



**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

TÜRK SİNEMASINDA ALEVİ RİTÜELLERİNİN GÖRÜNÜMÜ

Yüksek Lisans Tezi

Melisa ÖZTÜRK

İZMİR-2025

**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

TÜRK SİNEMASINDA ALEVİ RİTÜELLERİNİN GÖRÜNÜMÜ

Yüksek Lisans Tezi

Melisa ÖZTÜRK

Danışman: Prof. Dr. Mehmet ERSAL

Jüri Üyesi: Doç Dr. Bülent AKIN

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi İhsan KOLUAÇIK

İZMİR-2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "Türk Sinemasında Alevi Ritüellerinin Görünümü" adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

23/07/2025

Melisa ÖZTÜRK

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

TÜRK SİNEMASINDA ALEVİ RİTÜELLERİNİN GÖRÜNÜMÜ

Melisa ÖZTÜRK

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Bu çalışma, Alevi inanç sistemine özgü ritüel pratiklerin Türkiye sinemasındaki temsillerini, ritüel kuramları zemininde yapılandırılmış bir çözümleme yöntemiyle ele almaktadır. Cem ritüeli başta olmak üzere dar cemi, görgü cemi ve dardan indirme cemi gibi yapıların yanı sıra cem ritüeli dışında gerçekleşen ritüeller ve ritüellerin simgesel bağlamdaki yansımaları değerlendirilmiştir. Çalışmanın teorik temeli, ritüel kavramını antropolojik, sosyolojik, psikolojik ve kültürel yönleriyle ele alan çok sayıda kuramcının görüşleriyle oluşturulmuştur. James Frazer'ın ritüelin büyü-din-bilim evrimi, Emile Durkheim'in kolektif bilinç ve kutsal-profan ayrımı; Radcliffe-Brown ve Malinowski'nin ritüelin yapısal ve işlevsel bağlamındaki yorumları; Van Gennep ve Turner'ın geçiş ritüelleri ve liminalite kavramları; Richard Schechner'in performans kuramı; Carl Gustav Jung'un arketipsel bilinçdışı ve simgesel dönüşüm kavramları; Eliade'nin kutsal zamanın tekrardan üretimi anlayışı; Campbell'ın mitik döngü ve kahramanın yolculuğu ile ilgili görüşleri; Max Weber'in otorite şekilleriyle ritüel arasındaki bağı açıklayan kuramı; Catherine Bell'in ritüelleşme pratiği ve Goffman ile Randall Collins'in etkileşimsel ritüel zincirlerine dayalı mikrososyolojik modelleri, ritüelin tanımını, işlevini ve sosyal anlamını çok yönlü bir şekilde inceleme imkânı sunmuştur.

Bu kuramsal çerçevede 1967-2022 yılları arasında çekilen 27 filmdeki ritüel temsilleri içeriksel ve biçimsel yönleriyle analiz edilmiştir. Bu filmler aracılığıyla Alevi ritüellerinin sinemada hangi anlatı stratejileriyle hangi mekânsal ve estetik tercihlerle veya ne tür şekilsel dönüşümlere uğradığı ortaya konmuştur.

Bu doğrultuda yapılan özümleme, Alevi ritüellerinin sinemasal düzlemde sadece bir ibadet şekli olarak değil toplumsal denetim, kimlik inşası, belleğin görsel aktarımı, sembolik süzen üretimi ve politik temsil düzlemleriyle beraber nasıl kurulduğunu çok yönlü bir bakış açısıyla ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ritüelin sahnelenen bir yapı olarak ele alınmasının yanı sıra birey- toplum- kutsal üçgeninde süreklilik ve dönüşüm ilişkisini taşıyan dinamik bir sistem olarak değerlendirildiği bu çözümleme, sinema vasıtasıyla kültürel kimliğin görünürlük biçimlerini sorgulamak bakımından da önemli bir kuramsal katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Alevi, Sinema, Ritüel, İnanç, Kültür

ABSTRACT

Master's Thesis

The Appearance of Alevi Rituals in Turkish Cinema

Melisa ÖZTÜRK

İzmir Kâtip Çelebi University

Social Sciences Department

Turkish Language and Literature Program

This study examines the representations of ritual practices specific to the Alevi belief system in Turkish cinema through an analytical method structured on ritual theories. In addition to the cem ritual, structures such as the *dar cemi*, *görgü cemi*, and *dardan indirme cemi*, as well as rituals performed outside the context of the cem and the symbolic reflections of these rituals, are evaluated in detail. The theoretical foundation of the study is built upon the views of numerous scholars who approach the concept of ritual from anthropological, sociological, psychological, and cultural perspectives.

James Frazer's model of the evolution of ritual through magic–religion–science; Emile Durkheim's concepts of collective consciousness and the sacred–profane dichotomy; Radcliffe-Brown and Malinowski's interpretations of ritual in terms of structure and function; Van Gennep and Turner's theories of rites of passage and liminality; Richard Schechner's performance theory; Carl Gustav Jung's notions of archetypal unconscious and symbolic transformation; Mircea Eliade's understanding of the reproduction of sacred time; Joseph Campbell's views on the mythic cycle and the hero's journey; Max Weber's theory explaining the relationship between forms of authority and ritual; Catherine Bell's concept of ritualization; and the microsociological models of Erving Goffman and Randall Collins based on interaction ritual chains—all provide a multifaceted framework for examining the definition, function, and social meaning of ritual.

Within this theoretical context, the representations of rituals in 27 films produced between 1967 and 2022 have been analyzed in terms of both content and form. Through these films, the study reveals which narrative strategies, spatial and aesthetic choices, and forms of transformation are employed in the cinematic representation of Alevi rituals.

The analysis conducted in this context aims to demonstrate that Alevi rituals are constructed in the cinematic realm not merely as acts of worship, but also as mechanisms of social control, identity formation, visual transmission of collective memory, symbolic meaning production, and political representation. Beyond considering ritual as a staged structure, the study also evaluates it as a dynamic system that carries the relationship of continuity and transformation within the triangle of individual–society–sacred. In doing so, the study offers a significant theoretical contribution by questioning the modes of visibility of cultural identity through cinema.

Keywords: Alevism, Cinema, Ritual, Belief, Culture

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	x
ÖNSÖZ	xiv
GİRİŞ	1
1. Tezin Konusu ve Problemi	1
2. Tezin Kapsam ve Sınırlılıkları	2
3. Tezin Amacı	3
4. Tezin Yöntemi	5

BİRİNCİ BÖLÜM

RİTÜEL KAVRAMI VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ

1.1. Ritüel Kavramının Disiplinlerarası Yapısı	6
1.2. Ritüelin Kuramsal Gelişimi ve Teorik Yaklaşımlar	8

İKİNCİ BÖLÜM 26

ALEVİLİK KAVRAMI VE RİTÜEL TEMSİLİ

2.1. Alevi Ritüelleri	28
2.1.1. Cem Ritüeli	32
2.1.1.1. O Da Beni Seviyor (2001) Filmi Cem Ritüeli Sahnesi	33
2.1.1.2. Saklı Hayatlar (2011) Filmi Cem Ritüeli Sahnesi	43

2.1.1.3. Madımak: Carina'nın Günlüğü (2015) Filmindeki Cem Ritüeli Sahnesi	48
2.1.1.4. Umuda Yolculuk (1990) Filmi Cem Sahnesi	52
2.1.1.5. Elif Ana (2022) Filmi Cem Sahnesi:	57
2.1.1.6. Âşıklar Bayramı (2022) Filmi Cem Ritüeli Sahnesi.....	60
2.1.1.7. İçimizden Biri- Yunus Emre (1989) Filmi Cem Sahnesi	64
2.1.1.8. Yunus Emre (1985) Filmi Cem Ritüeli Sahnesi	66
2.1.1.9. Ali'ye Gönül Verdim (1973) Filmi Cem Sahnesi.....	68
2.1.1.10 Eve Giden Yol 1914 (2006) Filmi Cem Sahnesi:	71
2.1.1.11. Âşık (2016) Filmi Cem Ritüeli Göndermesi.....	75
2.1.1.12. Bezm-i Ezel (2017) Filminde Cemevi Sahnesi.....	79
2.1.1.13. Dar Cemi.....	81
2.1.1.13.1. Kızılırmak Karakoyun (1967) Filmi Dar Cemi Sahnesi.....	82
2.1.1.13.2. Hasan Boğuldu (1990) Filmi Dar Cemi Sahnesi	85
2.1.1.14. Dardan İndirme Ritüeli	88
2.1.1.14.1. Oğul (2011) Filmi Dardan İndirme Erkânı Sahnesi.....	88
2.1.1.15. Görgü Cemi.....	92
2.1.1.15.1. Bir Ses Böler Geceyi (2011) Filmi Görgü Cemi	92
2.1.2. Cem Ritüeli Dışında Gerçekleşen Ritüel ve Uygulamalar.....	100
2.1.2.1. Ziyaret Kültü Merkezli Ritüeller	100
2.1.2.1.1. Zer (2017) Filmi Düzgün Baba Ziyareti	101
2.1.2.1.2. Avşar Beyi (1974) Filmi Tujik Baba Türbesi Ziyareti	106
2.1.2.1.3. Hasan Boğuldu (1990) Filmi Sarı Kız Türbesi Ziyareti	108
2.1.2.1.4. Murtaza (2018) Filmi Kaba(k) Abdal Ziyareti	109
2.1.2.1.5. O Da Beni Seviyor (2001) Filmi Türbe Ziyareti	111
2.1.2.1.6. Halef (2018) Filmi Türbe Ziyareti	113

2.1.2.1.7. Şellale (2001) Filmi Türbe Ziyareti	116
2.1.2.1.8. Babamın Sesi (2012) Sewiyan Dağı Ziyareti	118
2.1.2.1.8. Lal (2013) Sisler Vadisindeki Türbe	120
2.1.2.2. Gülbank.....	121
2.1.2.2.1. Murtaza (2017) Filmi Sabah Güneşine Yapılan Niyaz ve Okunan Gülbank.....	121
2.1.2.2.2. Zer (2017) Hızır Gecesi Sabahı Güneşe Niyaz ve Gülbank Okuma	122
2.1.2.3. Semah (Cem Ritüeli Dışında).....	125
2.1.2.3.1. Yunus Emre: Aşkın Sesi (2014) Filmi Dergâhın Avlusundaki Semah Sahnesi	125
2.1.2.3.2. Ali Sakın Arkana Bakma (1996) Evin Terasında Semah Sahnesi....	129
2.1.2.4. Hasan Boğuldu Filmdeki Tahtacı Alevlerinde Gelin Başı Bağlama Ritüeli	131
2.1.3.Ritüelin Görsel ve Simgesel Bileşenleri	135
2.1.3.1. Ali'ye Gönül Verdim- Pir Sultan Abdal- Yunus Emre: Aşkın Sesi Filmlerindeki Teslim Taşı Sembolü:	135
2.1.3.2. Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, On İki İmamlar ve Atatürk Simgelerinin Geçtiği Filmler.....	140
2.1.3.3.Locman (2018) Filmi Aşure	144

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMANIN ALEVİ RİTÜELLERİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

SONUÇ	155
KAYNAKÇA	169

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1 Cem ritüeli gerçekleşen yerin dış yapısı	34
Fotoğraf 2 Cem ritüeli yapılan alanın iç yapısı	34
Fotoğraf 3 Cem ritüeli yapılacak mekâna girmeden önce eşiğe niyaz edilmesi	35
Fotoğraf 4 Esma'nın cem meydanına girmeden önce kapıya niyaz etmesi	35
Fotoğraf 5 Dedeye niyaz, 12 hizmet sahibinin niyazı, zâkirin sözü ile niyaz	36
Fotoğraf 6 Zâkirlik hizmeti, oturma düzeni	45
Fotoğraf 7 Tevhit sahnesi	41
Fotoğraf 8 Üç kişinin döndüğü semah, dört kişinin döndüğü semah, kuşak bağlama ve çorap giyilmesi	49
Fotoğraf 9 Dede ve imamın konumu ve konuştukları konuların benzerliği	51
Fotoğraf 10 Cem ritüelinde kadın ve erkekler birlikte ibadet ederken camide kadınlar üst balkonlu tarafta erkekler aşağıda ibadet eder	43
Fotoğraf 11 Cem ritüelinde delil hizmeti gerçekleştirilirken camide namaz kılınıyor	51
Fotoğraf 12 Cem ritüelinde semah dönülürken camide namaza devam ediliyor	51
Fotoğraf 13 Kentleşmeyle beraber cemevlerindeki dönüşüm ve cemevinin içyapısı	48
Fotoğraf 14 Halka namazı, semah ritüeli ve tevhit	49
Fotoğraf 15 Delil hizmeti ve delilci	51
Fotoğraf 16 Meydanda gerçekleştirilen cem ritüeli, dede gülbank okurken cemaat niyazda durur	52
Fotoğraf 17 Omuzların öpülmesiyle niyazlaşma	61
Fotoğraf 18 El suyu hizmeti ve aşamaları	54
Fotoğraf 19 Kurban hizmeti	55
Fotoğraf 20 Lokma/ niyaz dağıtma	56
Fotoğraf 21 Semah ritüeli sahnesi	56
Fotoğraf 22 Cem ritüeli ve baskın sahnesi	58
Fotoğraf 23 Tacim Baba Kürtçe deyiş okuyor ve Elif Ana Semah dönüyor	67

Fotoğraf 24 Heves Ali ölen sevgilisinin mezarının başında saz çalıp değış okur; Köydeki sevgilisinin yanına gidip saz çalıp deyiş okur; Alevi köyündeki Zere'nin yanına gidip karşılıklı saz çalıp deyiş okurlar	68
Fotoğraf 25 Meydanda cem ritüeli, âşıklık ve semah hizmeti	69
Fotoğraf 26 Cem ritüeli ve Yunus Emre'nin hizmet yaptığı "car" ritüeli	72
Fotoğraf 27 Tapduk Emre, Sarı Saltuk'un gönderdiği demi açtığında dem, bal olur	65
Fotoğraf 28 Tapduk Emre'nin dergâhındaki cem ritüeli, ritüel esnasında kullanılan müzik aletleri ve semah	74
Fotoğraf 29 Ali Kırklar anlatısını bağlama ile anlatırken semah dönülmesi	69
Fotoğraf 30 Mahmut ve Pir'in karşılaşması	72
Fotoğraf 31 Cem meydanında semah ritüeli eşliğinde Mahmut ve Safiye'nin kavuşması	73
Fotoğraf 32 Cem ritüeli esnasında aşure dağıtımı	74
Fotoğraf 33 Dedenin evi ve cem ritüelinin gerçekleştiği yerin dış yapısı	76
Fotoğraf 34 Cemevinin iç yapısı ve oturma düzeni	79
Fotoğraf 35 Cemevinde niyaza durulurken	79
Fotoğraf 36 Mansur'un büyüü "Hak-Muhammed-Ali" adını anarak bozması	87
Fotoğraf 37 Kızılırmak Karakoyun dar cemi sahnesi	89
Fotoğraf 38 Hasan Boğuldu dar cemi sahnesi	85
Fotoğraf 39 Tarik altından geçme ritüeli	85
Fotoğraf 40 Cenazenin evin salonunun ortasına getirilmesi, cenaze üstüne havlu serilip para atılması ve tabutu öpme ritüelleri	96
Fotoğraf 41 Rızalık alma ve tabutu Hak -Muhammed -Ali adını anarak üç kere kaldırıp indirme ritüeli	90
Fotoğraf 42 Rıza'nın dağdaki oğlunun ölüsünü beyaz çarşafa sararak kefenlemesi	98
Fotoğraf 43 Dedenin sorguya çekilmesi	93
Fotoğraf 44 İntihar eden İsmail'in tabutunun cem meydanına getirilmesi	95
Fotoğraf 45 Düzgün Baba'yı rüyasında görüp ona kurban götüren talip	108

Fotoğraf 46 Sandukanın etrafında semah dönen kadınlar, sandukanın etrafına dikilen mumlar ve üstüne konulan boynuzlar, dilek ağacı ve kurban kesim alanı	110
Fotoğraf 47 Düzgün Baba'da lokma/niyaz dağıtma ve lokma dağıtma duası	104
Fotoğraf 48 Elif'in rüyasında gördüğü erkeğe kavuşmak için Tujik Baba Türbesine gidip dua etmesi	107
Fotoğraf 49 Emine'nin Sarıkız Türbesine gidip Hasan'a kavuşmak için dua etmesi	108
Fotoğraf 50 Sabure'nin Kaba(k) Abdal Türbesine gidip kızının iyileşmesi için dua etmesi	117
Fotoğraf 51 Esmâ ve taliplerin türbedeki tabutun başındaki gevher toprağını ağızlarına sürerken	112
Fotoğraf 52 Mahir'in türbe ziyareti ve türbenin duvarlarını öpmesi	113
Fotoğraf 53 Mahir'in şeyhi ziyaret etmesi ve türbedeki şifalı taşı beyindeki tümör olan yere sürmesi	114
Fotoğraf 54 Mahir türbede kurban adağı yaptıktan sonra kurban ona manevi destek vermek için ruh şeklinde gelir	115
Fotoğraf 55 Türbede Mahir'in kurbanı için yapılan lokma hizmeti	115
Fotoğraf 56 Selma'nın türbe ziyareti ve oğlunun kabuslarına derman olsun diye şeyhten yardım istemesi	116
Fotoğraf 57 Şeyh küçük çocuğun içindeki cini çıkartmayı çalışırken çocuktan ve annesinden dayak yer	117
Fotoğraf 58 Kadının kocasının şiddetinden kaçmak için sandukanın yanına gelmesi	118
Fotoğraf 59 Base'nin Sewiyan Dağı'na çıkıp taşları üçleme şeklinde dizmesi ve oğlu için dua etmesi	119
Fotoğraf 60 Sisler Vadisindeki derviş ve işaret ettiği türbe	126
Fotoğraf 62 Sabure'nin güneşe niyaz etmesi ve dua okuması	121
Fotoğraf 63 Hızır Gecesi sabahı güneşe niyaz etme ve ağacın etrafında dönme ritüeli	123
Fotoğraf 64 Hızır Gecesi yüksek bir yere yerleştirilen unun sabah olunca Hızır tarafından el izi olup olmadığı kontrol edilmesi ritüeli	124

Fotoğraf 65 Hacı Bektaş Veli dergâhının avlusunda cem ritüeline uygun olmayan şekilde semah dönülmesi	126
Fotoğraf 66 Yunus Emre'nin Hallac-ı Mansur'un elinden dem içmesi	134
Fotoğraf 67 Mihriban'ın sarhoş olduktan sonra evinin terasında tek başına semah dönmesi	136
Fotoğraf 68 Gelinin kız arkadaşları tarafından gölde yıkanması	131
Fotoğraf 69 Gelinin saçlarının ikiye ayrılarak örülmesi	131
Fotoğraf 70 Gelinin başındaki kepez başlık	132
Fotoğraf 71 Evli olmayan genç kızların yemen bağlaması	134
Fotoğraf 72 Evli olan yaşlı kadınların baş bağlaması ve el yapımı çulhaları	134
Fotoğraf 73 Ali'ye Gönül Verdim filminde Ali'nin boynundaki teslim taşı	143
Fotoğraf 74 Pir Sultan Abdal'ın boynundaki teslim taşı	138
Fotoğraf 75 Hacı Bektaş Veli'nin odasının duvarına işlenen büyük boy teslim taşı figürü	139
Fotoğraf 76 Zeynep'in Hz. Ali'nin resmini kaldırıp yerine Kur'an koyması	142
Fotoğraf 77 Mevlitteyken Hz. Ali resmini gören kadınların "Kızılbaşlar" deyip kaçmaları	143
Fotoğraf 78 Handan'ın Zülfikar'ın verdiği iki aşureyi de dökerken	151

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın her aşamasında bilgi ve birikimiyle yolumu aydınlatan, düşünsel katkılarıyla sadece akademik değil, insani bir rehberlik de sunan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Mehmet Ersal'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans sürecim boyunca bilgi ve tecrübelerinden yararlanma fırsatı bulduğum saygıdeğer hocalarım Doç. Dr. Bülent Akın'a ve Doç. Dr. Ali Osman Abdurrezzak'a; tez çalışmam boyunca emeğini ve desteğini esirgemeyen Arş. Gör. Elif Şahin'e de gönülden teşekkür ederim. Lise sıralarından bu yana her adımda yanımda olan, bu yüksek lisans yolculuğuna da birlikte çıktığım, sıra arkadaşım İrem Çakıncüçük'e de özel bir teşekkürü borç bilirim.

Hayat yolculuğumun her döneminde bana omuz veren, maddi ve manevi desteklerini hiç eksik etmeyen sevgili annem Meral Öztürk ve değerli babam Kadir Öztürk'e; kardeşlikten öte bir yoldaş olan canım kardeşim Mustafa Berk Öztürk'e; dualarıyla daima yanımda olduğunu bildiğim kıymetli anneannem Nahide Işık'a; sabrıyla, sevgisiyle ve varlığıyla bana güç katan değerli nişanlım Cengizhan Kayaalp'e kalpten teşekkür ederim. Bu uzun yol, sizinle daha anlamlı ve daha güçlüydü.

Hayatımı güzelleştiren, yolumu aydınlatan tüm sevdiklerime sonsuz minnetle...

Melisa ÖZTÜRK

İzmir-2025

GİRİŞ

1. Tezin Konusu ve Problemi

Bu çalışmanın konusu, Alevi inanç sisteminin temel ritüel yapılarını tanımlayarak bu yapıların Türk sinemasında ne şekilde temsil edildiğini ve temsil sürecinde ne tür dönüşümlere uğradığını analiz etmektir. Alevilik senkretik bir yapıya sahip olması ve tarih boyunca farklı coğrafyalarda çeşitli yorumlarla yaşatılması açısından oldukça zengin bir ritüel evrenine sahiptir. Bu çeşitliliğin sinemada yeterince temsil edilmemesi veya ritüel temsillerinin inançsal ve kültürel bütünlükten uzak olması, tezin temel problematiğini oluşturmaktadır.

Alevi ritüelleri -cem ritüeli, görgü cemi, dar cemi, dardan indirme cemi, semah, delil, niyaz ve niyaz dağıtımı, kurban gibi on iki hizmetin unsurları ve ziyaret gibi uygulamalar- sadece ibadet biçimleri değil, aynı zamanda kolektif kimlik oluşturucu, sosyal yapıyı tekrardan kurucu ve sözlü gelenek vasıtasıyla kültürel sürekliliği sağlayıcı öğelerdir. Ancak sinemada bu ritüellerin çoğu zaman simgesel düzeyde kullanıldığı, dramatik yapı gereği sadeleştirildiği ya da görsel estetik adına anlam kaymalarına uğradığı görülmektedir. Bu bağlamda, izleyici açısından ciddi bir bilgi eksikliği oluşmakta Alevi inanç sisteminin mitik arka planı bağlamsızlaşmakta ve bazı temel kavramların içi boşaltılmaktadır. Dolayısıyla ritüel temsillerinin doğru ve bağlamsal bir çerçevede sunulmaması hem akademik hem de sosyal düzlemde önemli bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Alevi kimliği 1980'lerin sonuna kadar kamuoyunda net olarak görünürlük kazanmamış, bu tarihten sonra sinema bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bugünkü sinema anlatılarına bakıldığında, Alevi inanç sisteminin zengin ritüel yapısının hala hak ettiği temsili elde edemediği görülmektedir. Alevilik kimi zaman sadece sembolik ya da örtük bir şekilde işlenmiş hatta "Alevi" kelimesi direkt olarak telaffuz edilmeden dolayı göstergeler vasıtasıyla aktarılmıştır. Bu durum, ritüel temsillerinin yüzeysel kalmasına ve izleyicinin inanç sistemi hakkında yeterli bilgi

edinmemesine sebep olmaktadır. Ayrıca Alevi kimliği üzerine sivil toplum alanında birçok çalışma yapılmışken sinema bağlamında halk bilimsel içerikli akademik çalışmaların azlığı dikkat çekmektedir.

Aleviliğin dışı kapalı yapısı, inisiyatif süreçler ve mitolojik arka planı dikkate alındığında bu inanç sisteminin sinemaya doğru ve bağlamsal bir şekilde aktarılması önemli bir güçlük barındırmaktadır. Sinemasal temsillerde yer alan ritüel sahneleri çoğu zaman bağlamından koparılmakta ya estetik bir fon olarak kullanılmakta ya da dramatik ihtiyaçlara göre tekrardan yapılandırılmaktadır. Bu durum sadece inanç sisteminin eksik sunumuna değil, aynı zamanda bazı kavramların ve uygulamaların anlam kaybına uğramasına da zemin hazırlamaktadır. Bu sebeple ritüellerin halk bilimi disiplini ışığında, kuramsal temellerle desteklenerek çözümlenmesi, Türk sinemasında Alevi ritüel temsillerinin daha anlaşılır ve çok katmanlı bir şekilde değerlendirilmesini sağlayacaktır.

Tezin problemi, bu noktada “Alevi ritüelleri sinemada ne ölçüde doğru olarak temsil edilir? Sorusu etrafından şekillenmektedir. Ritüelin sinemasal temsili sırasında yaşanan kurgu müdahaleleri, estetik tercihler, anlatısal öncelikler ve politik kaygılar inanç sisteminin özünü yansıtmayan yapay sunumlara sebep olabilmektedir. Bu durum, Alevi kimliğinin ve ritüellerinin sinemada eksik, yanlış veya ideolojik olarak yönlendirilmiş şekilde temsil edilmesi riskini beraberinde getirmektedir.

2. Tezin Kapsam ve Sınırlılıkları

Çalışmanın kapsamını belirleyen temel unsur, Alevi inanç sistemine ait ritüel yapılar ve bu yapıların Türk sinemasında ne şekilde temsil edildiğidir. Bu bağlamda çalışmanın temel sınırı, bu ritüellerin Türk sinemasında nasıl temsil edilmesinden oluşacaktır.

Alevi kimliğinin sinemadaki görünürlüğü tarihsel süreç içerisinde dalgalı bir seyir izlemiştir. 1980’li yıllarda yaşanan “Alevi uyanışı” ve kentleşmenin tesiriyle bu kimlik, kamusal alanda daha görünür hale gelmiş; bu görünürlük sinemaya da yansımıştır. Ancak 2000 yılı öncesinde Alevi kimliği sinemada çoğunlukla dolaylı göstergelerle, örtük bir anlatımla temsil edilmiştir. Bu bağlamda ritüel sahneleri genellikle arka plana itilmiş, doğrudan gösterimden ziyade simgesel sunumlar tercih

edilmiştir. Bu sebeple çalışmanın kapsadığı dönem Yeşilçam dönemi ve günümüz Türk sineması olarak iki temel tarihsel dönemde yapılandırılacaktır.

Filmlerdeki diyaloglar, görsel kompozisyonlar, semboller, mekân kullanımları ve dramatik yapı gibi unsurlar, ritüel temsillerinin nasıl kurulduğunu analiz etmede temel kriter olarak alınacaktır. Çalışmaya dahil edilen filmlerin ortak noktası, Alevi inanç pratiklerinin sahne içerisinde çeşitli biçimlerde yer bulmasıdır.

Sınırlılıklar açısından çalışmanın odağında sadece Türk sinemasındaki yapımlar yer almakta, televizyon dizileri, belgeseller veya uluslararası yapımlar kapsam dışı bırakılmaktadır. Ayrıca tez, halk bilimi disiplini içerisinde yer almakla beraber sinema teorileriyle doğrudan hesaplaşan bir film çatışması olmaktan ziyade temsiliyet, kültürel aktarım ve ritüel çözümlemesi çerçevesinde bir yaklaşım benimsenecektir.

Kullanılan kaynaklar arasında ritüel kuramına dair yerli ve yabancı literatür, Alevi inanç sistemine ilişkin akademik çalışmalar, halk bilimsel yaklaşımlar ve göstergebilimsel çözümlemeye uygun sinema incelemeleri yer alacaktır. Ritüel kavramı merkez alınarak yapılan bu çözümleme, halk biliminin temel yöntemlerinden biri olan bağlam analiziyle desteklenecek, film sahneleri içerik çözümlemesi ve sembol yorumlama teknikleriyle değerlendirilecektir.

Dolayısıyla bu çalışmanın kapsamı Alevi ritüellerinin sinemadaki temsiline ilişkin bağlamsal bir sorgulama sunacak, sınırlılıkları ise tarihsel dönem, tür ve seçilen örneklemeyle çerçevelenecektir.

3. Tezin Amacı

Bu yüksek lisans tezi, ritüel kavramını Alevi inanç sistemi odağında inceleyerek Türk sinemasında bu ritüellere ilişkin temsillerin nasıl inşa edildiğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Ritüeller, sadece dini veya kutsal nitelikler taşıyan uygulamalar olarak değil, kültürel kimliğin, sosyal düzenin ve kolektif hafızanın sahnelenmesine imkân veren yapılar olarak ele alacaktır. Bu açıdan çalışmanın temel hedefi, Alevi inanç sistemine özgü ritüel yapılar ile bu yapıların sinemasal temsilleri arasındaki ilişkileri analiz etmek; ritüelin görsel bir dile dönüştüğü sinema ortamında ne tür dönüşümler

geçirdiğini ne şekilde görünür kılındığını veya ne ölçüde temsillere maruz kaldığını ortaya koymaktır.

Hayatın birçok alanında gözlemlenebilen ritüeller, özellikle Alevi inanç sistemi içerisinde şekilsel, simgesel ve toplumsal fonksiyonlar üstlenir. Bu sebeple halk biliminin doğrudan ilgi alanına giren ritüel kavramı, bu tezde merkeze yerleştirilecektir. Çalışmanın amaçlarından biri de Aleviliğe özgü ritüel pratikleri tanımlamak ve bunların Türk sinemasında nasıl temsil edildiğini akademik çerçevede değerlendirmektir. Alevi inanç sisteminin yapısı ve yöresel/ocak temelli farklılıklarıyla oldukça zengin bir ritüel evrenine sahiptir. Bu çeşitlilik “Yol bir, sürekin bin bir” ifadesinde karşılığını bulur.

Tezde, “ritüel”, “Alevilik” ve “sinema” başlıkları genel hatlarıyla tanımlandıktan sonra Alevi ritüellerine atfedilen manalar, bu ritüellerin kültürel süreklilikteki rolü ve Türk sinemasındaki temsil biçimleri ayrıntılı olarak incelenecektir. Kimliğin kamusal alanda inşasında önemli rol oynayan sinema, sosyal dönüşümlerden ve kültürel eğilimlerden etkilenirken aynı zamanda bu dinamikleri biçimlendirme gücüne de sahiptir. Bu bağlamda, ritüel-sinema ilişkisi karşılıklı bir etki bağlamında ele alınacaktır.

Yeşilçam döneminden günümüze uzanan süreçte, Alevi ritüellerinin görünür biçimde yer aldığı filmler üzerinden yapılan Türk sineması örneklemleri analiz, temsil biçimlerindeki değişimi ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma, ritüel temelli örneklerin kültürel kodlarıyla çözümlenmesini, sembolik anlam katmanlarının değerlendirilmesini ve sinemasal aktarımın doğruluğunu sorgulamayı amaçlamaktadır. Filmler arası karşılaştırmalı analizlerle oluşturulan bağlamlar üzerinden, Alevi inanç sistemine dair ritüel görünürlüklerinin şekilsel, anlamsal ve estetik yönleri tartışmaya açılacaktır.

Tez bu bağlamda, Alevi ritüellerinin sinemadaki temsil biçimlerini sadece içerik açısından değil; kültürel, sosyolojik, politik ve anlatı bilimsel açılardan da sorgulamayı amaçlamaktadır.

4. Tezin Yöntemi

Bu çalışmada kullanılan yöntem, görsel medya temelli veri çözümlemesini, mevcut akademik literatür ile beraber değerlendiren nitel bir yaklaşıma dayanacaktır. Araştırmada Yeşilçam dönemi ve günümüz Türk sinemasında Alevi temsillerinin yer aldığı filmler izlenmiş; bu filmlerdeki ritüel temsilleri kültürel analiz, göstergebilimsel çözümleme ve söylemsel analiz teknikleriyle ele alınacaktır.

Çalışmanın temel amacı, Alevi inanç sistemine özgü ritüellerin sinemasal temsillerini çözümlemek olduğu için kullanılan yöntem bu ritüellerin içeriksel, bağlamsal ve işlevsel çözümlemesini kapsayacak şekilde yapılandırılacaktır. Her film, birden fazla okumaya tabi tutulacak, anlatı yapısı, görsel semboller, mekânsal kurgular ve karakterler üzerinden ritüelin nasıl aktarıldığı analiz edilecektir.

Göstergebilimsel analiz yöntemiyle ritüellerdeki simgesel unsurlar çözümlenirken söylem analizi ile Alevi kimliğine yönelik toplumsal algının film diyaloglarında ve anlatı yapısında nasıl kurulduğu değerlendirilecektir. Ayrıca, çalışmada kullanılan kavramsal çerçeve, Victor Turner, Arnold van Gennep, Mary Douglas, Emile Durkheim, Richard Schechner, Mircea Eliade, James Frazer, Erving Goffman ve Randal Collins gibi ritüel kuramcılarının görüşlerinden yararlanılarak oluşturulacaktır. Bu kuramsal arka plan, ritüelin hem sosyal yapı içerisindeki fonksiyonunu hem de sinemasal dönüşümünü anlamaya olanak sağlaması açısından tercih edilecektir.

Çalışma kapsamında ayrıca Ulusal Tez Merkezi, akademik veri tabanları ve dijital medya arşivlerinden yararlanılarak Alevi ritüelleri, sinemada Alevi temsili ve halk bilimsel ritüel kuramı üzerine yapılmış doktora tezleri, makaleler ve kuramsal kitaplar incelenmiştir. Literatür taramasına dayalı bu hazırlık süreci, örneklem seçiminde ve çözümleme kategorilerinin belirlenmesinde yol gösterici olmuştur. Araştırmacı tarafından yapılan tüm değerlendirmeler, objektiflik ilkesi doğrultusunda bilimsel bir yaklaşımla yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RİTÜEL KAVRAMI VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ

Bu bölümde ritüel kavramı ele alınarak sosyoloji, antropoloji, dinler tarihi ve halk bilimi gibi farklı alanlardaki bakış açıları doğrultusunda kavrama yüklenen anlamlar, tanımlar ve kuramsal yaklaşımlara yer verilecektir. Ritüelin kültürel, bireysel ve toplumsal boyutları üzerinden çok katmanlı yapısına ışık tutulacak; gündelik yaşamla sosyal yapılar arasındaki konumu ve işlevi kuramsal bağlamda değerlendirilecektir. Aynı zamanda ritüelin bireysel deneyimden toplumsal yapıya, geleneksel formlardan modern toplumsal örüntülere kadar uzanan çok yönlü işlevleri irdelenecek ve böylelikle kavramın kapsam ile kuramsal çerçevesi netleştirilmeye çalışılacaktır.

Bu açıklamalar, sadece kuramsal bir çerçeve sunmakla kalmayıp aynı zamanda bu çalışmanın temel konusu olan Türk sinemasında Alevi ritüellerinin görünümüne dair çözümlemelere teorik bir zemin hazırlamak amacıyla yapılacaktır. Böylece ritüel, yalnızca tanımsal bir araç değil; kültürel temsil, kimlik inşası ve anlam üretimi açısından da ele alınarak sinemasal temsillerin yapısının analiz edilmesinin önünü açacaktır.

1.1. Ritüel Kavramının Disiplinler arası Yapısı

Ritüel, 19. yüzyıldan itibaren bilimsel bir kavram olarak incelenmeye başlanmıştır (Şahin, 2008, s. 27). Her disiplin, ritüelin doğasını kendi kuramsal ve yöntemsel görüşüne göre tanımlamış ve böylece ritüelin işlevlerine yönelik farklı yorumlar meydana gelmiştir. Öyle ki Lane (1981, s. 11), ritüel kavramı hakkındaki en yaygın düşüncenin, bu kavramın nasıl anlaşılması gerektiği hususundaki anlaşmazlık olduğunu söylemiştir. Bu çerçevede farklı disiplinlerde ritüel kavramına ilişkin

yapılan tanımlamaların niteliğini ortaya koymak, kavramın kuramsal altyapısını bütünlüklü bir şekilde anlaşılması açısından belirleyici olacaktır.

Ritüel kavramı, farklı alanlarında değişen biçimlerde tanımlanmaktadır ve her disiplinde özgün bir içerik kazanmaktadır. Örneğin sosyolojik açıdan ritüel, kimi zaman belirli kişi veya gruplarla ilgili sabit değerlerin, belirli zamanlarda ve değişmez bir üslupla tekrar edilmesi kimi zaman da kişinin toplumsal uyuma katılım süreci olarak değerlendirilmektedir. Psikolojide ise ritüel kavramı sadece kültürel ya da dini bağlamlarla sınırlı kalmaz; kişinin kaygılarını kontrol altına alma, içsel düzen oluşturma ve belirsizlikle başa çıkma gibi pek çok farklı psikolojik işlevi kapsayacak şekilde anlam yelpazesine sahiptir. Sosyoloji ve psikolojinin yanı sıra antropolojik yorumlar da daha çok ritüelin kültürel yapıdaki fonksiyonlarını ve bireyin toplumsal statüdeki dönüşümü öne çıkarır. Dinler tarihi ise ritüeli kutsal olanı deneyimleme biçimi olarak değerlendirirken halk bilimi literatüründe ritüel, geleneksel anlatılar, geçiş dönemleri ve tören pratikleri bağlamında incelenmektedir.¹ Aynı zamanda sosyal bilimlerde tören (seremoni) ve geleneklerinin hepsinin ritüel olarak kabul edilip edilemeyeceği meselesi araştırmalarda sıkça rastlanılan bir belirsizlik alanı oluşturabilmektedir. Honko'nun da belirttiği gibi, seremoni her zaman kolektif bir grup eylemi gerektirirken ritüel bireysel ya da birkaç kişi tarafından icra edilebilecek daha esnek bir yapıya sahiptir (akt. Ersoy, 2006, ss. 130-131). Honko'nun ritüelin bireysel ve kolektif düzeyindeki ayrımına işaret eden yaklaşımı, sözlük tanımlamaları aracılığıyla da desteklenmektedir.

Ritüel kavramı, köken bakımından Latince “ritualis” sıfatından türetilmiş olup “dini törenlerle ilişkili veya geleneksel olarak belirlenmiş bir düzene göre yapılan eylemler bütünü” manasına gelmektedir (Oxford University Press, 2022). Bu tanım, ritüelin yapılandırılmış ve toplumsal niteliğine vurgu yapsa da bazı güncel sözlüklerde kavram, “bireysel alışkanlıklar” bağlamında ele alınmaktadır. Örneğin Türk Dil Kurumu, ritüel kelimesini hem “ayin” hem de “âdet haline gelmiş eylemler” olarak tanımlamaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.). Bu yaklaşım, kavramın kolektif ve bireysel bir düzlemde de kullanılabileceğini göstermektedir.

¹ Konuyla ilgili genel bilgi için bk. G. A. Theodorson & A. G. Theodorson, *A Modern Dictionary of Sociology*, London: Thomas Y. Crowell Company, 1969, s. 351; ayrıca bk. R. K. Merton, *Social Theory and Social Structure*, Enlarged Edition, New York: The Free Press, 1968, s. 203.

Bu bağlamda ritüel kavramını anlamaya çalışırken yapılan tanımlar kadar, bu tanımların şekillendiği düşünsel yaklaşımları ve bunların zaman içerisinde nasıl geliştiğini de dikkate almak yerinde olur.

1.2. Ritüelin Kuramsal Gelişimi ve Teorik Yaklaşımlar

Ritüel kavramı, sosyal bilimlerde birçok farklı kuramcılar tarafından farklı açılardan açıklanmış; her bir yaklaşım, kavrama özgün bir boyut kazanmıştır. Ritüelin tanımı ve işlevine yönelik düşünceler, kuramcılarının kişisel yorumlarının yanı sıra, içinde bulundukları tarihsel, düşünsel ve metodolojik bağlamlarla da biçimlenmiştir (Ersal, 2024, s. 29). Bu sebeple ritüel kuramlarına yaklaşırken kavramsal içerikleri yanı sıra kuramsal devamlılık içerisindeki yerleriyle birlikte yaklaşmak önem taşımaktadır.

Bu başlıkta sunulan kuramsal yaklaşımlar, teorik bir çerçeve sunmakla kalmayacak aynı zamanda çalışmanın ilerleyen kısımlarımda incelenecek film sahnelerindeki, Alevi inanç sistemine dair ritüellerle bağlantılı olarak sinemasal temsiller üzerinden tekrardan değerlendirilecektir.

Ritüel düşüncesinin modern antropolojik tartışmalarındaki ilk halkası James Frazer ile başlatılabilir. Frazer Altın Dal (2004) adlı eserinde ritüelin tarihsel kökenlerini büyü, din ve bilim evreleri üzerinden açıklamıştır. Eserde yer alan yağmur yağdırma isteği, bu üç aşamanın ilki olan büyü aşamasının örneğidir. Omaha Kızılderililerinin yağmur yağdırma ritüellerinde, “duyusal büyü” (sympathetic magic) uygulanır. Yani kutsal bir kabın suyla doldurulup çevresinde dans edilmesi ardından ağızdan su püskürtülerek yağmur sesi çıkartılması olayı gerçekleştirilir. Bu ritüel, yağmuru taklit ederek yağdırılacağı inancına dayandırılır (2004, ss. 14-15).

Büyülerin sonuç vermemesi halinde insanlar, doğaüstü güçlere, yani tanrılara yönelmiş; onlara dua etmeye ve adaklar vermeye başlamışlardır. Frazer, bu dinî aşamayı doğa döngüsüyle ilişkilendirilen tanrılara yönelik, özellikle doğum-ölüm-yeniden doğuş ritüelleri vasıtasıyla örneklendirmiştir. Örneğin Sicilya’daki Katolik kadınların Paskalya öncesi tabaklara buğday, mercimek ve kuş yemi ekerek bunları mezar üzerine koymaları, Frazer’e (2004, ss. 283-284) göre “Ölmüş Adonis’in mezarına konulan bahçeler”in Hristiyanlık içindeki devamıdır. Bu tür uygulamalar,

doğanın ölmesi ve yeniden doğmasının ritüel düzeyde sahnelenmesidir. Bu ritüel, aynı zamanda Adonis'in doğayla özdeşleştirilen bir tanrı olarak her yıl ölüp baharla beraber tekrardan dirilmesini sembolize eder.

Son aşamada ise Frazer, doğa olaylarının artık ne büyüsel uygulamalarla ne de tanrısal müdahalelerle açıklanamadığını, bilimsel bilgi birikimiyle anlaşıldığını belirtir. Büyü, artık tanrıların alanına saygısız bir müdahale olarak görülmeye başlanır ve rahip sınıfının tepkisiyle dışlanır ancak daha geç bir dönemde, büyüün doğadaki nedensel düzenleri araştırma gayesiyle bilimsel düşünceye geçişin ilk adımları attığı öne sürülür. Frazer'a (2004, s. 35) göre, büyü, içine düştüğü karanlıktan ve sayısız durumdan tekrar görünürlük kazanmış; doğadaki nedensel dizgeleri çözümlemeye yönelmesi sayesinde doğrudan ve sistematik bilgiye ulaşma çabasının önünü açmıştır. Bu düşünsel ilerleyişin bir sonucu olarak simya da modern kimya biliminin temellerini atmıştır.

Frazer'ın duyuşal büyü pratikleri ekseninde kurduğı tarihsel çizgisel ritüel anlayışı, Durkheim ile beraber toplumsal işlevlere odaklanan daha bütüncül bir yapıya evrilmiştir.

Ritüeli inançtan daha temel bir unsur olarak gören ve dinin toplumsal yönüyle bağdaştıran yaklaşım biçimi Emile Durkheim tarafından formüle edilmiştir (akt. Şahin, 2008, s. 29) Bu düzlemde, Durkheim'in sosyoloji ve antropoloji kurucuları arasında yer aldığı ve ritüeli bu alanların temel konularından biri durumuna getirdiğı ifade edilmektedir.

Durkheim'in *Dini Hayatın İlkel Biçimleri* (2005) adlı eserinde ele aldığına göre ritüel, toplumun kutsal olanla kurduğı ilişki biçimlerinin düzenlenmesinin de ötesinde kişileri kolektif bilinç altında birleştiren sembolik bir eylemdir. Ona göre dinin ana yapısı, kutsal ile profan olan arasındaki keskin ayrım üzerine kurulmuştur. Bu ayrımın ritüel aracılığıyla muhafaza edilmesi ve tekrardan üretilmesi sosyal düzenin sürekliliğı bakımından işlevsel bir rol üstlenir (2005, s. 311). Bu sebeple ritüel, dini bir yükümlölükten ziyade toplumun kendisini yeniden kurduğı bir sahne olarak değerlendirilebilir.

Durkheim'in Avusturalya totemik toplulukları arasında yaptığı incelemelerde, ritüelin kolektif bilinç üretme işlevi somut bir şekilde görülebilir. Totemik semboller, bir klanın doğa unsurlarıyla olan ilişkisini simgelemekle kalmaz, bununla birlikte grup

içerisindeki kişileri ortak bir aidiyet çerçevesinde bir araya getirir. Klan üyelerinin totem hayvanına ait sembolleri vücutlarına damgalamaları ya da saçları onlara benzesin diye aynı şekilde kesmeleri (2005, s. 101), kutsal olanla kurulan bağın bedensel bir ifadesi olmanın ötesinde topluluğun birliğini görsel olarak da pekiştiren bir ritüel olarak ele alınabilir.

Ritüelin sadece sembolik bir yapı olmadığını, aynı zamanda toplumsal bir enerji aktarımı olduğunu vurgulayan Durkheim, ayinlerde ortaya çıkan şevk halinin bireyleri gündelik yaşamdaki rollerinin dışına çıkararak daha yüksek bir kolektif bilinç düzeyine ulaştığını belirtir. Ortak bağırışlar, danslar ve ayinsel yemekler ve kutsal nesneler etrafında gerçekleşen eylemler sayesinde kişi, kendi varlığını aşarak bir bütünün parçası haline geldiğini deneyimler. Durkheim (2005, s. 351) bu durumu “kolektif coşku” olarak adlandırır ve ritüelin en belirgin işlevlerinden biri olarak değerlendirir.

Durkheim’im ritüeli kolektif bilinç ve toplumsal bütünlük bağlamında ele alan bakış açısı, A. R. Radcliffe-Brown tarafından yapısal-fonksiyonel bir zeminde geliştirilmiştir. Böylece Radcliffe-Brown, dini fikirler ile sosyal yapı arasında bir ilişki kurarak ritüellere sadece kutsalın temsili olmanın ötesinde toplumsal yapının sürekliliğini sağlayan kurumsal bir işlev yüklemiştir (Şahin, 2008, ss. 36-37.) Kişilerin roller vasıtasıyla yer aldıkları toplumsal yapı, zamanla değişse bile biçimsel sürekliliğini muhafaza eden bir ilişkiler ağı olarak değerlendirilebilir. Ritüellerin ise bu yapının işlerliğini sağladığı, topluluk üyeleri arasında süreklilik ve aidiyet hissini güçlendirdiği söylenebilir (Radcliffe-Brown, 2020, s. 192). Örneğin Andaman Adaları’nda gözlemlenen doğum ritüellerinde, anne ve babanın belirli yiyecekleri yemekten kaçınmaları veya özel adlandırmalarla hitap etme gibi uygulamalar, inanç merkezli olmakla beraber toplumun o kişilere yüklediği yeni rollerin sembolik olarak kabulüne de dayanmaktadır (Homans, 2020, s. 1008).

Radcliffe-Brown’ın *İlkel Toplumun Yapısı ve İşlevi* (2020) adlı eserinde belirttiği üzere, ritüellerin açıklamaları zamanla değişebilir, başka kişiler aynı ritüele farklı anlamlar yükleyebilir ama bu durum, ritüelin toplumsal işlevini ortadan kaldırmaz (2020, ss. 191-193). Hatta çoğu zaman insanlar, ritüelin neden yapıldığını tam olarak anlamadan toplumun onlardan beklediği şekilde davranarak bu yapıyı devam ettirirler. Bu sebeple insanlar, ritüeli yerine getirirken onları açıklamak yerine

yaşarlar. Anlamlandırma ve inanç ise ritüelin ardından gelen unsurlar olarak ortaya çıkar (Radcliffe-Brown, 2020, s. 193). Bu yaklaşım, ritüeli bireysel kaygı veya psikolojik ihtiyaçtan çok toplumun kendi yapısını sembolik ve duygusal düzeyde tekrardan kurma işleviyle ilişkili olduğunun göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Radcliffe-Brown'un ritüelleri toplumsal yapının sürdürülmesinde üstlendiği işlev üzerinden değerlendiren yaklaşımının ardından işlevselci kuramın bir diğer temsilcisi Bronislaw Malinowski'nin ritüel anlayışı dikkat çekmektedir. Ancak Malinowski, ritüeli sosyal yapıdan ziyade bireyin psikolojik ihtiyaçları ve belirsizlik karşısında tutumları üzerinden açıklamıştır. Nitekim *Büyü, Bilim ve Din (Magic, Science and Religion)* (1990) adlı eserinde de belirttiği üzere ritüeller, bireysel kriz anlarında ortaya çıkar ve kişinin yaşadığı endişeyi hafifleten sembolik pratikler olarak işler (1990, s. 42).

Malinowski'nin Trobriand Adaları'ndaki saha çalışmalarından bahsettiği *İlkel Toplum* (1998) adlı eserindeki örneklerinden birinde lagün ve açık deniz balıkçılığına ilişkin yaptığı karşılaştırma yer alır. Lagün balıkçılığında tehlikeli bir durum söz konusu olmadığı için hiçbir ritüele başvurulmazken tehlike ve belirsizlik içeren açık deniz balıkçılığında adeta büyüsel ritüellere doyulur (Malinowski, 1998, ss. 146-147). Bu durum, ritüellerin bilgi ve teknik anlamında yetersiz kaldığı noktalarda bireye güven ve denge sağlamak işleviyle telafi edici bir rol oynadığını düşündürür. Ayrıca Malinowski (1990, ss. 76-77), din ve büyü ayrımı yaparken her iki yapının da gerilimli durumlara bir tepki oluşturduğunu ama büyü'nün belirli bir pratik sonuca yönelik araçsal bir yönü olduğunu, dinin ise ibadetin kendisini amaç haline getiren daha genel ve toplulukla birlikte yürütülen bir yapı olduğunu ileri sürer. Malinowski'nin yaklaşımı, bu yönüyle ritüeli bireyin mana arayışıyla ve belirsizlik karşısındaki duygusal tepkileriyle ilişkilendiren, psikolojik temelli işlevselci bir perspektif sunar.

