar Alevilik Bektaşilik Akademik Araştırmalar Dergisi* (1), 83-100.
- Çelik, H., & Ekşi, H. (2008). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, (27), 99-117.
- Çetin, A. (2016). Mevlevilik ve Bektaşilik'teki Bazı Benzeşmelere Dair. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi*, (78), 15-34.
- Çetin, H. (2012). Gerçekten Efsaneye Hacı Bektaş-ı Veli Portreleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (23), 114-125.
- Çetin, İ. (2002). Türk Mitinde Kut iyisi Kızdır ve Medeniyet Değişikliğinde Kızdır'dan Hızır'a Geçiş. *Milli Folklor*, (54), 30-34.

- Çetin, İ. (2018). İnanç Sembolleri ve Öğrenci Algısı. *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu* (s. 287-304). Ankara: Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Velî Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları.
- Çiçek, Ö. (2017). Zer Bir Şarkı Arıyorum. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, (173), 70-72.
- Çiftçi, A. (2007). Sinemamızın Kürtçesi. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, (68), 44-46.
- Çiftçi, A. (2012). Kürt Meselesini Filmler Konuşmak. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, (122), 24-30.
- Çiftçi, A., & Yücel, F. (2009). Aydın Bulut İle Söyleşi "Suçlu Başka Yerde". *Altyazı Aylık Sinema Kültürü Dergisi*, (83), 34-36.
- Dalli, C. M. (2011). Türkiye Sinemasında Kürt İmgesi, Dünün Doğulu Taşralıları, Bugünün Ressamları. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, (270), 87-92.
- Demirdağ, M. F. (2017). Alevi-Bektaşî Şiirinde Kuş Mitolojisi. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, (2), 12-18.
- Derin, G., & Öztürk, E. (2018). Dissosiyatif Bozukluklar ve Sınırdaki (Borderline) Kişilik Bozukluğunda Ruhsal Travma. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3 (3), 29-41.
- Dönmez, B. M., & Doğan, M. S. (2018). Anadolu Sufiliğinin Oluşturduğu Çalgı Algısı Üzerine Kültürel Bir Analiz: 'Bağlama' ve 'Ney' Özelinde Çalgının İnsanlaştırılma ve İlahlaştırılma Süreci. *Alternatif Politika Dergisi*, 10 (1), 22-42.
- Dönmez, M., Çelik, H., & Armağan, E. (2018). Alevilik-Bektaşilikte Dar. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Velî Araştırma Dergisi*, (85), 183-198.

- Dressler, M. (2008). Religio-Secular Metamorphoses: The RE-Making of Turkish Alevism. *Journal of the American Academy of Religion*, (Volume. 76), 280-311.
- Ecevitoglu, P. (2011). Aleviliği Tanımlamanın Dayanılmaz Siyasi Cazibesi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 66 (3), 137-156.
- Emiroğlu, T. (2014). Kobane'den Sivas'a Alevi Mitingine Dair Notlar. *Ayrıntı Dergi İki Aylık Sosyalist Siyaset ve Kültür Dergisi*, (7), 61-64.
- Erdem, I. (2014). Gazi Olayları ve Doksanlarda Devrimci Mahallenin Yeni Nizamı. *Toplum ve Kuram*, (9), 53-60.
- Erol, A. (2010). Alevi Kimliğini Diasporada Müzakere Etmek: Toronto Alevi Göçmenlerinin İfade Kültürü Pratikleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (56), 39-60.
- Erol, U. (2017). 19. Yüzyıldan Günümüze Alevilik: Kim Ne Söyledi, Ne Yazdı. *Şerh Şiir ve Eleştiri Dergisi*, (6), 118-138.
- Ersoy, İ. (2019). Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak "Semah". *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 32-62.
- Evren, B. (1984). Türk Sineması 70 Yaşında mı? İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular. *Gelişim Sinema Aylık Sinema ve Video Dergisi*, (2), 6-9.
- Evren, B. (2003). Türk Sinemasında Dinsel Yaklaşımlar: Yeşilçam ve İnanç Sineması. *Antrakt*, (72), 10-13.
- Fethi Açikel, K. A. (2011). Ambivalent Citizens The Alevi as the 'Authentic Self' and the "Stigmatized Other" of Turkish Nationalism. *European Societies*, 13 (5), 713-733.

- Geçgin, E. (2014). CHP ve Aleviler. *Ayrıntı Dergi İki Aylık Sosyalist Siyaset ve Kültür Dergisi*, (7), 64-67.
- Gevgili, A. (1967). Akad'ın Catastrophe'u Hudutların Kanunu. *Yeni Sinema Dergisi*, (6), 5-8.
- Gezik, E. (2015). Bu "Yol" Nereden Gelir? Anadolu Aleviliğinin Başlangıcını Aramak. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, (309-310), 23-26.
- Güven, E. (2015). Rüyaların Dili: Psikolojide Rüya Çalışmaları. *Türk Psikoloji Yazıları*, 18 (36), 15-25.
- Hall, S. (2014). Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik. *Mülkiye Dergisi*, 38 (2), 133-150.
- Hobsbawm, E. (2002). Milliyetçilik ve Etnisite. *Folklara Doğru*, (64), 19-25.
- Hülür, H., & Koluvaçık, İ. (2014). Farklılık İçinde Birlik: Alevi-Bektaşî Kültürü ve Araçsal Çerçevenin Meydan Okuyuşu. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi*, (71), 15-34.
- Işık, C. (2017). Türk Kültür Mirasında Bir Kült Olarak Hz. Fatıma. *Sufi Araştırmaları-Sufi Studies*, (16), 17-33.
- Kablamacı, A. D. (2013). Gurbet Ne Yana Düşer: Suyun Öte Yayına. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1 (12), 25-54.
- Kaptanoğlu, C. (2009). Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, (309-310), 212-215.
- Karakaş, R. (2013). "Kaplumbağalar" Romanında Alevilik Olgusu. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (8-9), 1769-1779.

- Karakaya-Stump, A. (2018). The AKP, Sectarianism, and The Alevis' Struggle for Equal Rights in Turkey. *National Identities*, (20), 53-67.
- Karaoğlan, H. (2015). Anadolu'da Hz. Ali Tasavvurları: Kahramanmaraş Örneği. *KSÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (26), 37-70.
- Kaya, H., & Çetin, N. (2016). Pir Sultan Abdal'ın Bir Mecmuada Yer Alan Şiirleri I. *Humanitas*, 4 (8), 131-155.
- Kehl-Bodrogi, K. (1996). Tarih Mitosu ve Kolektif Birikim. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, (88), 52-64.
- Kellner, D. (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimlik İnşası. *Doğu Batı Dergisi*, (15), 187-220.
- Keyman, E. F. (1997). Kemalizm, Modernite, Gelenek: Türkiye'de "Demokratik Açılım" Olasılığı. *Toplum ve Bilim*, (72), 84-101.
- Kızılkaya, O. (2019). Hacı Bektaş Veli Tekkesi'nin Ziyaretgah Olma Süreci ve 19. Yüzyılda Yapılan İnşaatlar. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi*, (92), 11-28.
- Kocer, S. (2014). Kurdish Cinema As A Transnational Discourse Genre: Cinematic Visibility, Cultural Resilience, and Political Agency. *International Journal Middle East Studies*, (46), 473-488.
- Koçak, A., & Gürçay, S. (2018). Abdal Musa'nın "Dağların Taşların Yürümesi" Kerametinin Zaman, Mekan ve Eşya Sembolizmi Bakımından Değerlendirilmesi. *Folklor/Edebiyat*, 24 (94), 35-53.
- Köprülü, M. F. (1943). Anadolu Selçuklu Tarihi'nin Yerli Kaynakları Umumi Bir Bakış. *Belleten*, (27), 379-522.
- Köse, O. (2019). Türk Kültüründe Dağ ve Düzgün Baba Dağı. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 13-24.

