

## YEŞİLÇAM SİNEMASINDA ALEVİLİĞİN VE ALEVİLERİN ÖRTÜK TEMSİLLERİ\*

*Implied Representations of Alevism and Alevi in Yeşilçam Cinema*

### Implizite Repräsentationen Von Alevitentum Und Alevit\*Innen Im Yeşilçam-Kino

İhsan KOLUAÇIK \*\*

ÖZ

Başlangıcından 1950’li yıllara kadar tarihsel, toplumsal ve politik meseleleri tartışma ya da beyaz perdeye yansıtma hususunda Türk sinemacıları yetersiz kalmışlardır. 1950’lerden itibaren değişen sosyoloji ve politik iklimin sinemadaki yansımaları, 1960’larda kendini göstermeye başlamış özellikle sosyolojik unsurlar beyaz perdede daha fazla görünür hale gelmiştir. Türkiye’de inanç ve kimlik bağlamında kolektif bir topluluk olarak değerlendirebileceğimiz Alevi Bektaşiler, Türk sinema tarihi boyunca ya görmezden gelinmiş ya da sinemasal anlamda beyaz perdede kendilerine yer bulma noktasında oldukça zorlanmışlardır. 1950’li yıllarda başlayan toplumsal, politik, kültürel ve ekonomik gelişmeler sinemaya da yansımıştır. Aleviler ve Alevilik de bu kapsamda özellikle 1960’ların ikinci yarısından itibaren çeşitli alanlarda kamusal görünürlük kazanmaya başlamış ve oluşan durumun sinemasal temsilleri çok kısıtlı da olsa görülmüştür. Türk sinemasının görünmez bir unsuru olan Alevi Bektaşiler Yeşilçam sineması döneminde örtük de olsa çeşitli filmlerde temsil edilmeye başlanmışlardır.

\* Bu çalışma, 2021 yılında hazırlanan “2000 Sonrası Türk Sinemasındaki Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller” adlı doktora tezinden genişletilerek alınmıştır.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ihsankoluacik@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5525-2182.

Çalışmada Yeşilçam sineması 1950'lerin ortası ile 1980'e kadarki yılları kapsayan bir dönemselleştirmeye tabi tutularak değerlendirme yapılmıştır. Bu dönemde Alevi Bektaşî inancının ve kimliğinin beyaz perdedeki temsiliyetini ortaya koymak ve Aleviliğe dair yönetmenlerin yaklaşımlarını tarama yöntemiyle betimsel bir biçimde ifade etmek çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Böylelikle Alevi Bektaşî inancının Yeşilçam sinemasında isminden bahsedilmeden örtük de olsa temsil edildiği, Alevi Bektaşî inancına dair kimi ritüellerin beyaz perdeye yansıtıldığı ve yapılan çalışmalardaki filmlerin aksine bu temsilin sayıca daha fazla ama yine de çok yetersiz olduğu iddia edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Alevilik Bektaşîlik, Türk Sineması, Yeşilçam.

## ABSTRACT

From the beginning until the 1950s, Turkish filmmakers were not able to discuss historical, social and political issues or reflect them on the silver screen. The reflections of the changing sociological and political climate in cinema since the 1950s began to manifest themselves in the 1960s, and especially sociological elements became more visible on the silver screen. Alevi Bektashis, who can be considered as a collective community in the context of belief and identity in Turkey, have either been ignored throughout the history of Turkish cinema, or have had great difficulty in finding a place for themselves on the silver screen. The social, political, cultural and economic developments that began in the 1950s were also reflected in cinema. In this context, Alevis and Alevism have started to gain public visibility in various fields, especially since the second half of the 1960s, and cinematic representations of this situation have been seen, albeit very limited. Alevi-Bektashis, an invisible element of Turkish cinema, began to be represented in various films, albeit implicitly, during the Yeşilçam cinema period.

In this study, Yeşilçam cinema has been subjected to a periodisation covering the years from the mid-1950s to 1980. The aim of the study is to reveal the representation of Alevi Bektashi belief and identity on the silver screen in this period and to express the approaches of the directors to Alevism in a descriptive way through the screening method. Thus, it is claimed that Alevi Bektashi faith is represented in Yeşilçam cinema, albeit implicitly without mentioning its name, that some rituals of Alevi Bektashi faith are reflected on the silver screen, and that this representation is more numerous but still very insufficient, unlike the films in the previous studies.

**Keywords:** Alevism Bektashism, Turkish Cinema, Yeşilçam.

## ZUSAMMENFASSUNG

Von den Anfängen des Kinos in der Türkei bis in die 1950er Jahre gab es unter türkischen FilmemacherInnen nur unzureichende Bemühungen, historische, soziale und politische Themen auf der Leinwand zu verhandeln. Die Veränderungen in der Sozialstruktur und im politischen Klima der Türkei ab den 1950er Jahren begannen sich in den 1960er Jahren auch im türkischen Kino zu manifestieren, wo insbesondere soziologische Phänomene auf der Leinwand zu größerer Sichtbarkeit gelangten. Die Aleviten und Bektaschiten in der Türkei, die hinsichtlich ihres Glaubens und ihrer Identität als eine kollektive Gemeinschaft betrachtet werden können, wurden in der Geschichte des türkischen Kinos entweder vollständig ignoriert oder konnten den Weg auf die Leinwand zumindest nur schwer finden. Die in den 1950er Jahren einsetzenden sozialen, politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Entwicklungen in der Türkei spiegelten sich auch im Kino wider. Vor allem ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre gelangten Alevit\*innen und das Alevitentum in verschiedenen Bereichen zu öffentlicher Sichtbarkeit und dieser Wandel ließ sich, wenngleich in weiterhin begrenztem Ausmaß, in der Folge auch in filmischen Repräsentationen beobachten. In verschiedenen Filmen aus der Periode des Yeşilçam-Kinos fanden sich erste implizite Repräsentationen von Aleviten und Bektaschiten, die im türkischen Kino bis dato unsichtbar geblieben waren.

Diese Studie untersucht die Periode des Yeşilçam-Kinos, die hier auf den Zeitraum von der Mitte der 1950er Jahre bis 1980 festgelegt wird, um herauszuarbeiten, wie der alevitisch-bektaschitische Glaube und die entsprechende Identität in diesem Zeitraum auf der Leinwand dargestellt wurden, und mittels einer Sichtung relevanter Filme beschreibend darzustellen, wie sich die Regisseure dieser Periode dem Alevitentum annäherten. Ausgehend von dieser Untersuchung wird behauptet, dass es im Yeşilçam-Kino eine Repräsentation des alevitisch-bektaschitischen Glaubens gibt, auch wenn diese auf impliziter Ebene stattfindet, und dass einige glaubensbezogene Rituale des alevitisch-bektaschitischen Glaubens auf der Leinwand dargestellt werden. Zudem wird angeführt, dass diese Darstellungen im Vergleich zu den in anderen Studien behandelten Filmen zahlreicher, aber nichtsdestotrotz äußerst unzureichend sind.

**Schlüsselwörter:** Alevitentum Bektaschitentum, Türkisches Kino, Yeşilçam.

## Giriş

20. yüzyılın sonlarından itibaren inanç sistemi olmakla birlikte kendini daha çok kolektif bir kimlik olarak tanımlayan Alevi Bektaşiliğin, birbirlerinden farklı inanç ve yaşam biçimlerinden etkilenerek ya da birbirlerini etkileyerek oluşturulan tarihsel ve kültürel bir olgu olduğu düşünülmektedir. Bu yönüyle Alevilik Bektaşilik, tüm diğer inançlarda olduğu gibi senkretik bir öz içermektedir. Yüzyıllar öncesine dayanan kökleriyle Aleviliğin; tarihsel, toplumsal ve teolojik anlamda kendisini İslam inancının içinde barındırdığı; kimi zaman İslam'ın özü, kimi zaman İslam'ın bütünü bir yorumu, kimi zaman da kendine özgü bir inanç olduğu düşünülmüştür. Büyük oranda Kitabî İslam'ın dışına çıkmış ve bütünü inançların çatı/üst kavramı olarak ele alınmakla birlikte Alevilik, XIX. yüzyılda kavramsallaştırılmıştır. Öncesinde Aleviliği tanımlamak için başta “Kızılbaşlık” olmak üzere farklı kavramlar kullanılmıştır. Bununla birlikte hala akademik anlamda “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. 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 çerçeveleyerek onu özünden uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Aleviliği tanımlamaya çalışırken baskın etnik bir kimlikten, inanıştan veya dilden bahsetmek mümkün değildir. Bu yüzden Aleviliğin; Türk, Türkmen, Yörük, Zaza, Kürt gibi çok etnikli kimliklerin inanışları ve ritüelleri farklılık gösteren heterodoks toplulukların tamamını içine alan ve eriten bir inanç biçimi veya kimlik olduğu ifade edilebilir (Aydın, 2015: 11-12).

Bu kapsamda çalışma, Aleviliği tanımlamak ya da sınırlandırmak maksadıyla yazılmamıştır. Metinde Alevilik ya da Alevi Bektaşi inancı/kimliği çerçevesinde Yeşilçam sinemasındaki yansımaları ele alınarak değerlendirilecektir. Sinemasal anlamda Alevilik Bektaşilik neredeyse yüz yılı geçen Türk sinema tarihi içinde çok az sayıdaki filmin merkezinde yer almıştır. Bu filmlerin büyük bölümü de son dönem, özellikle 2000 sonrası Türk sinemasına aittir. Yeşilçam sinemasında ise Alevi Bektaşi

inancının/kimliğinin görünür olmadığı, Alevilerin ya da yaşayan Aleviliğin konu edilmediği; daha çok Alevi Bektaşî erenleri/uluları/halk ozanlarının biyografilerinin çekildiği, Şamanist öğeler eşliğinde Aleviliğin Şamanizm’le olan ilişkisi ve Alevi Bektaşî inancına ait kimi semboller ve ritüellerin gösterildiği ve bunların melodramatik anlatılar çerçevesinde beyaz perdeye aktarıldığı söylenebilir. Bu durumun temel nedeni Alevi Bektaşî inancına mensup bireylerin Cumhuriyet öncesinde (Osmanlı döneminde) ve sonrasında uğramış olduğu çeşitli baskılar sonucu kendilerini görünmez kılmaları ve kendi kimliklerini açıkça ortaya koy(a)mamalarıdır. Meseleye buradan bakıldığında tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak birçok etkenden bahsetmek mümkün hale gelir. Cumhuriyetin ilanından sonra devletin etnik olarak Türk, dini olarak Sünni ve mezhepsel olarak da Hanefî kimliğini ön plana çıkarması, bu grupların dışında kalanların öteki olarak konumlandırılmalarına neden olmuş ve onların başta gündelik yaşam olmak üzere toplumsal ve kültürel yaşamda da görünmez olmalarını sağlamıştır. Sinemada da bu durumun yansımalarını görmek mümkündür.

Alevi Bektaşîliğin sinemada temsili kapsamında yeterli düzeyde akademik çalışmaların da yapılmadığı göze çarpmaktadır. Alevi Bektaşî inancının Türk sinemasındaki yansımalarına yönelik yapılan akademik çalışmalara bakıldığında yalnızca bir tane doktora tezinin olduğu görülmektedir. 2021 yılında İhsan Koluvaçık tarafından yazılan “2000 Sonrası Türk Sineması’nda Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller” başlıklı doktora tezinde Alevi Bektaşî inancının/kimliğinin Türk sinemasına yansımaları ayrıntılı bir biçimde analiz edilmiştir. Tezin dışında Türk sinemasında Aleviliğin temsillerine dair makalelerden söz etmek gerekir, bunlardan ilki, 2014 yılında Zeki Uyanık tarafından yazılan “Son Dönem Türk Sinemasında Alevi Kimliğinin Görünümü”dür. Bu kapsamda özellikle 2000 sonrası Türk sinemasındaki Aleviliğin görünürlüğü üzerinde durulmuştur (Uyanık, 2014). 2015 yılında Murat Sadullah Cebi ve Derya Nacaroğlu’nu birlikte yazdıkları “Bir Ses Böler Geceyi’ Filminde Alevi Zihniyetine İlişkin Sinematografik Gerçekliğin Sembol İnşası” başlıklı makale, Ahmet Ümit’in aynı adlı romanından uyarlanarak Alevi zihniyeti çerçevesinde göstergebilimsel analize tabi tutulmuştur (Cebi & Nacaroğlu, 2015). 2021 yılında Recep Çökerdenoğlu’nun “Başka Sementin Çocukları Filminde Milliyetçilik ve Alevilik” başlığıyla yazdığı makalede filmin milliyetçi ideoloji bağlamında değerlendirmesinin yanı sıra milliyetçilik ve Aleviler ilişkisi gözler önüne serilmiştir (Çökerdenoğlu, 2021). 2019 yılında Mehmet Fiğan’ın yazdığı “İsimsiz Temsil Edilmek: Yeşilçam’da Alevilik” isimli kitap bölümü ise Yeşilçam’daki sınırlı sayıda filmi, Alevi inancı/kimliği üzerinden değerlendirmiştir (Fiğan, 2019). Yapılan çalışmalar ya bir film üzerinden ya da ayrıntılı bir analizden uzak

bir biçimde akademik araştırmalara yansımıştır. Bu kapsamda “Yeşilçam Sinemasında Aleviliğin ve Alevilerin Örtük Temsilleri” adlı çalışmanın daha sonraki dönemlerde yapılacak araştırmalara kaynaklık edeceği düşünülmektedir.

Buradan yola çıkıldığında çalışmanın amacı; Yeşilçam sinemasında Alevi Bektaşî inancının ya da kimliğinin örtük dahi olsa beyaz perdeye yansıtıldığını ortaya koymaktır. Ancak bu yansıtış biçimine dair film yapımcılarının tavrı ve inanç ya da kimliği yansıtma biçimleri ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Bu çerçevede başlangıcından Yeşilçam dönemine kadar Türk sinemasında Alevi Bektaşî inancının temsili ele alınmış; sonrasında ise Yeşilçam sineması merkezinde 1960’lı yıllardan başlamak üzere 1970’lerin ortalarına genel bir tarama yapılarak 7 Türk filmi (*Hacı Bektaş Veli -Anadolu’yu Türkleştirenler-*, *Kızılırmak Karakoyun*, *Gökçe Çiçek*, *Pir Sultan Abdal*, *Gönüllerin Fatihî Yunus Emre*, *Ali’ye Gönül Verdim*, *Avşar Beyi*) belirlenmiş ve incelenmiştir. Amaca yönelik örneklem çerçevesinde tarama yöntemiyle betimsel bir biçimde incelenen filmlerde Alevi Bektaşî inancına dair olgulara rastlandığı tespit edilmiştir. Ancak bunların çok büyük bölümü örtük temsillerdir.