Ritüelin kişi ile toplum arasındaki ilişkide hem yapıyı koruyan hem de geçişleri yöneten bir işlevi olup olmadığı düşüncesi kuramsal çerçeveyi yeni bir yöne taşır. Bu çerçevede Arnold van Gennep ritüeli kişinin ya da grubun toplumsal konumundaki dönüşüm süreçleri bağlamında değerlendiren bir kuramsal çerçeve sunmuştur.

Van Gennep'e göre doğum, ergenlik, evlenme ve ölüm gibi geçişlere eşlik eden inisiyasyon örnekleri, ritüelin sadece mevcut düzeni sürdürmekle kalmayıp yeni toplumsal rollerin kabulünü mümkün kıldığını gösterir. Bu rollerin geçilmesi belirli

törens el sekanslarla sağlanır. Van Gennep (2022, s. 19), bu geçiş ritüellerini *Geçiş Ritleri (Les rites de passage)* (2022) adlı eserinde “ayrılma” (s  paration), “geçiş” (transition) ve “yeniden katılım/kaynaşma” (agr  gation) şeklinde üç grupta sınıflandırmıştır. Bu    l   yapı, her törende aynı derecede belirgin olmayabilir; bazı kültürlerde cenaze törenleri ayrılma ritüellerini ön plana çıkarırken evlilik ise katılma ritüelleriyle   ne çıkabilir. Nişan gibi geçici durumlarda ise hem önceki statüden ayrılma hem de yeni statüye geçiş aşaması, belirsiz ve arada kalınan bir eşik (limen) durumunu ifade eder. Bu eşik anı, aynı zamanda mekânsal ve t  rens el göstergelerle yapılandırılan bir ara evre niteliğindedir (van Gennep, 2022, s. 20). Örneğin Afrika’daki ilkel geçitler, Uzak Doğu’daki anıtsal tören kapıları ya da Roma’daki zafer takları bu eşik mekânlara örnek olarak verilir. Özellikle de Roma’da bir komutanın düşmanlardan ayrıldıktan sonra zafer takının altından geçerek yeniden Roma’ya kabul edilmesi bu mekânın hem sembolik hem de dönüşüme aracılık eden bir eşik olarak temsil edildiğini gösterir. Van Gennep’e (2022, ss. 29-30) göre bu eşik yapıları, sadece geçişi temsil etmez; bununla birlikte kutsal ya da otoriter figürlerin korunması altındaki neden olarak işlev görür. Bazı kültürlerde bu geçitlerde yer alan figürler - kanatlı yaratıklar, sfenksler veya ejderhalar- “eşik bekçileri” olarak isimlendirilir ve kişinin yeni dünyaya kabul edilmeden önce geçmesi gereken sembolik sınırı temsil eder.

Van Gennep’in eşik olarak tanımladığı bu arada kalma durumu, sonraki kuramsal çalışmalara da zemin hazırlamıştır. Bu çalışmalardan biri olan Turner’in *Ritüeller- Yapı ve Antiyapı* (2020) adlı eserinde, söz konusu eşik hali, sadece bir aşama olarak görülmemiş, geçici toplumsal yapı, hatta opsiyonel bir dayanışma biçimi olan “communitas” ile birlikte incelenmiştir (van Gennep, 2020, ss. 95-98). Böylelikle Turner, ritüelin toplumsal dönüşüm süreçlerindeki rolünü, “yapı” ve “anti-yapı” arasındaki gerilim üzerinden açıklayan bir kuramsal   ereve geliştirmiştir.

Turner, özellikle toplumsal yapının korunması kadar, ritüel vasıtasıyla bu yapının nasıl tekrardan d  zenlendiğiyle de ilgilenmiştir. Bu yaklaşımını geliştirirken hem işlevselci düşünceden hem de sembollerin anlamına odaklanan yapısalcı yaklaşımlardan faydalanmıştır. Özellikle Afrika’daki Ndembu kabilesinde yaptığı gözlemlerde ritüelin dönüşüm potansiyeline odaklanmıştır (Bell, 1997, s. 39). Kabiledeki ergenlik ritüelinde, Turner’in ifadesine göre “liminal” evrede olan geç

kız, toplumdan uzaklaştırılarak süt ağacının dibine oturtulur. Bu evrede gündelik yaşamın tüm rollerinden, kimliklerinden geçici olarak arındırılır. Bu, toplumun yapısından (structure) bilinçli bir şekilde ayrılma anlamına gelir. Bu ayrılık sırasında kız, yapı dışı bir alana geçer yani “anti-yapı” burada devreye girer. Ancak bu kopuş bir düzensizlik yaratmaz aksine daha eşitlikçi bir bağlılık duygusu doğurur. Turner bu geçici bağlılığı “communitas” olarak tanımlar (Bell, 1997, ss. 39-41). Çünkü genç kız yalnızdır ama aynı zamanda kadınlık değerleriyle ve tüm kadın topluluğuyla sembolik bir bağ kurar. Kabukları çizildiğinde süt benzeri bir sıvı salgılayan süt ağacı ise bu bağlamda anneliği, büyümeyi ve toplumsal aidiyeti temsil eder. Kız burada hem biyolojik hem de sembolik olarak yeni role hazırlanır. Ritüelin sonunda ise genç kız, bu yapı içerisine yeniden dahil edilir ve böylelikle geçici yapı-dışılık, sosyal düzenin yenilenmesine yarar sağlar.

Arnold van Gennep’in ritüeli geçiş evrelerine ayırarak yapılandığı “liminalite” kavramı, Turner’de sosyal yapının askıya alındığı bir ara evre olarak geliştirilmiş; Richard Schechner ise bu yaklaşımı sahnelenen ve bedensel olarak tecrübe edilen bir performans alanına dönüştürerek ritüelin estetik boyutunu da kuramsal çerçeveye eklemiştir. Schechner’e göre ritüel, tıpkı tiyatro gibi “yeniden yapılandırılmış davranış”lara (restored behaviour) dayanır ve sadece izlenen değil, aynı zamanda performansa dayalı, yaşanan bir olgudur (akt. Güngör, 2021, s. 167). Schechner’in *Ritüelin Geleceği* (2015) adlı çalışmasında Hindistan’daki bir Hindu ayinine içeriden katılım sağlamak amacıyla dini kimliğini geçici olarak değiştirerek “Jayaganesh” adını aldığını aktarması ritüeli hem antropolojik hem de sahnelemeye dayalı bir yapı olarak değerlendirme biçimini güçlendirmektedir (2015, ss. 14-18)².

Ritüelin sahnelenen ve deneyimlenen bir eylem olduğu fikrini geliştiren Schechner’den sonra, Jung bu düşüncüyü bireyin bilinçdışıyla kurduğu ve arketipsel semboller ile ilişkilendiren psikolojik yorumuyla farklı bir yöne taşımıştır.

Ritüeli, insanın bilinçdışıyla kurduğu simgesel bir bağ olarak ele alan ilk yaklaşımlardan biri Carl Gustav Jung’un çalışmalarında görülür. Onun ritüele yönelik

² Schechner’in bu yaklaşımı, ritüel deneyimine bedenlen katılmayı gerekli gören anlayışa vurgu yapar. Bu açıdan, Tayfun Atay’ın *Batı’da Bir Nakşi Cemaati* (1996) adlı çalışmasında izlediği yöntemle benzerlik taşır. Atay, Londra’daki bir Nakşibendi cemaatine katılarak zikirlerinde direkt olarak yer almış ve ritüeli içeriden deneyimleyerek çözümlemeye çalışmıştır. Her iki araştırmacının yöntemi de katılımcı gözlemin ilerisine geçerek inanç ritüelini direkt olarak yaşama yoluyla anlama çabası olarak değerlendirilebilir.

anlayışı, özellikle *Dört Arketip* (2005) adlı eserinde görüldüğü üzere, psikoloji kuramında yer alan kolektif bilinçdışı ve arketip kavramlarıyla bağlantılıdır. Ritüel, bu bağlamda kişinin iç dünyasında var olan arketipsel imgelerin dış dünyaya simgesel bir şekilde yansması olarak değerlendirilebilir.

Jung'a (2005, s. 48) göre ritüeller, bireyin kişisel bilinç ve kolektif bilinç arasında kurduğu aracı yapılar niteliğindedir. Özellikle kutsal olanın tecrübe edilmesi, Jung'un "yaşamın aşkınlığı" olarak tanımladığı süreci harekete geçirir. Örneğin *Dört Arketip* (2005) kitabında yer verdiği örneklerden biri olan Hristiyanlıktaki Eucharist (Aşai Rabbani) ritüeli³, katılımcının İsa'nın bedenini simgeleyen ekmeği ve kanını simgeleyen şarabı olarak tüketmesi vasıtasıyla tanrısal olanla bir tür birleşmeyi tecrübe etmesine imkân tanır. Bu tür ritüellerde kullanılan semboller vasıtasıyla kişinin kolektif bilinçdışında bulunan Tanrı arketipiyle bir temasa geçmesi mümkün olarak görülür.

Ritüeller, sadece bireysel düzeyde değil, toplumsal yapılar içerisinde de dönüşüm sağlayabilir. Jung, toplumsal kriz anlarında ritüellerin halkın toplumsal ruhsal yapısını tekrardan düzenleyen sembolik vasıtalarla dönüşmesini Almanya örneği ile ima etmiştir. 20. yüzyılın başlarında yaşanan toplumsal kriz evrelerinde, toplumun kolektif bilinçdışına yönelen ve simgesel bir yapı taşıyan figürler vasıtasıyla (örn. Bayrak, lider kültü, mitingler) bir tür seküler ritüel düzeni kurularak travmayla başa çıkılabilmektedir (Jung, 2005, ss. 16-17). Yani ritüel, Jung'a göre bireyin grup içerisindeki psikolojik bütünlüğünü koruyan önemli bir unsurdur. Ritüel merkezli sembolik bir yapı kurulmadığında kolektif bilinçdışının yön verdiği hipnotik etkiler devreye girer.

Aynı şekilde Jung (1998, ss. 30-31), Büyük Savaş döneminde tedavi ettiği Alman hastaların rüyalarında sıklıkla bilinçdışı düzeyde bastırılan duyguların Wotan⁴ arketipi ile dışa vurduğunu iddia eder. Wotan, Cermen mitolojisinde yer alan ve hem savaş hem de rüzgâr tanrısı olarak bilinir. Bu durumda Wotan, kolektif bilinçdışına taşıdığı enerjiyle halkın içsel karışıklığını harekete geçiren bir arketip olarak devreye

³ Hristiyanlıktaki Eucharist (Aşai Rabbani) ritüelinin işleniş hakkında detaylı bilgi için bk. Jaroslav Pelikan, *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine, Vol. 1: The Emergence of the Catholic Tradition (100–600)* (Chicago: University of Chicago Press, 1971).

⁴ Wotan'ın üçlüğü için bk. Ninck, *Wotan und germanischer Schicksalsglaube* (Wotan ve Cermenlerde Yazgı İnancı), s. 142 vd.

girmiştir. Jung, tedavi ettiği Alman hastaların toplumsal çöküş ortamındayken rüyalarında bu figürü görmesini yaklaştan büyük dönüşümlere işaret ettiğini belirtir. Wotan bu açıdan sadece mitolojik bir sembol, tarihsel bir referans olmasıyla birlikte Jung'un (2005, s. 114) da ifadesiyle "tanrı imgesi" (imago dei) olarak da ele alınan bir yapıdır.

Jung'un ritüel yaklaşımında karşıtlıkların uzlaşması kişinin ruhsal bütünlüğe ulaşması bakımından temel bir işlev taşır. Jung'un Gnostik metinlerde⁵ yer verdiği figürlerden biri olan Abraxas⁶, onun arketipsel karşıtlıkları bir araya getirme anlayışına göndermede bulunur. Abrahax; iyi-kötü, yaratıcı-yok edici ve ışık-karanlık gibi karşıtlıkları aynı yapıda birleştirdiği nitelikleriyle düalitenin aşılması ve bireysel bütünlüşme anlayışını temsil eder. Abrahax'ın ritüelle olan ilişkisi, bu simgesel karşıtlıkların Jung'un ritüel kuramındaki dönüşüm fikriyle ilişkilendirilmesi vasıtasıyla yorumlanabilir (Segal, 1992, ss. 183-187).

Bu bağlamda Jung'un ritüel anlayışında bireyin ve toplumun içsel gerilimlerini yapılandıran, anlamlandıran ve dönüştüren bir yapı vardır. Bu yapı, bilinçdışındaki arketipsel imgelerin görünür kılındığı, bireyin ve toplumun içsel bütünlüğe ulaşma çabasına eşlik ederek anlam kazanır.

Jung'un ritüel kavramına dair yorumlarını takiben ritüelin kültürel ve psikolojik yönlerinin yanı sıra kutsalın tezahürüyle (*hierophany*)⁷ olan ilişkisine yönelik bir kuramsal çerçeve Mircea Eliade tarafından geliştirilmiştir. Eliade'ye (2003, s. 20; 2020, s. 35) göre ritüel, kişinin ve topluluğun profan (dindışı) düzenden çıkarak kutsal zamana ve mitik kökene dönmesini sağlayan bir yapı olarak değerlendirilir. Ancak bu yaklaşım, direkt olarak ve mutlak bir tanım çerçevesi yerine daha çok yorumlanabilir ve kültüre özgü bir düşünsel yapı olarak görülmelidir.

⁵ Gnostik metinlerin kapsamı ve içerikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. James M. Robinson (Ed.), *The Nag Hammadi Library in English* (Leiden: Brill, 1988).

⁶ Abraxas figürü, Carl Gustav Jung'un 1916 yılında kaleme aldığı *Seven Sermons to the Dead* (Ölüler İçin Yedi Vaaz) başlıklı metninde merkezi bir yer tutar. Bu kısa metin, Jung'un bilinçdışına yönelik içsel deneyimlerini sembolik bir dille ifade ettiği Gnostik tarzda bir yazıdır. Abraxas burada, iyi ve kötü, ışık ve karanlık gibi tüm karşıt kutupları aynı anda bünyesinde taşıyan bir varlık olarak tanımlanır. Bu figür hakkında doğrudan bilgi edinmek için metnin orijinal versiyonuna veya Segal (1992) editörlüğündeki *The Gnostic Jung* kitabında yer alan açıklamalı versiyona başvurulabilir.

⁷ *Hierofani* terimi Yunanca *hieros* (kutsal) ve *phainein* (göstermek) kelimelerinden türetilmiştir. Kutsalın belirli bir mekânda, nesnede ya da olayda açığa çıkışını, görünür hale gelişini anlatır. Bu kavram tarih boyunca Eski Yunan düşüncesinden Ortadoğu kültürlerine, Kitabı Mukaddes geleneğinden modern dini yorumlara kadar farklı bağlamlarda Tanrı'nın veya tanrıların insanlara belirmesini ifade etmek için kullanılmıştır (Eliade, 2002, s. 20)

Eliade'nin *Kutsal ve Dindışı* (1991) adlı eserinde belirttiği üzere, her ritüel kutsal bir modelin dünyevi tekrarıdır. Ayinlerin ilahi bir arketipe bağlı olarak tekrar edilmesi kişiyi ya da toplumu "ilk zamanlara", mitik bir başlangıç anına götürür (1991, ss. 48-49). Örneğin yılbaşı törenleri, zamanın sıfırlanması ve kozmik düzenin tekrardan inşası anlamını taşır (Eliade, 2003a, s. 389). Böylece toplumun kozmik kökenle bağını tazeler.

Ritüelin bir tür dönüşümsel gücüne örnek olarak Eliade'nin *Şamanizm* (1999) adlı eserinde sunduğu şaman ayinleri verilebilir. Şamanların göğe çıktığı ayinlerde şaman davulu kullanılır, kurban edilen beyaz atın ruhu Bay Ülgen'e ulaştırılmak amacıyla uğurlanır, kayın ağacına dokuz çentik atılır ve bu tırmanış göksel katmanlar arasında yükselişi temsil eder (Eliade, 1999, ss. 215-233). Bu tür ritüeller sadece dini değil, aynı zamanda kozmolojik manaları da içerisinde bulundurur.

Eliade *Demirciler ve Simyacılar* (2003b) adlı eserinde ise ritüelin başka bir boyutuna değinir. Ona göre, demirci veya simyacı, doğayı dönüştürme gücüne sahip olmakla beraber bu eylemi gerçekleştirebilmek için kutsal olanla kurulan bir ilişkiyi de yeniden üretmek zorundadır. Bu sebepten dolayı demir dövme veya simyasal dönüşüm ritüelleri, kişinin kutsal düzene katıldığı ve dönüşümün bir parçası haline geldiği törenler olarak görülebilir. Örneğin Tanganyika'daki demirci ustasının maden eritmeden önce yaptığı törensel hazırlıklar, direkt olarak tanrılarla iletişim kurmayı amaçlar. Böylelikle teknik bir işlem, pratiğe dönüşür (Eliade, 2003b, s. 63). Aynı şekilde Bali'de çıraklık yapan demirciler, mesleğe başlamadan önce erginleme ayinlerine katılırlar, aletler için mantralar okurlar ve çekiç gibi objeler saygı görür. Bu süreç, bir zanaat edinme ve kutsal dönüşüm sürecinin yansımasıdır (Eliade, 2003b, ss. 92-93).

Kutsalın yokluğu durumunda bireyin anlam krizine düşebileceğini ve bu sebeple de ritüelin sadece tarihsel bir olgu değil aynı zamanda varoluşsal bir ihtiyaç olarak da değerlendirilmesi gerektiğini söyleyen Eliade'nin yaklaşımı (1987, s. 210), ritüeli kültürel bir davranış biçimi olmanın ötesinde, kozmik düzenle kişi arasında kurulan sürekli bir diyalog alanı olarak değerlendirmeye olanak tanır.

Eliade'nin ritüeli kutsal zamanın tekrardan kurulumu olarak gören anlayışından sonra Joseph Campbell'a geçiş anlamlı bir kuramsal genişleme sağlar. O, ritüel anlayışını farklı eserlerinde farklı bağlamlarda ama birbirini tamamlayan şekilde işler.

Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (2013a) adlı eserinde ritüel, kişinin mitik anlatıyla özleştigi psikolojik bir yolculuk olarak kurgulanır. Kahramanın dünyadan ayrılması bilinmeyenle yüzleşmesi ve dönüşü, anlatının ve ritüelin evrelerini de temsil eder. Bu sistem, kişinin geçirdiği simgesel ölümü ve yeniden doğusu temsil eder (Campbell, 2013a, ss. 48-49).

Bu dönüşümsel yapı, *İlkel Mitoloji* (1995a) adlı eserinde daha anlatısal örneklerle detaylandırılır. Burada Campbell, Persefon anlatısını ritüelin fonksiyonunu açıklamak amacıyla kullanır. Ona göre Persefon'un yeraltına inişi ve yeryüzüne geri dönüşü, her sene yeniden canlandırılan kutsal bir törenin temsidir. Ritüel bu sebeple, sadece geçmiş anmak değil, kutsal olayın tekrardan yaşanmasıdır (Campbell, 1995a, ss. 186-192).

Batı Mitolojisi (1995b) adlı çalışmasında ise bu yorum, Doğu ve Batı mitosları açısından genişletilmiştir. Campbell, ritüelin Doğu'da kişinin içsel sezgisiyle bütünleşen bir yapı olduğunu; Batı'da ise daha çok tanrısal otoriteye bağlı, dikey bir inanç yapısına dönüştüğünü belirtir (1995b, s. 8-9). Böylelikle ritüelin nasıl farklı kültürel sistemlerde farklı işlevler üstlendiğini tartışmaya açar.

Campbell, *Doğu Mitolojisi* (2003) isimli eserinde ise Hint ritüelleri hem kişinin hem de kozmik düzenin tekrardan yapılandırılmasındaki rolü vurgular. Kurban ayinleri burada sadece bir adama değil, kişinin benliğinden geçerek dönüşmesiyle alakalıdır. Bu yaklaşım, ritüelin içsel bir inşa süreci olduğunun göstergesidir (2003, s.164-165).

Son olarak *Mitolojinin Gücü* (2013b) adlı söyleşilerde Campbell, modern toplumda ritüelin anlam kaybına uğradığını ve bu kaybın bireyde varoluşsal bir yönsüzlüğe yol açtığını belirtir. “Bir zamanlar içsel gerçekliğin aktarımı olan ritüel artık yalnızca şekilden ibaret” sözleriyle günümüz ritüellerinin şekilselliğe saplanmış olduğunu ifade eder. Ayrıca “ritüeli olmayan toplumun neye benzediğini görmek istiyorsanız, New York Times’ı açıp bakın.” cümlesi, ritüelin sosyal düzeyde düzenleyici rolüne işaret etmesi bakımından dikkate değerdir (2013b, ss. 26-27).

Campbell’ın kişisel dönüşüm anlatılarına dayalı çözümlemesi, Douglas’ın ritüeli toplumsal sınırların, saflık- kirlilik ayrımlarının ve normatif düzenin sürdürücüsü olarak gören yaklaşımıyla daha toplumsal bir zemin kazandırmıştır.

Mary Douglas’a göre ritüeller, özellikle toplumsal yapının katı hiyerarşilerle şekillendiği toplumlarda, birey davranışlarını yönlendiren ve düzeni muhafaza eden etkin bir denetim aracı olarak öne çıkar. Bu durum, ritüelin sadece sembolik anlatım şekli değil; aynı zamanda sosyal normların işlerliğini sağlayan bir vasıta olduğunu gösterir. Douglas, bu denetleyici fonksiyonun teorik temelini, kişinin toplum içerisindeki konumunu sınıflandıran iki kavramsal düzlemde ortaya koyar: “grid” (normatif sınırlılık) ve “group” (ait olunan topluluk yapısı). Bireyin ne ölçüde kurallara tabi olduğunu ve ne kadar kapalı bir sosyal yapıda yer aldığını tayin eden bu çerçeve, sosyal düzenin ritüel aracılığıyla nasıl şekillendiğini açıklama amacı taşır.

Natural Symbols (2003, s. 57) adlı eserinde geliştirdiği grid- group modeli, kişilerin sosyal yapılar içerisindeki konumlarını anlamaya yönelik iki boyutlu bir çerçeve sunar. Grid (ızgara) boyutu, kişinin yaşamını yönlendiren norm, kural ve hiyerarşik sınırların ne kadar belirgin olduğunu ifade ederken group (grup) boyutu, kişilerin topluluğa ne denli aidiyet duyduğunu ve toplumsal kimliğin ne kadar baskın olduğunu gösterir. Bu model farklı kültürel düzenlerin davranış kalıplarını ve ritüel örgütlenmelerini karşılaştırmalı olarak inceleme imkânı sağlar.

Douglas, her iki boyutun yüksek düzeyde bulunduğu sistemlerin görece daha kapalı ve düzenli bir yapı sergilediğini ancak bu tür mutlak denge durumlarının oldukça istisnai olduğunu ifade eder (akt. Şahin, 2008, s. 53). Bu çerçevede ritüel, sosyal kontrolün, statü sınırlarının ve kültürel normların da kurucu bir ögesi olarak değerlendirilir.

Douglas’ın birey-toplum ilişkisini anlamlandırmak amacıyla geliştirdiği bu yapısal model, onun *Güvenlik ve Tehlike: Saflık ile Kirliliğin Antropolojisi* (2005) adlı eserinde saflık ve kirlilik kavramıyla daha da işlevsel duruma gelir. Bu eserde Douglas (2005, s. 59), kirliliği sadece hijyenik bir mesele değil, aynı zamanda kültürel sınırlamaların ihlali olarak değerlendirir. Ona göre, bir maddenin ait olmadığı bir konumda bulunması yani sınırlarının dışına çıkması, kirli olarak algılanmasına sebep olur. Dolayısıyla bu gibi durumlar, toplumun sınırlarını tehdit eden göstergeler haline gelir. Douglas (2005, s. 65), Yahudi şeriatındaki diyet yasalarını bu anlayışla açıklayarak domuz etinin yasaklanmasının fiziksel niteliklerinden çok sınıflandırma sistemine uymamasından kaynaklandığını vurgular. Öyle ki domuzlar, çift tırnaklı olmalarına rağmen geviş getiremedikleri sebebiyle yasaklanmıştır.

Kirlilik, özellikle “yüksek grid” düzeyine sahip toplumlarda daha yoğun bir şekilde kendini gösterir çünkü bu tür yapılarda sosyal roller, kurallar ve sınırlar daha katı bir şekilde tanımlanmıştır. Aynı şekilde “yüksek group” seviyesindeki yapılarda kirlilik algısı, grubun bütünlüğünü koruma refleksiyle bir araya gelerek daha da güçlü bir dışlanma ya da arınma pratiği doğurur. Örneğin “yüksek grid” ve “yüksek group yapısına” sahip Katolik geleneklerinde adet gören kadınların kiliseye girmesi kutsal mekânın saflığını ihlal eden bir durum olarak değerlendirilerek bu durumda kefarete ödemesi gerektiğini vurgulamıştır (Douglas, 2005, s. 85). Bu durum, ritüelin sadece bir inanç pratiği değil aynı zamanda beden, mekân ve kutsallık arasındaki sınırları da koruyan sembolik bir sistem olduğunun göstergesidir.

Yapısal sınırlar üzerine kurulu bu yaklaşım, Geertz tarafından kültürel anlam üretiminin ritüel vasıtasıyla nasıl inşa edildiğini açıklayan yorumlayıcı bir model olarak dönüştürülmüştür.

Geertz’in ritüel anlayışının zemininde kültürü kişinin yaşadığı dünyaya dair düşünsel ve duygusal anlamları yapılandırma çabası olarak görmesi yatar. Ona göre kültür, bir bilgi birikimi olmanın ötesinde kişinin içinde yaşadığı dünyayı anlamlandırmak için başvurduğu semboller sistemidir. Bu bakımdan ritüel, kültürel sistemin düşünce ve deneyimsel boyutlarını bir araya toplayan, sembolik ifadelerin yapılandırıldığı bir yorumlama alanı olarak fonksiyon görür (akt. Hasanov, 2014, ss. 84-85). Geertz’in bu yaklaşımı, sadece başarılı ritüel örneklerinde değil, işlevini kaybetmiş veya yarım kalmış ritüel pratiklerine de odaklanır. Örneğin Java toplumunda genç bir erkeğin ani bir şekilde ölümü sonrasında, uygulanması gereken İslami cenaze ritüeli gerçekleştirilememiştir. Ölünün ailesinin Pemai adlı seküler bir siyasal harekete mensup olması sebebiyle Modin adıyla bilinen din görevlisi cenazeye katılmayı reddetmiş, aile büyükleri ise geleneksel uygulamaları tam anlamıyla bilmedikleri için cenazeyi tamamlayamamıştır. Ritüelin böyle bir durumla gerçekleşmemesi sadece dinsel bir aksaklık değil, Java toplumunun modernleşmeyle beraber yaşadığı kimlik kırılmasının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Geertz, bu o hadiseyi kültürel model ile sosyal yapı arasındaki ilişkinin zayıflamasıyla açıklar; ritüelin başarısızlığı bu olayda, toplumun anlam üretme kapasitesindeki bir aksaklığa işaret etmektedir (akt. Şahin, 2008, s. 59-63)

Ritüelin fonksiyonunu yitirmedeği tersine toplumsal bağları daha da kuvvetlendirdiği örneklerden biri de Geertz'in *Kültürlerin Yorumlanması* (2010) isimli eserinde incelediği Bali'deki horoz dövüşleridir. Geertz, bu ritüelleri halkın bastırılmış hislerini, statü rekabetini, şiddet yönelimini ve kutsalla kurulan ilişkiyi sembolik olarak dışa vurduğu dramatik hareketler olarak görür. Horozlar, sahiplerinin onurunu temsil eder. Dövüş sadece hayvanlar arasında değil, erkekler arasında yürütülen sembolik bir çatışmadır. Kazanan kısım için üstünlük ve onur, kaybeden için sosyal yıkım manasına gelir. Bu açıdan horoz dövüşü, sadece bir oyun olmaktan çok şeytanlara sunulan kanlı bir tören olarak görülür ve herhangi bir tapınak ayini bu ritüel uygulanmadan başlatılamaz (Geertz, 2010, s. 455).

Ritüelin kişi sadece topluma değil, kutsal düzene de bağlayan bir başka boyutu da Geertz'in dini kültürel bir sistem olarak gören yaklaşımında somutlaşır. Ona göre ritüel, kişinin ahlaki tutumu (ethos) ile toplumun dünya görüşü (worldview) arasında uyum yaratma gayesidir. Ritüel vasıtasıyla kişi hem inandığı hem de içinde bulunduğu dünyanın anlamlı olduğuna ikna olur (Hasanov, 2014, ss. 89-91). Bu fonksiyon sadece soyut bir anlatım değil, kültürel sahneleme şeklidir. Geertz'in araştırdığı Bali'deki Ranga-Barong ritüelinde bu sahneleme açık bir şekilde görülebilir. Bu ritüelde, Ranga isimli cadı kötülüğü, Barong ise iyiliği ve düzeni temsil eder. Katılımcılar, bu iki karakterin mücadele ettiği sembolik oyuna sadece izleyici kalmaz, duygusal olarak da dahil olur. Barong'un temsil ettiği iyilik figürü, toplumun kolektif umut ve düzen isteklerini, Ranga ise kaos ve korku ile ilişkisini yansıtır. Böylelikle ritüel, sadece kutsalı sahnelemekle kalmaz, aynı zamanda toplumun değerlerini deneyimlenebilir duruma getirir (Bell, 2009b, ss. 67-68).

Sonuç olarak, Geertz'e göre ritüel sadece geleneksel bir eylemler bütünü değil, kişinin dünyayı anlamlandırma çabasının sembolik bir biçimidir. Ritüel hem kişinin inandığı değerleri hem de toplumun kolektif kültürel belleğini tekrardan üretir. İşlediği kadar işlemediği örneklerde de ritüel, kültürel yapının kırılmalıklarını veya dayanıklılığını ortaya çıkaran bir gösterge durumuna gelir.

Geertz'in ritüeli kültürel anlamın inşa edildiği bir yorum alanı olarak ele alan çözümlemeleri, Weber'in ritüeli toplumsal otoritenin oluşumunda ve meşrulaştırılmasında işlevsel bir araç olarak değerlendirdiği sosyolojik yaklaşımla daha geniş bir çerçevede buluşmuştur.

Weber'e göre kişinin eyleme döktüğü her davranış, belirli bir anlam çerçevesinde şekillenmiş toplumsal bir eylemdir. Bu açıdan dini ritüeller, kişinin yaşamı anlamlandırma çabasında oynadığı işlev nedeniyle sosyolojik bakımdan değerlidir (akt. Şahin, 2008, s. 55). Ritüel, sosyal ilişkiler içerisinde otoriteye yönelimi kolaylaştıran ve kişilerin ortak bir değer yapısında buluşmasına imkân sağlayan bir vasıta haline gelir.

Weber, *Ekonomi ve Toplum* (2012) adlı eserinde, toplumsal meşruiyetin dayanaklarını açıklarken üç temel otorite biçimi -karizmatik, geleneksel ve yasal-ussal otorite- ortaya koyar. Bu kuramsal çerçeveden hareketle, sözü edilen otorite biçimlerinin her birini ritüel olgusu açısından değerlendirmek, Weber'in (2012, ss. 173, 528) iktidar kavramsallaştırmasının simgesel yönünü görünür kılabılır. Karizmatik otorite, liderin olağanüstü özelliklerine atfedilen kutsallıkla biçimlenirken bu kutsallığın ritüel pratiklerle dışavurumu, otoritenin toplumsal olarak kabulünü pekiştirir. Geleneksel otorite, tarihsel sürekliliğe ve yerleşik inançlara dayanır; bu sebeple ritüel, geçmişle olan ilişkiyi koruyarak sosyal düzenin tekrardan üretimini sağlar. Yasal-ussal otorite şeklinde ise ritüel, kurumsal normların ve hukuki düzenin sürekliliğini temin eden biçimsel işlemlerle kendini gösterir. Bu bağlamda Weber'in otorite şekillerine yönelik çözümlemeleri, ritüelin sosyo-politik bir işleve de sahip olduğunun göstergesi niteliğindedir. Örneğin karizmatik otorite altında yapılan bir yemin töreni veya geleneksel otoriteye bağlı olarak uygulanan bir taç giyme ayini hem dini hem de toplumsal düzeni temsilen de yapılabilir.

Weber'in bu yaklaşımı, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu* (1999) isimli eserinde açık bir şekilde görülür. Eserde Calvinist Protestanlık içerisinde ritüelin, geleneksel dışsal bir gösteriden ziyade içsel bir disiplin ve kişisel sorumluluk temelinde tekrardan kurgulandığı görülür. Bu anlayışa göre birey, tanrıya yakınlığını göstermek için ayinlere değil; dürüstlük, çalışkanlık ve tasarruf gibi gündelik davranışlara odaklanır. İstikrarlı iş yaşamı, gösteriştense uzak yaşam tarzı ve dünyevi hazzardan kaçınma gibi davranışlar, dinsel yükümlülüğün ritüelleşmiş tezahürleri olarak işlenir (Weber, 1999, ss. 133-134). Bu bağlamda ritüel, ibadethanelerle sınırlı kalmaz aynı zamanda günlük yaşamın her yerine işleyerek kişinin etik tutumları üzerinden bir dinsel aidiyet biçimi oluşturur. Yani ritüel, iç disiplinin ve çalışma etiğinin istikrar kazandığı bir ahlaki sistemi olarak değerlendirilebilir.

Max Weber'in otorite tipolojisi bağlamında ritüele yüklediği anlam, ritüelin sosyal düzeni yapılandıran ve meşrulaştıran bir vasıta olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda ritüel, belirli bir iktidar şeklini tekrardan üretme ve meşrulaştırma uygulaması olarak değerlendirilir. Weber'in bu düşüncesini takip eden ve ritüelin sosyal ilişkiler içindeki iktidar boyutuna daha eleştirel bir açıdan yaklaşan Catherine Bell ise ritüeli farklı bağlamlarda çeşitli anlamlar taşıyan, stratejik ve pratik bir eylem şekli olarak işler.

Bell'in *Ritual Theory, Ritual Practice* (2009a) isimli eserinde geliştirdiği "ritüelleşme" (ritualization) kavramı, bazı davranışların seçilerek diğerlerinden ayrışması ve bu ayrım vasıtasıyla belirli toplumsal hiyerarşilerin ve iktidar ilişkilerinin kurumsallaşması manasına gelir. Bell'e (2009a, ss. 90-91) göre bu süreç, jestler, mekânsal düzenlemeler, bedensel yönelimler ve tekrarlar gibi araçlarla işler. Katılımcılar ritüelin fark yaratıcı yapısını sezgisel olarak deneyimler, belirli bir düzen ve iktidar yapısı "doğal" bir olgu gibi kabul görür. Bu yaklaşım, birçok dini veya siyasi ritüelde gözlemlenebilir. Örneğin dini bir cemaatte belirli beden duruşları, yönelimler, mekânsal hiyerarşiler -imamın önde oturması ve daha yüksek bir konumda olması erkeklerin ön saflarda yer alması kadınların arka sıralarda konumlandırılması belirli duaların yüksek sesle ve hep bir ağızdan okunması, ibadetin düzenini; aynı zamanda toplumsal rolleri de görünür kılar (Bell, 2009a, s. 207).

Ritual: Perspectives and Dimensions (2009b) isimli ikinci eserinde Bell, siyasi ritüellere dair örnekler üzerinden bu stratejik işleyişin nasıl işlediğini detaylandırır. Özellikle yemin törenlerinde görülen mekânsal düzenlemeler, sembollerin konumu, protokol sıralamaları ve sembolik jestler; sadece törenin estetik boyutunu değil, devleti ve otoriteyi kutsayan bir toplumsal düzeni de temsil eder (Bell, 2009b, s. 156). Bu bağlamda ritüelin fonksiyonu, kutsalı temsil etmekten çok, toplumsal düzeni ve bu düzene ilişkin algıyı yapılandırmaktadır (Bell, 2009a, s. 196).

Sonuç olarak Bell'in yaklaşımı, ritüeli sosyal bağlam içerisinde yeniden kurulan, şimdiye ve geleceğe uzanan, iktidar yapılarını kuran ve doğal görünmesini sağlayan stratejik bir pratik olarak değerlendirir. Ritüelleştirilme süreci, toplumsal çıkarları hegomonik bir düzen anlayışı içinde temellendirerek güç ilişkilerini görünmez kılarken simgesel düzenlemeler ve yapısal formlar vasıtasıyla keyfi olanı gerekli ve doğal gibi sunar (Bell, 2009a, s. 222; 2009b, s. 135). Bu açıdan Bell, ritüeli sadece

kutsalı temsil eden değil, düzenleyen ve meşrulaştıran bir eylem alanı olarak tekrardan konumlandırır.

Bell'in iktidar ve yapı merkezli ritüel yaklaşımı, süreç içerisinde Goffman'ın gündelik yaşamın yüz yüze etkileşimlerindeki simgesel düzenlemeler perspektifiyle mikro düzleme aktarılır.

Erving Goffman'ın ritüel yaklaşımı, klasik antropolojik ritüel teorilerinden farklı olarak günlük hayatın küçük ölçekli yüz yüze etkileşimlerinde ritüelin nasıl yapılandırıldığını inceler. *Interaction Ritual* (1982) adlı kitabında detaylı şekilde açıkladığı bu yaklaşım, ritüeli kurumsallaşmış dini uygulamalarla kısıtlamaz. Tersine, sıradan sosyal ilişkilerin zeminini oluşturan bir düzenleyici çerçeve olarak ele alır. Goffman (1982, s. 12-13), kişinin toplumsal itibarını (face) korumaya yönelik her türlü davranış şeklini ritüel bir düzen içinde analiz eder.

Ritüelin en belirgin görünümünden biri, Goffman'ın "face-work" olarak isimlendirdiği süreçte ortaya çıkar. Bu kavram, kişilerin hem kendi yüzlerini hem de başkalarının yüzlerini korumak ya da kayıplarını tedavi etmek amacıyla başvurdukları sembolik davranışları ifade eder. Örneğin biri yaşamında hata yaptığında – yanlışlıkla birinin sözünü kesmek gibi- "pardon" diyerek bu durumu telafi etmeye çalışır. Bu Goffman'ın (1982, ss. 18-21) "corrective process" olarak adlandırdığı dört aşamalı ritüel dizisiyle işler: meydan okuma (challenge), telafi sunumu (offering), kabul (acceptance) ve teşekkür (thanks).

Kitapta geçen örneklerden biriyle bu dört aşamalı ritüel dizisi somutlaştırılabilir. Çocuğun bir isteği reddedildiğinde ağlayarak surat asması dışarıdan irrasyonel bir öfke tepkisi olarak görülebilir. Ancak Goffman bu tepkinin altında, çocuğun kendi yüzünü -yani sosyal değerini, kendilik imajını- savunma çabasının yattığını belirtir. Çocuk bu tavrıyla başkaları karşısında belirli bir değere sahip olduğu mesajını iletmekte ve bu değer ihlal edildiğini hissettiğinde temsili bir protesto gerçekleştirmektedir. Bu tepki toplumsal "yüz"ün ritüel olarak kurulduğu ve korunduğu etkileşimsel düzenin çocuklukta da devreye girdiğini gösterir. Çocuğun surat asması hem sosyal onay beklentisi hem de kişinin başkalarının gözündeki değerini korumaya yönelik ilk ritüel tepkilerden biridir (Goffman, 1982, s. 23). Bu açıdan, Goffman için "yüz", sadece fiziksel bir kavram olmanın ötesinde sosyal

ilişkiler içinde biçimlenen, onay gerektiren ve ihlali durumunda ritüel yollarla savunulan bir kimlik yapısı olarak değerlendirilebilir.

Goffman'ın (1982, s. 18) ritüel kuramında dikkate değer bir diğer örnek de tören alanında bayılan bir kişiye yönelik gösterilen “taktik körlük” tür. Tören alanında birinin bayılması ritüel düzen için potansiyel bir bozulma tehdidi oluşturabilir. Ancak bu tehdit, çevredeki kişilerce bilinçli olarak görmezden gelinir. Böylelikle bayılan kişinin varlığı geçici olarak yok sayılır. Bu durum, bireyin sağlığı ile alakalı bir kayıtsızlık hâli değil, ritüel akışın bozulmaması adına uygulanan sembolik bir stratejidir. Böylelikle ritüel, stratejik mesafeye de işler; bu da onun mikrososyolojik yapısının ne kadar ince dengelere dayandığının bir göstergesidir.

Ritüelin bu gündelikleşmiş yapısı, kişilerin birbirine yönelik duygusal ve sembolik sorumluluklarını da kapsar. Bir kişinin toplumsal yüzünü koruyacak şekilde davranması hem bireysel imajını hem de beraber yürütülen ritüel düzeninin de korunmasıdır. Goffman (1982, s. 22), bu yapıyı “expressive order” olarak isimlendirir ve bu düzenin bozulması durumunda toplumsal ilişkilerin temelinde çatlak olacağını belirtir.

Goffman'ın gündelik yaşamın yüz yüze etkileşimlerinde ritüel işleyişini değerlendiren mikrososyolojik yaklaşımının devamı niteliğinde olan Randall Collins'in yaklaşımı, kişiler arasında etkileşimlerin daha geniş bir sosyal bağlama nasıl entegre olduğunu açıklar. Collins *Interaction Ritual Chains* (2004) isimli eserinde bu yapının etkileşim zincirleriyle nasıl taşındığını açıklamaya yönelik değerlendirmeler sunar. Etkileşim ritüelinin başarılı olabilmesi için katılımcılar arasında fiziksel eş zamanlılık, karşılıklı odaklanma ve paylaşılan duygusal bir ruh hali gerektiği üzerinde durur (Collins, 2004, ss. 48-50). Örneğin konser veya spor karşılaşmalarında seyircinin aynı zamanda tezahürat yapması bağırması ya da alkışlaması bu ortak eylemin fiziksel yakınlıkla birleştiğinde ritüel bir bağlam oluşur ve ortaya duygusal enerji olarak değerlendirilebilen sosyal birikim açığa çıkar (Collins, 2004, ss. 118, 131). Bu enerji, kişinin kendine güvenini, grup içi aidiyet duygusunu ve sosyal etkileşime katılım isteğini güçlendirir.

Collins'e (2004, ss. 181-183) göre bir sembolün -örneğin bir haç, bayrak veya siyasi bir liderin portresi- güçlü bir ritüelin merkezi durumuna gelerek kutsallaştırılmasıyla başarılı etkileşim ritüelleri vasıtasıyla “şarj edilir” ve topluluğun

kolektif belleğinde güçlü anlamlar kazanır hale gelebilir. Daha sonra da bu semboller gündelik hayatta kişileri motive etmeye devam eder; çünkü onların çerçevesinde duygusal bağ kurulmuştur. Kutsal sembolere yönelik ritüel saygının ihlali durumunda bu duygusal enerji negatif biçimlere dönüşebilir. Bu durum, duygusal enerjinin pozitif bağlar ve kolektif savunma eğilimleriyle birlikte işlendiğini ortaya koyar (Collins, 2004, ss. 107-110).

Kişinin bir grubun sembollerini savunması, o grubun ritüel ortamlarında üretilen ortak duygulara sürekli olarak maruz kalmasıyla mümkün olur. Bu açıdan, kişinin bir inanca veya değere bağlanması, çoğu zaman bu inançla karşılaştığı ritüel ortamında yaşadığı duygusal yoğunlukla başlar. Dolayısıyla Collins'in kuramı, inançtan önce yaşantının, özellikle de ritüel etkileşiminin dönüştürücü gücüne vurgu yapar.

İKİNCİ BÖLÜM

ALEVİLİK KAVRAMI VE RİTÜEL TEMSİLİ

Alevi ritüellerinin sinemadaki temsili ele alınırken farklı topluluk adlandırılmalarıyla karşılaşılmaktadır: Tahtacılar, Nusayriler, Bektaşiler, Kızılbaşlar, Zaza Alevileri ve daha niceleri. Bu topluluklar tarihsel ve kültürel gelişimleri açısından birbirleriyle ayrışsa da belirli ritüeller, dedelik kurumu, Hz. Ali ve Ehlibeyit sevgisi, sözlü gelenek aktarımı gibi temel inanç ve ritüel ortaklıkları çerçevesinde “Alevilik” başlığı altında değerlendirilmektedir (Ersal, 2016a). Çalışmada bu yapılar, bir kavramsal bütünlük iddiasından çok, ortak ritüel temsillerin sinemasal bağlamda ele alınması nedeniyle Alevilik çatısı altında incelenmektedir. Sinemada da farklı adlandırmalara rağmen bu topluluklara ait ritüel sahneler, ortak Alevi kimliği içinde temsil edilmektedir.

Alevilik terimi, günümüzde farklı tarihsel ve inançsal arka planlara sahip birçok topluluğu kapsayan, kapsayıcı (şemsiye) bir kavram haline gelmiştir. Bu kavramsallaşma süreci, özellikle 19. yüzyıldan itibaren “Bektaşî-Kızılbaş” zümrelerini tanımlamak üzere kullanılan adlandırmalarının hem akademik literatürde hem de toplumsal kullanımda hızlı bir şekilde yaygınlaşmasıyla şekillenmiştir (Ersal, 2016a, s.11). Osmanlı döneminde “Alevî” terimi doğrudan kullanılmamış; bu inanç sistemini tanımlamak amacıyla daha çok Zındık, Rafizi, Torlak, Kalenderî ve Kızılbaş gibi dışlayıcı çağrışımlara sahip terimler tercih edilmiştir (Taşgın, 2009, s. 33).

Alevî kelimesi *Kamus-ı Türkî*’de “Ali taraftarı” veya soyundan gelen kimseleri tanımlamak üzere açıklanmıştır.⁸ Bu tanım, Alevilik teriminin hem tarihî hem mezhebî çağrışımları birlikte taşıdığını ve Ali’ye mensubiyeti temel olarak aldığını ortaya koymaktadır. Bazı sözlüklerde ise Alevî terimi, doğrudan Kızılbaşlıkla

⁸ “Alevî kelimesinin sözlük anlamına *Kamus-ı Türkî*’deki şekliyle açıklık getirilirse ‘Hazret-i Ali bin Ebî Tâlib’in, onun kızı Hazret-i Fâtîma’dan olan torunlarının (Hz. Hasan ve Hüseyin) soyundan gelenlerin ya da bu soya mensup olanların veya mezhebi olarak Hazret-i Ali taraftarı olan kimselerin adı.’ şeklinde tanımlanmıştır.” (*Kamus-ı Türkî, Alevî md.*, s. 949, s. 2)

özdeşleştirilmiş ve bu yönüyle tarihsel kimliklerle iç içe geçmiş şekilde kullanılmıştır.⁹ Özellikle “Kızılbaş” terimi, Osmanlı- Safevî döneminde dışlayıcı bir siyasal söylem içerisinde kullanılsa da zamanla topluluklar tarafından içselleştirilerek bir aidiyet ifadesine dönüşmüştür. Ocak (2009, ss. 16-19), bu kavramın Osmanlı- Safevî mücadelesi sonrasında bir dışlama aracından çıkarak halk kimliğine dönüştüğünü belirtmektedir. Bu dönüşüm, toplulukların kendi kimlik adlandırmalarını sahiplenmesiyle beraber Alevilik kavramı daha güçlü bir kimlik çatısına dönüşmeye başlamıştır.

Alevilik, doğrudan Şîî veya Bâtınî geleneklerin bir devamı olmaktan çok bu geleneklerin Anadolu’daki yerel halk inançlarıyla kesişiminden doğan bir inanç sistemi olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Ahmet Yaşar Ocak (2009), Aleviliğin doğrudan Şîîliğin veya Bâtınlık düşünce çizgisiyle özdeşleştirilmesini yeterli bir açıklama şekli olarak görmemektedir. Onun değerlendirmesine göre, Alevilik; Anadolu’da farklı halk inançlarıyla kurduğu tarihsel ilişkiler ve kültürel etkileşimler sayesinde ayrıksı bir yapı geliştirmiştir. Bu toplulukların Şîilikle olan bağlantısı, klasik anlamda fıkıh merkezli bir mezhep bağlılığından ziyade tarih boyunca tekrardan biçimlenen bir anlayış biçimi şeklinde meydana gelmektedir. Alevilik için “heteredoks” veya “gayr-i Sünnî” gibi kavramların tamamıyla açıklayıcı olmadığını kabul eden Ocak, kavramsal çerçevedeki eksiklikler sebebiyle bu tür terimlerin sınırlı da olsa kullanıldığını belirtmektedir.

Alevilik adlandırılmasının kapsayıcılığı yalnızca tarihsel süreçle sınırlı kalmamış, Caferîlik Şîilik ve Nusayrîlik gibi yapılar da bu yörüngede değerlendirilmeye başlandığı görülmektedir. Ancak burada önemli bir ayrım gözetilmelidir. Örneğin Nusayrîlik, Alevi inanç esaslarıyla kimi benzerlikleri taşısa da nefes, dua, âşıklık geleneği ve cem ritüeli gibi pratikleri içermemesi açısından ayrışır. Alevilik, Türk Heterodoks İslam yapısı içerisinde şekillenirken Nusayrîlik ise daha çok Arapça kutsal metinlere dayalı imamet inancına sahiptir. Nusayri kadınlar, inanç sisteminde türbe ziyaretleri gibi pratikleri yerine getirirken Alevilikte kadınların cem

⁹ Ferit Devellioğlu’nun (2010, s.28) *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*’ına ise Aleviliğin, “Hz. Ali’ye intisabı olan kimse; Kızılbaş” şeklinde tanımlanması Alevi kelimesinin süreç içerisinde farklı içeriklerle yüklendiğini ve tarihsel bağlamda Kızılbaşlık özleştğini ortaya koyar.

ritüeline katılımı yaygındır. Ayrıca Alevilikte Hak-Muhammed-Ali üçlemesi varken Nusayrilikte Allah-Muhammed- Selman üçlemesi yer almaktadır (Ersal, 2016a, s. 32-36)

Tüm bu toplulukların sinemadaki temsilinde farklı kimlik adlarıyla karşılaşsak da ortak ritüel sistemleri ve temsilleri sebebiyle Alevilik şemsiyesi altında ele alınmaları hem kavramsal hem de temsil düzeyi bakımından anlamlıdır. Bu sebeple çalışmada, ritüellerin sinemadaki görünürlüğü, Alevilik adıyla birleştirilen bu çoklu inanç dokusunun ortak anlatısı olarak ele alınacaktır. Burada özellikle Nusayrîlik örneğinde olduğu gibi direkt Alevilik çatısı altında konumlanması tartışmalı olan yapılara da yer verilmiştir. Bu tercih, söz konusu yapıların Alevilikle özdeş olmasından değil; sinemadaki temsillerde “Alevi” kimliğiyle ilişkilendirilmeleri¹⁰ ve ritüel temsillerinin bu bağlamda sunulmasından kaynaklanmaktadır. Bu çerçevede, kavramsal bir bütünleştirme değil, temsil düzeyindeki kesişimlere dikkat çekilmektedir.

