SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA ALEVİ KİMLİĞİNİN GÖRÜNÜMÜ

APPEARENCE OF ALEVI IDENTITY IN THE RECENT PERIOD OF TURKISH CINEMA

ВЗГЛЯД ТУРЕЦКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИЗНАНИЕ ALEVİ В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ

Zeki Uyanık[*]

ÖZET

1980'lerin sonundan itibaren kamuoyunda kendi söylem ve kimlikleriyle ortaya çıkmaya başlayan Aleviler, kimliklerinin kamuoyunda dile getirilmesinde medya kanallarını etkili bir şekilde kullanmışlardır. Aynı amaca yönelik olarak sinemanın bir araç olarak kullanıldığını görmek için ise 2000'li yıllara kadar beklemek gerekti. Geleneksel Türk sinemasında hak ettikleri biçim ve yoğunlukta temsil imkânı bulamayan Aleviler, "aksanlı sinemanın" örnekleri arasında değerlendirebileceğimiz ve bu çalışmada ele alınacak olan filmlerde merkezi bir yer tutmaktadırlar. Bu makalede incelenen filmlerin (*O da Beni Seviyor*, *Başka Semtin Çocukları*, *Bir Ses Böler Geceyi*) yükselen ve ivme kazanmış olan Alevi hareketinin bir ürünü olarak değerlendirilebileceğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Buna ek olarak, bu filmlerin ortaya çıktıktan sonra geri dönüp kendilerinin oluşmasına yardım eden toplumsal hareketi etkileme kabiliyetine sahip olması gözden kaçırılmaması gereken bir husustur. Tüm kolektif kimlik inşa süreçleri gibi Alevi kimliğinin inşası da dinamik bir süreçtir ve bu süreç içerisinde kimliğin sınırlarının ve sorunlarının kamusal alanda tartışılmasında söz konusu filmler önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. Aleviliği merkeze alan bu filmleri bizim için önemli kılan hususlar: a) 1990'lardan itibaren yeniden inşa sürecinde olan Alevi kimliğinin şekillenmesine geleneksel Aleviliğin ve kurumlarının eleştirisi yolu ile katkı sağlıyor olmaları, b) Sünnilerle olan ilişkiler başta olmak üzere Alevilerin bazı sorunlarını dile getiriyor olmaları ve c) hâkim sinemada veya ana akım sinemada görmezden gelinmiş olan Alevi inanç ve ibadet esaslarının kamuoyunun dikkatine sunmuş olmalarıdır.

Anahtar Kelimeler: Alevi Kimliği, Türk Sineması, Aksanlı Sinema, İdeolojik Devlet Aygıtları

[*] Yrd. Doç. Dr., Ardahan Üniversitesi, İİBF, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, e-posta: zekiuyanik@hotmail.com, tel: 05065466825

ABSTRACT

Since the late 1980s, Alevis have launched to reclaim their own collective identity with reference their sui generis values and discourses. In this direction they managed to utilize various media channels. Until the early 2000s, cinema was not among those channels utilized for assertion of Alevi identity. Beginning from this epoch Alevis, who were ignored by traditional Turkish cinema for a long period of time, occupied a central position in a series of films which can be named as "accented cinema." Three films (*O da Beni Seviyor*, *Başka Semtin Çocukları*, *Bir Ses Böler Geceyi*) which were analyzed in this article can be evaluated as a result of strong Alevi movement appeared in the last quarter of 20th century. On the other hand, once these films were produced they returned and affected the Alevi movement. In that sense, there is a mutual relationship between the films and Alevi movement. The films have been useful for development Alevi identity construction in several ways: a) criticizing and re-evaluating traditional Alevism, b) indicating main problems of Alevis in the modern times including relations with Sunni majority, c) exhibiting Alevi beliefs and rituals which were neglected by mainstream Turkish cinema for years. By means of these films, the opportunity of questioning pre-existing paradigms concerning Alevis, their way of lives and rituals were also realized.

Key Words: Alevi Identity, Turkish Cinema, Accented Cinema, Ideological State Apparatuses

АННОТАЦИЯ

С конца 1980-х годов в обществе начали появляться работы в общественных медиа каналов, посвященныес алавитам, которые показывают свою сущность. Для той же цели , в 2000-х годах в кино появляются материалы, посвященные этой теме. Традиционное турецкое кино имеет возможность показать интенсивность алеви, на этом «акцентировано кино» и они занимает центральное место в кинематографии. В статье проанализированы фильмы («Он любит меня», «Другие дети Семтина», « Один голос прервет ночь»), в которых показана сила Алеви - как продукт движения. После появления этих фильмов мы возвращаемся к образованию социальных движений , чтобы иметь возможность влиять на это вопрос, который не следует упускать из виду . Все коллективные строительные процессы, а также идентичности Алеви представляет собой динамический процесс, и в процессе границы идентичности и вопросов в публичном пространстве играют важную роль в обсуждении фильмов. Алевизм этих фильмов важен для нас, что ставит следующие вопросы : а) С 1990-х годов перестроен в процессе идентичности Алеви, в формировании традиционного алевитства; б) отношения суннитов с главным Алеви, некоторые проблемы; в) неопределенные связи правосудия и права кинематографии в отношении Алеви, вера и богослужение.

Ключевые слова: признание Алеви, турецкое кино, Акцентированное Кино, Идеологическая государственный аппарат

Giriş

Kimlik kavramı sosyal bilimlerin kullana geldiği en netameli kavramlardan biridir. Son 25-30 yıldır dünyadaki gelişmelere paralel olarak ülkemizde de kimlik ve aidiyet

kavramlarının yoğun bir şekilde tartışıldığını söyleyebiliriz. Yakın zamana kadar uykuda olan, kamusal görünürlüğü olmayan etnik, dini ve cinsel kimliklerin birden sesini yükselttiğini ve sosyal, politik ve kültürel hayatın değişik platformlarında görünürlük kazanmaya başladığını görmekteyiz. Bu platformlardan en dikkat çekenlerinden birisi de sinema olarak karşımızda durmaktadır. Modern zamanların hâkim siyasal örgütlenme biçimi olan ulus-devletlerin çatısı altında ortaya çıkan kimlik ve aidiyet problemlerini elen alan ve "aksanlı sinema"[1] adı altında kavramsallaştırılan (Naficy, 2001) sinema filmleri tüm dünyada kimlik kaynaklı gerilimleri ve sarsıntıları konu edinip sorunsallaştırır. Bu çalışma, "aksanlı sinema"nın Türkiye'deki örnekleri arasında sayabileceğimiz ve Aleviliği/Alevileri merkeze alan birtakım filmler üzerinden Alevi kimliğinin nasıl görünürlük kazandığını anlamayı hedeflemektedir. Gerek işlediği konular gerekse teklif ettiği alternatif bakış açıları anlamında "aksanlı sinema"nın Türkiye'de görmeye pek de alışık olmadığımız örneklerinden olan bu filmlerin, Alevi kimliğinin kamusal alanda inşasına katkıda bulunan birçok enstrümandan yalnızca biri olduğu unutulmamalıdır. Diğer enstrümanlara (sivil toplum kuruluşları, gazeteler, dergiler, ulus-aşırı aktörler) ilişkin hatırı sayılır sayıda akademik çalışma yapılmış iken Alevi kimliğinin sinemadaki görünürlüğü üzerine hemen hemen hiçbir akademik çalışma bulunmamaktadır. Bu bakımdan, incelenen sinema filmlerinin Alevi kimliğinin görünürlüğünde ve inşasında ne tür bir rol oynadığı sorusunun üzerinde durmak önem arz etmektedir.

Aşağıda ayrıntılı bir şekilde üzerinde durulacağı üzere kimlik problemleri ve bu problemlerden kaynaklanan çatışmalar Türk sinemasında nadir işlenen konular arasındadır. Alevi kimliğinin ele alındığı filmler ise bir elin parmaklarını geçmez. Türk sinemasının tarihi gelişimini bir takım dönemlere ayırarak incelemek ve bu dönemlerin Türkiye' deki siyasal, sosyal ve ekonomik gelişmelerden nasıl etkilendiğini gözlemlemek son derece ilginç ve araştırmaya değer bir mesele olurdu şüphesiz. Ancak, bu çalışmada böyle bir uğraş içinde olunmayacaktır. Alevi kimliğinin sinemadaki görünürlüğünü merkeze alan bu yazıda yalnızca son on yılda yapılan üç film[2] üzerinde durulacaktır. Türk sinemasının son yıllarını illa da adlandırmak ya da dönemselleştirmek gerekirse, Suner'in izinden giderek,

[1]"Aksanlı sinema" kavramı Hamid Naficy tarafından daha önce ileri sürülmüş olan "bağımsız ulus-aşırı sinema" kavramının geliştirilmiş bir versiyonu olarak değerlendirilebilir. Kavramı ilk defa kullanan Naficy için "aksanlı sinema" filmlerdeki karakterlerin aksanlı bir dil kullanmalarından daha çok filmin/yönetmenin bize sunduğu alternatif bakış açıları ve algılama kalıpları ile ilgilidir. O'na göre, "Şayet egemen sinemanın evrensel ve aksansız olduğu" kabul ediliyorsa, sürgün, diasporik, etnik kimlikli yönetmenlerin ürettikleri filmleri "aksanlı" olarak adlandırmak mümkündür (2001:4). Kimliklerin sınırlarının sorgulanması, yerinden edilmişlik, göç ve parçalanmış aidiyetler bu filmlerde işlenen başlıca temalardır. Filmin yönetmeni, filmin her aşamasına ve boyutuna müdahil olarak filme kendi bakış açısını incelikle işler. Ele adlıkları ortak temalar dışında "aksanlı sinema"nın bir diğer özelliği genellikle bağımsız, dar bütçeli, küçük yapımlar olmalarıdır (Naficy, 2001). Naficy için "aksanlı sinema"nın yönetmeninin yerinden edilmiş (sürgün/göç) olması önemli bir deneyimdir. Ancak Suner, Nafcy'nin bu kıstasını sorgular; O'na göre bu kıstas bize dar bir çerçeve sunar. Sürgün veya göçle yerinden edilmiş olmasalar bile Türkiye de yaşayan ve kimlik/aidiyet konusunu sorunsallaştıran yönetmenlerin filmlerini anlamak içinde önemli bir kavramsal çerçevedir "aksanlı sinema" (Suner, 2006:263). Suner'in perspektifinden baktığımızda, bu çalışmada incelenen filmler Türk sinemasındaki egemen bakış açısınca değinilmemiş veya yok sayılmış konuları merkeze almaları açısından "aksanlı" olarak değerlendirilebilir.