## 1. Başlangıcından Yeşilçam Sinemasına Kadar Aleviler ve Alevilik

Türk sinemasının başlangıcından Yeşilçam dönemine kadar Alevi Bektaşî inancına dair sadece üç film dikkatleri çeker. Bu filmlerde tam anlamıyla Alevi Bektaşî inancına yer verilip verilmediği ya da verilemediği tartışma konusudur. Ancak özellikle *Boğaziçi Esrarı* ve *Aşık Veysel’in Hayatı (Karanlık Dünya)* filmlerinde inanca dair çeşitli öğelerden bahsetmek mümkündür. *Kızılırmak Karakoyun* filmi ise konargöçer Türklerin obasında gerçekleşen bir aşk hikayesine odaklanır. Çeşitli kaynaklarda filmin Alevi Bektaşî inancına dair öğeler barındırdığı düşünülmektedir.

### 1.1 Boğaziçi Esrarı

Türk sinema tarihi içinde Alevi Bektaşî inancına dair ilk film, Tiyatrocular dönemi olarak da adlandırılan Muhsin Ertuğrul döneminde çekilmiştir. 1922 yılında Muhsin Ertuğrul’un Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun “Nur Baba” adlı romanından uyarladığı “*Boğaziçi Esrarı*” filmi, bu yönüyle Türk sinema tarihine geçmiştir. Aslında film, romanda olduğu gibi “Nur Baba” adıyla filme uyarlanmak istenmiş ve çekimleri de öyle başlamıştır ancak gelen tepkiler üzerine filmin gösterimi “*Boğaziçi Esrarı*” adıyla gerçekleşmiştir. Hikâye aynıdır ve sadece isimde değişiklik yapılmıştır.

1922 yılında çekilmiş olan film, çeşitli sebeplerden ötürü kopyaları bulunamadığından ya da kaybolduğundan izlenememektedir. Ancak sinema yazarları, tarihçiler, edebiyatçılar ve araştırmacıların film üzerine yazılarından yola çıkarak bir anlamlar bütünü oluşturmak mümkündür. Filmin Alevi Bektaşî inancına yönelik toplumdaki pejoratif anlamlar içeren genel algıyı güçlendirecek türden rahatsız edici olduğunu söylemek gerekmektedir. Murat Belge “Huzursuz Bir Ruhun Panoraması” adlı derleme çalışmaya yazdığı önsözde Yakup Kadri’nin romanını bir tarikat eleştirisi olarak ifade eder (Belge, 2022: 13). Ancak eserin toplum tarafından algılanış biçimi ve toplumun çıkaracağı anlamlar farklılaşabilmektedir. Nitekim öyle de olmuştur. Film, romanda olduğu gibi bir Bektaşî tekkesi çevresindeki olayları anlatmaktadır. İstanbul’da önemli bir Bektaşî babası olan Arif Efendi’nin ölümünden sonra öğrencilerinden Nuri’nin Arif Efendinin eşi Celile Hanımla evlenerek tarikatın başına geçmesini; Nur Baba ismiyle tekkenin postnişin olmasını, etkili bakışları ve eşsiz sesi ile tekkesinde bulunan kadın müritlerin gönüllerini fethetmesini anlatmıştır. Hikâye bununla da kalmamış ve tarikat içinde mürit olan fakat ayin-i cem sırasında gördükleri karşısında tiksinererek bir daha ceme katılmama kararı alan evli ve iki çocuk annesi Nigâr Hanımla Nuri’nin yaşadığı gayri ahlaki yasak ilişkiye odaklanmıştır<sup>1</sup>.

Ayin-i ceme cinsiyet ayırmaksızın kadınlı ve erkekli katılım, yüzyıllardır Alevi Bektaşî inancına yönelik çeşitli iftiraların temel sebeplerinden birini oluşturur. Özellikle mum söndü iftirası, romandaki bir bölümü içerecek şekilde “Bir Bektaşî Tekkesinde Mumlar Nasıl Söner” başlığıyla kullanılmıştır. Dolayısıyla romanın Alevi Bektaşî inancına yönelik pejoratif anlam içerecek biçimde kurgulandığı şüphe götürmez. Cem ritüeli, kadınlı erkekli yapılsa da cinsiyet ayrımı söz konusu değildir. Dolayısıyla cemdeki herkes can olarak nitelenir. Fakat “Boğaziçi Esrarı” filminde Bektaşî tarikatının postnişin olan Nuri/Nur Babanın müridine duyduğu yakınlık, mum söndü ezberinin tekrarlanması önünü açmıştır. Bu durumun romandan sonra filme de yansması, özellikle İstanbul’da bulunan Bektaşîler tarafından tepkiyle karşılaşır ve olaylar çıkar. Aslında meselenin büyüyeceği romana verilen tepkilerden bellidir. Ancak “Kemal Film” isimli yapıım şirketi ısrarla romanı filme uyarlamak istemiştir.

1 “Nur Baba/Boğaziçi Esrarı”, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Bektaşîliğe merak sardığı dönemde tarikattan umduğunu bulamamasının ürünü olarak ortaya çıkmış bir roman olarak değerlendirilmiştir. Romanda Bektaşîlik; ahlaki erozyona uğramış, yozlaşmış bir tarikat olarak kurgulanmış ve gelenekten koptuğu belirtilmiştir (Çobanoğlu, 2022: 143). Bozulma ve yozlaşma sadece Bektaşî tekkelerine özgü bir durum değildir. Yakup Kadri “yozlaşmayı ülke genelindeki büyük resmin bir parçası olarak” değerlendirir. Bu kapsamda birçok geleneğin de tekkelerde yanlış anlaşılacak şekilde uygulandığı kanısına varır (Çakmak, 2022: 286).



Yönetmen ve aynı zamanda senaryoyu da yazan/uyarlayan Muhsin Ertuğrul'un da yazdıkları filmi onun da çekmek istediğinin kanıtı gibidir. Çünkü romanın uyandırmış olduğu yankıdan yararlanmak istemiştir (Özön, 2010: 88-89): “Kutsal diye bilinene tekkenin mahremiyetine sokulup açık saçık ayinleri açıklamak, belirli bir zümrenin aleyhine oluyordu, şimdi bu yaşamı beyaz perdeye aktararak halka göstermek, büyük bir günah sayılıyordu. Günahı işlemek değil de işlenen bir günahı açığa vurmak bazı çevrelere uygun düşmüyordu.” (Ertuğrul, 1989: 301). Muhsin Ertuğrul'un açıklamaları romandan etkilendiğinin ve olayları tamamıyla gerçek olarak değerlendirdiğinin açık kanıtıdır. Yazının devamında Bektaşilerin saldırılarını dinci bir kitlenin saldırısı olarak yorumlar ve açıkça olumsuzluk atfeder. Film çekimi sırasında çıkan olaylar bir süre daha devam eder. Bektaşiler, Kemal Film üzerinde baskı kurarak çekimlerin yapılmasını engellemek isterler hatta işi Kemal Film'in sahibi Kemal Bey'i ölümle tehdit etmeye kadar vardırırlar ancak Dahiliye Nezaretinin duruma el koymasıyla işler değişir (Özuyar, 2017: 358-359). Sonrasında filmin çekimi bir süre durmak zorunda kalır ancak daha önce de ifade edildiği gibi ismi değiştirilerek tamamlanır ve İstanbul'un işgali bittikten sonra “Boğaziçi Esrarı” ismiyle gösterimi yapılır. Filmin tanıtım metnindeki ifadeler filmin masumane bir aşk hikayesinden bahsettiği şeklinde algılanabilir. Hatta adeta bir aşk masalı şeklinde ifade edilir (Akçura 1995: 30).

“Menazırı latifesiyle bütün âlemi gaşyeden (çoşturan) ve sakinlerine hüsnü melahat ve hüsnü şairane ilka eden (yapan) güzel Boğaziçi'nin esrarengiz ve muhassar bir vakayı aşkını ve şarkın derin ve hassas bir ihtiras masalını tasvir eden bir eser nefis, her iradesinde takdirlere mazhar olan bu kıymetkar Türk kordelesi Şehzadebaşı sinema meraklılarına da her halde mahsus edecektir.”

Filmde Bektaşiliğin en önemli ritüellerinden ayin-i cem gösterilmiş, Bektaşi nefesleri seslendirilmiş ancak sessiz dönem filmi olduğu için sadece görüntülerle anlatılmaya çalışılmıştır. Filmdeki cem ritüeli Yakup Kadri'nin romanında anlatıldığı gibi sorunludur. Bunun yanı sıra ana karakterlerden kötü, ahlaksız olarak ifade edilenin Bektaşi olması da filmin bakış açısını ortaya koymaktadır. “*Boğaziçi Esrarı*”, sinemada ana karakteri Bektaşi olan ilk filmidir ve Alevi Bektaşiliğe dair olumsuz algı bırakmış olması sebebiyle tepkiler çekmiş, ciddi eleştirilere tabi tutulmuştur.

Türk sinemasında Alevi Bektaşi inancına dair öğelerin/ritüellerin çoğunlukla yanlış/sorunlu biçimde gösterildiği bir film olması dışında “Boğaziçi Esrarı”nın koyu bir melodram olduğu söylenebilir. Hatta Alim Şerif Onaran filmin melodram ve tutuculuk yönünden Muhsin Ertuğrul ilk filminden daha önde olduğunu belirtir

(1981: 164) Film dili ve tekniği noktasında değerlendirme şansı bulunulamayacak filmin içerik noktasında Alevi Bektaşî inancına yönelik olumsuz hatta iftira niteliğindeki anlatımı yüzyıllardır süre gelen toplumsal zihniyetin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu olumsuz temsil sonrası Tiyatrocular (Muhsin Ertuğrul) dönemi boyunca Türk sinemasında Alevi Bektaşî inancına yönelik doğrudan ya da dolaylı bir temsilden söz edilemez. Muhsin Ertuğrul döneminde çekilen film sayısı çok azdır ve filmlerin büyük bölümü estetik ve tematik anlamda sinema dilinin çok gerisindedir. Böyle bir ortamda tarihsel, toplumsal ve politik meselelerden çok cumhuriyet ideolojisinin kurucu unsurları çerçevesinde ideolojik formasyona uygun filmler yapılmıştır.

### 1.2 Kızılırmak Karakoyun

Türk sinemasında geçiş döneminde 1939 ile 1950 arasında yeni sinemacılar ortaya çıkmıştır. Ancak bu dönemde Muhsin Ertuğrul da film çekmeye devam etmiştir. 1946 yılında senaryosunuERCÜMENT ER takma adıyla Nazım Hikmet'in yazdığı, yönetmenliğini yine Muhsin Ertuğrul'un yaptığı halk anlatısından uyarlanan "Kızılırmak Karakoyun" filmi çekilir. Sonrasında iki kez daha filme çekilecek olan anlatıda, yörük obası beyi olan Hüseyin Ağa'nın kızı Hatçe, Çoban Selim'in sevgisine karşılık verir. Oba içinde Selim'in ağa kızına duyduğu aşk hoş karşılanmaz ancak bir şartla Hatçe'ye kavuşmasının önü açılır. Bu şarta göre Selim, üç gün boyunca sürüsünü tuzlayacak ve üç günün sonunda nehirden sürüsünü su içirmeden karşıya geçirecektir. Selim'in koyunları su içirmeden karşıya geçirmesine rağmen çeşitli engeller çıkar ve Hatçe ile Selim bir türlü kavuşamazlar. Filmde Ertuğrul, yörüklerin yaşamını beyaz perdeye aktarır ancak Alevi Bektaşî inancına dair bir unsurdan bahsedilip edilmediği eldeki veriler çerçevesinde bu konu tartışmalıdır. Türkmen Yörüklerin büyük bölümünün Alevi Bektaşî inancına mensup oldukları ön bilgisinden yola çıkarak filmde hikâyenin bu çerçevede ele alındığı hususu belirtilebilir. Filmde çeşitli deyişlerin söylendiği bilgisi de Alim Şerif Onaran'ın "Muhsin Ertuğrul'un Sineması" adlı kitabında yer almaktadır (1981: 303).

### 1.3 Aşık Veysel'in Hayatı (Karanlık Dünya)

Yeşilçam sineması öncesinde çekilen son film ise 1952 yılında yönetmenliğini Metin Erksan'ın yaptığı "*Aşık Veysel'in Hayatı (Karanlık Dünya)*"dır. Ünlü Alevi Bektaşî halk ozanı Aşık Veysel'in yaşamını şair ve ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun

senaryosundan yola çıkarak belgesel görüntüler eşliğinde beyaz perdeye aktaran film, Alevi Bektaşî inancına dair çeşitli nüveler taşımaktadır. Ancak film sansür kurulu tarafından önce ismi (Karanlık Dünya) sonrasında da köydeki yaşama ait gerçekçi hatta kimi zaman belgesele yaklaşan görüntüleri nedeniyle (tarlalardaki başak boylarının kısa zayıf gösterilmesi, turna dansının ayakları çıplak genç kadınlar tarafından yapılması) sansürlenir.

Film, Aşık Veysel'in yaşam öyküsüne odaklanırken Veysel'in Alevi Bektaşî olduğu vurgusuna yer vermez. Yönetmenin bu konuya dair çok da bilgi sahibi olmadığı düşüncesi yapmış olduğu röportajlarda görülmektedir. O, daha çok Veysel'in halk ozanı olarak zorlu yaşam koşullarını ve dönemine katkısını ele almak istemiştir. Film boyunca Aşık Veysel'in "Kara Toprak, Şeytan Bunun Neresinde" ... vb. türküleri Veysel ve Ruhi Su tarafından seslendirilir. Köye gelen aşıklar kadınlı erkekli toplantılarda dinlenir, bu durum kadının sosyal yaşamdaki yerini göstermesi noktasında oldukça önemlidir. Veysel'in Alevi Bektaşî olması ve Alevi Bektaşî topluluklardaki kadın erkek ilişkileri ya da kadınların sosyal yaşamdaki yerleri gösterilmiş olur. Veysel'in bağlamaya karşı ilgisine dikkat çekilir, sonrasında da Veysel'in yaşamından bölümler gösterilerek belgesel tamamlanmıştır.