- Köse, T. (2010). The AKP and the “Alevi Opening”: Understanding the Dynamics of the Rapprochement. *Insight Turkey*, 12 (2), 143-164.
- Köse, T. (2013). Between Nationalism, Modernism and Secularism: The Ambivalent Place of ‘Alevi Identities’. *Middle Eastern Studies*, 49 (4), 590-607.
- Kuşca, S. (2015). Alevi Bektaşî İnancının Mitik Temellerini Oluşturan Figür ve İnanişların Deyiş ve Nefesler Vasıtasıyla Tespiti. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, (10), 229-251.
- Kutlar, O. (1968). Seyyit Han Üzerine... *Yeni Sinema*, (24), 4-12.
- Maktav, H. (2002). Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, (152-153), 225-233.
- Markus, D. (2015). Türk Doksa Siyaseti: Alevi Heteedoks Olarak Ötekileştirilmesi. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, (309-310), 15-19.
- Medin, B. (2019). İktidar, Bellek ve Sinema. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (31), 123-146.
- Mersin, S. (2010). Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek. *Sinecine*, 1 (2), 5-29.
- Mersin, S. (2011). Kurtuluş Savaşı Filmleri ve Milli Hamaset. *Sinecine*, 2 (2), 33-56.
- Mutluer, N. (2014). A Case for Pluralism: The Alevi’s Latest Struggle Against Discrimination. *Turkish Policy Quarterly*, 13 (1), 149-158.
- Ocak, A. Y. (2000). Babaîler İsyânından Kızılbaşlığa: Anadolu’da İslâm Heterodoksisinin Doğuş ve Gelişim Tarihine Kısa Bir Bakış. *Belleten*, LXIV, (239), 129-159.

- Önk, Ü. Y., & Selçuk, S. S. (2014). Ekrandaki “Öteki”: 2000 Sonrası Yerli Dizilerde Azınlıkların Temsili. *Kültür ve İletişim*, 17 (2), 174-201.
- Özkan, Z. Ç. (2009). Günümüz Türk Sinemasının Dünya Sinemasındaki Yeri. *Journal of Azerbaijani Studies*, (12), 533-541.
- Öztürker, H. C. (2013). Bektaşî Mezar Taşları Üzerine Bir İnceleme: Şemsi Baba Tekkesi Örneği. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (4), 155-193.
- Parlayandemir, G. (2015). Milliyetçilik ve Faillik Bağlamında Dedemin İnsanları. *Sinecine*, 6 (1), 107-132.
- Polat, M. (2017). Sembol ve Tecelli: Aleviliği Kendi Dili İle Anlamak. *Şerhh Şiir ve Eleştiri Dergisi* (6), 200-225.
- Poyraz, B. (2013). “Cesaret Et Hatırla”: Dersim 1938 Tertelesi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 68 (3), 63-93.
- Robins, K. & Aksoy, A. (1999). Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü. *Toplum ve Bilim*, (82), 180-197.
- Saydam, B. (2012). Babamın Sesi Politika Yapmadan Politik Olabilmek. *Hayal Perdesi*, (31), 10-13.
- Sökefeld, M. (2014). Almanya'daki Aleviler. *Ayrıntı Dergi İki Aylık Sosyalist Siyaset ve Kültür Dergisi*, (7), 87-92.
- Subaşı, N. (2003). Güvenliğin Modern Mekanları ve Aleviler. *Milel ve Nihal*, 1 (1), 73-89.
- Şahin, Y. (2017). Michel Foucault'da Söylem Analizi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3 (6), 119-135.
- Tekeli, İ. (1996). Tarih Yazıcılığı ve Öteki Kavramı Üzerine Düşünceler. *Defter Dergisi*, (26), 105-110.

- Temizkan, M. (2014). Türk Kültüründe ve Alevi Bektaşî İnançında Turna. *Milli Folklor*, (101), 162-170.
- Ulusoy, F. (1993). Hacı Bektaş Veli Dergâhı Postnişini Feyzullah Ulusoy Efendi İle Bir Söyleşi (Süleyman Cem'in Feyzullah Ulusoy ile yaptığı söyleşi). *Cem Dergisi*, 3 (29), 27-28
- Uyanık, Z. (2013). Avrupa Komisyonu İlerleme Raporlarında (1998-2012) Aleviler: Tanımlar, Sorunlar ve Tartışmalar. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, (56), 113-136
- Uyanık, Z. (2014). Son Dönem Dürk Sinemasında Alevi Kimliğinin Görünümü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (21), 42-60.
- Ünlü, B. (2012, Şubat). Türklüğün Kısa Tarihi. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, (274), 23-34.
- Üşenmez, Ö. & Duman, L. (2015). İdentity Problems in Turkey: Alevi and AKP. *Alternatif Politika*, 7 (3), 620-644.
- Yalçınkaya, A. (2011). Hafıza Savaşlarından Sahiplenilmiş Şehitliğe: Madımak Katliamı Örnek Olayı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 66 (3), 333-394.
- Yazıcı, M. (2013). Tamamlanmamış Tarihi Bir Portre: Hacı Bektaş-ı Veli. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (8-9), 2601-2619.
- Yeğen, M. (2002). Yurttaşlık ve Türklük. *Toplum ve Bilim*, (93), 200-217.
- Yıldırım, E. (2018). Alevi Topluluğunda Bireylerin Üzerinde Taşıdıkları Dini Sembollerin Anlamsal Boyutları (Tunceli Örneği). *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, (16), 55-68.
- Yıldırım, R. (2007). Efsanede Gizli Gerçek: Bir Tarih Kaynağı Olarak Seyyid Ali Sultan Velayetnamesi. *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, (6), 9-37.

- Yıldırım, R. (2012). Geleneksel Alevilikten Modern Aleviliğe: Tarihsel Bir Dönüşümün Ana Eksenleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (62), 135-162.
- Yılmazok, L. (2018). Ulusal Sinema: Ulus, Kültür, Kimlik ve Karakter Üzerinden Bir İnceleme. *Beykoz Akademi Dergisi*, 6 (1), 1-25.
- Zara, A. (2018). Kolektif Travma Döngüsü: Kolektif Travmalarda Uzlaşma, Bağışlama ve Onarıcı Adaletin İyileştirici Rolü. *Klinik Psikiyatri*, (21), 301-311.

Kitap Bölümü

- Ağuıçenoğlu, H. (2010). Alevilik Örneğinde İnanç-Etnik Kimlik İlişkisi Üzerine Yapılan Tartışmalara Kısa Bir Bakış. Ş. Aslan içinde, *Herkesin Bildiği Sır: Dersim Tarih, Toplum, Ekonomi, Dil ve Kültür* (s. 119-137). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akça, E. B. (2007). Ege'de Sular Isındı...: Yazılı Basın Söyleminde Yunanistan'ın Ötekileştirilmesi ve Kardak Krizi. E. B. Akça içinde, *Kimlik, Medya ve Temsil Kimlik Kurgusu ve Temsilleri Üzerine Medya Analizleri* (s. 3-48). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Akçam, T. (2008). Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler. T. Bora içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cilt 4, Milliyetçilik* (s. 53-63). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, G. (2015). Hızır Versus Hızır: Kültür Tarihi, Din Sosyolojisi ve Astroloji Bağlamında Dersim Aleviliğinde Xızır. İ. Gürtaş & Y. Çakmak içinde, *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel* (s. 519-542). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktaş, M. (2009). Kürt Sineması: Artık Bir Gerçek. M. Arslan içinde, *Kürt Sineması Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır* (s. 56-68). İstanbul: Agora Yayınları.

