

METİNLERARASILIK/GÖSTERGELERARASILIK BAĞLAMINDA “BİR SES BÖLER GECEYİ” FİLM VE ROMANININ HALK BİLİMSEL AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ*

*Folklore Evaluation of the Film and Novel “A Noise In The Night “ in the Context of
Intertextuality/Intersemiotics*

**Eine volkskundliche Betrachtung des Films und Romans “Eine Stimme
durchdringt die Nacht” im Kontext der Intertextualität/Intersemiotik**

Melisa ÖZTÜRK **

N
Ö

Bir metnin başka bir metnin bünyesinde yer alması olarak tanımlanan metinlerarasılık; süreç içerisindeki gelişmeler dahilinde sinema-edebiyat, yazın-müzik, heykel-resim gibi türler arası etkileşimler sayesinde görsel sanatlarla iç içe geçtiğinden dolayı *göstergelerarasılık* kavramı meydana gelmiştir. Ancak metinlerarasılık kuramına göre her şey bir metin olarak ele alındığından konumuzun kapsamını oluşturan *Bir Ses Böler Geceyi* romanından aynı isimle uyarlanarak film formatına dönüştürülen yapıt arasındaki ilişki de bir metin gibi çözümlenip metinlerarasılığın *palempses*, *uyarlama*, *montaj*, *öyküsel değişim*, *anıştırma*, *iç-anlatı*, *yan-filmsellik/yan-metinsellik* ve *çizgisellik- tablosallık* gibi yöntemleri dahilinde halk biliminin ürünleri olan *mit* ve *ritüel* ana başlıklarında incelenmiştir. Toplumun geleneksel kodlarını içerisinde bulunduran bu ürünler; halk bilimsel çalışmalarda da incelenecek topluluğun yapısını, düşünce dünyasını açıklamada önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla gündelik yaşamını neredeyse baştan

* Bu çalışma, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı bünyesinde hazırlanmakta olan “Türk Sinemasında Alevi Ritüellerinin Görünümü” başlıklı yüksek lisans tezi çerçevesinde yapılan araştırma ve çalışmalar doğrultusunda üretilmiştir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, melisa140814@gmail.com, ORCID: 0009-0005-1094-8094.

sona ritüeller ve mitler üzerine kuran; roman ve filmin de ana konusunu oluşturan Alevi inanç sistemini bu başlıklarda incelemek daha işlevsel olmuştur.

Gelenekten alınan halk bilgisi ürünlerinin önce edebî alanda yaratımı, ardından da edebî alandaki dönüşümünün sinema bağlamındaki inşası iki boyutlu bir bakış açısını gerektirmiştir. Alevi inanç sisteminin birçok farklı disiplinin yöntemleriyle incelenebilecek zengin kültürel alt yapısı, bu inanç sistemi bağlamındaki çalışmalara disiplinler arası yöntemlerin kapısını aralamış, Aleviliğin sinema ve romana uyarlanarak yeniden yaratımını ele alırken hem geleneğin hem de güncelin durumu karşılaştırılmıştır. Romanın ve filmin içerisinde yer verilen Alevi inancına dair ritüeller ve mitler, bir metin gibi ele alınarak göstergebilimsel ve anlambilimsel boyutlarda metinlerarasılık ilişkisi çatısında değerlendirilmiştir. Son olarak da film ve romanlarda dış unsur olarak görülse de okuyucuya ve izleyiciye önemli ipuçları veren kitap kapakları, epigraf ve film afişlerindeki göstergeler Alevi inanç sistemi çerçevesinde yan-filmsellik/yan-metinsellik yöntemi dahilinde açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Alevilik, Ritüeller, Mitler.

ABSTRACT

Intertextuality, which is defined as the inclusion of one text in another text, is intertwined with visual arts by interacting with cinema-literature, literature-music, sculpture-painting, etc., within the developments in the process *Intersemiotics* concept has occurred. However, according to the theory of intertextuality, since everything is considered as a text, it constitutes the scope of our subject. *A Noise In The Night* The relationship between the work, which was adapted from the novel of the same name and turned into a film format, is analyzed like a text and the intertextuality of *palempsest, adaptation, montage, narrative change, allusion, intra-narrative, side-filminess/side-textuality* and *Linearity- Tabularity* which are the products of folklore within its methods such as *myth* and *ritual* It has been examined under the main headings. These products, which contain the traditional codes of the society; It has also been used as an important tool in explaining the structure of the community to be examined in folklore studies and the world of thought. Therefore, he builds his daily life almost entirely on rituals and myths; It has been more functional to examine the Alevi belief system, which is also the main subject of the novel and the movie, under these headings. The creation of folk knowledge products taken from the tradition in the literary field and then the construction of their transformation in the literary field in the context of cinema required a two-dimensional perspective. The rich cultural infrastructure of the Alevi belief system, which can be examined with the methods of many different disciplines, has opened the door to interdisciplinary methods for studies in the context of this belief system, and the situation of both tradition and the current has been compared while dealing with the recreation of Alevism by adapting it to cinema and novels. The rituals and myths of the Alevi faith in the novel and the film are considered as a text and evaluated within the framework of the relationship of intertextuality in semiotic and semantic dimensions. Finally, although they are seen as external elements in films and novels, the indicators on book covers, epigraphs and movie posters, which give important clues to the reader and the audience, are explained within the framework of the Alevi belief system within the framework of the side-filming/side-textuality method.

Keywords: Intertextuality, Intersemiotics, Alevism, Rituals, Myths.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Begriff der Intertextualität, welcher die Präsenz eines Textes in einem anderen bezeichnet, ist im Laufe der Zeit angesichts der Verwobenheit von Text und bildenden Künsten, die sich in wechselseitigen Beziehungen von etwa Film und Literatur, Schreiben und Musik oder Bildhauerei und Malerei feststellen lässt, um jenen der Intersemiotik erweitert worden. Da jedoch nach der Theorie der Intertextualität alles als Text betrachtet wird, wird die Beziehung zwischen dem Roman *Bir Ses Böler Geceyi* („Eine Stimme durchdringt die Nacht“) und der gleichnamigen filmischen Adaption in diesem Artikel als Text analysiert und entlang von Begriffen wie Palimpsest, Adaption, Montage, narrativer Wandel, Anspielung, Binnenerzählung, Parafilmizität/Paratextualität und Linearität/Tabularität aus volkskundlicher Perspektive unter den Hauptgesichtspunkten Mythos und Ritual untersucht. Auf diese Kulturprodukte, in denen die traditionellen Codes einer Gesellschaft enthalten sind, wird in volkskundlichen Studien oft als wichtiges Mittel zur Erklärung der Struktur und der Gedankenwelt von Gemeinschaften zurückgegriffen. Da die Alltagspraxis des alevitischen Glaubenssystems, das den Hauptgegenstand des hier behandelten Romans und Films darstellt, fast ausschließlich auf Ritualen und Mythen aufbaut, eignen sich letztere besonders gut als Schlüsselkategorien für diese Studie.

Will man untersuchen, wie zunächst im Bereich der Literatur folkloristische Produkte aus der Tradition geschaffen und diese literarischen Abwandlungen der Tradition anschließend filmisch rekonstruiert werden, erfordert dies eine zweidimensionale Perspektive. Der reiche kulturelle Unterbau des alevitischen Glaubenssystems kann mithilfe der Methoden verschiedener Disziplinen untersucht werden, was auch die Verwendung interdisziplinärer Ansätze in Studien in diesem Gebiet begünstigt hat. Im Rahmen der Erörterung der Neuerfindung des Alevitentums, die in dem behandelten Roman und Film stattfindet, werden auch Tradition und Gegenwart verglichen. Die alevitischen Rituale und Mythen, die sowohl im Roman als auch im Film enthalten sind, werden als Text behandelt und im Rahmen der Intertextualität aus semiotischer und semantischer Sicht betrachtet. Während Zeichen, die sich auf Buchdeckeln, in Inschriften und auf Filmplakaten finden, häufig als externe Elemente von Filmen und Romanen gesehen werden, werden sie hier im Kontext des alevitischen Glaubenssystems unter dem Aspekt der Parafilmizität/Paratextualität untersucht, da auch sie den Lesern und Zuschauern wichtige Hinweise liefern.

Schlüsselwörter: Intertextualität, Intersemiotik, Alevitentum, Rituale, Mythen.

Giriş

İlk olarak D. Carpitella'nin *yeniden kurgulamak* olarak tanımladığı daha sonra da M. Bahtin'in *söyleşimcilik* olarak bahsettiği, 1960'larda J. Kristeva tarafından kuramlaştırılan *metinlerarasılık*, son dönemde görsel sanat disiplinleriyle de etkileşim haline girince (sinema-edebiyat, yazın-müzik, heykel-resim vb.) *göstergelerarasılık* kavramıyla literatürde ifade edilmeye başlanmıştır.

“Gök kubbenin altında söylenmemiş söz yoktur.” düsturundan hareketle oluşturulan metinlerarasılık kuramı, bir metni çözümlenmenin zorunlu bir aşaması durumundadır. Her bir düşünce aslında daha önceki düşüncenin etkisinden yola çıkarak gelişmiştir. Bu konu hakkında Aktulum (2000: 217) “İlk metin yok, kopya metin vardır. Sonuçta en yeni, en özgün kabul edilen bir metin bile daha önce yazılmış bir metne dayanır.” der. Bilinçli ya da bilinçsiz her yazar sözcüklerini, kurgularını, metinlerini kendinden önceki sözcük, metin ya da kurgulardan etkilenerek oluşturur. Temelde var olduğu kabul edilen bu benzerliğin bünyesindeki özgün ve farklılaşan yönlerin halk bilimsel açıdan yorumlanması; yazarın ve okurun belleği, deneyimleri, içine doğdukları kültür ve evrensel ölçütleri üzerinde durularak değerlendirilirse daha sağlıklı olur.

Charles Grivel'in birer *blok değerler* (Grivel, 1978: 25-50) olarak tanımladığı toplumsal bir kimliği oluşturan ritüeller, mitler, kültürler vd. bir sanat dalıyla etkileşime girdiğinde kurgulanan ve gösterilen metin aracılığıyla *yeniden yaratılarak* ve *yenilenerek* canlı bir sanat aracı haline gelir, böylece sürdürülebilirliği artar. Kurgu ile yeni bağlamlara aktarılan bu değerler, içinde bulunduğu toplumun birebir yansımaları olarak ele alınmamalıdır. Bir eserin oluşturulmasında yazar, senarist, yetkinlik, düşünce sistemleri, oyuncu, okuyucu ve çevresel koşullar gibi birçok etken bulunduğundan ele alınan ritüel, mit veya kültürün esas işlevi ile verilmek istenen mesaj tam örtüşmeyebilir. Çünkü ele alınan bu unsurların anlamlandırılması üç ayaklı bir sisteme bağlıdır. Yerini tuttuğu şey *nesne*, bildirdiği şey *anlam*, doğurduğu düşünce *yorumlayandır* (Riffaterre, 1979: 131).

Alevi inanç sisteminin birçok farklı disiplinin yöntemleriyle incelenebilecek zengin kültürel alt yapısı, bu inanç sistemi bağlamındaki çalışmalara disiplinler arası yöntemlerin kapısını aralamıştır. Aleviliğin sinema ve romana uyarlanarak yeniden yaratımını ele alırken hem geleneğin hem de güncelin durumunu karşılaştırmak elzemdir. Dolayısıyla bu karşılaştırma halk bilimi, tarih, edebiyat, sinema gibi birçok disiplinden yer yer faydalanmayı zorunlu kılar. Gelenekten alınan halk bilgisi

ürünlerinin önce edebî alanda yaratımı, ardından da edebî alandaki dönüşümünün sinema bağlamındaki inşası iki boyutlu bir bakış açısını gerektirir.

Bu çalışmada ise iki farklı düzlemde yeniden yaratım vardır. İlk yaratım, Alevi inanç sisteminin romana aktarılmasıdır. Bir inanç sisteminin romana aktarılması halk bilimi için önemlidir. Çünkü inanç sisteminin kendi tasarısındaki anlam dünyasının kurduğu yapıda mitler, ritüeller, çeşitli uygulamalar, inanışlar, hiyerarşik düzen, sözlü ve yazılı ürünler vd. unsurlar bir araya gelir. İkinci yeniden yaratım ya da göstergelerarasılığı oluşturan kısım, romanın bir filme uyarlanmasıdır. Yazısal bir metinden yola çıkılarak gösterge dizgesine yani sinemaya uyarlanma ile birlikte romanda yer alan Alevi inanç sistemine dair unsurlar, güncele taşınarak izleyicinin hafızasındaki imgelemi dürter ve sonucunda folklorun özünde olan *dönüşüm* olgusunu yaratır.

Çalışmanın amacı, konusunu gerçek hayattan alan ve içerisinde Alevi inanç sistemine ait birçok temsil bulunan *Bir Ses Böler Geceyi* romanı ile bu romandan aynı isimle uyarlanan filmin, metinleşen bir düşünceye gönderme yapan *folklorbirim'* bağlamında incelenmesidir. Folklorbirim basmakalıp bir özelliğe bürünerek hem belli bir tür içinde sınıflandırılabilme hem de bağlamlarda sürekli bir yineleme nesnesi durumuna gelir (Aktulum, 2022: 24). Ele alınan folklorik kavramlar bu açıdan incelenecektir.

Geleneksel Alevilik, genellikle kırsal bölgelerde yaygın olduğundan dolayı izole, içe kapalı, belli kurallara sahip bir inanç sistemidir (Koluvaçık, 2021: 251-252). Alevi inanç sistemine ait unsurların önce bir romana yani yazılı bir metne daha sonra da görsel bir sanat olan sinemaya aktarılırken söz konusu inanç sistemine dair bakış açısı, anlayış ve zihniyetin tezahürü ile takdim şekilleri de değişir. Edebi eserde söz (dil), sinema ve televizyonda hem söz hem ses hem görüntü hem de davranışın kaydıyla yansır (Çebi ve Nacaroglu, 2015: 17).

