

NUR BABA (1922) FİLMİNİ VE ROMANINI ALEVİLERİN ÖTEKİLEŞTİRİLMİYE TARİHİNDE YENİDEN KONUMLANDIRMAK

*Repositioning the Film and Novel Nur Baba (1922) within the History of the Othering of
Alevi*

Eine Neuverortung des Romans und Films *Nur Baba* (1922) in der Geschichte der Marginalisierung der Aleviten

Şan Ararat HALİS*

N
Ö

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yazdığı *Nur Baba* romanı, ilk baskısını 1922 yılında yapmış, aynı yıl roman, Muhsin Ertuğrul tarafından filme uyarlanmıştır. Film, Alevileri/Bektaşileri cinsel anlamda sapkın ve ahlaki olarak düşük bir topluluk şeklinde temsil ettiği gerekçesiyle, çekildiği ve gösterime girdiği dönem Aleviler/Bektaşiler tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Alevileri, ahlaken düşük ve cinsel anlamda sapkın olarak temsil eden bir anlayışın, Türk edebiyatı ve medyasında -bir asra yayılan- uzun bir tarihi vardır. Belirtilen tarihin belirli bir döneminde ise “ahlaki olarak düşük Alevi” roman karakterinin, stereotip haline getirildiği söylenebilir.

Bu çalışmanın amacı, *Nur Baba* filmi ve romanının, bu tarihteki yerini ve romanın bahsi geçen stereotipleştirmeye olan etkilerini ortaya çıkartmaktır. Filmin herhangi bir kopyası günümüze ulaşmadığı için çözümleme, roman üzerinden betimsel analiz yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Filmin tamamen romana bağlı kalınarak çekilmesi dolayısıyla, roman içeriğinden hareketle filme dair değerlendirmelerde de bulunulmuştur. Makalenin amacı doğrultusunda roman, “öteki”nin cinselliğine yönelik egemen

* Dr., sanararathalis@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5951-5469.

kimlik tarafından geliştirilen suçlamaları ele alan literatür çerçevesinde incelenmiştir. Makalede, amaca hizmet edecek şekilde -film ve roman olarak- *Nur Baba*'ya dair edebiyat ve sanat camiasınca yürütülen tartışmalar eleştirel bir bakış açısıyla gözden geçirilmiştir. Ayrıca Türk edebiyatında Alevilere/Kızılbaşlara yönelik nefret söyleminin kullanıldığı kitapların, kimi yayınevlerince aynı içerikle günümüze kadar yeni basımlarının yapıldığına dikkat çekilmiştir.

Çalışmada, *Nur Baba* romanının Alevilerin ötekileştirilme tarihinde bir dönüm noktası olduğu, Türk edebiyatı ve sanatına Aleviliğin olumsuz temsili noktasında yönetsel bir miras bıraktığı öne sürülmüştür. *Nur Baba* romanının Alevilerin ötekileştirilme tarihindeki yerinin daha iyi anlaşılması için, Türk neşriyatı ve televizyonundaki Alevilerin olumsuz temsil edildiği eser ve ürünler, kronolojik bir sırayla makalenin sonunda tartışılmıştır. Edebiyatta bir dönem (1922-1959) stereotipleştigini söyleyebileceğimiz “ahlaki olarak düşük Alevi” karakterinin, sinemada bir klişe halinde varlık göstermemesinde, o dönem Bektaşilerin filme karşı verdikleri mücadelenin etkili olduğu vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Türk Edebiyatı, Alevilik, Ötekinin Temsili, *Nur Baba*.

ABSTRACT

The novel *Nur Baba*, written by Yakup Kadri Karaosmanoğlu, was first published in 1922, and in the same year, it was adapted into a film by Muhsin Ertuğrul. The film was met with strong reactions from the Alevi and Bektashi communities at the time of its release and screening, as it portrayed Alevis/Bektashis as a sexually deviant and morally corrupt group. The portrayal of Alevis as morally degenerate and sexually perverse has a long history in Turkish literature and media—one that spans nearly a century. It can be argued that, at a certain point in this timeline, the “morally degenerate Alevi” character became a literary stereotype.

This study aims to situate both the *Nur Baba* film and novel within this historical context and to explore the novel’s role in contributing to the aforementioned stereotyping. Since no copy of the film has survived to the present day, the analysis is conducted through a descriptive method based on the novel. As the film was closely adapted from the novel, the evaluations regarding the film are also grounded in the novel’s content. In line with the study’s objective, the novel is analyzed within the framework of scholarly literature that addresses how dominant identities construct accusations around the sexuality of the “other.”

The article critically revisits the literary and artistic discussions surrounding *Nur Baba*—both as a film and a novel—in service of its goal. It also highlights how certain publishers in Turkey have continued to reprint books that include hate speech against Alevis/Kızılbaş communities, without altering their original content.

This study argues that the novel *Nur Baba* marks a turning point in the history of the othering of Alevis and that it left a methodological legacy in Turkish literature and art for the negative representation of Alevism. To better understand the novel’s place in this history, works and media products that portray Alevis negatively in Turkish publishing and television are discussed in chronological order at the end of the article. Finally, the article emphasizes that the resistance shown by the Bektashi community at the time played a key role in preventing the “morally corrupt Alevi” character, prevalent in literature between 1922 and 1959, from becoming a cinematic cliché.

Keywords: Turkish Cinema, Turkish Literature, Alevism, Representation of the Other, *Nur Baba*.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Roman *Nur Baba* von Yakup Kadri Karaosmanoğlu wurde erstmals 1922 veröffentlicht und im selben Jahr von Muhsin Ertuğrul verfilmt. Der Film wurde von Aleviten/Bektaschis zur Zeit seiner Entstehung und Aufführung heftig kritisiert, da er ihre Gemeinde als sexuell abweichende und moralisch degeneriert darstellte. Eine solche Form der Darstellung der Aleviten hat in der türkischen Literatur und den Medien seit fast einem Jahrhundert Bestand. Im Laufe der Zeit entwickelte sich die Figur des „moralisch degenerierten Aleviten“ zum einem festen Stereotyp. Ziel dieser Arbeit ist es, die Stellung des Romans und Films *Nur Baba* in diesem Prozess zu untersuchen und den Beitrag des Romans zur Verfestigung dieses Stereotyps herauszuarbeiten.

Da in der Gegenwart keine Kopie des Films erhalten ist, wurde hier eine deskriptive Analyse des Romans vorgenommen. Da der Film eng an die Romanvorlage angelehnt war, lassen sich anhand dessen Inhalts auch Rückschlüsse auf den Film ziehen. Die Analyse des Romans stützt sich auf wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit den Zuschreibungen sexueller Devianz gegenüber „Anderen“ durch dominante Identitäten befassen. In diesem Rahmen findet eine kritische Betrachtung der Debatten über *Nur Baba* in der Literatur- und Kunstmilieu statt. Zudem wird darauf hingewiesen, dass Werke der türkischen Literatur, in denen Aleviten/Kizilbasch zum Gegenstand von Volksverhetzung gemacht werden, bis heute unverändert von einzelnen Verlagen neu aufgelegt werden.

Die Studie kommt zu dem Schluss, dass der Roman *Nur Baba* einen Wendepunkt in der Geschichte der Marginalisierung der Aleviten darstellt, der der türkischen Literatur und Kunst die methodischen Grundlagen zur negativen Darstellung der Aleviten hinterlassen hat. Um die Rolle von *Nur Baba* in der Geschichte der Marginalisierung der Aleviten besser zu verstehen, werden am Ende des Artikels Beispiele aus der türkischen Presse und dem Fernsehen, in denen Aleviten negativ dargestellt werden, in chronologischer Reihenfolge diskutiert. Es wird betont, dass die Tatsache, dass das Klischee des „moralisch verkommenen Aleviten“ sich anders als in der Literatur (1922–1959) nicht auch im Kino etablieren konnte, dem Widerstand der bektaschitischen Gemeinde gegen den Film zu verdanken ist.

Schlüsselwörter: Türkisches Kino, Türkische Literatur, Alevitentum, Repräsentation des Anderen, *Nur Baba*.

Giriş

1922 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *Nur Baba/Boğazıçı Esrarı*, Alevilerin temsil edildiği ilk film olarak tarihe geçmiştir. Negatif bir temsil ile sinemadaki serüvenine başlayan Aleviliğin, *Nur Baba* filminden sonra bir daha beyaz perdede görülmesi, tam otuz yıl sonra ancak Metin Erksan'ın Aşık Veysel'in hayatını anlattığı *Karanlık Dünya* (1952) filmiyle mümkün olmuştur. Aleviliğin kendi adıyla sinemada var olabilmesi için ise *Nur Baba*'dan sonra neredeyse bir asır beklemek gerekecektir¹. *Nur Baba* filmi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun -Aleviliğe yönelik cinsel içerikli suçlamaların etkisiyle kaleme aldığı- iddia edilebileceği- aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Alevilere yöneltilen bu cinsel içerikli suçlamaların, tarihsel olarak “mum söndü” kavramı ile formüle edildiğinden bahsedilebilir. “Öteki”nin, cinsel hayatına dair fantezilere dayalı suçlamalar aracılığıyla itibarsızlaştırılma çabası, egemen kimliğin ötekiler ile ilişkilenme biçimlerinden birisidir.

Ötekiler ile onların cinsel hayatları çoğu zaman merkezi kimliğe sahip ırkçılar için yan yana düşünülen iki olgu olmuştur. Homi K. Bhabha, sömürgeci iktidar aygıtının cinsellik ve ırk söylemlerinin, işlevsel bir üst belirlenim süreci içinde birbiriyle ilişkili olduğunu savunur (1994: 76, 106). Bhabha'nın bu tespitini, belirgin bir şekilde Batı'nın Doğu'ya dair ortaya koymuş olduğu tarihsel oryantalist ürünlerde görmek mümkündür. Oryantalizm ile cinsellik sorunu üzerine eğilen Meyda Yeğenoğlu, bu alanda yapılan çalışmaların önemli bir kısmının, cinsel ve kültürel fark temsillerinin birbiriyle eklemlendiği gerçekliğini göremediğini, oysa ötekinin söylemsel kuruluşunun hem cinsel hem de kültürel farklılaştırma aracılığıyla gerçekleştirildiğini savunur (2017: 9). Doğu'nun temsillerinin cinsel imgelerle, bilinçdışı fantezilerle, arzularla, korkularla ve rüyalarla örüldüğünü belirten Yeğenoğlu, cinselliğin belirli bir alanla sınırlıymış gibi değerlendirilemeyeceğini, öznenin öteki ile her türlü ilişkisini yönetip yapılandırıldığını ileri sürer (2017: 35). Ötekinin cinsel hayatına dair egemen kimliğin geliştirdiği fantezilerin iki uç örneğini, Batılıların siyahlar ve Kızılderililer

1 Sinemada Aleviliğin temsiline dair detaylı bilgi için şu kaynaklara bakılabilir:
Halis, Ş. A. (2023). *Türkiye Sinemasında Aleviliğin Temsili*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Koluçak, İ. (2021). *2000 Sonrası Türk Sineması'nda Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
Kurnu, S. (2023). *Türk Sinemasında Alevilik Algısı (1990-2020)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü.

hakkındaki suçlamalarında görmek mümkündür. Stuart Hall, beyazların, korkarak ve imrenerek siyah erkeklerin cinsel iştahı ve becerisine dair fanteziler oluşturduklarını, siyah kadınların ise şehvetli, seks düşkünü bir karaktere sahip olduğuna yönelik hayal kurduklarını iddia eder (2017: 338). Robin Wood ise Amerika'ya yerleşen ilk Püriten Batılıların, Kızılderililerin kendilerine ait bir kültürü ve uygarlığı olduğunu reddettiğini ve onları sadece vahşi olarak değil, aynı zamanda iblis olarak gördüklerini söyler. Wood devamında, şeytan ve cinselliğin Püriten bilincinde ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olması dolayısıyla Püriten Batılıların, Kızılderilileri cinsel açıdan gelişigüzel, dizginsiz libido yaratıkları olarak algıladıklarını belirtir (2002: 27).

“Öteki”lere yönelik oluşturulan cinsel içerikli suçlamaların tarihsel seyrine bakıldığında bu ithamların genellikle öteki inanç gruplarının dinsel tören ve ritüelleriyle ilişkilendirildiği öne sürülebilir. “Öteki” kimlik veya inanca sahip olanların bir araya gelerek ibadet adı altında -içinde ensestin de olduğu- toplu seks (orgia) etkinlikleri düzenlediklerine dair suçlamaların tarihini inceleyen Imre Adorjan, 2. yüzyıldan itibaren ilk olarak Romalıların Hristiyanlara yönelik böyle bir ithamda bulunduklarını dile getirir. Daha sonra Hristiyanların 11. ve 12. yüzyıllarda aynı minvaldeki suçlamaları çeşitli heretik gruplara (Pavlakiler, Bogomiller, Katharlar vs.) yönlendirdiklerini belirten Adorjan, Osmanlıların ise bu geleneği sürdürerek Anadolu'daki heterodoks toplulukları (Sufiler, Aleviler vs.) suçladığını söyler (2004: 128-134). Anadolu İslam tarihinde, bu türden suçlamalar aracılığıyla aşağılanan/baskılanan/hedef gösterilen kesim, büyük oranda Aleviler olmuştur.

Bu tarihsel arka planın etkisiyle şekillenen ve Alevileri ahlaki manada düşük ve cinsel anlamda sapkın olarak temsil eden bir anlayışın, Türk edebiyatı ve medyasında -bir asır süren- uzun bir tarihinin olduğu iddia edilebilir. Bu çalışmanın amacı, *Nur Baba* filmi ve romanının, belirtilen tarihteki yerini ve bahsi geçen stereotipleştirmeye olan etkilerini ortaya çıkartmaktır. Makalenin amacı doğrultusunda film ve roman, “öteki”nin cinselliğine yönelik, egemen kimlik tarafından geliştirilen suçlamaları ele alan literatür çerçevesinde incelenecektir. Filmin herhangi bir kopyası günümüze ulaşmadığı için çözümleme, roman üzerinden betimsel analiz yöntemi kullanılarak yapılacaktır. Filmin tamamen romana bağlı kalınarak çekilmesi dolayısıyla, roman içeriğinden hareketle, filme dair değerlendirmelerde de bulunulacaktır. Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, betimsel analizde elde edilen verilerin, daha önceden belirlenen temalara göre yorumlandığını, “gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer veril[diğini]” belirtir. Betimsel

analizin amacının, bulguları, düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmak olduğunu söyleyen Yıldırım ve Şimşek'e göre "bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır" (2011: 224). Öncelikle, çalışmanın kavramsal çerçevesinden yola çıkılarak romandaki verilerin iki ana tema altında düzenlenmesine ve yorumlanmasına karar verilmiştir. İlk tema; "öteki ile ilişkilenen öznenin, ötekinin ahlakına ve cinsel hayatına bakışı" şeklinde oluşturulmuş ve bu tema altında, Nigâr ve Macid karakterlerinin, Alevilerin/Bektaşilerin cinsel hayatları, inançları ve ibadet biçimlerine yönelik düşünce ve fantezileri yorumlanmıştır. İkinci tema ise "ötekinin varsayılan 'ahlaki düşüklüğü' ve 'cinsel hayatındaki aşırılıklar ve sapkınlıklar' (promisküite, ensest vb.)" olarak belirlenmiş ve bu tema altında, Nur Baba başta olmak üzere romandaki Alevi/Bektaşî karakterlerin varsayılan "cinsel sapkınlıklarına" dair veriler bir araya getirilerek analiz edilmiştir. Yönteme ve amaca uygun bir şekilde, görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla, romanda gözlenen karakterlerin, diyalog ve düşüncelerine doğrudan alıntılarla sık sık yer verilmiş, neden-sonuç ilişkileri irdelenip sonuçlara ulaşılmıştır.

Roman analizine geçmeden önce, -film ve roman olarak- *Nur Baba*'ya dair edebiyat ve sanat camiasınca yürütülen kimi tartışmalar eleştirel bir bakış açısıyla gözden geçirilmiştir. *Nur Baba* romanının, Alevilerin ötekileştirilme tarihindeki yerinin daha iyi anlaşılması için, -edebi eserlerden çevirilere, ansiklopedilerden TV programlarına kadar- Türk neşriyatı ve televizyonundaki Alevilerin olumsuz temsil edildiği eser ve ürünler, kronolojik bir sırayla makalenin sonunda tartışılmıştır.

1. Roman ve Film Olarak *Nur Baba*'ya Dair Yürütülen Tartışmalar

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* adlı romanından, Muhsin Ertuğrul tarafından uyarlanarak aynı yıl sinemaya aktarılmış olan filmi, İstanbul'da yaşayan Aleviler/Bektaşiler, kendi inançlarını aşağıladığı ve Alevi kimliğinin ötekileştirilmesine hizmet edecek bir misyona sahip olduğu gerekçesiyle tepkiyle karşılaşmışlardır. Roman, kitap şeklinde yayımlanmadan önce, 1921 yılında *Akşam Gazetesi*'nde tefrika edilmiş fakat Bektaşilerin tepkileri sonucunda tefrika sonlandırılmıştır. Tefrika, yaklaşık bir yıl sonra kitap halinde basıldığında da Bektaşilerin protestoları ve eleştiri yazıları devam etmiştir. Aleviler cephesinden yükselen tüm tepkilere rağmen Ertuğrul'un, romanı film haline getirme noktasında oldukça ısrarlı davrandığı anlaşılmaktadır.

Film ve roman değerlendirmesine geçmeden önce, *Nur Baba*'nın kitap olarak basıldığı döneme kadarki Türk edebiyatının Alevilere bakışını gözden geçirmek, Alevilere yöneltilen ötekileştirici, ırkçı dilin Karaosmanoğlu'nun bireysel tercihi olmadığını, dönemin edebiyatçılarının kayda değer bir bölümüne sirayet eden bir toplumsal düşünce biçiminin sonucu olarak varlık bulduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Türk edebiyatında Alevilikten/Kızılbaşlıktan ilk kez söz edilen eser, Ömer Seyfettin'in 1911 yılında kaleme aldığı *Pamuk İpliği* adlı öyküsüdür. Ömer Seyfettin, Alevilere cinsellikleriyle ilgili atılan suçu, öyküsündeki bir kadına -tek eşliliğe ve evliliğe karşıtlığını anlatması amacıyla-, tekrarlattırarak yeniden üretir. *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları* tarafından da yayımlanan öyküde² geçen; “Milli lisanları, hatta sapıklıkları bile dünyada ihmal olunan tabiata en yakın şeyler!.. (...) Aralarında galiba ‘**Kızılbaş**’ namıyla dalâlette [sapkınlıkta] kalmış gayet küçük bir topluluk varmış ki promisküvite’yi³ desteklemiş...” (2020b: 11) şeklindeki bölümde Aleviler/Kızılbaşlar, cinsel anlamda sapkın ve gelişigüzel ilişkide bulunan bir topluluk olarak gösterilmektedir.⁴

2 *Pamuk İpliği* öyküsünü yayımlayan -tespit edilebilen- yayınevleri şunlardır; *İkbal Kütüphanesi* (1926), *Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık* (1956), *Rafet Zaimler Yayınevi* (1962), *Bilgi Yayınevi* (1970, 1973), *Şenayldız Yayınevi* (1997), *Reçete Yayınları* (2005), *Üç Harf Yayıncılık* (2005), *Polat Kitapçılık* (2007), *Erdem Yayınları* (2010), *Yapı Kredi Yayınları* (2011, 2015, 2020), *Karbon Kitaplar* (2018), *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları* (2020), *Panama Yayıncılık* (2021), *Salkımsöğüt Yayınevi* (2023).

