



**T.C.**  
**NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**HACI BEKTAŞ VELİ ARAŞTIRMA VE UYGULAMA ENSTİTÜSÜ**  
**ALEVİ-BEKTAŞİ KÜLTÜRÜ ANA BİLİM DALI**

## **TÜRK SİNEMASINDA ALEVİLİK ALGISI (1990-2020)**

Yüksek Lisans Tezi

Sevcan KURNUÇ

Danışman  
Doç. Dr. İlgar BAHARLU

Nevşehir  
Ağustos 2023

## **BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK**

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

**Tezi Hazırlayan**

Sevcan KURNUÇ



## TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK

“Türk Sinemasında Alevilik Algısı (1990-2020)” adlı Yüksek Lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan  
Sevcan KURNUÇ

Danışman  
Doç. Dr. İlgar BAHARLU

## KABUL VE ONAY SAYFASI

Doç. Dr. İlgar BAHARLU danışmanlığında Sevcan KURNUÇ tarafından hazırlanan “Türk Sinemasında Alevilik Algısı (1990-2020)” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü Alevi-Bektaşî Kültürü Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

15 /08 / 2023

### JÜRİ İMZA

Danışman : Doç.Dr. İlgar BAHARLU  
Üye : Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ  
Üye : Doç. Dr. Bülent AKIN

### ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun ..... / ..... / ..... tarih ve .....sayılı Kararı ile onaylanmıştır.

..... / ..... / .....

Doç. Dr. İlgar BAHARLU  
Enstitü Müdürü

## TEŞEKKÜR

Tez çalıőmasının başlangıcından itibaren her tŒrlŒ desteği veren ve yaklaőımları ile bana yardımcı olan danışman hocam Doç. Dr. İlgar BAHARLU'ya, tez yazım sŒrecinde gerekli anlayış ve desteği gŒsteren eőim Cihan KURNUÇ'a ve kızım NurgŒl KURNUÇ'a teőekkŒr ederim. Yaőamım boyunca beni sŒrekli destekleyen annem Nuray TOSUN'a ve babam Mehmet TOSUN'a bu çalıőmamda da benden desteklerini esirgemedikleri için teőekkŒr ederim.



## TÜRK SİNEMASINDA ALEVİLİK ALGISI (1990-2020)

Sevcan KURNUÇ

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü, Alevi-Bektaşî Kültürü Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans, Ağustos 2023,  
Danışman: Doç. Dr. İlgar BAHARLU

### ÖZET

Güzel sanatların yedincisi kabul edilen sinema farklı yöntemler ile incelenebilecek karmaşık, katmanlı ve geniş bir alandır. Yapılacak çalışmalarda estetik unsurlar incelenebileceği gibi filmlerin anlatsal ve görsel öğelerinden yararlanarak kültürel incelemeler de yapmak mümkündür. Bilindiği üzere insanların izledikleri görüntüler, olayları ve olguları nasıl algıladıkları hususunda belirleyici olabilmektedir. Sinemanın olayları ve olguların anlamlandırılmasındaki etkisi, televizyon yayıncılığının akabinde de dijital platform yayıncılığının başlamasıyla artmıştır. Bu minvalde sinema tüm toplum kesimlerini olduğu gibi Alevileri de etkilemiş ve bu etki sinemada Aleviliğin konu edilmesi ile daha da derinleşmiştir.

Bu çalışmada; “Sinemanın Alevilik algısı nedir ve Alevilik, izleyiciye tarihî ve itikadi yapıya sadık kalınarak mı anlatılmıştır?” soruları yanıtlanmaya çalışılmıştır. Sinema, televizyon ve dijital platformlarda filmlerin izlenebilmesinin yanı sıra bir filmin dizisinin yapılması yahut bir dizinin filminin de yapılabilmesi çalışmanın daha kapsamlı ve geniş ele alınması sonucunu doğurmuştur. Bu anlamda sinemada gösterilen filmlerin ele alınması konunun anlaşılması için yeterli olamayacağından çalışmada sinema filmlerinin yanı sıra televizyon ve dijital platform dizilerinden örneklem seçilmiştir. Yapılan incelemeler neticesinde sinemada Alevilik söz konusu olduğunda Alevi, Bektaşî, Kızılbaş, ocak kavramı ve dedelik kurumu, Cem ibadeti ve semah olmak üzere altı kavramın ağırlıklı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Filmlerde ve dizilerde Aleviliğe ilişkin bu kavramların genel hatları ile itikadi yapıya sadık kalınarak ele alındığı ve Alevilik algısının şekillenmesinde bu hususa dikkat edildiği söylenebilir.

Örnekleme yer alan filmler ve dizilere ilişkin değinilmesi gerek bir diğer husus ise filmlerde Alevilikle ilgili itikadi unsurlardan ziyade sosyolojik unsurların ele alınmasıdır. Ayrıca örnekleme yer alan popüler filmlerde Alevilik başat öğe olarak yer almazken bağımsız filmlerde gerçeğe yakın bir Alevilik algısı başat öğedir. Dizilere bakıldığında ise filmlerin aksine bir durum söz konusudur. Dizilerde sosyolojik unsurlardan ziyade itikadi unsurlar yer almaktadır. Bu kapsamda izleyicinin dikkatini çeken *Muhteşem Yüzyıl* ve *Alef* dizileri tarihsel seyirden uzaklaşmadan seyirciye Aleviliğe ve itikadi yapıya ilişkin öğeleri aktarmıştır. *Yunus Emre Aşkın Yolculuğu* dizisinde ise Yunus Emre ile Taptuk Emre'nin itikadi özellikleri tarihsel gerçeklikten bağımsız, Sünni İslam öğretisi paralelinde ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Alevi, Bektaşî, Kızılbaş, Film, Dizi*

## PERCEPTION OF ALEVISM IN TURKISH CINEMA (1990-2020)

Sevcan KURNUÇ

Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Hacı Bektaş Veli Research and Application Institute, Alevi-Bektaşlı Culture Department, Master's Degree, August 2023, Supervisor: Assoc. Dr. İlgar BAHARLU

### ABSTRACT

Cinema, which is accepted as the seventh of fine arts, is a complex, layered and wide field that can be examined with different methods. In the studies to be conducted, it is possible to examine aesthetic elements as well as cultural analyses by making use of the narrative and visual elements of films. As it is known, the images people watch can be decisive in how they perceive events and phenomena. The influence of cinema in making sense of events and phenomena has increased with the introduction of television broadcasting and then digital platform broadcasting. In this respect, cinema has affected Alevis as well as all segments of society, and this effect has deepened with the subject of Alevism in cinema.

In this study, "What is the perception of Alevism in cinema and is Alevism explained to the audience by remaining faithful to the historical and religious structure?" questions were tried to be answered. The fact that films can be watched in cinema, television and digital platforms, as well as the fact that a film can be made into a TV series or a TV series can be made into a film, has led to a more comprehensive and broad approach to the study. In this sense, since it would not be sufficient to deal with the films shown in the cinema in order to understand the subject, a sample of television and digital platform series was selected in addition to cinema films. As a result of the analyses, it has been determined that six concepts, namely Alevi, Bektashi, Kızılbash (Redhead), the concept of Ocak (lineage of the dede) and the "dedelik Institution" (Community and religious leaders), Cem worship and semah, are predominantly used when it comes to Alevism in cinema. It can be said that these concepts related to Alevism in films and TV series are generally handled in a faithful manner and attention is paid to this issue in shaping the perception of Alevism.

Another issue that needs to be mentioned about the films and TV series in the sample is that the films deal with sociological elements rather than religious elements related to Alevism. In addition, while Alevism is not the dominant element in the popular films in the sample, a realistic perception of Alevism is the dominant element in independent films. When we look at the TV series, there is a situation contrary to the films. In the series, there are religious elements rather than sociological elements. In this context, the Magnificent Century and Alef series, which attracted the attention of the audience, conveyed elements related to Alevism and the religious structure to the audience without moving away from the historical course. In the Yunus Emre Aşkın Yolculuğu (Journey of Love) series, the religious characteristics of Yunus Emre and Taptuk Emre were handled in parallel with the Sunni Islam doctrine, independent of historical reality.

**Key Words:** *Alevi, Bektashi, Redhead, Film, Series*

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK .....	ii
TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK .....	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI .....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZET.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	viii
KISALTMALAR .....	x
RESİMLER LİSTESİ .....	xi
GİRİŞ .....	1
BİRİNCİ BÖLÜM .....	4
SİNEMA FİLMLERİ VE DİZİLERDE ALEVİLİĞE İLİŞKİN TEMEL KAVRAMLAR .....	4
1.1. Alevi/Bektaşî/Kızılbaş Kavramları .....	4
1.1.1. Alevi.....	4
1.1.2. Bektaşî .....	9
1.1.3. Kızılbaşlık.....	14
1.2. Aleviliğe İlişkin Kurumlar ve Ritüeller .....	19
1.2.1. Ocak Kavramı ve Dedelik Kurumu .....	19
1.2.2. Cem İbadeti.....	24
1.2.3. Semah.....	28
İKİNCİ BÖLÜM.....	31
SİNEMA: DÖNEMLER VE AKIMLAR .....	31
2.1. Türk Sinemasının Tarihsel Seyri.....	31
2.1.1. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939).....	35
2.1.2. Geçiş Dönemi (1939-1950) .....	40
2.1.3. Sinemacılar Dönemi (1950-1970) .....	43
2.1.4. 1970-1980 Arası Dönem.....	47
2.1.5. 1980 Darbe Sonrası Dönem (1980- &).....	48
2.2. Sinema Akımları .....	54
2.2.1. Hazretli Filmler Dönemi.....	54
2.2.2. Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı.....	56



2.2.3. Ulusal Sinema Akımı.....	59
2.2.4. Devrimci Sinema Akımı .....	61
2.2.5. Millî Sinema Akımı .....	63
2.3. Türk Sinemasının ve Sinema Akımlarının Alevilik-Bektaşilik Açısından Değerlendirilmesi.....	66
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	69
TÜRK SİNEMASINDA VE DİZİLERDE ALEVİLİK ALGISI .....	69
3.1. Sinema Filmleri.....	69
3.1.1. Hasan Boğuldu.....	69
3.1.2. O da Beni Seviyor.....	73
3.1.3. The İmam.....	76
3.1.4. Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?.....	81
3.1.5. Ulak.....	87
3.1.6. Saklı Hayatlar .....	92
3.1.7. Bir Ses Böler Geceyi.....	95
3.1.8. Yunus Emre: Aşkın Sesi.....	101
3.2. Diziler.....	105
3.2.1. Muhteşem Yüzyıl.....	105
3.2.2. Yunus Emre Aşkın Yolculuğu.....	120
3.2.3. Alef .....	130
SONUÇ .....	137
KAYNAKÇA.....	143

## KISALTMALAR

Bk.	: Bakınız
C.	: Cilt
Doç. Dr.	: Doçent Doktor
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
ÖSS	: Öğrenci Seçme Sınavı
Prof. Dr.	: Profesör Doktor
S.	: Sayfa
T.D.V	: Türkiye Diyanet Vakfı
T.y	: Tarih Yok
Vb.	: Ve Benzeri

## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 3.1.</b> Hasan Boğuldu film afişi.....	69
<b>Resim 3.2.</b> O Da Beni Seviyor film afişi .....	73
<b>Resim 3.3.</b> The İmam film afişi .....	76
<b>Resim 3.4.</b> Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü? film afişi .....	81
<b>Resim 3.5.</b> Kam ana rolünde Ayşen Gruda .....	83
<b>Resim 3.6.</b> Ulak film afişi.....	87
<b>Resim 3.7.</b> Filmde Ulak İbrahim'in görüldüğü ilk sahne .....	89
<b>Resim 3.8.</b> Saklı Hayatlar film afişi.....	92
<b>Resim 3.9.</b> Bir Ses Böler Geceyi film afişi.....	95
<b>Resim 3.10.</b> Hızır rolünde Ali Sürmeli.....	100
<b>Resim 3.11.</b> Yunus Emre film afişi .....	101
<b>Resim 3.12.</b> Muhteşem Yüzyıl dizi afişi .....	105
<b>Resim 3.13.</b> Kalender Şah rolünde Erkan Bektaş.....	114
<b>Resim 3.14.</b> Yunus Emre Aşkın Yolculuğu dizi afişi.....	120
<b>Resim 3.15.</b> Aynalı (sağda), Yunus Emre ve Molla Kasım.....	123
<b>Resim 3.16.</b> Alef dizi afişi .....	130
<b>Resim 3.17.</b> Dizide gösterilen derviş aynası.....	133

## GİRİŞ

1895 yılında Lumiere Kardeşlerin sinematografi icat etmeleri ile başlayan süreçte sinema insanların günlük yaşamına oldukça hızlı bir şekilde dâhil olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk sinema gösteriminin 1896-1897 yıllarında yapıldığı göz önüne alındığında bu hız daha iyi anlaşılacaktır (Özön, 2013, s. 34). 1968 yılında TRT'nin ilk deneme televizyon yayını yapmasıyla sinemanın yanına televizyon da eklenmiştir. Haftada üç gün üçer saat olarak başlayan televizyon yayını 1990'lı yıllarda özel televizyonların kurulması ile yirmi dört saat yayın seviyesine gelmiştir (Özçağlayan, 2014). Bu yıllarda sinema ve televizyon arasında iş birlikleri oluşmuş, filmler bir yandan televizyonda gösterilmeye başlanmış bir yandan da sadece televizyonda gösterilmek üzere filmler yapılmıştır (Sevinç, 2014, s. 104). 2010'lu yıllara gelindiğinde ise sinema ve televizyonun yanına yeni bir yayıncılık türü olan dijital platformlar eklenmiştir (Kavas, 2021, s. 799).

Günümüzde filmler yalnızca sinemada gösterilmemekte, televizyon ve dijital platformlarda da izlenilmektedir. Bunun yanı sıra dijital platformda yayınlanan bir film ya da dizi televizyonda da yayınlanmaktadır. Örneğin, *Alef* dizisi hem dijital bir platform olan Blu TV'de hem de Fix Türkiye kanalında yayınlanmıştır. Sinema, televizyon ve dijital platformlar arasındaki bu iş birliği ve geçişkenlik Çin'in Wuhan kentinde çıkıp dünyaya yayılan COVID-19 salgını ile artmıştır. Salgından sonra çekilen filmlerin bir kısmı -Recep İvedik gibi gişe kaygısı olmayan yapımlar bile- sinemada gösterime dahi sokulmamakta, doğrudan dijital platformlarda yayınlanmaktadır. Ayrıca sinema, televizyon, dijital platform geçişkenliği yalnızca gösterim alanı ile sınırlı kalmamakta, bir dizinin finali film olarak yayınlanmakta ya da filmi çekilebilmektedir.

Yayıncılık alanındaki bu gelişme ve değişimler sinemanın toplumun olayları ve olguları algılama noktasındaki etkisini daha da artırmıştır. Bunun yanı sıra sinema, televizyon ve dijital platformlarda Aleviliğe ilişkin öğelerin daha fazla yer almaya başlaması Aleviliğin algılanış biçimini de etkilemiştir. Bu çalışmada “Sinemanın Alevilik algısı nedir ve Alevilik, izleyiciye tarihî ve itikadi yapıya sadık kalınarak mı anlatılmıştır?” soruları yanıtlanmaya çalışılmıştır. Sinemada Alevilik üzerine yapılan tez çalışmalarına bakıldığında İhsan Koluvaçık tarafından hazırlanan *2000 sonrası Türk Sinemasında Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller* adlı bir doktora tezi bulunduğu tespit edilmiştir. İhsan Koluvaçık çalışmasında on sinema filmini incelemiştir. Konumuz ile doğrudan ilgili olmamakla birlikte Tuğçe Düzen’in *1980 Sonrası Türk Tiyatrosunda Alevi-Bektaşî Unsurları* adlı yüksek lisans tezi de eklendiğinde konunun yeterince tartışılmadığı görülmektedir. Ayrıca sinemanın Alevilik algısının ne olduğu, Aleviliğin tarihsel ve itikadi yapıya sadık kalınarak ele alınıp alınmadığı hususunda klasik anlamda sinemada gösterilen filmlerin ele alınması, konunun anlaşılması için yeterli olamayacağından çalışmada sinema filmlerinin yanı sıra televizyon ve dijital platform dizilerinden örneklem seçilmiştir. Bu kapsamda sinema, televizyon ve dijital platform ekseninde Aleviliğin nasıl algılandığı konusunda bir çalışmanın yapılmamış olması tezimizin özgün yanını oluşturmaktadır.

1990’lı yıllarda sinema-televizyon iş birliğinin başlaması nedeniyle örneklem 1990-2020 tarihleri arasındaki film ve dizilerden oluşturulmuştur. Örneklem seçiminde göz önüne alınan bir diğer ölçüt *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?*, *Ulak* gibi popüler sinema filmleri ile *Saklı Hayatlar*, *Bir Ses Böler Geceyi* gibi bağımsız film örneklerinin bir arada olmasıdır. Dizilerde ise yayınlandığı dönemde dikkat çekmeyi başaramamış yapımlar seçilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Aleviliğin sinemada görünüm alanının kısıtlı olması örneklem seçiminin ve çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır. Nitekim çalışmada ele alınan otuz yıllık süreçte Aleviliğin başat öğe olarak yer aldığı yapım sayısının çok az olduğu görülmüştür. Örneklemde yer alan film ve diziler ise şunlardır: *Hasan Boğuldu* (1990), *O da Beni Seviyor* (2001), *The İmam* (2005), *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006), *Ulak* (2008), *Saklı Hayatlar* (2011), *Bir Ses Böler Geceyi* (2012), *Yunus Emre Aşkın Sesi* (2013), *Muhteşem Yüzyıl* (2011-2014), *Yunus Emre Aşkın Yolculuğu* (2015-2016), *Alef* (2020-2022).

Çalışmanın birinci bölümünde örneklemedeki sinema filmleri ve dizilerde Aleviliğe ilişkin ağırlıklı olarak yer alan kavramlar açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede Alevi, Bektaşî, Kızılbaş, ocak kavramı ve dedelik kurumu, Cem ibadeti ve semah olmak üzere altı temel kavramın yaygın olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

İkinci bölümde sinemanın tarihsel serüveni sinematografin Osmanlı Devleti'ne gelişinden günümüze değin Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), 1970-1980 Arası Dönem ve 1980 Darbe Sonrası Dönem (1980-&) olmak üzere literatürdeki genel kabul ekseninde incelenmiştir. Ayrıca sinemada cereyan eden düşünce akımlarına ikinci bölümde yer verilerek sinemanın tarihsel seyrinde önemli olan fikirlere değinilmiştir. Bu kapsamda, sinemanın tarihsel seyrinde Aleviliğin ele alınışının toplumsal ve siyasal dönüşümlerden bağımsız olmadığı görülmüştür. Örneğin Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında çektiği Nur Baba filmi bir Bektaşî tekkesini konu edinmiş, dönemin ideolojisi çerçevesinde tekkenin şeyhi kadın düşkünü biri olarak tasvir edilmiştir. Bir başka önemli film olan ve Millî Sinema Akımı içerisinde yer alan *The İmam* filminde de anılan Akımın İslam algısı kapsamında Alevilik ele alınmış, Göçerli Köyü adı altında Alevi olduğu hissettirilen bir grup köylü öteki olarak filmde konumlandırılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise sinema filmleri ve diziler analiz edilmeye çalışılmıştır. İzleyicinin duygu ve düşüncelerinin şekillenmesinde filmlerde ve dizilerde kullanılan kostüm, dekorlar ve senaryo önem arz etmektedir. Bir başka deyişle senaryoda Aleviliğe ilişkin yer alan unsurların kostüm ve dekorlarla desteklenmesi izleyicinin Alevilik algısının şekillenmesine katkı sağlamaktadır. Örneğin *Muhteşem Yüzyıl* dizisinde Kalender Şah'ın tasvirinde teslim taşı ve Elifî Tac kullanılması Kalender Şah'ın Bektaşî şeyhi olduğunu izleyiciye anlatmakta önemli detaylardır. Bu minvalde Alevilik hakkında yapılan bilimsel çalışmalar ışığında film ve dizilerin senaryosu, dekorları ve kostümleri incelenmiş olup seçilen sekiz film ve iki dizi YouTube üzerinden, bir dizi yayımlandığı dijital platform üzerinden izlenmiştir.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## SİNEMA FİMLERİ VE DİZİLERDE ALEVİLİĞE İLİŞKİN TEMEL KAVRAMLAR

### 1.1. Alevi/Bektaşî/Kızılbaş Kavramları

#### 1.1.1. Alevî

Türk Dil Kurumu, Alevî sözcüğünü “Hz. Ali’ye bağlı kimse” şeklinde tanımlamıştır (Türk Dil Kurumu [TDK], 2023). Kamus-i Türki’de ise Alevîlik “1-Hazret-i Ali bin Ebî Tâlib (r.a) ile Fâtîmatü’z-Zehrâ binti Resulullâh (s.a.v) sülâle-i tâhiresinden olan sâdât ve şürefâyaya vasf olur. 2- Hazret-i Ali (r.a) efendimize intisâb ve tarafgîrlîk edip, sâir ashâb-ı kirâma suver ve derecât-ı muhtelifede tercih edenlere ve turuk-ı aliyyeye tabî olup, Hazret-i müşârun-ileyhe intisâbla müftehir bulunanlara vasf olur: onlar Alevîdir; Alevîlerin bir hâli vardır.” şeklinde tanımlanmıştır (Sami, 2018, s. 736). Rıza Zelyut, Alevî kelimesinin Ali sözcüğüne aitlik anlatan “-î” ekinin eklenmesi ile Ali’den türetilmiş olduğunu belirtmiştir (2012, s. 21). Benzer bir etimolojik yaklaşım da Rıza Zelyut gibi inanç sisteminin içinden gelip konu ile ilgili eserler veren Hamza Aksüt’e aittir. Aksüt, “nasıl Musa’ya bağlı olana Musevî deniyorsa Ali’ye bağlı olana da Alevî denir” şeklinde Alevî sözcüğünü tanımlamaktadır. Ersal, Anadolu ve Balkan coğrafyasında yaptığı çalışmalarda Alevî toplulukların tarihlerini hilafet mücadelesinin başlangıcına kadar götürdüklerini tespit ettiğini ve Hamza Aksüt gibi inanç sistemi içerisinden gelip saha ile ilgili eserler veren kişilerin de etimolojik yaklaşımlarla bu görüşü desteklemeye çalıştığını belirtir (2016a, s. 13-14). Bu minvalde Alevîliğin iki eksen üzerinden tanımlanmaya çalışıldığı görülmektedir: Hz. Ali’nin soyundan gelmek ve soydan gelmemekle birlikte ona bağlı olmak.

Melikoff, kelime üzerinden tanımlamalara ilişkin tehlikeyi Nusayrîler üzerinden açıklamıştır. Nusayrî adı yerine Suriye’de Alavî adı kullanıldığından bahisle bu

grubun Aleviler ile karıştırıldıklarını belirtmiştir. Rıza Zelyut da benzer bir yaklaşım ile kelimenin etimolojisini bilmeyenlerin Alevi kelimesini alev kelimesine bağlayarak ateşe tapanlar gibi hatalı bir çıkarımda bulduklarını ifade etmiştir (2012, s. 21). Türkiye’de ise Alevi kelimesinin kullanımının çok eski olmadığı ve XIX. yüzyıldan önce bu kelimenin kullanılmadığı araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir.<sup>1</sup> Osmanlı Devleti’nde Alevi toplulukları tanımlamak için Alevi kelimesi yerine Râfîzî, mülhit ya da zındık kelimesi kullanılmıştır. Safevî Devleti’nin kurulmasından sonra Kızılbaş sözcüğü de bu zümrelerin tanımlanmasında kullanılmaya başlanmıştır. Zaman içinde Kızılbaş sözcüğünün hakaret olarak kullanılması ile bir algı sorunu doğmuş ve yerini Alevi sözcüğü almıştır (Melikoff, 2011, s. 20). Nitekim Yusuf Ziya Yörükân, Tahtacı Türkmen Alevileri üzerinde yaptığı çalışmada olumsuz algıyı yok etmeye çalışmıştır (Yörükân, 2001).<sup>2</sup>

Aleviliğin kelime anlamı yanında Alevi sözcüğü ile kastedilen topluluğa yakından bakmak konunun anlaşılması açısından önem arz eden bir diğer husustur. Alevilik bugün Kızılbaşlığı ve Bektaşılığı de içerecek şekilde hipernim bir kavram hâline gelmiştir. Dolayısıyla Aleviliğin ne olduğu sorusunun bir cevabı da tarihsel süreçte yatmaktadır.

---

<sup>1</sup>Araştırmacılar arasında Alevi kelimesinin XIX. yüzyılda kullanılmaya başlandığı kabul edilmesine rağmen yapılan çalışmalarda bu sözcüğün daha erken dönemlerde kullanılmaya başlandığına ilişkin bulgular da bulunmaktadır. Örneğin Gülten tarafından yapılan bir çalışmada Osmanlı Devleti’nde Alevi sözcüğünün geçtiği ilk belgenin 1455 yılında düzenlenmiş, Ordu iline ait bir tahrir defteri olduğu tespit edilmiştir. Ordu’nun XIX. yüzyıla kadar merkezi olan ve Çepnilerin yaşadığı Bayramlı söz konusu tahrir defterinde “Bölük-i Niyabet-i Ordu bi-ismi Alevî” olarak adlandırılmıştır. Bayramlı 1485 tarihli tahrir defterinde de benzer şekilde “Bölük-i Niyabet-i Ordu nam-ı diğer Alevî” olarak kaydedilmiştir. Ayrıca Sivas, Tokat, Amasya, Çorum, Bozok sancaklarında yaşayan Ulu Yörük Türkmenleri içinde yer alan iki grup Yörük defterine Alevi olarak kaydedilmiştir. Bunlardan Tatlu bölüğü “Kışlak-ı Çakalcalu tabi-i tat Alevî” ve “Kışlak-ı Hacılar tabi-i Tat Alevî der-hududu karye-i Karacaöz” şeklinde, Kiranpa bölüğü ise “Der-mezra-i Akpınar tabi-i Tat Alevî” şeklinde kaydedilmiştir (2016, s. 33-37). Tahrir defteri kayıtlarının yanı sıra Alevi sözcüğünün kullanımına ilişkin başka bulgular da söz konusudur. Celalzâde Salih Çelebi’nin XVI. yüzyılda yazdığı Tarih-i Sultan Süleyman adlı eserinde Alevi sözcüğü Kızılbaş sözcüğü ile eş anlamlı kullanılmıştır. XV. yüzyıl sonları ile XVI. yüzyıl başlarında yaşamış şairlerden Hayâlî Bey de beyitlerinde Alevi sözcüğünü Kalenderî, Haydarî, Bektaşî, Kızılbaş, Abdal, Işık ve Torlak sözcüklerinin eş anlamlısı olarak kullanmıştır. Alevi sözcüğünün XV. ve XVI. yüzyıllarda kullanılmaya başlanmasına ve bu grupların Osmanlı Devleti kayıtlarına Alevi olarak geçmesine karşın dönemin iktidarları kelimenin “Ali soylu, Ali soyundan gelenler” ve “Ali taraftarları ya da sempatanları” anlamından dolayı kullanımını sınırlı tutmuşlardır (Akin, 2020c, s. 56-59).

<sup>2</sup>1920’li yıllarda Tahtacı Türkmenleri üzerine araştırma yapan Yörükân, mum söndü gibi Alevilere yöneltilen iddiaları araştırmış, bunların çirkin birer iftira olduğunu ısrarla tekrarlamıştır. Ayrıntı için bk. (Yörükân, 2001).



Ocak, Aleviliğe ilişkin yapılan üç yaklaşım hatasından bahsetmiştir. Birinci hata Aleviliği Türk ve Türkiye tarihi ile İslam tarihinden bağımsız, tek başına ve benzersiz olarak ele almaktır. İkinci hata Aleviliğin teolojik boyutu ile ilgili olup Alevi teolojisini İslam heterodoksisinden bağımsız bir teoloji olarak görmektir. Üçüncü hata ise Aleviliği ve tarihini Hz. Muhammed'in ölümüyle çıkan hilafet çekişmesi ile başlatmaktır. Ona göre hilafet tartışmaları Şiiliğin başlangıcı için söz konusudur ve Aleviliği bu noktadan başlatmamak gerekir (2000, s. 130-131). Bu bağlamda Aleviliğin oluşumunda mihenk taşı olarak kabul edilebilecek olay 1239-1240'ta yaşanan Babaî İsyanı'dır. XIII. yüzyılda Anadolu'da yaşayan konargöçer Türkmenlerin desteklediği isyanın dinî ve sosyoekonomik nedenleri vardır. Selçuklu toprak rejimindeki bozulma konargöçer Türkmenlerin hayvanlarını otlatacak mera, arazi bulamaması sonucunu doğurmuş ve isyana giden süreci tetiklemiştir.<sup>3</sup> İsyanı katılan konargöçer Türkmenlerin itikadi yapısına bakıldığında ise şehirdeki Türkler gibi kitabi İslam'ı yaşamadıkları görülür. Türkmenlerin arasında dolaşan babalar eski kam-ozanlara benzer bir şekilde basit bir İslamiyet anlayışı taşımakta ve Anadolu tasavvufunu oluşturmaktaydı.<sup>4</sup> Bu çeşit bir Müslümanlık sade ve hurafelere yatkın bir sufilik üzerinden şekillenen heterodoks bir İslam'dı ve Türkmenler eski inançlarına ilişkin atalar kültü<sup>5</sup> gibi birçok unsuru hâlâ yaşamaktaydı. Bu nedenle Baba Resul ve halifeleri tarafından ilahi bir kurtarıcının (mehdi) geleceği fikri Türkmenler arasında kolayca yayılmıştır (Ocak, 2011, s. 48).<sup>6</sup> İsyan, başarıya ulaşamamış olmakla beraber

<sup>3</sup>Burada dinî nedenlere ağırlık verileceğinden sosyoekonomik nedenler detaylandırılmayacaktır. Babaî isyanının sosyoekonomik nedenleri için bk. (Kon, 2019).

<sup>4</sup>Karamustafa, eski inançlarını henüz terk etmemiş bu babaların arasında derin tasavvuf bilgisine sahip mutasavvıfların olduğunu belirtir ve Ahmet Yesevi ile Yunus Emre'yi örnek gösterir. Ahmet Yesevi ile Yunus Emre tasavvufi inançlarını Türkçe ile harmanlayarak Türk halk edebiyatının oluşumunda öncülük yapmışlardır (2005, s. 64).

<sup>5</sup>Atalar kültü Türklerin İslamiyet ile tanışmasından çok öncelere dayanır. Hunlar, yılda bir kere atalarının ruhlarına kurban keserlerdi. Ocak, Hunlar zamanından beri varlığını bildiğimiz bu kültürün onlardan önce de var olduğunu düşünmektedir (2017b, s. 62). İslamiyet öncesi atalar kültü olarak yaşanan inanış, İslamiyet sonrası veli/evliya kültü olarak devam etmiştir. Bu minvalde veli/evliya kültürünün bir tezahürü de Kırklar kültürüdür. Aleviliğin ibadet ve ritüelleri, veli/evliya kültü ve Kırklar kültü ekseninde şekillenmiştir. Nitekim Alevilikte Hz. Muhammed'in miracı dönüşü uğradığı Kırklar Meclisinde ilk cemin yapıldığına inanılır. Ayrıca "Türk kültürüne "veli/evliya kültü" şeklinde yansıyan velâyet anlayışı, Türk tasavvuf ekollerinin büyük çoğunluğunda Hz. Ali'nin başında bulunduğu bir makam olarak tasvir edilir. Bu anlamda, Hz. Ali'nin "Şâh-ı Velâyet" ya da "Şâh-ı Merdân" olarak tanımlandığı görülür." Ayrıntı için bk. (Akin, 2020a).

<sup>6</sup>Heterodoks Müslümanlığın oluşumuna ilişkin Rıza Yıldırım konargöçer Türkmenlerin kültürel edimlerinin sözlü kültür içinde olmasına dikkat çeker ve sözlü kültür egemenliği ile Türkmen dindarlığı arasında bir ilişki olduğunu belirtir. Yazı insan zihninde kesinliği sağlamakta ve sınıflandırma nosyonunu geliştirmektedir. Okuma yazma bilmeyen halklar arasında yapılan antropolojik çalışmalarda sözel zihin yapısının kavramlar arasında net ayırım yapamadığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla okuryazar bir zihnin düşünce ve bilgideki farklı hususları tasnif ve ayırt etme yetisi daha fazladır (2018a, s. 218 ).

Sünni olmayan Türkmen gruplarını bir araya getirerek bir dönüm noktasını oluşturmuştur.

Babaî İsyanı'ndan sonra Aleviliğin tarihsel seyrinde önemli olan ikinci merhale Rum abdallarıdır. 1246 yılındaki Moğol işgali ile birlikte Babaîler daha rahat bir ortamda yaşayabilmek için Bizans sınırındaki Menteşeoğlu, Aydınoğlu ve Osmanlı gibi beyliklere geldiler. Bu beyliklerle birlikte fetihlere katıldılar ve fethedilen yerlerin İslamlaşmasına katkı sağladılar (Ocak, 2000, s. 138).<sup>7</sup> XIV. yüzyıl başlarında artık Babaî dervişleri yerine Rum abdalları deyiminin kullanıldığı görülmektedir. Köprülü, Rum abdallarını Kalenderî-Haydarî zümresine mensup Babaî-Bektaşî dervişleri şeklinde tanımlamıştır (2017, s. 73). Melikoff ise Rum abdallarını “İranlı Kalenderlerin Türk biçimi” olarak açıklamaktadır (1993, s. 153). Ocak da benzer bir görüş ileri sürmüş ve Rum abdallarını Kalenderî zümresine ait kabul etmiştir (2017a, s. 138-139). Karamustafa ise Rum abdallarını Kalenderîler ve Haydarîler gibi dinî zahitlik dalgası içinde ayrı bir grup olarak belirtmiştir. Ona göre Kalenderîlik çok daha dar bir grubu ifade etmektedir ve Haydarîlik, Camîlik, Rum abdalları, Medarîlik, Celâlîlik gibi aşırı züht temelinde oluşan derviş yollarından sadece biridir (2005, s. 80)<sup>8</sup>

Rum abdallarının dinî ve gündelik pratiklerine bakıldığında ise Kalenderîler ile birçok benzerlik görülmektedir. Kalenderîler gibi çıplak denecek derece giyiniktirler. Baş ve yüzleri kazınık, ayakları yalındır. Gövde ve şakaklarında yanık yerler vardır. Büyük sarı kaşıklar, aşık kemikleri ve derviş çanakları taşırlar. Bağırılarında Hz. Ali'nin kılıcının bir resmi çizili ya da adı yazılıdır. Fener taşırlar, bağırarak def, davul ve boru çalarlar. Abdallar, farz olan bütün dinî görevlerden azadedirler. Yol göstericileri Hz. Ali'dir. Hz. Hasan ve Hüseyin ile on iki imamı çok severler (Karamustafa, 2019, s. 88-89).

---

Bu açıdan bakıldığında babaların yaydığı İslam'ın eski inançla harmanlanması ve yeni inanca aykırı olsa bile yeni inanç içinde yer alması daha iyi anlaşılabilir.

<sup>7</sup>Fethedilen yerlerin İslamlaştırılmasında Rum Abdallarının rolü için bk. (Barkan, 1942).

<sup>8</sup>Karamustafa, Anadolu tasavvufunda zühtçü akımları birincil planda görmez. Ona göre Anadolu tasavvufunda önde olan tarikatlar ve evliya inançlarıdır (2005, s. 81).

Osmanlı Beyliği'nin fetihleri sırasında etkin rol alan Rum abdalları, Osmanlı topraklarının her yanına dağılmışlardır. Geyikli Baba, Abdal Musa, Kızıl Deli Sultan, Seyyid Ali Sultan gibi dervişlerin menkıbevi tarihleri de yazılmış ve zengin bir evliya menakıpnamesi oluşmuştur.<sup>9</sup> Rum abdalları, tarihsel seyir içinde bir tarikat hâline gelen Bektaşiliğin oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Bugün bu dervişlerin adını taşıyan ve türbelerinin yer aldığı yüzlerce köy bulunmakta, Alevi dedesi ve ocakları, bu dervişlerin soyundan geldikleri için onların isimleri ile anılmaktadır (Ocak, 2000, s. 139-140).<sup>10</sup>

Aleviliğin oluşumuna ilişkin bir diğer önemli kurum da ahilerdir. Ahilik, dinî ve iktisadi olmak üzere iki temel üzerine kuruludur. İktisadi boyutuna bakıldığında Ahiliğin küçük esnaf sahiplerinden oluşan bir teşkilat olduğu görülür. Tasavvufi boyutuna bakıldığında ise Ahiliğin pirleri Ahi Evran'a Selman-ı Farisi ve Suheyb Rumî'den kaldığına inanılır (Ülken, 2007, s. 298-300). Bu sebeple Ahi sülûk töreninde Selman-ı Farisi başat konumdadır. O, berberlik ve sünnetçilik gibi alt meslek gruplarını temsil eder ve saygın olmayan işleri yapanların koruyucusudur. Cebrail, Peygamber'e; Peygamber, Hz. Ali'ye; Hz. Ali, Selman-ı Farisi'ye; Selman-ı Farisi de on yedi Müslüman'a saçlarını keserek giz vermiş ve bütün meslek mensuplarının piri olmuştur. Bektaşiler ve Ahilerin sülûk (yola giriş) törenleri ile musahiplik geleneği birbirlerine benzemektedir (Melikoff, 1998, s. 156-161). Köprülü de XIII. yüzyılda Anadolu'da mesleki-tasavvufi bekârlar zümresi olduğunu belirtir ve Bektaşilik gibi tarikatlar kurulduktan sonra bâtnî özelliklerinin onlara geçtiğini söyler (1976, s. 211).

---

<sup>9</sup>Menkıbe ya da menakıp, tasavvuf tarihi içerisinde sufilerin açıkladığı, evliyaların başından geçen kerametlerin anlatıldığı küçük hikâyelerdir. IX. yüzyıldan beri kullanıldığı düşünülen bu kavramın temelinde keramet vardır. Keramet velilik için bir gösterge olarak kabul edilmeye başlanınca tasavvuf öğretisi içinde bir keramet telakkisi gelişmiştir. Keramet oluşması için velinin başına harikulade bir olay gelmeli, meydana gelen bu olay gerektiği takdirde olmalı ve velâyeti ispatlayıcı unsurlar barındırmalıdır. Bu çerçevede bir keramet anlayışının Kur'an-ı Kerim'e ve hadislere uygun olduğu sufi nazariyecilerce açıklanmaya çalışılmıştır. Ulema açısından ise keramet telakkisi peygamber mucizelerine benzediği için eleştirilmiştir. Ayrıca Müslüman olmayan Hristiyan ve Budist azizlerin de keramet gösteriyor olması sufilere yöneltilen bir diğer eleştiridir. Sufiler bu duruma Allah'ın Müslüman olmayan kişilere de böyle kerametler vererek onların küfür, azamet gibi kötü duygularını körüklediği şeklinde açıklık getirmeye çalışmışlardır. Bu minvalde bir keramet anlayışı IX. yüzyıldan sonra ortaya çıkan tarikatların varlıklarını meşrulaştırmaları ve şeyhlerinin kabulünde önemli bir rol üstlenmiştir. Hatta bazı tarikat şeyhlerinin kerameti reddetmesine rağmen müritleri kerametlerini anlatmaya devam etmiştir (Ocak, 2016a, s. 22-24)

<sup>10</sup>Aleviliğin oluşumu ve gelişiminde etkili olan Bektaşilik ve Kızılbaşlık ayrı başlıklar altında çalışmanın ilerleyen kısımlarında açıklanacaktır.

Alevilik kelime anlamı, kullanılışı ve tarihsel seyri göz önüne alınarak eski Türk inanç ve ritüelleri ile İslamiyet'in harmanlandığı, içinde Hz. Ali ve Ehlibeyt'e yoğun önem atfedilen, yüzyıllar içinde şekillenmiş heterodoks<sup>11</sup> bir inanış ve yaşam biçimi olarak tanımlanabilir.

### 1.1.2. Bektaşî

Bektaşilik, adını Hünkâr Hacı Bektaş Veli'den almaktadır. Hacı Bektaş Veli'nin hayatı ile ilgili eserler ölümünden çok sonra tarihçiler ve müritleri tarafından kaleme alınmıştır. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber ölüm tarihinin 1270 olduğu düşünülmektedir (Ersal, 2016a, s. 19). Hacı Bektaş Veli Velayetnamesine göre Hacı Bektaş Veli, piri Ahmet Yesevi tarafından Rum diyarına gönderilmiştir. Aşıkpaşazade'ye göre ise Hacı Bektaş Veli, kardeşi Mentеш ile Anadolu'ya gelmiş ve Baba İlyas'a intisap etmiştir. Baba İlyas'ın torunu olan Elvan Çelebi de Menâkıbu'l-kudsiyye fi Menâsıbi'l-Ünsiyye adlı eserinde Hacı Bektaş Veli'nin dedesinin halifesi olduğunu belirtmiştir. Hacı Bektaş'ın Baba İlyas ile olan ilişkisine dair bir diğer önemli eser Eflaki'nin Menâkıbu'l-Ârîfîn adlı eseridir. Eflaki XIV. yüzyılda kaleme aldığı eserinde Hacı Bektaş Veli'nin Baba Resul'ün gözde müridi olduğunu, arif ve ermiş olmasına rağmen İslami kurallara uymadığını belirtmiştir (Melikoff, 1998, s. 94). Ocak ise Eflaki'nin bu tespitini doğru bulmamaktadır. Ona göre Hacı Bektaş Veli, Baba İlyas'ın gözde müridi olsaydı Babaî İsyanı'nda halifeler arasında yer alır, öldürülür ya da zindana atılırdı. Nitekim Hacı Bektaş Veli'nin kardeşi Mentеш, isyan sırasında öldürülmüş ve Hacı Bektaş Veli de isyandan bir süre sonra Sulucakaraöyük'e gelmiştir (2011, s. 178-179).

Babaî İsyanı'ndan sonra Sulucakaraöyük'e gelen Hacı Bektaş Veli, Aşıkpaşazade'ye göre bir meczuptur ve tarikat kurmamıştır. Köprülü, İlk Mutasavvıflar aldı eserinde Aşıkpaşazade'nin görüşlerine göre Bektaşiliğin oluşumunu ele aldığını belirterek Anadolu'da İslamiyet adlı eserinde bu görüşünü değiştirmiş ve Rum abdallarının Hacı Bektaş Veli'nin müritleri olduğunu aktarmıştır (2017, s. 78-80). Yıldırım, Aşıkpaşazade'nin Hacı Bektaş Veli ve müritlerinin Osmanlı Beyliği'nin kuruluşunda birinci derecede rol oynayan gazi-dervişler ile bağımlı gizlemeye çalıştığını belirtir. Ona

---

<sup>11</sup> Türk Dil Kurumu heterodoksiyi "kabul edilmiş din kurallarına aykırı ve aykırı düşüncelere veya ilkelere saplanmış" şeklinde tanımlamıştır (Türk Dil Kurumu [TDK], 2023).

göre Aşıkpaşazade'nin bu tutumunun nedeni devlet erkânı ile yakın ilişkileri ekseninde devletin benimsediği dine ve tasavvuf yorumuna uyum sağlamasıdır (2019, s. 91-93).

Bektaşiliğin oluşumunda Hacı Bektaş Veli'nin yanı sıra Abdal Musa ve Kadıncık Ana'nın rolü mühimdir. Kadıncık Ana, Hacı Bektaş Veli'den öğrendiklerini Abdal Musa'ya öğretmiştir. Abdal Musa da bu öğretiyi diğer dervişlere yaymıştır (Birge, 1991, s. 50-51; Melikoff, 1998, s. 96). Bu dönemde tarikatvari bir yapılanma henüz bulunmamaktadır. Bektaşi olarak dinî-sosyal bir grubun varlığına ilişkin bilinen en eski eser Sadık Abdal'ın XV. yüzyıl başlarında yazdığı Hacı Bektaş Veli, Abdal Musa ve Seyyid Ali Sultan'ı (Kızıldeli) övdüğü divandır. Sadık Abdal divanda tarikat erkânının Kızıldeli ile tamamlandığından bahseder. Kızıldeli, Abdal Musa aracılığıyla Hacı Bektaş'ın tasavvufî mirasına nail olmuş, Balkanların fethine katılmış, buraları yetiştirdiği dervişler aracılığıyla İslamlaştırarak Balkanlarda Bektaşiliğin oluşumunu sağlamıştır. Tarihsel seyir içinde Hacı Bektaş'ın öğretisi XIV. yüzyılda gazi-dervişlerin arasında yayılmış, XV. yüzyılda Kızıldeli ile birlikte tasavvufî bir hâl almıştır (Yıldırım, 2010, s. 28).<sup>12</sup>

Tarikat olma yolunda bir diğer önemli kişi Kızıldeli tekkesinde yetişen Balım Sultan'dır. Kızıldeli'nin yanında bulunan ve yaşı doksan civarında olan Mürsel Baba, bir Bulgar kızı ile evlenir, bu evlilikten Balım Sultan dünyaya gelir. Kaynaklarda dikkat çekilen nokta Mürsel Bali'nin Seyyid Ali Sultan'a intisap etmesidir. Dolayısıyla Balım Sultan'ın seyrisülûku Kızıldeli Sultan tekkesinde tamamlayarak Hacı Bektaş dergâhının başına geçtiği noktasında bir uzlaşî hâkimdir (Yıldırım, 2019, s. 265-267).

Dergâhın başına Balım Sultan, Hacı Bektaş Veli'nin ölümünden iki yüzyıl kadar sonra geçmiştir. Bu iki yüzyıllık süre içinde dergâh ve ahâlisinin durumuna ilişkin bilgi sınırlıdır. XV. yüzyılın ikinci yarısında Çelebi ailesine mensup Mahmut isimli birinin yaşadığı bilinmektedir. Aşıkpaşazade, Tevârîh-i Â-li Osmân adlı eserinde Mahmut Çelebi'den bahsetmektedir. Otman Baba Velayetnamesi'nde de Mahmut Çelebi'nin

---

<sup>12</sup>Birge, tarikatlaşmayı daha erken tarihlerde başlatır. Velayetnamede erkâna ilişkin çeşitli terimlerden (dem, semah, çerağı vb.) bahsedildiğine değinerek 1400'lere gelirken Bektaşi örgütlenmesinin başlamış olduğunu söyler (1991, s. 55-56).

İstanbul'da Otman Baba'yı ziyarete geldiği ve dervişleri olduğu bilgisi yer alır. Bu eserlere göre Yıldırım, Çelebi ailesinin en geç XV. yüzyılın ikinci yarısında Hacı Bektaş Veli'nin soy evladı olarak kabul edildiklerini, etraflarında şeyhliklerini kabul eden dervişler olduğunu belirtmektedir (2010, s. 29). Irene Beldiceanu- Steinherr, XV. ve XVI. yüzyıllara ait tapu tahrir defterlerini incelediği çalışmada Hacı Bektaş Veli'nin Suluacakaraöyük'e Bektaşlu Oymağı ile geldiğini belirtir. Beldiceanu; TT 32 numaralı defterden elde edilen bilgilere göre Bektaşlu Oymağı'nın XV. yüzyılın ikinci yarısında Hacı Bektaş Veli tekkesine malikâne geliri olarak, Bektaş ailesinin varislerinden Hasan Beg Bin Bektaş'a da sahip olduğu tımar kapsamında divanî geliri olarak vergi ödediğini tespit etmiştir. Bu durum Bektaşi Ocağı ile Bektaşlu Oymağı arasındaki bağlantıyı göstermektedir. Ayrıca Kanuni Sultan Süleyman'ın iktidarının ilk yıllarında (1524 yılı civarı) Bektaşlu köyü de dâhil olmak üzere Bektaşlu Oymağı'nın tamamı Bektaş oğlu Seyyid Ahmed'e bağlıydı. Seyyid Ahmed'in oğlu Şah Kulu isimli bir kişinin de I. Selim zamanında Aksaray kazasına kayıtlı bir tımar sahibi olduğu bilinmektedir. Aksaray bölgesindeki Bektaşlu'lar; Nernek, Haşkadem, Aydoğmuş, Kızıl Köylü, Tahir Hacılı ve Çiftlik gibi çeşitli kollara ayrılmış ve bu cemaatlerin bir kısmı oymağın ataları ile değil bölgenin adı ile adlandırılmışlardır (Beldiceanu, 2010, s. 133-135). Beldiceanu'nun bu tespitleri ışığında -ocakların mensup oldukları şahıs, boy ya da aşiret üzerinden adlandırıldıkları göz önüne alınarak- Hacı Bektaş Veli'nin mensubu ve lideri olduğu Bektaşlu Oymağı'ndan adını aldığı, akabinde ise veli kültü merkezli ocak yapılanmasının oymağın ve onun adıyla anılmaya başladığı söylenebilir. Bu minvalde Balım Sultan'a kadar Hacı Bektaş kültü ekseninde teşekkül eden bir "Hacı Bektaş Ocağı" söz konusudur. Ayrıca XVI. yüzyılın başlarında yaşamış şair Hayâlî Bey de beyitlerinde Hacı Bektaş Veli Ocağı'nın varlığından bahsetmekte ve Hacı Bektaş Ocağı ile Kızılbaş ocakları arasında bağlantı olduğunu aktarmaktadır (Akın, 2020c, s. 36). Ocak ise bu döneme ilişkin olarak Balım Sultan'a kadar Bektaşiliğin Kalenderîlik ile birlikte yol aldığını değerlendirmektedir. Ona göre Bektaşilik yoktan var edilmiş bir tarikat değildir ve Hacı Bektaş Veli başta olmak üzere Abdal Musa, Seyyid Ali Sultan Kalenderî şeyhleridir (2017a, s. 271-273).

Balım Sultan, XVI. yüzyıl başlarında II. Beyazıt'ın desteği ile Dimetoka'dan gelerek dağınık hâldeki Bektaşi dervişlerini bir çatı altında birleştirmiştir. Bektaşiliğin tarikata dönüşmesi ile Osmanlı Devleti'nin merkezîleşmesi arasında bir illiyet bağı vardır.

İmparatorluğa dönüşüm ve merkezîleşme ile Osmanlı topraklarında iki büyük tarikat inşa edilmiştir: Mevlevilik ve Bektaşilik.<sup>13</sup> Bektaşiliğin merkezîleşmesinin Osmanlı Devleti'nin iyice güçlenmeye başlayan Safevî tarikatına karşı almaya başladığı önlemlerle de ilgisi bulunmaktadır. Nitekim Osmanlı Devleti, bir çekim merkezi olmaya başlayan Safevî tarikatına karşı abdalları Bektaşi tarikatı etrafında toplamak ve Kızılbaş hareketinden uzak tutmak istemiştir (Melikoff, 1998, s. 211; Yıldırım, 2019, s. 291).

Osmanlı Devleti'nin Bektaşileri bir çatı altında birleştirme politikasını hayata geçiren Balım Sultan, Bektaşilik içinde ikinci kurucu olarak kabul görmekte ve “pîr-i sâni” olarak anılmaktadır. Balım Sultan tarikat erkânının oluşumunu sağlayan kişidir ve Bektaşi yola giriş törenine Balım Sultan erkânı da denir (Birge, 1991, s. 64-65). Törenlerde on iki mum kullanma, palihenk de denen ve dedebabalar tarafından taşınan on iki yüzeyle, büyük bir sembolik taş olan teslim taşı taşıma onun getirdiği yeniliklerdendir (Birge, 1991, s. 65; Melikoff, 1998, s. 208).

Balım Sultan, ayrıca tekkede sürekli kalan mücerret bir derviş grubu oluşturmuştur. Tekkede kalan bu derviş grubu tarikat içinde bel evladı ve yol evladı olmak üzere ikiliğin doğmasına neden olmuştur. Çelebiler kendilerini bel evladı olarak sayar ve Çelebi boyuna mensup Kadıncık Ana ile Hacı Bektaş'ın soyundan geldiklerine inanırlar. Babagân kolu ise soy bağıını kabul etmez, Hacı Bektaş Veli'nin mücerretliğine vurgu yapar (Melikoff, 1998, s. 208-209). XVI. yüzyıldan itibaren Bektaşilik bu ikili yapı üzerinden gelişimini sürdürmüştür. Meskûn dervişler ve muhipler tarikat intisaplarını ve seyrüsülûklarını tamamen baba unvanı taşıyan Babagân kolu ile gerçekleştiriyorlardı. Çelebiler ise isterlerse bu tasavvufi sürece dâhil olarak derviş, baba gibi manevi unvanları alabiliyorlardı. Sürece dâhil olmak istememeleri hâlinde de doğuştan tahsis edilmiş bir makam ve saygınlıkları vardı. Dolayısıyla XVI. yüzyıl Bektaşiliği dendiğinde hem soy, sop bağı önemsenmeksizin dergâha gelip intisap eden dervişler ve muhipler hem de Hacı Bektaş evladı olarak tekke vakıfları yöneten Çelebiler anlaşılmalıdır (Yıldırım, 2010, s. 32-33).

---

<sup>13</sup>Mevlevî tarikatı için ayrıca bk. (Gölpınarlı, 1983).

Safevî Devleti'nin XVII. yüzyılda merkezî, bürokratik bir devlete dönüşme isteği ile Kızılbaşları tasfiyesinin ardından XVIII. yüzyılın ilk yarısında yıkılması Bektaşiliği etkileyen bir diğer önemli husustur.<sup>14</sup> Mürşid-i kâmil ekseninde örgütlenmiş olan Kızılbaşlar, Safevîler yerine Hacı Bektaş Veli'nin manevi otoritesini kabul etmişlerdir. Bektaşilik ve Kızılbaşlığın birbirine benzer olması bu kaynaşmayı kolaylaştırıcı unsur olmuştur. Çelebi ailesi birçok Kızılbaş ocağı nezdinde soy bağı nedeniyle önemli bir yer edinmiş hatta bazı ocaklar Çelebileri Serçeşme unvanıyla bütün ocakların üzerinde kabul etmiştir (Yıldırım, 2010, s. 36). Böylece Bektaşilik daha geniş bir kitleyi temsil eder hâle gelmiş, XVI. yüzyıl Bektaşiliğinden farklı bir görünüm teşkil etmeye başlamıştır.

XIX. yüzyılda Yeniçeri Ocağı ile birlikte Bektaşî Tekkesi de kapatılmıştır. Tekke Bektaşiliğini ortadan kaldıran bu hadise Bektaşîlerin Jöntürlere ve İttihat Terakki'ye akabinde de Mustafa Kemal'e destek vererek şehirli yüksek zümreler arasında Bektaşiliği yaymalarını sağlamıştır (Melikoff, 2011).

Bektaşiliğe ilişkin değinilmesi gereken bir diğer husus Hurufiliktir. Fazlullah Esterâbâdî'nin kurucusu olduğu öğretisi harflerin bânîni (iç) anlamı olduğunu esasına dayanır. Hurufilik; Trakya'da, Rumeli'de ve Balkanlarda Fazlullah'ın çağrısını iletmek üzere buralara gelen müritleri sayesinde yayılmış, Bektaşî tekkelerine sığınan Mîr Ali el-A'lâ ve diğerleri ile de Bektaşiliğe girmiştir (Melikoff, 2011). Yıldırım, Hurufiliğin Bektaşiliğe etkisinin daha çok doktrin üzerinde olduğunu belirtir ve ilk Hurufî daîlerinin eserlerinin yüksek matematik ve hesap bilgisi içermesi nedeniyle çoğunluğu okuma yazma bilmeyen abdallar arasında nasıl yayıldığı hususunun yeterince aydınlatılmadığına dikkat çeker. XVI. yüzyılda Fazîletnâme'yi yazan Yemînî'nin Otman Baba ve Akyazılı Sultan'a intisabı bu noktada önemlidir. Yemînî ve benzeri dervişlerin abdallara Hurufiliği anlaşılabilir bir şekilde aktardığı ve öğretinin bu şekilde Bektaşiliğe yayıldığı kabul edilebilir (Yıldırım, 2019, s. 200-201). Hurufiliğin Bektaşiliği etkilediği önemli hususlardan biri de mehdi inancıdır. Ocak, Hurufiliğin mehdi inancının bir kısım Bayrami Melamilerini, Kalenderîleri ve bu

---

<sup>14</sup>Safevî Devleti'ndeki merkezileşme hareketleri, Kızılbaş Türkmenlerinin yönetiminden uzaklaştırılması ve Şiiliğin yükselişi için ayrıca bk. (Baharlu, 2021; Yıldırım, 2018a).



nedenle de Bektaşiliği etkilediğini, Şah İsmail'i mehdi olarak gören Kızılbaşların inancını ise derinleştirdiğini söyler (2016c, s. 187).

### 1.1.3. Kızılbaşlık

XV. yüzyılda Anadolu, Azerbaycan ve İran'ı içine alan coğrafyada ortaya çıkan toplumsal ve dinî hareketlilik büyük bir dönüşümün başlangıcını teşkil etmiştir. Özellikle Karakoyunlu ve Akkoyunlu devletlerinin egemenlik sahasında yer alan Türkmenlerin desteklediği bir tarikat olan Safevî tarikatı tarih sahnesinde bir devlet olarak yerini almıştır. Safevî tarikatının devletleşme süreci Anadolu'ya da bir hareketlilik getirmiş, Safevî tarikatının Osmanlı hâkimiyet sahasındaki müritleri olan konargöçer Türkmenler de Safevîlerin devletleşmesi sürecinde aktif rol almışlardır. Safevî tarikatını devletleştirmeye götüren süreci ve Kızılbaşlığı anlamak için Akkoyunlu ve Karakoyunlu devletlerinin yönetiminde bulunan Türkmenlerin itikadi özelliklerine değinilmesinde yarar vardır.

Karakoyunlu ile Akkoyunlular XIII. yüzyılda Türkistan'dan Azerbaycan'a göç etmişler; Karakoyunlular Erzincan ve Sivas'ı, Akkoyunlular ise Diyarbakır'ı yurt edinmişlerdir. Birbirlerinin rakibi olan bu iki devlet arasındaki mücadele Akkoyunlular lehine son bulmuş, Karakoyunlu Cihangir Şah yenilmiş ve Karakoyunlu Devleti tarih sahnesinden çekilmiştir (Hinz, 1992, s. 23-44).

Karakoyunlular ile Akkoyunlular arasındaki bu mücadeleyi bazı tarihçiler itikadi nedenlere dayanarak açıklamaya çalışmışlardır. Minorsky, Cihanşah'ı ve Karakoyunluların inançlarını Gali Şia olarak tanımlamıştır. Uzunçarşılı'ya göre Karakoyunlular müfrit Şii olmalarına rağmen Akkoyunlular Sünni itikada sahiptir (2019, s. 194). Hinz'e göre de Akkoyunlular Sünni, Karakoyunlular Şii itikada sahiptir (1992, s. 105). Akkoyunlu ve Karakoyunlu arasındaki mücadelenin nedenini dinsel unsurlar olarak ele almak rakip iki devlet arasındaki mücadeleyi izah için yeterli değildir. Nitekim Akkoyunlu Sultanı Uzun Hasan'ın sufiliğe meyli olduğu, sarayında dervişleri ağırladığı, fikirlerine önem vererek büyük saygı gösterdiği bilinmektedir. Uzun Hasan, iç ve dış politikasını belirlerken hatta savaş kararı alırken bile dervişlere danışan bir hükümdardır (Arayancan, 2018, s. 91). Aynı coğrafyada yer alan iki devlet

arasındaki mücadelenin asıl kaynağının dinî nedenlerden çok toprak, otlak ve savaş ganimeti olma ihtimali daha yüksektir. Zira bu iki devlet benzer sosyal ve ekonomik yapıya sahiptir (Sohrababad ve Akın, 2019, s. 187).