[2] *O da Beni Seviyor* (2001), *Başka Semtin Çocukları* (2009), *Bir Ses Böler Geceyi* (2012).

bu dönem "yeni Türk sineması" (2006:15) kavramı kullanılarak değerlendirilebilir.[3] Çalışmada ele alınacak olan filmlerin ayrıntılı olarak analizine geçmeden önce 1990'ların başından itibaren ivme kazanan Alevi hareketinin gelişiminin kısa bir özeti, akabindeyse sinema ile toplum arasındaki ilişkinin niteliği üzerinde durmak gerekmektedir. Çalışmanın son bölümünde ise yukarıda adı geçen üç film ile Alevi kimliğinin inşa süreci arasındaki karşılıklı ilişki, filmlerin ortaya çıktıkları politik ve sosyal ortam da gözetilerek incelenecektir.

Alevilik ve Alevi Kimliğinin Yükselişi

Öncelikle belirtmek gerekir ki, bu çalışmada ele alınacak olan filmlerin yükselen ve ivme kazanmış olan Alevi hareketinin bir ürünü olarak değerlendirilebileceğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Buna ek olarak, bu filmlerin ortaya çıktıktan sonra geri dönüp kendilerinin oluşmasına yardım eden toplumsal hareketi etkileme kabiliyetine sahip olması gözden kaçırılmaması gereken bir husustur. Tüm kolektif kimlik inşa süreçleri gibi Alevi kimliğinin inşası da dinamik bir süreçtir ve bu süreç içerisinde kimliğin sınırlarının ve sorunlarının kamusal alanda tartışılmasında söz konusu filmler önemli bir rol üstlendiği görülmektedir.

Bu yazının amacı tarihi ve dini boyutlarıyla Aleviliğin ayrıntılı bir tahlilini yapmak değildir. Bu yüzden bu bölümde günümüzdeki Alevi hareketinin ve kimliğinin anlaşılmasını kolaylaştıracak olan, bu kimliğin oluşumuna yol açan tarihi ve teolojik kilometre taşlarının son derece genel bir çerçevesine yer verilecektir. Bilindiği gibi en geniş manada bir aidiyet duygusunun tezahürü olarak karşımıza çıkan kimlikler aracılığı ile bireyler genellikle kendilerini ve diğer insanları kategorize ederler. Kimliklerimiz çok fazla sayıda öğenin/unsurun bir araya gelmesiyle oluşan çok boyutlu kurgulardır ve kimlik kategorileri aracılığı ile bizler bir yandan başkalarından ayrılırken, diğer yandan başkalarıyla aynı gruba dâhil oluveririz. Bu kategorilerin en başında da din ve inanç kategorileri gelmektedir. Aşağıda da üzerinde durulacağı üzere, ortodoks-heterodoks kutuplaşması ekseninde taraflar bir kez oluştuktan sora "sapkın" olarak nitelenen rakip gruplara yönelik önyargılar, asılsız isnatlar, dışlamalar ve ayrımcılıklar birbirini takip edecek ve gruplar arasındaki sosyal ilişkiler büyük ölçüde sınırlandırılacaktır. Bu süreç içerisinde "biz" ve "onlar" ayrımı her fırsatta derinleşecek ve grupların bir birlerini temsil ve tasvir ettikleri söylemsel zeminler hep bu kanaatlerin, isnatların ve önyargıların etkisi altında şekillenecektir. Asılsız isnatlar ve önyargılar nedeniyle geçmişte Alevilerin, kendilerini dezavantajlı kılan kimliklerini, Sünnilerle ilişki içinde oldukları birçok sosyal platformda gizlemek durumunda kaldıklarını görmekteyiz.

Alevi kimliği söz konusu olduğunda tarihte yaşanmış travmalar ve Sünnilikten farklılaşan dini inanışlar en önemli kimlik yapı taşları olarak karşımıza çıkmaktadır. Aleviliğin tarihi Türkler'in İslamiyet'i kabul ettikleri döneme kadar uzatılabilirse de, günümüz Türkiyesi'nde sosyolojik olarak gözlemlenebilen Aleviliğin kökenleri genellikle 13. yüzyıldaki Babai hareketine dayandırılır (bkz. Ocak, 2000:214; Vergin, 1991:12). Babai

[3] Suner'e göre 1990'ların ortasında itibaren başlayan dönem Türk sineması için yeni bir döneme işaret etmektedir. Suner bu dönemselleştirmeyi yaparken filmlerde işlenen konular ekseninde hareket eder. Diğer bir deyişle Suner'e göre bu dönemde gözlemlenebilen "yeni Türk sinemasının" başat özelliği daha önce pek sık ele alınmayan bir konuyu yoğun bir şekilde ele almaya başlamasıdır o konu da: "aidiyet" temasıdır ve bu tema etrafında yaşanan gelgitler ve gerilimlerdir.

İsyanında, bazı İslam öncesi Türk inanç unsurlarını da içinde barındıran İslam'ın heterodox bir yorumunu benimsemiş olan Baba İlyas liderliğindeki göçebe Türkmenler, Sünni İslam inancını benimsemiş Selçuklu merkezi yönetimine karşı ayaklanmışlardır. Esas itibariyle ekonomik ve siyasi sebeplere dayanan bu isyanın önemi, günümüzde Alevi, Osmanlı döneminde ise Kızılbaş olarak adlandırılan grupların tarihte ilk kez merkezi bir figür ve fikirler etrafında bir araya gelmiş olmalarıdır (Ocak, 2000:214).

Günümüz Aleviliği'ne uzanan uzun yolda önemli ilk kilometre taşı Babailik ise ikincisi Bektaşilik ve Hacı Bektaş Veli'dir. Baba İlyas'ın dervişlerinden olan Hacı Bektaş Veli, Bektaşiliğin merkez figürüdür ve Aleviler için o kadar önemli bir kişiliktir ki O'nun için "serçeşme," "kutb-ul arifin" ve "pir-i tarikat" gibi ifadeler kullanılmıştır. Bektaşilik tarikatı O'nun ölümünden sonra taliplerinden olan Kadıncık Ana tarafından kurulmuş ve şekillendirilmiştir (Melikoff, 1999). İslam'ın heterodoks ve ortodoks iki ayrı yorumunu benimsemiş farklı unsurlar arasında görece uyumlu bir ilişkinin var olduğu Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde Bektaşilik Yeniçeri teşkilatının bağlandığı bir tarikat olarak karşımıza çıkmaktadır. Bektaşilik ve Alevilik farklı tarihsel mecralar izleyerek gelişmişlerse de temel karakteristikleri ve inanç esasları büyük oranda ortaktır. İki gelenek arasındaki en temel fark, Aleviliğin soydan kazanılan bir nitelik olması, öte yandan belirli şartları yerine getiren herkesin Bektaşi yoluna girebilmesidir. Bunun yanı sıra tarihsel olarak Bektaşiler daha çok kentli ortamlarda yaşamış iken Aleviler ağırlıklı olarak kırsal alanlarda kalmışlardır. Yoğun kentleşme ve modernleşmenin etkisiyle günümüze doğru yaklaştıkça iki geleneğin arasındaki mesafe iyice daralmıştır.

16. yüzyılın başlarına gelindiğinde erken Osmanlı döneminde gördüğümüz uyum yerini heterodoks ve ortodoks unsurlar arasındaki çekişmeye bırakmıştır. Söz konusu mücadeledir ki bugünkü Türkiye'de Alevilik ve Sünnilik kimliklerinin genel sınırlarını belirlemiştir. Diğer bir deyişle, bu dönemdeki Osmanlı-Safevi çekişmesi ve Şah İsmail'in etkisiyle şekillenen Kızılbaşlık, Alevi kimliğinin şekillenmesindeki diğer önemli kilometre taşını oluşturmuştur. Kimliğin şekillenmesinin yanında, günümüzdeki haliyle Aleviliğin kurumsal yapısının oluşması ve ibadet sistematiğinin yerleşmesi de bu dönemde olmuştur. Bugün Alevilerin ayini cem törenlerinde okunan nefeslerin önemli bir kısmı Şah İsmail tarafından "Hatai" mahlasıyla yazılmış olan şiirlerdir. 1501 yılında Safevi Devleti'ni kuran Şah İsmail'in Hz. Ali soyundan geldiğine ve Mehdi olduğuna inanılması Anadolu'daki heterodoks Kızılbaş kitleleri mobilize etmiş ve Osmanlı Devleti'ne karşı ayaklanmalarına yol açmıştır. Bu şartlar altında Osmanlı'da İslam'ın Sünni yorumu ağırlık kazanmış, heterodoks yorum olan Kızılbaşlık düşman ilan edilerek meşru görülmemeye başlanmıştır. 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nde "resmi inanç" olarak kabul edilen Hanefiliğin (Sünni gelenek içindeki dört büyük mezhepten biri) etkisiyle heterodoks karakter taşıyan Kızılbaş grupların hepsi rafizi (*heretic*) olarak kodlanmışlar ve Osmanlı millet sistemi içerisinde resmen tanınmamışlardır (Deringil, 1998:48). Devlet tarafından resmen kabul edilmeme ve "sapkın" olarak algılanmalarının yanı sıra, Kızılbaş unsurlar, bazı Sünni çevrelerce de "sapkın, ahlaksız, pis, murdar, Allahsız, kâfir, vb" olarak damgalanmışlar (Pakalın, 1946:277) ve bu damgalanma yüzyıllar boyunca (modern Türkiye'de bile) geçerliliğini sürdürmüştür. Kızılbaş/Alevi kimliğinin ana niteliklerinin şekillendiği bu dönemden başlayıp 20. asra kadar gelen süreçte Aleviler, Kızılbaş olmayan çevrelerle ve siyasi otoriteyle ilişki seviyelerini minimum düzeye indirmişler, merkez yerine çevresel/kırsal alanlarda yaşamaya başlamışlardır. Bu coğrafi uzaklaşma sosyal alanlardaki uzaklaşmaya da yol açmış ve Alevilerle toplumun diğer kesimleri arasında (kız alıp vermeden, ticari ilişkilere kadar) bir takım sosyal bariyerler oluşmuştur. Bu durumun en iyi

gözlemlenebileceği alan ise iki grup arasındaki evlilik meselesidir. Yapılan araştırmalar her iki tarafında "öteki" ile evlilik konusuna sıcak bakmadığını göstermektedir (Erdemir, 2004). Bu makalede ele alınacak olan filmlerde en sık karşılaştığımız temalardan birinin Alevi-Sünni evliliğinin (veya cinsler arasındaki ilişkinin) yol açtığı derin travmalar olması rastlantı değildir.