Tarihsel, söylemsel, yazısal, güncel birçok göndermeyi içinde bulunduran, yeni sanat formu olan ve *yedinci sanat* olarak tanımlanan sinema; mit ve ritüeller ile yakın bir ilişki içerisinde. Folklorik ürünler de yeni bağlamlarda, farklı sanatsal biçimlerde bir metinlerarasılık/göstergelerarasılık sürecinde yinelenerek, biçimsel ve anlamsal dönüşümlere uğrayarak devingenliklerini sağlarlar. Bu açıdan da basmakalıplaşmış

1 Folklorun en küçük birimidir (Aktulum,2022: 25).

müzeleşme tehlikesini atlatıp ulusal kültürü temsil eden yapıtlarda gündeme gelerek kalıcılıklarını sağlamış olurlar (Aktulum, 2013: 79-81).

1994 yılında Ahmet Ümit tarafından yazılan *Bir Ses Böler Geceyi* adlı romanı emeklilik yıllarında okuyan Alevi kökenli senarist Ersan Arsever “*Yazmak isteyip de yazamadığım ve altın tepside sunulan bir hikâye karşısında duruyordum. Kanıma girdi bu roman, yapmasam olmazdı.*”² diyerek romanı filmleştirme yani göstergelerarasılık/ metinlerarasılık yöntemini uygulamaya karar verir. Arsever’in bu tutumu, metinlerarasılık kavramının dayanağının ipuçlarını vermesi açısından önemlidir. Çünkü birey başkasına ait olanı kendine katma, kendi kurgu dünyasında yorumlama eğilimindedir (Bulut, 2018: 5-6). Bu durum, iletinin dönüştürülebilirliğine yol açar, tam olarak da folklorun yeniden dönüştürülme özelliği burada devreye girer. Arsever, romanı aynı isimle sinemaya aktarsa da metni yeni bir tür içerisinde güncelleyerek eski ve yeni yapıt arasında bir *sürerlik* düşüncesi yaratıp bağ kurar. Böylece metinlerarasılık yöntemi sayesinde hem yazar hem de senarist açısından kültürel doyunluk sağlanır.

Bu çalışmada *Bir Ses Böler Geceyi* adlı roman ve filminin içerisinde yer alan Alevi inanç sistemine dair unsurların halk biliminin ürünleri olan *mit* ve *ritüel* ana başlıklarında incelenmesi söz konusudur. Çünkü dinî ve toplumsal değerler arasında kuvvetli bir bağ kurarak bu değerleri kolektif bir şekilde geleceğe taşınmasını sağlayan ritüeller; kültürel, edebi ve geleneksel verimlerin yaratıldığı, aktarıldığı yapıtlardır. Ritüeller içerisinde gerçekleştirilen her uygulama da mitik ve bütünü anlama sahip olduğundan dolayı ritüeller ve mitler, doğrudan halk biliminin inceleme konuları arasındadır (Akın, 2017: 220). Bu açıdan neredeyse yaşam tarzını mit ve ritüeller üzerine kurmuş olan geleneksel Aleviliği bu başlıkların çatısında açıklamak daha makul olacaktır. Bu inceleme aşamasında metinlerarasılık kuramının yöntemleri olan *palempsest*, *montaj*, *öyküsel değişim*, *anırtırma*, *anlatı içinde anlatı*, *yan-filmsellik/yan metinsellik* ve *çizgisellik-tablosallık* tekniklerinin yansımaları üzerinden yorum yapılacaktır. Romanın görsel bir tür olan sinemaya aktarılmasıyla göstergelerarasılık sürecinin başladığı bilirse de metinlerarasılık yaklaşımına göre her şeyin bir metin olarak kabul edildiği bilindiği için (Satır, 2020: 1) bu bağlamda sinema filminde birer metin olduğunu kabul edip bu yöntemler ışığında değerlendirilmesinde bir sorun görülmemiştir.

2 Ateş Yengin, Sibel (2012, 25 Mart). *Yönetmen Filmografisi Bir Ses Böler Geceyi*. Erişim tarihi: 30.04.2024. <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/ersanarsever.html>

1. Ritüeller

19. yüzyıldan itibaren bilimsel bir kavram olarak kabul edilen ritüel, alışkanlık ve inançların toplamı olan sosyal sistemin düzenlenmesi ve dengede kalması, içsel etkileşimlerin ayarlanması, grup değerlerinin sürdürülmesi, herhangi bir olumsuzluktan sonra düzen durumunun yaratılması için bir araç olarak tanımlanmıştır (Bell, 1997: 29).

Her inanç sisteminin temelini oluşturan anlatmaları, bu anlatmaların merkezinde de karizmatik inanç önderleri ve inancın ibadet haline geldiği ritüelleri vardır. Geleneksel Alevilikte de günlük yaşam neredeyse baştan sona ritüeller üzerine kurulmuştur. Ritüelin içerisinde doğan Alevi bireyler, sosyal ve gündelik hayatta olan her şeyi bir şekilde *yol* ve *ritüel* ile ilişkilendirmişlerdir (Akın, 2017: 89). Bu sayede Alevi inancına sahip kişilerin geleneksel kodları ritüellerde bulunur. Ritüel kavramını tam olarak inceleyebilmek için onun doğasına ve ritüeli oluşturan işlevsel-yapısal durumuna bakmak gerekir. Yani ritüelin “ne”liği üzerinde durulmalıdır (Köse, 2021: 60).

Ritüel, bir soyutlama ilkesine göre değişik anlatım biçimleri (mit, müzik, sinema, resim, roman vd.) aracılığıyla biçim alır, yapısal bir çözümlenmeye elverişli hale gelir. Ritüeller, eskiyle bağlarını tümüyle koparmaz ancak eski alışkanlıklar yeni kılıklarda yenilenirler (Kasap, 2021: 126-128). Ritüeli etkileyen dönüşümlerin esas kaynağı olan insan da dönüştükçe ve geliştikçe ritüel de değişir (Dartiguenave, 2001: 110). Romandaki ritüellerin *yeni sanat* olarak tanımlanan sinemaya yansımaları da bu açıdan değerlendirilir.

Alevi inanç sistemi, Türk dili ve kültürü için önem arz eder çünkü Alevi inancına mensup bireyler, ibadetlerini (ritüel) Türkçe yapmaktadırlar. Ancak belirtmek gerekir ki Alevi inanç zümresinin ritüelleri ve bu ritüeller için oluşmuş özel terminolojinin büyük bir kısmı hala kayıt altına alınamamıştır. Bundan dolayı inanç sistemine dair yazmalarda ya da şiirlerde geçen terminolojik adlandırmalar, anlaşılammakta ya da yanlış anlamlandırılmaktadır. Bunun en önemli nedeni de Alevi inanç sistemindeki ritüellerin *sır* olarak kabul edildiği için görsel verileri olmayışı buna bağlı olarak konulan kurallar nedeniyle ritüelleri icra ortamında kaydetmenin mümkün olmayışıdır (Ersal, 2011: 1087-1088). Kentleşen Alevilikle birlikte bu kurallar zamanla esnemiş ve Aleviliğin ezoterik yapısını yansıtan ritüeller birçok çalışmaya kaynaklık etmiştir.

Bu bölümde de Alevi inanç sisteminin önemli ritüelleri olan *Cem ritüeli*, *Görgü (Kırklar) cemi*, *Kırklar Semahı*, *Zikir* ve *Musahiplik* ritüellerinin metinlerarasılık dairesine girdikten sonra oluşan türsel dönüşümleri ve açıklamaları üzerinde durulacaktır.

1.1. Görgü Cemi: Görgü cemine ait bir kurgu örgüsüne ilk defa *Bir Ses Böler Geceyi* adlı filmde yer verilmiştir. Üniversitede araştırma görevlisi olarak çalışan ve Tokat’ın Zile ilçesinde araştırmalar yapan Süha, arabasıyla hocasını karşılamaya giderken bir Alevi köyünde kaza yapar. Sığınacak bir yer ararken köyde Alevi görgü cemine şahitlik eder. Bu sayede kendi yaşamıyla intihar eden Alevi genci İsmail arasında çeşitli bağlar kurup içsel bir yolculuğa ve geçmişine dair sorgulamalara girişir (Koluaoçık, 2021: 251).

Sadece bireyin değil toplumun da barış içinde olmasını sağlayan bir sistemler bütünü olan Alevilikte görgü cemi, barışık bir toplum oluşturmak, kul hakkından arınmak, yıktığını doldurmak, gönülleri birlemek için Hak ve halk önünde vicdani muhasebe yapma ritüelidir (Akyol, 2017: 16).

Alevi inanç sisteminde soy esaslı olarak cem ritüellerine katılmak yeterli değildir. Geleneksel ocak yapısında Alevi anne babadan doğmak, inançsal halkaya aday olmak anlamına gelir. Alevi anne babadan dünyaya gelen kişinin, dede nikahı ile evlendikten sonra ikrarı alınır. *İkrarlı* unvanını almak, yıllık görgü cemlerine girebilmenin anahtarıdır (Ersal, 2019: 46). Her ocağın bağlı bulunduğu bir ocak vardır. Hiyerarşi sistemi, ocakların konumlandırılmasında temel ayırım olmuştur. “*El ele, el Hakk’a*” ilkesi doğrultusunda ocaklar kendi aralarında *rebber*, *mürşid*, *pir* ayırımına tabii tutulmuşlardır. Bu hiyerarşik sisteme göre ocak yapılanması çoğu zaman Hacı Bektaşî Veli’ye ulaşan bir silsile ile olurken bazı ocaklar da kendi içerisinde bir silsile sistemi ile hiyerarşi kurmuştur. Bu sistemin temelinde de yıllık *görgü cemi* ritüeli vardır. *Yıl abdesti* olarak adlandırılan ritüelde dede-talip ayırımı yapılamaz. Hem yola ikrarlı olanlar hem musahipli talip olanlar hem de dede yılda bir kez görgüden geçirilir (Ersal, 2016: 54). Böylelikle talipler dedeler tarafından denetlenirken, dedeler de bağlı oldukları dedelerce sorguya tutulurlar.

Eliade’nin (2003: 66) ritüellere dair yaptığı açıklama, görgü ceminde ayırım yapılmadan herkesin sorguya çekilmesi ve kişilerin bir araya gelerek dertlerine deva olmalarıyla toplumsal birliktelikten oluşan bu sistemin temelini açıklaması açısından önemlidir: “*Ritüel niteliğindeki geçitler ve ayin olayları cinsel ve toplumsal ayırımların ortadan*

kalkmasını yansıtır; erkekleri ve kadınları, aristokratları ve köleleri, zenginleri ve yoksulları, yerlileri ve yabancıları bir araya getirir.”

Alevi inanç sistemine göre görgü, Hz. Muhammed'in "Ölmeden önce ölin, mahşerde olmadan hesabımızı görün." buyruğuna dayanır (Bozkurt, 1990: 187). Filmde ve kitapta da bu hesaplaşma, *dede-rehber* ve *talipler* aracılığıyla verilmiştir. Romana ve filme konu olan ve görgü ceminin kurgusunu oluşturan olay ise İsmail adlı Alevi genç talibin *kâmil insan* olma yolunda ona yol gösterecek bir *rehber/dede/sofu* bulamadığını düşünmesi sonucunda yolunu kaybedip intihar etmesidir. İsmail intihar ettiği için *düşkün* sayılmış ve dede tarafından dualanması yapılmamıştır. Bu durumun üzerine İsmail'in ailesi ve musahibi, İsmail'e doğru yolu göstermediği ve onunla ilgilenmek yerine onu dışladığını söyleyerek dedeye *rızalık* vermemişlerdir.

Alevi inancına göre cem töreninin başlayabilmesi için dedenin erenler meclisindeki herkesten rızalık alması gerekir. Bu durumda چراغ uyarılsa da dede hak, hakikat, ilim ve irfan makamını temsil eden postuna oturamaz. Görgü ceminde herkes birdir, dedenin otoritesi bile tartışılmaya açıktır³ (Çebi ve Nacaroğlu, 2015: 31). Filmin ve kitabın kurgusunda da böyle bir olay yaşanır. İsmail'in eşi Gülizar, annesi Zeynep, babası Ali Rıza ve musahibi Zülfü, dededen razı olmazlar ve İsmail'in içinde bulunduğu tabutu erenler meydanına getirip dededen hesap sorarlar. Yukarıda da bahsedildiği gibi görgü ceminde sadece tek taraflı bir sorgu hâkim değildir. Aynı şekilde İsmail de rızalık verilmeden ve *dardan indirme cemi* yapılmadan yani diğer canların helallliğini almadan gömüldüğü için Hakk'ın karşısına kul hakkıyla gitmiş olarak değerlendirilecektir. Bu durum Buyruk'ta şöyle açıklanır: "Bu tarikat içinde olan kimse, gerekir ki rızasız hiçbir iş yapmaya, hatta ki: Bir bahçeye girseler ve bir elmanın yere düşmüş olduğunu görseler, o elmayı almayalar. Eğer bağ sahibi alıp bir yol ehline verse, kendi büsünü rızası ile o yol ehli kardeşe gerektir. Bu yol (Muhammed- Ali'nin yolu) içinde olan kişiye lazımdır ki böyle rıza ehli ola, eğer böyle olmazsa yol murtadadır." (Buyruk, 2022: 72).