XV. yüzyıldaki itikadi yapıyı anlamak için Karakoyunluların mezhepsel eğilimlerinin gali Şia-gulat Şia veya müfrit Şia olup olmadığına veya bu kavramların Karakoyunluların itikadi yapısını açıklama hususunda yeterliliğine de değinmek gerekmektedir. Gali kelimesinin karşılığı Farsçada müfrit kelimesidir, gulat ise gali kelimesinin kırık çoğulu olup müfrit ve bātını anlamına gelir. Gali Şia kavramı Allah'ın Hz. Ali ve bazı imamların cisminde hulul ettiği inancına sahip olanları ifade etmektedir. Konargöçer Türkmen topluluklarının siyasi, sosyal, ekonomik ve inançsal özelliklerini gali Şia olarak tanımlamak konunun tüm yönleri ile anlaşılmasını sağlayamayacağından bu tanım yerine Ön-Kızılbaş tanımının kullanılmasının daha uygun olacağı değerlendirilmektedir (Baharlu, 2021, s. 168).

Türkmen aşiretlerinden meydana gelen bu iki devletin emirleri ve tebaasının inançlarına bakıldığında ise Ön-Kızılbaş inanç sistemine mensup oldukları görülmektedir. Akkoyunlu Devleti'nin oymak beyleri ile ordu emirlerinin pir, baba ve sufi gibi sıfatları kullanmaları, Diyarbakır'ın 1518 yılına ait tahrir defterlerindeki isimlerin Nur Abdal, Pir Sultan, Köçek Abdal gibi isimler olması Ön-Kızılbaş olduklarının göstergesidir. Bahse konu tahrir defterinde yer alan ve Kızılbaş-Alevi inancına mensup kişilerden alınan “surh-seran” vergisinin bu yöredeki kişilerden alınması da yine bölgenin inancını gösteren önemli bir ögedir (Sohrababad, 2018, s. 216-217).

Akkoyunlu ve Karakoyunlu egemenlik sahasında bir tarikat olan Safevîler bu itikadi yapı üzerine devletleşmişlerdir. Devletleşme sürecine kadar tarikatın mürşitlik makamında Şeyh Safî, Sadreddin Musa, Hoca Alaaddin Ali, Şeyh İbrahim, Şeyh Cüneyd ve Şeyh Haydar olmak üzere altı mürşit bulunmuştur (Yıldırım, 2018a, s. 144). Hoca Ali ve İbrahim döneminde tarikata katılan müritler Şeyh Cüneyd döneminde şekil değiştirerek savaşçı bir orduya evrilmiştir. Bu yönüyle Cüneyd'in ve oğlu Haydar'ın şeyhliği tekkenin diğer şeyhlerinden farklı bir önem arz etmektedir. Babası Şeyh İbrahim vefat edince tarikatın başına geçmek isteyen Şeyh Cüneyd'i amcası Şeyh

Cafer, gali fikirlere kapıldığı ve amacının siyasal iktidarı ele geçirmek olduğu gerekçesiyle Karakoyunlu hükümdarı Cihanşah'a şikâyet etmiştir. Şii eğilimleri olduğu bilinen Cihanşah, Cüneyd'in bölgedeki varlığından rahatsız olmuş ve Erdebil'i terk etmesini istemiştir. Bunun üzerine direnemeyen Cüneyd, Erdebil'den ayrılarak Anadolu'ya geçmiştir (Gündüz, 2014, s. 24-25).

Cüneyd, Canik bölgesinde iken gaza ve cihat eylemlerine başlayarak Trabzon'u kuşatmıştır. Fatih'ten taarruz emri alan Hızır Bey kuvvetli bir orduyla gelerek Cüneyd'i Trabzon'dan uzaklaştırmıştır (Hınz, 1992, s. 21-22). Cüneyd bu olayın akabinde Akkoyunlu ülkesine geçerek Uzun Hasan'ın sarayında kalmış ve Uzun Hasan'ın kız kardeşi Hatice Begüm ile evlenmiştir. Cüneyd'in yaptığı bu evlilik itibarını ve Türkmenler üzerindeki karizmasını daha da artırmıştır. Cüneyd bir süre sonra Uzun Hasan'ın sarayından amaçlarını gerçekleştirmek için ayrılmış, Çerkezler üzerine gaza faaliyetlerinde bulunmuştur. Bu durum gaza faaliyeti için topraklarından geçtiği Şirvanşah Sultanı Halil'i rahatsız etmiş ve yapılan savaşta Şeyh Cüneyd<sup>15</sup> öldürülmüştür (Gündüz, 2014, s. 28).

Cüneyd'in ölümünden sonra oğlu Haydar, dayısı Uzun Hasan'ın himayesinde onun sarayında büyümüştür. Cihanşah'ın ölümü ve Azerbaycan'ın tümünün fethedilmesi üzerine Uzun Hasan, Haydar'ın Erdebil'e dönüşüne izin vermiştir. Uzun Hasan, Haydar'ı Pontus Prensesi Despina Hatun'dan olan kızı Alemşah Begüm (Halime Begüm) ile evlendirmiştir. Bu evlilik Haydar'ın prestij ve karizmasını artırmıştır (Yıldırım, 2018a, s. 201-202). Haydar, Uzun Hasan'ın vefatından sonra babası gibi Şirvanşahların üzerine yürümüş ve Akkoyunluların desteğini alan Şirvanşahlara karşı muvaffak olamayarak yapılan savaşta öldürülmüştür. Haydar'ın ölümü üzerine Akkoyunlu Sultanı Yakup, Halime Begüm ile üç oğlunu (Sultan İbrahim, Sultan Hoca Ali, İsmail) İştâr Kalesi'ne kapatmıştır (Gündüz, 2014, s. 30-35).

---

<sup>15</sup> Cüneyd'in ölümünden sonra müritlerinin dağılmamasını ve ona bakışlarını Safevilere katı tutumu ile bilinen tarihçi Honcî şu şekilde aktarmıştır: "Cüneyd'in ölümünden sonra Rum cahilleri Haydar'ın etrafında toplandılar. Onlar Cüneyd'e "İlah" oğluna ise "ibn-i Allah" derlerdi. Gözleriyle Cüneyd'in cesedini kanla bürünmüş halde göre göre "hüve'l-hay la ilahe illa hüve" demeye başladılar. Ahmaklık ve cehaletleri öyleydi ki eğer kimse Cüneyd'in öldüğünü aklından geçirseydi hayat şerbetini bir daha içemezdi ve kimse Cüneyd'in vücudundan bir şey eksildi deseydi yaşamının harmanını savururlardı" (Akt. Baharlı, 2020, s. 104-105).

Şeyh Haydar ile ilgili değinilmesi gereken bir diğer husus Kızılbaş tacı ve Kızılbaş söylemini oluşturmasıdır. Bu dönemde keskin, uzun bir konik biçimde, kırmızı renkli yünden bir başlık (Tâc-ı Haydarî) kullanılmaya başlanmıştır. Bu tarihten sonra Erdebil sufileri diye anılan müritler Kızılbaş<sup>16</sup> olarak anılmaya başlanmıştır (Yıldırım, 2018a, s. 203). Kızılbaş tacının giyilmesi devletleşme ve orduya dönüşümde etkili bir öğedir ve Sultan Yakup, tebaasına Haydarî tacı giymeyi yasaklamıştır (Hinz, 1992, s. 66).

Kızılbaşlar, Şeyh Haydar'ın vefatı ile dağılmamış, onun oğulları etrafında birleşmişlerdir. Akkoyunlu Devleti'nin taht mücadeleleri ile zayıflamasını fırsat bilen Türkmenler, 1501 yılına gelindiğinde Şeyh İsmail'i şahlığa taşımışlar onu İran ve Azerbaycan'ın şahı yapmışlardır (Gündüz, 2014; Yıldırım, 2018a).

Safevî tarikatının Safevî Devleti'ne dönüşümünde Şah İsmail'in başarısını Ocak iki temel unsur üzerinden açıklamıştır (2000, s. 148):

1. Anadolu topraklarındaki konargöçer kitlelerin Fatih Sultan Mehmet zamanından beri sıkı bir şekilde uygulanan toprağa yerleştirilip vergiye bağlanma politikası. Zaten geleneksel olarak siyasal iktidarların kontrolünde yaşamaktan hiç hoşlanmayan bu kitleler her fırsatta Osmanlı yönetimine karşı çıkmaya hazırdılar.
2. Sözü edilen bu sıkıntılı ortamın, zaten kaç yüzyıldan beri mehdîci inançlarla yaşamakta olan bu kitleler arasında Tanrı'nın bir mehdî hüviyetinde insan

---

<sup>16</sup>Alevi inancına mensup topluluklar tarafından Kızılbaş sözcüğünün kökeni Hz. Muhammed ile Hz. Ali arasındaki menkıbevi anlatımlara ya da Hz. Ali ile Muaviye arasındaki Sıffin Savaşı'nda Hz. Ali taraftarlarının başlarına kırmızı sarık sarmaları rivayetine dayandırılrsa da kelimenin Aleviler ile ilgili kullanımının XV. yüzyıldan geriye gitmediği görülmektedir. Ayrıca XI. ve XV. yüzyıllar arasında birçok bâtinî ve heterodoks hareket "kızıl/kırmızı elbise giyenler" anlamında "muhammara" ya da "bâtiniyeye muhammara" şeklinde adlandırılmıştır. Bu hususlara ilaveten Kızılbaş sözcüğü Türklerin giydiği "Kızıl Börk" ile de ilişkilendirilmektedir. Osman Bey ve Orhan Gazi dönemine kadar Türkmenlerin kızıl börk giydikleri ve bunun zaman içerisinde siyasi ve askeri bir simge haline geldiği görülmektedir. Keza Orhan Bey döneminde giyilmeye başlayan "Ak Börk" diğer Türk beyliklerinin askerleri ile Osmanlı askerlerinin ayrılması için kullanılmaya başlanmıştır. Bu minvalde Şeyh Haydar döneminde "Tâc-ı Haydarî" kullanılmasının eski Türk devletlerinde olduğu gibi hükümdara bağlı askerlerin renklerini tanımlamaya yönelik olduğu düşünülebilir. Bu bilgilere ışığında askeri ve siyasi saiklerle "Kızıl Börk" giyme geleneğinin Safevîlere özgü olmadığı görülmektedir. Bu dönemde Şeyh Haydar ve ona bağlı Türkmen topluluklarını Osmanlı Devleti XV. yüzyıl sonları ile XVI. yüzyıl başlarında belirginleşen mezhep farklılıkları ekseninde Kızılbaş olarak adlandırmıştır. Osmanlı hanedanının Sünniliği benimsemesi ve heterodoks Türkmen topluluklarının Safevî hanedanı ekseninde toplanması bu heterodoks topluluklarının tamamının Kızılbaş olarak adlandırılmalarını kolaylaştırmıştır. Bu dönemde Kızılbaş sözcüğü "kızıl börk" giyenler anlamlarından ayrı olarak Râfîzî adlandırılmasında olduğu gibi sapkın mülhit anlamında kullanılmaya başlanmıştır (Akin, 2020c, s. 37-48).

bedeninde zuhûr edeceğine olan geleneksel güçlü inançları. Bu çok güçlü bir inançtı ve Aleviliğin en temel inancı olacaktı.

Şah İsmail mehdici<sup>17</sup> propogandanın yanı sıra Türkmen ve Kürt aşiret yapısına uygun bir yol izlemiştir. Aşiretin dinen de lideri olan reislerine seyitlik vererek onları hem kendine hem de Hz. Ali soyuna bağlamış, günümüze değin gelen dedelik kurumunun temellerini atmıştır. Bu sayede toplanan nezir ve sadakalar Osmanlı topraklarından Safevî lere aktarılmıştır (Ocak, 2000, s. 150-151).

Osmanlı topraklarından hem insan hem de mali kaynağın Safevîlere aktarılmasına Osmanlı Devleti de seyirci kalmamış, birtakım önlemler almaya çalışmıştır. II. Beyazıt, sancaklara gönderdiği fermanlarda İran'a giden Erdebil sufilerinin yakalandığı yerde idam edilmelerini ve mallarının müsadere edilmesini emretmiştir. Ayrıca bu durumun bir uzantısı olarak birtakım Kızılbaşlar, Rumeli'ye ve adalara sürgün edilmişlerdir. Bu önlemler İsmail'in hurucunu engelleyecek ciddi bir etki yapmamış, henüz Osmanlı toprağı olmayan Erzincan'da İsmail'e katılanlar ile birlikte yeterli asker toplanmıştır (Gündüz, 2014, s. 60-61).

Anadolu'da Kızılbaş Devleti'ne destek ve katılım halifeler aracılığı ile sağlanmıştır. Safevîlerin eski inanış üzerine inşa ettiği mehdî inancı Osmanlı Devleti'ne ciddi

---

<sup>17</sup> Safevî hükümdarlarının hakimiyet vasıfları sultanın tanrının yeryüzündeki gölgesi olmasının yanı sıra Şeyh Safi'üd-Din Ebü'l-Feth İshak Erdebili'nin kurduğu tarikatın da Mürşid-i Kâmil'i olmasından kaynaklanmaktadır. Bu iki özelliğin yanına kimi tarihçiler on iki imamî sistemindeki kayıp imam olan Mehdi'nin temsilciliğini ve "İmam-ı Zahir" olma özelliğini eklemiştir. Bu minvalde Safevî Devletinin meşrutiyet kaynaklarını ele alırken üç özellikten yola çıkmışlardır: Bunlardan birincisi hakimiyet hakkı, ikincisi süfi bir tarikat olan Safevî Tarikatı'nın "mürşid-i kâmillik" makamı, üçüncüsü ise on iki imamî düşüncesindeki on ikinci imamın yeryüzündeki hâlihazırdaki temsilciliğidir. Bu görüşün yanı sıra Mehdi'nin temsilciliğini reddeden görüşler de bulunmaktadır. Bu görüşe göre Safevî şahları hiçbir zaman Mehdi'nin temsilciliğini istememişler ya da elde edememişlerdir. Tarihçi Mansur Sıfatgöl, Şah Tahmabs ile Şeyh Ali Kerekî'nin görüşmesinde Tahmasb'ın ona "kayıp imamın temsilcisi" olarak hitap etmesini örnek göstererek Safevîlerde bu makamın din adamlarına verildiğini ifade etmiştir. Şah İsmail'in meşrutiyet kaynaklarına bakarken Safevî sarayına ilk gelen İsnâaşeri fakihî olan Şeyh Ebü'l-Hasen Nürüddin Ali bin el-Hüseyn bin Ali el-Kerekî el- Âmilî'ye de değinmek gerekmektedir. 1510-1515 yılları arasında Şah İsmail'in daveti ile Safevî Sarayına gelen Kerekî saraydayken Şah İsmail için "İmam-ı Kâmil" ve "el-Sultanü'l-âdil" sıfatlarını kullanmıştır. Kerekî'nin kullandığı "İmam-ı Kâmil" söz konusu dönemlerde on ikinci "Zahir İmam" anlamındadır ve Kerekî bu sıfatın Şah İsmail için kullanılmasını onaylamıştır. Kerekî ayrıca Nefehâtü'l-Lahût isimli bir kitap yazmış ve kitabın mukaddimesinde Şah İsmail'i "El-Devletü'l-Kahiretü'l-Bahiretü'l-Şerifetü'l-Meymenetü'l-Âliyetü'l-Samiyetü'l-İlliyyetü'l-Şâhiyyetü'l-Safevîyyetü'l-Museviyye" sıfatları ile anarken onun seyit olduğunu da teyit etmiştir. Kerekî, Şah İsmail döneminde bir taraftan Şah'ın "zahir imam" olduğunu kabul ve teyit ederken bir taraftan da onun seyit olduğunu işaret ederek devletin meşrutiyetini göstermeye çalışmıştır (Baharlu, 2020, s. 87-88).

zorluklar çıkarmıştır. Örneğin, Nur Halife ve Şahkulu, Safevî Devleti'nin doğrudan bir tahrik ve organizasyonu olmadan isyan etmişlerdir (Ocak, 2000, s. 153). Kızılbaş Türkmenlerin bu yoğun desteği Osmanlıları ve Safevîleri Çaldıran önlerine getirmiş ve Çaldıran Savaşı'nda Safevîler yenilmiştir. Çaldıran yenilgisinden sonra Şah İsmail, devlet işlerinden elini büyük ölçüde çekmiş, doğudan ve batıdan saldırılara maruz kalmasına ve toprak kaybına uğramasına rağmen kaybettiği yerleri geri alma gibi bir çaba göstermemiştir. Şah İsmail'in yenilgiden sonra av partileri ve eğlence ile vakit geçirmesi onun mürşid-i kâmil sıfatını da zayıflatmış, Kızılbaşlar için bu durum ciddi bir kırılma meydana getirmiştir (Gündüz, 2014, s. 154).

## **1.2. Aleviliğe İlişkin Kurumlar ve Ritüeller**

### **1.2.1. Ocak Kavramı ve Dedelik Kurumu**

Türk Dil Kurumu sözlüğünde ocak kelimesinin on bir anlamına yer verilmiştir. Bu anlamların biri ev, aile ve soy olarak açıklanmıştır. Alevilikte de ocak kavramı değinilen anlamda kullanılmakta ve dede/mürşit olarak adlandırılan dinî önderlerin ailelerini ve soylarını nitelemektedir. Nitekim Dedekargınoğlu ocağı “Ehl-i Beyt soyundan gelen ailelerin oluşturduğu çevresel inanç merkezi ve ekolüne ocak, bu ocaklara mensup olan kimselere de ‘Ocakzade’ denir.” şeklinde tanımlamıştır (2011, s. 392). Yaman da benzer bir tanımda bulunarak “Alevilikte ocak kavramı; dede, seyyid, pir, mürşit, rehber gibi adlarla da anılan dinsel hizmetleri gören kişilerin ailelerini, soylarını nitelemek için kullanılan bir kavramdır. Bu ailelerden gelenlerin bir dede ocağından geldiklerini de belirtmek üzere ocakzade kavramı da kullanılmaktadır.” şeklinde ocak kavramını açıklamıştır (2011, s. 48). Ocak kavramına ilişkin en kapsamlı ve geniş tanım Mehmet Ersal tarafından yapılmıştır:

Soyu On İki İmamlar kanalıyla Ehlibeyt'e dayanan bir karizmatik inanç önderi adına kurulan, kendisine bağlı bir talip ve hiyerarşiye göre ocak topluluğu olan, silsile olarak karizmatik inanç önderinin soyundan gelen temsilcilerine pir, mürşid, dede adı verilen, kendi içinde ve diğer ocaklarla bir hiyerarşisi olan, bazı yörelerde rehber, pir ve mürşid adları ile tanımlanan, takip ettiği bir süreklilik ya da erkân sistemi olan inanç sistemi yapılanmasına “ocak” ya da “dede ocağı” denir (2016a, s. 41).

Ocakların nasıl oluştuğu ve ne zamandan beri var oldukları hususuna bakıldığında ise dört yaklaşım olduğu görülmektedir:

1. Alevi ocakları Hünkâr Hacı Bektaş zamanında kurulmuştur.
2. Alevi ocakları, Hünkâr Hacı Bektaş Veli'den önce de vardı ve Hz. Ali'nin soyundan gelen ailelerce oluşturuldu.<sup>18</sup>
3. Alevi ocakları, Kızılbaş Türkmen boylarınca kurulmuş Safevî Devleti'nin kurucusu Şah İsmail Hatayi'den sonra ortaya çıktı.
4. Anadolu'ya gelen kabilelerin dinsel/siyasal liderleri olan dede, baba, abdal unvanlı babalar ocakzade denilen kişileri oluşturdular (Yaman, 2011, s. 54).

Birinci yaklaşıma göre Hacı Bektaş Veli inanç sisteminin serçeşmesidir ve yolu Anadolu'da kuran kişidir. Halifeleri ile ocaklar şeklinde inanç sistemini yaymıştır (Ersal, 2016a, s. 43). Bu yaklaşımlardan ikinci sırada yer alan Hz. Ali'nin soyundan gelen ailelerce çok eski tarihlerde ocakların kurulduğu görüşü sözlü kültürde yaygın kabul gören görüştür. Araştırmacılar ise daha ziyade diğer üç görüş üzerine odaklanmaktadır (Akın, 2017, s. 242). Üçüncü görüş olan Safevî Devleti'nin kurucusu Şah İsmail ile ocakların ortaya çıkması hususunda Ocak; Şah İsmail'in Hz. Ali kültü ile on iki imam kültürünü eski Türk kabile hiyerarşisi ile sentezleyerek bir cemaat oluşturduğunu söyler. Bu sayede Türkmen babaları aşiret reisi kimliğinin yanına seyitliği ve dedeliği eklemiştir. Ona göre bu soylar, ocak denilen kutsal dede-seyit ailelerini oluşturdular ve Alevi zümreler bu ocaklara bağlandılar (2019a, s. 55-56). Ayrıca Ocak, Şah İsmail'in Osmanlı egemenliği altındaki Türk ve Kürt aşiretlere seyitlik belgesi vererek onları hem kendi hem de Hz. Ali soyuna bağladığını

---

<sup>18</sup>Ocaklar ile ilgili yapılan bir mülakatta Eşref Doğan Dede ocakların Hacı Bektaş Veli'den önce de var olduğunu şu sözleri ile anlatmıştır:

1950 senesinde dönemin Hacı Bektaş Dergâhı Postnişini, özel bir kurye ile babam Hüseyin Doğan Dede'ye, Kırangıç köyüne (Yeşilyurt-Malatya) bir mektup gönderdi. Mektupta, çok saygılı ifadelerden sonra şunlar yazıyordu: 'Dergâh kayıtlarından anlaşıldığı üzere Doğan Dede ailesinin bugüne kadar Hacı Bektaş dergâhına hakkullah ödemediği anlaşılıyor. 'Hakkullah, bir ocağın bağlı bulunduğu, bir üst ocağa ödenir yani ocağın mürşidi olan ocağa... Hüseyin Doğan Dede de aynı kuryeyle gönderilmek üzere gelen mektuba şu şekilde ve aynı saygınlık ifadeleriyle başlayan bir cevap yazdı. "Hacı Bektaş Veli Hazretlerinin Anadolu'ya gelişi 1240'lı yıllardır. Bizden (Ağuiçen evlatlarının Anadolu'ya gelişinden) yaklaşık 300 sene sonra. Sizler öncelikle şu 300 senelik hakkullah'ınızı bir gönderin, bizler de talebinizi dikkate alalım. Bu mektup aynı kuryeyle Hacıbektaş'a gider ve yine aynı kurye ile de Hacıbektaş'tan Hüseyin Doğan Dede'ye, Hacıbektaş taşından yapılmış bir yazı seti gönderilir. Bu yazı seti de yaklaşık 300 senelik hakkullah'ın bedelidir.'" (Çelik ve Kırteke, 2017, s. 123-124).

belirtir. Bu sayede seyit yahut dede denilen bu liderlerin otoriteleri kutsallık kazanıyor ve Şah İsmail'e bağlanıyordu. Bu bağlılık liderlerin kendi bağlılarından topladıkları nezir ve sadakaların Osmanlı hazinesine değil, Safevî hazinesine aktarılmasını sağlıyordu (Ocak, 2000, s. 150-151). Akın ise ocakların Şah İsmail'den çok önce var olduğunu ve hiyerarşik olarak örgütlendiğini belirtir. Ona göre ocakların Şah İsmail ile oluştuğu yanlışlığı tarihte ilk defa ideolojik olarak da örgütlenmelerinden ileri gelmektedir (2017, s. 256). Dördüncü yaklaşıma göre Horasan Erenleri olarak bilinen ve abdal, pir, ata, baba, sultan gibi adlarda anılan dervişler ve boyları ocak sistemini oluşturmuştur (Ersal, 2016a, s. 42).<sup>19</sup> Yaman, tüm bu yaklaşımların birlikte değerlendirilmesi gerektiğini vurgular ve Osmanlı döneminden çok daha önce Anadolu'da seyit kökenli ailelerin varlığına dikkat çeker (2011, s. 54).

Ocakların ne zamandan beri var olduğunu anlamak için kelimenin ilk ne zaman kullanıldığına da bakmak gerekmektedir. Araştırmacılar arasında XIX. yüzyıldan itibaren ocak kelimesinin kullanılmaya başladığı görüşünün hâkim olmasına karşın yazılı kaynaklarda XIX. yüzyıldan önce de ocak kelimesinin kullanıldığını görülmektedir. Keza XVI. yüzyılın başlarında Kalenderî, Haydarî, Bektaşî, Şemsî, Abdal, Işık ve Torlak olarak adlandırılan topluluklar hakkında bilgi veren ve Vâhidî tarafından kaleme alınan "Hâce-i Cihân ve Netîce-i Cân" adlı eserde Rum Abdalları tanıtılırken Seyyid Gazi Ocağı'na bağlı oldukları ifade edilmiş ve ocak kelimesi bugünkü anlamında kullanılmıştır. Âşık Çelebi tarafından kaleme alınan Meşâirü'ş-Şuârâ adlı tezkirede Mustafa `İşretî adlı şair ile ilgili bilgi verilirken de benzer şekilde Seyyid Gazi Ocağı'na bağlı Kalenderîleri ıslaha uğraştığından bahsedilir. Bu bilgiler Seyyid Gazi Ocağının XVI. yüzyıl ve öncesi Kalenderîliğin merkezi olmasının yanı sıra bir Alevi ocağı olarak kabul gördüğünü de göstermektedir. Seyyid Gazi Ocağına ilişkin belgelerin yanında XV. yüzyıl sonları ile XVI. yüzyıl başlarında yaşamış bir şair olan Hayalî Bey'e ait bazı beyitlerde de ocak kelimesinin geçtiği görülür. Bu minvalde Hayalî Bey ocak kavramını Alevi inanç sistemi içindeki anlamı ekseninde kullanmıştır. Bu hususlar çerçevesinde ocak kavramının en geç XV. yüzyılda

---

<sup>19</sup>Ocakların yapısı ile Türk beyliklerinin yapısının karşılaştırıldığında benzerlikler göze çarpmaktadır. Boy-soy esasına göre yapılan ocak kurumu Alevi-Bektaşî inancının nasıl bel kemiğini oluşturuyorsa kut alma inancı da devletin bel kemiğini oluşturmaktadır. Kağan Tanrının izniyle tahta oturmakta iken dede de ocak soyu dolayısıyla peygamber soyuna dayanarak postta oturur. Ayrıca kağan/beyin yürüttüğü toy ve kurban ritüeli ile dedenin yürüttüğü Cem ve kurban ritüelinde benzerlikler bulunmaktadır. Ayrıntı için bk. (Çeribaş ve Köse, 2018).



kullanılmaya başladığı söylenebilir. Dolayısıyla kökleri “Soy (Silsile)-Boy (Oymak-Oba) ve Kam/Şaman (Kut sahibi)” sistemine dayanan “Seyyidlik (Silsile)- Ocak (Aşiret)-Veli (Pir) esaslı bir yapının son birkaç yüzyılda gerçekleştiğini düşünmek mantık olmadığı gibi tarihî gerçekliğe de uygun düşmemektedir (Akın, 2017).

Ocak kavramının tanımı ve tarihsel seyirde kullanımı göz önüne alındığında ocağın meşrutiyetinin bir kaynağının seyitlik olduğu görülmektedir. Bu minvalde seyitliğin yanında aidiyet kavramına değinen Dedegarkınoğlu, dedelerin soylarının ehlibeyte dayanması hususunda soy bağının yanında aidiyetin önemli olduğunu vurgulayarak dedeler ve talipler tarafından bu şekilde kabul edildiğini belirtir (2010, s. 333). Yaman da benzer bir yaklaşım ile Hacı Bektaş dergâhı ile bağlantılı ocakların bir kısmının seyit kökenli olmayıp dergâhın postnişininde bulunan Çelebilerin uygun görmesi ile ocak niteliği kazanmış olduğunu söyler (2011, s. 54).

Soyun yanında keramet, hizmet ve sözlü gelenek de ocakların konumunda etken öğelerdir. Ocakların ve ocakzade dedelerin şecerelerinin ehlibeyte dayanmasının yanı sıra ocak ulularının olağanüstü güçlere sahip olmaları yani keramet göstermeleri gerekmektedir. Ateşe hükmetme, zehir içme, duvarı yürütme gibi kerametler bu ululara ilişkin menkıbelerde yer almaktadır. Bazı ocak uluları da Hacı Bektaş Dergâhında yaptıkları hizmetler karşılığında görevlendirilmişlerdir (Çelik ve Kırteke, 2017, s. 122). Bu minvalde ocak ulularının menkıbelerinde ve haklarında anlatılan memoralarda yer alan, yaptıkları hizmetler ve kerametlerinden oluşan inanç anlatıları sözlü gelenek ile nesilden nesle aktarılarak ocakların oluşumuna katkı sağlamıştır (Akın, 2022).

Ocaklar tarihsel seyir içinde sosyal açıdan da önemli roller üstlenmiştir. Ocakların Alevileri bir arada tutma fonksiyonu ile hukuksal sorunları çözmelerini Kehl-Bodrogi şu sözlerle açıklamıştır (aktaran Yaman, 2011, s. 55):

Farklı sosyal grupların (sülale, aşiret gibi) aynı kutsal ailelere (ocaklara) bağlı olduğu Alevi topluluğun bir arada tutulması da güvence altına alınıyordu. Dede ve Pir gibi dinî önderlerinin kadı ve uzlaştırıcı rollerini de üzerlerine almaları hukuksal sorunlarını görüp içinde çözmelerini sağlıyordu. Böylece ocak

sistemi Alevilerin bütün dışlanmaya karşı yüzyıllarca dış dünyadan bağımsız olarak varlığını sürdürmesini sağlıyordu.

Ocakları işlevlerine göre 1- Mürşid Ocakları, 2- Pir Ocakları, 3- Rehber Ocakları, 4- Dikme Ocaklar şeklinde<sup>20</sup>; örgütlülük/bağlılık durumlarına göre 1- Bağımsız Ocaklar, 2- Hacı Bektaş Çelebilerine Bağlı Ocaklar şeklinde; Cem ibadetindeki uygulamalarına göre 1- Erkânlı Ocaklar, 2- Pençeli Ocaklar<sup>21</sup> şeklinde ve alt grup ve bölgesel isimlerine göre Tahtacı Ocakları, Dersim Ocakları vb. şeklinde sınıflandırmak mümkündür (Yaman, 2011, s. 56).

Ocakların Alevilikteki konumunu sadece dede ocakları ile sınırlamak doğru değildir. Ocak kültürü Alevilik içerisinde dedelerin soylarını nitelemenin yanı sıra başka anlamlar da ihtiva eder. Örneğin, Kazdağı civarında yaşayan Tahtacı Türkmen Alevilerinde ocak kavramı dede ocağının ötesinde anlamlar taşımaktadır. Her yıl Sarıkız ziyaretleri ile Hıdırellez günlerinde mezarlıklara yapılan ziyaretler ocak kavramı açısından önemlidir. Hıdırellez günleri mezarlıklardaki ocaklarda kahve pişirilmekte ve dağıtılmaktadır. Sarıkız ziyaretlerinde ise her ailenin ocaklık ya da yurtluk denilen önceden belirli yerleri vardır. Her aile Sarıkız ziyaretlerinde kendi ocağında konaklar, eğer o yıl ziyarete gelemeyecekse ocağı boş kalır. Başka bir aile o ocağı kullanmak istediğinde izin alır (Duymaz ve Şahin, 2008, s. 122).

Dedeliği ve ocak sistemini anlamak için Alevilik içinde hitap ettikleri kitle olan taliplere de değinilmesi gerekmektedir. Alevilikte dinî yaşam dede-ocak ve talip ekseninde şekillenmiştir. Alevi topluluğun çoğunluğunu talipler oluşturur ve talipler Alevilik yol ve erkânını dedeler ile yürütürler. Bir talibin hangi ocağa ya da dedeye bağlı olduğu doğuşundan belirlidir ve herhangi bir talip bağlı olduğu ocağı kendi

---

<sup>20</sup>Dedeler uzakta olan taliplerini sık ziyaret edemedikleri için yerlerine Cem erkânında hizmet görecektikleri vekiller bırakmışlardır. Zaman içinde seyit olmayıp mürşit ve pir ocaklarının görev verdiği bu dikme dedeler ocak yapılanmasına dönüşmüşlerdir (Dedekargınoğlu, 2010, s. 337-338).

<sup>21</sup>Tarik ve pençe ayrışması Kızılbaşların Çelebi ailesine bağlanması ile ortaya çıkan bir ikilemdir. Kızılbaş geleneğinden Şah İsmail'i silmek isteyen Çelebiler, tarik olarak adlandırılan ve Hz. Ali'nin Zülfikar'ını temsil eden sopa yerine Ehli beyti temsil eden insan elinin (pençe-i ali aba) kullanılması gerektiği görüşünü yaymaya başlamışlardır. Bunun üzerine bir takım Kızılbaş zümreleri tarik âdetini bırakmış ve Cemlerinde tarik yerine pençeyi uygulamaya başlamıştır. Tarik âdetinde ısrar eden gruplar erkânlılar, pençe âdetini benimseyenler ise pençeliler olarak anılmaya başlanmıştır (Yıldırım, 2010, s. 47-48).

iradesi ile değiştirenmez. Talibin iradesi ile yapabileceği seşim ocak içindeki dedeler ile ilgilidir. Örneğin bir talip görgü işin ocak içindeki farklı dedeleri çağırabilir yani bağlı olacağı dedeyi seşebilir. Bu minvalde ocaklar ile talipler arasındaki bağın nasıl kurulduğuna bakıldığında ortaya konabilmiş en makul cevabın aşiret ve ocak eşleşmesi olduğu görölmektedir. Buna göre her aşiret din işlerinde bir ocağa bağlanmış ve akabinde gelen nesillerde bu bağı devam ettirmiştir (Yıldırım R. , 2018b, s. 228-232).

### 1.2.2. Cem İbadeti

Kelime anlamı toplama, bir araya getirme olan Cem, Alevi-Bektaşi inancının temel unsurlarındandır. Geleneksel Alevilik hayatının bütün bileşenlerini barındıran dinî-toplumsal bir sistemdir ve bu sistemin dinî, siyasal, hukuksal, kültürel ve ekonomik kodları Cem ile hayata geşirilmektedir. Örneğin, adalet Cem içinde sağlanmaktadır. Toplumsal yaşamda vuku bulan bir haksızlık görgü Ceminde dile getirilir ve dede huzurunda taraflar arasındaki anlaşmazlık bir mahkeme gibi görölerek hüküm verilir (Yıldırım, 2018b, s. 261).

İnançsal boyutuna bakıldığında Cemin mistik kökeni ve tasavvufî dayanağının Kırklar Meclisi ve Miraç hadisesinin olduğu görölür.<sup>22</sup> Buradaki miraç, Hz. Muhammet ile

<sup>22</sup>Adil Ali Atalay tarafından neşredilen Buyrukta Miraç ve Kırklar Cemi şu şekilde anlatılmaktadır: Hz. Peygamber miraca giderken yolda önüne bir arslan çıkar ve kendisine hücum eder. Bu sırada “yüzüğu aslana ver.” diyen bir ses duyar. Hz. Peygamber de yüzüğünü çıkarıp arslana atar. Yüzüğu nişan olarak yutan aslan sakinleşince de yoluna devam eder ve sidretü’l-müntehaya ulaşır. Hz. Peygamber miraç dönüşünde bir kubbe görür ve ilgisini çeken bu kubbenin kapısına varır. Kapıyı tıklatır. İşeridekiler “Kimsin? İsteğin nedir?” diye sorarlar. Hz. Peygamber de “Ben peygamberim, açın kapıyı içeri gireyim.” der. İşeridekiler ise “Bizim aramıza peygamber sığmaz, git peygamberliğini ümmetine eyle.” derler. Hz. Muhammet oradan ayrılmak üzereyken Tanrı, Hz. Peygamber’e “Var git o kapıya.” der. Hz. Peygamber tekrar kapıya varınca, işeridekiler “Kimsin?” diye sorarlar. “Ben peygamberim açın gireyim. Mübarek yüzünüzü göreyim.” der. Onlar da “Bize hacet değildir.” derler. Üçüncüsünde “hadimül fukarayım, bir yoksulum.” deyince içeri buyur ederler. İçeri girip sayınca otuz dokuz kişi olduklarını görür. Eksik olan Selman-ı Farisi’dir. Hz. Peygamber Hz. Ali’nin yanına oturur ama o sırada onun kim olduğunu bilmemektedir. Oradakilerin yirmi ikisi erkek, on yedisi kadındır. Hz. Peygamber “Siz kimsiniz?” diye sorunca “Bizler kırklarız hepimiz bir cihetiz. Birimiz ne ise hepimiz oyuz.” derler. Hz. Peygamber ispatını (nişan) isteyince Hz. Ali kolunu uzatır ve neşter vurur. O anda hepsinin konundan kan gelir. Dışarıda olan Selman’dan da kan gelir. Daha sonra Selman içeri gelir ve bir üzüm tanesi getirip Hz. Peygamberin önüne koyar ve bu tek üzümü kırklara dağıtmasını ister. Hz. Peygamber bunu nasıl yapacağını düşünürken görönmeyen bir el (Cebrail), Selman’ın elindeki tek üzüm tanesini ezer. Bu şebetini içen kırklar kendilerinden geğerler ve sema etmeye başlarlar. Bu sırada onlarla birlikte sema eden Hz. Peygamberin imamesi (sarığı) yere düşer. Oradakiler imameyi kırka böler ve bellerine bağlayarak tennure (etek) yaparlar. Hz. Peygamber kırklara pirlerini ve rehberlerini sorar. Onlar “Pirimiz şah-ı Merdan Ali, rehberimiz Cebrail’dır.” derler. Bunun üzerine Hz. Peygamber Hz. Ali’nin orada olduğunu anlar. Hz. Ali, Hz. Peygamber’in yanına gider. Hz. Peygamber de sayđı ile ona

Hız. Ali'nin hak katındaki birliğidir. Miraç ve Kırklar Cemi ile batın kapısı açılmıştır. Dolayısıyla Kırklar Meclisi icra edilen ritüellerin başlangıcını teşkil eder (Ersal, 2016a, s. 333). Kırklar meclisinin bir tezahürü olan Cem, aslında insanın Tanrı ile bütünleşmesidir ve bu bütünleşme on iki hizmetin yerine getirilmesi ile gerçekleşir. Nitekim on iki hizmetin her biri öte dünyada yapılmış bir görevin dünyada tekrarı olup şu şekilde açıklanabilir (Yaman, 2007, s. 215-216):

1. Dede (pir, mürşid), Cem törenini yönetir.
2. Rehber, Cemde görgüsü yapılanlara yardımcı olur.
3. Gözcü, Cemde düzeni sağlar.
4. Çerağcı (delilci), çerağı, mumu yakar, meydanın aydınlatılmasını sağlar.
5. Zakir (aşık), saz çalar ve deyişleri söyler.
6. Farraş (süpürgeci), her hizmetin sonunda süpürge çalma görevini yerine getirir.
7. Sakka (ibrikdar), su dağıtır, lokmalar yendikten sonra temizlik için ibrik, leğen ve havlu getirir.
8. Kurbancı (sofracı), kurban ve yemek işlerine bakar.
9. Pervane, Cemevine gelenler ve gidenler ile ilgilenir.
10. Peyik (davetçi), Cem'in yapılacağını herkese haber verir.
11. İznikçi (meydancı), Cemevinin temizliğine bakar.
12. Kapıcı (bekçi), Cem yapılan yerin kapısında bekler.

Dolayısıyla Cem ritüeli içindeki her hizmet zahirî ve bätını anlamlar içeren sembolik uygulamalardır. Bu nedenle de Cem içerisindeki söylem ve eylemlerin tamamı önceden belirlenmiş kurallar içerir. Bu kurallar ana hatları ile tüm Cemleri kapsar ve gelenekte bu duruma erkân ya da yol adı verilir (Akın, 2020a, s. 79). Erkân ya da yol uygulamalarında ve Cemlerde on iki hizmetin isimlendirilmesinde ocaklar arası farklılıklar mevcuttur. Bu fark Alevilikte “yol bir sürekin bin bir” şeklinde ifade edilir. Yolun birliği Hak-Muhammed-Ali inancı, ehlibeyt sevgisi, muharrem orucu vb. Aleviliğın temel kavramlarını ifade ederken sürekin, Cem ve erkân uygulamaları arasındaki farkları ifade etmektedir (Dedekargınoğlu, 2011, s. 390).

---

yer gösterir ve Hız. Ali'nin parmağında Miraca giderken aslanın ağızına verdiği yüzüğü görür (Akt., Kalenderoğlu ve Güray, 2019, s. 148-149).

Cemin bir diğerk önemli özelliği kadın erkek birlikte yapılan bir ibadet olması ve Cemde cinsiyet farkı gözetilmemesidir. Burada önemli olan er kişiliktir. Er kişi, eren kişi anlamına gelir ve Hak bilgisine ulaşmış kişi olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla kadın da er kişidir, erkek de er kişidir (Dedekargmoğlu, 2013, s. 209). Nitekim zâkirlik ya da âşıklık/ozanlık hizmetini yürüten kadınlar da vardır ve Cemde on iki hizmetin görölmesinde söz sahibidirlere. Kadın, Alevilik/Bektaşilikte bacı olarak adlandırılır ve yol kardeşi olarak konumlandırılır (Melikoff, 2011, s. 45).<sup>23</sup>

Cemler, geleneksel Alevilikte evlerde yapılmaktadır. Bu evin seçiminde aranan özellikler mevcuttur. Köyde bir ocakzade varsa Cem öncelikle onun evinde yapılır. Eğer dede başka bir köydense rehberin evinde ya da durumu uygun olan bir talibin evinde de Cem yapılabilir. Cemin yapılacağı evin seçiminde hane halkı da göz önünde bulundurulur. Cemin yapılacağı ailenin bireyleri arasında düşkün biri olmamalı, komşuluk ilişkileri sorunsuz olmalı ve lokmaları yenebilmelidir (Keleş, 2008, s. 55). 1940'lı yıllara geldiğinde evlerin haricinde Cem yapılabilmesi maksadıyla köylerde Cemevleri inşa edilmeye başlanmış, 1990'lardan sonra Cemevi yapımında bir artış meydana gelmiştir (Yıldırım, 2018b, s. 286). Günümüzde nüfusun büyük çoğunluğu şehirlerde yaşadığından kentlerde birçok Cemevi bulunmaktadır.

Cemler; yapılış zamanı, amacı ve şekline göre değişik adlarda anılır. Görgü Cemi, muhasiplik Cemi, ikrar Cemi, düşkünlük Cemi, dardan indirme Cemi, Abdal Musa Cemi, muharrem Cemi vb. (Coşkun, 2022, s. 191). Cem törenleri içinde en önemlisi sosyal yönü nedeniyle görgü Cemidir. Görgü Ceminde tüm talipler tek tek o yılın hesabını verir. Görgü Cemi yenilenme ve temizlenme ayini olup rızalık üzerine kuruludur (Yıldırım, 2018b, s. 263-264). Rızalık alınmadan Ceme başlanmaz. Dede, taliplerin kendisinden ve birbirlerinden razı olup olmadığını sorar. Herkesin birbirinden razı olması Cemin ön koşuludur. Cemde var olan dargınlıklar giderilir ve

---

<sup>23</sup>Cemde kadının konumu noktasında farklı görüşler de mevcuttur. Okan Anşabacıllar üzerine yaptığı çalışmada, on iki hizmetin yerine getirilmesinde cinsiyetin önemine dikkat çeker ve şu tespitlerde bulunur: Cemde süpürgeci hizmeti ruhsal temizlenmeyi ifade etse de kadın tarafından gündelik yaşamda yapılan bir işin dinsel ritüelde karşılığı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Cemde lokmacı erkek olmasına rağmen yanında yardımcı kadınlar bulunur. Kadınlar lokmanın eşit dağıtımında görev olsa da pay edilen lokma erkeğin gözetiminde dağıtılır. Bu hizmetin yürütümünde kadınların var olmasının yanında lokmanın dağıtımının erkeğin gözetiminde olması kadınların karar mekanizmalarından uzak olduklarının bir göstergesidir. Okan'ın diğerk tespitleri için bk. (2021).

Cem barış sağlandıktan sonra başlar (Coşkun, 2022, s. 190). Görgü Cemi, devlet otoritesinin neredeyse olmadığı bir toplumda mahkeme görevi görür. Nitekim yapılan haksızlıklar bu Cemde dile getirilir ve muhakeme edilir. Muhakeme sonrası kişiye verilebilecek ceza düşkünlüktür. Düşkünlüğünün kaldırılmasını isteyen kişi maddi ve fiziki cezalarını çekmek zorundadır. Her suçun belli bir düşkünlük süresi ve her düşkünlüğün kaldırılması için belirli cezalar vardır (Yıldırım, 2018b, s. 261). Düşkünlüğe neden olan eylemlerin neler olduğuna bakıldığında ise genel olarak o topluluğun ahlaki ve dinî değerlerine uymayan davranışlar olduğu söylenebilir. Bu davranışlara hırsızlık yapmak, yalan söylemek gibi ahlaka uygun olmayan davranışlar ile sırrı ifşa etmek, Alevi olmayan biri ile yapılan evlilik, eline, beline ve diline sahip olmamak gibi yolun değerlerine aykırı davranışlar örnek verilebilir (Okan, 2021, s. 66). Bunun yanı sıra kişinin düşkünlüğü sadece kendini ve ailesini bağlamamakta musahibi olan kişilerin musahibi de düşkün olmaktadır. Bu durum kişinin kendini ve musahibini dede önünde verdikleri sözlere bağlı kalarak kontrol etmesi sonucunu da doğurmaktadır (Akın, 2018a). Burada değinilmesi gereken bir diğer önemli husus ise düşkünlüğün yalnızca taliplere dönük bir uygulama olmamasıdır. Dedeler de yola uygun olmayan davranışlarda bulduklarında talipler gibi yargılanırlar. Bu yargılama topluluğun sorgulandığı Cem haricinde dedenin bağlı olduğu piri ya da dedelerden oluşan bir grup tarafından yapılır. Dedenin düşkünlüğüne karar verildiğinde dede artık cem yürütemez ve posttan da düşmüş sayılır (Okan, 2021, s. 65).

Cemler herkese açık yapılan ve sadece musahibi<sup>24</sup> olanların katılabildiği Cemler olarak da ikiye ayrılabilir. Örneğin, ikrar Cemi, evli bir çiftin yola girmesi için düzenlenir ve bu Ceme sadece musahibi olan ikrarlı kişiler katılabilir. Musahiplik Cemi, iki evli çiftin musahip ya da ahiret kardeşi olmaları ve yola girmeleri için düzenlenen Cem törenidir. Abdal Musa Cemi ve muharrem Cemi yılda bir kez yapılan ve herkesin katılabildiği Cemlerdir. Muharrem Cemi, muharrem orucu sonunda yapılır. Abdal Musa Cemi yılın ilk Cemi olup eğer dede başka köyden geliyorsa hoş

---

<sup>24</sup>Musahiplik, Hz. Ali ve Hz. Muhammed'e atfedilen yol kardeşliğidir. Gadir Hum'da Hz. Peygamber Hz. Ali'nin vasiliğini ilan ettikten sonra bir gömlekten iki baş olarak görülürler. Bu baş gösterme yaratılıştaki kardeşliklerinin zahiren görüntüsüdür. Musahipliği ayrıca muhacir-ensar kardeşliğine bağlayan rivayetler bulunmaktadır (Yıldırım, 2018b, s. 248 ). Buradaki kardeşlik toplumsal sorumluluk doğuran bir kardeşliktir. Musahip olacak erkekler birbirlerinin sırlarını tutacak ve biri yanlış yaparsa diğeri onu uyararak doğruya sevk edecektir. Musahip olduğunda iki erkek birbirlerinin eşleri ve çocukları ile ilgili de sorumluluk duyarlar. Ayrıca yakın akrabalar arasındaki evlilik yasağı musahip çocukları için de geçerlidir (Deniz, 2014, s. 84-85).

geldin anlamı taşır. Dardan indirme Cemi, vefat eden kişinin vasileri tarafından yerine getirilen Cemdir. Düşkünlük kaldırma Cemi ise düşkün olan bir kişinin düşkünlüğünün kaldırılması ve tekrar yola kabulü için yapılan Cemdir (Coşkun, 2022, s. 191).

### 1.2.3. Semah

Cem ibadetinin temel öğelerinden olan semah, vect ile Allah'a ulaşmak demektir. Ersal'ın belirttiği üzere "Semah, Alevi bireyin Hak ile buluşmasıdır. Bundan dolayı her hareket Hakk'ı işaret eder. Ritüeldeki inanç pratikleri Hak ile bir olmaya çalışmayı simgeler" (2016a, s. 333). Melikoff, sema ile semahı eş anlamlı kullanmış ve semayı "Yalnız bir dans değil, daha çok beden hareketleri ile yapılan bir duadır." şeklinde açıklamıştır (1998, s. 274). Gölpınarlı'ya göre "Semâ ve simâ işitmek, güzel ve iyi şöhreti, anılmayı duymak anlamlarına gelir. Terim olarak mûsıkıy nağmelerini dinlemeye, dinlerken vecde gelip harekette bulunmaya, kendinden geçmeye, oynamaya, dönmeye denmiştir" (2009, s. 196). Uludağ da benzer bir yaklaşımla semayı açıklarken "Sema sebep, vecd onun neticesidir. Sebebi neticeden, neticeyi sebepten ayrı düşünmeye imkân yoktur. Onun için vecd ve vecdin sonucu olan keşf, hal ve harikulade hallere temas etmek zarurettir." der ve vecdin önemine dikkati çeker (2004, s. 178). Semahın ve semanın tanımından hareketle semahın sema kavramının Türk halk dilindeki telaffuz biçimi olduğu söylenebilir (Baharlu, 2020, s. 185).

Semah açıklanırken literatürde, kimi kaynaklarda "oynama" kelimesinin de kullanıldığı görülmüştür. Semah Cem ibadeti içinde Hakk'a ulaşmanın yolu olduğu cihetiyle bu kullanımın doğru olmadığı ve dönmek kelimesinin kullanması gerektiği değerlendirilmektedir. Nitekim Alevilik-Bektaşilikte "Semah dönmenin ilk şartı abdestli olmaktır. Bu abdest hem zahirî (su ile) hem bîatnî (gönülden) alınır. Kişi semahın manevi ortamına adapte olarak semaha girer" (Çağlayan, 2000, s. 32).

Semahın literatürdeki tanımının yanında tarihsel seyirde nasıl ortaya çıktığına ilişkin görüşlere de değinilmesi konunun anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Bu minvalde semahın tarihte nasıl ortaya çıktığı iki ana görüş ekseninde açıklanmaya çalışılmaktadır. Birinci görüşe göre semah Orta Asya töre ve inançlarından

gelmektedir ve şaman ayinlerinde çalgı eşliğinde yapılan törenlere benzer (Tamay, 2009, s. 165). Şaman ayininde kendinden geçmenin sihirli müzik, davulun ve giysinin simgesellikleri ile esrimeli yolculuğa çıkmak olduğu göz önüne alındığında bu görüş daha iyi anlaşılabilir (Eliade, 2014, s. 229). İkinci görüşe göre ise semahın kaynağı İslam'dır. Bu görüşün dayanağı olan olay Hazreti Muhammed'in miraç dönüşü uğradığı Kırklar Meclisidir. "Adını bu kutsal kırk kişiden alan Kırklar Semahı da, Kırklar Meclisi'nde, Hz. Muhammed'in onlar ile birlikte döndüğü semahtan kaynaklandığına inanılan bir semahtır ve Cem törenlerinin ana semahlarındandır." (Turhan ve Ayışıt, 2019, s. 72). İlk semahın Cemlerde canlandırılması olan kırklar semahında kişi zahir ve dünyevi her şeyden soyutlanarak vect ve aşk ile Tanrı'ya ulaşır ve "Hak ile Hak" olur (Baharlı, 2020, s. 185).

Semahların adlandırılmalarına bakıldığında ise iki ana grupta adlandırıldığı görülmektedir. Birinci grup, dönülme nedeni, temsil ettiği kişi veya olayla ilgili kırklar semahı, turnalar semahı, Ali Nur semahı, çark semahı vb. olarak adlandırılırken iken ikinci grup, yöre ve kültürel farklılıklara göre Tahtacı semahı, hubyar semahı vb. olarak adlandırılır (Turhan ve Ayışıt, 2019, s. 71).

Semahlar, yukarıda belirtildiği üzere farklı şekillerde adlandırılmalarına rağmen temel birtakım özelliklere sahiptirler. Bu özellikler şu şekilde özetlenebilir:

1-Genellikle kadın erkek birlikte dönülen semah, Cem ibadetindeki on iki hizmetten biridir. Semahın kaynağı kabul edilen Kırklar Ceminde de kadın erkek birlikte semah dönmüştür. Semahta esas olan kadın erkek ayrımı değil, canların Hakk'ın birliğine ulaşmasıdır (Çağlayan, 2000 s. 31; Dedegarkınoğlu, 2013, s. 217).

2- Cemde semah, temiz ve gündelik kıyafetler ile dönülür. Bazı yörelerde özel kıyafetler kullanıldığı da görülmektedir. Eskiden semah dönerken kadınlar üç etek ve fistan giymişlerdir. Günümüzde hâlen üç etek kullanılarak semah dönüldüğünü görmek mümkündür. Örneğin, Ersal'ın dem geldi semahı üzerine yaptığı çalışma (2016b) ile Tamay'ın Tahtacıların turnalar semahı üzerine yaptığı çalışmada (2009) üç etekli kadınlar görülmektedir.



3-Semahlar, ağırlama, yürütme ve yeldirme şeklinde üç ana bölümden oluşur. Bazı bölgelerde bölüm sayısı ve adlandırma farklılıkları da mevcuttur. Bu farklılıklara bağlı olarak ağırlama bölümü “nenni” ya da “nennileme; yürütme bölümü “yürüyüş”; yeldirme bölümü ise “çark” ve “pervaz” olarak da adlandırılmaktadır. (Turhan ve Ayışıt, 2019, s. 70). Dedegarkınoğlu, semahın ağırlama, yürütme, yeldirme (pervane) duaya durma olmak üzere dört bölümü olduğunu belirtir. “Yeldirmeden sonra kısa bir ağırlama yapılır. Zâkir burada eğlen dur, sallan dur gibi komutlarla bitirme zamanını belirler ve sıralı bir şekilde meydanda duaya duran semahçılara dede dua eder” (2013, s. 217).

4- Semah saz ve nefes eşliğinde dönülür. Saz ve nefesi Cemde zakir icra eder. Cemlerde okunan deyişlerin büyük bir kısmı Şah İsmail, Pir Sultan Abdal ve Kul Himmet'e aittir.<sup>25</sup>

70'li yıllardan itibaren TRT radyo ve televizyonlarında deyişlerin repertuvara alınması ve okunması deyişlere popülerlik kazandırmış, 1980'lerden itibaren de Ali Ekber Çiçek, Mahzuni Şerif, Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Musa Eroğlu gibi sanatçıların seslendirdiği deyişler geniş kitlelere yayılmıştır (Bekki, 2018, s. 66).

---

<sup>25</sup>Şah İsmail, Kul Himmet ve Pir Sultan Abdal şiirleri için bk. (Gölpınarlı, 1969; Gölpınarlı 2013).

## İKİNCİ BÖLÜM

### SİNEMA: DÖNEMLER VE AKIMLAR

#### 2.1. Türk Sinemasının Tarihsel Seyri

1895 yılında Lumiere Kardeşlerin sinematografi icat etmeleri ile sinema tarih sahnesine çıkmış ve 28 Aralık 1895 tarihinde Paris Grand Cafe’de ilk sinema gösterisi yapılmıştır. Bu tarihten sonra sinematografi isteyen birçok kişi Lumiere Kardeşlere mektup yazmıştır. Bu yoğun talep üzerine aygıtın seri üretimi için çalışmalara başlanmış ve 1896 yılında sinema tüm dünyaya yayılmıştır (Özön, 2013, s. 30).

Fransız Mösyö Jamin’in 17 Haziran 1896 tarihli yazısıyla Osmanlı Devleti’nden sinematografin gümrükten geçmesi için izin istemesiyle Osmanlı Devleti sinematograf ile ilgili bilgi sahibi olmuştur. II. Abdülhamit’in elektrikli aletler ile ilgili hassasiyeti nedeniyle Osmanlı Devleti’nde sinematograf hakkında bir rapor düzenlenmiş ve raporda insanlık için önemli bir araç olduğu belirtilmiştir (Lüleci, 2009, s. 44; Özuyar, 2007, s. 11). Lumiere Kardeşlerin operatörlerinden Aleksandre Promio Osmanlı topraklarında çekimler yapmış ve kameranın kaydırma denemelerinden biri de İstanbul’da (Haliç’te) denenmiştir (Esen, 2016, s. 4-5).

Ayşe Osmanoğlu, hatıralarında sinemaya da yer vermiş ve Bertrand adında Fransız bir hokkabazın babasının izni ile sık sık Fransa’ya gittiğini, saraya sinemayı onun getirdiğini, sinema perdesinin büyük bir fırça ile ıslatıldığını ve filmlerin 1 dakikalık karanlık görüntüler olduğunu belirtmiştir. Özön, bu tarihten yola çıkarak sinemanın saraya giriş tarihinin 1896 sonları ile 1897 başları olabileceğini belirtmiştir:

Zira adı geçen Bertrand’ın Lumiere operatörü olmaması, onun ancak başka bir kaynaktan, büyük ihtimalle Pathe’den bir sinema aygıtı almasını gerektirir ki,

bunun 1896 sonlarından önce olması imkânsızdır. Öte yandan Osmanoğlu'nun anlattığı gösterinin özellikleri de (perdenin ıslatılması, filmlerin karanlık oluşu, bir dakika sürmesi) bunun 1897 başlarından öteye geçmediği sanısını vermektedir (2013, s. 34).

Halka açık ilk gösterim ise sinemanın saraya girişi ile aynı tarihlere rastlar. O güne şahit olan Ekrem Talu anılarında o günü anlatır ve Galatasaray'daki Sponeck Birahanesinde yapılan ilk gösterimde trenin istasyona girişi ile boğa güreşi izletildiğini belirtir:

Tren kalktı. Bittabi sesiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti... gitti.

İki dakika ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seyirttikçe yüreğimiz ağızımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu (aktaran Özön, 2013, s. 37).