16. yüzyıldaki çatışmalı ortamın tüm Osmanlı tarihi için geçerli olduğunu söylemek güçtür. 16. yüzyıldan sonra, açık bir tehdit oluşturmadıkları sürece Kızılbaş Aleviler, Osmanlı yönetimi tarafından zımnen tolere edilmişlerdir ***(Ortaylı, 1999:43). II.*** Abdülhamit dönemindeki İslamcı politikaların bir uzantısı olarak Alevi gruplar asimilasyoncu çabaların hedefi olmuşlar ve Sünni kimliğini benimsemeye yönlendirilmişlerdir (Yavuz, 1995: 359). ***Osmanlı'nın son döneminde devletin laikleştirilmesi ve Türk kültürünün öne çıkarılması gibi politikaları sebebiyle İttihat ve Terakki Fırkası politikaları (büyük bir kısmı etnik olarak Türk olan) Alevi-Bektaşi unsurların büyük bir kısmınca desteklenmiştir*** (Kehl-Bodrogi, 2003:56). Benzer şekilde Cumhuriyetle birlikte başlayan Atatürk devrimleri Alevilerin çoğunluğu tarafından desteklenmiş olup, birçok Alevi için cumhuriyete ve Atatürk'e bağlılık Alevi kimliğinin ayrılmaz bir niteliği olarak uzun yıllar devam etmiştir.

Cumhuriyetle birlikte Aleviler geçmişe nazaran daha özgür bir döneme girmiş olsalar bile, kendilerine yönelik olarak, yüzyılların ürünü olarak birikmiş olan önyargılar ve sosyal mesafeler toplumun bazı kesimlerinde bu dönemde de varlığını sürdürmüştür. Toplumsal alandaki bu menfi tavırlar ne yazık ki siyasal uygulamalar alanındaki bir takım eksikliklerle birleşince önyargıların yeniden ve yeniden üretilmesi kaçınılmaz olmuştur. Son yıllara gelene kadar Aleviler, gerek kamusal alanda gerekse sosyal ilişkiler bağlamında kimliklerini açıkça söyleme rahatlığını yaşayamamışlardır. 1980 öncesindeki çatışmalı dönemde, Alevi ve Sünni gruplar arasında Maraş'ta (1978) ve Çorum'da (1980) kanlı çatışmalar meydana gelmiş; bu olaylar Alevi ve Sünni kimlikleri arasındaki mesafenin daha da açılmasına yol açmıştır. Kırsal alanlardan İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlere göç etmiş olan Aleviler daha uzun yıllar boyunca kimliklerini Sünni komşularından saklama gereği duymuşlardır. Bu makalede değineceğimiz Alevi kimliğini konu alan "aksanlı filmlerde," Çorum ve Maraş olayları gibi travmatik olaylar sonucu büyük kente göç eden Alevilerin karşılaştıkları sorunlar işlenen temalar arasında yer almaktadır.

Geride bıraktığımız yüzyılın son çeyreğinde dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Türkiye'de de dini ve etnik kimlikler kamusal alanda güçlü bir şekilde kendilerini ifade etme fırsatını buldular. Söz konusu kimliklerden birisi olarak Alevilik 1980'li yılların sonundan itibaren Türkiye'de sosyal ve politik gündemin değişmez maddelerinden birisi olmaya başlamıştır. Türkiye'deki mevcut sistemi sorgulayan Aleviler kendi kimlik iddialarına paralel olarak bir takım hak ve özgürlükler talep ettiler. "Alevi uyanışı" olarak ta adlandırılan bu gelişmeler manzumesinin arkasında yatan başlıca sebepler şu şekilde sıralanmaktadır: 1983 yılından itibaren Türkiye'de ekonomi ve siyasetin liberalleşmeye başlamasının sağladığı görece özgür ortam, soğuk savaşın sona ermesiyle birlikte reel sosyalizmin iflas etmesi, siyasal İslam'ın ve Kürt milliyetçiliğinin yükselmesi. Alevi hareketin ve Alevi kimliğinin yükselmesinin ardındaki nedenler bunlarla sınırlı değildir elbette. Kimlik hareketleri, geleneklerin aşırı derecede tehdit altında olduğu ve kesintiye uğradığı bir dönemde ortaya çıkarlar (Maalouf, 2000:18). 1980'lere gelindiğinde Alevi gelenekler unutulmaya yüz tutmuş ve aşınmaya uğramıştı; buna ek olarak Alevi bireyler bu aidiyetlerini uzun süredir gizlemiş durumdaydılar. Ayrıca, 12 Eylül askeri müdahalesinden sonra Alevilerin yaşadığı siyasal, sosyal ve ekonomik dışlanmışlıkların Alevi kimlik

hareketinin ve örgütlenmesinin arkasındaki diğer önemli etkenler olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Kökleri yüzyıllar öncesine dayanan ve takiyyeyi[4] prensip edinmiş dini bir topluluk olan Aleviler, "Saklayacak bir şeyimiz yok!" sloganıyla bu gizlilik esasını terk ederek cemaat geleneğini yeniden yorumlamaya başlamıştır. Alevi uyanışının ilk göze çarpan emaresi sayıları hızla artan Alevi dergileri ile Alevi yazarların Aleviliği anlatan kitaplarındaki inanılmaz artış olmuştur. Bunlara ek olarak Türkiye'de ve yurt dışında Alevi kimliğine dayalı çok sayıda dernek ve vakıf kurulmuş, bu kuruluşlar Alevi örgütlenmesinin araçları olmuşlardır (Kaleli, 2001:283). Sivas Olayları (1993) ve Gazi Olayları (1995) gibi sarsıcı ve acı tecrübeler, Alevilerin toplumsal taleplerinin dile getirilmesinde hayati bir rol oynayan bu örgütlerin sayılarının daha da artmasına yol açmıştır. Alevi kitle örgütlenmesinin katalizörü olarak değerlendirilebilecek (Massicard, 2007) bu iki olay, gerçekten de kimlik hareketinin ve Alevici örgütlenmenin genelleşmesine ve bu yoldaki seferberliğin kitleselleşmesine önemli katkılar yapmıştır.

Sayılan bu kolaylaştırıcı sebeplere rağmen, sözü edilen kitle seferberliğinin bir takım sebeplere bağlı olarak birleşmiş yekpare bir Alevi hareketi üretemediğini de ifade etmek gerekir. Alevi hareketi çok sayıda örgütün hem ittifak hem de çatışma imkânı bulduğu çok parçalı bir alan olarak tasvir edilebilir. Diğer bir deyişle parçalanmış bir Alevi kimliğinin var olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Massicard (2007), bu parçalı yapının içindeki belli başlı eğilimleri üç ana eksen üzerinden inceler: a) geleneksel ve kültürel Aleviliğe daha fazla önem veren örgütler (Şahkulu ve Karacaahmet Dergâhları, Hacı Bektaş Veli örgütleri), b) siyasal boyuta ağırlık veren örgütler (Pir Sultan Abdal Dernekleri), c) dini bir yöneliş benimseyenler (Ehl-i Beyt ve CEM vakıfları). Örgütler aralarında iletişim kanalları aracılığı ile irtibatlı olsalar da, birçok konuda bağımsız davranabilmektedir.

Yukarıda belirtildiği gibi bu yeni dönemde kamuoyunda kendi söylem ve kimlikleriyle ortaya çıkanların başında Aleviler gelmişlerdir ve Alevi kimliğinin yüksek sesle dillendirilmesinde medya önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle 1990'ların başı Türkiye'de medya alanında devrim niteliğinde olayların yaşandığı bir dönem olmuştur. O zamana değin devlet tekelinde olan televizyon ve radyo yayıncılığında devlet tekeli kırılarak yerel ve ulusal seviyede birçok televizyon ve radyo istasyonu faaliyete geçti. Yeni medya unsurları aracılığıyla kamuoyunda ilgi uyandıracak ve daha önce resmi ideoloji tarafından sakıncalı bulunan konular sıkça işlenmeye başlanmıştır. Daha önceleri netameli konulardan olan Alevilik, Alevi ibadetleri, gelenekleri, tarihi gibi konular yazılı ve görsel medyada ateşli bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. Alevilik, artık yeni medya kanallarının yoğun ilgisini de kullanarak meşru bir kimlik olarak var olmaya başlamıştır. Özellikle de medyanın laik kanadı Alevilik uyanışına büyük destek vererek Alevileri "laik rejimin sigortası" olarak lanse etmiştir. 1990'ların başından itibaren Alevi kimliğinin kamuoyunda dile getirilmesinde medya kanallarının etkili bir şekilde kullanılmış olmasına rağmen, aynı doğrultuda sinemanın bir araç olarak kullanıldığını görmek için 2000'li yılların başına kadar beklemek gerekiyordu.

Günümüzde Alevilik yalnızca yerel veya ulusal bir konu olmaktan çıkmış küresel ölçekte, devletlerin ve uluslar arası organizasyonların ilgi alanına giren ulus-ötesi bir

[4] Takiyye, Şii geleneğinde başvurulan ve güvenlik gerekçesiyle inançların saklanabileceği esasına dayanan bir öğretidir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Kehl-Bodrogi, Krisztina (1996). "Tarih Mitosu ve Kollektif Kimlik," ç:Tanıl Bora, *Birikim*, s: 88, ss:52-63.

konuya dönüşmüştür. Türkiye'deki Alevi uyanışına paralel olarak, hatta onu önceleyen bir tarzda bir gelişme de, Avrupa'daki Alevi toplumunda meydana gelmiştir. 1960'lardan itibaren birçok Sünni gibi önemli sayıda Alevi de Batı Avrupa ülkelerinde işçi olarak çalışmaya başlamıştır. Avrupa'daki, özellikle de Almanya'daki Alevi nüfusu çeşitli dernekler, birlikler ve yayın organları arasında etrafında örgütlenmeye başlamış ve bu örgütlenme pratiği Türkiye'deki Alevi örgütlenmesine hem maddi hem de moral desteklerde bulunmuştur (Kaleli, 2001).

Türkiye' deki Aleviler 1950'lerden itibaren önemli toplumsal değişimler geçirmiş çok partili hayata geçiş, sanayileşme, kırdan kente göç, iletişim ve eğitim ağlarının yaygınlaşması gibi etkenlerle Alevilerin sosyal marjinalliği ve izolasyonu kırılmaya başlamıştır. Sayılan tüm bu etkenlerin bir araya gelmesiyle Aleviler, daha önce tamamen dışlanmış oldukları sosyal ve ekonomik olanaklara ulaşmak üzere rekabete girme şansına erişmişlerdir. Ancak her şeye rağmen geniş toplum kesimlerinin zihin haritalarında Alevilere dair olumsuz imgeler, önyargılar, ithamlar varlığını sürdürmektedir.