- Arslan, M. (2009). Sunuş. M. Arslan içinde, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır, Ölüm* (s. XI-XXII). İstanbul: Agora Yayınları.
- Aydın, S. (2006). Azınlık Kavramına İçerden Bakmak. T. Tarhanlı & Ayhan Kaya içinde, *Türkiye'de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları: AB Sürecinde Yurttaşlık Tartışmaları* (s. 186-223). İstanbul: TESEV Yayınları.
- Aydın, S. (2015). Sunuş: Bir Etno-Dinsel Kimlik Olarak Alevilik. İ. Gürtaş & Y. Çakmak içinde, *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel* (s. 11-33). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bahadır, İ. (2015). Aleviliğe Milliyetçi Yaklaşımlar ve Aleviler Üzerindeki Etkileri. İ. Gürtaş & Y. Çakmak içinde, *Kızılbaşlık Alevilik Bektaşilik Tarih, Kimlik, İnanç, Ritüel* (s. 449-480). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balibar, E. (1995). Ulus Biçimi: Tarih ve İdeoloji. I. Wallerstein & E. Balibar içinde, *İrk Ulus Sınıf Belirsiz Kimlikler* (N. Ökten, Çev., s. 109-133). İstanbul: Metis Yayınları.
- Belge, M. (2005). Sol. E. A. Irwin C. Schick içinde, *Geçiş Sürecinde Türkiye* (s. 159-188). İstanbul: Belge Yayınları.
- Bilici, F. (2010). Alevi-Bektaşî İlahiyatının Günümüz Türkiye'sindeki İşlevi. E. Ö. T. Olsson içinde, *Alevi Kimliği* (s. 73-85). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bora, T. (2005). Sunuş. T. Bora içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 7-12). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozarıslan, H. (2003). Alevism and The Myths of Research: The Need For A New Research. P. J. White, & J. Jongerden içinde, *Turkey's Alevi Enigma: A Comprehensive Overview* (s. 3-15). Boston: Brill.

- Chion, M. (2012). Cisimleştirmenin İmkansızlığı. S. Zizek içinde, *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İsteddiğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey* (s. 197-212). İstanbul: Agora Yayınları.
- Çakmak, Y. (2020). İtikattan Kimliğe: Dinamikler ve Karşı Dinamikler Bağlamında Yetmişli Yıllarda Aleviler. M. K. Kaynar içinde, *Türkiye'nin 1970'li Yılları* (s. 645-670). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çam, Ş. (2010). Türkiye'deki Ana Yayın Kuşağı Dizilerinin Rum ve Yunanları. H. Milas içinde, *Sözde Masum Milliyetçilik* (s. 93-139). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Çamuroğlu, R. (2010). Türkiye'de Alevi Uyanışı. E. Özdalga, C. Raudvere, T. Olsson içinde, *Alevi Kimliği* (s. 104-112). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çiçek, M. F. (2014). Kemalizmin ve Sünni Toplumun Ötekileştirdiği ve Kimliksizleştirdiği Aleviler/Alevilik. *Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyumu* (s. 791-804). Bingöl: Bingöl Üniversitesi Yayınları .
- Danık, E. (2004). Alevi Bektaşî Mitolojisinde Aslana Binenler, Yılanı Kamçı Yapanlar ve Duvar Yürütenler. H. Engin, İsmail Engin içinde, *Alevilik* (s. 101-122). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Dinler, V. (2020). Yangın Yeri, Katliam: Maraş ve Çorum. M. K. Kaynar içinde, *Türkiye'nin 1970'li Yılları* (s. 671-689). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dumont, P. (1997). Günümüz Türkiye'sinde Aleviliğe Bakış. İ. C. Erseven içinde, *Yabancı Araştırmacılar Gözüyle Alevilik Tuttum Aynayı Yüzüme Ali Göründü Gözüme* (s. 141-161). İstanbul: Ant Yayınları.
- Erdem, T. (2001). Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı. Ö. Gökçe içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Cilt 2* (s. 165-180). İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Ergenç, A. (2016). “Azınlık” Sinemasının Gör Dediği: İki Dil Bir Bavul ve Babamın Sesi. H. Köse & Ö. İpek içinde, *Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet* (s. 113-122). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ertan, M. (2014). Türk Sağının Kızılbaş Algısı. G. G. Öztan, İ. Ö. Kerestecioğlu içinde, *Türk Sağı Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri* (s. 203-242). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fiğan, M. (2019). İsimsiz Temsil Edilmek: Yeşilçam’da Alevilik. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Sinema ve Yeşilçam Cilt 15* (s. 199-216). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Geçgin, E. (2015). Alevi Milliyetçiliği Mümkün mü?. İ. Gürtaş & Y. Çakmak içinde, *Kızılbaşlık Alevilik Bektaşilik Tarih, Kimlik, İnanç, Ritüel* (s. 423-448). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gleason, P. (2014). Kimliği Tanımlamak: Semantik Bir Tarih. F. Mollaer içinde, *Kimlik Politikaları: Özdeşlik Tanınma ve Farkındalık* (s. 21-52). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gürpınar, D. B. (2014). Karagöz’den Yeşilçam’a Gayrimüslim Temsilinin Dönüşümü. Ş. A. Çelik içinde, *Sinemada Bir Asır* (s. 330-341). Ankara: Orient Basım Yayın.
- Gürpınar, D. B. (2015). Giritlioğlu Sinemasında Yakın Siyasi Tarih Eleştirisi ve Travmatolojik Hayatlar. H. Köse & Ö. İpek içinde, *Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet* (s. 213-234). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürtaş, İ. (2015). Dersim Alevilerinde Kimlik İnşası ve Travma. İ. Gürtaş & Y. Çakmak içinde, *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel* (s. 309 - 326). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Gürtaş, İ., & Çakmak, Y. (2015). Giriş. İ. Gürtaş & Y. Çakmak içinde, *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel* (s. 33-42). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hall, S. (1998). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler. A. D. King içinde, *Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi* (İ. Sağlamer, Çev., s. 63-96). İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Hall, S. (1998). Kültürel Kimlikve Diaspora. J. Rutherford içinde, *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık* (İ. Sağlamer, Çev., s. 173-192). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Hall, S. (1998). Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik. A. D. King içinde, *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi* (Ü. H. Yolsal, Gülcan Seçkin, Çev., s. 39-61). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (2017). Temsil İşİ. S. Hall içinde, *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dündar, Çev., s. 21-98). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Işın, E., & İşyar, B. (2006). Türkiye’de Ulus Devlet ve Vatandaşlığın Doğuşu. T. T. Ayhan Kaya içinde, *Türkiye’de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları: AB Sürecinde Yurttaşlık Tartışmaları* (s. 79-100). İstanbul: TESEV Yayınları.
- İnceoğlu, Y., & Çoban, S. (2014). Giriş. S. Çoban & Y. İnceoğlu içinde, *Azınlıklar, Ötekiler ve Medya* (s. 7-11). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İpek, D. (2016). Felakete “Tanıklık Etmek”: Kürt Sineması. H. Köse, & Ö. İpek içinde, *Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* (s. 313-342). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kablamacı, A. D. (2016). Geçmiş, Ne Şimdi Ne de Gelecekte, Babamın Sesi’nde. H. Köse & Ö. İpek içinde, *Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* (s. 255-288). İstanbul: Metis Yayınları.