Ekrem Talu sayesinde detayları öğrenilen ilk gösterimi düzenleyen kişi, 1868 Romanya doğumlu Polonya Yahudi'si olan Sigmund Weinberg'tir ve film üreten Fransız Pathe Kardeşler şirketinin İstanbul'da temsilciliğini yapmaktadır (Scognamillo, 2010, s. 16). Sinema yazarı ve eleştirmeni Burçak Evren, 1897 tarihli Sabah gazetesinde çıkan bir ilanı incelemiş ve Sponeck'te yapılan gösterinin aynısının Ramazan ayı nedeniyle Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kırathanesinde yapılacağını belirten ilanın D. Hanri adıyla imzalandığını belirtmiştir. Ayrıca ilandan anlaşıldığı kadarıyla kullanılan aygıt Amerikan Edison şirketine aittir. Sigmund Weinberg Pathe'nin temsilcisi olduğuna göre Amerikan Edison şirketine ait bir aygıt ile ilk gösterimini yapanın o olması Esen'e göre pek manalı değildir (2016, s. 5-6).

İlk sinema salonu ise 1908 yılında Tepebaşı'nda Şehir Tiyatrosunun eski komedi bölümü düzenlenerek Weinberg tarafından Pathe sineması adıyla açılmıştır. 1914 yılına değin sinema işletmelerinin sahipleri azınlık ya da gayrimüslimlerdir. 19 Mart 1914 tarihinde Murat Bey ve Cevat Bey Millî Sinema adıyla Türkler tarafından işletilen ilk sinemayı; 6 Temmuz 1914 tarihinde ise Şakir ve Kemal Seden Kardeşler ile Fuat Uzkınay Ali Efendi Sinemasını açmışlardır (Özuyar, 2008, s. 13). İlerleyen süreçte Weinberg, Fuat Uzkınay ve Seden Kardeşler Türk sinemasının oluşumunda önemli roller almışlardır.

Türk sinemasının ilk filmi 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlamış olması nedeniyle o minvalde çekilmiştir. 1876-1877 Osmanlı Rus Savaşı'nda Osmanlının yenilmesi ve Rusların Ayestefanos'a (Yeşilköy) kadar gelmeleri neticesinde Ruslar buraya bir zafer anıtı dikmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı atmosferinde yıkılması kararlaştırılan anıtın filme çekilmesi için Müttefik Avusturya-Macaristan'dan bir şirket ile anlaşılır ancak savaş ortamında Türkler tarafından millî bir çekim yapılması daha uygun bulunur. Fakat henüz bir Türk yönetmen bulmak mümkün değildir. Yukarıda değinildiği üzere Türkler henüz yeni yeni salon işletmeciliğine başlamıştır. Sinema salonu işletmecisi olan Fuat Uzkınay o sırada seferberlik nedeniyle silah altına alınmıştır ve film çekimi için önceden anlaşılan Avusturya-Macaristanlı Sascha şirketinin çalışanları Uzkınay'a birkaç saat içinde kamera kullanmayı gösterirler. 14 Kasım 1914 günü Uzkınay, Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı adlı ilk sinema filmini çeker (Özön, 2013, s. 50-51).<sup>26</sup>

Birinci Dünya Savaşı'nda diğer savaşlardan farklı olarak devletler arası mücadelede sinema da rol oynamıştır. 1915 yılında Enver Paşa, Almanya'ya yaptığı bir gezide Alman ordusunda bulunan sinema kolunun cephelerde çekilen savaş filmlerini izlemiş, ülkeye dönüşünde Ordu Sinema Dairesini kurmuştur. Dairenin başına elbette bu konuda ülkede aktif rol oynayan Weinberg getirilmiş, yardımcısı olarak da Fuat Uzkınay atanmıştır (Özuyar, 2007, s. 39-40).

---

<sup>26</sup>İlk çekilen Türk filminin Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı olup olmadığı hususunda yapılan değerlendirme için bk. (Esen, 2016).

Weinberg, aktüalite filmleri dışında bir film yapma düşüncesi ile Harbiye Nezaretinden gerekli izni alarak bir tiyatro oyunu olan Leblebici Horhor'un çekimlerine başlar. Film çekimleri esnasında başrol oyuncularından birinin ölümü üzerine film yarıda kalır. Weinberg'in ikinci denemesi de yine bir tiyatro oyunu olan Moliere'nin Zor Nikah'ının uyarlaması olan Himmet Ağa'nın İzdivacı'dır. Fakat bu deneme de yarım kalır. 1914 yılında çekimine başlanan film ancak 1918 yılında izleyici ile buluşur ve filmi Fuat Uzkınay tamamlar. Weinberg filmini tamamlayamaz çünkü Romanya uyrukludur ve Romanya, Osmanlı Devleti'ne savaş açmıştır. Görevden alınır ve yerine yardımcısı Fuat Uzkınay atanır (Özon, 2013, s. 53-54).

1916 yılına gelindiğinde yarı askerî bir nitelik taşıyan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti sinema çalışmalarına başlar ve halkla gösterimi yapılan ilk konulu Türk filmleri *Pençe* ve *Casus* Sedat Simavi tarafından çekilir (Esen, 2016, s. 14).

Fikret Hakan, ilk konulu Türk filminin hangisi olduğu konusunda iki filme bu onuru paylaşım gerektğini ifade eder ve “Örneği yokken ilk kez çevrimine başlanma cesaretinden dolayı Himmet Ağa'nın İzdivacı ve halka gösterilen ilk konulu film olması nedeniyle 1917 yılının *Pençe*'si.” (2016, s. 21). *Pençe*'nin evliliğin insanı bunalttığı temasını işlemesi nedeniyle evlilik kurumunu tartışmaya açan bir film olduğu değerlendirilmiş ve cüretkâr bulunmuştur (Lüleci, 2009, s. 48).

Osmanlı Devleti, Birinci Dünya Savaşı'nda yenilip Mondros Ateşkes Anlaşması imzalanınca Merkez Ordu Sinema Dairesine ait olan bütün araç/gereç ve ekipmanlar düşman kuvvetlerinden korunması amacıyla Malul Gaziler Cemiyetine devredilir (Esen, 2016, s. 14-15). Dernek, sinema çalışmalarını yürütmesi için yeni terhis olan Fuat Uzkınay ile anlaşır ve Ahmet Fehim Efendi rejisörlüğünde ilk hikâyeli film çalışması olma özelliğini taşıyan, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarlanan *Mürebbiye*'nin çekimlerine başlanır. Film çekimleri devam ederken İzmir, 15 Mayıs 1919 tarihinde işgal edilir. Malul Gaziler Cemiyeti işgali protesto eden İstanbul mitinglerini filme almak için *Mürebbiye*'nin çekimine ara verir (Özuyar, 2007, s. 29). Belki de *Mürebbiye*, Özön'un dediği gibi bir protesto niteliği taşımaktadır (2013, s. 62):

Belki işgal altındaki bir sinemanın, düşmanlara karşı bir “sessiz karşı koyma” amacının da bu eserin seçiminde ağır bastığı ileri sürülebilir. Zira romanın konusu, basın tiyatro ve sinemadaki sansüre doğrudan doğruya katılmaya başlayan işgal kuvvetlerinin hoş görmeyeceği çeşittendi. Nitekim film tamamlandığı vakit, işgal kuvvetlerince güçlükler çıkarıldı, hatta Anadolu’ya gönderilmesi yasaklandı. Zira, Gürpınar’ın romanına adını veren kadın kahraman, bir Türk ailesine mürebbiye olarak kapılanan, sonunda ailenin bütün erkeklerini birbirine katan düşük ahlaklı bir Fransız’dı. Bundan dolayıdır ki, Gürpınar’ın 1898 yılında yayımlanan, alafrangalığa düşkün bazı ailelerin başlarına gelebilecek gülünç ve tehlikeli durumları anlatan bu romanı, 1919 yılının işgal altındaki İstanbul’unda ister bilinçli olsun ister olmasın, bir protesto özelliği kazanıyordu.

Mürebbiye filminin işgal kuvvetlerince bir Fransız kadınına düşük ahlaklı yansıttığı ve Fransızları küçük düşürdüğü gerekçesi ile yasaklanması ülkemizde ilk sansür örneğidir. Filmin bir başka ilki daha vardır: Rum asıllı Madam Kalitea, oynadığı mürebbiye Anjel rolüyle sinemamızın ilk vamp kadını kabul edilir (Hakan, 2016, s. 35).

Ahmet Fehim Efendi, aynı yıl Binnaz adlı bir film ile 1921 yılında Şarlo tiplemesini anımsatan Bican Efendi filmlerini çekmiştir. Bican Efendi’nin devam filmleri de çekilmiştir (Özön, 2013, s. 66-69).

Türk sinemasının doğuşu yukarıdaki bilgiler ışığında değerlendirildiğinde Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı gölgesinde yeşermeye çalıştığı görülmektedir. Bu durum göz önüne alınarak konulu Türk filmlerinin çekilebilmiş olmasının takdir edilmesi gerektiği düşünülmektedir.

### **2.1.1. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)**

Tiyatrocular dönemi denince akla Muhsin Ertuğrul gelir çünkü bu dönem onun 17 yıl boyunca tek film yönetmeni olarak Türk sinemasını şekillendirdiği dönemi ifade etmektedir. Ertuğrul, 1922-1939 yılları arasında egemen konumda 19 uzun metrajlı

film çekmiştir. Fuat Uzkınay, Ahmet Fehim, Sedat Simavi gibi sinemanın öncüleri bu dönemde çok varlık gösterememişlerdir (Karakaya, 2008, s. 35-36).

Muhsin Ertuğrul, 15 Şubat 1892 tarihinde İstanbul'da doğmuş ve daha çocuk sayılacağı bir tarih olan 2 Ağustos 1908'de Burhanettin Bey'in Erenköy'de sahnelenen Sherlock Holmes oyununda rol almıştır (Özön, 2013, s. 75-76). Ertuğrul, 1911 yılında Paris'e gitmiş, Batı tiyatrosunu yakından gözlemlemiş ve 1912 yılında İstanbul'da ilk Hamlet oyununu sahneye koymuştur (Sevim, 2016, s. 65).

Ertuğrul, 1914 yılında darülbedayinin kuruluş çalışmalarında yer almış ve o günleri şu sözleriyle ifade etmiştir: “Nihayet Darülbedayi (konservatuar) kuruldu, genç tiyatrocular sığınacak bir sanat yuvasına kavuştular. Saban karanlıkta yeni binaya geliyor, akşamları geç vakit çıkarken ayağımız geri geri gidiyordu” (aktaran Sevim, 2016, s. 65). Nitekim darülbedayinin sergilenen ilk oyunu olan Çürük Temel'i Ertuğrul sahneye koymuştur (Özön, 2013, s. 76-77).

Ertuğrul, 1916 yılında Almanya'ya giderek burada sinema çalışmalarına başlamıştır. Türk sinema çalışmalarına ilişkin Müdafaa-i Millîye Cemiyetine yazdığı mektubunda İstanbul'da sinema yapmanın mümkün olmamasından bahseder. Özön, Ertuğrul'un Türkiye'de sinema alanında bir değişim/ilerleme olmadan aynı şartlar devam ederken sinema işletmeciliği yapan Sedenleri kandırarak film çalışmalarına başladığını belirtir (2013, s. 84). Ertuğrul ise “Viyana'da bulunduğum 1922 yılında Kemal ve Şakir Seden kardeşlerden İstanbul'a gelerek birlikte çalışmak üzere çağrı aldım.” diyerek teklifin Sedenlerden geldiğini ifade etmiştir (aktaran Sevim, 2016, s. 67).

Seden Kardeşlerin kurduğu Kemal Film adına Ertuğrul'un ilk çektiği film İstanbul'da Bir Facia-i Aşk ya da diğer adıyla Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli'dir. Film Özön'e göre iki bakımdan önem taşır: Birincisi diğer filmler gibi tiyatro oyunlarına dayanmaması, konusunu günlük bir olaydan almasıdır. İkincisi ise hikâyeli bir filmde dış sahnelere geniş yer verilmesidir (2013, s. 87). Film aynı zamanda sinemaya ilk baskı ve saldırıların olduğu filmidir ve çarşafli kadınların filme çekilişi büyük günah sayılmıştır. Muhsin Ertuğrul bu film ile ilgili anılarında taşlandıklarını ifade eder (Özgüç, 1990, s. 30-31).

Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film için çektiği ikinci film Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Nur Baba romanıdır. Nur Baba, önce Akşam gazetesinde tefrika edilirken bazı çevrelerde tedirginlik uyandırdığı gerekçesi ile yayınlanmamaya başlayınca kitap hâline getirilir (Esen, 2016, s. 24). Özön'e göre Ertuğrul, bu romanı uyandırdığı yankılardan yararlanmak maksadıyla perdeye taşır (2013, s. 88). Bu film için Scognamillo, "Tasarı oldukça cüretkârdır ve filmin konusu da taşıdığı melodramatik unsurlara rağmen bir hayli tehlikelidir." der (2010, s. 46).

Nur Baba, zengin ve güzel kadınları kendine hayran bırakıp onlardan faydalanan, ölmüş şeyhinin karısı ile evlenmiş, başka kadınlarla münasebet kurmaktan çekinmeyen şehvet düşkününü bir Bektaşî şeyhidir (Yenen, 2011, s. 35). Film konusu itibarıyla tepkilerle karşılaşmış hatta film seti basılmıştır. Film ekibinden Rakım Çalapala baskını şu şekilde anlatır:

Bir alay Bektaşî dervişi stüdyoya baskın yapmıştı. Bektaşîlik aleyhine film çeviriyorlar diye artistlerin üzerine bir yürüyüş yürüdüler, dekorların üzerine bir saldırış saldırdılar ki demeyin gitsin! Bütün dekorlar artistlerin başına geçti. Herkes çil yavrusu gibi bir tarafa dağıldı.

Bu arada en çok korkan zavallı Papazyan oldu. İhtimal ele geçerse bir güzel dayak yiyecek. Hakkı da yok değildir, hani! Arkasındaki Bektaşî urbalarına, çenesindeki takma sakala rağmen değil Bektaşî, Müslüman bile değildi!

Papazyan, Unkapanı'ndan bir faytona atladı, evine kaçtı. Ertesi gün zabıta işe el koymuş stüdyo muhafaza altına alınmış, yeniden çalışmalara başlanmıştı. Fakat Papazyan'ın gözü o kadar yılmıştı ki bir daha bu rolü oynamak için kendisini razı etmek mümkün olmadı. Onun son derece korkmuş olduğunu ve tekrar Bektaşî elbisesini sırtına giyemeyeceğini anlayan rejisör, o rolü kendisi oynamak zorunda kaldı (aktaran Scognamillo, 2010, s. 46-47).

Film tamamlandığında Bektaşîlerin tepkisinden çekinen işgal kuvvetleri filmin gösterimine izin vermemiş, film İstanbul'un kurtuluşundan sonra Boğaziçi Esrarı



adıyla gösterime girebilmiştir (Özön, 2013, s. 88). Bu film ile Alevilik-Bektaşilik sinemanın ilk dönemlerinde beyaz perdede yer almış ve Alevi-Bektaşiliğin sinemadaki ilk tezahürü din sömürüsü temelinde senaryolaştırılmıştır.

Ertuğrul, bu filminden sonra Halide Edip Adıvar'ın Ateşten Gömlek romanıyla Kurtuluş Savaşı'nı beyaz perdeye taşır. Bu film Ertuğrul'un en beğenilen filmlerinden biridir. Bu filmin başlıca kadın kahramanları olan Ayşe ve Kezban'ı Türk oyuncular canlandırmıştır. Ayşe'yi darülbedayi oyuncularından Muvahhit'in eşi Bedia Muvahhit oynamış, Kezban için ise gazeteye ilan verilmiştir. Bu rolü ileride darülbedayinin önemli oyuncularından birini olacak Neyyire Neyyir canlandırmıştır (Özön, 2013, s. 89-90). Scognamillo, filmin başarısını şu şekilde değerlendirir: "...Bu film ile Türk sinemasının ilk kez gerçekle yüz yüze geldiği söylenebilir. Film böylesine önemli bir gerçeği kendi olanaklarına göre yansıtıyordu. Üstelik ilk konulu Kurtuluş Savaşı filmiydi" (2010, s. 48).

Muhsin Ertuğrul, aynı yıl iki film daha çeker: Weinberg'in çekmek istediği Leblebici Horhor ve Kız Kulesi'nde Bir Facia. Fakat bu filmler istenilen başarıyı yakalayamaz (Sevim, 2016, s. 70).

Ertuğrul, 1924 yılında Peyami Safa'nın aynı adlı romanından uyarlanan Sözde Kızlar'ı çeker. Kemal Film ve Muhsin Ertuğrul çalışmalarına devam ederken talihsiz bir olay meydana gelir. Defterdarlıktaki fabrikanın müdürü değişir ve yeni müdür, Kemal Filmin elinde bulunan 2 No.lu pavyonun boşaltılması için 48 saat süre verir. Akabinde stüdyonun içindeki tüm aygıtlar yağmurlu bir günde kapının önüne konur. Bu olay üzerine Kemal Film elinde kalan aygıtları satışa çıkarır ve film yapmaktan vazgeçer (Özön, 2013, s. 91-92). 1925 yılında Kemal Filmin kapanmasından sonra Ertuğrul, Sovyet Rusya'ya gider ve burada üç film çeker: Tamilla (1925), Spartakus (1926) ve 5 Dakika (1926) (Sevim, 2016, s. 70).

1928 yılına gelindiğinde ikinci özel yapımevi olan İpek Film kurulur ve Muhsin Ertuğrul çalışmalarına İpek Film ile devam eder. İpek Film bünyesinde Türk sinemasının ilkleri gerçekleştirilmeye devam edilir. 1929 yılında ikinci Kurtuluş Savaşı temalı film Ankara Postası çekilir. Bu film Ateşten Gömlek filmi gibi başarılı

olur ve İpek Film'e para kazandırır (Esen, 2016, s. 27). İpek Film dönem boyunca çalışmalarını yalnızca Muhsin Ertuğrul ile gerçekleştirecek ve başka yönetmenlere kucak açmayacaktır. Nitekim İpek Film'e yöneltilen eleştirilerin başında da bu husus yer almaktadır (Abisel, 1994, s. 22).

1929 yılında Kaçakçılar filminin çekimlerine başlanır ancak oyuncuların geçirdikleri kaza neticesinde film ancak 1932 yılında tamamlanabilir. Bu süre içinde İpek Film ekmek fabrikasından bozma bir sesli stüdyo kurar. Sesli stüdyoda seslendirilen filmler yalnızca yerli filmler değildir. Komşu ülkelerden Yunanistan, Irak ve İran'da çekilen bazı filmlerin seslendirmeleri de yapılmıştır (Özön, 1995, s. 24).

1931 yılında ilk sesli film, ilk ortak yapım ve ilk şarkılı film unvanlarını taşıyan İstanbul Sokaklarında Yunanistan, Türkiye ve Mısır ortaklığında çekilir (Scognamillo, 2010, s. 53). Özön'e göre bu filmin ilk sesli film olmasından başka bir özelliği de yoktur (2013, s. 103).

1932 yılında yine Kurtuluş Savaşı temalı Bir Millet Uyanıyor filmi çekilir. Sinema tarihçilerine göre bu film Ertuğrul'un en iyi filmidir (Sevim, 2016, s. 71). Fikret Hakan, filminden bahsederken şu tespitlerde bulunur: "Batı ölçülerine denk bir Millî Mücadele filmi. Bazı sahnelerde Ordu Film Merkezi'nin İstiklal Savaşı dokümanlarından yararlanılmış. O zamana değin filmlerde, büyük zorunluluklar olmadıkça, Darülbedayi oyuncularının dışında eleman pek kullanılmıyordu. Bu film ile beraber tiyatro çevresinin dışındaki oyunculara da önemli roller verilmeye başlandı" (2016, s. 63).

1933-1935 yılları arasında Ertuğrul, yedi film çekmiştir. Bunlar operet ve tiyatro uyarlamaları olup tamamının senaryosunu Mümtaz Osman takma adıyla Nazım Hikmet Ran yazmıştır. 1935 yılında yine Nazım Hikmet'in senaryosunu yazdığı Aysel Bataklı Damın Kızı filmi çekilir ve filmin başrolünde ilk kadın yıldız Cahide Sonku vardır (Esen, 2016, s. 29). İlk köy filmi olarak kabul edilen film Türk sineması için örnek teşkil eder ve Scognamillo'ya göre sinemasal özellikleri daha fazladır (2010, s. 61).

Muhsin Ertuğrul, tek başına filmler ürettiği bu dönemde yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti ve onun ideolojisi doğrultusunda filmler çekmiş, film konusu ve karakterlerini bu perspektif ile belirlemiştir (Esen, 2016, s. 32). Muhsin Ertuğrul sineması, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra yeniden kendinî inşa sürecine giren genç Cumhuriyet'in Batı kurumlarını, değerlerini benimsetmeye çalışma politikası içinde Batı taklidi olmasına rağmen tutarlıdır (Güçhan, 1992, s. 75).

Bu döneme ilişkin yapılan eleştirilerin başında Ertuğrul sinemasının kendi duygusunu yaratamaması, tiyatronun gölgesinde kalması gelir. Bu bakış açısına göre tiyatrocular döneminde sinema ve tiyatro arasındaki ayrım anlaşılammış, sinemada tiyatrocular oyuncu olarak yer aldığından sinemasal bir oyunculuk yapılamamış, sahnede oynanan oyun kamera önünde tekrarlanmıştır (Karakaya, 2008, s. 37-38).

Özön'e göre ise bu dönem boşa giden yıllardır. Ona göre Ertuğrul'un 1922 yılından beri meydana getirdiği filmler içinde değinilmesi gereken film sayısı üçtür: Ateşten Gömlek, Bir Millet Uyanıyor ve Aysel Bataklı Damın Kızı. Bu dönemde önceki dönemde atılan olumsuz adımlar kökleştirilmiş ve Türk sinemasına tiyatro oyunlarının yanlış uygulanması miras olarak bırakılmıştır (Özön, 2013, s. 118-119).

### **2.1.2. Geçiş Dönemi (1939-1950)**

İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1939 yılı Türk sineması açısından yenilikler barındırır. Tiyatro camiası dışından ilk yönetmen olan Faruk Kenç, 1939 yılında ilk filmini çeker. Kenç, Almanya'da fotoğrafçılık eğitimi aldıktan sonra Fransa'da teknik açıdan stüdyo çalışmaları yapıp yurda döndüğünde Taş Parçası filmini yapar. Taş Parçası filminin başrolünde ülkenin ilk jönprömiyesi Suavi Tedü vardır. Tedü, sinemada oyunculuk yapmadan hemen önce tiyatroya başlamış olup Muhsin Ertuğrul'un hiçbir filminde yer almamıştır. Bu yönüyle film, yalnızca yönetmeni ile değil, başrol oyuncusu ile de bir ilki barındırmaktadır (Özgüç, 1993, s. 18).

Yönetmenliğe nasıl başladığını Kenç bir röportajında şu şekilde ifade eder:

Türkiye’de İpekçiler’den başka film olayı yok, ne stüdyo olayı var ne de teşebbüs. Her şey Muhsin’in idaresi altında, daha doğrusu tekeli altında. Şehir Tiyatrosu oynuyor, Muhsin Bey çekiyor. Ben onun yaptığı filmleri hiç beğenmedim, çok tiyatro kokuyordu, bence filmden haberi yoktu, filmin f’sini bilmiyordu. Ecnebi filmleri alıyor, onları Türkçe’ye çeviriyorlar sonra da aynı sahneleri çekiyorlar. Mesela Bataklı Damın Kızı, Cici Berber, Şehvet Kurbanı gibi filmler hep böyle çevrildi. Tabi orijinali gibi olmasına imkân yok. Benim kanaatime göre yüzüne gözüne bulaştırıyordu. Bu durum böyle sürerken ben Halil Kâmil’in yanına girdim. Girdim ama ne lamba var, ne projektör var, nasıl film çekeceğiz belli değil. Halil Kâmil İzmir Fuarı’ndan iki-üç tane askeri ışıldak aldı getirdi. Ama o ışığı kullandığımız zaman müthiş lekeler yapıyordu, önlerine camlar koyarak biraz düzelttik. O sırada Halil Kâmil zamanın meşhur oyunu Taş Parçası’nı çok iyi oynayan Raşit Rıza ile anlaştı. Bu arada bana da film çevirteceğini, bir senaryo hazırlamamı söyledi. Ben bir taraftan senaryo hazırlıyorum, öte yandan da Raşit Rıza hazırlık yapıyor, dekoru hazırlıyor. Ancak artist bulmakta güçlük çekiyoruz, çünkü Şehir Tiyatrosu dışında artist bulmak çok zor. Suavi vardı, Şehir Tiyatrosu’ndan ayrılmış, bir de çocuk tiyatrosunda oynayan Nevzat Okçugil. Bu koşullarda filmin ilk sahnesini bitirdik, yıkadık. Aşağıda projeksiyon salonu var, orada seyrediyoruz. Bu arada Halil Kâmil gelmiş, burada ne yapıyorlar diye sormuş. Makinist “bugün film çektiler onu seyrediyorlar” deyince izlemiş ve beğenmiş. Halil Kamil’in gelip izlediğini duyunca ödümüz koptu, ya beğenmez de film yarıda kalırsa diye, ama korktuğumuz başımıza gelmedi. Böylece filme devam ettik ve ben de filmciliğe başladım (aktaran Sağlık, 1996, s. 100-101).

Muhsin Ertuğrul’u ve onun filmlerini tiyatro kokmakla eleştiren Kenç’in filmleri Özön’e göre tiyatrocuların etkisinde olup Muhsin Ertuğrul filmlerinden çok da farklı değildir (2013, s. 130).

Faruk Kenç ile ilgili değinilmesi gereken en önemli husus sinemaya getirdiği seslendirme (dublaj) tekniği ile çekilen film sayısında artış sağlamasıdır (Esen, 2016, s. 40). Bu tekniğe niçin ihtiyaç duyduğunu Kenç şu sözleri ile anlatır:

Ben bir şeyler yapma isteğiyle sürekli çabalıyorum. Stüdyo olanağı olmadığı için İpekçilere başvuruyorum, onlar biz silahımızı düşmana vermeyiz diyorlar. Hatta şöyle bir öneride bulundum; ben filmi yapayım beğenirseniz alın, beğenmezseniz parasını ben vereyim. Bunu da kabul etmediler. Çünkü Muhsin'den çekiniyorlar. O olmasa film yapamayacaklarını düşünüyorlar. Düşündüm ne yapabilirim diye. Baktım dublaj film yapıyorlar yani Türkçeleştiriyorlar, ben neden böyle bir şey yapmayayım deyip Dertli Pınar'ı çektim (aktaran Sağlık, 1996, s. 101).

Dublaj, film sektörüne diksiyonu zayıf amatör kişilerle film çekilebilmesi, sesli çekim prova sayısı azalışı, film ve zaman açısından kolaylık sağlamıştır. Çekilen film sayısını dublajın yanında artıran bir diğer etken de vergi düzenlemesidir (Esen, 2016, s. 38-41). Geçiş döneminde Kenç ile birlikte birçok yönetmen sinema filmi çekmeye başlamıştır. Bunlardan bir kısmı Muhsin Ertuğrul'un ekibi olan tiyatro oyuncularındır: Talat Artemel, Refik Kemal Arduman, Hadi Hün, Ferdi Tayfur, Kani Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Kadri Ögelman ve Mümtaz Ener. Bu dönemin diğer yönetmenleri ise Macar asıllı Adolf Körner, Baha Gelenbevi, Şakir Sırmalı, Vedat Örfi Bengü, Turgut Demirağ, Seyfi Havaeri, Çetin Karamanbey ve Aydın Arakon'dur (Özgüç, 1993, s. 18).

Bu yönetmenlerden Vedat Örfi, Mısır'ın ilk büyük film ortaklığı olan Isis Film Corporation'u kurmuştur ve 1927 yılında ilk büyük Mısır filmi olan Layla-Leyla'nın yapımcısıdır (Özön, 2013, s. 146). Bu nedenle de yönetmenliği boyunca çevirdiği filmler Arap sinemasının etkilerini taşır (Özgüç, 1993, s. 19).

İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı bu dönemde savaşın Türk sinemasına etkilerini de göz önüne almak gerekir. Savaş yıllarında ABD filmleri ülke sinemalarında büyük yer kapmıştır. Bu filmler Türkiye'ye Mısır yoluyla gelmiş ve Amerikan filmleri gelirken yanında Mısır filmlerini de getirmiştir. Türk sinemasına nazaran geç başlayan Mısır sineması 1939-1944 yılları arasında yerli filmlerin yanında başat konumdadır. Özön'e göre bu hâl seyircinin beğenilerini etkileyerek sinemada tiyatrocuların etkisini pekiştirmiştir (2013, s. 126-128). Bu dönemde Türk sineması üzerinde yıllar süren etkileri olacak bir diğer gelişme Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6.

maddesine bağılı yürürlüğe giren 1939 tarihli Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname'dir. Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Nizamname'yi "Sinematografik Hürriyet" çalışmasında şöyle anlatmıştır (aktaran Esen, 2016, s. 42-43):

Öncelikle şurasını iyice belirtelim ki, bizdeki Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair mevzuat, tam bir Devlet Sistemi, hem de Polis Devleti sisteminin bir icabıdır. Bu Nizamname filmlerin ve film senaryolarının kontrolü safhasında olduğu kadar, filmlerin çekim safhasında da, lâboratuar işlemleri safhasında da; hatta bütün bu safhalar tamamlandıktan sonra gösterim safhasında bile (m.28) tamamen polisin nezaret, murakabe, izin ve gerekince bu iznin her safhada geri alınması tasarrufundan oluşmuş bir polis sistemidir.

Geçiş dönemi, sinema yazarlarına göre bir çığır açamamış, tiyatrocuların etkisinden tam anlamıyla kurtulamamıştır. Mısır sineması Yeşilçam melodramlarının temelini oluşturan bir etki yapmıştır. Bu dönem aslında sinemada tek yönetmen, tek şirketten çok yönetmen çok şirkete bir geçiştir. Geçiş dönemi tiyatro kökenli sinema anlayışının yerine sinemanın kendi dilini oluşturması aşamasında önemli bir merhale olarak değerlendirilmektedir.

### **2.1.3. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)**

1950'li yıllara gelindiğinde Türk sineması kendi dilini oluşturmaya başlamıştır. Ömer Lütfü Akad'ın 1949 yapımı Vurun Kahpeye ve 1952 yapımı Kanun Namına filmi sinemacılar döneminin başlangıcı kabul edilir (Esen, 2016, s. 48).

Akad, sinemayla başlangıcından beri uğraşmamış, sinema çalışmalarına sonradan başlamıştır. Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden perdeye uyarladığı filmi Vurun Kahpeye, Kuva-yı Millîyeci bir kadın öğretmenin düşmanın eline geçerek onları oyalamaya çalışması ve filmin sonunda gericiler tarafından linç edilmesi ile gayet canlı ve etkileyicidir. Hatta bir kesim tarafından filmin yasaklanması bile istenilmiştir (Özön, 2013, s. 159).

Vurun Kahpeye filmi din adamı imajı açısından Muhsin Ertuğrul filmleri ile aynı bakışa sahip olmakla eleştirilir. Nitekim filmde Aliye Öğretmen'i linç ettiren Hacı Fettah karakteri düşman ile iş birliği yapan, Kuva-yı Millîye'ye karşı hareket eden, bütün eylemlerini din kisvesi altında yapan biridir. Bu yönüyle de filmin kötü adamıdır (Enderun, 2012, s. 26).

Akad'ın 1952 yılında çektiği Kanun Namına filmi ise aşk ve cinayet üzerine kurgulanmıştır. Özön'e göre film; hikâye, hikâyenin sinema diline aktarımı, kamera hareketleri ve montaja verilen önemle tiyatrocular dönemi ile hiçbir ortak yön taşımamaktadır (2013, s. 162).

1952 yılında dönemin tek sinema dergisi olan Yıldız bir yarışma düzenler ve Belgin Doruk ve Ayhan Işık, Türk sinemasının yeni yüzleri olur. Akad'ın çektiği Kanun Namına filminde de rol alan Ayhan Işık Batılı anlamda ilk star olması nedeniyle sinema için âdeta bir devrimdir. Kanun Namına filmi ile yükselen Işık daha sonra sinemada Kral lakabıyla anılacaktır (Özgüç, 1993, s. 24).

Akad'ın sinemaya yaptığı olumlu katkılarının yanında sinemada Aleviliğin temsiline ilişkin katkıları da bulunmaktadır. 1967 yılında çektiği Kızılırmak-Karakoyun filminde bir Türkmen obasını perdeye taşımış ve obanın beyinin kızı ile çobanının aşkını işlerken Aleviliğin önemli ritüellerine de değinmiştir. Cem ibadetine yer vermiş, düşkünlük kurumu ve dara çekilme ile Aleviliğin sinemadaki görünürlüğüne katkı sağlamıştır. Akad ayrıca devam filmi niteliğindeki Gökçe Çiçek filmi ile Türkmenlerin yaşamını perdeye aktarmaya devam etmiştir. Bu filmde Alevilik-Bektaşilikten ziyade konargöçer yaşam ve Şamanizm vurgusu ön plandadır (Koluçık, 2023).

Akad'ın ardından tiyatro kökenli olmayan birçok yönetmen film çalışmalarına başlamıştır. Bu yönetmenlere Atıf Yılmaz Batıbeki, Muhterem Gürses, Metin Erksan, Osman F. Seden, Memduh Ün, Halit Refiğ örnek verilebilir (Özön, 2013, s. 167).

1950'li yıllarda Muhterem Gürses genellikle ağdalı melodramlar çekerken Atıf Yılmaz Batıbeki edebiyat uyarlamaları olan filmler yapmaktadır (Özgüç, 1993). Metin Erksan ise farklı bir yol izleyerek 1952 yılında Aşık Veysel'in hayatını konu alan Karanlık

Dünya ile rejisörlüğe başlar (Özön, 2013, s. 174). Karanlık Dünya filmi köy konulu filmler arasında konusunun biyografiye dayanması ve Aşık Veysel'in köyünde çekilmesi nedeniyle ayrı bir yere sahiptir (Scognamillo, 2010, s. 144). Karanlık Dünya filmi ile ilgili değinilmesi gereken bir diğer husus ise ünlü Alevi-Bektaşî ozanı Aşık Veysel'in hayatını işlemesine rağmen onun Alevi-Bektaşî olduğuna yer vermemesidir. Metin Erksan'ın Alevilik ile ilgili bilgi eksikliğinin bu duruma neden olduğu söylenebilir. Keza filmde yer alan ve sansür kurulu tarafından kesilen Turnalar Semahına Turna dansı demesinin de yine bu sebeple olduğu düşünülebilir (Koluaçık, 2023, s. 29-30).

Sinemada yeni yönetmenler ile başlayan değişim rüzgârı esnasında Muhsin Ertuğrul bir yenilik ile seyirciyle buluşur: İlk renkli Türk filmi Halıcı Kız. Halıcı Kız filminde Muhsin Ertuğrul yine tiyatrocular ile çalışmış ve gişede istenilen başarı elde edilememiştir. Baha Gelenbevi'ye göre bu başarısızlık Türkiye'de renkli filmi 10 yıl geciktirmiştir (Sevim, 2016, s. 75-76).

1950'li yıllarda çok sayıda film şirketi açılmış ve bu şirketler film piyasasında tutunmak için ağdalı melodram uyarlamaları yapmıştır. Yine 1950'lerde Batılı anlamda ilk starların meydana gelmesi 1960'lı yıllara doğru Yeşilçam'ı inşa etmiştir (Esen, 2016, s. 126-127).

1960 Askerî Darbesi tüm ülkede olduğu gibi sinemada da etkilerini göstermiştir. 1960'lı yıllarda sinemada 1939 tarihli Sansür Nizamnamesi hâlâ yürürlüktedir fakat görece özgürlük ortamı sansür kurullarına bir esneklik sağlamıştır (Esen, 2016, s. 128). Örneğin, Halit Refiğ, Şafak Bekçileri filminde Türk Silahlı Kuvvetlerini ve gerici-ilerici tartışmasını sinemaya taşır; Ertem Gönenc, Karanlıkta Uyananlar filmi ile grev ve sendikalaşma konusunu işler; Halit Refiğ, Şehirdeki Yabancı filminde işçi sorunları, aydınların topluma yabancılaşması gibi daha önce ele alınmayan konuları seyirciye sunar (Güçhan, 1992, s. 10). Sinemada sendika ve grev gibi konular perdeye taşınırken 1963 yılında Metin Erksan ilk sinema sendikası olan Sine-İş'i kurar ve genel başkanı olur (Özgüç, 1990, s. 83).



1964 yılında Metin Erksan Türk sinemasının ilk uluslararası ödülünü Necati Cumali'nin romanından uyarlanan Susuz Yaz filmi ile Berlin Film Festivali'nde almıştır (Esen, 2016, s. 119-120). Metin Erksan, hem bu filmde hem 1962 yılında çektiği Yılanların Öcü filminde köy yaşamı ve mülkiyet sorunlarına eğilir. Yılanların Öcü'nde ekonomi temelli güç, Susuz Yaz'da suyun mülkiyetine dönüşür (Karakaya, 2008, s. 74-75).

Erksan'ın 1965 yılında çektiği Sevmek Zamanı filmi bambaşka bir türdedir ve Özgüç bu filmi tutkunun şiiri olarak tanımlayarak Metin Erksan için de Türk sineması için de zirve olarak nitelendirir (1993, s. 22-23). Esen de benzer bir değerlendirme ile “Her karesi ayrı ayrı estetik değerlendirmeyi hak edecek denli güzel görüntülere sahip” yorumunda bulunur (2016, s. 122).

1960'lı yıllarda sinemadaki bir diğer gelişme Memduh Ün ile Atıf Yılmaz'ın yönettiği Ayşecik serileri ile Türk sinemasının ilk çocuk yıldızı Zeynep Değirmencioglu'nun seyirci ile buluşturulmasıdır. Edebiyat uyarlaması kuralından şaşmayan sinema bu sefer Kemalettin Tuğcu'nun romanından yola çıkarak çocuk filmleri dönemini başlatır (Özgüç, 1993, s. 32).

Türk sinemasının toplumsal konulara da eğildiği bu yıllarda göç konusunda da filmler çekilir. Halit Refiğ, 1964 yılında Gurbet Kuşları'nı, Duygu Sağıroğlu 1965 yılında Bitmeyen Yol'u çeker. Gurbet Kuşları büyük beğeni toplarken Bitmeyen Yol sansür engeline takılır ve ancak Danıştay kararı sonrası seyirci ile buluşur (Güçhan, 1992, s. 84). Refiğ, Gurbet Kuşları'na göç üstüne bir film yapma fikriyle başlamadığını, Orhan Kemal ile yaptıkları çalışma sonrası göç olgusunu ele aldığını ifade etmiştir. Orhan Kemal'in daha önce yayınlanan romanının ismi filme verilmiş ve sinemayı besleyen edebiyat, birçok ilk denemesinde olduğu gibi burada da sinemanın şekillenmesine katkı sağlamıştır (Türk, 2001, s. 148). 1960'lı yılların sinema açısından en önemli özelliği siyasi tutum ve davranışların sinemada kendine yer bulması ile sinema akımlarını başlatmasıdır.

#### 2.1.4. 1970-1980 Arası Dönem

1970’li yılları Esen, karşıtlıklar dönemi olarak tanımlamıştır. Bu dönemde bir yanda toplumsal sorunları ele alan filmler yapılmakta, bir yanda seks filmleri çekilmektedir. Bu filmlerin yanı sıra popüler Yeşilçam filmleri de tarih filmleri ve güldürü filmleri olarak iki tema üzerinden ilerlemektedir (2016, s. 159). Sinemada yer bulan bir başka tür ise masal filmleridir. Ayşecik filmleri ile tanınan Zeynep Değirmencioğlu’nun başrolünü oynadığı Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler bu filmlerin ilkidir (Özgüç, 1993, s. 45). Bu dönemin önemli bir özelliği de renkli film sayısının artmasıdır. Nitekim 1970 yılında çekilen 225 filmin 78’i renkli çekilmiştir. Bu dönemde sinemada yapımcılık politikası renk üzerinden şekillenmektedir (Scognamillo, 2010, s. 175).

Yılmaz Güney’in 1970 yılında senaryosunu yazdığı, başrolünü ve yönetmenliğini üstlendiği Umut filmi toplumsal sorunları ele alan filmlerin belki de en ses getirenidir. Güney’in canlandığı at arabacısı Cabbar karakteri izleyicinin Yılmaz Güney’i görmeye alışık olmadığı bir karakterdir. Atına bir arabanın çarpması sonucu geçim sıkıntısı artan Cabbar, arkadaşının etkisiyle bir hocanın peşinde define arar ve sonunda aklını yitirir (Yenen, 2011, s. 50).

Ömer Lütfü Akad, 1971 yılında sinemada toplumsal temalı filmlerin farklı bir tezahürü olarak değerlendirilebilecek arabesk filmlerin ilkinin, Orhan Gencebay’ın rol aldığı Bir Teselli Ver’i çeker ama film çok ilgi ile karşılanmaz. Ferdi Tayfur’un rol aldığı Çeşme ile arabesk filmler patlama yapar. Artık Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi arabesk ses sanatçıları sinemanın arananlarıdır (Özgüç, 1993, s. 47). Arabesk filmler varıl/yoksul ikilemi benzeri temalara dayanan ağdalı melodramlardır ve filmlerde sevdiğine kavuşamayan genç genellikle intikam alır. Bu kahramanlar aslında seyircide bir tür rahatlama sağlamaktadır (Onaran, 1994, s. 190-191).

Akad, arabesk filmlerin yanında sosyolojik temalı Gelin, Düğün ve Diyet’i çeker. Bu üçleme Akad’ın son filmleridir. Sinemasal anlatı ve konu açısından Türk sinemasının klasikleri arasında yer alan üçlemenin ilk filmi olan Gelin, Hülya Koçyiğit’in oyunculuğu açısından da bir dönüm noktasıdır. Akad, Gelin filmi ile kadınları perdede tip olmaktan çıkarmış yaşayan canlı kadınlara dönüştürmüştür (Esen, 2016, s. 98).

Dönemin bir diğer teması olan güldürü türü denince akla gelen ilk isim 70'li yıllarda çekilen ve seyircinin günümüzde de unutmadığı, Ertem Eğilmez'in yönettiği Hababam Sınıfı filmleri ile Kemal Sunal'dır. Rol aldığı filmler, sinema salonlarına seyirciyi çekmekte, saflığı ve iyi niyeti ile kötü/hainleri alt eden bu kahraman seyirci tarafından tam not almaktadır (Esen, 2016, s. 160). Kemal Sunal'ın yanı sıra Zeki Alasya-Metin Akpınar, Şener Şen, İlyas Salman, Müjdat Gezen, Perran Kutman'ın güldürü filmlerindeki performansları da güldürü türünün gelişimine katkı sağlamıştır (Onaran, 1994, s. 186-187).

Bu dönemde seyirciyi sinema ile buluşturan önemli bir diğer tür tarih filmleridir. Günümüzde de izlenen bu türün akıllarda kalan en önemli iki aktörü Malkoçoğlu karakteri ile Cüneyt Arkin ve Tarkan karakteri ile Kartal Tibet'tir. Tarih filmleri genellikle Türk/Müslüman temalı, yiğit, savaşçı, dürüst, güçlü karakterlere dayanır. Hristiyan olan güzel prenses bu yiğitlere âşık olur ve Müslümanlığı seçer. Zamanı belirsiz bir atmosferde geçen filmlerde Türk/Bizans savaşı ve Türklerin zaferi işlenir. Tarkan ise doğrudan Türklerin temsilcisidir ve Müslümanlık vurgusu hariç diğer filmlerle aynı düzlemde (Esen, 2016, s. 161).

#### **2.1.5. 1980 Darbe Sonrası Dönem (1980- &)**

1980'den günümüze kadarki süreçte toplumsal yaşamı da sinemayı da belirleyen en temel unsur şüphesiz askerî darbe olmuştur. Darbenin akabinde seks filmleri furyası bitmiş, sansür yasasına rağmen salon bulan bu filmler artık beyaz perdeden çekilmiştir (Esen, 2016, s. 185).

Çekilen film sayısı 1980 yılında en düşük noktadadır (68 film) ve sinema, seks filmleri yerine arabesk filmleri koyarak çıkış aramaktadır. Arabesk ses sanatçıları, eski oyuncular ya da sinemaya yeni kazandırılan oyuncular ile sinemada yerlerini sağlamlaştırmıştır. Bu dönemde Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses filmleri beyaz perdede seyirci ile buluşurken bir yandan da toplumsal eleştirisi yüksek güldürü filmleri yapılmaktadır. Ertem Eğilmez'in Banker Bilo'su,

Atıf Yılmaz'ın Talihli Amele'si ile Kartal Tibet'in Zübük filmi dönemin önemli güldürü örneklerindedir (Scognamillo, 2010, s. 183).

Kemal Sunal, 1980'li yıllarda da 70'lerde olduğu gibi sinemanın önemli aktörlerindedir. Bu dönemde rol aldığı filmler 1970'li yıllarda Ertem Eğilmez ile çektiği güldürü filmlerine göre daha toplumsal içerikli filmlerdir. Kartal Tibet'in yönettiği Deli Deli Küpeli (1986) ve Öğretmen (1988), Zeki Ökten'in yönettiği Davacı (1986), Orhan Aksoy'un yönettiği Kiracı (1987) Sunal'ın toplumsal duyarlılığı yüksek ve seyircinin beğenisini kazanmış filmlerine örnek verilebilir (Ünal, 2010, s. 73).

Toplumsal içerikli güldürü filmleri denince 70'lerin sonundan 80'li yıllara uzanan Kemal Sunal ve Şener Şen'in birlikte rol aldıkları filmlere de değinmek yerinde olacaktır. Atıf Yılmaz'ın yönettiği Kibar Feyzo (1978), Zeki Ökten'in yönettiği Çöpçüler Kralı (1978) ve Kartal Tibet'in yönettiği Davaro (1981) seyircinin beğenisi alan ve bugün hâlâ izlenen güldürü filmleridir. Kemal Sunal, rol aldığı filmler ile ilgili düşüncelerini şu sözler ile dile getirir (aktaran Ünal, 2010, s. 76):

Kemal Sunal filmlerinin yüzüncü kez seyredilmesinin tek nedeni, halkın gülmek istemesidir. Kemal Sunal filmlerinin vermiş olduğu mesajlar bugün bile geçerliliğini koruyor. Bu açıdan bakınca halkın benim filmlerime sarılması bir anlamda çok üzücü. Bu Türkiye'nin bir adım bile ileri gitmemiş olmasının göstergesidir.

1980'li yıllarda Şener Şen'in Kemal Sunal'dan ayrı rol aldığı toplumsal eleştirisi yoğun filmler de bulunmaktadır. Bu filmlerin arkasında senaryo yazarı Başar Sabuncu'nun toplumsal gerçekçi bakış açısını unutmamak gerekir. Yönetmen ve senaryo yazarı olarak seyirci ile buluşturduğu filmler arasında Şalvar Davası (1983), Çıplak Vatandaş (1985), Zengin Mutfağı (1988) hâlâ seyircinin hafızasında yer alan önemli örneklerdir (Kirel, 2010, s. 7).

1980'li yıllarda kadın temalı önemli sosyolojik unsurlar barındıran filmler de yapılmıştır. Türkan Şoray'ın yönettiği ve Yaşar Kemal ile senaryosunu yazdığı Yılanı Öldürseler, Şerif Gönen'in yönettiği Kurbağalar bu türün dikkat çekici filmlerindedir.

Yaşar Kemal'in Çukurova'da geçen aynı adlı romanından uyarlanan Yılanı Öldürseler filminde kendi karar ve istekleri doğrultusunda yaşayamayan kadınların hikâyesi anlatılır (Esen, 2019, s. 49). Kurbağalar filminde ise dul bir kadının yaşam mücadelesi bir aşk örgüsü ile işlenmiştir. Çocuğuna bakmak için sabaha karşı erkekler ile kurbağa toplamaya giden Elmas ile ona âşık olan Ali'nin hikâyesi etkileyici ve gerçekçi bir şekilde izleyiciye sunulmuştur (Esen, 2019, s. 62).

Sinema açısından 80'li yıllar mevzuat değişikliklerinin de yaşandığı bir dönemdir. 23 Ocak 1986 tarihinde 3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu çıkarılmıştır. 1939 yılından beri yürürlükte olan Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesi yerine müstakil bir kanun ile sinema faaliyetlerinin düzenlenmesi, denetleme kurulunda sektör temsilcilerinin de bulunması Esen'e göre olumlu bir psikolojik etki yaratmıştır. Nitekim Esen, 1986 yılından sonra 12 Eylül Askerî Darbesi'ni işleyen birçok film çekilmesini (1986-1990 yılları arasında on iki adet) bu etkiye bağlar (2016, s. 186).

Sinemaya ilişkin müstakil bir kanunun yürürlüğe girmesinden bir yıl sonra 16 yeni yönetmen sinema filmleri çekmeye başlamıştır (Scognamillo, 2010, s. 367). Sinema yasasının olumlu etkisine rağmen yürürlüğe giren Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu tam tersi etki doğurmuş ve Türk sinemasını neredeyse durma noktasına getirmiştir. Yasa sayesinde güçlü Amerikan film şirketleri anlatım ve teknik üstünlükleri ile ciddi kazanım elde etmiştir (Esen, 2019, s. 190-191).

1989 yılına gelindiğinde Amerikan filmlerindeki üstünlüğüne bir de televizyon kanallarının artması ve bunun seyirciye daha fazla olanak sağlaması eklenince Türk sinemasında bir değişim ihtiyacı kendinî iyice hissettirmeye başlamıştır (Scognamillo, 2010, s. 367). Ertem Eğilmez, bu değişim rüzgârında öncü olarak Yeşilçam'ın ve arabesk film furçasının parodisini aynı adla yapar: Arabesk. Film çekimleri esnasında yönetmen, anfizem (nefes darlığı) hastalığı nedeniyle yaşamını yitirince filmi oğlu Ferdi Eğilmez tamamlamıştır (Onaran, 1995, s. 85-86).

1989 yılında Türk sinemasının durumunu anlamak için uluslararası yarışmalarda elde edilen başarılarla da değinmek gerekir. Zülfü Livaneli'nin çektiği Sis filmi 10. Akdeniz

Film Festivali'nde (Valencia) büyük ödül Altın Palmiye'yi Yugoslav yönetmen Goran Markoviç ile paylaşırken Tunç Başaran'ın çektiği Uçurtmayı Vurmasınlar ikincilik ödülü olan Gümüş Palmiye'yi kazanır (Özgüç, 1990, s. 162). Sis, Avrupa Genç Sinema Oscarları'nda finale kalır, Uçurtmayı Vurmasınlar ise Türkiye'nin ilk Oscar adayı olarak Amerika'ya gönderilir (Dorsay, 2000, s. 220).

1990 yılına gelindiğinde çekilen film sayısında ciddi bir azalma vardır ve sinema bir kriz yaşamaktadır. Bu krizden çıkmanın ve sinemanın Amerikan şirketleri karşısında ayakta durabilmesinin formülü Türkiye'nin 1990 yılında Eurimages'a (Avrupa Sineması Destek Fonu) üye olmasıdır (Esen, 2016, s. 187). Eurimages, popüler sinema filmlerinin yanında sanat filmleri denilebilecek projelere de destek olur ve Türk sinemasına 29 milyon 340 bin Fransız frangı kaynak aktarır. Eurimages ile birlikte yeni sinema anlayışı doğrultusunda film yapmaya başlayan Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler uluslararası film festivallerine katılmışlar ve ödülle dönen birçok projeye imza atmışlardır (Saydam, 2020, s. 419).

1990'lı yıllarda Türk sineması denince yeni yönetmenlerin yanında 1980'li yıllarda Muhsin Bey, Züğürt Ağa gibi usta senaryo çalışmaları ve yönetmenlik eserleri vermiş olan Yavuz Turgul'un Eşkîya (1996) filmine de değinmek gerekir. Film, bu değişimin ortasında masalsı tavrı, Şener Şen ve Uğur Yücel'in oyunculukları ile gişede inanılmaz bir başarı elde eder ve yurt dışında da ilgi ile karşılanır. Yavuz Turgul, film ile ilgili şu sözleri söyler (aktaran Scognamillo, 2010, s. 405):

Eski gerçek Türk filmlerinden bugüne bir köprü niteliğinde... Analiz ederseniz masal ögesiyle, ihanete gösterilen tepkiyle, aşk öyküsüyle, şiddetin biçimi ve yoğunluğuyla alabildiğinde Türk'tür bu film. Ama teknik açıdan da dünya standartlarındadır.

Eşkîya ile başlayan uyanış 2000'li yıllarda da devam etmiş, 80'li ve 90'lı yıllara göre yerli yapımlara olan ilgi artmıştır. Nitekim Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak'ın yönettiği ve başrollerinde Yılmaz Erdoğan ve Demet Akbağ'ın yer aldığı Vizontele (2001), Eşkîya gibi seyirciyi sinemaya çekerek çok ses getirmiş, Hollywood

filmlerinden daha fazla hasılat elde etmiştir (Scognamillo, 2010, s. 451). Türk sineması Avrupa’da yerli yapımların en çok izlendiği sinema hâline gelmiş; kadın imgesi, iyi ve kötünün durumu, ideal tip gibi kavramlarda bir değişim yaşanmıştır (Sevinç, 2014, s. 98).

1998-2000’li yılların başlarında sinemanın ilgilendiği konuların da değişmeye başladığı görülür. Mafyalaşma, yozlaşan büyük kentler, marjinaler vb. konular artık perdededir. Bu değişime Serdar Akar’ın *Gemide’si* (1998), Kudret Sabancı’nın *Laleli’de Bir Azize’si* (1999), Ali Özgentürk’ün *Balalayka’sı* (2000) örnek verilebilir (Scognamillo, 2010, s. 452).

2004 yılına gelindiğinde bu olumlu değişime mevzuat değişikliği de eklenir ve 5224 sayılı *Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun* yürürlüğe girer. Yasa, filmleri yaş gruplarına göre sınıflandırmayı ve desteklemeyi amaçlamış olup hâlâ yürürlüktedir (Esen, 2016, s. 188).

Sinemadaki tüm bu gelişim ve değişimlere rağmen 1989 yılından önce sinemaya herhangi bir devlet desteği sağlanmamıştır. 1986 yılında çıkan *Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu*’ndan sonra sinemaya devlet desteği başlamış ve yürürlükteki Kanun ile birlikte bu destekte bir artış sağlanmıştır (Sevinç, 2014, s. 107).

Sinemadaki canlanmanın nedenleri arasında televizyon sinema iş birliğinin de katkısı vardır. Özel televizyonların yayın hayatına başlamasıyla sinema yalnızca televizyonda gösterilmek üzere filmler üretmekte ve vizyondan kalkan filmler kısa süre sonra televizyon ekranlarında görülmektedir. Nitekim Show TV, Star gibi özel kanallar birçok filmin ticari haklarını satın alarak televizyonlarda defalarca sinema filmleri yayınlamaya başlamıştır. Televizyon, bir yönüyle sinemanın canlanmasına olumlu katkı sunarken bir yönüyle de yalnızca popüler filmlere destek olunması gibi bir olumsuzluğu getirmiştir (Sevinç, 2014, s. 104).

90’larda başlayan sinema televizyon iş birliği 2000’lerde televizyonda seyircinin aşına olduğu yüzlerin filmlerde yer almasıyla devam etmiştir. Örneğin, televizyonda yüksek bir seyirci kitlesi yakalayan *Deli Yürek* dizisi *Deli Yürek Bumerang Cehennemi* isimli

film ile sinema perdesinde de yer almış, akabinde Asmalı Konak dizisinin finalinin sinema filmi olarak yayınlanması ile televizyon ve sinema arasındaki geçişkenlik giderek artmıştır. Nitekim benzer bir şekilde Dikkat Şahan Çıkabilir isimli komedi programında yer alan bir karakter olan Recep İvedik'in filmi sinemada gişe rekortmeni olmuştur (Sevinç, 2014, s. 111-112).

Sinema ve televizyon arasındaki bu geçişkenliğe 2010'lu yıllarda dijital platformlar eklenmiş ve sinema artık yalnızca beyaz perdede seyircisi ile buluşan bir kültürel etkinlik olmanın çok ötesine geçmiştir. Türkiye'de 2016 yılında Netflix, Puhu TV, BluTV; 2020 yılında Amazon Prime, Exxen ve Gain yayın hayatına başlamış ve dijital platform sayısı giderek artmıştır (Erkılıç ve Erkılıç, 2021, s. 112-113).

2018 yılında sinema üretim ve dağıtım alanında "popcorn krizi" olarak adlandırılan ilginç bir olay yaşanmıştır. Patlamış mısırın zorunlu tutularak biletlere eklenmesiyle gişe hasılatı düşmüştür (Mezda, 2021, s. 74). Bazı yapımcılar film gösterimlerini ertelemiş ve sorun mevzuat düzenlemeleri ile çözüme kavuşturulmuştur. Film gösterimini erteleyen BKM'de bu krize başka bir boyut eklenmiştir. 2019 yılında BKM yapımı Organize İşler Sazan Sarmalı filmi sinemada gösterime girdikten iki hafta sonra Netflix'te de gösterime girmiştir. Hem sinemada hem de Netflix'te aynı dönemde yayınlanması tepkilere neden olmuştur (Erkılıç ve Erkılıç, 2021, s.113).

Popcorn krizinden bir yıl sonra 31 Aralık 2019 tarihinde Çin'in Wuhan kentinde ortaya çıkan ve tüm dünyaya yayılan koronavirüs (COVID-19) salgını ile tüm sektörlerde dijitalleşme artmış ve sinema da bu durumdan etkilenmiştir. 2020 yılında Türkiye'de gişe hasılat oranı %69,4 düşmüş, 2019 yılından itibaren vizyona giren film sayısı %56 azalmıştır (Kavas, 2021, s. 801). Koronavirüs ile mücadele kapsamındaki önlemlerden olan kapanma ile birlikte dijital platform üyeliklerinde ise artış yaşanmıştır. Örneğin, Netflix'in Türkiye'deki abone sayısı 2020 yılının ilk çeyreğinde 1,7 milyona ulaşmıştır. Bu durum sinema salonlarının kapalı olması ile beraber filmlerin doğrudan dijital platformlarda yayınlanmaya başlaması ile sonuçlanmıştır. Örneğin, sinemada gösterimi tasarlanan Ezel Akay'ın yönettiği 9 Kere Leyla filmi ile Taylan Biraderlerin yönettiği Azizler filmi Netflix'te izleyici ile buluşmuştur. Bu değişiklik ile beraber



Netflix'in doğrudan yapımcılığını üstlendiği filmler çekilmeye başlanmıştır (Erkılıç ve Erkılıç, 2021, s. 114).