Dini muhtevası Alevi kimliğinin en önemli yönünü teşkil ettiğinden dolayı Aleviliği Sünnilikten ayıran inanç ve ibadet esaslarına da kısaca değinilmelidir. Alevilik, tanımlanması son derece güç ve karmaşık bir kavram olarak karşımızda durmakta ve bu konuda birbiriyle taban tabana zıt tanımlama çabalarına rastlamaktayız. Alevi toplumu içindeki çeşitliliğe ve farklı tanımlamalara rağmen bir kısım ortak noktalardan ve belirleyici niteliklerden bahsetmek mümkün görünmektedir. Alevilik değişik zaman ve yerlerde İslam'ı kabul eden Türk ve Kürt grupların yerel kültür ve inanışlardan da etkilenerek oluşturdukları heterodoks bir inançtır. Bağdaştırıcı (*syncretic*) bir karaktere sahip olan Alevilik farklı inanç ve kültür unsurlarını bünyesinde barındırarak kendisini Ortodoks İslam'dan farklı tutar. İçevliliğin (*endogamy*) yaygın bir şekilde uygulandığı Alevilikte topluluğa mensubiyet kan bağı yoluyladır. Esoterik bir nitelik taşıyan Alevilikte, genellikle, İslam inancının zahiri yönlerinden çok batını tarafları üzerinde durulur. Türkiye'deki nüfuslarının altı (Üzüm, 2000) ila yirmi beş (Doğan, 1995) milyon olduğu konusunda farklı tahminlerin yapıldığı Alevilerin büyük bir çoğunluğu Türkçe konuşmakla birlikte, Kürtçe ve Zazaca konuşan Alevilerin mevcudiyeti bilinmektedir.

1950'lerden günümüze kadar, kırsal alanlardan kent merkezlerine ve yurtdışına yaşanan baş döndürücü göçün ve modernleşmenin aşındırıcı etkisiyle önemi ve etkisi eskiye oranla oldukça azalmış[5] olsa da ayini cem töreninin Alevi-Bektaşilerde önemli bir yeri vardır. Bu tören aracılı ile topluluğun üyeleri arasında dayanışma bağları tesis edilir ayrıca inançların ve geleneklerin yeni kuşaklara aktarıldığı araçların başında da ayini cem törenleri gelmektedir. Kadın ve çocuklarında yetişkin erkeklerle birlikte törene katılmaları "ayin-i cemlerin" özgün yanlarından birini teşkil etmektedir. Bu törenlerin benzerleri çoğunlukla eski Orta Asya Türk topluluklarında görülmektedir ayrıca Baba İlyas ve Hacı Bektaş Veli'nin yaptığı dini törenlere de toplumun kadın üyelerinin katıldığı tarihi birer vak'adır (Melikoff, 1999). Bu durum günümüzde yapılan ayini cem törenleri içinde geçerlidir, törene katılanlar arasında cinsiyet ayrımı gözetilemez herkes bacı-kardeştir ve ayini cem törenine erkeklerle birlikte katılan kadınlar yine erkeklerle birlikte semah döner ve dem içer.

[5] Kentli ortamlarda Alevilerin geleneklerini yaşamada karşılaştıkları güçlükler ve diğer sorunları hakkında genel bir tartışma için bknz: Bozkurt, Fuat, (1998), "Aleviliğin Yeniden Yapılanma Sürecinde Toplum-Devlet İlişkisi," Olsson, T., Özdalga, E. And Raudvere, C. *Alevi Identity*, İstanbul, SRI, pp.23-50.

Alevilikte ayini cem töreninin yürütülmesi başta olmak üzere diğer birçok dini ve sosyal pratiklerin uygulaması söz konusu olduğunda dedelik (Alevilikte dini ve sosyal önderlik) kurumu ve dedeler hayati önemde işlevleler üstlenmektedirler. Günümüz Alevi toplumunda yukarda bahsedildiği gibi modernleşmenin etkisiyle dede ile talip arasındaki bağ yer yer zedelenmiş ve dedeler geçmişteki otoritesini ve fonksiyonlarının bir kısmını yitirmiş olmalarına rağmen Alevi geleneğinde önemli yerleri vardır.[6] Dedeler toplum içi anlaşmazlıkları gidermekle, toplumda kanaat önderliği yapıp gerekli olduğunda onu yönlendirmekle görevlidirler. İnanca göre dedenin Hz. Ali'nin ve dolayısıyla Hz. Muhammed'in soyundan geldiği kabul edilir ve dede olmak için gerekli kriterlerin başında erkek olmak gerekir; okur-yazar olmak, peygamber soyundan gelmek, Kuran'ın buyruklarına uyması, toplum içinde örnek ahlaka sahip olması, aranan diğer niteliklerden bazılarıdır (Bozkurt, 1992).

Alevilikteki merkezi kurumlardan biri de "musahiplik" kurumudur. "Musahiplik" (yol kardeşliği, ahret kardeşliği) bir dedenin kan bağı taşımayan iki erkeği kardeş ilan etmesiyle ortaya çıkan manevi bir kardeşliktir ve bazı durumlarda kan kardeşliğinden daha bağlayıcı sonuçlar doğurur sözgelimi iki musahibin çocukları birbirleriyle evlenemezler Hz. Ali ile Hz. Muhammed arsındaki ilişkiden günümüze kadar süregeldiğine inanılır. İki yol kardeşi birbirlerine her türlü koşulda yardım etmekle yükümlüdür. Köken olarak göçer veya yarı göçer toplumlara özgü sosyal içerikli ve dayanışma amaçlı bir adettir. "Musahibi" olmayan cem törenlerine katılamaz ve bu törenlere katılmayan tam anlamıyla yola girmiş sayılmaz.[7] Alevilerde ancak musahip tutulduktan sonra toplumun geçek anlamda bir ütesi haline gelinir.

Son Dönem Türk Sinemasında Alevi Kimliği

Toplumsal değişimi, yaşam tarzlarını ve dünya görüşlerini etkileyen sinemanın aynı zamanda içinden çıktığı toplumsal konjektürden ve sosyal/siyasal/ekonomik dinamiklerinden de etkilendiği açıktır. Diğer bir deyişle toplum ve sinema arasında tek yönlü bir ilişkiden ziyade bir etkileşim vardır. Bu etkileşimi, burada ele alacağımız Alevilikle ilgili aksanlı filmler bağlamında ele alacak olursak, bir tarafta bu filmlerin çekilmesini mümkün kılan (tarihi, sosyal ve siyasal) konjektürel faktörlerin varlığını görürüz. Yukarıda da bahsedildiği gibi 1990'lı yılların başından itibaren Alevi uyanışına yol açan sebepler ve Alevi hareketinin yakaladığı daha önce benzeri görülmemiş dinamizm, bu filmlerin üretilmesini kolaylaştıran faktörlerin başında gelmektedir. İlişkinin öbür yanında ise, Aleviliğin ne olduğu, Alevi kimliğinin sorunları, Sünnilerle olan ilişkilerin doğası gibi konularda sinema aracılığı ile etkilenen geniş toplumsal kesimlerin varlığı göze çarpmaktadır. Bir yandan toplumsal dönüşüm ve değişimlerin bir parçası olan filmler, öbür yandan parçası oldukları dönüşümü körükleme potansiyelini bünyelerinde barındırırlar.

[6] Yavuz M.H. (1999). "Media Identities for Alevis and Kurds in Turkey" *New Media in the Muslim World: The Emerging Public Sphere*, Ed. D. Eickelman and J.W. Anderson, Bloomington: Indiana University Press, pp.180-199, adlı makalesinde dedelik kurumunun ve dedelerin uğradığı otorite kaybını ve dedelerin geleneksel otoritelerinin önemli bir kısmını günümüzdeki Alevi yazar ve entellektüellere bıraktıklarını dile getirmektedir.

[7] Diğer geleneksel Alevi kurumları gibi "musahiplik" kurumu da günümüzde aşınmış eski bağlayıcılığını yitirmiştir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Kehl-Bodrogi, Krisztina and Barbara Kellner-Heinkele, Anke Otter Beaujean, (1997), "On the Significance of Musahiplik among the Alevis of Turkey: The Case of Tahtacı" *Syncretistic Religious Communities in the Near East, Collected Papers of the International Symposium,* Berlin, 14-17 Nisan, 1995, Leiden.

Ryan ve Kellner'i izleyerek filmleri söylemsel şifreleme ürünleri olarak ele alabiliriz: "Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar" (1997: 35). Buradan hareketle sinemanın politik mücadelelerin yürütülmesinde önem taşıyan kültürel bir temsil platformu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu platform, aynı zamanda ve kaçınılmaz olarak bir birleriyle mücadele içinde olan söylemsel şifrelerin (sinema filmleri) karşılaştığı bir zemin olarak da adlandırılabilir. Aleviliğin anlamının ve sınırlarının ne olduğu başta olmak üzere birçok söylemin sinema aracılığı ile tartışıldı bir ortamın varlığından bahsedebiliriz burada.

Her ne kadar toplumsal dokunun izlerini sinemada görsek de, sinema filmleri herhangi bir durumu veya toplumsal manzarayı tarafsızca/ayna misali yansıtan nesnel araçlar değildir; aksine, Ryan ve Kelnner'in de ileri sürdüğü gibi filmler, belirli ideolojilerin kitlelerin zihninde yerleşmesine katkıda bulunan kurgulardır (1997: 18). Diğer bir anlatımla, filmler sosyal durumların belirli yönlerini seçerek ve bir takım öğelerini görmezden gelerek seyircilerine belli bir bakış açısını telkin ederler. Bu anlamda, hâkim ideolojinin, mevcut siyasal ve sosyal düzenin seyirciye benimsetilmesine katkıda bulunan sinema, alternatif görüşlerin, azınlıkların ve adaletsizliklerin görmezden gelindiği bir platforma dönüşebilmektedir. İşte tam da bu noktada ana akım (*mainstream*) sinemanın ele al(a)madığı, öne çıkar(a)madığı ve yer ver(e)mediği konuları işleyen "aksanlı sinemanın" önemi ortaya çıkmaktadır. Bu filmler tek-tip ve homojen bir kimliğin öne çıkarılıp, toplumsal çeşitliliğin görmezden gelindiği ve farklı toplumsal grupların dışlandığı bağlamlarda kimlik konusunu sorunsallaştırmaktadırlar. Temaları, anlatım tarzları ve prodüksüyon şartları gibi birçok konuda benzerlik arz ederek yeni bir tür oluşturan bu filmlerin bazı örnekleri Türkiye'de Alevi kimliğini sorunsallaştırarak gösterime fırsatını yakalamıştır.