2.1. Alevi Ritüelleri

Alevilikte ritüellerin, inancın kişiler ve topluluklar tarafından yaşanmasında temel bir rol üstlendiği görülmektedir. Bu yapılar sadece ibadetle sınırlı kalmayıp toplumsal aidiyetin kurulması kültürel değerlerin aktarılması ve kimliğin şekillenmesi gibi işlevleri de üstlenir. Bu çerçevede, Alevilikte inanç ve toplum yapısının ritüeller etrafında biçimlendiği, sosyal ilişkilerin de büyük oranda ritüel temelli bir akrabalık anlayışıyla kurulduğu görülmektedir (Şahin, 2019, s. 318). Böylelikle ritüel, yalnızca bir ibadet biçimi değil; inançla beraber toplumun örgütlenme mantığını da yansıtan kurucu bir unsura dönüşür.

Alevi inanç sistemi, tarihsel olarak Orta Asya’dan Anadolu’ya, Mısır’dan Balkanlar’a kadar uzanan geniş bir coğrafyada şekillenmiş, ocaklar etrafında yapılandırılmıştır (Akın, 2019, s. 48). Ancak Ersal’ın da belirttiği üzere tarihsel ve

¹⁰ Alevîlik ve Nusayrîlik arasında yalnızca inanç sistemleri bağlamında değil, tarihsel ve toplumsal gelişim açısından da çeşitli benzerlikler bulunduğu dikkat çeken akademik değerlendirmelere rastlanmaktadır. Bu konu hakkında karşılaştırmalı bir değerlendirme için bk. Martin Laazintza-Arinberg, “Türkiye Alevileri – Suriye Alevileri: Benzerlikler ve Farklılıklar. Tarihsel Bölünme ve Sonuçları,” T. Olsson vd. (ed.), *Alevi Kimliği* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999).

kültürel çeşitliliğe rağmen ocakların ritüel pratiklerini sistemli şekilde ortaya koyan yazma eserlere günümüze kadar rastlanmamış, yazıya geçmiş örnekler ise büyük oranda Bektaşî-Babagan koluna ait erkânnamelele sınırlı kalmış ve bu eserlerin¹¹ çoğu da 19. yüzyıl sonrasına aittir. Sözlü geleneğin egemenliği hem akademik alanda hem de Alevi toplulukları arasında ritüel çeşitliliği konusunda ortak bir fikrin oluşmasını zorlaştırmakta özellikle cem ritüelinin sadece on iki hizmetten ibaret olduğu yönündeki yaygın kanaatin yerleşmesine zemin hazırlamaktadır (Ersal, 2012, s. 210). Uygulamada cem, sadece on iki hizmetin icra edildiği bir ibadet alanı olmaktan çok, sosyal yapının sahnelendiği zengin bir ritüel bütünü olarak ele alınabilir. Cem; kişi ile toplumun, talip ile dede arasında kurulan kutsal ilişkilerin görünür hale geldiği bir düzlem olmanın yanı sıra ahlaki ve toplumsal eğitimin de aktarıldığı temel mecralardan birini oluşturur (Bulut, 2023, s. 193). Aynı zamanda kişi, inançsal bağlılık sergilediği topluluk içindeki statüsünü kazandığı, sorumluluk üstlendiği ve yeni bir aidiyet alanına dahil olduğu geçiş ritüeli (rite de passage) yaşar (Akın, 2019, s. 55).

Geleneksel Alevi yaşamında kişiler, doğumdan ölüme, sosyal rollerden ekonomik paylaşıma kadar birçok değeri ritüel merkezli bir anlayışla öğrenir ve uygular (Ersal, 2024, ss. 28-29). İkrar ritüeli, kişinin inanç topluluğuna dahil olmasını sağlayan temel eşiktir. İkrar vermeyen kişi talip olamaz; dolayısıyla cem başta olmak üzere ritüellere katılımı imkânsız hale gelir. Bu açıdan ikrar hem inançsal hem de ritüellere katılım hakkının kazanıldığı geçiş noktasını temsil eder (Akın, 2019, s. 49). Ancak ikrarla inanç topluluğuna dahil olan bireylerin katıldığı ritüeller, yapısal bir bütünlük taşısa da farklı coğrafi ve ocaksal geleneklere bağlı olarak adlandırma, uygulama ve içerik açısından çeşitli varyasyonlar gözlemlenmektedir. Bu çeşitlilik, Alevi inanç sistemine sahip toplulukların tarihsel olarak geniş coğrafyalara yayılmış olmasıyla alakalıdır (Ersal, 2016a, s. 197). Uygulama farklılıkları, sistemsel bir dağınıklık veya bozulma olarak değil; “yol bir, süre bin bir” anlayışıyla açıklanan bir zenginlik olarak değerlendirilmelidir (Akın, 2019, s. 48).

Aleviler, yıllar boyunca cem erkânlarını genellikle köy veya yerleşim yerlerinin en büyük evinde gerçekleştirmişler (Bozkurt, 2000). Zamanla bu ritüeller tekke, zaviyeler ve dergâh gibi mekânlara taşınmış; günümüzde ise ağırlıklı olarak

¹¹ Ayrıntılı bilgi için bk. A. Yılmaz Soyyer (2005). *19. Yüzyılda Bektaşilik*. İzmir: Akademi Kitabevi.

cemevlerinde icra edilmeye başlanmıştır (Şener, 2001, s. 68). Bu dönüşümde, kentleşme ve göç gibi dinamiklerin etkisiyle ritüel pratiklerin yeni mekânsal formlar kazandığı ve farklı bağlamlarda tekrardan anlamlandırıldığı görülmektedir (Ersal, 2024, s. 30). Günümüzde cemevleri ibadet alanı olmanın dışında Alevi kimliğinin tekrardan üretildiği kültürel ve sosyopolitik mekânlar haline gelmiştir (Ersal, 2024, s. 30-31). Ancak ritüelin bu yeni bağlamlardaki görünümü, her zaman köklü bir sürekliliğin göstergesi olarak değil kimi zaman da ritüelin yapısal kırılmalar yaşadığına işaret etmektedir. Bu açıdan, Metcalf'ın (1981) ifadesiyle ritüelin “ekonomiyle yüzleşmesi” gerekmiştir.

Ritüelin modern dünyada geçirdiği dönüşüm, dışsal etkenlerle birlikte Alevi toplumunun iç dinamiklerinden de etkilenmiştir. Modernleşme süreci, ritüelin düşünsel ve sosyal fonksiyonlarının görünümünü gölgelemiş, inancı merkez alan yaklaşımlar, ritüeli ikincil konuma itmiştir (Şahin, 2019, s. 318). Oysa ritüel, topluluğun hafızasının, kimliğin ve tarihsel sürekliliğin taşıyıcısıdır. Bu bağlamda İlkey Şahin (2019, s. 319), Alevi ritüellerinin geleneğin korunmasıyla birlikte değişimin ve dönüşümün anlaşılması açısından doğrudan anlam taşıdığını vurgulamaktadır. Ona göre ritüelden söz etmek, aynı zamanda Aleviliğin tarihsel kökenlerini anımsamak ve geçmişle kurulan bağı ritüel düzleminde tekrardan kurmak manasına gelir. Ritüellerin sabit yapılardan ibaret olmadığını, aynı zamanda değişimi sağlayan ve düzenleyen dinamik öğeler taşıdığına dikkat çeken Şahin, Alevi ritüellerini bir tekâmül süreci olarak değerlendirir. Dolayısıyla Alevi ritüellerini analiz etmek, inanç dünyasını anlamının yanında, bu dünyayı temsil eden görsel, yazılı ve sinematografik ifade biçimlerini de değerlendirmeye imkân verir. Bu yönüyle ritüelin sinemadaki görünümü, onun sosyokültürel işlevlerinin izini sürebilmek açısından değerli bir araştırma alanı oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda çalışmada, Alevi ritüel pratiğinin sinemadaki yansımaları incelenirken Alevilerin temel ibadeti olan cem ritüeli merkeze alınmakla birlikte cem ritüeli dışındaki inanç pratikleri ile Alevi inanç sistemini oluşturan çeşitli inançsal, toplumsal ve sembolik unsurlara da yer verilecektir.

Bu çerçevede; semah, delil yakma, el suyu hizmeti, süpürgecilik, zâkirlik, kurban gibi on iki hizmet, cem ritüelinin iç yapısını oluşturan öğeler olarak

değerlendirilecektir. Bunun yanı sıra görgü cemi, dar cemi, dardan indirme cemi gibi cem türleri, ritüelin amacına göre şekillenen farklı cem biçimleri olarak sınıflandırılacaktır. Ayrıca ikrar verme, düşkünlük kurumu, lokma paylaşımı, niyaz ve veli kültü merkezli ziyaret gibi geçiş ritüelleri ile inançsal pratikler; dede-talip ilişkisi, evlilik kurumuna bakış ve kentleşme süreciyle beraber inanç yapısındaki dönüşümler bağlamında ele alınacaktır.

Ritüelin sembolik ve düşünsel boyutunu görünür kılan öğeler de çalışmada yer bulacaktır. Bu bakımdan; gülbanklar, zikir, tevhit, vahdetivücut düşüncesinin ritüel yorumları, tarihi kişiliklerin ritüeller üzerinden anlamlandırılması kutsal mekânlar, teslim taşı, hızır kültü, saza yüklenen kutsiyet, Hz. Ali ve On İki İmam portreleri, rüyada pir görme, Kırklar anlatısı gibi öğeler, Alevi ritüellerinin görsel anlatım biçimleri çerçevesinde değerlendirilecektir. Bu semboller sadece kutsiyetin aktarımıyla sınırlı kalmayıp bununla beraber inançsal kimliğin temsilinde ve kolektif hafızanın sürekliliğinde merkezi bir rol oynamaktadır. Bunlara ek olarak tenasüh-devir inancı ile özellikle Arap-Alevi (Nusayri) topluluklarında görülen reenkarnasyon düşüncesi, Alevi inanç sisteminin metafizik yönünü yansıtan ritüel temsiller olarak analiz edilecektir. Nusayriliğin bu bağlamda değerlendirilmesinin sebebi, günümüzde bu topluluklara ait pratik ve inançların sinemada ayrıma gidilmeksizin Alevi kimliği altında sunulmasıdır.

Söz konusu olan bu ritüellerin sadece belirli bir inanç biçiminin somut tezahürleri olarak değil; aynı zamanda Alevi kimliğinin sinematik anlatılarda nasıl temsil edildiği ve hangi ritüel biçimleri üzerinden görünür kılındığı sorusuna yanıt aramak amacıyla ele alınacaktır. Böylelikle ritüelin sadece geleneksel işlevleri değil, modern anlatılar içerisindeki dönüşümü de analizlenecektir. Ayrıca bu çalışma, Alevi ritüellerinin halk bilimsel açıdan taşıdığı önemi de göz önünde bulundurarak ritüellerin mitik arka planlarını, anlatısal sürekliliklerini ve sosyal işlevlerini irdedecektir. Çalışmada, Alevi ritüel evreni, sadece kültürel bağlamlarla sınırlı kalmaksızın, ritüel kuramlarının evrensel çerçevesiyle de ilişkilendirilerek değerlendirilecektir.

2.1.1. Cem Ritüeli

Cem, Alevi toplulukları için sadece bir ibadet biçimi olmanın ötesinde, topluluk içinde ortak değerlerin yaşandığı, aktarıldığı ve tekrardan üretildiği bir ritüel olarak değerlendirilebilir. Bu ritüel, kişi ile topluluk, dünyevi olan ile manevi olan arasında denge kurmaya yönelik işlevler üstlenir. Alevi inanç sisteminde merkezi bir yer tutan bu uygulama, inançsal yönünün yanı sıra toplumsal bir aidiyet alanı olarak da yorumlanabilir. Rıza Yıldırım'ın (2018, s. 260) da belirttiği gibi cem ritüeli, Alevi toplumunun merkezini oluşturan değerlerin, normların ve sembollerin bütünsel bir dini-toplumsal yapının kodlandığı bir ritüel kompozisyonudur.

Sözcük kökeni Arapça “Cem” fiiline dayanan bu kavram, “bir araya gelmek, toplanmak” anlamlarını taşır (Cebecioğlu, 2014: 96). Tasavvufi anlamda ise cem, kişinin benliğinden sıyrılarak Hak ile bütünleşmesini ifade eder. Bu bağlamda cem hem fiziksel hem de varoluşsal bir birlikteliğe işaret eder. Bazı bölgelerde cem, “halka namazı” şeklinde de tanımlanır ve bu tanım Buyruk'taki niyaz anlayışıyla ilişkilendirilir (Yaman, 2012, s. 228).

Cemin kökenine dair anlatılarda, bu ritüelin ilk kez Hz. Muhammed'in başkanlığında Miraç'ta Kırklar Meclisi'nde icra edildiğine inanıldığına yer verilir.¹² Bu bağlamda cem ritüeline dair yapılan tanımlamalardan biri de Ersal'a aittir:

“İlk olarak Kırkların Miraçta Hz. Muhammed'in başkanlığında icra ettiğine inanılan, günümüzde Hz. Muhammed'i temsil eden bir inanç önderinin yönettiği, ocaklara göre değişmekle birlikte on iki hizmetin icra edildiği, kurban olarak kesilen bir hayvanın etinden yapılan lokmanın ve hizmetlilerin yaptıkları yemek ve yiyeceklerin yenildiği, kul haklarından inanç önderleri ve talip kardeşleri huzurunda tövbe edilerek arındığı, nefes, düvaz, miraçlama, tevhit ve ayet gibi kutsal olduğuna inanılan şiirlerin âşıklar tarafından okunduğu, müzik ve söz eşliğinde semahların dönüldüğü ve kadın ile erkek bireylerin bir arada icra ettikleri Alevi toplulukların ibadetine cem adı verilir.” (2016a, s. 201).

Cemlerin nasıl ve ne zaman yapılacağına dair inanç takvimi esas alınır. Genellikle kasım ayında başlayıp mayıs ayına kadar süren bu ritüel, tarım ve hayvancılık ile geçinen toplulukların hayat koşullarına göre şekillenir. Tarım

¹² "Hak-Muhammed-Ali Divanı olarak kabul edilen cem ibadeti, Kırklar Meclisi'nden günümüze kadar gelen ibadetin adıdır" (Aydın, 2018: 74); "Cem, “Arş'da toplanan Kırklar Sofrası'nın yeryüzündeki izdüşümüdür” (Melikoff, 1993: 46).

faaliyetlerinin sona erdiği, kış hazırlıklarının bittiği zamanlarda; yani sonbaharın bitip kış aylarının başlamasıyla beraber, Alevi topluluklarında cemlerin zamanı da yaklaşıp. Yıl içerisinde sürdürülen geçimlik uğraşlardan sonra, artık dünyevi meşgalelerin geride bırakıldığı bu zamanda, topluluk üyeleri bir anlamda hem inançsal bir muhasebe hem de görgüden geçerek toplumsal rızalık ortamını perçinlemek gayesiyle bir araya gelmeye başlarlar. Cemler, genellikle perşembe akşamları yapılır ve Aleviler bu zaman dilimini “cuma gecesi” olarak adlandırır. Perşembeyi cumaya bağlayan akşamlar cemlerin yapılması ve her talibin “kırk sekiz cumaya katılması haktır.” Görüşü Alevilikte esastır. Sadece muharrem ayı süresince cem yapılmaz ve matem tutulur. Bu sebepten dolayı da Alevilikte kırk sekiz cumanın, Muharrem orucunun, Hızır orucunun hak olduğu ve verilen ikrardan can verilse de dönülmeyeceği inancı kabul edilir (Ersal, 2016a, ss. 199-200).

Cemler, “cemevi” olarak adlandırılan mekânlarda icra edilir. Ancak bu mekânların tanımı ve şekli yörelere göre değişkenlik gösterir; kimi yerlerde “meydanevi”, “dergâh” veya “tekke” gibi isimlendirmeler kullanılır (Ersal, 2016a, s. 201). Köylerde ise genellikle büyük bir evin geçici olarak bu amaçla düzenlenmesiyle cem ortamı oluşturulur. Katılımcıların fiziksel ve ruhsal hazırlıklarla bu ortama girmesi gerektiği vurgulanır.

Alevi inanç sisteminde cem ritüelinin inançsal ve toplumsal düzlemde nasıl bir işlev gördüğü üzerine yapılan açıklamaların ardından, bu yapısının sinemasal temsil biçimi de dikkate değerdir.

2.1.1.1. O Da Beni Seviyor (2001) Filmi Cem Ritüeli Sahnesi

Barış Pirhasan’ın yönettiği, Gül Dirican’ın *Doğusunda Dut Ağacı* adlı öyküsünden sinemaya uyarlanan O da Beni Seviyor filmi, Türk sinemasında Alevi-Bektaşî inanç ve kimliğinin görünürlük kazandığı ilk yapımlardan biri olarak değerlendirilmiştir (Koluaçık, 2021, s. 217).

Film, 1970’lerin Malatya’ında geçen ve ana karakter Esma’nın yaz tatilinde yaşadığı deneyimler üzerinden şekillenen taşra anlatısı sunar. Sünni bir inanca sahip olan Esma’nın zayıf notlar getirmesi sebebiyle yaz tatili boyunca köyde kalmak üzere babasının askerlik arkadaşı olan Kemal’in ailesinin yanına gönderilmesiyle beraber

Esma'nın Alevilikle tanışması gerçekleşir. Bu karşılaşma, sadece kültürel değil; bireysel bir dönüşümü ve Türkiye'deki ötelenmiş bir inanç sisteminin gündelik yaşamdaki ritüellerini keşfedişini konu alan bir sinemasal geçiş alanı yaratır. Film boyunca Esma'nın gözünden aktarılan bu deneyim, izleyiciyi Alevi inanç sisteminin ritüel ve toplumsal yapıyla karşı karşıya getirirken farklılıklarla kurulan ilişkilerin sorgulandığı bir temsile dönüşür.

Film, her ne kadar 2000 yıllarında çekilmiş olsa da 1970'li yıllarda geçer. 1960'lı yılların Türkiye'sinde Kızılbaşlık kimliğinin ideolojik düzeyde komünizmle ve ahlaki düzlemde dinsizlik ve tanrısızlıkla özdeşleştirilerek marjinalleştirildiği bilinmektedir (Ertan, 2014, s. 205). Bu da 1970'li yıllarda devlet baskısı sebebiyle gizli yürütülen cemlerdeki kapalılığın göstergesidir (Koluaçık, 2021, s. 224).



Fotoğraf 1 Cem ritüeli gerçekleşen yerin dış yapısı



Fotoğraf 2 Cem ritüeli yapılan alanın iç yapısı

Filmdeki cemevinin çıkışına baktığımızda da buranın kurumsallaşmış yapı olmasından çok “meydan evi” olarak kullanıldığı değerlendirmesinde bulunabiliriz. Ersal'ın (2016a, s. 200-201) da aktardığı gibi, Alevi inanç sisteminde cem ritüelinin yapıldığı yerlere “cemevi” adı verilmekle beraber, bölgelere ve döneme göre bu ibadet mekânları “meydan evi”, “erkân evi”, “tekke”, “dergâh” veya “baba damı” gibi çeşitli adlarla da anılmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde bu alanların şekli ve yerleşimi çeşitlilik göstermiştir. Bazı köylerde dede evinin bir bölümü cemlerin yürütüldüğü alan haline gelirken cem ritüeline uygun görülen başka yerler de bu fonksiyonu üstlenmiştir. Filmdeki cem sahnesi, bu geleneği yansıtan bir örnek olarak değerlendirilebilir. Mekân, köy ölçeğinde şekillenen inanç pratiğine uygun bir şekilde meydan evi niteliği taşımaktadır.



Fotoğraf 3 Cem ritüeli yapılacak mekâna girmeden önce eşığe niyaz edilmesi



Fotoğraf 4 Esmâ'nın cem meydanına girmeden önce kapıya niyaz etmesi

Filmde Esmâ'nın ve cem ritüeline katılan bir kişinin cem mekânına girişte kapıya-eşığına niyaz etmesi ve öpmesi hadisesiyle karşılaşırız. Eşik, dilsel ve inançsal bakımdan çok çeşitli bir anlam evrenine sahip bir terimdir. Türk Dil Kurumu'nun (t.y) güncel sözlüğünde eşik; “kapı boşluğunun alt yanında bulunan alçak basamak”, “bir tepkinin başlamasında etkili olan ruhsal ve fizyolojik nokta” veya “bir sürecin başlangıç eşığı” olarak nitelendirilmiştir. Bu açıklamalar, eşik kavramının mekânsal bir geçiş olmasının yanında zihinsel ve duygusal dönüşümleri de çağrıştırdığını ortaya koyan niteliktedir. Edebi metinlerde kapı geçidiyle özdeşleştirilen eşik, inanç pratiklerinde çok daha yoğun bir sembolik arka plana sahiptir.

Öyle ki Alevi toplumunda eşik, fiziksel bir geçiş noktasından ziyade kutsalla ilişki kurulan, simgesel mana taşıyan bir sınır olarak görülür. Bu sebepten dolayı gündelik yaşamda eşik üzerine basılmaması, oturulmaması gibi uygulamalar, bu mekânsal öğeye duyulan saygının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Literatürde de evin giriş kapısına atfedilen anlamın ötesinde, cem ritüelinin gerçekleştiği alana açılan kapının daha yüksek bir kutsiyetle algılandığı belirtilmekte; bu kapının sadece sırra ermiş kişilerin geçebileceği bir eşik olarak kabul edildiği, inançsal bağlamda doğrudan Hz. Ali ile özdeşleştirildiği ve bâtin kapısı (Babullah) şeklinde yorumlandığı ifade edilmektedir. Aynı bağlamda bu kapıda, Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in oluşturduğu “beş esma”nın tecelli ettiğine inanıldığı ve bu sebeple eşikten medet alınmadan herhangi bir hizmete başlanılmadığı anlayışının yer aldığı vurgulanmaktadır (Ersal, 2011, s. 1091).

Ancak eşik ve kapıya niyaz sahnelerinde bu eylemi gerçekleştiren kişilerin kimliği ve ikrarlı olup olmadığına ilişkin net bir bilgi bulunmamaktadır. Aynı şekilde,

içeride bulunan kişilerin de ritüele katılım yeterliliği taşıyıp taşımadıkları da belirsizdir. Öte yandan Esmâ karakterinin Alevi olmadığı film süresince açık bir şekilde gösterilmektedir. İkrar vermemiş bir kişinin, cem yapılan mekâna sorunsuz bir şekilde kabul edilmesi ve bu durumun herhangi bir inançsal dönüşümle ilişkilendirilmemesi, Alevi inanç sisteminin geleneksel ve temel ilkeleriyle çelişen bir temsil şekline işarette bulunmaktadır. Çünkü Alevilikte cem ritüeline katılım, ikrar yoluyla manevi bir bağlanmayı gerektirir. Bu bağlam kurulmadan yapılan katılım temsilleri, sinemada Alevilikle ilgili aktarımlarda sıkça rastlanan bağlamsızlaştırıcı yaklaşımların bir örneğidir. Görsel estetik bakımından öne çıkarılan semah, niyaz gibi ritüel öğelerle sahneler süslenmekte ancak bu öğeleri anlamlı kılan yapısal inanç süreçlerine yeterince yer verilmemektedir.



Fotoğraf 5 Dedeye niyaz, 12 hizmet sahibinin niyazı, zâkirin sözü ile niyaz

Cem ritüeli sahnesi içerisinde özel bir yer tutan eylemlerden biri de niyazdır. Niyaz sahnelerinde, kameranın katılımcıların yere eğilişine eşlik edecek biçimde yere paralel konumlandırılması, bu eylemin sadece ritüelistik değil, sinemasal bir merkez haline geldiği şeklinde yorumlanabilir. Yani kamera bu anı özellikle izler gibi bir pozisyonda durur, seyircinin dikkati doğrudan bu harekete yönlendirilir. Niyaz sırasında eğilen beden takip edilmesi, bu hareketin inançsal anlamının yanı sıra izleyiciyle paylaşılması istenen bir yoğunluk taşıdığını da gösterir. Yönetmenin bu tercihiyle birlikte niyaz hem topluluk içinde hem de ekrana yansıyan içtenliğiyle anlam kazanan bir ana dönüşür. Filmdeki cem sahnesinde katılımcıların dedeye niyaz ederek yere eğilmeleri, sadece bir selamlama biçimi olmakla kalmaz; saygı, teslimiyet ve içtenlik gibi duyguları da görünür kılar.

Alevi terminolojisinde “niyaz” eylemi, sadece Tanrı’ya yönelik bir ibadet değil, topluluğun her bireyine yöneltilen bir saygı ve sevgi ifadesidir. Bu yönüyle niyaz, insana yöneltilmiş bir ibadet biçimidir; çünkü Alevilikte “Allah, insanda tecelli eder” inancı gereğince, cemal cemale yapılan niyaz, vahdetivücut öğretisine dayanır ve kişideki ilahi nuru selamlar (Akın, 202, s.113).

Filmde bu anlayışa paralel olarak katılımcıların dedeye niyaz etmesi sadece inançsal değil, aynı zamanda etik bir jesttir; niyaz, kişinin kutsal topluluğa katılım iradesini gösterdiği simgesel bir eylem durumuna gelir. Esmâ ve Kerime Ana’nın dedeye niyaz ettikten sonra ona sırt dönmeden geri geri adımlarla yerlerine geçmelerinin sebebi ise Dede’nin Hz. Muhammed’i; Baba’nın Hz. Ali’yi; Delil’in Hak Muhammed Ali’nin nurunu; ocaklığın ise lokmanın piştiği ve kul haklarının yandığı kutsal yeri simgelemesinden dolayıdır. Yani söz konusu öğelere sırt dönülmemesinin sebebi saygıdır (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018, s. 13).

Esmâ’nın ritüele yabancı bir karakter olmasından dolayı Kerime Ana’dan gördüğü davranışları taklit ederek dedeye niyaz etmesi ritüelin taklit yoluyla öğrenilmesini ve bedensel katılımın inançsal sürece girişteki önemini görünür kılar. Cem töreni sadece temsil edilmez, bununla beraber yaşanır ve icra edilir. Katılımcıların bedensel hareketleri, dedenin duası, zâkirin sesi ve semah dönüşleri, beraber işleyen ritmik ve duygusal bir yapı meydana getirir.



Fotoğraf 6 Zâkirlik hizmeti, oturma düzeni

Cem, yapısal olarak “hizmet” adı verilen ritüel parçalarından oluşur. Hizmetlerin her biri kendi içerisinde anlamlı bir yapı arz eder ve her biri, belirli bir sıraya göre icra edilir. Bu sıralama cem ritüelinin genel bütünlüğünü sağlayan iskeleti oluşturur. Akın (2017, s. 92), hizmet kavramını inanca dayalı herhangi bir ritüel

bütünlüğü içinde yer alan, belirli bir düzen içerisinde aşamalı olarak yürütülen parça uygulamalar olarak tanımlar. Ona göre cem ritüeli, başından sonuna kadar bu hizmetler dizisi vasıtasıyla gerçekleştirilir. Filmde de görüldüğü üzere cem başlamadan önce on iki hizmet sahipleri dedenin önüne dizilir ve niyaz ederler. Bu durum cemaat hiyerarşisine, toplumsal statüye ve bağlılığa işaret eden simgesel bir duruş olarak görülebilir.

Filmde, yaklaşık üç dakika süren cem sahnesi, sözel ve mekânsal unsurlarıyla Alevi inanç sistemine dair ritüel pratiği ilk kez adı açıkça konularak sinemada görünür kılar. Bu görünürlük, tarih süresince Alevilere yöneltilmiş “mum söndü” iftirasına karşı yanıt işlevi de üstlenmektedir. Yönetmenin kamera yerleşimiyle törenin akışını bölmeden genel planlarla görüntülemesi, ritüelin doğal bir şekilde aktarılmasını sağlamaktadır (Koluaçık, 2021, s. 227; Halis, 2023, s. 197).

Sahnedeki cem hizmeti uygulaması her yönüyle eksiksiz olmamakla beraber, temel yapı korunmuştur. Bu durum, görsel ve duyuşal sembollerin izleyicinin kültürel modelle birleşerek tanınabilir bir bütün oluşturmasıyla ilişkilendirilebilir. Geertz’in (2010) ritüeli, kültürel anlamın yoğunlaştığı bir sahneleme şekli olarak ele alan yaklaşımı bu durumu açıklamak için uygun bir zemin kurabilir. Çünkü ona göre kültür, insanların içinde yaşadıkları dünyayı anlamlandırmak için oluşturduğu semboller sistemidir ve ritüel bu sembollerin en yoğun şekilde organize edildiği anlatım alanlarından birini oluşturur. Bu anlayışa göre ritüelin işlevi, sadece davranışların tekrarından oluşmaz, toplumsal değerlerin, kimliklerin ve inançların görsel düzeyde tekrardan üretildiği bir anlatı kurar.

Filmde temsil edilen cem sahnesi, sinemasal anlatının senaryo, zaman, mekân ve estetik tercihleriyle bağlantılı olarak teknik sınırlamalara tabi tutulmuş olabilir. Bu sebeple on iki hizmetin sadece bir kısmını içermiştir. Buna rağmen görsel işaretlerin yerleşimi, mekânsal kompozisyon ve sembolik kodların sahneye dahil edilmesiyle ritüelin tanınabilirliğini sağlayan anlatı yapısı korunmuştur. Bu temsil boşluklarına rağmen izleyici, sahnelenen yapının bir cem ritüeline ait olduğunu kavramsal düzeyde ayırt edebilir. Bu durumda ritüelin eksiksiz olması gerekmez, önemli olan ritüelin taşıdığı anlamın, izleyicinin sahip olduğu kültürel bilgiyle etkileşime geçebilmesidir.

Ritüelin tarihsel süreçte çeşitli toplumlar ve bağlamlar içerisinde farklı biçimlerde icra edilmesi, onun katı sınırlılar içinde kalmayan bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Bu esneklik, sinemasal temsildeki eksilmeleri sadece teknik sınırlamalarla değil, ritüelin kendi doğasında yer alan dönüşebilirlik ve bağlama göre şekillenebilirlik özelliğiyle de ilişkilendirmeyi mümkün kılar. Söz konusu sahne bu özelliği, sembollerin görsel ağırlığına dayanarak taşır. Bu sayede izleyici için ritüelin ne olduğuna dair sezgisel bir kavrayış oluşur. Temsilin başarısı, ritüelin ayrıntılarına hâkim olunmasından ziyade onun anlamına dair kültürel bilgiyle kurulan bağlantı üzerinden ortaya çıkar.

Ritüelin iç düzeni, oturma biçiminden başlayarak katılımcıların yerleşim tarzına kadar belirli kurallara dayanır. Cem mekânında dede başköşeye oturur ve çoğunlukla yanında zâkir oturur; bazı ocaklarda ise zâkir, dedeyle beraber aynı hizmeti paylaşabilir veya doğrudan onun yerine geçebilir. Aynı şekilde, hizmetlerin dayandırıldığı mitik figürlerde de farklılıklar görülür; bir ocakta zâkirlik hizmeti İmam Cafer-i Sadık’a bağlanırken başka bir ocakta Bilal-ı Habeş’e ya da Cebrail’e atfedilebilir (Akın, 2018, s. 49) Bu çeşitlilik, ritüelin sabit ve tekil bir yapıda değil, ocaklara ve yörelere bağlı olarak esnek bir şekilde sürdürüldüğünün göstergesidir. Filmde yer alan sahnede de dede, baş köşede konumlanmakta, hemen yanı başında zâkir yer almaktadır. Katılımcılar, yarım halka biçiminde dizilmişlerdir. Yakın çekim gösterimlerde erkeklerin ön taraflarda daha yoğun olduğu, kadınların ise biraz daha arka taraflarda oturdukları görülür. Bu durum kimi ocaklarda uygulanan geleneksel yerleşim biçiminin ya da ritüelin işleyişine göre oturma yapısının değişiminin bir sonucu olabilir ancak ibadetin ortaklığını zedelemmez. Alevi inanç sisteminde cinsiyet farkı yerine “can” olma anlayışı öne çıkar; ritüel birlik duygusunu koruyan bir yönü vardır.

Oturma düzeni, ritüel estetiğinin yanı sıra kutsal hiyerarşiye göre şekillenir. Dede, zâkir ve kâmil talipler, cem mekânının belirli bölümlerine yerleşir. Yarım halka şeklinde oturma düzeni bulunur ve halkanın çeşitli adlandırmaları bulunur. Bu alanlar arasında “meydan”, cem ritüelinin merkezinde yer alan ve tüm hizmetlerin görüldüğü kutsal boşluk olarak kabul edilir. Meydanın çevresinde ise hizmet postu sahiplerinin ve kâmil taliplerin oturduğu bölüm vardır, burası da “Kırklar” veya “Halaka” gibi

adlarla anılır. Bu isimlendirme, Kırklar Cemine yapılan göndermelerle ilişkilendirilir (Ersal, 2019, s. 55).

Mircea Eliade'nin ritüeller üzerine yaptığı açıklamalar, cem ritüelinin arketipsel arka planını anlamamızda yardımcı olabilir. Eliade'ye (1991) göre ritüeller, kutsal zamanın tekrardan kurulmasıdır. Cem de bu bakımdan sadece güncel bir ibadet biçimi değil, Kırklar Meclisi'nin simgesel tekrarı olma özelliği de taşır (Akın, 2020a). Cem sırasında dile gelen sözler, yapılan hizmetler ve izlenen ritüel düzeni, ilk cem anını bugüne taşır. Bu tekrar, katılımcılar için geçmişle ruhsal bir temas manasına gelir.

On iki hizmet sahiplerinden biri olan zâkirin görevi de kutsal olanı icra etmektir. Çünkü zâkir cem ritüeli içerisinde sadece müzikle eşlik eden bir figür olarak düşünülemez. Aynı zamanda kutsal metinleri ve kutsal zaman dilimlerine ait söylemleri ritüelde dillendiren kişidir. Onun sözü Hakk'ın sözüdür. Bu nedenle onun icra ettiği metinler, “Kur'an”; çaldığı bağlama da “Telli Kur'an” olarak nitelendirilir (Ersal, 2019: 31, 34). O da Beni Seviyor filminde de görüldüğü üzere, zâkirin söylediği sözler, cemaatin bedensel davranışlarını yönlendirir. Özellikle “Secdeye koydular yüzü” demesiyle beraber cemaatin eş zamanlı olarak niyaz etmesi, onun inançsal düzlemde de dönüştürücü ve yönlendirici bir rol üstlendiğinin göstergesi olarak kabul edilebilir.

Zâkirin sözü ve sazi, sıradan ifadelerden veya seslerden öte ritüeli mümkün kılan kutsal unsurlar olarak değerlendirilebilir. Eliade'nin (2003, s. 67) ritüelde kullanılan nesnelere dair yaklaşımı düşünüldüğünde¹³ belirli objelerin sadece gündelik işlevleriyle değil, kutsalla kurulan bağın aracı oluşlarıyla da anlam kazandıkları görülür. Bu sahnede de cem ritüelindeki zâkirin elindeki saz ve dilindeki söz de estetik ve iletişimsel öğeler olmalarının yanında ritüeli mümkün kılan, onu taşıyan unsurlar olarak öne çıkar. Saz, cem ritüelinde dili olmayanın dili haline gelirken zâkirin sözü de Hakka'a yönelen bir sesleniş olarak işlev görür. Böylelikle saz ve söz, Eliade'nin tanımladığı anlamda, kutsala ulaşmanın aracı ve ritüelin taşıyıcısı olarak okunabilir.

¹³ Eliade *Demirciler ve Simyacılar* (2003b) adlı eserinde, demirci çekici veya simyacı aleti gibi araçların sıradan nesneler olmanın ötesinde kutsal olanla temas kurmaya yarayan simgesel varlıklar olarak kabul edildiğine ve onlara özel olarak ritüelik uygulamalar gerçekleştirildiğinden bahseder.



Fotoğraf 7 Tevhit sahnesi

Cem sırasında ezgi, ritüel yapının dokusunu oluşturan temel öğelerden biri olarak değerlendirilebilir. Çünkü deyiş, nefes, düvaz, semah, miraçlama ve tevhitler bağlama ile beraber söze dönüşür. Bu sesli icra, katılımcıyı günlük zamandan çıkararak manevi bir atmosfere taşır. Ritüele katılan herkes, bağlamanın eşliğinde dile gelen bu sözlerle beraber içsel bir harekete geçer. Törende duyulan ezgiler, sadece kulakta kalmaz; bedende yankılanır, ruhta yer bulur. Filmde geçen tevhit sahnesi, cem ritüelinin ruhsal, bedensel ve duygusal boyutlarını sinema vasıtasıyla görünür kılar. Zâkir, bağlama çalarken cemaat, “Lâ ilâhe illallah, İllallah Şah illallah, Şahım eyvallah...” sözlerini hep bir ağızdan tekrar ederler. Bu sözler, Aleviliğin temel inançlarını; tevhit, Ehlibeyit sevgisi ve pir’e bağlılık gibi öğeleri açıkça yansıtır. Cemaatin bu esnada dizlerine vurarak ritim tutması, ritüelin sadece sözel değil, bedensel olarak yaşandığını gösterir. Zâkirin bağlaması, topluluğun vahdetivücut oluşunu ve bu bütünlüğünü duygusal ve yapısal açıdan taşır; sözü sesle buluşturur, ritmin akışını belirler. Bu sahnede, arka sıralarda bulunan Esmâ uyuyakalmışken tam da bu kolektif zikir anında uyanır. Bu uyanış sıradan değildir. Çünkü ritmin, sözün ve beden birleştiği bu an, dışarıdan bakana da içine çeken bir hâl yaratır. Durkheim’in (2005) “kolektif coşku” kavramı bu sahnede somutlaşır. Ona göre kolektif coşku, kişinin toplulukla kurduğu ritüel birliktelik sırasında, olağan benliğin ötesine geçerek kutsal olanla duygusal bağ kurduğu yüksek şevk halidir. Kutsal olan, kişilerin aynı anda hareket edip aynı sözleri paylaştıkları anda, ortak bir aidiyet ve duygulanım üzerinden kolektif bir güç olarak ortaya çıkar. Genç kızın şaşkın bakışları, cem ritüelinin dönüştürücü etkisinin sadece katılımcıyla sınırlı kalmadığını, dışarıdan gözlemleyen kişiye de tesir edebildiğini ortaya koyar. Film böylelikle cem ritüelinin kutsalı beden üzerinde inşa eden gücünü gösterir.



Fotoğraf 8 Üç kişinin döndüğü semah, dört kişinin döndüğü semah, kuşak bağlama ve çorap giyilmesi

Filmin bir diğer sahnesinde ise cem ritüeli içerisinde on iki hizmetten biri olan semah ritüeli yer alır. Semah, bedensel ifadenin ön plana çıktığı, söze ihtiyaç duymadan anlam kurabilen bir ritüel olarak değerlendirilebilir. Çünkü dönüş hareketleriyle giyilen kıyafetlerle, başlık, kuşak, kullanılan aksesuarlarla ve müzik ile beraber kendi iç bütünlüğünü kurar. Bu ritüel dili, cem ortamının yapısını ve Alevi inancının düşünsel çerçevesini anlamaya olanak sağlar (Ersal ve Kayhan Kılıc, 2018, s. 17). Semahın bu yapısı, sinema dilinin göstergeleri aracılığıyla çözümlenebilir. Sahnede kadın ve erkek canların birlikte dönmesiyle başlayan ritüel, önce üç kişinin, ardından dört kişinin semaha katılmasıyla ilerler. Özellikle ikinci dört kişilik semahta kadınların başlarının örtülü olması erkeklerin de başlarında kasket olması sebebiyle örtülü olması ve bellerine kuşak takmaları semah ritüelinin inançsal beklentilerine uygun bir görünüm sağlar.

Erkeklerin bellerinde görülen kemerbestler, sadece giysiye ait bir unsur olarak düşünülmemelidir. Bu kuşak, Alevi inanç sisteminde kişinin yola bağlılığını ve sorumluluklarını üstlendiğinin görünür işaretidir. *İmam Cafer-i Sadık Buyruğu*'nda yer alan anlatıya göre, Selman-ı Farisi'ye kemer kuşatıldığında ona yüklenen anlam, on iki temel ilke ile beraber bireye emanet edilmiştir. Bunlar; tövbe etmek, şehvetten uzak durmak, edep üzerine yaşamak, tevekkül etmek, hizmetten geri durmamak, eline, diline, gözüne ve ayağına sahip olmak, nefsin arzularına karşı uyanıklık göstermek, alçak gönüllü olmak ve yoldan sapmadan yürümektir (Buyruk, 2022, s. 249).

Semah icrasında, çıplak ayakla ve temiz bedenle meydana çıkmak önemlidir. Bu temizlik fiziksel ve ruhsal bir arınmışlığın ifadesidir. Dede, semaha kalkacak canlardan bu konuda özen bekler. Film sahnesinde semaha dönenlerin ayaklarında her

ne kadar çorap olsa da semah ritüeli kurallarının önemli bir kısmına riayet edildiği görülmektedir. Kıyafetlerine bakıldığında ise geleneksel deyrilik giysilerle birebir örtüşmese de bu durum modernleşmeyle beraber ortaya çıkan değişimlerle açıklanabilir. Yine de semahçıların sade, tertipli ve özenli bir seçim yaptıkları gözlemlenir. Bugün pek çok cem ortamında da bu tür sadece ama temiz giysi tercihlerine rastlamak mümkündür (Ersal ve Kayhan Kılıç, ss. 17-18). Film sahnesi de bu dönüşümü estetik bir duyarlılıkla yansıtmaktadır.

2.1.1.2. Saklı Hayatlar (2011) Filmi Cem Ritüeli Sahnesi

Saklı Hayatlar filmi, 1980 yılında Çorum'da Alevilere karşı gerçekleşen ve onlarca insanın hayatını yitirdiği, yüzlercesinin yaralandığı, birçok ev ve işyerinin tahrip edildiği, kitlesel bir şiddet olayını arka plana alarak İstanbul'a göç eden bir Alevi ailenin deneyimlerini merkeze alır. Film, Alevi bir aile ile aynı binada yaşayan Sünni bir ailenin arasındaki ilişkiler üzerinden, inanç farklılıklarının gündelik yaşam pratiklerine nasıl yansıdığını konu alır. Hikâyenin merkezinde, iki aileden gelen gençler arasında gelişen duygusal yakınlık varken bu ilişki çevresinde Alevi ve Sünni kimlikleri arasındaki mesafe ve ön yargılar da görünür duruma gelir.



Fotoğraf 9 Dede ve İmanın konumu ve konuştukları konuların benzerliği



Fotoğraf 10 Cem ritüelinde kadın ve erkekler birlikte ibadet ederken camide kadınlar üst balkonlu tarafta erkekler aşağıda ibadet eder



Fotoğraf 11 Cem ritüelinde delil hizmeti gerçekleştirilirken camide namaz kılınıyor



Fotoğraf 12 Cem ritüelinde semah dönülürken camide namaza devam ediliyor

Bu mesafenin ritüel düzleminde en net biçimde ortaya çıktığı sahnelerden biri, filmde cem töreni ile cami ibadetinin paralel kurgu içerisinde verilmesidir. Cem ve cami kavramları etimolojik açıdan aynı kökten, Arapça “cem” kökünden türemektedir. TDK’ye göre “cem”, “bir araya gelme, toplanma” anlamına gelirken “cami”, “Müslümanların topluca ibadet etmeleri için yapılmış bina” olarak tanımlanır (TDK, t.y). Her iki terimin ortak kökenden geliyor oluşu, başlangıçta bu ibadet pratiklerinin topluluğu bir araya getirme amacına sahip olduğunu düşündürmektedir.

Filmde de görüldüğü üzere cami ve cem ritüelleri birbirinden farklıdır: Cami, resmî merkezi bir otorite tarafından tanınan ve kurumsallaşmış bir ibadet mekânı olarak kent içerisinde yer almakta, ibadet Arapça yürütülmekte ve kadın-erkek ayrımı gözetilmektedir; cem ise kırsal, bakımsız bir yapıda gerçekleşmekte, ibadet dili Türkçe olup kadın ve erkekler eşit şekilde yer almakta, bazı hizmetlerde sorumluluk göstermektedir.¹⁴ Bu farklar yalnızca biçimsel değildir, kutsal olanın inşa biçimine ve toplumsal aidiyetlerin oluşumuna dair iki farklı anlayışa karşılık gelir. Durkheim’in (2005) ritüel açıklaması bu ayrımı anlamlandırmak bakımından işlevseldir. Ona göre ritüel, kutsal olanla gündelik yaşam arasında sınır koyan bir uygulama olmakla

¹⁴ Kadın ve erkeğin ceme eşit katılımı inanç sistemi içerisindeki konumlarının mutlak biçimde eşit olduğu anlamına gelmez. Eşitlik yönündeki bu katılım, ritüel içi rollerin dağılımı, söz hakkı ve otorite yapısı açısından hala tartışmalı yönler taşımaktadır.

beraber, kolektif bilincin pekiştiği bir toplumsal sahne işlevi taşır. Filmde hem camide hem de cem sırasında birlik ve bütünlük temaları ön plana çıkar. Dede duasında Çorum ve Maraş gibi tarihsel travmaları anımsatırken imam, kardeşlik ve ümmet vurgusu yapar. Benzer toplumsal idealler, farklı ritüel kodlarla ifade bulur. Cem ritüeli, inanç pratiğinin ötesine geçerek tarihsel olarak dışlanmış Alevi topluluğunun dayanışma ve aidiyet üretme alanına dönüşür. Film, bu karşıt yapıları eş zamanlı olarak göstererek yalnızca ibadet biçimlerini sunmakla kalmaz, toplumun farklı kesimlerinin kutsalı nasıl kurduğunu ve kimliği nasıl tekrardan ürettiğini görünür kılar.

Bu karşıtlık, sadece mekân veya dil düzeyinde değil; kamusal görünürlük ve meşruiyet açısından da iki inanç sistemini ayrıştıran bir dikotomiye işaret eder (Koluaçık, 2021, s. 249). Cem sahnesinde dikkat çeken bir diğer unsur ise ritüelin gerçekleştiği ortamın uzaklığı ve sadeliğidir; bu durum, Alevi ibadetinin tarihsel olarak bastırılmış ve görünmez kılınmış yapısına bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Film, cem ritüelini abartısız ve dramatik süslemelerden uzak bir biçimde, sadeliği ve mekânsal koşullarıyla birlikte yansıtmaktadır. Bu yönüyle, temsilin sınırlı kalmasından ziyade o dönemde Alevi topluluklarının ibadet pratiklerini gerçekçi bir şekilde sinemaya taşıdığı söylenebilir. Ancak filmin Alevi açılımı söylemlerinin öne çıktığı bir dönemde, devlet desteğiyle çekilmiş olması bu temsile aynı zamanda siyasal bir bağlam kazandırır. Bu noktada söylemek gerekir ki söz konusu filmle birlikte Alevi ritüellerinin görünür hale gelmesi kamusal alanda yapısal bir dönüşümü veya kalıcı bir kurumsallaşmayı beraberinde getirememiştir. Günümüzde halâ cemevlerinin resmî ibadet statüsüne kavuşmamış olması ve teşvikten büyük oranda yoksun kalması da bu temsilin sadece kültürel düzeyde kaldığını, yapısal bir açılıma dönüşmediğini düşündürmektedir. Bu bağlamda film, bir taraftan Alevi kimliğinin sinematik temsiline önemli bir katkı sunarken diğer taraftan da hâlen tam manasıyla gerçekleşmemiş bir açılımın sınırlı izdüşümünü de yansıtır.

Filmde cem ritüelinin merkezden uzak, resmi nitelik taşımayan bir yapıda gerçekleşmesini, sadece ibadet düzenine ilişkin bir seçim olarak değerlendirmek doğru olmaz. Bu durum, topluluğun geçmişte yaşadığı bazı olayların etkisiyle şekillenmiş bir koruma eğilimini yansıtır. Maraş ve Çorum gibi travmatik kırılmaların ardından Alevi

toplulukları, kamusal alanda görünür olmanın güvenlik risklerini artırabileceğine dair güçlü bir hafıza geliştirmiştir. Bu hafıza doğrultusunda, ritüel alanlarının şehir merkezlerinin dışına taşınması hem fiziksel bir uzaklık hem de sembollerin dikkat çekmeyecek biçimde kullanıldığı alanlarda ibadet edilmesine imkân verir. Bu zorunluluk, toplumsal gerilimi büyütmemek ve çoğunluğu oluşturan Sünni yapı tarafından tehdit edici biçimde algılanabilecek kolektif simgelerin tepkisiz kalmasını sağlamak amacı taşır. Randal Collins'ın *Interaction Ritual Chains* (2004) isimli eserinde de ifade ettiği gibi, bir ritüelin katılımcılar arasında güçlü bir bağ oluşturabilmesi, ortak bir ruh halinin, eş zamanlı fiziksel katılımın ve dikkat odağının aynı noktada birleşmesinin sonucudur. Bu koşullar altında semboller sadece tanıdık anlamlar taşımaz aynı zamanda topluluk belleğinde duygusal enerjiyle yoğunlaşır. Bu sembollere yönelik tehdit algısı oluştuğunda, bu birikim savunma yönelimlerini harekete geçirebilir. Bu açıdan cem ritüelinin dış mekânda, dikkat çekmeyen bir alanda gerçekleştirilmesi, sosyal gerilim üretmemek amacıyla kolektif bellekte yük taşıyan bu sembollerin görünümünü sınırlama çabasıdır. Filmdeki sahne de bu durumu yansıtan bir anlatı kurar, cem inanç ritüeli olmanın yanında sembollerin yerinden edildiği ve belleğin bastırıldığı bir sosyolojik çerçeveyi işaret eder.