Filmlerin sinema salonlarından dijital platformlara taşınmasından sonra gişe rekortmeni olan Recep İvedik serisinin son filmi olan Recep İvedik 7 de sinema salonlarında seyirci ile buluşmamış, Disney Plus'ta yayınlanmıştır. Benzer şekilde filmleri ile gişede başarılar elde eden Ata Demirel'in son filmi Bursa Bülbül'ü ile Gülse Birsel'in Yılbaşı Gecesi filmi de sinema salonlarında yayınlanmayarak Disney Plus'ta yayınlanmıştır. Televizyon sinema iş birliğiyle başlayan sürece koronavirus salgını ile dijital platformların da eklenmesi Türk sinemasını klasik, sinema salonunda izlenen filmlerin ötesinde daha katmanlı ve karmaşık bir yapıya evirmiştir.

## **2.2. Sinema Akımları**

### **2.2.1. Hazretli Filmler Dönemi**

Sinemanın başlangıç yıllarından itibaren ilgilendiği konular arasında din ögesi yer alır. Aziz Antonio'nun Baştan Çıkarılışı (1898) bu anlamda çekilen ilk filmidir (Işık, 2018, s. 804). Ülkemizde de Türk sinemasının erken yıllarında Muhsin Ertuğrul, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Akşam gazetesinde tefrika edilirken tepki ile karşılanan Nur Baba'sını sinemaya taşımıştır (Esen, 2016, s. 24). Cumhuriyet'in ilanı sonrası çekilen filmlerde din ögesine yer verilmiş fakat burada din adamları olumsuz özellikler taşımıştır. Bu kapsamda Muhsin Ertuğrul filmlerinde yer alan din adamı ve din ögesi gericiği ve yobazlığı temsil etmektedir (Yenen, 2011, s. 34-35).

1950'li yıllara gelindiğinde çok partili hayata geçiş ve iktidar değişikliği ile birlikte sinemanın dine yaklaşımında da farklılıklar meydana gelmiştir. 1950'lerden 1970'lere uzanan süreçte dinî şahsiyetlerin hayatları senaryolaştırılarak filmlerinin yapılması ile "hazretli filmler" olarak tanımlanan bir akım başlamıştır (Lüleci, 2009, s. 61-62).

1952 yılında çekilen, belgesel niteliğinde "Hac Yolu" filmi, Mısır yapımı EL-Hac'ın bir uyarlamasıdır ve dinin film yapımcıları tarafından suistimali ile bilinmektedir. Seyircilere bu filmi yedi kez izlediğinde hacı olacağı bile söylenmiş hatta filmi abdestli izlemeleri telkin edilmiştir. Dinin yapımcılar tarafından suistimali bununla da

kalmamış, seyirci yalınayak salonda dolaştırılmış ve aralarda gül suyu dağıtılmıştır (Işık, 2018, s. 807; Lüleci, 2009, s. 63). Özön, sinemanın bu şekilde dine yönelmesini din ticareti olarak tanımlamış ve yapımcılara ucuz, özensiz dekorlar, giysiler vb. düşük maliyetler ile çekim yapılması avantajını sağladığını belirtmiştir (aktaran Yenen, 2011, s. 54). Hac Yolu akabinde Şekte Aktunç; Suudi Arabistan, Bağdat ve Şam'ı çektiği filme İstanbul camileri ve türbeleri, Konya Mevlânâ Müzesi, Urfa Halil İbrahim Camisi gibi tarihî/kutsal yerleri ekleyerek filmi Suudi Arabistan dışında tüm Müslüman ülkelere satma başarısını göstermiştir (Menekşe, 2004, s. 58).

Hazretli filmler akımı, yapımcıların 1960'lı yıllar öncesinde dinî filmlere yönelmesine rağmen Hz. Ömer'in Adaleti filmi (1961) ve Hazreti Yusuf'un Hayatı (1965) ile başlatılır. Hazretli filmlerin temel özelliklerinden biri tarihî/dinî bir şahsiyet üzerinde senaryonun kurgulanmasıdır ve bu kurgu tarihsel bir doğruluk da arz etmemektedir (Işık, 2018, s. 807-808). Nitekim Hacı Bektaş Veli, Pir Sultan Abdal gibi Alevi/Bektaşî inancının önemli şahsiyetlerinin de hayatı bu akım ile birlikte beyaz perdeye yansımıştır. Süleyman Çelebi (1962), Hacı Bektaş Veli (1967), Kız Evliya/Sarıköz (1973), Yunus Emre (1973), Pir Sultan Abdal (1973) ve Mevlânâ (1973) olmak üzere tarihî sufi kişilerin hayatını anlatan yedi film çekilmiştir. Ayrıca Hz. Ali'nin hayatının anlatıldığı bir film de yine bu dönemde seyirci ile buluşturulmuştur (Işık, 2018, s. 811).

Tarih filmleri ile dinî filmler arasında "iyi ve kötü" algısı kapsamında bir benzerlik vardır. Kahraman iyi Türk'ün yerini bu filmlerde inanan iyi Müslümanlar alır ve aynı mistik hava içinde film devam eder (Yenen, 2011, s. 54).

Hazretli filmler akımı içinde yer alan filmlerin anlatılarını ve sahip olduğu temaları inceleyen Işık, benzer tema ve metaforlar etrafında filmlerin şekillendiğini belirtir:

Filmler önce olayların geçtiği zamanı imgeleyen bir dış ses ile başlar. Ardından var olan çok tanrılı dinden ya da din anlayışından rahatsız olan arayış halindeki dinsel kişilik, bir olay ya da kişinin yardımıyla imana erişir. Çoğu zaman Kelime-i Şahadet getirmekte ya da imanın şekilsel gereklerini yerine getirmekle başlanılan iyi mümin olma sürecinde dinsel kişilik, yapmakta olduğu kötülükleri sonlandırır ve lüks yaşamını terk eder. Bundan sonraki aşamada ise kendisindeki

bu değişiklikten rahatsız olan inanmayanların türlü baskı ve işkencelerine maruz kalır; ancak kendi hayatını hiçe sayarak Allah inancından vazgeçmez. Son aşamada ise davranış ve fedakârlığı ile birçok kişinin Allah'a inanmasını ve hak dine girmesini sağlayarak saygın bir kişi haline gelen dinî kişilik; bazen eceliyle ve bazen de inanmayanların hayatına kast etmesi sonucu hayata gözlerini yumar. Tüm filmlerde, filmin sonunda dinî kişiliğe türlü eziyetler eden inanmayan kişiler mutlaka cezasını bulur ya da iman eder (2018, s. 810).

Akım içinde yer alan filmlere bakıldığında kadın kahramanlara da yer verildiği görülmektedir. Kadın kahraman filmlerine Hz. Ayşe (1966), İslamiyet'in Kahraman Kızı (1968) ve Sarıkız Kız/Kız Evliya (1973) örnek gösterilebilir. 1973 yılında akım doruk noktasına ulaşır. Bu filmlerde Hülya Koçyiğit gibi seyircinin sevdiği isimler de rol almaktadır. Yapımcılar bu tanıdık yüzler ile çalışırken daha önce perdede soyunma ve göbek atma gibi eylemleri içeren rollerde oynamamış oyuncularını tercih etmişlerdir. Menekşe, ticari kaygıların ve eksik/aksak yönlerin bulunduğu bu filmleri "yürek burkucu" olarak değerlendirmiştir (2004, s. 58-59). Nitekim ışık, seçilen kostümlerin özensizliği, dinî gerçeklikle uyuşmayan içerik, kronolojik hatalar gibi unsurların ticari kaygılar ile göz ardı edildiği noktasından hareketle akım içinde yer alan filmler haklı eleştirilere maruz kalmıştır.

### **2.2.2. Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı**

1960 yılı siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda bir değişim ve dönüşüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960 darbesinin doğurduğu özgürlük havasından sinema da etkilenmiştir. Nitekim sinemada daha önce ele alınmayan toplumsal duyarlılığı yoğun konular ele alınmaya başlanmış ve toplumsal gerçekçi sinema akımı meydana gelmiştir (Lüleci, 2009, s. 66).

1950'lerde sinemacılar dönemi denilen dönem başlamış ve entelektüel canlanmanın ardından 1960'lı yılların özgürlükçü havası içinde Marksist görüşlere sahip yazarların fikirleri sinemada kendilerine yer bulmaya başlamıştır (Yenen, 2011, s. 42).

Toplumsal gerçekçi sinema akımı denilince Metin Erksan'a ve filmlerine ayrıca değinmek gerekir. 1960 yılında çektiği Gecelerin Ötesi filmi ile akıma öncülük etmiş,

1962 yılında çektiği *Yılanların Öcü* filmi ve 1963 yılında çektiği *Susuz Yaz* filmi ile sinemaya büyük katkılar sağlamıştır.

Metin Erksan, Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* romanını sinemaya başarılı bir şekilde uyarlamış fakat sansür engeline takılmıştır. Film, dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel izni ile gösterime girmiştir. Filmin gösterime girdiği bazı şehirlerde olaylar çıkmış ve bir sinema hasar görmüştür (Özgüç, 1993, s. 143). Filmde köyün ortak malı olan köy meydanına ve Kara Bayram'ın evinin tam önüne ev yapmaya kalkan Haceli ile mücadele eden Bayram ve Bayram'ın anası Irazcalı konu edilir. Bayram rolünde Fikret Hakan, Irazca rolünde Aliye Rona, Haceli rolünde ise Erol Taş vardır. Köy ve mülkiyet mücadelesini ele alan film başarılı oyunculukları ile sinemada önemli bir yer edinmiştir (Esen, 2016, s. 119). Halit Refiğ'e göre *Yılanların Öcü* "köy meselelerine, köylünün yaşayışına ve davranışlarına kendinden önceki örneklerde rastlanmayan bir sadelikle ve gerçekçi bir açıdan" bakmaktadır (2019, s. 30). Mesut Uçakan ise filmi başka bir açıdan değerlendirmiş ve filmin din olgusuna tamamen materyalist bir pencereden baktığını ve toplumun yapısına, kendi halkının inançlarına ters düştüğünü ve bu nedenle sansüre takıldığını belirtmiştir (1977, s. 30).

Metin Erksan'ın mülkiyet üzerine bir diğer filmi *Susuz Yaz*, *Yılanların Öcü*'nden daha büyük bir etki yaratmış ve Berlin'de Altın Ayı ödülünü almıştır. Sgocnamillo'nun *Susuz Yaz*'a ilişkin değerlendirmesi ve açıklaması filmin anlaşılması açısından önemlidir:

Metin Erksan'ın bundan önceki çalışmalarının evrimi olarak görülmesi gereken *Susuz Yaz*'da yönetmen kırsal alan insanların adeta doğal olan çaresizliğine nesnel bir açıdan yaklaşmıştı. Gerek içgüdüsel tepkilerle öz malı saydığı suyu keserek komşu tarlaları kurutan Hasan, gerekse Hasan'ın davranışı karşısında önce adalete, sonra yasalar Hasan'dan yana çıkınca şiddete başvurarak düzensiz direnişe kalkışan ve bundan da herhangi bir sonuç elde edemeyince suyu parayla satın almaya yönelen köylüler kolektif ruhtan yoksun bir topluluğun temsilcileriydiler. Metin Erksan filmi boyunca böyle programsız bir dayanışmanın boşuna bir çaba olduğunu, böylesi bir çabanın ve eylem anlayışının kendisine güvenen ve yalnızlığından güç alan bireye karşı

yürütüldüğü sürece olumlu ve verimli olmayacağını açıklamaya çalışmaktaydı (2010, s. 216-218).

Metin Erksan, filmdeki sorunun çözümüne ilişkin yasanın çıkarılmasında kendisinin ve filmin etkisi olduğunu düşünmektedir. 1969 yılında çıkan yasanın nedeni ona göre Susuz Yaz'dır (aktaran Esen, 2016, s. 121). Halit Refiğ; Metin Erksan'ı ve filmlerini şu sözleri ile tanımlamıştır:

Metin Erksan tutkulu bir kişiliktir. Memleketini tanımak, insanlarını anlatmak, iyi sinema yapmak, saygıdeğer ve önemli biri olmak, kuvvetli bulunmak tutkusu Erksan'ın yaşayışında ve bütün eserlerinde şiddetle hissedilir. Bu tutkular onu, eserlerindeki kişilerin tutkularıyla kaynaşarak filmlerinin, başka hiçbir Türk rejisörünün eserlerinde rastlanmayan, o kendine has fırtınalı dünyasını meydana getirmektedir... "Susuz Yaz"ı üstün bir sanat eseri yapan da öyküdeki toprak ve su mülkiyeti meselelerine, Türk köylüsünün cinsel davranışlarına Erksan'ın kendi dünyası içinde doğru şekilde yaklaşmayı başarmasından doğmaktadır (2019, s. 116).

Metin Erksan gibi akıma önemli katkılar sunan bir diğer yönetmen Halit Refiğ'dir. Şehirdeki Yabancı (1964), Gurbet Kuşları (1964) ve Haremde Dört Kadın (1965) toplumsal gerçekçi sinema akımı içinde önemli filmleridir. Şehirdeki Yabancı filmi ile yönetmen işçi sorunları, aydının yabancılaşmasını işlerken Gurbet Kuşları'nda köyden kente göç olgusunu ele almıştır (Güçhan, 1992, s. 83-84). Refiğ, Haremde Dört Kadın filminde Osmanlı Devleti'ni, harem yapılarını ve Batılılaşma konularını işlemiştir (Türk, 2001, s. 196-197).

Toplumsal gerçekçi sinema akımında önemli yer tutan yönetmen ve filmlere değinirken Duygu Sağıroğlu'nun Bitmeyen Yol (1965) ile Ertem Göreç'in Karanlıkta Uyananlar filmine de değinmek yerinde olacaktır. Bitmeyen Yol da Gurbet Kuşları gibi işçi sorunları ve yabancılaşma konuları işlenmiş fakat Uçakan'a göre film, işçi sorunlarını Marksist bir pencereden abartılı bir şekilde ele alınca sansür engeline takılmıştır (1977, s. 34). Sansür engeli uzun uğraşlar sonucu Danıştay kararı ile kaldırılmış ve film vizyona girebilmiştir (Güçhan, 1992, s. 84). Karanlık Uyananlar

filmi ise grev konusunu ele alan ilk filmidir ve bir boya fabrikasında geçmektedir. Sine-İş'in 1963'te kurulmasından bir yıl sonra grev olgusu sinema perdesine taşınmıştır (Özgüç, 1990, s. 83-84).

1960-1965 yılları arasında etkili olan toplumsal gerçekçi sinema akımının sona ermesinde iki unsur öne çıkmaktadır: 1965 seçimleri ile Adalet Partisi'nin iktidara gelişi ve Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin akımdan kopması (Tatlı, 2015, s. 200-201). Halit Refiğ akımın sona erişini şu sözlerle ifade etmiştir:

Sinemamızın 27 Mayıs 1960'ta başlayan bir devresi böylece 10 Ekim 1965'te son buluyordu. Üçüncü Antalya Festivali'nin ilk gecesi "Haremde Dört Kadın" yuhalanıp gösterilmesi yarıda kesildiği zaman sağıcılar bir cesedin üstünde tepiniyordu. İş işten çoktan geçmişti. "Yılanların Öcü"nde Irazca ananın direnişi, karşı koyuşu ile başlayan hareket, "Haremde Dört Kadın"da tıbbiyeli JönTürk'ün, uğrunda mücadele ettiği insanlardan biri tarafından kalbine saplanan bıçakla sona ermişti... (2019, s. 39).

### **2.2.3. Ulusal Sinema Akımı**

Ulusal sinema akımı, toplumsal gerçekçi sinema akımı içinde yer alan Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu tarafından geliştirilen bir diğer sinema akımıdır. Metin Erksan'ın Susuz Yaz ile Berlin'de ödül kazanması ve yaşanan iktidar değişikliği bu yönetmenlerin yeni bir sinema anlayışı geliştirmelerini sağlamıştır. Akımın teorik arka planında Marx'ın Doğu toplumlarında üretim ilişkilerinin Batı toplumlarından farklı olduğu tezinden hareketle Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu'nun geliştirdiği Asya tipi üretim tarzı görüşü vardır (Yenen, 2011, s. 44). Ulusal sinemanın ne olduğunu Halit Refiğ şu şekilde açıklar:

"Ulusal sinema" ise 1966-1967 yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlayan bir kavramdır. Bu, "halk sineması"nda olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorik yapısı yapılan bir sinema biçimidir.

“Ulusal sinema” kavramı bir yandan “halk sineması”na, bir yandan da Batı sinema hayranlığına yönelik bir tepkiden doğmuştur (2019, s. 93).

Toplumsal gerçekçi sinema akımı içinde mülkiyet konulu önemli iki film yapan ve ülkeye ilk uluslararası ödülü kazandıran Metin Erksan, 1965 yılında Sevmek Zamanı filmi ile bu akım içinde de kült özellikler taşıyan bir film yönetmiştir. Sevmek Zamanı, Metin Erksan’ın en kişisel filmi olma özelliğinin yanı sıra eski Türk masallarındaki surete âşık olma gibi ulusal bir motif taşımaktadır. Filmde boya ve badanasını yaptığı evdeki büyük boy genç kız tablosuna âşık olan gencin fotoğraftaki kızla karşılaşması sonrası gelişen olaylar ekseninde düş ve gerçeğin iç içe geçişi anlatılmaktadır. Esen’e göre Sevmek Zamanı her karesi ayrı ayrı estetik değerlendirmeyi hak eden bir filmidir (2016, s. 122). Scognamillo’ya göre ise Sevmek Zamanı, Türk sinemasına yenilik getirmiş bir öncüdür (2010, s. 219). Halit Refiğ de Sevmek Zamanı’nı yalnızca Türk sinemasının değil, dünya sinemasının da vardığı zirve olarak değerlendirmiştir (2019, s. 119).

Sinema yönetmenleri ve eleştirmenlerinin büyük önem atfettikleri Sevmek Zamanı sinemalarda gösterilememiş, yönetmenin bütün birikimini filme harcamasına rağmen istenilen ticari başarı elde edilememiş ve Metin Erksan ciddi bir borç yükü ile baş başa kalmıştır (Refiğ, 2019, s. 130).

Metin Erksan’ın akım içinde değerlendirilen bir diğer önemli filmi ise 1968 yapımı Kuyu’dur. Scognamillo’ya göre Kuyu, kız kaçırma olayı ekseninde Anadolu kadınının yüzyıllar boyu süren kurallara boyun eğme zorunluluğunu işlemiş ve kadını unutarak erkek tutkusunu anlatmıştır (2010, s. 220). Esen ise filmde kadının unutulup yalnızca erkek tutkusunun işlenmediğini, kadının erkek ve toplum önündeki çaresizliğinin etkili bir şekilde anlatıldığını belirtmiş ve Kuyu’nun görüntülerin güzelliğiyle de üst düzey bir yapıt olduğunu değerlendirmiştir (2016, s. 124). Gerçek bir olaydan esinlenen filmde köylü bir kızın kaçırılması ve akabinde gelişen olaylar işlenmiştir. Filmin sonunda kız kendinî kaçıran kişiyi bir kuyuda öldürür ve intihar eder. Uçakan ise Sevmek Zamanı ve Kuyu’da Türk köylüsünün vahşi ve sadist olarak nitelendiğini, köydeki insanların duygu ve davranışlarının gerçekçi bir perspektiften ele alınmadığını belirtmiştir (1977, s. 59).

Ulusal sinema akımı içinde bir diğer önemli yapıt Halit Refiğ'in Bir Türk'e Gönül Verdim (1969) filmidir. Film, gerçek hayattan alınmış ve Refiğ'in kendi hayatında yaşadığı bir olayın etkisiyle senaryolaştırılmıştır. O tarihte Eva Bender ile evli olan Refiğ, Eva Bender'in komşularıyla bayram namazı kılmasından ve gazetede okuduğu Alman bir kadının ikiz çocuklarıyla Ürgüp Göreme civarına çocuklarının babasını bulmaya gelişinden yola çıktığını belirtir. (Türk, 2001, s.263-264). Refiğ, ayrıca 1968'den sonra başlayan sol hareketin millî ve manevi değerleri karşısına almasından duyduğu rahatsızlığı belirtmiş ve filmin 1969 yapımı olmasının tesadüf olmadığını ifade etmiştir (Türk, 2001, s.270). Uçakan, Bir Türk'e Gönül Verdim filmi şu şekilde değerlendirmiştir:

Marksizm'den sıyrılıp, millî değerlere ve bu değerlerin çıkış kaynağı olarak takdim edilen İslâm inancına karşı, hayranlık dolu bir saygı ve tecessüsün doğmaya başladığını haber vermesi bakımından, "Gurbet Kuşları" ile başlayan "Ulusal Sinema" arayışlarının daha müessir bir örneğidir" (1977, s. 57).

Halid Refiğ, iki kez sinemaya uyarlanan Halide Edip Adıvar'ın Vurun Kahpeye romanını ulusal sinema anlayışı ekseninde tekrar yorumlamış ve bu sefer Aliye Öğretmen seyirciyle hem millî ve hem de dinî inancı yüksek bir karakter olarak buluşmuştur. Bu versiyonda cahil ve yobaz din adamlarının karşısına gerçek din adamları konmuş ve yobazlığın dinden değil, cehaletten kaynaklandığını vurgulamıştır (Enderun, 2012, s. 34).

Ulusal sinema akımına ilişkin bir yazısında Refiğ, akımın Yorgun Savaşçı dizisinin yakılmasıyla bittiğini ifade etmiştir. Ulusal sinema kavramı artık daha genel bir anlam ifade etmekte ve ulusça yapılan her tür sinema eserini kapsamaktadır (Lüleci, 2009, s. 75-76).

#### **2.2.4. Devrimci Sinema Akımı**

Devrimci sinema akımı dendiğinde akla gelen ilk oyuncu ve yönetmen Yılmaz Güney'dir. Devrimci sinema akımı içinde öne çıkan film, Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı, yönettiği ve başrolünü oynadığı Umut (1970) filmidir. Film,



Türk sinemasının en ilerici, en devrimci ve eylemci filmi olarak nitelendirilerek büyük beğeni kazanmıştır. Filmde at arabacısı Cabbar'ın eşine, anasına ve beş çocuğuna bakma mücadelesi anlatılır. Atına bir arabanın çarpması sonucu işsiz kalan Cabbar arkadaşı ile birlikte bir hocanın peşinde define aramaya gider (Yenen, 2011, s. 50).

Umut'u toplumsal gerçekçi sinema akımından ayıran farklar Güçhan'a göre öykünün geçtiği yerin belgesel şeklinde yoğun olarak yansıtılması, tek bir öykü anlatılırken küçük küçük olaycıkların aktarılması ve star kavramındaki değişikliktir. Filmin kahramanı Cabbar, alışılmışın aksine güçlü, yakışıklı ve karizmatik değildir. Diğer kahramanlar da hayatın içindedir (Güçhan, 1992, s. 89). Seyirci, başroldeki bu değişimi yadırgamış ve Güney'in izleyici kitlesi değişmiştir (Esen, 2016, s. 135). Yılmaz Güney, Umut'u şu şekilde anlatmıştır:

Aldatıcı bir umudu anlatmak istedim. Umut, bizim hayatımız bir parçasıdır. Ayağı yere basan bir insan, boş şeyleri hayal edip umutlanmaz. Toplum belli bir düzeye ulaştığı zaman, insanlarda hayale dayanan umutlar kalkar, *Umut* düzen bozukluğunun bir simgesidir (aktaran Esen, 2016, s. 146).

Umut, sansür kurulundan geçememiş, Danıştay'a dava açılmıştır. Danıştay 12. Dairesince yaptırılan bilirkişi incelenmesinde zararlı bir husus bulunmadığı yönünde görüş verilmesi üzerine Danıştay kararı ile film gösterime girebilmiştir (Enderun, 2012, s. 38). Halit Refiğ, Umut ile ilgili düşüncelerini şu şekilde anlatmıştır:

Vittorio De Sica, Roma'da Papa'nın burnunun dibinde "Bisiklet Hırsızları" filmini yaptığında, bisikleti çalınan bir işçinin geçim aracı elinden gittiği zamanki çaresizliğini ve kaderiyle baş başa kalışını gösterirken, kahramanının macerasını Hristiyan azizlerin hikâyesine çok benzer bir yolda anlatmakta, kendi toplumunun yapısını ve insan tipini çok doğru bir biçimde ortaya koymaktaydı. Ama bir Türk rejisörü Türk-İslam toplumundan küçük bir kesit vermeye çabaladığında, bunu Hristiyan değerleri ve inançları ile yorumlamaya çalışırsa herhalde gerçekçi bir film yaptığı iddia olunamaz (2019, s. 149).

Mesut Uçakan'ın Umut filmi ile görüşleri Halit Refiğ'den çok uzak değildir. Uçakan, filmin dinî ele alışının gerçekçi olmadığını, dinîn temsilcisi olarak gösterdiği kişilerin bizzat İslam'ı içinden yozlaştıran, dinîn düşmanı kimseler olduğunu, dinî motif olarak gösterilen fala bakma, gaipten haber verme gibi eylemlerin İslam dinî tarafından reddedildiğini vurgulamış ve Halit Refiğ'in yukarıdaki görüşlerine yer vermiştir (1977, s. 97).

Devrimci sinema akımı içinde Güney, gelir dengesizliklerini, geleneklerin toplumsal ilişkilerdeki baskıcılığını (Seyit Han), modernleşmenin getirdiği işsizliği (Sürü), kurulu düzen bozukluklarını (Sürü), (Aç Kurtlar) işlediği filmler yapmıştır. Güney, filmleriyle gerçek yaşama ilişkin sahneleri perdeye taşıma konusunda takdir toplarken bir yandan da toplumsal yapıyı yanlış okuduğu eleştirilerine maruz kalmıştır (Karaya, 2008, s. 82).

#### **2.2.5. Millî Sinema Akımı**

Millî sinema akımı, Yücel Çakmaklı'nın 1970 yılında çektiği Birleşen Yollar filmi ile başlatılan ve Mehmet Tanrıseven'in 2010 yapımı Hür Adam filmi ile bittiği genel kabul gören Türk sinema akımıdır. Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrıseven ve Metin Çamurcu gibi yönetmenlerin çektiği 42 filmle mukayyet; beyaz sinema, İslamcı/İslami sinema, muhafazakâr sinema gibi tanımlamalar da yapılan millî sinema akımı referans değer olarak dinî (İslam) baz almıştır (Yenen, 2011, s. 62).

10 Mart 1973 tarihinde Millî Türk Talebi Birliği tarafından düzenlenen Millî Sinema açık oturumunda ulusal sinema ve millî sinema kavramları Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Yücel Çakmaklı gibi dönemin önemli yönetmenlerinin katılımları ile tartışılmış ve Yücel Çakmaklı, millî sinemayı şu şekilde açıklamıştır:

Millî Sinemadan neyi anlıyorum? Eğer bir tarif yapmam gerekirse, bence millî sinema millî kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Başka bir tarifte bunu, bir millî bakış açısının tespitlediği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin sinema diliyle anlatımı diye de tarif edebiliriz. Görüldüğü gibi bu tarifi içinde iki unsur

bulunmaktadır. Birincisi bir gerçek, diğeri de bu gerçeği tespitleyen, yorumlayan dünya görüşü. Millî kültürün sinema diliyle anlatılması dediğimiz zaman millî kültürden neyi anlıyoruz? Bunu da mutlaka kısaca ortaya koymak gerekir.

Millî kültür bir toplumun, yani milletin, tarihî birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimiyle oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri, ilim, sanat ve dindir. Müşahhas olarak da, tarihî geçmişimiz içinde incelediğimizde özellikle Selçuklularda ve Osmanlılardaki yaşayış biçimlerinde teşekkül eden değer hükümlerimizin oluşturduğu kıymet hükümleridir. Şimdi burada, gayet önemli bir mesele olarak millî sinema anlayışında yabancı kültürle şartlanmamak ve yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmek (yani kendi millî kültürümüzü müdafaa ederek, olaylara, hadiselere, yaşayışlara bu görüş açısından bakmak) durumu ortaya çıkmaktadır. Ben şimdiye kadar yaptığım filmlerde, biraz önce tarifini verdiğim millî sinema anlayışı içinde, Türk insanının yaşayışını ve birtakım olaylar karşısındaki davranışını aksettirmeye çalıştım (Millî Talebi Birliği Sinema Kulübü, 2014, s. 34-35).

Halit Refiğ ise ulusal sinema akımı ile millî sinema akımı arasında bir tutum farkı olduğunu ve millî kelimesini kullanmanın biraz daha muhafazakârlığı barındırdığını ifade etmiştir (Millî Talebi Birliği Sinema Kulübü, 2014, s. 39). Uçakan ise “Millî Sinema” görüşü ‘Millî Kültür’ü ve bunun çıkış kaynağı olan İslam’ın getirdiği sistemi yegâne yaşama ölçüsü olarak alır.” diyerek İslam’ın akımın temeli olduğunu belirtmiştir (1977, s. 137).

Akımın simge filmlerinden olan Birleşen Yollar (1970), Şule Yüksel Şenler’in Huzur Sokağı romanından sinemaya uyarlanmıştır. Filmin başrollerinde seyircinin sevdiği ve aşına olduğu Türkan Şoray ve İzzet Günay vardır. Modern bir ailenin kızı (Feyza) ile fakir ama dinîne bağlı bir üniversiteli gencin (Bilal) aşkını konu alan film, Feyza’nın maneviyata yönelmesi, İslami kıyafete bürünmesi ve kocası öldükten sonra da kızını aynı maneviyat ile büyütmesini işlemiştir (Menekşe, 2004, s. 48). Çakmaklı, Bilal karakterinde Türk gencinde görmek istediği yüksek ahlak ve insani niteliklerin bir prototipini oluşturmuştur (Yorgancılar, 2019, s. 10).

Yücel Çakmaklı, 1970-1975 yılları arasında akımın tek yönetmenidir ve 1975 yılına değin yedi film çekmiştir. Yücel Çakmaklı'nın 1974 yılında çektiği Memleketim filminde millî sinema ve ulusal sinema anlayışının birbirine en yaklaştığı hâl görünmektedir. Filmi Cumhuriyet Bayramı geçit töreni ve Atatürk posterleri ile bitiren Çakmaklı, kendi seyircisi tarafından yadırganmıştır (Yenen, 2012, s. 254-255). Yücel Çakmaklı, filmin Batılılaşma ve kültür ikiliğini ele aldığını ve Türk toplumunun en büyük meselesinin bu kültür ikiliği olduğunu belirtmiştir (Arslan, 2014, s. 129).

Yücel Çakmaklı, 1975 yılından itibaren TRT ile çalışmaya başlamıştır. 1989 yılına değin sinema filmi çekmeyen Çakmaklı yerine millî sinema akımında temsilci Mesut Uçakan ve filmleri olmuştur. Uçakan, akım içinde 1989 yılına değin Lanet (1978), Rahmet ve Gazap (1980), Öç (1984), Sessiz Ölüm (1985), Yapayalnız (1986), Zeynep Ölmeyin (1987) ve Reis Bey (1988) filmlerini çekmiştir (Yenen, 2011, s. 69-70).

Çakmaklı'nın 1989 yılında çektiği Minyeli Abdullah filmi Birleşen Yollar gibi akım içinde önemli bir yere sahiptir. Başörtüsü yasağının gündemde olduğu günlerde çekilen film millî sinema akımını "beyaz sinema" diye adlandırılan daha ideolojik bir yere taşımıştır (Karakaya, 2008, s. 111). İsmail Hekimoğlu'nun romanından uyarlama olan film, hasılat rekorları kırmış ve Mısır'da Kral Faruk döneminde dinsel inançları yüzünden takibata uğrayıp idam cezasına çaptırılan Abdullah'ın hikâyesini perdeye taşımıştır. Bir yıl sonra devam filmi niteliğinde Minyeli Abdullah 2 filmi çekilmiş fakat gişede ilk film gibi ilgi görmemiştir (Scognamillo, 2010, s. 387). Nitekim Minyeli Abdullah'ın (1989) başarısının etkisiyle çekilen filmler de aynı etki ve gişeyi sağlayamamıştır. Örneğin, Mehmet Tanrıseven'in 1992 yapımı Sürgün filmi yalnızca 10.000 kişi izlemiştir (Hazar, 2014, s. 84-87).

Mesut Uçakan'ın 1995 yılında faili meçhul cinayetleri konu alan Ölümsüz Karanfiller filminden sonra akım hem etki hem de film sayısı açısından durgunluk dönemine girmiştir. 1995-2010 yılları arasında akım içinde sayılan ve sinemalarda gösterilen film sayısı yalnızca sekizdir (Yenen, 2012, s. 265-266).

### **2.3. Türk Sinemasının ve Sinema Akımlarının Alevilik-Bektaşilik Açısından Değerlendirilmesi**

Sinema Osmanlı Devleti'ne 1896-1897 yıllarında gelmiş, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş savaşı gölgesinde yeşermeye çalışmıştır. Bu minvalde sinemamızda ilk çekilen filmin Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı olması da bu konjonktürün eseridir. Ayrıca savaş koşullarında tiyatro oyunlarının sinemaya aktarılması denemeleri yapılmış ve konulu filmler de çekilmiştir.

Cumhuriyet'in ilanından sonra sinemanın gelişiminde tiyatro yine önemli bir yer tutmuş, Muhsin Ertuğrul'un film tek başına filmler ürettiği 1922-1939 yılları arasında tiyatro ağırlıklı bir sinema anlayışı gelişmiştir. Bu dönemde ilişkin değinilmesi gereken bir diğer husus Ertuğrul'un dönemin ideolojisi doğrultusunda filmler çekmesi ve konularını o minvalde belirlemesidir (Esen, 2016, s.32). Bu anlayış ekseninde Ertuğrul din konusunu da ele almış, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Nur Baba romanını perdeye taşımıştır (Scognamillo, 2010, s. 46). Nur Baba bir Bektaşî tekkesini konu edinen ve tekkenin şeyhi kadın düşkününü olarak tasvir edilen bir filmidir (Yenen, 2011, s.35). Görüldüğü üzere sinemada din ögeli ilk film Alevi-Bektaşî inanç sistemi üzerine kuruludur. Bu film ile Alevilik-Bektaşîlik dönemin ideolojisi gereği sinemada ilk kez din sömürüsü ekseninde yer almıştır.

1950'li yıllara gelindiğinde çok partili yaşama geçiş ve iktidar değişimi sinemanın din ögesini daha fazla ele almasını sağlamış ve dine yaklaşımda farklılıklar oluşmuştur (Lüleci, 2009, s. 61). Bu değişim ortamında doğan ve 1970'li yıllara uzanan Hazretli Filmler Akımı içinde Alevi-Bektaşî inancının önemli şahsiyetlerinin filmleri de yapılmıştır. Akım içerisinde yer alan filmlerin ortak özellikleri seçilen kostümlerin özensizliği, dinî gerçeklikle uyuşmayan içerik, kronolojik hatalar gibi unsurların ticari kaygılar ile göz ardı edilmesidir (Yenen, 2011, s. 54). Bu minvalde akım içinde Alevilik-Bektaşîlik de ticari kaygılar ekseninde tarihî ve itikadi unsurlarından bağımsız şekilde ele alınmıştır.

Din ögesinin yoğun olduğu bir diğer sinema akımı olan Millî Sinema Akımına bakıldığında ise Sünnî İslam öğretisi ekseninde bir İslam anlayışına sahip olduğu görülür. Akım içinde 1970'lerden 2010 yılına kadar doğru yaşam formunun Sünnî İslam öğretisi olduğu tezinden hareketle filmler üretilmiştir. Çalışmanın örnekleminde

akımın içinde yer alan filmlerden *The İmam (2005)* filmi yer almakta olup yapılan incelemede akımın İslam anlayışı ekseninde Aleviliğin öteki olarak ele alındığı tespit edilmiştir.

Alevilik-Bektaşiliğin sinemada temsili denince sinemacılar dönemini başlattığı kabul edilen Ömer Lütfü Akad'a da değinmek gerekir. Akad, Muhsin Ertuğrul'un 1946 yılında çektiği *Kızılırmak-Karakoyun* filmini Alevilik-Bektaşiliğe ilişkin ögeler içerecek şekilde tekrar perdeye taşımıştır. Film bir Türkmen obasında geçmekte, obanın beyinin kızı ile çobanının aşkını işlemektedir. Film bu aşk hikayesini işlerken Cem ibadetine yer vermiş, düşkünlük kurumu ve dara çekilme ile Aleviliğin sinemadaki görünürlüğüne katkı sağlamıştır (Koluçık, 2023, s. 35-38). Muhsin Ertuğrul'un din sömürüsü ekseninde ele aldığı Alevilik-Bektaşilik Akad ile birlikte tarihsel ve itikadi özellikleri göz önüne alınarak perdeye taşınmıştır.

Yukarıdaki bilgiler ışığında Türk Sinemasında dinsel öge içeren ilk filmin Alevilik-Bektaşilik üzerine olmasına rağmen Aleviliğin-Bektaşiliğin sinemada yeterince yer aldığı söylenemez. Keza Aleviliğin-Bektaşiliğin başat unsur olduğu film sayısı bir yana Alevilik-Bektaşiliğe ilişkin unsurlar barındıran film sayısı bile çok sınırlıdır. Bu minvalde Alevilik sinemada kendine en çok Hazretli filmler akımı içinde yer bulmuştur. Bu yer buluş ise Hacı Bektaş Veli, Pir Sultan Abdal, Yunus Emre gibi Alevilik-Bektaşilik içinde önemli olan şahsiyetlerin itikadi ve tarihsel özelliklerinden bağımsız filmlerde yer alışı ile sonuçlanmıştır.

1990'lı yıllarda sinemada Aleviliğin nasıl yer aldığını anlamak için ise sinemanın yanına özel televizyon kanallarının eklenmesiyle gelen değişime bakmak gerekir. Televizyonun izleyiciye sunduğu kolaylık 1990'lı yıllara doğru sinemaya olan ilgilinin azalması sonucunu doğurmuştur (Scognamillo, 2010, s. 367). Bu krizi aşabilmek için Türkiye Eurimages üyeliği çözümünü üretir (Esen, 2016, s. 187). 1990'larda Eurimages tarafından sanat filmi denilebilecek filmler de desteklenir (Saydam, 2020, s. 419) Bu kapsamda 2000'li yıllara doğru sinemanın ilgilendiği konular da değişmeye başlar. Sinemada artık mafyalaşma, yozlaşan büyük kentler, marjinaler vb. konular da işlenir (Scognamillo, 2010, s. 452). Bu değişim ile birlikte çalışmanın örnekleminde de yer alan *O da Beni Seviyor (2001)* filminden sonra sinemada Aleviliğin daha fazla

yer almaya başladığı söylenebilmesine rağmen hala Alevilik ögesi içeren film sayısı sınırlıdır. 1990'lı yıllardan günümüze uzanan sürece ilişkin söylenebilecek bir diğer tespit ise Aleviliğin ele alındığı yapımlarda cem ibadeti, semah, deyiş gibi itikadi unsurlara daha fazla yer verilmeye başlanmasıdır.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK SİNEMASINDA VE DİZİLERDE ALEVİLİK ALGISI

#### 3.1. Sinema Filmleri

##### 3.1.1. Hasan Boğuldu



Resim 3.1. Hasan Boğuldu film afişi

Senaryo	: Orhan Aksoy
Yönetmen	: Orhan Aksoy
Yapımcı	: Turgay Aksoy
Eser	: Sebahattin Ali
Yıl	: 1990
Süre	: 90 dakika
Oyuncular	: Hülya Avşar, Yalçın Dümer, Güzin Özyağcılar, Atilla Ergün,
Filmin Konusu	: Farklı mezheplere mensup iki gencin aşkı ve kavuşma çabası
Olay Örgüsü	: Sebahattin Ali'nin aynı adlı öyküsünden sinemaya uyarlanan film Balıkesir'in Edremit ilçesinde (Kaz Dağları'nda) geçer. Kaymakam Murat,



Yüksek Oba'yı ziyaret etmek ister ve bir kahveye uğrayarak Yüksek Oba'ya nasıl gideceğini sorar. Kahveci, oraya yalnız gidemeyeceğini ve obaya giden Hacer'in kendisine eşlik edebileceğini söyler. Kaymakam ve Hacer obaya giderken sohbet ederler ve Hacer; Emine ve Hasan'ın hikâyesini anlatır. Emine, obasının ihtiyaçlarını görmek için pazara inen obalı bir kızdır. Hasan da pazarda sebze meyve satan ovalı bir gençtir. Emine ve Hasan birbirlerine âşık olurlar. Emine, Tahtacı-Türkmen-Alevi, Hasan ise Sünni'dir. İki genç duygularına hâkim olamaz ve evlenmeye karar verirler. Emine, babasına Hasan ile evlenmek istediğini söyler ve babası da obanın dedesine danışır. Emine'ye Hasan'ın 40 okka tuzu ovaya çıkardığı vakit kendisiyle evlenebileceği söylenir. Tuzun ağırlığı ile sırtı yanan Hasan, tuzu obaya çıkaramaz ve Büyükbüvet'te intihar eder. Emine de Hasan'ın ardından göletin yakınındaki bir ağaca kendinî asar.

Filmde çerçeve öyküleme tekniği kullanılmış olup Murat ve Hacer'in hikâyesi ile Emine ve Hasan'ın hikâyesi iç içe geçmiştir. İnançsal farklıları yüzünden kavuşamayan iki gencin hikâyesi melodramatik bir şekilde anlatılmıştır (Koluaçık, 2021).

Filmde Hacer, Kaymakam Murat'a obaya doğru yol alırlarken kendilerinin keresteci olduklarını ve Tahtacı diye anıldıklarını söyler. Hacer'in açık olarak Tahtacı olduklarını söylemesinin dışında Tahtacılar filmde gerçeği yakın olarak anlatılmıştır. Nitekim obada yapılan düğün sahnesi, Tahtacıların yaşamlarına ilişkin gerçeğe yakın bir temsildir ve Tahtacı düğünlerinde gelinin taktığı gelin kepezinin birebir örneği obadaki düğün sahnesinde kullanılmıştır. Gerçeklik unsurunu artıran bir diğer öge de filmin yardımcı oyuncularında Edremit yöresi Tahtacı köylerinde yaşayan kişilerin bulunmasıdır. Ayrıca filmde Hacer'in Murat'a "Sokul da ekmek yiyelim." demesi Tahtacıların günlük konuşma dillerinden alıntılanmış bir repliktir. Bölgede "yemek yemek" yerine "ekmek yemek" tabirinin kullanıldığı bilinmektedir.

Filmde değinilmesi gereken bir diğer husus Aleviliğe ilişkin öğelerdir. Emine'nin babasına Hasan ile evlenme isteğini söylemesi ile başlayan süreçte dar sahnesi ve dedelik kurumu gündeme gelir. Emine'nin babası, dedeye haber salar ve bir dilekleri olduğunun iletilmesini ister. Filmin bu noktasında Cem kurulmuş ve dede, Hüseyin ve

Emine arasındaki diyaloglarda Aleviliğe ilişkin birçok öge kullanılmıştır. Aleviliğe ilişkin ögelerin daha iyi anlaşılması amacıyla diyaloglara ve sahnelere değinmek gerekmektedir.

Dede çadırında oturur. Ulak, Ali Dede'nin dizine niyaz eder ve "Bir canın dileği var. Erenlerin rızası varsa meydanda görülsün, düzölsün, ak pak olsun." der. Dede "Canın dileği meydan da görölsün, dile düzölsün." diye cevap verir.

Cem sahnesi: Akşam kadınlı erkekli oba halkı ellerinde meşaleler ile çember oluşturmuşlardır. Dede gelir, posta oturur ve Hüseyin'e "Dileğin neyse hak meydanında hak için söyle." der. Hüseyin, "Ben Hüseyin, dağlıyım. Rızanızla obanızın bir eriyim. Sonra da babayım. Kızım Emine'nin bir dileği vardır sizden. Kabulünü, rızanızı ister. Hüküm sizindir." diye cevap verir. Dede ayağa kalkar, elindeki değneği kaldırır ve "Altından geöen, suyundan iöen hak tarafında nur olsun." der ve değneğin altından Emine'nin babası Hüseyin geöer. Dede, Emine'ye seslenir ve Emine meydana gelir. Dede, Emine'ye "Emine kulu, dileğin neyse hak meydanında hak için söyle." der. Emine kendini tanıtır ve bir obalıya gönlünü kaptırdığını, evlenmek istediğini belirtir. Dede "Bizim töremizde böyle bir şey yok. Biz obalılarda ovalıya varanın, ovalıdan kız alanın olduğunu gören yok." der ve sınamasını söyler.

Filmde yer verilen Cem ibadeti Alevi/Bektaşı inancının temel esaslarındanadır. Hüseyin'in değneğin altından geömesi de Cemde yer alan tarik altından geöme ritüeline ilişkin bir sahnedir.<sup>27</sup> Ayrıca dedenin olduğu sahnelerde Aleviliğe ilişkin can, erenler, hak, hak meydanı gibi kavramlar kullanılmıştır.

Hasan'ın 40 okka tuzu taşıyamayıp Büyökbüvet'te intihar etmesinden sonra Emine, Sarıkız'a<sup>28</sup> dua eder. Kazdağı görüntöleri ešliđinde Emine'nin sesinden Sarıkız

---

<sup>27</sup>Tarik çubuğu "batını" anlamda cennetteki Tuba ağacından alınıp Cebrail tarafından Hz. Muhammed'e "Allah'a ikrâr" için "çalınan" bir kutsal değnektir. Aynı uygulama Alevilerde "tarik altından geöme" ritüelidir ve Cemde pir tarafından talibin baş ile göğüs bölgesinin, sırt kısmına yatay olarak 3 veya 12 vuruşlu olarak değdirilir/vurulur. Bu işlem yapılırken dede, "Tarik Suresi"ni okur. Toplu geöişlerde "Allah-Muhammed-Ya Ali!" diyerek üç kez vurur. Tarik olmadığı zaman dede, el (penöe) vurur. Penöe, ehlibeyti simgeler. Bazı yörelerde tarik; alaca değnek, erkân sopası, evliya, rıza gibi değişik adlarla da anılmaktadır. Ayrıntı için bk. (Duran, 2012, s. 107).

<sup>28</sup> Sarıkız Efsanesi ve Sarıkız Tepesi Edremit Körfezinde önemli bir yere sahiptir. Efsaneye göre Sarıkız, babası ile yaşıyan güzel bir kızdır. Onu görenler onunla evlenmek isteğine kapılırlar. Ancak Sarıkız

seyirciye Şu sözler ile anlatılır: “Sarıkız! Seni elde edemeyenler iftira ettiler sana. Kötülükte bulundular, bu daĒa bıraktılar seni. Sen buralarda yaŒadın. Kaz obanı olup ermiŒlere karıŒtın. Burada ldn. KazdaĒları dediler buralara. Benim hlimden ancak sen anlarsın Sarıkız. Sen bana Hasan’ımın nerede olduĒunu söylersin ancak.”

Sarıkız Türbesi yöre için çok önemli bir yerdir. Özellikle Tahtacıların yaz aylarında trbeyle sıklıkla ziyaret ettikleri, dua edip adaklar adadıkları, türbenin yakınlarında adak kurbanı kestikleri bilinmektedir. Ayrıca Sarıkız’ın Edremit’in Akçay Mahallesi’nde bir anıtı da bulunmaktadır. Bu anıtın varlığı Sarıkız’ın bölge için önemini gösteren bir diĒer husustur.

Alevilerin Sünnilere göre kız alıp verme konusunda daha katı bir tutuma sahip olduĒu hikâyenin ana ögesini oluŒturmaktadır. Nitekim Hasan’ın anası Hasan’a “Trelerimize aykırı olmasına raĒmen eĒer gönlün bu obalı kızını pek sevdi ise obasına gidip isteyeyim.” derken oba halkı, Hasan’ı zor bir sınava tabi tutmuŒtur. Ayrıca filmde oba halkının sosyal yaŒamda kadın erkek i ie olduĒu dĒn ve Cem sahnesi ile izleyiciye aktarılmıŒtır. Tahtacıların günlük yaŒamının yansıtılmasındaki gerçeklikte yöre halkından yardımcı oyunculuk dıŒında kıyafet, dĒnlerde kullanılan müzik vb. konularda yardım alınmasının faydası büyüktür. Tüm bu hususlar birlikte deĒerlendirildiĒinde filmin Tahtacı Türkmen Alevilerinin yaŒamlarını ve inançlarını gereĒe uygun aktarmasının yanı sıra kapalı toplum gruplarının çekince ve kaygılarını anlatmadaki başarısı ile de sinemada AleviliĒin temsili noktasında önemli bir yer edindiĒi görülmektedir.

---

ilahi aŒkla doludur ve kimseyle evlenmek istemez. Onunla evlenmek isteyenler bu durumu kabullenemez ve ona iftira atarlar. İftiralara inanan babası onu cezalandırmak için Kaz DaĒlarına bırakır. Bir süre sonra evlat hasreti baskın gelen babası Sarıkızın yanına gider ve kerametlerine Œahit olur. Yörede efsane ile ilgili farklı anlatılar da mevcuttur. Anlatı farkları için bk. (Duymaz, 2001).

### 3.1.2. O da Beni Seviyor



Resim 3.2. O Da Beni Seviyor film afişi

Senaryo	: Gül Dirican
Yönetmen	: Barış Pirhasan
Yapımcı	: Mine Vargı
Yıl	: 2001
Süre	: 102 dakika
Oyuncular	: Ece Ekşi, Lale Mansur, Luk Piyas, Taner Birsel
Filmin Konusu	: Farklı mezheplere mensup üç arkadaşın arkadaşlık ve dostluk ilişkileri ekseninde ortaokula giden bir kız çocuğunun aşkı
Olay Örgüsü	:Ortaokul öğrencisi Esmâ, ailesi ile birlikte Malatya’da yaşamaktadır. Karnesinde zayıflar olunca babası tarafından askerden beri kardeş bildiği arkadaşları Kemal ile Cafer’in yanına gönderilir. Öncelikle Kemal ve ailesi ile kalan Esmâ o günlerde kocası ile arası açılarak köye dönen Saliha ile diyalog kurar. Saliha’yı çocukluğundan beri çok seven Esmâ’yı Saliha ile olan yakınlığından dolayı Kemal’in ailesi Caferlere gönderir. Cafer ve ailesi Alevi bir ailedir ve Esmâ, bu ailenin oğlu Hüseyin’e âşık olur. Film, çocuk Esmâ’nın duyguları ve saflığı üzerinden Alevi ve Sünni aileler arasındaki yakınlığı ve aynı zamanda ön yargıları konu almaktadır.

Filmin başlangıcında babası Esmâ’ya bir fotoğraf gösterir ve fotoğraftakilerin kim olduğunu sorar. Esmâ, resimde babasını ve babasının yanındaki Kemal’i işaret eder ve

vefat etmiş olan Cafer içinse “Kızılbaşlar. Cenazesine gitmiştiniz.” diye cevap verir. Bunun üzerine Kemal kafasını sallar, annesi ise Esmâ’yı “Esmâ!” diyerek uyarır.

Farklı olana karşı olumsuz duygu ve düşünceler tüm toplumlarda görülmektedir. Farklı olan diğer bir deyişle öteki, bizin oluşumunda ve tanımlanmasında önemli bir ögedir. Bu durum dinsel kimliklerin tanımlanmasında daha derin bir etki yaratır. Nitekim dinsel olarak tanımlanan öteki, toplumsal konum olarak da itikadi olarak da bize göre zayıf ve daha düşük konumdadır. Dolayısıyla dinsel gruplarda öteki değersizleştirilirken biz yüceltilir (Aygün, 2013, s. 6). Bu minvalde filmde Esmâ’nın annesi tarafından uyarılması, Kızılbaş kelimesinin tarihsel seyir içinde hakaret anlamında kullanıldığını ve dinsel kimlik olarak da öteki olduğunu izleyiciye anlatmaktadır.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Hüseyin’in küçük kız kardeşi Hüseyin’in üniversiteye gitmek istediğini anlatırken dedelerden bahseder ve Esmâ, “Sizin dedeniz mi var?” diye sorar. Küçük kız kardeş, akabinde “Bizde hoca, imam yoktur. Dedeler gelir, onu da görürsün.” der. Ablası “Konuşacak bir şey kalmadı mı?” diye kızar. Küçük kız kardeş “Niye konuşmayacakmışım? O bizim bacımız, öğrensin.” diye itiraz eder. Ablası alaycı bir şekilde neyi öğreteceğini sorar. Kız “Hz. Ali’yi, on iki imamı, Kerbelâ’yı.<sup>29</sup>” der. Esmâ, din dersinden kaldığını söyleyince bu cevaba gülerler. Esmâ, neden güldüklerini sorar. Küçük kız, Alevi’nin ne demek olduğunu bilip bilmediğini sorar. Esmâ “Kızılbaşlık mı?” diye yanıt verir. Abla, kardeşine “Buyur, işte bacımız.”<sup>30</sup> diye sitem eder. Bir başka sahnede küçük kardeş, Esmâ’ya sevdiği olup olmadığını sorar. Ablasının kızması üzerine “Ali’den, Zülfikar’dan bahsedelim istersen.” der ve

---

<sup>29</sup> Hz. Ali, Oniki İmam ve Kerbelâ kültü XVI. yüzyılda Türkmen boylarını etkilemiş ve Aleviliğin tarihsel seyrinde önemli bir yer edinmiştir. Bektaşilik XVI. yüzyılda bir tarikat olarak gelişimini tamamlarken bu tarikatın dışında kalan Türkmen boylarında Safevî lerin etkisiyle Hz. Ali, On İki İmam ve Kerbelâ kültü temel inanç unsurları halini almıştır. Hatta Hz. Ali’nin Alevi teolojisinin bel kemiği olduğu söylenebilir. Bu durumun bir uzantısı da Oniki İmam ve Kerbelâ kültürüdür. Oniki İmam ve Kerbelâ kültü Alevilikte kolektif vicdanı, zulmü ve haksızlığa uğramışlığı ifade eder (Ocak, 2019a, s. 54-55). Hz. Ali sevgisi ve kültü kendini cenknâmelerde de gösterir. Cenknâmelerin ortak özelliği Hz. Muhammed’in önderliğinde Hz. Ali’nin kahramanca savaşarak İslamiyet’i yaymasıdır. Bu savaşlar sırasında Hz. Ali ejderha vb olağanüstü varlıklarla mücadele eder. Cenknâmeler hem Alevi hem de Sünni inanç dairesi içerisinde önemli bir yer tutar (Gülten, 2020, s.164-165).

<sup>30</sup>Alevilik-Bektaşilik içerisinde kadınlar önemli roller üstlenmiştir. Örneğin Cem törenlerinde on iki hizmetin yerine getirilmesinde etkin rol alırlar. Ayrıca Alevilik-Bektaşilikte kadınlar ve erkekler yol kardeşidir. Bu yol kardeşliğinde kadınlara Bacı unvanı verilmiş ve bu unvan ile kadınlar Alevilik-Bektaşilik içindeki yerlerini korumuşlardır (Melikoff, 2011, s. 45).

ablası “Küçücük çocuğun aklını karıştırma” diye konuyu kapatır. Bu diyaloglar ile seyirciye Alevilerin kendinî gizleme eğilimi ve kendinî anlatma ihtiyacı iki kardeş üzerinden başarılı bir şekilde anlatılmaktadır. Ayrıca kız kardeşler üzerinden Aleviliğin tarihsel seyri içinde oldukça önemli bir dönemin izlerini taşıyan Kızılbaş kavramının Sünniler tarafından hareket olarak kullanıldığına ve Alevilerin de bunu hareket olarak algıladıklarına bir kez daha değinilmiştir.

Film ile ilgili değinilmesi gereken bir diğer husus ise Cem ibadetine de yer verilmesidir. Cem ibadeti, dede, zakir ve on iki hizmet sahiplerini de içerecek şekilde gerçeğe uygun şekilde perdeye yansıtılmıştır. Cem sahnesi niyaz<sup>31</sup> ile başlatılmış, deyişler okunmuş ve semah dönülmüştür. Filmde Cem sahnesinin başarı ile canlandırılmasında yöre halkının bu sahnede rol almasının etkisi büyüktür.

Filmde Aleviliğe ilişkin sosyolojik unsurlara bakıldığında ise Esmâ'nın Hüseyin'e olan duyguları üzerinden Alevi-Sünni ailelerin yakınlığı ve bu yakınlığın sınırlarının işlendiği görülür. Esmâ, Hüseyin'e olan duygularını Saliha'ya anlatır ve beklemediği bir tepki alır. Saliha “Yaşınız tutmuyor, dininiz tutmuyor.” der. Esmâ ise “Dinimiz niye tutmuyor? Allah Allah diye göğü inletiyorlar.” diye tepki verir. Saliha “Müslüman değiller mi dedim sana. İş orada bitse.” der. Bu diyaloglarda da görüldüğü üzere dinî kimliklerin inşasında ötekenden farklı olan taraflar öne çıkmaktadır. Bundan dolayı benzeşen değil farklılaşan yönler üzerinden doğruluk ve üstünlük kurgulanır. Bu minvalde dinî kimlik inşası ile birlikte yaşama kültürü de şekillenir (Aygün, 2013, s. 6-7). Filmde Esmâ ve Saliha arasındaki diyalog ile seyirciye bir arada yaşayan iki ayrı inanç dairesinin birlikte yaşama kültürüne ilişkin uzlaşının evlilik olduğu aktarılmıştır. Ayrıca filmde Esmâ'nın babasının Esmâ'ya üç arkadaş ortak toprak almalarının nedenini bir arada kalmak olarak anlatmasını Uyanık, Aleviler ile Sünnileri bir arada tutacak ortak bir vatan kavramına gönderme olarak yorumlamıştır (2014, s. 54). Bu hususlara ilave olarak filmde üç ailenin tüm aile fertlerinin birbirlerini

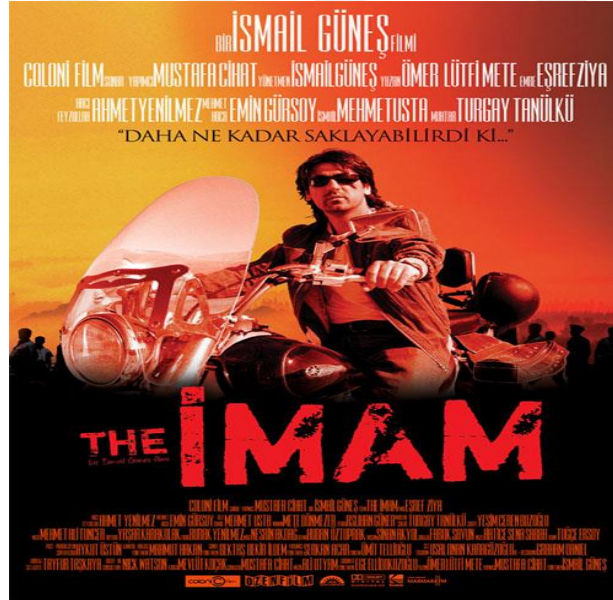
---

<sup>31</sup> Niyaz, tasavvufi anlamda Allah'a yakarıp yalvarma dua etme anlamı taşımaktadır. Alevilikte ise niyaz daha geniş anlamlar ihtiva etmektedir. Niyaz, bazı Bektaşî bölgelerinde mürşide sunulan lokma iken cemlerde canların secdeye eğilerek üç kere Allah-Muhammed-Ali aşkına diyerek yeri veya mürşidin elini öpmeleri anlamına gelir. Ayrıca Tahtacılar köye gelen dedenin ihtiyaçlarını karşılamak için toplanan paraya da niyaz denilmektedir. Dolayısıyla niyaz Alevilik-Bektaşilikte biat unsurun yanı sıra inançsal ritüelleri de barındırır (Akın, 2020b, s. 101).

tanıyor olmaları ve dostlukları filmin toplumsal barış vurgusuna ilişkin önemli bir detaydır.

