

İBADET'TEN FOLKLORİK GÖSTERİYE: TÜRK SİNEMASINDA SEMAH RİTÜELİNİN BAĞLAM DAN KOPARILMASI VE DÖNÜŞÜMÜ*

*From Worship to Folkloric Display: The Decontextualization and Transformation of the Semah
Ritual in Turkish Cinema*

Vom rituellen Vollzug zur folkloristischen Inszenierung: Die Entkontextualisierung und Transformation des Semah-Rituals im türkischen Kino

Melisa ÖZTÜRK**

N
Ö

Bu makale, Alevi inanç sistemi¹ içerisinde cem ritüelinin temel unsurlarından biri olan semahın Türk sinemasında nasıl temsil edildiğini, temsil sürecinde ritüel bağlamından hangi noktalarda uzaklaşıp hangi anlamlarda tekrardan kurulduğunu inceler. Ritüellerin göç, kentleşme, politika ve kültürel hareketlilik gibi sosyal süreçlerle dönüşebilen yapısı, semahın sinemasal dolaşımını anlamak için temel bir çerçeve sunar. Cem;

* Bu makale, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Melisa Öztürk tarafından kaleme alınan “Türk Sinemasında Alevi Ritüellerinin Görünümü” (2025) başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** M.A., melissaozturk1999@gmail.com, ORCID: 0009-0005-1094-8094.

1 Bu çalışmada “Alevi” kavramı, tarihsel süreç içinde farklı adlandırmalarla anılan ve birbirleriyle iç içe geçmiş inanç zümrelerini kapsayan bir şemsiye kavram olarak kullanılmaktadır. Literatürde özellikle 19. yüzyıldan itibaren Alevi adlandırmasının Bektaşî, Kızılbaş ve benzeri yapıları kapsayacak biçimde dolaşıma girdiği; saha çalışmalarında da bu kullanımın yaygınlaştığı görülmektedir. Çalışmada Bektaşîlik, bu kapsayıcı inanç evreni içinde ele alınmış; kavramlar arasında hiyerarşik ya da ayrıştırıcı bir çerçeve kurulmamıştır. Bu tercih, Alevi inanç dünyasının tarihsel ve toplumsal çeşitliliğini birlikte değerlendirme gereğinden kaynaklanmaktadır. Kavram, adlandırma ve tasnif hakkında detaylı bilgi için bk. ERSAL, M. (2016a). *Alevilik: Kavramlar ve Ocağ Sistemi – Çubuk Havzası Örneği*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları

söz-ezgi-hizmet düzeninin bütünlüğü içinde ele alındığında semahın teolojik, mitik ve sembolik işlevi belirginleşir ve bu işlev, semahı sadece bedensel bir hareket dizgesi olmaktan çıkarır.

Çalışma, semahın mitik kökenlerine, Kırklar anlatısına ve tasavvufi yorumlara değinerek kavramsal arka planı kurar. Alevi topluluklarının kırsaldan kente taşınmasıyla ritüellerin mekânsal ve işlevsel dönüşümünü tartışır. Bu tarihsel arka plan ışığında sinema örnekleri kronolojik biçimde çözümlenir. 1970'lerde semahın ilk görünümü folklorik estetik ve sansür koşulları içinde şekillenirken 1980'lerde ritüel daha çok simgesel ve dramatik anlatı ögesine dönüşür. 1990'larda kimi yapımlarda bağlamsal sadakat artar. Bazı örneklerde semah kişisel esrime ve metafor düzeyine taşınır. 2000'ler ve sonrasında semah; aşk anlatısı, kimlik göstergesi, kurumsal gösteri veya travmatik hafızayı görünür kılan bir sahneleme içinde farklı yönlerde yeniden konumlanır. Bulgular, semahın ibadet alanında kültürel performans alanına kayışının sinemasal dil, estetik tercih ve anlatı stratejileri üzerinden izlenebileceğini ortaya koyar.

Anahtar Kelimeler: Semah, Cem, Ritüel, Sinema, Alevilik, Dönüşüm, Temsil.

ABSTRACT

This article examines how *semah*, one of the fundamental components of the *cem* ritual within the Alevi belief system, is represented in Turkish cinema, focusing on the ways in which this representation departs from its ritual context and is reconstituted with new meanings. The transformative nature of rituals, shaped by social processes such as migration, urbanization, politics, and cultural mobility, provides a conceptual framework for understanding the cinematic circulation of *semah*. Conceived as an integrated whole organized through the unity of word, melody, and service, the *cem* reveals the theological, mythical, and symbolic dimensions of *semah*, moving it beyond a purely corporeal sequence of movements.

The study establishes its conceptual framework by addressing the mythical origins of *semah*, the narrative of the *Kırklar*, and Sufi interpretations, and by examining the spatial and functional transformations of rituals following the migration of Alevi communities from rural to urban settings. Within this historical context, cinematic representations are analyzed chronologically. While the earliest appearances of *semah* in the 1970s were shaped by folkloric aesthetics and censorship conditions, representations in the 1980s increasingly transformed the ritual into a symbolic and dramatic narrative element. In the 1990s, some films display a growing fidelity to ritual context, whereas others reinterpret *semah* at the level of personal ecstasy and metaphor. From the 2000s onward, *semah* is recontextualized in diverse ways—as a narrative of love, a marker of identity, an institutionalized performance, or a cinematic staging that renders traumatic memory visible. The findings demonstrate that the shift of *semah* from a sphere of worship to one of cultural performance can be traced through cinematic language, aesthetic choices, and narrative strategies.

Keywords: Semah, Cem, Ritual, Cinema, Alevism, Transformation, Representation.

ZUSAMMENFASSUNG

Dieser Beitrag untersucht, wie der Semah, eines der zentralen Elemente des Cem-Rituals im alevitischen Glaubenssystem, im türkischen Kino dargestellt wird und in welchen Punkten sich diese Darstellungen vom ursprünglichen rituellen Kontext entfernen oder ihm neue Bedeutungen zuweisen. Die wandelbare Struktur von Ritualen, die sich unter dem Einfluss sozialer Prozesse wie Migration, Urbanisierung, Politik und kultureller Mobilität verändert, bildet den analytischen Rahmen zur Untersuchung der Zirkulation des Semah im Film. Wird der Cem im Zusammenhang der Einheit von Wort, Melodie und Dienst (*söz-eggi-bizmet*) betrachtet, treten die theologischen, mythischen und symbolischen Funktionen des Semah deutlich hervor und heben ihn über eine bloße Abfolge körperlicher Bewegungen hinaus.

Die Studie skizziert zunächst den begrifflichen Hintergrund, indem sie auf die mythischen Ursprünge des Semah, die Erzählung der vierzig Heiligen (Kırklar) sowie mystische Deutungen eingeht. Anschließend wird die räumliche und funktionale Transformation der Rituale im Zuge der Verlagerung alevitischer Gemeinschaften vom ländlichen in den urbanen Raum diskutiert. Vor diesem historischen Hintergrund werden filmische Beispiele in chronologischer Ordnung analysiert. Während die ersten Darstellungen des Semah in den 1970er-Jahren unter folkloristisch-ästhetischen Prämissen und Bedingungen von Zensur gestaltet wurden, wandelte sich das Ritual in den 1980er-Jahren zunehmend zu einem symbolischen und dramatischen Erzählelement. In den 1990er-Jahren ist in einigen Produktionen eine stärkere Kontexttreue zu beobachten, während der Semah in anderen Beispielen auf die Ebene individueller Ekstase und metaphorischer Bedeutung verlagert wird. Seit den 2000er-Jahren und darüber hinaus erscheint der Semah in unterschiedlichen Funktionen neu verortet – als Bestandteil von Liebesnarrativen, als Identitätsmarker, als institutionalisierte Aufführung oder als Inszenierung zur Sichtbarmachung traumatischer Erinnerung. Die Ergebnisse zeigen, dass sich die Verschiebung des Semah vom Bereich des religiösen Vollzugs hin zu einem Feld kultureller Performance anhand der filmischen Sprache, ästhetischer Entscheidungen und narrativer Strategien nachvollziehen lässt.

Schlüsselwörter: Semah, Cem, Ritual, Kino, Alevitentum, Transformation, Repräsentation.

Giriş

Ritüeller, sosyal yapı içerisinde değişen koşullarla beraber dönüşen ve anlamı tekrardan kurulan yapılar olarak değerlendirilebilir. Göç, kentleşme, ekonomik ve kültürel hareketlilik gibi süreçlerin kişinin inanç pratiklerini etkilediği; ritüelin geleneksel bağlamının bu etkilerle beraber şekilsel ve fonksiyonel değişime uğradığı çeşitli araştırmalarda vurgulanmıştır. Ritüelin sosyal yapıdaki değişimlere duyarlı bir fenomen olarak ele alınması, günümüzde farklı bağlamlarda tekrardan üretilebilmesinin ardındaki dinamikleri anlamak bakımından önemli bir çerçeve sunar (Ersal, 2024: 28-29).

Alevi inanç sisteminde yer alan ritüeller de bu dönüşebilir yapının örnekleri arasında yer bulabilir. Cem; söz, müzik ve hizmet düzeninin birlikte işlediği bütüncül bir ibadet alanı olarak düşünüldüğünde bu bütünlüğün içinde semahın teolojik ve sembolik bir işleve sahip olduğu anlaşılır. Ritüelin anlam dünyası içerisindeki bu konumlanma, semahı bir hareket dizgesi olmaktan çıkarıp inançsal bir tecrübenin ifadesi durumuna getirir. Ritüelin temel amacı, arketiple özdeşleşmek ve profan zamanı askıya alarak katılımcıyı mitsel başlangıç anına taşımaktır. Bu yönüyle ritüel, “ilk zaman”ın tekrardan çağrılması üzerine anlam kazanır (Eliade, 2003: 54). Bu açıdan, semahın sinemadaki görünürlüğünü incelemek, bir performans unsurunun aktarımının ötesinde ritüel bağlamından hangi koşullarda uzaklaştığını ya da hangi imgelerle tekrardan kurulduğunu değerlendirmeyi gerektirir.

Sinema, çoğu zaman gerçekliği doğrudan yansıtan bir araç olarak algılansa da temsil süreci seçme, düzenleme ve dolayım mekanizmaları üzerinden işler (Halis, 2023: 6). Bu durum, sinemasal anlatının sadece estetik bir üretim alanı olmadığını, aynı zamanda belirli değer yargılarını ve ideolojik yönelimleri içeren bir anlam kurma süreci olarak değerlendirilmesini gerekli kılar. Michael Ryan ve Douglas Kellner’in (2010: 17, 37-38) vurguladığı üzere, çerçeve içi düzenleme, dramatik nedensellik ve kurgu gibi anlatısal unsurlar; izleyicide anlatının belirli bir bakış açısı üzerinden doğal ve kaçınılmaz şekilde kurulduğu algısını üretir. Bu sebeple sinema, sosyal gerçekliği tekrardan kurarken bir tercihte bulunur ve temsil süreci bu tercihin yönlendirdiği kurmaca bir üretim alanı olarak işler.

Corrigan’ın (2007: 38; akt. Kabadayı, 2020: 35) işaret ettiği üzere bir film, sadece hikâye anlatmaz. Bu hikâyeyi belirli bir bağlam içinde anlamlandırarak ideolojik bir yorum üretir. Bu noktada Alevi ritüellerinin ve özelinde semahın sinemadaki

görünümü, kültürel bir temsil alanı olmanın ötesinde, temsil edildikleri dönemin siyasal ve ideolojik atmosferiyle ilişkili olarak ele alınmalıdır çünkü bu ritüeller, sinemada yer aldıkları bağlama göre kimi zaman sembolik bir düzlemde kimi zaman da ideolojik bir konumlanmanın taşıyıcısı olarak biçimlenmektedir.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde semahın sinemasal temsillerini değerlendirmek amacıyla ritüelin anlam evrenini oluşturan temel kavramlara öncelik verilmiştir. Bu kapsamda ilgili başlık altında cem ritüellerinin tarihsel ve inançsal arka planı açıklanmış; cem–semah ilişkisinin teolojik, mitik ve etimolojik yönleri tartışılmıştır. Bir diğer başlıkta Alevi ritüellerinin toplumsal değişim süreçleriyle birlikte geçirdiği dönüşüm ele alınmış, göç, kentleşme ve kamusal alanda görünürlük gibi gelişmelerin semahın bağlamını nasıl yeniden şekillendirdiği değerlendirilmiştir. Ardından semahın Türk sinemasındaki görünürlüğüne odaklanan başlıkta temsiller kronolojik bir gruplamayla incelenmiş; ritüelin kutsal bağlamından uzaklaşma düzeyi ile sinemasal yeniden üretim biçimleri film örnekleri üzerinden çözümlenmiştir. İncelemede nitel içerik analizi, temsil analizi ve ritüelin icra edildiği mekân ile sosyal bağlamı esas alan betimleyici bir ritüel çözümlemesi birlikte kullanılmış; semahın özgün ritüel bağlamı ile sinemasal gösterimde aldığı biçimler arasındaki mesafe estetik ve anlatısal tercihler ekseninde ortaya konulmuştur. Son kısımda ise bulgular bir araya getirilerek ibadet alanından kültürel bir performansa dönüşüm sürecinin sinemasal yansımalarına ilişkin değerlendirme tamamlanmıştır.