3 Promisküite: Farklı kişilerle rastgele cinsel ilişkiye girmek, cinsel partner seçiminde gelişigüzel davranmak.

4 *Yapı Kredi Yayınları* tarafından basılan *Bütün Hikayeleri* kitabında (2020a: 181-182) ve *Bilgi Yayınevi*'nin yayımladığı *Bütün Eserleri-4*'te (1970: 137) yer verilen aynı öyküde, yine aynı bölüm aynı içerikte yer alırken *Panama Yayıncılık*'ın yayımladığı *Bütün Eserleri* kitabında ise öyküdeki “Kızılbaş” kelimesi hiçbir açıklama yapılmadan kaldırılarak bölüm şu şekilde yer almıştır: “Aralarında sapık gayet küçük bir grup varmış ki, ‘özgür birleşme’yi tercih etmiş...” (2021: 871). İçerisinde toplumsal bir kimliğe (Aleviliğe) yönelik aşağılayıcı bir dil kullanılan eserlerin basılmayarak ırkçılığa karşı bir duruş sergilenmesi beklenirken Türkiye'deki kimi yayınevleri, -bir kısmı metni olduğu gibi yayımlayarak diğer bir kısmı ise metinden “Kızılbaş” sözcüğünü hiçbir açıklama yapmadan çıkararak- ısrarla o eserlerin yeni baskılarını yapmaktadırlar. Böylelikle nefret söyleminin yeniden üretilmesine neden olan yayınevlerinin, Alevilerin ötekileştirilmesine hizmet ettikleri belirtilebilir. Bazı yayınevleri tarafından metnin orijinalinde yer almasına rağmen herhangi bir açıklama veya bilgilendirme yapılmadan “Kızılbaş” sözcüğünün yeni baskılarda kitaptan çıkarılması, her ne kadar iyi niyetle yapılmış gibi

1918 yılında yine Ömer Seyfettin'in yazdığı *Harem*⁵ adlı öyküde de Aleviler/Kızılbaşlar, *Pamuk İpliği* öyküsünde olduğu gibi, cinsel manada karmaşık ilişkiye giren sapık bir topluluk olarak tanımlanmaktadır. Bu kez eşinin kendisini aldattığını düşünen ve boşanmak üzere olan bir kocaya Ömer Seyfettin şunları söyler: “Evvel zamanda, insanlar daha hayvanlara pek yakın iken ferdi izdivaç yokmuş. Sürü hâlinde yaşarlarmış. Kabilenin bütün erkekleri, bütün kadınların müsavi surette kocası imiş. (...) Basit bir teşkilâtın basit neticesi? (...) Bu hâl, ayın gibi hâlâ bazı cemaatlerde devam eder. Meselâ ‘Kızılbaşlar’ gibi...” (2020a: 799).⁶

görünse de burada Alevilere karşı nefret söylemini kullanan yazarların, yayınevleri tarafından aklanması söz konusudur. Israrla hem aynı ırkçı metinlerin herhangi bir değişiklik yapılmadan yayımlanması hem de metinden “Kızılbaş” sözcüğünün çıkarılarak Türk edebiyatında bir dönem Alevilere yönelik kullanılmış olan aşağılayıcı, ırkçı dilin üstünün örtülmesi, yani bir anlamda yazarlar adına yayınevlerinin devreye girmesi, üzerinde durulması gereken filleri olarak önemsenmelidir. Geçmişte yaşanan olumsuzlukların günümüzde veya gelecekte tekrarlanmaması, filin üstünün örtülmesiyle değil, onunla yüzleşmesiyle mümkündür. Bu vaka özelindeki yüzleşme ise -o eserlerin bugüne kadar kendileri tarafından basılması nedeniyle- yayınevlerince samimi bir özür dilenmesiyle ve bir daha yayımlanmayacağına dair verilecek söz ile hayata geçebilir. Şayet eserin çeşitli nedenlerle -edebi değerinin yüksek bulunması vs.- yayımlanması zaruri görülüyorsa, metinde geçen “Kızılbaş” sözcüğü çıkartılabilir fakat bir açıklama ile bu durum teşhir edilerek yayınevi olarak Alevilere yöneltilen nefret söylemine karşı olunduğu net bir şekilde ifade edilebilir.

- 5 *Harem* öyküsünü yayımlayan -tespit edilebilen- yayınevleri şunlardır; *İkbal Kütüphanesi* (1926), *Muallim Ahmet Halit Kitapevi* (1938), *Rafet Zaimler Yayınevi* (1962), *Bilgi Yayınevi* (1970, 1973, 1988, 1993, 1998, 2003, 2020), *Örgün Yayınlar* (1984), *Erdem Yayınları* (1984, 1998, 2002, 2004, 2010), *Serhat Kitabevi* (1984, 1990), *Öğün Yayınları* (1987), *Akran Yayınevi* (1988), *Engin Yayıncılık* (1993, 1998), *Ünlü Yayınları* (1993, 1998, 2003, 2006, 2008), *Yeni Şafak Gazetesi Yayınları* (1995), *Ünsal Yayınları* (1998), *Kare Yayınları* (2000), *Konak Yayınları* (2004, 2005, 2011), *Çağrı Yayınları* (2008, 2010, 2017), *Genesis Kitap* (2011), *Yapı Kredi Yayınları* (2011, 2015, 2020), *Mutena Yayınları* (2014), *Yargı Yayınevi* (2015), *Kültürperest Yayınları* (2017), *Ötüken Kitap* (2017, 2023), *Altınordu Yayınları* (2020), *Panama Yayıncılık* (2021), *Mirhan Kitap* (2025).
- 6 *Yapı Kredi Yayınları*’nca basılan *Bütün Hikayeleri* kitabında bulunan yukarıdaki içeriğin aynısı, *Bilgi Yayınevi*’nin yayımladığı *Bütün Eserleri-4*’ün 1970 baskısında da yer alırken (1970: 166), yine aynı kitabın *Bilgi Yayınevi*’nce 2020 yılında yapılan yeni baskısında “Kızılbaşlar” kelimesi hiçbir açıklama yapılmadan çıkarılarak bölüm şu şekilde kendisine yer bulmuştur: “Evvel zamanda, insanlar, daha hayvanlara pek yakın iken ferdi izdivaç yokmuş. Sürü halinde yaşarlarmış. Kabilenin bütün erkekleri, bütün kadınların müsavi surette kocası imiş. (...) Basit bir teşkilâtın basit neticesi? (...) Ne ise... (2020c: 158). *Panama Yayıncılık*’ın bastığı *Bütün Eserleri*’nde de açıklama yapılmadan “Kızılbaşlar” sözcüğünün aynı şekilde eserden çıkarıldığı görülmektedir (2021: 775).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ilk baskısı 1919 yılında yapılan *Toraman* isimli romanında, Aleviler/Kızılbaşlar, bu defa ensest ilişkiyi normal karşılayan ve uygulayan bir topluluk olarak gösterilir. *Türk Dil Kurumu*'nun da yayımladığı romanda⁷ eşini, kendi evlatlığıyla aldatan bir erkek hakkında konuşan mahalleli kadınlara Gürpınar şunları söyler: “Rabb'im insanı bir kere şaşırtmasın. Herif artık bu hırtlamba karının yüzüne bakmaktan bıktı. Karşısında dolaşan ay gibi evlatlığı görünce kendini zapt edemedi. Mezhebi geniş bir adam. **Kızılbaş** mıdır nedir?” (2021: 39). Üstelik *Türk Dil Kurumu Yayınları* tarafından aynı sayfada Kızılbaş; “Şii mezhebinin bir kolundan olan” şeklinde bir dipnot ile tanımlanmış, böylelikle ensest ilişki için kullanılan kavramla bir toplumsal kimliğin (Kızılbaşlığın) eş olduğu açıkça belirtilerek bu nefret söylemine meşruluk kazandırılmış olur.⁸

1920 yılına gelindiğinde ise -ilk kez *Dersaadet* gazetesinde, Cemil Nimet takma adıyla tefrika edilen- Reşat Nuri Güntekin'in ilk romanı *Gizli El*'de⁹, bu sefer “mum söndü” kavramıyla ifade edilen suçlamaların kitabın birçok yerinde kullanılmasıyla Alevilerin ötekileştirilmesi ve aşağılanmasına hizmet edildiği görülmektedir.¹⁰

7 *Toraman* romanını yayımlayan -tespit edilebilen- yayınevleri şunlardır; *Matbaa-i Orhaniyye* (1919), *Hilmi Kitabevi* (1948), *Atlas Kitabevi* (1969, 1973, 1981), *Özgür Yayınları* (1996, 2016), *Everest Yayınları* (2012), *Papersense Yayınları* (2015), *Kapra Yayıncılık* (2021), *Türk Dil Kurumu Yayınları* (2021), *Tema Yayınları* (2022), *İthaki Yayınları* (2023), *Dorlion Yayınları* (2024).

8 *İthaki Yayınları* tarafından 2023 yılında yayımlanan *Toraman*'da da Alevilere/Kızılbaşlara karşı kullanılan nefret söylemi aynı biçimde yer alırken *Türk Dil Kurumu Yayınları*'nın yaptığı gibi *İthaki Yayınları*'nca da Kızılbaş, dipnot ile “Şii mezhebinin bir kolundan olan” şeklinde açıklanarak (2023: 11) -toplumsal bir kimlik olarak- Kızılbaşlık ile ensestini aynı şey olduğuna dair algı pekiştirilmiş olur.

9 *Gizli El* romanını yayımlayan -tespit edilebilen- yayınevleri şunlardır; *İkbal Kütüphanesi* (1924), *Çağlayan Yayınevi* (1954), *İnkılâp Kitabevi* (1959, 1964, 1969, 1973, 1976, 1978, 1982, 1988, 1993, 2016, 2020, 2024).

10 *İnkılâp Kitabevi* tarafından baskısı yapılan romanda, Aziz Paşa karakterinin Gemlik'teki çiftliğine İstanbul'dan misafirleri gelir. Kadın ve erkeklerden oluşan konukların birlikte müzik ve içki eşliğinde yedikleri akşam yemekleri, bölge halkı tarafından gizlice izlenmektedir. Güntekin, kasabanın diline düşen akşam yemeklerini kasabalıya şu şekilde betimler: “(...) çiftlik, **Bektaşî** tekkesine dönmüş, diyordu. (...) Onlar kadın, erkek bir arada vur patlasın gidiyor... Kaç göç yok... Karılar neredeyse edep yerleri açık dolaşıyor bahçelerde... Her gece **kızılbaşların mumsöndü ayinleri** gibi bir şey...” (2020: 64). “Bir şey sormaya hacet bırakmadan muallim, hepsini söylüyordu. O da **mumsöndü ayininden** bahsediyordu. Bu, ‘**mumsöndü**’ sözü kasabanın parolası olmuştu. Muallimin anlattığına göre, ahaliden bazıları geceleri çiftliği gözetlemeye gidiyorlardı. Bunlar, karanlıkta yolun kenarındaki ağaçlara çıkarak iç bahçenin rezaletlerini seyreliyorlardı. Kendisi de bunu yapmıştı. **Kızılbaş mumsöndüleri**'nde hiç olmazsa mumları söndürürlerdi; ne de olsa Müslümandılar, Müslümanlıkta ‘kabahat de

Osmanlı tarihinin önemli bir bölümünde Alevilere yöneltilen -inançları ve cinsellikleriyle ilgili- küçük düşürücü ithamlar, görüldüğü üzere Türk edebiyatında, *Nur Baba* romanından önce yer almaya başlamıştır. Aynı ithamların 1921'deki sözcülüğünü bu kez Karaosmanoğlu'nun üstlendiği ileri sürülebilir. Bu çerçeveden, *Nur Baba* romanına edebiyat dünyasından gelen olumlu yöndeki eleştirilerin bir kısmına göz atmak, hem dönemin sanat camiasının Alevilere bakışını göstermesi hem de romanın bu anlamdaki işlevini yansıtmaya açısından önem arz etmektedir. Bu eleştirilerin tamamı, romana dair ayrıntılı bir kaynak olan Cafer Gariper ve Yasemin Bayraktar'ın *Dionizyak Coşkun'un İhtişam ve Sefaleti* (2019) adlı kitabından aktarılacaktır. İlk olarak Ahmet Haşim'in, romanda anlatılan düşük ahlaklı karakterlerden daha aşağı gördüğü Bektaşileri, ırkçı bir biçimde ötekileştirdiği yazısına bakılabilir:

“Nur Baba hikâyesini Bektaşiliğin aleyhine yazılmış bir eser gibi telakki edenler ne kadar aldanıyor. Her gün akşama doğru, ellerinde tuttukları üç palamutu çamurlu cüppelerine sürte sürte gittiklerini gördüğüm on iki dilim fahirli, kemerlerinde ölmüş koyun gözünü andıran taşlar asılı kaba saba dervişler elbette birer Nur Baba değildir. (...) Keşke Bektaşiler bu kitabın anlattığı o neşeli, mahzun, aşkla coşan saf ve mütevekkil eşhâsin cinsinden olabileydiler” (2019: 25).

Yine Falih Rıfkı Atay'ın, romanda anlatılan sefahat alemlerinin düzenlendiği Bektaşî dergahlarının varlığını, hiçbir Bektaşî'nin inkâr etmeyeceğini iddia etmesi (2019: 27), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da romanda yazılanların hayatta karşılığının olduğunu öne sürmesi (2019: 35) üzerinden kimi edebiyatçıların, Alevileri, ibadetleri esnasında gerçekleştirdiklerine inanılan fanteziye dayalı suçlamalar doğrultusunda ötekileştirdikleri söylenebilir. Fevzi Lütfü ise romanın “Bir Bektaşî Tekkesinde Mumlar Nasıl Söner” başlıklı ilk bölümünde, halk arasında dolaşan

mahfî, ibadet de mahfî' idi. Fakat, bunlar, inatlarına bahçede bir lüks lambası varsa, yanına iki tane daha yakıyorlardı. (...) Bunlar sözümona namuslu aile kızları. Sonra, hepsi bir aileden... Yani kardeş demek... Böyle olduğu halde kollar, göğüsler açık, erkeklerle kucak kucacağa dolaşıyorlar. Kurmuşlar gramofonu, vallahi billâhi dans oynuyorlar. Kodoş babaları, kocaları iftiharla onları seyrediyorlar... Sonra, dişili erkekli yılcancık rüyaları gibi çift çift ortadan kayboluyorlar, bahçenin karanlık köşelerinde kim bilir ne haltlar etmeye gidiyorlar?” (2020: 65). “Hoca, belki yine bir ağacın üstünden bir **kızılbaş mumsöndüsünü** seyretmekte, geniş bahçenin koyu karanlıklarında korkunç ihtilaçlarla birbirlerine sarılan çiftler görmektedir. Bu akşamüstü, köşkün aydınlık penceresinin arkasındaki gölgelerde ben de görmüşüm onları... Hocadan artık tiksiniyor değilim. Ondan ve ona benzer insanlardan... Nasıl ki bu etrafında gece böcekleri kaynaşan lüks lambasının altındaki garip **mumsöndü gecesi** insanlarından da öyle...” (2020: 82).

“mum söndü” söylentisinin boşa çıkarıldığını ileri sürerek kendisinin romanı okumadan önce Bektaşiliği “sakat, esassız ve çirkin tahayyül” ettiğini ancak okuduktan sonra önyargılarından kurtulduğunu belirtir (2019: 41). Fevzi Lütfü, Alevilere/Bektaşilere karşı nasıl bir önyargı beslediğini, aslında onlara karşı ırkçı bir düşünceye sahip olduğunu gözler önüne sermiş ve bu kadar ağır önyargıların bir romanla ortadan kalkamayacağını da hissettirmiş olur. Zaten *Nur Baba* romanının bahsi geçen bölümünde, Fevzi Lütfü’nün önyargısını ortadan kaldıracak bir içerik yoktur. Romanda cem töreni için bir araya gelmiş olanlar, -tam da “mum söndü” karalamasını destekler tarzda- sadece cinsel arzuları için toplanmış ve içki içmekten kendilerinden geçmiş olarak kitabın diğer bölümlerinde ise zaman zaman dergâhın gözden uzak bölgelerinde cinsel birliktelik yaşarken resmedilmektedirler ve yakılan mumlar da bu ortamda söner (Karaosmanoğlu, 2018: 21-31). Son olarak Cevdet Kudret, Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba*’yı yazdığı dönemde, Euripides’in *Bakchalar* oyunundan etkilendiğini ve oyunda yer alan Bakkhos törenlerindeki zevk ve sefahatin benzerini, Bektaşilerin cem törenlerinde bulduğu için romanı yazdığını dile getirir (Gariper ve Bayraktar, 2019: 51). Yani Cevdet Kudret’e göre de cem törenleri, sefahat alemlerinin/Bakkhos ayinlerinin gerçekleştirildiği bir ortamdır. Frantz Fanon, beyazların siyahları cinsel olarak doyumsuz ve ahlaksız olarak kodlamaları nedeniyle onları Bakkhos ayinlerinin müdavimleri şeklinde gördüklerini vurgular (2020: 140). Böylesi bir bağlamda “öteki”ye yöneltilen benzer bir bakış açısının, Anadolu’da da ortaya çıktığı söylenebilir. Osmanlı döneminde Alevilerin uzun bir süre cinsel manada doyumsuz ve ahlaksız olarak kodlandığı ve bunun sonucunda da Alevilerin, cem törenlerinde sefahat alemleri düzenledikleri yönünde bir algı oluşturulmaya çalışıldığı belirtilebilir. Uzun süreli devam ettirilen bu karalamanın, dönemin edebiyatına olan etkisini, yukarıda bahsedilen eserlerin yanı sıra, Karaosmanoğlu’nun, -beyazların siyahları kodladığı gibi- Alevileri Bakkhos ayinlerinin müdavimleri şeklinde temsil ettiği romanında da görmek mümkündür. Sonuç itibarıyla başta Karaosmanoğlu olmak üzere dönemin sanat ve edebiyat camiasının önemli bir bölümünün, Alevilere karşı ciddi bir ötekileştirme düşüncesi ve diline sahip olduğu, belirgin önyargılar taşıdığı ifade edilebilir.¹¹

11 Edebiyat dünyasında, *Nur Baba* romanı değerlendirmesi aracılığıyla Alevilere karşı geliştirilen bu ötekileştirici dilin benzerini, yıllar sonra -1977’de *Birikim Yayınları* tarafından basılan *Nur Baba* romanını yayına hazırlayan- Atilla Özkırımlı’da da görmek mümkündür. Örneğin, Karaosmanoğlu’nu eleştirerek romanıyla Bektaşileri küçük düşürdüğünü dile getirenlerin iddialarının doğruluk payı taşımadığını belirten Özkırımlı, Karaosmanoğlu’nun Bektaşilikle ilgili çoğu doğru sayılabilecek bilgiler verdiğini, Bektaşiliği özünden saptıranları sergilediğini

Cem ayinlerinin egemen ırkçı düşünce tarafından bir cinsel birleşme ortamı şeklinde düşünülmesinde, -kendi inançlarında yer almayan- kadınlarla erkeklerin bir arada ibadet ediyor olmalarının etkisinin büyük olduğu öne sürülebilir. Charlie Campbell, tarihte Katharların zulme uğramalarının nedenlerinden birinin, kadınlara toplumda daha belirgin roller verme “sapkınlıkları” olduğunu belirtir (2020: 72). Alevilerin de kadınlara -başta ibadet ritüellerinde olmak üzere- toplumsal alanda daha belirgin roller vermeleri nedeniyle, tarihsel olarak zulme uğradıkları dile getirilebilir. Bu zulmün hayata geçirilebilmesi için ortaya atılan “mum söndü” karalamasının, yüz yıllar boyunca toplumun Alevilere bakış açısını olumsuz manada etkilediği ve 20. yüzyılın başlarındaki edebiyat dünyasında da aynı olumsuz bakış açısının büyük oranda hâkim olduğu görülmektedir.