Filmdeki ritüellerin yansıtılışına bakıldığında zâkirlik ve semah gibi hizmetlerin sunumunda cemdeki özgün seslerin yer almadığı; bunun yerine sahneye dışarıdan eklenmiş bir fon müziğinin eşlik ettiği görülür. Gülbankların, düvaz imamların ya da semah sırasında zâkirin çaldığı bağlamının sesi ve sözleri kimi zaman duyulmaz kimi zaman ise sadece görüntüye hizmet eden müzikle arka planda kalır. Bu tercihler, ritüelin söz merkezli yapısını ikinci plana iterek daha çok biçimsel görselliğe ağırlık veren bir temsil anlayışını ortaya çıkarır. Ancak Alevi inanç sistemi açısından bakıldığında bu tercih, ritüelin temel işleyişini sınırlayan bir temsile dönüşebilir. Çünkü cem icrası, biçimsel bir tekrarlar sistemi olmaktan çok kutsal bir aktarım süreci olarak da değerlendirilir. Ersal'ın (2019, s. 42) da üzerinde durduğu gibi, Alevi inanç sisteminde zâkirin sözü, kutsal olarak kabul görülür ve bu söz mitik zamanın -hakikatle temas edilen o özel zamanı- meydana tekrardan canlandırır. Bu açıdan, cem hizmetinin gerçekleşebilmesi için ocakzâdeden olan bir dede kadar, meydandaki ritüeli her aşamada enstrümanı ve sözüyle canlı tutan bir zâkire ihtiyaç vardır. Yani zâkir, müzisyenlikten ziyade söz vasıtasıyla kolektif hafızayı ve mitik gerçekliği

taşıyan, ritüelin sürekliliğini sağlayan bir hizmet sahibi olarak kabul görür. Bu yönüyle zâkirin varlığı ve sözü, inancın gündelik yaşamdaki pratiğinde değerli bir yere sahiptir.

Filmlerde ise anlatının görsellik üzerinden kurulması, dramatik yapı gereği müziğin ön planda tutulması veya teknik kaygılar, zâkirin sözünü geri planda bırakabilir. Bu da sözün kutsallığını zayıflatan bir sunuma yol açar. İzleyici, sahnede bir dede veya zâkir figürüyle karşılaşsa da bu figürlerin taşıdığı anlam katmanını ve söz yoluyla kurulan mitik bağlam her zaman yeterince görünür hale getirilmez. Bu durum, ritüelin biçimsel yönüne odaklanıldığında onun anlam taşıyıcı niteliğinin sinemasal temsil içerisinde silikleşebileceğini gösterir. Böylelikle sözün kutsallığına dayalı cem anlayışıyla sinemada öne çıkan görsel biçim arasında bir denge sorunu ortaya çıkar. Bu temsil biçimi ritüelin yapısal boyutunu korurken inanç sisteminde esas kabul edilen söz temelli aktarımın zayıflamasına neden olabilir.

Cem ritüeli sahnesinde verilen bir diğer hizmet ise on iki hizmetten biri olan delil hizmetidir. “Delil uyarma” ya da “çerağ uyandırma” şeklinde adlandırılan bu hizmeti yerine getiren kişiye, “delilci” veya “çerağcı” denir. Hizmetin piri ise Dördüncü İmam Zeynelabidin olarak bilinir (Ersal, 2016a, s. 275). Çerağ uyandırılmadan cem icra edilemez; bu nedenle delil hizmeti, ritüelin başlangıç noktasını oluşturur (Akın, 2023, s. 4).

Akın’ın (2023, ss. 5-6, 9) açıkladığı gibi, delil hizmetinde “Allah-Muhammed-Ali” veya “Hak-Muhammed-Ali” adına üç ayrı ışık kaynağı uyandırılır ve bu hizmet, varlığın kaynağında yer alan ilahi nurun sembolik ifadesi olarak değerlendirilir. Delildeki ışık, Allah’ın nurunu temsil eder. Bu nurun yaratılıştan önce var olduğuna ve evrendeki tüm kutsal varlıkların bu nurdan meydana geldiğine inanılır. Yeşil nur Hz. Muhammed’e, ak nur ise Hz. Ali’ye atfedilir. On İki İmamlara adanan çerağlar da bu kutsal kaynağın devamı olarak görülür.

Filmdeki çerağ uyandırma sahnesinde bu kozmolojik anlamlar doğrudan açıklanmaz. Sadece her çerağ uyandırıldığında “Hak-Muhammed-Ali” adları sırasıyla söylenir. Bu durumda izleyici, ritüelin inançsal derinliğini kavramakta zorlanabilir veya çerağ hizmetini sadece görsel bir detay olarak algılayabilir. Oysa bu ritüel, Alevi inanç sisteminde yaratılışa, kutsallığa ve soy bağlarına uzanan bir anlam düzenini harekete geçirir.

2.1.1.3. Madımak: Carina'nın Günlüğü (2015) Filmindeki Cem Ritüeli Sahnesi

1993 senesinde Sivas'ta düzenlenen Pir Sultan Abdal Şenlikleri için bir araya gelen sanatçı, yazar ve araştırmacıların kaldığı otelde çıkan yangın, toplumda hiç geçmeyecek bir yara bırakmıştır. Söz konusu olayda yaşamını yitirenler arasında Türkiye'ye akademik araştırma amacıyla gelen Hollandalı Carina Cuanna da bulunmaktadır. Ulaş Bahadır'ın 2015 senesinde yönettiği Madımak: Carina'nın Günlüğü adlı film, bu tarihsel trajediyi, Carina'nın kişisel notlarından hareketle beyaz perdeye taşımıştır. Film, açılışında yer verilen bilgiyle izleyiciye bu anlatının Carina'nın tanıklığına dayandığını bildirir.



Fotoğraf 13 Kentleşmeyle beraber cemevlerindeki dönüşüm ve cemevinin iç yapısı

Filmde görselleştirilen cem sahnesi, Alevi inançlarının zaman içerisinde geçirdiği mekânsal ve şekilsel dönüşüme dair ipuçları verir. Görselde yer alan cem mekânı, klasik köy cem odalarının yerini alan ve kent yaşamına entegre olmuş, geniş, aydınlık ve işlevsel bir yer olarak dikkat çeker. Aydınlatma sistemi, duvar süslemeleri, hoparlör sistemi, post hizasına yerleştirilmiş büyük boy duvar panosu gibi unsurlar, bu mekânın sadece ritüelin gerçekleştiği bir yer olmaktan öte sosyal hafızanın, estetik tercihin ve inançsal aidiyetin görsel olarak da inşa edildiği bir yapı olduğunu düşündürür.

Catherine Bell'in (2009a) "ritüelleştirme" kavramı bağlamında değerlendirildiğinde filmdeki mekânsal düzenin ve kamera kullanımının ritüelin hiyerarşik yapısını görünür kıldığı söylenebilir. Bell'e göre ritüelleştirme, bazı mekânsal ve bedensel unsurları diğerlerinden ayırarak kutsalı, otorite ilişkilerini ve

hiyerarşik düzeni de belirginleştirir. Kamera, cemevinin tavanında yer alan On İki İmam ve Hacı Bektaş Veli resimlerinden başlayarak sahnenin merkezine doğru inerek ritüelin mekânsal hiyerarşisini vurgular. Bu durum, Bell'in mekânsal düzenlemeyle kutsal ve toplumsal yapının aynı anda kurulması tezini doğrular niteliktedir. Dedenin postta oturduğu, zâkirin yanında yer aldığı, cemaatin kadın erkek birlikte halka oluşturduğu sahnede gülbank her “Allah Allah” nidâsıyla ritmik bir bütünlük kazanır.



Fotoğraf 14 Halka namazı, semah ritüeli ve tevhit

Topluca secdeye varılması, semahın kadın erkek bir olarak dönülmesi, diz vurularak tevhit getirilmesi gibi bedensel ve sözlü eylemler ise Bell'in ritüelin beden yoluyla disiplin kurduğu ve ideolojik bağlamı doğallaştırdığı düşüncesine karşılık gelebilir. Özellikle semah sırasında On İki İmam resimlerinin görünmesi, geçmişin kutsiyetinin şimdiye taşınarak toplumsal kimliğin sürekli olarak yeniden üretildiğini gösterir. Dolayısıyla filmdeki cem sahnesi, Bell'in (2009a) ritüelleştirme yaklaşımına uygun şekilde ibadetle sınırlı kalmayan; sosyal düzenin biçimlendiği, inançsal aidiyetin pekiştiği ve sembolik otoritenin yapılandığı toplumsal bir ritüel olarak temsil edilir.

Filmde yer alan yarım halka şeklindeki niyaz sahnesi, ritüelin hem mekânsal hem de bedeninin ibadetsel ifadelerine ilişkin çeşitli çıkarımlar yapılmasına olanak verir. Bu sahnede cemaatin yere kapanarak gerçekleştirdiği niyaz anı, kolektif bir şekilde kutsalla kurulan ilişkinin yoğunluk kazandığı bir durum olarak belirir. Yukarıdan çekilmiş geniş plan sayesinde, cem mekânındaki halka düzeni ve bedenlerin oluşturduğu ritmik yapı açık bir şekilde izlenebilir. Katılımcıların yüz yüze gelecek şekilde dizilmeleri, Alevi inanç sistemindeki “cemal cemale” anlayışını sahnede

görünür kılar. Bu ibadet şeklinde yön, sabit bir kible anlayışından çok, insanın yüzüne çevrilmiştir. “Halka namazı” adı verilen bu düzen içinde niyaz hali, insanda tezahür eden ilahi hakikatle kurulan bir yakınlık imkânı taşır. Secde halindeki beden, dünyevi bir varlığa yöneliyor gibi görünse de bu yönelim ilahi olanla karşılaşma arzusunu içinde barındırır (Koluaçık, 2021, s. 55). Görsel anlamda bu anın ön plana çıkarılması, insanla kutsal arasında kurulan ilişkiye dair özgün bir yorum alanı açar.

Cem ritüelinde gerçekleşen tevhit sahnesinde ise “Şu âleme nur doğdu, Lâ ilâhe illallah / Muhammed doğdu bu gece...” gibi sözler, Alevi inanç sisteminde nübüvvetin nurunun dünya üzerindeki tezahürünü yansıtır. Bu sözler, Hz. Muhammed’in doğumunu anlamakla beraber, Alevilikteki nur metafiziği, yani Tanrısal hakikatin tezahürüyle ilişkilidir. Zikir, zâkirin bağlaması eşliğinde söylenirken cemaat, bu sözleri ritmik bir biçimde dizlerine vurarak tekrar eder. Carina’nın da tevhit, niyaz, namaz gibi ritüel süreçlerine aktif katılımı, onun gözlemci kimliğinden uzaklaşarak sahnenin içinde anlam arayan bir özneye dönüştüğünü hissettirir. Carina’nın bu aktif katılımı Schechner’in (2013) ritüelin sadece temsil olmadığı aynı zamanda yaşandığı yönündeki yaklaşımıyla örtüşür. Onun ritüele katılımı, kimliğini dönüştürürken aynı zamanda onu Alevi topluluğunun bir parçası¹⁵ haline getirir. Yani Schechner’in (2013) ritüele katılım yoluyla dönüşüm fikri, Carina’nın deneyimiyle somutlaşır. Sahnelenen ritüel, onun yaşamında hem akademik hem de varoluşsal bir gerçeğe dönüşür.

Filmdeki semah sahnesinde yer verilen deyiş, “Turnalar Semahı”dır. “Yine dertli dertli inliyorsun, sarı turnam” dizeleriyle başlar. Bu deyiş, Alevi inanç sisteminde kutsiyet atfedilen turna kuşuna doğrudan bir gönderme içerir. Çünkü turna; Hacı Bektaş Veli’nin, Hz. Ali’nin ve yol erenlerinin manevi rehberliğini, aşk ile Hakka’a yönelişi ve evrensel döngüyü simgeler (Avunduk, 2019, s. 105).

Irene Markoff da semah üzerine yaptığı değerlendirmelerde turna kuşunun edebi bir unsur olmasının ötesinde Alevi inanç sisteminde kutsiyet atfedilen bir varlık olarak ele alındığını ifade etmektedir. Turna kuşunun “Hazreti Şah’ın avazı” olarak

¹⁵ Ailesi, Türkiye’ye gitmesinin tehlikeli olacağını söylese de Carina bu yolculuktan vazgeçmez; çünkü bu araştırmayı yalnızca akademik bir merak değil, kişisel bir sorumluluk olarak da görmektedir. Ne var ki bu kararlılığın bedelini canıyla öder. 1993 yılında Sivas’ta, Madımak Otel’inde gerçekleşen ve Alevî kimliği nedeniyle aydınların hedef alındığı katliamda, Carina da orada bulunduğu için yakılarak hayatını kaybeder.

tanımladığı ve Hacı Bektaş Veli'nin Horasan'dan gelişine dair anlatımlarda turna ya da güvercin biçiminde sembolleştirildiğini belirtmektedir (akt. Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018, s. 13). Sahne dikkate alındığında ise Turnalar Semahı deyişi ile beraber meydana iki erkek ve üç kadının birlikte semah döndüğü görülür. Semahçıların bedenlerinin dönüşü, kollarını kuş gibi açışı ve yüzlerin birbirine dönük oluşuyla ritüel, zaman ve mekânın gündelik akışından sıyrılarak mitik olanın tekrardan kurulmasına zemin hazırlar.

Semahın Alevi inanç sistemindeki konumuna ilişkin bu yapısal ve simgesel özellikler filmde Carina ile Yasemin arasında geçen diyalog aracılığıyla da verilir. Carina'nın, semahın bir halk dansı olup olmadığını sorması üzerine Yasemin, semahı, Tanrıya ulaşma arayışını içeren bir ibadet biçimi olarak tanımlar. Aynı sahnede Carina'nın kadın ve erkeklerin ibadette ayrılıp ayrılmadığına yönelik sorusu üzerine Yasemin, Alevilikte ibadete katılan bireylerin cinsiyet olarak ayrılmadığını ve herkesin “can” olarak kabul edildiğini açıklar. Ayrıca, Alevi ritüellerinin devletin tanıdığı resmî inanç biçimlerinden farklı olduğuna dikkat çeker. Bu karşılıklı konuşma, semahın Aleviliğe özgü bir inanç pratiği olarak işlev gördüğünü ve toplumsal eşitlik anlayışıyla bütünleştiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.



Fotoğraf 15 Delil Hizmeti ve Delilci

Cem ritüeli içerisinde yer alan delil hizmeti, Alevi ritüelinde ışığın yakılmasıyla beraber Hak-Muhammed-Ali adına çağrıda bulunulan bir aşamayı temsil eder. Ancak bu sahnede dikkat çeken, delil hizmetini gerçekleştiren delilcinin, geleneksel bir hizmet sahibi gibi görünmemesidir. *Saklı Hayatlar* (2011) filmindeki

delilci



Fotoğraf 16 Meydanda gerçekleştirilen cem ritüeli, dede gülbank okurken cemaat niyazda durur

temsiline aksine, belinde kuşak bulunmamakta, kıyafeti ise sıradan ve gündelik bir izlenim vermektedir. Bu sebepten dolayı cem sahnesindeki delil yakma işlevi sadece sembolik bir başlatıcılık işlevi üstlenmekte; kişisel niyaz ya da beden diliyle bu hizmetin kutsiyetine dair görsel pekiştiriciler yer almamaktadır. Bu durum, ritüelin bazı görsel öğelerinde sadeleşme veya biçimsel dönüşüm yaşandığını düşündürür.

2.1.1.4.Umuda Yolculuk (1990) Filmi Cem Sahnesi

1990 yılında Yabancı Dilde En İyi Film Oscar'ını kazanan Umuda Yolculuk, yönetmen Xavier Koller ve senarist Feride Çiçekoğlu tarafından kaleme alınmış, Maraşlı bir ailenin İsviçre'ye mülteci olarak ulaşma çabasını konu edinen dramatik bir filmidir.

Film, bir Alevi köyünde açık alanda meydana gerçekleşen cem ritüeli sahnesiyle başlar. Ritüel, dedenin meydana gülbank okumasıyla açılır. Her dua cümlesi “Allah Allah” nidalarıyla karşılık bulur. Alevi inanç sisteminde yaygın olan bu sözlü karşılık, Sünni gelenekteki “âmin” ifadesinin yerini almış ve cem ritüellerinde topluluk tarafından ortak bir şekilde seslendirilmiştir (Ersal, 2016a, s. 219).

Sahne duyulan gülbank ise Alevi inanç sisteminde sıkça rastlanılan yapısal ve söylemsel özellikler taşıyan yakarış biçimini yansıtır. Ersal ve Ersöz'ün tanımlamasıyla gülbank:

“Ritüel ve inanç pratiklerinde dilek ve temennilerin Allah’a ulaşması için edilen, bunun için hizmet piri ve bağlı bulunan ocak pirinin vasıtasına başvurulmuş, ritüel

ve inanç pratiklerine göre içeriği değişebilen; giriş, dua ve kapanış formellerinden oluşan; ikilemeler, üçlemeler, paralel yapılar, duraklar ve ses yinlemeleri ile sağlanan bir ahengi olan yakarış ve dua metinleridir.” (2013, s. 55)

Bu yapısal özellikler sayesinde gülbanklar sözlü geleneği taşıyan, topluluk içinde inançsal bağlılığı güçlendiren ve cem atmosferini belirleyen temel öğelerden biri durumuna gelir.

Cemaatin de dizlerini tutarak eğilmiş şekilde hizmet etmesi ve dua bittikten sonra ellerini ağızlarına götürüp niyaz ritüelini gerçekleştirmeleri Aleviliğin temel yazılı kaynaklarından olan *İmam Cafer-i Sadık Buyruğu*’nda bahsi geçen niyaz kavramıyla uyumlu bir şekildedir:

“Ve dahi üstadın ve halifenin ve evlâdı Ali Resilün sır nefesleri böyledir ki, talip olan sofı pırlerin ve meşayihlerin adları geldikçe sufı niyaz ede. Amma niyaz etmek üç babadır. Birinci ellerine, ikinci ağzına, üçüncü gözlerine yüz sürmektir. Ve müminin, müslimi pir yanında oldukça çiğnilerine veya dizlerine niyaz etmesi erkândır.” (Buyruk, 2022, s. 108).



Fotoğraf 17 Omuzların öpülmesiyle niyazlaşma

El suyu hizmetine geçilmeden önce meydanaiki talipler, birbirlerinin omuzları öperek niyazlaştığı görülür. Niyazlaşma genelde iki canın birbirinin yüzünü üç defa öpmesiyle gerçekleşir ancak bazı Alevi ocaklarında iki canın birbirlerinin ellerini öpmesi veya üç defa birbirlerinin omuzlarını öpmesi suretiyle de ritüelin gerçekleştiği bilinmektedir (Akın, 2020b, s. 104). Burada da niyazlaşma omuzların öpülmesiyle gerçekleşir.



Fotoğraf 18 El Suyu hizmeti ve aşamaları

Gülbankların ardından başlayan el suyu hizmeti, filmde görsel ve ritüel düzeyde detaylı bir şekilde verilmiştir. Meydanda biri kadın biri erkek iki talip ve bir de omzunda havlu, elinde ibrik ve tas taşıyan “sucu” bulunur. İlk başta erkek talibin eli ibrik vasıtasıyla yıkanır ve havluyla kurulandır. Bu eylemin hem fiziksel hem de ahlaki ve manevi bir arınmanın simgelenmesi olarak düşünülür. Havlunun kadın tarafından öpülüp başına konulması, kutsallığın somut bir nesneye aktarımı açısından sembolik bir öneme sahiptir. Her su döküldüğünde “Ya Allah, Ya Muhammed, Ya Ali Peygambere Salavat” diye seslenilir. Hizmet, daha sonra halkadaki sıraya ve hizmet hiyerarşisine göre ilerler. Sucu, hizmet piri Selman-ı Pâk (Selman-ı Farisi)’yi temsilen kalan suyu “En’el Hak, Ya Ali Babam, Medetlim, Hürmetlim” gibi sözler söyleyerek cemaatin üzerine serpiştirir. Topluluktaki kişiler ise hep bir ağızdan “Allah Allah” diyerek geri dönüş sağlarlar. Bu yapı, Alevi inanç sistemine dair ritüelleri geniş bir şekilde ele alan Ersal’ın (2016a, ss. 218-221) da “El Suyu Hizmeti” başlığında açıkladığı gibi geleneksel düzenle örtüşmektedir. Filmde bu sıralamanın eksiksiz bir biçimde gösterilmesi, sinematografik anlatının geleneksel hizmet düzenine duyduğu sadakati gösterir.



Fotoğraf 19 Kurban hizmeti

Cem ritüeli içerisinde gösterilen bir diğer hizmet ise kurban hizmetidir. Alevi inanç sisteminde kurban geleneği oldukça köklü bir ritüel pratiği olarak varlık göstermektedir. İnanca göre maddi gücü imkân veren talibin senede üç defa kurban kesmesi gerekmektedir. Bunlardan ilki Kurban Bayramı'na, ikincisi Muharrem ayında Hz. Hüseyin'in Kerbela'da şehit edilmesine, üçüncüsü ise Abdal Musa'ya adanan “Yıl Kurbanı” veya “Görgü Kurbanı” olarak bilinen kesime ilişkindir. Bunların dışında da kurban adama ve adağını gerçekleştirme geleneği canlı olarak yaşayan pratikler arasındadır (Ersal, 2016a, s. 234). Filmdeki kurban hizmetinin gerçekleştirilme amacı ise net olarak verilmemiştir.

Cem ritüelinin yerine getirilebilmesi için kurban kesimi temel bir kıstas olarak kabul edilir. Çünkü kesilen hayvan, Hak yolunda adanmışlık bilinciyle kutsallıkla ilişkilendirilir ve sonrasında lokma paylaşımı yoluyla topluluk içi dayanışmayı ve inanç temelli birlik duygusunu pekiştiren bir sembole dönüşür. Bazı yerleşim yerlerinde kurban hizmeti, kurbanın doğrudan Hak için kesileceği bilinciyle abdest aldırıldıktan sonra tıglanır (Ersal, 2016a, s. 235). Filmde de bu inanç örüntüsüne uygun biçimde kurbana önce abdest aldırılır, ardından ayakları havluyla silinir ve iki yanağından da öpülerek “Hak muamelesi”ne hazır hale getirilir.

Kurban sahnesi verilirken zâkirin de aynı zamanda düvaz imam okuması ve Hz. Hasan ve Hüseyin'in adının geçtiği yerde kurban hizmetinin sahneye verilmesi, bu sahneyi tarihsel bir acı ve fedakârlık anlatısına bağlar. Çünkü Hz. Hüseyin'in şehit edilmesi, Hz. Hasan'ın zehirlenerek ölmesi; her ikisinin de Alevilerin toplumsal

hafızasında birer kurban figürü olarak yer bulmasına neden olur. Filmde bu tarihsel referanslar, kurban kesimiyle eşzamanlı verilerek ritüelin tarihsel ve kutsal boyutunu güçlendirir.



Fotoğraf 20 Lokma/ niyaz dağıtma

Kurban kesiminin ardından lokma hizmeti başlar. Talipler “niyaz” adı verilen ekmek, çörek, pişi, börek gibi hamurlu gıdalar başta olmak üzere çeşitli yiyecekler getirirler (Akın, 2020b, s. 105). Daha sonra tüm katılımcılar aynı sofraya dahil edilir ve toplumsal hiyerarşilerin askıya alındığı, katılımcıların eşitlendiği, kutsalın etrafında birleşilen bir sahne ortaya çıkar. Çünkü lokma burada sadece bir yemek değil, birlik ve rızalığın somut bir göstergesi olarak işlev görür.



Fotoğraf 21 Semah ritüeli sahnesi

Alevi inancının temel ibadetlerinden biri olan cem töreni, sinemada ilk kez bu denli açık bir şekilde yansıtılmıştır. Tören sırasında icra edilen ve inanç sistemi için

büyük değer taşıyan semah ritüeli ise belgesel niteliği taşıyacak ölçüde gerçekçi bir üslupla yansıtılmıştır (Koluaçık, 2021, 180-181).

Kamera dili de bu stratejik inşayı pekiştirir. Film boyunca kamera genellikle tarafsız bir gözlemci gibi davranır, olaylara dışarıdan tanıklık eder; ancak kutsal olanla alakalı sahnelerde -örneğin sucunun tası, dökülen su, zâkirin sazı, kurban, lokma vb.- kamera yakın plana geçer, çerçeveyi daraltır, nesneyle izleyici arasındaki mesafeyi kaldırır. Bu yaklaşım, Bell'in (2009a) ritüelleşme pratiğinin sinema vasıtasıyla bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Çünkü bazı pratikler diğerlerinden ayrılarak özelleştirilir ve kutsanır, bu durum da kolektif hafızayı, otoriteyi ve değerler sistemini mekânsal, bedensel ve görsel düzlemde yeniden kuran stratejidir.

2.1.1.5. Elif Ana (2022) Filmi Cem Sahnesi

Yönetmenliğini Semir Aslanyürek ve Kazım Öz'ün üstlendiği *Elif Ana* filmi, 2022 yılında sinemada vizyona girmiştir. Gösterimden kalktıktan sonra da herhangi bir dijital platformda yayımlanmamıştır. Film üzerine detaylı içerik incelemesi yapılabilmesi şu an için mümkün görünmemektedir. Bu durumlar nedeniyle film hakkında yapılan değerlendirmeler, sadece fragmanlar, festival görüntüleri ve çevrimiçi ortama düşen sınırlı sahneler üzerinden yürütülmektedir. Bu durum film analizinde bazı sınırlılıklar ve anlam kaymaları yaratabilir. Ancak buna karşın, sahnelemeye dair gözlemler ve ritüel temsiller açısından film Alevi inancının toplumsal yapısını ve tarihsel bastırılmışlığını ele alan anlamlı örnekler sunmaktadır.

Film, Kahramanmaraş'ın Pazarcık ilçesine bağlı Pulyan köyünde doğmuş olan Elif Sukan'ın (1908-1990) yaşamına odaklansa da yönetmen Kazım Öz'ün verdiği bilgilere göre¹⁶ film, Elbistan, Adıyaman, Malatya, Adana, Çağlayancerit gibi civar yerleşimlere de yayılmıştır. Bu tercihler, yalnızca sinematografik çeşitliliği artırmak için yapılmamış; Elif Ana'nın temsil ettiği topluluğun coğrafi ve kültürel hafızanı mekânlar üzerinden yeniden üretmeyi hedeflemiştir (Bulut, 2022).

¹⁶ Faik Bulut, "Pazarcıklı efsane kadını anlatan *Elif Ana* filminin ortak yönetmeni Kazım Öz: Kötülüğü iyilikle yok ederek birbirimizi tanıyıp yaklaşabiliriz," *Independent Türkçe*, 10 Aralık 2022, <https://www.indyturk.com/node/585841/röportaj/pazarcıklı-efsane-kadını-anlatan-elif-ana-filminin-ortak-yönetmeni-kazım-öz>.



Fotoğraf 22 Cem ritüeli ve baskın sahnesi

Filmde dikkat çeken sahnelerden biri, bir cemevinde gerçekleşen toplu ibadet sahnesidir. Bu sahnede dede, Türkçe bir şekilde deyiş okurken aynı zamanda semahçılar da semah dönerler. Ancak bu esnada bir baskın olacağına dair haber alınır. Ardından hemen gaz lambaları kapatılır ve cem ibadeti kesintiye uğrar. Bu sahne, fiziksel bir mekânın karanlığa gömülmesiyle birlikte Alevilerin tarih boyunca maruz kaldığı baskı, takibat ve görünmezleştirilme deneyimlerinin bir temsili olarak da okunabilir. Dış dünyanın tehdidi karşısında, içsel bir korunma alanına çekilen topluluk, ritüelin gücüyle bir aradalığı sürdürmeye çalışır.

Cem ritüelindeki dinsel içerikli müzik eşliğinde yapılan bedensel hareketler, sembolik ve kişinin bilinç durumunu dönüştüren, topluluğun ruhsal ve fiziksel sağaltımını sağlayan bir geçiş alanı yaratır. Bu sebepten dolayı cemevindeki semahın ritüeli bir halk dansı olarak algılanmamalıdır. Çünkü bu ritüel, birey-toplum-Tanrı üçgeninde bir yeniden bağlanma ve kimlik onarımı alanıdır (Ersal ve Kayhan Kılıç, 2018, s. 8).

Cem ritüelinin gizlice icra edilmesi, bu pratiğin toplumsal ve politik işleve sahip olduğunun da göstergesidir. Bu durum, Alevi topluluğunun tarihsel olarak maruz kaldığı baskı ortamına doğrudan bir gönderme niteliğindedir. Ancak tüm bu risklere rağmen bu ritüelin sürdürülmesi, cemin Alevi inanç sistemi açısından vazgeçilmez bir kimlik kurucu işlev taşıdığını ortaya koyar. Ritüel ibadet olmanın ötesinde bellek, direnç ve toplumsal varoluşun tekrardan üretildiği bir alan olarak sahnelenir. Bu açıdan filmdeki cem sahnesi, Durkheim'ın (2005) ritüel anlayışıyla incelendiğinde, topluluğun ortak bir kutsal duyguda birleştiği ve moral düzenini tekrardan kurduğu bir

moment olarak anlam kazanabilir. Onun “kolektif coşku” kavramı, cem sırasında kişilerin ortak bir ruh haline geçmesini ve topluluğa aidiyetlerinin güçlenmesini açıklayan kuramsal bir zemin kurar.



Fotoğraf 23 Tacim Baba Kürtçe deyiş okuyor ve Elif Ana Semah dönüyor

Filmin bir başka sahnesinde ise cem ritüelinde zâkirlik hizmeti gören Tacim Baba’nın Kürtçe bir deyiş okuduğu görülür. Bu durum, bir önceki sahnede konuştukları dil Kürtçe olmasına rağmen zâkirlik ibadetinin Türkçe yapılmasıyla beraber değerlendirildiğinde, dilsel çeşitlilikle ritüel uygulamaların ilişkisi bakımından dikkat çekici bir farklılık oluşturur. Tacim Baba’nın gerçek hayatında Kahramanmaraş’ın Pazarcık ilçesine bağlı Kantarma köyünden gelen ve Sinemilli ocak geleneğine bağlı bir dede olması, filmdeki temsilin yerel bağlamına dair ipuçları verir. Bu yörede deyişlerin hangi dilde icra edildiğine ilişkin yapılan literatür taramasında Murat Aras’ın *Pazarcık Türkmen Alevileri* adlı doktora tezinde Kantarma Sinemil Dede’si ile yaptığı mülakat öne çıkar. Dede mülakatta şunları söyler: “Eğer Yaradan beni Türk coğrafyasında yarattıysa, ben orada doğmuşsam, Türkçe yalvarırım.” (Aras, 2017, s. 529). Dede, burada ibadet dilinin Türkçe olmasının belirli bir dil politikasının ürünü değil; kişinin yaşadığı coğrafyayla ve yetiştiği kültürel çevreyle kurduğu organik bağın sonucu olduğunu ifade etmektedir.

Bu açıklama ışığında değerlendirildiğinde Tacim Dede’nin filmde Kürtçe deyiş okuması, Sinemilli geleneğiyle doğrudan örtüşen bir uygulama olarak ele alınamaz. Ancak film kurgusu çerçevesinde seçilmiş bir anlatı tercihi olabilir. Özellikle bölgede Kürtçe’nin yaygın olarak konuşuluyor olması bu tercihin sinemasal

olarak yerel gerçekliğe dayanmasını mümkün kılar. Dolayısıyla bu sahnede Kürtçe deyişin yer alması, bölgesel halkın dilsel gerçekliğine paralel bir tercih olarak da değerlendirilebilir. Ritüel geleneğin temsilinden çok, anlatının estetik veya dramaturjik gerekliliklerine göre yapılandırılmış olabileceğini düşündürmektedir.

2.1.1.6. Âşıklar Bayramı (2022) Filmi Cem Ritüeli Sahnesi

2022 yılında Netflix’de yayınlanan yönetmenliğini Özcan Alper’in üstlendiği *Âşıklar Bayramı* filmi, ölümü yaklaştığını fark eden bir halk aşığı olan Heves Ali’nin geçmişiyile yüzleşme çabasını konu alır. Yıllar önce bıraktığı oğlu Yusuf’un kapısını çalan Heves Ali, Kars’taki Âşıklar Bayramı etkinliğine katılacağını ve yola çıkmadan önce de bir gün oğlunda kalmak istediğini söyler. Yusuf ise babasının cebindeki sağlık raporlarında durumunu öğrenerek babasının peşinden yola düşer. Film baba-oğul ilişkisi planında tutularak bir yandan fiziksel bir yolculuğu diğer yandan da kişinin içsel hesaplaşmasını ele alır.



Fotoğraf 24 Heves Ali ölen sevgilisinin mezarının başında saz çalıp deyiş okur; Köydeki sevgilisinin yanına gidip saz çalıp deyiş okur; Alevi köyündeki Zere'nin yanına gidip karşılıklı saz çalıp deyiş okurlar

Film boyunca Heves Ali’nin dört ayrı kadınla yüzleştiği ve geçmişten kalan hesapları kapatmaya çalıştığı görülür. Filmde, bahsi geçen ama gösterilmeyen ilk durak, Yusuf’un annesinin mezarıdır. İkinci olarak ise Sümbül Arıkan isimli sevgilisinin mezarının başında saz çalıp deyiş okur. Bu sahne Alevi inanç sisteminde bulunan ölüm ritüelleriyle¹⁷ alaka uygulamayla benzerlik gösterir. Ancak bu sahnedeki

¹⁷ Alevilerin mezar başında saz çalma ritüeli ile alakalı detaylı bilgi için bk. Mengüş, Erkân, *Alevi Geleneğinde Ölüm İnanışları Bağlamında Müziğin Önemi ve İşlevi: Tunceli Örneği*. [Yüksek lisans

kadının Alevi olup olmadığına dair net bilgi verilmez. Dolayısıyla bu temsiller, ritüelleşmiş anlamdan çok, estetik bir benzerliğe dayanmaktadır. Üçüncü durakta ise Heves Ali'nin yine gönlünü kırdığı bir kadın vardır. Heves Ali, kadına şu deyişi söyler:

Ben meylim üç güzele düşürdüm

Biri Şemsi, biri Kamer, ille Elif

Onların aşkıyla aklım şaşırdım

Biri Şemsi, biri Kamer, ille Elif

Onların aşkıyla aklım şaşırdım

Hangisinden yad eyleyim gönlümü

Kadın, üç kişiye meyl ettiği bu sözleri karşısında öfkelenerek onu terk eder. Her ne kadar bu deyişte geçen “Şemsi”, “Kamer” ve “Elif” kelimeleri, Alevi sembolizmi bağlamında Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Hakk'ı çağrıştırabilecek öğeler olarak yorumlanabilir olsa da bu sözlerin Karacaoğlan'a ait olması ve Karacaoğlan'ın doğrudan Alevi inanç sistemi ile ilişkilendirilememesi, bu yorumun zayıf kalmasına neden olur. Yani burada da daha çok geleneksel bir deyiş okuma pratiği görülür. Son olarak, Zere isimli kadının yaşadığı Alevi köyünü ziyaret eder.

Heves Ali'nin benzer deyişleri farklı kadınlara söylemesi, Alevi âşıklık geleneğinde kutsal kabul edilen aşkın manevi yönünü sıradanlaştıran bir tekrar niteliği taşır (Ataş, 2022). Alevi ozanları için sevgili, çoğu zaman Hakk'ın bir yansımasıdır. Bu sebeple her söz, her deyiş, yalnızca bir kişiye yöneltilmiş bir bağlılık ifadesidir. Aynı söylerin farklı kadınlara söylenmesi, anlamı zedeler.

tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Programı, 2019].



Fotoğraf 25 Meydanda cem ritüeli, âşıklık ve semah hizmeti

Alevi köyünün cem ritüeli sahnesinde, kadın ve erkeklerin birlikte semah döndüğü, bağlama eşliğinde deyiş söylendiği bir ritüel gösterilir. Ancak detaylarda ciddi eksiklikler vardır. Öncelikle Heves Ali, daha önce kalbini kırdığı ve rızalık almadığı Zere'nin bulunduğu topluluk içinde herhangi bir sorgulama olmaksızın ceme kabul edilir. Oysa Alevilikte rızasız ceme girilmesi etik olarak karşılanmaz. Hele ki aile yapısını bozmuş, çocuğunu terk etmiş birden fazla kadını yarı yolda bırakmış bir birey, “düşkün” olarak kabul edilir ve ceme alınmaz. Öte yandan Heves Ali'nin kendisinin Alevi olup olmadığına dair filmde net bir şeye rastlamayız. Sadece Âşıklar Bayramına giderken Alevi köyünü ziyaret etmesi, onun Alevi inancına bağlı olduğunu varsaymak için yeterli bir gösterge sunmamaktadır.

Bu noktada Heves Ali'nin cem ritüeli sahnesinde de görüldüğü gibi bir zâkir gibi davranması ve oturuş düzenindeki konumu önemli bir gösterge sunar. Akın (2019, s. 96), Alevi inancında zâkirlerin, söz ve ezgi aracılığıyla cem ritüellerinde hizmet gören uzman kişiler olduğunu, bu kişilerin çocuk yaştan itibaren ocaklara bağlı olarak yetiştiğini belirtir. Oysa Heves Ali'nin bu tarz bir yetişim sürecine dair filmde herhangi bir bilgi verilmemektedir. Onun cem ritüelinde deyiş söylemesi, halk üzerinde etkili olsa da bir zâkirin sahip olması gereken etik ve manevi donanımdan yoksundur. Bu da onun ancak bir âşık olarak nitelenebileceğini, ritüel hizmet görücüsü olmadığını gösterir.¹⁸

¹⁸ Bu çalışmada yer verilen önceki film örneklerinde, âşık figürüne ilişkin değerlendirmeler çoğunlukla kültürel temsil düzeyinde kalmış, bu figürün ritüel bağlamdaki işlevine dair ayrıntılı çözümleme yapılmamıştır. Oysa *Âşıklar Bayramı* filmi, anlatı örgüsünü doğrudan bir âşık karakteri üzerinden kurmakta ve bu figürü cem ritüeli sahnesinde merkeze yerleştirmektedir. Bu durum, Heves Ali'nin zâkirlik ve âşıklık arasındaki konumunu, Alevi inanç sistemi içindeki yerini tartışmaya gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla film, âşıklığı sadece folklorik veya sanatsal bir kimlik olarak değil, ritüel bağlamda işlev gören bir unsur olarak yapılandırmakta bu da önceki filmlerden farklı bir yorumlama düzlemi sunmaktadır.

Köprülü'nün (2004) de belirttiği gibi, âşıklar kahvehane, panayır, mesire alanı gibi kamusal alanlarla sanatını icra eden kişilerdir; zâkirlik ise kapalı, kutsal ve topluluk içi mekânlarda, manevi bir hizmetin icracısıdır. Âşık geleneğinde sözlü yaratım, bireysel bir ifade şekliken zâkirlik ritüeli temelli, topluluk merkezli bir aktarımdır (Ersal, 2019, s. 48-50).

Âşık Heves Ali, cem ritüeli sahnesinde saz eşliğinde “Nurhak Semahı”nı söyler. Ancak bu semahın filmdeki sunumu, ritüelin özüne ve icra biçimine uygun olarak gösterilmemiştir. Dertli Divani'nin anlatımlarına göre Nurhak Semahı¹⁹ belirli bir sıraya göre uygulanır:

Bismişah Allah Allah

Hü Allah hü eyvallah

Secde haktır Adem'e (Secdeye varılır)

Seyrangahız aleme (doğrulur)

El ele el Hakk'a dedik geldik bu deme...

Dizeleri okunarak ayağa kalkılır ve semaha başlanır. Ancak filmde bu yapısal düzenin hiçbirine yer verilmemiştir. Ne secdeye durmak ne de belirgin bir geçiş anında semah başlamaktadır. “Üryan büryan olup meydana geldim.” denildiği anda semah sahnesine doğrudan geçilmesi, ritüelin içeriğinden çok görselliğe odaklanıldığını göstermektedir. Schechner'in (2015) de belirttiği gibi, ritüellerin sahnelemeye dönüşmesinde semboller kalabilir fakat kutsal içerik yitirilebilir. Burada da ritüel, kutsaldan çıkıp bir görsel sunumuna indirgenmiştir.

¹⁹ Dertli Divani, 1978 yılı civarında Maraş-Nurhak bölgesinde vekâleten yürüttüğü bir görgü ceminde, semahların başlangıcında kullanılan Arapça ifadelerin Alevi inanç sisteminin özünden uzaklaştığını fark etmiştir. O dönem Nurhak cemlerinde semahlar şu dizelerle başlatılmaktaydı:

Salli ala Muhammed ve selluni teslima (secdeye varılır),

Muhammed'e salavat (doğrulunur),

Allahumme sallı sallı ala Muhammed (ayağa kalkılır).

Dertli Divani, bu girişin Sünni gelenekten ithal edilmiş olduğunu belirlemiş ve yöre halkının da onayını alarak bu bölümü Alevi öğretilerine uygun şekilde şu dizelerle değiştirmiştir:

Bismişah Allah Allah / Hü Allah hü eyvallah / Secde haktır Adem'e (secdeye varılır) / *Seyrangâhız âleme* (doğrulunur) / *El ele el Hakk'a dedik, geldik bu deme...*

Bu dizelerde her bir mısra fiziksel bir hareketle bütünleşir; böylece semah öncesi sembolik ve bedensel hazırlık tamamlanır. Devamında ise Şahi'ye ait olan “Kurbanlar tığlanıp gülbenk çekildi...” deyişi eklenmiş ve böylece Nurhak Semahı'nın bugünkü otantik formu şekillenmiştir. Bu değişimin anlatımı ve Dertli Divani, Ulaş Özdemir ve Ahmet Koçak ile yapılan söyleşi için bk. “Dertli Divani ile Hasbihal Eyledik – 2. Bölüm,” *Artizan Görsel-Arşiv*, 3 Ekim 2023, <https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/dertli-divani-ulas-ozdemir-ve-ahmet-kocak-ile-hasbihal-eyledik-2-bolum-2/> (erişim tarihi: 14 Haziran 2025).

Cem sahnesinden sonra Heves Ali, Zere'nin evine gider ve kapısını çalar. Zere, bağlamasını alarak dışarıya çıkar ve Heves Ali ile karşılıklı olarak deyiş söylerler. Bu sahnede icra edilen “Bir Güzelin Hasreti (Yandı Ha Yandı)” adlı nefes, Alevi inanç sistemi içinde önemli bir ozan olan Sıtkı Baba'ya aittir. Deyişin bu şekilde filmde yer alması, Alevi sözlü kültürünün sinemada temsili açısından da dikkat çekicidir. Ayrıca Zere'nin bağlama çalıp deyiş söylemesi, sinemada nadiren görülen kadın âşık temsili açısından değerlidir. Her ne kadar Zere'nin doğrudan bir “âşık” olup olmadığına dair açık bir gösterge bulunmasa da Alevi köyü bağlamında bir kadının bağlama çalarak söz söylemesi, geleneksel olarak erkeklerin görünür olduğu bir alanda kadının varlığını görünür kılar.

2.1.1.7. İçimizden Biri- Yunus Emre (1989) Filmi Cem Sahnesi

Kültür Bakanlığı tarafından desteklenen *İçimizden Biri- Yunus Emre* (1989) filminde, Yunus Emre'nin yaşamını anlatılırken kurgusal olarak belgesel ile dramatik anlatı arasında bir yapı tercih edilir.

Hikâye, kıtlık içindeki köylülerin yardım istemesiyle başlar. Yunus, köylülerin isteğiyle Hacı Bektaş Veli dergâhına gönderilir ve burada buğday talebinde bulunur. Hacı Bektaş'ın himmet teklifini reddedip buğday istediği için yolda pişman olur ve tekrardan Hacı Bektaş'ın huzuruna çıkar ve buğday yerine himmet talep ettiğini söyler. Hacı Bektaş ise bu cevabın artık geç olduğunu ve himmet kapısının anahtarını Tapduk Emre'ye verdiğini söyler. Bu sahne, halk anlatılarında yer aldığı şekliyle aktarılmış ve Yunus'un dönüşüm sürecinde manevi yönelişini belirleyen bir dönemeç olarak sunulmuştur.

Film, Yunus Emre'nin Tapduk Emre dergâhına gidişiyle devam eder. Bu bölümlerde Alevi inanç sistemine ait ritüeller belirli sahnelerle temsil edilir. Ancak net olarak Aleviliğe dair bir şeye değinilmez.



Fotoğraf 26 Cem ritüeli ve Yunus Emre'nin hizmet yaptığı "car" ritüeli

Bu sahnelerde, ritüeli uygun olarak kadın ve erkeğin bir arada bulunduğu cem ortamı kurulmuştur. Oturma düzeni, hizmet sahiplerinin konumları ve car hizmeti inançsal yapıya uygun şekilde sunulmuştur. Car veya süpürgecilik hizmeti, cem ritüelinde en sık tekrar eden uygulamalardan biri olup her hizmetten sonra meydan tekrar car edilir ve bir cem içerisinde yirmiyi aşkın kez bu ritüel gerçekleşebilir. Manevi olarak temizliği temsil eden bu hizmetin hizmetçisine “Carcı” ya da “süpürgeci” adı verilir. Hizmet piri ise “Seyyid-i Farraş”tır (Ersal, 2016a, s. 215). Yunus’un da bu görevi üstlenmesi, onun yola kabul edildiğini ve hizmet yoluyla piştiğine bir işaret olarak yorumlanabilir. Hizmet sonunda Tapduk Emre’nin gülbank okuması da yapılan hizmetin kabulüne ve cem birliğinin teyidine yönelik bir duadır.



Fotoğraf 27 Tapduk Emre, Sarı Saltuk'un gönderdiği demi açtığında dem, bal oluyor

Filmde verilen bir diğer sahne ise Tapduk Emre’nin yürüttüğü kadınlı erkekli cem meclisinin Sarı Saltuk tarafından sorgulanmasıdır. Saltuk, meclise dem

göndererek bu işret ortamına bu içeceğin yakışacağını söyler. Ancak bu dem, Tapduk Emre'nin elinde bala dönüşür²⁰. Olayın menkıbevi temeli, Ebu'l-Hayr-i Rûmî tarafından aktarılan rivayetlerde izlenebilir (Ocak, 2002, s. 79)²¹. Eleştiri amacıyla gönderilen içkinin bala dönüşmesi, zahiri eleştirinin boşa düştüğü ve meclisteki niyetin temizliğini gösteren mecazi bir aktarım olarak yer bulur. Filmde Yunus Emre'nin bu dönüşümü önceden hissederek “içindeki baldır belli ki” demesi, onun artık sezgi düzeyinde hakikati kavrayabilecek bir aşamaya eriştiğini ortaya koyar. Yunus doğru hissettiğini fark edince yapılan çıkarımı kanıtlayacak düzeyde şu dizeleri söyler:

Tapduk'un tapusunda, kul olduk kapısında,

Yunus miskin çiğ idik, piştik elhamdülillah.

Böylece anlatı hem ritüelin yapısını tanıtır hem de menkıbevi çerçeveyi sinemasal düzlemde yorumlar.

Filmde “Alevilik” terimine açıkça yer verilmese de sunulan ritüellerin ve inanç pratiklerinin Alevi inanç sistemiyle ilişkili olduğu semboller ve anlatı seçimleriyle sezdirilir. Türk sinemasında görünmez olan Alevi- Bektaşiler, Yeşilçam döneminde de örtük de olsa çeşitli filmlerde temsil edilmeye başlanmıştır (Koluaçık, 2023, s. 19).

2.1.1.8. Yunus Emre (1985) Filmi Cem Ritüeli Sahnesi

Lütfi Ömer Akad ve Erdoğan Tünaş'ın senaryosunu yazdığı ve Engin Temizer'in yönettiği *Yunus Emre* (1985) filmi, klasik menkıbe anlatılarını sinema diline uyarlayan bir yapım olarak izleyiciyle buluşur. Bu anlatım, halkın içinde bulunduğu zor koşulları betimleyerek Yunus'un manevi arayışına uygun bir zemin oluşturur. Yunus'un, köylüler tarafından Hacı Bektaş dergâhına gönderilmesiyle film şekillenir. Burada geçen konumalar, tarihi kaynaklardan ve menkıbe metinlerinden beslenir.

²⁰ Saltunâme müellifi, Tapduk Emre'yi Sarı Saltuk'un müridlerinden sayar. Sarı Saltuk başta eleştirse de Tabduk Emre onu ikna etmeyi başarır ve bu olayın sonunda Sarı Saltuk onun müridi olur. Benzer şekilde Hızırnâme'de de her iki isme birlikte yer verilir. Bk. H. Şahin, “Tapduk Emre”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (TDV İA)*, c. 40 (2011), s. 12–13.

²¹ Menkıbede Tapduk Emre'nin pamukla ateşi bir araya getirip göndermesi gibi sembolik anlamlar içeren sahneler de bulunmaktadır. Bu anlatı sadece Tapduk Emre'ye özgü değildir; benzer bir şekilde Geyikli Baba ile Abdal Musa arasında, ayrıca Geyikli Baba ile Orhan Gazi arasında da geçen menkıbelerde böyle olaylar yer almaktadır (Ocak, 2002, s. 79).



Fotoğraf 28 Tapduk Emre'nin dergâhındaki cem ritüeli, ritüel esnasında kullanılan müzik aletleri ve semah

Tapduk'un filmde "söyleşi" olarak nitelendirdiği cem ritüelinin yer aldığı sahnede Tapduk Emre, bir dede figürü olarak görünür. Çünkü Alevi inanç sisteminde gülbanklar ancak ritüelik bağlam içerisinde, inanç önderince söylenmeleri durumunda işlevsellik kazanmaktadır (Erdem Kük, 2021, ss. 100-101). Gülbank okunduğu sıradaki ifadeler, Alevi öğretisinin izlerini taşır. Cem sahnesinde kadınlar ve erkekler bir arada semah dönerken Yunus'un da semahçılar arasında yer alması, Tapduk'un izinden yürüdüğü, onunla aynı yolda olduğunun bir göstergesidir.