1. Cem-Semah İlişkisi: Mitik, Teolojik ve Etimolojik Temeller

Alevi inancında cem, topluluğun bir araya gelerek söz, müzik ve hizmet düzeni vasıtasıyla ibadet pratiğinin gerçekleştirildiği bir ritüel olarak değerlendirilebilir. Ritüelin bütünlüğü, hizmetlerin birbirini tamamlayan yapısıyla anlam kazanmakta ve bu yapı içerisinde semahın da önemli bir işlev üstlendiği görülmektedir. Bu sebeple semahın cem ritüeli ile ilişkili bir şekilde ele alınması, ritüelin genel çerçevesini anlamak açısından açıklayıcı bir yaklaşım sunar. Ersal (2016a: 201) cem ritüelini şöyle tanımlamıştır:

İlk olarak Kırkların Miraçta Hz. Muhammed'in başkanlığında icra ettiğine inanılan, günümüzde Hz. Muhammed'i temsil eden bir inanç önderinin yönettiği, ocaklara göre değişmekle birlikte on iki hizmetin icra edildiği, kurban olarak kesilen bir hayvanın etinden yapılan lokmanın ve hizmetlilerin yaptıkları yemek ve yiyeceklerin yenildiği, kul haklarından inanç önderleri ve talip kardeşleri buzurunda tövbe edilerek arındığı, nefes,

düvaz, miraçlama, tevhit ve ayet gibi kutsal olduğuna inanılan şiirlerin âşıklar tarafından okunduğu, müzik ve söz eşliğinde semahların dönüldüğü ve kadın ile erkek bireylerin bir arada icra ettikleri Alevi toplulukların ibadetine cem adı verilir.

Cem ritüelinin temel yapısı göz önüne alındığında semahın bu bütünlüğün içerisinde köklenmiş bir pratik olduğu görülmektedir. Rivayetlere göre, semahın ilk örneğinin Miraç dönüşünde Hz. Muhammed'in Kırklar topluluğuna kabulü esnasında ortaya çıktığı ifade edilir. Selman-ı Farisi'nin getirdiği üzüm tanesinin mecliste paylaşılmasıyla oluşan coşkulu atmosferin ve o esnada vect haliyle ortaya çıkan hareket düzeninin semahın ilk biçimini oluşturduğu ve bu deneyimin cemlerde hafızada tutulan bir unsura dönüştüğü aktarılır (Akın, 2020a: 102). Bu anlatı, semahın ritüel içerisindeki manasının sadece ilk örneğe yapılan göndermeyle sınırlı olmadığını, aynı zamanda Kırklar meclisinde sembolleşen manevi birlik anlayışıyla da ilişkilendirilebileceğini düşündürmektedir. Burada yaşanan olay, Hz. Muhammed'in göğe yükselmesiyle birlikte Hz. Ali ile kurulan birlik düşüncesini sembolleştiren bir karşılaşma olarak değerlendirilir. Bu karşılaşmanın sırra erişilen bir anı temsil ettiği ve Kırklar meclisinin ritüellerin ilk şekillerini görünür kılan sembolik bir meydan niteliği taşıdığı ifade edilir (Ersal, 2016b: 127-128). Bu yönüyle semah, inanç sistemi içinde bir yandan anlatılarda geçen ilk örneğe dönüşü hatırlatan bir nitelik taşır; başka bir düzlemde ise bireyin maddeden manaya, zahirden batına doğru ilerleyen bir hat üzerinde Tanrı ile birleşme ve bu birlik içinde benlikten vazgeçme gayesiyle çıkılan ruhsal bir yolculuk olarak değerlendirilebilir (Şahin, 2023: 186).

Bu düşünsel zemin semaha dair tasavvufi düşünce içerisinde geliştirilen açıklamalarla bağlantılıdır. Tasavvuf geleneğinde semahın kökeni, varoluşun en eski anına uzanan bir başlangıç noktasına bağlanmakta ve uygulama, insanın varlıkla kurduğu ilk ilişkinin bedensel bir ifadesi olarak ele alınmaktadır. Bu çerçevede ilk hareketin "elest bezmi" ile bağlantılı olduğu görülür. Ruhların "elestü bi-rabbiküm" (*Ben sizin Rabbiniz değil miyim?*) hitabını işittiği o karşılaşmanın eşsiz bir etki bıraktığı, bu etkinin güzellik taşıyan her seste tekrardan duyumsandığı aktarılır. Anlayışa göre, hoş bir sesle karşılaşan can, o ilk hitabı anımsayarak vecde yönelir. İçte beliren coşku, bedende harekete taşınır ve semah, bu hatırlayışın dışavurulan biçimi hâline gelir (Baharlı, 2020: 186).

Semaha ilişkin mitik anlatılar, manevi dönüşümü merkeze alan yorumlar ve tasavvufi açıklamalar birlikte düşünüldüğünde ritüelin anlamını oluşturan kavramsal arka planıyla öne çıktığı görülür. Anlatılarda öne çıkan unsurlar, kelimenin kökeniyle

ilişki kurar. Semah; samah, zamah, zemah, zamak, semak ve semağ gibi çeşitli şekillerde kullanılan bir kelimedir ve aslının “sema” olduğu düşünülmektedir. Arapça “sm” köküne dayandığı, “sam” ve “sim” mastarlarıyla ilişkilendirildiği belirtilir. Anlam düzeyinde ise kelime “işitme”, “dinleme”, “gökyüzü”, “şarkı”, “nağme”, “raks”, “müzik ezgilerini dinlerken transa geçmek” ve “dönmek” karşılıklarıyla tanımlanır (Bozkurt, 1995: 15). Bu anlam alanı, semahın işitmeye dayalı bir idrak haliyle başlayan ve bedende görünürlük kazanan bir yönelişi ifade ettiğini düşündürmektedir.

Güncel çalışmalar “semah” biçiminin, “semâ” kavramının Türk halk dilindeki telaffuzuna karşılık geldiğini ortaya koymaktadır. Mevlevi geleneğinde kelimenin kökenine sadık kalınırken halk kullanımında sözcüğün sonundaki uzun “a” sesinin telaffuza dahil edilmesiyle “semah” formunun yerleştiği ifade edilmektedir (Mustan Dönmez, 2013: 76; Baharlı, 2020: 185). Yöresel ağızlarda “samah” ve “zamah” gibi varyantlarının görülmesi de bu fonetik dönüşümün sözlü kültür içindeki yansımaları olarak değerlendirilmiştir (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 3). Bu bakımdan semah ve sema arasındaki farkın kavramın içeriğine veya ritüelin fonksiyonuna dayalı bir ayrım üretmediği; Türk halklarının ses yapısına uygun telaffuz biçimlerinden kaynaklanan fonetik bir farklılaşmayı ifade ettiği vurgulanmaktadır (Baharlı, 2020: 185).

Bu etimolojik ve anlamsal çerçeveye, semahın cem ritüeli içindeki konumunu daha da anlaşılır kılar. İşitme ve dinleme merkezli bir idrak halinden başlayan bu yöneliş, ezgi ve söz vasıtasıyla bedensel harekete dönüşerek ritüel pratiği içinde görünürlük kazanır. Semaha dair bu anlayış, klasik tasavvufi metinlerde yapılan sınıflandırmalarla da desteklenmektedir. Şeyh Safî oğlu ve müridi olan İbn Bezzâz tarafından yazılan *Safvetü's-Sağâ*'da semah, idrak düzeylerine göre ayrımlandırılmış; *tevâcüd* bedenle icra edilen yönelimi, *vect* kalp merkezli hali, *vücut* ise ruhsal bütünleşmeyi ifade edecek şekilde tanımlanmıştır. Bu sınıflandırmada *tevâcüt* genel sufilerin, *vect* has sufilerin, *vücut* ise “haslar hası” olarak nitelendirilenlerin semahı olarak değerlendirilmektedir (İbn Bezzâz, 1543: vr. 198a'dan akt. Baharlı, 2021: 14). Böylece semah, işitsel idrakten bedensel harekete, kalpsel yönelişten ruhsal bütünleşmeye uzanan yapısıyla cem ritüeli içerisinde kutsalla kurulan ilişkinin bir ifade alanı olarak konumlanmaktadır.

2. Toplumsal ve Tarihsel Değişim Süreçlerinde Semahın Yeniden Tanımlanan Bağlamı

Alevi ritüellerinin toplumsal görünürlüğü ve bu görünürlüğün sinemasal temsile etkisi, Türkiye’de yaşanan tarihsel ve kültürel dönüşümlerle beraber ele alınması

gereken bir konudur. Bu dönüşümün sinemadaki yansımalarını anlamak için Alevi kimliğinin kamusal alanda nasıl yeniden tanımlandığına ilişkin tarihsel seyri dikkate almak gereklidir.

İhsan Koluvaçık'ın (2021: 6-7) Türk sineması üzerine yaptığı dönemlendirme bu açıdan değerlidir. Ona göre Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1960'lara kadar sinema, toplumsal ve kültürel çeşitliliği yansıtırma açısından oldukça sınırlı kalmış, bu yılların sinema dili melodramatik yapılar ve yüzeysel karakterlerle şekillenmiştir. 1960'lardan sonra toplumcu gerçekçi yönelimler görünür hale gelse de Alevilik, sinemasal anlatıda çoğu zaman arka planda kalmıştır. 1970'lerde sosyal meselelerin sinemaya daha yoğun girmesine rağmen Alevilik ve ritüelleri temsil alanı bulamamış; 1980 darbesi ardından meydana çıkan baskıcı ortam da sinemacıların toplumsal çeşitliliği ele alma konusunda imkânlarını daraltmıştır. 1990'larla birlikte kimlik tartışmalarının güçlenmesi, alternatif anlatı tekniklerinin gelişmesi ve kültürel görünürlüğün artması Aleviliğin film dünyasında işaret edilmesini sağlamış; 2000 sonrası Alevi karakterler, ritüeller ve mekânlar daha gerçekçi temsillerle beyaz perdede yer bulmuştur.

Bu tarihsel süreç, sinemasal temsil politikalarını tarihlemek ve aynı dönemde Alevi ritüellerin Türkiye'de geçirdiği dönüşümü açıklamak için de önem taşır. Özellikle 1950'lerden itibaren belirginleşen sosyal değişimlerle beraber köyden kente göçün Alevilerin kapalı ve yerel yapılarından uzaklaşıp daha geniş bir sosyal çevreyle temas kurmalarına sebep olmuş, bu durum cemlerin mekânsal düzenini ve ritüellerin aktarım şekillerini değiştiren bir süreci meydana getirmiştir (Cerit ve Ergun, 2007: 335-347). Kırsalda sadece cem ortamında ve gözlem vasıtasıyla öğrenilen semahın, kent yaşamında dernekler bünyesinde düzenlenen kurslar yoluyla öğretilmeye başlanması ritüelin kamusal görünürlüğünü artırmış ve semahın ibadet bağlamından farklı bir işlev kazanmasına yol açmıştır.

Kentleşme, dernekleşme ve cemlerin kamusal alana açılması, semahın temsil gücü taşıyan bir kimlik göstergesi olarak öne çıkmasını sağlayan koşulları oluşturmuştur. Bu süreçte semah ekipleri sahne performanslarında yer almış, ritüel estetiği salonlardan şenlik alanlarına kadar uzanan farklı mekânlarda görünür duruma gelmiştir (Soylu Bağçeci ve Şenol Atıcı, 2022: 106-110). Aynı yıllarda devletin halk müziği ve halk destanları etkinliklerine semah gruplarını davet etmeye başlaması da uygulamanın ritüel bağlamından uzaklaşmasına ve performatif bir özellik kazanmasına neden olmuştur. 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında Alevi topluluklarının kamusal alanda görünürlüğünün artması semahın daha sık sergilenmesini beraberinde getirmiş;

festivaller, konserler, açılış törenleri gibi etkinlikler, semahın ritüelden bağımsız biçimde icra edildiği alanlara dönüşmüştür (Erol, 2018: 176). Böylelikle kırsal cem ortamında bütüncül bir hizmet dizgesinin parçası olarak işlev gören semah, kentsel bağlamında kimlik göstergesi niteliğinde bir kültürel performansa evrilmiş, Alevi topluluklarının kendilerini ifade etme biçimlerinden biri haline dönüşmüştür.

3. Türk Sinemasında Semahın Temsili: Tarihsel Bir Çözümleme

3.1. 1970'ler: Semahın İlk Görünümü ve Folklorik Çerçevenin Belirginleşmesi

3.1.1. Ali'ye Gönül Verdim (1973)

Asaf Tengiz'in 1973 yılında yönettiği *Ali'ye Gönül Verdim* filmi, birbirine pir ve rüyalar vasıtasıyla müjdelenen Ali ve Gül adlı iki aşığın vuslat hikâyesi üzerine kuruludur. Film, Türk sinemasında ilk kez görünür şekilde bir semah sahnesi sunması açısından tarihsel bir değer taşır (Koluçık, 2023: 47).



Fotoğraf 1. Ali, bir zâkir edasıyla bağlama eşliğinde Kırklar anlatısını aktardığı sırada talipler semaha durmaktadır.

Filmin açılışındaki semah sahnesi ilk bakışta bir cem atmosferini çağrıştırır. Kadın ve erkeklerin bir arada bulunması, meydandaki dairesel dönüşlerin icra edilmesi, duvarda Arap harfleriyle “Ali” yazısının yer alması ve bağlama çalan Ali karakterinin bir dede-zâkir edasıyla merkezi bir konuma yerleştirilmesi, sahnede ritüel bir bağlamın kurulmaya çalışıldığı izlenimini yaratır. Aynı şekilde Ali'nin çevresinde oturanlarla oluşturduğu hiyerarşik düzen de bu algıyı destekler.