Filmde Veysel'in Alevi Bektaşî olduğuna dair simgesel düzeyde çeşitli ipuçları olmakla birlikte, yönetmen tarafından Turnalar dansı olarak ifade edilen Turnalar semahı<sup>2</sup> dışında doğrudan Alevi Bektaşîliği ifade edecek anlatı ya da görüntüye rastlanmaz. Yönetmenin Turnalar dansı söylemi de zaten Alevi Bektaşî inancına dair herhangi bir araştırma içinde olmadığını göstergesidir. Metin Erksan "Yine, ikisi çıplak ayaklı, ikisi çarıklı dört kızın oynadığı Turna dansları çekmiştim. Gerçek bir

2 Semah, Alevi Bektaşî inanç sisteminde cem törenlerinde merkezi konumdadır. Semahların Orta Asya kökenli eski Türk topluluklarının inanç biçimlerinden birisi olan Şamanizm kaynaklı olduğuna dair çeşitli görüşler mevcuttur. Semahlardaki temel iki unsur olan müzik ve dansın Şamanizm'den kaynaklı olduğu düşünülmektedir (Turan, 2010: 156; Yörükhan, 2005: 31). Şamanların davul eşliğinde yaptıkları dansla Alevilerin Bektaşîlerin semahları arasında bir özdeşlik kurulmuştur. Çeşitli benzerlikler olsa da semahların tam anlamıyla Şaman danslarından esinlenerek oluşturulduğu savının sorunlu olduğunu söylemek gerekmektedir. Semahların ortaya çıkışı konusunda birden çok farklı görüş vardır. Bu semahlardan birisi olan Turnalar Semahı, turnaların sabahları erken saatte ve akşamları da gün batarken su yüzeyinde yaptıkları danstan esinlenmiştir. Her biri On iki imamı temsil eden on iki genç kızın döndüğü bir semahdır (Melikoff, 1993: 47) ve Hz. Ali'nin ruhunun göğe yükselmesini ya da şamanların turna kuşu (donunda) şeklinde girmesini sembolize etmektedir. Semah dönenlerin el ve ayaklarıyla yaptıkları hareketlerin turnayı sembolize ettiği düşünülmektedir (Erol, 2018: 190).

Turna dansıydı. Kızların ayakları görülüyor diye onu da kestiler.” diyerek bu durumu açıklar. Filmde sadece Veysel’in türküleri seslendirilmez aynı zamanda Pir Sultan Abdal’ın şiirleri de Ruhi Su tarafından orkestra eşliğinde seslendirilir ancak sansür kurulu tarafından bu sahneler de kesilir (Odabaş, 2004: 549). Metin Erksan, Aşık Veysel’i aşık tarzı halk ozanlığı geleneğini sürdüren/gelecek nesillere aktaran bir değer olarak yansıtmıştır. Filmin sansür kurulu tarafından yasaklanan kısmında yer alan bu görüntüler filmde yer almamıştır.

Geçiş dönemi filmlerinin dışında sinemacılar döneminde çekilen bu ve benzeri filmlerle birlikte toplumsal meselelerin Türk sinemasında daha fazla yer aldığı görülür. Fakat bu meseleler arasında Alevilik ya da Alevilerin inancına/kimliğine dair sorunlara değinilmez. Zaten bu dönemde yerel bölgeler haricinde Alevilerin kendilerini gizledikleri ve görünmez oldukları bilinmektedir.

## **2. Yeşilçam Dönemi’nde Aleviler ve Alevilik**

Genel olarak Yeşilçam sinemasına bakıldığında Alevi Bektaşî inancına ya da kimliğine ait öğelerin 2000 öncesi Türk sinemasında yeteri kadar temsil edilmediği ya da edilemediği görülmektedir. Aleviler Bektaşîler Türkiye Cumhuriyeti devleti sınırları içerisinde cismen var olmalarına rağmen ama isimlerinden bahsedilmesi yasaklanmış ötekilere benzemektedirler. Alevi Bektaşî inancına dair ritüeller, nefesler, Aleviler tarafından kutsal kabul edilen kişiler ve bu kişilerce gösterildiğine inanılan kerametler 1960-70 dönemi Yeşilçam sinemasına çok az da olsa konu olmuş fakat birkaç film dışında bu filmlerin büyük bölümü gerçekçi bir sinema dilinde beyaz perdeye aktarılamamıştır.

Yeşilçam döneminde çekilen filmlerde ilk olarak Aleviler Bektaşîler tarafından ulu kişiler olarak kabul edilen tarihsel ve dini şahsiyetlerin, eren/evliya ve yol önderlerinin biyografilerinin beyaz perdeye yansıdığı görülmektedir. Filmlerde Alevi Bektaşî uluları, önderleri ya da Alevilikle ve Bektaşîlikle ilişkilendirilen kişilerin yaşam öyküleri canlandırılrsa da genellikle Sünni bir bakış açısıyla beyaz perdeye yansıtılmıştır. Özellikle 1960’lı yıllarda dini referanslı filmlerin sayısındaki artış sinemanın ticari yönü açısından oldukça önemlidir. Filmlerin çok büyük bölümü sinemanın gerçekçi dilinin dışındadır. Çekilen filmlerde dini konulardan ziyade dini şahsiyetlerin başlarından geçen yalan yanlış olaylar ve olağanüstü kurgular vurgulanmış ve bu kişilikler birer kahramana dönüştürülerek seri halde filmler çekilmiştir. Burçak Evren bu dönemi değerlendirirken şunları ifade etmiştir (2003: 12):

*“Piyasadaki yerli yapımlara kimi beylik ablaksal nedenlerle karşı çıkanların seyircisi oldukları bu filmler, bir yandan piyasa filmlerine bir alternatif olarak ama yalnızca tecimsel amaçlarla ortaya çıkarken, diğer yandan da en masum inanç ve duyguları sömürme amacını da beraberinde getirmişlerdir. Alelacele kırsal kesim seyircisine yönelik izleyenler için yapılan bu filmler, bırakan tarihsel gerçekleri bir yana, en azından Müslümanlığın bilinen temel doğrularını bile yansıtmaktan aciz kalmışlardır. Nemağın yanlış kılınması, dönemlerin karıştırılması, Hazreti İbrahim’e kurban getiren meleğin kanatlı ve sarı saçlı bir kadın şeklinde tasvir edilmesi gibi...”*

Evren’in de belirttiği gibi filmlerin amacı özellikle kırsal kesimdeki insanların hem maddi hem de manevi olarak daha fazla sömürülmesidir. Bu kapsamda çekilen filmler, dini kişilikleri tanıtmamanın ötesine geçememiştir. Filmlerde dini kişiliklerin kahramanlıkları gerçeklikten uzak ve abartılı bir biçimde yansıtılmıştır. Hem estetik hem de tematik anlamda seyirciye sinema estetiğinden uzak yapımlar sunulmuştur. Bu kapsamda Alevilerin toplum içindeki varlıklarını da göz önünde bulunduran kimi filmlere yer verildiğini söylemek mümkündür.

## 2.1 Hacı Bektaş Veli (Anadolu’yu Türkleştirenler)

1967 yılında çekilen ve yönetmenliğini T. Fikret Uçak’ın yaptığı *“Hacı Bektaş Veli (Anadolu’yu Türkleştirenler)”* filmi, Alevi Bektaşiler tarafından kutsiyet atfedilen kişiliklerin en önemlilerinden Hacı Bektaş-ı Veli’nin yaşam öyküsünü Firdevsi tarafından 15. yüzyılda yazıldığı düşünülen *“Vilayetname-i Hacı Bektaş-ı Veli”*den kesitler halinde beyaz perdeye yansıtmıştır. Hacı Bektaş’ın Kitabı İslam’ın dışında bulunduğu ve kimi araştırmacılar, yazarlar ve akademisyenler tarafından heterodoks İslam’ın ya da Halk İslam’ının Anadolu coğrafyasındaki en önemli temsilcisi olduğu 14. yüzyıldan beri yazılmış kaynaklarda mevcuttur. Hacı Bektaş, Aleviler Bektaşiler tarafından Bektaşiliğin önderi, Alevilerin de piri olarak anılmaktadır. Ancak Hacı Bektaş’ın tarihsel kişiliğine dair tartışmalar devam etmektedir. Kimi kaynaklar onu Sünni bir alim olarak da görmektedirler. Bunun yanı sıra Hacı Bektaş’a yönelik farklı ideolojik çevreler tarafından çeşitli yaklaşımlardan da söz edilebilir. Dolayısıyla birden fazla Hacı Bektaş portresi ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Hacı Bektaş, Aleviler Bektaşiler tarafından algılandığı biçimiyle değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Dolayısıyla tarihsel tartışmaların da ötesinde Hacı Bektaş’ın yol ulusu ve pir olarak kabul edildiği söylenmelidir.

Filmde, Ahmet Yesevi'den Yesevi bir derviş olarak himmet alan ve Rum iline (Anadolu'ya, Sulucakarahöyük'e) gönderilen Hacı Bektaş'ın yolculuğu sırasında ve Rum iline gitmeden Türkistan'dayken göstermiş olduğu kerametler<sup>3</sup>, belli bir öykü çerçevesinin dışına çıkılarak art arda bölümler halinde gösterilmiştir. Başta Vilayetname'de olmak üzere Aleviler Bektaşiler tarafından eren/evliya statüsündeki kimi kişilerin menkıbelerinde anlatılan ve Hacı Bektaş'a atfedilen mitik öğeler filmin tamamında açık bir biçimde gösterilmiştir. Fakat filmde tarihsel açıdan birçok hatanın da yapıldığını belirtmek gerekmektedir.<sup>4</sup> Şüphesiz ki bu hataların kaynağı, doğrulukları kesin olmayan Velayetname ve benzeri menkıbelerdir. Senaristin ve yönetmenin bu öykülerden yola çıkarak filmi gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Dolayısıyla filmdeki tarihsel hataların kaynağını yönetmene ya da senariste mal etmek haksızlık olacaktır. Ancak onların da filmdeki anlatıyı kurma noktasında çok büyük eksiklikleri olmuştur.

Filmde, Hacı Bektaş'ın Yesevi dervişi olarak İslamiyet'i yaymak üzere Anadolu'ya geldiği vurgulanırken, bazı bölümlerde Hacı Bektaş, Kitabı İslam anlayışını Rum diyarında yaymaya çalışan bir derviş/eren/âlim/evliya gibi yansıtılmıştır. Bu anlamda film, Hacı Bektaş-ı Veli'yi, kimi sahnelerde Sünni bir İslam âlimi/ereni/evliyası gibi göstermiştir. İçeriğine bakıldığında filmi, 1960'ların ikinci yarısında ortaya çıkmaya başlamış olan Hazretli filmlerden birisi olarak görmek mümkündür. Film, halkın dini duygularını sömürmek adına sinema salonlarına daha fazla izleyiciyi çekerek, kar elde etmek üzere tasarlanmıştır. Filmdeki gösterilen Hacı Bektaş ile Alevi Bektaşiler tarafından pir olarak kabul edilen Hacı Bektaş arasında farklılıklar söz konusudur.

Sünni ilim insanlarından Ahmet Eflaki'nin kalem aldığı ve döneminin önemli metinlerden birisi olarak kabul edilen Ariflerin Menkıbeleri adlı eserde Hacı Bektaş'ın şeriat kurallarının dışında bir yaşam sürdürdüğü; oruç tutmayıp namaz kılmadığı

3 Bektaş'ın hocası Lokman-ı Perende'nin arafe günü hacdayken canı helva çektiğinde Bektaş'ın bir tabak helvayı ona ulaştırması, Ahmet Yesevi'nin oğlu Haydar'ı esir düştüğü kâfirlerin elinden kurtarması, güvercin donunda Anadolu'ya gelmesi, başına atılan loğun ona değmeyerek yanına düşmesi, öldüğünde kendi cenazesini kendisinin yıkayıp, taşıması gibi daha birçok efsane filmde Hacı Bektaş'ın kerameti olarak gösterilmiş, böylece onun efsanevi ya da mitolojik karakterine gönderme yapılmıştır.

4 Film, Vilayetname'den yola çıkılarak senaryolaştırıldığı için Ahmet Yesevi'yle Hacı Bektaş aynı dönemde yaşamış gibi göstermiştir. Ahmet Yesevi ile Hacı Bektaş'ın zamansal olarak aynı dönemde yaşamış olmalarına dair tartışmalar tarihçiler arasında sürmektedir ancak buna karşın menakıbnamelerde aynı dönemde yaşamış gibi gösterilmeleri ve mürşit-talip ilişkisi kurmaları söz konusudur. Bu durum, Hacı Bektaş'ın ölümünden neredeyse iki yüz yıl sonra yazılmış olduğu düşünülen menakıbnameleri tartışmalı hale getirmektedir.

belirtilmiştir (Eflaki, 1973: 370). Ancak filmde bazı sahnelerde Hacı Bektaş-ı Veli tek başına namaz kılarak gösterilir. Alevi Bektaşilerce Hacı Bektaş'ın bir Alevi önderi olduğu ve Kitabî İslam'ın kurallarıyla ilgisinin olmadığı düşünülmektedir. Hatta Hacı Bektaş'ın Alevi Bektaşi cem törenlerini yürüttüğü bilinmektedir. Filmde buna dair bir dene bulmak mümkün değildir. Bunun yanı sıra Hacı Bektaş-ı Veli'nin kerametleri, onu Anadolu'da karşılayan erenlerin yine çeşitli kerametler göstererek Hacı Bektaş-ı karşılamaları, Kitabî İslam'ın din anlayışıyla örtüşmemektedir. Bu noktada, Hacı Bektaş-ı Veli'yi bağlamından kopararak Sünnî bir âlim, derviş olarak göstermeye çalışmak tarihsel anlamda tartışmalıdır.

Filmin genelinde yönetmenin Hacı Bektaş-ı Veli'yi net bir şekilde bir yere konumlandıramadığı açık bir biçimde görülür. Kimi sahnelerde Kitabî İslam'ın kurallarına uyan bir eren/evliya gibi gösterilse de bazı sahnelerde Hacı Bektaş-ı Veli'nin Alevi Bektaşi inancının temellerini oluşturan düşüncelerine de yer verilmiştir. Hacı Bektaş, Anadolu'ya gelmeden önce hocası Lokman-ı Perende ile diyalogunda gönüller sultanı olmak istediğini ifade etmiştir. Gönül vurgusu Hacı Bektaş'ın Anadolu'ya gitmesinden sonra erenlerinden Kara Donlu Can Baba'yı Moğol Han'ı Tatar Kavus'u İslamiyet'e davet etmek üzere gönderdiği sahnede yeniden ortaya çıkmıştır. Alevi Bektaşi inancında gönül, tanrıya ulaşmanın en önemli aracıdır. Hacı Bektaş'ın da tanrı ile gönül arasında perde olmadığına dair sözünün olduğu bilinmektedir.

Filmde Hacı Bektaş-ı Veli'nin Ahmet Yesevi tarafından Rum (Anadolu) iline Sulucakarahöyük'e gönderilmesi sahnesinde Yesevi, "orada erenler, gerçekler, abdallar çoktur, hadi yürü, Hakk yardımcın, Hızır yoldaşın ola" diyerek Hacı Bektaş'ı yollamıştır. Alevi Bektaşi inancı açısından Hızır vurgusunun önemli olduğunu, Hızır'ın Alevi Bektaşiler tarafından kutsiyet atfedilen, yardım istendiğinde onların yanında olacağına inanılan, bütün peygamberlerin yanında bulunan ve onlara yardım eden, bolluk ve bereketin sembolü olan kutsal varlığa dönüştürüldüğünü belirtmek gerekir.

Hacı Bektaş, Sulucakarahöyük'e geldiğinde Anadolu'daki Rum abdallarına davet göndermiştir. Hacı Tuğrul ve Karaca Ahmet onun bu davetine olumlu karşılık verirken Emre Sultan bu daveti reddetmiştir. Karaca Ahmet ve Hacı Tuğrul, Hünkâr'a müşşidinin kim olduğunu sorduğunda, Hacı Bektaş, Ahmet Yesevi olduğunu söylemiştir. Alevi Bektaşi inancında müşşitlik çok önemlidir ve dede ya da pir, müşşitliği temsil etmektedir. Müşşit aynı zamanda Hz. Ali ile özdeş kılınmaktadır.