Yukarıdaki hususlar çerçevesinde filmde Cem ibadetine yer verilmesi, çekimde yöre halkının eşliğinde Cem ibadetinin gerçeğe yakın bir şekilde perdeye aktarılmaya çalışılması izleyiciye itikadi yapıya uygun bir Alevilik anlatısı sunmuştur. Ayrıca Alevi ve Sünni ailelerin bir arada uyum içinde yaşamalarına rağmen bu birlikteliğin sınırları olduğunun anlatılması filmin önemli bir başka yönüdür. Nitekim Alevi inanca mensup kişiler ile Sünni inanca mensup kişilerin evlenmesine iki inanç dairesi tarafından da olumlu yaklaşılmadığı bilinmektedir. Film ile ilgili değinilmesi gerek bir diğer husus ise Alevilerin gizlenme eğilimi ve kendini anlatma ihtiyacının vurgulanmasıdır. Filmin gerek Aleviliğin itikadi yapısını ele alışı gerekse Aleviliğe ve Sünniliğe ilişkin sosyolojik tespitleri göz önüne alındığında inançların sinema aracılığı ile topluma anlatılması hususunda örnek bir film olduğu söylenebilir.

### 3.1.3. The İmam



Resim 3.3. The İmam film afişi

Senaryo	: Ömer Lütfü Mete
Yönetmen	: İsmail Güneş
Yapımcı	: Mustafa Cihat
Yıl	: 2005

Süre : 110 dakika  
Oyuncular : Eşref Ziya, Ahmet Yenilmez, Emin Gürsoy, Başak Zebil  
Filmin Konusu : Kentten gelen şehirli köy imamının köy halkı ile ilişkileri  
Olay Örgüsü : Filmin çekimleri İstanbul ile Malatya'nın Darende ilçesinde yapılmıştır. Film, imam hatip lisesi mezunu Emrullah'ın (Emre) kimlik çatışmasını işlemektedir. Bilgisayar mühendisi olan Emrullah, iş arkadaşlarından imam hatip lisesi mezunu olduğunu gizlemiştir. Kanseri tedavisi için İstanbul'a gelen lise arkadaşı Mehmet Hoca (Aziz Pir) kendisini ziyaret eder. Bu ziyaret ile Emrullah'ın ismini Emre olarak değiştirdiği ve mezun olduğu liseyi kimseye söylemediği ortaya çıkar. İş arkadaşlarının alayları ve tepkisi ile karşılaşan Emrullah arkadaşının tedavisi ile ilgilenir. Bu sırada köyde Ramazan'da hoca olmayacağı için üzülen Mehmet Hoca'ya Emrullah yerine bir aylığına köye gidebileceğini söyler. Emrullah, köylülerin alıştığı klasik bir hoca tipinde değildir. Motor kullanılır, deri ceket giyer ve saçları uzundur. Modern görünümlü yeni hocayı köy halkı garipseler ama zaman içinde kabul ederler. Mehmet Hoca, hayatını kaybeder ve Emrullah arkadaşını defnettikten sonra köyden ayrılır.

Film, millî sinema akımının son dönem örneklerindedir. Filmde Göçerliler adı altında seyirciye Aleviliğe ilişkin temsiller de sunulmuştur. Mehmet Hoca, hasta yatağında Emrullah'a köyde hoca olmayacağından duyduğu üzüntü ve kaygıyı anlatırken Göçerlilerden şu şekilde bahseder:

Farklı bir grup var. Göçerli köyü baraj altında kalınca bizim oraya yerleştirilmişler. Önceleri dinle diyanetle pek bağlantıları yoktu. Şimdi çok iyiler. Ama bizim köylüler onları hâlâ benimsemiş değil. Sana bahsettiğim marangoz hoca var ya bizim Hacı Feyzullah, nedense bu Göçerlileri hiç sevmez. Onlara şarapçı der, afyoncu der. Bazıları içki içer, arada da namaza gelirler. Ben severim onları. İlgilenirim. Çok iyi özellikleri vardır. Mesela, hiç yalan söylemezler. Bayılırım onların bu huylarına. Ben olmayınca görev Hacı Feyzullah'a kalıyor. O zaman da insanlar camiye gitmez.

Filmde Hacı Feyzullah; takkeli, sakallı, sert ve yobaz bir dindar karakter olarak kurgulanmıştır. Çocuğunu ve karısını döver, farklı insanlara son derece kapalı bir



yaklaşım sergiler. Hacı Feyzullah'a göre çok ılımlı ve müşfik tavırlar sergileyen Mehmet Hoca'nın bile Göçerlilerin inançlarını yok sayarak camiye gelmedikleri için "Önceleri dinle diyanetle işleri yoktu." dediği bir grubu Hacı Feyzullah'ın benimsemesi çok güçtür. Hacı Feyzullah'ın Göçerliler ile ilişkisi kendi din anlayışı ile şekillenmiştir ve onlar "öteki"dir (Erkan, 2014, s. 86).

Filmde köylüler, yeni hocayı karşılamaya giderler ve hoca, motoruyla köylülerin kamyonetini takip eder. Köylüler, hocayı yadırgar ve muhtar "Sadece Hacı Feyzullah değil, Göçerliler bile nerden buldun bu artisti, diyecekler." der. Göçerlilerden olan Hasan "Yok yok, bizimkiler beğenir bunu." diye cevap verir. Filmde köydeki Göçerlilerin diğer köy halkına göre daha açık görüşlere sahip olduğu "Göçerliler bile" repliği ile seyirciye aktarılmıştır.

Filmin ilerleyen dakikalarında muhtarın kızı Zehra'nın traktör ile çamura saplanması ve Emrullah'ın ona yardım ederek motor ile köye getirmesi köy halkını rahatsız eder. Hocanın köyden gönderilip gönderilmemesi köy kahvesinde tartışılır. Bu sahnede Hacı Feyzullah ile Göçerli Haydar arasındaki diyaloglardan Göçerlilerin Alevi olduğu seyirciye iyice hissettirilir. Göçerliler adına konuşan Haydar, hocanın iyi olduğunu, saç sakalı olmasının mesele olmadığını belirtir ve böylece diğer köy halkına göre daha açık görüşlü olduklarının bir kez daha altı çizilir. Hacı Feyzullah ise Haydar'ı içki içmekle ve camiye sarhoş gelmekle suçlar. Göçerli köylünün adının Haydar olması, Göçerli köyünün Alevi olduğu algısını pekiştirmek için kullanılan bir detay olarak düşünülmektedir. Bu sahnede Emrullah, kahvede Hz. Ayşe'nin başına gelenleri örnek vererek Zehra'yı savunmak ister. Köylüler, Hz. Ayşe'nin başına gelenleri sorar ve Haydar "Hz. Ali'ye kılıç çekmiş." diye cevap verir. Filmin Haydar'a Hz. Ali'yi andırması da yine Aleviliğe dikkat çekmek için düşünülen bir diğer detaydır.

Filmde değinilmesi gereken bir diğer öge de ağaca çaput bağlayarak dilek dileme ya da adak adama geleneğinin yalnızca Aleviliğe özgü bir durum gibi işlenmesidir. Muhtarın kızı Zehra ile arkadaşı Fatma tarladan dönerlerken dilek ağacının yanına gelirler. Zehra, arkadaşına "Gerçekten inanıyor musun?" diye sorar. Fatma da "Tabi inanıyorum. Sen bu ağacın burada kendiliğinden mi bittiğini sanıyorsun?" diye cevap verir. Zehra "Peki ya nasıl olmuş?" diye sorar. Fatma "Erenlerden biri dikmiştir. Yoksa

bunca insan gelip niye çaput bağlasın?” diye yanıt verir. Filmin ilerleyen kısımlarında dilek ağacı tekrar gündeme gelir ve Emrullah, Hasan’a “Bu dilek ağacı meselesi ne olacak?” diye sorar. Hasan “Mehmet Hoca da çok uğraştı kaldırmak için ama olmadı. Zaten Hacı Feyzullah ile de anlaştığı tek konu da buydu.” diye cevap verir. Emrullah hoca, konuyu çözebilmek için Hacı Feyzullah’ın marangozhanesine gider. “Şu dilek ağacı için bir şeyler yapmak lazım. Bunu sizinle istişare etmek için geldim.” der. Hacı Feyzullah “Ne yapılacak ki? Mehmet Hoca da çok uğraştı ama nafile. Afyoncu Göçerlilerin âdeti. Onlar gelmeden önce böyle bir şey yoktu.” diye cevap verir.

Anadolu’da ağaca çaput bağlayarak dilek dilemek, adak adamak gibi gelenekler İslamiyet öncesi Türk toplumlarından beri yaygındır.<sup>32</sup> Ayrıca ağacın kutsiyeti veya ağaç/evliya münasebeti yalnızca Türk toplumlarına mahsus bir husus da değildir.<sup>33</sup> Filmde İslamiyet’e uygun olmadığı değerlendirilen bu geleneğin yalnızca Alevi toplumlarında bulunduğu ve Sünni öğretilerde bulunmadığı gerçek ile bağdaşmayan bir durumdur.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup>Ağaç, tüm insanlık için varlığın başlangıcından beri hava, su, toprak kadar önemli bir yere sahip olmuş; Tanrı’ya ve cennete ulaşma, şifa, dilek vb. istemleri iletmede aracı olarak görülmüştür. Ağaca kutsal bir anlam veren insanlık onu neredeyse tüm inançlarda ana eksene oturtmuştur. Ağacın kültürler içinde önemli bir tasviri de hayat ağacıdır. Her zaman yeşil, her zaman çiçekli, her zaman meyve yüklü, meyvesini yiyeni ölümsüz kılan ve bütün ağaçları bünyesinde barındıran bir hayat ağacı tasavvuru Türk kültüründe de görülür. Türk kültüründeki hayat ağacı meyvesizdir. Meyvesiz ağaç, Tanrı’nın bir eşi ve benzeri ya da ortağı olmadığını temsil eder. Bu esirgeyici, eşsiz ve tek Tanrı’ya hastalıklardan, belalardan kurtulmak ya da şükran ve dileklerini sunmak için ağaçlar önemli bir görev üstlenirler. Muğla yöresinde yapılan bir çalışmada “Allan Kavağı” olarak bilinen bir ağacın her türlü dilek için ziyaret edildiği tespit edilmiştir. Bu ağaca en çok da iyileşemeyen, çelimsiz çocuklar için gidilmektedir. Ankara çevresinde yapılan bir araştırmada da yatırların başında bulunan ve kutsal kabul edilen ağaçlar tespit edilmiştir. Konuya ilişkin bir diğer önemli husus ise bir yatır ve türbenin yanında veya yakınında mutlaka bir ağaç bulunmasına rağmen yanında türbe ya da yatır olmayan kutsal ağaçların varlığıdır. Bu, ağacın Tanrı’ya ulaşmada ve yatır veya türbelerin kutsallığında önemli bir rol üstlendiğinin göstergesidir. Türk kültüründe ağaç kültü için ayrıca bk. (Ergun, 2022).

<sup>33</sup>Ağaç kültü Orta Asya sahasından Anadolu’ya kadar tespit edildiği her yerde benzer özelliklere haizdir. M. Bazin, Kuzey İran’daki Sünni ve Şii bölgelerde yaptığı araştırmalarda takdis olunan ağaçların yanında türbeler bulunduğunu ve hemen hemen bütün seyitlerin kabirlerinin çınar ağaçlarının yanında olduğunu belirtmiştir. Ona göre bu durum ya türbe bulunan yere ağaç dikme geleneği ile ya da türbelerin takdis olunan ağaçların dibine yapılması ile açıklanabilir. Ayrıntı için bk. (Ocak, 2017b).

<sup>34</sup>Halk inançları, insanlığın doğumundan günümüze değin tabiat ile mücadelesinde karşılaştığı zorlukları anlamlandırması sonucu oluşan inançlardır. Bu inançların günümüze ulaşımında memorat, efsane ve menkıbelerin rolü mühimdir. Sözlü kültür içerisinde geniş kitleler arasında yayılan bu inanışlar, dinî karizmatik şahsiyetleri ziyaret ekseninde ritüeller içerir. Bu ziyaretlerde dileklerin, isteklerin veya arzuların kabulü için ziyaret edilen yere mum yakma, çaput bağlama, kurban kesme gibi ritüeller yerine getirilir. Alevilik içerisinde de dinî karizmatik şahsiyetleri ziyaret önemli bir husustur. Birçoğu ocak ulusu olan bu şahsiyetlerin türbeleri yanında kurbanlar kesilir, adaklar adanır. Hatta kabalık olmayan Cemler kim zaman türbe içerisinde yapılır. Sünni inanç dairesi içerisinde de sıklıkla ziyaret edilen mekanlar bulunmakta, şifa gibi ihtiyaç temelli de ziyaretler yapılmaktadır. Sünni ve Alevi halk inanışları ile ziyaret eksenli ritüeller için bk. (Akın, 2022).

Muhtarın kızı Zehra ile arkadaşı Fatma arasındaki diyalog ile filmde başörtüsü sorununa da kısaca değinilmiştir. Zehra, arkadaşına kazansa da başörtüsü ile okuyamayacağını, onun için ÖSS'ye moralinin bozulmadığını belirtir. Filmin son sahnesine doğru Haydar'ın kızı görünür, başı açıktır ve hemşirelik okumaktadır.

Filmde Alevilerin dinle bağının zayıf olduğu hususu Mehmet Hoca ile Hacı Feyzullah üzerinden camiye gelme/gelmeme ve içki içme teması ile işlenmiştir. Alevi inanç sistemi içinde dem alma ya da dolu alma ritüeli Kırkların miraç hadisesinin tezahüründe yer alan üzüm suyunu temsil etmektedir. Bu sebeple de inanç sistemi içinde Cemin en önemli ritüelleri arasındadır. Dem ya da dolu alma inanç çevresi dışına karşı savunulmak zorunda kalınan ya da saklama yoluyla korunmaya çalışılan on iki hizmetten biridir (Akın, 2020c, s. 105-106). Film açık bir şekilde Aleviliği konu edinmemiş olmasına karşın dem ritüeli ekseninde şekillenen içki içme önyargısını dolaylı olarak ele almıştır. Nitekim Mehmet Hoca arkadaşı Emrullah'a bazılarının içki içtiğini söylerken Hacı Feyzullah kahvede Haydar'ı direk içki içmekle suçlar.

Alevilerin dinî yaşantılarına filmde değinilmemiş, yalnızca ağaca çaput bağlama ögesi üzerinden inançlarına ilişkin üstü kapalı bir değerlendirmeye gidilmiştir. Alevi-Bektaşî inanç sistemine özgü olmayan ve hemen hemen her toplumda mevcut olan ağaç kültürünün Aleviliğe özgü olarak işlenmesi ve Alevilerin dinî ritüellerinin yok sayılarak dinle diyanet işlerinin olmadığı ifade edilmesi Aleviliğe ilişkin ön yargıların filmde yer aldığı göstergesidir. Ayrıca bazılarının içki içtiğinin belirtilmesi ve köy kahvesinde Hacı Feyzullah tarafından Haydar'ın içki içmekle suçlanması Aleviliğe ilişkin bir başka ön yargının yansımasıdır. Bu minvalde Millî Sinema akımı içerisinde yer alan filmin akımın genel kabulü olan Sünnî İslam öğretisi ekseninde Aleviliği ele aldığı ve Aleviliğin ibadet ve ritüellerini görmezden geldiğini söylemek mümkündür.

### 3.1.4. Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?



**Resim 3.4.** Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü? film afişi

Senaryo	:Levent Kazak
Yönetmen	:Ezel Akay
Yapımcı	:Bahadır Atay
Yıl	:2006
Süre	:131 dakika
Oyuncular	:Haluk Bilginer, Beyazıt Öztürk, Güven Kıraç, Şebnem Dönmez
Filmin Konusu	:Orhan Gazi döneminde Osmanlı Beyliğinde yaşayan Hacivat ve Karagözün idamı
Olay Örgüsü	:Eşrefoğlu Beyliği'nde bir devlet adamı olan Pervane, Süleyman Han'a diğer beylikler ile birlikte Tatar'a saldırımları gerektiğini, ağır vergiler nedeniyle verecek bir şeyleri kalmadığını söyler. Süleyman Han savaşı sevmeyen, rahatına düşkün biridir ve övgü dolu bir mektup yazdırarak beyliğin elması olan kafirunu Tatar'a göndermeye karar verir. Pervane, elçilik yapan Hacivat ile kafirunu ve mektubu Tatar'a gönderir ancak yolda mektup hakaret dolu bir mektupla değiştirilir. Öfkeye kapılan Tatar, Eşrefoğlu Beyliği'ne saldırır ve Hacivat da Bursa'ya kaçar. Orhan Gazi döneminin ele alındığı filmde Hacivat ve Karagöz'ün yolları Bursa'da kesişir. Karagöz, anası Kam Ana ve ineği Altun ile konargöçer yaşam süren bir Yörük/Türkmen'dir. Tatarların zulmünden ve ağır vergilerden kurtulmak için

Osmanlı Beyliği'ne gelir. İkisinin arasındaki atışma ve tartışmalar etraftakilere komik gelmeye başlar. İkili Orhan Gazi'nin sefer dönüşünde sahneye çıkarlar fakat sözlerinden rahatsızlık duyulan Hacivat ve Karagöz idam edilir.

Film, Aleviliğe ilişkin hususları doğrudan ele almamakla birlikte Alevilik-Bektaşiliğin doğuşu ve şekillenişinde büyük etkileri olan eski Türk inancı, konargöçerlik, Bâciyân-ı Rûm, Ahi Teşkilatı, Rum abdalları gibi unsurları ele alması açısından önem arz etmektedir.

Film, Karagöz'ün anası Kam Ana'nın cinleri ile konuştuğu sahne ile başlar. Kam Ana adından da anlaşılacağı üzere İslamiyet'e geçmemiş bir Yörük/Türkmen kadınıdır ve şaman<sup>35</sup> olarak tasvir edilmiştir. Cinleri ona olacakları ve olanları haber vermektedir. Cinleri oğlunun başka bir âdem ile bir araya gelince ününün cihana yayılacağını ve sultanların namı unutulmasına rağmen onun namının yayılacağını haber verir. Bu sırada Karagöz çadırın içine doğru eğilerek Tatar'ın geldiğini haber verir ve dönemin Anadolu'sundaki parçalı siyasi yapı ve konargöçerlik olgusu seyirciye şu diyalog ile aktarılır: Tellak, Erşefoğlu'na vergi toplamaya geldiklerini ilan eder. Kam Ana, oğluna “Karagözlüm Tatar değildir onlar. Taraşçı deyyuslar gelmiştir.” der. Tellak “Malının kırk da birini vermek farzdur, vermeyenin malının yarısını alırım.” diye bağırır. Bu arada Karagöz'ün ineği Altun'u götürmeye çalışırlar ve Karagöz yanlarına gelerek ne istediklerini sorar. Vergi olarak sığırı aldıklarını söylerler. Karagöz “Vergi değil, ayıptur. Sığır senin bubandur. O benim canum.” der ve anasına döner. Kam Ana, gelenleri cinleri ile tehdit eder. Vergi toplayanlar cinleri Tatar'a salmasını çünkü Tatar'ın Eşrefoğlu'ndan, Eşrefoğlu'nun da kendilerinden vergi istediğini söyler. Karagöz “Uçan kuşun vergisi mi o? Biz göçerük. Buralardan geçerük.” der.

---

<sup>35</sup>Ocak'a göre Türklerin eski dinî bütünüyle Şamanizm değildir. Ona göre Türklerin eski dinî Gök Tanrı kültü ile atalar kültürünün karışımı bir inanç sistemidir. Türklerin eski dininin Şamanizm olup olmadığı hususundaki değerlendirme için bk. (Ocak, 2017b).



**Resim 3.5.** Kam ana rolünde Ayşen Gruda

Karagöz göçerlerken anasına “Tatar, Arap bezdirdi beni. Ben bezdim Yörüklükten. Artık yürümek istemirim. Ev alak, yatık olak, hep orda kalak, mahallede yürüyek.” der ve böylece seyirciye Yörüklüğün yürümekten türetildiği ve konargöçerliği ifade ettiği anlatılır.

Hacivat’ın Karagöze ne iş yaptığını sorduğu sahnede dönemin parçalı siyasi yapısı ile ağır vergi yükü bir kez daha Karagöz’ün şu sözleri ile anlatılır: “Ben Yörügüm. Hem yürürüm hem de veririm... Vergi deyü Tatar’a buzaları verdük, beygürleri verdük, kazları verdük, gardaşları verdük. Toprak anaya, babayu verdük, halayu verdük, tezeyi verdük. Eşkiyaya malımızı verdük, aşımızı verdük ama anacımla ben hep yürüdük, yürüdük ama eksilerek.”<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Türkmenlerin otlak ve mera arayışı onları Anadolu ve Azerbaycan coğrafyasına getirmiştir. Malazgirt savaşından sonra Türkmenlerin Anadolu’ya gelişi hızlanmış ve Anadolu’nun kırsal sahaları konar-göçer Türkmenlere yurt olmuştur. Selçuklu idaresi İran ve Azerbaycan tarım sahalarını korumak için Türkmenlerin Anadolu’ya gelişini desteklemiştir. Türkmenlerin Anadolu’ya gelişinden sonra yerleşik yaşama geçerek ziraat, ticaret gibi işlerler yapanlar Türk olarak konar-göçer yaşamı devam ettirenler ise Türkmen veya Yörük olarak adlandırılmaya başlamıştır. Moğol istilası Anadolu’yu ve Türkmenlerin iktisadi düzenini sarsmış ve 1243 yılında yapılan Köseadağ Savaşı ile de Moğol hakimiyetinin yolu açılmıştır. Bu durum Moğol hakimiyetinin olmadığı yerlerde Türkmen Beyliklerinin doğmasını sağlamıştır. Selçuklu, Moğol ve Türkmen Beylikleri arasında konar-göçer yaşam tarzını devam ettiren Türkmenler, Osmanlı Devleti’nin kurulmasından sonra da aynı yaşam tarzını devam ettirmeye çalışmışlardır. Osmanlı Devleti’nde konar-göçer yaşam tarzı içinde hayvancılık ile uğraşan Türkmenler yaylak ve kışlak olarak uzun mesafeler kat etmişler, yol güzergahlarında mükellefiyetlere ve muafiyetlere tabi olmuşlardır. Konar-göçer yaşam tarzı ve Türkmenler için ayrıca bk. (Gündüz, 2016).

Filmde tarihsel seyir içinde yer verilen bir diğer önemli husus Bacılardır.<sup>37</sup> Filmde ilk olarak Bursa Ulu Cami inşaatı çevresinde atları ile silahlı olarak görünürler. Bacılar ile ilgili ikinci sahne Kam Ana ile ilgilidir. Kam Ana, Ulu Cami etrafında büyü yaparken Bacılar gelir ve fallarına bakmak için onlar ile gider. Kam Ana, fal bakarken caminin aleminin çalınacağını söyler. Hırsız var, haykırışlarını duyan Bacılar atları ile hırsızın peşine düşerler. Bacıların başı Ayşe Hatun eve döndüğünde alemi evde bulur. Babası alemi getiren Pervane'ye Bacıların başı diye Ayşe'yi tanıtır ve şehri koruduklarını söyler. Pervane "Avrat, bacı dediğin evde tereyağlı dolma yapar." der. Bu söze sinirlenen Ayşe, Bacıların Şeyh Edebalı'nın mirası olduğu söyler.

Bacıların başı Ayşe Hatun'un babası Hristiyan olup Müslümanlığı kabul edenlerdendir. Ayşe de görünürde din değiştirmiştir fakat hâlâ eski inancını yaşamaktadır. Eski inancını gizli yaşayan Ayşe, Kam Ana ile iyi ilişkiler içindedir ve öldüğünde naaşı başında göz yaşı dökerek çaput bağlar. Kam Ana filmde gelecekte haber veren Şaman bir kadın olarak insanların önemseydiği ve fal baktırdığı biridir. Filmin sonunda Ulu Cami inşaatı yanında gelecekte haber almaya çalışırken uyuya kalır ve cami inşaatı için hazırlanan harç üzerine dökülür. Filmde betona karışan naaşı insanların bağladığı çaputlar ile dolmuştur. Bu sahneler ile filmin halkın İslamiyet'i kabul etme sürecini ve eski inançlarına olan bağlılığı başarılı bir şekilde yansıttığı görülmüştür.

Filmde Bacılar ile birlikte Ahi Teşkilatına da yer verilmiştir. Bursa'da yerleşik yaşama geçmeye karar veren Karagöz iş aramak için ahilere başvurur.<sup>38</sup> Ahiler,

<sup>37</sup>Tevârih-i Â-li Osmân adlı eserinde Aşıkpaşazade Anadolu'da dört iş kolu olduğunu anlatır: Gaziyân-ı Rûm, Ahîyân-ı Rûm, Abdalân-ı Rûm ve Bâciyân-ı Rûm. Bâciyân-ı Rûm'un Osmanlı Beyliği'nin ilk zamanlarında sosyal ve askerî faaliyet yürüttüğü düşünülmektedir (Dögüş, 2015, s. 142).

<sup>38</sup>Ahîlik, Anadolu'da küçük esnaf sahiplerinden oluşan iktisadi ve tasavvufî bir teşekküldür. Ahilerin Piri Ahi Evran'a Ahîliğin Selman-ı Farisi ve Suheyb Rumi'den kaldığına inanılır. Bu minvalde Ahîlik, kaidelerini İslami tasavvuf anlayışında yer alan zahitlik, feragat ve doğruluk üzerine inşa etmiştir. Dolayısıyla Ahîliğe intisap etmek ahlaki, dinî ve iktisadi bir nizamı kabul etmek anlamı taşımaktadır. Bu kapsamda Ahi teşkilatına kabulde kişi tarikat erkânından geçmekte ve kuşak kuşanıp ehli tarik olmaktadır (Ülken, 2007, s. 298-302). Ahîliğin bu tasavvufî usul ve erkânı Alevilik-Bektaşîliği de etkilemiştir. Nitekim Hacı Bektaş Veli ile çağdaş olan Ahi Evran'ın yakın ilişkiler içerisinde oldukları ve sık sık görüştükleri Hacı Bektaş Veli Velayetnamesinde yer almaktadır. Velayetnamede yer alan bir anlatıya göre, "Bir defasında Hacı Bektaş, Ahi Evran'ı görmek için Kırşehir'e hareket etmiş; bu hâl, Ahi Evran'a malum olmuş; sonra o da gelip Kırşehir'in yakınındaki tepenin üstünde birbirleriyle buluşmuşlar, oturup sohbet etmişler, bu sırada Ahi Evran, 'Erenler Şahı, ne olurdu burada bir pınar olsaydı da abdest almaya, içmeye yarasaydı' demiştir. Bunun üzerine Hünkâr, eliyle işaret edip bir yeri eşmiş; arı duru güzelim bir su çıkmış ve akmaya başlamıştı. Ahi Evran, bu defa 'Erenler Şahı, bir gölgelik ağaç da olsa, sıcak günlerde gölgelenilirdi' dediğinde Hünkâr ululuğu, 'Ne ola Ahi'm' demişti.

Müslüman olmasını salık verir ve Müslüman olursa vergisinin azalacağını söyler. Karagöz din değiştirmek için sıraya girer ve yanına misyonerlik faaliyeti için Papaz Yorgo Efendi gelir. Acele etmemesini, zaten inancının olmadığını söyler. Bu söze Karagöz “Benim inancım vardır. Ben göğe, toprağa inanırım, suya, dağa inanırım.” diye cevap verir.<sup>39</sup> Papaz Yorgo “Ama semavi değildir. Gel seni Ortodoks yapalım.” der. Papazı fark eden İmam “Hey Yorgo Efendi! İlişme o cahil Türkmenlere. Gelirsem oraya kırarım bacaklarını.” diye bağırır. Karagöz ve Papaz Yorgo arasındaki diyalog ile eski Türk inancı anlatılırken, İmam ve Yorgo arasındaki çekişme ile de dönemin misyonerlik faaliyetleri eğlenceli bir şekilde seyirciye aktarılmıştır.

Ahilik ile ilgili bir başka önemli sahne de Pervane'nin Ahi ocağına kabul sahnesidir. “Erenlerin izni, kutlu hânımızın kavli ile Pervane Çandanlı Halil Bin Süllü Ahi kardaşların arasına kabul edile.” diye başlar kabul sahnesi. Ahi Teşkilatına kabulde Orhan Gazi'nin eşi Nilüfer Hatun ile Bacılar da Ahiler ile birlikte yer alırlar.

---

Ahi Evran'ın kavak ağacından kesilmiş bir sopası vardı, bunun üzerine bir yeri kazmış, onu da alıp oraya dikmiş, bir anda ortalık yeşerip yapraklanmıştı. Bu olaydan sonra bir müddet daha sohbet etmişler, sonra vedalaşmışlardı.” (Akt., Yıldız, 2012, s. 199). Bu ve benzeri anlatılar dolayısıyla Hacı Bektaş Veli ve Ahi Evran'ın yakın ilişkisi, Bektaşilik ve Ahilik arasındaki bağın da kaynağı olarak görülür. Ahilik ve Bektaşilik arasındaki bir diğer bağ unsuru olarak kabul edilen kişi ise Ahi Evran'ın karısı Fatma Bacı'dır. Fatma Bacı, Bacıyân-ı Rûm'un kurucusu kabul edilir. Bazı araştırmacılar Fatma Bacı ile Hacı Bektaş'ın öğretilerinin yayılmasında önemli rol üstlenen Kadıncık Ana'nın aynı kişi olduğunu düşünmüşlerdir. Örneğin Mikail Bayram, Bacıyân-ı Rûm üzerine yaptığı çalışmada Velayetname'nin Kadıncık Ana'sı ile Bacıyân-ı Rûm-u kuran kişinin aynı kişi olduğunu belirtir (Bayram, 1981). Melikoff ise Kadıncık Ana ile Fatma Bacı'nın aynı kişiler olmadığını ve Velayetname'de Kadıncık Ana ile Fatma Bacı olmak üzere iki ayrı kadından bahsedildiğini vurgular (Melikoff, 2011).

<sup>39</sup>Eski Türk topluluklarının inancı yer ve gök olmak üzere iki temel kavram üzerinden şekillenmiştir. İncanın yere ilişkin kısmına baktığımızda tabiatta olan her varlığın gizli, görünmeyen güçleri veya özellikleri olduğu görülür. Bu sebeple de dağ, tepe, taş, kaya, ağaç veya su gibi nesnelerin canlı olduklarına inanmışlardır. Burada değinilmesi gereken önemli bir nokta ise canlı olarak değerlendirildikleri bu varlıklara ilişkin Yunanlılar ve Romalılar gibi bir Tanrı ve o Tanrı etrafında gelişen efsaneler oluşturmamış olmalarıdır. Dolayısıyla eski Türklerde bütün tabiat gizli güçlerle doludur ve bu gizli güce bir başka ifadeyle ruha bir anlam atfederler. İncanın göğe ilişkin kısmına bakıldığında ise Gök Tanrı inancı görülmektedir. Gök Tanrı yeryüzünün, insanların, görünen ve görünmeyen her şeyin yaratıcısıdır. Gök Tanrının ilk başta göğün kendisi iken zaman içerisinde somuttan soyuta doğru giden bir yolda teşekkül ettiği değerlendirilmektedir. Nitekim Asya bozkırında her şeyin ve herkesin üstünde olan göğün kendisinin Tanrı olarak tasavvuru normaldir. Zaman içerisinde gök ile Gök Tanrı ayrışarak mücerret bir Tanrı tasavvuru halini almıştır. Ayrıca bu kültürler Alevi-Bektaşî inancı sisteminin içerisinde de önemli bir yer edinmiştir. Hacı Bektaş Veli'nin Sulucakaraöyük'e geldiğinde Hırka dağında bir ardıç ağacından kendini saklamasını istemesi ve ağacın dal ve yaprakları ile bir çadır biçimi olarak Hacı Bektaş Veli'yi saklaması, Hacım Sultan'ın sürekli yüksek tepeler üzerinde ibadet ve riyazette bulunması, kendisine savaşı ilan eden şeytanlardan kaçan Koyu Baba'nın yanından geçtiği bir kavak ağacının ikiye yarılıp kendisini saklaması gibi menkıbeler, bu kültürlerin Alevilik-Bektaşîlik içindeki yerine örnek verilebilir. Bugün bu menkıbelerde anlatılan yerler Alevi-Bektaşîler tarafından ziyaret edilmektedir (Ocak, 2017b).



Filmde ayrıca Geyikli Baba üzerinden Rum abdallarına değinilmiştir. Bilindiği üzere Rum abdalları Anadolu'nun fethinde yer alan gazi-dervişlerdir.<sup>40</sup> Tiyatrocu Dimitri, Hacivat'a Karagöz ile Orhan Gazi'ye tiyatro oynamalarını teklif eder ve Orhan Gazi'nin Geyikli Baba'ya sevdiği için Uludağ'ı verdiğini söyler.

Film ile ilgili değinilmesi gereken bir diğer önemli detay ise Eretna'nın Müslüman oluşu ile ilgili Pervane ile arasındaki diyalogdur. Pervane Eretna'ya "Müslüman olmuşsun, Alevi mi Sünni mi?" diye sorar. Bu soru söz konusu dönemde de ulema ve yöneticiler nezdinde Alevi ve Sünni ayrımının var olduğunu ve Anadolu'da daha iskân dönemlerinden beri bu ayrımın bulunduğunu vurgulamaktadır. Eretna'nın "O işi ulemaya bıraktım, karar beklerim." şeklindeki cevabı ile de halk dindarlığı ile kitabi dindarlık arasındaki dikotomik ilişkiye değinilmiştir. Kitabi dindarlık olarak adlandırılan dinin normatif kurallarına dayanan bir başka ifadeyle ayet, hadis ve sünnet temelli yaşanan inanç biçimi ile halk dindarlığı olarak tanımlanan dinin normatif kurallarından ziyade eski inanç ile birlikte sosyal normların daha yoğun yer aldığı dindarlık biçimi birlikte var olmuştur (Akın, 2022). Bu diyalog ile değinilmesi gereken bir diğer önemli husus ise 1300'lü yılların başındaki Osmanlı Beyliği'ni ve Anadolu'yu ele alan filmde o dönemde kullanılmayan Alevi kelimesine yer verilmesidir. Alevi kelimesinin bahse konu dönemde yaşanan halk İslam'ını izleyiciye aktarabilmek için kullanıldığı düşünülmektedir.

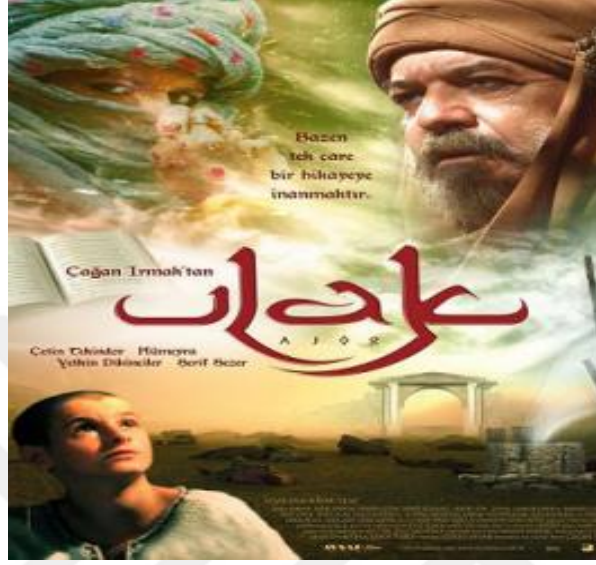
Film, Hacivat ve Karagöz'ün hikâyesi üzerinden Anadolu'nun parçalı siyasi durumunda dönemin Yörük ve Türkmenlerinin temel yaşam biçimi olan konargöçerliğin zorluklarını ele alırken Yörük ve Türkmenlerin günlük yaşamları ile inançlarını da tarihsel gerçekliğinden uzaklaşmadan komedi unsurunu ekleyerek işlemiştir. Bu kapsamda filmde Alevilik-Bektaşiliğin doğrudan ele alınmamış olmasına karşın bu inancın oluşumunda önemli rolü olan konargöçerlik, eski inanç unsurları, Ahilik, Bacıyân-ı Rûm, Rum Abdalları gibi öğelerin tarihsel seyrinden kopmadan aktarılması izleyicinin Alevilik-Bektaşiliğin oluşumuna dair izler bulmasını sağlamıştır. Dolayısıyla film on dördüncü yüzyıl Anadolu'sunu ve dönemin inançsal

---

<sup>40</sup>Geyikli Baba, Rum Abdallarına mensup gazi-dervişlerden olup geyiklerin sırtına binip onlarla dolaştığı rivayet edilmektedir. Ocak, Geyikli Baba'ya bu lakabın geyiklerle dolaşmasından ziyade Kalenderî-Vefaî dervişlerinin sırtlarını hayvan postuyla örtmeleri nedeniyle verildiğini düşünmektedir (Ocak, 1996).

yapısını hem Alevi-Bektaşî hem de Sünnî inanç dairesine mensup kişilere aktarmada sinema aracıyla önemli bir katkı sunmuştur.

### 3.1.5. Ulak



**Resim 3.6.** Ulak film afişi

- Senaryo : Çağan Irmak
- Yönetmen : Çağan Irmak
- Yapımcı : Şükrü Avşar
- Yıl : 2008
- Süre : 102 dakika
- Oyuncular : Çetin Tekindor, Hümeysra, Şerif Sezer, Yetkin Dikiciler, Kaya Akkaya
- Filmin Konusu : Hekim Zekeriya'nın oğlunun yaşamını masallaştırarak köy köy dolaşıp anlatması
- Olay Örgüsü : Masal unsurunu ele aldığı için filmin zaman ve mekân kavramı belli değildir. Hekim Zekeriya, diyar diyar gezerek Ulak İbrahim'in masalını anlatmaktadır. Gittiği yerlerde çocuklar masalına yoğun ilgi göstermekte ve onu sevmektedirler. Hekim Zekeriya, gittiği son köyde büyükler tarafından sevilmez ve onların yüreğinin karardığını gözler. Çocuklara masalını anlatmaya devam ederken büyüklerle de ilişki kurar. Kahvecinin oğlu Ömer, Hekim Zekeriya'yı uyarır ve bu köyün başka köylere benzemediğini, kötü işlerin olduğunu söyler. Hekim Zekeriya'nın

anlattığı Ulak İbrahim aslında yazdığı bir kitap yüzünden öldürülen oğlu Mehmet'in masallaştırılmış hikâyesidir ve köyü de dönüştürür.

Masalda Ulak İbrahim, atıyla giderken bir kuyudan su içer. Artık geçmişi ve olanları bilmeye başlar. Bir hayal görür ve hayalini gördüğü köye gider, fenalaşır. Köydeki bir nine Ulak İbrahim'i fark eder ve kaldırıp Ulağı onun evine götürürler. Ulağı köye çeken kötülüğü işleyen kişi hasta yatağında ona su ile yaklaştığında ulak hisseder ve gözlerini kocaman açarak boğazına sarılır. “Bilmekteyim, her şeyi bilmekteyim. Kitabı bilmekteyim. Ben onun sesiyim, ben onun sözüyüm. Bir ben daha vardır benden içeri, adı Mehmet'tir. Suyu içtiğimden kelli özü bana, canı bana, aklı bana geçti. Mehmet'e ettiğinizi herkes görecektir, öbürlerine de ettiğinizi herkes bilecek, kanları yerde kalmayacak.” diye bağırır.

Ulak İbrahim'in Mehmet ile özdeşleşmesiyle gelişen masalın evliya menakıpnamelerinden esinlenilmiş olabileceği değerlendirilmiştir. Nitekim Ulak İbrahim; Hızır'ın<sup>41</sup> Hacı Bektaş Veli Velayetnamesi ve Otman Baba Velayetnamesindeki tasviri gibi yeşil peçeli ve atlıdır (Ocak, 2019b, s. 125-126). Ayrıca Ulak İbrahim'in suyu içmesiyle Mehmet ile özdeşleşmesi eski Türk inancını anımsatmaktadır. Bilindiği üzere eski Türk inancında dağ, ağaç, su (dereler, çaylar vb.) ve toprağa bir kutsallık atfedilmektedir. Filmde Mehmet'in sırrı su ile Ulak İbrahim'e

---

<sup>41</sup>Kuran-ı Kerim'de İlyas adı *el-En'âm* suresi ile *es-Sâffat* suresine geçmektedir. Bu surelerde kastedilen kişi İlyas Peygamber'dir ve Baal putuna tapan bir kavme peygamber olarak gönderilmiştir. Kuran-ı Kerim'de Hızır'ın varlığına baktığımızda ise adının hiç geçmediği buna rağmen *El- Kehf* suresindeki Hz. Musa ile ilgili kıssada anlatılan kişinin Hızır olduğunun kabul edildiği görülür. Kıssaya göre Hz. Musa yakını olan bir gençle beraber buluşması emredilen kişi ile buluşmaya gider. Buluşma yeri iki denizin birleştiği yer olup Hz. Musa burayı yanına azık olarak aldığı balığın canlanıp denize atılması ile bilecektir. Bir kayanın yanında balık canlanır ve denize atlar. Hz. Musa'nın yanındaki genç bunu haber vermediği unuttur. Bir vakit sonra acıklarlar ve balığı yemeye karar verirler. Bu anda balığın canlandığını hatırlayan genç durumu anlatır ve kayaya döndüklerinde bekledikleri kişi oradadır. Bu kişi kendisine gizli ilim verilen bir kuldur. Hızır'ın varlığının önem teşkil ettiği bir diğer alan ise tasavvuf öğretisi içindeki velayet telakkisidir. Hızır, ricâlü'l-gayb içerisinde Reîsu'l Abdal (Abdal'ın Reisi) olarak kabul edilmiştir. Bu kabulde mutasavvıfların Hızır ile görüştiklerini söylemeleri ve onu kıyamete kadar hayatta kabul etmelerinin etkisi bulunmaktadır. Hızır ile İlyas'ın halk inançlarındaki varlığına baktığımızda ise peygamber, ilahî sırta vakıf biri ya da gayp erenlerinden biri olma niteliklerinin çok ilerisinde bir anlam taşıdığı görülür. Artık Hızır yahut Hızır-İlyas her dara düşüldüğünde medet umulan, bu yardımın gelmesi için belirli ritüellerin olduğu, olağanüstü güçlere haiz birisidir. Dolayısıyla halk inançları açısından konu değerlendirildiğinde Hızır-İlyas kültürünün oluştuğu görülür. Hızır-İlyas kültü halk inançları arasında o kadar yaygındır ki atasözü ve deyimlere dahi konu olmuştur. Kul sıkışmayınca (ya da bunalmayınca, daralmayınca) Hızır yetişmez, Hızır gibi yetişti benzeri atasözü ve deyimler bu kültürün bir yansımasıdır (Ocak, 2019b).

geçer. Bu özdeşleşme Alevi-Bektaşî menakıpnamelerinde eski Türk inancının bir yansıması olarak görülen Hz. Ali ile özdeşleşmeyi de çağrıştırmaktadır.



**Resim 3.7.** Filmde Ulak İbrahim'in görüldüğü ilk sahne

Masalın devamında korkuya kapılan kötü kişi ve adamları gece olunca ulağı öldürmeye ninenin evine gelirler. Gönül gözü ile olacakları hisseden İbrahim, kırklara, yedilere karışır. Onu aramaya devam eden adamlara gaipten “Her şeyi bilmekteyim.” diye seslenir. Bu sahne ile Alevi/Bektaşî inancında önemli yer tutan yediler<sup>42</sup> ve kırklara atıfta bulunulmuştur (Sezer, 2016). Daha öncede belirtildiği üzere veli/evliya kültürünün bir tezahürü olan Kırklar, Aleviliğin ibadet ve ritüellerinin şekillenmesinde en önemli öğelerdendir. Nitekim Alevilikte Hz. Muhammed’in miracı dönüşü uğradığı Kırklar Meclisinde ilk cemin yapıldı kabul edilmektedir (Akın, 2020a). Bu minvalde İbrahim’in gönül gözünün açıklığı ile yedilere ve kırklara karışması Alevilik-Bektaşilikteki yediler ve kırkların anlamına uygun oluşturulmuş bir detaydır. Ayrıca ulak İbrahim’in gaipten seslenmesi, suyu içmesiyle tezahür eden kutsallığın bir uzantısıdır. Din referanslı dünya tasavvurunda evreni Tanrı yaratmıştır. Dolayısıyla evrende Tanrı’nın zuhurunu gösteren birçok kutsallık mevcuttur. Bu kapsamda doğada olağan ile olağanüstü iç içedir. Bazen doğa olağanı aşar ve kutsalın tezahürünü insana sunar (Eliade, 1991, s. 95-96). Bu sahnede doğada kutsalın mevcudiyetine vurgu yapılmış ve Ulak İbrahim suyu içerek doğadaki kutsala ulaşmıştır.

<sup>42</sup>Üçler, beşler, yediler ve kırklar gibi sayıların Alevi-Bektaşî inancı içerisinde yoğun yer aldığı görülmektedir. 7 sayısı Alevilik-Bektaşilikte Hz. Muhammed, eşi Hz. Hatice, kızı Hz. Fâtıma, damadı Hz. Ali, torunları Hz. Hasan ile Hz. Hüseyin ile Selman-ı Farisî’yi temsil eder. Ayrıca İmam Musa Kâzım’a kadar olan yedi imama da yediler denir. Tasavvufî anlayışa göre de gayp erenleri denilen ricâlül-gayb içerisinde 7’nin bir anlamı vardır. Buna göre rical hiyerarşisinin başında kutub vardır. Kutubu iki imam (imâmân) takip eder ve bunlar üçleri oluştururlar. Üçlerin etrafında ise evtâd bulunur. Evtâd âlemin dört tarafında görevli dört velidir. İmâmân ve evtâd yedileri oluştururlar (Keleş, 2017, s. 57).

Ulağı ararlarken kötü adam, öldürdüğü Mehmet'in mezarına, adamları da Mehmet ile birlikte öldürdükleri beş kişinin birlikte yattığı çukura gelirler. Mehmet'in mezarı Ulak İbrahim'in su içtiği kuyunun hemen yanındadır. Ulak İbrahim, kötü adamı mezarın yanından kuyuya doğru sürükler ve başını kuyudan çektiği suya sokarak zorla su içirir. Bunun üzerine Mehmet'in özü, canı, aklı ona geçer. Mehmet'in özü kötü kişiyi delirtir ve adam intihar eder. Hekim Zekeriya, masalın bu bölümünü anlatırken "Hz. Cengâver gibi kudretli ulak." der ve burada Hz. Ali'ye atıfta bulunulur. Hz. Ali, Türk kültürü içinde İslamiyet öncesinden beri var olan yiğit ve olağanüstü güçlerle benzenmiş yardımcının İslamiyet sonrası yeni halidir. Bir başka ifadeyle olağanüstü güçlerle donatılmış bu yardımcı, evliya ya da veli kütlünün bir uzantısı olarak Hz. Ali ekseninde tekrar şekillenmiştir. Gelenek içinde Hz. Ali bu özelliklerinden dolayı Şah-ı Merdan (mertlerin şahı) ve Şah-ı Velayet (velilerin şahı) olarak nitelendirilmiştir (Akın, 2012). Mertliğin ve savaçılığın anlatıldığı birçok cenknâmede Hz. Ali, Hz. Peygamberin himayesinde kahramanca savaşarak İslamiyet'in yayılmasını sağlar (Gülten, 2020, s.163). Hekim Zekeriya'nın masalında ulağın Hz. Ali'ye kahramanlığı ile benzemesi gelenek içindeki Hz. Ali tasavvuru ile ilgili bir detaydır. Masalın devamında kötü adamın ölümünden sonra köylüler bu olayı bilip de sustukları için lanetlenirler ve hak yerini bulunca ulak kırklara, yedilere karışır ve bir daha görünmez.

Masalın sonunda Hekim Zekeriya; oğlu Mehmet ve arkadaşlarının başına gelenleri anlatır. Mehmet bir kitap yazar ve altı kişi kitabı temize çekmek ve çoğaltmak için eve çağırılır. Biri korkar ve kaçır. Mehmet'i ve kitabı ahaliye anlatmaya başlar. Kitabı çoğaltan beş kişi kitabın fikrini ahaliye havari şeklinde anlatırlar ve bu anlatıdan dinî unsurların kitapta yorumlandığı izleyiciye hissettirilir. Anlatı sırasında "Gelin canlar, bir olalım, diyeni dinlemediniz." denilerek Pir Sultan Abdal'a<sup>43</sup> gönderme yapılması

---

<sup>43</sup>Pir Sultan Abdal, Alevilik-Bektaşilik içinde yedi ulu ozandan biri kabul edilmektedir. Öğreti içinde ozan sayısının "yedi ulu ozan" şeklinde sınırlanması, yedi sayısına verilen anlamla ilişkilendirilebilir. Bir başka deyişle bâtinî özelliklerin yoğun olduğu Alevilik-Bektaşilik içinde ozan sayısını yedi ile sınırlamak gizli bilgiye yani sırta yapılan bir gönderme, atıf olarak da düşünülebilir. Nesîmî, Fuzûlî, Hatâî, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Yeminî, Virânî bu yedi ulu ozanı oluşturmaktadır. Yedi ozanın Alevilik-Bektaşilik içindeki yerleri şu şekilde özetlenebilir: 1) Nesîmî: Hurufî bir şair olarak Alevilik-Bektaşilik üzerinde derin etkiler yaratmıştır. İnanıcı dolayısıyla derisi yüzülen şair, öğretisi içinde ikrarından dönmememin ve zulme direncin sembolü olmuştur. 2) Fuzûlî: Hayatı hakkında bilgi azdır. Onun Şii mi Sünni mi olduğu noktasında tartışmalar olmuştur. 1556 yılında Bağdat ve civarında etkili olan veba salgınında vefat eden şair, Alevilik-Bektaşiliği Kerbelâ faciası, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin hakkında yazdığı şiirler ile etkilemiştir. 3) Hatâî: Hatâî mahlası ile şiirler yazan Şah İsmail,

filmin Alevi/Bektaşî öğretisinden esinlendiğini düşündüren bir diğer husustur. Kitaptan rahatsız olanlar Mehmet’i ve arkadaşlarını öldürürler, kitabı da yakarlar.

Film ile ilgili değinilmesi gereken bir diğer husus ise anlatılan masal ögesinin halk hikayeleri ekseninde kurgulanmasıdır. Halk hikayelerinin genel konusu aşk ve kahramanlık üzerine kurulu olup kahramanın bade içmesi, insan dışı varlıklarla konuşması, dualarının ve beddualarının gerçekleşmesi gibi hususlar halk hikayelerinde yer almaktadır (Alptekin, 2021).<sup>44</sup> Bu minvalde masalda Ulak İbrahim’in bir kuyudan su içerek sırı erişmesi, gaipten sesler duyması ve Mehmet’in ardından ettiği ahın tutması masalın halk hikâye motifleri ekseninde kurgulandığı göstermektedir.

Film doğrudan Aleviliği konu edinmemiş olmasına rağmen Alevilik-Bektaşilik içinde önemli bir yere sahip olan evliya menakıpnamelerinden esinlenilmiş bir masalı işlemesi nedeniyle Alevilik açısından önemli bir filmidir. Ayrıca masalın Alevilik içinde varlığını devam ettiren eski Türk inancına ilişkin izlere yer vermesi ve halk hikayeleri ekseninde kurgulanmasının dolaylı olarak Aleviliğin anlatımı ve aktarımına katkı sağladığı değerlendirilmiştir.

---

hem şeyh hem de Safevî Devleti’nin kurucusu olarak Aleviliğin şekillenmesinde büyük etkiye sahiptir. 4) Pir Sultan Abdal: XVI. yüzyıl başlarında Sivas’ın Yıldızeli ilçesinde doğduğu düşünülen Pir Sultan Abdal’ın yaşamı hakkında pek bir bilgi bulunmamaktadır. Anadolu’da Şahkulu’nun başlattığı Safevî propagandasının etkisi ile bu görüşü benimser. Rivayete göre Hızır Paşa tarafından görüşleri dolayısıyla idam edilir. Pir Sultan Abdal’ın birçok nefesi Alevi-Bektaşî cemlerinde okunmakta beraber Sünni tekkelerinde de okunmuştur. 5) Kul Himmet: XVI. yüzyılın ikinci yarısı ile XVII. yüzyılın başlarında yaşadığı değerlendirilen Kul Himmet, Pir Sultan Abdal gibi öğreti içinde derin etki bırakmıştır. İnanca ilişkin öğeleri şiirlerinde etkili bir Türkçe ile kullanan şair kendinden sonraki ozanları da etkilemiştir. 6) Yemîni: Fazîletnâme adlı eseri bulunan ozan Kalenderî bir şair olarak kabul edilmiştir. Hz. Ali’ye duyduğu sevgi ve bağlılık ile şiirlerindeki canlılık onun Alevilik-Bektaşilik içinde sevilmesini sağlamıştır. 7) Virânî: Ne zaman yaşadığı ve öldüğü tam bilinmeyen şair, 300 kadar şiir yazarak büyük bir divan meydana getirmiştir. Eserlerinde yoğun bir Hz. Ali sevgisi görülür. Virânî’nin Alevilik-Bektaşilik içinde önemli yazılı kaynaklardan olan İlm-i Câvidân isimli bir risalesi vardır. Bu yedi ulu ozanın ortak özelliklerine bakıldığında, eserlerinde bir muhteva birliği olduğu, Hz. Ali ve on iki imama yoğun bir sevgi duydukları görülmektedir (Keleş, 2017). Bu sayede kendilerinden sonraki pek çok şairi etkileyen bu yedi ulu ozan, Alevilik-Bektaşiliğin nesilden nesile aktarımında önemli bir rol üstlenmişlerdir.

<sup>44</sup> Halk Hikayeleri motifleri için ayrıca bk. (Alptekin, 2021).

### 3.1.6. Saklı Hayatlar



Resim 3.8. Saklı Hayatlar film afişi

Senaryo	: Ahmet Haluk Ünal
Yönetmen	: Ahmet Haluk Ünal
Yapımcı	: Serpil Güler
Yıl	: 2011
Süre	: 98 dakika
Oyuncular	: Ceren Hindistan, Yusuf Akgün, Laçın Ceylan, Ahmet Mümtaz Taylan
Filmin Konusu	: Farklı mezheplere mensup iki gencin aşkı ve kavuşma çabası
Olay Örgüsü	: Film 1980 yılında geçmektedir. Zeynep, Çorum'da Alevilere yönelik saldırı sonrası İstanbul'da tıp okuyan kızı Nergis'in yanına küçük kızını ile gelir. Bir ev kiralayıp üçü birlikte yaşamaya başlarlar. Ev sahibi ve komşulardan Alevi olduklarını gizleyen aile, Sünni bir aile gibi davranıp inançlarını gizli yaşarlar. Zeynep, Çorum saldırısından sonra Alevi-Sünni mezhep ayrımına travmatik bir yaklaşım sergilemektedir. Ev sahiplerinin oğlu Murat ile kızı Nergis'in birbirlerine âşık olması bu tramvayı artırır. Murat ile Nergis'in aşkına iki aile de karşı çıkar.

Film, Çorum olaylarına ilişkin siyah fon üzerinde bir bilgilendirme yazısı ile başlar ve seyirciye konunun bir göç hikâyesi olduğu hissettirilir. Göç eden ailenin gizlenme ihtiyacı filmin birçok sahnesinde vurgulanmıştır. Murat, Nergis'i pencereden görür, onunla konuşmak için hızlıca evden çıkar ve Nergis'e yetişir. Ona üst komşusu

olduğunu söyler ve “Amasya’dan gelmişsiniz. Öyle mi?” diye sorar. Nergis “Evet.” diye yanıtlar. Ailenin travması ve gizlenme ihtiyacı ilk bu replik ile seyirciye aktarılır. Nergis’in yatağın başına astığı Hz. Ali resmi için annesinin “Niye astın kızım şimdi onu?” diyerek verdiği tepki gizlenme ihtiyacı ve travmasına ilişkin bir başka önemli sahnedir. Cem töreni dönüşü Zeynep’in “Beni neden beni götürmediniz?” diye sitem eden küçük kızına verdiği hasta ziyaretine çocukların gitmeyeceği cevabı da yine gizlenme ihtiyacına ilişkindir. Gizlenmeye ilişkin en can alıcı sahnelerden biri de Ramazan ayında Zeynep’in sahur vakti kalkıp ışıkları açmasıdır. Filmde birçok kez vurgulanan Alevilerin kendini gizleme ihtiyacı Zeynep’in, kızı Nergis’ten Murat ile görüşmemesini istediği diyalogla tekrarlanır. Nergis’in Sünniler ile neden komşuluk ettiğini sorması üzerine “Korktuğum için, bizi de kendilerinden zannetsinler diye.” şeklinde dramatik bir cevap verir.

Filmde Alevilerin gizlenme ihtiyacı yanında Cem sahnesi ile itikadi yapıya da değinilmiştir. Zeynep ve kızları aile dostları ile birlikte Ceme giderler. Cemde dede “Sevgili müminler, sevgili bacılar, erler, pirlar, mürşitler, ehlibeyte sevgi ile bağlı olanlar, Kerbelaları yaşamışlar, Osmanlının zulmünü yaşamışlar, çok yakın bir zamanımız içerisinde de Maraşları yaşadılar, Çorumları yaşadılar.” der ve akabinde cami hocasının sesi gelir ve hoca “Bizim birliğimizi ve beraberliğimiz bozmak için kardeşi kardeşe kırdırmaya çalışıyorlar. Sakın ha bu oyunlara gelmeyiniz.” der. Cem törenindeki niyaz sahnesinden hemen sonra namazdaki secde görülür. Sahnenin devamında semah ibadeti ile namaz arka arkaya gösterilir. Film, Cemdeki niyaz ile namazdaki secdenin arka arkaya gösterilmesi ve ibadet sahneleri arasındaki geçişkenlik ile seyirciye bakış açısı farklılıkları ve benzerlikler noktasında düşünsel bir seyir sunmuştur.

Filmde sol görüşe sahip kişilerin din ve mezhep gibi konuları daha az önemsedikleri de işlenmiştir. Nergis ve Murat sol görüşe sahip iki gençtir. Nergis, Alevi olduğunu ve ailesinin Amasya’dan değil Çorum’dan geldiğini Murat’a anlattığında Murat “Benim için böyle şeylerin hiçbir öneminin olmadığını farkındasın herhalde.” diye cevap verir. Nergis de kendisi için önemli olmadığını ifade eder.