Semah ritüelinin uygulanmasında da bazı tutarsızlıklar dikkat çeker. Çünkü cem ritüelinde belli başlı sıralar ve ritüel bütünlüğü vardır. Filmde ise hizmet sırası gözetilmeden gülbank okunduktan sonra semah dönülür ve ritüel sonlandırıp sohbet geçilir. Bu durum da ritüelin yapısal anlamda eksik yansıtıldığının göstergesidir.

Semah ritüeli, filmde sembolik bir anlatım aracı olarak kurgulanmıştır. Yunus ile Tapduk Emre'nin kızı Balım Sultan'ın²² ruhlarının birleşmesini temsil eden bu sahne, semahın kutsal bir düzlemde bir buluşma olduğu fikrine dayanır. Bu yorumu destekleyen sözler, dış ses aracılığıyla Tapduk Emre'nin ağzından duyulur: "Balım kız ile yunus semah coşkusu içerisinde ruhlarının sonsuz boşlukta birbirlerine sarıldıklarını hissediyorlardı. İkisinde de semah edenlerdeki Tanrısal buluşmanın huzuru vardı.". Bu ifadeler, sahnedeki semahın ritüel temsilinden ziyade ruhların birleşme anı olarak sunulduğunu açık bir şekilde gösterir.

²² Balım Sultan adlandırması tarihsel olarak yanlıştır. Hacı Bektaş Veli döneminde yaşayan kişi Bacım Sultan'dır. Balım Sultan, Bektaşiliğin ikinci piri olarak daha sonraki bir dönemde yaşamıştır. Aynı yanlış adlandırma "İçimizden Biri Yunus Emre" filminde de tekrarlanmıştır.

Cem ritüelindeki hizmet sahiplerine baktığımızda zâkirin yanında ney ve darbuka çalan biri daha görürüz. Oysa Alevi inancında cem erkânında sadece bağlama çalınır. Bunun temelinde yatan nedenler, bağlamanın inançsal ve simgesel değerinden kaynaklıdır.

Akın'ın (2020d, ss. 152-151) da aktardığı araştırmalara göre, bağlama bir çalma aleti olmanın da ötesinde inancın taşıyıcısıdır. Ritüel öncesinde zâkirler saza niyaz eder; saz öpülerek başa konur, kutsal bir nesne olarak kabul edilir. Üç telli oluşu, Allah-Muhammed-Ali inancına, yedi ve on iki perdeli yapısı yedi merhale veya On İki İmam anlayışına vurgu yapar. Sazın teknesi gizli bilgilerin barınağı olarak görülürken göğsü bu bilgilerin dışa yansımaları sağlayan kapı olarak düşünülür. Sapının Elif harfine benzerliği Allah'ın birliğini yansıtırken karar perdesi olan “la” notası Şah Perde olarak isimlendirilir. Ayrıca niyaz perdeleri olarak adlandırılan ezgiler, ruhsal arayışı simgeler. Bu yönleriyle bağlama, ritüelin ruhuna uygun düşer. Diğer çalgılar ise bu içrek yapıya uygun bulunmaz. Neyin Mevlevi geleneğine, darbukanın ise dünyevi eğlencelere ait olduğu düşünülür.

Koluçak ve Battal'ın (2021, ss. 245-246) da belirttiği gibi film genel olarak Yunus'u heterodoks bir figür olarak gösterir. Ancak bu temsil açıkça belirtilmez. Yunus bir taraftan Alevi-Bektaşî inancının değerlerini taşıyan bir derviş gibi yansıtılırken diğer yandan geleneksel İslam'ın temsilcisi gibi davranır. Bu durum, onun sinemasal temsiline çelişkili bir yapı kazandırır. Heterodoksi ve ortodoksinin aynı kişilikte birleştirilmesi yönetmenlerin Yunus'un tarihsel kimliğini yorumlamada kararsız kaldıklarını ya da yayınlanan dönemin koşullarına göre yansıttıklarını düşündürmektedir.

2.1.1.9. Ali'ye Gönül Verdim (1973) Filmi Cem Sahnesi

Asaf Tengiz'in 1973 yılında yönettiği *Ali'ye Gönül Verdim* filmi, birbirine pir ve rüyalarla müjdelenen Ali ve Gül adlı iki aşığın kavuşma hikayesi temelinde ilerler. Film bir semah ritüeli ile başlar. Söz konusu sahne, Türk sinemanda semah ritüelinin

görsel olarak ilk temsil edildiği an olması bakımından değerlidir (Koluvaçık, 2023, s. 47).²³



Fotoğraf 29 Ali Kırklar anlatısını bağlama ile anlatırken semah dönülmesi

Söz konusu sahne ilk bakışta bir cem ortamını çağrıştırır. Kadın ve erkeklerin bir arada bulunması, meydanda semah dönülmesi, duvarda “Ali” yazısının yer alması ve bağlama çalan Ali karakterinin de merkezde konumlandırılması gibi unsurlar, bu izlenimi destekleyen unsurlardır. Ali ve yanında oturanların oluşturduğu hiyerarşik düzen, başlangıçta ritüel bir bağlam kurulmuş hissini yaratır. Sahne dikkatli incelendiğinde ise bu yapının cem ritüelinin işleyişine uymadığı fark edilir. Alevi inanç sisteminde cem ritüeli, daha önce de bahsedildiği gibi on iki hizmetin belirli bir sıraya göre icra edildiği, giriş ve çıkış bölümleri olan bütünlüklü bir yapıdır. Oysa burada, anlatısını bitiren Ali karakteri aniden yerinden kalkar ve herhangi bir kapanış olmaksızın sahneden çıkar. Ne bir gülbank duyulur ne de hizmetlerin sonlandığına dair bir işaret vardır. Bu durum, Koluvaçık’ın (2021, s. 173) da belirttiği gibi, sahnede yer alan semahın bir cem ritüelinin parçası olmaktan ziyade performatif bir öge, dini bir dans olarak gösterilmiştir.

Mekânın başında oturup bağlama çalan karakter Ali’dir. Onun konumu, çevresindeki kişilerle olan mesafesi, kendisine niyazda bulunulması merkezi bir rol üstlendiğini açık eder. Ali ’nin dış görünüşü, yaptığı yiğitlikler ve Ebu Talip ile çölde

²³ Semah ritüeli daha önce 1952 yapımı “Âşık Veysel” (Karanlık Dünya) filminde sahnelenmiş, ancak sansür nedeniyle bu bölümler sinemada gösterilmemiştir. Bu nedenle “Ali’ye Gönül Verdim” adlı film, semahın Türk sinemasında ilk kez izleyiciyle buluştuğu film olarak kabul görmektedir (Koluvaçık, 2023, s. 47)

karşılaştıkları sahnede kendisinin peygambere ilk inanan ve arkasında ibadet eden kişi olduğunu söylemesi Hz. Ali ile Ali arasında ilişki kurulmasına imkân sağlar (Koluaçık, 2023, s. 43).

Filmde yer alan cem sahnesinde, Ali adlı karakterin bağlama eşliğinde Kırklar anlatısını aktardığı sırada, meydanda canların Turnalar Semahı'nı icra ettiği görülür. Bu sahne, sözlü anlatı ile ritüel pratiğinin eş zamanlı şekilde sunulması açısından dikkate değerdir. Cem ritüelinin tüm unsurları, tarihsel ve inançsal olarak Kırklar Cemi ile irtibatlandırılarak verilmesi, Alevi inanç sisteminde Kırklar'ın mitolojik bir arka plan sunmanın ötesinde ritüel düzenin temeline yerleştirilmiş bir kurucu eksen olarak işlev gördüğü düşüncesini akla getirir. Akın'a göre (2020a, s. 5) Kırklar, Alevi yolunun sürdürücüsü, velayet makamının simgesi ve ibadet pratiğinin temel kaynağı olarak değerlendirilir. Öyle ki Hz. Muhammed'in Miraç Gecesi'nde Kırklar Meclisine katıldığı ve ilk cem ve semahın burada gerçekleştiği kabulüyle ibadetin ilahi kaynağı olduğuna dair işaret daha da temellendirilir. Bu bakış açısına göre günümüzde icra edilen cem ve semah başta olmak üzere tüm ritüel davranışlar, bu kutsal anlatı vasıtasıyla meşruiyet kazanır ve manevi sürekliliği sağlanır.

Bu bağlamda, Turnalar Semahının dairesel hareketleriyle ifade edilen birlik ve dönüş fikri, Kırk Cemi'nin simgelediği özdeşlik ve eşitlik anlayışını görsel bir dile dönüştürür. Ritüelin biçimi ile anlatının içeriği arasında kurulan bu bağ, ritüel pratiğinin kutsal bir anlatıya dayalı olarak sürdürülen bir inanç davranışı olduğunu görünür kılar. Böylelikle filmdeki sahne, Alevi topluluklarının Kırklar'a gösterdiği saygının bir yansıması olarak cem ritüellerinin temel dayanağını oluşturan anlatının güncel bir temsiline dönüşür.

Ali'nin yolculuğu, Campbell'in (2013a) modelindeki gibi “olağanüstü bir çağrı” ile başlar. Gül, Ali'yi rüyasında görür; Ali'ye ise Pir tarafından “bir kızla karşılaşacağın vakit” gelecek denmiştir. Bu, kahramanın sıradan dünyadan ayrılma anıdır. Aynı zamanda rüya ve Pir'in sözü, Alevi ritüel sisteminde kutsalla iletişim yollarından ikisidir. Yani bu karşılaşma bir tesadüf değil, kutsal bir yazgıdır. Ali'nin çaldığı bağlama ve söylediği Alevi deyişleri, filmde onun inancını ve kimliğini doğrular. “Rehberim Muhammed, mürşidim Ali, Hacım Sultan On İki İmam günüdür” gibi sözleri hem Alevi erkânını hem de inancın silsilesini yansıtır. Deyişlerin eşlik

ettiği semah sahnesi, Türk sinemasında bir ilk olarak yer bulur. Kırklar anlatısına açık göndermede bulunan bu sahne, Ali'nin ritüel topluluğunun rehberi olduğunu gösterir. Ardından Ali, aşkı uğruna ve inancı gereği sınanır: Zindana atılır, işkence görür. Bu süreçte “Allah, Muhammed, Ali” diyerek direnmesi, Alevilerin darda kaldığında söylenen sır cümlelerini yansıtır. Bu anlar, Campbell'in (2013a) “çile, sınavlar ve içsel dönüşüm” evresine karşılık gelir.

2.1.1.10. Eve Giden Yol 1914 (2006) Filmi Cem Sahnesi

Semir Aslanyürek'in 2006 yapımı *Eve Giden Yol 1914* adlı filmi, I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde geçen, bir aşk anlatısını, savaş, inanç ve toplumsal karmaşa ile beraber veren bir yapı sunar. Osmanlı'nın Seferberlik ilanı ile beraber devlet otoritesinin zayıfladığı süreçte, yerel güç odakları ve eşkıya çetelerinin meydana çıkmasıyla gerçekleşen olaylar filmin zeminini oluşturur. Bu kaosun ortasında, Mahmut ve Safiye'nin aşkı merkeze alınırken inanç, aidiyet, ahlak ve vicdan temaları ritüel temsiller vasıtasıyla yansıtılır.

Filmde eşkıyalar tarafından kaçılıp tecavüz edilen kızların köye geri getirilmesi, toplumsal bir çatışmanın fitilini alevlendirir. Köylüler, bu kızların “piç doğuracakları” gerekçesiyle öldürülmelerine karar verir. Kızları öldürecek kişi olarak da kurayla Mahmut seçilir. Mahmut ise kızları öldürmek yerine onları Kan Kuyu'suna götürüp serbest bırakır. Bu sahne, onun artık toplumun dışlayıcı, erkek egemen normlarına karşı kendi vicdani duruşunu sergilediği bir sahnedir. Bu durum, Arnold van Gennep'in (2022) geçiş ritüelleri modelinde “ayrılma” evresine karşılık. Mahmut, mevcut kimliğinden, aidiyet biçimlerinden cemaatin ahlaki normlarından ayrılır, birey olarak farklılaşmaya başlar.

Bu kopuşun ardından gelen süreç, savaşın ve yalnızlığın getirdiği yıpranma ile şekillenir. Mahmut, travma ve aidiyetsizlik içerisinde ne tam olarak bir yere aittir ne de eski benliğiyle uyumludur. Bu evre, Turner'in (2020) tanımladığı anlamda liminal (eşik) haline karşılık gelir. Çünkü Mahmut'un yaşadığı bu “arada kalmışlık”, eski kimliğinin çözülüp yenisinin henüz kurulmadı bir geçiş halidir.



Fotoğraf 30 Mahmut ve Pir'in karşılaşması

Bu eşik evresinde Mahmut'un tekkeye gelmesi ve yüzü örtülü Pir ile karşılaşması değerlidir. Pir, ona "Kurtardığın kızlar burada emniyette, şimdi silahını al ve dağa çık!" der. Mahmut, pirin yüzünü merak ettiği için açmasını ister. Pir ise ona yüzünü görmeye dayanamayacağını söylese de Mahmut ısrar eder. Bu sahne, hakikati arzulayan kişinin sembolik cesaretini vermesi açısından önemlidir. Yüzleşme anında çalan deyiş ise Mehmet Ali Hilmi Dede Baba'ya ait "Tuttum aynayı yüzüme, Ali göründü gözüme"dir. Mahmut, pirin yüzünü açtıktan şaşkınlığa bürünmesi de onun Hz. Ali veya Hızır gibi batını bir kutsal temsili olduğunu düşündürür (Koluaçık, 2021, s. 188). Pir figürü, Mahmut'un içsel uyanışını başlatan, Tanrısal bilgiye aracılık eden kutlu varlık konumundadır. Mahmut ise kutsal ile temas eden bir özneye dönüşmüştür. Bu sahnenin semah ritüeli ile tamamlanması ve Mahmut'un da bu ritüel icra edilirken o toplulukla birlikte bulunması yeniden topluluğa katılma (aggregation) süreci ve communitas kavramı ile açıklanabilir. Bu bütünleşme süreci Mahmut'un Safiye'ye kavuştuğu anda zirveye ulaşır. Çünkü semah ritüeli ile eş zamanlı olarak verilen bu sahne, beşerî aşkın ilahi aşkın suretine dönüştüğü andır. Semah döngüsü, Mahmut'un aşkına, inancına ve kendi benliğine dönüşünün metaforudur. "Sevgiliye ulaşmak, Hakk'a ulaşmak" anlayışıyla örtüşür. Burada beden hareketi, aşkın ifadesi olurken ruhun yöneldiği ilahî olanla özdeşleştirilir.



Fotoğraf 31 Cem meydanında semah ritüeli eşliğinde Mahmut ve Safiye'nin kavuşması

Bu semah sahnesi, biçimsel olarak Alevi- Bektaşî cem erkânının yapısal özellikleriyle uygunluk göstermez. Açık havada, dairesel bir cem meydanı olmaksızın, dedenin merkezde bulunduğu, hiyerarşik yapının yansıtılmadığı ve semah icracılarının meydan yerine cemaatin dış tarafında semah döndükleri bir ritüel pratiği sahnelenmiştir. Aynı zamanda zâkirin, sadece bağlama çalıp herhangi bir deyiş söylememesi de semahın söz, ezgi ve beden bütünlük içinde Tanrı'ya yönelişini ifade eden yapısıyla çelişmektedir. Tek tip beyaz başörtü üzerine kırmızı tülbentin bağlanması ve geleneksel kıyafetlerin gösterimi, Bektaşî derviş estetiğine gönderme yapsa da Alevi pratiklerindeki yerel sadelikten uzaktır. Ritüelin bu temsil biçimi, Schechner'in (2015; 2013) ritüel ile performans arasındaki geçirgenliği vurguladığı kuramsal çerçevede değerlendirildiğinde, ritüel sadece kutsal olanın tekrardan üretildiği bir ibadet olarak değil, bununla beraber tekrarlanabilir, biçimsel olarak yapılandırılmış ve sahnelenebilir bir davranış örüntüsü olarak ele alınabilir. Bu yaklaşım, ritüelin inananlar arasında deneyimlenen bir uygulama olmaktan çıkıp dışarıdan izlenebilir, temsil edilebilir ve hatta estetik bir nesneye dönüşebilir bir yapı kazanabileceğine işaret eder. Schechner (2015), bu tür sahnelenmiş davranışları "restored behaviour" (yeniden yapılandırılmış davranış) olarak nitelendirir ve ritüelin tekrara, role ve bedensel katılıma dayanan yapısının tiyatroya çok yakın bir biçim taşıdığını vurgular. Bu açıdan, filmdeki semah sahnesi, geleneksel ritüelin taşıdığı bütüncül anlam ve işlevlerden uzaklaşarak ritüelin görsel ve biçimsel öğelerinin estetik kaygılarla tekrardan üretildiği bir performansa dönüşmektedir. Söz, ezgi, beden ve topluluk arasındaki ritmik uyumdan beslenen semah, burada esas bağlamından

koparılarak görsel bir gösterim aracına indirgenmiştir. Bu durum, ritüelin dönüşümünü ve Schnechner'in (2015) işaret ettiği gibi, ritüel ile sahne performansı arasındaki sınırın giderek geçirgenleştiğini gözler önüne serer.



Fotoğraf 32 Cem ritüeli esnasında aşure dağıtımı

Eve Giden Yol 1914 (2016) filminde cem ritüeli devam ederken zulümden kaçan genç kızlardan birinin küçük bir çocuğa aşure verdiği sahne ritüel düzeninden kopuk biçimde aktarılmıştır. Aşurenin Muharrem ayı ile ilişkisi, tatlı mı yoksa tuzlu mu olduğu ya da hangi anlamı taşıdığı konusunda izleyiciye herhangi bir bilgi verilmemektedir. Oysa Ersal'ın (2016a, ss. 476-477) da vurguladığı gibi, Alevi inanç sisteminde on gün oruç tutan topluluklar 10 Muharrem günü öğlen saatinde Hz. Hüseyin'in şahadeti anında oruçlarını açar ve aşurelerini tadarlar. Akşam olduğunda ise “Muharrem Kurban Cemi” ya da “Aşure Kurban Cemi” adı verilen cem icra edilir. Bu bağlamda tuzlu aşure Kerbela'nın yasını, tatlı aşure ise Ehlibeyit soyunun devamında hissedilen sevinci simgeler. Filmde bu simgesel ayrımın hiç yansıtılmaması, aşurenin yalnızca görsel bir öge olarak kullanıldığını göstermektedir.

Metin And'ın (2002, s. 62) belirttiği üzere, Anadolu'da Muharrem'e bağlı ritüel ve uygulamaların yanı sıra sözlü ve yazılı gelenekler büyük bir zenginlik sergiler. Özellikle Doğu Anadolu köylerinde bu gelenek, ritüelle birleşerek dramatik bir anlatım kazanır; halk edebiyatı Muharrem'le ilgili mersiyeler, nevhalar, nefesler ve destanlar bakımından oldukça geniştir. Bu zenginliğin filmde yansıtılmaması, aşurenin dağıtıldığı sahnenin arka planında bir mersiye ya da nefesin bulunmaması önemli bir eksiklik olarak değerlendirilebilir. Aşure, Alevi topluluklarında yalnızca bir yiyecek

değil, yas ve sevinci aynı anda simgeleyen güçlü bir ritüel göstergesidir. Filmde bu sembol, ritüelin kültürel ve inançsal arka planından kopartılarak estetik bir unsur düzeyinde kalmış, toplumsal belleğe ve dramatik geleneklere dayalı boyutu görünür hale getirilmemiştir.

Koluaçık'ın (2021, s. 188) aktardığına göre, yönetmen Aslanyürek, filmi başta Alevilik temelinde kurgulamış ancak yapımcı baskısıyla milliyetçi bir çerçeveye çekilmek durumunda kalmıştır. Bu durum, ritüellerin eksik veya sembolik sunulmasının arkasındaki yapısal gerekçeyi açıklayabilir.

2.1.1.11. Âşık (2016) Filmi Cem Ritüeli Göndermesi

2016 yapımı, yönetmenliğini Bilal Babaoğlu'nun üstlendiği Âşık filmi, küçük yaşta çiçek hastalığına yakalandığı için gözlerini kaybeden Veysel'in, derin bir sevdıyla bağlandığı eşi Esmâ'nın onu terk etmesiyle yaşadığı kırılma üzerinden şekillenir. Esmâ'nın bir başkasıyla kaçması, Veysel'in kişisel bir yıkım yaşamasına ve yaşadığı köyden ayrılarak uzun bir yolculuğa çıkmasına sebep olur. Bu yolculuk, yakın dostu Kemancı Kasım ile beraber başlayan ve zamanla onu hem bir halk ozanı hem de Alevi inanç sisteminin taşıyıcısı bir "âşık" kimliğine dönüştüren sürecin başlangıcıdır. Film, Veysel'in acısını kültürel, inançsal ve simgesel düzlemlerde çözümleyerek "Âşık Veysel'e dönüşümünü anlamlandırmaya çalışır.



Fotoğraf 33 Dedenin evi ve cem ritüelinin gerçekleştiği yerin dış yapısı

Âşık Veysel ve arkadaşının yolculukta durdukları ilk mekânın cem ritüelinin gerçekleştiği dedenin evi olması mekânsal bir hareket değil; inanç, aidiyet ve dönüşümle iç içe geçmiş sembolik bir geçiş alanı işlevi görür.

Dedenin evi olarak gösterilen yapı, taş duvarlı, sadece ve kırsal dokusuyla tipik bir “meydan evi” görüntüsü taşır. Daha önce de belirtildiği gibi bu tür yapılar, geçmişte cemevlerinin kurumsallaşmadığı dönemlerde cemlerin gerçekleştirildiği, topluluk tarafından ortak inanç alanı olarak hizmet gören mekânlardır. Bu açıdan görseldeki mekânın, Alevi cem ritüellerinin icra edildiği bir alan olarak seçilmesi, Âşık Veysel’in yaşadığı döneme bakıldığında tarihsel açıdan uygundur. Âşık Veysel’in arkadaşıyla yaptığı konuşmada geçen “Cem’e dururuz, semah döneriz, sen istersen düvaz çalarsın, pirüpak oluruz” ifadeleri cem ritüelinin temel unsurlarına göndermede bulunur. Ancak, Veysel’in o köyün talibi olmaması, buna rağmen hizmet üstlenme önerisinin dile getirilmesi, Alevi inanç sistemindeki ritüel ve aidiyet düzeni bakımından problemli bir temsile işaret eder. Yine de bu sahnede semah, düvaz, hizmet ve arınma kavramlarının sözlü olarak zikredilmesi, cem düzenin temel dinamiklerine dair bir aktarım sunar.

Filmin ilerleyen bölümünde dedenin Âşık Veysel’e söylediği “Esme gelin ikrarını bozdu, düşkün oldu” ifadesi, Alevilikte sadakatin sadece evlilik bağına değil, toplumsal ve inançsal bir sözleşmeye dayandığını da ortaya koyar. İkrarın bozulması, kişinin sadece eşine değil, cemaate ve “yol” a karşı işlediği bir ihlaldir. Bu durum, Radcliffe-Brown’un (2020) ritüelin işlevini toplumsal yapının sürekliliğiyle ilişkilendiren kuramı çerçevesinde anlam kazanabilir. Ona göre ritüel kutsal

simgelemekle beraber kişilerin rollerini tanımlamak ve toplumsal sınırları belirlemek için icra edilir. Bu açıdan “düşkünlük” uygulaması, ritüelin sosyal yapıdaki dengeyi yeniden kurma işlevinin bir yansıma olarak ele alınabilir. Dede figürü de bu sahnede olduğu gibi inanç sisteminde de işlevsel olarak yapının düzenini koruyan bir otorite olarak konumlandırılır. Dolayısıyla filmdeki ikrarın bozulması sahnesi, Radcliffe-Brown’un (2020) ritüeli sosyal yapının tekrardan üretimi olarak değerlendirmesi görüşüyle örtüşen bir örnektir. Esmâ’nın “düşkün” ilan edilmesi, ritüel düzenin sınırlarını ihlal edenin dışlanmasına dönük sistemsel bir karşılıktır.

Aynı zamanda dedenin “Esme gelin ikrarını bozdu” ifadesi, izleyiciyi Alevilik inanç sistemi içerisinde önemli bir yere sahip olan “ikrar” kavramına yöneltmektedir. Ancak bu ifade, filmin inançsal arka planına ritüel yönüyle temellendirilmeden yer almakta ikrar, sadece ahlaki bir bağlılık veya söze dayalı bir sadakat olarak temsil edilmektedir. Oysa Alevi inanç sisteminde ikrar, belirli hizmetlere ve toplumsal-ritüel koşullara bağlı olarak gerçekleşen, sıradan bir söz verme biçimiyle sınırlı olmayan bir bağlılık biçimi olarak kabul edilir. Ersal’ın (2016a, s. 481) aktardığına göre ikrar, özellikle Alevi anne ve babadan doğan erkek çocuklara yönelik olup musahiplik hizmetlerini devam ettiren ocaklarda, “ikrar alma” ritüeli olarak adlandırılan belirli erkân çerçevesinde uygulanır. Bu ritüel, ocaklara göre değişmekle beraber, bazı yerlerde çocuk yaşıta, bazı yerlerde 18 yaşında ya da gerdek gecesi öncesinde gerçekleştirilir. Aynı kaynakta ikrar alma ritüeli, “tarikata aşılama” evresi olarak tanımlanır. Bu aşamanın amacı, talibin evleninceye kadar eline, beline ve diline hâkim olması; çocuğunun ikrarsız bir babadan gelmesinin engellenmesi ve musahiplik erkânına girebilmesi için ilk kapının açılması düşüncesi vardır.

Korkmaz’ın (2013, s. 105) *Yorumlu İmam Cafer Buyruğu* adlı kitabından aktardığına göre, kız ikrarı alma ritüelinde önce delil uyandırılır, ardından kurban belirlenir ve döşek serilir. İkrar verecek olan kız ve eri döşek üzerinde dar’a dururlar, tarikat nikahı için gülbank okunur, mürebbinin bacısı kızını yedeğine alarak “El ele, el Hakk’a” diyerek mürşide teslim eder. Kız mürşidin elini öperek dar’a durur; mürşit öğüt verdikten sonra kuşağını bağlar. Ardından bacının elini öperek tekrar dar’a durur. Bu sırada dar gülbankı okunur. Kız, erkâna yatmaz ama el öperek temenna gülbankı sırasında dışarı çıkar. Sonrasında eriyle beraber tekrar erkândan geçerler ve kıza

doludan ve kurbandan bir lokma sunulur. Dikkat çekici biçimde kızların ikrarı tek başına alınırken, erkeklerin ikrarı toplu şekilde gerçekleştirilir.

Bu açıklamalar doğrultusunda filme bakıldığında Esmâ ile Âşık Veysel'in evlendiği açıkça gösterilmesine rağmen bu evliliğin öncesinde ya da sonrasında bir ikrar cemine yer verilmemiştir. Ne gerdek öncesi ne de musahipliğe hazırlık amacıyla bir erkân yapılmasına dair bir sahne bulunmaz. Bu durum, ikrar kavramının ritüel niteliğinden uzaklaştırılarak sadece “verilmiş söz” manasında kullanıldığını böylelikle sinemasal düzlemde de günümüz yorumlarıyla sadeleştirilip yüzeyselleştirildiğini düşündürür.

Dedenin “yola çıkan, yola girer” sözüyle Alevi inanç sistemindeki gerçek ve sembolik düzlemde taşıdığı anlamlarla dikkat çeker. Elif Şahin'in (2023, s. 66-67) belirttiği üzere, “yol” kavramı fiziki bir güzergâhı ifade etmesinin ötesinde kişinin kendilik arayışı içinde katettiği içsel ve dönüşümsel süreci de ifade eder. Ona göre yol ve yolculuk, anlamını hareketten alır; bir yerden ayrılma, başka bir yere varma, hatta bazen dönme gibi eylemler, sadece mekânsal değil, varoluşsal yönelimdir. Yolculuk, kişinin alışıldık alanlardan çıkarak yeni deneyimlerle karşılaşmasını, dönüşmesini ve değişmesini içerir. Şahin'in bu yaklaşımı Alevi inancındaki “yol”un da özünü yansıtır. Talip, ikrar vererek yola çıkar ve her adımda kendini arar, yeniden biçimlenir.

Bu dönüşümsel yolculuk, Joseph Campbell'in (2013a, ss. 65-66) “monomit” kavramıyla da kesişir. Campbell'e göre her birey, yaşamının belirli noktasında bir “maceraya çağrı” alır; bu çağrı onu alışıldık düzeninden kopararak bilinmeyene yöneltir, sınar, dönüştürür ve yeni bir farkındalıkla geri döndürür. Âşık Veysel'in yaşadığı bu kırılma ve ardından gelişen arayış, Campbell'in “erginlenme ve dönüş” aşamalarıyla benzer. Esmâ'nın ikrarını bozması ve Veysel'in peşinden gitmesi onu geçmişle yüzleştirirken hakikati ve kendini aramaya yönlendiren bir dönüşümün başlangıcı haline getirir. Böylelikle acısı, inanç sistemi içinde anlamlı bir yolculuğa evrilir.

Sonuç olarak filmdeki bu sahne, yolun sadece fiziksel bir hat değil, dönüşüm, arayış ve hakikate erişme süreci olduğu hem geleneksel erkânda hem de modern anlatılarda iç içe geçerek varlığını sürdürdüğü gözlemlenir.

2.1.1.12. Bezm-i Ezel (2017) Filminde Cemevi Sahnesi

Aykut Can Demirel'in *Bezm-i Ezel* (2017) filmi, İzmir'de yaşayan Yasemin'in kabuslar görmeye başlaması ve bir cin kabilesinin etkisi altına girmesiyle açılır. Film, Alevi inanç ritüel ve mekânlarının korku sineması içinde ilk kez temsile kavuştuğu örnek olarak öne çıkar (Koluaçık, 2021, s.198).

Çalışma özelinde filmde üstünde durulması gereken sahne, Yasemin'i cinlerden kurtaracak Alevi bir kişi olan Mansur'un, cinlerle irtibat kurmadan bir gün önce cem ritüeline katılmasıdır. Bu durum, onun karşılaşacağı metafizik varlıklarla temas öncesi ruhsal bir arınmaya yöneldiği ve cem pirüpak olmak için katıldığı yönünde bir yorum yapılmasına imkân tanır.



Fotoğraf 34 Cemevinin iç yapısı ve oturma düzeni



Fotoğraf 35 Cemevinde niyaza durulurken

Filmde gösterilen cemevi, kentleşmeyle dönüşen Alevi ibadet mekânlarını yansıtır. Duvarlarda Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli ve On İki İmam resimleri yer alırken dede postunun önünde mikrofon, zâkirlerin önünde hoparlör sistemi bulunur. Bu teknolojik ekipmanlar, ibadetin kamusal alana taşınmasına olanak veren bir dönüşümün göstergesidir. Cemde kadın ve erkeklerin halka biçiminde bir arada oturması inanca uygun bir toplumsal düzeni sunarken dua sırasında uygulanan niyaz

pozisyonlarında gözlenen çeşitlilik dikkat çeker. Ersal'ın (2016a, s. 219) da belirttiği gibi Alevilerde dua edilirken avuçların açılması pratiği yoktur onun yerine yere kapanılır veya sol elin üstüne sağ el kapatılır. Ancak filmde bazı kişilerin sadece sağ elini, bazılarının sadece sol elini kalbine koyduğu, kimilerinin de ellerini üst üste farklı biçimlerde yerleştirdiği görülmektedir. Bu durum, ritüelin zamanla bireyselleşen ve esneyen bir forma büründüğüne işaret eder.

Cem ritüelinde dikkat çeken bir diğer husus, “talip” olarak törene katılan Mansur karakteridir. Film boyunca havas ilmiyle uğraşan, büyü bozan ve cin çıkaran bir figür olarak sunulan Mansur'un bu ritüele dahil edilmesi, Alevi inanç sistemi açısından ciddi bir temsiliyet problemidir. Alevilikte taliplik; nefis terbiyesi, ahlaki bütünlük ve yol erkânına bağlılık gerektirir. Bu sebepten dolayı Mansur gibi bir karakterin cemde yer alması, inanç yapısına aykırı bir durumdur. Çünkü Alevilikte talip olmak, fiziki, ahlaki ve toplumsal sorumlulukları da içerisine alan bir bağlılık hali gerektirir.



Fotoğraf 36 Mansur'un büyüü "Hak-Muhammed-Ali" adını anarak bozması

Mansur'un büyüü bozarken “Hak-Muhammed-Ali” adını anması da inanç açısından sorunludur. Bu isimler, Alevi ritüellerinde kutsallık içeren bağlamlarda geçer; büyü, muska ve metafizik işlemlerle ilişkilendirilmesi, inancın özüne zarar verir. Filmde Mansur'un kendisini tayy-i mekân yetisine sahip biri olarak tanıtmayı ve havas ilminden yararlandığını belirtmesi, Alevilikle hiçbir bağı olmayan, tasavvufun da uç ezoterik yorumlarına ait bir temsil üretmektedir.

Deylemî'nin “hâssu'l-havâs tevîdî” anlayışı bu noktada açıklayıcı bir bağlam sunar. Deylemî'ye göre bu tür ezoterik bilgiler, Allah'ın sevdiği kullarına bahşedilen

bir sırdır ve bu sırlar ehil olmayan kişilerin elinde sapkınlığa dönüşebilir. Havas ilmini büyü bozmak gibi araçsal ve yüzeysel amaçlarla kullanan kişilerin, bu bilgiyi yozlaştırdıkları düşünülür. Dolayısıyla Mansur'un sinemasal temsili hem Alevilik açısından hem de tasavvuf geleneği bakımından sorunlu bir figür olarak karşımıza çıkar (akt. Tay, 2024 s. 90).

Filmdeki cem ritüeli temsili, karakterin dönüşüm sürecine zemin hazırlayan dramatize edilmiş bir geçiş alanı olarak yapılandırılmıştır. Bu yapı, ritüelin toplumsal anlamı yerine kişisel dönüşümün sahnesine dönüşür. Ancak bu dönüşüm, inanç sisteminin etik boyutunu gölgede bırakarak onu sadece görselliğe indirger. Gerçekliğin yerine, onun görüntüsünü sunan temsillerin geçmesiyle beraber sahne, bir inanç pratiği olmaktan uzaklaşarak gerçekmiş gibi sunulan bir kurguya evrilir.

Bezm-i Ezel filmi, Alevilik ritüellerinin korku sinemasında görünürlük kazanması bakımından önemli bir deneme sayılabilir. Ancak temsilin derinsizliği, inanç yapısının ahlaki, tarihsel ve pedagojik boyutlarını görünmez kılmakta ve Aleviliği, popüler kültürde tekrardan şekillenen mistik bir dekor unsuru haline getirmektedir.

2.1.1.13. Dar Cemi

Alevi inanç sisteminde “dar” kavramı, talibin özünü meydana koyarak hem Hak huzurunda hem de cemaatin vicdanında kendisini sorguya açtığı, içe yönelimli bir muhasebe ve tekrardan inşa süreci olarak nitelendirilebilir. Dar, ritüelin icra edildiği fiziksel bir alan olmanın ilerisinde kişinin içsel yolculuğunu dışsal bir düzleme taşıyan inisiyasyon işlevi görür. Bu açıdan “Dâr-ı Mansûr” şeklinde de adlandırılan meydan, kişinin batını aramasına imkân sağlayan, manevi sorumluluğun kamusal alanda üstlenildiği sembolik bir uzamdır (Yıldırım, 2010). Talip, dede ya da herhangi bir inanç mensubu bu meydanda eşit şekilde sorgulanır, suç veya kusurun niteliği cem topluluğu önünde değerlendirilir. “Dara çekilme” olarak adlandırılan bu süreç, kişinin yola bağlılığını sorgulamakla birlikte toplumsal denetimin geleneksel yollarla sağlandığı bir erkân düzenini de temsil eder (Dönmez vd., 2018, s. 186).

Osmanlı döneminde cemlerdeki dar meydanlarının, Alevi topluluklar açısından adaletin tesis edildiği birer mahkeme işlevi gördüğü aktarılır. Dedelerin verdiği kararlar, kadı hükmünden daha meşru kabul edilmiştir (Dedegarkınoğlu, 2012, s. 126).

Bu açıdan dar, bir cemaatin iç ahengini ve manevi istikametini koruyan bir temel denetim mekânizması olarak görülebilir.

Didem Gülçin Erdem’e (2021, s. 174) göre dar, ritüelin gerçekleştiği fiziki bir zeminin ötesinde insanı merkeze alan kozmik bir düzenin sembolik merkezidir. Çünkü Kırklar Meydanıyla kurulan bağ üzerinden, dar meydanı hakikat meclisinin yeryüzündeki izdüşümü olarak yorumlanır. Bu yaklaşımda sıradan bir alan, kutsalla temasın mümkün olduğu taşınabilir bir merkeze dönüşür. Burada gerçekleşen her pratik hem topluluk önünde hem de evrensel ölçekte anlam kazanır.²⁴

2.1.1.13.1.Kızılırmak Karakoyun (1967) Filmi Dar Cemi Sahnesi

Ömer Lütfi Akad’ın 1967 yapımı *Kızılırmak Karakoyun* (1967) filmi, Alevi inanç sistemine ait ritüel ve kültürel unsurları sembolik ve anlatılarla görünür kılan bir filmidir. Filmde, çoban Ali Haydar ile Yörük beyinin kızı Hatice arasındaki toplumsal konumları sebebiyle yasaklı görülen bir aşk anlatılır. Bu aşk, oba halkı tarafından fark edilir ve töreye aykırı olduğu sebebiyle sorgulama süreci başlatılır. Bu noktada çoban Ali Haydar, Alevi inanç sisteminde önemli bir yer olan dar meydanında yargılanır.

Filmdeki dar sahnesine bakıldığında açık bir alanda, oba halkının huzurunda kurulduğu gözlemlenir. Göçebe yaşam süren bu topluluğun yerleşik bir cemevi yapısına sahip olmaması, ritüelin mekân boyutunu doğrudan etkiler. Açık meydanlarda cem gerçekleştirme pratiği, Alevi ritüellerinde zaman zaman görülen uyarlamaların bir örneğidir.

²⁴ Dar etrafında şekillenen “Mansur Dârı, Fazlı Dârı, Hüseyin Dârı, Fatma Ana Dârı, Dâr Piri” gibi adlandırmalar da meydandaki belli duruşları tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda kolektif hafızayı canlı tutan kavramsal işaretler olarak değerlendirilir. Dar kavramının ritüel pratiklerinde kullanılan terimlerin detaylı açıklaması için bk. Erdem, 2021, ss. 171-173



Fotoğraf 37 Kızılırmak Karakoyun dar cemi sahnesi

Ali Haydar, dara çekildiğinde suçlamaları inkâr etmez, niyetinin kötü olmadığını, çoban olmakla birlikte bir bey kızına âşık olmanın kendi bahtsızlığı olduğunu belirtir. Dar meydanında herkesin eşit olduğu ilkesine uygun olarak oba beyi yani kızın babası ve onların aşklarına tanıklık eden kişi de dara çekilir.

Dar sahnesinde yer alan ritüellerden biri de tarik çubuğunun²⁵ altından geçilmesidir. Bir geçiş ritüeli anlamı taşıyan bu pratikte çubuğu tutan eren havaya kaldırarak dara çekilen kişinin, çubuğun altından geçmesini ister ve şunları der “Altından geçen, suyundan için, Hak u pak olsun.”. Bu uygulama, Buyruk’ta anlatılan mitolojik bir anlatıya dayanmaktadır. Anlatıya göre, Hz. Muhammed Hak Teala’nın huzuruna çıkmadan önce bir tuba ağacından yapılmış tarik çubuğunun altından geçer. Bu sembolik geçiş, onun Hak ile tam uyum ve teslimiyet içine girmesini temsil eder. Aynı çubuğun kabzasında Kur’an ayetleri yazılıdır ve Hz. Muhammed’in sırtına çubukla vurulduğunda yedi nur damlası oluşur. Bunlar yedi ulu kişi, on iki imam gibi kutsal silsilelerin temelini oluşturur (Buyruk 2022, s. 104-107). Bu anlatı, tarik çubuğunun kutsallığı ve ritüel geçiş sembolizmini besler. Kişi altından geçince söylediklerinden sorumlu olur ve hak u pak olur. Filmdeki uygulama da bu geleneğe uygun biçimde sembolize edilmiştir.

Dede figürünün ritüel esnasındaki konumu soru işareti yaratır. Dar cemi sırasında tarik tutan kişi olmak yerine arka taraftan cemi izlemesi klasik Alevi dedesi tipolojisinden önemli ölçüde sapma gösterir. Weber’in (2012) karizmatik otorite

²⁵ Geçiş ritüeli olarak Kızılbaş Türkmenlerde çub-ı tarik (değnek vurma) geleneği hakkında detaylı bilgi için bk. (Dağlar, 2019)

tanımında lider, olağanüstü niteliklere sahip olması sebebiyle çevresi tarafından kutsanır ve otoritesi bu kişisel özelliklerden kaynaklanır. Ancak Dede Can figürü, bu karizmatik otoritenin ritüel pratiklerindeki yansımaları zayıf bir şekilde taşır. Gözlerinin görmemesi ve “kalp gözünün açık” olması gibi ifadeler onun ulu niteliklerle donatıldığını düşündürse de toplum nezdindeki konumu ritüel düzenleyici veya karara yön veren biri olmaktan ziyade, sembolik bir figür olarak kurgulanır. Film boyunca Dede Can’a cemaatsel bir saygı gösterisi gerçekleşmez. Ovalılar tarafından küçümsenmesi, ondan neşeli türhler istenmesi gibi sahneler, dedenin ritüel alan içerisindeki karizmatik otoritesine dair kırılma yaşadığını gösterir. Geleneksel otorite açısından bakıldığında da benzer bir durum söz konusudur. Dede Can, tarihsel bir zincire veya ocak geleneğine referansla konumlandırılmaz; geçmişin temsilcisi olan ritüel anlatılarla bağ kurmaz. Ritüel sürekliliğinin taşıyıcısı olan bu boyut, filmde işlenmemiştir. Yasal-ussal otorite ise dedelerin karar merciinde yer aldığı görgü, dar, ikrar veya düşkünlük gibi yapıların varlığı ile anlam kazanır. Ancak filmde kurulan Dar Meclisi’nde Dede Can’ın yer almaması, onun bu otorite biçiminin dışında tutulduğunu gösterir.

Dar ceminde dedenin gösterdiği bir diğer ritüel dışı hareket ise erenler kararın eşliğindeyken, töreye aykırı şekilde sürece müdahil olmasıdır. Ali Haydar’ın düşkün ilan edilmemesi adına önerdiği sınama – üç gün aç susuz bırakılan tuzla beslenen bir sürünün Kızılırmak’tan su içirilmeden geçirilmesi- sembolik bir kefarete olarak ritüele dahil edilir. Erenler de bu öneriyi töreye aykırı gördükleri için direkt olarak onaylamaz, oba beyi Hüseyin Ağa’nın rızasını aldıktan sonra şartlı kabulde uzlaşmaya varılır. Ali Haydar bu görevi başarıyla yerine getirdiğinde düşkünlükten kurtulur ve Hatice ile evlenmesinin yolu açılır. Bu süreç, ritüelin işlevsel adalet yapısını ve topluluğun iç uyumunu sürdürme amacı yansıtır.

Koluaçık’ın (2021, s. 163) da belirttiği üzere, filmde dar sahnelerinin ritüel gerçekliğe uygun şekilde kurgulanması ve bu yapıların sinemasal anlatı içinde bu dönemlerde görünür kılınması, Alevi inancının temsili bakımından önemli bir eşik oluşturur.

2.1.1.13.2. Hasan Boğuldu (1990) Filmi Dar Cemi Sahnesi

Orhan Aksoy'un 1990 yapımı *Hasan Boğuldu* filmi, Sabahattin Ali'nin aynı isimli öyküsünden uyarlanmıştır. Filmde Hacer adlı obalı (Tahtacı) bir genç kızın, kaymakam Murat'a anlattığı bir imkânsız aşk hikayesi ile bugünün sahnelerinin iç içe geçtiği bir kurgu oluşturulmuştur. Obalı ve ovalı kimliklerinin karşılaştığı sınır ve aşkın konu edildiği filmde Tahtacı toplumunun iç yapısı ve ritüelleri de izleyiciye sunulmuştur. Filmde gelişen olaylar, Alevi inanç sistemi bağlamında ele alındığında özellikle dar cemi ritüelinin görünümü ve bu ritüel sosyal yapı üzerindeki işlevi açısından değerlendirilebilir.

Filmde dar cemi ritüeli belirleyici bir yerde konumlanır. Emine'nin Hasan'a karşı duyduğu duygular ortaya çıkınca, Emine babasına âşık olduğunu söyler. Babası da dedeye gidip bu durumu çözüme kavuşturması açısından dar ceminin kurulmasını istediğini söyler. Çünkü dar cemi ritüelinde, kusurlu olduğunu düşünen veya hakkında şüphe oluşan biri, herhangi bir şikâyeti beklemeden kendi rızasıyla dara durabilir (Dönmez, vd., 2018, s.189). Filmde Emine'nin babasının bu yöndeki tavrı, bu gelenek ile uyumluluk gösterir.



Fotoğraf 38 Hasan Boğuldu dar cemi sahnesi



Fotoğraf 39 Tarik altından geçme ritüeli

Dar cemi ritüeli sahnesinde kadın ve erkek bir arada, oba yaşamına uygun olacak şekilde meydanda bir pratik gerçekleştirilmiştir. Dar meydanı, Alevi inancında sıradan bir ibadet mekânına dönüşümü mümkün kılan, taşınabilir bir merkez işlevi görür. Küçük ölçekte bir düzenleme olsa da evrenin merkezini temsil eden bu merkezde insanın varlığını esas alan bir anlayışı yansıtır. Bu yönüyle Alevi toplumu açısından evrensel düzenin simgesel olarak yeniden kurulduğu kutsal bir odak noktasıdır. İnanç öğretisinin söz, hareket ve nesnelerle anlam kazandığı, kutsalla temasın gerçekleştiği bir alan olarak görülür (Erdem, 2021, s. 174).

Weber'in (2012) otorite tipolojisine göre dede Kızılırmak Karakoyun'daki dedenin aksine geleneksel ve yasal-ussal otorite tiplerini aynı anda temsil eder. Cem başlamadan önce halktan rıza alır, tarik çubuğunu tutan kişidir ve meydanda söz sahibidir. Onun sözü ile “Bir canın dileği varsa meydanda görülsün, Hak-u Pâk olsun” diyerek erkânı başlatır. Filmde dede figürü, kişiler üzerinde yaptırım uygulan değil, sosyal yapının düzenini koruyan bir yol gösterici olarak temsil edilmiştir. Film boyunca dedeye duyulan saygı korunur. Ancak Emine'nin dede'ye “kurban”, “senin kulun, kurbanım” diye hitap etmesi Alevi inanç sisteminde pek alışılmış bir söylem değildir (Halis, 2023, 163). Bu tür hitaplar yerine daha çok “can” ifadesi kullanılır.

Dar ritüelinin gerçekleştirilmesi, düşkünlükle karşı karşıya kalma ihtimalini ortadan kaldırmak ve Emine'nin ıkrarlı bir talip olduğunu ispat etmek amacıyla önem kazanır. Çünkü bu meydan “er meydanı” olduğu kadar “ar (arınma) meydanı” olarak da değerlendirilir (Dönmez, vd., 2018).

Radcliffe-Brown'a (2020) göre ritüeller, topluluğun bir arada kalmasını sağlayan düzenleyici araçlardır. Bu bağlamda, Alevi inanç sistemindeki denetim mekânizmaları topluluğun iç düzenini koruma amacını taşır. Yol erkânı içerisinde suç işlendiğine kanaat getirilirse, kişi düşkün ilan edilir ve toplum tarafından dışlanır. Düşkün sayılan bir can, topluluk içinde söz hakkını kaybeder ve erkân dışı kalır. Bu sürecin yürütülmesi belirli kurallar çerçevesinde ve erkânın usulüne uygun bir şekilde gerçekleşir. Herkes bu denetim düzeninin bir parçası olarak sorumluluk taşır. Çünkü inanç sahipleri arasında yaygın bir kıstas vardır: “Gönül kalsın, yol kalmasın” veya “Yol cümleden uludur”. Bu sözler, kişisel tercihlerden çok, sosyal yapının huzurunu önceleyen bir

anlayışı kasteder. Yolun bu denli etkili işlenmesini sağlayan ise ona duyulan bağlılık ve itikattır (Akyol, 2017, s. 218).

Dar meclisi ve dedenin kararı, bu yapının işlenmesini sağlayan kurumsal otoritedir. Ovalı Hasan'ın sınanması, topluluğun değerlerine uygunluk testi olarak ritüelleşmiş bir toplumsal geçiştir. Ovalı Hasan, Tahtacı obalı kızla evlenmek için kendi toplumsal çevresinden koparak ayrılma aşamasına girer. Obanın kabulü için 40 okka tuzu dört saat içinde dinlenmeden taşıma şartı, geçmesi gereken sınavı ve dolayısıyla liminal aşamayı temsil eder. Bu eşik evresinde Hasan ne tamamen kendi kültürüne aittir ne de obanın parçasıdır. Bir geçiş halindedir. Fiziksel sınavı tamamlayamaması, onun üçüncü evre olan “topluluğa yeniden katılım” aşamasını engeller. Böylece ritüel geçiş başarısızlığa uğrar. Hasan hem obaya kabul edilmez hem de kendi kimliğine dönemez. Bu durum onu, liminalitede sıkışan ve varoluşsal bir yoklukla karşı karşıya kalan bir figür haline getirir. Göle kendini bırakması da bu sürecin başarısızlığını ve ritüel kabulün gerçekleşmediğini sembolleştirir.

Mary Douglas'ın *Natural Symbols* (2003, ss. 57-71) adlı eserinde geliştirdiği grid-group modeli, kişilerin toplumsal yapılar içerisinde konumlarını anlamaya yönelik iki boyutlu bir yörünge sunar. Grid (ızgara) boyutu, kişinin yaşamını yönlendiren norm, kural ve hiyerarşik sınırların ne denli belirgin olduğunu açıklarken group (grup) boyutu, kişinin topluluğa ne denli aidiyet duyduğunu ve kolektif kimliğin ne kadar baskın olduğunu gösterir. Bu model, farklı kültürel düzenlerin davranış kalıplarını ve ritüel örgütlenmelerini karşılaştırmalı bir şekilde inceleme imkânı sağlar.