Alevi canın ikrarına uymayıp suç işlemesi bunun sonucunda pirin talimatıyla toplumun dışına itilmesi *düşkünlük*; bu suçu işleyip toplumdaki kovulan kimseye de

3 Dedenin "Benden güvenmiş canlar varsa çıkıp söylesin. Hakkı olan hakkını istesin" ve Bektaş Sofu'nun (rehber) "Baş indir. Dede buzura varmıştır... Söyle muhtar Dededen bir şikâyetin var mı, seni zora koydu mu? Ey komşular ya siz, dededen bir şikâyetiniz var mı?" gibi söylemleri eşitlikçi ortamı vermesi açısından önemlidir.

*düşkün*⁴ denir (Akyol, 2017: 201). Halkın razı olmadığından Hak da razı olmayacağı için Alevi canın dualanması, inanç sisteminde önem arz eder. Collins (2004: 109-110), ritüellere katılarak ve grubun kutsal objelerine ve sembollerine saygı gösteren kişinin, esasında gruba saygısını ikrar ettiğini ancak kutsal sembollere gereken saygının gösterilmemesi halinde grup üyelerinin haklarının yenmiş, hakarete uğranmış hissettikleri için duygusal bir dönüşümle *erdemli öfkenin* meydana geldiğini, bunun sonucunda da ihlal eden kişinin toplumsal bir dışlama ile karşılaştığından bahseder. Alevi inanç sisteminde de tam olarak bu durum, edep ve erkana uymayan ıkrarlı taliplerin, toplum tarafından dışlanarak *düşkün* sayılması ile gerçekleşir.

Film ve romanın kurgusunda da İsmail, kâmil insan olma hevesiyle çıktığı bu yolda, Hakk’ın verdiği canı alarak en büyük günahlardan birini işlemiş, adap ve erkânın dışına çıkmıştır. Alevi inanç sistemine dair 10 Ocak 1969 tarihli ahidnâmede cana kıyma suçunun cezası ömür boyu yoldan düşkünlüktür, Kur’an’ın Nisa suresinin 92, 93 ve 94. ayetlerinde⁵ de cana kıymanın cezasının çok büyük olacağından bahsedilir (Ersal, 2015: 334-335). Ana karakter İsmail de bu büyük günahı işlemesi sonucunda dedeler tarafından dualanması yapılmamıştır.

İsmail’in ailesi de İsmail’in işlediği günahın farkındadır ama İsmail’in bu duruma gelmesini Alevi felsefesinin derinliğini kavrayacak bir rehber bulamayışlarına bağlayarak dededen razı olmazlar. İsmail, ona yol gösterecek erenler bulamayınca tam olarak manaya vakıf olamamış, gördüğü kerametleri eşine anlatmış eşi de onun sırrını faş ettikten sonra ne çevresinden ne de musahibinden yeterli desteği bulamamıştır. İsmail, çevresince de düşkün sayılması sonucunda yolunu kaybedip canına kıymıştır.

Metinlerarasılık; inancın yayılması, güncele taşınması bakımından değerli olsa da metnin bağlamının değişmesi yanlış bir öğrenmeye de sebebiyet verebilir. Romanda İsmail’in dualanmamasının asıl sebebi olarak İsmail’in ölüsüne şeriat eli değmesi yani İsmail’in ölüsü otopsi için şehre gittiğinde orada imamın ölüyü yıkayıp cenaze namazını kıldırması gösterilir. Ancak Alevi inanç sisteminde böyle bir inanış olduğu bilinmemektedir. Dedenin “*Sanmayın ki İsmail bu yüzden dualanmamıştır. Hayır, biz yine onu kendi ölümümüzü saymayı, davasını öteki dünyadaki büyük divana havale etmeyi uygun görebilirdik. Lakin ikinci sebep elimizi bağladı.*” demesi aslında tarikat erkânına uymayan

4 Düşkün Cemi detaylı bilgi için bk. Ersal, 2016.

5 Nisâ Sûresi 93: “*Bir mü’mini kasten öldürenin cezası ise, içinde ebedî kalacağı cehennemdir. Allah ona gazap etmiş, onu lanetlemiş ve onun için pek büyük bir azap hazırlamıştır.*”

durumlardan biridir. Alevi inancına mensup senarist Arsever, böyle bir durumun Alevilik inanç sisteminde olmadığını bildiğinden olacak ki filmde böyle bir yanlış anlaşılmaya yer vermemiş ve bu durum sadece romana konu olmuştur. Bunun sebebi de romanın yazarı Ahmet Ümit'in Alevi inanç sistemine mensup olmadığı için edep ve erkân konusunda yeterli bilgiye sahip olmaması olabilir. Yazarın ele aldığı inanç sistemine dair bilgisi, romanın gerçeklikle kurduğu bağı zedeleyebilir. Bu yüzden yazarın konu hakkındaki bilgisi, metinlerarasılık okumalarında önemli bir ölçüt olarak kabul edilir.

Görgü cemi ritüelinin ilk olarak roman kurgusu içerisinde sözlükler aracılığıyla okurun zihnindeki imgelemi dürterek güncele taşınması ve Alevi inanç sisteminin edep ve erkânına dair bilgiler verilmesi söz konusuysa romanın da filme uyarlanmasıyla ritüel, görüntü aracılığıyla doğrudan kavranabilir bir duruma gelmiştir. Metinlerarasılığın söz dağarı ile bu durumu açıklamak gerekirse, yazın sinemaya, sinema da yazına kendi olanaklarıyla, biçimsel ve anlamsal bir *derinlik* katmıştır (Aktulum, 2018: 422).

1.2. Cem Ritüeli: Cem ritüeli, Alevi inanç sistemi içerisinde en önemli ritüellerden biridir. Çünkü cem ritüelinin içerisinde gerçekleşen ibadetler aracılığıyla Aleviliğin temel öğretilerine, dinî inanç ve pratiklerine, yol ve erkanın taliplere aktarımına tanık oluruz (Çıblak Coşkun, 2014: 10).

Sözlükte “*toplama, birlik olma*” olarak tanımlanan *cem*, (Devellioğlu, 2000:131) topluluğun bir arada gerçekleştirdiği ritüeldir. Ritüelin kökenine dair birçok fikir olmasına rağmen en çok kabul gören görüş cem ritüelinin ilk olarak Kırklar tarafından icra edilmesidir. Cem ritüelinde yapılan her icranın ve okunan her metnin de Alevi yolunun kurucusu, sürdürücüsü, velayet nurunun sembolü Kırklar ile ilişkilendirildiği görülür (Akın, 2020: 109).

Günümüzde ise Hz. Muhammed'i temsilen bir inanç önderinin yönettiği, ocaklara göre değişmekle birlikte olup on iki hizmetin icra edildiği, kurban olarak kesilen bir hayvanın etinden yapılan lokmanın ve hizmetlerin yaptıkları yemek ve yiyeceklerin yenildiği, kul haklarından inanç önderleri ve talip kardeşleri huzurunda tövbe edilerek arındığı, nefes, düvaz, miraçlama, tevhit ve ayet gibi kutsal olduğuna inanılan şiirlerin âşıklar tarafından okunduğu, müzik ve söz eşliğinde semahların dönüldüğü, kadın

ile erkek bireylerin bir arada icra ettikleri Alevi toplulukların ibadetlerine *cem* denir (Ersal, 2016: 201)⁶.

Cem ritüelinde yapılan hizmetler ve icra sıraları ocaklara göre değişiklik gösterir. Orta Asya’dan Balkanlar’a, Mısır’a kadar uzanan bir coğrafyada yaşayan inanç zümresinin kendi dinamitleri ile yürüttüğü inanç ritüelleri ve pratikleri farklı ocaklara bağlıdır. Bu durum da “*Yol bir, süre bin bir*” sözü ile açıklanır. Bazen aynı ritüel, yöresel adlandırmalarla farklı adlar alırken bazen de içeriği değişir (Ersal, 2011: 1088).

Cem ritüelinin yapıldığı mekâna *cemevi* denir. Bazı yörelerde ise cemevi yerine *meydan evi*, *erkan evi*, *dergâh evi* ya da *tekke* gibi adlandırmalar da kullanılmaktadır (Ersal, 2016: 201). Cemevi olarak kullanılan bu mekanlar tarihsel süreçte değişim gösterse de ritüel belleği biçimlendiren düşüncenin değişimi kolay olmamaktadır. Çünkü mekân değişse de ritüel var olan doğasından koparılmamış, yeniden kurgulanarak dönüşümünü devam ettirmiştir.

Bir Ses Böler Geceyi romanında ise yazar Süha karakteri vasıtasıyla bir cemevi tasviri yapar. “İçerisini görür görmez buranın bir cemevi olduğunu anladı. Evin içi dışarıdan görüldüğünden daha genişti. Köyde elektrik olmasına karşın nedense şamdanlarla asılı mumlarla aydınlatılmıştı. İçerisi tıklım tıklım insanla doluydu. Erkekler salonun sağ, kadınlar ise sol tarafında yere serili kilimlerin üzerine bağdaş kurarak yarımay oluşturmuşlardı. Köyün gençleri ise çıkış kapısının önünde, ayakta dikiliyorlardı. Köy halkının oluşturduğu yarımayın tam karşısındaki gürrül gürrül yanan ocağın önüne on iki post serilmişti. On iki postta sırtları ateşe, yüzleri köylülere dönük olarak on iki adam oturuyordu.” (Ümit, 2019: 23) Süha’nın yaptığı bu tasvir geleneksel cemevindeki oturuş tarzıyla örtüşmektedir. Sinema, tıpkı edebiyat gibi atmosfer yaratmak zorunda olan bir sanattır (Yaşartürk, 2013: 21). Süha’nın yaptığı betimleme ve yazarın betimleme kabiliyeti sayesinde daha önce hiç cemevine gitmemiş biri, o atmosferi zihninde canlandırır. Kendinden olmayan *öteki* olarak nitelediği inanç sistemindeki algısını tezahür edebilir duruma gelir. Kitapta kelimelerle yaratılan cemevi atmosferi, görsellerarasılık tekniği ile sinemaya uygulanması sonucunda zihinde canlanan anlamıyla birleşerek gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin uyumsallaşması sürecini meydana getirir (Evlioğlu, 2016: 16).

Dinî içerikli filmlerde ise senarist o anı izleyicinin zihnine kodlayabilmek için ritüel ortamını adeta resim görünümüne sokar. Yani dinî içerikli filmlerde *çizgisellik* ve

6 Cem ritüelleri ve inanç pratikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ersal, 2016: 197-486

tablosallık iç içededir. İkonografik geleneğe uygun olarak kişiler bir resim olarak tasarlanan planda kalıplaşmış düzgünlere uygun olarak kıpırtısız canlı resimler olarak poz verirler (Aktulum, 2018: 208). Filmde kullanılan çizgisellik ve tablosallık yöntemi, verilmek istenen mesajın göstergesi durumunda olduğu için genellikle de film afişlerinde o anlara dair kadrajlara yer verildiği görülür.

1.3. Kırklar Semahı: Semah, yöresel ağızlarda *zaman*, *saman*, *semah* ve Tahtacı Alevilerinde *oyun* olarak adlandırılır. İbadetin en coşkulu anı olduğu için cem ritüelindeki son hizmetlerinden biridir (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 3).

Semahın kökeni ile ilgili görüşler genellikle Türklerin İslam'ı kabul etmeden önceki yaşayışlarını İslam'a adapte ettikleri yönündedir. Semahın sonucunda kişi trans haline geçer, bu durum da şamanın gök katına çıkmasıyla büyük benzerlik taşır. Semah, semaha eşlik eden müzik, dualar, dini liderin kamdan dedeye evrilmesi, cem ritüelindeki oturma düzeni, sıra ve hiyerarşi sistemi, kurban tıglanması, ritüelin gece yapılması, şamanın asası gibi dedenin de erkan çubuğu kullanması, kemer bağlaması, semah dönülürken giyilen özel kıyafetlerin bulunması yönüyle birçok açıdan şaman ritüelleri ile semah arasında ilişki kurulur (Hoppal, 2012).

Bir kültüre ait söz varlığının (dualar, mersiyeler, deyişler, nefesler vd.), müziğin ve beden performanslarına dayanan ritmik hareketlerin bütününden oluşan ritüeller, kişiyi gerçek hayattan kopararak yani trans haline sokarak yaratılan atmosfer aracılığıyla Tanrı ile bir iletişime geçme hali yaratır. Bu sebepten dolayı da dini içerikli yapılan bedensel hareketlerin dua olduğu söylenebilir. Semah da bu kategorinin içerisinde bulunur. Semah bir ibadettir, Allah'a dua etmektir. Birey-grup ve Tanrı arasındaki iletişim aracıdır. Bu yüzden ne halk oyunlarındaki gibi bir eğlence ne de gösteri sanatlarındaki gibi bir estetik kaygı bulunur (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 8).

Hakk'ın sesine kulak veren ve vecd ile dönen semahçı icrayı doğrudan yönlendiren kişilerdendir. İcra edilen ortam da cem ritüelidir. Dedelerin gülbenklerinde "*Seyr için olmaya, Hak için ola*" sözleri de semahın yapıma işlevini belirtmesi bakımından önemlidir. Semahlar, icra ortamları bakımından iki grupta ele alınabilir: İlk grup on iki hizmetten biri olarak kabul edilen *Kırklar Semahı* olarak dönülen semahtır. İcra ortamı cem meydanıdır. İkinci grup semah, gençlere semahı öğretmek amacıyla dönülen *Gönüller-İstekler Semahı*dır (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 9).

Kitapta semah sahnesine yer verilmese de filmde Kırklar Semahı’na yer verilmiştir. Bu yüzden de bu başlık altında Kırklar Semahı’ndan ve ritüelik arka planından bahsedilecektir.