Kırklar anlatısının aktarılmasıyla beraber Turnalar Semahı'nın sahnede yer alması, ritüelin mitolojik arka planını sinemasal düzlemde somutlaştırıldığına işaret eder. Turna figürü, Alevi-Bektaşî inanç sisteminde haberci, rehber ve kutsalla temasın

simgesi olarak değerlendirilir. Birdoğan'ın (1995: 515) aktardığına göre turna, çeşitli kültürlerde “ölümsüzlüğü” temsil eden bir varlık olarak görülür. Melikoff (1997: 53) da bu sembolün Orta Asya'dan günümüze uzanan inanç aktarımı içinde Alevi-Bektaşî inanç sisteminde güçlü bir karşılık bulduğunu vurgular ve turnayı “Hazreti Şah'ın avazı” olarak tanımlar. Aynı bağlamda, Hacı Bektaş Veli'nin Horasan'dan gelişine dair anlatılarda turna veya güvercin donunda görünmesi de bu kutsiyetin bir yansıması olarak yorumlanır (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 13). Bu antropolojik ve mitolojik çerçeve, turnanın Alevi inanç pratiğinde rehberlik, kutsal haber ve dönüşüm olgularını simgeleyen bir figür olarak anlam kazanmasını açıklamaktadır. Turnalar Semahı da bu sembolik mirası temsil ederek sinemasal bağlamda yeniden kuran bir ritüel unsuru olarak karşımıza çıkar. Ancak sahne dikkatle incelendiğinde ritüelin normatif yapısıyla örtüşmeyen çeşitli özellikler belirginleşir. Daha önce de belirtildiği gibi cem, on iki hizmetin belirli bir sıraya göre icra edildiği, giriş ve çıkış bölümleri bulunan bütüncül bir ibadettir oysa filmde Ali, Kırklar anlatısını tamamladıktan sonra herhangi bir gülbank okumadan veya hizmet düzeninin kapandığını bildiren bir işaret olmaksızın meydana ayrılır. Bu durum, sahnenin ritüel bağlamını kurmak yerine semahı folklorik ve performatif bir öge şeklinde sunmayı tercih ettiğini gösterir.

Alevi-Bektaşî ritüellerinin sinemasal temsili söz konusu olduğunda, özellikle 1950–1970 arası dönemde belirgin bir görünürlük sınırlaması olduğu dikkat çeker. Bu sınırlı görünürlük içinde semahın Türkiye sinemasındaki ilk temsili, Metin Erksan'ın yönettiği *Karanlık Dünya (Âşık Veysel'in Hayatı)* filmiyle ortaya çıkar. Film, Âşık Veysel'in yaşamını yarı belgesel bir anlatı kurgusu içinde ele almasına rağmen içerdiği Turna Semahı sahnesi nedeniyle gösterime girememiştir. Sansür kurulunun müdahalesi, başakların kısa gösterilmesinin dönemin siyasal iktidarı ve köylü imgesiyle ilişkilendirilmesi ile kadınlı erkekli Turna Semahı'nın icrasına odaklanmış, özellikle kadın figürlerin ayaklarının çıplak biçimde görünmesi sakıncalı bulunmuştur. Gösterim yasağının ardından filme Demokrat Parti'nin tarım politikalarını anlatan yaklaşık on dakikalık bir bölüm eklenmiş, bu ekleme filmin anlatısal bütünlüğünü zedelemiştir (Koluaçık, 2025: 306–307). Filmin yönetmeni Metin Erksan'ın “İkisi çıplak ayaklı, ikisi çarıkli dört kızın oynadığı Turna dansları çekmiştim; gerçek bir Turna dansıydı. Kızların ayakları görünüyor diye onu da kestiler”² şeklindeki açıklaması, sansürün ritüelin görsel bileşenlerine dahi müdahale ettiğinin göstergesidir.

2 “*Karanlık Dünya: Âşık Veysel'in Hayatı – Bir Sinema Olayı*,” SALT Araştırma ve Programlar, (erişim tarihi: 9 Aralık 2025), <https://saltonline.org/tr/2949/karanlik-dunya-asik-veyselin-hayati-bir-sinema-olayi>

Ali'ye Gönül Verdim filmindeki semah icracılarının çarık kullanması da bu bağlamda sadece sinemasal bir tercihten öte önceki sansür deneyiminin tekrarlanmaması adına alınmış bir tedbir olarak düşünülebilir. Ancak Alevi ritüel pratiğinde semahın yalın ayak icra edilmesi anlam düzeyinde temel bir unsur olarak kabul edilir. Çıplak ayak, cem meydanında dünyevi statü farklarının ortadan kalktığını, kişinin Hak huzurunda eşitlendiğini ve arınmaya yöneldiğini sembolize eden tasavvufi bir tutumdur (Dönmez, 2013: 77).

Metin Erksan'ın sansüre konu olan sahne için kullandığı “Turna dansları” ifadesine dönülecek olursa Alevi-Bektaşî terminolojisi açısından hatalı bir karşılık bulur. Alevi inanç sisteminde semahın “dans” veya “oyun”³ olarak adlandırılması ritüelin anlamını daraltan bir söylemdir çünkü semah, ibadet düzeninin parçası olması ve mitik içeriği sebebiyle diğer halk oyunlarından ayrılır. Bu nedenle “semah oynanmaz, semah dönülür” ifadesi Alevi inanç sisteminde kabul görülür (Timisi, 2007: 91). Semahın hareket dizgesi, bedensel bir performans olmanın ötesinde inançsal bir düzeni merkeze alan bir yapıya sahiptir. Dönüş eylemi, Tanrı'nın simgesel merkezde yer aldığı bir yörüngeye oturur. Bu hareket, bireyin kendi eksenî etrafındaki devinimini cem meydanında oluşan merkezî daireyle ilişkilendirerek dünyevi benliğin aşılmasına yönelir. Pir'e sırt dönülmemesi, cemal cemale duruşun korunması, ritüelin tamamen ibadet niteliğinde olduğunu ortaya koyar (Çağlayan, 2000: 32). Bu yapı göz önüne alındığında semahın dans ya da folklorik oyun kategorisine indirgenmesi, kavramın ritüel boyutunu görünmez kılan bir yaklaşım niteliğindedir.

Filmdeki semah sahnesi, kıyafet tercihleri açısından değerlendirildiğinde ritüelin gerçek uygulamalarındaki çeşitliliği yansıtmaktan uzaktır. Alevi inancında semah giysileri, ocaktan ocağa değişebilen kültürel unsurlar taşısa da temel ilke sadelik ve temizliktir. Semah için özel bir kostüm tasarlamak ritüelin yapısına ait değildir (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 17). Filmde kadın ve erkek figürler, ritüel bağlamdan ziyade teatral bir estetik anlayışıyla tasarlanmış, folklorik giysilerle sahneye yerleştirilmiştir. Bu yaklaşım, 1970'lerde ritüele dair akademik ve görsel bilginin sınırlı olması sebebiyle yönetmenlerin ritüeli “geleneksel Anadolu atmosferi” içinde kurgulamasından

3 Bazı yöresel geleneklerde, özellikle Tahtacı Alevilerinde semah için “oyun” kelimesinin kullanıldığı görülür ancak bu kullanım, güncel Türkçedeki eğlence ya da folklorik oyun anlamını taşımaz. Tahtacılar açısından “oyun”, cem içindeki hizmetlerin bir bölümü olarak ritüelin adlandırılmasından ibarettir ve semahın ibadetin en vecdli anını temsil ettiğine gönderme yapan bir kültürel terimdir (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 3).

kaynaklanmış olmalıdır. Ancak semahın dili sadece hareketlerde değil, giysi, başlık ve kemer gibi sembolik unsurlardan da okunur ve bu unsurlar belirli inanç kodlarını taşır (Kayahan Kılıç, 2016: 6). Film, siyah-beyaz olduğu için ritüelin renk sembolizmi de anlaşılamaz. Ayrıca mekân ve ocak hakkında bilgi verilmediğinden dolayı kıyafetlerin hangi yerel geleneğe ait olduğu belirlenemez. Bazı ocaklarda üç etek, fistan ya da “deyre” gibi özgün ritüel giysileri bulunsu da modernleşme süreçleri içerisinde bu geleneklerin pek çok yerde zayıflamasına neden olmuştur (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 18). Bu açıdan filmdeki kostümleme, ritüelin özgün giysi anlayışını tam manasıyla karşılamasa da dönemin Yeşilçam estetiği içerisinde semahın teatral bir bağlamda sunulmasını açıklayan bir temsile dönüşmüştür.

3.2. 1980’ler: Ritüelin Simgeleştirilmesi ve Folklorik Estetiğin Devamı

3.2.1. Yunus Emre (1985)

Lütfi Ömer Akad ve Erdoğan Tünaş’ın senaryosunu, Engin Temizer’in yönetmenliğini *Yunus Emre* (1985) filmi, menkıbe geleneğini sinema diline uyarlayan yapıyla karşımıza çıkar. Köylülerin zor koşullarda yaşadığının betimlendiği sahneler, Yunus Emre’nin manevi arayışını belirleyen bir atmosfer yaratır. Yunus’un köylülerce Hacı Bektaş Dergâhı’na gönderilmesiyle başlayan süreçte film, tarihsel kaynakların ve menkıbe metinlerinin simbiyotik şekilde harmanlandığı bir anlatı sunar. Ritüelin filmdeki en belirgin görünümü ise Tapduk Emre’nin dede figürü edasıyla yer aldığı ve “söyleşi” olarak nitelendirdiği, cem sahnesidir. Sahnenin başında verilen gülbank bu çerçeveyi belirleyen bir unsurdur:

Mihmanlara aşk, âşıklara meşk ola. Hak aşk meydanı, ellerini iftiradan saklanıp beğimiz ola. Muradımız basıl, niyazlarımız kabul ola. Nur-u Nebi, Hızır-ı Gaip, görünen ve görünmeyen gerçekler demine “bu” diyelim.

Alevi inanç sisteminde gülbankların inanç önderince ve ritüel bağlamında söylenmesi gerektiği bilinir (Erdem Kük, 2021: 100-101). Filmde Tapduk’un bu gülbankı okuması, ritüelin atmosferine gönderme yapan bir yapı kurar. Ancak ritüelin iç düzeniyle karşılaştırıldığında sinemasal anlatının ritüeli sadeleştirdiği görünür çünkü cem hizmetlerinin belirli bir sıra ile ilerlemesi, semahın genellikle “Sakka” hizmetinden önce yer alması ve semaha kalkacak taliplerin gözcü tarafından hazırlanması ritüelin temel esaslarındandır (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 9). Filmde ise gülbank okunmasından hemen sonra semaha geçilmesi, erkânın bütünlüğünü yansıtmayan bir yapı oluşturur.



Fotoğraf 2. Cem sahnesi; âşıkların çaldıkları müzik aletleri ve semah sahnesi

Cem sahnesinde kadın ve erkeklerin birlikte semah dönmesi, filmde topluluk içi eşitliğe vurgu yapan bir sunum oluşturur. Yunus'un semah halkasında yer alması da Tapduk Emre'nin yoluna mensubiyetinin sembolik bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Ancak ritüelin icrasında yapısal uyumsuzluklar görülür. Semahın üç temel unsuru olan dede, âşık ve semah icracılarının oluşturduğu bütünlük filmde belirgin biçimde yansıtılmamıştır. Âşığın söz ve ezgi aracılığıyla ritüeli yönlendiren bir işlev üstlendiği, icranın başlamasıyla birlikte meydana hâkim olan sükûnetin de bu icrayla sağlandığı bilinmektedir (Kayhan Kılıç, 2016: 7-8). Filmde semahın müzikal örgüsü bu doğrultuda yapılandırılmadığı için ritüelin yönlendirici ilkeleri geri planda kalır. Semahın aşamalı yapısı verilmek yerine dramatik bir anlatım aracı olarak işlenmesi söz konusudur. Yunus ile Balım Sultan'ın ruhsal birleşmesini temsil eden sahnede kullanılan dış ses, bu yaklaşımı güçlendirir:

Balım Kız⁴ ve Yunus, semahın büyük coşkusu içinde, ruhlarının sonsuz boşlukta birbirine sarıldığını hissediyorlardı. İkisinde de semah edenlerdeki Tanrısal buluşmanın huzuru vardı.

Bu ifade semahın filmde ibadet işlevinden çok iki karakter arasındaki manevi yakınlığı sembolize eden bir sahne kurgusuna dönüştüğünü gösterir.

Semahı yönlendiren temel unsurlardan olan bağlamanın yanında ney ve darbukanın yer alması, Alevi cem erkânı açısından tutarlı değildir. Bağlamanın ritüelin

4 Balım Sultan adı, tarihsel olarak yanlıştır. Hacı Bektaş Veli'nin döneminde yaşamış olan kişi Bacım Sultan'dır. Balım Sultan, Bektaşiliğin ikinci piri olarak bilinir ve daha sonraki bir dönemde yaşamıştır.

inançsal ve simgesel merkezinde durması, onun çalgıdan öte anlamlar taşıdığını ortaya koyar. Bağlamanın üç telli yapısı Allah-Muhammed-Ali öğretisine, perdelerin On İki İmam'a ve gizli bilgilerin tekne-göğüs ilişkisiyle sembolize edilmesine ilişkin yorumlar (Akın, 2020b: 152-151), bu bağlamsallığı güçlendirir. Neyin Mevlevi geleneğine, darbukanın ise dünyevi eğlence kültürüne ait olduğu düşüncesi, filmde kullanılan enstrüman çeşitliliğin ritüelin iç yapısıyla örtüşmediğini ortaya çıkarır. Bu ayrıntı, ritüelin atmosferinin sinemasal etkiye göre biçimlendirildiğini düşündürür.