Bahsettiğimiz bu son noktayı Althusserci bir bakış açısı ile de ele alma imkânımız bulunuyor. Althusser bireylerin hâkim ideolojinin (*ruling ideology*) ürünleri olarak yetiştirilmesinde etkili olan devletin ideoloji aygıtları arasında eğitim, aile, okullar, sanat ve işyerlerinin yanı sıra medya araçlarının da önemine değinir (Althusser, 2001:1494). Althusserci bir bakış açısıyla bakacak olursak, ister bir sanat dalı isterse bir medya aracı olarak kavramsallaştırılsın, sinemanın devletin ideolojik aygıtlarının bir kolu olarak öznelerin "çağırılmasında" (*interpellation*), onların davranışlarının, faaliyetlerinin ve kimliklerinin hâkim ideolojinin beklentileri yönünde şekillenmesinde önemli bir yere sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İdeolojik bir anlatı olarak, genel olarak sinemanın özelde de filmlerin kimliklerin içinde üretildiği/yeniden üretildiği şartların ve ortamın şekillenmesindeki önemli bir rolü vardır. Bu rol daha çok filmlerin inşa ettiği gerçeklik algısı ile alakalıdır. Diğer bir ifadeyle sinema gerçekliği hâkim ideolojinin paradigmaları veya mercekleri dolayımı ile filtreleme işlevini üstlenmiştir çoğu kere. Bu durumda ideolojik anlatılar olan sinema filmlerinin politik içeriği gündeme geliyor. İster ana akım (*mainstream*) isterse aksanlı (*accented*) olsun hemen hemen tüm filmlerin politik bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir. Ancak, ana akım filmler hâkim ideoloji ile yakın ilişki içerisinde ideolojik bir devlet aracı olarak gerçekliğin idealize edilmiş formlarını sunup mevcut düzen için makbul kimlik ve söylemlere yer vermektedir. Öte yandan aksanlı sinemanın politik içeriği alternatif bakış açılarına ve kıyıda kalmış dezavantajlı kimliklere yer verebilmekte mevcut durumu sorunsallaştırabilme potansiyeli taşıdıktadır. Aleviliği merkeze alan aksanlı filmler bu açıdan da önem taşımakta Alevi kimliğinin inşasına katkı sunmaktadır.

Türk sineması üzerine yapılacak yüzeysel bir araştırma bile bize Alevilerin dini ve kültürel yaşamlarının sinemada yetersiz temsil edildiğini göstermeye yeterlidir. Aleviliğin açıktan temsil edildiği filmleri görmek için 2000'li yılların başına kadar beklemek gerekmiştir. Bu durum, 2000'lere kadar Aleviliğin sinemada hiç temsil edilmediği anlamına gelmese de daha önceki yıllarda bu kategoriye giren filmlerin "eksik ve yanlış temsil" sorunuyla malul oldukları söylenebilir. Bu filmlere burada sadece bir örnekle değinilecektir: 1967 yapımı *Hacı Bektaş Veli* filmi. Film Hacı Bektaş Veli'yi ve müritlerini genel İslam çerçevesi içerisinde yer alan Müslümanlar olarak tasvir eder. Şüphesiz Hacı Bektaş Veli'nin genel İslam çerçevesi içine yerleştirilmiş olmasında sorun yoktur; ancak O ve müritleri İslam'ın heterodoks yorumuna tabidirler. Diğer bir ifade ile Müslümanlık ortak paydasında ortodoks Müslümanlar olan Sünnilerle birleşseler de inanç ve ibadet alanında onlardan ayrıldıkları noktalar mevcuttur. Filmde Hacı Bektaş ve müritlerinin tercih ettikleri heterodoks İslam anlayışına ve bu anlayışı Sünnilikten farklı kılan hemen hemen hiçbir niteliğe yer verilmemiştir. "Ehli Beyt," "Eline beline diline hâkim olmak" gibi ifadeler filmde birer kez geçse de bu ifadelerin parçası olduğu genel çerçeve es geçilmiştir. Öte yandan, Ramazan orucu ve beş vakit namaz gibi Alevi geleneğinde farz olarak kabul edilmeyen Sünni ibadet pratikleri bolca sunulmuştur. Filmin malul olduğu diğer bir kusur ise, Hacı Bektaş Veli'nin "Türk milletinin bütünlüğünden," Farsça yazmış birisi olarak "Türkçe kullanmanın öneminden" bahsetmesi gibi anakronik bir söyleme başvurmuş olmasıdır.

Aleviliğin Türk sinemasında yetersiz bir şekilde temsil edilmesi ya da Alevilikle ilgili konulara yer veren filmlerin sansür engeline takılması, 1923'ten sonraki dönemde imparatorluktan milli devlete geçiş sürecinde izlenen resmi politikalarla yakından ilgilidir. Çok-etnili ve çok dinli bir imparatorluk mirasından milli bir devlet inşa etmek şüphesiz zor ve sancılı bir süreçtir. Cumhuriyeti kuran kadrolar laiklik ve milliyetçilik araçlarını kullanarak İslami ve çok-uluslu bir imparatorluktan milli bir devlet çıkarmayı hedefleşmişlerdir. Homojen bir Türk milleti yaratılmasını öngören bu kadrolar İslam'ın Sünni yorumunu da resmi devlet dini haline getirmişlerdir. Cumhuriyetle birlikte tesis edilen laik düzen batıdaki pratiklerden farklı olarak devlet-din ayrımını gerçekleştirememiş, hatta böyle bir girişimde de bulunmamıştır. Diyanet İşleri Başkanlığı devlet teşkilatının önemli bir unsuru olarak kurulmuş, din üzerinde devlet kontrolünü tesis etmiştir. Devlet kontrolü altında bir din düzenini öngörerek Osmanlı pratiğini devam ettirmiştir. Cumhuriyet eliti ve Mustafa Kemal Atatürk hiçbir zaman din karşıtı olmamış, ana amaç İslam dininin rasyonel ve milli bir yorumuna ulaşmak olmuştur. Alevilerle ve Alevilikle ilgili olarak böyle bir düzenin en önemli çıkmazı şudur: Cumhuriyet tarafından kısmen rasyonelleştirilmiş ve millileştirilmiş olsa da devlet tarafından kabul edilen ve finanse edilen din tam olarak Sünni bir İslam yorumuna tekabül etmektedir. Diyanet İşleri Başkanlığı yapısı itibariyle tamamen Sünni İslam yorumunu benimsemiş ve Alevilik tamamen göz ardı edilmiştir. Bu durum Aleviler için cumhuriyet tarih boyunca önemli bir sorun olarak kalmaya devam etmiştir.

Osmanlı döneminde dini kimlikleri tanınmayan Aleviler benzer bir sorunu yeni devlette de yaşamaya devam ettiler. Diğer bir deyişle yeni düzenden büyük beklentileri olan Alevilerin bu beklentilerinin önemli bir kısmı gerçekleşmemiştir. Buna rağmen Aleviler cumhuriyeti Kemalist ilkeleri ateşli bir şekilde savunmaya devam etmişleridir çünkü bu rejim Alevi kimliği tanımamış olsa da "şeriat tehlikesi" göz önüne alındığında tek alternatif olarak olmaya devam etmiştir. Cumhuriyetin dini ve etnik açıdan homojen (Sünni-Türk) bir toplum yaratma fikri çerçevesinde Alevi kimliğinin önüne bir takım engeller ve sınırlamalar

(Diyanet bütçesinden pay ayrılmaması, din dersleri müfredatında yer verilmemesi, Alevi köylerine cami yaptırılması, vb.) konduğu görülmektedir. Bu engellemeler ve sınırlamalar, toplumun bazı kesimlerinin zihin dünyasında yer etmiş olan geçmişten gelen ön yargılar ve yanlış bilgilerle birleşince Aleviler kamusal alanda kimliklerini uzunca bir süre gizleme zorunda kalmışlardır. 1990'lar gelindiğinde önemli bir Alevi nüfus kırsaldan büyük kentlere göç etmiş durumdaydı. Yukarıda da anlatıldığı üzere ulusal ve uluslar arası konjektürün sağladığı yeni şartlar, gelişen iletişim teknolojileri ve medya olanakları Alevilere uzun süren sessizliklerini bozma fırsatını vermiştir.

İşte, *O da Beni Seviyor* (2001) filmi böyle bir ortamın mümkün kıldığı ilk filmlerdendir. Yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını Barış Pirhasan'ın üstlendiği filmin başrollerinde Lale Mansur, Luk Piyes, Ece Ekşi, Ayla Algan ve Uğur Polat yer almaktadır. Filme konu olan olaylar 1973 yılı Malatyası'nda cereyan etmektedir. Filmin ana karakterlerinden ve Sünni bir aileye mensup olan Esma bir ortaokul öğrencisidir. Esma o yaz karnesindeki kötü notları yüzünden babasının askerlik arkadaşı olan Kemal'in Malatya (Arguvan) yakınlarındaki evine bir nevi "sürgün" edilir. Aynı günlerde, yıllar önce zorla sözlendirildiği kişiyi terk edip sevdiği adama kaçmış olan ve bu yüzden ailesi ile arası açık olan Kemal'in kız kardeşi Saliha da evine dönmüştür. Bu durum aileyi gerse de Esma, çocukluğundan beri sevdiği ve kendine örnek aldığı Saliha'nın köye gelmesinden memnundur. Esma köyde vakit geçirirken Kemal'lerin yakın dostu bir Alevi ailesinin oğlu olan Hüseyin adlı bir genç ile karşılaşır ve ona âşık olur. Hüsyin'in babası Cafer, aynı zamanda Esma'nın babasıyla ve Kemal ile ortak arkadaşlığı olan bir Alevidir. Esma o yaz yaptığı zorunlu "yolculuk" sayesinde, o zamana kadar yabancısı olduğu Alevilikle ve ibadetleriyle karşılaşır.

Naficy'ye göre "yolculuk" aksanlı filmlerde en sık tekrar edilen izleklerden olup bu "yalnızca mekânın değil kimliğin de sınırlarının sorgulanması, sorunsallaştırılması anlamına gelir" (2006:260). *O da Beni Seviyor* filminin hemen başında "yol" izleği ile karşılaşırız. Bir otomobil yolculuğu ile Esma evinden çıkıp kendisi için yeni bir yer olan Arguvan'a gider. Sünni bir çevreden, yoğun olarak Alevilerin yaşadığı bir muhite yapılan bu yolculuk aynı zamanda ve farkında olunmadan, o zamana dek pek de aşina olunmayan yeni bir kimliğin (Alevi kimliği) içine doğru da yapılan bir yolculuktur. Bu yolculuk sonunda Esma, Alevilerin gündelik yaşantılarını, sözlü geleneklerini, cem törenlerini, din adamlarını (dedeler) gözleme fırsatını bulur ve ön yargılarından arınır. Filmin ilk sahnelerinden birinde Esma, babasının asker arkadaşı ve kan kardeşi olan Cafer'i "Kızılbaş" olarak nitelendirip aşağılar[8] ve hemen arkasından da bu davranışından dolayı kendi annesi tarafından uyarılarak azarlanır. Başta, Alevilik hakkında "Kızılbaşlıktan" başka bir bilgisi olmayan Esma, film boyunca Hüseyin'in kız kardeşleri ile girdiği diyaloglar ve katıldığı cem töreni sonucunda "Alevilik nedir" öğrenir.