Kırklar Semahı, semah ritüelinin dinin ve mitik altyapısını temellendirir. İlk semah ritüeli Kırkların döndüğü semahtır yani Hz. Muhammed’in Miraçtan sonra Kırklar’a dahil olarak döndüğü ilk ritüeldir. Selman-ı Farisi’nin getirdiği bir üzüm tanesinden kırkı da mest olarak semah etmesi ve o anın cem ritüelinde yeniden yaşatılması *Kırklar Semahı* olarak adlandırılır (Akın, 2020: 102). İnanç sistemi içerisinde semah ritüeli, hem icra edilen ilk semah ritüeline dönüş hem de bireyin tüm dünyevi ve maddi unsurlardan arınarak kutsalla bütünleşme, bir olma yolculuğu olarak değerlendirilebilir (Şahin, 2023: 115).

Miraç hadisesi sadece Hz. Muhammed’in miracı değil, Hz. Ali ile Hz. Muhammed’in Hak katında birliklerinin de bir sembolüdür. Bâtın kapısının açıldığı, sırra vakıf olma anıdır. Çünkü Hz. Muhammed’in, Hz. Ali’nin farklı bir yönü ile karşılaşma hadisesidir. Bu açıdan denilebilir ki Kırklar Cemi, Alevi inanç sisteminde icra edilen ritüellerin ilk şekillerinin ortaya konulduğu meydana (Ersal, 2016a: 127-128).

Tokat Almus Hubyar Köyü Merkezli Hubyar Sultan Ocağındaki Kırklar Semahı’nda âşığın miraçlamaya başlamasından Kırklar Semahı’nın bitimine kadar meydana seccade serilir, üç bacı ve bir sofı semah dönerken de cem erenleri ritim eşliğinde “hü” çekerler (Kayhan Kılıç, 2018: 82-89). Filmde ise Kırklar Semahı, Tokat’ın Zile ilçesine bağlı Karacaören ve Karşıpınar köylerindeki bir cem ritüelinden kesit verilerek gösterilmiştir. Bu iki köy de tarihsel süreçte Hubyar Ocağı Talibidir. Günümüzde (Anşa Bacılı) ve Hubyar Talipleri vardır. İkisinde de zikir ve tevhid vardır ancak filmdeki kesitten hareketle Tokat’ın Zile ilçesinde Kırklar Semahı’nın, Tokat Almus’takinin aksine seccadesiz şekilde yapıldığı yorumunu yapabiliriz. Bu durum “*Yol bir süre, bin bir*” sözünün gerçek manada bir örneğini görmemizi sağlamıştır.

Romanda semah ritüeli hakkında bir bilgi verilmese de türsel dönüşüm sonucunda (roman türünden sinema türüne aktarımı) uyarlanan yapıt, senarist tarafından tam bir serbestlikte dönüştürülebildiğinden bilinçli olarak romanın aksine filmde Alevi inanç sistemine ait ritüellere ve destekleyici nesnelere daha geniş yer verilmiş ve eklenmiştir.

Romanda semah ritüelinden bahsedilmemesine rağmen filme Alevi inancına dair bu ritüellerin eklenmesiyle (genişletme yöntemi) anlatıda anlamsal (hem öyküsel hem de edimsel) dönüşümler meydana gelmiştir. Meydana gelen bu dönüşümler, metnin türünü de etkilemiş *türsel yeniden biçimlendirmeyi* beraberinde getirmiştir.

1.4. Zikir/ Hakk'ın Gizli Adı "Hü": Zikir, tasavvufi bir terim olarak "*Müridin sesli veya sessiz, toplu ya da tek başına Tanrı'yı anması.*" (Kara, 1995: 34) olarak tanımlanır. Kırklar Semahı'nın içerisinde yer alan zikir, inanç pratikleri açısından kutsalların isimlerinin sözlü olarak tekrar edilmesi esasına dayandığı görülür.

Buyruk'ta ise "hü" zikri şu şekilde açıklanır: "*Hak Taala Hazretlerinin iki adı vardır. Birisi gizli ve birisi aşıkardır. Aşıkare adı Errablanirrahim, gizli adı Hü'dür. (...) Mümin olanın zikri kabul ve kalbi beyti şeriftir.*" (Buyruk, 2022: 155).

Kur'an-ı Kerim de Allah'ın adının zikredilmesinin öneminden⁷ yani kalp ile zikir arasındaki ilişkiden bahseder: "*Müminlerin gönülleri ancak Allah'ı zikretmekle tatmin olur.*" (Ra'd, 13/28).

Noyan (1995: 65), zikirin Kırklar merkezli olduğunu şu sözlerle iddia etmiştir: "*Mıraç dönüşü Kırklar'ı ziyaret eden Hz. Muhammed, önüne Selman tarafından konulan üzüm tanesini ezerek şerbet haline getirir. Kırklar'dan birinin dudağına değen bu şerbette hepsi mest olarak semaha kalkarlar. Vecd halindeyken zikrettikleri sözcükler arasında "Hü" de yer alır. Böylelikle bu sözcük, ilk kez Kırklar tarafından kullanılmış olur.*"

Alevi inanç sisteminde zikir, duanın tamamlayıcısı cem ritüellerinin önemli bir parçasıdır. Zikir sayesinde kişi veya topluluk vecd haline ulaşır. Alevilikte zikir, kutsal kabul edilen türbe ve ziyaretgâhlarda ya da bireysel olarak gerçekleşir (Erdem Kük, 2021: 71).

Filmde cemevinde toplanan taliplerin toplu olarak zikri gösterilir. Zikre kitapta verilmemesine karşın filmde gerçek bir cem ritüelinden kesit verilerek gösterilmiştir. Hatta ritüelde deyiş okuyup zikri yöneten âşık, Hubyar Ocağına bağlı Âşık Tevfik'tir. Ritüel katılımcılarının trans halinde, müzik ve saz eşliğinde zikir çekmeleri onları, kutsal zamanda "ol" sözünün söylendiği ilk yaradılış anına, yani kökene götürür.

⁷ Kur'an-ı Kerim'de Allah adının sürekli zikredilmesi ve unutulmaması üzerinde duran ayetler için bk. Al-İmran 3/41, İnsan 76/25, Ahzab 33/41.

Semah ve zikir sırasındaki vecd hali aracılığıyla kaosa dönüş gerçekleşir ve kutsal zamanda gerçekleşen mitik yolculuk büyük ölçüde hedefine ulaşır (Akın, 2017: 479).

Gülbenglerin bitiş formellerinde de genellikle “Hü” ve “Gerçeğe Hü” ifadelerinin kullanılır. “Hü” ile hak ve gerçek olan tek Tanrı’ya işaret edilirken “Gerçeğe Hü” ifadesiyle de Allah’ın Hak olan yoluna, Ehlibeyt yoluna ihtiram ile biat gösterilir (Ersal ve Ersöz, 2013: 67).

Bir film türünün hangi kategoriye ait olduğunu anlamak için senarist tarafından *türsel alıntulamalar* yapılır. Arsever, Alevi inanç sistemine ait bazı ritüelleri, nesnelere ve mitleri kitapta olmamasına rağmen filmde yer vererek hatta bunları gerçek cem ayinlerinden kesitler göstererek yaparak *Alevi sinemasına* dair bir filmi konu aldığının sinyallerini izleyicilere göstermiş olur. Zikre katılan taliplerin giyim şekilleri, oturuş durumları ve vecd halinde zikirde bulunmaları tablosallık yöntemi açısından birer hareketli resim gibi verilmiş ve filmin afişinde de bu anlara yer verilerek Kırklar Semahı’nın bir parçası olan zikir, yan-filmsellik unsuru haline gelmiştir. Bu sayede zikir, alıcı ve verici arasındaki ilk etkileşimi başlatan aşama durumunda kullanılmıştır.

Yan-metinsel okumalar yapılırken format, iç kapak, ön kapak, arka kapak, başlık, broşür, önsöz, afiş gibi birçok unsurlar ele alınır. Bu unsurların önemini Aktulum (2000: 85) şöyle açıklamıştır: “*Metnin alınlanması ve yorumlanmasındaki rolleri kimi zaman o kadar önemlidir ki yan-metinsel unsurların bazıları metnin ayrılmaz parçası olurlar.*” Bu açıdan bakıldığında cemevinde âşık eşliğinde gerçekleştirilen zikir, filmin ayrılmaz bir parçası durumuna gelmiş önemli bir gösterge olmuştur.

Romanda semah ve Kırklar Semahı’nın bir parçası olan zikir sahnesine yer verilmese de filmde inanca dair bu unsurların ses ve görüntü birleşimiyle eklenmesi *montaj* tekniğinin kullanıldığının göstergesidir. Montaj, metne düşünsel destek sağlamak ya da metnin gerçeklik etkisini arttırmak gibi amaçlarla kullanılır (Emre, 2006). J. L. Godard’a (1980: 120) göre montaj; olayları anlatmak değil, aynı zamanda göstermektir. Ses, resim ve hareketler yan yana gelerek bir coşkunun yaratılması sağlanır. Bu açıdan bakıldığında montaj yönteminin en verimli kullanılabilineceği alanın sinema olduğunu söylenebilir.

1.5. Dedelik/Babalık/Rehber: Dedeler, tıpkı eski Şamanlar gibi ağızdan ağza dolaşan halk şiiri ve sözlü halk geleneğini yaşatan, nesilden nesile aktaran önemli bir işleve sahiptirler (Mélíkoff, 1973: 126). Bahsedildiği gibi dedeler ve şamanlar

arasında büyük benzerlikler bulunur. Eski Türkler arasında Şamanlar sayesinde dinsel ve kültürel motifler yaşatılmış; Anadolu'da da dedeler, babalar ve âşıklar sayesinde çeşitli dinsel ve kültürel motiflerle bezenmiş menkıbeler, destanlar ve halk hikayeleri günümüze sirayet etmiştir. Daha sonra da Anadolu'da önemli nüfuza sahip kolonizatör dervişler⁸ sayesinde *dedelik kurumu* doğmuş, onların soyundan gelenler de Alevi inanç sisteminde hep hürmet görmüşlerdir (Yaman, 1996: 53).

Cem ritüelindeki hizmetçilerin ve cemdeki post sahiplerinin adları ocaklara ve yörelere göre değişiklik gösterir. Ritüeldeki hizmet postlarının başında *baba*, *rebber* ve *mürebbi* olarak adlandırılan önemli kişiler vardır. Alevi ocaklarının talip topluluklarının yaşadığı yerleşim birimlerinin büyük kısmında bağlı buldukları ocağın dedesi yaşamadığı için sosyal otokontrolün sağlanması ondan sonraki en yetkili kişi olan *baba* ya da *rebber* tarafından gerçekleşir. Genelde cemevlerinde ocaklığın sağındaki post *dede postu*, solundaki post *baba postu*dur (Ersal, 2016: 379-430).

Romanda ve filmde de dede şehirde yaşadığı için olayların merkezinde İsmail'in rehberi Bektaş Sofu vardır. Gerek filmde olsun gerekse romanda İsmail karakteri üzerinden dedeliğin günümüzdeki durumuna ve kentleşmeyle birlikte gelen Alevi inanç sisteminin felsefi alt yapısının zayıfladığına vurgu yapılır.

Görgü cemi sırasında İsmail dualanmayınca babasının, Bektaş Sofu'ya "*Sen ki onun rehberiydin. Tarikatta rehberlik, babadan önde gelir. Ama sen adı kötüye çökmiş taliplere rehberlik edip şanını lekelemek istemedin. İsmail biraz şaşalayınca onu terk ettin.*" demesi dedelik kurumunun yol göstericiliğinin zayıflamasına bir eleştiri olmuştur.

Aynı şekilde İsmail köydeki Bektaş Sofu'dan yeterli desteği alamayınca şehre inip Hüseyin Dede'ye danışmak istemiştir. İsmail, cem ritüelinde sağ başta durup inanç önderliği yapan dedenin kendi marketinde deterjan kutularını raflara yerleştirdiğini görünce büyük hayal kırıklığına uğramıştır. Kentleşen dünyada "*Bir lokma bir burka*" sözünün bir anlamı kalmadığını artık kimsenin dedeyi, piri önemsemediğini görmüştür. Bunun üzerine İsmail'in artık tüm umutları tükenir. Kentleşen Alevilikle

8 Detaylı bilgi için bk. BARKAN, Ömer Lütfi (1942). "Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler, I. İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler". *Vakıflar Dergisi*. 2. 270-386.

birlikte dedelik kurumunun geldiği durumu ve bu dünyada kâmil insan olma hevesiyle çıkan İsmail'in ona eskisi gibi yol gösterecek biri bulamayınca canına kıyması hadisesi, metinlerarasılık sayesinde uyarlanarak gerçek hayatta yaşanan bu hikâyenin birçok insana tesir etmesi sağlanmış ve günümüz eleştirisi yapılmıştır.

1.6. Musahiplik: Aleviliğin sosyal düzeni sağlamadaki en önemli kurumlarından biri olan musahipliğin kökeninin de Kırklar'a dayandırıldığı görüşü vardır. Bu görüşe göre; Musahiplik, nübüvvet ve velâyet nurunun tevhidini simgeler. Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin ilk yaradılışları sırasında, arşta bulunan yeşil kandil içerisinde birlikte bulunup bir oldukları gibi yeryüzündeki zuhurlarının da musahip olmalarıyla tevhide erdiği kabul edilir. Nübüvvet ve velâyetin elest bezmindeki tevhidi, nihayet zâhir âleme de zuhur etmiştir. Mîraç zamanı Allah tarafından Peygamberin ümmetine armağan edilen tevhid, nübüvvetin velâyette sır olması ve velâyetin gâlip olması manasına gelir (Akın, 2020: 192).