Karaca Ahmet ve Hacı Tuğrul, Hacı Bektaş'ın yanına gittiğinde Hacı Bektaş "Bizler din kardeşiyiz, umarım mezheplerimiz de aynıdır, Hu diyelim dostlar tanrı adına tanrı için, Resulü Muhammed için Ehlibeyt için." diyerek örtük de olsa mezhep vurgusu yapmıştır.

Filmde Hacı Bektaş'ın önemli sözleri sıklıkla vurgulanmıştır. O sözlerden birisi olan ve Aleviliğin temel felsefesini içinde barındıran "Eline, beline, diline sahip ol" sözü Hünkâr tarafından müritlerine öğüt amacıyla ifade edilmiştir. Alevi Bektaşî inanç esasları çerçevesince eline, beline ve diline sahip olamayan kişilerin Alevi Bektaşî olmaları mümkün değildir. Fuat Bozkurt, Ön Asya dinlerinden olan Maniheizm'deki "el, dil ve gönül mührü" biçimindeki yasağın Alevilikteki zuhur bulmuş hali olarak yorumlamıştır. Eline sahip olamama; el ile yapılan suçları kapsamaktadır, diline sahip olamama, dil ile başkasını incitmek manasındadır, beline sahip olamamak ise kendisine yasak olan kimseyle cinsi münasebette bulunma anlamına gelmektedir. Eğer bu suçlardan herhangi birisi işlenmişse suçu işleyen kişi Alevi Bektaşî toplumu tarafından düşkün olarak kabul edilip, suçun ağırlığına göre cezalandırılmaktadır (Bozkurt, 1990: 76). "Eline, beline, diline sahip olmak" ifadesini farklı biçimlerde yorumlayanlar da vardır. Eli, töreye sahip olma; beli, Türk soyuna sahip olma; dili ise Türkçeye sahip olup, korumak şeklinde ifade eden; Alevilikle Türklüğü özdeş kılan anlayışlar da söz konusu olmuştur (Özdemir, 2014: 244).

Filmde Tapduk Emre'nin Hacı Bektaş-ı Veli'nin müridi oluşu ve ona bağlılığını ifade edişi yine "Vilayetname-i Hacı Bektaş-ı Veli" de geçtiği haliyle beyaz perdeye aktarılmıştır. Tapduk Emre'nin yanı sıra Kadıncık Ana, Kara Donlu Can Baba, Karaca Ahmet, Hacı Tuğrul, Yunus Emre, Ahi Evran Sultan, Güvenç Abdal gibi Alevi Bektaşîler tarafından kutsiyet atfedilen ve Hacı Bektaş'ın erenlerinden olan kişiler kısa da olsa Hacı Bektaş-ı Veli ile birlikte görülmüşler ve Hacı Bektaş'ın onlarla ilişkilerine değinilmiştir.

Alevilikle ilgili kaynak kitapların çoğunda yer alan Hacı Bektaş'la ilgili efsanelerin diyakronik bir biçimde filme bire bir aktarıldığını söylemek mümkündür. Ancak Vilayetname'den uyarlanan Hacı Bektaş-ı Veli filminin Alevi Bektaşî inancına dair öğeleri açık bir biçimde beyaz perdeye yansıttığını söylemek oldukça güçtür. Bu durum, tarihsel anlamda Aleviliğin tam anlamıyla ne zaman ortaya çıktığı sorunuyla da bağlantılıdır. Bunun yanı sıra Vilayetname'nin de dahil olduğu günümüze kadar gelen yazılı kaynakların orijinalliğini tartışma konusu yapar (Yıldırım, 2019: 100-104). Ancak filmin Alevilerin en önemli ulularından Hacı Bektaş'ın yaşamından



kesitler sunduğu, kimi sahnelerde de Hacı Bektaş'ı, Kitabı İslam'ın dışında bir derviş olarak gösterdiği söylenebilir. İnanca ya da inanç dünyasına dar çeşitli ipuçlarını görmek mümkündür. Yönetmenin filmi, Alevi ya da Sünni bir bakış açısının dışında Vilayetname'deki hikayelerden yola çıkarak aktarma yolunu seçtiği ve meseleyi egemen anlayışa uygun yansıtmaya çalıştığı söylenebilir. Bununla birlikte filmde Hacı Bektaş'ın Anadolu coğrafyasında İslamiyet'i yayma çabası vurgulanmıştır.

## 2.2 Kızılırmak Karakoyun

Alevi Bektaşî inancının Yeşilçam sinemasında görünür biçimde beyaz perdeye aktarıldığı ilk film, Ömer Lütfi Akad'a aittir. 1967 yılında yönettiği ve senaryosunu Yılmaz Güney ile birlikte yazdıkları "*Kızılırmak Karakoyun*" filmi, Alevi Bektaşîliğe dair çeşitli ritüelleri barındıran bir yapım olarak ön plana çıkmaktadır. Lütfi Akad, kamerasını konargöçer Türkmen obalarına çevirmiş ve onların önemli halk hikayelerinden birisi olan *Kızılırmak Karakoyun*'u, Muhsin Ertuğrul sonrasında ikinci kez beyaz perdeye aktarmıştır. Bunu yaparken de Lütfi Akad'ın konargöçer Türkmen boyları hakkında oldukça fazla kaynak taradığı ve görüşmeler yaptığı bilinmektedir.

Film, ilk çevriminde olduğu gibi oba beyi Hüseyin Ağa'nın kızı Hatice ile obanın çobanı Ali Haydar'ın aşkına odaklanmaktadır. İkisinin imkânsız aşkı, melodram sineması kalıplarına uygun olarak beyaz perdeye yansıtılmıştır. Ancak film sadece imkânsız aşkı anlatmaz; bunun yanı sıra aşka engel olan tarihsel, toplumsal, ekonomik ve kültürel farkları da başarılı bir biçimde işlemiştir. *Kızılırmak Karakoyun*'da hikâyenin konargöçerlerin göçebe hayattan yerleşik hayata doğru geçtiği zamana rastladığını söylemek mümkündür.

Filmde töreler, Hatice ile Ali Haydar'ın bir araya gelmesini engellemiştir. Bunun üzerine obada erenler meclisinde düşkünlük meydanı kurulur. Mürşit olarak adlandırılan dedeler önünde, şahitler karşısında meseleler ortaya konar ve durumun sebepleri sorgulanır. Filmde gösterilen durum, Alevi Bektaşîlerin cem törenleri sırasındaki sorgulamalarına benzer bir biçimde izleyiciye aktarılmıştır. Oba beyi Hüseyin Ağa, meydana dara durarak Ali Haydar'dan şikâyetçi olmuştur. Bunun sonucunda mürşitler/dedeler Ali Haydar'a bir görev vererek üç gün tuzla beslenmiş koyunları dereden su içmeden karşı tarafa geçirmesini istemişlerdir. Ali Haydar bu isteği kabul ederek ve koyunları su içmeden dereden geçirmiştir. Ancak Hüseyin Ağa'nın borçları, Hatice'yi Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet'le evlenmeye zorlamıştır. Kararından vazgeçen Hüseyin Ağa, Ali Haydar'ı ve obanın gençlerini Hatice'yi

kasabaya götüren Abdi Ağa'nın adamlarının ardından yollamıştır. Düğün alayı tam köprüden geçerken köprünün çökmesi sonrası Ali Haydar ve Hatice nehre düşerek can vermişlerdir.

Aleviliğin, *Kızılırmak Karakoyun* filmine kadar sinemada daha önce bu ölçüde görünür olmadığını söylemek gerekir. Açık bir biçimde Aleviler Bektaşiler oba halkı olarak beyaz perdede boy göstermişlerdir. Filmde Alevi Bektaşi inancına ait kimi ritüeller gerçekçi bir biçimde beyaz perdede temsil edilmiştir. Özellikle erenler meclisindeki düşkünler meydanı ve dara çekilme sahneleri görünürlük açısından Aleviler Bektaşiler için son derece önemlidir. Alevi Bektaşi erkânında dar; sorguların görüldüğü, pîr, dede ya da mürşit nezdinde hesap verilen meydandır. Her Alevi dar meydanında mürşit karşısında nefis muhasebesini yapmaktadır. Filmde dedeler, Hüseyin Ağa'ya "dileğin neyse hak meydanında hak için söyle" diyerek ondan ne istediğini sormuş, Hüseyin Ağa önce kendisini tanıtmış, oba beyi olmasına rağmen her şeyden önce de bir baba olduğunu vurgulamıştır. Cem törenlerinde Hak-Muhammed-Ali divanında herkesin eşit olması sebebiyle Hüseyin Ağa, oba beyi olmasının bir anlam ifade etmeyeceğini bildiği için bir baba olarak divana geldiğini belirtmiştir. Bu yönüyle cem törenlerinde kimsenin birbirine karşı üstünlüğü bulunmamaktadır.

Filmde dar meydanında Hüseyin Ağa, çobanı Ali Haydar'ın kızıyla görüldüğünü ve niyetinin kötü olduğunu ifade ederek, Ali Haydar'dan şikâyetçi olmuştur. Şahitler de bu durumu onaylamışlardır. Savunma sırası Ali Haydar'a geçtiğinde niyetinin kötü olmadığını ifade ederek, çoban olmakla birlikte bey kızına âşık olmasının bahtsızlık olduğunu belirtmiş ve dedenin vereceği hükme itiraz etmeyeceğini söylemiştir. Dedeler toplanarak "bu meydanda gerçek vardır yalan yok, bu meydanda eğri bakan mervalara aman yok, hak kılıcı keskin olur mümin kalbi incitme" diyerek hükmü açıklamak üzereyken, Dedecan destursuz şekilde meydana gelmiştir. Dedecan; "Erenler, canlar, sözüm var, şimdi ben de töreleri çiğnedim varın cezamı verin. Karardan sonra dönülmez bilirim. Canlarım, erenler, dostlar, gönül töre dinlemez... Çoban Ali ne etsin" diyerek Ali Haydar ile Hatice'nin aşklarının önündeki engelin aşılamayacak gibi görülen bir şartla cezalandırılmasını istemiştir. Dedecan, Ali Haydar'ın töreleri çiğnemesi sebebiyle düşkün kabul edileceğini ve obadan uzaklaştırılacağını bildiği için bu duruma engel olmak niyetindedir. Dedeler törelerin doğrultusunda karar vermek zorunda oldukları için şartı kabul etmenin kendilerine düşmeyeceğini belirterek Hüseyin Ağa'ya dönmüşler ve ondan rızalık almışlardır. Dar meydanında Hüseyin Ağa bu şartın yerine getirilmesi koşuluyla kızıyla Ali Haydar'ın evliliklerine izin

vereceğini belirtmiştir. Böylece Çoban Ali Haydar düşkün olmaktan kurtulmuştur. Aleviler Bektaşiler açısından düşkünlük, yolun gerekliliklerinin yerine getirilmemesi ve ona aykırı davranılması sonucunda oluşmaktadır. Bu anlamda aslında dara çekilme, yola uygun olmayan, onun gerekliliklerini yerine getirmeyen talibin, inanç önderi (dedeler) ve davalılar huzurunda sorgulanması esasına dayanmaktadır. Dara çekilme düşkünlük hukukunun ortaya çıkmasının öncülüdür. Düşkünlüğün iki türlü sonucu bulunmaktadır. 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 durum filmde, daha önceden obadan birisi olarak belirtilen Abdi Ağa özelinde vurgulanır. Abdi Ağa düşkün olarak görüldüğü için dışlanmış ve obayı terk etmek zorunda kalmıştır.) Genellikle çok büyük suçlar işlendiği zaman tamamen örf dışı ilan edilme durumu gerçekleşmektedir. Bu suçlar; ikrarından dönme, zina yapma ve evlenmemesi gereken kişilerle evlenme olarak ifade edilmiştir (Bal, 1997: 97). Bu anlamda filmde dara çekilme sahnelerinde basit ve gerçekçi bir anlatının yer aldığını söylemek gerekmektedir. Bu anlatı ismen olmasa bile Alevi Bektaşi inanç sistemindeki en önemli ritüellerden birisini net bir şekilde beyaz perdeye yansıtmıştır.

Filmde Dedecan'ın Alevilerin yedi ulu ozanından birisi olan Pir Sultan Abdal'ın şiirlerini obaya uyarlayarak bağlamayla çalıp dolaşması, obalıların Alevi Bektaşi olduklarının bir diğer kanıtıdır. Akad, filmin senaryosunu yazarken Pir Sultan'ın şiirlerinden beslendiğini anılarında ifade etmiştir (Akad, 2004: 448-450). Filmin müziklerine bakıldığında yine Pir Sultan'ın deyişlerinin Orhan Gencebay tarafından seslendirildiği görülmektedir. Bu deyişler, filmin diline uygun bir biçimde seçilmiş ve lirik anlatıma katkı sunmuştur. Ancak deyişlere bakıldığında Alevi Bektaşi kimliğine dair öğelerden ziyade Pir Sultan'ın daha çok maddi aşkı ve doğayı işleyen şiirlerine yer verilmiştir.

Bunun yanı sıra kasabada yaşayan Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet'in obada yaşayanları başı açık (Kızılbaş) olarak ifade etmesi obalıların Alevi olduğunun bir diğer göstergesidir. Ahmet; "Bizim başı açıklardan kız aldığımız görülmüş mü?" diye sorarak aralarındaki ayrımı ifade etmek istemiştir. Bu durumun obalılar için de geçerli olduğunu söylemek gerekmektedir. Filmde Hüseyin Ağa'nın Fettah ile yaptığı konuşmada "Biz onlara kız vermeyeli yıllar oldu... Hadi verdik diyelim onlar da bizden kız almazlar." sözleriyle aradaki ayrımı vurgu yapmıştır. Böylelikle filmde

ovalı-obalı ayrımının altının çizilerek, dolaylı da olsa Alevilerle- Sünniler arasındaki ayrıma vurgu yapılmıştır. Alevi ve Sünni topluluklar arasında kız alıp vermenin yıllardır yaşanmadığının ifade edilmesi<sup>5</sup> oldukça önemlidir. Obalıların birbirlerine canlar, dostlar, erenler diye hitap etmelerinin Alevi Bektaşiliğin bir diğer göstergesi olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte Alevi erkeklerin sıkça kullandığı Hüseyin, Ali Haydar gibi isimler filmde Aleviliğe dair görünür olan diğer unsurlar arasındadır.