O da Beni Seviyor da işlenen temel temalardan biri yüz yıllardır aynı topraklarda yan yana yaşayan iki farklı kimliğin mensuplarının birbirleri hakkında ne kadar da asılsız ve ön yargı dolu fikirlere sahip olabileceğidir. Filmde, öteki hakkında geliştirilen negatif algıların ve önyargıların sorumluluğu tek bir tarafa (Sünnilere) yıkılmaz. Aleviliğin ne olduğunu, dedelik kurumunu, on iki imamı ve Hz. Ali'yi Esma'ya anlatmaya çalışan Hüseyin'in

[8] Alevilerin tarihsel adı olan Kızılbaşlık Esma tarafından bir hakaret olarak kullanılıyor. Annesinden azar işitmesinden de bunu rahatlıkla anlayabiliyoruz. Hakaret olarak kullanıldığında Kızılbaşlık gayri-meşru cinselliği de içeren bir takım ahlaki zaaflara gönderme yapmaktadır.

küçük kız kardeşi ablası tarafından "Konuşacak başka konu kalmadı mı?" diye azarlanır. Küçük kız kardeş ısrar eder "Bu bizim bacımız öğrensin işe." Yine bir başka sahnede, "Ali'den Zülfikar'dan konuşalım" diye öne atılan küçük kız kardeş ablası tarafından "parmak kadar kızın kafasını karıştırdığı" gerekçesiyle susturulur. Burada ablanın şahsında, Alevilerin "Sırrı faş eylememek" adına yıllarca ketum kalmaları eleştirilir. Yine, "Alevilik nedir bilmiyor musun?" sorusuna "Kızılbaşlık mı?" diye cevap veren Esma'ya Hüseyin destek çıkar: "Ayıplamamak lazım bilmiyorlar işte." Yukarıda söz edilen benzer diyaloglar üzerinden Alevi kimliğinin Sünnilerce doğru bir şekilde bilinmemesinde Alevilerin kendilerini anlatma konusundaki çekincelerine ve bir anlamda da yetersizliklerine dikkat çeker film.

Bu filmde Türk sinema tarihinde ilk kez bir cem töreni sahnesine yer verilmiştir. Alevilerin en başta gelen ibadetlerinden olan cem töreni, dede ve zakir başta olmak üzere diğer on iki hizmet sahipleriyle birlikte yansıtılmış, ceme katılan canların niyazı, semah dönülmesi, saz eşliğinde nefeslerin okunması gibi törenin değişik boyutları beyaz perdeye başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Alevileri Sünnilerden farklı kılan en önemli unsurlardan olan cem töreni ilk defa bu film aracılığı ile sinema platformunda kendisine yer bulmuş olmaktadır. Ayrıca, köy halkını etrafına toplayıp, hikâyeler, efsaneler ve menkıbeler anlatan yaşlı adam sahnesiyle özellikle kırsal kesimde yaşan Alevilikteki sözlü geleneğin önemine de vurgu yapmaktadır film.

O da Beni Seviyor, Alevi ve Sünni kimliklerinin bir aradalığının sorun teşkil ettiği en çarpıcı durumlardan biri olan Alevi-Sünni evliliğinin zorluğuna işaret eder. Babaları ve aileleri toplumsal hayatın diğer birçok alanında yakın ilişkiler geliştirmiş olsalar da iş evliliğe gelince çiftlerden birinin Alevi diğerinin de Sünni olmasının konuyu çıkmaza sokmasının anlamsızlığını tartışmaktadır film. İlgili sahnede, Hüseyin ile olan yakınlaşmasını Saliha teyzesine anlatan Esma'yı, Saliha uyarır: "Bu işin şakası yok, yaşınız tutmuyor… dininiz tutmuyor." Esma'dan "Dinimiz niye tutmasın onlar da Müslüman değil mi, Allah Allah diye yeri göğü inletiyorlar" cevabını alan Saliha ekler "Müslüman değiller demedim ama iş orda bitmiyor..." Film bir taraftan Alevi ve Sünni kimliklerinin bir arada, uyum içerisinde ve birbirlerinin alanlarına müdahale etmeden yaşayabileceğine/yaşayabildiğine dikkat çekerken, diğer yandan da bu birlikte yaşamanın ve uyumun sınırları olduğu tezini savunuyor (evlilik bu sınırlardan biri olarak sunulmaktadır). Son tahlilde *O da Beni Seviyor* iki kimlik arasındaki ilişkilerin sorunlu yanlarının değil, farklılıkların karşılıklı hoş görüldüğü durumların altını çizmektedir. Karşılıklı hoşgörü ve birlikte yaşama amacına yönelik çabalar filmde bolca yer alır ve ustalıkla işlenmiştir. Örneğin Alevi ve Sünni ailelerin birlikte gittikleri piknikte yemekler yenip türküler söylenirken bir Sünni olan Kemal, Alevi arkadaşlarına "Şöyle Ali'siz Osman'sız bir şeyler çalın da dinleyelim" der. Burada Kemal'in kastı her iki tarafı da (Alevilik ve Sünnilik) rencide etmeyen, incitmeyen, birlikte eğlenmeyi mümkün kılan ortak bir türkünün söylenmesidir. Yönetmen burada birlikte ve uyum içerisinde yaşamanın yolunu da göstermektedir: hiçbir kimliği diğerinin aleyhine öne çıkarmamak ve ortak değerlerde/paydalarda buluşmak. Filmde, Alevi ve Sünni unsurları bir arada tutan bir faktör olarak "toprak" metaforundan da faydalanılır. Filmin başında babası, Esma'ya Alevi arkadaşı Cafer ve Kemal ile ortaklaşa aldıkları toprağı anlatırken: "Asker dönüşü üçümüz ortak toprak aldık, hep birlik kalalım diye" der. Filmde bir tarla olarak "toprak," farklı yerlere ait üç arkadaşın "hep birlik kalmasına" vesile olacak bir araç olarak sunulmaktadır; bunun yanı sıra tüm Alevileri ve Sünnileri bir arada tutacak ortak bir "vatan" kavramına gönderme yapıldığını düşünmeden edemiyoruz.

İnceleyeceğimiz ikinci film olan *Başka Semtin Çocukları*, İstanbul Gazi Mahallesi'nde yaşayan ve yakın arkadaş olan iki Alevi gencin (Veysel ve İsmail) "başka bir hayat" özlemi içinde, bulundukları "çöplükten" kurtulma hayallerini ve bu hayalleri gerçekleştirebilmek için ödemek zorunda oldukları "bedelleri" konu alıyor. Film, Alevi gençlerinin içinde bulunduğu kimlik bunalımının yanı sıra Alevi ve Sünni kimlikleri arasındaki gerilimi yine bu iki grup arasındaki evlilik ilişkisi bağlamında işliyor. Büyük kısmı gecekondulardan oluşan Gazi Mahallesi'nde yaşayan Alevilerin mekânsal olarak kenarda kalmışlıklarının yanı sıra özellikle adalet, sağlık ve güvenlik hizmetleri anlamında "sosyal bir mahrumiyetin kurbanları olarak yaşadıkları öfke ve çaresizlik duyguları" filmde altı çizilen konular arasında. Yapımcı ve yönetmenliğini Aydın Bulut'un üstlendiği filmin başrollerini Mehmet Ali Nuroğlu, İsmail Hacıoğlu, Volga Sorgu, Bülent İnal ve Eyşan Özhim paylaşıyor.

Birbirine paralel kurgularla ilerleyen filmin başında Gazi Cemevi'ne ait bir cenaze arabasını ve ana karakterlerden biri olan Veysel'in cenaze törenini görüyoruz. Veysel'in abisi olan ve Güneydoğuda'ki operasyonlarda gösterdiği "kahramanlıkla" askerden bir ay erken terhis edilmiş olan Semih kardeşinin cenazesine son anda yetişir ve film boyunca kardeşinin katilini arar. Filmin bu polisiye boyutu ile iç içe geçmiş bir başka yan hikâyede ise Veysel ile Sünni bir ailenin kızı olan Saadet arasındaki aşk ilişkisi işleniyor. Bu ilişki üzerinden, toplumsal hayatın diğer bir kısım alanlarında (askerde, okulda, sporda) nispeten gerilimsiz bir biçimde yan yana var olsalar da, Alevi-Sünni kimlikleri arasındaki bu nispi uyumun bir sınırı olduğu fikri savunuluyor. Nispi uyumun gerilime dönüştüğü bir alan olarak da bu iki grup üyeleri arasındaki evlilik konusuna dikkat çekiliyor. Filmde ele alınan konulardan bir diğeri ise Alevi gençliğinin içinde bulunduğu kimlik bunalımı. Bu bağlamada, bir yandan Alevilerin sosyal, ekonomik ve politik meselelerinden uzak, kendi derdine düşmüş, "köşe dönme" peşinde koşan apolitik yeni nesle eleştiriler yöneltilirken diğer yandan da Kerim karakteri üzerinden eskiden "devrimci mücadelenin" içinde yer almasına rağmen şimdilerde sermaye ve mafya ilişkilerinin parçası olmuş, Gazi'deki gecekonduları arazi rantı uğruna müteahhitlere pazarlayan yeni "Alevi küçük burjuvazisi" eleştirilmektedir.

Öncelikle, toplumda Alevi-Sünni grupları arasında gerçek bir bütünleşme ya da uyumdan söz edebilmek için bakılması gereken en önemli nokta olduğunu düşündüğümüz iki inanç arası evlilikler konusu filmde nasıl ele alınmış onu inceleyelim. Filmin başlarında, Veysel'in amcasının oğlu Haydar, Veysel'in Sünni bir aileye mensup olan Saadet ile evlenmeyi planlamasını onaylamadığını, böyle yapmakla Veysel'in "olduğu şeyi inkâr ettiğini" söyler. "Bu kız sana da yakışmaz bize de yakışmaz, aklını başına al, bize yakışan şekilde davran, sonra pişman olursun" diye kestirip atar Haydar. Haydar aynı zamanda Veysel ile Veysel'in babası arasında bir nevi elçilik vazifesi de görür. Veysel'in babasının oğluna gönderdiği mesajlardan biri Sünni birisiyle evlilik konusundaki görüşlerini özetler niteliktedir: "Milletinden almayan illetinden ölür." Öte yandan Saadet'in abisi de sürekli yanında gezer kardeşinin Veysel ile yakınlaşmasını engellemek için. Bir seferinde Veysel ile kardeşi Saadet'i konuşurken yakalayan Saadetin abisi "Allahsız köpekler… Kızılbaş piçi" gibi hakaretlerle Veysel'i azarlar ve bu ilişkinin kendi taraflarınca da imkânsız olduğunu gösterir. Evlilik söz konusu olunca Alevi ve Sünni kimliklerinin yakıcı bir şekilde devreye girdiği ve böyle bir ilişkinin kendi ülkesi olan Türkiye'de mümkün olmadığını görenVeysel, Saadet ile birleşmelerinin mümkün olacağı bir yer olarak hayal ettiği Amerika'ya bir yolculuk planlar. Naficy'nin aksanlı sinema kavramasallaştırmasının önde gelen temalardan olan yolculuk teması yine burada da karşımıza çıkar. Film boyunca Veysel, Saadet ile Amerika'ya yapacakları yolculuğu planlar, zor ve kolay yönlerini

O'nunla tartışır. *Başka Semtin Çocukları* Alevi ve Sünni grupları arasındaki evliliğin, evlenme niyetindeki çiftlerin iradelerini de aşan toplumsal boyutlarının beyaz perdede gözler önüne serilmesi açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Filmde Veysel ve İsmail Gazi Mahallesi'ndeki Alevi örgütlenmelerine uzak duran Alevi gençlerini temsil etmektedirler. İsmail'in en büyük hayali, eski devrimci yeni işadamı olan Kerim'in işlettiği barda badi gard olmaktır. Veysel ise sevgilisi Saadeti de alarak Amerika'ya gitme düşleri kurar. Filmin birçok sahnesinde, 1993 yılında otuzdan fazla Alevi vatandaşın hayatını kaybettiği Sivas Olaylarını, 1980 öncesi yaşanmış olan ve çok sayıda Alevi'nin öldürüldüğü Çorum ve Maraş olaylarını protesto eden, Alevilerin sorunlarını gündeme getiren düzenli dergiler çıkarıp yürüyüşler ve protestolar tertip eden bir Alevi örgütlülüğünün varlığı dikkate sunulur. Öte yandan bu örgütlülüğün bir kısım Alevi gençliğince yeterince desteklenmediği gösterilir. Gazi'deki dernekte aktif görev alan bir genç İsmail'e sitem eder ve filmin bir sahnesinde "Derneğin dayanışma gecesi var Veysel'i de kapta gel. Bu kadar uzak durmayın bu işlerden" diye uyarır onları.