Kur'an-ı Kerim'deki Ali İmran suresinin 103. ayetinde⁹ buyrulur ki: *“Cümlemizin Hûda'nın kitabına ve ikrarlarınıza yapışın. Üzerinize olan Allah'ın bu nimetinden hiç ayrılmayın. Sizler birbirinize düşmanlık yapmaktayken gönülleriniz arasına musahiplik ile birlikte birlik saldık. Esasen siz bir ateş çukuru kenarında tehlikedeydiniz. Hâk-teâlâ siz'i bu kardeşlik nimetiyle o ateşten kurtardı. Siz'e bu Hak birliğinin delillerini bildirdi; siz bu doğru yolun ikrarında sağlam durun ki Allah'ın hidayetini kavuşasınız.”*

Musahip olan bireyler sırta vakıf olma yolunda ilk adımı atarlar. İnanç sistemine göre ikrar vermeyen, musahip tutmayan birey, geleneksel bağlamda Alevi olarak adlandırılmaz, cem ritüellerine de iştirak edemezler. Bu halkaya dahil olması yola ikrar vermesi ile mümkün olur (Ersal, 2016: 380).

Alevi anne ve babadan doğan her bireyin evlendikten sonra inanç zümresine katılabilmesi için bir diğer evli çift ile musahip olması gerekmektedir. Geleneksel Alevilikte sırta vakıf olmak, ceme girmek musahiplik ritüeli sayesinde gerçekleşir (Ersal, 2011: 1089). Bu ritüelin gerçekleşebilmesi için *tarikât abdesti, eşik yoklama, bend*

9 *Va'iesimü bihabli(A)llâbi cem'an velâ teferrakû(c) veş'kurû ni'meta(A)llâbi 'aleykum iz kuntum a'dâen feellefe beyne kulûbikum feasbattum bini'metibi ihvânen vekuntum 'alâ şefâbufratin mine-nnâri feenkazekum minhâ(c) kezâlike yubeyyinu(A)llâhu lekum âyâtibi le'allekum tebeddûn(e)*

*bağlama, tarikat namazı, Cebrail kurban etme, erkan çıkarma, seccade serme, parmak çatma, erkâna yatma, erkân vurma, erkândan geçme, Tarik suyu içme, yürek yeme ve seccade silkeleme*¹⁰ gibi uygulamalar yapılır.

Musahip olan kişiler artık bu yola hizmet etmeye kendilerini adanmış yani ikrar vermişlerdir. Bu sayede de Aleviliğe bağlılık ve teslimiyetlerini göstermişlerdir. Ancak musahip olmanın belli başlı şartları vardır. Bunlar: İki ailenin de ikrarlarının alınmış olması, evli olmaları, karakterlerin birbirine uygun olması, eline, diline ve beline sahip olmaları, ekonomik durumlarının birbirine uygun olması, iki kuşak öncesine kadar akrabalık bağlarının bulunmaması, yüz kızartıcı suç işlememiş olmalarıdır. Aynı zamanda yaşıyla genç, kâmile cahil, yakınlı uzak, zenginle fakir, dede ile talip, evliyle bekâr musahip olamazlar. İşin özü iki baş, dört ayak teknil olmalıdır (Akyol, 2017: 220).

Musahiplik kavramı, kitapta Süha'nın üzerinden verilirken filmde de İsmail üzerinden verilir. İlk olarak bu kavram, kitapta sadece *yakın arkadaş* manasında kullanılmıştır. Süha'nın dedesi hakkında net bilgi verilmese de dedesinin musahibi Arif Dede hakkında şu bilgilere ulaşmak mümkündür. Arif Dede Sühalar'ın Yunanistan'daki mürşitleri, ibadet vakti yaklaştığında köydeki ocakları canlandıran, cem ritüellerini başlatan ve Kızıl Deli Sultan Tekkesinden el almış kişidir. Aynı zamanda Süha'nın dedesi Salih Can'ın musahibidir. Yunanistan'da yaşayan Arif Dede'nin İstanbul'da yaşayan, musahibi olan Salih Can'ın vefatından haberi bile yoktur. Böylece geleneksel Alevi inanç sisteminin yapısındaki ilişki bağlarıyla uyuşmayan bir durum meydana gelmiştir.

Musahiplik kavramının filmdeki ele alınışı İsmail'in musahibi olarak gösterilen Zülfü aracılığıyla olmuştur. İsmail, intihar ettiği için düşkün sayılmıştır, buna bağlı olarak musahiplerden birinin suçu diğerini de suçlu kıldığından dolayı Zülfü'nün de düşkün sayılması ve ceme girmemesi gerekirken filmde Zülfü'nün de görgü cemine girip "*İsmail'in musahibi olarak onun hakkını savunmak anası babası kadar benim de hakkım.*" dediğini görülür. Musahiplik inanişıyla örtüşmeyen bir diğer durum da İsmail'in daha iki haftalık evli olması ve filmde bu kısım net olarak verilmese de musahibi Zülfü'nün daha evli olmamasıdır. Oysa ki musahip olabilmenin şartı, iki tarafın da evli olmasından geçer. Musahip, musahibini yanlış yoldan döndüren, ona akıl veren kişidir. Filmde ise Zülfü, İsmail'in çevre tarafından dışlandığını görünce onunla konuşmayı keser. Bu

10 Musahip olma ritüeli hakkında detaylı bilgi için bk. Ersal,2011.

çıkarmalardan hareketle denilebilir ki hem kitap hem de filmde musahiplik kavramı net olarak Alevi inanç sistemindeki karşılığıyla gösterilememiştir. Bu durumun temelinde de Alevi inanç zümresinin ritüel ve terminolojik adlandırmalarının değişim göstermesi ve kapalı toplumlarda görülen gizli dil kullanma geleneğinin de Alevi inanç sisteminde sıkça rastlanılan bir durum olmasıdır (Ersal, 2011: 1088). Bu yüzden de bu gibi terminolojik tanımlamalarda birtakım kargaşalara rastlanılabilir.

2. Mitler

Ortak bir bilinç ürünü olan mitler, ilk zamanlarda keyfi, uydurma hikayeler kategorisinde değerlendirilmiştir. Ancak 19. yüzyıldan sonra mitler, sistematik bir şekilde ele alınarak kendine özgü bir mantık ve iç tutarlılık taşıyan, toplumun ve insanlığın kültürel mirasını tanımak için incelenmesi gereken bir halk bilimi ürünü olduğu kabul edilmiştir (Kuşça: 2014: 239). Şu da belirtilmelidir ki mitler, sadece belli bir tarihin, belli bir dönemine ait anlatılar değildir; mitler de ritüeller gibi insanlık değiştikçe ve geliştikçe dönüştürülebilirler. Malinowski (1998: 102) de mitin gerçekliğine vurgu yaparak, etkisinin her zaman süreceği hakkındaki görüşlerini şu sözlerle ifade etmiştir; *“Mit, vahşi bir topluluk içinde var olduğu biçimiyle, yani ilkel biçimiyle yalnızca anlatılacak bir öykü değil, aynı zamanda bir gerçekliktir. Modern romanlarda anlatılan türden basit bir kurgu değil, yaşanan bir gerçekliktir çünkü mitin altında yatan olayların uzak bir geçmişte ortaya çıktığına, dünyanın ve insanın yazgısı üzerinde etkisini sürdürdüğüne inanılır.”*

Eliade (2001: 15-16) ise mit kavramının tanımlanmasının karmaşık ve zor bir kültür gerçekliği olduğunu şu sözleriyle belirtir: *“Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, ‘başlangıçtaki’ masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğuüstü Varlıklar’ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit, her zaman bir ‘yaratılışın’ öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl var olmaya başladığını anlatır.”* Aslında insanlığı kökenini ve kutsal anlamak bir nevi mitleri anlamakla mümkün hale gelebilir.

Mitlerin yazısal aktarılmasının önemi hakkında Frazer (1981: 46) şöyle der: *“Edebiyat düşünme bızını öylesine arttırır ki sözel-geleneksel düşünce çok gerilerde kalır. İşte bugün ağızdan ağıza aktarılan batıl inanç ve uygulamaların genelde en eski edebiyat ürünlerinde anlatılan dinden bile çok arkaik bir karakter sergilemesi bu nedendir.”* Yazı, mitleri kalıcı hale getirirken; sinema salonları da insanların mitolojik öykülerini yansıttıkları için

modern çağ tapınakları haline gelmişlerdir. Göz önüne gelen imgeler sayesinde izleyici, derinden etkilenip bir dönüşüm süreci başlatmıştır (Tecimer, 2005: 12).

İçinde birçok kültürün zenginliğini eriterek günümüze taşıyan Alevi inanç sistemi de zengin kaynakları sayesinde özgün mitik kahramanlar, anlatılar, figürler geliştirmiştir. Alevi inanç sistemi, İslam öncesi motifleri kendi içinde sentezlerken kendine özgü bir mitik yapı oluşturmuştur (Kuşça, 2014: 263). Bu açıdan bakıldığında Alevi inanç sistemi, halk bilimi çalışmaları için önemli bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Bu başlıkta ise *Bir Ses Böler Geceyi* romanı ve filminde karşımıza çıkan Alevi inanç sistemine dair mitolojik unsurları yani *Kırklar hadisesi*, *Hızır*, *Hız. Ali*, *Hız. İsmail* gibi başlıklar üzerinde durulacaktır.

2.1. Kırklar Anlatısı: Film ve romanda metinlerarasılık kuramının *anlatı içinde anlatı* tekniği ile yer verilen Kırklar söylencesi, Bektaş Sofu'nun aracılığıyla anlatılır.

Anlatı içinde anlatı tekniği, yapıtın konusunu yenilediği gibi onun anlamına açıklık getirir. Yapısal düzlemde dolantıyı yineler, ilk anda *ayrışık* ancak yapıtın içerisine sokulduğu metinle *benzeşiklik* ilişkisi kurar, anlam üretir veya metnin anlamını destekler (Aktulum, 2000: 160).

Kırklar anlatısı, Hz. Muhammed'in Burak adlı atına binip, Cebrail tarafından Miraç'a çıkarılması, daha sonra da Hz. Peygamber'in tüm sıfatlarından arınıp "*yoksulların hizmetçisi, yoktan var olmuş bir yoksul oğlu*" olarak Kırklar'ın arasına karışmasının ve Selman-ı Farisi'nin getirdiği üzüm tanesinin engür eyleneşmesiyle Hz. Peygamber ve Kırklar'ın tümünün ilk yaratılıştaki gibi vecd halinde olup semah dönmesi ve bu vecd alemi içerisinde Peygamberin, kırkının da bir olduğunu gördüğü, pirlininin de Şah-ı Merdan Ali olduğunu öğrendiği yani sırra vakıf olduğu önemli bir anlatıdır (Ersal, 2016; Akın, 2020; Bozkurt, 2013).

Yüzyıllardır süregelen bir yola ait ritüelin mitik anlatısı olan Kırklar ritüeline iştirak edenler; miti, kutsal ve gerçek bir zamanda ve mekânda doğrudan tecrübe ederler. Aynı şekilde cem ritüelinde hizmetlerin gerçekleştirildiği ortadaki boş alana "Kırklar Meydanı"; cemde hizmet sahiplerinin, yaşlı ve ileri gelenlerin oturduğu tarafa "Kırklar" adının verilmesi de direkt olarak cem ritüelinin mitik kökeni ile ilişkilidir (Akın, 2020: 217)¹¹. Yani Kırklar hadisesi, böyle bir atmosfer yaratılarak tekrardan yaşatılır.

11 Kırklar hakkında detaylı bilgi için bk. Akın, 2020.

Romanda görgü cemi sırasında Bektaş Sofu'nun erenler meydanının kıymetini ve oradaki herkesin bir olduğunu Kırklar anlatmasından bahsederek örnekler; filmde ise İsmail'in küçüklükten beri itikatlı bir çocuk olduğunu göstermek için Bektaş Sofu'nun onların evine gelip “Hz. Ali bileğini kesmiş, başlamış kanamaya. Bakmışlar Kırklar'ın da bileği kanamaya başlamış. Sonra Hz. Ali bileğini sarmış kani durdurmuş, bakmışlar Kırklar'ın da kani durmuş. Bu ne demektir sence?” sorusu üzerinden *vahdet-i vücud* inancının mitik temellerinden örnek vererek İsmail'in daha çocuk yaştaiken *hepimiz biri* mesajını özümsemesini sağlamıştır.

Böylece yan anlam düzeyindeki anlatımlar, filmin ve romanın içine yerleştirilerek *anlatı içinde anlatı* tekniğinden yararlanılarak Alevi inancının felsefesini vurgulamak üzere kullanılmıştır. Anlatı içinde anlatı ya da diğer adlandırılmasıyla *içanlatı tekniği*, ana metnin konusunu daha iyi aydınlatmasına yol açmıştır (Gide, 1948).

2.2. Hz. Ali: Türk tasavvuf anlayışında ve onun özelinde Alevi inanç sisteminde, nübüvvetin Hz. Muhammed ile tamamlandığı ve son bulduğu artık insanlara doğru yolu göstermek için Allah'ın veliler göndereceği görüşü hakimdir. Alevi inancında da bu velilerin ilki ve önderi Hz. Ali'dir. Zahir veya bânın tüm velilerin önderinin Hz. Ali olduğuna inanıldığı için onun konumu *Şâb-ı Velâyet* olarak tanımlanır (Akın, 2020: 44).

Hz. Ali, kahramanı olduğu anlatımlarla ve efsaneleşen karakteriyle mitolojik bir figürdür. Eliade'nin (1994: 54-55) de belirttiği gibi tarihi bir karakterin uzun süre varlığını sürdürmesi ancak mitsel bir modelle birleştirilerek ve mitolojik bir zemine kayarak varlığını devam ettirir.