Filmde Alevi ve Sünni aileler arasında kız alıp verme ve evlilik sınırlaması da ön yargı ve travmalar üzerinden işlenir. Aile dostları olan Fidan, Nergis'e komşu Sünni köyüne gelin giden bir kıza yular takip caminin etrafında gezdirdiklerini ve gavur muamelesi yaptıklarını anlatırken “Yezide kız verilmez Nergis.” der. Nergis “Bizim hakkımızdaki hurafelerden ne farkı var bu söylenenlerin, hani biz hoşgörülüydük, hani bizim Kâbe'miz insandı.” diyerek itiraz eder. Annesi Nergis'e yezide verilecek kızının olmadığını ve bu işi unutmasını salık verir. Bu repliklerde yezit kelimesi hakaret ve ön yargı içerecek şekilde kullanılmıştır. Nitekim yezit kelimesinin hareket amaçlı kullanımına kurgusal metinlerden de örnek verilebilir. Örneğin Talip Apaydın'ın Yoz Davar adlı romanında Çoban Musa istediği gibi hareket etmeyen keçilerine yezit diyerek tepki verir. Ayrıca gelenek içinde istenmeyen bir durum ile karşılaşıldığında “yezitlik yapma” diye uyarıda bulunduğu ve kelimenin gerçek anlamı dışında kullanıldığı bilinmektedir (Akın, 2018b, s. 268). Murat ve Nergis'in evlenmek istemesi, evlilik söz konusu olduğunda her iki kesimin ön yargı ve hurafeler ile dolu olduğunu seyirciye gösterir.

Ön yargıya ilişkin bir başka sahne de kadınların Ramazan ayında Zeynep'in evinde Kuran okudukları sahnedir. Zeynep'in küçük kızı gururla kadınlardan birine namaz kılmayı bildiğini ve (Murat'ın babaannesi Emine) babaannesinin öğrettiğini söyler. Emine de “Hadi getir annenin seccadesini.” der ve kız, üstünde Hz. Ali olan kilimi getirir. Kadınlardan biri “Kızılbaş bunlar.” der ve kadınlar kaçır gibi evi terk ederler. İlerleyen süreçte de Alevi oldukları için mahalleden gitmeleri için evlerini basarlar. Bu sahnelerin ön yargıyı işlemek için biraz abartılı kurgulandığını düşünülmektedir. Çünkü Sünni ve Alevilerin sosyal hayatın içinde birbirlerine gidip geldikleri ve arkadaşlık kurdukları bir yana misafirlğe giden bir kişi gelenek ve görenek gereği bir daha görüşmeyecek bile olsa o evden kaçır gibi çıkmayı ayıp kabul eder.

Murat'ın babası Tevfik, Murat'a alt kattaki kiracılarının Kızılbaş olduğunu söyler. Murat'ın bildiğini ve önemsemediğini dile getirmesi üzerine öfkelenir ve “Kızılbaş diyorum, Kızılbaş. Bağrımıza basalım, dedik, yılan beslemişiz.” der. Babaannesi “Oğlum, bunların pişirdikleri yenmez, içtikleri içilmez, dinsizdir bunlar oğlum dinsiz. Ne oruç bilir ne namaz.” der. Murat'ın Alevileri savunması üzerine babası iyice öfkelenir ve Çorum'da cami yaktıklarını ve helal, haram, ana bacı bilmediklerini

söyler ve “Mum söndüyü duymadın mı hiç?” diye ekler. Tevfik üzerinden nefret, ön yargı ve hurafeler seyirciye aktarılır. Murat’ın Nergis’i sevdiğini ve evlenmek istediğini belirtmesi üzerine babası evlenirse Murat’ı evlatlıktan reddeceğini söyler ve tokat atar. Murat eve gitmemeye başlar ve Murat’ın sol görüşlü arkadaşları ile açtığı sergiye giden babası “Benim ekmeğimi yiyip anarşist mi oldun?” der ve “Bir Kızılbaş için mi ailene bunu yapıyorsun?” diye sorar. Murat, babasını Kızılbaş dediği için “Dikkatli konuş.” diye uyarır. Filmde Aleviliğin tarihsel seyri içinde oldukça önemli bir dönemin izlerini taşıyan Kızılbaş kavramını Sünnilerin hakaret olarak kullandığı ve Alevilerin de bunu hareket olarak algıladığı birçok kez vurgulanmıştır.

Film, Alevilerin kendini gizleme ihtiyacını tarihsel süreçte tazeleyen olaylardan Çorum olaylarını referans alarak işlemiştir. Ayrıca film evlilik söz konusu olduğunda Alevi ve Sünnilerin benzer ön yargılara sahip olduğunu anlatmıştır. Filmin senaristi ve yönetmeni Ahmet Haluk Ünal “Filmin merkezinde önyargı kavramının durduğunu, önyargıların insanları nasıl felakete sürükleyeceğini anlatmak istediklerini” ifade etmiştir (aktaran Ulusoy, 2019, s. 136). Kendini gizleme ve nefret yer yer abartıya varabilecek sahneler ile işlenmesine rağmen Cem ve cami sahneleri ile benzerlikleri ve farklılıkları sinematografik bir dille seyirciye sunması açısından Saklı Hayatlar Aleviliğe ilişkin önemli bir filmidir.

### 3.1.7. Bir Ses Böler Geceyi



Resim 3.9. Bir Ses Böler Geceyi film afişi

Senaryo	:Ersan Arsever
Yönetmen	:Ersan Arsever
Yapımcı	:Ersan Arsever
Yıl	:2012
Süre	: 98 dakika
Oyuncular	:Cem Davran, Merve Dizdar, Gün Koper, Rıza Akın
Filmin Konusu	:Görgü Cemi ve Akademisyen Süha'nın kendi yaşamını izlediği Görgü Cemi ekseninde sorgulaması
Olay Örgüsü	:Film, Ahmet Ümit'in aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanmıştır. Süha, sol görüşe sahip bir akademisyendir. Üniversitenin görevlendirmesi ile Tokat'ta bulunduğu sırada bir Alevi köyü civarında kaza yapar. Kaza sonrası kendine gelmek için bir yer aradığında köyün cemevine gelir. İçeride bir tabutun başında köylüler tartışmaktadır ve Süha, onları pencereden izlemeye başlar. Tabut, Aleviliği ve kendisini sürekli sorgulaması sonucunda intihar etmiş olan İsmail'e aittir. İsmail'in hikâyesi ile Süha'nın hikâyesi iç içe seyirciye anlatılır. Süha, İsmail üzerinden kendi hayatını ve dostluklarını sorgular.

Filmde Aleviliğe ilişkin ilk sahne Görgü Cemidir. Cem töreni gerçeğe yakın bir kurgu içinde izleyiciye sunulmuştur. Bektaş Sofu, Ceme taliplere dededen razı olup olmadıklarını sorarak başlar ve böylece bir Görgü Cemi olduğu izleyiciye aktarılmış olur. İsmail'in babası Ali Rıza, oğlunun intihar ettiği gerekçesi ile dualanmadan gömülmesine neden olan Hüseyin Dede ile Bektaş Sofu'dan şikâyetçidir. İsmail'i tabut içinde mezardan çıkarıp karısı ve gelini (İsmail'in karısı Gülizar) ile Ceme getirir. Dede, rızalık alıp başını kaldırdığında tabutu görür ve Bektaş Sofu'ya "Bu ne?" der gibi bakar. Ali Rıza, "rehber"i olmasına rağmen İsmail'i dualamadığı için Bektaş Sofu'ya sitem eder ve intihar etmenin inanca göre çok büyük bir günah olduğu cevabını alır. Bektaş Sofu, İsmail'in artık hak ile birlik olduğunu ve yapılacak bir şey kalmadığını söyler. Ali Rıza'nın İsmail'in dualanmadan gömülmesine tepkisini bir kez daha dile getirmesi üzerine Bektaş Sofu "Çok doğru söylersin Ali Rıza can. İster sağ olsun ister ölü talibi savunmak onun rehberine düşer. Ama ne yazık ki İsmail talip olmaktan çoktan caymıştı." repliği ile İsmail ile arasındaki uyuşmazlığı aktarmaya başlar.

Cemde İsmail ile ilgili ikinci söz karısı Gülizar'a verilir. Cemde kadın erkek birlikteliği ve kadının erkek ile yan yana yer alması İsmail ile ilgili ikinci sözün karısına verilmesi ile pekiştirilir. Gülizar, Cemde İsmail'in dağlarda dolaştığını, gaipten sesler duyduğunu, derede kendi yansıması yerine Hz. Ali'nin yansımasını gördüğünü, kendisini kimseye anlatmaması konusunda tembihlediğini, eğer köydekiler tarafından öğrenilirse kendisinin Hüseyin Dede ve sofular tarafından düşkün ilan edileceğini, insan içine çıkamayacağını, dedelerin ve sofuların hak için uğraşmayı bırakıp para peşinde koştuklarını söylediğini anlatır.

İsmail'in dağlarda gezdiği sahnelerde güvercin görülür. İsmail, yatağında uzanırken de tavanda kanat çırpın bir güvercin görür ve tüfeğini alır, mezarlıkta intihar eder. Gülizar, İsmail'i intiharından üç gün<sup>45</sup> sonra rüyasında görür. Beyaz<sup>46</sup> bir güvercin şeklinde omzuna konar ve onunla konuşur. Bu sahneler ile Hacı Bektaş Veli'nin Anadolu'ya güvercin donunda gelişine<sup>47</sup> bir atıf yapılmıştır. Filmde Hacı Bektaş

---

<sup>45</sup>Sayılar Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet içinde verilen anlamı Schimmel, Pisagorculara dayandırır. Pisagorcular tek ve çift sayılar üzerinden çıkarımlarda bulunmuşlar ve evrendeki her şeyi iki kategoriye indirgemişlerdir. Buna göre tek sayılar sağ tarafa ait, sınırlı, eril ve kalanlı olup iyilik ve ışık saçarken çift sayılar sol tarafa ve sonsuz gök küresine ait olup sınırsız, bölünebilir, çok katmanlı, dişil, karanlık ve kötüdür. Sayılara atfedilen bu anlam ibadetler, dualar, sihirlere ve büyülerin içerisine sayıların dahil olmasını sağlamıştır. Platonun da sayıların evrenin sırrını çözebilecek güçler içerdiğini kabul etmesi sayıların etkisini arttırmıştır. Buna göre 1 sayısı varlığı yani ikincisi olmayan ilahi yaratıcıyı temsil eder. 3 sayısı birliği yani birlik ikiliği, ikilik üçlüğü, üçlük ise her şeyi oluşturur. Sayılar ile ilgili ayrıntılı bilgi için ayrıca bk. (Schimmel, 1998). 3 sayısı Alevilik-Bektaşılık içerisinde de Hak-Muhammed-Ali inancı ekseninde önemli bir sayıdır.

<sup>46</sup>Beyaz renk eski Türk inancından beri Türk inanç ve kültür dairesinde önemli bir yere sahiptir. Ak sözcüğü ve rengi yüceliği, saflığı ve temizliği ifade eder. Ayrıca ak kutsal ile doğrudan bağlantılıdır ve bu nedenle doğum, evlilik ya da ölüm törenlerinde beyaz renk kullanılmıştır (Özpinar, 2023). Beyaz renk Alevilik- Bektaşılık içinde de önemli bir yere sahiptir. Nitekim velayetnamelerde beyaz renk ile ilgili ak gül, ak yazı, ak börtük, ak duvar, ak güvercin, ak elbise, ak at, ak el, ak öküz şeklinde ifadeler yer almaktadır. Bu minvalde beyaz renk velayetnamelerde eski Türk inanç ve kültürü içerisindeki anlamları çerçevesinde kullanılmıştır. Örneğin Otman Baba Velayetnamesi'nde ölüm vakti geldiğinde gökten kır bir at iner. Burada kır at ölen kişinin kutsallığını sembolize etmektedir (Yurduseven, 2023).

<sup>47</sup>Alevi-Bektaşî menakıpnameleri içinde don değiştirme motifi sıkça yer almaktadır. Don değiştirme genellikle hayvan şekline girme biçiminde kendini gösterir. Menakıpnamelerde don değiştirmede öne çıkan geyik ve kuş şekline girmedir. Geyik şekline girme yol göstericiliği temsil etmektedir. Örneğin Kaygusuz Abdal'ın şeyhi Abdal Musa'ya mürit oluşunun anlatıldığı menkıbede Alâiye beğın oğlu Gaybî Bey ava çıkar ve bir geyiğin peşine adamları ile avlamak için düşer. Bir müddet sonra adamlarından ayrılan Gaybî Bey geyiği ön bacağı yanından yararlar. Geyik koşmaya devam ederken Abdal Musa tekkesine girer ve kaybolur. Müritlere geyiği soran Gaybî Bey'e şeyhe sorması söylenir. İçerde postunda oturan Abdal Musa'ya geyiği sorar ve Abdal Musa cübbesini kaldırarak yarasını gösterir. Bunun üzerine affını ve müritliğe kabulünü ister. Kuş şekline girmede ise doğan, şahin ve güvercin şekline girme olarak kuşun menkıbelere konu edildiği görülür. Doğan ve şahin şekline girme genellikle evliyaların kafir karşısında amansız mücadelelerini temsil ederken güvencin donuna girme sulh, sükûnet, engin ve sakin tabiatlarını temsil etmektedir. Bu minvalde bilinen en yaygın menkıbe ise Hacı Bektaş Veli'nin Ahmet Yesevi tarafından Rum diyarına gönderilmesine ilişkindir. Rum diyarına

Veli'ye ilişkin doğrudan bir söylem bulunmamakta, beyaz güvercin üzerinden seyirciye Hacı Bektaş Veli de hatırlatılmaktadır (Çebi ve Nacaroglu, 2015, s. 39).

İsmail'in çocukluğundan gençliğine kadar geçmişte babası ve Bektaş Sofu ile yaptığı sohbetler üzerinden izleyiciye Alevilik anlatılmaktadır. Çocukken yaptıkları bir sohbette Bektaş Sofu "Hz. Ali bileğini kesmiş, başlamış kanamaya, bakmışlar kırkların da bileği kanamaya başlamış. Sonra Hz. Ali bileğini sarmış, kanı durdurmuş, bakmışlar kırkların da kanı durmuş." şeklinde çok temel seviyede Kırklar Meclisini anlattıktan sonra İsmail'e "Bu ne demektir?" diye sorar. Çocuk İsmail "Hepimiz biriz." cevabını verir. İsmail'in büyüdüğü bir sohbet sahnesinde ise İsmail "Ellerin Kâbe'si var. Benim Kâbe'm insandır. Kuran da kurtaran da insanoğlu insandır. Alevilikte insan düşüncenin göbeğindedir. Bizim Aleviliğimiz ta Horasandan, Melametilikten, Kalenderilikten, Yesevîlikten, Babaîlikten<sup>48</sup> gelmektedir." der ve bu anlatı sırasında Cem törenlerinden kesitler sunulur. İsmail'in Zülfü ile koyun otlattığı sahnede de benzer şekilde Hallâc-ı Mansûr ve Enel Hak tasavvuru İsmail'in "Etrafına bak Zülfü. Tanrı her yerde. Her şeyde. Sende, bende, hepimizde. Hallâc-ı Mansûr<sup>49</sup> bunu anlayıp

---

güvercin donunda gelen Hacı Bektaş Veli'yi buraya sokmak istemeyen Rum Erenleri Hacı Doğrul'u (Tuğrul) görevlendirir. Hacı Doğrul doğan şekline girer ve bunu gören Hacı Bektaş Veli insan kılığına dönerek Hacı Doğrul'a ve Rum Erenlerine velayet gücünü gösterir (Ocak, 2017b).

<sup>48</sup>Tasavvufi hareketler Aleviliğin tarihsel seyirinde önemli bir yere sahiptir. Köprülü, Selçuklular döneminde Anadolu'ya Orta Asya, Harezm ve Horasan'dan Yesevi tarikatına mensup Horasan sufilere olarak da bilinen Melâmeti öğretiyeye sahip dervişlerin geldiğini belirtir. Ona göre Melâmetilik ve Horasan tasavvufu aynı kaynağa sahiptir ve bu dervişler eski inançlarını İslamiyet içerisinde koruyarak basit bir İslam telakkisi çerçevesinde halkın İslamiyet'i kabulünde rol almışlardır. Akabinde bu tasavvufi hareket içinden Haydarilik ve Kalenderliği doğurmuştur (2017, s. 31-34). Karamustafa ise Köprülü'nün bu görüşüne katılmaz. Ona göre Melâmetilik Horasan tasavvufu ile özdeşleştirilemez. Irak'ta ortaya çıkan bu akım Horasan'a da yayılmış ve buradaki züht ve inanç akımları ile kaynaşmıştır. Kalenderilik ise Cemâleddîn-i Sâvî'nin ölümünden sonra onu izleyen dervişlere verilen ad olup aşırı züht hareketlerinden biridir. Bu hareketleri Karamustafa yeni zühtçü akımlar olarak tanımlamış ve tasavvuf tarihinde sufililiğin kurumsallaşmasına katkı sağladıklarını belirtmiştir. (2005, s. 78-80)

<sup>49</sup>İran'da dünyaya gelen Hallâc-ı Mansûr asıl adı Hüseyin olmasına rağmen İran'da ve Osmanlılarda babasının adıyla anılmıştır. Yaşadığı dönemde Abbasi hilafetine karşı Karmatîler'in başlattığı Zenc isyanını görmüştür. Bağdat'ta dönemin önemli sufilere Cüneyd-i Bağdâdî, Amr b. Osman el-Mekkî, Ebü'l Hüseyin en Nûrî'nin sohbetlerine katılan Hallâc-ı Mansûr, ilk hac görevini 896 yılında yerine getirmiş ve 903 yılında üçüncü defa hacca gitmiştir. Zenc isyanının izlerinin silinmediği dönemde Hallâc-ı Mansûr'un sözleri ve fikirleri rahatsızlığa neden olmuş müritleri tutuklanmaya başlayınca Ahvaz'a kaçmıştır. Burada bir yıl kadar saklanan Hallâc-ı Mansûr 913 yılında yakalanmış ve 8 yıl hapis ile cezalandırılmıştır. Hapiste iken Bağdat ve civarındaki etkisi artmış ve Kitâbü't Tavâsîn'in Tâsînü's-sirâc ve Tâsînü'l-ezel bölümlerini yazmıştır. Etkisinin arttığı bu dönemde cezalandırılması yönündeki talepler de artmış ve yeniden yargılanan Hallâc-ı Mansûr'un idamına karar verilmiştir. 26 Mart 922 tarihinde önce kırbaçlanmış sonra burnu, kolları ve ayakları kesilmiş ve akabinde de idam edilmiştir. İdam sebepleri olarak Abbasilere ayaklanan Karmatîler ile mektuplaşması ve enelhak sözüyle uluhiyet iddiasında bulunduğu ileri sürülmüştür. IX. yüzyılda yaşayan Bâyezîd-i Bistâmî gibi benzer görüşlere sahip sufilere dokunulmamış olması onun ölümünün Karmatîler ile iş birliği gerekçesi sebebiyle olduğunu düşündürmektedir. Tasavvufi görüşlerine bakıldığında ise temel görüşlerinden biri olan nûr-ı

içindeki ilahi nuru bulunca Enel Hak dedi. Onun içinde öldürdüler onu. İşte bizim de o içimizdeki nuru bulup kâmil insan<sup>50</sup> olmamız lazım Zülfü.” sözleri ile izleyiciye anlatılır.

Filmin ilerleyen dakikalarında babası İsmail’in sorularına bir cevap bulmak için onu Hüseyin Dede’ye götürür. Hüseyin Dede kasabada bakkal işletmektedir ve İsmail’in kâmil insan olma arzusunu ciddiye almaz. “Sen git, şehirde para kazan.” telkininde bulunur ve “Biraz sofularla konuş, bilgin, görgün artsın.” diyerek onu köyüne geri gönderir. İsmail bu telkin üzerine dedeler ile konuşur ama aldığı cevaplar Alevilik üzerine temel bilgiler içerir. İsmail; annesi ve babasına “Bana bu sofulardan fayda gelmez. Bunların eline, beline, diline hâkim ol, demekten başka bir bildikleri yok.” der. İsmail’in kâmil insan olma yolundaki arayışı üzerinden Alevilikte geleneksel otoriteyi temsil eden dedeler/pirler/mürşitler<sup>51</sup> filmde eleştirilmiştir (Çebi ve Nacaroglu, 2015, s. 31). Nitekim İsmail, Alevilerin yolunu şaşırdığını, para kazanma derdine düştüklerini, dedelerin dinî bilgilerinin yüzeysel ve yetersiz olduğunu filmde birçok kez dile getirmiştir. Uyanık, filmin Aleviliği Marksizmin etkisinde yorumlayan ve dedelik kurumunu feodal yapının bir unsuru gibi gören görüşlere paralel bir yaklaşımda eleştiri sunduğunu belirtmiştir (2014, s. 57). İsmail’in kâmil insan olma yolundaki çabası ve Alevilik hakkındaki bilgi edinme mücadelesi ekseninde sadece talip nezdinde değil mürşit nezdinde de derin bir bilgi kaybı olduğu izleyiciye aktarılmıştır. Ayrıca, Hüseyin Dede’nin şehirde bakkal işletmesi ve İsmail’i şehre gidip para kazanmaya yönlendirmesi onun artık birinci planda şehirli olmayı hedeflediğin de göstermektedir. Bu kapsamda film Hüseyin Dede üzerinden köy Aleviliği ve kent Aleviliği arasındaki farkı ve Aleviliğin şehir ortamında yaşatılmasındaki zorlukları da izleyiciye dolaylı olarak aktarılmıştır.

---

Muhammed’i görüşünün tasavvufi çevreleri derinden etkilediği görülür. Bu görüşe göre Allah’ın ilk yarattığı şey peygamberin nurudur. Bütün nebîler, resuller ve veliler ilim ve irfanını bu nurdan almışlardır. Ayrıca Hallâc’a göre bütün dinler özü itibarıyla birdir ve aynı gerçeğe farklı açıdan bakmaktadırlar. Hallâc-ı Mansûr’un en yaygın olarak bilinen görüşü ise enel hak sözcüğü ile ifade ettiği tevhit ve fenâ görüşüdür. Bu görüşü için kafir ve zındık olarak nitelenen Hallâc’ın düşüncelerini Gazzalî kendi varlığını yok sayarak Hakkı dile getirmek olarak açıklamıştır (Uludağ, 1997).

<sup>50</sup>Kâmil insan, Alevilik-Bektaşilik içinde kişinin ulaşabileceği ve ulaşmayı hedeflediği en üst manevi noktadır. Kâmil insan mertebesine ulaşan kişi dünyevi aşktan manevi aşka geçer ve olgunlaşır. Bu olgunlaşma insanı ağırbaşlı, eşsiz, dünya üzeri bir hale ulaştırır. Dolayısıyla Kâmil insan olan kişi dünyevi ve onun ötesi ayrımını geçer ve onda zahir (açık, belli) ve bâtin (gizli, görünmeyen) ayrımı kaybolur (Tatlıoğlu, 526-527).

<sup>51</sup>Dinî karizmatik şahsiyetler ve bu karizmalarını oluşturan unsurlar hakkında detaylı bilgi için bk. (Akın, 2022).

Cemde İsmail ile ilgili son sözü annesi Fatma alır ve yirmi yıl önce tarlada çalışırken oğlunu kaybettiğini anlatır. Oğlunu ona Hızır bulup getirmiştir. Hüseyin Dede'nin İsmail'in kâmil insan olma arzusuna yaklaşımının bir benzeri Bektaş Sofu ile Fatma arasında görülür. Bektaş Sofu, Fatma'ya "Ah bacım ah. Hızır Aleyhisselam öyle herkese görünür mü?" der ve ona inanmaz. Ayrıca filmde Hızır, görüntü olarak Hazreti Ali'ye benzer bir şekilde tasvir edilmiştir. Kanaatimizce bu tasvir, Fatma'nın zihnindeki Hızır tasviri olması nedeniyle Hz. Ali'ye benzemektedir.



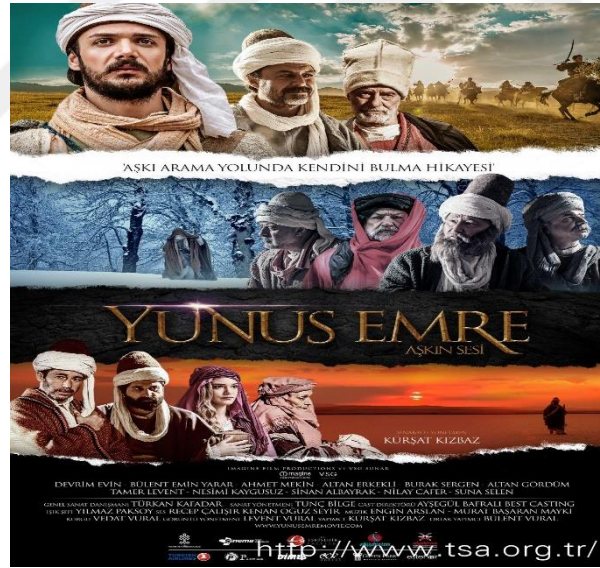
**Resim 3.10.** Hızır rolünde Ali Sürmeli

Aile; dedeyi ve Bektaş Sofu'yu ikna edemez ve İsmail dualanmaz. Tabut, cemevinden çıkarılırken Fatma ve Gülizar tabutun peşinden koşarlar ve tabut yere düşer. Tabut açıldığında ışıklar içinde Fatma, Hızır'ı; Ali Rıza, boş tabutu; Gülizar, kendine bakan İsmail'i; Süha ise kendisini görür. Uyanık, filmin finalini İsmail yüceltilirken bir yandan da Alevilikteki devriye inancına gönderme yapıldığı şekilde yorumlamıştır (Uyanık, 2014, s. 59). Filmin finalini İsmail'in yüceltilmesi ve devriye<sup>52</sup> inancından ziyade kişiler neye inanıyorlarsa olayları o şekilde yorumladıkları noktasından hareketle değerlendirmek daha uygun düşmektedir. Süha'nın finalde kendisini tabutta görmesini Alevilik ile ilgili yorumlamak pek mümkün görünmemektedir.

<sup>52</sup>Alevilik içinde devriye inancı devreden her şeyin yeniden zuhur edeceği inancı ekseninde şekillenmiştir. Bu minvalde zuhurun Alevilik içinde üç anlamı vardır. Birinci anlamı velilerin tekrar insan bedeninde yani ete, kemiğe bürünerek yeniden dünyada bulunmalarıdır. İkinci anlamı batin alemde, rüya aleminde ya da madde ile mana arasındaki alemde zuhurdur. Bu ikinci anlam Hızır anlatılarında sıkça yer almaktadır. Üçüncü anlam ise ritüellerde mitin canlandırılması ile ilk yaratılış ve oluş anına dönerek gerçekleşen zuhurdur. Bu üçüncü zuhurda ilk Cemi oluşturan Kırklar'ın ritüele gelip iştiraki ile Kırkların zuhuru kastedilmektedir (Akin, 2020a, s. 211-212).

Filme dedelik kurumunun talip gözünden işlenmeye çalışılması, Aleviliğe ilişkin bilgi birikimi kaybına işaret edilmesi ve itikadi öğelere değinilmesi filmin önemli yönleridir. Bu minvalde Alevilikte geleneksel bilginin kaybına işaret edilmesinin filmin en özgün yönü olduğu değerlendirilmiştir. Nitekim geleneksel bilgi sözlü kültür içinde deyim yerinde ise kulaktan kulağa aktarılan inanca ait en kadim bilgidir. Geleneksel bilgi aktarılırken filmde de görüldüğü üzere inanç anlatılarının rolü mühimdir (Akın, 2022). İsmail'in dedeler, kendinden yaşça büyükler ve akranları ile iletişim kurarken aradığı en temel şey bu geleneksel kadim bilgidir. Dolayısıyla bir süre sonra umutsuzluğa kapılması da bu bilginin kaybına ilişkin yaşadığı travmadır. Film kente giden Alevilerdeki değişimi Hüseyin Dede üzerinden anlatarak bilgi kaybına ilişkin vurguları ile Alevilik içindeki önemli sorunlardan birine değinmiştir.

### 3.1.8. Yunus Emre: Aşkın Sesi



Resim 3.11. Yunus Emre film afişi

Senaryo	:Kürşat Kızbaz
Yönetmen	:Kürşat Kızbaz
Yapımcı	:Kürşat Kızbaz
Yıl	: 2013
Süre	:97 dakika
Oyuncular	:Devrim Evin, Ahmet Mekin, Altan Erkekli, Bülent Emin Yarar



Filmin Konusu :Yunus Emre'nin ilahi aşkı bulma çabası  
Olay Örgüsü :Film, Yunus Emre'nin ilahi aşkı arama yolculuğunu işlemektedir. Yunus Emre'nin Hacı Bektaş Veli dergâhından buğday istemesiyle başlayan hikâye, Yunus'un Taptuk Emre'yi mürşidi kabul etmesi ve dergâhtaki yaşamı ile devam eder. Yunus, ilahi aşk yolculuğunda Hallâc-ı Mansûr, Mevlânâ Celaladdin Rumi, Barak Baba ve Sarı Saltuk<sup>53</sup> ile buluşur. Bu buluşmalar Yunus'u ilahi aşka yaklaştırır ve olgunlaştırır.

Film, karlı bir kış günü dağlarda gezinen bir derviş görüntüsü ile başlar ve dış ses "Eğer göğün yedi kat üstüne çıkmaksa niyetin aşktan güzel merdiven bulamazsın. Eğer aşkı bulmaksam niyetin aramadan duramazsın." der ve izleyiciye ana konunun Yunus Emre'nin biyografik hayatı değil, ilahi aşkı araması olduğu hissettirilir. Akabinde konargöçer Orta Asya Türklerinden bir grup insan, obalarında günlük hayatlarında iken görüntülenir. Kopuz eşliğinde şarkılar okunur, çocuklar oynar. Bu sırada Moğol askerleri obaya saldırarak çadırları ateşe verir, insanları öldürür. Bu sırada feryat eden genç biri görünür ve yataktan sıçrayarak kalkar. Yemek yediği çadırına yaşlı bir kadın gelir ve atalarının Moğol ile savaşa gittiğini söyleyerek buğday ister. Genç adam, kadına buğday verir. Bu sahneler ile seyirciye Yunus'un yaşadığı tahmin edilen dönemdeki (XIII. yüzyılın son yarısı ile XIV. yüzyıl başları) Moğol hâkimiyeti hatırlatılmıştır. Filmin devamı Hacı Bektaş Veli Velayetnamesinde yer alan bir menkıbeden yola çıkılarak buğday sahnesi üzerinden kurgulanmıştır. Buğdayını verdiği yaşlı kadın Yunus'a Hacı Bektaş Veli'ye gidip kendileri için biraz buğday istemesini söyler. Dergâha gelen Yunus menkıbede olduğu gibi Hacı Bektaş Veli'ye hediye getirir ve buğday ister. Hacı Bektaş Veli derste olduğu için beklemesi söylenir. Bahçeye girdiğinde dervişler semah dönmektedir. Yunus onları izler. Hacı Bektaş

---

<sup>53</sup>Sarı Saltuk Selçuklular döneminde yaşamış bir İslam gazi-velisidir. Gaziliğini ve veliliğini vurgulayan ilk eser XIV. yüzyılın başlarında Kemâleddin Muhammed es-Serrac'ın Tuffâhu'l Ervâh adlı eseridir. Söz konusu eserde Sarı Saltuk'un gaziliği menkıbevi bir şekilde anlatılır. Tekkesinde otururken kafirlerle cenk eder ve mücahitlere ruhani olarak yardım eder. Sarı Saltuk Dobruca ve Kıpçak diyarında gaza faaliyetlerinde bulunmuş ve oranın İslamlaşmasına katkı sağlamıştır. Sarı Saltuk'un nasıl bir İslam anlayışına sahip olduğuna bakıldığında ise hakkında kaleme alınan Saltukname adlı eser bilgiler vermektedir. Saltukname'de yer alan bir menkıbeye göre üç yüz Abdalıyla beraber Kırım'a gelir ve Abdallar yiyeceklerini bulmak üzere dilenir. Abdallar dilenmelerine rağmen yiyecek bulamazlar ve bu duruma kızan Sarı Saltuk şehir halkında beddua eder. Saltukname'de yer alan menkıbelerin yanı sıra Sarı Saltuk'un Barak Baba ve Taptuk Emre ile olan ilişkileri onun Kalenderî olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca Sarı Saltuk'a Alevilik-Bektaşilik içinde yoğun önem atfedilir. Yaşadığı dönemde ve ölümünden sonra adına Balkanlarda ve Anadolu'da birçok tekke açılmıştır. Sarı Saltuk hakkında detaylı bilgi için bk. (Ocak, 2016d).

Veli'nin huzuruna kabul edilir ve Hacı Bektaş Veli ne istediğini sorar. Yunus “Buğday isterim.” diye yanıtlar. Hacı Bektaş Veli “Biz sana buğday yerine nefes versek ister misin?” diye sorar ama Yunus kabul etmez. Buğdayı alır ve köye doğru yola çıkar. Yolda yaptığı hatanın farkına varır ve dergâha döner, nefes ister. Hacı Bektaş Veli, onun kilidinin anahtarının Taptuk Emre'ye verildiğini söyler ve Yunus'u Taptuk Emre'ye gönderir. Filmde Hacı Bektaş Veli dergâhi bugünkü haliyle görülmektedir ve çalınan deyiş de Yunus Emre'nin yaşadığı çağa ait değildir.<sup>54</sup> Bu hususların Alevi-Bektaşî inancının filmde gösterilmek istenmesi nedeniyle yapılan hatalar olduğu düşünülmektedir.

Taptuk Emre'nin dergâhında Yunus, odun toplar ve ilahi aşkı arar. Piri Taptuk Emre, Yunus'a ilahi aşk yolunda teslim olması gerektiğini anlatır. Yunus'u “Erenler sohbetinde bulun” telkini ile Mevlânâ Celaleddin Rumi ile Barak Baba'ya gönderir. Yunus, Mevlânâ Celaleddin Rumi ve Sultan Veled ile aşk üzerine sohbetler eder. Dergâhta bir süre kalan Yunus akabinde Barak Baba'ya doğru yol alır.

Yunus, dağda odun keserken kırmızı eşarplı bir derviş sureti görür. Arkasından yetişmeye çalışsa da yetişemez. Yolda karşısına çıkan bu derviş Hallâc-ı Mansûr'dur. Yunus “Sen ölmedin mi?” diye sorar ve Hallâc-ı Mansûr “Ten fanidir. Can ölmez. Ölürse ten ölür. Canlar ölesi değil.” diye cevap verir. Bir başka sahnede Hallâc-ı Mansûr, Yunus'a “Bu aşkın şarabı değil, yaşamın özü.” diyerek içecek verir. Hallâc-ı Mansûr'un Yunus'un karşısına çıkması, ölümü üzerine verdiği cevap ve sunduğu içecek filmde gaip erenlerine bir gönderme olduğunu düşündürmektedir. Çünkü Yunus, filmde yalnızca çağdaşı erenler ile değil, Hallâc-ı Mansûr ile de aşk üzerine konuşur. Hallâc-ı Mansûr, Yunus'a Barak Baba'ya varması için ne yöne gitmesi gerektiğini de söyler.

Barak Baba'nın yanına gelen Yunus, onunla da aşk üzerine sohbetlerde bulunur. Bu bölümde Yunus'un cemaat ile namaz kıldığı ve zikir çektiği sahne yer alır. Barak Baba'nın Babaî şeyhi olduğu göz önüne alındığında bu sahne onun tarihi şahsiyetine

---

<sup>54</sup>Filmde çalınan deyiş Hatayi mahlası ile bilinen Şah İsmail'e aittir. Şah İsmail, 1501 yılında Safevî Devleti'ni kurmuştur. 1524 yılında ölene dek Safevî hükümdarı ve Kızılbaşların ruhani lideri olarak hüküm süren Şah İsmail için bk. (Gündüz, 2014).

pek uygun görünmemektedir.<sup>55</sup> Barak Baba'ya Yunus'un "Gökten inen dört kitabı bin kez okusan da aşka ve erenlere karşı isen inanç uzak senden gene." sözlerini Barak Baba'nın başıyla onaylaması Barak Baba'nın ve Yunus Emre'nin tarihi şahsiyetlerine daha uygun düşmektedir.<sup>56</sup> Barak Baba'nın dergâhından ayrılan Yunus, Sarı Saltuk'a doğru yola çıkar.

Sarı Saltuk'un dergâhına varan Yunus'a Sarı Saltuk, Taptuk Emre'nin yanına dönmesini salık verir. Yunus, dergâha döndüğünde pirinin kızının Molla Kasım tarafından öldürüldüğünü öğrenir. Kendini suçlar. Taptuk Emre, Anadolu'ya gitmesini ve şiiirler yazmasını salık vererek Yunus'u dergâhtan uğurlar.

Filmde değinilmesi gereken bir diğere önemli husus Taptuk Emre'nin kızı Balım'ın Yunus'a, Molla Kasım'ın ise Balım'a duyduğu yoğun aşktır. İlahi aşk kadar dünyevi aşk da filmde başat öğedir. Yunus Emre'nin ilahi aşk yolculuğunun işlendiği filmde dünyevi aşkın bu kadar önde işlenmesi gişe kaygısını akla getirmektedir. Ayrıca Balım Sultan'ı canlandıran oyuncunun (Nilay Cafer) röfleli sarı saçları, takma kirpikli makyajı Yeşilçam filmlerinin hikâyeye uymayan, kontrast kostüm ve makyajlarını hatırlatmaktadır. Balım sanki bugünden oraya ışınlanmış gibidir. Dolayısıyla Işık ve Bayındır Yunus Emre filminin yüksek bütçeli bir film olması ve üç yıl gibi uzun bir sürede çekilmesine rağmen kendinden önce çekilen Yunus Emre filmlerini aşamadığını belirtmiştir (2021, s. 314).<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup>Barak Baba XIII. asrın sonları ile XIV. asrın başlarında Anadolu'daki Türkmenler ile İran'daki Moğollar arasında faaliyet göstermiş, Babaî isyanına katıldığı düşünülen Sarı Saltuk'un halifesidir. Ocak, Barak Baba ve müritlerinin Arap kaynaklarında iki yanında öküz boynuzuna benzer boynuzlar taşıdıkları, keçeden yapılmış külah giydikleri, saç, sakal ve kaşlarının kazınmış olmasına rağmen gür ve aşağıya sarkan bıyıkları olduğu, boyunları ve omuzlarında küçük ziller ve kına ile boyanmış aşık kemiklerinden kolyeler asılı olarak tarif edildiğinden bahseder. Bu tarif Haydarî, Kalendarî dervişlerinin tasviri ile aynıdır (2011, s.193-197).

<sup>56</sup>Köprülü, Yunus Emre'nin aşk vecdiyle şeriat kaidesinin dışına taşıdığına ilişkin şu dizelerini örnek verir:

*Bana namaz kılmaz diyen, ben kıluram namazımı  
Kılur isem kılmaz isem ol hak bilir niyâzımı*

*Haktan artık kimse bilmez; kâfir, Müslüman kimdürür  
Ben kıluram namazımı hak geçirdiyse nâzımı*

*Ol nâz dergâhından geçen mâna şarâbından içen  
Hicâbsız can gözün açan ol bilir benim sözümü* (1976, s. 313).

<sup>57</sup>Daha önce çekilen üç uzun metraj Yunus Emre Filmleri: Yunus Emre Destanı (1973), Gönüller Fatihî Yunus Emre (1974), Yunus Emre (1986).

Yunus Emre hem Sünni ve hem de Alevi inanç sistemi içinde yoğun önem atfedilen biri olmasına rağmen hakkında yapılan film onu ve etkilendiği kişileri anlatmada yetersiz kalmıştır. Filmde çağdaşı erenler ve Hallâc-ı Mansûr ile yaptığı sohbetlerde ne Yunus Emre'nin ne de sohbet ettiği erenlerin tasavvufi öğretileri izleyiciye aktarılabilmştir. Bir başka ifadeyle beylik aşk replikleri çerçevesinde hazırlanan senaryo ve kostümler Yunus Emre'nin öğretilerini anlatmakta yetersiz kalmıştır.

## 3.2. Diziler

### 3.2.1. Muhteşem Yüzyıl



Resim 3.12. Muhteşem Yüzyıl dizi afişi

Senaryo	:Meral Okay (İlk 56 Bölüm), Yılmaz Şahin (57-139'uncu bölüm) <sup>58</sup>
Yönetmen	:Yağmur Taylan-Durul Taylan (3 Sezon), Mert Baykal ve Yağız Alp Akaydın (4. Sezon)
Yapımcı	:Timur Savcı
Yıl	:2011-2014
Sezon Sayısı	:4
Bölüm Sayısı	:139

<sup>58</sup>Meral Okay'ın 9 Nisan 2012 tarihinde vefat etmesinden sonra dizinin senaryosu Yılmaz Şahin tarafından yazılmıştır.

Oyuncular : Halit Ergenç, Meryem Uzerli, Nebahat Çehre, Okan Yalabık  
Dizinin Konusu : Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatı ve taht mücadeleleri  
Olay Örgüsü : Dizi, 1520-1566 tarihleri arasında Osmanlı İmparatorluğu'nu yöneten Kanuni Sultan Süleyman'ın harem-iktidar mücadeleleri ekseninde saltanatını konu edinmiştir. Dizi, Yavuz Sultan Selim'in vefatı ile başlar ve Kanuni Sultan Süleyman'ın vefatı ile sona erer.<sup>59</sup> İlk sezonu oluşturan yirmi dört bölümünde Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk yılları anlatılmaktadır. İkinci sezon 1526 yılı ile 1534 yılları arasında geçmektedir. İkinci sezonun 1526 yılında başladığı Mohaç Seferi ile izleyiciye aksettirilmiştir. Sezon finali olan altmış üçüncü bölümde ise Şehzade Mustafa, Saruhan sancağına uğurlandığından ikinci sezonun 1534 yılında bittiğini söylemek mümkündür. Üçüncü sezon 1535 yılı ile 1543 yılları arasını konu edinir. Üçüncü sezonun 1535 yılında başladığı sezonun ilk bölümü olan altmış dördüncü bölümdeki İrakeyn Seferi sahnelerinden anlaşılmaktadır. Üçüncü sezonun finali Şehzade Mehmet'in vefatı ile sona erdiğinden 1543 yılına gelindiği görülmektedir. Dizinin son sezonu olan dördüncü sezon ise 1543 yılları ile 1566 yılları arasında geçmektedir. Dördüncü sezonun ilk bölümü olan yüz dördüncü bölümünün sonunda Manisa/Saruhan sancağına şehzade Selim'in seçilmesinden 1543 yılında bulunduğu anlaşılmaktadır. Dizinin finalinde Kanuni Sultan Süleyman, Zigetvar Seferi'nde vefat eder.

Dizinin birinci sezonunda yoğun işlenen konu harem meseleleridir. Tez konusu açısından birinci sezonun önemli bölümleri birinci, ikinci, dördüncü, dokuzuncu, on beşinci, on sekizinci ve on dokuzuncu bölümlerdir.

Birinci bölümde tahta çıkan Sultan Süleyman, divan-ı hümayunda görevli paşalar ile ilk görüşmesini gerçekleştirir. Önüne bir harita serdirir ve onlara seferlerin kara Avrupa'sına yapılacağını anlatırken "Benim hasmım Şah İsmail değil, benim hasmım Şarlken, Fransuva, Henry Tudor, Vatikan'daki kâfirler..." der ve ilk hedefin Rodos olduğu talimatını verir. Birinci bölümde Safevî -Osmanlı ilişkilerine ilişkin ilk vurgu yapılır.

---

<sup>59</sup>139 bölümden oluşan dizi, 2011 yılında Show TV'de yayınlanmaya başlamış ve 2'nci sezonun 17'nci bölümünden (genel bölüm sayısı 41) itibaren Star TV'de yayınlanmıştır.

İkinci bölümde Sultan Süleyman'ın tahta çıkışından sonra isyan eden Şam Valisi Canberd Gazali'ye değinilir ve Şah İsmail'le birlik olduğu divanda konuşulur. Sultan Süleyman “Benim iktidarına boyun eğmeyen ister şah olsun ister vali, toptan cezalandırılır.” der ve Osmanlı-Safevî mücadelesine tekrar vurgu yapılır.<sup>60</sup>

Dördüncü bölümde Belgrat Seferi sırasında Şah İsmail'den bir tehdit gelmemesi için ordunun bir bölümünün Kayseri'de beklediği padişaha arz edilir. Savaşa gidişte Sultan Süleyman dış ses olarak didaktik bir şekilde konuşturulur ve “Ben Süleyman. Sultan Selim Han'dan olma Hafza Valide Sultandan doğma. Devleti Aliye'nin onuncu hükâmî. Safevîlere, Mısır Memlûklerine, Abbasilere, Suriye, Filistin, Hicaz mülküne, ipek ve baharat yoluna, denizlere, çöllere hükmeden, Osmanlı mülkünü ebedi kılan mirasın yegâne sahibi...” der. İlk dört bölümünde Safevî-Osmanlı mücadelesi ve Osmanlının üstün bakış açısı izleyiciye sunulmuştur.

Dizinin dokuzuncu bölümünde Muskacı Hatun, dua yazan hatun olarak Hürrem'e tanıtılır ve yanına getirilir. Muskacı Hatun, şaman görünümündedir.<sup>61</sup> Muskacı Hatun'un tasviri “Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?” filminde Ayşen Gruda'nın canlandığı Kam Ana'yı hatırlatmaktadır. Kam Ana gibi olanları veya olacakları bilme yetisine sahiptir. Hürrem, Muskacı Hatun'dan Sultan Süleyman'ın kendisine bağlanmasını ve oğlu şehzade Mehmet'in tahta çıkmasını ister. Muskacı Hatun, elindeki yazılı kâğıtları mırıldanırken Hürrem ne okuduğunu sorar. Muskacı Hatun, “Hz. Ali'nin bir kelamı vardır. Hırs bir kaderdir ki onu topraktan başka bir şey kapatamaz.” der. Üçüncü sezonda Saliha Hatun isimli bir başka falcı Hatice Sultan'a fal bakar ve gelecekte haber verir. Yüz onuncu bölümde Hürrem'e fal bakan

---

<sup>60</sup>Canberd Gazali, Yavuz Sultan Selim tarafından Şam Beylerbeyi olarak atanmıştır. Hac yollarının emniyetini sağlamaya çalışan Canberd Gazali, Kanuni Sultan Süleyman tahta geçince Memlûk Sultanlığı'nı tekrar kurmak için isyan eder. İsyân üçüncü vezir Ferhat Paşa tarafından bastırılır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Emecen, 1993).

<sup>61</sup>Ezoterizmi, belli kişi ya da grupların erişimine açık yalnızca o kişiler tarafından anlaşılabilir ya da ulaşılan bilgi olarak tanımlamak mümkündür. Bu bilgi, erişimine açık olmayan kişiler tarafından ulaşılamaz olduğundan aslında gizli bir bilgi de değildir. Açık olmayan, ulaşılamayan gerçek hakikate ulaşma çabası olarak da nitelenebilecek ezoterik bilgi, gizli olan ve herkes tarafından ulaşılamayan okültizmden bu yönüyle farklılaşmaktadır. Ezoterizmi din ve bilim ile ilişkilendiren görüşlere bakıldığında dinî boyutunda kilise öğretilerinin dışına taşma olarak, bilimsel boyutta ise bilimsel yöntemler ile ulaşılamayan bilgiye ulaşma olarak ele alındığı görülmektedir. Bu minvalde iskambil falı bakma, ruh çağırma, astroloji gibi uygulamalar farklı dinler içerisinde de bu gizli bilgiye ulaşma maksadıyla kendine yer bulmuştur (Göktepe, 2019).

müneccim de benzer bir görüntüdedir.<sup>62</sup> Muskacı kadının Hz. Ali'den örnek vermesi ve bu falcı kadınların şaman görüntüsünde olanları bilmesi, XVI. yüzyılın itikadi yapısına uygun bir tasvir olarak değerlendirilmektedir.<sup>63</sup>

On beşinci bölümde Rodos Seferi'nden dönen Sultan Süleyman'a Safevî hükümdarının tebrik mektubu sunulur. Mektup okunduktan sonra cevabının yazılması emrini veren Sultan Süleyman “Şah İsmail için mi kaleme alıyoruz?” sorusuna “Emirler ne zaman şah oldu? Çaldıran Ovası'nda mı?” diye yanıt verir. Bu sahne ile XVI. yüzyıldaki Osmanlı-Safevî mücadelesine ve Osmanlı üstünlüğüne tekrar vurgu yapılmıştır.

On sekizinci bölümde Veziri Azam İbrahim Paşa ile Şehzade Mustafa Yeniçeri Ocağını ziyaret eder. İbrahim Paşa, Şehzade Mustafa'ya Yeniçeri Ocağının adabını sayarken “Eline, beline, diline sahip ol.” der. Bölümün ilerleyen dakikalarında yeniçerilere ulufe<sup>64</sup> merasimi yapılır. Merasimde yeniçeri ağası ellerini çapraz bağlayarak;

*Allah Allah illallah*

*Baş üryân! Sine püryân! Kılıç al kan*

*Bu meydanda nice başlar kesilir olmaz hiç soran*

*Eyvallah eyvallah*

*Kahrımız kılıcımız düşmana ziyan*

*Kulluğumuz padişaha ayan*

*Üçler, yediler, kırklar*

*Gülbang-i Muhammedî Nûr-u Nebî, Kerem-i Ali Pîrimiz*

*Sultanımız Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî*

<sup>62</sup>Dizide iki falcı kadın karakteri daha vardır: İkinci sezonda kum falı bakan müneccim Remmal Elmas ve dördüncü sezonundaki falcı kadın. Bu kadınlar da olanları bilir, gelecekte haberler verir (Kırk altıncı ve yüz otuz birinci bölümler).

<sup>63</sup>XVI. yüzyıl Anadolu'da tasavvufi hareketlerin yoğun olduğu bir dönemdir. Heterodoks akımların da revaçta olduğu bu dönemde eski Türk inançları İslamiyet altında yaşanmaya devam etmiştir. Halk İslam'ı olarak da tanımlanan bu yaşayışı Ocak “Siyasi bir nitelik kazanmamış, yalnızca bir sosyal hayat tarzı olarak algılanan ve yaşanan, kitabi esaslardan çok, toplumun geleneksel inanç ve hayat tarzının belirlediği, kısmen hurafelerle karışık Müslümanlık anlayışı ve tarzıdır.” şeklinde tanımlamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda XIV. ve XVII. yüzyıllar arasındaki dinî hayat için bk. (Ocak, 2016 c).

<sup>64</sup>Ulufe, Osmanlı Devleti'nde saray hizmetlileriyle yeniçeri ve kapıkulu askerlerine ödenen düzenli maaştır. Ulufe merasimi salı günü yapılır ve sadrazam ile birlikte devlet erkânı hazır bulunurdu. Ayrıntı için bk. (Sunar, 2012).

*Dem-i devranına hû diyelim*

şeklinde gülbank<sup>65</sup> okur ve yeniçeri “Hu” diye karşılık verir.

On dokuzuncu bölümde Kanuni Sultan Süleyman döneminde payitahttaki yeniçeri isyanı anlatılır. İsyanda yeniçeri ağası “Yakın, yıkın!” talimatı verirken

*Bismişah! Allah Allah*

*Dervişi dervişân, makbûl-ü makbûlan*

*Baş üryân, sine pür-yân, dide âl kan*

*Yezide kan kusturan*

*Göğüs kalkan*

*Arslan pençesinden kelle kurtaran*

*Bu meydanda nice başlar kesilir, olmaz hiç soran*

*Mücizâtı Fâhr-ı cihân*

*Kerem-i Şâh-ı merdan, bi-hürmeti âbdalân*

*Hu diyelim hu*

şeklinde bir yeniçeri gülbangi olan Gülbank-ı Muhammedi'nin bir bölümünü okur ve yeniçeri “Hu” diye karşılık verir.

Birinci sezonda yeniçeri gülbanklerin okunduğu sahnelerde “Bismişah” adlı dizeye özel bestelenen eser<sup>66</sup> kullanılmıştır. Gülbankler ve müzik ile yeniçeri ocağının yapısı ve itikadi seyirciye başarılı bir şekilde aksettirilmiştir.<sup>67</sup>

<sup>65</sup>Gülbank, Alevilik-Bektaşilikte dua anlamına gelmektedir. Gülbankler “Bişm-i Şah... Allah... Allah...” diye başlar ve Türkçe olarak okunur. Sade ve anlaşılabilir bir yapıda olan gülbankler içinde bir silsile takip edilir. Gülbank okunurken dinleyenler “Allah Allah” diye karşılık verirler (Dedekargınoğlu, 2013, s. 211). Ulufe merasiminde Yeniçeri Ocağı başçavuşu ayakta durup ellerini çaprazvari (yani sağ elin ucu sol omuza, sol elin parmakları sağ omuza gelmek üzere) kavuşturarak yüksek sesle yukarıda yer alan gülbangi okurdu. Başçavuş “Hu” deyince yeniçeriler de “Hu” diye karşılık verirdi (Uzunçarşılı, 1988, s. 421-422). Gülbankler hakkında ayrıca bk. (Kaim, 2022).

<sup>66</sup>Fahir Atakoğlu, Aytekin Ataş ve Soner Akalın tarafından diziye özel eserler bestelenmiştir. Dizinin müzikleri spotify, youtube müzik gibi dijital müzik platformları üzerinden hâlâ dinlenilebilmektedir.

<sup>67</sup>Yeniçerilerin itikadi yapısının Bektaşilik üzerinden şekillendiği kabul edilmektedir. Araştırmacılar Yeniçeri Ocağı ile Bektaşilik arasındaki bağın ne zaman oluştuğu noktasında farklı görüşlere sahiptir. Uzunçarşılı, ocağın Bektaşilik ile münasebetinin (Aşıkpaşaze'nin bunun tarihini yazdığı zaman diliminde oluşsaydı bundan bahsedeceği noktasından hareketle) on dördüncü yüzyılın sonlarında ya da on beşinci yüzyılın başlarında başladığını düşünmektedir (1988, s. 149-150). Melikoff ise Yeniçeri Ocağının kuruluşunu Orhan Gazi dönemine kadar götürerek Rum Abdallarına vurgu yapar (1993, s. 35-



Tez konusu açısından ikinci sezonun önemli bölümleri yirmi altıncı, otuzuncu, otuz birinci, kırk altıncı ve kırk dokuzuncu bölümlerdir.

Yirmi altıncı bölümde Osmanlı ordusunun Mohaç Meydan Muharebesi'nde savaş alanına geldiği sahnede Bektaşî gülbengin dizi için bestelenen kısmı çalmaktadır.<sup>68</sup> Orduların karşılaştığı ve savaşın canlandırıldığı sahnede ise Bismişah adlı eser kullanılmıştır.

Otuz ve otuz birinci bölümlerde Kalender Şah isyanı didaktik bir şekilde işlenmiştir. İbrahim Paşa, isyanı bastırmak için 5000 asker ile Anadolu'ya geçer ve isyan ile ilgili malumat alır. Malumat sırasında isyan ve Kalender Şah'ın kim olduğu seyirciye şu diyaloglar ile anlatılır:

Pervane: Behram Paşa'dan haber var Paşa Hazretleri. İsyân Tokat'a kadar ilerlemiş. Rivâyet o ki Kalender Şah 30.000 kişilik bir ordu toplamış. Türkmenler ve sipahileri yanına almış.

İbrahim Paşa: Gittikçe kötüye gidiyor. Bir an önce önünü kesmemiz lazım. Sen hazırlıklara nezaret et. Gün ağarır ağarmaz yola devam edeceğiz. Başımıza bela aldık bu Kalender Şahı ha Celalzade? Nedir bu adamın alamet-i farikası? Nereden buluyor, topluyor bu kadar âdemi?

Celalzade: Hacı Bektaş-ı Veli'nin yolundan paşam. Türkmen'dir. Post sahibidir. Dergâh ehlidir. Dergâha geleni gideni, iman edeni çoktur paşam.

Bölümün ilerleyen sürecinde isyanın uzunluğunu anlatmak için "üç hafta sonra" yazısı görülür ve Anadolu Beylerbeyi Behram Paşa arza gelir ve isyanı anlatır:

Behram Paşa: Kalender Şah isyanı bugünün meselesi değil Paşa Hazretleri. Biz meseleye el koymadan evvel Pasin Ovası'nda Diyarbekir Beylerbeyi Deli Hüsrev Paşa ile kapışıyorlar. Yeniliyor. Lakin hemen yeni asiler toparlayıp

---

37). Köprülü de yeniçeriler arasında Bektaşiliğin yayılmasını Rum Abdallarına dayandırır (2017, s. 79-80).

<sup>68</sup>Dizide savaş sahnelerinde kullanılan eser zahir-bâtın olarak adlandırılmıştır. Gülbengin "Kalplerimiz mesrur, sırlarımız mestûr, zahirimiz mâmûr, bâtınımız pür nûr ola..." dizeleri bestelenmiştir.

Karaçayır'da yeniyor. İntikamını alıyor. Biz de Karaman ve Halep beylerbeyleri ile birlikte Tokat civarında Cincife'de savaşa tutuştuk. Çok zayıf verince geri çekilmek zorunda kaldık.

İbrahim Paşa: Sizi geri çekilmek zorunda bıraktı Kalender asisi öyle mi? Doğru mu anlamışım? Beyler ne yaptı peki?

Behram Paşa: Ölümüne cenk ettik Paşam inanın. Karaman Beylerbeyi, Alayı (Alaca), Amasya, Birecik beyleri, Karaman ve Anadolu defterdarları Allah taksiratlarını affetsin. Hayatlarını kaybettiler.

Bu diyalogdan sonra Kalender Şah ve müritlerinin Pirlere Niyaz Ederiz adlı deyiş eşliğindeki zikir sahnesi gösterilir. Bu sahnede çalınan deyiş çok ses getirmiş ve YouTube'da milyonlarca izlenme sayısına ulaşmıştır (tmdk tho, 2011). Zikir sonrası bir müridi Kalender Şah'a haber getirir:

İbrahim Paşa gelmiş, otağını kurmuş. Yanında 5000'den fazla asker getirmiş. Çoğu yeniçeri imiş.

Diğer Mürit: İsterse tüm Osmanlı ordusunu getirsin. Başımızda mehdimiz Kalender Şah olduktan sonra birken bin oluruz. İbrahim Paşa'yı da def etmesini biliriz.

Kalender Şah: İbrahim Paşa kardeşi kardeşe kırdırmak niyetinde. Lakin muvaffak olamaz.

Bu diyaloglar esnasında payitahttaki yeniçeri isyanı işlenirken kullanılan Bismişah adlı eser tekrar kullanılarak Kalender Şah isyanına katılanlar ile yeniçeriler arasındaki benzerlik vurgulanmıştır.

İbrahim Paşa ve Behram Paşa arasındaki şu diyaloglar ile de Kalender Şah isyanın başarılar elde ettiği ve büyüklüğü anlatılır:

İbrahim Paşa: Neden vaktinde haber vermedin? Neden bunca Müslüman evladının ölmesine müsaade ettin Behram Paşa?

Behram Paşa: İsyanın bu noktaya geleceğini tahmin edemedim Paşam. Asilerin sayısı her geçen gün arttı. Affedin Paşam. Kalender Şah denilen o adam

Türkmen beyleri ile ordudan ayrılan sipahileri almış yanına. Sayıları 30.000'i geçti. Her geçen gün artıyorlar.