Filmle ilgili olarak yönetmenin bilinçli bir şekilde bu filmi planladığı, filmde önce Türkmenlerle ilgili araştırmalar yaptığı, yönetmenle yapılan söyleşilerde açıkça ortaya konmuştur. Yönetmen her ne kadar filmde ismini geçirmese de Alevilerin yaşamlarından, ritüellerinden kesitler sunduğunun farkındadır. Âlim Şerif Onaran, Lütfi Akad ile gerçekleştirdiği röportajında Akad'ın film öncesinde yaptığı araştırmalarla ilgili şunları ifade etmiştir (1990: 129-130);

*“Birtakım kaynaklar karıştırdım. O kaynakları sinemaya uygulamaya çalıştım. Gene işte içgüdüyle... Olsa olsa kaynaklardan edindiğim intibalarla böyle olabilir diye düşündüm. Bir zaman sonra sordum filmi görmüş olan bir iki Alevi'ye. “Ne dersiniz?” dedim, “acaba yakınlık var mı?” Gülmeyerek “Var” dediler. Yani tabii ben o törenlerin nasıl yapıldığını bilmiyorum. Okuduğum kaynaklarda da öyle derin bilgi yoktu. Ama sezgiyle, bir cümleden edindiğim bir sezgiyle, bir başka davranışa, bir başka mizansene gittim. Oradan, doğruya yakın bir şekle vardığını sanıyorum.”*

Yönetmen daha önce bilmediği bir kültür, inanç ya da kimlikle ilgili yaptığı araştırmaları mümkün olduğu kadar gerçekçi biçimde beyaz perdeye yansıtmayı başarmıştır. Bu noktada Alevi Bektaşî ismini kullanmamış olmasını tarihsel toplumsal koşullardan bağımsız biçimde düşünmek doğru olmayacaktır. Alevilerin kendilerini inanç ya da kimlik olarak yüzyıllardır gizledikleri bilinmektedir. Lütfi Akad'ın bunu açık bir biçimde ifade etmemesi anlaşılabilir bir durumdur. Yönetmen film boyunca ismini kullanmadan örtük biçimde Alevi Bektaşî inancının beyaz perdeye aktarmıştır.

5 Alevilerde Sünni ile evlenmek yabancıya gönül vermek olarak ifade edilir. Kırsal bölgelerde Aleviler açısından içevlilik, 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 (Salman, 2018: 323-324).

### 2.3 Gökçe Çiçek

1972 yılında yönetmenliğini yine Ömer Lütfi Akad'ın yaptığı “Gökçe Çiçek”, Aleviliğe dair izlerin olduğu bir diğer filmidir. Aslında “Gökçe Çiçek”, “Kızılmak Karakoyun” filminin kaldığı yerden devam etmektedir. Akad yine göçebe Türkmen obalarının hikâyesini anlatmıştır. Filmde 18./19. yüzyıllarda Osmanlı'da konargöçer obaların yerleşik hayatla göçerlik arasında kalmaları, melodram unsurları barındıran bir aşk hikâyesi çerçevesinde anlatılmıştır. Filmdeki Alevilik daha çok Şamanizm üzerinden anlatılmak istenmiştir. Âlim Şerif Onaran'a göre Akad; *Gökçe Çiçek*'le kamerasını yeniden göçerlere döndürmüş ve göçerlerin Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar getirdikleri Şamanizm izleri bu filmde sıkça görülmüştür (1999: 109). Filmde Şamanlığa ait unsurlar açıkça ortaya konmakta ancak doğrudan Alevilikten bahsedilmemektedir. Anadolu'ya gelmeden önce Türkmenlerin önemli özelliklerinin başında; göçebe olmaları ve Şamanizm'den etkilenmeleri gelmiştir. Orta Asya'dan beri taşıdıkları Şamanist inançları Anadolu'ya kadar getirmişler ve yaşamlarının bir parçasına dönüştürmüşlerdir. Her ne kadar göçebe yaşam tarzından önce Şamanizm yaygınlığını kaybetmiş olsa da kendisini 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 sahip olmuştur (Çamuroğlu, 1990: 68).

Filmde etnik anlamda Türk olan Alevi Bektaşilerin inançlarının kaynaklarından en önemlisini oluşturan Şamanizm vurgusu oldukça fazladır. Filmin hemen başında Selman Ali ve Gökçe Çiçek ağaca çaput bağlayarak dileklerinin gerçekleşmesini isterler. Dilek ağacı inancı, ağaç kültüründen günümüze kadar gelmiştir. Ağaç kültürünün eski Türklerin inanç sisteminde önemli bir yeri vardır ve filmde de bu durum açık biçimde ortaya konmaktadır (Ocak, 2010: 134-135). Genel ardıc gibi ağaçları kesmenin kötülük, uğursuzluk getireceğine inanılmakta, ağaçların dibinde yatır olduğu düşünülmekte ve bu yatırlardan dileklerde bulunulmaktadır.

Gökçe Çiçek, Artuk Beyinin oğlu ile sözlendirilmesine ses çıkarmayan ve verdiği ikrardan dönen Selman Ali'ye “dönen dönsün ben dönmem yolumdan” diyerek Pir Sultan'ın ünlü sözünü söylemiştir. Bu sırada Gökçe Çiçek, şaman davulunun seslerini duymaya başlamıştır. Sesler dedenin yaşadığı mağaradan gelmektedir. Filmde, dede mağarada yaşayan, gaipten bilgiler alabilen birisi olarak temsil edilmiştir. Dede hem yaptıkları hem de kıyafetleriyle adeta bir şaman kamını andırmaktadır. Yapılan çeşitli

araştırmalarda dede, baba ve kam arasında büyük benzerliklerin olduğuna dair ifadeler yer verilir. Mehmet Eröz “Eski Türk Dini (Gök Tanrı İnancı) ve Alevilik-Bektaşılık” adlı çalışmasında benzerliklere değinmiştir. Ona göre (Eröz, 1992: 12-30) 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 benzemektedir. Alevi Bektaşi inancının cem ritüeli ile şamanların dini ayinleri arasında da ilişki olduğu düşünülmektedir.

Gökçe Çiçek, dedeye, Selman Ali'nin onu Alakuşlara kurban ettiğini söylediğinde dede, Gökçe Çiçek'e, “Acı ile yoğrulmuş hak nuruna kavuşur kızım, üçler, yediler, kırklar deminde sırrı aşk yüreğine ayan olur” diyerek Alevi Bektaşilerin kutsiyet atfettiği simgesel anlamlar içeren sayılardan bahsetmiş ve elindeki çalgısını çalmıştır<sup>6</sup>. Burada dedenin söylediği “hak” sözcüğü, Alevi Bektaşi inanç sistemi içinde birkaç anlama gelmektedir. Ancak en önemlisi yokluktaki, “hiçlikteki mutlak tanrının, güzelliğin görülmeye olan eğilimi sonucu dönüşüme uğramasıyla beliren ve kendi ayrımında olan” (Korkmaz, 2016: 117) tanrıyı ifade etmektedir. Aynı zamanda hak, doğruyu ve bir maldan alınan payı da belirtmek için kullanılmaktadır. Dedenin, Hakk sözcüğü ile tanrıyı işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Filme göçerlerin Türkmen olduğu sıklıkla vurgulanmış ve oymak beyinin ölümünden sonra yerine eşi geçerek, “bacı beyi” olması uygun görülmüştür. Böylece obadaki kararların alınmasında son sözü söyleme yetkisi bacı beye verilmiştir. Bu noktada hem eski Türk inancında hem de Alevilikte kadına bakış açısının önemi ön plana çıkmaktadır. Alevi Bektaşi inanç sisteminde kadın ve erkek eşitliği yaşamın her

6 Dedenin filmde söylediği sayılar ise yine Alevi Bektaşi inancında sembolik anlamlar içermektedir. Genelde Alevi Bektaşi cem ayinlerinde sıklıkla kullanılan sözcüklerin başında gelen üçler, özellikle dualar sırasında, semah ve deyişlerde kullanılmaktadır. Ancak bu sayılarla nelerin ve kimlerin anlaşılması gerektiği konusunda bir ortak görüş mevcut değildir. Alevi Bektaşilerde üçler denildiğinde; Allah, Muhammed, Ali; Muhammet, Ali, Fatma ve Ali, Hasan, Hüseyin; 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 inançları için çok önemli bir tarafı söz konusudur. Kırklarla Mırac'ta Hz. Muhammed'in tanrıyla görüşmesinden dönerken aralarına girmek istediği ancak kendisini peygamber olarak tanıttığı için önce alınmadığı sonra ise kul olarak tanıttığında Salman-ı Farisi'nin yerine aralarına aldıkları kırk ermiş kişi ifade edilmektedir (Kehl-Bodrogi, 2012: 134). Üçler, beşler ve yediler aslında Hz. Muhammed ve yakın çevresini, Ehlibeytini tanımlanmak için kullanılmıştır. Bu sayıların kökeni İslam mistisizminde erenlerin hiyerarşik inancına dayanmaktadır.

alanında vurgulanmaktadır. Aleviler açısından tarihsel kaynaklardaki kadın figürleri, Alevilerin kadınlara verdiği önemi göstermektedir. Özellikle Hz. Fatma'nın Ehlibeyt içindeki yeri ve mitleştirilmiş yaşamıyla Kadıncık Ana'nın Hacı Bektaş Anadolu'ya geldiğinde erenler meclisinde sohbette olması gibi kimi örneklerden bahsedilebilir (Okan, 2016: 70-72). Ancak bütün bu olgular, özellikle inanşsal anlamda cem törenlerinde geçerli olabilmekte ve söylem düzeyini aşmamaktadır.

Filmde Gökçe Çiçek'in içinde bulunduğu durum (gaipten haber vermesi, oba dışında mağarada dedeyle konuşarak sürekli Selman Ali'nin geleceğini söylemesi) oba halkının bir kısmı tarafından "Erenlere karışmış, Kırklar deminde dolu içmiş"e benzetilmiş, bir kısmı tarafından ise deli olarak görülmüştür. Filmde kırklar demi sözüyle aslında kırklar cemi ifade edilmek istenmiştir. Kırklar cemi, Alevi Bektaşiler açısından cem töreninin başladığı ve cem ayini sırasındaki ritüellerin ortaya çıktığı başlangıç noktasıdır. Aynı zamanda kırklar, Alevi mitolojisinin temelini oluşturmaktadır.

*Gökçe Çiçek* filminde, *Kızılırmak Karakoyun* filminde de olduğu gibi, Alevilerin sıkça kullandığı Selman, Ali, Haydar gibi isimlere yer verilmiştir. Selman, kırklar söylencesinin en önemli isimlerinden Selman-ı Farsî'nin, Ali ve Haydar da Hz. Ali'nin isimleridir. Filme bakıldığında *Kızılırmak Karakoyun* filminde olduğu gibi Alevi Bektaşilerin sıkça kullandığı eren, baci, can, dede, pir gibi sözcüklerin de inanşsal anlamda obalılarının Alevi Bektaşi olduklarına vurgu yapılmak için bilinçli bir biçimde kullanıldığı söylenebilir.

Filmde obadaki göçerlerin yaşayış biçimlerine bakıldığında açık biçimde Şamanizm etkisi görülmektedir. Zaten Lütfi Akad da Âlim Şerif Onaran ile yaptığı söyleşide bunu belirtmiştir (1990: 158-160). Şamanik unsurların altını çizen bir diğer isim ise Özgür Velioglu'dur (2005: 122-131). Filmde yönetmen, Anadolu Alevilerinin Şamanik izler taşıyan inanç biçimini, Alevilik olarak değil de Şamanlık olarak beyaz perdeye aktarmayı tercih etmiştir. 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 vurgusunu örtük biçimde beyaz perdeye aktardığını söylemek mümkündür. Bu noktada Alevi Bektaşi inanç esaslarında ve yaşam pratiğinde Şamanist öğelerin önemli bir yeri vardır ve filmde de bu durum görülmektedir.

## 2.4 Pir Sultan Abdal

1973 yılında yönetmenliğini Remzi Jöntürk'ün yaptığı "*Pir Sultan Abdal*" filmi, Türk Sinemasında Alevi Bektaşî inanç ve kimliğinin görünür olduğu filmlerin başında gelmektedir. Film, dönemin politik gelişmelerine<sup>7</sup> de 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 *Kızılrmak 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 anlatının merkezine, Pir Sultan ile onun yanında yetişen ve sonrasında Sivas'a vali olarak atanan Hızır Paşa arasındaki mücadeleyi almıştır. Filmde Pir Sultan'ın zalim olarak nitelendirdiği Osmanlı'ya ve onun yerel destekçilerine boyun eğmeyişi ve karşı koyuşu epik bir anlatı çerçevesinde beyaz perdeye aktarılmıştır. Pir Sultan'ın Osmanlıyla olan ilişkisi ele alınırken, Osmanlı'nın özellikle kırsal alandaki halka karşı uyguladığı zulüm politikaları eleştirilmiştir. Osmanlı; haram yiyen kadınlar, insanları yerinden yurdundan eden askerler ve yoldan çıkmış Hızır Paşa özelinde temsil edilmiştir.

*Pir Sultan Abdal* filmiyle birlikte Alevilik Bektaşîlik, tarihsel bir kişilik üzerinden ve bu sefer doğrudan Yeşilçam'ın konusu olur. Aleviler Bektaşîler açısından filmin hemen başında Pir Sultan'ın asılma sebebinin "Şah" kelimesini kullanarak şiirler yazması olduğu belirtilir. Anlatıcı, Pir Sultan'ın Şah derken kastettiği kişiyle ilgili olarak "Oysa Şah-ı Merdan Ali'dir Ali" der ve onun Hz. Ali'yi kastettiğini ifade eder. Film boyunca Pir Sultan'ın şiirlerinde Allah, Muhammet, Ali sevgisinin yanı sıra Şah diye nitelendirilen Şah-ı Merdan ve Şah İsmail (Hatayı) sevgisi de sürekli işlenir. Şah İsmail (Şah Hatayı) Safevi Devleti'nin hakanı ve Osmanlı'nın düşmanı ancak Kızılbaşların ulu kişisi olarak vurgulanmıştır. Filmin sonunda Hızır Paşa ona karşı gelen Pir Sultan'ı affetmek ve serbest bırakmak için "Şah" kelimesinin geçmediği üç deyiş söylemesini ister ancak Pir Sultan üç şiirinde de Şah'a olan sevgisini ifade ederek, bu yolda daracağına asılmayı göze aldığını gösterir. Filmin sonunda Pir Sultan daracağına asılır ancak bedeni ortadan kaybolur. Pir Sultan'ın ortadan kayboluşu bir ölüm değildir, gayb erenlere/kırklara karıştığı düşüncesi yaygındır. Zaten Alevi Bektaşî

---

7 1974 yılında çekilen film, kendisini ortanın solunda ifade eden Cumhuriyet Halk Partisinin iktidarda olduğu, ülkede sol/sosyalist hareketlerin yükseldiği bir dönemde çekilmiştir.



düşüncesinde de ölüm, ruhun yer değiştirmesi, görünür alemde görünmez aleme geçiş olarak adlandırılır. Böylelikle yeni bir durumun başlangıcı olarak adlandırılır.