Bütün inanç sistemlerinde evrenin ve insanın yaratılışı üzerine mitler vardır. Alevi inanç sisteminde de yaratılışın temelinde Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin bir nurdan olduğu düşüncesi bulunur. Hz. Muhammed tarafından aktarılan bir rivayete göre; “Ben ve Ali, Adem yaratılmadan on dört bin yıl önce Allah'ın yed-i kudretinde bir nûr idik. Allah Adem'i yaratınca bizim nûrumuzu onun sulbüne nakletti ve bu nur nesilden nesile Abdulmuttalibe gelinceye kadar intikal etti. Abdulmuttalib'de iki kısım oldu; bir kısım Abdullah'a bir kısım Ebû Tâlib'e geçti. Ali bendendir, bende Ali'denim.” (Sarıkaya, 2005: 5) demiştir. Adem yaratılmadan on dört bin yıl önce var olan bu nurun oluşumu da yaratılışın başlangıcı olarak gösterilmektedir.

Filmde de nurlanma motifi hakikat arayışında olan İsmail'in mağaraya girmesi ve karanlıklar içinde ışık hüzmeleri tarafından nurlandıktan sonra elini yıkamaya dereye indiğinde sudaki aksinde Hz. Ali'yi görmesi kurgusuyla verilir. Bu durum da nurdan yaratılma mitine bir gönderme vardır. İsmail o andan sonra iyice değişmiş, adeta yeniden doğmuş gibi çevresine bakmıştır. Bu durumun yanı sıra Arsever ise böyle bir kurgu oluşturmasını şu sözlerle açıklar: “*Aleviliğin mitolojisinde ‘Aynaya baktım yüzüme, Ali göründü gözümü’ diye bir özdeyiş vardır. Bu felsefi olarak ‘ben Tanrıyım’ düşüncesidir. Tanrı’nın insan şekline girip görünmesine de insanların şekil değiştirmesine de inanıyorum. Alevilerde şekil değiştirmeye de ‘don değiştirme’ denir. Hacı Bektaş don değiştiriyor ve turna ya da güvercin şeklinde geliyor.*”¹² Yani senarist, filmin kurgusunda İsmail ile Hz. Ali arasında bir don değiştirme olayının yaşandığını göstermek istemiştir. Ancak burada iki mesele vardır. İlk olarak şu belirtilmelidir ki Aleviler panteist değildir, Aleviler, Hak’tan kendinde bir parçanın, ruhun olduğuna inanırlar. İkinci husus ise kutsal ruhun göçü yani “don değiştirme” motifi, Alevi inanç sisteminde önemli bir yere sahiptir ama bu durum, metinlerde karizmatik inanç önderleri arasında görülür. Filmde ise erkâna karşı gelip kendi canına kıyan İsmail’in, Hz. Ali ile aynı konumda tutulması Alevi inanç sistemi ile uyumlu değildir.

Alevi anlatılarında ise don değiştirme, kahramanın mitik bir meziyeti, gerçeküstü güçleri olduğuna işaret eder, bir keramettir. Don değiştirme motifinin kökenleri de Şamanizm’e bağlanır. Çünkü Şamanizm’de de Şamanlar koruyucu ruh olarak hayvan donlarına girerler (Kuşça, 2015: 237). Alevi mitolojisinde de don değiştirme motifinde *güvercin*, *turna*, *doğan* gibi kuşların sıklıkla kullanıldığı görülür¹³.

İsmail de intihar ettikten sonra romanda karısının rüyasına *bulut* donunda girerken, filmde ise *güvercin* donunda görünmüştür. Bu durumun sonucunda *edimsel dönüşüm* yaşanmıştır. Edimsel dönüşüm, öyküsel dönüşüm sonucunda ortaya çıkan, eylemde olduğu kadar ona desteklik yapan nesnelerin, araçların değiştirilmesidir (Aktulum, 2000: 147). Güvercin donu ile bulut donu arasındaki açıklamalar birtakım ayrılıkları içerir bu yüzden de farklı yorumlamalar gerektirir.

12 Ateş Yengin, Sibel (2012, 25 Mart). *Yönetmen Filmografisi Bir Ses Böler Geceyi*. Erişim tarihi: 30.04.2024. <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/ersanarsever.html>

13 Don değiştirme hakkındaki detaylı bilgi için bk. Ocak 2002: 219-220, Bayat 2006: 43,163, Ozan 2011: 77-81, Kuşça 2014: 71-72.

İlk olarak İsmail’in güvercin donunda görünmesinin Hz. Ali bağlantısını açıklamak gerekirse İsmail mağarada nurlandıktan sonra su kenarındaki aksinde Hz. Ali’yi görmesi Şah-ı Merdan Ali’nin aslında İsmail’e yol göstermek ve doğru yola girmesi için bir mesaj niteliğinde görüldüğü olarak yorumlanabilir. Aynı şekilde İsmail’in güvercin ve bulut donunda gösterilmesi doğasına aykırı bir güç olan uçma arzusunun kuş ile ilişkilendirilerek bilinçaltındaki aşkınlık düşüncesinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Alevi inanç sisteminde *güvercin donu* dendiğinde genellikle akıllara Hacı Bektaş gelir, Hacı Bektaş’ın Rum ülkesine girerse ülkeyi almasından, halkı kendisine bağlamasından korkan Rum erenleri o topraklara girmesini engellemesinden sonra Hacı Bektaş güvercin donunda ülkeye girmiştir (Kuşça, 2014: 255). Bu mitik anlatmadan hareketle çevresi tarafından düşkün kabul edilen İsmail canına kıydıktan sonra, filmde karısının yanına kuş donunda gelmesi arasında bir ilişki kurulabilir. Hz. Ali’nin varlığını erenler arasında devam ettirdiği düşüncesinin en belirgin şekli Hacı Bektaş Veli’de görülür. Öyle ki Hacı Bektaş Veli de Horasan Erenlerine “*Ben Kevser sakisi, alemlerin rabbi Tanrı’nın aslanı, vilayet sultanı, müminlerin emiri Hz. Ali’nin sırıyım.*” (Korkmaz, 2006: 20-21) demesi bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Filmin kurgusunda da senarist, İsmail’in nurlandıktan sonra suya bakarken Hz. Ali’yi görmesi ve daha sonra Hz. Ali’nin varlığını tenasüh olarak devam ettiren Hacı Bektaş Veli gibi güvercin donunda görülmesiyle bu mitolojik alt metin ilişkisi dahilinde okuyucuya çıkarım yaptırabilir.

Romanda ise İsmail karşımıza bulut donunda çıkar. Tabiatla bulunan tüm unsurlar ilahi anlamlarla doludur. Bulutlar, bazen Allah tarafından gönderilen ilahi yardım ya da azap halleri bazen de Allah katında seçkin kimse ve grupların himayesi için görevlendirilmiş varlıklar olarak tasavvur edilir (Koçak, 2018: 198). Ehl-i Kitap metinlerinde, bulut motifinin ve onunla ilişkili birçok hadisin bulunduğunu söylenebilir¹⁴. Bulut ve Hz. Ali ilişkisi ise Tanrı’nın mevcudiyetinin simgesi olan *sekîne* olarak isimlendirilen bulutla açıklanabilir. Sekîne kavramı “bir ruh ya da içerisinde bulunan şey, rahmet, vakar”¹⁵ olarak isimlendirilir. Bu rahmetle konuşan kişi ise sekînenin Hz. ‘Umer lisanını bilen Hz. Ali olmasıdır. Hz. Ali’nin kutsalla kurduğu bu ilişki sayesinde kitabın kurgusunda da Hz. Ali olarak kendini gören İsmail, bir bulut şeklinde karısını takip etmiş, öteki dünyadan haber getirmiş ve konuşmuştur.

14 Bulut motifi hakkında detaylı bilgi için bk. Koçak, 2018.

15 İbn Battâl, Şerhu’l-Câmi’i’ş-Şahîh, c.10, s.254

Bu açıdan bakıldığında filmin kurgusundaki göndermelerin, mitik ve teolojik anlamıyla uyumsuzluğu olduğunu söylenebilir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi Alevi inancının en önemli değerlerinden olan cana kastedilmesi ve bunu gerçekleştiren kişi ile Hz. Ali ve Hacı Bektaş Veli arasında benzerlik kurulması Alevi inancının hayat ve cana bakış açısı ile uyumsuz yansımasıdır. Ancak senarist ve yazarın yaratımındaki kurgudaki amaç dahilinde düşünüldüğünde ele aldıkları göndermeler, vermek istedikleri mesajları karşılar niteliktedir.

2.3. Hızır: Hızır, gerçek fizyonomisini değiştirebilme, sonsuz değişik kalıplarda görünebilme özelliğine sahiptir (Ocak, 2007: 90-91). İhtiyar, genç, çocuk, kuş vd. olabilir. Bu durum Alevi inanç sisteminde “don değiştirme” olarak adlandırılır. Hızır, çok kısa sürede uzak mesafeler katedebilir, yardıma ihtiyaç duyulduğunda yetişir. Filmde ve romanda da Hızır alegorisine sıkça rastlarız. Romanda, Hızır karşımıza insan ve *telli turna donunda* çıkarken filmde aynı karakter aracılığıyla *insan donunda* verilmiştir.

Turna, halk inancında mübarek, akıllı ve her hareketi doğru bir kuştur. Aynı Cem’i temsil etmeleri açısından önemli olan bu kuşlar, Alevi inancında da bir haber motifidir. Sevgiyi bülbülden, aşkı gülden hikmeti arıdan gelen erenler şevke turna ile ulaşmışlar, turnanın sesini de Hz. Ali’den aldığını düşünmüşlerdir (Elçin, 1997: 66-67). Aynı şekilde Melikoff (2009: 157) da Alevi inanç sisteminde turnanın Hz. Ali’yi temsil ettiğini söylemiştir.

Turna kuşunun haberci bir kuş olup aynı zamanda kutsal arka planı da göz önünde bulundurulduğunda Hızır temsilinin yerinde olduğu görülür. Çünkü hem romanın hem de filmin kurgusunda Hızır’ın erenlerden getirdiği kutsal habere uymayan İsmail’in annesinin felaketi verilmiştir.

İlk olarak İsmail bebekken kaybolduğu sırada Hızır, İsmail’in annesi Zeynep’in yardımına yetişip İsmail’i bulur ve ona “*Beben kaybolmadı kızım, çocuğunu yanından ayırmayasın erenler seni uyardılar.*” der. Bu kurgunun kritik noktasını oluşturur. Çünkü erenlerin bu emrine uymayan Zeynep, roman özelinde oğlu İsmail’i erkek evladı olmayan babası Veli Sofu’ya verir; film özelinde de oğluna göz kulak olmayıp günlerce eve gelmemesine ses çıkarmaz. Hızır’ın sözünün dinlenmemesinin sonucunda da yolunu kaybeden İsmail, intihar eder. Filmde ise İsmail’in tabutunun yere düşüp açılması sonucunda annesi tabutun içerisinde İsmail’in cesedi yerine Hızır’ın ağlayarak

yattığını görür. Hızır'ın ağlaması sözünün dinlenmediği için İsmail'in böyle bir hazin sona geldiğinin mesajıdır. Koluçak (2021: 266), İsmail'in Hızır donunda görülmesi durumunu bedeninin ölümüne; ruhun ise devriyesine işaret olarak yorumlamıştır.

Süha karakteri, Türkiye'de yetmişli yılların sonunda aşırı sol bir örgütün önemli bir siyasi figürüdür. Bir gün siyasi olayları karışmasından dolayı tutuklanır ve darda kalan Süha'nın yardımına Hızır yetişir. Hızır, polislerle onun babasıymış gibi konuşarak hapse düşmesini engeller. Hızır'ın darda olanlara koşması, don değiştirmesi ve erenlerden haber getirmesi özelliklerinin yan anlam dahilinde verilmesiyle Alevi inanç sisteminin ortak bir figürü olan Hızır, metinlerarasılık kuramıyla yeniden üretilmiştir.

2.4. Hz. İsmail: Mitosların dönemsel olarak gelecekteki insanlara aktarımı ve tekrar edilmesi söz konusudur (Eliade, 1994: 12). Eserlerdeki isim sembolizasyonundan ve İsmail'in roman ve filmdeki konumlarından yola çıkılarak Hz. İsmail'e bir anıştırma yapılmış olduğu söylenilebilir (Koluçak, 2021: 258).

Anıştırma, bir metne, bir düşünceye, bir şeye sezdirme yoluyla gönderme yapılmasıdır. Alıntının dolaylı şekli olan anıştırmada başka bir yazısal yapıt, sanat, tarih, kişiler vd. konusunda örtük bir söylem oluşturulur. Bu sebepten dolayı okur ya da izleyici kişisel birikim ve çabası ile ipuçlarından yola çıkarak anıştırmayı tespit ederek esas mesaja ulaşır (Aktulum 2000: 108-116). Bu başlıkta da film ve kitap doğrultusunda karakter İsmail ile Hz. İsmail arasındaki anıştırmalardan bahsedilecektir.

Romanın kurgusunda İsmail, hiç oğlu olmayan dedesi Veli Sofu'ya evlatlık olarak verilmiştir. Veli Sofu da tıpkı Hz. İbrahim gibi dünyanın anlamını ve yaratıcının varlığını aklı ve gönlü ile kabul etmiş, dinin kaidelerini hayat tarzı haline getirmiş bir sofudur. İsmail'e Alevi inanç sistemi hakkında birçok şey öğretmiş ancak vefat ettikten sonra İsmail, onun gibi bir rehber bulamayınca rotasını kaybetmiştir. Bunun üzerine İsmail kendini *kurban* olarak görmüştür. İntihar etmeden önce annesiyle olan konuşmaları da bu hali kanıtlar niteliktedir.

Kitabın kurgusunda İsmail, annesine öz babasının nerede olduğunu sorar ve annesi “*Mıncır İbrahim'e kurban kesmeye gitti.*” der. İsmail de “*Önce kendi kurbanını kesmeliydi.*” diyerek karşılık verir. Bunun üzerine de evden çıkıp mezarlıkta canına kıyar. İsmail'in buradaki “kendi kurbanı” ifadesinden kasıt kendisidir. Çünkü İsmail de tıpkı kurbanlık koyun gibi Kurban Bayramı'nın ilk gününde canına kıymıştır.