Başka Semtin Çocukları, hemen her sahnesinde Gazi Mahallesi'ni fon olarak kullanır. Gazi Mahallesi'nin mahalle dışındakilerin gözündeki imajı da masaya yatırılıyor filmde. Bu mahalle için "gayri meşru işlerin yuvası" dendiği, "her türlü pisliğin var olduğu" ve "kesilip atılması lazım gelen" bir organ muamelesi gördüğü filmdeki farklı karakterlerce değişik sahnelerde dile getiriliyor. Filmdeki bir türkü bar sahnesinde arka fonda çalan bir Ahmet Kaya bestesi olan *Arka Mahle* şarkısına yer verilerek, bu mahallenin gidilmesi sakıncalı tehlikelerle dolu bir alan şeklinde algılandığı vurgulanır.

Mahalle sakinlerinin yaşadığı derin aidiyet krizi filmde sıkça dile getirilen iddiaların başında geliyor. Örneğin hastanede ilgi görmediği için ölen annesinden yol çıkan Veysel kendini başka bir ülkenin insanı gibi dışlanmış hissettiğini söyler bir sahnede. Bu aidiyet problemini yaşayan, "başka semtin çocukları" gibi hisseden Veysel değildir yalnızca. Veysel'in babası da kamu otoritesinin kendilerine karşı ayrımcılık yaptığını iddia eder ve bir sahne de Mart 1995 tarihinde yaşanan Gazi Olayları'nı kastederek şöyle konuşur: "17 tane gencimizi iki günde mahallede vurmadılar mı ne oldu? Hepsini salıverdiler."

Sürpriz bir finalle sona eren film, Alevi ve Sünni grupların birbirleri hakkında besledikleri ön yargıların nasılda temelsiz olabileceği tezini sunar bizlere. Oğlu Veysel'in ölümünden Veysel'in Sünni sevgilisi olan Saadet'in abisini sorumlu tutan ve "Kardeşini o yezidin oğlu öldürdü" telkiniyle Veysel'in abisi Semih'i her fırsatta kardeşinin öcünü almaya zorlayan bir Alevi baba figürü öne çıkar film boyunca. Oysa filmin sonunda, Alevi babanın bu inancını boşa çıkaracak şekilde, Veysel'in en yakın arkadaşı ve yine bir Alevi olan İsmail tarafından bir kıskançlık sonucu öldürüldüğünü görürüz.

İnceleyeceğimiz üçüncü film Ersan Arsever tarafından yönetilmiş olan ve başrolleri Cem Davran, Merve Dizdar, Ali Sürmeli, Gün Koper ve Rıza Akın tarafından paylaşılan *Bir Ses Böler Geceyi*. 2012 yılı yapımı filmde, üniversitede bir akademisyen olan Süha, yağmurlu bir gecede arabasını bir köy mezarlığı duvarına çarparak kaza yapar ve yakındaki Alevi köyünde ayini cem yapılan bir evin penceresinden olup bitenleri izlemeye başlar. Ahmet Ümit'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan film, Süha'nın ayini cemde gördüklerine paralel olarak kendi devrimci geçmişini sorgulaması ve 12 Eylül 1980 ortamına ilişkin zihinsel gel-gitler yaşaması üzerine kurgulanmıştır. Filmin merkezinde yer alan ana temaları, Alevilik erkânı ve inanç sistemi, dedelik kurumunun işlevleri ve modern zamanlarda aldığı hal ve dede-talip ilişkileri ekseninde Alevi öğretisinin sorgulanması oluşturmaktadır. Film, bir görgü cemi ile başlar. İntihar eden bir Alevi genci olan İsmail'in

ailesi O'nu "dualamadan" (Alevi erkânına uygun bir şekilde dini tören yapmadan) gömen Hüseyin Dede'nin sorguya çekilmesini talep ederler ayini cemin başında. İsmail'in tabutunu da cem törenine getirirler. Dedenin neden İsmail'i "dualamadığı" ve İsmail'in nasıl biri olduğu "*flash-backlerle*" anlatılır film boyunca. Filmi bizim için önemli kılan asıl husus, 1990'lardan itibaren yeniden inşa sürecinde olan Alevi kimliğinin şekillenmesine, geleneksel Aleviliğin ve kurumlarının eleştirisi yolu ile katkı sağlıyor olmasıdır.

İsmail, "kâmil insan" olmak isteği ile çıkar yola ve bu sebeple Alevi yolu ve erkânına son derece meraklı bir genç olarak dikkatleri üzerine çeker. İsmail'in babası Ali Rıza oğlunun soruları karşısında kendini yetersiz hisseder ve onu bağlı oldukları Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu (rehber) ile tanıştırır. Ancak bir süre sonra dedelerin anlattıkları İsmail'i tatmin etmekten uzak kalır; üstelik İsmail dedeleri kıyasıya eleştirmeye başlar. Filmde bu durum İsmail ile babası arasında geçen bir konuşmada şöyle anlatılır: İsmail, "Baba bu dedelerden fayda gelmez. Bunların 'Eline, beline, diline sahip ol' demekten başka bir bildikleri yok… Onlar Hak için uğraşmayı bırakıp para peşinde koşan zavallılar" der babasına. İsmail'e göre dedeler başta olmak üzere birçok Alevi "yolunu şaşırmış hak davasından düşmüştür." Filmde bu çerçevedeki görüşler değişik kahramanların ağzından defalarca dile getirilir. *Bir Ses Böler Geceyi*, geleneksel Aleviliğin en önemli figürü olan dedeleri/rehberleri/pirleri başlıca iki yönden eleştiri yağmuruna tutuyor. Öncelikle dedeler yeni kuşakların sorularına ve ihtiyaçlarına cevap vermekten uzak, sığ dini bilgileri dolayısıyla eleştiriliyor. Bu bağlamda dedeler bir takım klişeleşmiş ifadeleri tekrarlayıp duran, Aleviliğin dayandığı temel felsefeyi derinlemesine anlayamamış, yetersiz kişiler olarak suçlanıyorlar. İsmail'i "dualamadan" gönderen dedelerden olan Bektaş Sofu'yu sorgularken İsmail'in babası Ali Rıza b suçlamayı açıktan dile getirir: "…yoksa İsmail senin cehaletini mi gördü?"

Filme göre dedelerin eleştirilmeyi hak ettiği ikinci nokta ise, önderlik etmeleri beklenen köylüleri yanlış yönlendirip onlara "faydadan çok zararları dokunan" ve "para peşinde koşan" figürler olarak karşımıza çıkmalarıdır. "Kamil insan" olmak en büyük arzusu olan İsmail ile O'nun bu niyetini ciddiye almayıp küçümseyen Hüseyin Dede arasında şöyle bir diyalog geçer filmde:

Hüseyin Dede, "Şehre git para kazan, geçimine bak…

İsmail, "Ben kâmil insan olmanın peşindeyim, para ne ki hakikati arıyorum ben.

Hüseyin Dede: Demek hakikatin peşindesin, bu yaşta bunlar derin meseleler…

Bir Ses Böler Geceyi'de karşımıza çıkan bu türden eleştiriler, 1960'lardan itibaren Aleviliği Marksizmin etkisinde kalarak yorumlayan ve dedelik kurumunu geleneksel feodal yapının bir parçası gibi değerlendirip bir sömürü aracı olarak sorgulayan görüşlerle paralellik arz etmektedir. 1960'larda başlayan bu tür eleştiriler günümüze kadar sürmüştür; Alevilik konusunda çalışmalar yapan bazı meslektaşlarımıza göre son çeyrek yüzyılda Alevilikte otoritenin dedelik kurumundan yeni bir aydın sınıfına geçmeye başladığı bile söylenebilir (Bkz. Yavuz,1995).

Filmde Alevi gelenek ve erkânının sıkı bir hiyerarşik yapı içerisinde birbirine bağlı olan dedelerin kontrolünde zaman zaman ne kadar baskıcı ve hoşgörüsüz olabileceği güçlü bir şekilde ileri sürülüyor. Gaipten sesler duyan, derenin suyunda Hz. Ali'nin aksini gören, kuşlarla, ağaçlarla konuşan İsmail eşi Gülizar'ı sıkı bir şekilde tembihliyor: "Bunları kimseye anlatma beni hor görürler, düşkün sayarlar. Sana anlattıklarımı duyarlarsa, Hüseyin Dede ve yanındakiler beni el gün içine çıkamayacak hale sokarlar…" İsmail'in