Yunus Emre karakteri heterodoks temsil şeklinde karşımıza çıkar (Koluvaçık ve Battal, 2021: 245-246). Bu temsil filmin 1980'li yılların sinemasal atmosferi içinde nasıl konumlandığını anlamak bakımından değerlidir. Yunus'un hem Alevi-Bektaşî geleneğine ait simgelerle hem de geleneksel İslam'ın vurgularıyla ilişkilendirilmesi, filmin karakter inşasında kararsız bir zemin oluştururken bu ikircikli yapı, dönemin genel kültürel üretim pratikleriyle de örtüşür. 1980'lerde Türkiye sinemasının daha sembolik ve çekişken bir anlatım dili benimsemesi, dinî temaların dolaylı ve görsel ağırlıklı bir çizgide ele alınmasına yol açmıştır. Bu sebeple ritüelin ayrıntılı yapısının görünür olmaması ve semahın ibadet işlevinden çok dramatik bir anlatı ögesi olarak kullanılması şaşırtıcı değildir.

Semah sahnesindeki kıyafetlerin teatral ve ritüel pratiğine uzak parçalar içermesi, 1970'lerde var olan folklorikleştirilmiş temsil anlayışının 1985 yapımında da devam ettiğini gösterir. Böylece film, heterodoks karakter kurgusuyla paralel bir şekilde ritüeli de sembolik ve teatral bir düzleme taşıyarak görsel söylemin bir parçası haline gelmiştir.

3.3. 1990'lar: Geleneğe Sadakat ile Bireysel Yorum Arasında Salınan Semah Temsilleri

3.3.1. Umuda Yolculuk (1990)

1990'lar, Alevi inanç topluluklarının Türkiye'de ve diasporada kamusal alanda daha görünür bir kimlik edindiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Avrupa'daki Alevi topluluklarının 1980'lerin sonundan itibaren kimlik temelli örgütlenmelere yönelmeleri, Türkiye'deki kimlik tartışmalarını da etkilemiş ve bu süreç, medyada Alevi pratiklerinin yer bulmasına olanak sağlamıştır (Koluvaçık, 2021: 325-326). Aynı yıllarda yaşanan şiddet olayları ve özellikle Maraş merkezli travmatik hafıza, kimliğin

saklı kalmış birçok yönünü açığa çıkarmış ve bu atmosfer, sinemada daha önce görülmemiş bir doğurganlıkla ekrana taşınmıştır.

Umuda Yolculuk, bu dönüşümün sinemasal düzlemdeki ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilebilir. Feride Çiçekoğlu'nun senaryosunu yazdığı Xavier Koler'in yönettiği Yabancı Dilde En İyi Film Oscar' ını kazanan film, Maraşlı bir ailenin fakirlik nedeniyle İsviçre'ye yasa dışı göç girişimini anlatır. Film açık alanda gerçekleşen bir cem ritüeli sahnesiyle başlar.



Fotoğraf 3. Cem meydanında dönülen semah

Açılış sahnesinde kadınların ve erkeklerin bir arada bulunduğu cem ortamı, dedenin gülbankı, topluluğun “Allah Allah” nidaları, On İki İmam'ın ve Hacı Bektaş Veli'nin adlarının zikredilmesi, niyazlaşma, el suyu hizmeti, kurban hizmeti, lokma/niyaz dağıtma ve semah gibi ritüel unsurlarının ardışık bir düzen içinde sunulduğu bir belgesel estetiğine yakın sadelikte sahneleme tekniği kaşımıza çıkmaktadır. Kamera, ritüelin içsel akışını bozmayan bir mesafeyle hareket eder. Bu yaklaşım, dramatik dekor oluşturma ötesinde ibadetin kendi bütünlüğünü koruyan bir temsil yaratmak için tercih edilen bir estetik olarak dikkat çekmektedir.

Semah dönenlerin kıyafetlerine bakıldığında katılımcıların gündelik hayatlarında tercih ettikleri sade ve temiz kıyafetlerle cem alanında yer aldıkları görülür. Bu tercih, folklorik bir sahnelemeden uzaklaşarak ritüelin gerçekliğini ön plana çıkaran bir unsur oluşturur. Böylece önceki dönemlerdeki heterodoks, alegorik tipler üzerinden kurulan ve yüzeysel çerçeveye sıkışan temsillerden uzaklaşan bir anlatım ortaya çıkmaktadır.

Filmin uluslararası ödül kazanması, Alevi inanç sistemine dair ritüel pratiklerinin küresel izleyiciyle temas kurmasına yol açmış ve ritüeli bağlamından koparmaktan

kaçınan nadir örneklerden biri olarak da semahın sinemasal yolculuğunda yeni bir eşik olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.

3.3.2. Ali Sakın Arkana Bakma (1996)

Alevi inanç sisteminin örtük bir şekilde yer aldığı filmlerden olan *Ali Sakın Arkana Bakma*, sol örgütlerle ilişkili, idealist bir genç olan Ali'nin başına gelen olaylardan sonra konuşma ve yürümeyi reddetmesini konu alan bir filmidir. Filmin ana odağı Ali'nin yaşamındaki kırılmalardır. Semah, bu ana ekseninin içerisinde Ali'nin anneannesi Mihriban'ın iç dünyasını görselleştiren yan bir çizgi olarak var olur.



Fotoğraf 4. Mihriban'ın terasta esrime haliyle semah dönmesi

Mihriban, eşi öldükten sonra köyünden İstanbul'a gelmiş biridir. Evinin terasında rakı içerken bir anda şişeye bakıp “Tuttum aynayı yüzüme, Ali'm göründü gözüme” deyişini söyler ve tek başına semah dönmeye başlar. Bu durum bir yandan ölmüş eşini anan bir ağıt havasını taşıırken bir taraftan da Alevi-Bektaşî çevrelerinde Hz. Ali'nin ilahi tecellisinin yeryüzündeki görünümü olarak yorumlanmasını akıllara getirir. Aynı şekilde oğlunun Mihriban'a “Öte dünyada bu yaptıklarının hesabını sorarlar sana, ölümden de mi korkmuyorsun kadın?” diye tepki gösterdiğinde Mihriban'ın “Ölüm yoktur... Ben döneceğim... Herkes birdir, elbet döneceğim...” sözleri Alevi inanç sisteminde farklı yorumları bulunan tenasüh⁵ düşüncesini çağırıştırır (Koluvaçık, 2021: 182). Film bu geleneği doğrudan anlatmaz ama Mihriban'ın sözleri, dönüşün sadece

5 Alevi inanç sisteminde tenasüh kavramının yeri ve çevrelerce tenasüh kavramına yaklaşımlar hakkında detaylı bilgi için bk. GÜNGÖR, Ö. ve AKSOY, E. (2012). “Sosyolojik Açıdan Alevi/Bektaşîlerde Tenasüh İnanç”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 62. 249–270.

fiziksel bir tekrar değil, zaman çizgisini kıran bir süreklilik olduğunu sezdirir. Böylece semah, kozmolojik bir daireselliğin görsel ifadesi haline gelir.

Burada semahın icra ortamına ilişkin temel ilke hatırlanmalıdır. Semah, cem ritüelinin aşamalarından biridir; Hakk’a yönelik ibadet bütünlüğü içinde anlam kazanır ve en sahici icra ortamı cem mekânıdır (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 9). Bu sahnede ise cem düzeni yoktur. Kolektif ibadet atmosferi görünmez durumdadır. Bu sebeple Mihriban’ın hareketleri, şekilsel açıdan semahı hatırlatsa da ritüelin iç mantığıyla tam manasıyla örtüşen bir icra örneği sunmaz. Bu noktada temsilin doğruluğu tartışmaya açılabilir. Ritüelin cem ortamından kopması, ibadet niteliğini zayıflatan bir tercih olarak ele alınabilir. Semah bu bağlamda ibadî bir pratikten ziyade kişisel bir performans niteliği kazanır. Diğer yandan sahne, çağdaş sinemanın semahı kişisel bir deneyim ve metaforik bir anlatım aracı haline getiren eğilimine vurgu yapar dolayısıyla filmdeki semah sahnesi, Alevi-Bektaşî kimliğinin örtük sunumunu sürdürürken semahın son dönemlerde bireysel yorumlarla ve kişisel esrime halleriyle beraber kullanılmasının sinemasal bir örneği olarak değerlendirilebilir.

3.4. 2000’ler: Semahın İbadet Bağlamından Çıkıp Aşk Anlatısına Dahil Edilmesi

3.4.1. O da Beni Seviyor (2001)

Barış Pirhasan’ın yönettiği ve Gül Dirican’ın *Doğusunda Dut Ağacı* adlı öyküsünden uyarlanan film, Türk sinemasında Alevi inanç ve kimliğinin görünür hale gelmeye başladığı yapımlar arasındadır (Koluçak, 2021: 217). Film, 2000’lerde çekilmiş bir eser olmasına rağmen anlatısını 1970’lerin Malatya’sına yerleştirir. Bu tercih, dönemin sosyopolitik koşullarının ritüel pratiklere yansımaları açıklama olanağı sunar. 1960’lı dönemlerde Kızılbaş kimliği ideolojik ve ahlaki nedenlerle olumsuz bir algıya itilmiş; 1970’lerle birlikte cemlerin daha kapalı mekânlarda yürütülmesine yol açan bir ortam ortaya çıkmıştır (Ertan, 2014: 205; Koluçak, 2021: 224).

Filmdeki cem mekânın kurumsallaşmış bir cemevi görüntüsünden uzak oluşu, köy ölçeğinde biçimlenen meydan evi geleneğiyle ilişkilendirilebilir. Alevi topluluklarında ritüelin yürütüldüğü alanların tarihsel süreç içerisinde “meydan evi”, “erkân evi”, “tekke”, “dergâh” veya “baba damı” gibi adlarla anıldığı bilinmektedir (Ersal, 2016a: 201). Filmde kullanılan mekânın yapı özellikleri ve yerleşimi bu çeşitliliğe uygundur. Böylelikle anlatı, 1970’lerin kırsal ritüel ortamını sinemasal düzleme yansıtır.

Yaklaşık üç dakikalık cem sahnesinin kısa da olsa hizmetleriyle beraber genel planlarla verilmesi, ritüelin akışının bozulmamasını amaçlayan bir kamera tercihinde bulunulması, tarih boyunca Alevilere yönelik “mum söndü” ithamına karşı sinemasal bir yanıt niteliği taşır (Halis, 2023: 197).



Fotoğraf 5. Semah ve kemerbest bağlanması

Cem içinde yer alan semah sahnesi ritüelin simgesel örgüsü açısından öne çıkar. Kadın ve erkek canların beraber dönmesiyle başlayan akış, üç kişinin ardından dört kişinin katılımıyla genişler. Kadınların başlarının örtülü olması, erkeklerin de kasket takıp başlarını örtmeleri, folklorik gösteriden uzak temiz kıyafetlerini giymeleri ve bellerine kemerbest bağlamaları semahın inançsal beklentilerine uygun bir görünüm oluşturur. Semah dönülürken bele bağlanan bu kuşak, Alevilikte yola bağlılığın nişanesidir. *İmam Cafer-i Sadık Buyruğu*'nda (2022: 249) Selman-ı Farisi'ye kemer kuşatıldığı anlatılır ve bu kemerin on iki ilke doğrultusunda emanet edildiği anlatılır; tövbe etmek, şehvetten uzak durmak, edep üzerine yaşamak, tevekkül etmek, hizmetten geri durmamak, eline, diline, gözüne ve ayağına sahip olmak, nefsin arzularına karşı uyanıklık göstermek, alçak gönüllü olmak ve yoldan sapmadan yürümek bu sorumluluğun temelini oluşturur.

Kemerin ritüeldeki yeri mitolojik anlatılarla da ilişkilidir. Kırklar anlatısında Hz. Muhammed'in Kırklar Semahı'nı dönerken sarığının yere düşüp kırk parçaya ayrıldığı, Kırklar'ın bu parçaları kemer yaparak kuşandığı aktarılır (Dönmez, 2013: 79). Böylece kemerbestin ritüelin yaratılış anlatısındaki yeri sahneye taşınmıştır.



Fotoğraf 6. Esma ve Hüseyin baş başa semah dönerken

Film, cem meydanına kimlerin girebildiği konusunda açık bir sınır çizmez. Sünni bir aileden gelen Esma herhangi bir ikrar süreci yaşamadan, cem meydanına gelir, niyaz eder ve hizmetleri izler. Bu durum, Alevi inanç sisteminde ritüelin bağlayıcı ilkesi ve sinemasal temsili arasındaki mesafeyi açar. Bununla beraber film, semahı sadece cem içindeki ritüel sıra içerisinde bırakmaz, anlatının duygusal eksenyle de ilişkilendirir. Esma, cem ortamının atmosferi içerisindeyken kendini aşık olduğu Hüseyin ile beraber semah dönerken hayal eder. Esma'nın ikrar şartlarını taşıyamaması, sahnenin rüya alanında kurulmuş olmasını anlamlı kılar. Böylelikle semah, cem bağlamından çıkarak iki aşığın manevi birleşmesini temsil eden bir anlatı aracına dönüşür.