İbrahim Paşa: Ne vadediyor ki onlara?

Behram Paşa: Ne vadedecek? Elinde yok, avcunda yok. Kaybedecek bir şeyleri yok. İnançlarına güveniyorlar.

İbrahim Paşa: Sizin inancınız yok mu Paşam? Siz kim için ne için savaşıyorsunuz? Neredeler şimdi?

Behram Paşa: Elbistan civarındalar. Güçlerimizi birleştirecek isyanı tez zamanda bitiririz.

İbrahim Paşa: Öyle mi! Ne seni ne de senin yenilmiş, yorgun, inançları kırılmış askerlerini istemiyorum. Anlatacakları hikâyelerle benim askerlerimin de kafasını karıştıracaklar. Hiçbirini istemiyorum!

Behram Paşa: 5000 kişi ile karşı koymanız mümkün değil Paşam. O vakit ben de düşmanı karşı koyabileceğim bir seviyeye çekerim.

İbrahim Paşa, Pervane ve Celalzade'yi gizlice isyana destek veren Türkmen beyleri ile görüşmeye gönderir ve "Kimin ne derdi varmış, öğrenin." talimatını verir. Elçiler Türkmen beyleri ile görüşürler ve Türkmen beylerinden biri "Vezirinizin kılıcı Kalender Şah'ı kesemez. Gidin, söyleyin. O mehdidir. Ona kalkan eller taş olur." diye yanıt verir. Elçiler geri döndüklerinde talepleri "Türkmenler beyliklerini istiyor. Sipahiler de geri dönmeyi, borçlarının silinmesini istiyorlar Paşam." şeklinde arz ederlerken mehdi inancı da detaylandırılır. Pervane "Türkmenlerin bir kısmı Kalender Şah'ın mehdi olduğunu ve yolundan asla dönmeyeceklerini söylüyorlar. Kalender'in ölmeyeceğine inanıyorlar. Ölse de geri gelecekmiş." der. Otuzuncu bölümdeki bu diyaloglar ile XVI. yüzyılda Safevî etkisi ile birlikte yükselen mehdi inancı<sup>69</sup> ve isyanın itikadi yapısı seyirciye aktarılmıştır.<sup>70</sup>

<sup>69</sup>Mehdi inancı bir başka ifadeyle gelecek kurtarıcı tasavvuru İslamiyet içinde bu anlamı ile kullanılmadan önce dinî ve siyasi liderleri ifade etmek için kullanılmıştır. Bu anlamda Hz. Muhammed'e ilişkin yazdığı bir kasidede Hassân b. Sâbit bir şeref ve saygı anlamında mehdi kelimesini kullanmıştır. Zaman içinde mehdi inancı Allah tarafından seçilmiş ve gerçekte donatılmış manasını ifade etmeye başlamış, mehdi kurtarıcı hüviyeti kazanmıştır (Artan, 2022, s. 24-25).

<sup>70</sup>XVI. yüzyılda Şah İsmail'in mehdi olduğu inancının konargöçer Türkmenler arasında yayılması ile Anadolu'da birçok isyan baş göstermiştir. 1511 yılında Şah Kulu, 1512'de Nur Ali Halife, 1520'de Şah Veli, 1526'da Baba Zünnun ve 1526-1527 yılındaki Kalender Şah isyanı gibi isyanların ortak özelliği sosyal-ekonomik rahatsızlıkların mehdici bir anlayış ekseninde vuku bulmasıdır. Safevîler, Babai isyanında gördüğümüz mehdi inancını Osmanlı Devleti'ne karşı ideolojik bir araç olarak kullanmışlardır (Ocak, 2000, s. 153).

Otuz birinci bölümde İbrahim Paşa, Türkmen beyleri ile görüşür. Beyler, Dulkadiroğulları'nın kesilmiş dirliklerini isterler. Türkmen beylerine beylikleri, sipahilere tımar hakları verilerek anlaşma sağlanır. Akabinde İbrahim Paşa'nın elçisi Pervane, Kalender Şah ile görüşmeye gider ve paşanın isyanı durdurarak Acem diyarına gitmesi teklifini iletir. Kalender Şah teklifi kabul etmez ve Osmanlı ordusu ile Kalender Şah Elbistan'da karşılaşır. Yapılan savaşta Kalender Şah öldürülür ve isyan bastırılır. Savaş sahnesinde Mohaç adlı yeniçeri gülbanginin dizi için bestelenmiş hâli kullanılmıştır.

Kalender Şah, dizideki tasvirinde başında Elifi Tac ve boynunda teslim taşı kolyesi<sup>71</sup> ile görülür. Kalender Şah'ın Bektaşî tekkesinin şeyhi olduğu bu aksesuarlar ile izleyiciye anlatılmıştır.<sup>72</sup> İsyân, tarihsel seyrine ve dönemin itikadi yapısına sadık kalınarak perdeye aktarılmıştır.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup>Teslim taşı Bektaşîlikte boyna takılan bir kolyedir. Teslim taşının bağı taşın içinden geçer. Bağın alt taraftan çıkan ucu şeriat, tarikat, marifet ve hakikati temsil eden dört kapıyı simgelemek üzere dört halka şeklinde örülür. Bu alt kısmın süpürge şeklinde de örüldüğü de görülür. Süpürge şeklinde örüldüğünde nefsin terbiyesini temsil eder. Alt kısım kırmızı, beyaz ve yeşil renklerde olabilir. Beyaz ve yeşil zehirlenerek öldürülen Hz. Hasan'ı, kırmızı ise boğazı kesilerek öldürülen Hz. Hüseyin'i temsil eder. Taşın üst ve alt bölümünde bağın geçtiği deliklerin yanında habbe olarak bilinen iki yuvarlak bulunur. Yukarıdaki habbe Hz. Hasan'ı, aşağıdaki habbe ise Hz. Hüseyin ve Kerbela'da şehit düşenleri ifade eder. Ayrıca taşın kenarındaki hilal şeklindeki girintiler on iki imamı temsil eder. Taşın dış yüzü Hz. Hatice'yi iç yüzü ise Hz. Fatma'yı remz eder. Teslim taşının bağının enseye gelen kısmı deriden olur ki bu İsmail Peygamber'e inen koçu veya derisi yüzülen Nesimi'yi simgeler. Bağ ayrıca Hallâc-ı Mansûr'u ipe olarak da düşünülür (Özen, 2011, s. 418-419).

<sup>72</sup>Balım Sultan'ın soyundan geldiğine inanılan Kalender Şah'ın isyan sırasında etrafındakiler Abdallar ya da ışıklar olarak da bilinen Kalenderîlerdi. XVI. yüzyılda Bektaşîliğin Balım Sultan ile tarikatlaşmasına rağmen Kalenderîler tekke içinde varlığını devam ettirmiştir. Ocak, Bektaşî şeyhinin lakabının Kalender olmasına dikkat çekerek Bektaşîliğin Kalenderîliğin devamı olduğunu belirtir. Kalenderîler ve Bektaşîlik için bk. (Karamustafa, 2019; Ocak, 2017a).

<sup>73</sup>1526-1527 yıllarında Kalender Şah'ın etrafında 20-30 bin civarında Kalenderî toplanır. Tokat yakınlarındaki savaşta Karaman Beylerbeyi, Alaca, Amasya ve Birecik beyleri ile Karaman ve Anadolu defterdarları şehit olur. İsyânın bu kadar güçlenmesinin sosyoekonomik nedeni bölgenin fethi sırasında dirlikleri alınan Dulkadirli sipahileridir. İbrahim Paşa, Kalender Şah'a yenilen askerleri ordugâha sokmaz ve Türkmen beyleri ile anlaştıktan sonra taarruza geçer. 22 Haziran 1527'de Elbistan Başsaz Yaylası'nda yapılan savaşta Kalender Şah yenilir ve idam edilir (Birge, 1991, s. 79-80; Maden, 2015, s. 184-185).



**Resim 3.13.** Kalender Şah rolünde Erkan Bektaş

Kırk altıncı bölümde Şehzade Mustafa'nın kılıç kuşanma töreni yapılır. Şehzadenin önünde su, tuz ve ekmek vardır.<sup>74</sup> Padişah ve yeniçerilerin katıldığı törende Şehzade Mustafa “*Bism-i şah, Allah Allah, Hûûû, yolum yolunuz, kolum kolunuz, dolun dolunuz, dinîm dinîniz, başım yolunuzda, canım uğrunuzda, malım törenizde kurban, dilim tercüman, erenlerden ferman, tuz, su, ekmek gördüm, yoldan ayrılırsam tuttuğunuz kılıç boynuma doğrak mürdüm, gerçekler demine, pir gayretine, Ya Ali Hûûû.*” diyerek kılıç kuşanma tercümanını okur. Yeniçeri “*Hûûû.*” diye karşılık verir. Törenin devamında yeniçeri ağası “*Ey Muaviye ümmeti, ey düşman-ı Muhammedi, siz küfrani, biz şükranı, siz bir taraf, biz bir taraf.*” der. Akabinde padişah “*Gök girsin, kızıl çıksın.*” der ve şehzade “*Kendi kılıcımınla doğranayım, yer gibi kertileyim, toprak gibi savrulayım.*” dedikten sonra kılıç kuşatılır. Dizide merasim sırasında Bismişah adlı eser kullanılmıştır. Kılıç kuşanma sahnesinde yeniçeriler kılıç kuşanırken Bektaşî babalarınca okunan tercümana yer verilmiştir (Betül, 2013; Kaim, 2022). Törende ayrıca Nigari'nin *Siz Bir Taraf, Biz Bir Taraf* adlı şiirinin ilk iki kısmına yer verilmiştir. Nigari'nin<sup>75</sup> bir Nakşibendi şeyhi olduğu ve 1800'lü yıllarda yaşadığı göz önüne alındığında böyle bir anakronik hata kanaatimizce yeniçeri ve Bektaşilik içinde önemli bir yere sahip olan Hz. Ali ve ehlibeyt sevgisini vurgulamak için yapılmıştır.

<sup>74</sup>Ekmek ve tuz Türk halk inanışları içinde önemli bir yere sahip olup önemini günümüze kadar muhafaza etmiştir. Örneğin yeni doğan çocuğun ağzına tuz koyma ve çocuğu tuzlama geleneği hala yaşatılmaktadır. Tuzlama merasimi çocuğun ağzının ve vücudunun kokmaması için yapılan bir uygulamadır ve tuz aynı zamanda edep ve terbiyeyi de temsil eder. Tuz, ekmekle birlikte tuz-ekmek hakkı olarak da Türk halk inançları içinde yer alır. Ekmek Türk kültüründe kutsallık derecesinde önem atfedilen bir gıdadır. Dolayısıyla birbirinin sofrasında alınan nasiple iki kişi arasında dostluk başlar ve birlikte yenen gıdalarla bir çeşit yemin vuku bulur (Samsakçı, 2012).

<sup>75</sup>Nigari hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Bilgin, 2007).

Dizinin ilerleyen bölümlerinde Şehzade Mehmet (kırk altıncı bölüm) ile Şehzade Cihangir'in (yüz dördüncü bölüm) kılıç kuşanma töreni de aynı usul ve erkân ile canlandırılmıştır.

Kırk dokuzuncu bölümde Osmanlı-Safevî mücadelesi işlenir. Kanuni Sultan Süleyman ile Şehzade Mustafa mangala oynarken İbrahim Paşa yanlarına gelir. Sultan batıda nihai sınırlarına ulaştıklarını söyler ve Osmanlı-Safevî mücadelesini “Acem diyarının aslanları ile olan kavgamız çok eski. Bir türlü yenilemedik. Ta Selçukludan beri bu böyle. Babamın bitiremediği kavgayı ben bitirmeliyim.” diyerek açıklar.

İkinci sezonun tez konusu açısından en önemli sahnesi Kalender Şah isyanıdır. İsyana gerek tarihsel seyir gerek kostümler gerekse de kullanılan deyişler ile izleyiciye başarılı bir şekilde anlatılmıştır. Mustafa'nın kılıç kuşanma sahnesi ile de Bektaşî-yeniçeri ilişkisi ve ocağın itikadi yapısı tekrar vurgulanmıştır. Birinci sezonda olduğu gibi Osmanlı-Safevî mücadelesine ikinci sezonda da yer verilmiştir.

Üçüncü sezonun tez konusu açısından önemli bölümleri altmış beşinci, altmış yedinci, yetmiş dördüncü, doksan üçüncü, doksan altıncı, doksan sekizinci ve yüz üçüncü bölümlerdir.

Altmış beşinci bölümde İrakeyn Seferi sırasında İbrahim Paşa, Türkmen beyleri ile görüşür. Beylerden biri Sultan Süleyman Han tarafından verilen sözlerin tutulmadığını ve bu yüzden Şah Tahmasb'a birçok beyin sığındığını, Şah Tahmasb'ın bütün sözlerini yerine getirerek onları ihya ettiğini söyler. İbrahim Paşa, hiç kimsenin Tahmasb'a şah diyemeyeceğini ve Sultan Süleyman Han ile kıyaslayamayacağını söyleyerek Türkmen beyini öldürür.

Altmış yedinci bölümde Safevî sarayı ve Şah Tahmasb ilk kez görülür. Şah, bu cihana ait tek padişahın kendisi olduğunu söyler. İlerleyen süreçte Osmanlı ordugâhı görülür ve Sultan Süleyman'ı isteyen askerlere İbrahim Paşa “Tahmasb'ın adamları efendileri için canlarını dahi verirken bizim içimizdeki bazı gayretsizler Tebriz'in kapısına kadar gelmiş olan bizleri geri çevirmek için ve hatta emeklerimizi boşuna çıkarmak için

uğraşıyorlar.” diye sitem eder. Bu diyalog ile tarihsel seyre uygun olarak Türkmenlerin şahlarına olan bağlılığı vurgulanmıştır.

Yetmiş dördüncü bölümde İbrahim Paşa, Kadı Ebussuud Efendi’yi ziyaret eder. İkili bahçede konuşurlarken İbrahim Paşa, Kadı Efendi’ye Yunus Emre’nin şiirlerini sorar. Kadı Efendi “Yunus’un şiirlerini okumak açıkça küfürdür.” yanıtını verir. Yunus Emre’nin şeriat kaidelerinin dışına taşıdığı için medrese çevrelerince eleştirildiği bilinmektedir. Dolayısıyla Ebussuud Efendi’nin bu tepkisi tarihsel seyre uygun düşmektedir.

Dizinin doksan üçüncü, doksan altıncı ve doksan sekizinci bölümlerinde Osmanlıda zındık ve mülhit olduğu gerekçesi ile idam edilen Bayrami-Melami tarikatı Şeyhi İsmail-i Maşukî izleyiciye anlatılır. Payitahta gelen Maşukî halka vaaz verir. Vaazında “İnsan kadimdir, insan olan insan olduktan sonra ona hiçbir şey günah değildir... Yüce rabbim bize her şeyi helal kılmıştır. Esasen şeriatın haram dediği şeyler helaldir. Dahası istersen, üstesinden gelebilirsen ye, iç, yat, uyu. Bunların hepsi ibadettir. Oruç, zekât, hac yezide cereme için gelmiştir... Hakiki mümin, mümin olan yılda iki bayram namazı kılsın yeter. O iki bayram namazında secdede bizi kutbul âlemi görsünler yeter... İbadetlerin avam için olduğu aşikâr. Onları meşgul etmek, birbirleri ile uğraşmasına mâni olmak için gelmiştir.” der. Ebussuud Efendi konuşmasına şahit olur ve kendisini uyarır.

Doksan altıncı bölümde yine halka vaaz vermektedir. Hastalığın ve sağlığın insandan geldiğini anlatırken yeniçerileri görür ve şu dizeleri okur:

*Veli insan gibi mazhar olimaz zâtına hergiz,  
Ki anı suretin üzre çü halkettin edüp ihsan,  
Ayni hak oldu vücudum, kaçma ey Hak sureti,  
Hak ile Hak olagör, gel vehmi kov Şeytandır,  
Kalbin Allah olduğ için suretin Râhmandır,  
Kim Mükevvin ismin ey meh, haliki ekvândır.  
Kim ki aşk ile vücudun bildi vü buldu bu gün*

*Kendi kendözün yitürmedi; ulu sultândır.*<sup>76</sup>

Yeniçeriler tarafından tutuklanır ve Kazasker Ebussuud Efendi'ye götürülür. Padişah da oradadır ve Şeyh Maşuki'yi babası Bayrami şeyhi Pir Ali Efendi hatrına bağışlayarak ona Aksaray'a dönmesini emreder.

Doksan sekizinci bölümde Şeyh Maşukî payitahtta vaazlarına devam eder. “Babam Pir Ali Efendi kutup, ben ise mehdiyim. Bize uymayanın imanı doğru değildir. Kutbun başı arşta, ayağı ferşte on sekiz bin âlemi kaplamıştır. İnsanı yaratan sensin. Bir kadına yaklaşırsın, çocuk doğduktan sonra Allah yarattı dersin... Her insan kendi şeytanı ile birlikte doğar. Aynı kendi Rabbi ile doğduğu gibi. Allah da şeytan da insanın kendisidir. Kendi içindedir.” der. Yeniçeriler tarafından Şeyh Maşukî ve müritleri tutuklanır. Ebussuud Efendi yanına gelir ve “Nedir senin zihnini çürüten böyle? Şarap mıdır, afyon mudur nedir?” diye sorar. Şeyh Maşukî “Ben Allah'ın nimetlerini bu iyidir, şu kötüdür diye ayırmam. Hepsi kabulümdür. Zira insanın zihnini bunlar değil, bağnazlık çürütür.” diye yanıtlar. “İslam'ın ve imanın şartlarını kabul edip tatbik etmek ne vakittir bağnazlık oldu behey gafil ha? Bu lafların sümme haşa küfürdür. Af dileyip hak yoluna girmezsen eğer seni ben bile kurtaramam.” diye uyarır.

Doksan sekizinci bölümün ilerleyen dakikalarında mahkeme sahnesi yer almaktadır. Vaazlarına katılanlar aleyhine şahitlik ederler ve şahitlerin ithamları Şeyhülislam tarafından mahkemede tekrarlanır. “Şahitlere göre haşa herkes Allah'tır. Şeriatın haram dediği her şey helaldir. Livâta ve zina helaldir. Kabir azabı ve hesap yoktur. Ruh bir bedenden çıkıp diğer bedene girer. Üstesinden gelirsene ye, iç, yat, uyu hepsi ibadettir. Babam kutup, ben de mehdiyim... Oruç, zekât ve haç yezide cereme için gelmiştir... Mümin olana yılda iki bayram namazı vardır. O iki namazda da secde yerinde bizi görün. Diğer bütün ibadetler avam içindir... İnsanı yaratan sensin. Bir kadına yaklaşırsın, doğurduktan sonra da Allah yarattı dersin...” Yargılama sonucunda zındık ve mülhit olduğuna karar verilir ve at meydanında on iki müridi ile birlikte idam edilir.

---

<sup>76</sup>Şeyh İsmail-i Maşuki'nin beş gazeli ve bir mesnevisi bulunmaktadır. Şeyh İsmail-i Maşuki ile şiirleri için ayrıca bk. (Gölpınarlı, 2017).



Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının (1520-1566) ortasında vuku bulan ve Osmanlı Devleti'nin resmî ideolojisi tarafından “zındıklık ve mülhitlik” olarak tanımlanan bu itikadi hareket dizide detaylı olarak işlenmiştir. Üç bölüm boyunca seyircilere Şeyh İsmail-i Maşukî'nin fikirleri ile Bayrami tarikatı şeyhi Pir Ali Efendi'nin oğlu olmasına rağmen ondan ayrılan fikirlere mensup olduğu tarihsel seyir göz önüne alınarak aktarılmıştır.<sup>77</sup>

Dizinin üçüncü sezonunun final bölümü olan yüz üçüncü bölümde Piri Reis sefer öncesi yeniçeriler ile birlikte Şehzade Mustafa'yı Amasya sancağında ziyaret eder. Şehzade Mustafa, yeniçerileri selamlarken yeniçeri ağası gülbangi “*Kulluğumuz Şehzade Mustafa'ya ayan.*” şeklinde değiştirerek okur. Şehzade Mustafa'nın yeniçerileri selamladığı sahnede, Kalender Şah isyanının Elbistan'daki savaş sahnesinde de kullanılan Mohaç isimli eser kullanılmıştır.

Üçüncü sezonun ilk bölümlerinde Osmanlı-Safevî mücadelesinin iyice ateşlendiği İrakeyn Seferi ile izleyiciye aktarılır. XVI. yüzyıl ve Kanuni Sultan Süleyman devri itikadi hareketlerin yoğun olduğu bir dönemdir. Üçüncü sezonda Şeyh İsmail-i Maşukî'nin fikirleri ve idamı detaylı şekilde işlenerek itikadi cereyanlara da tarihsel seyre uyularak yer verilmiştir. Şehzade Mustafa'nın sezon finalinde yeniçerileri selamladığı sahne ile de Bektaşî-yeniçeri ilişkisi ve ocağın itikadi yapısı tekrar vurgulanmıştır.

---

<sup>77</sup>Mahkeme zabıtlarına göre Şeyh İsmail-i Maşukî'ye isnad edilen fikirler 9 başlıkta izah edilebilir.

1. İnsan kadımdır ve insanlığını bildiği sürece onun için haram diye bir şey yoktur. Şeriatın haram dediği şeyler aslında helâldir. Mesela içki içmek cezbe-i ilâhiye kapılmaktır; mü'mine helâldir. İnsan üstesinden geldiği müddetçe yiyip içip yatıp uyumalıdır. Bunların hepsi ibadettir.
2. Beş vakit namaz avam içindir. Mü'min olana yılda iki bayram namazı yeterlidir. Zaten oruç, zekât ve hac da avamı meşgul etmek, birbirlerine düşmelerini engellemek için gelmiştir.
3. Kıyamet, Hesap ve Kabir azabı vb. şeyler yoktur.
4. Zina ve livâta haram değildir. Bunlar aşkın lezzetidir.
5. Herkes aslında Tanrı'dır. Zira her suretten görünen odur. Görünür Tanrı'ya tapmak lâzımdır.
6. Ruh bir bedenden çıkar, ötekine girer.
7. Müritlerin, kadınları, kızları ve oğulları ehlullâha helaldir.
8. İnsanı yaratan aslında kendisidir. Ama bir kadınla beraber olunur; ondan bir çocuk doğar, buna “Tanrı yarattı” denir.
9. Asıl Tanrı, başı Arş'ta ayağı Ferş'te ve on sekiz bin âleme dolu olan *Kutb*'dur. 1539 senesinde Şeyh İsmail-i Maşukî ve on iki müridi 9 maddede sayılan fikirleri gerekçesi ile yargılanır. Zındık ve mülhit oldukları gerekçesi ile at meydanında başları kesilerek idam edilmelerine hükümlenir (Ocak, 2020, s. 62-64). Osmanlı Devleti'nde zındık ve mülhit olarak nitelenen diğer hareketler için bk. (Ocak, 2016c).

Dizinin son sezonu olan dördüncü sezonunun tez konusu açısından önemli bölümleri yüz onuncu, yüz yirmi üçüncü, yüz yirmi dördüncü ve yüz otuz yedinci bölümlerdir.

Yüz onuncu bölümde Yeniçeri Ağası Ali idam edilmeden önce gülbangi “*Kulluğumuz Şehzademiz Mustafa’ya ayan.*” şeklinde değiştirerek okur. İdam sahnesinde cenk gülbenklerinin sözlerinin yer aldığı Korkusuz adlı eser kullanılmıştır.

Yüz yirmi üçüncü ve yüz yirmi dördüncü bölümlerde Şehzade Mustafa’nın idamı işlenmiştir. Şehzade Mustafa, İran Seferi sırasında kurulan Konya yakınlarındaki ordugâha Sultan Süleyman ile görüşmeye gider. Yolda yeniçeriler önünü keserler ve birinci ağa bölüğünden Hüseyin Çavuş “Hz. Muhammed aşkına, Hz. Ali aşkına, pirimiz Hacı Bektaş-ı Veli aşkına durun şehzadem.” der. Şehzade Mustafa çekilmelerini emreder. Şehzadenin görüşmeye hazırlandığı, yeniçerilerle konuştuğu ve boğdurulduğu sahnelerde Muhiddin Abdal’ın Zahit Bizi Tan Eyleme<sup>78</sup> adlı nefesi kullanılmıştır. Şehzade Mustafa’nın ölümü ve çalınan nefes YouTube’da milyonlarca kez izlenmiş ve geniş yankı uyandırmıştır (Muhteşem yüzyıl, 2014). Söz konusu nefes Şehzade Beyazıt ile Şehzade Selim arasındaki taht mücadelesinde de kullanılmıştır.

Yüz otuz yedinci bölümde Şehzade Beyazıt ile Şehzade Selim’in orduları savaşır. Şehzade Beyazıt, askerlerine saldırı emrini “Ya Allah Ya Muhammet Ya Ali” diyerek verir. Kaybeden Beyazıt, Şah Tahmasb’a sığınır. Şerefine bir ziyafet veren Şah Tahmasb “Bakın Şehzade karşınızda Safevî hanedanına mensup bir Türk hükümdarı var.” der.

Dördüncü sezonda Şehzade Mustafa’ya yeniçerilerin bağlılığı ve Şehzade Mustafa’nın idamı işlenirken ocağın itikadi yapısı vurgulanmıştır. Şehzade Beyazıt’ın saldırı emrini verirken “Ya Allah, Ya Muhammet, Ya Ali” demesi Yeniçeri Ocağının itikadi yapısına ilişkin bir başka vurgu olarak değerlendirilmektedir. Nitekim Şehzade Mustafa’ya bağlı yeniçeriler Selim-Beyazıt savaşında Beyazıt’ı desteklemişlerdir. Son sezon için önemli olan bir diğer husus dizi boyunca görülen Osmanlı-Safevî

---

<sup>78</sup>Muhiddin Abdal’ın Zahit Bizi Tan Eyleme ve diğer nefesleri için bk. (Gölpınarlı, 2017).

mücadelesinin aslında iki Türk devleti arasındaki mücadeleyi seyirciye anlatan Şah Tahmasb'ın Türk hükümdarı olduğunu vurgulayan sözleridir.

Dizi bir bütün olarak ele alındığında tez konusu açısından öne çıkan öğeler şu şekilde sıralanabilir: Yeniçerilerin Bektaşilik ile ilişkisi, Osmanlı-Safevî mücadelesi ve Kanuni Sultan Süleyman dönemi isyanları. Dizinin Kalender Şah isyanını işleyen bölümlerinde mehdi inancının, Şeyh İsmail-i Maşukî'nin idamını işleyen bölümlerinde fikirlerinin detaylı olarak izleyiciye sunulması dizinin didaktik bir yönü de olduğunu göstermektedir. Tarih dizilerinde genel bir sorun olan tarihe bağlı kalma hususu tez konusu açısından değerlendirildiğinde dizinin tarihsel gerçeklikten uzaklaşmadan izleyiciye Alevilik-Bektaşilik, Yeniçeri Ocağı ve XVI. Yüzyıl itikadi hareketlerini aktardığı söylenebilir.

### 3.2.2. Yunus Emre Aşkın Yolculuğu



Resim 3.14. Yunus Emre Aşkın Yolculuğu dizi afişi

Senaryo	: Mehmet Bozdağ, İsa Yıldız
Yönetmen	: Kâmil Aydın, Emre Konuk
Yapımcı	: Mehmet Bozdağ
Yıl	: 2015-2016
Sezon Sayısı	: 2
Bölüm Sayısı	: 44

Oyuncular : Yusuf Gökhan Atalay, Payidar Tüfekçioğlu, Baran Akbulut,  
Seda Tosun

Dizinin Konusu : Yunus Emre'nin ilahi aşkı arama çabası

Olay Örgüsü : İbrahim Has'ın Tezkireyi Has menakıbındaki rivayetinden ve Mustafa Tatcı'nın derlemelerinden uyarlanan dizi Yunus Emre'nin hayatını ve tasavvufi yolculuğunu anlatmaktadır. Dizinin birinci sezonu Kadı Yusuf'un Derviş Yunus'a dönüşmesi ve nefsini yenmesi üzerine kuruludur. İkinci sezonda Yunus dervişlik yolunu tamamlar. Dizinin finalinde dergâhtan kendi tekkesini kurmak üzere ailesi ile birlikte ayrılır.

Yunus Emre'nin hayatına ilişkin bilgiler azınlıktadır. Menkıbeler ve şiirleriyle Yunus Emre sözlü kültür içinde yaşatılmış ve günümüze taşınmıştır. Dizi de Yunus Emre'yi menkıbevi olarak işleyeceğini her bölüm başlangıcında “Bu proje İbrahim Has'ın ‘Tezkireyi Has’ adlı menakıbındaki Yunus Emre rivayetinden ve Mustafa Tatcı'nın derlemelerinden hareketle hazırlanmıştır.” uyarısı ile izleyiciye hatırlatmıştır.

Tezkireyi Has'ta Yunus Emre'nin yaşadığı şehrin müftüsü olduğu ve bir fetva meselesi yüzünden müftülüğü bırakarak dervişliğe intisap ettiği anlatılır (Küçükbasmacı, 2016, s. 142). Dizide izleyicinin karşısına çıkan Yunus Emre de Tezkireyi Has'taki menkıbeden yola çıkılarak Nallıhan Kadısı olarak kurgulanmıştır. Dizi Yunus Emre'nin kadı olarak anlatılmasından hareketle tarihsel gerçeklere uyulmadığı hususunda eleştirilmiştir.<sup>79</sup>

Dizinin birinci sezonunda yoğun işlenen konu Yunus Emre'nin nefsi ile mücadelesidir. Dizide Yunus Emre'nin piri Şeyh Taptuk Emre, Ahmet Yesevi'nin yolundan giden bir Yesevi dervışı olarak izleyiciye sunulmaktadır.<sup>80</sup> Şeyh Taptuk Emre'nin yöre halkı ve

<sup>79</sup>Kadı Yunus'a ve Tezkireyi Has'a ilişkin eleştiriler için bk. (Yıldırım, 2018).

<sup>80</sup>Köprülü; Taptuk Emre'nin Babailere mensup bir Türkmen Babası olmasının muhtemel olduğundan bahseder. Buharalı bir Yesevi dervışı Şeyh Sinan; Moğol istilasından kaçıp Anadolu'ya gelmiş ve Taptuk Emre'yi irşat eylemiştir. Taptuk Emre'nin yaşadığı dönem ile Şeyh Sinan'ın Anadolu'ya geliş zaman olarak uyumludur. Köprülü ayrıca Şeyh Sinan'ın “*Yunus bir doğan idi, Kondu Taptuk iline, Av ve şikare geldi, Bu yuva kuşu değil*” dizelerini örnek verir ve Yunus Emre'nin şiirlerindeki Yesevi etkiyi de buna bağlar (1976, s. 267). Ocak da Köprülü'nün bu tespitinden hareketle Taptuk Emre'nin Kalenderiler vasıtasıyla XV. yüzyılda Alevi-Bektaşî geleneğe girdiğini belirtir (Ocak, 2017a, s. 124).

müritlerine verdiği sohbetlerin ana konusu vahdet-i vücûd ve tevhit anlayışıdır.<sup>81</sup> Tez konusu açısından birinci sezonda yer alan hususlar değerlendirildiğinde birinci, ikinci, altıncı, sekizinci, dokuzuncu, onuncu, on birinci, on altıncı ve yirminci bölümlere değinilmesi gerekmektedir.

Birinci bölümde Konya Karatay Medresesinde öğrenci olan Yunus ve İlyas'ın sohbeti üzerinden Anadolu'da (XIII. yüzyılın son yarısı ile XIV. yüzyılın başları) siyasi birliğin olmadığı ve Moğol hâkimiyeti izleyiciye anlatılır.

İlerleyen dakikalarda dervişlerin dergâhın bahçesinde sohbet ettiği sahnede Boluluzade Ali, şeyhleri Taptuk Emre'nin mucizevi şekilde gaza faaliyetlerine iştirakini anlatır. Taptuk Emre dergâhında elinde tahta bir kılıç ile cenk eder. Ahali, yörenin papazı ile huzura varır ve gördükleri üzerine papaz “Sizin şeyhiniz akıl midir, divane midir, belli değil.” der. Taptuk Emre cüppesini üzerinden çıkarır ve görülür ki vücudu kan revan içindedir. Bu sırada Sarı Saltuk, Bulgar diyarında gazadadır. Küffar ordusu ile alperenlerin savaşı şeyhe malum olur. Bu anlatı üzerinden Sarı Saltuk, Taptuk Emre ve Yunus Emre'nin ilişkisine ve dervişlerin yürüttüğü gaza faaliyetlerine menkıbevi şekilde değinilir.<sup>82</sup>

İkinci bölümden itibaren dergâhta görülen Aynalı isimli yarı meczup derviş, Kalenderîleri anımsatmaktadır. Tıpkı Kalenderîler gibi boynunda ve belinde ses çıkaran kemikler olan derviş sürekli “Olanlar oldu, ölenler öldü.” der. Taptuk

---

<sup>81</sup>Vahdet-i vücûd telakkisi Alevi-Bektaşî öğretinin de beslendiği tasavvufî akımlardan olup varlığın birliği anlamına gelir. Tevhit ise “Tanrının varlığını, birliğini, kemâl sıfatlarıyla muttasıf olduğunu, noksan sıfatlardan ârî bulunduğunu, eşi, benzeri, ortağı bulunmadığını bilmek ve buna inanmaktadır.” Tevhidin üç mertebesi vardır: Tevhîd-i ef'âl, Tevhîd-i sıfât ve Tevhîd-i zat. Tevhîd-i ef'al yapılan her işi Tanrının işi bilmektir. Tevhîd-i sıfât bütün sıfatları tanrı sıfatı bilmek, Tevhîd-i zat ise her şeyin izafi bir varlıkla var olduğunu, gerçek varlığın Tanrı varlığında bulunduğunu bilmektedir. (Gölpınarlı, 2009, s. 58-59). Dizide tevhit inancı bu minvalde ele alınmıştır. Yunus Emre'ye dergâhta ilk iş olarak temizlik işleri verilmesi, akabinde kadılık vasfına dayanarak bir miras davasını çözmek istediğinde “ben bilmem zikri” verilmesi bu hususa örnek verilebilir. Konunun dışına taşmamak amacıyla bu hususlar detaylandırılmamıştır.

<sup>82</sup>Sarı Saltuk (Saltuk), Barak Baba, Taptuk Emre ve Yunus Emre'nin arasındaki bağlantı Yunus Emre'nin şu dizelerinde görülür.

*Yunus'a Taptuk u Saltuk u Barak'dandır nasip  
Çün gönülden cüş kıldı men nice pinhan olam*

Ayrıca Saltukname'de Taptuk Baba ile Sarı Saltuk'un ilişkisine değinilir. Kadınlı erkekli zikir meclisleri düzenleyen Taptuk Baba'yı Sarı Saltuk uyarmak ister, bunun bir sakıncası olmadığını gösteren Taptuk Baba, Sarı Saltuk'a mürit olur (Ocak, 2016d, s. 113-114). Karamustafa'ya göre de Barak Baba'dan Yunus Emre'ye uzanan tarikat zinciri anlamlıdır (2019, s. 78).

Emre'nin çok ihtimam gösterdiği Aynalı ile Yunus Emre dördüncü bölümde yolda karşılaşırlar. Yunus, yanındakilere kim olduğunu sorar. Yanındakiler Aynalı'nın eski bir gazi olduğunu ve Sarı Saltuk ile savaştığını anlatırlar. Bu derviş tiplemesinin XIII. yüzyıldaki tasavvufi cereyanlara bir gönderme olarak tasvir edildiği düşünülmektedir.



**Resim 3.15.** Aynalı (sağda), Yunus Emre ve Molla Kasım

Dizinin altıncı bölümünde Hacı Bektaş Veli Velayetnamesinde yer alan menkıbeden yola çıkılarak buğday sahnesi Yunus Emre'nin rüyası olarak kurgulanmıştır. Yunus rüyasında Hacı Bektaş Veli'yi görür ve ona hediyesini sunar. Hacı Bektaş Veli ne istediğini sorar ve Yunus kuraklık nedeniyle köyünün ihtiyarlarının kendisini buğday istemek için yolladıklarını söyler. Hacı Bektaş Veli “Sana buğday yerine himmet versek ister misin?” diye sorar. Yunus himmeti kabul etmez ve buğday ister. Rüyasının devamında pişman olup geri dönerek nefes ister. Hacı Bektaş Veli onun vaktinin geçtiğini ve Yunus'un kilidini açacak anahtarı Taptuk Emre'ye verdiğini söyler. Bu noktada uyanan Yunus kadılıktan vazgeçer ve dervişliği seçerek Taptuk Emre'ye intisap eder. Yunus Emre Aşkın Sesi filmindeki buğday isteme sahnesine benzer bir şekilde rüya kurgulanmıştır.

Sekizinci bölümde tespih dizen Taptuk Emre, Yunus'a “Neden on ikinci daireden sonradır pul?” diye sorar ve “On iki imamdan. Beşincide görürsen de sakın şaşırma, o da beş kişi olan ehlibeyte misaldir.” diye açıklar. Bölümde on iki imam ve ehlibeyt vurgusu yapılan bir diğer sahne de aşure kaynatma sahnesidir. Taptuk Emre aşureyi anlatırken “Kazanlar on iki çeşit ile yapılır. On iki imama delalettir. Bu aşure Hasan ile Hüseyin'in şehadetinden önce şenlikler için yapılırdı. Tufan bitende gemisi karaya

oturunca elindeki yiyeceklerle Nuh Aleyhisselam pişirdi ilkin bunu. Nuh'un gemisi 10 Muharrem'de oturdu karaya. Tufan 10 Muharrem'de indi. Yine İbrahim Aleyhisselam 10 Muharrem'de doğdu. Musa eliyle Kızıldeniz 10 Muharrem'de ikiye ayrıldı. İsrailoğulları 10 Muharrem'de kurtuluşa erdi. İşte o sebeple şenlik idi aşure.<sup>83</sup> Ne vakit ki efendimizin göz bebeklerinin kanı akıtıldı Kerbela'da işte o gün de bir 10 Muharrem idi. O günden bu yana şenlik değil, keder olur bize 10 Muharrem.” der. Gazi dervişlerin itikadi yaşamında yoğun önem atfedilen Hz. Ali, on iki imam ve ehlibeyt sevgisi dizide Taptuk Emre ile seyirciye aktarılır.

Dokuzuncu bölümde aşure, on iki imam ve Kerbela olayının işlenmesine devam edilmiştir. Taptuk Emre, sohbet esnasında Kerbela'yı ve Hz. Hüseyin'in şehit edilmesini menkıbevi bir şekilde anlatır. On iki imamın tevhidini temsil ettiğini söyler. Ahmet Yesevi'nin hikmetlerinden ahir zamanın şeyhleri ile ilgili olanları okur<sup>84</sup> ve “Sahte ahir zaman şeyhlerinin ataları da gün geldi Hz. Hüseyin'in kanını döktüler Kerbela'nın toprağına. O Kerbela ki ker ve bela. Üzüntü ile belanın yurdu. Ki dedesi Allah'ın Resulü bunun olacağını ona söylemiş idi. Başım toprak, özüm toprak, cismim toprak, Hakk'a kavuşur muyum diye ruhum müştak. Her şey ona kavuşur muyum diye can atar. Boşa söz söyler mi pirim Yesevi? Kerbela'ya geldikleri vakit döndü yoldaşlarından birine sordu İmam Hüseyin Efendimiz. Burası neresidir? dedi. Adı nedir bu memleketin? Kerbela dedi o soruyu yönelttiği. Cevabı duyan Hz. Hüseyin devesinden indi. Gözleri yaşardı. Allah'ım dedi. Kerden ve beladan sana sığınırım. Burası kanımızın döküleceği yer dedi dostlarına. Zalimler sandılar ki onu öldüreceğiz. O bekler ki o ona kavuşsun. Tevhit sırrına erişsin.” der.

---

<sup>83</sup>Alevi inanç dairesi içindeki ritüellerde yemeğin yoğun yer aldığı görülmektedir. Cemde on iki hizmetin yerine getirilmesinde yeme-içme merkezli hizmetler bulunmaktadır. Aşçı, ekmeççi, kilerci, kurbanı gibi görevliler Cemdeki yiyeceğin hazırlanmasında görev alırlar. Ritüelin içeriğine göre yiyecek sayısı ve çeşitliliği de değişiklik gösterir. Muharrem-Aşure kurbanı Cemlerinde aşure ritüel yemeği olarak hazırlanır (Ersal, 2017, s. 145-147). Alevilik-Bektaşılık içinde aşure matemi temsil eder. Hz. Hüseyin ve onunla birlikte Kerbela'da şehit olanları anmak için pişirilir ve dağıtılır (Akbulut, 2010, s. 270). Aşure, Alevilik-Bektaşılık içinde yasın yanı sıra şükür için de pişirilir. Kerbela'da Hz. Hüseyin şehit edilirken küçük oğlu İmam Zeynel Abidin kurtulur. İmam Zeynel Abidin'in kurtuluşu soyun devamını sağlamış ve aşure yas ile birlikte şükürün iç içe olduğu bir ritüel haline gelmiştir (Aytaş, 2010). Ayrıca aşure pişirme sadece Aleviliğe mahsus olmayıp İslamiyet içinde önemli bir gelenek olarak bulunur. Aşurenin pişimine esas birçok dinî olay referans gösterilir. Aşurenin pişirildiği on muharrem gününde Hz. Musa'nın kavmini kurtardığına, Hz. Adem'in tövbesinin kabul edildiğine, Hz. İbrahim'in doğum günü olduğuna ve oğlunu yanmaktan kurtardığına, Hz. Yakup'un oğlu Yusuf'a kavuştuğuna, Hz. Yunus'un balığın karnından çıktığına, Hz. İsa'nın göğe çekildiğine inanılır (Akbulut, 2010, s. 270).

<sup>84</sup>Ahmet Yesevi'nin ahir zamanın sahte şeyhleri için yazdığı hikmetler için bk. (Kaval, 2019).

Onuncu bölümde dergâhta çıkan bir dedikodu üzerine Ahi Piri Mesut Ağa “eline, beline, diline” der. Bu diyalog ile Ahi Teşkilatı ile Bektaşilik arasındaki bağın sinyalleri verilir. On birinci bölümde benzer bir kullanım dergâhın yönetim işlerinden sorumlu Molla Kasım’ın sohbetinde de görülür, o da “eline, beline, diline” der. Bunun yanı sıra Moğol baskısı ve gaza faaliyetlerine on birinci bölümde de değinilir. Mesut Ağa, Taptuk Emre’ye Moğolların Konya’ya baskı yaparak dergâhları, cenge gazi taşınması nedeniyle muhasara ettireceğini anlatır.

On altıncı bölümde Yunus, rüyasında Şeyhi’nin öldüğünü ve müritlerinin dağıldığını görür. Müritlerden Minberci Hasan’ı sorduğunda “Şeyh Ahmet Cemi Hazretlerine intisap eyledi, Elazığ’a göçtü. Geçen kurbanda bir iki Vefaî dervişi gelmiş idi yöreden, onlardan da işittim, hâli vakti yerindeymiş.” cevabını alır. Dizide Sünni İslam anlayışı içinde tasvir edilen dergâhın<sup>85</sup> müritlerden birinin Vefaî Şeyhi Ahmet Cemi’ye intisabı ilginçtir.<sup>86</sup> Dizide bu üstü kapalı anlatı ile aslında Taptuk Emre’nin Kalenderî/Vefaî öğretiyeye uzak olmadığı da işlenmiştir. Yunus Emre’nin rüyasında sorduğu dervişlerden biri olan Çağrı ise Söğüt’te Osman Gazi ile gazadadır. Bu bölümde de rüya üzerinden dönemin önemli aktörlerinden gazi dervişler hatırlatılmıştır.

Yirminci bölümde Yunus’a yeni görev olarak sakalık postu verilir. Sakalık postu Mevlevilik ve Alevilik-Bektaşilikteki hizmetlerden biridir. Mevleviliğin ve Bektaşiliğin usul ve erkânının Mevlânâ Celaleddin Rumi ile Hacı Bektaş Veli’nin ölümünden çok sonraları oluşturulduğu dikkate alındığında anakronik bir hata yapıldığını söylemek mümkündür.

Taptuk Emre, Yunus Emre’ye sakalık postunu verdikten sonra sohbetinde suyun önemini anlattır ve “Derviş, derviş deyiverip dururuz. Hele bir onu anlat sen. Nasıl bir şeymiş bu dervişlik dedikleri? Der-viz Farsçada der kapı, viz gezen, tozan, dolaşan. Derviz’den derviş. O lügatteki manası. Ben size hayattaki manasını deyivereyim. Bir

---

<sup>85</sup>Dizide Taptuk Emre’nin kıldırıldığı sabah ve akşam namazlarından sonra dergâhta tilavetli (Kur’an-ı Kerim’in kurallara göre okunması) Kur’an-ı Kerim okunmakta ve kadınlar ve erkekler Sünni öğretilerde olduğu gibi sohbetlerde haremlik/selamlık şekilde ayrılmaktadır. Ayrıca birinci sezonda Taptuk Emre’nin kızı Bacım dizide erkeklerle konuşurken yüzünü kapatmaktadır. Ocak, Taptuk Emre’nin Kalenderî zümreleri gibi şeriata uymadığını ve Yunus Emre’nin de Kalenderî-Melameti akım içinde ele alınarak incelenmesi gerektiğini belirtir (2017a, s. 124).

<sup>86</sup>Elâzığ ilindeki Alevi köylerinden Şeyh Hasan köyünde meftun olan Şeyh Ahmet Dede’nin şeceresi Vefaîliğin kurucusu Şeyh Ebul Vefa’ya bağlanır (Şen ve Delice, t.y.).



kâmil-i mürşide biatını veren ve yola çıkan seyrisülûka başlayan kişi. Peki bu işin temeli nere var? Nere dayana? Öyle ya. Nedir bu derviş, derviş dedikleri. Hırka ile taç olmasa gerek. Öyle olsa idi pazara giderler idi. Dergâhta satılan ne ola ki? Onu da deyivereyim madem size. Onlar da öyle her yerde anlatıverilmez. İşin aslı şu: Hz. Peygamber bir sözünde der ki ben fakrıyla övünürüm. Buradaki fakr ne ola ki? Bildiğimiz fakr, yok, yokluk, fakirlik. Der ki Peygamber, ben yokluğumla övünürüm. O hâlde nedir derviş? Cevap: Peygamberdendir. Derviş fakr ehlidir. Yokluk ehlidir. Fakr, yokluk insanın kendi nefesine müstakil bir benlik izafe etmemesidir. Varlığın hakka ait olduğunu bilmesidir. Şimdi ne der bu, dersiniz. Eyî, eyî anlatıvereyim. Pirimiz Ahmet Yesevi Hazretleri de dervişlik için Hz. Ali'den naklen buyurmuştur ki 'Bir kimse gece kalkıp namaz kılmaz, gündüz hizmet etmez de şeyhlik iddiasında bulunur ise işi batıl olur.' Sonra ne buyurur pirim Yesevi Hazretleri Hz. Ali'mizden naklen 'Ey derviş, bil ve uyanık ol ki evvela şeriat kelimesini, ikinci olarak tarikat kelimesini, üçüncü olarak hakikat kelimesini, dördüncü olarak marifet kelimesini bilmek gerek. Eğer ki bir kimse sufi ise ve bunları bilmez ise sufi değildir.' Biz değiliz, Hz. Ali'dir sözün sahibi. İşte Hz. Ali'nin ağzından dervişlik bu. Pirim Yesevi'nin ağzından dervişlik bu. Bir de işin usulü, erkânı vardır ki o olmadan yola çıkan menzile varmaz. Dört makam, kırk mertebe. Onlar da işin başkaca sırları. Bu yol aşk yolu. Riya sahipleri bu yola gelemmez. Benliği terk etmeden, melamet ehli olup kınanmaktan korkmayan peygamberin avlusunda yaşayan malsız, mülksüz ashabı suffe misali yalınca olup dünyadan yüz çevirmeden dervişe dönülmez." der. Taptuk Emre'nin vaazından anlaşıldığı üzere dizide dervişlik dönemin tasavvuf anlayışına uygun olarak "fakr" ve melamet üzerinden inşa edilir. Ahmet Yesevi'nin hikmetleri çerçevesinde işlenen dervişlik için fakrın yanında dört kapı kırk makamın tamamlanması gerekmektedir.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup>Melâmetîler Tanrı'ya ulaşmanın yolunun aşk ve cezbe olduğuna inanırlar (Gölpınarlı, 2009, s. 162). Melâmetîlik "Hak Teâlâ ile beraber olmak için sırrını gizlemek, yakınlık ve kulluk adına kendini kınamak (*levm, melâmet*), halka yalnız kusur ve kabahatlerini gösterip iyiliklerini gizlemek suretiyle onun kınamasını celbetmek"tir. Fakr ve tecerrüd (bekârlık), yani her türlü dünyevi ihtiyaç ve istekten olabildiğince uzak durmak ilkesi Melâmetîlik içinde önemli bir yere sahiptir (Ocak, 2017a, s. 64-65). Köprülü'ye göre Horasan Erenleri ile Melâmetîlik aynı şeyi ifade etmektedir. Selçuklu Dönemi'nden itibaren Anadolu'ya Yesevi'ye tarikatına mensup dervişler ile Horasan sufileri denilen Melâmetîliğe mensup şeyhler gelmiştir (2017, s. 31). Nitekim Ahmet Yesevi hikmetlerinde Hz. Peygamber Melâmet ve zahitlik noktasında bir veli gibidir (Özköse, 2017, s. 104). Ahmet Yesevi, erkânı Hz. Ali'ye dayandırarak dört kapı ve kırk makam üzerine inşa etmiştir. Fakr-name adlı eserinde Yesevi "Hazret-i Ali raziya'llahü anhu rivayet kılurlar kim dervişlik makamı kırk turur. Eğer bilib amel kılsa dervişliği pak turur; ve eger bilmesee ve örgenmese, dervişlik makamı anga haram turur ve câhil turur. Ol kırk makamın onı makam-ı şerî'atda turur ve onı makam-ı tarikâtte turur ve onu makam-ı ma'rifette turur ve

İkinci sezonun tez konusu için önemli bölümleri yirmi üçüncü, yirmi altıncı, otuz ikinci, otuz üçüncü, otuz altıncı, kırkıncı, kırk birinci, kırk ikinci bölümlerdir. İkinci sezon ile birinci sezon arasında dikkate değer bir yenilik Aynalı'nın dergâhta bulunmamasıdır. Aynalı yerine hırkası ile konuşan, daha meczup<sup>88</sup> özellikler gösteren Veli isimli derviş görülür. Bu derviş sürekli diğer dervişlerin yanına gelerek “Hayat pahalı.” der.

Yirmi üçüncü bölümde Taptuk Emre'nin kızı Bacım Sultan ile kardeşliği Zahide, falcı Meryem Ana'ya fal baktırmaya giderler. Falcı kadın Şamanist özellikler taşır. Fal baktığı yerde birçok kemik vardır. Bacım Sultan, sırnı suya söyler ve su kana dönüşür. Diğer dizilerde görüldüğü gibi falcı gelecekte olacakları bilen kam/şaman bir kadın tasviridir.

Yirmi üçüncü bölümde değinilmesi gereken bir diğer husus Candaroğlu beyine gelin giden Zahide Hatun karakteridir. Zahide Hatun, Bacım Sultan'ın kardeşliğidir. Bu karakter, dizide yer almamasına karşın Taptuk Emre'nin bir musahibi olduğunu düşündürmektedir. Nitekim Taptuk Emre dizide Ahiler ile yakın ilişkiler kurmuş ve kabul görmüş bir şeyh olarak kurgulanmıştır.<sup>89</sup> Ayrıca yirmi üçüncü bölümde Taptuk Emre sohbetinde buğdayın hikâyesini anlattıktan sonra geçmişe dönülür ve Yunus Emre'nin Hacı Bektaş'tan buğday istediği sahne tekrar gösterilir.

Yirmi altıncı bölümde Ahi Piri Mesut, sabah dükkânlar açılmadan “Mevcudumuz tamam ise gülbangimizi çekelim ağalar.” der. “Allah Allah! Allah Allah! Vakti şerif hayrola. Hayırlar fethola. Şerler def ola. Münkir münafık fak ola. Sözümüz üstün ola.

---

onı makam-ı hakikâtte turur.” (Duran, 1997, s. 12). Derviş, bu dört kapıdan geçen ve kırk makamı tamamlayan kişidir. Hacı Bektaş Veli'ye atfedilen Malakat adlı eserde de Fakr-name'ye benzer şekilde dört kapı kırk makamdan bahsedilir (Özcan, 2004).

<sup>88</sup>Meczupluk ve delilik gündelik yaşamda birbirinin yerine kullanılan ve aklın karşısında öteki konumunda olan iki kavramdır. Meczupluk deliliğe göre mistik anlamlar da taşıyan bir ötekilik halidir. Bu haliyle meczupluk Allah aşkı ile yanıp tutuşan velilik hallerinden biridir. Veliler Allah'a birçok yoldan geçerek ulaşırken meczup Allah'ın birden kendisine yaklaştırmasına mazhar olur ve aklını ve şuurunu kaybeder. Dinsel bir vesileyle aklını kaybeden meczuplarda bir hikmet ve ibret vardır. Sinemada bu meczupluk halini konu edinen film sayısı sınırlı iken deliliğin *Deli Deli Küpeli*, *Çıplak Vatandaş*, *Takva* gibi birçok filmde konu edinildiği görülmektedir (Ertaylan, 2017).

<sup>89</sup>Ahi loncalarında her tüccarın “ortak ya da kardeşi” bulunmaktadır. Meslek loncaları ile derviş tarikatları arasındaki yakınlık ile bu kardeşlik bağı Alevilik-Bektaşilikte muhasipliğe dönüşmüştür (Melikoff, 1998, s. 160-161).

Nefesimiz can bula. Kılıncımız keskin ola. İşlerimiz bereketli ola. Allah, hak erenler, on iki imam, on dört masumu pak efendilerimizin şefaatinde ayırmaya. Doksan altı bin Horasan erleri, elli yedi bin Rum sadıkları, dünyada ahirette yardımcımız ola. Pirim, üstadım Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli kuddise sırrıhu'l-âli efendimiz dünyada ahirette gözcümüz ola. Allah, erenler, namerde değil, merde dahi muhtaç eylemeye. Kimseye varıp boyun büktürüp halim şudur dedirmeye. Allah, hak erenler, ikrarlarımızda dahi sabit kadem eyleye. Nuru nebi, sırr-ı Ali, pirim üstadım Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli, üçler, yediler, kırklar, haziran, kayivan, muhibbi aşikan, sadıkhan, Muhammed Ali demine hu diyelim. Allah eyvallah hu dost.” Ahiler “Hu.” diye karşılık verir. Dizide ahilerin sabah gülbangi Bektaşilikteki sabah gülbangine çok benzemektedir. Dizide Ahilik ile Alevi-Bektaşilik arasındaki yakınlık ve benzerlik bu gülbang ile anlatılmıştır.<sup>90</sup>

Otuz ikinci bölümde Taptuk Emre, nefis ile savaşmayı Hz. Ali üzerinden menkıbevi şekilde Yunus'a anlatır. Yunus rüyasında dört tabut görür. Üç tabutun kapağını açtığına ilk üç halifeyi görmesine karşın dördüncü tabut boştur. Kırk birinci bölümde nefis mücadelesini başaranca dördüncü tabutun içeriğini de görür.

Otuz üçüncü bölümde Veli, hırkasına dergâha Bulgar diyarından Kaligra Kalesi'nden dervişlerin geldiğini söyler. “Sarı Saltuk pirimiz selamlarını göndermişler.” der. Birinci sezondaki “eline, beline, diline” vurgusu bu bölümde de vardır. Candaroğlu Argun Bey bir Yörük'ün arazisini almak için baskı yapar. Arazi sahibinin oğlu Ahi ocağına mensup bir esnaftır ve dükkânı yağmalanır. Candaroğlu Argun Bey, Ahi Piri Mesut'a dükkânın kapatılmasını söyler. Mesut Ağa “Elinden, belinden, dilinden dahi terazisinden eminiz.” diyerek bu isteği geri çevirir. Otuz altıncı bölümde de Taptuk

---

<sup>90</sup>Bektaşilikteki saban gülbengi “Sabâhlar hayr ola hayırlar feth ola şerler def ola münkir münâfik mât ola sözimiz üstün ola nefesimiz cân bula kılıncımız keskin ola Allâh Hak erenler on iki imâm on dört masûm-ı pāk efendilerimizin şefâatinden ayırmaya toksân altı biñ Horāsân erleri elli yedi biñ Rûm sadıkları dünyâda âhirette yârdımcımız ola Balım Sultân, Seyyid Alî Sultân Abdal Mûsâ Sultân Kaygusuz Sultân pirim üstâdım Hünkâr Hâcî Bektâş-ı Velî kuddise sırrıhu'l-âli efendilerimiz dünyâda âhirette gözcümüz ola Allâh erenler nâmerde değil merde dahi muhtâc eylemeye kimesneye varub boyun bükdürüb hâlim şudur didirmeye Allâh Hak erenler ikrârlarımızda sâbit-kadem eyleye nûr-ı Nebî sır-ı Alî pirim üstâdım Hâcî Bektâş-ı Velî üçler yediler kırklar hâzirân gâibân muhibbi-i aşıkân sâdikân, dem-i Kaygusuz Sultân Efendimiziñ el-Hâc Muhammed Âlî Hîlmî Dede Baba efendimiziñ demine Hû Allâh eyva'llâh Hû dost.” şeklindedir (Kaim, 2022, s. 120). Ahilik ve Bektaşilik erkân benzerliği konusunda ayrıca bk. (Sarıkaya, 2003).

Emre, Candaroğlu Argun Bey'in oğluna "Keşke dememek için elimizi, belimizi, dilimizi doğruya yöneltmek yetse gerek." der.

Otuz altıncı bölümde Yunus Emre'nin dergâha odun taşımaya başladığını görülür. Kırkıncı bölümde Yesevi dervişleri Taptuk Emre'yi ziyaret gelirler. Kırk birinci bölümde Yunus, dergâhta kalan yetim ve öksüz bir çocuk olan İsmail'e gelen dervişleri anlatırken ocak kavramından bahseder. "Pirimiz Ahmet Yesevi ocağının çerağıdır, derler dergâhımız. Bir bizim değil ya. Ta Türkistan'dan Rumeli'ne kadar tüter ocaklarımız. İşte hepsi birbirine bağlıdır gönülden. Oradan tanış olurlar birbirlerini bilmeseler dahi." der. Ocak kavramı Alevilik-Bektaşiliği oluşturan temel kavramlardandır. Dizide ocakları dede, baba, abdal unvanlı kişilerin oluşturduğu görüşünden yola çıkıldığı Yunus Emre'nin bu sözlerinden anlaşılmalıdır.