Dönemin edebiyat dünyasının Alevilere karşı tutumuna, sinema dünyasından biri olarak Muhsin Ertuğrul’un da sahip olduğunu ifade etmek mümkündür. Bektaşileri “dinci çevreler” şeklinde tanımlayan Ertuğrul, -onlardan gelecek tepkilerden kurtarmak amacıyla- filmin ismini değiştirerek *Boğaziçi Esrarı* adıyla seyirciye sunduklarını söyler. Ertuğrul devamında; “kutsal diye bilinen tekkenin mahremiyetine sokulup açık saçık ayinleri açıklamak, **belirli bir zümrenin** aleyhine oluyordu. Şimdi bu yaşamı beyazperdeye aktararak halka göstermek, büyük bir günah sayılıyordu. Günahı işlemek değil de işlenen bir günahı açığa vurmak **bazı çevrelere** uygun düşmüyordu” (2007: 301) biçimindeki açıklamasıyla, Alevilerin ibadet adı altında günah işlediğine kendisinin de inandığını göstermiş olur. Ertuğrul, Karaosmanoğlu’nun ve romana olumlu yönde eleştiriler getiren edebiyat dünyasından kimi isimlerin aksine, kitabın içeriğinde cem törenlerinin “açık seçik ayinler” şeklinde resmedildiğini gizlememektedir. Ayrıca Ertuğrul’un, “Bektaşiler” adını kullanmak yerine; “dinci çevreler”, “belirli bir zümre”, “bazı çevreler” şeklindeki imalı ifadeleri, Alevilere olan mesafesini ve tavrını göstermesi açısından dikkat çekicidir.

ileri sürer (Karaosmanoğlu, 1977: 14, 16). Romanda kullandığı malzemenin büyük bölümünün Karaosmanoğlu’nun gözlemlerinden oluştuğunu vurgulayarak yazdıklarının gerçek olduğunu tereddütsüz kabul eden Özkırımlı, onun Bektaşiliği özünden saptıranları sergilediğini rahatlıkla iddia edebilmesi ilginçtir. Burada yine yazar adına devreye giren bir yayıncının varlığından bahsedilebilir. Özkırımlı’nın, Karaosmanoğlu adına bu kadar net konuşarak Ali Nutki Baba öncülüğündeki Çamlıca Dergâhının, Bektaşiliği özünden saptırdığı suçlamasını yapabilmesi dikkat çekicidir. Yine Özkırımlı’ya göre -Nihad Sami Banarlı gibi- romanın Bektaşiliği aşağıladığı yönünde eleştiride bulunanlar, “nesnellikten uzaklaşarak duygusal hareket etmekte ve önyargılı davranmaktayken”, ancak olumlu görüş bildirenler nesnel değerlendirme yapan grupta yer alabilmektedir (Karaosmanoğlu, 1977: 255, 272).

Filme dair sinema literatürüne bakıldığında genellikle çekimlere tepki gösteren Bektaşilerin film setini basma eyleminin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Ayrıca Ertuğrul'un, Bektaşî ismini kullanmama noktasında gösterdiği çabanın benzerinin, kimi sinema yazarları tarafından da sergilendiği belirtilebilir. Bir kez daha altı çizilecek olursa, *Nur Baba*'dan bahseden bazı sinema kitaplarında, filmde olumsuz bir şekilde temsil edilen öznenin (Alevilerin) büyük ölçüde gizlendiğini ve film setinin basılma gerekçesinin (Aleviliğin aşağılanması) üstünün örtüldüğünü söylemek mümkündür. Örneğin Alim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması* adlı kitabında *Nur Baba*'nın; "Akşam gazetesinde tefrika edilmekte iken **bazı çevrelerde** tedirginlik" uyandırdığını belirtirken (2013: 122) *Türk Sineması-I* isimli kitabında ise gazetedeki tefrikanın "**bazı çevrelerde** uyandırdığı olumsuz hava dolayısıyla" yayınının yarıda kesildiğini ifade etmektedir (1999: 21). Onaran'ın her iki kitabının belirli bölümlerinde, Bektaşîler yerine "bazı çevreler" demeyi tercih ettiği ve "tedirginlik uyandıran" film içeriğinin ne olduğunu açıklamadığı görülmektedir. Giovanni Scognamillo ise film için dönemi itibarıyla "oldukça cüretkâr" ve "bir hayli tehlikelidir" belirlemesinde bulunmasına rağmen tasarının ne olduğuna, neden cüretkâr ve tehlikeli bulduğuna yönelik hiçbir açıklama getirmemektedir (2010: 46).

Rahatsızlıklarını çeşitli kanallar aracılığıyla ifade etmelerine rağmen film projesinin sürdürülmesi üzerine Aleviler, protesto eylemlerini film setine taşımış ve yaşanan bu gerginlik nedeniyle durdurulan film çekimleri, kısa bir süre sonra polis koruması eşliğinde tekrardan başlatılmıştır. Devlet bürokrasisinin ve emniyetten bazı amirlerin, filmin çekilmesi için özel çaba sarf ettiği anlaşılmaktadır. Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü (TİTE) arşiv belgelerinde, filmin çekimine izin verenin İstanbul Valisi Esad Bey olduğu yazılıken (Maden, 2023: 486) Ali Özuyar; "polis müdürü Esat ve muavini Sadi Beylerin girişimleriyle çekimlere kaldığı yerden devam edildiğini" aktarmaktadır (2017: 359). Alevilerde yarattığı hoşnutsuzluktan kaynaklanacak bir gerginliğin çıkmaması için filmin gösterimi, o dönem İstanbul'da bulunan işgal kuvvetlerince yasaklanır ve İstanbul'un kurtuluşundan sonra bir yıl gecikmeli olarak ismi ise "Boğaziçi Esrarı" şeklinde değiştirilerek gösterime girer (Özgüç, 2014: 27; Özön, 2013: 88). Film gösterime girdikten sonra Bektaşîlerin, film gösterimlerinin engellenmesi için de çabaladıkları, milli mücadeleye önemli destekleri bulunan MM (Mim Mim) Grubuna bu konuda mektup yazdıkları görülmektedir. Mektupta filmin, "Türkiye'deki üç buçuk milyon Bektaşî'nin vicdanını tahriş ederek onları toplum nazarında" itibarsızlaştıracığından bahsedilirken (Özuyar, 2017: 360-362) aynı kaygıların dile getirildiği TİTE arşivindeki başka bir belgede *Nur Baba*'ya dair;

“Bektaşî ve Alevileri küstürür, Sünnilerle aralarında ihtilafa yol açar, cephede ‘Ya Allah, ya Ali, ya Hacı Bektaş’ diye bağırarak savaşıyor, sayıları 3 milyon civarındaki Bektaşî ve Alevileri hakir görmüş ve böylece ülkenin, her zamandan daha çok muhtaç olduğu birlik ve beraberliğine zarar vermiş olur” (Küçük, 2003: 153) şeklinde bir değerlendirme yer almaktadır. Filmin kendilerine karşı toplumdaki önyargıyı ve nefreti arttıracak yönünde Alevilerin ciddi kaygı duydukları anlaşılmaktadır. Ancak MM Grubu ve İstanbul Emniyeti’nin, Alevilerin bu yöndeki kaygılarını dikkate almadığından (Özuyar, 2017: 362), hatta çekimlerini polislerin kendi girişimleriyle koruma altına alarak filmin sonlandırılmasını kolaylaştırdıklarından bahsedilebilir.

Günümüze kadar herhangi bir kopyası ulaşmayan *Nur Baba*’ya dair hem filmi izleyen dönemin yazarlarının hem de filmde yer alan oyuncuların, romanın birebir uyarlaması olduğu yönünde değerlendirmeleri bulunmaktadır. Örneğin Onaran’ın film oyuncularından Refik Kemal Arduman ile yaptığı görüşmede Arduman, Ertuğrul’un filmde romana oldukça bağlı kaldığını ancak ayınların çekimlerinde -film olduğu için- biraz abartma bulunduğunu söylemektedir (Onaran, 2013: 124). TİTE arşivi de Arduman’ın film hakkındaki değerlendirmelerini desteklemektedir. Arşiv belgelerinde, çekimleri Eyüp’te başlayan filmin -Alevi inancına ait çeşitli sembollerin kullanıldığı- setine, oyuncu olarak “Galata Umumhânelerinden Ermeni ve Rum fahişelerinin” getirildiği ve “bunların bacakları, başları ve gerdanları açık” olduğu bildirilmektedir (Maden, 2023: 485). Film gösterimlerinden sonraki tarihe ait TİTE arşivinde yer alan polis müdürlüğü raporları ve izleyici görüşleri ise şöyledir: “Filmde baba ve dervişler o ‘fahişelerle’ ayın-i işret etmekte, hatta daha kötü fiiller icra etmekteydiler” (Maden, 2023: 486). Bütün bu verilerden yola çıkıldığında Ertuğrul’un, romanda anlatılan cem törenlerini -“mum söndü” benzeri ithamlar manasında- daha abartılı şekilde filme aktararak Alevi inancının daha fazla aşağılanmasına ve Alevilerin daha etkin bir şekilde ötekileştirilmesine hizmet ettiği söylemek mümkündür.

2. *Nur Baba* Romanının Analizi

Nur Baba’da, İstanbul Çamlıca’da yer alan bir Alevi/Bektaşî dergahındaki inanç önderi Nur Baba’nın -yaşı veya medeni durumu fark etmeksizin- neredeyse karşılaştığı her kadınla olan cinsel ilişkisi ve onlardan çıkarı gereği faydalanması ile birlikte -sözde- Alevi inancı ve ritüelleri anlatılmaktadır (Bk. Görsel 1). Nur Baba’nın “kurbanlarından” biri olan Nigâr’ın dergâha girmesi, Nur Baba’ya olan aşkı ve devamında Nur Baba tarafından kullanılarak hayatının altüst edilmesinin merkeze alındığı anlatıda, Nigâr’ın kocasının akrabası -aynı zamanda Nigâr’dan hoşlanan-

Macid de merkezi kimliğe sahip ırkçıların bakış açısını temsil etmesi bağlamında, önemli karakterlerden biridir. Macid'in bütün uyarılarına rağmen Nigâr, Nur Baba'nın "tuzağına" düşer.



Görsel 1. *Alevi/Bektaşî inanç önderi Nur Baba ve etrafındaki kadınları gösteren filmden bir kare.*

Romandaki bütün bölüm başlıklarının (başlıklardan bazıları şu şekildedir; “Bir Bektaşî Şeyhi Nasıl Yetişir?”, “Bir Zahir Nasıl İrşad Edilir?”, “Nur Baba Dergahı’nda Misli Görülmemiş Bir Cem Ayini”), Alevi inancına, işleyişine, teolojisine içkin ve onları tanımlar tarzda oluşturulduğu görülmektedir. Başlıkların soru şeklinde atılması, o başlığa ait bölümün sorunun cevabını vereceği anlamına gelir. Roman incelenirken bu yaklaşım, yani anlatılanların Alevi inancının genelini bağlayacakmış gibi oluşturulması göz önünde bulundurularak değerlendirme yapılacaktır. Alevi inancının genelini bağlayan bu başlıklar altında, dergâhta gerçekleştirilen cem törenlerinin, içki içmek ve cinsel münasebette bulunmak için yapıldığı, cem esnasında ortaya konan ritüellerin ise içi boş, hiçbir derinliği olmayan fiiller olduğu anlatılmaktadır.

2.1. “Öteki” ile İlişkilenen İrkçi Özne Olarak Macid Karakteri

Şarkiyatçılığın erkeklere özgü bir inceleme alanı olduğunu, özellikle seyyahlar ve romancıların yazılarında, -eril hayal gücünün ürünü olarak- kadınların sınırsız şehvet sahibi, istekli yaratıklar şeklinde resmedildiğini savunan Edward W. Said, Flaubert’in tüm romanlarında, Doğu’yu cinsel fantezilerle ilişkilendirdiğini, Doğu ile ahlak dışı cinsellik arasında bir bağlantı kurduğunu ileri sürer. Said’e göre 1800’den sonra kadın veya erkek tüm Avrupalı yazarlar tarafından Doğu, Avrupa’da ulaşılamayan cinsel deneyimlerin bölgesi olarak görülmüştür (2010: 202, 220). Benzer şekilde 18. ve 19. yüzyılda Avrupa’da, Doğu’yu sefahat diyanı olarak gören bir anlayışın geliştiğini

söyleyen Oliver Kontny, oryantalist birçok ressamın, Doğu haremlerinin içini görmemelerine karşın tablolarında; erotik, şehvet dolu bir harem ortamı çizdiklerini söyler. Kontny, o dönemde aynı durumun edebiyat için de geçerli olduğunu, Balzac başta olmak üzere birçok yazarın Doğu’yu, kendilerinde yasaklanmış olan aşırı cinsel deneyimlerin yaşandığı bir fantezi dünyası şeklinde gördüklerini belirtmektedir (2002: 129). *Nur Baba*’da, Macid karakteri üzerinden, -oryantalistlere benzer şekilde-cem törenlerinin sefahat alemlerine benzetildiği birçok bölüm mevcuttur. Örneğin katıldığı ilk cem töreni sonrası Macid, günlüğünde töreni; “yarım sefahat sofrası” olarak tanımlar (2018: 102). Cem ibadetine katılan Nasib Hanım’a; “şark aşiftesi”, Rauf Bey’e ise “İstanbul zamparası” yakıştırmalarını yaptıktan sonra dergâhı; “sefih bir Acem emirinin sarayı”, cem törenini; “hoppa bir Türk prensinin eğlencesi” şeklinde nitelendirir (2018: 103, 106). Macid’in kendi fantezi dünyasından, Bektaşî dergahlarını ve orada yürütülen cem törenlerini şehvet dolu bir sefahat ortamı olarak gördüğü açıktır.

Bektaşîleri ve düzenledikleri “gizli” cem törenlerini merak edip orada bir “sır” arayan Macid’in, Bektaşîler için yukarıda kullandığı tabirleri göz önünde bulundurduğunda, Doğu’ya ve haremlerine dışarıdan ve tepeden bakan oryantalistler ile benzer retoriğe ve düşünceye sahip olduğu anlaşılmaktadır: “Ziba Hala, nihayet beni de kendi **garib âlemlerine** çekti; sözde geçen akşamdan beri ben de Bektaşî’yim. Bu, vakıa, biraz benim arzum (...) Aksi takdirde Bektaşîlik benim için de bir **sır** mahiyetinde kalacaktı” (2018: 83). Karaosmanoğlu da gençliğinde -yarattığı karakter Macid gibi- “**Bektaşî sırrı** denilen şeye merak” duyduğunu söylemektedir (1974: 30). Yeğenoğlu, oryantalistlerin, Doğulu kadının peçesinin arkasında bir şey gizlendiğini tahayyül ettiklerini, peçenin bir maske olarak görülmesinden ötürü, oryantalistlerin zihninde Doğulu kadının bir **sır**ra dönüştüğünü belirtir (2017: 60). Tarihte Alevilerin cem törenleri veya dergahlarında bir şeyler gizlendiğinin tahayyül edildiğini ve tıpkı peçenin arkasındaki kadının sırı dönüşmesi gibi Alevi inancının da egemen kimlik için bir sır haline geldiği iddia edilebilir. Yeğenoğlu, peçenin gizlediği bir şeyler olduğu varsayımının, Avrupalı kimliği için işlevini şu şekilde açıklar:

“Peçe, Avrupalı için bir zorunluluktur ve bu anlamda peçenin arkasında ‘hiçbir şey’ olmamasının veya ‘bir şey’ olmasının hiçbir önemi yoktur. Önemli olan Avrupalı öznenin kimliğini böyle bir şeyin varsayımı yoluyla sağlamlaştırabilmesidir. Peçe ve onun tarafından gizlendiği varsayılan hakikat, özne’nin kendini kurması için gerekli olan hayali öğeyi sağlar” (2017: 66).

Egemen kimlik için Alevilerin cem törenlerinde veya dergahlarında gizli bir şeylerin varlığı veya yokluğunun hiçbir öneminin olmadığı ve “merkezi kimliğin”, kendisini sağlamlaştırma amacıyla, Alevilerin cem törenlerinde gizli bir şeylerin olduğuna dair varsayımda bulunduğu ileri sürülebilir. Böylelikle “merkezi kimlik”, “öteki kimliğin” karalanması üzerinden kendisini güvence altına alabilmektedir. Adrian Teun Van Dijk, ideolojik söylemin stratejisini karşıtlık tarafından yürütülen bir kutuplaşmayla, yani “biz” ve “onlar” ayrımı üzerinden, “biz”in iyi, “onlar”ın ise kötü olduğunu vurgulayarak yaptığını açıklar (2020: 46-47, 58). “Biz” olarak kolektif bir kimlik, kendisini daha üstün ve “iyi” görebileceği veya kendisinden daha aşağı ve “kötü” gösterebileceği “onlar” olarak öteki bir kolektif kimliğe gereksinim duyar. Cem törenlerinde “sır” varsayımı, “merkezi kimliğin”, kendisinden ahlaki ve kültürel olarak geri bir öteki oluşturma çabasının ürünüdür.

Niyazi Akı; “[e]trafında teşekkül eden **esrar perdesi** ile tekke, cemiyetimiz için hayli ekzotik bir hüviyet taşımıştır” diyerek (2001: 100) edebiyat çevrelerinin de Karaosmanoğlu’nun Aleviliğe bakış açısını paylaştığını göstermiş olur.¹² Alevi/Bektaşî inancı ve tekkelerinin bir “esrar perdesine” sahip olduğu sanrısının, Aleviliğin, Osmanlı zamanındaki kodlanma veya algılanma biçimleriyle ilgili olduğu belirtilebilir. Osmanlı döneminde Aleviler, baskılar yüzünden dışa kapalı bir ibadet ortamı oluşturmak zorunda kalmıştır (Kehl-Bodrogi, 2012: 38; Gölpınarlı, 1999: 239). Bu nedenle içi görülmemesine rağmen Alevilere ait dergâhların ve cem törenlerinin, -tıpkı Doğu’ya ait haremelerin içini görmemelerine karşın, orayı aşırı cinsel deneyimlerin yaşandığı bir şehvet ortamı olarak hayal eden oryantalistlerinki gibi- cinsel fantezilere konu olduğunu söylemek mümkündür. Dönemin edebiyat camiasının, Alevi tekkelerini esrar perdesiyle çevrili egzotik bir ortam şeklinde hayal etmesi de aynı fantezilerin yansımaları olarak görülebilir.

Özellikle “Nur Baba Dergahı’nda Misli Görülmemiş Bir Cem Ayini” başlıklı bölümde, Macid karakteri aracılığıyla Aleviliğin oldukça aşağılandığı görülmektedir. Katıldığı cem töreni sonrası yaptığı gözlemleri anlatan Macid: “Gittikçe Bektaşî dergahlarının manasını daha iyi anlıyorum: bunlar muhakkak aile hayatı aleyhine

12 Macid’in Karaosmanoğlu’na benzerliğine de değinen Niyazi Akı, anlatıdaki cem törenlerine dair: “Bu zenginlik ve bu hususiyetteki sofralar bir orgie’den başka bir şey değildir” belirlemesinde bulunur. Devamında “orgie” dediği cem törenlerini, Karaosmanoğlu’nun kendi gözlemlerine dayanarak anlattığını, bu anlamda da belgesel niteliği taşıdığını, yani var olanı gerçeğine sadık kalarak yansıttığını dile getirerek hiçbir çekince duymadan cem törenlerini karalayabilmektedir (2001: 101).

kurulmuş birtakım müessesler” olacak değerlendirmesinde bulunur (2018: 91). Cem törenine katıldığı gecenin sonunda ise pişmanlığını şöyle ifade eder: “Hakikaten ben bu gece ne çirkin ne manasız şeyler yaptım! Şüphesiz ki hayatımın bu safhası benim için ister istemez itirafı güç bir macera olacak; bu tuhaf merasimin sonunda hissettiğim zillet, beni kendime karşı işlenmiş bir günahın karşılığı gibi daima acı verecek” (2018: 95). Bektaşileri “çok aşığı” ve “emniyet bile vermeyen” insanlar olarak tanımlayan Macid (2018: 85), Bektaşî dergahını, mezbele [çöplük, pislik içinde bulunan yer] (2018: 90); içerisinde bulunan postları, “fena kokulu” (2018: 95); Bektaşileri ise hijyene önem vermeyen insanlar (2018: 96) olarak betimledikten sonra, Bektaşilerin inanç merkezini meyhaneye benzetir: “Bektaşî âyini bu kadarla kalmıyor, daha doğrusu asıl bundan sonra başlıyor. Çok geçmiyor, aynı meydan garip bir meyhane haline giriyor (...) Bu sofralar bir sarhoşluk ve coşkunluk gecesinin beşikleri gibi duruyorlar (2018: 96-97).