3.4.2. Eve Giden Yol 1914 (2006)

2006 yılında Semir Aslan Yürek tarafından çekilen film, anlatısını Birinci Dünya Savaşı yıllarına yerleştiren ve bu tarihsel çerçeve içerisinde Alevi-Bektaşî temsiline sınırlı bir alan tanıyan filmler arasında değerlendirilebilir. Yapı yılı ile ele aldığı dönem arasındaki bu ayrım, benzer örneklerinde olduğu gibi geçmişin güncel bir bakışla tekrardan kurulması anlamını taşır. Film, Mahmut ve Safiye arasındaki aşk hikâyesini merkeze alır ve bu anlatıyı Osmanlı'nın son dönemine özgü savaş atmosferi içerisinde şekillendirir. İngiliz ve Fransız saldırılarıyla başlayan savaş dönemi, Mahmut'un güney cephesine gönderilmesiyle kişisel hikâye, ulusal bir bağlama taşınır (Koluçak, 2021: 187).

Aslanyürek, filmi başlangıçta Alevi temalı bir anlatı olarak tasarladığını, yapım sürecinde karşılaşılan baskılar sebebiyle senaryonun değiştirildiğini belirtmiştir.

Yönetmene göre, dönemin tarihsel ve sosyal koşulları filmde anlatılmak istenen hikâyenin tam olarak kurulmasını engellemiştir (Koluvaçık, 2021: 188). Bu durum, özellikle inanç temsillerinin sınırlı ve dolaylı bir şekilde verilmesine sebep olmuştur.

Bu yaklaşımın en belirgin örneklerinden biri, Mahmut'un tekkeye gelişi ve yüzü örtülü Pir ile karşılaşmasıdır. Pir'in Mahmut'a "Şimdi silahını al ve dağa çık!" demesi, tasavvufi bir rehberlikten çok savaş koşullarının getirdiği yönlendirmeyi öne çıkarır. Mahmut'un Pir'in yüzünü görme ısrarı da hakikate yönelme arzusunu simgeler. Yüzleşme anında duyulan Mehmet Ali Hilmi Dede Baba'ya ait "Tuttum aynayı yüzüme, Ali göründü gözüme" deyişi, Pir figürünün Hz. Ali veya Hızır gibi bâtinî temsile işaret ettiğini düşündürür (Koluvaçık, 2021: 188). Bu sahne, Mahmut'un kutsalla temas ettiği bir eşik anı olarak anlatıya yerleştirilir. Bu sahnenin ardından verilen semah, Mahmut ile Safiye'nin kavuşma anıyla eş zamanlı olarak sunulur. Böylece ritüel, iki aşığın birleşmesini simgeleyen bir anlatı aracına dönüşür.



Fotoğraf 7. Açık alanda gerçekleşen cem ritüeli, semah icracıları ve Mahmut ile Safiye'nin kavuşma anı

Buna karşılık sahnelenen semah ritüeli, Alevi-Bektaşî cem düzeninin temel özellikleriyle örtüşmez. Sahnede dairesel bir meydan kurulmaz, hiyerarşik yapı belirgin değildir ve semah icracıları meydanın merkezinde konumlanmaz. Semah icracılarının kıyafetlerinde tercih edilen tek tip beyaz başörtüsü ve kırmızı tülbent, derviş estetiğini çağrıştıran bir görsellik üretir ve yerel sadelikten uzak bir sunum oluşturur. Benzer bir eğilim, son yıllarda kurumsallaşan Alevi-Bektaşî dernek ve cemevleri bünyesinde oluşturulan semah ekiplerinde de görülür. Bu ekiplerde figürlerin ve kıyafetlerin belirli bir düzene bağlanması, semahın tören ve gecelerde sembolik bir gösteri olarak icra edilmesine neden olmaktadır. Bu tür sunumların, yüzyıllardır süren inanç ve gelenek

kalıplarını temsil etme açısından referans oluşturmadığı belirtilmektedir (Timisi, 2007: 105). Sahnedeki semah ritüeli de bu görselleşmiş temsil çizgisine bir örnektir.

Bu bağlamda film, Alevi temalı bir yapım olma niyetiyle yola çıkmasına karşın, milliyetçi anlatının ağırlığı altında semahı sınırlı ve sembolik bir alana yerleştirerek karşımıza çıkar.

3.5. 2010'lar: Semahın Farklı Bağlamlarda Yeniden Konumlanması ve Temsil Çeşitliliği

3.5.1. Bir Ses Böler Geceyi (2011)

2010'lara gelindiğinde Türk sinemasının Aleviliğe ve ritüel temsillerine yaklaşımlarında ayrıntılandırma eğiliminin belirginleştiği söylenebilir. Film ise 2011 yılında çekilmiş 2012 yılında da gösterime girmiştir. Bu dönem aralığı da AK Parti'nin Kürt ve Alevi açılımı yaptığı yılları kapsamaktadır (Koluçak, 2021: 252). Bu dönemin üretimleri, yazılı metinlerde sınırlı kalan bazı ritüel unsurlarını, sinemasal anlatının sunduğu imkânlar üzerinden daha da görünür kılmaktadır. *Bir Ses Böler Geceyi*, bu eğilimin somut bir örneği durumundadır. Ahmet Ümit'in aynı adlı romanında görgü cemi hakkında dar bir çerçevede yer alan bilgiler, filmde genişletilmiş ve ritüelin mekânsal düzeni, sembolik kodları, katılımcı konumlanmaları ve mimetik hareketleri sinemanın görsel-işitsel olanaklarıyla aktarılmıştır (Öztürk, 2024: 173). Böylelikle görsel metin, yazılı metnin sunamadığı bedensel ve mekânsal deneyimi dışarıdan müdahalesiz bir gözlem alanına dönüştürmüştür.



Fotoğraf 8. Geleneksel kıyafetlerle zikir ve Kırklar Semahı

Filmde ritüel temsiline temel teşkil eden semah türü Kırklar Semahı'dır. Tokat Hubyar Sultan Ocağı merkezli Kırklar Semahı uygulamalarında aşığın mıraçlamaya başlamasından semahın bitimine kadar meydana seccade serildiği, üç bacı ile bir sofunun döndüğü ve cem erenlerinin ritim eşliğinde “Hü” diyerek zikir ettikleri aktarılır

(Kayhan Kılıç, 2016: 82-89). Filmde ise Kırklar Semahı, Tokat'ın Zile ilçesine bağlı Karacaören ve Karşıpınar köylerinde kaydedilen bir cem kesiti üzerinden aktarılır. Her iki köy tarihsel olarak Hubyar Ocağı talipleri arasında yer alsada görüntülenen sahnede seccadenin bulunmaması Hubyar merkezli Almus uygulamalarından ayrılan bir çeşitliliğin varlığına işaret eder ve “yol bir süre, bin bir” söyleminin ritüel pratiklerinde karşılığını bulduğu bir durumu örnekler.

Kırklar Semahı'nın yapısında zikir yer alması, filmdeki ritüel akışı içinde zikir sahnesinin özel bir ağırlık kazanmasına yol açar. Bu bağlamda zikir kavramının inançsal çerçevesi ve Kırklar anlatısıyla ilişkisi belirleyici bir arka plan sunar. *Buyruk*'ta (2022: 155) zikir şöyle açıklanmıştır:

Hak Taala Hazretlerinin iki adı vardır. Birisi gizli ve birisi aşıkardır. Aşıkâr adı “Errahmanirrahim” gizli adı “Hü”dür. (...) Mümin olanın zikri kabul ve kalbi beyti şeriftir.

Noyan'ın (1995: 65) zikir üzerine değerlendirmesi ise Kırklar merkezli bir anlatı üzerinden aktarılmaktadır:

Miraç dönüşü Kırklar'ı ziyaret eden Hz. Muhammed, önüne Selman tarafından konulan üzüm tanesini ezerek şerbet haline getirir. Kırklar'dan birinin dudağına değen bu şerbetle bepsi mest olarak semaha kalkarlar. Vect halindeyken zikrettikleri sözcükler arasında ‘Hü’ de yer alır. Böylelikle bu sözcük, ilk kez Kırklar tarafından kullanılmış olur.

Alevi inanç sisteminde zikir, dua düzenine eşlik eden bir pratik olarak topluluğu vect haline yönlendiren bir fonksiyon kazanır ve kişisel- toplu bir biçimde kutsal mekânlarda icra edilir (Erdem Kük, 2021: 71). Filmdeki sahnenin gerçek bir cemden alınmış görüntülerle yansıtılması, zikir pratiğinin ritüel bağlamı ve icra düzeniyle uyumlu bir şekilde temsil edilmesini mümkün kılmıştır. Ayrıca filmde zikri yöneten kişinin Hubyar Ocağı'na bağlı Âşık Tefvîk olması, sahnenin yapısal doğruluğunu güçlendiren bir etken olarak karşımıza çıkar.

Ritüelin görselliğinde kıyafetlerin işlevleri de dikkat çeker. Elçi'nin (1999: 176) de belirttiği gibi semah, belli bir özel kıyafet gerektirmez ancak bazı yörelerin -Tokat gibi- kendilerine has kıyafetleri vardır. Filmdeki ilk cem sahnesinde taliplerin günlük ve temiz kıyafetleriyle yer almaları ve zikir bölümünde ise Tokat yöresine özgü geleneksel kıyafetlerini giymeleri ritüelin geçtiği yerle bağlantı kuran bir temsil oluşturur. Böylece

film, semahın ve zikir ritüelinin bölgesel dokusunu kıyafetler üzerinden de görünür kılar ve mekânsal bağlama uygun bir bütünlük yaratır.

3.5.2. Saklı Hayatlar (2011)

Film, 1980’lerde Çorum’da Alevilere yönelik gerçekleştirilen ve kitlesel şiddet boyutuna ulaşan olayları tarihsel arka plan olarak ele alarak İstanbul’a göç etmek zorunda kalan bir Alevi ailenin Sünni bir mahallede yaşadıklarını merkeze alır.

İnanç farklılıklarının ritüel düzlemde en belirgin şekilde ortaya çıktığı sahnelerden biri, cem ritüeli ile cami ibadetinin paralel kurgu içerisinde sunulmasıdır. Cem ve cami kavramlarının her ikisi de Arapça “cem” kökünden türetilmekle birlikte, tarih içerisinde farklı ibadet düzenlerine karşılık gelmiştir. TDK’de “cem” bir araya gelme anlamıyla tanımlanırken “cami” Müslümanların topluca ibadet ettikleri yapı olarak tanımlanmaktadır (TDK, t.y.). Ortak etimolojik köken, ibadetin topluluk oluşturan yönüne işaret etse de filmde bu iki mekân ve ritüel anlayışı arasında belirgin ayrımlar kurulmaktadır.

Saklı Hayatlar, benzer toplumsal ideallerin farklı ritüel kodlarla ifade edildiğini göstererek kutsalın toplumsal inşa biçimlerini eş zamanlı olarak görünür kılar. Bu karşılık, kamusal görünürlük ve meşruiyet bağlamında iki inanç sistemini ayırtan bir dikotomiye işaret eder (Koluçak, 2023: 19).



Fotograf 9. Cem ritüeli içerisinde kadın ve erkeklerin bir arada gerçekleştirdiği semah

Fotograf 10. Camide kadın ve erkeklerin ayrı yerlerde gerçekleştirdikleri ibadet

Filmde cami, kent merkezinde yer alan, resmi otorite tarafından tanınan ve kurumsallaşmış bir ibadet alanı olarak gösterilirken cem, merkezin dışında bakımsız ve geçici nitelik taşıyan bir yapıda gerçekleştirilir. Camide ibadet Arapça yürütülmekte, kadın ve erkekler ayrı mekânsal düzenlemeler içinde yer almakta; cem ise Türkçe

icra edilmekte, kadın ve erkekler meydanda eşit⁶ bir şekilde konumlanmakta ve bazı hizmetlerde aktif sorumluluk üstlenmektedir.

Film, cem ritüelini dramatik süslemelerden uzak, sade bir estetikle sunar. Bu tercih, Alevi ibadetinin tarihsel olarak bastırılmış ve kamusal alanda görünmez kılınmış konumuna dair bir gönderme olarak okunabilir. Maraş ve Çorum olaylarından sonra gelişen kolektif hafıza, kamusal görünürlüğün güvenlik riski oluşturabileceğine dair bir bilinç üretmiştir. Bu doğrultuda ritüel alanlarının merkezlerin dışına taşınması, sembollerin dikkat çekmeyecek şekilde kullanılması ve ibadetin korunaklı yerlerde sürdürülmesi bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu bağlamda cem, inanç ritüeli olmanın ötesinde inancın bastırıldığı ve sembollerin yerinden edildiği sosyolojik bir çerçeveyi de temsil etmektedir.

Alevi açılımı söylemlerinin gündemde olduğu bir dönemde çekilen film, devlet desteğiyle üretilmiş olsa da Aleviliğin kamusal alandaki yapısal dönüşümüne belirgin bir karşılık üretememiştir. Bu durum, cemevlerinin günümüzde hâlen resmî bir ibadethane statüsüne sahip olmamasıyla birlikte değerlendirildiğinde görünürlüğün kültürel bir düzlemle sınırlı kaldığını düşündürmektedir.