- Kadioğlu, A. (2006). Vatandaşlığın Ulustan Arındırılması: Türkiye Örneği. A. Kadioğlu içinde, *Vatandaşlığın Dönüşümü Üyelikten Haklara* (C. Cemgil, Çev., s. 31-54). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karakaşlı, K. (2012). Çoğunluk Olarak Az. U. T. Arslan içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin Türk Sineması Üzerine Denemeler* (s. 133-144). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kasaba, R. (1998). Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm. R. Kasaba & Sibel Bozdoğan içinde, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (N. Elhüseyni, Çev., s. 12-29). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kaya, A. (2006). Yurttaşlık, Azınlıklar ve Çokkültürcülük. T. Bottomore, T. H. Marshall içinde, *Yurttaşlık ve Toplumsal Sınıflar* (A. Kaya, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kaygusuz, İ. (2004). Hıristiyan Heterodoksizmi ve Alevi İnancındaki Kalıtları. H. Engin & İ. Engin içinde, *Alevilik* (s. 137-152). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Kennedy, T. (2009). Bölünmüş Bir Halk Olarak Kürtler ve Yılmaz Güney Sineması. M. Arslan içinde, *Kürt Sineması Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır* (s. 89-129). İstanbul: Agora Yayınları.
- Keyder, Ç. (1998). 1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu. R. Kasaba & S. Bozdoğan içinde, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 29-42). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Keyder, Ç. (2013). Arka Plan. Ç. Keyder içinde, *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında* (S. Savran, Çev., s. 9-42). İstanbul: Metis Yayınları.
- Keyman, E. F., & İçduygu, A. (1998). Türk Modernleşmesi ve Ulusal Kimlik Sorunu: Anayasal Vatandaşlık ve Demokratik Açılım Olasılığı. A. Ünsal içinde, *75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş'a Doğru* (s. 169-180). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

- Kiremit, İ. (2015). Nusayriler (Arap Alevileri) Üzerine Bir Değerlendirme: Kimlik ve Öteki Olma. İ. Gürtaş & Y. Çakmak içinde, *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel* (s. 369-396). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kirişçi, K. (2016). Göç ve Türkiye: Toplum ve Siyasetteki Dinamikler. R. Kasaba içinde, *Modern Dünyada Türkiye 1839-2010 Cilt 4* (Z. Bilgin, Çev). (s. 171-196). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Korkmaz, E. (1998). Hacı Bektaş-ı Veli Öğretisi Dört Kapı Kırk Makam, *I. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Sempozyumu Bildirileri*, (s. 207-240). Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- Köse, H. & İpek. Ö. (2016). Önsöz. H. Köse & Ö. İpek. içinde, *Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* (s. 11-24). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kunt, M. (1997). Siyasi Tarih. S. Akşin içinde, *Türkiye Tarihi Cilt 2 Osmanlı Devleti 1300-1600* (s. 12-144). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Mardin, Ş. (1998). Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler. R. Kasaba & S. Bozdoğan içinde, *Türkiye’de Moderleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 54-69). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Massicard, E. (2005). Alevism in the 1960s: Social Change and Mobilisation. H. I. Markussen içinde *Alevis and Alevism: Transformed Identities* (s. 109-135). İstanbul: Isis Press.
- Melikoff, I. (1997). Anadolu’da İslam Gizemciliğinin Orta Asya Kökenleri. İ. C. Erseven içinde, *Yabancı Araştırmacılar Gözüyle Alevilik Tuttum Aynayı Yüzüme Ali Göründü Gözüme* (s. 11-29). İstanbul: Ant Yayınları.

- Melikoff, I. (1999). Alevi-Bektaşiliğin Tarihi Kökenleri: Bektaşî-Kızılbaş (Alevî) Bölünmesi ve Neticeleri. İ. Kurt içinde, *Türkiye’de Aleviler, Bektaşiler, Nusayriler* (s. 17-23). İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Melucci, A. (2014). Süreç Olarak Kolektif Kimlik. F. Mollaer içinde, *Kimlik Politikaları Özdeşlik, Tanınma ve Farklılık* (Ö. Mollaer, Çev., s. 79-104). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mills, S. (2003). Söylem ve İdeoloji. Z. Özarlan & B. Çoban içinde, *Söylem ve İdeoloji Mitoloji, Din, İdeloloji* (Z. Özarlan, Çev., s. 113-130). İstanbul: Su Yayınları.
- Mutman, M. (2016). Kör Alan: Hayat Var. H. Köse & Ö. İpek içinde, *Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* (s. 25-44). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1988). Alevî. T. İ. Ansiklopedisi içinde, *İslam Ansiklopedisi Cilt 2* (s. 368-369). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınlan.
- Ocak, A. Y. (2012). Yunus Emre: 13-14. Yüzyıllar Arasında “Bir Garip Derviş-i Kalender-reviş” Yahut Önce Kendi Zaman ve Zemininin İnsanı. A. Y. Ocak içinde, *Yunus Emre* (s. 183-198). Ankara: T.C. Kültür ve Tuzim Bakanlığı Yayınları.
- Odabaş, B. (2004). Alevî Sineması. H. Engin & İ. Engin içinde, *Alevilik* (s. 545-570). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Okan, N. (2014). Alevilikte Kadın Erkek Eşitliği Söylemine Eleştirel Bir Yaklaşım. A. S. Erol içinde, *Antropoloji* (s. 27-42). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Özgüven, F. (2001). Türk Sineması ve Biz: Çamlıca’daki Eniştemiz. Ö. Gökçe içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Cilt 2* (s. 121-132). İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Parekh, B. (2014). Kimliğin Mantığı. F. Mollaer içinde, *Kimlik Politikaları, Özdeşlik, Tanınma ve Farklılık* (S. Aksoy, Çev., s. 53-78). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Parlak, İ. (2015). 'Söylemsel Hapishane'de Damgalı Bir Kimlik: Yazılı Basında Aleviler. İ. Parlak içinde, *Öteki'nin Varolma Sancısı: Türk Politik Kültüründe Şeytanlaştırma Eğilimleri* (s. 367 - 436). Bursa: Dora Yayınları.
- Parlak, İ. (2015). Kimliğin İnşası, Ötekinin İcadı ve Şeytanlaştırma. İ. Parlak içinde, *Öteki'nin Var Olma Sancısı: Türk Politik Kültüründe Şeytanlaştırma Eğilimleri* (s. 25-122). Bursa: Dora Basım Yayın.
- Rutherford, J. (1998). Yuva Denilen Yer: Kimlik ve Farklılığın Kültürel Politikaları. J. Rutherford içinde, *Kimlik, Topluluk, Kültür, Farklılık* (s. 7-29). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Shaley, A. Y. (2009). Posttraumatic Stress Disorder: Diagnosis, History, and Longitudinal Course. D. J. Nutt, M. B. Stein, & J. Zohar içinde, *Posttraumatic Stress Disorder-Diagnosis, Management, and Treatment* (s. 1-11). London: Informa Healthcare.
- Sökefeld, M. (2015). Almaya'da Aleviler: Takiyeden Alevi Hareketi Üzerine. İ. Gürtaş & Y. Çakmak içinde, *Kızılbaşlık Alevilik Bektaşilik Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel* (s. 397-422). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stump, A. K. (2018). Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Perspektifinden Alevi-Bektaşî Tarihi ve Tarih Yazıcılığı: Bazı Ön Değerlendirmeler. B. Poyraz içinde, *Hakikatin Darına Durmak Alevilikte Kadın* (s. 31-44). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Suner, F. A. (2004). Masum ve Mahsun: 1990'lar Korku Sineması. E. Özcan içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Cilt 4: Türk Sineması: Hayali Vatanımız* (s. 257-266). İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Thwaites, E. Ç. (2012). Çoğunluk'taki Hayalet. U. T. Arslan içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 167-178). İstanbul: Metis Yayınları.
- Türk, H. (2006). Hatay'da Çok Kültürlülük ve Hoşgörü. M. Karasu içinde, *Nusayrilik Alevilik ve Çokkültürlülük* (s. 23-37). Ankara: Keşif Yayınları.
- Vorhoff, K. (2010). Türkiye'de Alevilik ve Bektaşilikle İlgili Akademik ve Gazetecilik Nitelikli Yayınlar. T. Olsson, E. Özdalga, & C. Raudvere içinde, *Alevi Kimliği* (B. K. Torun, H. Torun, Çev., s. 32-66). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Wallerstein, I. (1995). Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik. I. Wallerstein & E. Balibar içinde, *İrk Ulus Sınıf Belirsiz Kimlikler* (N. Ökten, Çev., s. 91-108). İstanbul: Metis Yayınları.
- Weeks, J. (1998). Farklılığın Değeri. *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık* (İ. Sağlamer, Çev., s. 85-100). içinde İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Yedidal, H. (2009). Çizgi Romandan Beyaz Perdeye “Yenilmez Türk” İmajının Yıllar İçerisindeki Dönüşümü: Son Osmanlı Yandım Ali ve Kara Murat. Z. A. Melis Behlil içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Cilt 8: Sinema ve Politika* (s. 99-112). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yıldırım, R. (2015). Bektaşi Kime Derler?: “Bektaşi” Kavramının Kapsamı ve Sınırları Üzerine Tarihsel Bir Analiz Denemisi. İ. Gürtaş & Yalçın Çakmak içinde, *Kızılbaşlık Alevilik Bektaşilik Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel* (s. 71-108). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zıraman, Z., & Onat, E. S. (2015). Nefes: Savaşın Yeni Görünümleri. D. Bayraktar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Cilt 11: Sinema ve Yeni* (s. 113-127). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar

- Kayacan, Z. (2019). Yeni Türkiye Sinemasında Kürtlerin ve Kürt Sorununun Temsili. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Anabilim Dalı.
- Salman, C. (2015). Göç ve Kentleşme Sürecinde Alevi Kimliğinin Kültürel-Siyasal Değişimi ve Dönüşümü. *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı.

İnternet Kaynakları

- Acaroğlu, D., & Günerbüyük, Ç. (20.04.2020). *Onur Ünlü: Bir Zahmet İnanıkları Kitabı Okusunlar*. evrensel: <https://www.evrensel.net/> adresinden alınmıştır
- Aksoy, G. (12.12.2020). *Dersim Alevi Halk Dindarlığında Xızır'ın Tanrılaştırılması ve Bunun Zerdüştü Kökleri Üzerine*. academia: https://www.academia.edu/20446977/Dersim_Alevi_Halk_Dindarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1nda_X%C4%B1z%C4%B1r_%C4%B1n_Tanr%C4%B1la%C5%9Ft%C4%B1r%C4%B1lmas%C4%B1_ve_Bunun_Zerd%C3%BC%C5%9Fti_K%C3%B6kleri_%C3%9Czerine_The_Deification_of_Khizr_in_the_Folk_Religiousity_of_A adresinden alınmıştır
- Aşut, A. (20.05.2015). *O Merdivendeki Üçüncü Kişi Uğur Kaynar'dı*. birgun: https://www.birgun.net/haber/o-merdivendeki-ucuncu-kisi-ugur-kaynar-di-81303?__cf_chl_jschl_tk__=b4b6b967abfd981c3b4a53ac95713e1f2f92bf97-1615951935-0-AepU5-hhPXteGsOSSdbv0ha4fPy6FHv118KdSBHtV0NB5iL575NPI3iCyH3IIIICCD8_AebGFYHhLmkAR9nMGhSTi6QfZmwdTJ55bXaCS adresinden alınmıştır
- Atılgan, Y. (11.01.2021). *birartibir*. Kazım Öz'le "Zer" Üzerine Devlet ve Tabiat: <https://www.birartibir.org/kultur-sanat/716-devlet-ve-tabiat> adresinden alınmıştır

- Atılgan, Y. (20.01.2021). *Kazım Öz'le "Zer" Üzerine*. birartibir: <https://www.birartibir.org/kultur-sanat/716-devlet-ve-tabiat> adresinden alınmıştır
- Aydemir, Ş. (20.06.2020). *Kimlik, Sınıf ve İş Cinayetleri*. gazeteduvar: <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2016/12/02/kimlik-sinif-ve-is-cinayetleri> adresinden alınmıştır
- Bianet. (26.12.2020). *Liderler 8 Yıl Önce Ne Demişlerdi*. bianet: <https://bianet.org/bianet/print/3180-liderler-8-yil-once-ne-demislerdi> adresinden alınmıştır
- Boscarino, J. A., & Boscarino, J. J. (16.02.2021). *Conceptualization of PTSD from the Vietnam War to Current Conflicts and Beyond*. Ncbi.nlm.nih: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4643300/> adresinden alınmıştır
- Cebenoyan, C. (12.01.2021). *Zer: Kayıp Şarkılar Kayıp Hayatlar*. birgün. <https://www.birgun.net/haber/zer-kayip-sarkilar-kayip-hayatlar-156513> adresinden alınmıştır
- Çelebi, S. (20.01.2021). "Geçmişten Gelen Babamın Sesi" Beyazperdeye Çağır. gazetekadikoy: <http://www.gazetekadikoy.com.tr/genel/gecmisten-gelen-babamin-sesi-beyazperdeye-cagiri-h3296.html> adresinden alınmıştır
- Duran, A. E. (25.01.2021). *25 Yıldır Sönmeyen Yangın: Madımak*. DW: <https://www.dw.com/tr/25-y%C4%B1ld%C4%B1r-s%C3%B6nmeyen-yang%C4%B1n-mad%C4%B1mak/a-44479526> adresinden alınmıştır
- Elaldı, Ö. (21.10.2020). *Asimilasyonu İlk 'Babamın Sesi'yle Hissettik*. ozgurgundem: www.ozgurgundem.com/index.php?haberID=35754&haberBaslik=Asimilasyonu+ilk+'+Babamın+Sesi'+yle+hissettik&action=haber_detay&module=nuce# adresinden alınmıştır

- Evrensel. (14.11.2020). *Tarihi Oturum Çizgiyi Geçemedi*. Evrensel: <https://www.evrensel.net/haber/196074/tarihi-oturum-cizgiyi-gecemedi> adresinden alınmıştır
- Genco, E. (23.11.2020). *Eşkiya*. <http://yenifilm.net/2000/12/eskiya/>: <http://yenifilm.net/2000/12/eskiya/> adresinden alınmıştır
- Mutluer, N. (05.02.2019). *Eski AKP'li Çamuroğlu: AK Partililer Alevi Aldattılar, Aşağıladılar, Alay Etiler!* T24: <https://t24.com.tr/yazarlar/nil-mutluer/eski-akpli-camuroglu-ak-partililer-Alevileri-aldattilar-asagiladilar-alay-ettiler,11495> adresinden alınmıştır
- Oylum, R. (19.04.2020). *Sinemada Alevi Görünürlüğü*. gazeteduvar: <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2020/01/25/sinemada-alevi-gorunurlugu> adresinden alınmıştır
- Özçelik, C. (20.01.2021). *Basê: "Tamam Film Gibi Olmuş, Diğer Filmlerden Ne Eksiği Var?"*. populersinema: <http://www.populersinema.com/roportaj/bas-tamam-film-gibi-olmus-diger-filmlerden-ne-eksigi-var-15019.htm> adresinden alınmıştır
- Paşaoğlu, A. (09.09.2020). *Afili Filintalar'dan: İtirazım Var Allah'ım*. art-his: <https://www.art-his.com/afili-filintalardan-itirazim-var-allahim/> adresinden alınmıştır
- TDK. (08.02.2021). *Güncel Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alınmıştır
- Türker, Y. (25.01.2021). *Madımak Helalleşmesi*. tarihinde Radikal: <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/yildirim-turker/madimak-helallesmesi-1054991/> adresinden alınmıştır