2.2. “Öteki” ile İlişkilenen Kadın Özne Olarak Nigâr Karakteri¹³

Anlatıdaki Nigâr karakteri, çocukluğundan itibaren, bir yandan Bektaşilerden -haklarında anlatılan fantezi içerikli ötekileştirme hikayeleri sebebiyle- korkarken öte taraftan onları içten içe merak etmektedir. Nigâr’ın, Bektaşiler söz konusu olduğunda “tuhaf bir sevinç” duyduğunun belirtilmesinin ardından, Bektaşilere karşı beslediği duyguları şu şekilde anlatılmaktadır:

“Birkaç kereler kendi kendine ‘Şu Bektaşiler de ne acayip insanlar!..’ dedi. Nigâr Hanım, öteden beri onları acayip görmeğe hazırlanmıştı. Babasının ölümüne kadar, bu evde (...) Bektaşilik ve Bektaşiler aleyhine neler söylenmemiş, neler hikâye edilmemişti! Bilhassa onlardan bahsolunurken kullandığı hususî bir tâbir vardı ki, Nigâr Hanım’ı daha küçük yaşında âdetâ **nefret** ve haşyetle [korkuyla] titretirdi: **‘Kızılbaşlar!’** Bu iki kelime onun için ‘cadı’, ‘hortlak’ vesaire gibi kelimelerin ifade ettikleri cehennemi mânalarla doluydu. Nigâr Hanım artık otuzuna yaklaşmış, oldukça zeki, münevver, iki çocuklu bir kadındı. Fakat, bu **‘Kızılbaş’** tabirinin ona çocukluğunda verdiği korku hâlâ devam eder, hala Bektaşî denince hatırına **Kızılbaş** gelir ve bütün vücudu **nefretle** karışık bir korku ile ürperir” (2018: 56).

13 Nigâr, her ne kadar kadın bir karakter olsa da karakteri yaratan yazarın erkek olması dolayısıyla “öteki”yle ilişkilene biçimini ve “öteki”ye bakış açısını, bir erkeğin kurguladığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Görüldüğü üzere Nigâr, öteki olarak konumlandığı Kızılbaşlara/Bektaşilere karşı hem nefret hem de “tuhaf bir sevinç” duymaktadır. Anlatıya göre aynı anda hissettiği sevincin ve nefretin kaynağı, çocukluğundan itibaren yanında anlatılan -büyük kısmının cinsellikle ilgili olduğu anlaşılan- “Kızılbaşlık” hikayeleridir. Octave Mannoni, öznenin, satır gibi [cinselliği veya cinsel gücü temsil eden] mitolojik figürlerle “öteki” kimlikleri (Siyahlar ve Yahudiler) özdeşleştirme gereksinimi duyduğunu öne sürer. İnsan ruhunda, cinsel uyarılmayla şiddet ve saldırganlığın [buna nefret de eklenebilir] tuhaf bir şekilde birbiriyle bağlantılı olmasının bu ihtiyacı ortaya çıkardığını savunan Mannoni’ye göre vahşi bir cinsellikle yüklü bu duygu yığını, önemli bir unsur olmasına karşın, ırkçılığın gölgesinde görünmez hale gelmektedir (1993: 111). “Öteki”ye duyulan nefret ile beraber ortaya çıkan cinsel uyarılmaya iyi bir örneği Jean Paul Sartre, antisemit karakteri açıklarken verir; antisemitin Yahudi düşmanlığının bir katmanını, Yahudilere yönelik duyduğu cinsel arzunun oluşturduğunu ifade eder (2005: 40-41). Öncesinde Bektaşilere/Kızılbaşlara karşı nefret duyan Nigâr’ın, bir anda Bektaşî Nur Baba’ya büyük bir aşkla bağlanması, Mannoni ve Sartre’ın ortaya koyduğu “öteki”ye karşı merkezi kimliğin aynı anda hissettiği çelişkili duygularla (nefret ve cinsel uyarılma) açıklanabilir.

Richard Kearney, ötekileri, aklın zayıfladığı ve fantezilerin yeşerdiği sınır bölgesinin aşırılık deneyimlerini simgeleyen sakinleri olarak nitelendirir (2018: 15). Çocukluğundan itibaren anlatılan -fantezilerin yeşerdiği- hikayelerde Kızılbaşlar, “mum söndü” gibi cinsel içerikli sapkınca törenler düzenleyen bir topluluk şeklinde resmedildiği için Nigâr, dergâhı bir sefahat merkezi, Nur Baba’yı ise “sınır bölgesinin aşırılık deneyimlerini simgeleyen sakini” olarak hayal etmektedir. Bu durum Nigâr’ı, bir an önce bu ortamda yaşayanları görme merakına düşürür:

“(…) Ziba Hanımefendi’yi, bütün debdebe ve ihtişamı ile boyu boyuna yere seren o **karanlık mahfelin** [toplantı yeri, burada tekke anlamında] **tehlikeli eşiğini** hiç olmazsa bir defa görmek **merakına düştü**. (...) Hacı Bektaş ocağını, sevgilisi Rauf Bey’le birleşmek için en müsait bir yer telâkki eden Nasib Hanım, ona tekkeleri kendi tasavvur ve tahmininden büsbütün başka bir tarzda anlatmıştı. Onun tarifine tamamen itimat lazım gelseydi, Bektaşî ayinlerini adeta bir Neron’un, bir Petrone’nin, bir Trimalkiyo’nun **sefahat âlemlerine** benzetmek icap edecekti. Onun için hiç yoktan **merakı arttı**” (2018: 56-57).

Nigâr’ın, Nur Baba’nın “sapkın” ve “gizemli” cinsel hayatını merak ettiğini gösteren bir diğer bölüm ise anlatıda “Nakip Paşa haremî” şeklinde isimlendirilen

yetmiş yaşındaki bir kadınla Nur Baba arasında yaşanan cinsel ilişkinin anlatıldığı kısımdır:

“O civarda, Nakip Paşa haremî denilmekle maruf bir dul kadın muhabbet mürşidini her kış büyük çini sobalarla ısınmış, geniş sofalı bir konakta sırf **kendi nefesine hasrediyor**. Bu Nur Baba için üç senedir böyle yalnız kış mevsimlerine mahsus **bir acayip münasebettir**. (...) Çünkü bu kışlık sevgili yetmişini bulmuş, yerinden kılmıdıyamaz bir hale girmiş, buruşuk bir acuzedir. (...) öyle ki **bu karışık ve garip adetlere** henüz pek yabancı olan Nigâr Hanım bile genç mürşidin hayatındaki bu **kirli ve çirkin** safhaya iğrenmeden, kızarmadan, adeta gülerek bakıyor ve ara sıra, Nur Baba’ya: -Bu **esrarengiz aşk rahibesi** ve sizin oradaki hayat tarzınız son derece **merakımı celbediyor** (...) ihtiyar maşukanızı görmek benim için pek şiddetli bir arzu, demekle iktifa ediyordu” (2018: 136, 138).

Fanon’un, beyaz kadınların, öteki kimlik olarak “zenciye, sürekli olarak şeytan ayinlerinin, Bakkhos ayinlerinin, varsanılı cinsel duyumların krallığına açılan ele gelmez kapıda görürler” şeklindeki tespiti (2020: 140), adeta Nigâr’ın Nur Baba özelinde Bektaşilere bakışını tanımlar gibidir. Tıpkı beyaz kadınların siyah erkeği gördüğü gibi, merkezi kimliğe mensup Nigâr da -öteki olarak- Bektaşiliğin inanç önderi Nur Baba’yı, gizemli şeytan ayinlerindeki, merak uyandıran cinsel duyumların krallığına açılan kapıdaki kişi olarak hayal etmektedir. Nigâr’ı Nur Baba’ya daha fazla bağlayan ve ona duyduğu cinsel uyarılmayı arttıran da bu meraktır. Macid’in bütün uyarılarına ve kendisini bu “çöplükten” kurtarma çabalarına rağmen evli ve iki çocuk annesi Nigâr, -tam da Macid’in Bektaşî dergahlarının aile hayatına karşı kurulduğuna dair tespitini doğrular şekilde- Nur Baba’nın etkisiyle iki çocuğunu ve eşini bırakarak kendi aile hayatını bitirir.

2.3. “Öteki” Olarak Nur Baba ve Diğer Bektaşî Karakterlerin Varsayılan “Ahlaki Düşüklükleri” ve “Cinsel Hayatlarındaki Aşırılıklar ve Sapkınlıklar”

Anlatının başından sonuna kadar, başta cem törenlerinde olmak üzere inanç merkezi olan dergâhta bir araya gelen Bektaşîlerin, tek niyetlerinin, arzuladıkları karşı cinsten insanlarla buluşmak olduğunu gösteren birçok bölüm vardır. Dergâhın müdavimlerinden Nasib Hanım ile Rauf Bey bu konuda görünür kılnan karakterlerin başında gelmektedir. Nasib Hanım evli ve çocuk sahibi bir kadın olmasına rağmen -çocuğu ciddi bir hastalık geçiriyor olsa bile- dergâha yalnızca Rauf Bey ile cinsel temas kurmak için gelmektedir (2018: 90). Cem töreni esnasında aralarında geçen bir

diyalog şöyledir: “Nasib Hanım sofranın altından Rauf Bey’in dizini çimdikleyerek yavaşça kulağına eğilip dedi ki: -(...) Kalk, biz kendimiz için sakın bir bucak bulalım. Rauf Bey sevdalısının bu dâvetine çapkın, cebri [zorlama] bir tebessümle şöyle cevap verdi: -Herkesin kavgasından bize ne, cicim. Fena mı, onlar didişirken biz sevişiriz” (2018: 25). O esnada cem törenini yöneten inanç önderi Nur Baba ise Ziba Hanım ile benzer bir durum içerisinde: “Nur Baba, faslın imtidadınca [sûresince] onu gizli gizli didiklemede devam etmişti” (2018: 26). Başka bir cem töreninin sabahında -ki tören Karaosmanoğlu tarafından “bezm-i nuş/içki meclisi” şeklinde tanımlanmaktadır- Nur Baba’nın Ziba Hanım ile dergâhın bahçesinde cinsel birliktelik yaşadığı ima edilmektedir: “Nitekim bir sabah, yine böyle bir bezm-i nûş sabahı idi, onlar bahçenin تنها bir köşesinde uzun bir gaybubetten [ortada görünmeyişten] sonra birdenbire bütün tekke halkının önüne -birinin geceliği parça parça, diğerinin dantelleri lime lime- yorgun ve perişan bir halde çıkıvermişlerdi” (2018: 34). Bir başka bölümde ise -cem törenlerine katılmaya başladıktan hemen sonra- Nigâr’ın, törenleri Macid’e anlatırken vurguladığı nokta, yine tören esnasındaki cinsel münasebetlerdir: “[Nigâr], Nasib Hanım’la Rauf Bey’den, Nur Baba ile Ziba Hanım’dan bahsetti. Bunların nasıl pervasızca seviştiklerini anlattı” (2018: 74). Yine başka bir cem töreni esnasında Nur Baba’nın, son gözdesi Süheyla ile vaziyeti şu şekilde anlatılmaktadır: “Yalnız, kendinden geçen Nur Baba idi. O, genç kızın vücuduna sokuluşundan istifade ederek bir taraftan okuyor, bir taraftan boşta kalan elini nişanlısının belinde dolaştırıyordu” (2018: 166).

Filme ve romana adını veren ana karakter Nur Baba’nın vurgulanan temel özelliği, kadınlara olan düşkünlüğüdür. Nur Baba’nın anlatı boyunca birliktelik yaşadığı veya geçmişte yaşadığının ima edildiği kadınlar şunlardır: Celile Bacı, “Nur Baba’nın ilk evladı”, Ülker Hanım, Ziba Hanım, Nuriye Hanım, Perestev Hanım, “Nakip Paşa haremî”, Nigâr, Süheyla. Nur Baba, sürekli yeni bir kadınla cinsel münasebet yaşayan, bu anlamda Fanon’un belirlemesiyle söylenecek olursa beyazın “her an her yerde cinsel ilişkiye girme potansiyeli taşıyan” ötekisine/zencisine tamamen uymaktadır. Anlatıda cinsel münasebet kurduğu kadınların hepsi, önderlik yaptığı inanca mensup insanlardır. Ve bu durum, yani kendi muhibbelerine karşı Nur Baba’nın duyduğu cinsel arzu, anlatıdaki Bektaşiler tarafından inancın gereği veya özelliğiymiş gibi karşılanmakta ve Nur Baba’nın amacına ulaşması -kadınlarla birliktelik yaşaması- için yapılanlar ise inancın yerine getirilmesi gereken zorunlu bir ritüeliymiş gibi uygulanmaktadır. Örneğin Nur Baba ile Nigâr arasında “çöpçatanlık” yapan ve mektupları taşıyan Nasib Hanım (2018: 65), Atiye Hanım (2018: 117) ve

son olarak “Nur Baba’nın ilk evladı” (2018: 122), Bektaşiliğin bir ibadetini yerine getiriyormuşçasına bu görevi gerçekleştirmektedirler. İlk aşamada Nur Baba’nın arzularına karşılık vermeyen Nigâr’a dergâhtaki herkesin tavır alması (2018: 128) ise bu durumun, inanç mensuplarının tamamınca kabul gördüğünü göstermektedir.

Nur Baba’nın doyumsuz bir cinsel varlık olarak yansıtıldığı birden fazla bölüm bulunmaktadır: “Bu adam, Zıba Hala gibi birkaç muvaffakiyetten sonra kendini kaybetmiş, nefsinde her kadına karşı bir temellük [sahip olma] hakkı vehmeylemeğe başlamış bir hodbinden başka bir şey değildi” (2018: 114). Bazı bölümlerde ise Nur Baba cinsel arzularının aşırılığı dolayısıyla “teke”ye benzetilmektedir:

“Nuri ilk gençlik saikasıyla mutasalit [sırmaşık] ve mütecaviz olmağa da başlamıştı. Muhibbeler arasında taze ve geçkin hiçbirisi yoktu ki, muhabbetlerde, onun elinin ısırın, sokan, çimdikleyen beş ayaklı bir hayvan gibi sofranın altından kendi dizleri üstünde gezindiğini, selamlıkla harem arasındaki dehlizlerde o tüysüz, sıksa gencin bir **teke** vahşetile göğüslerine atıldığını görmemiş bulunsun. (...) Hakikaten Nuri bütün manasile bir genç **teke**ye müşabihti [benzerdi]” (2018: 36).

Teke veya satır¹⁴ benzetmesinin sadece Nur Baba’ya yapılmadığını, dergâha gelen Bektaşilerden bir miralay için de aynı metaforun kullanıldığı görülmektedir: “Göğsü açık bir entari giyen (...) bu adam bir askerden, daha doğrusu bir insandan ziyade Yunan esatirindeki [mitolojideki] o, yeni yetişmiş bakireleri kovalıyan **satirlere** benziyor; yanı başlarındaki genç kızlarla o kadar meşgul ki etrafını görmüyor” (2018: 100). Niyazi Akı da Nur Baba’ya bir satır nazarı ile bakılabileceğini ifade etmektedir (2001: 219). Yukarıda öznenin, cinsel gücü temsil eden satır benzeri mitolojik figürleri, “öteki”de bulma gereksinimi duyduğu belirtilmişti (Mannoni, 1993: 111). Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Muhsin Ertuğrul’un -Batılı özne tarafından Siyahlarda ve Yahudilerde bulunmaya çalışılan- satır figürünü, benzer gereksinimle Alevilerde bulmaya çalışıldığı öne sürülebilir.

Merkezi kimliğe sahip ırkçıların, ötekileştirdiği bütün toplumlara, kendisinde yasaklanan veya kendisinin fantezi dünyasını süsleyen aşırı cinsel pratikleri uygulayanlar olarak yansıtma yaptığı söylenebilir. Howard F. Stein, insanın, -mensup olduğu grubun bütünlüğünü korumak amacıyla- kendi grubunun reddedilen özelliklerini yansıtma

14 Satır/Satyr: Yunan mitolojisinde, belden aşağısı teke biçiminde, erkeklik uzuvları ise dolgun ve kalkık olan, seks ve şarap düşkünü varlık. Sürekli dişi varlıkların peşine takılan satyrler, cinsel gücü temsil etmektedirler (Erhat, 2011: 268).

yoluyla tarihi bir düşmanla ilişkilendirdiğini savunmaktadır (1989: 480). Burada baskın kimlik mensubu ırkçı, yansıtma yoluyla azınlıktaki gruba en uç cinsel pratikleri sergileyenler olarak bir suçlama yönelir ve bu da ötekinin baskılanmasında kullanılan en önemli araçlardan biri haline gelir. Sartre, antisemitizm çerçevesinde hareket eden ırkçıların, tasarladıkları cinsel içerikli “çılginca terbiyesizlikleri”, Yahudilere mal ederek vicdanlarını rahatlattıklarını iddia eder (2005: 40). Kişinin, “öteki” ile bilinçaltını özdeşleştirerek kendi yaşamındaki yasaklı ve imkânsız edimlerin, “öteki” tarafından hayata geçirildiğini hayal ettiğini söyleyen Kontny, sonrasında da kendisine yasaklanan eylemleri gerçekleştirdiğini düşündüğü “öteki”yi, kendi yerine cezalandırdığını öne sürer. Kontny, Naziler ile Yahudiler arasındaki ilişkiyi bu duruma örnek olarak gösterir: Yahudilerin her daim sarışın Alman kızlarını baştan çıkarttığını düşünen Nazilere göre Yahudiler, sürekli cinsel zevk içerisinde yaşamakta ve yasaklı olan bu zevki tatmaları onları çürük ve hastalıklı bir toplum haline getirmektedir (2002: 130). Karaosmanoğlu’nun -ırkçı bir bakış açısına sahip- Macid karakteri aracılığıyla Bektaşilere yönelik benzer bir yaklaşım sergilediği belirtilebilir: Macid’e göre Bektaşî Nur Baba, merkezi kimliğe sahip Ziba Hanım ve Nigâr gibi kadınları her daim baştan çıkarmakta ve Bektaşiler sürekli cinsel zevk içerisinde yaşamaktadırlar. Bu durum ise Bektaşileri “çürük ve hastalıklı bir toplum” haline getirmektedir.