Cem ritüellerinin sunumuna bakıldığında zâkirlik ve semah gibi hizmetlerin icrası sırasında ritüele özgü seslerin çoğunlukla duyulmadığı görülür. Gülbanklar, düvaz imamlar ve semah sırasında zâkirin bağlaması, kimi sahnelerde görüntüye eşlik eden fon müziğinin gerisinde kalır. Bu tercih, ritüelin söz merkezli yapısını ikinci plana iterek görsel şekle ağırlık veren bir temsil anlayışı sunar. Oysa Alevi inanç sisteminde zâkirin sözü kutsal kabul edilir ve mitik zamanın meydanda tekrardan kurulmasını sağlar. “Semah hakkı” hizmetinde ise zâkirin okuduğu metinler semahın bütünlüğünü yansıtacak şekilde oluşturulur (Ersal, 2019: 42, 173). Zâkirin sözlerinin duyulmaması, semahın hangi bağlamda icra edildiğine dair izleyicinin net bir kavrayış geliştirmesini zorlaştırır. Buradan çıkarılacak sonuç, filmde asıl vurgunun semahın kendisinden çok cem ile cami arasındaki karşıtlığın kurulması üzerinedir. Bu açıdan semah, cem ritüelinin tamamlayıcı bir unsuru olarak, dikotomik yapıyı güçlendiren bir temsil aracı olarak kullanılmıştır.

6 Kadın ve erkeğin cem ritüeline beraber katılım göstermesi, inanç sistemi içerisindeki konumlarının tüm boyutlarıyla eş düzeyde olduğu sonucunu doğurmaz. Bu katılım biçimi, ritüel alanında görünür bir eşitlik izlenimi sunsa da hizmetlerin paylaşımı, sözün dolaşımı ve otoritenin kuruluşu gibi başlıklarda tartışmaya açık yapılar barındırmaya devam etmektedir.

3.5.3. Yunus Emre: Aşkın Sesi (2014)

Kürşat Kızbaz'ın yönetmenliğini üstlendiği film, Yunus Emre'nin manevi yolculuğunu merkeze alan anlatısıyla tasavvufi bir çizgi üzerinde gitmekte; Yunus'un farklı tarihsel ve menkıbevi figürlerle karşılaşmaları üzerinden aşk temelli bir seyrüsefer sunmaktadır. Bu anlatı yapısı, Yunus'un Tapduk Emre Dergâhı'na dönüşüyle tamamlanan döngüsel bir manevi yol fikrini güçlendirirken ritüel temsilleri açısından problemli bir zemin de oluşturmaktadır.



Fotoğraf 11. Dergâhın avlusunda erkekler tarafından dönülen semah ve caminin minaresinin görünmesi

Filme yer alan semah sahnesi, Hacı Bektaş Veli Dergâhı'nın açık avlusunda sadece erkeklerden oluşan bir grubun bağlama eşliğinde icrası şeklinde kurgulanmıştır oysa Alevi inanç sisteminde kadın ve erkek, biyolojik farklılıkları dışında, inançsal ve toplumsal düzlemde eşdeğer kabul edilir; bu yaklaşım “can” kavramı etrafında şekillenen bir insan tasavvuruna dayanır. İnanç sisteminde esas belirleyici unsur cinsiyet değil, insan olma halidir. Bu sebeple ibadet, muhabbet ve gündelik yaşam pratikleri ortak bir mekânda gerçekleşir. Kadın ve erkeğin cem ritüelinde beraber yer alması, bu anlayışın doğal bir sonucu olarak değerlendirilir (Korkmaz, 2013: 85). Filme semahın sadece erkekler üzerinden temsil edilmesi, inanç pratiğinin bu temel ilkesinin görmezden gelindiğini düşündürmektedir.

Filmin semah sahnesinde dergâh mekânının cami minaresiyle beraber gösterilmesi, Alevi ritüel mekanlarının temsiline ilişkin tartışmalı bir görsel ilişki kurmaktadır. Hacı Bektaş Veli Dergâhı'na caminin eklenmesi, II. Mahmut döneminde, 1826 yılında ve Alevi toplumunun iradesi dışında olmuştur (Halis, 2023: 222). Cami, Hacı Bektaş tekkesine atanan ilk Nakşibendi şeyhi Hacı Mehmed Said Efendi'nin talebiyle inşa edilmiştir; bu süreçte şeyhin ikameti için harem dairesi de dergâha eklenmiştir. Böylelikle dergâh, baskın Ortodoks İslam anlayışına uygun şekilde

tekrardan düzenlenmek istenmiştir (Kızılkaya, 2019: 14). Bu müdahale, Yeniçeriliğin kaldırılmasının ardından Bektaşiliğin Osmanlı Devleti içerisindeki gücünün zayıflamasını ve devletin asimilasyon politikalarına maruz bırakılmasını da tarihsel olarak görünür kılmaktadır. Filmde Yunus'un dergâha giriş anında cami minaresinin belirgin bir şekilde görsele girmesi, bu tarihsel arka planın dikkate alınmadığı veya sinemasal temsil aşamasının yeterli şekilde, özenle kurgulanmadığının işareti olarak değerlendirilebilir.

3.5.4. Madımak: Carina'nın Günlüğü (2015)

1993 yılında Sivas'ta Pir Sultan Abdal Şenlikleri kapsamında bir araya gelen birçok Alevi sanatçı, yazar ve araştırmacının konakladığı Madımak Otel'i'nin yakılması, Türkiye'de derin bir utanç izi bırakmıştır. Yaşamını yitirenler arasında, akademik araştırma amacıyla Türkiye'de bulunan Hollandalı Carina Cuanna da vardır. Ulaş Bahadır'ın yönettiği *Madımak: Carina'nın Günlüğü* adlı film, bu tarihsel travmayı Carina'nın kişisel notlarına dayanan bir anlatı üzerinden sinemaya taşımıştır.



Fotoğraf 12. Cem ritüelinin gerçekleştiği mekân ve Turnalar Semahı

Filmde yer verilen cem sahnesi, Alevi inanç pratiğinin mekânsal dönüşümüne ilişkin belirgin göstergeler sunmaktadır. Gösterilen cem mekânı, geleneksel köy cem odalarından farklı olarak kent yaşamına uyum sağlamış, geniş, aydınlatma sistemleriyle ve duvar panolarıyla döşeli, teknik donanımlarla desteklenmiş bir yapı sunar. Bu bağlamda cem sahnesi, modernleşme süreciyle beraber cemevlerinin geçirdiği işlevsel ve estetik dönüşümü görünür kılmıştır.

Semah sahnesi esnasında On İki İmam tasvirlerinin kadraya dahil edilmesi, kutsal geçmişin şimdiyle ilişkilendirilerek kolektif kimliğin süreklilik içerisinde tekrardan

üretildiğinin göstergesi olarak düşünülebilir. Böylece film, sembolik otoritenin görünür hale geldiği bir ritüel alanı olarak temsil edilir.

Filmde semah sahnesine eşlik eden deyiş, “Turnalar Semahı” olarak bilinir. “Yine dertli dertli inliyorsun, sarı turnam” dizeleriyle başlayan bu deyiş, Alevi inanç sisteminde özel bir anlam yüklenen turna figürüne gönderme yapar. Turna, Hacı Bektaş Veli, Hz. Ali ve yol erenleriyle ilişkilendirilen manevi rehberlik, ilahi aşka yöneliş ve kozmik döngü düşüncesinin simgesi olarak kabul edilir (Avunduk, 2019: 105). Sahne boyunca iki erkek ve üç kadının beraber semah dönmesi, bedenlerinin dönüşü, kollarının kuşu andıran hareketlerle açılması ve yüzlerinin birbirlerine yönelmesi aracılığıyla ritüelin mitik kökeninin yeniden kurulmasına imkân tanımışlardır.

Ersal ve Kayhan Kılıç’ın (2018: 15) da belirttiği gibi, semahların adlandırılma biçimi icranın tarihsel arka planı ile söz, ezgi ve hareket arasındaki ilişki dikkate alınarak belirlenmiştir. Turnalar Semahı’nda da ezgi, söz ve hareket bir bütünlük içerisinde turna kuşunun Horasan’dan Anadolu’ya uzanan simgesel yolculuğunu anlatır.

Semahın inanç sistemindeki konumu, filmde Carina ile Yasemin arasında geçen diyalog vasıtasıyla da açık bir şekilde ifade edilir. Carina’nın semahı bir halk dansı olarak algılayıp algılanmadığına yönelik sorusu, dışarıdan bakan bir gözün ritüeli folklorik bir pratik çerçevesinde anlamlandırma eğilimini gösterir. Alevi Yasemin’in ise semahı, Tanrı’ya yönelişi ve manevi arayışı içeren bir ibadet olarak tanımlaması, semahın folklorik indirgemelere karşı korunması gereken inançsal anlamını görünür kılan didaktik bir işlev üstlenir.

3.5.5. Zer (2017)

Yönetmenliğini Kazım Öz’ün yaptığı film, New York’ta yaşayan Jan adlı bir gencin, hastanede yatan babaannesinden duyduğu Zazaca bir ezginin izni sürmesini konu alır. Film boyunca gerçekleşen kutsal mekân ziyaretleri, dualar, adaklar, lokmalar ve semah sahneleri, bu arayışı ritüel bir bağlam içerisinde şekillendirir.

Türk kültüründe kökleri eski Türk inançlarına dayanan taş/kaya kültü, özellikle kutsal mekânlar çevresinde gelişen halk inançları içerisinde değerli bir yere sahiptir. Bu kült, taş kesilme, taşa dönüşme, taşı canlandırma veya taşı doğurma gibi anlatılarla

efsane ve menkıbelerde yer bulur. Bununla beraber delikli taştan geçme, dilek taşı dizme, taşı öpme ve taş etrafında dönme gibi pratiklerle güncel inanç uygulamaları içerisinde yaşamaya devam eder (Akın, 2020c: 189). Bu uygulamalar, kutsal kabul edilen mekânlarla temas kurma ve dileklerin ifade edilmesi bağlamında anlam kazanır.



Fotoğraf 13. Sandukanın etrafında semah dönüp mum yakıp dilek dilenmesi pratiği

Filmde de Düzgün Baba ziyareti sırasında, kadınların bir taşın etrafında dönerek semah icra etmesi, bu taş merkezli inanç pratikleriyle ilişkilendirilebilecek bir temsil sunar. Söz konusu sahnede semah, cem ritüelinin bir parçası değil aksine kutsal kabul edilen bir taş etrafında, mekânla temas kurmaya yönelik bağımsız bir ritüel hareketi olarak sunulur.

Bu bağlamda semahın dairesel hareket yapısı, Schimmel'in "büyüleyici daire" metaforuyla açıkladığı ritüel anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Schimmel'e (1954: 20) göre, kutsal kabul edilen bir varlığın ya da nesnenin çevresinde dönme eylemi, daire aracılığıyla onun kudretini kuşatmayı ve bu kudretten pay almayı amaçlayan sembolik bir pratiktir. Ateş, ağaç ya da kutsal taş çevresinde gerçekleştirilen dönüşler, bireyin kutsal olanla bedensel bir temas kurmasına imkân tanır. Bu tür ritüel hareketler, kutsal olana sunulan bedensel bir adak niteliği taşır. Filmde taş etrafında icra edilen semah da bu anlamda, mekânın kutsallığına yönelik bir yönelim ve şükran ifadesi olarak okunabilir. Dönüş eylemi, kutsal olanın kudretiyle ilişki kurmanın bedensel bir yolu hâline gelir.

3.6. 2020'ler: Çözülen ve Direnen Bir Ritüel Olarak Semah

3.6.1. Âşıklar Bayramı (2022)

Netflix'te yayınlanan ve Özcan Alper'in yönettiği film, ölümü yaklaşan bir halk aşığı olan Heves Ali'nin geçmişle yüzleşme süreci üzerinden kurulur. Film, Heves Ali'nin yıllar önce terk ettiği oğlu Yusuf ile kurmaya çalıştığı gecikmiş ilişkiyi, Kars'taki Âşıklar Bayramı'na doğru yapılan yolculuk eşliğinde ilerletir. Filmde bu anlatıya eşlik eden Alevi köyü ve cem ritüeli sahnesi, Türk sinemasında semah temsillerinin güncel durumunu değerlendirmek bakımından bir örnek oluşturur.



Fotoğraf 14. Cem meydanının kurulması, Heves Ali'nin zâkir edasıyla Nurhak Semahı'nı söylemesi ve semah dönülmesi

Filmde kadın ve erkeklerin beraber semah döndüğü, bağlama eşliğinde deyişlerin icra edildiği açık alanda bir cem ritüeli sahnesi sunulur. Sahnenin detaylarına inildiğinde ritüelin etik ve yapısal boyutlarının göz ardı edildiği gözlemlenir. Heves Ali'nin, yıllar önce terk ettiği Zere'den rızalık almadan ceme kabul edilmesi ve hizmet görmesi, Alevi inanç sisteminin temel ahlaki ilkeleriyle bağdaşmaz. Alevilikte rızalık, sadece kişisel bir onay sürecini ifade etmez, topluluğun ahlaki ve duygusal bütünlüğünü korumaya yönelik kolektif bir düzeni ifade eder. Bu bağlamda Alevi öğretisinde yer alan “Rıza Şehri” kavramı da cem ritüelinin etik çerçevesini tamamlayan simgesel bir anlatı sunar ve cem meydanının ahlaki meşruiyetini belirleyen bir kurucu ilkedir (Buyruk, 2022: 83).