Filmde Hızır, obasıyla birlikte hem eşkıyaların hem de Osmanlı'nın zulmünden kaçarak Pir Sultan Abdal'a sığınır. Bu sahnede Hızır, Pir Sultan'ın dergâhına girmek istediğini belirtir, bunun üzerine Pir Sultan, "Ben Dervişim Dersin" şüriyle karşılık vererek "Mürşit huzurunda dara durmaya/Dara durup hakka boyun vermeye/Muhabbetten geçip hırka giymeye/Car pareden derviş şalın var mıdır" der ve böylece Hızır'a yolun gerekliliklerini anlatmış olur. Pir Sultan, Hızır'ın Alevi Bektaşî inancına bağlı olabilmesi için önce yola girmesi gerektiğini hatırlatmıştır. Alevi Bektaşî inancında yola girmek için ikrar verilmelidir. Bunun da mürşit huzurunda ve cem töreninde gerçekleşmesi gerekmektedir. Bir Alevi can, yola girmek istediği zaman görgü ceminde ikrar vererek dara durmalıdır. 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 edilmek durumunun olacağı bilinmektedir. Hızır dergâha girdikten sonra Pir Sultan'ın yanında yıllarca pişerek, nefisini köreltmeye çalışmış ve dergâhın bütün işlerine koşturmuştur. Böylece Pir Sultan'ın gözüne girmeyi başarmış ve ondan himmet alarak İstanbul'a gidip medrese eğitiminden geçmek istemiştir.

Filmde anlatıcı, Pir Sultan'ın Hacı Bektaş-ı Veli dergâhına giderek yedi yıl boyunca hizmet edip, çile doldurup, nefisini terbiye ettiğini ve veli kapısından dünyaya nasıl bakması gerektiğini bilen bir eren/pir olarak çıktığını ifade etmiştir. Pir Sultan, Hacı Bektaş dergâhındaki hizmetinin karşılığı olarak memleketine gönderilerek topluluğun Hacı Bektaş-ı Veli dergâhına bağlılığını sağlamak istemiştir. Bunun simgesi olarak da boynuna madalyon ya da rozeti andıran Bektaşî teslim taşı adını almıştır.<sup>8</sup> Balım Sultan'ın tarikatin başına getirilmesinden sonra genellikle Bektaşî babalarının taktığı teslim taşı, tarikata girenlere verilmektedir. Teslim taşı, on iki imamları çağrıştırmak adına on iki köşeli yıldız biçimindedir.

8 Teslim taşının kutsal bir hal almasının temel sebebi Hacı Bektaş-ı Veli'nin zehirlendikten sonra bu taşları kustuğuna inanılmasıdır. Böylece teslim taşı Bektaşîler açısından kutsal kabul edilmiştir. Teslim taşının Alevi Bektaşî mezar taşlarında da görüldüğü bilinmektedir (Öztürker, 2013: 186). Bektaşî dergâhına teslimiyet anlamına gelen teslim taşı, dervişler tarafından dergâha özerlerini teslim ettiklerini ifade etmek için takılmaktadır.

Filmde Pir Sultan'ın evi aynı zamanda dergâh olarak nitelendirilmiş; dergâha girmek isteyenleri dergâhın kapısındaki kişiler durdurarak; Hacı Bektaş'ın ünlü sözü, aynı zamanda Alevilerin temel düsturu olan “Eline, beline, diline sahip olamayan, haram yiyen bu kapıdan giremez” demişlerdir. Pir Sultan'ın evinin içinde Hz. Ali'nin kılıcı olan Zülfişkar'ın işleminin yanı sıra bağlamanın da asılı olduğu görülmüştür. Böylece Pir Sultan'ın Alevi Bektaşî olduğu açıkça gösterilmiştir. Filmde erkeklerin yanı sıra kadınların da dergâhta rahatça hareket ettikleri ve Alevilerdeki kadın erkek arasındaki ilişkinin mahiyeti de gözler önüne serilmiştir (Fiğan, 2019: 210).

Film boyunca Alevilik son derece açık biçimde işlenmiş, özellikle 16. yüzyılda Alevilik, Kızılbaşlık olarak isimlendirildiği için Kızılbaş sözcüğü kullanılmıştır. Bunun yanı sıra pir, can, dost, baba, eren, dede gibi Alevi Bektaşî inanç sisteminde sıklıkla kullanılan sözcüklere de yer verilmiştir. Filmde Hızır Paşa döneminin Yezid'i olarak vurgulanmış ve yaptığı zulümlere lanet edilmiştir. Pir Sultan Abdal, özellikle Osmanlı makamlarının karşısına çıktığında kızıl başlığıyla görülmüştür. Kızıl başlık, Safevi devletinin kurucusu Şeyh Haydar tarafından çoğu Azeri ve Doğu Anadolu Türkmen'i olan kitlelerini, diğerlerinden ayırmak için onlara her biri on iki imamdan birisini temsil eden on iki dilimli kızıl börk giydirmiştir. Bu durumdan etkilenen Anadolu'daki Türkmen kitleleri de kızıl başlıklarını giyerek Şeyh Haydar'a ve Safevi devletine bağlılıklarını belirtmişlerdir. Bu bağlamda Pir Sultan'ın kızıl başlık giymesi onun Kızılbaş olduğunun ve Safevi Devletine ve Şah'a bağlılığının göstergesidir.

Alevilikteki insan sevgisi ve gönül vurgusu Pir Sultan'ın şiirlerinden yola çıkarak işlenmiş, yoksulun yanında olmak, kalbini temiz tutmak, insanları hor görmemek, haram lokma yememek, ikrarından dönmek gibi Aleviler için önemli konular filmde işlenmiştir. Filmde Pir Sultan ile Rüstem'in diyalogları sırasında Pir Sultan'ın Rüstem'e “bizim derdimiz köpeklerle değil ol kapıyadır ve seninledir bilesin ve de yöremizden giderek haramla beslenmiş gövdenle alanlarımızı kirletmeyesin” der. Bu noktada Rüstem'in düşkün ilan edilmiş bir Kızılbaş olduğunu söylemek mümkündür. Rüstem nefesine uyup, haram lokma yiyerek yoldan çıkmıştır.

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 ister. “El ele el hakka” demek ikrarın sembolüdür ve Pir'e verilen ikrar; Hz. Muhammed'e, Allah'a verilmiş sayılmaktadır. Talipler rehber, rehber pire, pir mürşide, mürşit Muhammed Ali'ye, onlar ise Hak'a bağlılığını ifade etmektedir.

Talipler, Alevi Bektaşî inancına göre verdikleri ikrarla yükümlüdür, ikrar onları tanrıya ulaştırma aracıdır. Pir Sultan, Hızır'a "Gözünle görmediğini söyleme, gördüğünü eteğinle ört. Eline, beline, diline sahip ol. Hak dediğimiz hak, batıl dediğimiz batıl, bu sözümüze hak dedin mi" diyerek Hızır'a sormuş, Hızır ise hak dediğini ifade etmek için üç sefer "Allah dost eyvallah" demiştir. Böylece Hızır'ın ikrar verdiği ve yola girdiği ifade edilmek istenmiştir.

Filmde, Pir Sultan'ın sarı ve kara kadı tarafından yargılandığı sahnede kara kadının Pir Sultan'ı; "Dini İslam'ı istismar ettiğin, kızıl turban sarıp mekruh işler gördüğünü söylerler" şeklinde suçlaması üzerine Pir Sultan, "Gidi Yezit bize Kızılbaş demiş/ Meğer Şah'ı sevdi dese yeridir" diyerek karşılık vermiştir. Kara kadı, Pir Sultan'ın şeriat hükümlerine uymadığını ve dinsel anlamda sapkın olduğunu ifade etmek istemiştir. Kara kadı, Pir Sultan ve ona bağlı olanların başlarına kızıl turban taktıklarını söylerken, Kızılbaş olduklarını ve dinsel açıdan şeriat hükümlerine uymadıklarını belirtmiştir. Pir Sultan ise kara ve sarı kadıyı, Hz. Hüseyin'i Kerbelâ'da şehit eden Yezid'e benzetmiştir. Yezit, Alevi Bektaşî inancında lanetlenmiş bir kişilik olmanın yanı sıra genellikle Sünnî İslam'ı benimsemiş ve Yezit taraftarı olmuş kişiler için kullanılmıştır. Alevi-Sünnî ya da Sünnî-Kızılbaş biçiminde ortaya çıkan durumda Sünniler Kızılbaşları mum söndü gibi iftiralarla, Kızılbaş ya da Aleviler de Sünnileri Yezitlikle ya da Yezit taraftarı olmakla suçlamışlardır. Filmde Pir Sultan ile kadıların karşı karşıya gelmesi; dinin batını yönünü ön plana çıkaran Alevi Bektaşî dedesi ve piriyle; dinin zahiri/ Ortodoks yönünün ön plana çıkaran Sünnî İslam'ın temsilcileri kadıların karşı karşıya gelmesi demektir. Filmde Pir Sultan, "benim köpeklerim haram yemez ama bunlar haram yer" diyerek sarı ve kara kadının haram yediğini ifade etmiştir. Sonuçta Pir Sultan'ın dediği gibi kadılar haram yerken Pir Sultan'ın köpekleri haram yememiştir. Filmin geneline bakıldığında Osmanlı devlet adamlarının kul hakkı yiyen, haramla helali ayıramayan, yoksulun karşısında zenginin yanında yer alan ve onlarla iş tutan kişiler olarak temsil edildiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla düzenin bozulduğu ve Osmanlı'nın yoldan çıktığı ifade edilmek istenmiştir.

Hızır Paşa'nın Sivas'a vali olarak atanmasından sonra Pir Sultan'ı ayağına çağırması üzerine Alican, "Gitmeyin pirim, bu çağrı törelerimize uymaz, bir mürit pirini nasıl ayağına çağırır" diyerek tepki göstermiştir. Alevi Bektaşî inancına göre Hızır'ın, dedesi ve piri olan Pir Sultan'ı ayağına kadar çağırması kibrin ve büyülenmenin, doğal olarak da onun yoldan çıktığının göstergesidir. Bunun üzerine Pir Sultan, Sivas'a giderken bile Alican'dan canlara iyi bakmasını istemiş ve "Ya Ali sen sakla,

senden isterim” diyerek başına kötü bir şey gelmemesi için Hz. Ali’ye niyaz etmiştir. Pir Sultan, Sivas’a geldiğinde ezan okunmaktadır bu durum da yönetmen tarafından bilinçli bir biçimde tercih edilmiştir. Pir Sultan’ın Kitabı İslam’ın katı kurallarına karşı duruşu bilinmektedir. Bunun karşısında Osmanlı’nın dini tutumuna gönderme yapılmak istenerek aradaki inançsal fark vurgulanmaya çalışılmıştır.

Filmde vurgulanan bir diğer durum ise Osmanlı’nın konargöçer Türkmen kitlelerine karşı acımasızca davranarak, vergi alabilmek için onları yerinden yurdundan etmeleridir. Filmde, Osmanlı’nın konargöçerlere zulüm uygulamasının asıl nedeninin konargöçer Türkmen kitlelerinin büyük bölümünün Safevi Devleti’ni Osmanlı’ya yeğleyerek, Safevi taraftarı olmalarıdır. Bununla birlikte mezhepsel anlamda Türkmenlerin, Osmanlı’nın resmi mezhebi olan Sünniliğe karşı direndikleri bilinmektedir. Orta Asya’dan itibaren batıya doğru göç eden Türkmen kitlelerinin kabul ettiği İslamiyet; daha yumuşak, katı kuralları olmayan, içinde Şaman unsurları barındıran, farklı dinlerden ve kültürlerden izler taşıyan, şeriat kurallarına uymayan bir yapıdadır. Dolayısıyla Kitabı İslam’la ve onun yasakçı yapısıyla asla uyuşmamaktadır. Bu sebeple katı Ortodoks Sünni inancı benimsemiş olan Osmanlı için Türkmen kitleleri tehdit oluşturmaktadır. Film boyunca Osmanlı’nın özellikle konargöçer halktan zorla vergi almaya çalıştığı, onları sömürdüğü ve onlara şiddet uyguladığı gösterilmiştir. Filmde Pir Sultan Abdal’ın Hızır tarafından sürgüne gönderilmek istendiği sahnede Hızır, Pir Sultan’ın geri dönmesi durumunda dergâhını ve kendisine bağlı kimseyi bulamayacağını ifade ederek, gerekirse kan dökerek dağıtacaklarını belirtmiştir. Pir Sultan’ın dönmesine gerek kalmadan ailesini ve dergahını dağıtmış, ona bağlı olanları ise sürmüştür.

Filmde Aleviliğe ait temsillerin hem diyaloglarla hem de çeşitli göstergelerle açık bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığını söylemek mümkündür. Film boyunca Alevilik Bektaşilik, Kızılbaşlık olarak adlandırılmış ve Türkmen kitlelerin büyük bölümünün devletin asimilasyon politikalarına ve zor kullanmasına bağlı olarak Kızılbaşlıktan, Sünniliğe geçmek zorunda kaldıkları vurgulanmıştır. Sünniliğin merkezi otorite tarafından resmi mezhep olarak ön plana çıkarılması karşısında Kızılbaşlar; hor görülerek, çeşitli zulümlere uğramışlardır. Filmde yönetmenin Pir Sultan Abdal’ın bakış açısından olaylara yaklaştığını söylemek mümkündür. Filmde dikkatleri çeken bir diğer unsur da müziklerdir. Film boyunca Pir Sultan Abdal’ın deyişleri, ünlü Alevi Bektaşî halk ozanı Ali Ekber Çiçek tarafından seslendirilmiştir. Filmin bazı

bölümlerinde saz çalarak türkü söyleyen kişilerden birisi de 1970'lerin ünlü politik ozanlarından birisi olan Âşık İhsani'dir. Dolayısıyla filmin çekildiği dönem itibarıyla politik bir söylemi olduğu ifade etmek gerekmektedir. Buna bağlı olarak da *Pir Sultan Abdal* film boyunca Alevi Bektaşî inancının gerekliklerini yerine getirmenin de ötesinde isyancı bir halk önderi olarak davranmış ve halka yol gösteren bir eren/evliya gibi temsil edilmiştir.

## 2.5 Ali'ye Gönül Verdim

1973 yılında çekilen ve içinde Alevi Bektaşî inancına dair imler taşıyan bir diğer film ise Asaf Tengiz'in yönetmenliğini yaptığı "*Ali'ye Gönül Verdim*"dir. Film, ilk görüşte birbirine açık olan iki gencin (Ali ile Gül) Arap yarımadasındaki hikâyesini melodram kalıpları içinde anlatmaktadır. Putperest kralın kızı Gül kervanla yola çıktığı sırada çölde Ali ve arkadaşına rastlar. Gül, Ali'yi görür görmez rüyalarında gördüğü kişi olduğunu anlar; ona âşık olarak din değiştirir ve Müslüman olur. Ali de Gül'ün ona pir tarafından söylenen kadın olduğuna anlayarak Gül'ün aşkına karşılık verir. Ancak Gül'ün babası, beraber olmalarına karşı çıkarak Gül'ü en önemli komutanı Ebu Talip ile evlendirmek ister. Kral amansız bir hastalığa yakalanır, Ali tarafından hastalığının dermanı bulunur. Bunun üzerine kral önce Müslüman olur, sonra da Ali ile Gül'ün birlikteliğini onaylar.