Fanon, ırkçı beyazın, cinsel serbestlik veya ensest gibi yasaklanmış pratiklere yönelik niyetlerini zencilere yansıtarak siyahların niyetleri öyleymiş gibi davrandıklarını savunur (2020: 131). *Nur Baba*’da, Alevilere atılan suçlamalardan biri olan ensest ilişkiye dair de birçok imada bulunmaktadır. Nur Baba’nın, kendisine annelik yapmış olan Celile Bacı ile henüz babası ölmeden yaşadığı cinsel ilişkinin anlatıldığı bölüm, bunların başında gelir: Nur Baba’nın “Afif Baba ölüm döşeğine düştüğü günden beri odanın ayrı bir köşesinde serili duran Bacı’nın” yatağına girdiği aktarıldıktan sonra; “(...) kırkına yaklaşmış bir kadın[ın], **kendi elinde büyüttüğü** yirmi üçüne henüz basmış Nuri gibi çılgin ve havalı bir gencin kucığına” düştüğü belirtilir (2018: 37). Öz annesi olmasa da “kendi elinde büyütme” vurgusuyla Nur Baba ile Celile Bacı ilişkisi ensest imasıyla anlatıda yer edinmektedir. Yine dergâhtaki kadınlar, -ki neredeyse tamamı onunla cinsel bir münasebet içerisinde olmalarına rağmen- Nur Baba ile yakınlıklarını “baba-evlat” ilişkisiyle tanımlamaktadırlar. Nasib Hanım, Nur Baba ile Nigâr’ın birliktelik yaşaması adına devreye girdiği bölümde, -açık bir biçimde cinsel bir aşka hizmet için orada bulunduğunu belirtmesine karşın- Nigâr’ı Nur Baba’nın evlatları arasında saymaktadır: “Evet, **Nur Baba seni seviyor Nigâr!** (...) Peçen açılmış, yüzünü görmüş. O günden beri dergâhta hep sen, hep senin ismin. Hatta

bir defa yalnızdık, o mest idi, yana yakıla bana açıldı. (...) İşte o zaman söyledim; ‘Merak etmeyin, dedim. Bir gün olur, **onu evlatlarınız arasında görmek saadetine erersiniz**’” (2018: 65). Yine başka bir bölümde, Nur Baba’nın cinsel arzusunun karşılanması amacıyla Nigâr’ı ikna etmek için çabalayan dergâhtan başka bir kadın şunları söyler:

“Elmasım yabancı değilim. **Nur Baba evlatlarımdanım.** (...) Erenler, eksik olmasınlar kusuruma bakmayıp beni ekseriya ziyarete gelirler; çünkü kendilerinin **ilk evlâdı** benim. Fakireye karşı teveccühleri pek fazladır. Fakat; **son evladının** muhabbeti diğer bütün muhabbetleri... İkmal edemedi, güldü. Nigâr Hanım anlamamış gibi davrandı. **Nur Baba’nın ilk evlâdı** devam etti: (...) Mümkün olduğu kadar size yakın bulunmak ve civarınızda dolaşmak ihtiyacı onu iki üç günde bir, fakirhaneye sevk ediyor” (2018: 122).

“Babanın ilk evladı”, “son evladın” (Nigâr) “muhabbetinin”, diğer “evlatlarının” “muhabbetini” unutturduğunu anlatırken -muhabbetten kastın cinsel çekim olması nedeniyle- cümlelerin sonunu getiremeyerek gülmektedir. Nur Baba’nın eski bir gözdesi olduğunu anladığımız kadına, anlatı boyunca ismi yerine “Nur Baba’nın ilk evladı” tabiriyle yer verilmesiyle, baba-evlat ilişkisi ön plana çıkarılarak ensest göndermesi belirgin bir şekilde yapılmaktadır. Nigâr’a da -Nur Baba ile olan cinsel ilişkisine rağmen- âşık olduğu adama “baba” kavramı ile hitap ettirilerek Bektaşiler arası ensest iması sürdürülmektedir: “Öyle demeyiniz, **baba!** Şimdi şu dakikada yaptığım şey emin olunuz ki, benim gibi bir kadın için ihtiyatsızlıkların, hatta çılgınlıkların en büyüğüdür...” (2018: 143).

Sonuç

Dönemin aydınlarından birinin Cumhuriyetin kurulmasından hemen önce Alevileri aşağılayan bir roman yazması ve bir diğerinin bu romandan uyarlama bir film çekmesi, Osmanlı döneminde Alevilerin, yüzyılları bulan bir zaman dilimi boyunca itibarsızlaştırılmalarının sonuçları olarak okunabilir. Özellikle Alevilerin temel ibadet biçimi olan cem törenlerinde, ahlak dışı ilişkilerin yaşandığına dair suçlamaların yaygınlık kazanması ve bu fantezi ürünü ithamları tanımlayacak şekilde “Kızılbaş” kavramının pejoratif manada kullanılması, egemen kimliğe sahip ırkçının, öteki ile ilişkilerinden biri olarak gösterilebilir. *Nur Baba* filmi de öteki olarak işaretlenen Alevilere yönelik tarihsel süreç içerisinde geliştirilen -cinsel fanteziler üzerinden kurgulanan- önyargıların perdeye yansımış hali olarak düşünülebilir. Film ve roman,

toplumsal bu önyargıyı dönemin önde gelen edebiyatçıları ve sinemacılarının da taşıdığının belirgin bir kanıtı olarak tarihteki yerini almıştır. *Nur Baba/Boğaziçi Esrarı*, Türk sinemasında Aleviliği temsil eden ilk film olmasının yanı sıra, Türk sinemasında “öteki”nin temsil edildiği ilk film olarak da sinema tarihine geçmiştir (Halis, 2023).¹⁵ Bu anlamıyla, ötekilik ve sinema temsilleri noktasında önemli bir yerde duran filmin, egemen kimliğin “öteki”yi olumsuz yansıtmaya stratejisi ile hareket ettiğini söylemek mümkündür. Burton, ilk örneklerin kültürdeki en derine gömülü olanlar olduğunu, kültürün en derin inançlarını, değerlerini ve önyargılarını özetlediğini savunur (1995: 108). Bu bağlamda, -Aleviliğin sinemadaki temsilinde- ilk örnek olması dolayısıyla *Nur Baba*’nın da egemen kültürdeki Alevilere yönelik en derine gömülü inançları, önyargıları özetleyen bir film olduğu iddia edilebilir.¹⁶

15 Ahmet Fehim tarafından 1919 yılında çekilen *Mürebbiye* filminde, farklı bir kimliğe (Fransız) sahip bir mürebbiyenin konu edildiği belirtilse de (Özgüç, 2014: 25) Türkiye’deki egemen kimlik açısından tarihsel olarak “öteki” bağlamına oturan bir kimliğin, ilk kez *Nur Baba* filmi ile temsilinin gerçekleştirildiği ileri sürülebilir.

16 Türk edebiyatı ve medyasında Alevilere yöneltilen bu ötekileştirici dil, *Nur Baba* romanı ve filmi ile son bulmamış, günümüze kadar farklı organlarda kendisine yer edinmeye devam etmiştir. *Nur Baba*’nın tefrikasından dokuz yıl sonra, 1930 yılında, Musahipzade Celal tarafından yazılan *Mum Söndü* adlı oyunda, *Nur Baba* romanında olduğu gibi Alevi bir inanç önderi konu edilir. Musahipzade, Karaosmanoğlu’ndan devraldığı yöntemle fakat ondan daha açık bir şekilde, Nihani adındaki Alevi dedesinin cem töreni esnasında kadınlara tecavüz ederek onları hamile bırakan biri ve cem törenlerini de bu tecavüz ortamına müsaade eden bir ayin şeklinde resmeder. Orhan Hançerlioğlu’nun yayıma hazırladığı ve *Milliyet Gazetesi Yayınları*’nın 1970 yılında bastığı (daha önce *Kanaat Kitabevi* tarafından 1936 yılında da basımı yapılmıştır) Musahipzade’nin *Bütün Oyunları* kitabında yer alan *Mum Söndü* oyununda; Pembe, kızı Lebibe, evin hizmetçileri Şetaret ve Nazıdıl, Alevi dedesinin cinsel manada hedefindeki kadınlardır. Lebibe dışındaki bütün kadınlar, cem töreninde erkekler tarafından tecavüze uğrayıp hamile bırakılmışlardır ve bebeklerin babalarının kim olduğu belli değildir. Oyundaki Aleviliği karalayan belirli bölümler şöyledir: “Nazıdıl: İçerde **mum söndü âyini** var. Mumun önüne horozu bağladılar bak, el çırpıyorlar... mumu söndürecekler. (...) Nihani: (Lebibe’yi görür görmez üzerine atılmamak için kendisini güç zaptederek heyecanla) Lebibe, sen misin yavrucuğum... nereye ha? (...) Dur güzelim, dur.. Bak mum söndü, herkes nasibini aldı (Kucaklamak ister) işte ben de nasibimi buldum. (...) Gel nazlı gülüm, gel... Bu gece senin visalini bana ihsan eden Pir’im Fazlı Hurufi’nin huzurunda secde edelim. Adem Baba’ya melekler secde etmiştir. Gel, Pir evinin biricik goncesi gel... cismu cânı bir edelim... sirri sir edelim. (...) Bu bir sirri müphemdir. Gel, seni irşat edeyim, elin elime, lebin lebime ver. (...) Nihani: (Önünü kestirir) Artık buraya kaçamazsın (Oda kapısı önünde kollarını gerer) Bu gece elimden kurtulamazsın (Hücum eder) Lebibe.. şarabı aşkınla mestoldum. (Öpmeye uğraşır) Bütün havasımı istila ettin... yanyorum Lebibe, yanyorum... Lebibe: (Şiddetle iter, kurtulur) Defol.. mel’un.. **Kızılbaş**. (Kaçar)” (1970: 295-296). “Şetaret: Ağlama canım ağlama, benim canım yok mu? Mum söner sönmeyiz beni de paçacı Arnavat yakaladı. Nazıdıl: Mum

sönünce benim gibi saklanaydın.. (...) Şetaret: Ağlama ayol, ağlama.. benim yerimde olan ne yaparsın, karnımda dört aylık çocuk gümbürdüyor...” (1970: 297). “Şetaret: Öyle ya.. onu Müstak bekliyor.. biz nereye kaçarsın Nazıdil.. senin karnındaki de oynuyor mu? Nazıdil: Aman sus Şetaret, kimseler duymasın.. Şetaret: (Kahkaha) Ne alık kızsın ayol.. beş ay sonra viyak viyak yumurcaklar meydana çıkacak, ne yapacağız.. herkese kepaze olacağız. (...) Şetaret: Gülme a kız, gülme.. bizim hâlimiz ne olacak... Pembe hanım gebe, sen gebe, ben gebe... ne olacak ayol...” (1970: 298). “Nazıdil: Aman... kimden olduğunu bilmiyor musun? Şetaret: Ah bilemiyorum Nazıdil.. benimki karmakarışık. Nazıdil: (Güler) A.. a.. alık mısın? Şetaret: Ne bileyim ayol... Hani mumun önüne horozu bağlamıyorlar mı... el çırpıyorlar... horoz mumu söndürüyor.. ne kadar mum söndüyse o kadar adam yakaladı. Nazıdil: (Kahkaha) Kör olma e mi. Şetaret: Ya.. çok. Hangisinden olduğunu bir türlü hesaplayamıyorum... bizim ağa mı desem, babalar mı desem, dedeler mi desem, dervişler mi desem, ahçı dede mi desem, gözcü dede mi desem.. hangisi ne bileyim. Nazıdil: Ayol her mum sönmüş seni mi yakaladılar? (Kahkaha) Şetaret: Ne bileyim a kız.. dost bağından gül koklayalım diye sarılıyorlar” (1970: 299). Musahipzade Celal bu oyununda, Karaosmanoğlu'nun miras bıraktığı yöntemle, yani Aleviliğe içkin inançsal terminolojiyi ahlak dışı eylemlerle beraber sık sık kullanarak cinsel sapkınlığın, Aleviliğin inançsal bir ritüeli olduğu yönünde izlenim oluşturmaya çalışmaktadır.

1945 yılında bu kez Niyazi Ahmet Banoğlu'nun yazdığı ve *Vakit Matbaası*'nın bastığı *Bektaşî Kızı* adlı romanda, yine Bektaşî babalarının sapkın temsilleri üzerinden Alevi inancının aşağılandığı ifade edilebilir. Âşık olduğu erkeğe ulaşmak için Bektaşî dergâhlarından birine -erkek kılığında- giren bir kızın başına gelenlerin konu edildiği kitabın tamamında cem törenleri, “içki alemi” veya “ziyafet gecesi” şeklinde tanımlanarak (1945: 37, 62 vd.), inancın ana ritüelindeki amacın bile içki içmek olduğu izlenimi yaratılır. Romanın başlarında dergâha yeni giren Bektaşî kız, Bektaşîliği anlamak için dergâhın kütüphanesinden -Harputlu Hoca İshak tarafından 1871 yılında Aleviliğe saldırı maksadıyla yazılmış- “Kaşîfü'l-Esrar” kitabını alıp okumaya başlar. Romanın henüz giriş aşamasında, Alevilerin hedef gösterilmesinde adı ilk akla gelen kitaplardan birinin yer alması, romanın yazarının Aleviliğe bakış açısını göstermesi açısından önemlidir çünkü Banoğlu'nun, Harputlu Hoca İshak'ın Alevilere yönelik suçlamalarının geçerliliğini, romanıyla kanıtlamak istediği ileri sürülebilir. “Kaşîfü'l-Esrar”da Bektaşîlerin haram olmasına rağmen şarap içtiğine dair bölümü okuyan Bektaşî kız, devamında şunları söyler: “Kitabın başka bir yerinde çok ayıp, ağza alınmayacak birkaç satır yazı gördüm. Aman Allahım, ne fena şeyler...” (1945: 12). Burada ima edilen cinsel sapkınlık olduğu açıktır. Bektaşî kıza, âşık olduğu karakter Nizam, kitabı düşmanlarının yazdığını ve okumaması gerektiğini söyler fakat roman boyunca -tam da “Kaşîfü'l-Esrar”da Bektaşîler için yazılan şeylerin doğru olduğunu gösterir biçimde- Bektaşîler, cem törenlerinde kendilerini kaybedecek derecede sürekli içki içen (1945: 16, 20, 22, vd.) ve törende bulunan kadınlara cinsel saldırıda bulunan insanlar olarak resmedilerek “düşmanların yazdıkları” haklı çıkarılır. Bektaşî kız, dergâha girdikten sonra iki farklı Bektaşî babası ile tanışır ve her ikisi de genç kızdan cinsel manada faydalanıp onu kendi konaklarına kapatarak cinsel bir obje olarak kullanırlar. Karşılaştığı ilk baba ile birlikteliği dergâhta şöyle başlar: “Afyonlu kahve ile kendimden geçmek üzere iken Babanın bana daha çok yaklaştığını ve beni yatağa yatırdığını fark ediyordum. (...) Baba da istediğini yapıyordu. Elini bütün vücudumda gezdiriyordu. (...) İlk önce yabancı bir el vücudumu ürpertti, tiksindim, sonra hoşuma gitmeğe başladı. İnlemeğe başladım” (1945: 26). İkinci Bektaşî babası ile olan cinsel münasebeti ise şu şekilde

anlatılmaktadır: “İçki âlemimiz çok taşkın bir neşe içinde geçti. (...) Güçlülükle kendimi tophıyarak Bahtsız Babanın kucağına atıldığımı ve Bahtsız Babanın da beni kucaklıyarak kaldırdığını hatırlıyorum. Ondan ötesini bilmiyorum. Gözlerimi açtığım vakit Bahtsız Baba ile bir yatakta yatıyorduk ve o derin uykusunda idi” (1945: 62). Yine anlatı boyunca cem törenlerinde, Bektaşî kızın törene katılan Bektaşîlerin tamamı tarafından cinsel tacize uğradığı ön plana çıkarılmaktadır: “O gece içebildiğim kadar içtim, kapı aralarında bana takılanlara, şuramı, buramı çimdikleyenlere hem göz yumdum hem de müsaade ettim” (1945: 37). “Bahtsız Baba beni tahkir etmişti. Halbuki beni koklamak için herkes yarıştıyordu. Bir ziyafet gecesi önüne gelen beni çimdiklemişti. Kendisinin de benimle alâkadar olduğu muhakkaktı” (1945: 48). Romanda Banoğlu, hem Bektaşîler arasında rastgele seks (promisküite) olduğu hem de ensest ilişkinin yaşandığı imasında da bulunmaktadır: “Erenler, dedi, Bahtsız Dedeyi çok sevdiğin galiba... Yüzüne sert sert baktım, **Bektaşîlikte ayırtetme yoktu**, fakat Dedeyi elbette herkese tercih edebilirdim. Evet, dedim. Onu çok sevdim” (1945: 38). “Bahtsız Babanın ben hiçbir fenalığını görmedim. Beni severdi, fakat ben bu sevgiye bir ad verememişim. Ne göz ile ne kalb ile seviyordu bilmiyordum. **Ben ona bazan bir baba**, bazan bir arkadaş, **bazan bir sevgili** gözü ile bakıyordum” (1945: 66). Ayrıca Bektaşîlerin esrar kullanan ve zevkine düşkün insanlar olduğunun da altı çizilmektedir (1945: 50, 51, 53). Örneğin Bektaşî kız ile ikinci sevgilisi Zarif arasında geçen diyalog şöyledir: “[Bektaşî kız:] -Zarif dedim, bu halini anlıyamıyorum. [Zarif:] -Zevk ehline her şey mubahtır. Can, bugün esrar çektim. [Bektaşî kız:] -Ne? esrar mı çektin?.. Neden, nerede?.. [Zarif:] -Bahtsız Babanın tekkesinde... [Bektaşî kız:] -Demek benden gizli... [Zarif:] -Sen de yap, amma neden gizli olsun, bak ben geldim söylüyorum... Bize her şey âyandır, her şey gizlidir. Bektaşî her zaman iyi şey yapar...” (1945: 50). Banoğlu, romanın girişinde kaleme aldığı önsözde, romanda yazdıklarının inandırıcılığını arttırmak için ana karakter olan Bektaşî kızın, başından geçenleri kendisine anlattığını ve romanın onun anlattıklarından ibaret olduğunu belirtir (1945: 4). Romanda sık sık Pir Sultan Abdal’dan Nesimi’ye kadar birçok Alevi aşığın/ozanın şiirlerine yer verilmektedir. Banoğlu bu şiirleri romandaki Bektaşîlere, yaptıkları ahlaksız fiillere meşruluk kazandırmaları amacıyla okutarak aslında Alevi öğretisinin bu fiillerin yapılmasını salık verdiği izlenimini oluşturmaya çalışır. *Bektaşî Kızı*’ı, Karaosmanoğlu’nun yukarıda bahsedilen yöntemini (Alevi terminolojisi ile sapkın eylemlerin iç içe anlatılmasını) uygulayan diğer bir roman olarak göstermek mümkündür.