Douglas'a (2003) göre, yüksek grid- yüksek group yapılar, kişilerin güçlü kurallarla çevrili olduğu ve kolektif bağlılığın yüksek olduğu toplumsal örüntülere karşılık gelir. Alevi ritüel sistemi, bu bağlamda değerlendirildiğinde açık biçimde bu yapıyı yansıttığı görülür. Cem erkânında yer alan belirli ritüel sıralamaları, dedelik kurumunun otoritesi, ikrar gibi yükümlülükler ve düşkünlük durumu, kişinin hem topluluğun değerlerine sıkı bir şekilde bağlı olduğunu hem de davranışlarının belirli normlarla şekillendiğini ortaya koyar. Bu çerçevede, obalıların dağlık bir coğrafyada sürdürdükleri sosyal toplumsal yaşam biçimi, Douglas'ın (2003) modelinde yüksek grid ve yüksek group kategorisine karşılık gelir. Zor doğa koşullarının ve ritüel disiplinin şekillendirdiği bu yapı içerisinde, kişiler fiziksel bir dayanıklılıkla birlikte

inançsal sadakatleriyle de sınanırlar. Emine'nin Hasan tuz taşıma sürecindeyken iradeli bir tutumla yardım etmeden beklemesi, bu bütünleşmiş yapının somut bir yansıması olarak okunabilir. Hasan'ın yükü taşıyamaması ise ritüel bütünlüğün gereklerini karşılayamayan kişinin, bu yapı içerisinde yer edinemeyişini ortaya koyar. Douglas'ın (2003) belirttiği üzere bu türden yapılar, toplumsal bütünlüğün sürdürülebilirliği bakımından kişisel uyumu esas alır ve ritüel sınamalar bir tür ayıklama mekanizması işlevini görür.

Hasan Boğuldu filminde anlatılanlar, aşk hikayesinin de ötesinde aşkın geleneksel ve inançsal yapıyla olan sınavıdır. Emine, bağlı olduğu yolun gereklerini yerine getirerek tutumunu belirler. Hasan ise bu yapının dışında kalır. Aşkı yönlendiren unsur, kişiler arasındaki bağdan çok, yolun belirlediği sınırlar olur. 1990 tarihinde, ana akım sinemada bu türden bir sınama sahnesine yer verilmesi ve bu sınamanın Dar cemi ritüeli ile kurgulanmış olması, dönemin sinemasında Alevi inanç sistemine ait kolektif yapının sinemasal temsiline dair kayda değer bir örnek olarak değerlendirilebilir.

2.1.1.14. Dardan İndirme Ritüeli

Alevi inanç sisteminde “dâr” kavramının kişinin dünya hayatındaki eylem ve ilişkilerinin, toplumsal ve manevi düzeyde sorguya açıldığı bir hakikat meydanı olduğundan bahsedilmiştir. Bu bağlamda “Dardan İndirme Cemi” ya da “Dar Erkânı”, ikrar edilmiş bir canın Hakk’a yürüdükten sonra kul hakkı bırakmadan uğurlanmasını amaçlayan bir ritüeldir (Dedekargınoğlu, 2018, s. 324). Bu durum sosyal ilişkileri düzenler ve yas sürecindeki yakınlarının da psikolojik olarak rahatlamasına yardımcı olur Topluluğun “rıızalık” vermesi ölünün vicdani bir kapanışını sağlar ve yaşayanlara karşılıklı bir helalleşme zemini kurar (Çıplak Coşkun, 2013, s. 273)

2.1.1.14.1. Oğul (2011) Filmi Dardan İndirme Erkânı Sahnesi

Atilla Cengiz'in 2011 yılında yönettiği *Oğul* (2011) film, Alevi inanç sistemine ait ritüellerin sinematik bir şekilde yansıtıldığı nadir örneklerden biridir. Film Tunceli coğrafyasında geçer. Hikâye, Karadenizli Soner'in, fındık toplama mevsiminde tanıştığı Dersimli Duygu'ya duyduğu sevgiyle başlar ve onun peşinden Tunceli'ye

gitmesiyle gelişir. Bu yolculuk, bireysel bir aşkın ötesine geçerek etnik ve inançsal sınırların görünür olduğu bir serüvene dönüşür.

Olay, Soner'in babasının Tunceli'deki mezarına gelmesi ve Musa ile karşılaşmasıyla başlar. Musa, askerlere oğlunun dağa kaçtığını söyleyemediği için fındıkta çalıştığını söyler. Fındıktan dönenlerin arabasına ise yolda kalan Soner biner ve kaza sonucu hayatını kaybeder. Bunun üzerine polisler de cenazelerin belirlenmesi adına fındığa gidenlerin ailelerini çağırırlar. Musa da dağda olan oğlunu saklamak için ölen Soner'in kendi oğlu olduğunu söyleyip cenazesini teslim alır. Musa, cenazeye Alevi geleneklerine uygun şekilde bir erkân düzenler. Fakat bu sırada gerçek oğlunun ölüm haberini alır. Böylece biri toplumsal kabul ve ritüel çerçevesinde diğeri ise gizlilik ve dışlanmışlık bağlamında iki farklı ölüm biçimi sunulur.

Filmde yer alan cenaze ritüelleri²⁶, Tunceli-Zaza Aleviliği bağlamında gerçekleştirilen dardan indirme pratiklerine doğrudan göndermeler içerir. Film boyunca gözlemlenen cenaze sahneleri, bu inanç sistemine dair sahici bir aktarım sunar.



Fotoğraf 40 Cenazenin evin salonunun ortasına getirilmesi, cenaze üstüne havlu serilip para atılması ve tabutu öpme ritüelleri

²⁶ Bu çalışmada filmdeki ritüel temsillerinin incelenmesinde, Tunceli-Zaza Aleviliği'ne odaklanan ritüel araştırmalarına yer verilmiştir. Özellikle Zehra Şimdi'nin *Tunceli-Zaza Aleviliğinde Geçiş Dönemleri* başlıklı yüksek lisans tezinde yer alan gözlemleri ve sözlü aktarımlar, filmde tasvir edilen topluluğun kültürel pratikleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Filmdeki topluluk, mekânsal ve kültürel olarak Tunceli'nin Zaza Alevi inanç yapısıyla bağdaştırılabileceğinden, ritüel analizinde Şimdi'nin betimlemeleri esas alınmıştır. Aşağıda filmde görülen çeşitli ritüel unsurlarının değerlendirilmesinde Şimdi'nin alan verilerinden yararlanılmış ve metin içi atıflarla bu ilişki kurulmuştur.

Cenaze hastanede teşhis edildikten sonra eve getirildiğinde evin salonunun ortasında tutulur. Aynı zamanda cenazenin serin bir yerde bekletilmesi lazımdır (Şimdi, 2023, s. 239). Filmde de eve getirilmesi ve salonda tutulması pratiklerine uyulmuştur. Ancak havaların sıcak olmasından dolayı çok fazla bekletilmemesi gerektiğini komşuları “Görüyorsun, hava sıcak. Günahtır kaldıralım.” sözleriyle ifade eder.

Filmde dar ile alakalı bir diğer uygulama da tabutun üzerine beyaz bir havlu serilip üzerine para atılması ve daha sonra da tabutu öpüp ayrılmasıdır. Gelenekte bu para genelde cenaze masrafları için kullanılır ve artan kısmı da ihtiyaç sahiplerine dağıtılır (Şimdi, 2023, s.260, 264). Filmde de Musa, bu parayla Soner’e mezar yaptırır.



Fotoğraf 41 Rızalık alma ve tabutu Hak -Muhammed -Ali adını anarak üç kere kaldırıp indirme ritüeli

Bir sonraki sahnede Mıle adı verilen bir cem erkânı yürütücüsünün cenaze başında duran topluluğa “Siz ondan razı mısınız?” diye sorduğu görülür herkes de hep bir ağızdan “Biz ondan razıyız, Hak razı olsun.” Dediği duyulur. Bu rızalık alma ritüelidir. Tunceli bölgesinde cenaze erkânlarını yürüten kişiler arasında dede, imam ve mıle gibi farklı inanç önderleri yer almaktadır. Bu iç figür arasında özellikle mıle, bölgeye özgü işlevsel bir kimlik taşır. Her ne kadar günümüzde imam terimiyle karıştırılsa da mıle aslında cenaze başta olmak üzere çeşitli ritüel uygulamalarında görev alan ve bu konuda yetkinliği olan kişidir. Mıle’nin ocakzade olması şart değildir ancak toplumsal itibarı yüksek, inançsal bilgiye hâkim ve saygın biri olması beklenir. Bu role talip olan kişiler, önceden bu görevi yürüten mıleye başvurur ve onun gözetiminde, toplumdaki durumu araştırır. Onay alınması halinde, üç yıla kadar sürebilecek bir eğitim süreci başlar. Bu süreçte cenaze erkânlarında okunan dini

metinler, inançla ilgili uygulamalar ve pratik bilgiler aktarılır. Bu açıdan mîle, bölgedeki dini otoriteler arasında uygulayıcı ve öğretici konumda yer alır (Şimdi, 2023, s. 234-235). Cenazede mîle tarafından okunan duanın Kürtçe olduğu duyulmaktadır. Ancak bu durum yörede yaşayanlar ve ailenin tercihinine bağlı olarak değişebilir.

Film sahnesinde görülen yöreye has bir diğer ritüel ise cenaze mezara götürülmeden önce üç kez kaldırılıp indirilmesidir. Bu işlem sırasında “Ya Allah, Ya Muhammed, Ya Ali” denir. Bu pratiğin arka planında ehlibeyit kuralı olduğu ve cenazenin Allah, Muhammed ve Ali adına üç defa kaldırıldığı düşünülür (Şimdi, 2023, s. 247).

Filmde Soner’in gömülme sahnesinde tabut kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Milenin daha sonra dönüp “tabutu da alalım” dediği sahneden bu yorum çıkartılır. Çünkü Tunceli Zaza ritüellerinde mezara kefenlenmiş yani “bergur” şeklinde ve tabut ile “darber” şeklinde gömülme de tercih edilir (Şimdi, 2023, s. 269).



Fotoğraf 42 Rıza'nın dağdaki oğlunun ölüsünü beyaz çarşafa sararak kefenlemesi

Musa'nın gerçek oğlunun ölüsü geceleyin köye getirilir. Cenaze eve alınır, evin içinde yıkanır ve beyaz bir çarşafa kefenlenir. Tunceli-Zaza Aleviliğinde cenaze yeşil, beyaz gibi renkli çarşafarla kefenlendiği bilinmektedir. Nasıl ki doğduğunda kundaklanıyorsa öldüğünde de kundaklanıp gömülmektedir (Şimdi, 2023, s. 256).

Son olarak, filmde Musa'nın Soner'i oğlu olmadığını bilmesine rağmen cenazeyi sahiplenmesi ve topluluğun rızasını alarak dardan indirme ritüeli uygulaması,

Alevi inancındaki rıza ve kul hakkı kavramlarının ne denli merkezde olduğuna işarettir.

2.1.1.15. Görgü Cemi

Görgü cemi, Alevi inanç sisteminde sosyal denetimin, ahlaki arınmanın ve topluluk içerisindeki yüzleşmenin ritüel biçimi olarak yorumlanabilir. Yılda bir kez yapılan bu cem, kişilerin cemaatle ve Hak ile ilişkilerini gözden geçirmesine olanak sağlar. Herkes, geçmiş yıl boyunca yol erkânına uygun davranıp davranmadığı konusunda hesap verir. Bu hesaplaşma, talibin ve tüm cemaatin vicdanında gerçekleşir. Katılımcılar, “görgüden geçme” adı verilen bu yüzleşmede, birbirlerinden ve dededen rıza alır. Eğer bir suç veya hata tespit edilirse bu kişi “düşkün” ilan edilerek yoldan uzaklaştırılır, toplum tarafından dışlanır (Ersal, 2016a; Akyol, 2017). Görgü cemi bu yönüyle içe dönük bir muhasebe ve toplumsal düzenin korunmasına yönelik bir işlemdir.

2.1.1.15.1. Bir Ses Böler Geceyi (2011) Filmi Görgü Cemi

Ahmet Ümit’in aynı adlı kitabından uyarlanmış olup Erhan Arsever’in yönetmenliğini yaptığı film, üniversitede görevli bir akademisyen olan Süha’nın, Tokat’ın Zile ilçesine yaptığı yolculuk sırasında kaza geçirip bir Alevi köyüne sığınmasıyla başlar. Süha sığınacak yer ararken kendini bir görgü ceminin gerçekleştiği yerde bulur. Bu cem, İsmail isimli bir gencin intiharından sonra yapılan bir toplumsal yüzleşme ritüelidir. Görgü cemini izleyen Süha, cem esnasında hem gözlem yapar hem de aynı zamanda kendi içsel sorgusunu da gerçekleştirir. Film aynı zamanda ilk defa Türk sinemasında görgü cemine ait bir kurgu örgüsü oluşturulması bakımından değerlidir (Koluaçık, 2021, s. 251)



Fotoğraf 43 Dedenin sorguya çekilmesi

Filmdeki görgü cemi tasvirine bakıldığında kadınlı erkekli ve hizmet sahiplerinin hiyerarşisine göre oturma düzeni göze çarpar. Dede ve rehberin altında da post bulunur. Dergâh veya tekke gibi inanç mekânlarında, post olarak nitelendirilen deriden yapılmış seccadeye oturan kişi, o yapının en yüksek yetkiye sahip temsilcisi olarak kabul görür (Korkmaz, 2013, s. 238).

Musahipli talip ve dede yılda bir kere görgüden geçmek zorundadırlar. “Yıl abdesti” olarak adlandırılan ritüelde dede-talip ayrımı yoktur (Ersal, 2016a, s. 54). Burada da dedenin rehber tarafından sorguya tutulduğu görülür.

Alevi inanç sistemine özgü cem ritüelleri sadece kutsal yükümlülüklerin ifade edildiği yapılar olarak değil, toplumsal ilişkilerin düzenlendiği kişiler arası sorumlulukların sınandığı simgesel etkileşim alanları olarak da işlev görür. Bu açıdan, Erving Goffman’ın özellikle *Interaction Ritual* (1982) adlı eserinde ortaya koyduğu yüz yüze ilişkilerdeki etkileşim düzenini anlamaya yönelik ritüel yaklaşımı, görgü ceminde ortaya çıkan davranış biçimlerini açıklamaya yardımcı olacak sınırlı ama işlevsel bir kuramsal çerçeve sunabilir. Çünkü Goffman’ın çalışmaları, Alevi ritüellerinin inançsal içeriğini temsil etme ama taşımasa da söz konusu ritüel ortamındaki sosyal yüzleşme, hesap verme ve rızalık temelli iletişim biçimleri, onun tanımladığı “yüz”, “ifadesel düzen” ve “düzeltici süreç” gibi kavramlarla açıklanabilecek etkileşimsel örüntüler barındırır.

Bu bağlamda Alevi inanç sisteminde yer alan görgü cemi, kutsala yönelen bir ibadet olmanın ötesinde, sosyal ilişkilerin gözden geçirildiği, kişiler arasındaki sorumlulukların ritüel zemin üzerinden tekrardan yapılandırıldığı bir etkileşim alanı

niteliğine sahiptir. Bu ortamda gözlemlenen davranış şekilleri, Goffman'ın kavramsal çerçevesiyle analiz edildiğinde, katılımcılar arasındaki sembolik denge daha anlaşılır hale gelebilir. Goffman (1982), bireylerin sosyal ilişkilerde sahip oldukları itibarı yani “yüz” ü sürdürmek ve korumak üzere belirli davranış kalıplarına başvurduğunu ifade eder. Bu yüz, süreç içerisinde sarsıldığında veya tehdit altına girdiğinde, kişi telafi edici bir dizi sembolik davranış sergiler. Goffman bu durumu “düzeltici süreç” adını verdiği dört aşamalı bir dizilimle tanımlar: meydan okuma, telafi sunumu, kabul ve teşekkür. Görgü ceminde dedenin “Benden razı olmayan varsa söylesin” çağrısı, bu düzenin ilk aşamasına karşılık gelir. Dede, bu söz vasıtasıyla topluluk huzurunda kendi yüzünü sorguya açar ve cemaatin vicdanının onayına sunar. Ardından rehberin huzurunda baş eğer; bu tevazu ifadesinin ötesinde söz hakkını ritüel düzen içerisinde rehberin onayına bırakmak manasını taşır. Rehberin “Ey dede, dil verdim, baş kaldır” buyruğu geldikten sonra dede konuşma hakkını kullanabilir. Bu yapı, Goffman'ın (1982) söz alma hakkının belli bir hiyerarşik düzenle dağıtıldığı “izinli konuşma” yapısıyla benzer. Rehberin sözü tek tek vermesiyle oluşan bu ritmik düzen, cemdeki kişilerin hem kendi yüzlerini hem de karşılarındakilerin yüzlerini gözeterek konuşmalarını yönlendirmelerine olanak sağlar. Bu durum, Goffman'ın (1982) tanımladığı “ifadesel düzen”in, cem meydanının sükunetini sağlayan yapısal zemine uygunluğunu ortaya koyar. Alevi inanç sisteminde yer alan “Rıza Şehri”²⁷ kavramı da bu çerçevede anlam bulur. Burada amaç, topluluk içinde gönül birliğini tesis etmek, incinmişlikleri onarmak ve uyumu yeniden kurmaktır.

Alevi inanç sisteminde topluluk bilinci, kişilerin bir arada yaşama kültürünün temelini oluşturur. Bu bilinç, cem meclislerinde herkesin ortak sorumluluğu paylaşmasıyla somutlaşır. Ortaya çıkan sorumluluk alanlarının başında ise hesap verme yükümlülüğü gelir. Filmde bu anlayış, anlatının ana eksenlerinden biri haline getirilmiştir. Cem meclisinde yer alan her birey hem kendi davranışlarından hem de topluluğun düzeninden sorumludur. Cem erkânının başlayabilmesi için herkesin birbirine rıza göstermesi esastır. Aralarında bir anlaşmazlık bulunan kişilerin olduğu ortamda, konu aydınlatılmadan erkân yürütülemez. Yönetmen bu durumu, geleneksel Alevi yol anlayışının önemli bir yansıması olarak ele alır (Koluaçık, 2024, s. 53)

²⁷ “Rıza Şehri” kavramı ve hikayesi için bk. Buyruk, 2022, s. 83



Fotoğraf 44 İntihar eden İsmail'in tabutunun cem meydanına getirilmesi

İntihar eden İsmail'in tabutunun meydana getirilmesiyle bu düzen sarsılır. Bektaş Sofu, ölü bedeninin cem meydanında bulunmasının ritüelin doğasına aykırı olduğunu dile getirir. Bu durum, cem atmosferinde simgesel bir sapmaya yol açar. Ancak dede figürü, ritüel otoritesini kullanarak bu gerilimi bastırmak yerine, topluluğun barışını ve Ali Rıza Can'ın (İsmail'in babası) acısını gözeten bir tutum sergiler. Tabutun meydanda kalmasına izin verilir. Böylelikle, Goffman'ın belirttiği biçimiyle “taktik körlük” devreye girer. Ritüelin ahengini bozabilecek bir unsur, cemaatin ortak kararıyla geçici olarak yok sayılır. Bu görmezden geliş, yasın tanınması ve cem içi birliğin korunması amacıyla şekillenir. Sahne, Alevi inanç yapısının katı kurallar kadar toplumsal duyarlılığa da alan tanıdığını gösterir.

İsmail'in musahibi Zülfü, eşi Gülizar, Annesi Zeynep ve babası Ali Rıza, dedenin İsmail'i dualamadığı için dedeye rızalık göstermezler. Dede de İsmail'i intihar edip düşkün durumuna düştüğü için dualamaz. Bu örnekten hareketle görülebileceği gibi görgü ceminde yönü sadece bir kişiye dönük olmayan çift taraflı bir sorgulama süreci işler.

İsmail'e rızalık verilmediği ve düşkünlük durumu açıklığa kavuşturulmadan dardan indirme cemi yapılmadığı için, Alevi inancına göre Hakk'ın huzuruna kul hakkı ile gittiği düşünülmektedir. Bu durum Buyruk'ta şöyle ifade edilmiştir:

“Bu tarikat içinde olan kimse, gerekir ki rızasız hiçbir iş yapmaya, hatta ki: Bir bahçeye girseler ve bir elmanın yere düşmüş olduğunu görseler, o elmayı almayalar. Eğer bağ sahibi alıp bir yol ehline verse, kendi hüsnü rızası ile o yol ehli kardeşe gerekir. Bu yol (Muhammed-Ali'nin yolu) içinde olan kişiye lazımdır ki böyle rıza ehli ola, eğer böyle olmazsa yol murtadıdır.” (Buyruk, 2022, s. 72).

Alevi inanç sisteminde talibin inançsal yükümlülüklerini yerine getirmemesi, yol ehline yakışmayan davranışlarda bulunması veya ikrara sadık kalmaması “düşkünlük” olarak değerlendirilir. Düşkün görülen kişi, cemaatin değerlerine zarar verdiği gerekçesiyle toplumun dışına itilir (Akyol, 2017, s. 207). Bu anlayışa göre halkın razı olmadığı bir kişinin Hak katında da makbul sayılması mümkün görülmez. Dolayısıyla kişinin dualanması, yani toplumsal ve inançsal bağının yeniden kurulması, büyük önem taşır.

İsmail, kâmil insan olma arzusuyla çıktığı yolculukta, Hakk’ın verdiği canı alarak intihar etmiş ve büyük günah işlemiştir.²⁸ İsmail’in bu fiili sonrası dualanması ve dardan indirme erkânı da gerçekleşmez.

Cem sahnesinde Alevi inanç sistemine dair ritüelik terimlerin de yanlış kullanıldığı görülür. Musahiplik, Alevi toplumunda düzeni sağlamadaki en önemli kurumlardan biri olan kökeni de Kırklar’a dayanan bir kavramdır. Bu anlayışa göre musahiplik, nübüvvet ile velayetin birlikteliğini, yani tevhidi temsil eder. Rivayetlerde Hz. Muhammed ile Hz. Ali’nin ilk yaradılıştan itibaren birlikte var olup arşta bir arada bulundukları; dünyadaki görünürlüklerinde de musahiplik bağı ile bu birliği sürdürdükleri kabul edilir. Bu açıdan Miraç’ta Peygamber’e verilen tevhit armağanı, nübüvvetin velayet içerisinde sır olması anlamına gelir (Akin, 2020a, s. 192). Musahiplik ilişkisi, bu yola ikrar vermek ve Alevi öğretisine olan bağlılıkla ilişkilidir. Musahip olmanın koşulları şunlardır: Her iki ailenin ikrarlı olması, evli kişilerden oluşması, karakter ve ekonomik yapılarının benzer olması, eline-beline-diline hâkim olmaları, yüz kızartıcı suça işlememeleri ve iki kuşak öncesine kadar akrabalık bağları olmaması gibi. Ayrıca evliyle bekar, yaşıyla genç, dede ile talip gibi farklı konumlarda olan kişilerin musahip olmaları kabul edilmez (Akyol, 2017, s. 220). Kısacası musahiplik, iki kişinin hem sembolik hem de sorumluluğa dayalı bir yol kardeşliğini üstlenmesi olarak değerlendirilir.

Bu bağlamda, İsmail’in musahibi olarak gösterilen Zülfü’nün, onun intiharı sonrası düşkün sayılması gerekirken filmde görgü cemine katıldığı görülür. Hatta

²⁸ Alevi inancına göre 10 Ocak 1969 tarihli ahidnâme’ye göre, cana kıymanın cezası ömür boyu düşkünlüktür. Bu anlayış Kur’an’ın Nisa suresi 92, 93 ve 94. Ayetlerinde de yer alır (Ersal, 2015, ss. 334-335).

“İsmail’in musahibi olarak onun hakkını savunmak anası babası kadar benim de hakkım.” diyerek İsmail’i savunmuştur. Her ne kadar İsmail’in evli, Zülfü’nün bekar olması ve İsmail zor zamandayken çevresince “deli” olarak kabul edilirken ona akıl vermek yerine dışlasa da öldükten sonra İsmail’i otoriteye karşı gelerek musahibini dedelere karşı savunmuş ve cemden kovulmuştur. Çünkü musahip olan iki kişi arasında kurumsallaşmış bir kardeşlik ilişkisi oluşur, bu durum ritüelin içselleştirilmesi olarak yorumlanır. Schechner’ın (2015) “restored behavior” tanımı bu noktada işlevseldir. Çünkü ona göre restored behavior, kişinin daha önce kültürel olarak öğrenilmiş eylemleri tekrardan ve bilinçli şekilde sahneye koyduğu ancak zamanla bu davranışın kimliğe içkin hale gelerek yaşamın doğal parçası gibi hissedildiği bir performans düzeyini ifade eder. Bu bakımdan musahipliğin davranış kalıpları, kişinin kimliğine sızar ve ritüel artık sahne değil, hayatın parçası olur.

Filmde musahiplik ilişkisi, Alevi inanç sistemindeki tarihsel ve ritüel bağlamı göz ardı edecek şekilde yüzeysel biçimde aktarılmıştır. Oysa musahiplik belirtildiği gibi dostluk, arkadaşlık veya yol arkadaşlığı temasıyla sınırlı kalmayan; iki evli çift arasında karşılıklı sorumluluk ve sadakate bağlı, inançsal olarak kurumsallaşmış bir bağlılık biçimidir. Ersal’ın (2011, s. 1089) belirttiği üzere, Alevi anne ve babadan doğmuş bir kişinin inanç topluluğuna tam manasıyla dahil olabilmesi adına evlilik sonrası başka bir evli çiftle musahip olması beklenir. Bu ritüel vasıtasıyla birey, ceme ve inanç halkasına kabul edilmiş sayılır. Söz konusu yapı, toplumsal statü kazandıran bir uygulama olmakla birlikte kişinin sır taşımaya, yola uymaya ve cemaatle bütünleşmeye hazır olduğunu simgeler. Filmde musahiplik ilişkisi, bu derin bağlamdan bağımsız olarak aktarılmış; kültürel bir kavramın sadece dramatik etkisi ön plana çıkartılmıştır. Yönetmenin Alevi inanç sistemine mensup olduğu bilinmesine rağmen musahipliğin sembolik ve ritüel yükünü bütünüyle kavrayarak sahneye taşıdığı söylenemez. Bu durum ya inançsal detayların sinematik biçime uyarlanmasında ya da gelenekteki anlamın senaryo düzeyinde göz ardı edilmesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca Alevi terminolojisinin, kapalı topluluklara özgü simgesel anlamlar taşıdığından dolayı bu tür kavramlar dış gözle bakıldığında kolaylıkla eksik ya da yanlış şekilde yorumlanabilir (Ersal, 2011, s. 1088). Dolayısıyla musahiplik gibi merkezi bir kurumun sinemada sadece ilişki temelli bir sadakat örüntüsü gibi yansıtılması hem

temsil sorunu yaratmakta hem de ritüelin inançsal boyutunun eksik bırakılmasına yol açmaktadır.

Görgü cemine gelene kadar geçen süreçte, İsmail'in ritüelle olan ilişkisi inançsal dönüşümünün dönüm noktası olarak yorumlanabilir. Ritüelin birleştirici, anlamlandırıcı, dönüştürücü özelliğini yitirmesi İsmail'de derin bir inançsal boşluk yaratır. Çocukluğunda katıldığı cemlerde kolektif vect halini yaşamış, turnalar semahına eşlik etmiş, zikirlerde bulunmuş ve rehberi olan Bektaş Sofu'nun anlattığı menkıbelerle inşa edilen bir inanç dünyasına adım atmıştır. Bu anlatıların etkisiyle kâmil insan olma arzusunu taşımaya başlar. Sesler duyup dağa çağırılması, orada inzivaya çekilmesi, güvercinlerin onu takip etmesi, yüzünü yıkarken Hz. Ali'yi görmesi gibi sahneler, Campbell'in (2013a) bireysel hakikat yolculuğu ve Turner'in (2020) liminal alan görüşüyle okunabilir. Bu süreç, İsmail'in simgesel olarak dönüşmeye hazırlandığını gösterir. Kâmil insan olma umuduyla şehirdeki dedeye başvurur ancak dede, karşısına raf düzenleyen bir market sahibi olarak çıkar. Bu durum onun kafasında kurduğu dede figürünü yerle bir eder. Aynı zamanda dedenin ona manevi bir yolculuk için yardım etmek yerine, ekonomik kaygılardan dolayı şehirde çalışmasını önermesi ve bu yolculuktaki arayışını anlayamaması Campbell'in (2013b) de belirttiği gibi içsel gerçekliği aktaracak ritüelin boşluğa dönüşmesidir. Dede İsmail'i sofuların meclislerine yollamıştır ama İsmail onların da sadece dört kapı kırk makamdan bahsederek ezbere bir söylem içinde olduklarını belirtmiştir. Bu durumda İsmail için ritüel özünü yitirmiş, dogmatik kalıplara dönüşmüş halini simgeler. Ritüelin artık bir anlam üretmediğini ve şehirleşmeyle beraber içinin boşaldığını fark eden İsmail hem geleneksel dedelik kurumuna hem de modern kentli inanç biçimlerine karşı yabancılaşma geliştirir.

“Tarikat erkânının dışına çıkamam, çıkarsam düşkün sayılırım.” Sözü, İsmail'in Alevi inancının kurallarına karşı duyduğu bilinci yansıtır. Bu ifadeyle geleneğin tamamen dışında olmadığını ve bu inancın belirlediği sınırların farkında olduğunu ortaya koyar. Koluvaçık'ın (2024, s. 52) da belirttiği gibi, İsmail'in asıl meselesi geleneğin varlığıyla değil, bu geleneğin layıkıyla sürdürülmesiyle ilgilidir. Geçmişin taşıdığı değerlerin korunmasını önemseyen bu duruş, onun hem geleneğe bağlılığını hem de mevcut uygulamalara dair rahatsızlığını bir arada barındırır. Bu ikili tutum, ilerleyen sahnelerde onun konumunun daha geçişken bir hal almasına zemin hazırlar.

Bu durumda İsmail liminal bir figür haline gelmiştir. Ne geleneksel inancın mutlak taşıyıcısı ne de bütünüyle onun dışındadır, eşiktir. Turner'ın (2020) tanımladığı biçimiyle antiyapı, kişinin sosyal düzenin sabit hiyerarşilerden uzaklaştığı ve simgesel açıdan yeniden doğmaya hazırlandığı alandır. İsmail'in sesler duyup dağa çağrılması, güvercinlerin onu takip etmesi, nurun üzerine yağması ve sudaki yansımada Hz. Ali'yi görmesi, bu antiyapısal alanın yansımalarıdır. Bu deneyim, klasik Alevilikte sıkça karşılaşılan bir bireysel hakikat yolculuğunun simgesel tezahürü olarak yorumlanabilir. "Hak-Muhammed-Ali" üçlemesinin kuşlar şeklinde don değiştirmiş halleri hem bireysel bir rızalık arayışını hem de tasavvufi bir initiasyonu temsil eder. Bu bağlamda İsmail'in dönüşümü, Alevi inanç sisteminin içkin bir parçası olan bâtinî bilgiye ulaşma çabasını sembolize eder. Ancak Turner'a (2020) göre liminal bireyin iki potansiyel sonu vardır: Ya topluma yeniden dahil edilerek yeni bir kimlikle incorporation gerçekleşir ya da toplumun tehdit algısı nedeniyle dışlanarak "marjinal" bir varlık haline gelir. İsmail, ikincisini yaşar. Eşine anlattığı deneyimin köyünde yayılması sonucu "deli" olarak nitelendirilir ve topluluğa kabul edilmez, musahibi bile sırt çevirir. Bu durum, yapının antiyapıyı tekrardan bastırma refleksiyle ilişkidir. Çünkü antiyapı dönüştürücüdür ama aynı zamanda tehdit edicidir; toplumsal düzeni kurar ama onu geçici olarak askıya alır. Burada Turner'ın (2020) *communitas* devreye girer. İsmail, cemaatin ortak yapısal ritüel alanı olan cem ritüeline dahil olamaz. Onun *communitas*ı artık cem topluluğu değil dağ, nur, kuşlar ve sudaki Hz. Ali imgesidir. Yani mistik, içsel ve bireysel bir *communitas* yaşamaktadır. Ritüelin artık bireyi kapsamakta zorlanan bir yapıya bürünmesi, İsmail'in bu trajik sonunu beraberinde getirir.

Bir Ses Böler Geceyi (2011) filmindeki görgü cemi sahnesi, Alevi inanç sisteminin kentleşmeyle beraber yaşadığı dönüşümün bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Cem, özünde topluluğun düzenini sağlayan bir ritüel pratiğidir. Ancak filmde bu ritüelin, İsmail'in içsel arayışına karşılık vermediği görülür. İsmail'in beklentisi, inancın özüne uygun bir rehberliktir fakat karşısında, büyük hizmetlerde bulunmuş, küçükken ona rehberlik etmiş ana artık kent yaşamının koşullarıyla değişmiş bir dede figürü bulur. Koluvaçık'ın (2024, s. 57) da ifade ettiği gibi dedeler zamanla inancın taşıyıcısı olarak çok önemli roller üstlenmiş ancak modern yaşamla beraber bu konumları bir dönüşüme uğramıştır.

Filmde dedelere yönelik doğrudan bir olumsuzlama yoktur. Rehber, İsmail'i anlamaya ve ona yol göstermeye çalışır, sofularla görüşmesini sağlar ama bu çaba, İsmail'i tatmin etmez. Asıl vurgulanan, karizmatik otoritenin yokluğu değil dönüşen koşullarda bu otoritenin bireyde karşılık bulamaması durumudur. Her inanç kurumu gibi dedelik kurumu da zamanla, şartlara göre değişime uğrar. Filmde bu değişim, uyumsuzluk ve beklenti farkına işaret eder. Sonuçta, ritüel işliyor gibi görünse de bireyin içsel tatmini sağlanamamakta bu da İsmail'in yaşadığı boşluğu ve kırılmayı derinleştirmektedir.

2.1.2. Cem Ritüeli Dışında Gerçekleşen Ritüel ve Uygulamalar

2.1.2.1. Ziyaret Kültü Merkezli Ritüeller

Alevi inanç sisteminde ziyaret ritüelleri bireysel ve toplumsal düzeyde kutsallıkla temas etmenin, hafızayı diri tutmanın ve inançsal sürekliliği sağlamanın yollarından biri olarak kabul edilir. Bu ritüeller, kültleştirilmiş mekânlar etrafında biçimlenir ve bu mekânların çoğu, veli ya da ermiş olduğuna inanılan şahsiyetlerin türbeleri, makamları veya yatırılarıdır. Ahmet Yaşar Ocak'a (2012, s. 113) göre bir kültürün oluşabilmesi için kutsiyet atfedilen bir kişi veya nesnenin varlığı, bu varlıktan kaynaklanabilecek fayda veya zarar inancı ve bunun sonucunda ortaya çıkan ritüel uygulamaları gerekir. Adak, kurban, niyaz gibi pratikler bu bağlamda şekillenir.

Türk kültüründe atalar kültürü önemli bir yer tutar. Mezar ziyaretleri, türbeler, yatırırlar bu anlayışın güncel örnekleri arasında yer alır. Ziyaretlerde ataların ruhuna kurban sunmak, niyazda bulunmak ve dua etmek gibi pratikler, psikolojik rahatlama, kutsala yönelme ve aidiyet hissini güçlendirme amacını taşır (Uygur, 2020, s. 55). Türbeye adını veren şahsiyet etrafında gelişen menkıbeler ve anlatılar, ziyaret edilen mekâna süreklilik kazandırır. Anlatıların varlığı, topluluk hafızasının sözlü kültürle birlikte yaşamasına olanak tanır. Bu işlev, inanç mekânının nesiller boyunca varlığını korumasında etkili olur (Uygur, 2020, s. 69)

Alevi inanç yapısında ocak sistemi, karizmatik bir inanç liderinin/otoritenin çerçevesinde şekillenir. Seyyid kabul edilen veliler etrafında oluşan bu yapılar, topluluğun inançsal örgütlenmesinde belirleyici bir rol oynarlar. Veliye ait türbe,

makam veya ziyaretgahlar kişisel yönelimler ve kolektif bağlılığın merkezi konumundadır. Alevi toplulukları yer değiştirdikçe bu velilere ilişkin inançlarını da beraberinde taşımış; ağaç, su, taş gibi doğa unsurları etrafında yeni kutsal alanlar oluşturmuştur. Bu oluşumlar, geçmişten bugüne ulaşan inanç çizgisini takip edebilmek adına araştırmacılara önemli ipuçları sunar (Akın, 2020c, s. 73-75).

2.1.2.1.1.Zer (2017) Filmi Düzgün Baba Ziyareti

Yönetmenliğini Kazım Öz'ün üstlendiği *Zer* (2017) filmi, New York'ta yaşayan Jan adlı bir gencin, yoğun bakımda yatmakta olan babaannesinden duyduğu Zazaca bir şarkının sözlerini bulmak için çıktığı yolculuğu konu edinir. Bu ezgiyi bulma arayışı onun köklerle, kimlikle, kaybedilmiş bellekle temas kurmasının simgesel bir aracı haline gelir. Jan'ın yolculuğu, onu fiziksel olarak uzak bir coğrafyaya Tunceli'ye götürse de aslında bu arayış, ruhsal bir dönüşümün ve kültürel bir hafızayla yüzleşmesinin temelini oluşturur. Film boyunca bu arayış, kutsal mekânların ziyaret edilmesi, dualar, adaklar, kuranlar, semahlar, lokmalar ve hızır aracılığıyla bir tür ritüel çerçevesinde şekillenir.

Jan'ın yolculuğu, Alevi inanç sisteminde önemli bir yere sahip olan Düzgün Baba'ya doğru yönelir. Ezginin izini sürerken halkın rehberliğinde, bilgi ve hikmet sahibi olduğu bilinen bir Alevi dedesinden bahsedilir. Ancak dede hayatta değildir. Bunun yerine, Jan'ı o dedenin türbesine yani Düzgü Baba Dağı'na yönlendirirler. Bu türbeye yolculuk, filmde ilk olarak dağa doğru yürüyen talibin görüntüsüyle başlar.



Fotoğraf 45 Düzgün Baba'yı rüyasında görüp ona kurban götüren talip

Elinde kurban koçu taşıyan bu talip, Düzgün Baba Dağı'na çıkarak kutsal bir mekânda niyazını yerine getirmeye hazırlanmaktadır. Bu sahne, dağla özdeşleşen kutsallığın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Yalçinkaya'ya göre (2020, s. 157-161), dağlar coğrafi yükseklikleri nedeniyle Tanrı'ya yakın olarak görülür ve kutsal addedilirler. Eski Türk inanç sistemlerinde zirveler, Tanrı ile iletişim kurulabilen mekânlar olarak görülmüştür. Bu anlayış, Alevi inanç sisteminde de etkisini sürdürür. Yüksek alanlar, sıradan mekânlardan ayrılır. Ulaşılması güç olmaları, onları “zor mekân” niteliğinde tanımlar. Bu mekânlar, talibin ruhsal olgunlaşması için bir sınavdır. Tırmanış boyunca yaşadığı fiziksel ve ruhsal zorluklar, onu içsel bir eşiğe taşır. Bu çaba Malinowski'nin (1990) ifadesiyle kişinin yaşadığı içsel krizi ritüel vasıtasıyla sembolleştirerek yatıştırması olarak yorumlanabilir. Yolculuk, ritüelin hazırlayıcı basamağına dönüşür.

Karakaş'ın (2014) aktardığına göre, Tunceli Aleviliğinde önemli yer tutan Düzgün Baba, halk arasında “Bava Duzgı” veya “Duzgın Bava” olarak anılır. Düzgün Baba figürü, dede soyundan gelen bir çobanın manevi kemale erişmesi, ardından da sır olmasıyla tanımlanır. Rivayete göre, babası tarafından izlendiğini fark ettiğinde babasına lakabıyla hitap etmesinden utanç duyar ve dağa doğru kaçır. Bu kaçış, onun toplumdaki soyutlanma ve hakikat kapısında “edep” makamına ulaşma süreci olarak görülür. Alevi öğretisinin dört kapı, kırk makam sisteminde bu, kâmil insan olma yolunun son aşamasıdır.

Düzgün Baba'nın sır oluşuyla beraber dağ ve onun etekleri halkın inanç dünyasında bir ritüel merkezine dönüşür. Bu mekânda kurban kesilir, çaput bağlanır,

mum yakılır, dua edilir ve semah dönülür. Dağın zirvesinde yer alan mağara, onun evi olarak kabul edilir ve bu mekâna ulaşanlar bir tür çilehaneye girmiş olur. Tırmanın zorluğu, geçmişte çıplak ayakla yapılan ziyaretlerde²⁹ olduğu gibi bir “çile” unsurunu barındırır. Bu zorluk, talibin niyetinin samimiyetini sınavan bir unsur haline gelir.

Weber’in (2012) karizmatik otorite kuramı açısından bakıldığında Düzgün Baba figürü ölümden sonra da kolektif etkisini sürdürmektedir. Çünkü ona göre karizmatik otorite, sadece kişinin yaşarken sahip olduğu olağanüstü niteliklere dayanmaz; bu otoritenin devamlılığı, ölümden sonra da çevresinde örgütlenen ritüel pratiklerle mümkün olur. Düzgün Baba’nın türbesi etrafında gelişen kurban adama, mum yakma, semah dönme, lokma gibi uygulamalar bu sürecin birer parçasıdır. Özellikle sanduka üzerine bırakılan koç boynuzları, halkın onun ruhani varlığıyla hala temas kurduğuna inandığının bir göstergesi olarak okunabilir.

Jan’ın türbeye vardığında karşılaştığı görüntüler, ritüelin farklı katmanlarını sinemasal biçimde işler.



Fotoğraf 46 Sandukanın etrafında semah dönen kadınlar, sandukanın etrafına dikilen mumlar ve üstüne konulan boynuzlar, dilek ağacı ve kurban kesim alanı

Kadınlar kayanın etrafında dönerek semah icra ederler. Bu sahnede semahın kutsalla temas biçimi olarak yansıtılması vurgulanır. Oysa veli kültü merkezli inanç pratiklerinde semah icrası yoktur. Bu semahın Aleviliğin temsilinde etkin kullanılması sonucu Alevilikle ilgili her icrada görünmesine neden olmuştur. Hatta günümüzde

²⁹ Eskiden insanlar bu dağa çıplak ayakla tırmanır ve Düzgü Baba’nın mekânına ulaştıklarında manevi huzuru tatmak için bu pratiği gerçekleştirirlermiş (Karakaş, 2014, s. 82). Şimdilerde bu durum pek görülmez, filmde de talip ve Jan ayakkabıları ile dağa çıkarlar.

cenazelerde bile semah dönülmesi pratiği görülür ancak inanç sisteminde böyle bir yaklaşım söz konusu değildir.

Rüyasında Düzgün Baba'nın ondan su istemesi üzerine kurban adayan bir karakterin, türbeye gelerek adak koçu kesmesi ise rüya ile başlayan bireysel metafizik deneyimin ritüelle tamamlandığını gösterir. Bu anlatı, Malinowski'nin ritüeli bireyin psikolojik yükünü hafifleten bir sembolik araç olarak açıklayan yaklaşımıyla örtüşür.

Onur Köse'nin (2019) de üzerinde durduğu gibi, Düzgün Baba kültü bir eren kültü olmasının yanı sıra ocak, ateş ve ata ruhları gibi çeşitli kültürel motifleri bir araya getiren bir yapıdır. Bu mekânda mum yakmak, ateşle temas kurmak, çaput bağlamak gibi uygulamalar, ziyaretçilerin dileklerini iletme yollarıdır. Ateşin kutsal sayılması, Alevilikte ocak kavramıyla da ilişkilendirilir. Ziyaret yerinin birer ocak olarak algılanması, kutsalın mekâna içkinliğini pekiştirir.



Fotoğraf 47 Düzgü Baba Türbesinde lokma/niyaz dağıtma ve lokma dağıtma duası

Filmde yer alan Düzgün Baba'nın türbesindeki lokma sahnesi, Alevi inanç sisteminde kutsal mekânlarda gerçekleşen adanmışlık pratiklerinden birini görünür kılar. Hazırlanan yemekler, dede tarafından Zazaca bir dua eşliğinde kutsanır: “Niyazınız kabul olsun, Düzgün Baba size arkadaş olsun, Niyazınız dergâhında yazılsın. Yoksulları, zorda olanları kanatları altına alsın. Lokmalarınızı dağıtabilirsiniz.” Ardından sofradaki yiyecekler eşitlik gözetilerek katılımcılara sunulur. Bu uygulama, Alevilikte önemsenen rızalık ve sosyal denge ilkelerinin, ritüel düzen içerisinde yaşama geçirilmiş bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Kurban kesimiyle başlayan bu paylaşım süreci, Alevi inanç sisteminde somut ve sembolik anlamlar bulundurur. Ziyaretçilerin evlerinden getirdikleri çörek, pişi,

börek gibi yiyecekler sofraya bırakılır ve hep birlikte tüketilir. Taş ve Kaval'ın aktardığına göre bu türden niyazlar, sadece cem ritüellerinde sunulmaz; Tunceli yöresinde niyet oruçlarında veya ziyaret mekânlarında da benzer biçimde adanarak bölüştürülür. Ortak beklenti, bu ikramların herkesle paylaşılması ve topluluk içi uyumu pekiştirecek biçimde dolaşıma sokulmasıdır. Taş ve Kaval.'ın (2019, s. 3797) "Tunceli'de Kansız Kurban Geleneği" adlı makalelerinde de belirttiği gibi, ziyaret sırasında sunulan kurban eti, "kanlı kurban" olarak Hak yolunda adanan hayvanı temsil ederken bu sahnede görüldüğü üzere evde yapılan börek, üzüm, çörek gibi yemekler "kansız kurban" olarak anlam yüklenen niyazın örnekleri arasında yer alır. Her iki sunum biçimi de adanmış bir dileğin toplulukla paylaşılması, rızaya dayalı birlik duygusunun tekrardan inşası amacına yönelir. Dağıtılan niyaz, dolaşan bir elçiye benzetilir; ulaştığı her kişide niyetin kabulüne dair bir iz taşır. Bu sebeple ikramın geri çevrilmesi hoş karşılanmaz. Filmde Tunceli bölgesinde Düzgün Baba'nın türbesine giden Jan'ın da bu döngüye katılması, Alevi inanç sisteminde ayırım gözetmeksizin herkese uzatılan paylaşım ahlakının sinemasal bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Çıralar veya mumlar yakılırken doğaçlama dualar edilir. Bu uygulama kişinin dileğini, şükürünü veya pişmanlığını Düzgün Baba'nın huzuruna getirmesi manasına gelir.

Jan'ın Düzgün Baba türbesinde gerçekleştirilen ritüellere tanıklık etmesi, geçmişle temasın fiziksel ve sembolik olarak kurulduğunu gösterir. Weber'in anlam yitimi karşısında ritüeli bir toplumsal telafi biçimi olarak değerlendirme, bu bağlamda önem kazanır. Çünkü Bryan S. Turner'ın (2011, s. 75) Weberci çerçevede belirttiği üzere meşruiyetten dışlanmış topluluklar ritüel vasıtasıyla sadece kutsalla temas kurmaz, aynı zamanda tarihsel haksızlıklara karşı bir aidiyet ve bütünlük üretir.

Jan, Düzgün Baba'nın hemen karşısındaki dağda 1938'de yaşanan katliamı bizzat görmüş olan Ali Dede ile karşılaşır. Bu sahne, bireysel bir arayışın tarihsel hafızayla kesiştiği bir kırılma anı niteliğindedir. Ali Dede'nin anlattıkları sadece kişisel bir tanıklık sunmakla kalmaz aynı zamanda kolektif bir hafızanın aktarımı manasına gelir. Çoluk çocuk demeden insanların vadide toplanarak kurşuna dizildiği, gölün kana bulanıp cesetlerin günlerce suda çürüdüğü aktarılır. Jan'ın duydukları, babaannesinin ailesinin de bu katliamda yaşamını yitirmiş olması nedeniyle onun içsel yolculuğunda

önemli bir dönemeç oluşturur. Düzgün Baba'ya yaptığı ziyaret, burada geçirdiği gece, dualara ve niyaz paylaşımına katılması ile beraber Jan, mekânsal bir temasın ötesinde belleğin ve inancın kesiştiği bu ortamda kimliksel olarak yeniden şekillenir. Ritüel katılım, dedelerle yapılan sohbetler ve ortak hafızaya dokunuş, Jan'ın geçmişle bağ kurmasını ve parçası olduğu kültürel kimliğe yaklaşmasını sağlar.

2.1.2.1.2. Avşar Beyi (1974) Filmi Tujik Baba Türbesi Ziyareti

Yönetmenliğini ve senaryosunu Kemal Kan'ın yaptığı *Avşar Beyi* (1974) filmi, Elif adında bir genç kızın rüyasında gördüğü delikanlıya duyduğu sevdâyı gerçekleştirmek için Tujik Baba'ya gitmesi ve daha sonra başlarından geçen maceraları konu alır. Elif'in gönlündeki kişiye ulaşma çabası, inançla ilişkilendirilen ritüel bir yol arayışına dönüşür.

Filmde Elif'in kimliğine dair açık bir yönlendirme bulunmamakla birlikte, Tujik Baba'ya yaptığı ziyaret, onu Alevi inanç pratikleriyle ilişkilendirme olasılığını güçlendirir. Bununla beraber filmde Aleviliğe özgü açık sembollere sıkça yer verilmez. Anlatı Yeşilçam döneminin genel yaklaşımını yansıtarak dini kimlikleri doğrudan belirtmekten kaçınır (Koluaçık, 2021, s. 175).

Tujik Baba, Tuncelili Aleviler ve Zazalar arasında saygı gören mitolojik bir evliya figürüdür. Türbesi, kişilerin niyetlerini dile getirdiği kutsal bir ziyaret mekânı olarak işlev görür. Aynı zamanda Sultan Baba adıyla da bilinen dağla özdeşleştirilmiştir. Tujik (Kurmançça) veya Tuzik (Zazaca) adıyla anılan bu figür, tarihsel kaynaklarda topluluğun temsilcisi olarak da yer bulmuştur. “Bunlara kimi zaman Tujik kimi zaman Kızılbaş denmektedir.” (Nikitine, 1986, s. 412) şeklindeki ifade, Tujik Baba figürünün kimliksel ve tarihsel bir temsil aracı olarak da görüldüğünün göstergesidir.