Filmde açılış sahnesinden itibaren Alevi Bektaşî inancı ya da kültürüyle özdeşleştirilecek simgeler görülmektedir. Filmin ana karakteri olan Ali bağlamıyla "Turnalar" semahını çalarken bir yandan da Alevi Bektaşî mitolojisinin temelini oluşturan Kırklar söylencesini anlatmaktadır. Semah dönen grup bir kadın ve iki erkekten oluşmakta ve semahın aşamaları bu üç kişilik grup tarafından dönülmektedir. Böylece Türk Sinemasında bir filmde ilk defa semah dönüldüğü görülmektedir.<sup>9</sup> Alevi Bektaşî inancına göre semah cem ritüeli sırasında dönülmektedir ancak filmde bir cem sahnesinden bahsetmek söz konusu değildir. Film başından itibaren ana karakter Ali'nin Alevi olduğuna dair bir algı oluşturmuştur. Ali'nin bağlamıyla semah çalması, kırklar söylencesini anlatması bu algıyı güçlendirmiştir.

9 Alevi Bektaşîliğin en önemli ritüellerinden birisi olan semah, Türk Sinemasında ilk defa Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı 1952 yapımı *Âşık Veynel (Karanlık Dünya)* filminde yer almıştır. Ancak sansür kurulu kararıyla filmin ilgili bölümleri sansüre uğramış ve beyaz perdede gösterilmemiştir. Bu sebeple *Ali'ye Gönül Verdik* filmini, semah ritüelinin ilk defa beyaz perdeye aktarıldığı film olarak görmek mümkündür.

Filmde Alevi Bektaşiliğe ait birçok vurgu bulmak mümkündür. Filmin başrol oyuncusu olan Yıldırım Çınar'ın canlandığı Ali, bağlamayla Alevi türküleri söylerken Yezit'e lanet, Muhammed ve Ali'ye rahmet okumuştur. Daha önce de belirtildiği gibi Hz. Hüseyin'i Kerbela'da şehit eden Yezit bütün Alevi Bektaşiler tarafından lanetlenen birisidir ve filmde ona lanet okunması karakterin Aleviliğine dair bir göstergedir. Ali ile Ebu Talip arasındaki kavga sırasında kendisine kılıç çeken Ebu Talip'e elinde hiçbir şey olmadan saldıran Ali, "Allah, Muhammed Ya Ali" diyerek karşı koymuştur. Alevi Bektaşiler bir işe başlarken ya da zor durumda kaldıklarında Allah, Muhammed, Ali'yi anarlar ve onlardan yardım dilerler. Allah, Muhammed, Ali üçlemesiyle ilgili çeşitli görüşler söz konusudur. Özellikle Alevilik Bektaşilik alanında çalışan batılı yazarlar (Birge ve Hasluck) bu üçlemenin Hristiyanlıktaki baba, oğul, ruhu'l kuds'ü (kutsal ruh) ifade eden teslis inancıyla bağlantılandırmışlardır. Bu yazarlara Aleviler arasındaki bazı araştırmacılar da katılmıştır. Lütfi Kaleli ve Nejat Birdoğan bunların başında gelmektedir. Ama bazı araştırmacılar ise biçimsel olarak bir üçlemenin olduğunu kabul etmekle birlikte içeriğin aynı olmadığını savunmaktadırlar. Çünkü Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin anne ve babaları bellidir, kendilerine ulûhiyet atfetmemişlerdir. Ali karakteri film boyunca ne zaman sıkıntıya düşse bu sözleri tekrar etmiş ve sıkıntıdan bir şekilde kurtulmuştur.

Ali'nin boynunda *Pir Sultan Abdal* filminde Pir Sultan'da olduğu gibi Bektaşî teslim taşı aslıdır. Bektaşî teslim taşı, Ali'nin Alevi Bektaşî olduğunun açık göstergesidir. Filmde karakterin isminin Ali olması ve Ebu Talip ile çölde karşılaştıkları sahnede kendisinin peygambere ilk inanan ve arkasında ibadet edenlerden birisi olduğunu belirtmesi Hz. Ali ile Ali arasında özdeşlik kurulmasını sağlamaktadır. Ali hem biçimsel anlamda (Hz. Ali'ye olan benzerliğiyle) hem de göstermiş olduğu yigütlikle Hz. Ali'nin ta kendisidir.

Filmde Alevi Bektaşî inancına dair diğer izler ise özellikle Ali'nin söylediği türkülerde ortaya çıkmaktadır. Ali söylediği türkülerde Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Hüseyin, Hacı Bektaş-ı Veli, Hacım Sultan, Kızıl Deli, On İki İmam, Kırklar Meclisi gibi Alevilerce kutsiyet atfedilen kişilikleri film boyunca vurgulamıştır. Filmde Ali karakterinin etnik olarak Arap olması ve putları yerle bir ettikten sonra halkı Müslümanlığa çağırırken ezan okumaya başlaması karakterin Alevi Bektaşî olmasıyla örtüşmesindeki soru işaretlerini oluşturmaktadır. Film ilerledikçe Alevi Ali'nin Sünni Ali'ye doğru evrildiği gözlenmiştir. Ali filmin başında bağlama çalıp, Alevi türküleri

söylerken; bir anda ezan okuyup, abdest alıp, namaz kılarak putları kıran Ali'ye dönüşmüştür. Böylelikle film 1960'ların ikinci yarısında ortaya çıkmaya başlayan Hazretli filmlere benzemiştir. Bu çerçevede yönetmenin Alevilikle ilgili bir araştırma yapmadığı ve Alevilerin inançlarını uygulayış biçimi noktasında bilgi sahibi olmadığı söylenebilir. Ancak her şeye rağmen Alevilik ismen geçmese de Aleviliğe dair örtük bir temsil söz konusudur.

## 2.6 Yunus Emre

1973 yapımı bir diğer film ise yönetmenliğini Özdemir Birsel'in yaptığı "*Gönüllerin Fatibi Yunus Emre*"dir. Filmde Yunus Emre köyündeki kıtlık sebebiyle önce Hacı Bektaş-ı Veli'ye buğday istemek üzere gönderilir, buğday istedikten sonra Hünkâr ona "buğday mı istersin himmet mi" diye ısrarla sorar. Bu durum karşısında Yunus, buğdayı tercih eder, köyüne giderken bir anda himmet istemediğine pişman olarak, geri döner ancak Hacı Bektaş, O'nu, Tapduk Emre'ye yönlendirerek artık himmeti ondan alması gerektiğini ifade eder ve Yunus'un dervişlik serüveni başlar. Yunus daha sonra Tapduk'un dergâhına gidip orada dergâha odun keserek hizmet eder, bu esnada Tapduk'un 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 inancı ya da kimliğinin açık ya da görünür bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığını söylemek mümkün değildir. Filmde, Yunus Emre, Kitabî İslam'ın kurallarına bağlı olmayan/heterodoksi bir Türk dervişi olarak temsil edilmiştir. Yunus, Alevi Bektaşî edebiyatının en önemli ozanlarından birisi olmasına rağmen filmde Yunus'un Alevi Bektaşî inancına mensup olduğuna dair açık ya da görünür bir temsil söz konusu değildir. Bununla birlikte Yunus'un katı kuralcı Sünnî İslam inancını temsil etmediğini de söylemek gerekmektedir. Yunus Emre'nin bu İslam anlayışını şiirlerinde eleştirdiği ve onu reddettiği bilinmektedir. Bununla birlikte Yunus'un şiirlerine bakıldığında Alevi Bektaşî inancının izlerini görmek mümkündür. Yunus Emre, Alevi Bektaşî edebiyatının ilk ürünlerinden yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Özellikle Hacı Bektaş, Tapduk Emre gibi mutasavvıfların yazdıkları edebî eserlerde gönül vurgusu, hoşgörü söylemi, ilahi aşk, nefse hâkim olma Yunus'un şiirlerine yansımıştır. Yunus da kendisinden sonra gelen Alevi Bektaşî edebiyatının önemli âşıklarını/ozanlarını çok büyük oranda etkilemiştir.

Yunus Emre filminde gönül vurgusunun sürekli tekrar edilmesi oldukça önemlidir. Yunus demelerinde, şiirlerinde gönülden bahsederken tanrının gönülde olduğuna vurgu yapmıştır. Tapduk Emre'nin dergâhından ayrıldıktan sonra kendisine yurt ararken yolda halka zorbalık eden zalim beyle karşılaşan Yunus, Beyin iğneleyici sözlerine maruz kalmıştır. Bey namazdan döndüğü sırada Yunus Emre ile karşılaşmış ve onu hiçbir zaman camide ibadet ederken görmediğini söyleyerek dervişliğini eleştirmiştir. Bunun üzerine Yunus, “Bir kez gönül yıktın ise bu kıldığın namaz değil” sözüyle karşılık vermiş, aslında özü iyi olmanın, gönül kırmamanın, temiz kalpli olmanın her şeyin ötesinde olduğunu ifade etmeye çalışmıştır. Gönül, Alevi Bektaşî inancındaki temel kavramlardan birisidir ve tanrının gönülde tecelli ettiğine inanılmıştır; bu anlamda gönül, insanın Tanrı yoluna açılmış olan kapısıdır ve ona kutsiyet atfedilmiştir (Korkmaz, 2016: 108). Bunun yanı sıra filmde geçen “yaratılmış severim yaratandan ötürü” sözüyle Alevi Bektaşî inancındaki insan sevgisi, “yaratılan her şeyde yaratandan bir iz var” sözüyle de tasavvuf felsefesinin vahdet-i vücud anlayışı ifade edilmiştir. Yunus Emre tasavvuf felsefesinin temeli olan gönül, insan sevgisi, 72 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.

## 2.7 Avşar Beyi

1974 yılında yönetmenliğini Kemal Kan'ın yaptığı “*Avşar Beyi*” filmi, Alevi Bektaşî inancı ya da kimliğinin örtük biçimde temsil edildiği bir diğer filmidir. Türk Sinemasında obalı ovalı ilişkilerini anlatan ya da konargöçerlerin yaşamlarından kesitler sunan filmlerin birçoğunda örtük biçimde Alevi Bektaşî inancının temsilinden söz etmek mümkündür. Filmde Farsak köyü âşıklarından Avşar Bey ile Elif kızın imkânsız aşkı sinemasal anlamda melodram kalıpları içerisinde beyaz perdeye aktarılmıştır. Haydar Ağa için Elif'i kaçırmaya giden Avşar Bey, onu görür görmez âşık olur. Elif'in de ona âşık olması üzerine Avşar Bey, Elif'i babalığı Budakoğlu'ndan ister. Ancak Budakoğlu üvey kızını Avşar Bey'e vermek istemez. Budakoğlu, Elif'i Ayvazoğlu'na söyleyerek onunla evlenmesini ister ancak Elif, Ayvazoğlu ile evlenmeyi reddederek gönülünün Avşar Bey'de olduğunu belirtir. Avşar Bey babasını öldürenin Budakoğlu olduğunu öğrenince hem kızı kaçırmak hem de intikam almak için Budakoğlu ve Ayvazoğlu'na karşı harekete geçer, intikamını alır. Ancak Elif ile bir araya gelemez ve ölür.



Filmin hemen başında Elif, Tujik Baba'nın (Sultan Baba olarak da bilinir) ziyaretine/türbesine giderek rüyasında gördüğü yiğidi ona göndermesi için dilekte bulunur ve dua eder. Tujik Baba özellikle Dersim yöresindeki Alevi Bektaşiler tarafından kutsiyet atfedilen evliyalardan birisidir. Veliler, evliyalar, erenler, dedeler ve babalar Halk İslam'ının önemli bir parçasıdır. Veli kültü bağlamında türbe ve yatırlar, Alevi Bektaşi inancına mensup kişiler tarafından ziyaret edilmektedir. Tujik Baba da böyle ziyaret yerlerinden birisidir. Tujik, Tunceli (Dersim) yöresinde bir dağ ismidir ancak bununla birlikte Aleviler Bektaşiler tarafından kutsiyet atfedilen önemli bir kişilik ve evliyadır. Aynı zamanda bu dağda Tujik Baba ziyareti/türbesi de bulunmaktadır.<sup>10</sup> Kişiyat atfedilen kutsiyet, bir süre sonra mekâna geçmektedir ve mekân kişiyle özdeş kılınarak topluluk tarafından ziyaret edilmeye başlanmakta, bu durum bir süre sonra da ritüele dönüşmektedir.

Filmde Elif, Tujik Baba'nın türbesine sıkça giderek "Muhammed-Ali" aşkına diye dualar etmekte ve dilekte bulunmaktadır. Bununla birlikte Elif dualarında erenler, evliyalar, Hızır gibi yine Aleviler Bektaşiler tarafından kutsallık atfedilen kişiliklerden yardım ister. Filmde Elif'in babalığı olan Budakoğlu "dört kapıyı kırk makamı bilen gelsin işte meydana" diyerek yine Alevi inancının temel düsturuna vurgu yapmıştır.

Âşıklar atışması sırasında Kırklar meydanından bahsedilmiş; Avşar Bey'in türkülerinde Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Dadaloğlu gibi Alevilerin ulu ozanlarının şairleri türküler eşliğinde söylenmiş; içinde şah, pir geçen türkülere de yer verilmiştir. Filmdeki dualar, türküler ve Tujik Baba ziyareti, Alevi Bektaşi inancının ya da kimliğinin örtük temsilini oluşturmaktadır. Ancak filmde mekân genel planda gösterildiğinde köydeki cami dikkatleri çekmektedir. Buradan yola çıktığımızda Budakoğlu'nun köyünün Alevi Bektaşi olmama ihtimali oldukça fazladır. Bununla birlikte Avşar Beyi ile Elif'in imam nikâhı kıydırmaları Alevi Bektaşi inancında yer almamaktadır. Bu bağlamda filmde açık bir Alevi temsilinin olduğu söylenemez. Ancak örtük biçimde Alevi Bektaşi temsilinden söz etmek mümkündür. Filmin ana karakterleri olan Avşar Beyi ve Elif'in Alevi Bektaşi oldukları yine örtük biçimde görülmektedir.

10 Dersimliler; ağaç, dağ, nehir, ırmak gibi doğa varlıklarını kutsal saymakta ve bu varlıklar arasında yer alan kayın ağacına "Tujik" demektedirler. Dersimlilere Tujik (Tujik Kızılbaş anlamına da gelmektedir) halkı dendiğini, Tujik Baba'nın Dersimliler için kutsal bir ziyaret olduğunu ifade etmek gerekmektedir (Munzuroğlu, 2012: 209). Tujik Baba'nın kötü cinlere karşı toplarıyla savaştığı söylentisi Dersim'de oldukça yaygındır. Her şeyden önce kötü cinlerle karşılaşıldığında Tujik Baba ismini çağırarak yeterlidir (Gezik, 2016: 192).