Haldun Taner’in ilk kez -1953 ve 1955’te- *Varlık Yayınları* tarafından yayımlanan *Şişhane’ye Yağmur Yağdı* isimli kitabında bulunan *Kantar Kâtibi Ali Rıza Efendi* adlı öyküsünde, Kızılbaşlık, dinden sapma manasında ve bir insana yönelik ifade edilen hakaretimiz bir sıfat şeklinde kullanılır. (Daha sonra bu kitabı yayımlayan -tespit edilebilen- yayınevleri şunlardır; *Bilgi Yayınevi* (1970, 1983, 1987, 1992, 1996, 1999, 2001, 2005, 2006, 2007, 2008, 2010, 2011, 2012, 2013), *Yapı Kredi Yayınları* (2015, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024)). *Bilgi Yayınevi*’nin 1983 yılı baskısında: “Bırak allasen müdür bey. Bazan kanıma dokanıyor vallaha. Sen onun oruçlu olduğuna inanıyor musun? O ne hinoğlu hindir o, o ne kahpe dinli **kızılbaş**tır o! Müslüman olsa acımak bilir” (1983: 44) biçiminde yer alan bölüm, *Yapı Kredi Yayınları*’nın 2023 yılındaki baskısında, “Kızılbaş” kavramı metinden çıkarılarak şu şekilde yayımlanmıştır: “Bırak allasen müdür bey. Bazen kanıma dokanıyor vallaha. Sen onun oruçlu olduğuna inanıyor musun? O ne hinoğludur o, o ne kahpe dinlidir o! Müslüman olsa acımak bilir” (2023: 32). Yine Haldun Taner, aynı kitaptaki -Almanya’da üniversite okurken kendi

başından geçen bir olayı hikayelediği anlaşılan- *Ablam* adlı öyküsünde, Alevilerin ensest ilişkiye girdiklerine yönelik atılan suçlamayı tekrarlayarak Alevileri karalamaktadır. Almanya’da tanıştığı ve abla olarak görüp öyle hitap ettiği bir kadına cinsel bir yakınlaşma besleyişini anlattığı öyküsünün 1983 *Bilgi Yayınevi* baskısında: “Öpsem mi dersin? Öpmek lazım galiba... Kardeşlik, vatandaşlık, insanlık, an, durum, dekor, her şey bunu icap ettiriyor. Tam ben böyle düşünürken üzgün gözlerini kaldırıp ıslak ıslak bana baktı. Ve işte o anda, tövbeler olsun, abla-kardeş, **kızılbaşlar** gibi sarmaş dolaş oluverdik” (1983: 62-63) biçiminde yer alan kısım, 2023 yılı *Yapı Kredi Yayınları* basımında “kızılbaşlar” sözcüğü çıkarılarak şu şekilde yayımlanmıştır: “Öpsem mi dersin? Öpmek lazım galiba... Kardeşlik, vatandaşlık, insanlık, an, durum, dekor, her şey bunu icap ettiriyor. Tam ben böyle düşünürken üzgün gözlerini kaldırıp ıslak ıslak bana baktı. Ve işte o anda, tövbeler olsun, abla-kardeş sarmaş dolaş oluverdik” (2023: 45).

Refi’ Cevad Ulunay’ın yazdığı ve ilk kez 1959’da *Bolayır Yayınevi*’nce, daha sonra ise 1995’te *Arba Yayınları* tarafından basılan *Mermer Köşkün Sahibi* romanında da Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba*’da uyguladığı yöntemi devam ettiren bir içerikle karşılaşılmalıdır. Başta Bektaşî babası olmak üzere romandaki tüm Bektaşîlerin, inançları gereği içki içip esrar kullandıkları algısı oluşturulmaktadır. Romanda, babasından kalan mal varlığını değerlendiremeyen zengin bir adamın (Raşit Bey), evsiz kalacak boyutta yoksullaşması anlatılmaktadır. Son varlığı olarak yaşadığı köşkün elinden alınmasıyla, babasının mezarının bulunduğu bir mezarlıkta yaşamaya başlayan Reşat Bey, orada yaşamlarını sürdüren Bektaşîlerle (Avni Baba, Topal Dede, Filika Hüseyin, Hacı Dahdah) tanışır. Raşit Bey, Bektaşî inanç önderi Avni Baba ile tanıştığında, baba, diğer Bektaşîleri şöyle tanıtır: “Görürsün, hepsi pişkin adamlardır. Hacı Dahdah esrarkeştir (...) Filika Hüseyin, gündüzleri dilenir, kazandığını gubara [esrar] verir. (...) Topal Dede Küplüye [şarap] para yetiştirmek için Eyüp’te sebilin önüne postu serer” (1995: 59-60). Avni Baba her ne kadar kendisi için; “ben Bektaşîyim ama Bektaşîliği sade rakı içmekte bulanlar gibi değilim” (1995: 61) dese de roman boyunca inancı için tek yaptığı şey içki içmektir. Bazen bir araya gelip cem töreni düzenlediklerini de belirten Avni Baba ile Raşit Bey arasındaki diyalog şöyle devam etmektedir: “[Raşit:] -Bu sizin arkadaşlar. [Avni:] -Arkadaşlar deme. Sizin evlatlar de... Bunların hepsi benden nasib aldılar. [Raşit:] -Demek bunlar da Bektaşî. [Avni:] -Öyle ya, kurbanları kesilmedi ama Bezm-i-cem yaptık” (1995: 60). “Bezm-i-cem” olarak isimlendirilen cem töreni ise sayfa sonundaki dipnotta: “Bektaşîlerin içki alemleri” şeklinde tanımlanarak Alevi inancının ana ibadet biçimi olan cem töreninin içki içme ritüeli olduğu yönünde bir algı oluşturulmak istenmektedir.

1971 yılına gelindiğinde Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Reşat Nuri Güntekin’in *Baltakesir Muhasebecisi* adlı oyunu basılmış ve kitapta “mum söndü” iftirası üzerinden Alevilere karşı yine nefret söylemi kullanılmıştır. Oyun, 1992 yılında tekrardan Milli Eğitim Bakanlığı -1977 ve 1992 yıllarında olmak üzere iki kez de *İnkılap Kitabevi-* tarafından yayımlanmıştır. Kitabın başına dönemin Başbakanı Süleyman Demirel; “Memleket fikir hayatına kazandırmak istediğimiz değerler bakımından iyi seçilmesi gereken temel kitaplar, okul öğrenimini desteklemek ve tamamlamak, Türk gençliğinin kabiliyetlerinin geliştirilmesini ve bütün vatandaşlarımızın faydalanacağı bir temel kitaplığın teşkilini hedef almaktadır” şeklinde, yine dönemin Milli Eğitim Bakanı Orhan Oğuz ise; “Türk kültürünü meydana getiren bütün değerleri araştırmak, tanıtmak, bunları daha verimli ve yaratıcı unsurlar olarak geliştirmek milli vazifelerimizdendir. Bin Temel Eser yayımı bu amaçla başlamış, (...) kitapların, Türk

gençliğinin ve vatandaşlarımızın geniş ve ileri bir dünya görüşüne sahip, geçmişine bağlı, tarihi ile gurur duyan ve geleceğe ümitle bakan vatansever, bilgili kişiler olarak yetişmelerinde faydalı olacağına inanıyorum” biçiminde önsöz yazmışlardır. Oyundaki birinci perdede, bir evde düzenlenen bir partideki kadın ve erkeğin yakınlaşmasını dışarıdan izleyen “dayı” karakteri, şöyle bir yorumda bulunur: “(Camekânın bir köşesinde cılveleşen bir kadın ile erkek gölgesini göstererek ve gülererek.) Sinema oynuyor ses etme... (Gölgeler birbirleri ile kucaklaşacak gibi yaparlarken kadın gölgesi birdenbire erkeğe iki tokat atar ve kaybolurlar.) Dayı, kakhaha ile güler. Karı amma vurdu ha. Eh bu da olur... **Kızılbaşların mum söndü gecesi** gibi töbe olsun...” (1971: 13). Milli Eğitim Bakanlığı’na ait yayınevi tarafından basılan ve dönemin Başbakanı ile Milli Eğitim Bakanı’nın, milli kültürün geliştirilmesi ve gelecek kuşaklara bu değerlerin aktarılması amacıyla kitapların “iyi seçilerek” yayımlandığını vurguladığı bir kitapta dahi Aleviler, aynı ithamlarla karalanabilmektedir (Türk edebiyatında Alevilerin negatif temsiline dair farklı bir çalışma için Zeki Uysal (2012)’in konuya ilişkin makalesine bakılabilir).

1975 yılında ise edebiyatta süre gelen, Alevilere yöneltilen nefret söyleminin, televizyona da sıçradığı görülmektedir. Halid Ziya Uşaklıgil’in 1900 yılında yazdığı aynı adlı romandan uyarlanarak TRT için çekilen ve Halit Refiğ’in yönetmenliğini üstlendiği altı bölümlük *Aşk-ı Memnu* dizisinde de “mum söndü” karalaması tekrarlanmıştır. Dizide kullanılan bu ötekileştirici dil nedeniyle Ankara’daki Aleviler, protesto gösterileri düzenlemiş ve olaylara tanıklık eden dönemin CHP Milletvekili Cahit Kayra, anılarını yazdığı kitabında durumu şöyle anlatmıştır: “Değişik türde bir başka olayı da *Aşk-ı Memnu* filmi bağlamında yaşadık. Halit Refiğ’in yaptığı filmin bir yerinde: ‘Kardeş bunlar **Kızılbaş** mı nedir? **Mum söndü geceleri** yapıyorlar,’ gibi bir söz geçmiş. Altındağ’daki Aleviler ayağa kalktılar. Kültür Bakanlığı’na yürüyüş yaptılar. Partinin de işe el koymasını istediler. Alevi yurttaşları seven ve onlar tarafından sevildiğini düşünen Ankara milletvekili olarak Altındağ’a gidip hareketin liderleri ile görüştüm. Bu olayda da benden ve Dalokay’dan başka ne partili ne de parlamenter başka kimsenin olmayışı esaslı bir politik yatırım sayılmalıydı” (2021: 529). Alevilere açıkça hakaret edilen bir içeriğin devlet televizyonunda yayınlanmasının yanı sıra, bu saldırıya karşı Alevilerin yanında yalnızca iki parlamenterin bulunması, filmdeki içeriğin -Aleviler dışında- toplumsal ve siyasal olarak rahatsızlık yaratmadığı şeklinde okunabilir. Üstelik Kayra’nın orada bulunmasını, Alevilerle dayanışma şeklinde değil, “politik yatırım” olarak açıkça itiraf ettiği düşünüldüğünde, Vedat Dalokay dışında olaya samimi bir biçimde karşı çıkan bir parlamenterin olmadığı ortaya çıkmaktadır. Filmin yönetmeni Halit Refiğ’in ise Alevilere hakaret etmesi dolayısıyla pişmanlık duymadığı, özür dahi dilemediği görülmektedir. Filmden otuz yıl sonra, 2004 yılında kendisiyle yapılan söyleşide, durumu olağan bir şekilde karşılamaktadır: “Ben bu işe girerken iyi bir iş yapma azmindeydim (...) Elime böyle bir fırsat geçmişken katıyen seyirciye de çok aykırı olacak bir şey yapmak gibi bir düşüncem olmadı. **Kitap neyse onu yansıtmayı hedef belledim.** (...) Film gösterime çıktıktan sonra da özellikle 3. bölümle bir Kızılbaş sözcüğü o da bir adeta siyasi bir fırtına kopardı. Büyük Millet Meclisi’ne kadar uzayan efendim işte bu filmde Alevi düşmanlığı yapılıyor falan gibi olaylar oldu” (<https://sancakismail.blogspot.com/2010/02/soylesi-halit-refig.html> Erişim tarihi: 21.09.2023). Refiğ, hiçbir pişmanlık yaşamadığı gibi, film içeriğinin tamamen kitap üzerinden oluşturulduğunu iddia ederek sorumluluğu Uşaklıgil’in üzerine atmaktadır. Oysa *Aşk-ı Memnu* romanında -*İnkılap Kitabevi* tarafından 1963, 1975 ve 1987 yıllarında yapılan üç ayrı baskısı, *Özgür Yayın*’ın 2001 yılı ve *Can Yayınları*’nın 2022 yılı baskıları incelendiğinde- Alevilere/Kızılbaşlara yönelik hiçbir ibarenin

yer almadığı tespit edilmiştir. Romanda bulunmamasına rağmen çektiği filme, -Kıbrıs sorunu gibi- kendi güncel siyasi düşüncelerini ekleyen Halit Refiğ'in, Alevilere karşı içinde taşıdığı önyargıyı da filme kendisinin yerleştirdiği anlaşılmaktadır.

Televizyonda, *Aşk-ı Memnu* dizisi ile başlayan Alevilere yönelik nefret söyleminin kullanımı, yirmi yıl sonra, 1995 yılında, Güner Ümit'in *Inter Star* kanalında sunduğu *Turnike* programıyla devam ettirilmiştir. Programdaki skeçlerden birinde hamile rolündeki bir kadına; "Çocuk kocanızdan mı?" sorusuna kadının; "Hayır, babamdan" cevabını vermesi üzerine Ümit'in; "Yoksa siz **Kızılbaş** mısınız?" şeklindeki yanıtı ile bir kez daha Alevi kimliği ile enstest bütünleşik gösterilmeye çalışılmıştır. Bu hakaret, Alevilerin kanal binasına yürüyüş düzenlemesini de kapsayan çeşitli protesto gösterilerine neden olmuştur. 2009 yılında ise *Star TV*'deki bir evlilik programında, kendisine eş arayan 80 yaşındaki konuğa; "Ben **Kızılbaş** mıyım ki?" şeklinde karşılık vererek enstest göndermesi yapan Mehmet Ali Erbil, bir yıl sonra, 2010'da yine *Star TV*'de sunduğu *Çarkıfelek* programında da Erzincan'dan yarışmaya görüntülü bağlananlara: "Onlar '**um sönü**' mü oynuyorlar? Ne yapıyorlar?" şeklinde hitap ederek benzer bir nefret söylemini tekrarlamıştır (<https://www.ntv.com.tr/yasam/ikinci-guner-umit-vakasi,WNmRkzJrPUK008XKclu2tA> Erişim tarihi: 05.10.2023).

Edebiyat ve televizyon tarihinde Alevilere yöneltilen bu hakaret dilinin, kitap çevirilerinde de yaygın bir şekilde yer aldığını söylemek mümkündür. Kitapların orijinal dillerinde "enstest" anlamında kullanılan sözcükler, birçok çevirmen tarafından "kızılbaşlık" olarak çevrilmiştir. İlk olarak bu durum, Murat Belge'nin çevirisini yaptığı ve *De Yayın*'nin 1965 yılında yayımladığı William Faulkner'ın *Düşüşünde Ölümler* adlı romanında görülmektedir (1965: 210). Daha sonra yine Murat Belge çevirisiyle roman, *Adam Yayın* tarafından 1982 yılında -aynı şekilde enstest yerine "kızılbaşlık" kullanımı devam ettirilerek- basılmış (1982: 226), 1990 yılında ise bu sefer *İletişim Yayınları* tarafından -yine Murat Belge çevirisiyle- yayımlandığında da enstest, yine "kızılbaşlık" olarak kendisine yer bulmaya devam etmiştir (1990: 226). Ender Gürol tarafından çevrilen ve ilk, *Varlık Yayınları*'nce 1966 yılında basılan Bertrand Russell'in *Neden Hristiyan Değilim* adlı kitabında da enstest yerine "kızılbaşlık" kullanılırken (1966: 63), 1996 yılında yine Ender Gürol'un çevirisiyle *İlke Kitap* tarafından yapılan ikinci baskısında, bu sefer enstest yerine "alevilik" sözcüğü tercih edilmiştir (1996: 63). 1971 yılına gelindiğinde *Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Yayınları*'nce basılan George C. Homans'ın *İnsan Grubu* adlı kitabının çevirisini; Oğuz Onaran, Baskın Oran ve Ünsal Oskay yapmış ve "enstest" onlar tarafından da "kızılbaşlık" olarak çevrilmiştir (1971: 149). Zehra Enger'in çevirdiği Henry Miller'in *Seksus* romanını ilk kez 1971 yılında *Babil Kitapları* -iki defa- yayımlamış ve kitabın iki yerinde geçen enstest kavramı; "kızılbaş" ve "kızılbaşlık" şeklinde çevrilmiştir (1971: 145, 231). Yine Zehra Enger çevirisi ile roman bu kez *Telos Yayın* tarafından 1993 ve 1995 yıllarında olmak üzere iki kez basılmış ve kitapta yer alan enstest sözcükleri; "kızılbaş" ve "kızılbaşlık" olarak kendisine yer bulmaya devam etmiştir (1993: 141, 222; 1995: 141, 222). 1974 yılında bu kez Samih Tiryakioğlu'nun çevirisini yaptığı ve *Varlık Yayınları* tarafından basılan Andre Morali-Daninos'un *Cinsel İlişkiler Tarihi* isimli kitabının dört farklı yerinde enstest, "kızılbaşlık" şeklinde çevrilmiştir (1974: 16, 20, 53, 64). 1982 yılında ise *Can Yayınları* Fatih Özgüven'in çevirdiği Vladimir Nabokov'un *Lolita* kitabını basarak aynı skandala imza atmış ve yine enstest, romanın üç farklı yerinde "kızılbaşlık" olarak çevrilmiştir (1982: 110, 164, 392). Oysa Fatih Özgüven'in çevirisini yaptığı *Lolita*'nın yayımlanmasından yirmi üç yıl önce, 1959'da romanın

Türkçede *Aydın Yayınevi*'nce yapılan ilk baskısında ve 1962 yılında *Karaca Yayınevi*'nin yaptığı baskıda çevirmen Leyla Niven tarafından -basım yılları çok daha eski olmasına rağmen- kitabın üç farklı yerinde geçen ensest kavramı, “kızılbaşlık” yerine şu şekilde çevrilebilmiştir; “garip, ahlaksızca bir zevk” (1959: 66; 1962: 78), “baba-kız münasebeti” (1959: 101; 1962: 117), “zina taklidi” (1959: 237; 1962: 271). 1964 yılında bu sefer Gönül Suveren çevirisiyle *Altın Kitaplar Yayınevi*'nin yayımladığı *Lolita* romanında da ensest, birebir Leyla Niven çevirisindeki gibi yer almıştır (1964: 89, 134, 310). Yani 1960'larda dahi ensesti “kızılbaşlık” olarak çevirmeyen bilinçli ve duyarlı çevirmenlerin varlığından bahsedilebilirken aynı şeyi daha sonraki yıllardaki çevirmenlerin bir kısmı için söylemek oldukça zordur. Son olarak 1992 yılında aynı koroya bu kez *Belge Yayınları* dahil olmuş, Baldson vd. ait *Sevgi ve Toplumsal İlişkiler* kitabı, Yılmaz Öner'in -yine ensestin “kızılbaşlık” olarak yer aldığı (1992: 41)- çevirisiyle yayımlanmıştır.