Fotoğraf 48 Elif'in rüyasında gördüğü erkeğe kavuşmak için Tujik Baba Türbesine gidip dua etmesi

Elif'in Tujik Baba'ya gidip "Gönlüm, düşümdeki yiğittedir" diyerek niyetini belli etmesi, kişisel bir arzunun ritüel aracılığıyla yön bulduğu sahne olarak değerlendirilebilir. Bu noktada Tujik Baba, genç kız ile arzuladığı kişi arasında bir aracı veya birleştirici işlev üstlenir. Arzunun yöneldiği kişi rüyada görünür ama yardım istenen makam Tujik Baba'dır. Bu türbe ziyareti, kişisel bir dileğin inanç bağlamında geçerlilik kazanması yönünde bir adım olarak okunabilir.

Malinowski'nin (1990) ritüellerin toplumsal veya bireysel krizleri yatıştırıcı yönüne dair değerlendirmeleri dikkate alındığında Elif'in karşılaştığı toplumsal çıkmazı aşmak üzere türbeye yönelmesi anlamlı görülmektedir. Bireysel arzu, toplumsal engelle karşılaştığında, bu tür ritüel pratikler vasıtasıyla dile getirilerek meşru bir zemin bulur. Türbe, burada dileğin ifadesine aracılık eden bir sembolik alan durumundadır.

Alevilikte rüyalar yönlendirici ve anlam yüklü göstergeler olarak değerlendirilir. Filmde Elif'in rüyasında gördüğü delikanlının daha sonra bâdeli bir âşık olarak tanımlanması, bu deneyimin manevi bir anlam taşıdığını da düşündürür. Alevi inanç sisteminde bir kişinin bâdeli âşık olabilmesi için, rüyasında bir pirden bâde alması gerekir (Gedik, 2020, s. 261). Bu tür rüyalar, ilahi bir gönderme veya seçilmişlik olarak yorumlanır.

Filmdeki rüya sahnesi, türbe ziyareti ve bâdeli âşık³⁰ temaları beraber ele alındığında Alevi inanç sisteminde kaderin, kimliğin ve yönelimin rüya yoluyla şekillendiği yönünde bir yapı kurulduğu sonucuna ulaşmak mümkündür.

Bu açıdan bakıldığında Avşar Beyi filmi temelde bir sevda anlatısı sunsa da altında yatan yapılar, Alevi inanç dünyasına ait ritüel pratikler, semboller ve işaretler üzerinden şekillenmiş bir kültürel arka planı barındırıyor gibi görünmektedir.

2.1.2.1.3. Hasan Boğuldu (1990) Filmi Sarı Kız Türbesi Ziyareti

Filmde Emine ile Hasan arasındaki aşk anlatısı, Obalı (Tahtacılar)-Ovalı (şehirliler) ayrımı üzerinden şekillenir. Film, bu iki farklı dünyadan gelen karakterin ilişkisi üzerinden toplumsal bir karşıtlık yaratır ve kültürel temsillerin sınırlarını çizer.

Emine'nin Hasan'a kavuşma arzusu onu, mitolojik ve kültürel yönü güçlü olan Sarıkız Türbesi'ne götürür. Bu ziyaret, bireysel bir dilek ve kültürel bellekteki inanç pratiklerinin tekrardan üretimidir. Sarıkız'a yönelik ziyaret, halk inancında kutsal bir figürle iletişim kurma arzusu olarak değerlendirilir.



Fotoğraf 49 Emine'nin Sarıkız Türbesine gidip Hasan'a kavuşmak için dua etmesi

Sarıkız Türbesine çıkan Emine, iç sesiyle şu sözleri dile getirir: “Sarı Kız, seni çekemeyenler iftira ettiler sana, kötülükte bulundular. Bu dağa bıraktılar seni. Sen buralarda yaşadın. Kaz çobanı olup ermişlere karıştın, burada öldün. “Kaz Dağları”

³⁰ Bâdeli âşık olarak tanımlanan genç, Elif'in sevdiği kişidir ve Avşar Beyi'nin düzenlediği âşık atışmasında diğer köylü âşıklarla beraber sahne alır. Bu atışlarda geçe “dört kapı kırk makam”, “kırkların mekânı nerde” “hızır”, “pirin kimdir” ve “bâdeli âşık” gibi terimlerin kullanılması, doğrudan ifade edilme de Aleviliğe dair kavramsal göndermelere işaret eder.

dediler buralara. Benim halimden ancak sen anlarsın Sarı Kız. Sen bana Hasan'ımın nerede olduğunu söylersin ancak.” Bu iç monolog, Sarıkız efsanesinin filmde anlatılması bakımından önem taşır. Böylelikle mitosla kişisel kader arasında doğrudan bir bağ kurulmuş olur.

Yolcu ve Gök'ün (2021, ss. 392-393) aktardığına göre, Sarıkız efsanesinde genç kızın namusuyla alakalı yapılan haksız suçlamalar sonucu babası tarafından dağa bırakıldığı burada yalnız yaşadığı ve kaz çobanlığı yaptığı anlatılır. Bir gün babası kızını kontrol etmek için dağa çıktığında, Sarıkız'ın deniz suyunu eliyle çektiği kerametini görür ve bu davranışın onun ermişlik derecesine ulaştırdığını anlar. Kızını haksızlık ettiğini fark eden baba, büyük bir üzüntüyle oradan ayrılır. Bir süre sonra çobanlar, Sarıkız ve babasını ölü olarak bulurlar. Rivayete göre bu olaydan sonra Kırklar gelir, semah dönerler ve Sarıkız ile babasının ruhlarının Kırklara karıştığına inanılır. Onların bulunduğu yer, süreç içerisinde kutsal bir ziyaret makamına dönüşür. Bölgedeki Tahtacılar tarafından cem mekânı olarak kabul edilen yer, her yıl 15 Ağustosta gerçekleştirilen toplu ziyaret sırasında, Sarıkız'a dualar edilir, kurbanlar kesilir ve çeşitli inançsal ritüeller icra edilir.

Hasan Boğuldu filminde Sarıkız'a yapılan ziyaret, türbe ritüelinin sinemadaki yansımalarından biridir. Emine'ni Sarıkız'a gitmesi onun bireysel çaresizliğini ve kültürel kodlarla şekillenen kadınlık halini görünür kılar. Türbede gerçekleşen dua sahnesi, bir anlamda dünyevi arzusunun uhrevi yoldan çözümleme çabası olarak okunabilir. Emine'nin dua, ziyaret ritüellerinin sinema aracılığıyla yeniden üretildiği sahnelerden biri olarak değerlendirilebilir.

2.1.2.1.4. Murtaza (2018) Filmi Kaba(k) Abdal Ziyareti

Özgür Sevimli'nin yönettiği *Murtaza* (2018) adlı film, Malatya'nın dağlık bir köyünde yaşayan yaşlı bir çiftin, Murtaza ve görme engelli Sabure'nin yaşamını merkeze alır. Film, mekân tercihi ve karakter yapısıyla Alevi kültürünün taşraya çekilmiş, içe kapanmış dünyasını aktarırken inancın bireysel deneyimle kesiştiği bir ritüel sahnesiyle dikkat çeker. Sabure'nin Kaba(k) Abdal türbesine yaptığı ziyaret inanca ve çaresizlik karşısında anlam üretmeye dönük bir arayış olarak değerlendirilebilir.

Filmin geçtiği köy, Malatya'nın Hekimhan ilçesine bağlı dağlık bir yerleşimdir. Alevi topluluklarının tarihsel süreçte maruz kaldıkları baskı ve dışlama sebebiyle izole coğrafyalarda yaşamayı tercih ettikleri bilinmektedir (Koluaçık, 2021, s. 200). Bu coğrafi tercihler, inançların korunması ve sürdürülmesi açısından bir zorunluluk haline gelmiştir. Film bu açıdan bireysel bir hikâyenin yanı sıra mekânın sosyal ve kültürel yükünü de görünür kılar.

Kızlarının ağır hasta olduğunu İstanbul'dan gelen bir telefonla öğrenen Murtaza, bu durumu Sabure'ye açıklamadan tek başına şehre gider. Kızlarının hayatını kaybetmesiyle sonuçlanan bu ziyaretin ardından köye dönen Murtaza, Sabure'ye kızlarının hastalığının sürdüğünü söyler. Sabure zamanla durumu anlar ve Murtaza'dan onu Kaba(k) Abdal'a götürmesini ister. Bu istek, kızına şifa dilemekten öte sezgisel olarak yaşadığı kaybı kabullenme arayışının bir parçası gibidir.

Filmde türbe "Kaba Abdal" olarak adlandırılrsa da gerçekte "Kabak Abdal" ismiyle anılır. Malatya'nın Kuluncak ilçesine bağlı Alvar köyünde bulunan bu türbe, yöre halkı tarafından kutsal olarak görülür. Kapıdaki kitabeye göre en azından 1852 yılında varlığı kayıt altına alınmıştır (Şahin, 1997). Kabak Abdal'ın Hacı Bektaş-ı Veli tarafından bu bölgeye gönderildiği yönündeki anlatılar, onun yerel bir figür olmasının yanında Bektaşiliğin yayılmasında önemli bir eren olarak kabul edildiğini gösterir (Aksüt, 2012, s. 76).



Fotoğraf 50 Sabure'nin Kaba(k) Abdal Türbesine gidip kızının iyileşmesi için dua etmesi

Sabure'nin Kaba(k) Abdal türbesinde diz çökerek "Hak, Muhammed, Ali Didarı, On İki İmam Katarı" adına dua etmesi, Alevi inanç sistemine gönderme yaparak travmaya karşı yöneltilmiş manevi bir dayanma biçiminin göstergesidir.

Malinowski'ye (1998) göre ritüeller, kişinin doğrudan kontrol edemediği durumlar karşısında devreye girer ve kişiye anlamlı bir düzen hissi yaratır. Belirsizlik, hastalık, ölüm gibi olağan akışa ters durumlarda ritüel, kişinin kaygıyla baş etmesini sağlayan bir güvenlik alanıdır. Sabure'nin türbede ettiği dua, kızının durumunu değiştirmekten çok yaşadığı kaybın ağırlığını taşıyabilmek ve ona anlam atfetmek için yöneldiği bir eylemdir. Bu bakımdan türbe ziyareti, Malinowski'nin (1998) tanımladığı şekliyle kontrol dışı duruma karşı geliştirilen simgesel bir yanıt niteliği olarak değerlendirilebilir. İnancın sağladığı yapısal çerçeve, Sabure'ye hem içsel teselli hem de sosyal bellekte karşılığı olan bir ritüel pratik sunar. Bu bağlamda türbe ziyareti, kişisel acının kültürel kalıplarla ifade bulduğu bir iyileşme alanına dönüşür.

Sabure'nin duasında geçen "Hak, Muhammed, Ali Didarı, On İki İmam Katarı" ifadeleri geleneksel bir söylem tekrarından ziyade inanç sistemine ait kutsal figürlerle kurulan bağ üzerinden, yaşanan travmanın ruhsal düzlemde anlamlandırılma çabası olarak okunabilir. Alevi inanç sisteminde, sıkıntılı anlarda da başvurulmuş bu isimler, kişiye yalnız bırakılmadığı duygusunu sunar, kutsal figürlerle kurulan manevi temas, yaşanan olayın kutsal anlam evreni içerisinde değerlendirilmesine olanak sağlar. Sabure'nin yöneldiği bu isimler, topluluğun tarihsel ve kutsal dayanaklarını temsil eder. Bu bağlamda dua, kişisel düzeyde kaybın etkisini hafifletmeye, sosyal düzeyde ise aidiyet duygusunu tekrardan pekiştirmeye hizmet eder.

Murtaza filmi, bu yönüyle Alevi-Bektaşî inancında türbe ziyaretlerinin sahip olduğu çok yönlü anlam alanını sinemasal bir anlatıya dönüştürür. Kutsal mekânların dini, sosyal ve psikolojik işlevlere de sahip olduğunu gösterir. Sabure'nin ziyareti, bireysel bir kayıpla yüzleşme ve onu dönüştürme çabasının kolektif bellekteki izdüşümü olarak görülebilir.

2.1.2.1.5. O Da Beni Seviyor (2001) Filmi Türbe Ziyareti

O Da Beni Seviyor (2011) filmine dair değerlendirmeye daha önce Cem ritüeli çerçevesinde yer verilmişti. Bu bölümde ise, filmdeki türbe ziyaretiyle dikkat çeken yapısal özelliklerden biri, türbe ile cem mekânının aynı alanda konumlanmış olmasıdır. Meydan evi olarak adlandırılabilen bu yapı, kurumsallaşmış bir cemevi formu taşımasa da köyde yaşayan inançlı kişilerin bir araya gelerek hem türbe ziyareti

hem de cem ritüeline katıldıkları bir ortak alan sunar. Bu ortaklık, fiziksel bir komşuluk olmanın ötesinde ritüel süreklilik ve geçiş açısından da anlamlıdır.

Esma'nın köydeki bu yapıya ilk kez gelişiyle beraber seyirci de geleneksel bir inanç mekânının sınırları içerisine dahil olur. Filmdeki yapı, modern anlamda kurumsallaşmış bir cem evinden ziyade köy ortamında yer alan bir meydan evidir. Bu meydan evine bitişik bir türbe bulunur. Ziyaretçiler, bu türbenin önünde dua ederler ve niyazda dururlar. Ardından yan odaya geçerek cem ritüeline dahil olurlar. Böylelikle türbe ziyaretiyle cem pratiği aynı yapının farklı alanlarında art arda gerçekleşmiş olur.



Fotoğraf 51 Esma ve taliplerin türbedeki tabutun başındaki gevher toprağını ağızlarına sürerken

Filmde geçen türbe sahnesinde, ziyaretçilerin mezarın başucunda bulunan kaptan aldıkları beyaz renkli bir maddeyi ağızlarına sürdükleri görülmektedir. Filmde bu maddenin ne olduğuna dair açık bir ifade yer almamakla beraber, sahnenin bağlamı göz önünde bulundurulduğunda bunun halk arasında “gevher” olarak bilinen ve türbenin ayak ucundan alınan beyaz toprak olabileceği düşünülebilir. Gevher, Anadolu'nun çeşitli inanç uygulamalarında kutsal kabul edilen türbe toprağına verilen isimlerden biridir ve koruyuculuğına, şifa verildiğine inanılır. Bu inanç, Yılmaz'ın (2019, ss. 588, 593) da söylediğı gibi, kutsal kabul edilen bedenden çevresine kutsallığı sirayet ettiğı düşüncesine dayanır. Mezar çevresindeki toprak, kutsal varlığın manevi tesirini taşıyan bir unsur olarak kabul görür ve ziyaretçiler bu toprağı, bedeninin korunması, hastalıklardan arınma ya da yaşamın çeşitli eşliğinden geçme gibi amaçlarla

kullanılabilir. Bu bakımdan filmdeki türbe sahnesi, doğrudan açıklanmamış olsa da halk inançları çerçevesinde şekillenen bir ritüel pratiğin sinemasal bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

İnanç mekânları ibadet alanları olmasıyla beraber, toplumsal belleğin canlı tutulduğu, dini aidiyetin sürdürüldüğü zeminlerdir. Bu tür mekânlar, kişinin kendisini ait hissettiği toplulukla ilişkisini kuvvetlendirir. Ortak inanç ve pratikler çerçevesinde şekillenen bu alanlar, cemaat bilincini pekiştirir. Ziyaretler ve katılım sağlanan ritüeller de bu açıdan daha çok anlam kazanır (Uygur, 2020, s.67). Bu bakımdan, türbe ve cem ritüelinin gerçekleştiği meydan evinin bir aradalığıyla kurulan mekânsal bütünlük, inançsal ve sosyal bir birlikteliği ifade eder.

Esmâ'nın türbe ziyaretiyle başlayan ve ardından cem ortamıyla devam eden sahneler, inanç mekânının fiziksel sınırları içerisinde birbirini tamamlayan iki ritüel pratiğinin bir arada kurgulandığını gösterir.

2.1.2.1.6. Halef (2018) Filmi Türbe Ziyareti

2018 yılında Murat Düzgüoğlu yönetmenliğinde çekilen *Halef* (2018) filmi, atalarının yaşadığı topraklara dönen Mahir'in, geçmişte kuyuya düşerek ölen abisi Halef'in reenkarnasyonu olduğu iddia edilen genç Halef'in ruhani kimliğiyle çatışma içine girer. Film, rüyalar, türbe ziyaretleri, kurban, muska ve şifalı taş gibi semboller vasıtasıyla Arap Aleviliğine ait örtük temsillerle zenginleştirilmiştir.



Fotoğraf 52 Mahir'in türbe ziyareti ve türbenin duvarlarını öpmesi



Fotoğraf 53 Mahir'in şeyhi ziyaret etmesi ve türbedeki şifalı taşı beyindeki tümör olan yere sürmesi

Film doğrudan bu inanç yapısından söz etmese de mekânsal ve ritüel göstergeleriyle özellikle Hatay-Adana-Mersin hattında yaşayan Arap Alevilerinin yani Nusayrilerin³¹ inanç pratiklerini çağrıştıran sahnelerle dikkat çeker.

Mahir'in türbe ziyareti, ölüme karşı duyduğu korkuyu dönüştürme çabası olarak yorumlanabilir. Reenkarnasyon ve şeyhin dediklerine inanmayan Mahir, hastalığı ilerledikçe sığınma noktası olarak türbeye gider. Şeyhi ziyaret eder, türbenin taş duvarlarını öper, şifalı taşı başına sürer. Bu sahnede atalarla sembolik bağ kurulur. Veli figürünün ruhani gücünden yardım isteme arzusu, Mahir'in iç dünyasında yaşadığı huzursuzluğun hafifletilmesi için başvurduğu bir yöntemdir. Taşın dayanıklılığı ve sürekliliği, onu insanlık tarihi boyunca anlam yüklenen bir varlık haline getirmiştir. Bazı taşlar, sıradan görünümlerine rağmen belirli bir yerle veya temsil ettikleri bir düşünceyle ilişkilendirilerek saygı görmüştür. Bu durum, onların fiziksel özelliklerinden çok yüklenen anlamlarıyla alakalıdır. İnsanlar, taşlara geçmişle bağ kurmak ve ruhani bir güce yaklaşmanın bir yolu olarak da yönelmişlerdir (Yalçinkaya, 2020, s. 165)

³¹ Alevilik adlandırılmasının kapsayıcılığı sadece tarihsel süreçlerle sınırlı kalmamış, kimi zaman Caferilik, Şîilik ve Nusayrîlik gibi farklı yapılar da bu başlık altında değerlendirilmiştir. Ancak bu yapılar arasında ciddi ayrımlar bulunduğu unutulmamalıdır. Alevilik; sözlü kültürle aktarılan, yazılı bir doktrine dayanmayan, ritüel uygulamalarıyla biçimlenen bir inanç yapısıdır. Nusayrîlik ise Arapça metinlerle şekillenmiş, imamet anlayışına dayalı, bâtinî yorumlarla donanmış farklı mezhepsel yapılanmayı temsil eder. Zâhir-bâtın ayrımı, hulûl, te'vil, takiyye gibi düşünsel kavramlar bu mezhebin inanç sisteminin temelini oluşturur (Ersal, 2016, ss. 31-36; Yolcu, 2023, ss. 87-101).



Fotoğraf 54 Mahir türbede kurban adağı yaptıktan sonra kurban ona manevi destek vermek için ruh şeklinde gelir

Erdem Akın'ın (2020, s. 256) da belirttiği gibi, geçmişte yaşamış ulu kişilerin etrafında şekillenen veli inancı, atalar kültünün İslami çerçevede tekrardan şekillenmiş halidir. Kurban ritüelleri de bu açıdan, ataların hoşnut edilmesi, kişinin manevi bütünlük arayışının desteklenmesi ve toplumsal aidiyetin pekiştirilmesi açısından önem taşır. Mahir'in türbede kurban adak etmesinin altında bu niyet yatar. Öyle ki filmde de kurban adak edildikten sonra ruh şeklinde Mahir'in yanına gelir ve ona destek olur.



Fotoğraf 55 Türbede Mahir'in kurbanı için yapılan lokma hizmeti

Mahir'in kurbanının kesilmesinin ardından kadınlar toplanır ve büyük bir kazanda lokmalar pişirilir. Yemekler ortak bir emeğin ürünüdür. Bireysel farklılıklar bu alanda ortadan kalkar.

2.1.2.1.7. Şellale (2001) Filmi Türbe Ziyareti

Semir Aslanyürek'in yönettiği film, 1960 yılında gerçekleşen 27 Mayıs Askeri Darbesinden hemen önce Hatay'ın Harbiye beldesinde geçen olayları konu alır. Film, geniş bir aileyi merkeze alarak dönemin politik kutuplaşmalarının gündelik yaşamdaki etkilerini ve bireyler arasındaki ilişkilerin yansımalarını ironik bir anlatımla ele alır. Bu siyasal arka planın yanında film, Arap Aleviliğine (Nusayrilik) özgü ritüel pratiklerin ve kutsal mekân algısının da alenen söylemese de örtük temsiline sahne olur.



Fotoğraf 56 Selma'nın türbe ziyareti ve oğlunun kabuslarına derman olsun diye şeyhten yardım istemesi

Ana karakter Selma, sürekli kabuslar gören oğlunu bu türbeye götürür. Ziyaret sırasında türbe içinde buhur yakar, sandukanın çevresinde dolaşır ve dua eder. Bu davranışlar, oğlunun yaşadığı ruhsal çöküntüyü fiziksel yöntemlerden ziyade sezgisel bir maneviyat zemini üzerinden çözümleme niyetinin göstergesidir. Malinowski'nin (1990) ileri sürdüğü gibi kişiler belirsizlik, tehlike veya kontrol edemedikleri durumlarla karşılaştıklarında, ritüele başvurarak bu durumları anlamlandırma ve kontrol altına alma çabasına girerler. Bu bağlamda Selma'nın türbeye yönelmesi inançsal bir refleks ve annelik deneyimi içinde kutsal olandan medet umma arzusudur.

Ziyaret ritüelinin sergilenişinde buhurun özel bir anlamı vardır. Nusayri inanç sisteminde buhurdan çıkan dumanın, duaların ve dileklerin Tanrı katına ulaşmasında aracı olduğu düşünülür. Yüner'in (2021, s. 3804) belirttiği üzere buhur, ritüelin kokusal ve görsel bir ögesi olmanın yanında doğurganlık, bereket ve metafizik bağ

kurma araçlarından biridir. Selma'nın türbe içinde buhuru yakması ve oğlunun üzerine doğru üflemesi, bu inanca uygun şekilde gerçekleştirilen bir şifa arayışıdır.

Filmde en ilgi çekici unsurlardan biri de şeyh figürüdür. Arap Aleviliği inancında şeyhler ya da şuhlar, ibadetlerin düzenlenmesinden bâtinî bilgilerin aktarımına kadar çok yönlü işlevler üstlenen dini liderlerdir (Keser, 2014, ss. 100-102). Ancak filmdeki şeyh, Weber'in (2012) otorite kuramı bağlamında geleneksel ve karizmatik otoritenin karikatürize edilerek meşruiyetini kaybettiği bir temsil olarak sunulur. Weber'e göre geleneksel otorite, geçmişe dayanan kutsal düzenin temsilcileri aracılığıyla işler; karizmatik otorite ise kişinin olağanüstü güçlerine duyulan inançla meşruiyet kazanır. Filmdeki şeyh ise bu iki otorite biçimini bir ara taşır gibi görünse de ritüelin icrası sırasında sergilediği abartılı ve başarısız davranışlarla bu otorite biçimlerini boşa düşüren bir figür haline gelir.



Fotoğraf 57 Şeyh küçük çocuğun içindeki cini çıkartmayı çalışırken çocuktan ve annesinden dayak yer

Türbe ziyareti, niyazlaşma, muska, dua, cin çıkarma ve Kur'an'la şifa dağıtma gibi ritüel pratikler ilk etapta Weber'in karizmatik otoritenin kutsallıkla meşrulaştırıldığı yönündeki çözümlemesiyle uyumlu görünse de bu pratiklerin sinemasal olarak gülünçleştirilmesi, seyircide dinsel otoriteye karşı eleştirel bir mesafe üretir. Şeyhin dua esnasında çocuğun saldırısına uğraması, sakalının çekilmesi, annenin şeyhi dövmesi gibi sahneler, ritüelin artık saygı ve kutsiyet üretmediğini aksine otoritenin trajikomik bir çözümlemeye uğradığını gösterir. Bu durum Weber'in karizmatik otoritenin zamanla rutinleşerek sıradanlaşabileceği, meşruiyetini yitirebileceği ve halk nezdinde etkisini kaybedebileceği yönündeki tespitleriyle örtüşür. Ritüelin ve otoritenin bu şekilde temsil edilmesi, dini liderliğin modern

eleştirel bilinç karşısında çözülmesi manasına gelir. Film, bu bakımdan ritüelin kutsal anlamından sıyrılarak absürt ve komik bir performansa dönüşmesini, dinsel otoritenin geçerliliğinin sarsılması üzerinden işler.



Fotoğraf 58 Kadının kocasının şiddetinden kaçmak için sandukanın yanına gelmesi

Filmde başka bir kadın karakterin sahnesi, kutsal mekânın farklı bir işleve sahip olduğunu gösterir. Bu kadın, kocasının şiddetinden korunmak için sandukanın etrafında dönmeye başlar. Adam, kadına fiziksel olarak müdahale etmeye niyetlense de onun kutsal nesneyle kurduğu temas karşısında duraksar, sandukayı öper ve kadına dokunmaz. Bu durum, kutsal nesnenin koruyucu işlevini gözler önüne serer. Eliade'ye (1991) göre ritüel, insanı gündelik ve sıradan olandan çıkararak onu kutsal olanla temas ettiren bir yapıdır. Bu temas, geçmişteki mitik zamanlara dönüş anlamı taşır. Dolayısıyla kutsal mekân ayrımı bağlamında yorumlandığında sandukanın bulunduğu yer profan (gündelik) mekândan ayrılarak korunaklı bir alan haline gelir. Kişi burada fiziksel ve ruhsal bir güvenlik hissine kavuşur.

Sonuç olarak *Şellale* (2001) filmi, Arap Aleviliği inanç sistemine dair ritüel ve figürleri görselleştirerek inancın gündelik yaşam içindeki işlevinin nasıl dönüşüme uğrayabileceğini anlatır.

2.1.2.1.8. Babamın Sesi (2012) Sewiyan Dağı Ziyareti

Yönetmenliğini Orhan Eskiköy'ün ve Zeynel Doğan'ın yaptığı 2012 yapımı *Babamın Sesi* adlı film, Alevi topluluğuna yönelik baskının ve şiddetin bireyler

üzerindeki etkisini yalın ve içe dönük bir anlatıyla işler. Film, Maraş Katliamı'nı ilk kez ele alan yapımlardan biridir. Anlatı, dağdaki oğlu ve kentte yaşayan annenin kör bir sessizlik içinde geçmişle ve birbirleriyle yüzleşmeyle kurdukları ilişkiyi izleyiciye sunar. Bu sessizliğin kaynağı, filmde doğrudan ifade edilmese de 1978 de Kahramanmaraş'ta yaşanan Alevi kıyımına dayanmaktadır. Bu yönelim, yönetmenlerin kendi aile hafızalarına ve yaşadıklarına dayanan bir deneyimin sinemasal ifadesidir (Koluçık, 2021, s 268).



Fotoğraf 59 Base'nin Sewiyan Dağına çıkıp taşları üçleme şeklinde dizmesi ve oğlu için dua etmesi

Hasan'ın dağa çıkmasının ardından annesi Base, kutsal kabul edilen Sewiyan ziyaret yerine gider. Zaza ve Aleviler arasında önemli bir yer tutan bu mekân, dua ve niyaz için tercih edilen alanlardan biridir (Halis, 2023, s. 248). Base, burada üç taşı üst üste koyar ve Hak, Muhammed ve Ali'yi temsilen üçleme şeklinde dua eder. Bu eylem, Alevi inancında üçlü inanç yapısını sembolize ederken bireysel bir dilek ve yakarının da ifadesidir (Koluçık, 2021, s. 269)

Bu ritüel doğrudan toplulukla veya dedeyle beraber gerçekleştirilmez. Tamamen içsel bir ihtiyacın, kişisel bir çağrının sonucudur. Malinowski'nin (1990) görüşüyle değerlendirildiğinde kişinin denetleyemediği bir durum karşısında psikolojik bir arayışla sığındığı bir aracı uygulamadır.

Akın'a göre (2020c, ss. 180-190), taş/kaya kültü, eski Türk halk inancından günümüze uzanan ve kutsal mekânlar etrafında şekillenmiş halk inancı pratikleriyle

yaşatılan bir yapıdır. Bu inanç sisteminde taş dizme, taş öpme, delikli taştan geçme, taş yapıştırma gibi eylemler dileklerin kabulü için kullanılır. Base'nin taş üzerine taş koyarak dua etmesi, bu kadim geleneğin bireysel düzlemdeki bir yansımasıdır.

Filmde Alevi inancına dair gözle görülür semboller sınırlıdır. Sewiyan ritüeliyle beraber bu inanca dair ritüelik bir görünürlük kazanılır. Sessizlik, yas ve bekleyiş iç içe geçmiş durumdadır. Anne figürü ise bu çaresizliği inancıyla yoğurarak anlamlı kılmaya çalışır.

2.1.2.1.8. Lal (2013) Sisler Vadisindeki Türbe

Semir Aslanyürek'in yönetmenliğinde çekilen *Lal* (2013) filmi, Yılmaz Güney'in anısına hazırlanmış bir sinema yapımıdır. Filmde, Arap Aleviliğine özgü kültürel ve inançsal unsurlar dolaylı bir şekilde sinema anlatısına uyarlanmıştır. 1970'li yıllarda Antakya'nın kırsalında yaşayan, sinemaya ilgi duyan iki çocuğun yaşamından kesiti merkezine alır. Cemal ve Süleyman adlı bu çocuklar, küçük olmalarına rağmen Adana'ya gelen Yılmaz Güney'i görmek ve onunla bir hatıra fotoğrafı çekinip tüm arkadaşlarına büyüklüklerini kanıtlamak adına gizlice yola çıkarlar.

Bu yolculuk sırasında çalışmayı ilgilendiren bölüm, yollarını kaybedip Sisler Vadisi'ne ulaşmaları ve burada karşılaştıkları derviş figürüdür.



Fotoğraf 60 Sisler Vadisindeki derviş ve işaret ettiği türbe

Sisler içinde beliren dervişin kimliği belirsizdir. Sesi belirgindir, erkek figürü olarak sunulur ama yüzü açık bir şekilde görünmez. Bu figür, çocuklara gitmeleri için uzaktaki bir türbenin yolunu gösterir ve o anda orada aşure (hırısı) yemeğinin bulunduğunu söyleyerek yön gösterir. Bu yönlendirme, coğrafi bir bilgi aktarımından ziyade inançsal ve simgesel düzeyde bir rehberlik işlevi üstlenir. Arap Aleviliği inanç

sisteminde türbeler, inanç pratiğinin merkezinde yer alan kutsal yapılar olmanın da ötesinde kolektif belleğin ve sosyal kimliğin oluştuğu mekânlar olarak değerlendirebiliriz.

Dervişin yönlendiği türbede yapılan aşure yemeği, bu inanç sistemine özgü bir ritüel biçimdir. Özellikle Samansağ, Antakya, Adana ve Mersin gibi bölgelerde “hırısı” olarak adlandırılan bu yemek, Anadolu’daki klasik aşureden ayrılarak keşkek kıvamında hazırlanır ve ritüel bağlamında özellikle bayramlarda dağıtılır (Koluaçık, 2021, s. 193)

Bu sahnede çocukların türbeye ulaşmaları, orada aşure yemeleri ve derviş figürüyle karşılaşmaları, kişisel bir arayışın kolektif inanç kodlarıyla kesiştiği bir anlatı alanı sunar. Jung’un kriz anlarında ortaya çıkan yardımcı arketip anlayışı uyarınca bu derviş, fiziksel bir yön gösterici ve çocukların içsel kararsızlık dönemlerinde anlam arayışlarını temsil eden bir rehber figür niteliği taşır (Koluaçık, 2021, s. 193). Sahne yapılandırılmış klasik bir ritüel formu sunmamakla birlikte, mekânsal atmosferi, sembolik figürleri ve sözlü yönlendirmeleriyle ritüele yakın bir anlatım yapısı kurar.

2.1.2.2. Gülbank

2.1.2.2.1. Murtaza (2017) Filmi Sabah Güneşine Yapılan Niyaz ve Okunan Gülbank

Murtaza filminde Sabure adlı yaşlı kadının her sabah güneşe yönelerek gerçekleştirdiği dua ve niyaz hareketi, Alevi inanç sisteminde kişinin gündelik yaşamla inançsal bağının iç içe sürdürebildiğini gösteren güçlü bir sahnedir.



Fotoğraf 62 Sabure'nin güneşe niyaz etmesi ve dua okuması

Sabure'nin sabah güneşine dönerek okuduğu gülbank şu şekildedir:

*“Bismişah Allah Allah,
Sabahlar hayrola, hayırlar fet ola, şerler def ola. Münkir, münaфіk, dertlerimize
dert vere. Hazreti Hızır yanımızda hazır ola. Ya Allah, ya Muhammed, ya Ali.
Bismişah Allah Allah. Erenler, sabahlar hayrola, hayırlar fet ola. Münkir,
münaфіk yuf ve mat ola. Niyazımız kabul ola. Muradımız hasıl ola. Şah-ı Merdan
On İki İmam yardımcımız ola. Hazreti Pir Efendimiz hayırlar verdikçe vere. Şah-
ı Abdal Musa Sultan gözcümüz ve bekçimiz ola. Kaygusuz Abdal himmeti
üzerimizde hazır ve nazır ola. Allah eyvallah, gerçekler demine.”*

Bu gülbankta, Aleviliğin temel kutsal üçlemesi olan Allah-Muhammed-Ali'ye yönelimin yanı sıra On İki İmamlar, Pir, Abdal Musa, Kaygusuz Abdal gibi inançsal zincirin önemli halkaları da çağrılmaktadır. Dua, gün doğumuyla beraber başlayan zamanın kutsallığını vurgularken kişinin tarihsel ve manevi aidiyetle kurduğu bağı görünür kılar.

Alevi inanç sisteminde ikrar kavramı, Weberyen (1999) anlamda içselleştirilmiş bir “ahlaki disiplin” olarak yorumlanabilir. Weber'e göre, özellikle Protestan etik geleneğinde dinsel sorumluluk, dışsal ayinlerden çok bireyin gündelik yaşamındaki tutumlarına yansır. Dürüstlük, çalışkanlık ve sade yaşam gibi davranışlar Tanrı'ya yakınlığın göstergesidir. Bu açıdan ikrar, bir sözün de ötesinde kişinin yaşamını kapsayan, dışsal baskıya ihtiyaç duymadan sürdürülen bir etik taahhüt olarak görülebilir. Filmdeki yaşlı kadının bir ibadet için mekâna ihtiyaç duymadan ibadetini yapması bu durum ile yakından örtüşmektedir.

2.1.2.2.2. Zer (2017) Hızır Gecesi Sabahı Güneşe Niyaz ve Gülbank Okuma

Tunceli coğrafyasının dağlık, doğayla iç içe yapısı içerisinde şekillenen sahnede, yaşlı bir kadının güneşe dönerek dua etme ritüeli gerçekleşir. Hızır Gecesi'nin ertesi sabahında gerçekleşen bu sahne, insan ile doğa arasında kurulan sembolik ilişkinin görsel bir ifadesidir.



Fotoğraf 63 Hızır Gecesi sabahı güneşe niyaz etme ve ağacın etrafında dönme ritüeli

Kadın, evinin bahçesindeki ulu bir ağacın çevresinde dönerek güneşe niyaz eder ve Zazaca³² şu sözleri söyler:

“Ey ulu güneş, tüm bitkilere, börtü böceğe, dağlara, taşlara, vahşi kurda bile bütün insanlığa, konu komşuya, fakir fukaraya ışığınla can ver.”

Bu dua, Hızır gecesinin ardından gelen günün kutsallığına gönderme olarak okunabilir. Alevi inancında Hızır gecesi, himmet ve dilek gecesi olarak görülür, sabahı ise bu niyetlerin kabulü için arınma, umut ve teslimiyet vaktidir. Kadının duası kendisi ve tüm varlıkları kapsayan ışık ve can talebi taşır. Bahçede yer alan ulu ağacın etrafında dönerek edilen bu dua, Alevi inanç sisteminde doğaya karşı saygı, kutsal zaman bilinci ve toplumsal bütünlük açısından yorumlanabilir.

Kadının davranışı Weber'in (1999) ritüel anlayışı bağlamında değerlendirildiğinde kurumsallaşmış ibadet mekânlarından bağımsız bir ibadet söz konusudur. Bu ibadet biçimi, Murtaza filminde olduğu gibi ritüelin ahlaki iç disipline dönüşmesiyle örtüşür. Ritüel, kişinin iç dünyasını destekleyen, etik bir eylem biçimi olarak karşımıza çıkar. Kadının duası, doğayla kurulan ilişkide manevi temizlik, umut ve niyetin sembolü haline gelir.

³² Bu sahnenin gerçekleştiği yer, tarihi Dersim olarak tanımlanan ve yalnızca bugünkü Tunceli iliyle sınırlı kalmayan geniş bir coğrafyadır. Bu bölge, Bingöl'ün Kiğı, Erzincan'ın Tercan, Erzurum'un Hınıs ve Mus'un Varto ilçelerini de içine alır. Bu yörede yaşayan halkın büyük bir kısmı Zazaca ya da Kurmancî konuşmaktadır (Wakamatsu, 2014, s. 20-21). Dolayısıyla filmdeki Zazaca dua, bölgenin yerel kültürüne ve inanç diline sadık kalınarak aktarılmıştır.



Fotoğraf 64 Hızır Gecesi yüksek bir yere yerleştirilen unun sabah olunca Hızır tarafından el izi olup olmadığı kontrol edilmesi ritüeli

Filmde Hızır Gecesine ait başka inanç pratiklerine de yer verilir. Bu gece, Alevi topluluklarca her yıl şubat ayının 13’ünden itibaren üç gün boyunca oruç tutulan ve kutlanan kutsal bir zaman dilimidir (Wakamatsu, 2014, s. 21). Himmet, bereket ve dileklerle ilişkilendirilen bu geceyi takip eden sabah, ruhsal arınmanın ve yeni bir zamanın başlangıcıdır. Filmdeki “rüyada görülen kişiyle evlenmek için su içmeden yatmak” veya “Hızır’ın elini koyması için yüksek yere un koymak” gibi uygulamalar, James Frazer’ın (2004) “duyusal büyü” (sympathetic magic) kuramı ile örtüşebilir. Çünkü fiziksel bir eylem, ruhsal bir sonucu çağırır.

Frazer’a göre (2004, s. 14) duyusal büyü, benzerlik ya da temas yoluyla yapılan sembolik eylemler aracılığıyla doğa olaylarını etkileme inancına dayanır. Yağmur duasında suyun ağızla püskürtülmesi gibi taklit temelli pratikler, doğadaki sonucu sembolik olarak tetiklemeye yöneliktir. Filmdeki söz konusu uygulamalar da benzer şekilde, görünmeyen bir gücü etkilemek üzere sembolik eylemlerle gerçekleştirilen geleneksel pratikler olarak değerlendirilebilir. Susuz kalmak, rüyada görülecek kişiye dair bir işaret elde etmeye yönelikken una el izi bırakılması, gelecekte bir iz arama ve bereket çağırma amacı olarak yorumlanabilir. Bu pratiklerin her biri, bireysel olduğu kadar ve topluluğun kolektif hafızasında da yer etmiş geleneksel davranış kalıpları yansıtır.

Bu ritüellerin temelinde yer alan Hızır inancı, halk inançlarında ve İslam kültür tarihinde de köklü bir yere sahiptir. Kur’an’ın Kehf suresinde Hz. Musa ile birlikte anılan bu figür, sıradan zaman ve mekân sınırlarını aşan, yardım ve bereketle ilişkilendirilen bir kişilik olarak düşünülür. Halk arasında “Hızır gibi yetişmek”, “Her

misafiri Hızır bil” gibi deyimlerle anılan Hızır, zorda kalanlara yardım eden, evlere bolluk ve umut getiren bir kurtarıcı olarak tasvir edilir. Onun “ab-ı hayat” yani ölümsüzlük suyunu içtiğine zamanın ve mekânın sınırlarında bağımsız hareket edebildiğine inanılır (Altınok, 2007, s. 10-11)

Alevi öğretisinde de Hızır benzer şekilde kabul görür. Doğanın canlanışında ve insanın iç dünyasına hitap eden bir güç olarak düşünülür. Hızır’ın Hz. Musa ile olan ilişkisi, Alevi gelenekte bilgeliğin ve hakikate ulaşmanın mecazi anlatımı olarak yorumlanır. Bu bakımdan Hızır, maddi sıkıntıların ve manevi arayışların da rehberi konumundadır. Onun etrafında şekillenen bu inanç ve ritüel ağı, Aleviliğe özgü bir manevi kült yapısının parçası haline gelir (Wakamatsu, 2014, s. 22)

Sonuç olarak Zer filminde güneşe niyaz ve gülbank okunması, doğayla kurulan ritüel ilişkiyi ve Aleviliğin doğa merkezli ancak aynı zamanda toplumsal ve ahlaki derinliğe sahip ritüel yapısını görünür kılar.

2.1.2.3. Semah (Cem Ritüeli Dışında)

2.1.2.3.1. Yunus Emre: Aşkın Sesi (2014) Filmi Dergâhın Avlusundaki Semah Sahnesi

2014 yılında Kürşat Kızıbaz’ın yönetmenliğinde sahneye getirilen *Yunus Emre: Aşkın Sesi* filminde, Yunus’un aşka ulaşmak için çıktığı yolculuk konu edilir. Filmde Yunus’un Hacı Bektaş Veli, Tapduk Emre, Mevlâna, Barak Barak Baba ve Sarı Saltuk gibi figürlerle tanışması ve sonucunda tekrardan Tapduk Emre’nin dergâhına dönmesi üzerinden manevi bir seyir örgüsü vardır.

Film, Yunus’un Alevi kimliğini belirsiz bırakmakta ya da görünür kılmaktan çekinmektedir. Bu yaklaşım, filmin bütününe sirayet eden bir temsil kırılması yaratmaktadır. Yunus’un filmde Hacı Bektaş’ı tanıımıyormuş gibi gösterilmesi, onun inanç silsilesinden uzak bir figür olarak gösterilmesiyle sonuçlanır. Aynı zamanda

Hacı Bektaş’a “beyim, şeyh”³³ diye hitap edilmesi ve “Kim ola ki bu Hacı Bektaş?” sözleri, geleneksel kaynaklarla örtüşmeyen bir anlatıdır (Halis, 2023, s. 221).

Yunus’un inanç silsilesi Tapduk Emre, Barak Baba ve Sarı Saltuk üzerinden Hacı Bektaş Veli’ye kadar uzanır. Sözlü gelenek, menkıbe anlatıları ve Velayetname’deki bilgiler bu silsileyi desteklemektedir (Ersal ve Akın, 2016, s. 173). Buradan hareketle, Yunus Emre’nin eserlerinin yanı sıra seyr-ü sülûkü ve bağlı olduğu ocaklar da göz önünde bulundurulduğunda, onun Alevi inanç sisteminde yer aldığı yönünde güçlü kanıtlar olduğu görünmektedir. Dolayısıyla Yunus’un geleneksel anlamda Ortodoks bir İslam çizgisine yerleştirilmesi, tarihsel ve inançsal gerçeklikle örtüşmemektedir.



Fotoğraf 65 Hacı Bektaş Veli dergâhının avlusunda cem ritüeline uygun olmayan şekilde semah dönülmesi

Filmdeki semah sahnesi ise Hacı Bektaş Veli dergâhında gerçekleşir. Sahne, sadece erkeklerden oluşan bir grubun açık avluda bağlama eşliğinde semah dönmesiyle kurgulanmıştır. Bu sahne, ritüelin bağlamından koparılarak bir folklor öğesi haline gelmesinin somut bir örneği olarak değerlendirilebilir. Oysa semah, Alevi inanç sisteminde cem ritüelinin bir parçası olarak, toplulukla ve niyetle beraber icra edilir. Semahın bu bağlamsız sunumu, onun ibadet içeriğinin yitirilerek gösterilmesine sebep olur (Koluaçık, 2021, s. 196; Halis, 2023, ss. 222-223).

Aynı zamanda kadınların semah sahnesinde yer almaması da dikkat çekicidir. Çünkü cem ritüelinde ve doğal olarak semah ritüelinde de kadın ve erkek bir arada

³³ Bu durum Alevi terminoloji açısından uyumsuzluk gösterir. Çünkü gelenekte Hacı Bektaş’a “pir” veya “hünkâr” denir. Şeyhlik, daha çok Nakşibendi geleneğinde gelişen bir kavramdır ve Hacı Bektaş’ın yaşadığı dönemde böyle bir yapı bulunmamaktadır (Koluaçık, 2021, s. 196)

bulunur. Kadınların ibadet ortamından dışlanması yalnızca bu sahne ile sınırlı değildir; Tapduk Emre'nin dergâhında da kızı Balım Sultan³⁴ dışında neredeyse hiç kadına rastlanılmamaktadır. 1989 yapımı *İçimizden Biri: Yunus Emre* adlı filmde cem sahnelerinde ve kamera önünde kadın erkek eşitliğinin daha görünür bir şekilde sunulduğu düşünüldüğünde bu 2014 yapımı filmin kadınsızlaştırılmış ibadet temsili düşündürücüdür.

Semahın icra edildiği dergâhın avlusu, filmde cami minaresiyle beraber gösterilmiştir. Bu durum ise açık bir şekilde tarihsel çarpıtmaya işaret eder. Hacı Bektaş dergâhına cami 1826 yılında, II. Mahmut döneminde ve Alevi toplumunun isteği dışında eklenmiştir (akt. Halis, 2023, s. 222). Üstelik cami, Hacı Bektaş tekkesine atanan ilk Nakşibendi şeyhi Hacı Mehmed Said Efendi'nin isteğiyle yapılmıştır. Camiye ilaveten, şeyhin kalacağı harem bölümü de eklenmiştir. Bu durum, dergâhın zaman içerisinde baskın din anlayışına göre düzenlenmeye çalışıldığının göstergesidir (akt. Koluçak, 2021, s. 196).

Filmde Yunus'un dergâha girdiği sahnede minarenin özellikle vurgulanması, izleyicide yanlış bir algı oluşturur. Konu hakkında bilgi sahibi olmayan izleyicide Alevi inancının camiyle ilişkili olduğu düşüncesini yaratabilir. Oysa tarihsel kaynaklar, söz konusu yapının dönemde mevcut olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu tercihin bilinçli yapıp yapılmadığı net değildir ancak gerçeklikten uzak bir görsel sunum ortaya çıkmıştır.



Fotoğraf 66 Yunus Emre'nin Hallac-ı Mansur'un elinden dem içmesi

³⁴ Tapduk Emre'nin kızı olarak Bacım Sultan yerine Balım Sultan adının kullanılması da tarihsel olarak bir hatadır. Balım Sultan, 16. yüzyılda Bektaşiliğin kurumsallaşmasında etkili olan, Tapduk Emre'nin yaşadığı dönemde yaşamayan bir şahsiyettir (Halis, 2023, s. 169)

Alevi inanç dünyasında dem, günlük yaşamda “içki” olarak adlandırılan maddi bir unsurun ötesinde, ritüel bağlamda aşkın ve kutsal olanın taşıyıcısı olarak kabul edilir. Bu sembolik içim özellikle Miraç anlatısına dayalı olarak anlamlandırılır. Rivayete göre ilk dem, gökten inen yeşil bir elin ezdiği üzümle oluşmuştur ve bu yönüyle dünyevi bir nesneden çok batını aleme geçişin anahtarı olarak görülür. Kırklar Cem’i anlatısında Hz. Muhammed’e sunulan dem, onun eliyle kırklara dağıtılır ve bu üzüm tanesinden olan engürden de kırkı da sarhoş olup semah dönmeye başlamıştır. Dem bu anlatmaya dayalı olarak kutsiyet kazanır. Bu açıdan dem; hakikat arayışının, aşkınlık deneyiminin ve birlik düşüncesinin ritüel taşıyıcısıdır. Ersal’ın³⁵ (2016b, ss. 128-129) vurguladığı gibi hak aşkına ulaşmanın yollarından biri de pir elinden dolu içmekle olur.

Filmde yer alan, Hallâc-ı Mansûr’un Yunus’a bir içecek sunduğu ve ona “Bu aşkın şarabı değil; yaşamın özüdür, unutma” dediği sahne, doğrudan cem erkânına bağlı olmasa da Alevilikteki dem düşüncesinin izlerini taşıyan bir anlatıdır. Hallâc-ı Mansûr’un Yunus’a verdiği bu içim, onun bir inanç ulusu olduğu göz önüne alındığında, Alevi mitolojisindeki dem verme ritüeline paralel anlam kazanır. Buradaki dem, kişinin Tanrısal olana yönelmesiyle bağlantılı bir içsel dönüşüm işaretidir.

Jung’un (2005) ritüel anlayışı da bu yorumları destekleyecek niteliktedir. Ona göre ritüeller, sadece geleneksel inançların taşıyıcı olarak değerlendirilemez, kişinin kolektif bilinçdışıyla kurduğu bağı simgesel düzeyde düzenleyen yapılardır. Özellikle kriz dönemlerinde ritüellerin bu düzenleyici gücü daha belirgin hale gelir. Simgesel nesneler ya da eylemler -örneğin içim anı ve demin sembolü- kişinin içsel bütünlüğünü korumasına katkı sağlar. Jung’a (2005, ss. 16-17) göre bu tür simgeler, kişinin grup içindeki psikolojik dengesini koruyan araçlarla dönüşür. Aksi durumda bilinçdışının hipnotik etkileri kişiyi yönlendirmeye başlar. Dolayısıyla filmdeki bu sahne mitolojik ve psikolojik bağlamda ele alınabilir. Hallac’ın verdiği şarap, Alevi inanç sisteminde “pir elinden dolu içme” pratiğinin bireysel düzlemdeki bir yansıması olarak düşünülebilir. Yunus’un ardından Tapduk Emre’nin dergâhına dönüşü ise bu içsel dönüşümün tamamlandığını ve hakikat yolculuğunun yeni bir aşamaya geçtiğini

³⁵ Alevî İnanç Sisteminde Dem Kültü ve “Dem Geldi” Semahları hakkında detaylı bilgi için bk. (Ersal, 2016b.)

gösterir. Bu çerçeve, filmdeki dem sahnesi mistik bir anlatı unsuru olmanın yanında Alevi ritüel düşüncesini ve kişisel dönüşümü anlamlandıran bir simge olarak okunabilir.