## Sonuç

Cumhuriyetin ilanından 1960'ların ortasına kadar Türk Sineması; tarihsel, toplumsal, siyasal ve kültürel olguları beyaz perdeye yansıtma hususunda çağının gerisinde kalmıştır. 1950'lerin başından itibaren başlayan değişim ve dönüşüm, 1960'ların ortasından itibaren yüzeysel de olsa beyaz perdeye taşınmaya başlanmıştır. Ancak meselelerin ele alınış şekli sorunludur. Sinemanın toplumu yansıtma biçimi, Türk Sineması'ndaki hâkim anlatı biçimi olan melodram ağırlıklıdır. Buna mukabil olarak Alevi Bektaşilerin temsil edildiği filmlerin büyük bölümü, Yeşilçam döneminde çekilen melodramlardan oluşmuştur. Genellikle melodramatik bir aşk öyküsü ekseninde kırsal bölgelerde yaşayan Alevi Bektaşilere ait gündelik yaşam pratikleri, örtük bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Örtük de olsa bu temsillerin büyük bölümü, Alevi Bektaşiliği gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarma noktasında yetersizdir. Bu yapımlar arasında özellikle *“Kızılırmak Karakoyun”*, *“Gökçe Çiçek”*, *“Ali'ye Gönül Verdim”* ve *“Anşar Beyi”* filmleri ön plana çıkmaktadır. *Kızılırmak Karakoyun* ve *Gökçe Çiçek* filmleri Ömer Lütfi Akad tarafından çekilmiş ve Alevi Bektaşi inancına ait kimi ritüeller özellikle *Kızılırmak Karakoyun* filminde açık bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Her iki film de konargöçer Türk obalarındaki melodramatik aşk öykülerini işlemektedir. *Gökçe Çiçek* filmi, Alevi Bektaşi inancı ile Şamanizm arasındaki paralelliklere vurgu yapması bağlamında *Kızılırmak Karakoyun* filmi kadar Alevi Bektaşi inancını beyaz perdeye yansıtamamıştır. Yönetmenin Alevi Bektaşi inancına dair çeşitli araştırmalar yaptığı ve filmi de bu araştırmalar sonucu ortaya çıkardığı bilinmektedir. Ancak yine de her iki film, Türklük ekseninde Alevi-Bektaşileri örtük biçimde beyaz perdeye aktarırken, onları kırsal bölgede yaşayan, inançsal anlamda Şamanist öğeler barındıran, konargöçer Türkmen toplulukları olarak temsil eder. Ömer Lütfi Akad'ın yerel unsurlardan yola çıkarak her iki filmi de çektiği, bunu yaparken de üzerinde derinlemesine araştırmalar yaptığı bilinmektedir. Bu durum, Akad'ın konar göçerlik, onların yaşam biçimi ve kültürel unsurlarına dair duymuş olduğu entelektüel ilgiden ve buna bağlı olarak da yapmış olduğu derinlikli araştırmadan kaynaklanmaktadır.

*“Ali'ye Gönül Verdim”* filmi melodramatik bir aşk öyküsünü işlemekle birlikte Alevi Bektaşi inancının örtük temsilini beyaz perdeye aktarmaktadır. Filmde yönetmenin ana karakter Ali ile izleyiciyi özdeşleştirdiği görülür ancak filmin başındaki Alevi Bektaşi inancından izler taşıyan Ali'nin filmin sonunda Sünnileşmiş bir Ali'ye dönüştüğü gözlemlenir. Filmde Türk sinemasında ilk defa Alevi Bektaşi ritüellerinden

semahın beyaz perdede sunumu söz konusudur. Yönetmenin dönemin popüler yapımları olarak da nitelendirilecek Hazretli filmler özellikleri taşıyan bir film yaptığı söylenebilir. Dolayısıyla filmin derinlikli bir araştırma ürünü olmadığı, yönetmen Asaf Tengiz'in semah da dahil olmak üzere Alevi Bektaşilik üzerine incelemede bulunmadığı söylenebilir.

“*Hacı Bektaş-ı Veli (Anadolu’yu Türkleştirenler)*”, “*Pir Sultan Abdal*” ve “*Gönüllerin Fatibi Yunus Emre*” filmleri, Alevi Bektaşilerin inanç önderi olarak gördükleri şahsiyetlerdir ve onların hayat hikayeleri sinemasal anlamda 1960’ların sonundan itibaren beyaz perdedeki yerini bulmuştur. Özellikle *Hacı Bektaş-ı Veli* ve *Gönüllerin Fatibi Yunus Emre* filmlerinde Alevi Bektaşî inancı örtük bir biçimde ortaya konmuş, Alevilik Bektaşilik merkezi bir konumda olmamıştır. *Hacı Bektaş-ı Veli (Anadolu’yu Türkleştirenler)* filminin yönetmeni T. Fikret Uçak’ın filmin bütün anlatısını “*Vilayetname-i Hacı Bektaş-ı Veli*” üzerine kurduğu, Hacı Bektaş’a yaklaşımının tam olarak netleşemediği görülmektedir. Yönetmene göre Hacı Bektaş zaman zaman Kitabi İslam’ın dışında zaman zaman ise Kitabi İslam’ın içinde bir eren/evliya olarak gösterilmiştir. Dolayısıyla Hacı Bektaş’ın Bektaşî ya da Alevi olduğuna dair herhangi bir anlatı söz konusu değildir. Bu olgunun örtük biçimde beyaz perdeye yansıtıldığı filmdeki çeşitli sahnelerden yola çıkarak ortaya konmuştur. Bir diğer önemli yapım ise Yunus Emre’nin hayatının anlatıldığı *Gönüllerin Fatibi Yunus Emre*’dir. Bu film de menakıbnamelerden yola çıkarak klasik anlamda bilinen Yunus Emre’nin yaşam öyküsünü beyaz perdeye aktarmıştır. Filmde Yunus’un Alevi Bektaşî olduğuna dair direkt bir atıf yoktur. Buna rağmen örtük bir biçimde Yunus’un Kitabi İslam’ın dışında (heterodoks) birisi olduğu göze çarpar. Ancak yönetmen Özdemir Birsnel’in bu durumun altını çizmediği söylenebilir. Filmin sonunda Yunus’un Türk İslam kültürü içindeki yerine vurgu yapılarak Türkçe’ye katkılarının altı çizilmiştir. Benzer bir durum, *Hacı Bektaş-ı Veli* filmi için de geçerli olmuştur. Dolayısıyla hem Yunus hem de Hacı Bektaş’a bakış, daha çok Türk İslam sentezi bağlamındadır.

*Pir Sultan Abdal* filminde ise Alevilik Bektaşilik meselesinin merkezi bir konumda olduğunu ve daha açık bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığını söylemek gerekmektedir. *Pir Sultan Abdal*, diğer filmlerden farklılaşarak Alevileri, 1970’lerde sinemasal anlamda görünür bir biçimde temsil eden neredeyse tek örnektir. Filmde, Alevilik geçmese de Kızılbaşlık vurgulanmış, Pir Sultan Abdal ve onu yol ulusu olarak gören topluluğun Kızılbaşlığı, Hacı Bektaş’a bağlılıkları açık bir biçimde belirtilmiştir. Bunun yanı sıra Pir Sultan’ın isyancı kişiliği; çekildiği dönemin politik şartlarını da

içine alacak bir biçimde ön plana çıkarılmıştır. Dolayısıyla filmin kitleleri etkileyici türden ajitatif bir yapıda olduğunu söylemek doğru olacaktır. Filmin etkisi yıllar sonra bile anlatılagelmiş ve Alevi Bektaşî kitesinin yanı sıra sol/sosyalist düşünceye sahip olanlar tarafından da önemsenmiştir. Yönetmen Remzi Jöntürk'ün anlatıyı, Pir Sultan Abdal'ın menkıbevi hikayesinden yola çıkarak ele aldığı, filmde de bakış açısının Alevi Bektaşî merkezli olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Filmin Mehmet Aydın tarafından yazılan senaryosu, Sabahattin Eyüboğlu'nun "Pir Sultan Abdal" adlı kitabından uyarlanmıştır. Yine çeşitli menkıbelerden oluşan *Hacı Bektaş-ı Veli* filmine göre olay örgüsü son derece başarılı biçimde işlenmiştir.

Yeşilçam sinemasında Alevi Bektaşî inancına dair çeşitli ritüeller, sözler, Alevilerce kutsal sayılan kişiler ve onların göstermiş olduğu kerametler az sayıdaki filme konu olmuş ancak birkaç film dışında, yüzeysel olarak ele alınmış, gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye yansıtılamamıştır. Bunun yanı sıra tarihsel anlamda güncel yaşamdan Alevi Bektaşî inancına dair öyküler aktarılmadığı da göze çarpmaktadır. Yapılan taramada tüm Yeşilçam dönemi boyunca binlerce filmin çekildiği düşünüldüğünde yalnızca yedi filmin inanca dair izler taşıması ve bunların çok büyük bölümünün de örtük olması düşündürücüdür. Dolayısıyla Türk sinemasının özellikle de Yeşilçam döneminin Alevi Bektaşîlere bakış sorunlu ve çoğunlukla görmezden gelme şeklinde olmuştur.

## KAYNAKÇA

- AKAD, Lütfi (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- AKÇURA, Gökhan (1995). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AVCIOĞLU, Doğan (1978). *Türklerin Tarihi 1*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- AYDIN, Suavi (2015). Sunuş: Bir Etno-Dinsel Kimlik Olarak Alevilik. İ. Gürtaş & Y. Çakmak içinde, *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik Tarihi-Kimlik-İnanç-Ritüel* (s. 11-33). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAL, Hüseyin (1997). *Alevi-Bektaşî Köylerinde Toplumsal Kurumlar*. İstanbul: Ant Yayınları.
- BELGE, Murat (2022). Önsöz: Yakup Kadri Üzerine. Ö. D. Yalçın Çakmak içinde, *Huzursuz Bir Rubun Panoraması Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası* (s. 11-17). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BIRGE, J. Kingsey. (1991). *Bektaşilik Tarihi*. (R. Çamuroğlu, Çev.) İstanbul: Ant Yayınları.
- BOZKURT, Fuat (1990). *Aleviliğin Toplumsal Boyutları*. İstanbul: Yön Yayınları.
- ÇAKMAK, Yalçın (2022). Muhabbetten Hinca: Bektaşî Aynasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu. Y. Çakmak, & Ö. Dikmen içinde, *Huzursuz Bir Rubun Panoraması Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası* (s. 279-310). İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÇAMUROĞLU, Reha (1990). *Tarih, Heterodoksi ve Babailer*. İstanbul: Der Yayınları.
- ÇEBİ, Murat Sadullah ve NACAROĞLU, Derya (2015). "Bir Ses Böler Geceyi" Filminde Alevi Zihniyetine İlişkin Sinematografik Gerçekliğin Simgesel İnşası. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (74), 15-43.
- ÇOBANOĞLU, Yavuz (2022). Yakup Kadri Karaosmanoğlu: Redingotlu Distopyadan Ütopik inkılapçılığa Uzanan Bir Toplum Tasavvuru. Ö. D. Yalçın Çakmak içinde, *Huzursuz Bir Rubun Panoraması Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası* (s. 139-164). İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÇÖKERDENOĞLU, Recep (2021). Başka Sementin Çocukları Filminde Milliyetçilik ve Alevilik. *Çekmece İZÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(19), s. 49-56.
- EFLAKİ, Ahmet (1973). *Ariflerin Menkabeleri Cilt 1*. İstanbul: Hürriyet Yayınları
- EROL, Ayhan (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- ERÖZ, Mehmet (1992). *Eski Türk Dini (Gök Tanrı İnanç) ve Alevilik- Bektaşilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- ERTUĞRUL, Muhsin (1989). *Benden Sonra Tufan Olmasın Anılar*. İstanbul: Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- EVREN, Burçak (2003). Türk Sinemasında Dinsel Yaklaşımlar: Yeşilçam ve İnanç Sineması. *Antrak*(72), 10 - 13.
- FİĞAN, Mehmet (2019). İsimli Temsil Edilmek: Yeşilçam'da Alevilik. D. Bayraktar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Sinema ve Yeşilçam Cilt 15* (s. 199 - 216). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- GEZİK, Erdal (2016). *Geçmiş ve Tarih Arasında Alevi Hafızasını Tanımlamak*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- GÜRSOY, Ülkü (2012). Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Dut Ağacı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(61), 43 - 54.
- KEHL-BODROGI, Krisztina (2012). *Kızılbaşlar Aleviler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KORKMAZ, Esat (2016). *Etimolojik Kızılbaşlık Sözlüğü*. İstanbul: Demos Yayınları.
- MELIKOFF, Irenne (1993). *Uyur İdik Uyardular Alevilik Bektaşilik Araştırmaları*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- MUNZUROĞLU, Doğan (2012). *Toplumsal Yapı ve İnanç Bağlamında Dersim Aleviliği*. İstanbul: Fam Yayınları.
- OCAK, Ahmet Yaşar (2010). *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ODABAŞ, Battal (2004). Alevi Sineması. İ. Engin, & H. Engin içinde, *Alevilik* (s. 545-570). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- OKAN, Nimet (2016). *Canların Cinsiyeti Alevilik ve Kadın*. İstanbul : İletişim Yayınları.
- ONARAN, Alim Şerif (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ONARAN, Alim Şerif (1990). *Lütfi Akad Söyleşi*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- ONARAN, Alim Şerif (1999). *Türk Sineması (I. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- ÖZDEMİR, İskender (2014). *Aleviliğin Yazılmayan Tarihi*. Ankara: Kripto Yayınları.
- ÖZÖN, Nijat (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960* . İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ÖZTÜRKER, Hazal Ceylan (2013). Bektaşî Mezar Taşları Üzerine Bir İnceleme: Şemsi Baba Tekkesi Örneği. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (4), 155-193.
- ÖZUYAR, Ali (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SALMAN, Cemal (2018). *Lamekandan Cibana Göç Kimlik Alevilik*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- TURAN, Fatma Ahsen (2010). Şaman Ritüellerinden Alevi Semahlarına Esrarlı Yolculuk. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* (45), 153-162.
- UYANIK, Zeki (2014). Son Dönem Türk Sinemasında Alevi Kimliğinin Görünümü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (21), 42-60.
- VELİOĞLU, Özgür (2005). *Şamanizm, Gök-Tanrı, Animizm, Totemizm, İslamiyet İnançları Açısından İnançların Türk Sinemasına Yansıması* . İstanbul: Es Yayınları.
- YILDIRIM, Rıza (2019). *Bektaşiliğin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- YÖRÜKHAN, Yusuf Ziya (2005). *Müslümanlıktan Ervel Türk Dinleri - Şamanizm*. İstanbul: Ötügen Yayınları.