Yayın alanında Alevilere karşı geliştirilen ırkçı dil, bir dönemin sözlük ve ansiklopedilerinde de kendisine yer edinmiştir. İlk kez 1969 yılında *Meydan Yayınevi*'nce basımı yapılan, Sefa Kılıçoğlu, Nezihe Araz, Hakkı Devrim tarafından yayıma hazırlanan ve tercüme servisi şefinin Adnan Benk olduğu *Meydan Larousse Ansiklopedisi*'nin 1. cildinde yer alan “antropoloji” (1969: 586) ve “atreidai” (1969: 851) maddelerinde ensest, “kızılbaşlık” şeklinde çevrilmiştir. 1992 yılında ise *Sabah Gazetesi*'nin okurlarına armağan ettiği *Meydan Larousse Ansiklopedisi*'nin 2. cildinde yer alan aynı maddelerde, yine ensestin çevirisinin “kızılbaşlık” olarak devam ettirildiği görülmektedir (1992: 25, 291). Ensestin “kızılbaşlık” şeklinde tanımlandığı sözlükleri ise Baki Öz şu şekilde sıralamaktadır: *Kanaat Kitabevi*'nin Vasıf Okçugil'e hazırlatıp ilk 1943 yılında yayımladığı *İngilizce-Türkçe Büyük Lügat* ile Arif Cemil Denker ve Bülent Davan'a hazırlatıp ilk 1944 yılında bastırıldığı *Almanca-Türkçe Büyük Lügat*, *Remzi Kitabevi*'nin 1973 yılında yayımladığı *İngilizce-Türkçe Sözlük*; *Fono Yayınları*'nin 1989 yılında bastırıldığı -Aydın Karaahmetoğlu'nun hazırladığı, danışmanlığını ise Ali Bayram'ın yaptığı- *Fransızca-Türkçe Sözlük*; *İnkılâp Kitabevi*'nce 1989 yılında yayımlanan -Resuhi Akdimen ve Ekrem Uzbay tarafından hazırlanan- *Pocket English Dictionary* adlı sözlük; *ABC Yayınevi*'nin 1998'de çıkardığı *Almanca-Türkçe Sözlük*. Yine Öz bu sefer “Kızılbaş”ın; “günahkar bir Müslüman mezhebinin üyesi”, “düşük ahlaklı kimse” veya “cinsel yönden zayıf davranan” biçiminde tanımlandığı sözlükleri ise şu şekilde sıralamaktadır: Pars Tuğlacı'nın hazırlayıp *İnkılâp Kitabevi*'nin ilk 1966 yılında bastırıldığı *Büyük Türkçe-İngilizce Sözlük*; *Redhouse* tarafından ilk 1968'de yayımlanan *Yeni Türkçe-İngilizce Sözlük* ile ilk baskısı 1983 yılında yapılan *Çağdaş İngilizce-Türkçe Sözlük*; *Adam Yayınları*'nin Vahid Moran'a hazırlatıp ilk 1985 yılında yayımladığı *Büyük Türkçe-İngilizce Sözlük* (Öz, 2005: 72-75). Oysa -ilk Türkçeden Türkçeye sözlük olarak tarihe geçmiş olan- Şemseddin Sami tarafından hazırlanan ve ilk kez 1901 yılında basılan *Kamûs-i Türkî*'de Kızılbaş; “Şah İsmail'in bir sınıf askeri, sürh-seran” ve “gulat-ı Şia'dan bir taife” olarak tanımlanmıştır (2020: 601-602). En eski Türkçe sözlüklerden birinde bile nefret söylemi kullanılmadan, yalnızca Ortodoks İslam'ı merkeze alan bir tanımlama yapılabiliyorken *Kamûs-i Türkî*'den neredeyse bir asır sonra yazılan sözlüklerde Kızılbaş'ın, aşağılayıcı, ırkçı bir dille tanımlanmasının toplumsal ve ideolojik bir tercih meselesi olduğu dile getirilebilir. Sonuç olarak Aleviler, -ilk önce edebiyatçılar daha sonra ise çevirmenler aracılığıyla- neşriyat alanında yüz yılı aşan uzun bir zaman zarfında nefret söylemine maruz kalmıştır. Bu durum, günümüzde hala ülkenin önde gelen yayınevleri tarafından sürdürülerek Alevilerin karalanmasına devam edilmektedir.

Zygmunt Bauman’a göre merkezi kimliğin oluşturduğu öteki stereotipi, genelde ahlaki olarak gevşek ve cinsel olarak uçarıdır (2020: 221). Fanon bu yaklaşımı, beyazın siyaha bakışı üzerinden açık bir şekilde gösterir: Gerçekliğin tüm inanışları çürüttüğünün ispatlanmasına rağmen beyazların çoğu için siyah, cinsel içgüdüüyü temsil etmektedir ve onlar ahlak kurallarının ve yasakların üstündeki genital gücün ete kemiğe bürünmüş halleri olarak görülürler (2020: 126, 140). Ömer Seyfettin’in 1911 yılında yazdığı *Pamuk İpliği* öyküsündeki Kızılbaşlardan, *Nur Baba*’daki Bektaşilere -ve günümüze değin devam eden diğer örneklerle- kadar Aleviler, “ahlaki olarak gevşek ve cinsel olarak uçarı”, aralarından Nur Baba karakteri başta olmak üzere inanç önderi dede ve babalar ise “cinsel içgüdüüyü temsil eden, ahlak kurallarının ve yasakların üstündeki genital gücün ete kemiğe bürünmüş hali” olarak temsil edilmektedirler. Alevileri, ahlaken düşük ve cinsel anlamda sapkın olarak temsil eden bir yaklaşımın Türk edebiyatı ve medyasında -bir asra yayılan- uzun bir tarihi vardır. Bu tarihin belirli bir döneminde ise “ahlaki olarak düşük Alevi” roman karakterinin, stereotip haline getirildiği söylenebilir. Alevilerin bu negatif temsili, 1911 yılında Ömer Seyfettin’in *Pamuk İpliği* adlı öyküsüyle edebiyatta başlamış, 1922 yılında Muhsin Ertuğrul’un *Nur Baba* filmi ile sinemaya, 1930 yılında Musahipzade Celal’in yazdığı *Mum Söndü* oyunu ile tiyatroya, 1975’te ise Halit Refiğ’in çektiği *Aşk-ı Memnu* dizisi ile televizyona sıçramış ve günümüze kadar çeşitli eser ve ürünlerde devam etmiştir.

Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba* romanı ile Türk edebiyatına, Alevilerin ötekileştirilmesine yönelik yöntemsel bir miras bıraktığı söylenebilir. Sonrasında yayımlanan bazı kitaplarda (*Mum Söndü* (1930), *Bektaşî Kız* (1945), *Mermer Köşkün Sabibi* (1959)), *Nur Baba*’daki yöntem takip edilerek Alevi inanç terminolojisinin eşliğinde, Alevilerin, her türden sapkınlığın vücut bulduğu insanlar şeklinde temsil edildiği görülmektedir. Bu bağlamda edebiyatta Aleviliğin karalanmasına hizmet eden böylesi bir temsilin ve yöntemin önünü, Karaosmanoğlu’nun açtığı öne sürülebilir. Bu yöntemde, Alevi inancında bulunan kavramlara ve ritüellere anlatı boyunca yer verilerek romanda Aleviliğin gerçek haliyle yer aldığı yönünde bir kanı oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu kanı ile hareket eden okuyucunun, romanda Aleviliğe ait terminolojinin gölgesinde anlatılan ahlak dışı eylemler ile Alevilik arasında bir ilişki bulunduğuna dair bir yargıya ulaşmasının hedeflendiğini söylemek mümkündür. Jacques Semelin, merkezi kimlik için daha korkutucu olduğu sanısının oluşturulması için ötekinin gerçekliğinden beslenilerek tahayyülde inandırıcı bozuk bir imaj yaratıldığını belirtir. Sonrasında Semelin şöyle devam eder; “ideoloji sayesinde hayal ile gerçek iç içe geçer. İdeolojiden anladığım, hem rasyonel hem de rasyonel olmayan argümanlara dayanan, kendisini kötücül ötekiye karşıt olarak inşa eden bir söylemdir. İdeoloji (...), hayali temsilleri adeta tortulaştırır” (2011: 38-39). Karaosmanoğlu’nun

Aleviliği olumsuz temsil etme geleneğine miras bıraktığı yöntem, Semelin'in bahsettiği şekilde gerçeklik (Alevi ritüel ve terminolojisi) ile hayalin (ahlak dışı fiiller) iç içe geçmesiyle hayat bulur ve Aleviliğin gerçekliğinden (inançsal ritüeller ve kavramlar) beslenerek bozuk bir Alevi imajını tahayyülde inandırıcı bir biçimde oluşturmaya çabalar. Bu ahlak dışı eylemlerin faili olarak romanda yer alan Alevi karakterinin (Nur Baba), sonrasında belirli bir süreliğine (1922-1959) "ahlaki olarak düşük Alevi" stereotipinin (Nihani Dede, Bahtsız Baba, Avni Baba vd.) oluşmasına neden olduğu iddia edilebilir. Karaosmanoğlu, *Nur Baba* kitabının girişinde yaptığı izahta, her ne kadar Bektaşiler hakkında romanda yazdığı şeylerin halkın dilinde dolaşan "mum söndü" gibi iğrenç masallardan daha fazla utanma nedeni oluşturmadığını söylese de (2018: 13) roman, halkın dilinde dolaşan "iğrenç masalların" (mum söndü, ensest, ruhani ve fiziki manada kirlilik vs.) her birinin Bektaşilerde yer aldığını -bazen açıkça bazen de ima ederek- anlatmaktadır.¹⁷

17 Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* romanıyla ilgili çelişkili açıklamaları bununla sınırlı değildir. Romanın ilk yayımlandığı yıl olan 1922'den, gazeteci Mustafa Baydar'a mektup yazdığı 1970 yılına kadar kaleme aldığı yazılarda veya yaptığı konuşmalarda, romana ve romanda ana karakter olarak yer verdiği Çamlıca'daki Tahir Baba Bektaşî Dergâhı postnişini Ali Nutki Baba'ya dair çelişki barındıran çok fazla açıklamada bulunmuştur. Bu çelişkilerin ana kaynağının ise Ali Nutki Baba'ya karşı olan -nedeni muğlak- hıncı olduğu ifade edilebilir. Kendisi zaten romanı "bir hıncın tesiri ile" yazdığını verdiği mülakatta açıkça dile getirmektedir (Çalık, 1993: 150). Öncelikle *Akşam Gazetesi*'ndeki tefrikasına, Alevilerden/Bektaşilerden gelen yoğun tepkiler nedeniyle *Nur Baba* romanının girişinde iki farklı izah yapmak zorunda kalan Karaosmanoğlu, bu izahatta romanı yazış amacına ilişkin birbiriyle çelişen açıklamalarda bulunur. İlk açıklamasında: "Ananeden yetişmiş hakikî ve samimî Bektaşiler, Bektaşî dergâhlarının bugünkü hali karşısında dilhundurlar [içleri kan ağlamaktadır]. Ben bunlardan biriyim ve buraya parmağımı koymak suretiyle tedaviye nereden başlamak lazım geldiğini bu kitapta göstermeğe çalışıyorum" (2018: 14) diyerek romanı yazma amacının bir toplumsal kimliğin/ inancın olumsuz yanlarını gösterip onu düzeltmeye çalışmak olduğunu belirtir. Romanın Bektaşiliği anlatmak maksadıyla yazıldığını dile getirerek eleştiride bulunanlara karşı yaptığı ikinci izahta bu sefer ilk izahta söylediğinin tam tersi bir yaklaşımda bulunmaktadır: "Gûya ben bu kitabımla Bektaşiliği anlatmak istiyormuşum da anlatamamışım gibi tarikat hakkında bir sürü münakaşalar açtı. Bu münakaşaların hiç birine girmedim, çünkü ben herhangi bir tarikatı bir romanla tetkik ve tarife kalkışacak kadar hafif meşrep olmadığım gibi, doğrudan doğruya edebiyata ait olması lazım gelen bu bahsi dinî veya felsefî bir vâdiye dökcek kadar da malûmatfuruş [bilgi sahibi] değilim" (2018: 18-19).

Sonrasında Karaosmanoğlu'nun, bu "hıncın tesiri ile" Ali Nutki Baba'yı roman dışında da itibarsızlaştırmaya çalıştığını söylemek mümkündür. İtibar suikastı olarak nitelendirilebilecek bu tutumunu ise Mustafa Kemal Atatürk ile Ali Nutki Baba'nın Çankaya Köşkü'nde bir araya geldikleri geceye dair anlattıklarında ortaya koyar. İlk, *Ulus Gazetesi*'nin 27 Nisan 1961 tarihli sayısındaki "Bir Bektaşî Babasının Sergüzeşti" başlıklı köşe yazısında, ikinci olarak ise 20 Aralık 1974 tarihli *Milliyet Sanat Dergisi*'nin 111. sayısında yayımlanan 1970 tarihli bir mektubunda, geceye dair yaptığı tanıklığı yazılı olarak anlatmaktadır. *Ulus Gazetesi*'ndeki köşe yazısında geceyi

şöyle aktarır: “Bir akşam, köşke mutattan çok geç çağırılmışım. Öyleki, telefon çaldığı sırada ben yatmak üzere idim. Böyle bir vakitsiz çağırılış başıma ilk defa geliyordu ve bende bir takım kuşku uyandırıyor. (...) Mustafa Kemal Paşa telaşla ayağa kalktı ve bana hitaben; ‘sizi, dedi, bu akşam buraya davet etmekte hayli tereddüde düşüğümü söylemek isterim. Fakat, gönlüm, şimdi aramızda bulunan bir eski dostunuzla buluşmanıza mani olmağı bir türlü kabul etmedi. Biliyorum, o dostunuz ‘Nur Baba’ romanınız yüzünden size ‘muğber’ olabilir. Ama burası bir ‘muhabbet sofrası’dır. Bütün ‘iğbirarların’ ve küskünlüklerin, hatta ihtilafların bu sofranın etrafında unutulup gitmesi lazım gelir’ ve elle yanında duran sakallı bir adamı işaret ederek ‘Ali Bey’in fikri de bu merkezdedir’ sözünü ilave etti. (...) **İlk bakışta kim olduğunu tanıyamamıştım.** O, sevgi ile gülümseyerek bana bakıyordu; selamlaşmak için yanına yaklaşmamla boynuma sarılması bir oldu. Ben öteden beri erkekler arasında bu gibi müsafahaları sevmem. (...) [Mustafa Kemal Paşa] Ankara’ya Ali Baba adında birinin geldiğini duyar duymaz Köşke çağırıp yakından tetkik etmek hevesine düşmüştü ve gene **sanırım** ki; ilk anlardan itibaren bu adamla Nur Baba romanı kahramanı arasında bir münasebet bulamayıp **işin esasını benden öğrenmek istemişti.** Hakkı da vardı. Gerçi bu Baba kalıbı ve yüzü bakımından romandaki Babayı andırıyordu ama **ne beriki gibi rind ve ehli dil görünüyordu; ne de şarkı söyleyip nefes okumasını biliyordu.** Üstelik, Nur Baba’nın zıddına olarak tavır ve hareketlerinde de **kaba saba bir adamdı.** Mustafa Kemal Paşa beni bir müddet onunla hoşbeş etmekte bıraktıktan sonra kendi yanına çağırıp ve **kulağıma eğilip: ‘Bu herifte, dedi, senin Nur Baba’ndan hiçbir şey göremiyorum.’** (...) Ve bu kısa konuşma üzerine artık, her hal ve hareketini incelemekte olduğu **Ali Baba ile hiç meşgul olmadı. O, biraz sonra benim yanıma sokulmak fırsatını bulup yavaş sesle derdini dökcekti. Yegâne geçim kaynağı olan tekkesi kapanmış ve bir lokma ekmeğe muhtaç kalmıştı.** Acaba Paşa hazretleri kendisine bir lütufta bulunmayacak mıydı? Mesela Belediyede mi olur, başka bir yerde mi herhangi bir işe tayin ettirir miydi? Nitekim, buraya çağırıldığı zaman bu hususta çok büyük bir ümide düşmüştü. Ama, şu dakikaya kadar Paşa Hazretleri tarafından bu ümidine kuvvet verecek hiçbir işaret alamamıştı. ‘Belki ne halde bulunduğumu bilmiyorlar. Kendilerine vaziyetimi anlatsan minnettar olacağım’ dedi. **Bu ricasını yerine getirdim mi, getirmedi mi, pek iyi hatırlamıyorum.** Fakat, sonradan işittiğıme göre Kısıklı suçularının damacanalarına Belediye memuru olarak pul yapıştırmak vazifesine görevlendirilmiştir” (Karaosmanoğlu, 1961: 3). Bu yazısından dokuz yıl sonra, 1970’te gazeteci Mustafa Baydar’a yazdığı bir mektupta ise geceye dair şunları söyler: “Atatürk Nur Baba romanının kahramanını görmek merakında idi (...) Çankaya’da oturan Dr. Ragıp adında bir Bektaşî de onu şahsen tanıdığını söylemiş ve **bulup** Atatürk’e takdim etmek görevini üstüne almıştı. (...) Ali Baba, **Tasavvufî hiç alakası olmayan hatta okuyup yazması kıt bir adamdı.** Kalıbının, çehresinin bazı niteliklerinden başka benim Nur Baba’ya benzer tarafı yoktur. **(Kadınlara düşkünlüğünden ve kadınların ona kapılmalarından başka).** Nitekim, Atatürk onda Nur Baba’yı bulmak için hayli yoklama ve denemelerde bulunmuş, **(mesela romanda güzel sesli olarak tanıttığım için)** ‘Şarkı söyle, nefes oku’ demiş, karşılığını alamamış ve beni yanına çağırıp onun işitemeyeceği bir sesle ‘Yakup Kadri, bu senin anlattığın Baba’ya hiç benzemiyor’ diye adeta yakını gibi olmuştu” (Karaosmanoğlu, 1974: 30). Karaosmanoğlu o geceyi anlatırken -tıpkı romanında yaptığı gibi- Ali Nutki Baba’yı; cahil, “kaba saba”, “okuma yazması kıt”, “kadın düşkünlüğü”, çıkarıcı, dergâhî geçim kaynağı şeklinde kullanan biri olarak göstermeye çalışmaktadır.

Oysa aynı geceye tanıklık eden iki isim, o gece yaşananları ve Ali Nutki Baba'yı, Karaosmanoğlu'nun aktardığından tamamen farklı bir biçimde anlatarak adeta Karaosmanoğlu'nu yalanlamaktadır. Bu tanıklardan biri, Atatürk'ün çocukluktan itibaren arkadaşı olan, Çanakkale ve Kurtuluş Savaşlarında beraber savaştığı ve ölene kadar Çankaya Köşkü'nde hususi doktorluğunu yapan (Özata, 2024: 202) Hasan Ragıp Erensel, diğeri ise Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyeti neyzenlerinden Burhanettin Ökte'dir. Erensel, Atatürk'ün Ali Nutki Baba'yla tanışmak için onu özel olarak davet ettiği sofraya, Karaosmanoğlu'nu gece yarısına doğru çağırttığını, o gelmeden önce Atatürk'ün Ali Nutki Baba ile uzun süre sohbet ettiğini bildirir. Sohbet içeriklerinden birini şöyle anlatır: "Sofrada Atatürk bazı konular hakkında Yunus Nadi ve Kılıç Ali beylerin fikirlerini soruyor, ardından bir de Nur Baba'nın fikrini soruyordu. Onun verdiği yanıt şu oldu: 'Muhterem Atatürk biz Bektaşiyiz. İnsanları ham alır, onları olgun hale getirmeye çalışırız. Yanlış yolda ise doğruyu göstererek düzeltiriz. Bu sizlerin sözünü ettiği kimseler, mademki yanlış yoldadırlar, beylerin ileri sürdüğü gibi, bunları tutuklamak, öldürmek gibi çarelerden daha çok, bizim yöntemimizi salık veririm. Doğruyu göstererek ve inandırarak yanlış yolda olduklarını kendilerine anlatmak daha iyi bir yol olur.' **Atatürk bu yanıtı çok beğendi**" (Noyan, 2003: 34, 35). Erensel devamla: **Bir ara Atatürk şarkı söyledi. Nur Baba'dan da söylemesini istedi. O da hiç nazlanmadan, 'emredersiniz' dedi ve 'Eşrefoğlu al haberi, bahçe biziz gül bizdedir' diye başlayan nefesi okudu.** (...) Fakir, Atatürk'ün yüzünü inceliyordum, çok memnun idi. Bir ara, her zaman yaptığı gibi parmağını şaklatarak birisine işaret etti ve 'Yakup Kadri'yi çağırtn, gelsin' diye emir verdi. (...) **Saat gece yarısına yakındı.** Bir süre sonra Yakup Kadri Bey geldi. Salona girince **Nur Baba'yı Atatürk'ün yanında görünce çok şaşırdı.** Atatürk selamını alıp ona: 'Şuraya oturun' diyerek bir yer gösterdi. Hiç kimse Yakup Kadri'ye tek kelime söylemiyordu. **Atatürk uzun zaman onunla bir daha ilgilenmedi.** Neden sonra, birdenbire Yakup Kadri'ye Ali Nutki Baba'yı göstererek: 'Tanır mısınız?', dedi. O da: **'Evet efendim babamdır',** diye yanıt verdi. Atatürk Yakup Kadri'ye: 'Nur Baba adlı romanınız Ali Nutki Baba'yı üzmüş olacaktır. Gerçi tanınmış bir edibin eserine ben de konu olsam kızmazdım. Ama yine de **kalk ve babanın elini öp, diye buyruk verdi**' der (Noyan, 2003: 35-36). Neyzen Burhanettin Ökte'nin Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın internet sitesinde yer alan anısında ise geceye dair söyledikleri şu şekildedir: "Bu akşam yine Çankaya Köşkü'ne vazifeye davet edildik. (...) Holde bulunan davetliler arasında iki yabancı simâ dikkati çekiyor. **Birisi sakallı ve zarif görünüşlü.** (...) Biraz sonra Atatürk'ün huzuruna girdik. Bu iki şahıs Ata'ya takdim edilince, sakallının Çamlıca bekaşi dergâhı şeyhi Ali Nutkî dede (...) olduğunu öğrenmiş olduk. Meğer Atatürk'ün hususi tabibi Ragıp bey ile babaların dostluğu varmış. Bir gün Atatürk'le konuşurlarken söz bekaşiliğe intikal etmiş. Ragıp bey babaları tanıdığı için ve bunlardan Ali Nutki babanın hoşsohbet ve Haydar babanın Galatasaray Sultanisi (Lisesi) mezunu olup, şair de olduğundan bahsedince, Ata bunları tanımak arzusunun izhar etmişler, bu vesileyle babalar Ankara'ya davet edilmişler. Atatürk, babalara, sofrada kendilerine yakın bir yer gösterdiler. (...) Atatürk: -Musiki, şiir ve nükteden bahsettiniz, bunlardan birer parça lütfedin de dinleyelim. Bu emir üzerine **babalar, bizim de bildiğimiz: Eşref oğlu al haberi Arı biziz, gül bizdedir, Biz o Mevlânın kuluyuz, Cümle din iman bizdedir, güfteli nefesi okudular.** Paşa memnun oldu ve biz fasıla devam ettik. (...) Atatürk; orada bulunan adamlardan birine: -Yakup Kadri beyi davet ediniz, gelsinler, emrini verdi. Yarım saat sonra, Yakup Kadri bey toplantıya katılmış oldu. **Ali Nutkî babayı görünce**