Heves Ali'nin cem içindeki konumu da dikkat çekicidir. Karakterin bağlama eşliğinde Nurhak Semahı'nı söylemesi ve oturuş düzenindeki konumu, onu zâkirlikle ilişkilendiren bir temsil üretir. Zâkirler, cem ritüellerinde söz ve ezgi vasıtasıyla hizmet gören, çocuk yaşlarından beri ocaklara bağlı olarak yetiştirilen ve bu hizmeti etik-manevi bir sorumluluk çerçevesinde sürdüren kişilerdir (Akin, 2019: 96). Film

anlatısında Heves Ali'nin böyle bir yetişme sürecinden geçtiğine dair herhangi bir bilgi sunulmaz. Bu durum, karakterin ritüel hizmet görücüsü olarak değil, sanatını kamusal alanlarda icra eden bir âşık olarak değerlendirilmesine olanak sağlar. Nitekim Köprülü (2004), âşıkların kahvehane, panayır ve mesire alanları gibi yerlerde sözlü yaratılarını icra eden figürler olduğunu; zâkirliğin ise kapalı ve kutsal mekânlarda, cem ritüelinin ayrılmaz bir parçası olarak yürütülen bir hizmet biçimi taşıdığını belirtir. Âşıklık geleneğinde sözlü üretim bireysel bir ifade alanı açarken zâkirlik ritüel temelli ve topluluk merkezli bir aktarımı temsil eder (Ersal, 2019: 48-50). Filmde Heves Ali'nin cem ortamında Nurhak Semahı'nı söylemesi, bu ayrımı bulanıklaştıran bir temsil üretir ve ritüelin içsel hiyerarşisini görünmez kılar.

Cem sahnesinde icra edilen Nurhak Semahı ise ritüelin yapısal ve anlamsal boyutları bakımından daha belirgin bir kopuşu ortaya koyar. Dertli Divanı⁷, 1978 yılı civarında Maraş–Nurhak bölgesinde vekâleten yürüttüğü bir görgü ceminde, semahların başlangıcında kullanılan bazı Arapça ifadelerin ritüel akış içerisindeki konumunu sorgulamıştır. Bu dönemde Nurhak yöresindeki cemlerde semahlar şu dizelerle başlatılmaktaydı:

“Salli alâ Muhammed ve sellîni teslîmâ” (secdeye varılır),
“Muhammed’e salavat” (doğrulunur),
“Allahümme salli salli alâ Muhammed” (ayağa kalkılır).

Dertli Divanı, bu dizelerin Sünni ibadet diline ait bir söylem çerçevesi taşıdığını ileri sürmüştü; semahın başlangıcında kullanılan bu sözlerin Alevi inanç dünyasının kavramsal ve mitik referanslarıyla örtüşmediğini ifade etmiştir. Bu değerlendirme doğrultusunda, yöredeki cem pratiğinde semahın giriş bölümüne ilişkin bir değişiklik önerilmiş ve semah başlangıcı şu dizelerle yeniden kurgulanmıştır:

“Bismişah Allah Allah / Hü Allah hü eyvallah”,
“Secde haktır Âdem’e” (secdeye varılır),

7 Bu bölümde Dertli Divanı'ya yapılan atıf, söz konusu düzenlemelerin doğruluğunu ya da ritüelin özüne uygunluğunu tasdik etme amacı taşımamaktadır. Filmde semah sahnesinde kullanılan deyişlerin, Nurhak yöresinde daha önce icra edilen biçimler yerine Dertli Divanı tarafından önerilen ve zamanla dolaşıma giren versiyona dayanması nedeniyle değerlendirme, filmin referans aldığı söylem çerçevesi üzerinden yürütülmüştür. Bu tercih, ritüel geleneğine yapılan müdahaleleri meşrulaştırmak için değil, filmin hangi anlatı ve yorum hattı üzerinden semahı sahnelediğini görünür kılmak amacıyla yapılmıştır.

“*Seyrangâbıx âleme*” (doğrulunur),
 “*El ele el Hakk’a dedik, geldik bu deme*” (semaha geçilir)⁸.

Bu dizilerde her bir mısra belirli bir bedensel hareketle eşleştirilmiş böylece semah öncesinde sembolik ve fiziksel bir hazırlık aşaması tanımlanmıştır. Devamında ise Şahi’ye atfedilen “*Kurbanlar tıglanıp gülbenk çekildi...*” deyişi semah bütünlüğüne eklemlenmiştir. Ancak söz konusu düzenleme, geleneğin içsel sürekliliği bakımından nötr bir aktarım değil, ritüelin diline ve yapısına yönelik bilinçli bir müdahale olarak değerlendirilmelidir. Bu müdahale, Alevi inanç pratiğinin İslam içindeki konumuna, Sünni ibadet diliyle kurduğu tarihsel ilişkilere ve ritüel söylemin hangi referanslar üzerinden tanımlanacağına dair süregelen tartışmaların bir parçasıdır dolayısıyla bu değişimi, “özgünlük” ya da “otantiklik” iddiası üzerinden doğrulamak yerine, Alevi ritüel geleneğinin modern dönemde maruz kaldığı yorumlayıcı kırılmalar ve yeniden tanımlama girişimleri çerçevesinde ele almak gerekir.

Alevi inanç sisteminde “üryanlık” kavramı, semah icrasının içsel düzeni ve anlam dünyasıyla ilişkilidir. Üryanlık, insanın maddi yüklerden arınarak ilk yaradılış anındaki saf varoluş haline yönelmesini ifade eder ve bu yönelim, cem ve semah ritüellerinin mitik arka planını oluşturan miraç ve Kırklar anlatılarıyla beraber düşünülür. Velayet anlayışı çerçevesinde Hz. Ali’de tek bir nur halinde zuhur eden ilahi öz, Kırklar meclisinde kırk bedende görünür kınır. Bu durum, birliğin çokluk içerisinde tezahürü olarak yorumlanır. Semah eden canın üryan oluşu, velayet nurunun bu arındırıcı ve birleştirici etkisine açık hale gelmenin simgesel bir ifadesi olarak kabul edilir. Bu sebeple üryanlık, semahın hazırlık evreleriyle ilişkili bir şekilde, ritüelin bedensel ve bilinçsel eşiklerini tanımlayan kurucu bir unsur niteliği taşır (Akın, 2021: 109, 112). Nuhak Semahı’nda bu eşik, “El ele el Hakk’a dedik, geldik bu deme” sözleriyle semaha geçilmesiyle belirginleşirken filmde “Üryan büryan olup meydana geldik” dizelerinin hemen ardından semahın gösterilmesi, ritüelin yerleşik akışı açısından zamansal bir kaymaya işaret eder. Filmde ise “Üryan büryan olup meydana geldik” dizelerinin hemen ardından semah sahnesine geçilmesi, bu hazırlık evrelerini görünmez kılarak üryanlığı bağlamından koparır. Böylece üryanlık, ritüelin bilinçsel ve bedensel hazırlık aşamasını tanımlayan bir süreç olmaktan çıkar; semahla aynı anda

8 Bu değişim sürecine dair anlatım ve Dertli Divani, Ulaş Özdemir ve Ahmet Koçak ile yapılan söyleşi için bk. “Dertli Divani ile Hasbihal Eyledik – 2. Bölüm,” Artizan Görsel-Arşiv, 3 Ekim 2023, https://www.art-izan.org/artizan_arsivi/dertli-divani-ulas-ozdemir-ve-ahmet-kocak-ile-hasbihal-eyledik-2-bolum-2/ (erişim tarihi: 12 Aralık 2025).

gösterilen bir görüntüye dönüşür. Bu durum, ritüelin zamansal düzeninde bir kaymaya işaret ederken semahın hazırlık ve arınma boyutlarının temsilde daraltılmasına yol açar.

Semah dönen kişi sayısı ve dönüş şekli topluluk düzeni açısından da filmde belirgin bir seçicilik söz konusu değildir. Semah dönülürken genelde dönen kişi sayısı kesin sınırlarla belirlenemez, genellikle iki veya daha fazla canla beraber dönülür (Kaya, 1993: 348-349). Aynı zamanda semahlar da yaş gruplarına ve topluluk yapılarına göre ayrımlar da söz konusudur. Bazı semahların sadece belirli yaş grubundaki kadınlar veya erkekler tarafından icra edilmesi bu ritüelin pedagojik ve düzenleyici yönünü ortaya koyar (Bozkurt, 1995: 25-27). Nurhak Semahı'ndaki semah icracılarına baktığımızda her yaş grubundan insanın bir arada semah döndüğü ve bu kuralların büyük ölçüde görünmez kılındığı gözlemlenmektedir. Böylece semah, ibadet pratiği olarak taşıdığı anlamdan uzaklaşarak anlatının duygusal atmosferini güçlendiren estetik bir unsur durumuna gelir.

3.6.2. Elif Ana (2022)

Semir Aslanyürek ve Kazım Öz'ün yönetmenliğini yaptığı film, 2022 yılında sinema salonlarında gösterime girmiştir. Gösterim sürecinin ardından dijital platformlarda erişime açılmaması, film üzerine yapılacak ayrıntılı içerik analizlerini sınırlamaktadır.⁹ Söz konusu sınırlılıklara rağmen yapım, sahneleme tercihleri ve ritüel temsilleri açısından Alevi inancının tarihsel deneyimine dair güçlü okumalar sunar.

Film, Kahramanmaraş'ın Pazarcık ilçesine bağlı Pulyan köyünde doğan Elif Suga'nın (1908-1990) yaşamını merkeze alır. Bireysel bir biyografi etrafında şekillenen anlatı, Alevi toplumsal belleğine dair inanç ritüellerini görünür kılar. Bu açıdan öne çıkan sahnelerden biri, cem ritüelidir. Dede tarafından deyişlerin okunduğu, semah icracılarının meydana çıkarak dönmeye başladığı bu sahne, yaklaşan baskın haberinin ardından gaz lambalarının söndürülmesiyle kesintiye uğrar. Ortamın karanlığa bürünmesi, Alevilerin tarih boyunca karşılaştığı baskı ve gizlenme deneyimlerini simgesel düzlemde göstergesi olarak değerlendirilebilir. Dış tehdit karşısında cem ritüelinin işlevi burada değerlidir.

9 Filmin platformlardan erişilemez olmasından dolayı değerlendirmeler, fragmanlar, festival gösterimleri ve çevrimiçi ortama yansıyan sahneler üzerinden yürütülmüştür.



Fotoğraf 15. Cem ritüeli içerisindeki semah sahnesi ve basın ortamı

Cem içerisinde deyişler eşliğinde gerçekleştirilen semah ritüeli, kişinin bilinç halinde dönüşüm yaratan sembolik bir geçiş alanı oluşturmuştur. Bu dönüşüm, sadece kişisel bir deneyim olarak kalmaz; topluluğun ruhsal bütünlüğünü güçlendiren bir işlev yüklenir.

Müzik eşliğinde gerçekleştirilen dinsel içerikli beden pratikleri, farklı coğrafyalarda çeşitli toplulukların inanç sistemlerinde yer bulmuştur. Bu pratiklerin Tanrı ile iletişim kurma, koruyucu ve sağaltıcı etki yaratma, topluluk içi bağı kuvvetlendirme işlevi taşıdığı inanılmıştır. Dua, deyiş ve nefeslerle örülü sözlü unsurların ritmik hareketlerle birleşmesi, kişiyi gündelik gerçeklikten uzaklaştırarak bilinç durumunda geçici bir değişim yaratır. Bu deneyimin tekrar edilmesi, kolektif düzeyde paylaşılan bir coşkunluk üretir (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018: 8).

Semah bağlamında ortaya çıkan trans hali, kişinin Tanrı ile kurduğu ilişkinin bir ifadesi olarak anlam kazanır. Talamantez (1982: 343), bazı kültürlerde dans edilmediği takdirde dünyanın varlığını sürdüremeyeceğine inanıldığını aktarır. Bu yaklaşım, dinsel içerikle gerçekleştirilen bedensel hareketlerin dua niteliğini vurgular. Semahın halk dansı olarak algılanmasına yönelik itiraz da bu anlayıştan beslenir.

Elif Ana filminde cem ibadetinin baskı koşulları altında sürdürülmesi, semahın topluluk üzerindeki sağaltıcı etkisini görünür kılar. Bir yönüyle film, Türk sinemasında semahın geçirdiği dönüşümü ele alan tarihsel çizgide, yasaklanmış olmasıyla da dikkat çeken bir örnek sunar. Semahın ibadet bağlamı içerisinde ele alınması, ritüelin anlamını daraltan folklorik yaklaşımların ötesine geçen bir sinemasal tutum ortaya koyar.

Sonuç

Bu çalışma, semahın Türk sinemasında “ritüelin içindeki yeri” ile “sinemanın onu konumlandığı yer” arasındaki mesafeyi görünür kılmayı amaçlamış ve bunu kronolojik bir sınıflandırma üzerinden gerçekleştirmiştir. İnceleme evreni, semahın ilk kez açık bir şekilde görüldüğü *Ali'ye Gönül Verdim* (1973) ile başlayıp *Yunus Emre* (1985), *Umuda Yolculuk* (1990), *Ali Sakın Arkana Bakma* (1996), *O da Beni Seviyor* (2001), *Eve Giden Yol 1914* (2006), *Bir Ses Böler Geceyi* (2011), *Saklı Hayatlar* (2011), *Yunus Emre: Aşkın Sesi* (2014), *Madımak: Carina'nın Günlüğü* (2015), *Zer* (2017), *Aşıklar Bayramı* (2022) ve *Elif Ana* (2022) örnekleriyle 1970'lerden 2020'lere uzanan bir hatta değerlendirilmiştir. Bu örneklem, semahın sinemadaki tekil bir temsil kalıbıyla değil, dönemsel koşulların ürettiği farklı anlatı işlevleriyle dolaşıma girdiğini göstermektedir.