- Yıldırım, R. (21.01.2021). *'Maraş: Sağ-Sol Çatışmasından Öte Bir Şey!'*. gazeteduvar: <https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2018/12/19/maras-sag-sol-catismasindan-ote-bir-sey> adresinden alınmıştır
- Yücel, F. (12.01.2021). *Kazım Öz ile Zer Üzerine Söyleşi*. altyazi: <https://altyazi.net/soylesiler/kazim-oz-ile-zer-uzerine-soylesi/> adresinden alınmıştır



EK: FİLMLEİN KÜNYELERİ VE ÖYKÜLERİ

O DA BENİ SEVİYOR

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Barış Pirhasan

Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jüres

Senaryo: Gül Dirican, Barış Pirhasan

Oyuncular: Ece Ekşi, Lale Mansur, Luk Piyas, Serra Yılmaz, Tomris İncir, Burak Sergen, Taner Birsal, Tuncel Kurtiz, Uğur Polat, Ayla Algan, Cezmi Baskın, Ayşenil Şamlıoğlu

Yapımcı: Mine Vargı, Janos Rozsa

Yapım Yılı: 2001

Süre: 105 dakika

Ülke: Türkiye, Macaristan



Filmin Öyküsü: Ergenlik çağındaki Esmâ, karnesi zayıflarla dolu olduğu için yaz tatilini geçirmek üzere babasının asker arkadaşı Kemal'in yanına, Malatya'ya gönderilir. Esmâ, Malatya'ya gittiğinde İbrahim'in arkadaşı Doğan'ın da yanında kalacaktır. Annesi kadar sevdiği Saliha'nın (Kemal'in kızkardeşi) da orada olduğunu öğrenen Esmâ, bu duruma çok sevinir. Ancak Saliha'nın tarla meselesinden dolayı köye gelmesi, ev içinde huzursuzluklara yol açar. Esmâ, köy içinde dolaşırken, Doğan'ın yeğeni Hüseyin ile karşılaşır ve ona karşı ilgi duymaya başlar. Hüseyin, Esmâ'yı köyüne götürür. Burada Doğan'ın annesi Kerime Ana tarafından karşılanan Esmâ, Doğan'ın yeğenleri Zeynep ve Şirin'le zamanını geçirir. Bu sırada Zeynep'ten Alevilikle ilgili bilgiler öğrenir. Ertesi gün tarla meselesini çözmek üzere Saliha da onlara katılır. Akşam hep birlikte cem törenine giderler. Cem töreninden sonra ufak çaplı bir kavga olur ve Hüseyin traktörle kızgın bir şekilde oradan uzaklaşır. Gece yarısı Esmâ, Hüseyin'i traktörle kaza yapmış halde bularak eve getirir. Esmâ, Hüseyin'in Saliha'ya karşı hissettiklerini kendisine yorarak Hüseyin'den hoşlandığını belli eder.

Saliha, Esmâ ve Hüseyin'in mezhepsel farklılıklardan dolayı bir araya gelemeyeceğini belirtir. Bir süre sonra iki aile, birlikte zaman geçirmek üzere pikniğe giderler. Piknik sırasında Esmâ, Hüseyin'in Saliha'ya karşı ilgisini fark eder. Bu sırada Saliha'nın eşi Necmettin gelir ve ortalık bire anda karışır. Saliha, Necmettin'i bıçaklarken, Hüseyin de Necmettin'e saldırır. Filmin sonunda Saliha Ankara'ya, Esmâ da İstanbul'a dönerler.

BAŞKA SEMTİN ÇOCUKLARI

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Aydın Bulut

Görüntü Yönetmeni: Tolga Çetin

Senaryo: Aydın Bulut, Serkan Turhan

Oyuncular: Mehmet Ali Nuroğlu, İssmail Hacıoğlu, Avni Yalçın, Taner Barlas, Özge Özder, Ayşan Özhim, Volga Sorgu, Bülent İnal, Ertan Saban, Erkan Bektaş, İpek Yaylıcıoğlu

Yapımcı: Aydın Bulut

Yapım Yılı: 2008

Süre: 95 dakika

Ülke: Türkiye



Filmin Öyküsü: Güneydoğu'da askerlik yapan Semih askerden erken terhis olarak İstanbul'a döner; ancak döndüğü gün kardeşinin öldürüldüğünü öğrenir. Film, geriye dönüşlerle Veysel'in öldürülmesine kadar ki süreci anlatmaya başlar. Veysel; Gazi Mahallesinde ailesiyle yaşayan, Amerika'ya gitme hayalleri kuran ve aynı iş yerinde çalışan Sünni genç kız Saadet'e âşık Alevi gencidir. Ancak her iki aile de bu ilişkiye karşı gelmektedir. Veysel, en yakın arkadaşı İsmail ile birlikte mahalleden kurtulma planları yaparken, bir yandan da gün geçtikçe mahallenin bataklığına saplanmaktadırlar. Saadet'i işyerindeki balkonda Veysel ile yan yanayken gören abisi Engin, Veysel'e pusu kurarak, kız kardeşinden uzak durmasını ve onunla görüşmemesini ister. Veysel, kendisine kurulan pusunun intikamını almak için Engin'i takip ederek, yaralar. Ertesi gün Veysel'in cesedi çöpte bulunur. Semih mahalleye

döndükten sonra Veysel'in öldürülmesini araştırmaya başlar ve önce Saadet'in abisi Engin'in, sonra ise Güneydoğu'da savaşıarak çeşitli travmalar yaşayan eski asker Gürdal'ın kardeşini öldürdüğünü düşünür. Ancak filmin sonunda, kıskançlık krizi yaşayan Veysel'in en yakın arkadaşı İsmail tarafından öldürüldüğü anlaşılır.

BABAMIN SESİ

Filmin Künyesi

Yönetmen: Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan

Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen

Senaryo: Orhan Eskiköy

Oyuncular: Base Doğan, Gülizar Doğan, Zeynel Doğan

Yapımcı: Özgür Doğan, Michael Eckett, Dirk Decker, Guillaume De Seille

Yapım Yılı: 2011

Süre: 88 dakika

Ülke: Türkiye, Almanya



Filmin Öyküsü: Base, Maraş'ın Elbistan ilçesinde tek başına yaşayan bir kadındır. Diyarbakır'da yaşayan küçük oğlu Mehmet, eşinin hamile olmasından dolayı büyük bir eve taşınır; ancak akıllı tek başına Maraş'ta yaşamaya devam eden annesindedir. Bir gece rüyasında annesini gören Mehmet, onu Diyarbakır'a götürmek üzere memlekete gelir. Ancak Base, Mehmet'in abisi Hasan'ın dağdan ineceği umudunu taşıdığı için evini kapatıp, Diyarbakır'a gitmek istemez. Evde yalnız yaşayan Base'nin ev telefonu sürekli çalmakta ancak kimse konuşmamaktadır. Base kendisini arayanın Hasan olduğunu düşünür. Bu sebeple Diyarbakır'a giderek onunla kurduğu tek bağı da koparmak istemez. Mehmet ise evde babasının yurt dışından gönderdiği kasetleri bularak dinlemeye başlar. Geçmişe dair pek bir şey hatırlamayan ve bilmeyen Mehmet, kasetler sayesinde ailesinin geçmişine doğru bir yolculuğa çıkar. Eski eşyaları karıştırırken annesinin Maraş katliamıyla ilgili gazete kupürlerini sakladığını görür.

Mehmet'in hem kasetlerden hem de eski eşyalardan yola çıkarak ailesine dair anıları zihninde yeniden canlanmaya başlar.