Veli'nin otuz üçüncü bölümde geldiğini haber verdiği Sarı Saltuk halifeleri, Horasanlı dervişlerden sonra dergâha ulaşırlar. Ziyaret sonunda Taptuk Emre, Sarı Saltuk halifelerinin arasına gaza faaliyetlerinde yer almak üzere bir demirci ve bir duvar ustası dervişini görevlendirir. Kırk birinci bölümde tarihsel seyre uygun olarak Rum abdallarının gaza faaliyetlerine değinilmiştir.

Dizinin sonunda velayet sırrına erişen Yunus, Taptuk Emre tarafından dergâhını kurmak üzere görevlendirilir. Dizide Yunus Emre Aşkın Yolcuğu filminde olduğu gibi insana duyulan aşk ile ilahi aşk başat olarak ilerlemiştir. Bacım Sultan'ın kardeşliği olan ve Candaroğlu Argun Bey ile evli olan Zahide Hatun'un Yunus Emre'ye âşık edilmesi, Taptuk Emre'nin kızı Bacım Sultan'ın da Yunus Emre'ye aşkı izleyici kazanmak için kurgulandığı düşünölen ögelerdir.

Dizi bir bütün olarak değeriendirildiğinde Taptuk Emre ile Yunus Emre'nin itikadi yapısının tarihsel seyirden bağımsız anlatıldığı görölmüştür. Bir başka ifadeyle Sünni İslam anlayışı içinde vahdet-i vücüd telakkisini yaşamaları tarihsel gerçekliklerinin senaryoya aktarılamadığını göstermektedir. Dizinin aksayan yönleri olmasına karşın Alevilik-Bektaşilikte yoğun önem atfedilen ve adlarına ocaklar olan gazi dervişlere yer verilmesinin Aleviliğin tarihsel sürecinin hatırlanmasına katkı sağladığı düşünölmektedir. Ayrıca Taptuk Emre'nin Ahiler ile yakın ilişkiler içinde olması,

sohbetlerinde ehlibeyt, on iki imam, dört kapı kırk makam gibi hususlara değinmesi dönemin tasavvufi yaklaşımlarına uygundur.

### 3.2.3. Alef



Resim 3.16. Alef dizi afişi

Senaryo	:Emre Kayaş, İtir Arda, Avni Tuna Dilligil
Yönetmen	:Emin Alper, Gökhan Tiryaki,
Yapımcı	:Yaman Birman, Mehmet Altıoklar, Metin Alihan Yalçındağ
Yıl	:2020-2022
Sezon Sayısı	:2
Bölüm Sayısı	:16
Oyuncular	:Kenan İmirzalıoğlu, Ahmet Mümtaz Taylan, Melisa Sözen, Hatice Aslan
Dizinin Konusu	:XVI. ve XVII. yüzyıldaki tasavvufi hareketler ile bağı olan cinayetler
Olay Örgüsü	: Mistik polisiye türünde olan dizinin birinci sezonunda Cinayet Büro Amiri Settar ile İngiltere'den Türkiye dönen Komiser Kemal, İstanbul'da işlenen cinayetleri araştırırlar. İşlenen cinayetlerin XVI. ve XVII. yüzyıldaki tasavvufi hareketler ile bağı bulunmaktadır. Araştırmalar sırasında Kemal, üniversitede İslam tarihi üzerine çalışan Yaşar'a ulaşır. Yaşar, cinayetleri aydınlatmalarında yardımcı olmak için Kemal'e tasavvuf tarihi hakkında bilgiler verir. Dizide tarihsel seyirde

gerçekleşen olaylar Mevlevi tekkelerinde geçmektedir. Dizi doğrudan Alevilik-Bektaşilik ile ilgili olmamakla birlikte Alevi-Bektaşiliğe ilişkin hususları barındırmaktadır.<sup>91</sup>

Dizinin ikinci bölümünde Yaşar'ın bir makalesini okuyan Kemal, kendisinden bilgi almak üzere üniversiteye gider ve Yaşar'ın dersine girer. Yaşar derste Mu'tezile'yi anlatmaktadır. Ders sahnesi detaylandırılarak izleyiciye tasavvuf tarihi hakkında şu bilgiler verilir. "VIII. yy. ortalarında geleneksel İslam'ı hemen her yönüyle sorgulayan bir düşünürler okulu çıkıyor. Mu'tezileciler olarak bilinen bu kelamcılar İslam düşüncesiyle eski Yunan'ın akılcı geleneği arasında bir sentez arıyorlar. Yani Kuran'da bildirilen her şeyi akıl süzgecinden geçirip akıl yoluyla kavramayı öneriyorlardı. Onların bu düşüncesi de dönemin halifesi Memun'a fazlasıyla hitap ediyor. Halife Memun, Mu'tezile'nin izinden gidiyor ve Kuran'ın Allah'ın kelamı olduğu yolundaki geleneksel görüşe doğrudan ters düşen bir dogma benimsiyor. Şimdi bu düşünceye göre Kuran, Allah tarafından yaratılmıştı fakat onun kelamı değildi. Ve kelam bildiğiniz üzere Allah'ın sıfatı olması sebebiyle ezeli ve ebedi sayılır. Peki, Kuran Allah'ın kelamı değilse sadece yaratılmış bir sözse ne olur? O zaman yaratılmış diğer şeyler gibi değişir ve değiştirilebilir. Kimi tarihçilere göre bu görüş Memun gibi bir yöneticiye sürekli kutsal metin referans göstererek onu sınırlamaya çalışan ulema karşısında geniş bir hareket alanı açıyordu. Nitekim tam da bu yüzden Memun, Mu'tezile görüşünü devlet dinî katına çıkarıyor ve onun bu sert dönüşü ulema ve halk arasında çok büyük bir tepkiye sebep oluyor." Dizide Mu'tezile ve dönemin halifesi Memun tarihsel gerçeklikten uzaklaşmadan seyirciye tanıtılır.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup>Dizinin ikinci sezonu Mah-ı Hülya adı ile 2022 yılında yayınlanmış olup Osmanlı'dan günümüzde psikolojik rahatsızlar ve tedavi yöntemleri üzerine kurgulanmıştır. Nevşehir'de (Kapadokya) çekilen ikinci sezonda birinci sezonda olduğu gibi birtakım cinayetler işlenmekte, Cinayet Büro Komiseri Çınar ve ekibi cinayetleri araştırmaktadır.

<sup>92</sup>VIII. yüzyılda ortaya çıkan Mu'tezile'yi diğer mezheplerden ayıran ana öge Yunan felsefesi çerçevesinde Kuran ve hadisleri akıl yoluyla anlamaya çalışması ve sorgulamasıdır. Onlara göre akıl öndedir ve iyi ile kötüyü ayırt edebilir. Kuran kadim değildir. Abbasi Halifesi El-Memun bu mezhebi kabul etmiştir. (Gölpınarlı, 2019, s.81-85). X. yüzyılda yaşamış Eşariye kelamcısı Abdülkahir El-Bağdadî de Mu'tezile fikraları hakkında "Güçlü ve Ulu Allah'ın kelâmının, emrinin, nehyinin ve hayrının sonradan olduğu (hudûs) hakkındaki görüş üzerinde birleşmeleridir. Hepsisi de Aziz ve Celil Allah'ın kelâmının sonradan olduğunu (hadis) iddia etmişlerdir. Bugün onların pek çoğu, O'nun kelâmına yaratılmıştır (mahlûk), derler." demektedir. Mu'tezile fikraları için bk. (El-Bağdadi, 2018; Gölpınarlı, 2019).

Üçüncü bölümde cinayet büro amirliğine katil kesik bir baş ile ses kaydı gönderir. Ses kaydında “Hakikatin çağrısına gözler kör kulaklar sağır kalacak. Cennete inanmayan şehitlerin hikâyesini kimse bilmek istemeyecek. O şehitlerin ruhları Allah’a karıştı. Oysa günahkâr ruhlar bedenden bedene gezecek. Merak etmeyin Nusret Işıklar (maktul), Mustafa Diriler (maktul) yeni bedenlerde dirilecek. Merak etmeyin kötülük daim olacak.” der. Katil, kendi inancını günahkâr olarak niteler ve “ruhların bedenden bedene gezmesi” ile tenasühü anlatır.<sup>93</sup>

Dördüncü bölüm “Eylül 1656” yazısı ile başlar. Bir Mevlevi zaviyesine kâfir oldukları gerekçesi ile saldırılır ve tekke kundaklanır. Günümüze dönüldüğünde maktullardan birinin karnından derviş aynası çıkar. Komiser Kemal, Yaşar ile görüşmeye üniversiteye gider. İzleyiciye Kemal ile Yaşar’ın görüşmesinde Kalenderîlik, didaktik bir şekilde sunulur. Yaşar, derviş aynası ve dervişliği anlatır. “Kalenderîler gibi gezgin dervişler böyle her biri buna benzeyen uzun saplı bir ayna taşır ve karşılaştığı kişiye doğru tutarlarmış. Sonra da bak ne kadar kısa süre içerisinde şimdiden farklı görünebileceğini düşün, Öyleyse alçak gönüllü ve dindar ol. Ruhunun iyiliğini düşün derlermiş.” Kemal, Kalenderîlerin kim olduğunu sorar ve Yaşar, anlatmaya devam eder. “Bir çeşit züht hareketi. Yani dünya nimetlerini reddeden. Müesses Osmanlı nizamının sapkın addettiklerinden.” Kemal, akabinde “Bu tarikatların temel özellikleri, ayırt edici savları nelerdir acaba?” diye sorar. Yaşar “Nereden başlasam? Malum sufilik dinin biçimsel kurallarından ziyade Allah’a vect, aşk bir tür kendinden geçmeyle ulaşmayı hedefler. Anadolu’da da XV. yüzyıla kadar İslam’ın resmî yorumları ile bizim halk İslam’ı dediğimiz tasavvuf ağırlıklı gelenek arasında öyle ciddi bir çatışma yok. Ama ne zamanki Osmanlı İmparatorluğu güçlenip yükselişe geçti, onun merkezindeki ulemanın belirlediği Ortodoks Sünniliği, bütün Balkanlar ve Anadolu’daki geçerli tek yorum hâline geldi. Hatta ilk kez o dönemde Osmanlı uleması kendi yorumu haricindeki tüm yorumları sapkınlık olarak tanımlıyor. Halk içinde yaşayan pek çok tasavvufi pratik de bu tanımın içine girdi. Şimdi bu dünyanın nimetlerini reddedip yarı aç dilenerek yaşayan, şeriat ve toplum kurallarını hiçe sayan

---

<sup>93</sup>Tenasüh (reenkarnasyon), insan ruhunun başka bir bedene intikali anlamına gelir. İnsan ruhunun, insana, hayvana, bitkiye veyahut cansız bir nesneye geçmesi gibi biçimleri olan bu inancın en yaygın olduğu yer Hindistan’dır. Hindistan’da yoğun yaşanan dinlerden olan Budizm’de tenasüh (reenkarnasyon) başat öğelerdendir. Türk evliya menakıbnamelerinde de tenasühe rastlanmaktadır (Ocak, 2017b, s. 183-184).

dervişler hep vardı. Ama baskı ile karşılaştıklarında daha da isyankârlaştılar. Hatta size yabancı seyyahların bu dervişleri konu ettiği çizimleri göstereyim.<sup>94</sup> Bu dervişler namaz, oruç, gibi şeriatça farz sayılan bütün dinî amelleri anlamsız bularak reddettiler. Bunların Allah'a ulaşmakta yardımcı olmayacağını sadece iktidar peşindeki dinî yöneticilerin halk denen sürüyü gütmek için uydurdukları kurallar olduğunu ileri sürdüler. Yani hatta toplumsal davranış kurallarını da hiçe sayıp bir tür anarşizme vardılar.” Kemal “Bu durum onların ortadan kaldırılmasına sebep oldu tabii ki.” Yaşar “Aynen. XVII. yüzyıldan sonra arşivlerde bu tür kayıtlara rastlamıyoruz.” Dizide Kalenderîler ve derviş sufiliği tarihsel gerçeklikten uzaklaşmadan seyirciye tanıtılır. Kemal'in araştırdığı derviş grubunun hangisi olduğu belirtilmez fakat bölümün bir Mevlevi zaviyesine kâfirlik nedeniyle saldırılması ile başladığı göz önüne alındığında bu grubun Şemş-i Tebrîzîler olduğu rahatlıkla söylenebilir.<sup>95</sup>



**Resim 3.17.** Dizide gösterilen derviş aynası

Bölümde ayrıca Kemal'in ortağı Settar'ın araç kullandığı sahnede Alevilik-Bektaşilikte yedi ulu ozandan biri kabul edilen Nesimi'nin Haydar Haydar adı ile bilinen deyişine yer verilmiştir.

<sup>94</sup>Yaşar'ın Kemal'e gösterdiği üç çizim vardır. Birincisi, Alman Seyyah Salomon Schweiger'in, XVI. yüzyıldaki Kalenderî dervişlerine ait çizimi; ikincisi, Fransız seyyah Nicolas de Nicolay'ın XVI. yüzyıldaki bir cami dervişine ait çizimi; üçüncüsü de İngiliz diplomat Paul Ricaut'un XVII. yüzyıldaki Kalenderî dervişlerine ait çizimidir. Seyyahların Kalenderî dervişlerine ilişkin çizimleri için bk. (Karamustafa, 2019; Ocak, 2017a).

<sup>95</sup>Mevlevi tekkeleri tarihsel seyirde iki kol olarak tasavvuf yolcuğuna başlamıştır. Birinci kol, Mevlânâ Celaleddin Rumi'nin oğlu Sultan Veled'in adını alan vecd hâlindeki dindarlığın şeriat ile uzlaşan “Veled kolu”, ikinci kol ise vecd hâlinde herhangi bir denetim ve kuralı reddeden “Şemş kolu”dur. Şems'in hayatta olduğu sürede bir tasavvuf yolu oluşturmamasına rağmen ikinci kol kendine onun adını verir. Şems kolu Kalenderî gruplar ile ilişki hâlinindedir. Onlar gibi baş ve yüzleri traşlı olup şarap içerler, toplumsal ve dinî pratikleri kabul etmezler (Karamustafa, 2019, s. 99-100).



Yedinci bölümde Komiser Yardımcısı Filiz, söz konusu zaviyenin 1584 yılında Mevlevilik altına gizlenen, aslen Safevîler ile temasta olan dinsizler olarak ihbar edildiğini söyler. Burada kastedilen topluluk Kızılbaş Türkmenlerden başkası değildir. İhbar ile Osmanlı-Safevî mücadelesinin yoğun yaşandığı XVI. yüzyıla tarihsel gerçekliğine uygun bir atıf yapılmıştır.

Yedinci bölümde ayrıca Komiser Yardımcısı Cihangir, Komiser Kemal'e Kayalar Mescidi'nin önemini anlatırken "XVII. yüzyılda yaşamış İsmail Maşukî isimli bir tarikat şeyhi müritleri ile birlikte at meydanında idam edilmiş. Bunun kafasını gövdesinden ayırmışlar. Ayrı ayrı denize atmışlar. Gövdesi bebek sahilinde bulunmuş. Müritleri de onu alıp Kayalar Mescidi'ne defnetmiş." der. Sahnenin devamında Kemal, İsmail-i Maşukî'nin kabrine gider. Mezar taşında 1508-1529 yazmaktadır. Dizide İsmail-i Maşukî'nin idamı ve defni tarihsel seyre uygun aktarılırken tarihsel bir hata yapılmıştır. İsmail-i Maşukî XVII. yüzyılda değil, XVI. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman devrinde yaşamış bir Bayrami-Melami şeyhidir. Nitekim bu husus mezar taşı sahnesinde de görülmektedir.<sup>96</sup>

Kemal ve Yaşar'ın yemek yediği sahne izleyiciye tasavvuf tarihi aktarılan sahnelerdendir. Kemal, Yaşar'a "Yasağ-ı Bed hakkında ne biliyorsun?" diye sorar. Yaşar "Sufilere yönelik baskıların arttığı bir dönem. Sema yasağı ve benzeri engellemelerin olduğu. Hatta bu baskı döneminden Mevleviler gibi yaygın kabul görmüş tarikatlar bile nasibini almıştı." diye açıklar. Kemal, İsmail-i Maşukî'yi sorar. Yaşar "Oğlan şeyh mi? Bayrami Melamiliğinin önemli kutuplarından. En genci." Kemal, bu sefer kutbun ne olduğunu sorar. Yaşar "Şeyh-tarikat lideri" şeklinde açıklar. Kemal "Maşukî'nin neden öldürüldüğünü biliyor musun?" der. Yaşar "Vahdet-i mevcudcu anlayışı ateşli bir şekilde savunduğu için. Zındık ve mülhit ilan edilmişti." diye açıklamaya devam eder. Kemal "Vahdet-i mevcud nedir?" diye sorar bu defa ve Yaşar "Orta Çağ tasavvuf geleneğinde iki anlayış vardı. Biri yaygın olan vahdet-i vücûd, daha az bilineni ise vahdet-i mevcud. Vahdet-i vücûd yaratılanla yaratanın bir olduğunu, tek kaynaktan geldiğini savunan tasavvuf anlayışıdır. Buna göre her şey birdir ve bir her şeydir. Etrafımızda görebileceğimiz ve göremeyeceğimiz her şey

<sup>96</sup>İsmail Maşuki'nin kabri ve idamı hakkında bk. (Gölpınarlı, 2017).

Tanrı'nın tecellisidir. Yani sen, ben, hepimiz onun parçasıyız.” der. Kemal tekrar vahdet-i mevcudu sorar. Yaşar anlatmaya devam eder. “Aynı birlik hâlinin biraz panteizm ve materyalizme yaklaşan hâli. Yani aslında tabiatın Tanrı olduğunu inancı. Vahdet-i mevcud da tüm varlıkların birliği inancını savunur. Fakat ona göre Allah denilen varlık evreni oluşturan varlıklar toplamından başka bir şey değildir. Tanrı kâinatın kendisidir.” Kemal, neden bu düşüncelerin tehdit oluşturduğunu sorar. Yaşar “Gerek vahdet-i vücûd gerekse de vahdet-i mevcud İslam’ın Tanrı anlayışı ile çatışır. Fakat vahdet-i vücûd anlayışın merkezî Sünni yorumlar ile uzlaşması mümkündür. Nitekim Sünni tasavvuf geleneği yumuşak bir vahdet-i vücûd yorumuyla Sünni ulemayla uzlaşmayı başardı. Fakat bu yol vahdet-i mevcudcu anlayış için neredeyse tamamen kapalıydı. Yani evreni Tanrı olarak gören bir anlayışın Sünni ulemayla uzlaşması mümkün değildi.” diye açıklar ve Kalenderî ya da Haydarîlerin siyasi ve dinî baskıdan kaçmak için Mevlevî ve Bektaşî tekkeleri gibi kabul gören sufizm hareketleri içinde eridiğini ekler.

Dizinin sezon finalinde katil Celal, esir aldığı Settar ile Boğaz Köprüsü’nden atlayarak intihar eder. Celal, atlamadan önce Komiser Kemal’e “Biz çoktan öldük. Biz o gece yana yana, döne döne öldük. Tıpkı Maşukiler gibi. Tıpkı Pir Sultanlar gibi.” der. İsmail-i Maşuki’nin yanında Pir Sultan Abdal’a atf yapılarak Osmanlı İmparatorluğu’nda zındık ve mülhit sayılan birçok kişi olduğu izleyiciye hatırlatılmıştır.

Dizi, “Alevîlikle de bağı bulunan düşünce akımları ve inanç biçimleri, vahdet-î vücûd ve vahdet-î mevcud anlayışı ile heterodoks olarak tanımlanan zümrelere gönderme yapmakta ancak Bayramî ve Mevlevî içindeki aykırı zühtçüleri merkeze almış görünmektedir” (Düzen, 2021, s. 57). Değinilmesi gereken bir diğer husus ise tasavvuf tarihi ve öğretilerinin tarihsel seyir ve öğretilerin esasları göz önüne alınarak senaryolaştırılmasıdır. Seyirci açısından sıkıcı olma riski taşıyan diyaloglar bu riski önleyecek şekilde cinayet kurgusuna başarılı bir şekilde eklenmiştir.<sup>97</sup> Ayrıca, Alevilik-Bektaşîliği de etkileyen tasavvufî hareketler ve düşünceler dizide detaylı

---

<sup>97</sup>Vahdet-i vücûd ve vahdet-i mevcud anlayışının Kalenderî zümrelerde nasıl tezahür ettiği hususunda bk. (Ocak, 2017a).

olarak anlatıldığından dizi Alevilik-Bektaşiliği doğrudan ele almamasına rağmen Aleviliğin bilgi kaybının önlenmesine katkı sunmuştur.



## SONUÇ

Birinci Dünya Savaşı ile Kurtuluş Savaşı gölgesinde yeşermeye çalışan Türk sineması dinî bir konuyu ilk defa Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Nur Baba isimli romanını perdeye taşıyarak ele almıştır. Bu kapsamda sinemada ilk ele alınan konu Bektaşilik olmuştur. Alevilik-Bektaşilik bu filmde sonra uzun yıllar perdede görülmemiş, 1950'li yıllarda çok partili hayata geçiş ile birlikte Hazretli Filmler Akımı olarak bilinen dinî referanslı filmlerin çekilmeye başlanması ile beraber tekrar perdede yer almıştır. Bu akım içinde Hacı Bektaş Veli, Pir Sultan Abdal gibi Alevilikte önemli şahsiyetlerin filmi yapılmıştır. Ticari kaygılar nedeniyle tarihî ve itikadi unsurların gözetilmediği bu filmler Alevilik-Bektaşiliği anlatmada da yetersiz kalmıştır.

1950'li yıllar aynı zamanda Sinemacılar Döneminin de başladığı yıllardır. Bu dönem Ömer Lütfü Akad'ın Vurun Kahpeye (1949) ve Kanun Namına (1952) filmleri ile başlatılır. Akad ile birlikte sinema kendi dilini oluşturmaya başlamıştır. Akad'ın sinemaya yaptığı olumlu katkılarının yanında sinemada Aleviliğin temsiline ilişkin katkıları da bulunmaktadır. 1967 yılında çektiği Kızılırmak-Karakoyun filminde bir Türkmen obasını perdeye taşımış ve obanın beyinin kızı ile çobanının aşkını işlerken Aleviliğin önemli ritüellerine de değinmiştir. Cem ibadetine yer vermiş, düşkünlük kurumu ve dara çekilme ile Aleviliğin sinemadaki görünürlüğüne katkı sağlamıştır.

1990'lı yıllara kadar sinemada Aleviliğin temsili sınırlıdır. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise sinema ve televizyonda yer alan konuların değişmesi ile beraber Alevilik sinemada daha fazla yer almaya başlamıştır. Fakat bu yer alışı Aleviliğin temsili noktasına yeterli olduğunu söylemek güçtür. Zira çalışmanın örnekleminin zaman dilimini oluşturan otuz yıllık süreçte Aleviliği başat unsur olarak ele alan yapım sayısının çok az olduğu görülmüştür. Bu hususların yanı sıra sinema filmleri ile dizi örneklerinden oluşan çalışmada bağımsız filmlerin Aleviliği başat öge olarak ele aldığı ve gerçeğe

yakın bir Alevilik algısına sahip olduğu değerlendirilmiştir. Popüler sinema filmi örneklerine bakıldığında ise Aleviliğin başat öge olarak kurgulanmadığı ve itikadi hususlara değinilmediği tespit edilmiştir.

Filmler ve diziler ele aldığı hususlar bakımından incelendiğinde *Hasan Boğuldu*, *O da Beni Seviyor* ve *Saklı Hayatlar*'ın mezhepsel farklılıklar yüzünden kavuşamama üzerine kurulu üç film olduğu görülür. Aşk teması işlenirken *Hasan Boğuldu* filminde Tahtacı/Türkmenlerin sosyal yaşamda kadın erkek iç içe olduğu ve Alevi-Bektaşî inancına mensup oldukları da anlatılmıştır. Filmde düğün sahnesi ile sosyal yaşam, Cem sahnesi ile de dinî yaşam işlenmiştir. Benzer şekilde *O da Beni Seviyor* filminde de Cem sahnesine yer verilmiş olup Cem ibadeti *Hasan Boğuldu* filmine göre daha gerçekçi kurgulanmıştır. Ayrıca filmde Alevi ve Sünni ailelerin bir arada uyum içinde yaşamalarına rağmen bu birlikteliğin sınırlarının ve Alevilerin gizlenme ihtiyacının vurgulanması sinemada gerçeklik algısı açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilmelidir. *Saklı Hayatlar* filminde ise cami ve Cem sahneleri iç içe izleyiciye sunulmuştur. Cem ve cami görüntüleri iç içe kurgulanırken Alevi ve Sünni inanç penceresinden benzerlik ve ön yargılar anlatılmaya çalışılmıştır. Ayrıca film iki ayrı mezhebe mensup kişilerin evliliği söz konusu olduğunda benzer ön yargılara ve kaygılara sahip olduğunu aktarmıştır. Bu minvalde filmde sağ-sol olayları ile toplumsal travmalar ele alındığından itikadi unsurlardan ziyade ön yargı başat ögedir.

Aleviliğin inanç ve yapısını Alevi genci İsmail üzerinden işleyen *Bir Ses Böler Geceyi* filmi itikadi yapıyı ana öge olarak alması nedeniyle diğer filmlerden ayrılır. Filmin konusunun Cem ibadeti, dedelik kurumu, taliplik, musahiplik gibi inanç ögeleri üzerine kurulması filmin en önemli özelliğidir. Film Alevi inanç sistemi içindeki bilgi kaybını ve bir Alevi gencin bu bilgiye ulaşma gayretini işleyerek sinemada Aleviliğin güncel sorunlarından birine değinilmesini sağlamıştır. *Bir Ses Böler Geceyi* filmi gibi itikadi yapı üzerine kurulu bir film olma niteliği taşıyan *Yunus Emre Aşkın Sesi* filmi ise Yunus Emre'nin ilahi aşk yolculuğunu konu edinmesine rağmen "beylik" aşk replikleri üzerine inşa edilmiş ve itikadi yapıyı anlatmada yetersiz kalmıştır. Filmde Yunus Emre'nin yanında Tapduk Emre, Hacı Bektaş Veli, Barak Baba gibi Alevilik-Bektaşîlik içinde önemli birçok kişiye yer verilmesine rağmen bu kişilerin tarihî ve tasavvufî özelliklerinden neredeyse hiç bahsedilmemiş, ilahi aşk hasreti üzerine

senaryo kurgulanmıştır. Ayrıca filmde dünyevi aşkın da başat öge olması gişe kaygısı ile senaryonun şekillendirildiğini düşündürmektedir.

*The İmam, Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* ve *Ulak* filmlerinde Alevilik-Bektaşilik ile ilgili Cem ibadeti vb. itikadi bir öge bulunmamakla birlikte bahse konu filmler Aleviliğin sinemada temsili açısından önemli hususlar barındırmaktadır. Bu minvalde *The İmam* filminde Göçerli köyünün Alevi köyü olduğu dolaylı bir şekilde izleyiciye anlatılır. *The İmam*, Millî Sinema Akımının son dönem örneklerinden olup Aleviliği akımın İslam anlayışı doğrultusunda öteki olarak konumlandırmış ve işlemiştir. Bir başka deyiş ile *The İmam* filmde yer alan Alevi köyü Sünni öğretiyeye sahip bir köy içinde yaşam sürmeye çalışan ve kendini ifade etmek zorunda kalanların bir yansımasıdır. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* filmi Orhan Gazi zamanını ele aldığından Anadolu'nun parçalanmış siyasi yapısı ile Alevilik-Bektaşiliğin gelişiminde de rol alan kurum ve kişiler üzerine kuruludur. Bu kapsamda film; Ahilik, Bacıyân-ı Rûm, eski Türk inancı ve konar göçerlik gibi ögeleri ele almış ve tarihsel seyrinden uzaklaşmadan anlatmıştır. *Ulak* filmi ise masal anlatımı üzerine kurulu olduğundan Aleviliğin üçler, yediler, kırklar gibi mistik ögelerine yer vermiştir. Filmin sonunda “Gelin canlar, bir olalım, diyeni dinlemediniz.” repliği ile de Pir Sultan'a ve Aleviliğe dolaylı bir gönderme yapılmıştır. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* ve *Ulak* filmleri direk Aleviliği ele almamalarına karşın Aleviliğin tarihsel seyrine ilişkin unsurları ile sinemada Aleviliğin görünürlüğüne katkı sunmuştur

Dizilere bakıldığında *Muhteşem Yüzyıl* ve *Alef* dizilerinin ana konunun yanında itikadi unsurları da ele aldığı ve tarihsel seyre uygun kurguladığı tespit edilmiştir. Yayınlandığı dönemde çok izlenen *Muhteşem Yüzyıl* dizisi Alevilik-Bektaşiliği Yeniçeri Ocağı ve Sultan Süleyman dönemi isyanları üzerinden tarihsel gerçekliğine uygun bir şekilde işlemiştir. Örneğin, Kalender Şah isyanı ve isyana destek veren Türkmen beylerinin itikadi yapısı izleyiciye tarihsel gerçeklikten kopmadan detaylı bir şekilde aktarılmıştır. Kalender Şah, dizideki tasvirinde başında Elifi Tac ve boynunda teslim taşı kolyesi ile görülür. Kalender Şah'ın Bektaşî tekkesinin şeyhi olduğu senaryonun yanında kostüm ve aksesuarlar ile de desteklenmiştir. Dizide yeniçerilerin okudukları gülbanglere de yer verilmiş, ocağın itikadi yapısının Bektaşilik üzerinden şekillendiği anlatılmıştır. Gülbangler dışında senaryoda yeniçerilere Hünkâr Hacı

Bektaş Veli sürekli andırılarak, Yeniçeri Ocağı içinde Hünkâr Hacı Bektaş Veli'ye verilen önem de vurgulanmıştır. *Alef* dizisi de yayınlandığı dönemde izleyicinin ilgisini çekmeyi başarmış bir yapımdır.<sup>98</sup> Dizide Alevilik-Bektaşiliğin de etkilendiği vahdet-i vücûd ve vahdet-i mevcud anlayışı ile Kalenderîler gibi heterodoks zümreler tarihsel seyirden uzaklaşmadan cinayet örgüsü ile izleyiciye sunulmuştur. Vahdet-i vücûd ve vahdet-i mevcud anlayışının ne olduğu senaryo içinde anlatılarak izleyiciye bu tasavvufî öğretiler tanıtılmıştır. Ayrıca dizide Alevilik-Bektaşiliğin tarihsel seyirinde önemli rol oynayan Kalenderîlere seyyah çizimleri, derviş aynası gibi detaylar ekseninde senaryoda yer verilmesinin dolaylı da olsa Alevilik algısının şekillenmesine katkı sağladığı değerlendirilmiştir.

*Yunus Emre Aşkın Yolculuğu* dizisine bakıldığında ise tarihsel ve itikadi unsurlardan bağımsız bir yapımdır olduğu görülür. Yunus Emre ile Taptuk Emre'nin itikadi özellikleri Sünnî İslam öğretisi paralelinde ele alınmıştır. Örneğin Taptuk Emre'nin verdiği sohbetlerde haremlik/selamlık olarak kadın ve erkeklerin ayrılması Taptuk Emre'nin itikadi ve tarihsel yönüne dikkat edilmediğinin göstergesidir. Keza Saltukname'de kadınlı erkekli zikir meclisleri düzenleyen Taptuk Baba'yı Sarı Saltuk'un uyarmak istediği, bunun bir sakıncası olmadığını gösteren Taptuk Baba'nın ise Sarı Saltuk'a mürit olur olduğu anlatılmaktadır (Ocak, 2016d, s. 113-114). Yine benzer şekilde Yunus Emre'nin kadı olarak kurgulanması ve beş vakit namazını kılması Yunus Emre'nin itikadi ve tarihsel özelliklerinin gözetilmediğini göstermektedir. Yunus Emre'nin ilahi aşk ile şeriat kaideleri dışına taşıdığı için eleştirildiği ve bu eleştirilere şiirleri ile karşılık verdiği bilinmektedir. Dizinin Ramazan ayında yayınlanması nedeniyle reyting kaygısı güdülerek senaryonun Sünnî İslam çizgisinde yazıldığı değerlendirilmektedir.

Çalışmada ele alınan filmler ve diziler bir bütün olarak değerlendirildiğinde Alevilik-Bektaşiliğin temsili noktasında Hacı Bektaş Veli'nin öne çıktığı görülür. Nitekim *Bir Ses Böler Geceyi*, *Yunus Emre Aşkın Sesi* ve *Yunus Emre Aşkın Yolculuğu*'nda Hacı Bektaş Veli Velayetnamesinde yer alan Yunus Emre'nin buğday isteme menakıbı ve

---

<sup>98</sup>Alef dizisi, Blu TV üyeliklerini %140; eş zamanlı yayınlandığı Fix Türkiye'nin izlenme oranını ise altı kat artırmıştır (<https://televizyongazetesi.com/kenan-imirzalioglunun-dizisi-alefin-gurur-dolu-basarisi/1216225>) (Televizyongazetesi, 2022).

“eline, beline, diline sahip ol” düsturu defalarca tekrarlanmıştır. *Muhteşem Yüzyıl* dizisinde de Yeniçeri Ocağı işlenirken ocağın Bektaşilik ile yakınlığı yeniçeri gülbanglerinin yanı sıra yeniçerilere Hacı Bektaş Veli'nin sürekli andırılması ile anlatılmıştır. Alevilik-Bektaşilik söz konusu olunca Hacı Bektaş Veli'nin ve halk arasında en yaygın olan sözünün filmlerde ve dizilerde yer alması olağandır.

Hacı Bektaş Veli'nin yanı sıra sinemada Alevilik denilince en dikkat çeken ikinci hususun cem ibadeti olduğu görülür. *Hasan Boğuldu, O da Beni Seviyor, Saklı Hayatlar, Bir Ses Böler Geceyi* filmlerinde cem ibadeti canlandırılmıştır. Alevilik-Bektaşilikteki temel ritüel olan Cem ibadetinin sinemada yer bulmasının Aleviliğin kültürel ve dinî aktarımına katkı sağladığı değerlendirilmektedir. Ayrıca Cem ibadetine yer verilen yapımlarda dedelik kavramına ve ocak kurumuna da yer verilmiştir. Dedeler ve ocakları gerçeğe uygun şekilde yolun uygulayıcıları olarak filmlerde canlandırılmıştır. Cem ibadeti ve dedelerin yanı sıra dizi ve filmlerde semah ve deyiş kullanımı da Aleviliğin algılanışı noktasında önemlidir. Örneğin *Yunus Emre Aşkın Sesi* filminde dergâha buğday istemeye gelen Yunus Emre, deyiş eşliğinde semah dönen dervişleri görür. *Muhteşem Yüzyıl* dizisinde de Kalender Şah isyanı, Şehzade Mustafa'nın öldürülmesi, Şehzade Beyazıt ile Şehzade Selim'in taht mücadelelerinde deyiş kullanımı dolaylı olarak Alevilik algısının şekillenmesinde katkı sağlamıştır.

İtikadı unsurların yanı sıra sinemada sosyolojik unsurlara da yer verilmesi Alevilik algısının şekillenmesine ilişkin önemli bir diğer öğedir. Özellikle iki kesimin de onaylamadığı iki mezhep arasındaki evlilik teması sinemada sıkça işlenmiş ve bu tema üzerinden benzerlikler ve farklılıklar anlatılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Alevilik-Bektaşiliğin tarihsel gelişiminde önemli rol oynayan eski Türk inancı ve konar göçerlik gibi olguların sinemada ele alınması dolaylı da olsa sinemanın ve seyircinin Alevilik-Bektaşilik algısının şekillenmesine katkı sağlamıştır.

Tüm bu hususlar birlikte değerlendirildiğinde genel olarak Alevilik-Bektaşiliğin itikadi ve tarihsel özelliklerinin sinemada dikkate alındığı söylenebilir. Alevilik-Bektaşiliğe ilişkin sinemada karşılaşılan en temel sorun ise Aleviliğin başat öge olduğu



yapım sayısının azlığıdır. Keza sinemamızda Alevilik-Bektaşiliğin ele alındığı film ya da dizi sayısı çok sınırlıdır.



## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması üzerine yazılar*. İmge Kitabevi.
- Akbulut, D. (2010). Bektaşî kazanlarından saray aşureliklerine bir paylaşım geleneği olarak aşure. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 269-280.
- Akın, B. (2012). Alpamış Destanı'nda Hz. Ali tasavvuru. *Millî Folklor Dergisi*, 19-28.
- Akın, B. (2017). Alevilikte "Ocak": Kavramsal çerçeveye ve tarihî arka plana yeni bir bakış. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 239-264.
- Akın, B. (2020a). *Mitten tasavvufa Alevi ritüellerinin sır dili kırklar*. Kitapevi Yayınları.
- Akın, B. (2020b). Alevilikte niyaz kavramı ve niyaz merkezli ritüeller. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 98-116.
- Akın, B. (2020c). *Kızılbaş Oğuzlar ve Şah İsmail'in anayurdu Diyarbakır*. Kitapevi Yayınları.
- Akın, E. (2018a). Kültürel bellek aktarımında sosyal örgütlenme ve kontrol mekanizması ilişkisi: musahiplik kurumu örneği. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 295-316.
- Akın, E. (2018b). *Talip Apaydın romanlarında halkbilime unsurları*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Siirt Üniversitesi.
- Akın, E. (2022). *Halk dinî/dindarlığı olgusunun ziyaret fenomeni bağlamında Alevilik, Sünnilik, Süryanilik inançları açısından halkbilimsel incelenmesi: Diyarbakır, Siirt, Mardin örneği* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Alptekin, A. B. (2021). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Akçağ Yayınları.

Arslan, S. (2014). Yeşilçam'ın yeşil yüzü: Memleketim. B. Evren (Ed.), *Yücel Çakmaklı: Millî Sinemasının Kurucusu*. (s. 126-137). Küre Yayınları.

Artan, M. (2022). *Türk-İslam düşüncesinde Mehdilik: Osmanlı Devleti 'nde Şah Kulu örneği* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.

Arayancan, A. A. (2018). Akkoyunlu sarayında manevi ve idari güç: Dervişler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 89-102.

Aygün, E. (2013). *Türkiye 'de öteki kavramı ve birlikte yaşama kültürü: Alevi-Sünni ilişkileri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi.

Aytaş, G. (2010). Aşurenin Alevilik ve Bektaşilik anlayışı içindeki yeri ve önemi. *NTV Tarih Dergisi*. 23-26.

Baharlı, İ. (2020). Tasavvuf klasikleri eşliğinde Safevî ler öncesinde sema (Semah). *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 179-198.

Baharlı, İ. (2021). *Şah'ın bahçesinde Şah İsmail öncesi ve sonrası Kızılbaşlık*. Kitapevi Yayınları.

Barkan, Ö. L. (1942). Osmanlı İmparatorluğunda bir iskân ve kolonizasyon metodu olarak vakıflar ve temlikler I, istilâ devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler. *Vakıflar Dergisi*, 305-353.

Bayram, M. (1981). Anadolu Selçukluları devrinde Anadolu bacıları (Bacıyan-ı Rum) teşkilatının kurucusu Fatma Bacı kimdir?. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 57-72.

Bekki, S. (2018). Semahların yaşattığı ve yansıttığı değerler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 63-70.

Beldiceanu-Setinherr, İ. (2010). Osmanlı tapu-tahrir defterleri ışığında Bektaşiler (XV. ve XVI. yüzyıllar). *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 130-187.

Bilgin, A. A. (2007). Nigârî. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C.33) (ss. 85-87). 12 Ocak 2023 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/nigari> adresinden erişildi.

Birge, J. K. (1991). *Bektaşilik tarihi*. ANT Yayınları.

- Coşkun, G. (2022). Alevilikte Cem ve Semah'ın kaynağı olarak görülen Miraç Hadisesi ve Kırklar Cemi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 187-203.
- Çağlayan, A. (2000). Alevilikte Semah olgusu. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 31-33.
- Çebi, M. S. ve Nacaroğlu, D. (2015). "Bir Ses Böler Geceyi" filminde Alevi zihniyetine ilişkin sinematografik gerçekliğin simgesel inşası. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 15-43.
- Çelik, H. ve Kırteke, S. (2017). Alevi/Kızılbaşlık'ta Ocak kültü. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 115-132.
- Çeribaş, M. ve Köse, S. (2018). Alevi inanç sisteminde 'Dedelik Kurumu'nun menşei meselesi ve 'Dedelik Kurumu'na dair yeni değerlendirmeler. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 13-27.
- Dedekargınoğlu, H. (2010). Dünkü ve bugünkü Alevilik. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 327-348.
- Dedekargınoğlu, H. (2011). Alevilikteki tanım ve terimler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 379-394.
- Dedekargınoğlu, H. (2013). Alevilikte Cem ve Cemdeki kavramlar. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 207-222.
- Deniz, D. (2014). *Yol/Re: Dersim inanç sembolizmi antropolojik bir yaklaşım*. İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve kadın*. Remzi Kitapevi.
- Dögüş, S. (2015). Kadın Alplardan Bacıyan-ı Rum'a (Anadolu Bacıları Teşkilatı); Türklerde kadının siyasal ve sosyal mevkii. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 127-150.
- Dönmez, M. ve Çelik, H. (2018). Alevilikte Cem ibadetine yüklenen anlamlar ve Cem ibadetinin manevi makamları. *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1-21.
- Duran, H. (1997). Yunusta suluk sistemi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 12-16.

- Duran, H. (2012). Alevilik-Bektaşilik muhtevalı bir cönk. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 77-108.
- Duymaz, A. (2001). Kazdağı ve Sarıkız efsaneleri üzerine bir değerlendirme. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 88-102.
- Duymaz, A. ve Şahin, H. İ. (2008). Kaz Dağlarında dağ, ağaç ve ocak kültü üzerine inanış ve uygulamalar. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 116-126.
- Düzen, T. (2021). *1980 sonrası Türk tiyatrosunda Alevi-Bektaşî unsurları*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- El-Bağdadi, A. (2018). *Mezhepler arası farklar*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve din dışı*. Gece Yayınları.
- Eliade, M. (2014). *Şamanizm*. İmge Kitapevi Yayınları.
- Emecen, F. (1993). Canbirdi Gazâlî. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 7) (ss. 141-143). 10 Ocak 2023 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/canbirdi-gazali> adresinden erişildi.
- Enderun, M. A. (2012). *Beyaz perdenin din algısı*. Işık Yayınları.
- Ergun, P. (2022). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Erkan, E. (2014). The İmam sosyolojik bir analiz. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 78-89.
- Erkılıç, H. ve Erkılıç, S. D. (2021). COVID-19 pandemisi sürecinde dijital platformların yükselişi: Sinema değer zincirindeki değişim sinema endüstrisini nasıl etkiler?. *İLEF Dergisi*, 99-126.
- Ersal, M. (2016a). *Alevilik kavramlar ve ocak sistemi-Çubuk Havza örneği*. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- Ersal, M. (2016b). Alevi inanç sisteminde dem kültü ve dem geldi semahları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 127-173.
- Ersal, M. (2017). Yemekten ritüel yaratmak: Alevi inanç sisteminde yemek kültü. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 139-200.

- Ertaylan, A. (2017). Bir direniş/isyân biçimi olarak 'delilik' ve 'meczuþluk'un sinemadaki temsili. Ömer Kürşad Tüfekci (Ed.), *İletişimde Güncel Yaklaşımlar* (s. 1025-1050). Lap Lambert Academic Publishing.
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk sinemasının kilometre taşları (dönemler ve yönetmenler)*. Agora Kitaplığı.
- Esen, Ş. K. (2019). *80'ler Türkiye'sinde sinema*. Su Yayınları.
- Göktepe, A. G. (2019). *Ezoterik toplulukların sosyolojisi: masonlar üzerine bir inceleme*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Gölpınarlı, A. (1969). *Pir Sultan Abdal hayatı sanatı şiirleri*. Varlık Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlana'dan sonra Mevlevilik*. İnkılap ve Aka Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2009). *Tasavvuf*. Milenyum Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2013). *Kaygusuz Abdal, Hatayi ve Kul Himmet*. Kapı Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2019). *Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatler*. İnkılap Kitabevi.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. İmge Kitabevi.
- Gülten, S. (2016). Osmanlı Devleti'nde Alevî sözcüğünün kullanımına dair bazı değerlendirmeler. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, 29-35.
- Gülten, S. (2020). *Türklerin Hz. Ali'si destanlar, efsaneler, menkibeler*. Yeditepe Yayınevi.
- Gündüz, T. (2014). *Son Kızılbaş Şah İsmail*. Yeditepe Yayınevi.
- Gündüz, T. (2016). *Bozkırın efendileri Türkmenler üzerine makaleler*. Yeditepe Yayınevi.
- Hakan, F. (2016). *Türk sinema tarihi*. İnkılap Kitabevi.
- Hazar, M. N. (2014). Tevazuun dizginlediği bir cesur yürek: Yücel Çakmaklı. B. Evren (Ed.), *Yücel Çakmaklı millî sinemanın kurucusu* (s. 154-160). Küre Yayınları.
- Hınz, W. (1992). *Uzun Hasan ve Şeyh Cüneyd (XV. yüzyılda İran'ın millî bir devlet haline yükselişi)*. Türk Tarih Kurumu.
- Işık, M. (2018). Türk Sineması'nda "Hazretli Filmler" döneminde çekilen dinî filmlerde ideoloji ve özne. *Social Sciences*, 801-819.

Işık, M. ve Bayındır, D. (2021). Türk Sineması'nda Yunus Emre ve eserleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 291-321.

Kaim, M. A. (2022). *Türk tasavvuf edebiyatında gülbâng* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Uludağ Üniversitesi.

Kalenderoğlu, S. ve Güray, C. (2019). Miraç kavramının Alevi sözlü kültürü açısından incelenmesi: Çubuk-Şabanözü örneği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 143-170.

Karakaya, H. (2008). *Türk Sinemasında din adamı tiplemesi*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi.

Karamustafa, A. T. (2005). Yesevîlik, Melâmetîlik, Kalenderîlik, Vefâîlik ve Anadolu Tasavvufunun Kökenleri Sorunu. A. Y. Ocak (Haz.), *Osmanlı toplumunda tasavvuf ve sufiler kaynaklar-doktrin-ayin-erkan-tarikatlar-edebiyat-mimari-ikonografi-modernizm*. (s.61-82). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Karamustafa, A. T. (2019). *Tanrının kural tanımaz kulları İslam dünyasında derviş toplulukları (1200-1550)*. Yapı Kredi Yayınları.

Kaval, M. (2019). Ahmet Yesevi'nin Hikmetler'inde Ahir Zaman'ın sahte şeyhleri. *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1-19.

Kavas, B. (2021). Pandemi döneminde sinema ve yeni medyanın imkanları. *Communication and Technology Congress* (s. 797-806). İstanbul Aydın Üniversitesi.

Keleş, A. (2008). *Ortak kimlik ve müzik 1980 sonrası Alevi-Bektaşî uyanışı*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Keleş, R. (2017). Yedi Ulu Ozan'ın "yedi" sembolizmi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 49-79.

*Kenan İmirzalıoğlu'nun dizisi*. (2020, 13 Mayıs). Televizyongazetesi. 21 Ocak 2023 tarihinde <https://televizyongazetesi.com/kenan-imirzalioglunun-dizisi-alefin-gurur-dolu-basarisi/1216225> adresinden erişildi.

Kırel, S. (2010). Ertem Eğilmez' in Namuslu filminden hareketle seksenlerin toplumsal alanında ve popüler sinemasında egemen değerlerini ve sinemadaki temsillerini sorgulamak. *Kurgu Dergisi*, 1-29.

- Kolucaık, İ. (2021). *2000 sonrası Türk Sineması'nda Aleviliğin görünürlüğüne dair temsiller* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kolucaık, İ. (2023). Yeşilçam sinemasında Aleviliğin ve Alevilerin örtük temsilleri. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 19-56.
- Kon, Ü. (2019). *Babaî isyanının ekonomik ve sosyal etkileri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Köprülü, M. F. (1976). *Türk Edebiyatında ilk mutasavvıflar*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2017). *Anadolu'da İslamiyet*. Alfa Basın Yayım.
- Küçükbasmacı, G. (2016). Yunus Emre Aşkın Yolculuğu: Menkıbeden televizyon dizisine metinlerarası bir yaklaşım. *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 137-155.
- Lüleci, Y. (2009). *Türk Sineması ve din*. Es Yayınları.
- Maden, F. (2015). Yeniçerilik-Bektaşilik ilişkileri yeniçeri isyanlarında Bektaşiler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 173-202.
- Melikoff, İ. (1993). *Uyur idik uyardılar Alevilik Bektaşilik araştırmaları*. Cem Yayınevi.
- Melikoff, İ. (1998). *Hacı Bektaş efsaneden gerçeğe*. Cumhuriyet Kitapları.
- Melikoff, İ. (2011). *Kırklar'ın Cemi'nde*. Demos Yayınları.
- Menekşe, Ö. (2004). Türk Sinemasında din ve din adamı imajı. *II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi* (s. 45-66). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Mezda, K. (2021). COVID 19 pandemisi sürecinin Türkiye'deki sinema salonlarına etkisi üzerine bir analiz. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, 72-90.
- Millî Talebi Birliği Sinema Kulübü (2014). Millî sinema açık oturumu. B. Evren (Ed.), *Yücel Çakmaklı millî sinemanın kurucusu* (s. 17-67). Küre Yayınları.
- Muhteşem Yüzyıl. (2014, Mayıs 13). *Şehzade Mustafa cenaze töreni- Muhteşem Yüzyıl 124. Bölüm* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/hTgWtycWhvQ>



- Ocak, A. Y. (1996). Geyikli Baba. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 14) (ss. 45-47). 2 Şubat 2023 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/geyikli-baba> adresinden erişildi.
- Ocak, A. Y. (2000). Babaî ler isyanından Kızılbaşlığa: Anadolu'da İslam Heterodoksisinin doğuş ve gelişim tarihine kısa bir bakış. *Belleten*, 129-159.
- Ocak, A. Y. (2011). *Babaî ler isyanı Aleviliğin tarihsel altyapısı yahut Anadolu'da İslam-Türk Heterodoksisinin teşekkülü*. Dergah Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016a). *Kültür tarihi kaynağı olarak evliya menâkıbnâmeleri*. Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016b). *Osmanlı toplumunda Zındıklar ve Mülhidler XV-XVII. yüzyıllar*. Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016c). *Yeniçağlar Anadolu'sunda İslam'ın ayak izleri*. Kitap Yayınevi.
- Ocak, A. Y. (2016d). *Sarı Saltık popüler İslam'ın Balkanlar'daki destani öncüsü 13. yüzyıl*. Kitap Yayınevi.
- Ocak, A. Y. (2017a). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sufilik Kalenderîler XIV-XVII. yüzyıllar*. Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2017b). *Alevi ve Bektaşî inancının İslam öncesi temelleri*. İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2018). *Türk Sufiliğine bakışlar*. İletişim.
- Ocak, A. Y. (2019a). *Türkler, Türkiye ve İslam yaklaşım, yöntem ve yorum denemeleri*. İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2019b). *İslam-Türk inançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas kültü*. Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2020). *Osmanlı Sufiliğine bakışlar*. Timaş Yayınları.
- Okan, N. (2021). *Canların cinsiyeti Alevilik ve kadın*. İletişim Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*. Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (II. Cilt)*. Kitle Yayınları.
- Özcan, H. (2004). Bektaşilikte dört kapı kırk makam. *Journal of Turkish Studies*.

- Özçağlayan, M. (2014). Türkiye'de televizyon yayıncılığının gelişimi. *Selçuk İletişim Dergisi*, 41-52.
- Özen, G. (2011). Bektaşilikte olmazsa olmaz sembollerden çerağ ve yola giren can'ın ziyaretleri: arakiye, teslim taşı ve tiğbent. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 415-434.
- Özey, B. (2013). *Bektaşilik-Yeniçeri Ocağı ilişkisi*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından bugüne Türk Sinemasında ilkler*. Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 filmde başlangıcından günümüze Türk Sineması*. Bilgi Yayınevi.
- Özköse, K. (2017). Ahmet Yesevi'nin Hikmetleri'nde dört kapı ve kırk makam. *AKADEMİAR Akademik İslam Araştırmaları Dergisi*, 99-133.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk Sineması ve sorunları*. Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*. Doruk Yayınları.
- Özpınar, B. (2023). Türklerde geçiş dönemi ritüellerinde Ak/beyaz renk sembolizmi üzerine bir çalışma. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 588-607.
- Özuyar, A. (2007). *Devlet-i Aliyye'de sinema*. De-Ki Yayınları.
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca serüveni*. De-Ki Yayınları.
- Refiğ, H. (2019). *Ulusal Sinema kavgası*. Dergah Yayınları.
- Sağlık, M. (1996). Sinemamızın ilk yılları: Faruk Kenç ile söyleşi. *Kurgu Dergisi*, 97-108.
- Sami, Ş. (2018). *Kâmûs-ı Türkî*. İdeal Kültür.
- Samsakçı, M. (2012). Türk kültür ve edebiyatında tuz ve tuz-ekmek hakkı. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 181-199.
- Sarıkaya, M. S. (2003). Alevi ve Bektaşiliğin Ahilik ile ilişkisi-Fütüvvetnamelere göre-. *İslamiyât Alevilik Özel Sayısı*, 1-20.
- Saydam, B. (2020). Türk Sinemasının tarihe genel bir bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 401-424.

- Schimmel, A. (1998). *Sayıların gizemi*. Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. Kabalcı Yayınevi.
- Sevim, S. (2016). Muhsin Ertuğrul: Türk Sineması'nın kurucusu mu yoksa günah keçisi mi? *İnsan İnsan Dergisi*, 64-83.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 sonrası yeni Türk Sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 97-118.
- Sezer, M. A. (2016). Ulak filmde halk bilimi izlekleri. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 216-220.
- Sohrabiabad, H. (2018). Akkoyunluların mezhepsel özellikleri üzerine bir araştırma. *Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları*, 203-224.
- Sohrabiabad, H. ve Akın, B. (2019). Tarihi bulgular ve Hakiki'nin bilinmeyen şiirlerinden hareketle Karakoyunluların mezhebi eğilimleri üzerine yeni tespit ve görüşler. *Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları Dergisi*, 179-224.
- Sunar, M. M. (2012). Ulûfe. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C.42) (ss. 124-126). 10 Ocak 2023 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/ulufe> adresinden erişildi.
- Şen, K. ve Delice, M. C. (t.y.). *Şeyh Ahmet Dede*. 15 Ocak 2023 tarihinde <https://www.seyhahmeddedeocagi.com/%C5%9Feyh-ahmed-dede> adresinden erişildi.
- Tamay, S. (2009). Bir ibadet ritüeli olarak "Semah" ve Tahtacı Turnalar Semahının Halk Bilimi ve Müzik Bilimi açısından incelenmesi. *Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları Dergisi*, 163-185.
- Tatlı, O. (2015). *Türkiye Sineması ve sinemada algı*. Akis Kitap.
- Tatlıoğlu, K. (2013). Alevi/Bektaşî öğretisinde insan-ı kamil anlayışı ve ahlak gelişimi üzerine genel bir değerlendirme. M. Yazıcı (Ed.), *Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyumu* (s. 521-536). Bingöl Üniversitesi Yayınları.
- Tmdk tho. (2011, Aralık 29). *Muhteşem yüzyıl-Pirlere niyaz ederiz* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/J2kq1BX3nj8>
- Turhan, S. ve Ayışıt, N. (2019). *Semahlar Cilt-1 (A-G)*.

Türk Dil Kurumu. Alevi. *Güncel Türkçe sözlük*. 17 Ocak 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr> adresinden erişildi.

Türk Dil Kurumu. Heterodoks. *Güncel Türkçe sözlük*. 18 Ocak 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr> adresinden erişildi.

Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ düşlerden düşüncelere söyleşiler*. Kabalcı Yayınevi.

Uçakan, M. (1977). *Türk Sinema ideoloji*. Düşünce Yayınları.

Uludağ, S. (1997). Hallâc-ı Mansûr. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 15) (ss. 387-381). 5 Mayıs 2023 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/hallac-i-mansur> adresinden erişildi.

Uludağ, S. (2004). *İslam açısından Müzik ve Sema*. Kabalcı Yayınevi.

Ulusoy, N. (2019). Bir melodramla tarih yazmak mümkün mü? *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 133-139.

Uyanık, Z. (2014). Son dönem Türk Sineması'nda Alevi kimliğin görünümü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 42-60.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı Devleti teşkilatından Kapukulu Ocakları*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (2019). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu Karakoyunlu Devletleri*. Türk Tarih Kurumu.

Ülken, H. Z. (2007). *Türk Tefekkürü Tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.

Ünal, M. (2010). Türk Sinemasında Kemal Sunal. *Yeni Düşünceler Dergisi*, 69-78.

Yaman, A. (2007). *Alevilik ve Kızılbaşlık Tarihi*. Nokta Kitap.

Yaman, A. (2011). Alevilikte ocak kavramı; Anlam ve tarihsel arka plan. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 43-64.

Yenen, İ. (2011). *Toplumsal tezahürleri bağlamında Türk Sineması 'nda din dindarlık ve din adamı olgusu* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

Yenen, İ. (2012). Türk Sinemasında İslam(cılık) pratiği: Millî Sinema örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 240-271.

- Yıldırım, R. (2009). Hacı Bektaş Veli ve ilk Osmanlılar: Aşıkpaşazade'ye eleştirel bir bakış. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 107-146.
- Yıldırım, R. (2010). Bektaşî kime derler?: “Bektaşî” kavramının kapsamı ve sınırları üzerine tarihsel bir analiz denemesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 23-58.
- Yıldırım, R. (2018a). *Aleviliğin doğuşu Kızılbaş Sufiliğın toplumsal ve siyasal temelleri 1300-1501*. İletişim Yayınları.
- Yıldırım, R. (2018b). *Geleneksel Alevilik inanç, ibadet, kurumlar toplumsal yapı, kollektif bellek*. İletişim.
- Yıldırım, R. (2019). *Hacı Bektaş Veli'den Balım Sultan'a Bektaşîliğin doğuşu*. İletişim Yayınları.
- Yıldırım, Y. (2018, 11 Ağustos). Yunus Emre Aşkın Yolculuğu'nda görülemeyenler bilinemeyenler. 17 Şubat 2023 tarihinde <https://www.dunyabizim.com/yunus-emre-askin-yolculugu-nda-gorulemeyenler-bilinemeyenler-makale.403.html> adresinden erişildi.
- Yıldız, H. (2012). Hacı Bektaş Veli ve Ahi Evran ilişkisi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*, 187-206.
- Yılmaz, H. (2013). Halvetilik ve Anadolu Aleviliği ilişkisi çerçevesinde Pir Ahmet Efendi ahfadına genel bir bakış. *Nevşehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 121-130.
- Yorgancılar, S. (2019). Sinema ve millî kimlik inşası: millî sinema örneği. *Social Sciences*, 1-13.
- Yörükân, Y. Z. (2001). *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*. Ötüken Neşriyat.
- Yurduseven, S. (2023). Alevî-Bektaşî menâkıpnâmelerinde renk sembolizmi. *Tetkik Dergisi*, 43-68.
- Zelyut, R. (2012). *Türk Aleviliği Anadolu Aleviliğinin kültürel kökeni*. Kripto Yayınları.