neden "dualanmadan" gömüldüğü konusunda sorgulanan dedelere (Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu) göre İsmail "talip olmaktan çoktan çıkmış… erkâna uymaktan vazgeçmiş" Aleviliği, rehberlerini sorgulayan biridir. Hüseyin Dede'ye göre : "İsmail inançlı bir Alevi değildi, inançlı olsaydı Hakk'ın verdiği canı kendisi almaya kalkmazdı. Bu günahların en büyüğüdür." Geleneğin sorgulanması ve ona aykırı davranılması affedilemeyecek bir davranış olarak görülür ve dedeler sorgulama sonunda İsmail'in "dualanamayacağına" karar verirler. Eğer İsmail'i dualarlarsa kendileri "erkanın dışına çıkmış sayılıp düşkün olacaklardır." Buna isyan eden Ali Rıza, Allah'ın koruyucu ve seven olduğunu, İsmail'in bir suçu varsa hesabını Allah'ın sorması gerektiğini, dedelerin bu işe karışmaması gerektiğini söyleyip ekler "Bektaş Sofu sen Hakkın değil Hüseyin Dede'nin sofususun. Bırakın İsmail sorgusu Hakk'a versin. Siz sorgulamayın. O'nu dualayalım." Oğluna gerekli hoşgörüyü göstermeyen dedelik sistemini sorgulayıp devre dışı bırakmak isteyen bir tavır içine girer Ali Rıza. Başka bir sahnede aynı tavır İsmail tarafından gösterilir; babasıyla konuşurken: "Herkes kendinden mesul, biz kaderimizi niye onların [dedelerin] eline bırakalım. Düşünelim, aklımızı kullanalım. Ancak böyle "kâmil insan" olabiliriz." İsmail'in bu sözlerinde açık bir şekilde kâmil insan olmak için tanrı ile doğrudan ilişkiye geçmenin gerekliliği ve dedelik gibi bir aracı kurumun devre dışı bırakılmasının gerekliliği savunulmaktadır. Yukarıdakine benzer birçok sahnede film, Aleviliğin İslam'ın hoşgörülü bir yorumu olduğuna dair yaygın söylemlerin yapıçözümünü yapmaya girişir adeta. İsmail'i davranışlarından dolayı dışlayanlar ve hakir görenler dedelerden ibaret değildir; O'nun düşüncelerini ve sorgulayıcı tavırlarını öğrenen tüm köylü onunla irtibatını kesmeye başlıyor. Her durumda İsmail'i desteklemesi gereken ahret kardeşi (musahibi) Zülfü bile onunla konuşmamaya başlıyor. Çünkü, Hüseyin Dede'nin söylediği şekliyle İsmail, "Hak-Muhammed-Ali yolunun dışına çıkarak herkesin alnına kara bir leke sürmüştür."

Filmin temel meselesi yukarıda verilen örneklerde görüleceği üzere Alevi geleneği ve din adamlarına bazı noktalarda eleştiriler yöneltmek olsa da bazı sahnelerde eleştiri bir tarafa bırakılarak Alevi inanç sistemi ve geleneğine dair didaktik bir söyleme başvurulmuş. Örneğin Aleviliğin benimsemiş olduğu tanrı ve evren tasavvuru filmde Hallac-ı Mansur görüşleri dolayımı ile anlatılıyor. İsmail musahibi Zülfü ile konuşurken Hallac-ı Mansura gönderme yapar: "Tanrı her yerde, her şeyde. Hallac'ı 'Enel Hak' dediği için öldürdüler. İçimizdeki nuru bulup, kâmil insan olmak lazım." Yine Bektaş Sofu ile İsmail arasında geçen bir diyalogda Hz. Ali ile Kırklar arasındaki yakın ilişki anlatılır: "Hz. Ali bileğini keser ve kanamaya başlar. Aynı anda Kırkların da bileği kanar. Hz. Ali bezle sarar bileğindeki kanamayı durdurur. Kırkların da bileğindeki kanama durur… 'Hepimiz biriz' demektir bu." Alevi öğretisinde insanın merkezi önemini babasına anlatan İsmail: "Ellerin Kabesi var, benim Kabem insandır. Kuran da kurtaran da insanoğlu insandır" şeklinde konuşturulur. Filmin başka bir sahnesinde bir ayini cem sahnesinde ceme yeni katılan gençlere nasıl semah dönüleceği ve semahın anlamı anlatılır ayrıntılı bir şekilde. Çocukluğunda İsmail'e Aleviliğin zengin sözlü kültüründen söylenceler anlatan babası Ali Rıza, İsmail'in şu serzenişi ile karşılaşır: "Keşke herkes senin anlattığın hikâyelerdeki gibi dinimize uygun yaşasaydı. Ama öyle değil işte." İsmail'in bu sözleri üzerine babası onu bir yolculuğa çıkarır. Bu yolculuk İsmail'in kafasındaki soruları aydınlatması beklenen bir yolculuktur ve dedelerin yaşadığı ilçeye doğru yapılır. Ancak yukarıda da anlatıldığı üzere dedeler İsmail'i aydınlatabilecek vasıflardan oldukça uzaktırlar.

Filmin sonu metafizik unsurlarla dolu oldukça mistik bir anlatımla bitirilir. Dualanmadan gömülmesine karar verilen İsmail'in tabutu cemde bulunan canlarca omuzlara alınıp götürülürken, annesinin müdahalesiyle omuzlardan düşer. Kapağı açılan

tabut etrafa ışıklar saçmaya başlar. İsmail canlı bir şekilde orada bulunanlara bakmaktadır. İsmail'in bedeni birden Hızır'ın suretine bürünür ve film orada biter. Bu sahneyle bir yandan dedelerin İsmail hakkında verdikleri kararın yanlışlığı anlatılıp İsmail yüceltilirken, bir yandan da Alevilikteki devriye inanışına da gönderme yapılmaktadır. *Bir Ses Böler Geceyi* yaptığı esaslı Alevilik eleştirisinin yanı sıra Alevi inanç sistemine ait bir takım temel unsurları kitlelerin dikkatine sinema diliyle sunamaya çalışması açısından da önemli bir yerde durmaktadır.

Sonuç:

Ana akım Türk sinemasında kendisine fazla yer bulamamış olan Alevi kimliği etraflı bir şekilde ilk kez burada incelediğimiz aksanlı sinema örekelerinde kendini gösterebilmiştir. Hâkim ideolojinin tasavvur ettiği homojen bir toplum resmine katkıda bulunan Türk sinemasındaki filtrelemeler, görmezden gelinmeler, yanlış ve eksik temsiller aksanlı sinemanın incelediğimiz gösterdiğimiz örneklerindeki alternatif söylemlerle sorgulanmaya çalışılmıştır. Yukarıda da ifade edildiği gibi ana akım sinemada Alevilik konuları neredeyse hiç işlenmemiş olup bu konuda sessiz kalınmıştır. Ancak, Alevilik söz konusu olunca, sessiz kalıp görmezden gelmenin kendisi de başlı başına bir söylemdir, bir tavırdır. Diğer fonksiyonları bir tarafa sadece bu sessizlik söylemini bozması aksanlı sinema ürünlerini anlamlı kılmaktadır.

Makalemize konu olan filmler birkaç açıdan Alevi kimliğinin şekillenmesine katkı sunmaktadır. Öncelikle, yeni şartlar altında Alevi kimliğinin sağlıklı bir zeminde gelişebilmesi açısından özeleştiri pratiğinin yaygınlaştırılması büyük önem taşımaktadır ve bu filmler Alevilere böyle bir fırsatın kapılarını aralamaktadır. *O da Beni Seviyor*, Alevilerin kendilerini toplumun diğer kesimlerine yeterince anlatma konusundaki eksikliklerini eleştirilirken, *Başka Semtin Çocukları* yeni kuşakları Aleviliğin meselelerine ilgi duymadıkları için eleştiriyor. *Bir Ses Böler Geceyi* ise çok esaslı bir şekilde Alevi din adamları, Alevi geleneğini hoş görüden uzak ve baskıcı bir şekilde yorumlamakla eleştiriliyor. Filmlerde sıkça işlendiği üzere, sosyal mekânlarda ne kadar içi içe olurlarsa olsunlar ve ne kadar yakın ilişkiler geliştirirlerse geliştirsinler Alevi ve Sünni grupları arasındaki evlilik konusu iki grup arası ilişkilerde çoğu zaman bir gerilim kaynağı olmaya devam etmektedir. Eleştiri ve Sünnilerle yaşanan sorunlara dikkat çekmenin yanı sıra filmlerde karşılaştığımız diğer bir yaygın unsursa Alevi inanç ve ibadet sistemine dair bazı temel bilgilere yer verilmesidir (ayini cem, semah, dedelik, musahiplik, Hz. Ali, vb.). Alevi geleneğine ait zengin ezgilerin, deyişlerin ve nefeslerin sıkça kullanılmış olması kuşkusuz söz konusu filmlere sanatsal açıdan benzersiz bir derinlik katmıştır.

Kaynaklar:

ALTHUSSER, Louis. (2001). "Ideology and Ideological State Apparatuses," Ed.Vincent B.L., *The Norton Anthology of Aheory and Criticism*, New York, Norton.

BOZKURT, Fuat (1992). *Aleviliğin Toplumsal Boyutları*, İstanbul: Tekin Y.

DERİNGİL, Selim (1998). *The Well-Protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire 1876-1909*, Tauris, London.

DOĞAN, İzzettin (1995). "Hacı Bektaş'ı Seviyorsanız Güvercini Uçurmalısınız, Hem de İncitmeden," *Milliyet,* 17 Ağustos 1995.

ERDEMİR, Aykan (2004), *Incorporating Alevis: The Transformation of Governance and Faith-Based Collective Action in Turkey*, Harvard University, Anthropology and Middle Eastern Studies, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Boston.

KALELİ, Lütfi (2001). "Örgütlenme ve İletişim" Ed. Engin, İsmail and Erhard, Franz, *Aleviler,* Hamburg v:3 p.283.

KEHL-BODROGI, Krisztina (2003). "Atatürk and the Alevis: A Holy Alliance," Ed. White, P. J. ve Jongerden, J., *Turkey's Alevi Enigma*, Brill, Leiden, s. 60-79.

MAALOUF, A. (2000). *Ölümcül Kimlikler*, İstanbul, YKY.

MASSICARD, Elise (2007). *Türkiye'den Avrupa'ya Alevi Hareketinin Siyasallaşması*. İstanbul: İletişim Yayınları.

MELIKOFF, Irene (1999). *Hacı Bektaş, Efsaneden Gerçeğe*, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul.

NAFICY, Hamide (2001). *An Accented Cinema, Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, New Jersey.

OCAK, Ahmet Y. (2000). "Babailer İsyanından Kızılbaşlığa: Anadolu'da İslam Heterodoksisinin Doğuş ve Gelişim Tarihine Kısa Bir Bakış," Ed. Engin, İ . ve Franz, Erhard, *Aleviler/Alewiten*. Hamburg: Deutsches Orient-Institut.

ORTAYLI, İlber (2001). *Gelenekten Geleceğe*, Ufuk Yayınları, İstanbul.

PAKALIN, M. Zeki (1946). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, MEB Y., İstanbul.

RYAN, M. ve KELLNER, D. (1997). *Politik Kamera*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SUNER, Asuman (2006). *Hayalet Ev*, *Yeni Türk Sinemasında Aidiyet*, *Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul.

ÜZÜM, İlyas (2000). *Günümüz Aleviliği*, İsam Y., İstanbul.

VERGİN, Nur (1991). "Din ve Muhalif Olmak: Bir Halk Dini Olarak Alevilik," *Türkiye Günlüğü*, s.17, ss. 11-21.

YAVUZ, M. H. (1995). "The Patterns of Political Islamic Identity: Dynamics of National and Transnational Loyalties and Identities," *Central Asian Survey*, 14(3), ss. 341-372.