BİR SES BÖLER GECEYİ

Filmin Künyesi

Yönetmen: Ersan Arsever

Görüntü Yönetmeni: Aldo Mugnier

Senaryo: Ersan Arsever, Ahmet Ümit

Oyuncular: Cem Davran, Merve Dizdar, Turgay

Tanülkü, Rıza Akın, İpek Tenolcay, Ali Sürmeli,

Bahtiyar Engin, Recep Yener

Yapımcı: Ersan Aysever

Yapım Yılı: 2011

Süre: 105 dakika

Ülke: Türkiye



Filmin Öyküsü: Üniversitede araştırma görevlisi olarak çalışan Süha, Tokat'ın Zile ilçesindeki köylerde araştırma yaparken fırtınalı bir gecede arabasıyla kaza yaparak, köy mezarlığının duvarına çarpar. Bilinci yerine geldiğinde kendisini köy mezarlığının içinde bulan Süha, köydeki evlerden birisinde ışık görerek oraya doğru gider. Evin penceresinden Alevi görgü cemine tanıklık ederken gördükleri ve duydukları, Süha'nın kendi geçmişine yolculuk yapmasına neden olur. Cem töreni sırasında Ali Rıza ve Fatma, tabutla cem yapılan mekâna girerek cenazenin dede tarafından dualanmasını isterler. Ancak dede ve rehber, İsmail'in intihar etmesi nedeniyle düşkün sayıldığından cenazeyi kaldırmak istemezler. Bu sırada Süha, İsmail'in yaşamıyla kendi yaşamı arasında paralellikler kurmaya başlar. Söz sırası İsmail'in eşi Gülizar'a geldiğinde Süha, Gülizar'ı eski kız arkadaşı Demet'e benzetir ve flashbackle geçmişe döner. İsmail'in sırrını paylaşan Gülizar, İsmail'in köylüler tarafından dışlanmasına ve intihar etmesine sebep olur. İsmail intihar ettiği için Alevi inancında intiharın cezası olarak dualanmaz. Ancak annesi ve babası dualanması için ısrar eder. Süha ise İsmail'in yaşamında kendisini bulur ve hikâyesi ile özdeşlik kurar.

OĞUL

Filmin Künyesi

Yönetmen: Atilla Cengiz

Görüntü Yönetmeni: Baybars Tekin

Senaryo: Atilla Cengiz

Oyuncular: Rıza Akın, Nurnisa Yıldırım,

Gökhan Atalay, Duygu Yetiş, Şahin Ergüney

Yapımcı: Canan Evcimen Obay

Yapım Yılı: 2011

Süre: 97 dakika

Ülke: Türkiye



Filmin Öyküsü: Film, Soner'in babasının Sinan köyüne gelerek, Musa'dan oğlunun nerede olduğunu sormasıyla başlar. Sonrasında flashbackle geriye dönerek Giresunlu Soner'in kız arkadaşını görmek için Tunceli'ye gidişini anlatır. Soner, Tunceli'ye gideceğini söylediğinde otogar ve otobüstekiler tarafından asker olduğunu zannedilir. Yolda askerler, otobüsü durdurarak kimlik kontrolü yaparlar ve o sırada Soner'i otobüsten indirirler. Soner, kız arkadaşını görmek üzere Tunceli'ye gittiğini söylemesine rağmen komutan, Tunceli'ye gitmesine izin vermez ve geri dönmesi gerektiğini söyler. Ancak Soner bir kamyonetin arkasında fındıktan gelen işçilerle birlikte Tunceli'ye giderken araç kaza yapar ve hayatını kaybeder. Askerler, köye gelerek Musa'ya oğlunun öldüğü haberini verirler. Askerlerden korkan Musa, dağa çıkan oğlunun fındık toplamaya gittiğini söylediği için karakola giderek hiç tanımadığı Soner'in cenazesini oğlu gibi sahiplenmek zorunda kalarak köye getirir ve cenazeyi köylüyle defnedirler. Sonrasında oğlu Umut'un dağda çıkan çatışmada öldürüldüğü için bir gece yarısı cenazesi getirilir. Musa kimse görmeden oğlu Umut'u, Soner'in mezarının yanına gömer. O sırada filmin başına dönülerek iki babanın oğullarının acısı üzerinden kesişen hayatları gösterilir.

SAKLI HAYATLAR

Filmin Künyesi

Yönetmen: Ahmet Haluk Ünal
 Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış
 Senaryo: Ahmet Haluk Ünal
 Oyuncular: Laçın Ceylan, Ceren Hindistan,
 Yusuf Akgün, Ahmet Mümtaz Taylan, Zerrin
 Sümer, Murat Aydın, Irmak Ceylan Öztürk
 Yapımcı: Serpil Güler
 Yapım Yılı: 2011
 Süre: 105 dakika
 Ülke: Türkiye



Filmin Öyküsü: Çorum olayları sebebiyle kenti terk ederek İstanbul'a gelen Zeynep ve küçük kızı, İstanbul'da tıp fakültesi okuyan büyük kızı Nergis'in yanında yaşamaya başlarlar. Çorum'da yaşadığı travmaların izini hem ruhen hem de bedenen yaşayan Zeynep, geceleri kâbuslar görmektedir. Ev sahibinin oğlu Murat ise emekli polis olan babası ve babaannesiyile yaşayan, fotoğraf tutkunu, solcu bir gençtir. Murat, evlerine yeni taşınan Nergis'i gördüğünde ondan hoşlanır ve gizlice fotoğraflarını çekmeye başlar. Sonrasında Nergis ile tanışır ve ortak arkadaşlarının olduğu ortaya çıkar. Murat ile Nergis arasında bir bağ kurulmaya başlar ve birbirlerine ilgi duyarlar. Zeynep, Çorum'da yaşadıklarının etkisiyle kimseyle iletişim kurmak istememez. Nergis ise Zeynep'in insanlarla iletişim kurması gerekliliğine inanarak, onun sosyalleşmesini ister. Bu sırada kimliklerini gizleyerek ev sahipleriyle iletişim kurmaya başlarlar. Zeynep, Murat ile Nergis arasındaki ilişkinin farkına vardığında çok sert tepki gösterir ve ilişkilerini onaylamaz. Nergis, Murat'a ailesinin Alevi olduğunu ve Çorum'daki olaylardan kaçıp geldiğini açıklar; bu durumun Murat için bir önemi yoktur. Nergis ve ailesinin Alevi oldukları mahalleli kadınlar tarafından öğrenilir. Tefik ve Emine komşularının Alevi/Kızılbaş olduklarını öğrendiklerinde tepki göstererek evlerinden

taşınmalarını isterler. Nergis ile Murat'ın ilişkisini onaylamayan Tevfik, Nergis'i kaçırmak için adamlar gönderir. Adamlar, Nergis'i kaçırmaya Murat engel olmaya çalışır. Nergis kurtulur ancak Murat hayatını kaybeder.

MADIMAK: CARINA'NIN GÜNLÜĞÜ

Filmin Künyesi

Yönetmen: Ulaş Bahadır

Görüntü Yönetmeni: Barış Aygen, Lukas Gnaiger

Senaryo: Ulaş Bahadır

Oyuncular: Deniso Owono, Füsün Demirel, Rıza Akın, Altan Erkekli, Mustafa Alabora, Muhlis Asan, Umut Kurt, Barış Ordu, Jörgen Scoltens, Erdal Tosun

Yapımcı: Şafak Birben, Hüseyin Kurşun

Yapım Yılı: 2015

Süre: 91 dakika

Ülke: Türkiye



Filmin Öyküsü: Hollanda'da antropoloji bölümünde Türk kadınları üzerine bitirme tezi hazırlayan Carina, araştırma yapmak üzere Ankara'ya gelir. Carina yabancılar şubesindeki Rahmi'nin yönlendirmesiyle araştırma boyunca Rahmi'nin ailesinin yanında kalır. Ankara'da toplumun farklı kesimleriyle görüşmeler yapan Carina, bir yandan da yaptığı görüşmelerle ilgili bir günlük tutar. Carina, ailenin yeğenleri olan Asuman ve Yasemin ile tanıştıktan sonra onlarla güzel bir iletişim kurarak, Alevilik üzerine bir şeyler öğrenmeye başlar. Kızlarla birlikte Sivas'ta dördüncüsü düzenlenecek olan Pir Sultan Abdal etkinliklerine katılmak üzere Sivas'a giderler. Ancak etkinliğe yönelik protestolar başlar. Cuma namazından çıkan kalabalık, önce etkinlik alanına, sonra valiliğe ve sonra da otelin önüne yürür. Otel odasında bulunan birçok kişi, dışarda artan köktendinci kalabalıktan dolayı tedirgin bir şekilde devlet güçlerinin müdahalesini beklerken, askerinin ve polisinin geç müdahale etmesiyle

otelin kundaklanmaya başlandığı ve yakıldığı görülür. Otelde bulunan Carina, diğerleriyle birlikte dışarıdaki gruba direnmek isterken diri diri yakılarak can verir.