Dönemlendirme bakımından 1970'ler, semahın ilk görünümü ile folklorik çerçevenin belirginleştiği yıllar olarak ön plana çıkar. *Ali'ye Gönül Verdim*'de cem atmosferi kurulmaya çalışılsa da ritüel içi süreklilik ve erkân bütünlüğü sahnede tamamlanmaz; semah, mitik arka plana işaret eden Turnalar Semahı üzerinden görünür hâle gelirken icranın “gösteri”ye yaklaşan bir formda kurgulandığı anlaşılır. Bu yaklaşım, sadece Yeşilçam'ın dekoratif anlatım diliyle sınırlı değildir. Aynı dönemdeki sansür deneyimleri, semahın beden ve özellikle ayak gibi görsel bileşenlerinin dahi riskli görülmesine yol açmış, sahneleme kararlarını da dolaylı bir şekilde belirlemiştir. Bu sebeple 1970'lerde semah, ritüel bilgisinin aktarımı olmaktan çok “geleneksel atmosfer kuran” bir imge işlevi üstlenmektedir.

1990'lar ise iki yönlü bir hat üretir: Bağlamsal sadakat arayışı ve bireysel yorum alanı. *Umuda Yolculuk*'ta cem sahnesinin ritüel akışına yakın kurulması, kameranın müdahalesiz mesafesi ve kıyafet tercihleri, semahın “folklorik dekor” olmaktan çıkıp ibadet düzeni içerisinde temsil edilebileceğini gösterir. Buna karşılık *Ali Sakın Arkana Bakma*'da semah, cem dışına taşınır. Mihriban'ın terasta tek başına semah dönmesi kolektif bir ibadetten ziyade kişisel esrime ve kozmolojik süreklilik iması üretmiştir. Bu iki örnek, 1990'larda semahın sinemada bir yandan “daha gerçekçi” bir zemine çağrıldığını, bir taraftan da metaforik bir anlatı aracına dönüşebileceğini ortaya koymuştur.

2000’ler, semahın aşk anlatısı ve kimlik temsilinin içine yerleştiği bir genişleme alanı sunmuştur. *O da Beni Seviyor*’da cem sahnesinin hizmet sürekliliğiyle beraber verilmesi ritüel gerçekliğini güçlendirirken Esmâ’nın rüya düzleminde sevgiliyle semah dönmesi, semahı duygusal eksene bağlayan yeni bir kullanım üretmiştir. *Eve Giden Yol 1914*’te ise semah, tarihsel dekorla beraber “simgesel bir eşik” işlemi görmüştür; tek tip kostümleme ve sahne düzeni, ritüelin yerel sadeliğinden uzaklaşıp kurumsal gösteri estetiğine yaklaşan bir görünüm yaratmıştır. Bu dönem, semahın sinemada ritüel bağlam ile dramatik anlatı arasında konumlandığı bir geçiş alanını temsil etmiştir.

2010’lar, temsil çeşitliliğinin belirginleştiği bir evre olarak okunabilir. *Bir Ses Böler Geceyi* filminde ritüel kesitinin ayrıntılandırılması, zikir-semah ilişkisi ve bölgesel dokunun kıyafetler üzerinden kurulması semahın ritüel içi bileşenlerle daha kapsamlı bir temsilini mümkün kılmıştır. *Saklı Hayatlar*’da ise semah, cem ve cami arasında kurulan karşıtlığın bir parçası olarak işlev görmüştür. *Yunus Emre: Aşkın Sesi*’nde sadece erkeklerden oluşan semah kurgusu ve dergâh mekânının minareyle beraber verilmesi, ritüel bilgisindeki kırılmaları ve tarihsel duyarsızlığı açığa çıkarmıştır. *Madımak: Carina’nın Günlüğü*, turna imgesi ve didaktik diyalog vasıtasıyla “Semah halk dansı mıdır?” sorusu doğrudan sahneye taşınır. Böylelikle film, folklorikleştirme riskini tartışmanın bir parçası hâline getirir. *Zer*’de semah, cem dışına çıkarak kutsal taş etrafında dönen beden pratiğine dönüşür. Bu durum da semahın farklı kutsal mekân pratikleriyle eklemlenebildiğini göstermektedir.

2020’ler ise semahın temsilde etik düzenin ve ritüel hiyerarşinin tekrardan tartışılmaya açıldığını göstermektedir. *Aşklar Bayramı*’nda rızalık, zâkirlik ve semahın yapısal aşamalarına ilişkin boşluklar, ritüelin iç mantığının sinemasal anlatının öncelikleri doğrultusunda geri plana itildiğini düşündürmektedir. *Elif Ana*’da ise baskı tehdidi altında kesintiye uğrayan cem sahnesi, semahın “gizlenme ve direniş hafızası” ile ilişkilendirir. Ritüel, folklorik süs olmaktan çok tarihsel deneyimin taşıyıcısı olarak konumlanmıştır.

Bu dönemsel çözümleme, semahın Türk sinemasında ibadet bağlamından koparak bir gösteri düzlemine yönelmesinin rastlantısal tercihlerle açıklanamayacağını ortaya koymaktadır. Bu yönelim, siyasal açılım söylemleri ve sansür uygulamalarıyla biçimlenen temsil sınırları, kentleşme ve modernleşmenin inanç pratiklerini dönüştüren etkisi, ibadet mekânlarının değişen yapısı ve Alevi ritüellerinin kurumsallaşma süreçleriyle birlikte değerlendirilmelidir. Sinemanın senaryo temelli

anlatı yapısı, zamansal sınırlılıkları ve dramatik yoğunluk ihtiyacı, günler boyu sürebilen cem ritüelinin bütünlüklü bir şekilde aktarılmasını olanaksız kılmakta; bu durum semahın çoğu zaman seçilmiş öğeler üzerinden temsil edilmesine yol açmaktadır. Ancak bu temsil biçimi sadece teknik bir kısaltma üretmemiş, ritüelin anlam katmanlarının yer değiştirdiği ve çeşitli bağlamlarda tekrardan yorumlandığı bir alan yaratmıştır. Bu doğrultuda semah, Türk sinemasında yoğunlukla ibadete içkin bir pratik olmanın ötesinde anlatıyı taşıyan, duygusal yoğunluğu pekiştiren veya kültürel kimliği görünür kılan bir gösteri unsuru olarak dolaşıma girmiştir. İncelenen filmler, bağlamsal bütünlüğü koruyan örneklerin sınırlı kaldığını, semahın büyük ölçüde ibadetten folklorik gösteriye doğru yönelen bir temsil hattı içinde konumlandığını göstermektedir.

KAYNAKÇA

- AKIN, B. (2019). “Kültürel Belleğin Kutsal Taşıyıcıları: Alevi Cem Zâkirleri”. *Uluslararası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*. 2(3). 93–109.
- AKIN, B. (2020a). *Mitten Tasavvufa Alevi Ritüellerinin Sır Dili: Kırklar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- AKIN, B. (2020b). “Kopuzdan “Telli Kur’an”a Türklerde Kutsal Sazın Kültürel Serüveni”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. 20(1). 135–162.
- AKIN, B. (2020c). Alevî-Bektaşî İnancında „Taş/Kaya/Duvar Yürütme“ Keramet Motifi Etrafında Oluşan Anlatılar Üzerine Bir Anlam Çözümlemesi. B. Akın (Ed.), *Ritüelleri ve Anlatılarıyla Kutsal Mekânlar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği – I* (ss. 187–230). Çanakkale: Paradigma Akademi.
- AKIN, B. (2021). “Ashâb-ı Suffa’dan Kırklar Meclisi’ne: Yunus Emre’de “Miraç” ve “Semâ/Semah””. *TURUK: International Language, Literature and Folklore Researches Journal*, 9(27), 99-118.
- ATALAY, A. A. (2022). *İmam Cafer-i Sadık Buyruğu*. İstanbul: Can Yayınları
- AVUNDUK, G. (2019). *Alevi-Bektaşî Kültüründe Cem Töreni (Sivas Örneği)*. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- BAHARLU, İ. (2020). “Tasavvuf Klasikleri Eşliğinde Safevîler Öncesinde Sema (Semah)”. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*. (22). 179-198.
- BAHARLU, İ. (2021). “Safevîler Döneminde Sema (Semah) (Kronikler, Seyahatnâmeler ve Minyatürlerde)”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (97), 11-28.
- BOZKURT, F. (1995). *Semahlar*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- CERİT, Ş. ve LEVENT, E. (2007). “Kentli Alevi Kimliğinin Bir Veçhesi Olarak Semahları İcra Etmek: Hacı Bektaş Veli Kültür ve Tanıtma Derneği Buca Şubesi Örneği”. 2. *Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşilik Bilgi Şöleni Bildiri Kitabı*. Cilt 1. (s. 335-347). Filiz Kılıç ve Tuncay Bülbül (Ed.). Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- ÇAĞLAYAN, A. (2000). “Alevilikte Semah Olgusu”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. (14). 31-33.
- DÖNMEZ, M. B. (2013). “Türk İnançsal Halk Danslarının Figürlerine Göstergibilimsel Bir Bakış: Alevi Semah Figürlerinin Anlamları”. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 4(7). 75-79.
- ELÇİ, A. (1999). “Semah Geleneğinin Uygulanması”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi*. (12). 171-184.
- ELİADE, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş* (L. Arslan, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- ERDEM KÜK, D. G. (2021). *Alevi-Bektaşî Gülbankları: Bağlam Merkezli Bir Yaklaşım*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- EROL, A. (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- ERSAL, M. (2016a). *Alevilik: Kavramlar ve Ocak Sistemi – Çubuk Havzası Örneği*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- ERSAL, M. (2016b). “Alevî İnanç Sisteminde Dem Kültü ve “Dem Geldi” Semahları”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. (77). 127–173.

- ERSAL, M. (2019). *Alevi Cem Zakirliği*. Ankara: Barış Kitap.
- ERSAL, M. (2024). “Materialization of Ritual: The Example of Alevi Belief System”. *Millî Folklor*. 36(143). 28–39.
- ERSAL, M. ve KAYHAN KILIÇ, S. (Ed.) (2018). *Alevi Bektaşî Semahları I*. Ankara: Barış Kitap.
- ERTAN, M. (2014). Türk Sağının Kızılbaş Algısı. G. G. Öztan & İ. Ö. Kerestecioğlu (Eds.), *Türk Sağ: Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri* (ss. 203–242). İstanbul: İletişim Yayınları.
- HALİS, Ş. A. (2023). *Türkiye Sinemasında Aleviliğin Temsili*. Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- KABADAYI, L. (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KAYA, H. (1993). *Alevi-Bektaşî Erkanı, Evradı ve Edebiyatı*. İstanbul: Engin Yayınları.
- KAYHAN KILIÇ, S. (2016). “Ritual Communication of Camlica Region in Seyyid Ali Sultan Ocak”. *Global Media Edition*. 14 (27-35). 1-9.
- KIZILKAYA, O. (2019). “Hacı Bektaş Veli Tekkesi’nin Ziyaretgah Olma Süreci ve 19. Yüzyılda Yapılan İnşaatlar”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi*. (92). 11-28.
- KOLUAÇIK, İ. (2023). ““Saklı Hayatlar” Filminde Aleviler ve Alevilik”. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*. 5 (2). 6-22.
- KOLUAÇIK, İ. (2023). “Yeşilçam Sinemasında Aleviliğin ve Alevilerin Örtük Temsilleri”. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*. (27). 19–56.
- KOLUAÇIK, İ. (2025). Örtüklükten Görünürlüğe: Cumhuriyetin Yüz Yıllık Serüveninde Türk Sinemasında Aleviler. A. Yalçinkaya (Ed.). *Aleviler ve Cumhuriyet* (ss. 299–338). Ankara: Dipnot Yayınları.
- KOLUAÇIK, İ. ve BATTAL, V. (2021). Heterodoks Türk Dervîşi Olarak Yunus Emre’nin Geçmişten Günümüze Türk Sinemasındaki Temsillerine Kısa Bir Bakış. B. Ağrık (Ed.), *Düşünsel ve Görsel Boyutlarıyla Kültür* (Bölüm II, Görsel Boyut içinde, ss. 223–250). Ankara: Kitabevi Yayınları.
- KOLUÇIK, İ. (2021). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anasanat Dalı Doktora Tezi.
- KORKMAZ, E. (2013). *Yorumlu İmam Cafer Buyruğu*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2004). *Türk Edebiyatı Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZTÜRK, M. (2024). “Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık Bağlamında “Bir Ses Böler Geceyi” Film ve Romanın Halk Bilimsel Açından Değerlendirilmesi”. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*. 29. 159–194.
- RYAN, M. ve KELLNER, D. (2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SCHİMMEL, A. (1954). “Semâ-yı Semâvî”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 3 (3–4). 19–26.
- SOYLU BAĞÇECİ, F. ve ŞENOL ATICI, M. (2022). *Kentleşen Alevilik: Değişen Cem Ritüelleri ve Müzik*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- ŞAHİN, E. (2023). *Alevilikte Yol ve Yolculuk: Velâyetnâmeler Üzerine Halk Bilimi ve Tasavvuf Bağlamında Bir İnceleme*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- TALAMANTEZ, I.M. (1982). “Dance and Ritual in the Study of Native American Religious Traditions”. *American Indian Quarterly*. 2-4 (6). 338-357.
- TİMİSİ, H. A. (2007). *Anadolu Kültürü ve Semahlar*. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.