Hız. İsmail, Allah'ın dostum dediği bir peygamber olan Hız. İbrahim'den ve Hız. Hacer'den dünyaya gelmiş, Hız. Muhammed'in de dedesidir. Hız. İbrahim'in çocuğu olmadığı için Allah'a çocuğu olması için yalvarmıştır. Bunun sonucunda da Hız. İsmail dünyaya gelmiştir. Hız. İsmail yedi yaşına geldiğinde babası art arda İsmail'i Allah için kurban ettiği rüyasını görür. Bu rüyanın bir mesaj olduğunu kabul edip İsmail'i alıp bir vadiye götürür. İsmail'e durumu anlatır ve İsmail de *"Babacığım, Allah'ın sana emrettiği ne ise onu yap!"* diyerek teslimiyet gösterir. Allah'ın emrine sadakat sınavını geçtikleri için onların şükürünün bir göstergesi olarak kurban edilecek bir koç Allah tarafından gönderilmiştir. Bu hadise temel alınarak günümüzde Kurban Bayramı kutlanmaktadır¹⁶.

Filmin kurgusunda da İsmail'in sürekli gittiği vadideki dilek ağacı altında Veli Sofu'nun mezarıyla durması baba ile oğlunun vadide tek başlarına kalması yani Hız. İbrahim ile Hız. İsmail'in kurban edilmeden önceki o sahnenin tasvirine anıştırma yapmaktadır.

3. Yan-Filmsellik/Yan-Metinsellik Bağlamında Roman Kapaklarının ve Film Afişlerindeki Göstergelerin İncelenmesi:

Metinlerarasılık yaklaşımına göre her şey bir metin olarak ele alınabilir. Bu açıdan da sinema filmlerini birer metin gibi okuyup çözümlmek mümkündür. Yazılı kültüre geçiş yapmadan önce toplumlar için önemli halk bilgisi ürünleri olan ritler ve mitlerin izlerine birçok sinema ve roman metninde rastlanmaktadır. Bu yüzden de mitler, ritüeller ve diğer metinler arasında metinlerarası bir ilişki vardır.

Arsever, Ahmet Ümit'in romanını filme uyarlayarak bir nevi metinlerarasılık yöntemi olan palempsest metodunu kullanmıştır. Palempsest, üzerine yeni metinler yazılmakla beraber, altında eski metnin izlerinin kaldığı, bir tür sürekli çökelti işlemidir (Aktulum, 2000: 216-222). Yani denilebilir ki bir metin her ne kadar yeniden yaratılır ya da uyarlanılsa da illaki ilk metinden izleri bünyesinde taşır. Bu durum da ilk metin ve son metin arasındaki bir bağ ve bütünlük ilişkisi yaratır.

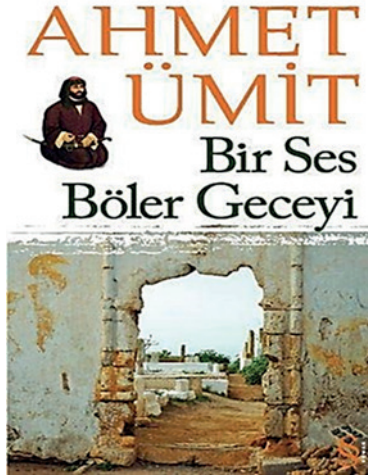
Bir Ses Böler Geceyi romanının yeniden yazma aracılığıyla bir dönemden başka bir döneme, bir okurdan bir seyirciye aktarılmasıyla yapıtın yaşamının kuşaklar boyu sürdürülmesi sağlanmıştır. Bu yöntemler, bir yazarın başka bir yazara/senariste ait

16 Hız. İsmail'in hadisesinin Kur'an'daki yeri için bk. Saffât, 37/100-113.

bir metni; altmetinleştirerek, yeni bir bağlamda, yeni bir kitleye ve yeni işlevlerle dönüştürülmesine olanak olmuştur (Aktulum, 2000 ve Aktulum, 2018).

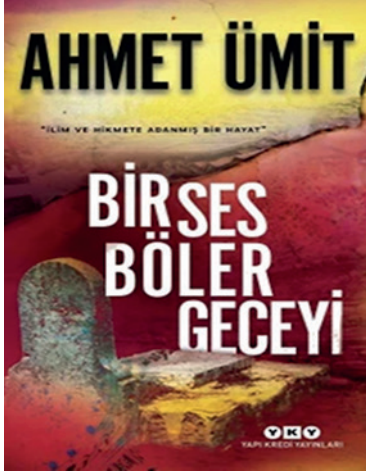
Yan-metin, okurun ilgisini çektiği gibi okumayı da bir ölçüde yönlendirir; çoğu zaman okurun tanıdığı varsayılan öteki yapıtlara göndererek, onlarla ilgili kökensel, biçimsel ve izleksel ipuçları verir (Aktulum, 2000: 85-66).

Bu kavramı kapsayan unsurlar arasında filmin/metnin başlığı, alt-başlığı, ara başlıkları, önsöz, sonsöz, filmin jeneriği, afişi vd. vardır. Bu başlıkta da filmin başlığı, film afişindeki göstergelerin Alevilik inanç sistemine ve halk bilimine göre arka planı, romanın kitap kapaklarındaki göstergelerin metinlerarasılık açısından yorumlanması yapılacaktır.



Romanın kapağının sol üst köşesinde Hz. Ali ve elinde “zülfi kar kılıcı” vardır. Ahmet Ümit, kapağa Hz. Ali'nin resmini koyarak kitapta Alevi inancına dair konuların işlenişinin mesajını verir yani Alevilik denilince akla gelen unsurları gösterge olarak kullanarak *türsel alıntı* yöntemini kullanır. Türsel alıntı yöntemi türün bilinen unsurlarının yinelenmesidir.

Duvarın kapı şeklinde olması yarılmış ve arkasında mezarlığın bulunmasından çıkarılan mesaj ise bir *eşik* metaforu yaratılmasıdır. Turner'e göre (1974: 273, 52-53) eşik anlamına gelen *liminalite* kavramı, “*Sıradan seküler ilişkilerden ayrılmayı işaret eden ölüm ya da öldürmenin ritüel metaforlarıyla başlayan, sembolik yeniden doğum ya da yasa ve ablaki kodlar tarafından biçimlendirilmiş toplumla yeniden bütünlük ile sonuçlanan*” geçiş ritinin orta aşamasıdır. Filmin ve romanın kurgusunda da İsmail kendini mezarlıkta öldürerek, eşi Gülizar'ın tabiriyle; “*Kırklar'a karışmıştır*” böylelikle anlaşılmadığı çevresinden uzaklaşıp kendini kurban etmiştir. Böylece yeniden doğumla yani don değiştirerek eşinin rüyalarına güvercin ve bulut şeklinde gelmiştir.



Kitabın sol üst köşesinde romanın konusu özetleyen bir *epigraf* bulunur. Epigraf, sayfa başında yalnız başına yer alarak kitabı temsil eder, kitabı ve anlamını indirgeyip özetler (Aktulum, 2011).

“İlim ve Hikmete Adanmış Bir Hayat” sözüyle kastedilen kişi İsmail’dir. Ahmet Ümit verdiği bir röportajda¹⁷ İsmail’i “*Sadece inançla yaşayan bir delikanlı*” olarak tanımlaması da bu görüşü destekler niteliktedir. İsmail’in kendini ilim ve hikmete adanmış biri olarak tanımladığını Zülfü ile birlikte dağda çobanlık yaparken “*Tanrı her yerde, her şeyde, sende, bende, hepimizde. Bak; Hallâc-ı Mansur*

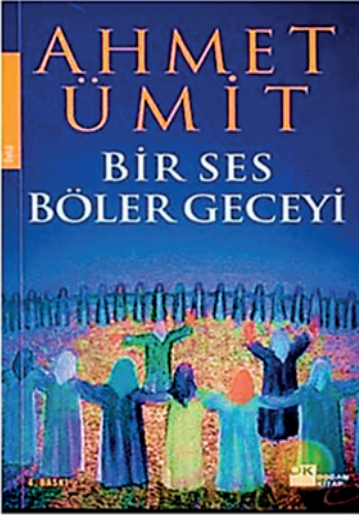
bunu anlayıp içindeki ilahi nuru bulunca ‘Enel Hak’ dedi, onun için de öldürdüler onu. İşte bizim de içimizdeki nuru bulup kâmil insan olmamız lazım Zülfü” dediği ve “*Enel Hak*” diyerek Hallâc-ı Mansur’a anıştırma ve onun sözünün alıntılanmasını yapmasından da anlaşılabilir. İsmail’in bu söylediklerinin temelinde de Alevi inancı çerçevesinde *vahdet-i vücud* felsefesindeki *Tanrı-evren-insan birliği* vardır. Hallâc-ı Mansur’un “*Enel Hak*” sözünün alıntılanması yapılarak dahil edildiği yeni metinde ileri sürülen görüşü destekleme, açıklama ve kanıtlama amacı taşır. Alıntılama okur ya da izleyiciden özel bir bilgi birikimi istenmez çünkü alıntı açıkça belirgindir (Aktulum, 2000: 94-103).



Kitabın alt kısmında ise bir mezar bulunur. Bu mezarın sahibi, İsmail’in dedesi Veli Sofu olabilir. Film ile birlikte kitabı değerlendirmek gerekirse bu düşünce daha da temellendirilir. Çünkü İsmail ne zaman düşüncelere dalsa dağlara çıkıp dilek ağacının yanındaki mezarda tabiatı izler. İsmail’in huzurlu bulunduğu yegâne mekânlardan biri de ona Alevi inancının temellerini öğreten dedesi Veli Sofu’nun mezarının başıdır. Öyle ki *Bir Ses Böler Geceyi* filminin arka kapağında da İsmail’in mezar başındaki resmi yer alır.

17 BirSesBolerGeceyi, “TRT HABER Sadece Sinema Programı ‘Bir Ses Böler Geceyi’ Film”
Youtube (4 Mart 2012). 00.01.04-00.01.33.

Veli Sofu da Alevi felsefesini bilen önemli bir şahsiyettir. Önceki bölümlerde de Veli Sofu aracılığıyla Hz. İbrahim’e de anıştırma yapıldığından bahsedilmişti. Aleviler için kutsal sayılan mekanların yanı başındaki ağaçlar da kutsal sayılmıştır. Bu durum da kutsalın yakın çevresine sirayet etme özelliğinden kaynaklanabilir. Bir yatırın hemen başındaki ağaç kutsal olarak kabul edilir, kesilmez dilekler dilenir. Görselde de görüldüğü gibi Veli Sofu’nun mezarının başında tek bir ağaç vardır ve o ağaca çevre tarafından kutsaliyet verilerek dilek ağacı işlevinde çaputlar bağlanmıştır. Kutsalın yeryüzündeki tezahürleri olan ağaç, taş, dağ, su gibi kutsalın bir parçası olarak kabul edilen bu kültler etrafında birçok inanış, anlatı ve ritüel oluşmuştur (Akın, 2020a: 187).



Romanın 4. baskısının bulunduğu yandaki kapakta ise sadece kadınlardan oluşan bir semah ritüeli görüntüsüne yer verilmiştir. Semah ya da dinsel içerikli bütün beden performansları, sözlü olmayan iletişim formlarıdır (Kayhan Kılıç, 2016: 6). Bu yüzden semahın vereceği mesaj; giysilerde, aşıklarda, taçta, kemerde, aksesuarlarda, bedensel figürlerde ve eşlik edilen müzikte bulunabilir. Semahta giyilen giysiler, giysilerin renkleri ve aksesuarları; Ocak, sürek ve bölgelere göre değişebilmektedir.

Semah; genellikle yalın ayak dönülür, kadınların ve erkeklerin başı örtülü olur ve erkeklerin de bellerinde kemer bağlıdır. Aynı zamanda Cem ritüelinin içeriğine göre de giyilen kıyafetler farklılık gösterir. Semahta giyilen kıyafetlerin renk sembolizmi de ayrı önem taşır; özellikle Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i simgelemesi açısından yeşil ve kırmızı renklerin sık kullanıldığı görülür (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 17-18). Ancak romanın kapağında görülen semah görseli, daha çok Alevi inanç sisteminin geleneksel yapısındaki semahtan ziyade kaleografik bir semahtır. Kapağın görsel kurgusunda tüm kadınların kol kola vererek semah dönmesindeki amaç *birlik inancını* yansıtmak olabilir.



Afişler aracılığı ile izleyicinin bilinçaltı güdümlenirken filmin bağlamı içinde filmde izleneceklerin ipuçları verilmektedir. Bu sebepten afiş çözümlemesi yaparak filmin konusu, karakterlerin özellik ve ilişkileri gibi fikirler edinilebilir (Parsa, 2008: 94). İlk olarak Filmin afişinde “Ahmet Ümit’in Aynı Adlı Eserinden” vurgusu yapılarak bir uyarlamaya gidildiğinin yani metinlerarasılığa başvurulduğu belirtilir. Bu durum palempsest yöntemi içerisinde ele alınabilir. Aktulum (2000: 217), palempses için şunları söyler: “Ortak bir kamya göre, eski bir yazar “ilk kez” yazmış, ardından başka bir yazar [...] yeni bir metnin sayfalarını yazarken aslında eski bir metnin yazılarını silip bir başka türlü yeniden yazmıştır.”. Böylelikle Ahmet Ümit’in romanını aynı isimle sinemaya uyarlayan Ersan Arsever, ilk metnin izlerini silmeden aksine onu bütünüyle gizlemeyip daha da çok aydınlatarak palempsestin geleneğine uygun olarak bir yapıttan ötekine kalan izlerle eseri yeniden dönüştürmüştür. Bu durum kültürün ve geleneğin doğasında var olan bir gelişim, değişim ve dönüşümün sonucudur. Zaman içerisinde yeni ihtiyaçlara cevap verecek oluşumlar eskinin ışığında meydana gelir. Afişin üst kısmında çorak bir alanın etrafında tek başına duran bir ağaç resmine yer verilmiştir. Ağaç, birçok inanışta ruhların barındırdığı kutsal varlıklar olarak görülmüştür (Frazer, 1991: 57-110). Ağaç köklerinin yer altında, gövdesinin yere bağlı olması, dallarının göğe uzanması sebebiyle mitolojik bir simge olarak kabul edilmiştir. Yani ağaç, göğün direğidir. Kült haline dönüşen ağaçlar, genelde arazide tek başına duran, kuru ve meyvesiz olanlardır (Kaya, 2001: 206-207). Afişteki ağaç da tam olarak ağaç kültürünün tasvirini vermesi açısından önemlidir.