ZER

Filmin Künyesi

Yönetmen: Kazım Öz

Görüntü Yönetmeni: Eyüp Boz, Feza Çaldıran,
Orçun Özkılınç

Senaryo: Kazım Öz

Oyuncular: Nik Xhelilej, Güler Ökten, Levent
Özdilek, Füsun Demirel, Tomris İncir, Haleigh
Ciel, Ahmet Aslan

Yapımcı: Meral Balık, Turan Tokel

Yapım Yılı: 2017

Süre: 113 dakika

Ülke: Türkiye, Almanya, ABD



Filmin Öyküsü: New York'ta kanser tedavisi için oğlunun yanına gelen Zarife'ye torunu Jan refakat etmektedir. Gün geçtikçe Zarife ile torunu arasında bir bağ kurulur. Amerika'da konservatuar eğitimi alan Jan, Zarife'nin söylediği Kürtçe türküden çok etkilenir ancak babaannesi türkünün devamını getiremeden vefat eder. Babaannesinin 1938 Dersim sürgünü olduğunu öğrenen Jan, türkünün geri kalan kısmını ve öyküsünü bulmak üzere Dersim'e doğru yolculuğa çıkar. Önce Tunceli merkeze gelen Jan, Dersim'de herkes tarafından dostane bir şekilde karşılanır. Gittiği her yerde türkünün sözlerini ve hikâyesini sorar; ancak tam anlamıyla bulamaz. Hiç bilmediği bir coğrafyada rahatça tek başına Kürtçe bir türkünün izinden giden Jan, türkünün dağ köylerinde yaşayanlar tarafından bilinebileceği şeklinde yönlendirilir. Dağ köylerinde son gittiği evde hem türkünün tamamını hem de hikâyesini öğrenen Jan, Zarife'nin köyüne gitmeye kara verir. Köye geldiğinde evlerin baraj altında kaldığını görür.

KAYGI

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Ceylan Özgün Özçelik

Görüntü Yönetmeni: Radek Ladczuk

Senaryo: Ceylan Özgün Özçelik

Oyuncular: Algı Eke, Özgür Çevik, Kadir Çekmil,
Orçun Özkılınç, Taner Birsnel, Boncuk Yılmaz,
Selen Uçer, İpek Türktan, Asiye Dinçsoy

Yapımcı: Sadık Ekinci, Emre Oskay, Adnan M.
Şapçı, Ceylan Özgün Özçelik

Yapım Yılı: 2017

Süre: 94 dakika

Ülke: Türkiye



Filmin Öyküsü: Bir haber kanalında belgesel kurgucusu olarak çalışan 30 yaşındaki Hasret, İstanbul'da trafik kazasında kaybettiği anne ve babasından kalan evde tek başına yaşamaktadır. Hasret, bir süre sonra belgesel kurgulama işinden haber kurgulama işine geçirilir. İktidarın medya yoluyla manipülasyonlarına ve toplumu nasıl kontrol ettiğine birebir şahit olan Hasret, artık yaptığı işten tiksinemeye başlar. Bu sırada anne ve babasının ölümüyle ilgili kafasında soru işaretleri çoğalmaktadır. Her gece rüyasında kâbuslar görmeye başlayan Hasret, anne ve babasının trafik kazası sonucu ölmediklerini düşünmeye başlar; ancak öldükleri güne dair herhangi bir bilgiye rastlamaz. Bu durum, onun şüphelerinin daha da derinleşmesine neden olur. Günler geçtikçe iş yerine de gitmemeye başlayan Hasret, eve kapanarak, kendisini herkesten tecrit eder. Bu sırada geçmişe doğru bir yolculuk yapan Hasret, ailesinden bir şey kalıp kalmadığını, evdeki eski eşyaları dökerek bulmaya çalışır. Geçmişe yolculuğu sırasında anne ve babasının memleketlerindeki Kültür Bakanlığı destekli bir şenlikten bahsettiklerini, birçok sanatçı ve edebiyatçının bu şenliğe katılacağını hatırlar. Evden yanık kokuları, insan çığlıkları duymaya başlayan Hasret, gerçeklik algısını yitirir ve

kendisini mekâna hapseder. Geçmişini hatırladıkça zihnindeki olayların onu aydınlatması sayesinde pencereden dışarı çıkarak yaşama geri döner.

LOCMAN

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Şükrü Alaçam

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Zengin

Senaryo: Şükrü Alaçam, Mine Ölce Çakan

Oyuncular: Alican Yücesoy, Yeliz Kuvancı,

Nisa Sofiya Aksongor, İlber Kaboğlu,

Nergis Çorakçı, Cem Cücenoglu

Yapımcı: Oya Işıl Çuhadar, Şükrü Alaçam

Yapım Yılı: 2018

Süre: 90 dakika

Ülke: Türkiye



Filmin Öyküsü: Sivas'ta Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryollarında makinist olarak çalışan Uğur'un tayini, depo şefi olarak Divriği'ye çıkar. Uğur ailesiyle birlikte çocuklarıyla Divriği'ye geldiğinde, arkadaşları tarafından sıcak bir şekilde karşılanır. Ancak oturacakları lojmanın henüz boşaltılmaması sebebiyle kalacak yer sıkıntısı yaşarlar. En sonunda imdat vagonunu kısa süreliğine ev haline getirirler. Bir akşam komşuları, onlara hoş geldin ziyaretinde buldukları sırada televizyonda Maraş olaylarından bahseden haber görülür. Haberleri izlerken Mustafa, kendilerinin de Alevi olduğunu söyler. Bunu duyan Uğur'un eşi Handan, Mustafa ve eşi Sabahat'a karşı ön yargılı davranmaya başlar ve mümkün olduğu kadar onlardan çocuklarını uzak tutar. Alevi komşuları, Uğur ve ailesine karşı sıcak davranmasına rağmen Handan önyargıların etkisiyle, bu sıcaklığa karşılık vermez. Uğur ise Handan'ın bu tutumundan oldukça rahatsızdır. Zaman ilerledikçe Handan, Alevi komşularının da uyarılarıyla önyargılarından kurtularak Mustafa ve ailesiyle ilişkilerini düzeltir. Sonrasında Uğur ve ailesi lojmanın boşalmasıyla taşınırlar. Ancak o sırada kızları oyuncağını almak üzere vagona giderken arabanın altında kalarak ölür.

ÖZGEÇMİŞ

İlk, orta ve lise eğitimini Malatya’da tamamladı. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon bölümünden 2003 yılında mezun oldu. 2004 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2010 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim dalında “Kültür Endüstrisi ve İdeoloji Hollywood ve Steven Spielberg Sineması Örneği” adlı tezle Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı bölümünde doktora eğitimini “2000 Sonrası Türk Sinemasında Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller” konusu ile 2021 yılında tamamladı.