şaşırdı” (<https://www.ktb.gov.tr/TR-96549/aturk-ve-bektasi-babaları.html> Erişim tarihi: 30.09.2024). Erensel ve Ökte’nin anlattıkları birbiriyle uyumlu iken her ikisinin söyledikleri Karaosmanoğlu’nunkiler ile karşılaştırıldığında Karaosmanoğlu’nun -çoğu Ali Nutki Baba ile ilgili olan- değerlendirmelerinin çelişkili ve deyim yerindeyse hayali olduğu iddia edilebilir. Öncelikle, Karaosmanoğlu, Ali Nutki Baba’yı ilk gördüğünde tanıyamadığını söylerken Erensel ve Ökte, görünce tanıyıp şaşırdığını ifade etmektedirler. Karaosmanoğlu, Ali Nutki Baba’nın nefes okuyamadığını belirtip, Atatürk o gece Ali Nutki Baba’dan nefes okumasını istediğinde karşılık alamadığı için; “bu senin anlattığın babaya hiç benzemiyor” dediğini aktarırken; Erensel ve Ökte, Ali Nutki Baba’nın Atatürk’ün talebini hemen yerine getirerek “Eşrefoğlu Al Haberi” nefesini okuduğunu ve Atatürk’ün okunan nefesten memnun kaldığını dile getirmektedirler. Üstelik Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı kitabında, Çamlıca Dergâhına gittiği dönemlerde, Ali Nutki Baba öncülüğünde aynı nefesin okunduğunu bizzat kendisi ifade etmektedir (1969: 171). Ayrıca Erensel ve Ökte, nefes okunduktan sonra Karaosmanoğlu’nun Köşk’e çağırıldığını aktarmaktadırlar. Yani Atatürk, Ali Nutki Baba’dan nefes okumasını istediğinde Karaosmanoğlu’nun zaten orada bulunmadığı ve aktardıklarının kendi kurgusu olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumu, uyumak üzereyken geç vakitte çağırıldığını belirterek aslında kendisi de itiraf etmektedir. Karaosmanoğlu o gece, Atatürk’ün bir süre sonra Ali Nutki Baba ile hiç meşgul olmadığını söylerken Erensel tam tersi bir şekilde Atatürk’ün asıl Karaosmanoğlu ile uzun bir süre ilgilenmediğini anlatmaktadır. Karaosmanoğlu, Ali Nutki Baba’nın “ehli dil” değil, “kaba saba bir adam” olduğunu iddia ederken Erensel yine onun zıttı bir şekilde Ali Nutki Baba’nın verdiği yanıtları Atatürk’ün beğendiğini, Ökte ise Ali Nutki Baba’nın zarif görünüşüyle dikkat çektiğini söylemektedir.

Karaosmanoğlu’nun önemli çelişkilerinden bir diğeri, Ali Nutki Baba’nın “okuyup yazması kıt bir adam” olduğunu dillendirmesidir. Noyan, Ali Nutki Baba’yı; Yunus Emre, Nesimi, Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal gibi Alevi/Bektaşî edebiyatının önde gelen isimlerinin, kendi dönemindeki ardılı olarak değerlendirir (1995: 385) ve Ali Nutki Baba’nın, Fuzulî Divanı’nı tanzir (tazeleme) ve takliden divan düzme seviyesinde bir niteliğe sahip bulunduğunu bildirerek Karaosmanoğlu’nun iddiasıyla çelişen bir bilgi vermiş olur (2003: 32). Ayrıca Ali Nutki Baba’ya ait; “Gel Gir Gönül Evine” (2000: 388-389), “Feda-yı Can Edenlere” (2002: 139) ve “Zahidler Eyler Ta’nımız” (2002: 140) adındaki üç farklı nefesine kitaplarında yer verir. Fahri Maden ise Ali Nutki Baba’nın, “Feda-yı Can Edenlere” ve “Zahidler Eyler Ta’nımız” nefeslerini ve dergâhın tarihi ile ilgili tuttuğu notları -Ali Nutki Baba’nın el yazısı ile yazılmış hallerini- kitabında yayınlamıştır (2023: 746-748). Ayrıca Hulki Baba, Kemterî, Fennî, Deli Şükrü, Kemâlî, Sadık Baba, İkbâl Bacı ve Şeref Bacı gibi şairlerin çoğunun, Ali Nutki Baba tarafından yetiştirildiğini belirtir (2023: 468). Ali Nutki Baba’ya ait “Zahidler Eyler Ta’nımız” nefesi, ünlü “Fikrimin İnce Gülü” şarkısının bestecisi Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından acem makamında bestelenmiştir. Bestenin -1927 yılında basılmış bir kitaptaki- notalandırılmış hali, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi-TRT Müzik Dairesi defterlerinde (TRT-MD-d-205-11) yer almaktadır (Bk. Belge 1).

Atatürk tarafından bir işe tayin ettirilmesi için Ali Nutki Baba’nın kendisinden ricada bulunduğunu aşağılayıcı bir dille anlatan Karaosmanoğlu’nun bu iddiasının da çok gerçekçi durmadığı söylenebilir. Çünkü -öyle bir beklentisinin var olduğu doğru kabul edilirse- Ali Nutki Baba, Atatürk’ün hem çocukluk ve savaş arkadaşı olan hem de hususi doktorluğunu

Nur Baba filmindeki Alevi/Bektaşî temsillerinden ötürü Alevilerin/Bektaşîlerin filme karşı ortaya koydukları sert eleştirel tutumun, edebiyatta ortaya çıkan “ahlaki olarak düşük Alevi” stereotipinin Türk sinemasına sıçrayarak orada klişe haline gelmesinin önüne geçtiği dile getirilebilir. Dolayısıyla bütün bunlardan yola çıkarak belirtilebilir ki *Nur Baba* romanı ve filmi, edebiyat ve medyada bir asır boyunca sürdürülen olumsuz Alevi temsili geleneğinden ayrı düşünülemez. Hatta romanın, o geleneğe yönetsel bir miras bırakması dolayısıyla, Türk edebiyatında *Alevilerin ötekileştirilme tarihinde* belirleyici bir yere sahip olduğu öne sürülebilir. Bu geleneğin ve tarihin bir parçası oldukları göz ardı edilerek romana ve filme dair yapılacak olan değerlendirmelerin, eksik kalacağını söylemek mümkündür.

yapan biri olarak yakın dostu Hasan Ragıp Bey'den bu ricada bulunabilecekken kendisini karalamak için roman yazan birinden bunu istemesinin, hayatın olağan akışına ters bir durum arz ettiğini belirtmek gerekir. Son olarak Erensel, gecenin bir yarısı, Karaosmanoğlu'nu Ali Nutki Baba'nın elini öptürmek için Köşk'e getiren Atatürk'ün, gecenin sonunda Ali Nutki Baba'yı Çankaya Köşk'ünde ağırladığını aktarmaktadır: “Zamanı gelince, Atatürk, her zaman yaptığı gibi, iki elini birden kaldırarak avuçlarıyla masaya vurdu. Bu, artık dağılım işaretidir. (...) Yakup Kadri de gitti. Atatürk bize işaret etmişti, en son iki baba ile dördümüz kaldık. Atatürk: Ragıp, senden bir ricada bulunacağım, bu akşam misafirlerini burada ağırlamama müsaade et! Gel beraber yerlerini gösterelim dedi. Onları odalarına kadar beraber götürdük” (Noyan, 2003: 36).

KAYNAKÇA

- ADORJAN, Imre (2004). “Mum Söndürme İftirasının Kökeni ve Tarihsel Süreçte Gelişimiyle İlgili Bir Değerlendirme”. *Alevilik*. Ed. İsmail Engin ve Havva Engin. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- AKI, Niyazi (2001). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BALSDON, Dacre; GÖTZ, Hans Werner; LIPP, Carola; GAY, Peter ve SCHENK, Herrad (1992). *Sergi ve Toplumsal İlişkiler*. çev. Yılmaz Öner. İstanbul: Belge Yayınları.
- BANOĞLU, Niyazi Ahmet (1945). *Bektaşî Kız*. İstanbul: Vakıf Matbaası.
- BAUMAN, Zygmunt (2020). *Postmodern Etik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BURTON, Graeme (1995). *Görünenden Fazlası*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- CAMPBELL, Charlie (2020). *Günah Keçisi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- ÇALIK, Etem (1993). *Edebi Mülakatlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi-TRT Müzik Dairesi defterleri (TRT-MD-d-205-11).
- ERHAT, Azra (2011). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ERTUĞRUL, Muhsin (2007). *Benden Sonra Tufan Olmasın*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- FANON, Frantz (2020). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- FAULKNER, William (1965). *Düşüşümde Ölümler*. çev. Murat Belge. İstanbul: De Yayınevi.
- FAULKNER, William (1982). *Düşüşümde Ölümler*. çev. Murat Belge. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- FAULKNER, William (1990). *Düşüşümde Ölümler*. çev. Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları.
- GARİPER, Cafer ve BAYRAKTAR, Yasemin (2019). *Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1999). *Mevlâna Celaleddin*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri (1971). *Balıkesir Muhasebecisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri (2020). *Gizli El*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (2021). *Toraman*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (2023). *Toraman*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- HALİS, Şan Ararat (2023). *Türkiye Sinemasında Aleviliğin Temsili*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- HALL, Stuart (2017). “Başkasının Gösterisi”. *Temsil*. Ed. Stuart Hall. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- HOMANS, George Caspar (1971). *İnsan Grubu*. çev. Oğuz Onaran, Baskın Oran, Ünsal Oskay. Ankara: Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Yayınları.

- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1961). Bir Bektaşî Babasının Sergüzeşti. *Ulus Gazetesi*. s. 3.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1974). “Karaosmanoğlu ‘Nur Baba’, Rıza Nur ve ‘Atatürk’ Üzerine Açıklamalar Yapıyor”. *Milliyet Sanat Dergisi*. (111). 30.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1977). *Nur Baba*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (2018). *Nur Baba*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KAYRA, Cahit (2021). *38 Kışağı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KEARNEY, Richard (2018). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- KEHL-BODROGI, Krisztina (2012). *Kızılbaşlar/ Aleviler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KOLUAÇIK, İhsan (2021). *2000 Sonrası Türk Sineması’nda Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- KONTNY, Oliver (2002). “Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine”. *Doğu Batı*. (20). 117-131.
- KURNUÇ, Sevcen (2023). *Türk Sinemasında Alevilik Algısı (1990-2020)*. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KÜÇÜK, Hülya (2003). *Kurtuluş Savaşı’nda Bektaşiler*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- MADEN, Fahri (2023). *İstanbul Bektaşileri*. Ankara: La Kitap Yayınları.
- MANNONI, Octave (1993). *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- MEYDAN LAROUSSE (1969). *Büyük Lügat ve Ansiklopedi C.1*. İstanbul: Meydan Yayınevi
- MEYDAN LAROUSSE (1992). *Büyük Lügat ve Ansiklopedi C.2*. İstanbul: Sabah Gazetesi Yayınları.
- MILLER, Henry (1971). *Seksus*. Çev. Zehra Enger. Ankara: Babil Kitapları.
- MILLER, Henry (1993). *Seksus*. Çev. Zehra Enger. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- MILLER, Henry (1995). *Seksus*. Çev. Zehra Enger. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- MORALI-DANINOS, Andre (1974). *Cinsel İlişkiler Tarihi*. Çev. Samih Tiryakioğlu. İstanbul: Varlık Yayınları.
- MUSAHİPZADE CELAL (1970). *Bütün Oyunları* (Hazırlayan: Orhan Hançerlioğlu). İstanbul: Milliyet Gazetesi Yayınları.
- NABOKOV, Vladimir (1959). *Lolita*. çev. Leyla Niven. İstanbul: Aydın Yayınevi.
- NABOKOV, Vladimir (1962). *Lolita*. çev. Leyla Niven. İstanbul: Karaca Yayınevi.
- NABOKOV, Vladimir (1964). *Lolita*. çev. Gönül Suveren. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- NABOKOV, Vladimir (1982). *Lolita*. çev. Fatih Özgüven. İstanbul: Can Yayınları.
- NOYAN, Bedri (1995). *Bektaşilik Alevilik Nedir?*. İstanbul: Ant/Can Yayınları.
- NOYAN, Bedri (2000). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik (Edebiyat)*. Ankara: Ardıç Yayınları.
- NOYAN, Bedri (2002). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik C.5*. Ankara: Ardıç Yayınları.
- NOYAN, Bedri (2003). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik C.6*. Ankara: Ardıç Yayınları.
- ONARAN, Alim Şerif (1999). *Türk Sineması-I*. Ankara: Kitle Yayınları.
- ONARAN, Alim Şerif (2013). *Muhsin Ertuğrul’un Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ÖZ, Baki (2005). *Aleviliğe İftiralarla Cevaplar*. İstanbul: Can Yayınları.

- ÖZATA, Metin (2024). “Atatürk’ün Doktorlarından Bektaşî Babası Dr. Hasan Ragıp Erensel”. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*. (29). 197-210.
- ÖZGÜÇ, Ağah (2014). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ÖZÖN, Nijat (2013). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- ÖZUYAR, Ali (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖMER SEYFETTİN (1970). *Bütün Eserleri-4: Harem*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÖMER SEYFETTİN (2020a). *Bütün Hikayeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖMER SEYFETTİN (2020b). *Toplu Hikayeleri II: Primo Türk Çocuğu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖMER SEYFETTİN (2020c). *Bütün Eserleri-4: Harem*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÖMER SEYFETTİN (2021). *Bütün Eserleri*. Ankara: Panama Yayıncılık.
- RUSSELL, Bertrand (1966). *Neden Hristiyan Değilim*. çev. Ender Gürol, İstanbul: Varlık Yayınları.
- RUSSELL, Bertrand (1996). *Neden Hristiyan Değilim*. çev. Ender Gürol. İstanbul: İlke Kitap.
- SAID, Edward W. (2010). *Şarkîyatçılık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- SARTRE, Jean Paul (2005). *Yabudi Sorunu*. İstanbul: İleri Yayınları.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- SEMLIN, Jacques (2011). *Arındırma ve Yok Etme*. İstanbul: İletişim Yayınları
- STEIN, Howard F. (1989). “The Indispensable Enemy and American-Soviet Relations”. *Wiley*. 17(4). 480-503.
- Şemseddin Sami (2020). *Kamûs-ı Türkî*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- TANER, Haldun (1983). *Şişhaneye Yağmur Yağmıyordu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- TANER, Haldun (2023). *Şişhane’ye Yağmur Yağmıyordu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ULUNAY, Rafi Cevad (1995). *Mermer Köşkün Sahibi*. İstanbul: Arba Yayınları.
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya (1963). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya (1975). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya (1987). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya (2001). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Özgür Yayın.
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya (2022). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Can Yayınları.
- UYSAL, Zeki (2012). “20. Yüzyıl Türk Edebiyatında Alevi-Bektaşî Unsurların Negatif Temsil Edildiği Bazı Eserler”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. (62). 109-134.
- VAN DIJK, Adrian Teun (2020). “Söylem ve İdeoloji: Çokalanlı Bir Yaklaşım”. *Söylem ve İdeoloji*. Ed. Barış Çoban ve Zeynep Özarslan. İstanbul: Su Yayınevi.
- WOOD, Robin (2002). “The American Nightmare: Horror in the 70s”. *Horror The Film Reader*. Ed. Mark Jancovich. London: Routledge.
- YEĞENOĞLU, Meyda (2017). *Sömürgeci Fantaziler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İNTERNET KAYNAKLARI:

<https://sancakismail.blogspot.com/2010/02/soylesi-halit-refig.html>

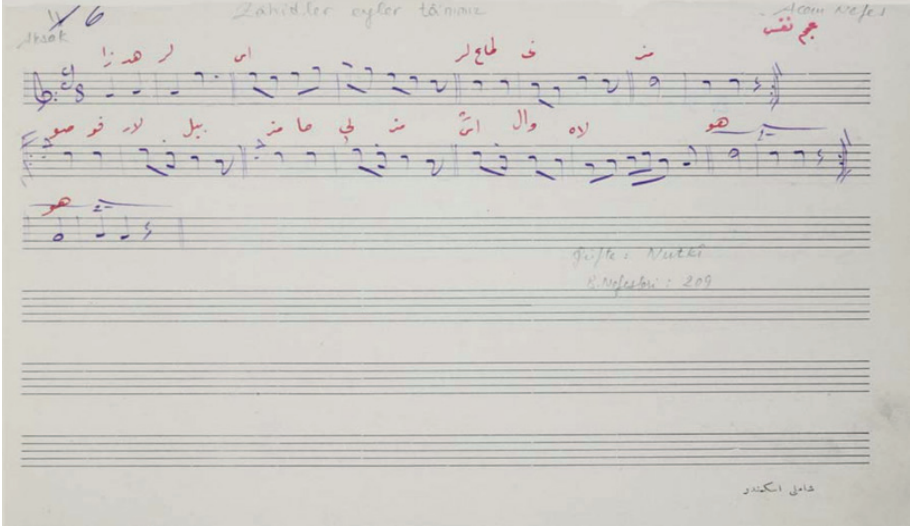
(Erişim Tarihi: 21.09.2023).

<https://www.ntv.com.tr/yasam/ikinci-guner-umit-vakasi,WNmRkzJrPUKo08XKclu2tA> (Erişim Tarihi: 05.10.2023).

<https://www.ktb.gov.tr/TR-96549/ataturk-ve-bektasi-babalari.html>

(Erişim Tarihi: 30.09.2024).

BELGELER



Belge 1. Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından acem makamında bestelenen Ali Nutki Baba'ya ait “Zahidler Eyler Ta'nımız” nefesinin -1927 baskılı bir kitapta- notalandırılmış hali (Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi-TRT Müzik Dairesi defterleri (TRT-MD-d-205-11)).