Afişin alt kısmında ise bir cem ritüeli anındaki zikir sahnesi görseli vardır. Dini filmlerde sıklıkla karşımıza çıkan *çizgisellik* ve *tablosallık* yöntemi sayesinde film şeridi üzerine fotografik görüntülerin art arda kaydedilip beyaz perdeye yansıtılmasıyla ritüele ait anlar, bir resim tablosu gibi sergilenir ve izleyicinin görsel hafızasında yer etmesini sağlar. Afişteki görsel de bu durumun tam bir örneğidir. Cemde bulunan göstergeler yan anlam düzeyinde mekânda olanların Alevi olduklarını temsil eder ve izleyicilerin bu tablolama yöntemi sayesinde cem ritüelinin gerçekleştiği mekân hakkında bilgi sahibi olması sağlanır.

Metinlerarasılık sayesinde her ne kadar roman ve film arasında bütünlük ve sürerlik ilişkisi kurulsa da romandan serbestçe esinlenerek oluşturulan film ise artık ayrı bir yapıttır. Çünkü yönetmen, kamerasını kalem gibi kullanarak görüntülerle düşünce dünyasını yansıtır. Yani denilebilir ki öykülenen bir yapıt yönetmence, tam bir serbestlikte değiştirilebilir. Bu durum da metinlerarasılık kuramındaki *transdiégétisation* (*öyküsel dönüşüm*) yöntemi ile olur. Aktulum (2000: 147) bu kavramı şöyle açıklar: “Bir eylem, bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına ya da bir yerden başka bir yere aktarılırken eylemde meydana gelecek değişiklikler, öyküsel dönüşüm adı altında incelenir.” Bu çalışmada da yaşanan film ve roman bağlamında oluşturulan türsel dönüşümler incelenerek açıklamalar yapılmıştır.

Sonuç

Bir metinden başka bir metne, filme, resme, heykele ve bunun gibi değişik kombinasyonlarla birbirine aktarılan ya da iç içe geçen yapılar, genel adıyla *metinlerarasılık* aracılığıyla yeni anlamlarla donatılarak güncelleşmiş ve müzeleşme tehlikesinden kurtulmuştur.

Bu çalışmada aynı isimden yola çıkılarak romandan filme uyarlama yöntemi ile metinlerarasılıktan yararlanılan bir yapıt değerlendirilmiştir. Metinlerarası bir anlayışla alıntılanan, yinelenen ve gönderme yapılan her unsur; yazar ya da senarist açısından belli bir stratejiye uygun olarak kullanılmıştır. Yazar, gerçek hayatta yaşanan bir olayı kendi kurgusunda güncelleyerek Alevi inanç sistemi ve sistem içerisindeki hiyerarşik yapı, ritüeller, mitler, edep ve erkâna karşı yaklaşımları aktararak okurun muhayyilesinde canlandırmıştır. Senarist ise palempsest yöntemi ile uyarladığı metni, içerisinde yetiştirdiği Alevi inanç sisteminin de verdiği bir birikim ile yeniden yaratmıştır. Bu yeniden yaratım sürecinde Alevi inanç sistemine dair halk bilimi ürünleri olan

ritüeller ve mitler sinemografik unsurlar aracılığıyla ses ve görüntünün de eklenmesiyle kendini farklı alanlarda yeniden üreterek, yeni formlarda karşımıza çıkmıştır.

Gelenekten alınan halk bilgisi ürünleri; önce edebî alandaki yaratımları, ardından bu yaratımın sinema bağlamındaki inşası olmak üzere iki boyutlu bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Aleviliğin sinema ve romana uyarlanarak yeniden yaratımı ele alınırken hem geleneğin hem de güncelin durumu karşılaştırılmıştır. Romanın ve filmin kurgusunda ele alınan Alevi inanç sistemine dair unsurlar, halk bilimsel bir çalışmanın konusu olduğundan ve geleneksel Alevilikte gündelik yaşam neredeyse ritüel ve mitler üzerine kurulduğundan dolayı Alevi inanç sisteminin düşünce dünyasını açıklamada mit ve ritüel ana başlıkları önemli bir araç haline gelmiştir. Alevi inancının zengin kültürel altyapısından kaynaklı olarak birçok kavram ele alınmış metinlerarasılığın *palempsest*, *montaj*, *anıştırma*, *öyküsel dönüşüm*, *alıntı*, *yan-filmsellik* gibi birçok yöntemiyle değerlendirilmiştir. Filmin ve romanın kurgusundaki bazı kavramların geleneksel Aleviliğin mitik ve teolojik anlamıyla farklılık arz ettiği ancak bu durumun metinlerarasılık sürecinde birçok etkene bağlı olarak ve icra bağlamının dışında gerçekleştiğinden dolayı tezahürlerinin değişebildiğinden kaynaklı olduğu açıklanmıştır.

Yapıt; palempsest yöntemiyle yeniden üretildiğinden dolayı uyarlanma aşamasında her ne kadar ayrı bir eser haline gelse de ilk metinden izleri içinde taşımış bu sayede de iki metin arasında bir sürerlik ve bütünlük ilişkisi meydana gelmiştir. Alevi inanç sistemine dair mitik ve ritüel unsurları bir metin gibi okuyarak ele alınan kavramların folklorik olarak dönüşümü birçok kaynağa dayandırılarak incelenmiştir.

Çalışma sonucunda ele alınan Alevi inanç sistemine dair *cem ritüeli*, *görgü cemi*, *Kırklar Semahı*, *zikir*, *dedelik*, *musabiplik*, Hz. Ali, *Kırklar anlatsı*, Hz. İsmail ve *Hızır* gibi önemli değerler, halk biliminin ürünleri olan mit ve ritüel ana başlıklarında toparlanarak inanç sisteminin; kültürü ve folkloru oluşturma ve sürdürmedeki etkisi metinlerarasılık kuramı bağlamında değerlendirildiğinde yazarın, Alevi inanç sisteminin içerisinde yetişmediğinden dolayı bu değerlere dair bilgisinin az olabileceği ihtimali ve senaristin de Alevi inanç sistemine sahip olmasına rağmen daha ilk filmi olduğu için bu değerleri filmine tam olarak uygulayamamasına neden olmuş, geleneksel Alevilik ile bazı yerlerde uyumsuzluklar yaşanmıştır. Ancak metinlerarasılık yönteminde bu durum gayet doğaldır çünkü senarist/yazar, yeniden dönüştürdüğü eseri kendi kurgu ve anlam dünyasında oluşturur.

KAYNAKÇA

- AKIN, Bülent (2017). *Dişarbakır Yöresi Alevi Ocakları: Tarih, İnanç ve Gelenek*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- AKIN, Bülent (2020). *Kırklar*. İstanbul: Kitabevi.
- AKIN, Bülent (2020a). *Ritüelleri ve Anlatılarıyla Kutsal Mekanlar*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- AKTULUM, Kubilay (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- AKTULUM, Kubilay (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık Filimlerrarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- AKTULUM, Kubilay (2022). *Folklor ve Metinlerarasılık*. İstanbul: Çizgi Kitapevi
- AKYOL, Cansu (2017). “Ardahan /Damal Yöresinde Gözükızıl Ocağı Süreğinde Görgü Cemi ve Düşkünlük Sistemi”. *Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları Dergisi*. 16. 201-222.
- BELL, Catherine (1997). *Ritual Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press.
- BOZKURT, Fuat (1990). *Aleviliğin Toplumsal Boyutları*. İstanbul: Yön Yayıncılık.
- BULUT, Feyza (2018). “‘Metinlerarasılık’ Kavramının Kuramsal Çerçevesi”. *Edebi Eleştiri Dergisi*. 1. 1-19.
- BUYRUK, Hazırlayan: Ali Adil Atalay Vaktidoldu (2022). *İmam Cafer-i Sadık Buyruğu*. İstanbul: Can Yayınları.
- COLLINS, Randall (2004). *Interaction Ritual Chains*. New Jersey: Princeton University Press.
- ÇEBİ, M. S. ve Nacaroğlu, D. (2015). “‘Bir Ses Böler Geceyi’ Filminde Alevi Zihniyetine İlişkin Sinematografik Gerçekliğin Simgesel İnşası”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 74. 15-43.
- ÇIBLAK COŞKUN, Nilgün (2014). “Anadolu Alevilerinde Cemler ve Bu Cemlerin Sosyokültürel Hayattaki İşlevleri”. *Folklor/Edebiyat*. 78. 9-28.
- DARTIGUENAVE, Jean-Yves (2001). *Rites et Ritualité Essai sur l’altération sémantique de la ritualité*. Paris: L’Harmattan.
- ELÇİN, Şükrü. (1997). *Halk Edebiyatı Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ELIADE, Mircea (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi / Cilt III Muhammed’den Reform Çağına*. İstanbul: Kabaılcı Yayınevi.
- ELIADE, Mircea. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- EMRE, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- ERDEM KÜK, Didem Gülçin (2021). *Alevi-Bektaşî Güllbankları*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Halkbilimi Bilim Dalı Doktora Tezi.
- ERSAL, Mehmet (2011). “Alevi İnanç Sistemindeki Ritüelik Özel Terimler: Musahiplik” *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 6(1). 1087-1102.
- ERSAL, Mehmet (2013). *Veli Baba Sultan Ocağı*. Almanya: Alevi Bektaşî Kültür Enstitüsü.

- ERSAL, Mehmet (2016). *Alevilik: Kavramlar ve Ocak Sistemi -Çubuk Havzası Örneği-*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- ERSAL, Mehmet (2016a). “Alevi İnanç Sisteminde Dem Kültü ve Dem Geldi Semahları”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 77. 127-173.
- ERSAL, Mehmet (2019). *Alevi Cem Zakirliği*. Ankara: Barış Kitap.
- ERSAL, Mehmet ve Ersöz, Serpil (2013). “Alevi Gülbenglerinin Temel Yapısı Üzerine Bir Değerlendirme”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 65. 53-80.
- ERSAL, Mehmet ve Kayhan Kılıç, Seyhan (2018). *Alevi Bektaşî Semahları*. Ankara: Barış Kitap.
- EVLİOĞLU, Eda (2016). *Televizyon Dizilerinde Suç ve Cezanın Temsili: Karadayı Dizisi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- GRİVER, Charles (1978). “Les Universaux de texte”. *Littérature*. 20. 25-50.
- HOPPAL, Mihaly (2012). *Avrasya’da Şamanlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- KARA, Mustafa (1995). *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KASAP, Özlem (2021). “Ritüel/ Ritüellik Kavramları ve Ritüelliğin Anlamsal Değişimi Üzerine”. *Milli Folklor*. 17(131). 123-130.
- KAYHAN KILIÇ, Seyhan (2016). “Ritual Communication of Camlica Region in Seyyid Ali Sultan Ocak”. *Global Media Edition*. 14 (27-35). 1-9.
- KOÇAK, Zeynep Canan (2018). “Bulut Motifinin Arkaik Temelleri ve Hz. Peygamber’i Gölgeleyen Bulut Rivayetleri”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 59(1). 183-202.
- KOLUAÇIK, İhsan (2021). *2000 Sonrası Türk Sineması’nda Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anasanat Dalı Doktora Tezi.
- KÖSE, Serkan (2021). “Ritüel Bellek”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. 14(33). 57-70.
- KUŞÇA, Sibel (2014). “Dinler ve Mitlerin İlişkisi Bağlamında Alevi-Bektaşî İnancının Mitik Yapısı”. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*. 4(7). 229-251
- MÉLIKOFF, Irène (1973). “Yunus Emre ile Hacı Bektaş”. *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 10. 27-36.
- OCAK, Ahmet Yaşar (2007). *İslam Türk İnançlarında Hızır yabut Hızır- İlyas Kültü*. İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- RIFFATERRE, Michael (1979). *La Production du texte*. Paris: Seuil.
- SARIKAYA, Saffet. (2005). “Şerhu Hutbeti’l Beyân’da Ehl-i Beyt ile İlgili İnanç Motifleri”. *Araştırmalar İnsan Bilimleri Araştırmaları*. 13. 1-11.
- SATIR, Mehmet Emin (2020). “Metinlerarasılık Bağlamında Mitler ve Sinema: Inside Llewyn Davis (2013) Filmi ve Sisifos Miti”. *Global Media Journal TR Edition*. 11 (21). 1-18.
- ŞAHİN, Elif (2023). “Velayetnamelerdeki Ezoterik (Batni) Yolculuğun Ritüeller Bağlamında İncelenmesi: Semah, Kurban, Çerağ Uyarma Örnekleri”. *Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi*. 27. 104- 130.
- TECİMER, Ömer (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan b.
- TURNER, Victor (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors Symbolic Action in Human Society*. New York: Cornell University Press.
- ÜMİT, Ahmet (2023). *Bir Ses Böler Geceyi*. İstanbul: YKY.
- YAŞARTÜRK, Gül (2013). *Ve Sinema*. İstanbul: Doruk Yayınları.