2.1.2.3.2. Ali Sakın Arkana Bakma (1996) Evin Terasında Semah Sahnesi

Cemal Şan'ın *Ali-Sakın Arkana Bakma* (1996) filmi, politik geçmişi olan bir gencin iç dünyasına ve yaşadığı çözülmeye odaklanır. Sol bir örgütle ilişkili olan Ali, yaşadığı travmalar ve tanıklıklar sonucu konuşmayı ve yürümeyi reddeder. Ailesiyle beraber İstanbul'a taşınır.

Anlatının içerisinde belirginleşen karakterlerden biri de Ali'nin ninesi Mihriban'dır. Eşinin ölümünden sonra çocukları tarafından köyünden İstanbul'a getirilmiş bu yaşlı Alevi kadının sözleri ve davranışları, bireysel bir yasın ve inanç sisteminin sembolik izdüşümleri olarak değerlendirilebilir.

Filmde Mihriban, evin terasında oğlunun rakısını içerken “Tuttum aynayı yüzüme, Ali'm göründü gözüme” dizesini söyler. Bu ifade, eşe duyulan hasretin ötesinde, Alevilikte ilahi güzelliğin ve hakikatin yansıması kabul edilen Ali'ye yapılan göndermedir. Nitekim bazı Alevi-Bektaşî yorumlarında Hz. Ali, Allah'ın yeryüzündeki tecellisi olarak kabul görülmektedir (Koluaçık, 2021, s. 182).



Fotoğraf 67 Mihriban'ın sarhoş olduktan sonra evinin terasında tek başına semah dönmesi

Bu sözünün ardından Mihriban, esrime halinde bireysel bir semah icra eder. Rakı şişesini bir araç haline getirdiği bu sahnede, trans haline geçişle beraber döngüsel olarak hareket etmeye başlar. Oğlu onun bu haline öfkelenerek “Öte dünyada bütün bu

yaptıklarının hesabını sorarlar sana, ölümden de mi korkmuyorsun kadın?” diye isyan eder. Mihriban’ın verdiği yanıt ise şöyledir: “Ölüm yoktur... Ben döneceğim... Herkes birdir, elbet döneceğim. Hayat nerede yarım kaldıysa oradan devam edeceğim.” Bu sözler, Alevi inanç sisteminde ifade edilen tenasüh (ruh göçü) düşüncesini çağrıştırır.

Mihriban’ın sarhoşluğu, tek başına gerçekleştirdiği semah ve kullandığı ifadeler, filmde semah ritüelinin bireyselleşmiş ama özünü koruyan bir temsile dönüşür. Bu döngüsel anlayış, sadece ölüm sonrasına ilişkin değil, ahlaki süreklilik kavrayışıyla da bağlantılı görülür. Mihriban’ın sözleriyle ritüel zaman çizgisi doğrusal olmaktan çıkar, dairesel ve kesintisiz bir hâl alır. Bu sebeple semah ritüeli dönüşerek bireysel zemine taşınmıştır.

Ancak burada dikkat çekici olan, tenasüh göndermesinin Alevi inanç sisteminin yapısını tam olarak yansıtmayı yansıtmadığına bağlı belirsizliktir. Güngör ve Aksoy’un (2012) yaptıkları araştırmaya göre Alevi topluluklarında tenasüh anlayışı çeşitli biçimlerde yorumlanmaktadır. Bazı yaklaşımlar bu inancı ahiret düşüncesinden kopuk biçimde ele alırken geleneksel Anadolu Aleviliğinde cennet, cehennem, kabir ve hesap kavramlarıyla birlikte düşünülmekte, bu çerçevede ruhun başka bir bedene geçmesinden ziyade mevcut yaşam içerisinde fikri bir ilerleme ve manevi bir tekâmül süreci olarak değerlendirilmektedir.

Ocak’ın (2007, s. 182-184) Bektaşî menakıbnâmelerine dayanarak yaptığı sınıflandırmada, Hz. Ali’nin Hacı Bektaşî Veli olarak tekrardan dünyaya gelişi, daha sonra da büyük velilerde yaşamaya devam ettiği gibi anlatılar, tenasühün tarihsel ve kutsal bir süreklilik biçiminde kavrandığının da göstergesidir.

Bu fikri çeşitlilik, özellikle kentleşme süreciyle birlikte daha da belirginleşmiş; dernekleşme ve kurumsallaşma süreçleriyle beraber daha da belirginleşmiş, dernekleşme ve kurumsallaşma süreçlerinde bazı kavramlar bağlamından uzaklaşmış veya yeni biçimlerde yorumlanmıştır. Bu durum, inanç sisteminde kavramsal kaymalara ve belirsizliklere yol açmıştır. Filmde bu kaymaların izleri anlatıya daha estetik veya bireysel düzlemde yansıdığı görülür. Yönetmenin tenasüh ve semah ritüeline ne derece hâkim olduğu veya sahneyi bilinçli bir inanç temsili olarak mı yoksa metaforik bir anlatı aracı olarak mı kurguladığı belirsizdir. Bu sebeple sahne,

Alevi inanç sisteminden izler taşıyan ve modern temsil biçimlerinin belirsizliklerini yansıtan bir anlatı alanı olarak değerlendirilebilir.

2.1.2.4. Hasan Boğuldu Filmdeki Tahtacı Alevilerinde Gelin Başı Bağlama Ritüeli

Filmde gelin kıyafeti üzerinden ritüel estetik ve kimliksel temsile dair önemli ipuçları verilmektedir. Filmdeki karakterlerin Kaz Dağları çevresinde yaşayan Edremitli Tahtacı Türkmen Alevileri³⁶ olduğu düşünüldüğünde bölgeye özgü geleneksel kıyafetlerin ve ritüel pratiklerin topluluğun kimliği, inanç sistemi ve cinsiyet rollerini sembolleştiren bir aidiyet göstergesi olarak değerlendirilmesi uygun olabilir.

Hasan Boğuldu adlı filmde Tahtacı Alevilerine özgü evlilik ritüeli oldukça yapılandırılmış bir sahneleme ile aktarılmıştır.



Fotoğraf 68 Gelinin kız arkadaşları tarafından gölde yıkanması



Fotoğraf 69 Gelinin saçlarının ikiye ayrılarak örülmesi

³⁶ Bu metindeki değerlendirmeler, A. Erdoğan Sezgin'in "Balıkesir Edremit Yöresi Tahtacı Kadınlarının Geleneksel Giysileri" başlıklı çalışmasındaki tespitlerden hareketle, filmdeki temsilin geleneksel ritüel pratiklerle uyum düzeyini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Belirtilen sayfa ve semboller Sezen'in 2007 tarihli saha verilerine dayanmaktadır.

Ritüel, gelin kızın arkadaşlarıyla birlikte dere kenarında bir araya gelmesiyle başlar. Bu sahnede genç kızların toplanarak gelini suyla arındırdıkları, ardından saçlarının iki yana ayrılarak boncuk ve püsküllerle süslenip örüldüğü görülmektedir. Bu uygulama gelenin yeni kimliğine geçişi simgeleyen ritüel bir hazırlık olarak yorumlanabilir.

Gelinin geleneksel giysilerde donatıldığı sahneye gelindiğinde burada dikkat çeken nokta, bu giydirme işlemini gerçekleştiren kişinin evli olmayan Emine karakteri olmasıdır. Oysa gelenekte gelinin kıyafetini acı görmemiş, evli ve itibarlı bir kadının giydirmesi beklenir (Erdoğan Sezen, 2007, s. 1560). Bu durum, filmde geleneksel ritüel hiyerarşisinin ihlal edildiği bir örnek olarak değerlendirilebilir. Gelinin başına bağlanan kete, çeki, renkli tülbent, pullu örtüler gibi birçok unsur geleneksel kodlara uygun olarak yerleştirilmiştir.



Fotoğraf 70 Gelinin başındaki kepez başlık

Gelinin başındaki kepez başlık, bir diğer adıyla da tozak baş, altın keçeden yapılmış künef ve onun üzerine beyaz duvak konularak yapılır. Erdoğan Sezen'in belirttiğine göre (2007, ss. 1558-15560), bu duvağın manası da gelinin iffetini sembolize eder. En üst kısma çeki bağlanır. Çeki, krep şifon ya da ipek kumaştan dikilen genelde yeşil ve kırmızı renkli olan bir kumaştır ve altın pullarla süslenir. Gelinin başından sarkan kırmızı-yeşil çeki, Fatıma anamızın saçını temsil eder. Alevi inanç sisteminde renklere yüklenen anlamlar vardır ve bu durum "Pençe-i Ali-i Aba" olarak adlandırılır. Beyaz, tarikat; kırmızı, Ali; siyah Fatma; açık yeşil ve sarı, Hasan; açık kırmızı, yeşil ve pembe de Hüseyin'i sembolize eder. Bu renklerle bezenmiş kadınların toplum içindeki yeri anlaşılır. Kırmızı evlilik simgesi olduğu için filmde de gelinin yüzüne al duvak örtülür. Kepez başta alnın üstüne renk renk tozaklar takılır ve üst tarafa da ziliplik takılarak baş tamamlanır. Gelenekte kepez başın parçaları gelin için çok kıymetlidir. Çünkü genç kız evlenmeden ölürse başına kepez yapıp gömülür. Filmde de gelinin başında kepez başlık bulunur ve pullarla süslenmiş bir çekin üzerine renk renk tozaklar takılmıştır. Renklere baktığımızda kırmızı, yeşil, pembe gibi gelenekte kullanıma uygun olarak yerleştirilmiş bir temsil karşımıza çıkar. Ancak bu bir temsili görsel şeklinde verilir, başlık takılırken ve evlendiğinin ertesi günü gerçekleştirilen ritüeller filmde yer almamıştır. Tahtacılar da kız gelin olurken kıyafeti "Peygambere salavat Seyidine Muhammet Mutlu olsun diyenin akıbeti hayırlı olsun. Bütün duyanlar kutlu olsun" şeklinde dua ile giydirilir. Daha sonra da evlendikten sonra üç gün içerisinde özel bir baş bağlama ritüeli yapılır.

Ayrıca gelinin başında yer alması beklenen ayna, koşar altından, gümüş paralar, çingıllar ve akıl parası da açık bir şekilde gösterilmemiştir. Oysa bu sembollerin hepsi özel anlamlar taşır. Ayna, gelinin nazardan korunması ve gittiği evi aydınlatmasını temsil eder; koşar olarak adlandırılan altın dizimi, ailenin maddi durumunu ve gelinin değerini simgelerken terliğin iki yanına takılan çingıllar, bereket ve uğurla ilişkilendirilir. Gümüş paralar su, dişil enerji ve arınma temalarıyla bağlantılıdır. Akıl parası ise gelinin olgunluğunu ve bilgelikle yeni evine girdiğini temsil eder (Erdoğan Sezen, 2007, s. 1557). Tüm bu öğeler gelinin bedeni üzerine yerleştirilen sembolik bir evren haritası niteliğindedir. Aynı şekilde gelinin kucağına çocuk verilmesi ritüelinin yer almaması da bir eksiklikler. Çünkü Tahtacı Aleviliğinde doğumla ilgili ritüel uygulamaları, evliliğin hemen başında görülür. Gelinin kucağına

çocuk verilmesi sembolik bir temenni ve gelin üzerinden soyun devamlılığına dair bir niyazın topluluk önünde görünür kılınmasıdır (Erdoğan Sezen, 2007, s. 1553). Bu yönüyle doğurganlık, düğün ritüelinin ilerleyen bir evresi değil, doğrudan açılış bölümünün bir parçasıdır.



Fotoğraf 71 Evli olmayan genç kızların yemen bağlaması



Fotoğraf 72 Evli olan yaşlı kadınların baş bağlaması ve el yapımı çulhaları

Filme gelin hazırlık sürecinden sonra süslenmiş bir atla düğün alanına getirilir. Bu geçiş sahnesinde gelinin iki yanında yürüyen kadınların baş bağlama biçimleri dikkat çeker. Kızların bazılarının başlarında yemeni olduğu, yani henüz evlenmemiş olduğu anlaşılır. Gelenekte evli kadınlar başlarına boncuklu keten sarmalar veya üçgen biçiminde bağlanmış çekiler takarken evli olmayan genç kızlar daha sade bir biçimde yemeni ya da ipek kefiye bağlamaktadır (Erdoğan Sezen, 2007, s. 1558). Bu açıdan Emine'nin başındaki yemeni de geleneksel ayırım ile tutarlıdır. Diğer bazı kadın karakterlerin başında ise evliliğe işaret eden işlemeli salma ketenler ve yaşla beraber sadeleşen tülbent biçimli örtüler yer almaktadır. Özellikle yaşlı kadınlarda çul kumaşlı, sade ama dokuma emek içeren önlüklerin varlığı, toplumsal yaş ve statü hiyerarşisinin giyimle yansıtıldığını açıkça ortaya koyar.

Gelinin kız arkadaşlarının ve gelinin dans ederken belinde üç toplu dairesel süslemeler bulunan kemerin varlığı gözlemlenir. Erdoğan Sezen'in (2007, ss. 1562-1563) araştırmalarına göre bu kemerdeki formların, süslerin ve sıralanışlarının anlamları şu şekildedir: Kemerin üzerindeki daireler güneşin evreni aydınlatıcı ve döngüsel doğasını ve doğurganlığı simgeler. Bu toplar çoğunlukla yedi delikli düğmelerle oluşturulur. Düğmenin ortasındaki delik, dünyanın göbeğini yani

yaradılışın başladığı noktayı temsil eder. Bu anlayışa göre düğmeler, doğumun kaynağı olan kadın bedeniyle, bereket ve kutsiyetle ilişkilendirilir. Aynı zamanda kemer süslerinin 3,5,7 ve 12 gibi kutsal sayılarla dizilmesi de dikkat çekicidir. 3 sayısı Alevi inancında Allah-Muhammed-Ali üçlemesine karşılık gelir ve eline, beline, diline hâkim ol düsturunu da yansıtır. 5 sayısı Pence-i Al-i Aba'yı yani Hz. Muhammed, Hz. Fatma, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i temsil eder. 7 sayısı Alevilikte çok yönlü anlamlara sahiptir; yedi ulu ozan, yedi iklim, yedi kat sema, yedi cemel gibi inanç kodlarını içerir. 12 sayısı ise On İki İmam inancına ve Hz. Ali'nin soyundan gelen, İslam'ın manevi önderleri olarak kabul edilen figürlere işaret eder. Böylelikle sayılar da metafizik bir bütünlüğün sembolleri olarak kıyafetteki yerlerini alır.

Bütün bu değerlendirmeler ışığında belirtmek gerekir ki 1990'lı yıllarda çekilmiş bir filmde Tahtacı Alevilerine özgü bu kadar ayrıntılı bir ritüel temsiline yer verilmiş olması son derece değerli bir girişimdir. Film birçok unsuru doğru şekilde yansıtarak sinema ve kültürel belleğe dair belge işlevi de görmektedir. Eksik kalan yönlerine rağmen ritüelin estetik ve sembolik kodlarını sahneleyen anlatı, Tahtacı kimliğinin sinemada temsili açısından anlamlı bir çabadır.

2.1.3. Ritüelin Görsel ve Simgesel Bileşenleri

2.1.3.1. Ali'ye Gönül Verdim- Pir Sultan Abdal- Yunus Emre: Aşkın Sesi Filmlerindeki Teslim Taşı Sembolü

Teslim taşı Alevi-Bektaşî inanç sisteminde yola adanmanın ve teslimiyetin sembolü olarak kabul edilir. Gündoğdu'nun (2004, s. 275) belirttiği gibi şekli, yapısı ve taşıdığı simgelerle inanıştaki çeşitli öğretileri aynı anda yansıtır. On iki kollu yıldız biçimiyle On İki İmam'ı, dört halkasıyla dört kapı kırk makamı temsil eder. Ortasındaki delikten geçen ip Hallac-ı Mansur'un çilesine veya Hz. Hasan ile Hz. Hüseyin'in birlikteliğine gönderme niteliği taşır. Taşın yüzeyinde yer alan şekiller, Hz. Hatice ve Hz. Fatıma ile özdeşleştirilerek kadınsal hikmeti çağırıştırır. Püsküller, nefsin kötülükleri süpürmesiyle kötülüklerden arınmayı ifade ederken taşın kayışı, Seyyid Nesîmî'nin derisinin yüzülmesini çağrıştıracak biçimde yorumlanarak bedensel acının ve hakikat uğruna çekilen çilenin sembolü olarak da ele alınır. Böylelikle bu taşı

taşımak, kişisel bir inanç işareti ve öğretiye adanmışlığın dışavurumu olarak anlamlandırılabilir.

Akbulut'un (2013, s. 224) söz ettiği üzere Taşın renginin “balgami” olarak adlandırılması, Hacı Bektaş Veli'nin zehirlenmek istenip bunu fark ederek yemeği kustuğuna ve bu kusmuktaki kanın taşın damarlarını oluşturduğuna dair anlatıya dayandırılır. Bu şekilde oluştuğuna inanılan taşlardan yapılan teslim taşlarının büyük boyutlu olanlarına “palheng” adı verilir. Taşın on iki kenarı On İki İmam'a işaret ederken taşın her zaman üstünde ve altında yer alan iki küçük taş ise Bektaşî geleneğinde üçler inancını simgeler.

Teslim taşı ritüellerle anlam kazanan ve inanç sisteminin görsel bir yansıması olarak işlev gören simgesel bir unsur olarak değerlendirilebilir. Bu süreçte taş, kalp hizasına kadar uzanan bir ip ile bağlanmakta derviş veya muhibbeye, törensel bir kıyafetle niyazlanarak baba tarafından takılması ritüeli gerçekleşir. Mürşit teslim taşını eline alır, Kur'an-ı Kerim'den Ahzab Suresi'nin 56. Ayetini okur, ardından tekbirler ve niyazlar eşliğinde teslim taşı talibin boynuna bağlanır. Bu esnada taş, meydandaki taht önüne yerleştirilir ve niyazlama burada gerçekleşir. Bektaşî ritüellerinde bu taşın tercih edilme nedeni, onun şekilsel ve işlevsel anlam katmanlarıyla inanç sistemini temsil etmesinden kaynaklanır (Gündoğdu, 2014, s. 273)

Eyuboğlu'nun (2010, s. 184) da belirttiği gibi bu taş, teslim tercümanı adı verilen özel bir metin okunarak takılır. Tercüman şu şekildedir: “Erenler hizmetinde tektir canım. Ber cemal-i Muhammed kemal, Hasan, Hüseyin, Ali bülend ra salavat.”. Ancak dikkat çekici olan arkasında bu denli ritüelik yapı bulunduran teslim taşının pratiklerinin sinemaya yansımada yer verilmemesidir. Filmler taşı görsel bir aidiyet simgesi olarak sunmakta fakat taşı takma ritüeli ve onunla bağlantılı sözlü yapı sinemada temsil edilmemektedir. Bu durum, taşı sadece bilen kişiler için anlam taşıyan bir unsur haline getirmekte, taşı bilmeyen izleyici için ise yüzeysel bir aksesuar gibi görünmesine yol açmaktadır.



Fotoğraf 73 Ali'ye Gönül Verdim filminde Ali'nin boynundaki teslim taşı

Teslim taşının sembolü sinemada da belirli anlatı yapıları içinde işlevsel bir ögeye dönüşür. *Ali'ye Gönül Verdim* filminde ana karakter Ali'nin boynundaki teslim taşı, onun Alevi- Bektaşî yoluna olan bağlılığını görünür kılar. Zindana atılması, işkenceye uğraması ve buna rağmen “Allah-Muhammed-Ali” diyerek direnmesi, Alevi inanç dünyasında sıkışmışlık anlarımda başvurulmuş cümlelerini hatırlatır. Teslim taşı bu süreçte onun boynundadır. Bu sahneler J. Campbell'ın (2013a) mitolojik kahraman anlatılarında söz ettiği çile, sınanma ve içsel dönüşüm evresine karşılık gelir ve taş ona anlatı boyunca yarenlik ve güç verir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Ali'nin kralı iyileştiresi, başka hiçbir hekimin şifa bulamadığı anda halk bilgisi ve doğa ile kurduğu ilişki vasıtasıyla Türkçe dua ederek ilaç hazırlaması, onu aynı zamanda halk hekimi ve derviş kimliğiyle buluşturur. Türkçe dua etmesi hem Alevi ibadet inancının halka yakın yüzünü hem de dua ritüellerinin işlevsel gücünü gösterir. Burada teslim taşının Ali'nin kimliğiyle ve inançla kurduğu ilişkinin görünür işareti olduğu açıktır. Ali'nin tahta geçmeyi reddetmesi ve “Ben Hak Muhammed Ali yolundayım” diyerek yola devam etmesi, dünyevi iktidarı geri çevirip manevi yola sadık kalma tercihi olarak okunabilir. Bu tercih, Campbell'ın (2013a) modelinde kahramanın armağanla geri dönüşü evresine karşılık gelir.



Fotoğraf 74 Pir Sultan Abdal'ın boynundaki teslim taşı

Benzer bir sembolik yapı *Pir Sultan Abdal* (1973) filminde de izlenir. Pir Sultan, Hacı Bektaş dergâhında yedi yıl boyunca hizmet eder. Bu süreçte çile çeker, nefisini terbiye eder ve sonunda dervişlik makamına kabul edilir. Ardından memleketine gönderilir. Bu ritüel silsilesi, Alevi-Bektaşî öğretisine uygun bir yapı izler. Boynuna asılan teslim taşı, onun tarikata kabulünü ve yola olan bağlılığını görünür kılar. Film boyunca bu taşın onunla birlikte olması, inancına ve kimliğine dair sürekli bir hatırlatıcı işlevini üstlenir. Pir Sultan'ın ihanetle, baskıyla ve ölümle yüzleşmesi, Campbell'ın (2013a) ölüm ve dönüşüm evresini çağırıştırır. İdam edilişi bu yapının doruk noktasıdır. Ancak ardından söylenen deyişler, halkın belleğinde onun mitik kahraman olarak ölümsüzleşmesini sağlar.

Farklı yaşlarda ve farklı zamanlarda tekrardan ortaya çıkışına dair görüntüler, “bir ölür bin diriliriz” felsefesinin sinemasal ifadesi olarak görülebilir. Bu söz konusu olan Alevi öğretisinde, bir kişilik değil bir ikrarın ve yola sadakatın devamı olarak sürekli var olunacağına dair bir inanış olarak düşünülebilir. Yani kahramanın dönüşü, aslında onun düşüncesine ve ikrarına sahip çıkanların varlığıyla mümkün hale gelir. Bu yönüyle kolektif bellekte ölümsüzleşmesi aşamalarıyla örtüşür.

Pir Sultan Abdal filminde yer alan teslim taşı, karakterin duruşunu ve yol bağlılığını belirginleştirir. Aynı durum Ali'ye Gönül Verdim filminde de gözlemlenir. Her iki karakter de büyük sınavlardan geçer, işkenceler görür, dünyevi teklifleri reddeder ve sonunda hakikat yolunu tercih ederler. Boyunlarında taşıdıkları teslim taşı, bu kararlılığın ve inançla kurulan ilişkinin sembolü olarak değerlendirilebilir.



Fotoğraf 75 Hacı Bektaş Veli'nin odasının duvarına işlenen büyük boy teslim taşı figürü

Bu bağlamda *Yunus Emre: Aşkın Sesi* filmine de bakmak gerekir. Hacı Bektaş Veli dergâhına gelen Yunus Emre, dergâhın duvarlarında yer alan büyük teslim taşı simgesini ve dergâhın avlusunda semah dönen dervişlerin boynundaki teslim taşlarını görür. Bu sahne bireysel bağlılık ve bir topluluğa ait olmanın görsel bir ifadesi olarak görülebilir. Pir Sultan'ın da aynı dergâhta eğitim alması, onun da boynunda bu taşı taşımasının gerekçesini açıklar. Çünkü aynı düşünce sistemi içinde yetişmiş, aynı öğretiyeye bağlı kalmışlardır. Teslim taşı bu anlamda ortak aidiyetin inanç sürekliliğinin ve öğretisel bütünlüğün bir ifadesi olarak karşımıza çıkar.

Durkheim'in (2005, s. 101) Avusturalya'daki totemik toplumlar üzerine yaptığı çalışmalarda, ritüellerin sosyal bilinç oluşturma işlevi açık bir şekilde gözlemlenmiştir. Bu bağlamda totem sembolleri sadece kılanların doğayla olan ilişkilerini anlatmaz aynı zamanda topluluktaki kişilerin ortak bir kimlik çerçevesinde bir araya getirir. Klan mensuplarının totem hayvanlarına dair işaretleri bedenlerine uygulamaları veya saç şekillerini bu hayvanlara benzetmeleri kutsal olanla kurulan bağın bedensel bir ifadesi ve topluluğun görsel olarak da pekiştiren bir ritüel olarak değerlendirilebilir. Teslim taşının sinemadaki kullanımı da bu bakış açısıyla ele alındığında o inanç sistemine ait sembolik bir aidiyetin göstergesi haline gelir.

İzleyiciye taşın yardımıyla bu kişinin Alevi- Bektaşî inanç sistemine bağlı olduğunu ve bu yolun esaslarına göre hareket ettiğine dair bir mesaj iletmış olur.

Teslim taşının farklı filmlerde benzer şekillerde ama farklı anlatı bağlamlarında yer bulması, onun inanç sistemi içindeki merkezi rolünü pekiştirir. Karakterlerin inançla kurduğu ilişkileri ve bu ilişkinin içinde yer aldığı ritüel yapıyı açığa çıkaran araçlar olarak kullanılmaktadır.

2.1.3.2. Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, On İki İmamlar ve Atatürk Simgelerinin Geçtiği Filmler

Türk sinemasında Alevi inancına dair sembollerin temsil biçimlerini sadece görsel estetik veya kültürel referans olarak değerlendirmek verilen mesajın alt yapısının anlaşılması bakımından eksik olabilir. Ritüel pratiklerle ilişkilendirilen bu imgeler, aidiyet duygusunu pekiştiren araçlara dönüşür. Cem ritüellerinde yer verilen Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, On İki İmamlar ve Atatürk portreleri, geçmişe yönelik bir hatırlamanın ötesinde kolektif duygunun ifadesi halini alır.

Randall Collins'in (2004) etkileşim ritüel zinciri hakkındaki ritüel yaklaşımı, bu tür sembollerin sosyal yaşamda kazandığı anlamı ortaya koyar. Ona göre insanlar bir araya gelip ortak dikkat geliştirdiklerinde, duygusal bir bağ oluşur. Bu bağ, bazı görsellere anlam yükler. Böylece cemevlerinde bulunan figürler, estetik unsurlar olmanın ötesinde topluluğun ortak hissini canlı tutar. İnsanlar bu imgelerle kurdukları bağ üzerinden topluluğun bir parçası olduklarını hissederler.

Atatürk portresinin cemevlerinde yer alması, kimi topluluklar açısından kurucu bir figüre saygının yanında laikliğin sağladığı güven hissini yansıması olarak görülür. Özellikle tarihsel dışlanma deneyimi yaşayan Alevi topluluklarında Atatürk figürü, koruyucu ve birleştirici bir mana kazanır. Collins'in (2004) sembollerin duygusal enerjiyle yüklendiğini savunan yaklaşımı bu durumu açıklamaya katkı sağlar. Bu portre, zamanla kimlik bağlarının pekiştirildiği bir odak haline gelir.

Carl Gustav Jung'un (2005) arketip kuramı, Alevi inanç sisteminde Atatürk'e atfedilen mitsel konumu anlamlandırmak bakımından değerli bir çerçeve oluşturur. Jung'a göre arketipler, kolektif bilinç dışında yer alan evrensel ve ilksel imgeler olup

topluluklar, bu imgeleri kriz ve dönüşüm anlarında tekrardan gün yüzüne çıkarır. Bu imgeler arasında yer alan “kurtarıcı figür” arketipi, özellikle büyük siyasal, toplumsal veya inançsal tehdit anlarında bir liderin veya rehberin kişiliğinde somutlaşır. Jung’un bu yaklaşımı Koluvaçık’ın (2021, s. 256) değerlendirmelerinde Alevi inanç evrenine özgü bir şekilde uygulanmak, bu gelenekteki tarihsel kırılmalarla arketipsel düşüncenin nasıl kesiştiğini ele almaktadır.

Koluvaçık’ın (2021) aktarımlarına göre, yüzyıllar boyunca sistematik baskı, dışlanma ve ötekileştirmeyle karşı karşıya kalan Alevi topluluklar, Osmanlı’da özellikle Safevi bağlantıları ve Bektaşiliğin Yeniçeri Ocağı ile ilişkileri gerekçesiyle sürekli izlenmiş, zapturapt altında tutulmuş ve dinsel meşruiyetten mahrum bırakılmıştır. Bu tarihsel süreçte Alevilik; sapkınlık, fitne ve isyanla özdeşleştirilmiş, cem ritüelleri yer altına çekilmiş, dede ve pirlere takibata uğramıştır. Dolayısıyla bu topluluklar, kendi inançlarını hür biçimde yaşayabilecekleri bir toplumsal düzen arayışı içinde olmuşlardır. Cumhuriyet’in ilanı ve özellikle laiklik ilkesinin anayasal bir ilke haline gelmesiyle beraber Alevi topluluklarında bu beklentilerin karşılık bulduğuna dair bir kanaat gelişmiştir. İşte bu bağlamda Atatürk, siyasi bir önder ve Alevi mitosunun içinde yer alan kurtarıcı figürle özdeşleştirilen arketipsel bir sembole dönüşmüştür. Aynı zamanda Hz. Ali figürü, Alevi inanç sisteminde adaletin, mazlumun yanında olmanın ve hakkı savunmanın sembolü olarak görülürken Atatürk’ün Cumhuriyet’i kurarken dini vesayet sistemini sona erdirmesi, tarikatları kaldırarak mezhep merkezli siyasal gücü tasviye etmesi ve yurttaşlık temelli bir eşitlik söylemi üretmesi açısından bazı çevrelerce Atatürk’ün Hz. Ali’nin yeryüzüne yeniden gelişi olduğuna inanılmıştır. Atatürk’ün portresinin cem ritüeli yapılan mekânlarda, postun hemen üstünde veya meydanda yer alması kutsallığın günümüzdeki temsili olarak da algılanabilir.

Özetle Koluvaçık’ın (2021) yorumladığı biçimiyle Atatürk’ün Alevi inanç sisteminde kutsallık kazanması sadece modernleşmenin sunduğu olanaklarla açıklanamaz. Bu durum aynı zamanda Jung’un (2005) kolektif bilinçdışı kuramı çerçevesinde, bastırılmış veya travmatik tarihsel belleğin sembolik bir kurtarıcıya duyduğu ihtiyaçla ilgilidir. Atatürk burada hem laikliğin hem de adaletin ve direnişin temsilcisi olarak Alevi mitosunun çağdaş kurtarıcı arketipi durumuna gelmiştir.

Durkheim'ın (2005) totem anlayışı da bu tartışmalara katkı sağlar. Çünkü ona göre sembollerin kişiler tarafından taşınması veya yaşam alanlarında görünür hale getirilmesi, aidiyetin sürekliliğini ifade eder. Alevi evlerinde bulunan Hz. Ali ve On İki İmam portreleri, kişinin toplulukla kurduğu bağın ifadesi olur. *Şellale* ve *Saklı Hayatlar* filmlerinde bu sembollerin yatak odası, baş ucu gibi mahrem alanlarda yer alması, kutsalım gündelik hayatla iç içe geçtiğini düşündürür.

Bu imgeler, topluluğun ortak hafızasında tutunur. Durkheim'ın (2005) kolektif bilince yönelik yaklaşımı burada açıklayıcı olabilir. Ritüel, bu bilinci canlı tutmanın yollarından biridir. Görsel semboller bu işlevi zaman ve mekân üzerinde somutlaştırır. Her sembol, topluluğun kendini tanıma ve sürdürme biçimini taşıyan birer göstergedir.

Bu sembollerin ritüel alanındaki merkezi yerine rağmen kamusal görünürlüğü her zaman güvenli bir zeminde var olmaz. Filmlerde bu kutsal imgelerin toplumsal gerilimleri tetikleyici unsurlar olarak da konumlandığı görülür. *Saklı Hayatlar* filmindeki anlatım, bu noktada anlam kazanır. Toplum içerisinde kutsallık yüklenen portreler, herkesin üzerine uzlaştığı değerler gibi görünse de gündelik yaşamın sınırlarında bu uzlaşma çatlamaya başlar. Bu çelişkili durum, kutsalın aynı zamanda gizlenmesi gereken bir unsur haline gelmesiyle sonuçlanır. Böylelikle görünürlük ve saklılık arasında gidip gelen bu imgeler, toplumsal baskının içselleştirilmiş izleri halini alır.



Fotoğraf 76 Zeynep'in Hz. Ali'nin resmini kaldırıp yerine Kur'an koyması

Mary Douglas'ın (2005) saflık ve kirlilik yaklaşımı, bu sahneleri anlamlandırmada yön gösterici olabilir. Douglas'a göre, kirli olarak tanımlanan bir şeyin özüyle değil, bulunduğu yerle ilişkisiyle ilgilenmek gerekir. Filmde Zeynep'in evdeki Alevi izlerini silmeye çalışması, bu çabanın sosyal normlara uyumla ilişkili olduğunu düşündürür. Çünkü Sünni bir mahallede oturan Alevi Zeynep, dışlanmamak için Hz. Ali'nin portresini kaldırıp yerine Kur'an'ı asar, sahur zamanı oruç tutmamasına rağmen ışıklarını yakar ve mevlit okutur. Bu pratikler, görünürlüğünü kontrol etme arzusunun yansımaları olarak değerlendirilebilir.



Fotoğraf 77 Mevlitteyken Hz. Ali resmini gören kadınların "Kızılbaşlar" deyip kaçmaları

Zeynep'in küçük kızının mevlit sırasında küçük kilime işlenmiş Hz. Ali resmini seccade ile ilişkilendirerek Sünni kadınların yanına getirmesi ve üstünde namaz kılmasıyla yaşanan kriz, bastırılmak istenen kimliğin aniden görünür olmasına yol açar. Komşuların verdiği tepki doğrudan sembole değil, o sembolün ortaya çıkardığı aidiyete yönelir. Douglas'ın (2005), yanlış yerde bulunan şey tehlike oluşturur düşüncesiyle beraber düşünüldüğünde bu sahnedeki sembol alışılmış sınırların dışına çıktığında toplumsal düzenin tehdit altında olduğu düşüncesini tetikler. Tepkilerde tarihsel bellekte yer edinen Kızılbaşlık algısının da etkili olduğu gözlemlenir. "O zaman burası Kızılbaş evidir" ifadesi bu sembolün tarihsel bağlamda taşıdığı yükü açığa çıkarır. Osmanlı'dan günümüzde uzanan süreçte dışlayıcı yaklaşımların izleri, bu tür tepkilerde kendini gösterir. Alevilik, zaman zaman sakınılması gereken bir farklılık olarak değerlendirilmiş bu da sosyal hafızada yer edinmiştir.

Zeynep'in Aleviliğe ait sembolleri saklama çabası bireysel bir karar olmaktan çok tarihsel baskıların şekillendirdiği bir davranış biçimi olarak ele alınır. Mahalle normlarına uyum sağlama arzusu, bu toplumsal baskıların yönlendirdiği bir güven stratejisi olarak yorumlanır.

Türk sinemasında Alevi inancına dair semboller hem ritüel bağlam içinde anlam kazanır hem de bu anlam, filmlerde yer alan görselleştirme biçimleri vasıtasıyla sosyal ilişkilerde tekrardan kurulur. Bu imgeler, bir yandan topluluğun içsel hafızasını pekiştirirken diğer yandan da tarihsel hafızada şekillenen sosyal karşılaşmalarda kırılğanlık alanlarına temas eder. Böylece Alevi ritüellerinde kutsallık taşıyan semboller, sinemasal temsillerde aidiyetin ve çatışmanın işaretlerine dönüşebilir.

2.1.3.3. Locman (2018) Filmi Aşure

Şükrü Alaçam'ın *Locman* adlı filmi, Anadolu toplumunda inançlar üzerinden kurulan önyargıların kişisel ve toplumsal yaşamdaki etkilerini sorgulayan bir yapı sunar. Senaryo, eşi devlet memuru olan Handan'ın tayininin Sivas Divriği'ne çıkmasıyla gelişir. Sünni normatif yapıyla şekillenmiş bir geçmişten gelen Handan, Alevi komşuları Sebahat ve Mustafa ile kurduğu ilişki üzerinden Alevilikle yüzleşir. Bu yüzleşme, eski komşusu Ayşe'nin "Onların yemeği bile yenmez" sözüyle açığa çıkan söylemin sorgulanmasını mümkün kılar.

Filmde Sabahat'ın Handan'a aşure göndermesi filmdeki en çarpıcı simgesel sahnelerden biridir. Çünkü aşure sadece bir tatlı değil, Alevilikte Muharrem matem orucunun ardından gerçekleştirilen bir paylaşım ritüeli olarak anlam kazanır.

Aşure, Türk Dil Kurumu'nda (t.y.) "Buğday, nohut vb. tanelerle kuru yemişlerin bir arada şekerle kaynatılmasıyla yapılan bir tatlı türü" olarak tanımlanırken aşure günü de muharrem ayının onuncu gününde dağıtılan bir tatlı olarak açıklanır. Çünkü Aleviler, Kerbela'dan sağ çıkan Zeynel Abidin'in kurtuluşuna duydukları sevinç bu tatlıyla ifade ederler. Aşurenin paylaşımında ise ikram, topluluk inşası ve yasin kolektif ifadesinin temeli vardır.

Hadis kaynaklarında "Kim Aşure Günü ailesine cömert davranırsa, Allah da ona bütün yıl boyunca bolluk verir" (Beyhakî, Şuabu'l-İmân, c. 3, s. 367)

buyrulmaktadır. Her ne kadar rivayette doğrudan aileye yönelik bir cömertlikten bahsedilse de bu anlayış zamanla toplumsal bir kapsama bürünmüş, komşulara ve çevreye ikramda bulunmak da Aşure Günü'nün bir parçası haline gelmiştir. Bu açıdan Sabahat'ın Handan'a aşure göndermesi, bu anlayışın bir uzantısı olarak ve Aşure Günü'nün paylaşım ve bereketle ilişkilendirilen toplumsal yönünü yansıtan sembolik bir pratik olarak okunabilir.

Koluvaçık'ın (2021, s. 219) da belirttiği gibi aşure yalnızca Aleviliği temsil etmekle kalmaz, Anadolu coğrafyasında bir arada yaşayan farklı inançların simgesel birleşimini de yansıtır. Farklı tatların tek kazan içinde erimesi, bu metafor aracılığıyla kültürel uyumu ve birlikte yaşamı ima eder.



Fotoğraf 77 Handan'ın Zülfikar'ın verdiği iki aşureyi de dökerken

Handan'ın bu ritüel davete verdiği tepki, aşureyi dökerek onu görünür biçimde reddetmesiyle somutlaşır. Bu sahne, Aleviliğe yönelik simgesel dışlamanın ritüel düzeydeki bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Douglas'a (2005) göre kirli olan, yerinden çıkmış, sınıflandırma sisteminin dışında kalmış olandır. Alevi bedeni, yerleşik Sünni sınıflandırma sistemi içerisinde tanımlanamadığı için düzensizlik ve tehdit unsuru olarak algılanır. Handan'ın Sabahat'ın uzattığı suyu içmemesi, yemeklerini reddetmesi veya aşureyi dökmesi tam da Douglas'ın temasla bulaşan kirlilik tanımına uygun düşer.

Anadolu'da Muharrem oruçları sırasında Alevi topluluklarında uygulanan yas tutma pratikleri, Metin And'ın (2002, s. 60) belirttiği gibi büyük bir çeşitlilik gösterir. Bektaşî, Alevî, Tahtacı, Kızılbaş vb. topluluklarda Muharrem'in ilk on gününde oruç tutulur; bu süre boyunca su içilmez, tıraş olunmaz, çamaşır değiştirilmez, yıkanılmaz, aynaya bakılmaz, koku sürülmez, şarkı söylenmez, çalgı çalınmaz, dans edilmez,

gölünmez, böcek dâhil canlılar öldürölmez, cinsel ilişkiye girilmez ve tütün kullanılmaz. En temel uygulama olarak 12 İmam anısına on iki gün oruç tutulur. Bu yas biçimleri, dışarıdan bakıldığında bedensel ve çevresel “kirlilik” göstergeleri gibi algılanabilmektedir. Nitekim tarih boyunca Alevilere yönelik “gusül abdesti almadıkları, sürekli cünüp geldikleri ve pis sayıldıkları” yönündeki ithamlar, bu uygulamaların yanlış yorumlanmasıyla da ilişkilidir (Özben, 2011, s. 43). Douglas’ın (2005) sistem dışındaki unsuru kirli sayma yaklaşımı bu bağlamda işler; çünkü burada beden hem inancın taşıyıcısı hem de düzenin sınırlarını ihlal ettiği varsayılan bir tehdit olarak kodlanır. Böylece matem pratiklerinin sembolik anlamı, ötekileştirici söylemlerle birleşerek bedensel dışlama ve toplumsal damgalama biçimlerine dönüştürölür.

Filmde Sabahat’ın veya eşinin temizlikle alakalı herhangi bir olumsuzluğu bulunmasa da geçmiş ritüel uygulamalarının kolektif bilinçteki izleri, bu önyargıların bugüne taşınmasına neden olur. Oysa filmdeki Alevi ailesi temiz, düzenli ve hoşgörölüdür. Bu da önyargıların gereklikle ne kadar uyumsuz olduğunu gösterir.

Handan’ın aşureyi tattığında şaşırması, ön yargılarla kurulan sınırların yavaşça çözölmesidir. Sabahat ve Mustafa’nın hoşgörölüsü, ona “can” kavramının anlamını öğretir. Alevilikte “can” cinsiyet, mezhep veya sosyal statü fark etmeksizin herkesin eşit kabul edildiği varoluş biçimi olarak yorumlanabilir. Handan’ın kızını Mustafa’ya emanet etmesi, bu eşitlik anlayışını kabul ettiğini gösterir.

Locman filmi Aleviliğe dair dışlayıcı söylemleri ritüel, inanç ve beden ekseninde işler. Douglas’ın kirlilik kavramı, filmdeki dışlamaların kuramsal temelini oluştururken aşure ise hem Alevi ritüelinin hem de çok kültürlü bir birlikte yaşam idealinin taşıyıcısına dönüşür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMANIN ALEVİ RİTÜELLERİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Sinemanın sadece bir eğlence aracı değil, aynı zamanda kültürel bir aktarım olduğu fikri, folklorik öğelerin beyaz perdede de görünürlüğü bağlamında özel bir değer kazanır. Bu çerçevede sinema; toplumsal bellek, kimlik, ideoloji ve ritüel gibi kavramlarla ilişki içerisine girer.

Ritüel, halk biliminin inceleme alanlarından biridir ve sinema, bu ritüellerin hem görsel hem de işitsel olarak tekrardan üretildiği bir mecra olarak ele alınabilir. Alevi inancına ait ritüellerin Türk sinemasında temsili de bu kültürel aktarımın ve bu unsurların yeniden dolaşıma sokulmasının önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Alevi ritüelleri özelinde değerlendirildiğinde, sinema vasıtasıyla görünürlük kazanan her temsil, belleğin, inanç sisteminin ve kültürel sürekliliğin görsel olarak yeniden düzenlenmesidir. Bu durum, Alevilik gibi sözlü kültüre dayalı inanç sistemleri için daha da önemlidir. Çünkü bu yapılar, yazılı kurallardan çok semboller, sesler, mekanlar ve ritüeller vasıtasıyla nesilden nesile aktarılır. İşte bu noktada sinemanın, sözlü geleneğin görsel belleğe dönüşmesinde aktif bir görev üstlendiği görülür.

Sinemanın ritüelleri görünür kılma işlevi, Eliade'nin fenomenolojik yaklaşımında tanımladığı kutsalın tezahür biçimleriyle birlikte düşünüldüğünde daha anlaşılır hale gelir. Eliade'nin fenomenolojik yaklaşımında kutsalın sürekliliği, ritüel sahneler aracılığıyla görünür olur. Çünkü her ritüel temsili, izleyiciyi gündelik yaşamın sıradanlığından çıkarıp zamansız bir boyuta taşır (Eliade, 1991, s. 48-49). Bu bağlamda sinema, kutsalın modern çağdaki tezahür alanlarından biri haline gelir. Mircea Eliade'nin *Dinler Tarihine Giriş* (2003) adlı eserinde belirttiği hiyerofani kavramı, kutsalın profan dünyada görünür hale gelmesi ve kendini açığa vurmasıdır

(2003, s. 20). Günümüzde de bu deneyim yalnızca ibadet mekânlarında değil, beyaz perdede de yeniden yaşanır.

Kutsalın mekânı dönüştürücü gücü sinemada da işler; cemevlerinin ya da ziyaret yerlerinin temsili, izleyicinin zihninde bu dönüşümün görsel karşılığını üretir. Bu noktada, beyaz perdede yer alan cem, semah ya da dar gibi ritüeller, dünyevi bir sanat alanı olan sinemayı hiyerofanik bir deneyime dönüştürür. Eliade'nin (2003, s. 49) vurguladığı üzere kutsal, her zaman kendisi dışındaki şeyler aracılığıyla görünür hale gelir; dolayısıyla sinemanın ritüeli kayda alması, kadim hiyerofanilerin korunarak yeni bir bağlamda yeniden yorumlanmasına imkân tanır. Böylece film, kutsalın sürekliliğini günümüz estetik formları içinde yeniden üreten bir dolayım haline gelir.

Ritüelin amacı arketiple özdeşleşmek ve profan zamanı askıya almaktır. Film de bu amacı yeniden üretir; ritüeli tekrarlayarak izleyiciyi *in illo tempore*, yani “ilk zaman”a taşır (Eliade, 2003, s. 54). Böylece seyirci yalnızca gözlemci kalmaz, aynı zamanda kutsalın tekrarlanışına tanıklık eden bir katılımcıya dönüşür. Tarih boyunca her teofani toplumsal değişimlere bağlı olarak farklı biçimler kazanmıştır; sinema da bu dönüşümün modern yansımasıdır (Eliade, 2003, s. 237). Geleneksel ritüeller film aracılığıyla yeni bir estetik forma kavuşur. Bu süreç zaman zaman anlam kaymalarına yol açsa da kutsalın varlığının devamına imkân sağlar.

Halis'in (2023, s. 6) de belirttiği gibi, sinema, temsil süreci içerisinde gerçekliği olduğu gibi yansıtan bir araç gibi kabul edilse de belirli bir seçme, yapılandırma ve dolayım süreciyle işleyen anlam üretim aladır. Bu üretim süreci, dolaylı şekillerde ideolojik çerçeveleri de içerir. Medya ve sinema gibi araçlar, temsilin dolayım işlevini üstlenerek olaylara nasıl bakılacağını da şekillendirir. Bu bağlamda temsil, gerçeklik algısı, göstergeler sistemi ve ideolojik yapıların ortak noktasında yer alır. Sinema da bu yapılar arasında en etkili olanlardan birisidir.

Ryan ve Kellner'in (2010, ss. 17, 37-38) temsilin ideolojik boyutuna dikkat çekerek belirttikleri gibi, sinemasal anlatının biçimsel yapısı, - örneğin karakterlerle kurulan özdeşlik, çerçeve içi düzenleme, dramatik nedensellik ve ardışık kurgu gibi unsurlar- izleyicide, anlatının belirli bir bakış açısına göre kurgulanmış olduğu algısını oluşturur. Bu yanılsama, temsilin ideolojik işlevini pekiştirir çünkü anlatının biçimsel özellikleri, ideolojik değerlerin fark edilmeden içselleştirilmesini sağlar. Böylelikle

izleyici, gösterilenin sadece teknik bir kurgu değil, aynı zamanda belirli değer yargılarını barındıran bir yapı olduğunu fark etmeden bu yapının içine çekilir. Bu sebeple sinema, sosyal gerçekliği tekrardan kurarken bir tercihte bulunur ve temsil süreci bu tercihin yönlendirdiği bir kurmaca üretim olarak işler. Bu üretim bazen egemen değerlerin tekrardan üretimiyle sonuçlanabiliyorken bazen de bu değerlere karşı alternatif anlatıların doğmasını sağlayabilir.

Lale Kabadayı'nın *Film Eleştirisi* (2020) adlı eserinde de belirttiği üzere yedinci sanat olarak tanımlanan sinema; psikoloji, tarih, sosyoloji ve felsefe gibi disiplinlerle iç içe geçmiştir. Bu anlamda bir film; konusunun, estetik kodların, anlatım dilinin, kültürel referansların ve ideolojik yaklaşımların da taşıyıcı konumuna gelir. Corrigan'a göre bir film sadece hikâye anlatmaz, aynı zamanda hikâyeyi belirli bir bağlam içerisinde anlamlandırır ve ideolojik bir yorum üretir (2007, s. 38; akt. Kabadayı, s. 35). Bu noktada Alevi ritüellerinin sinemadaki görünümü, kültürel bir temsilden ziyade siyasal ve ideolojik bir bağlamda değerlendirilmelidir. Çünkü bu ritüeller, sinemada temsil edildikleri dönemin koşullarına göre biçimlenir. Bazen sembolik düzeyde yer bulur bazen de ideolojik bir pozisyonun aracı durumuna gelebilir.

İhsan Koluçak (2021, ss. 6-7) "2000 Sonrası Türk Sineması'nda Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller" adlı doktora tezinde sunduğu tarihsel analiz, Türk sinemasında Alevi temsillerinin dönemsel açıdan nasıl dönüşüme uğradığını ortaya koyar. Bu analize göre Türk sineması; Cumhuriyetin ilanından 1960'ların ortasına dek tarihsel, siyasal ve kültürel meseleleri ele almakta yetersiz kalmış, sinemacılar genellikle melodramatik ve yüzeysel anlatılara odaklanırken güncel, toplumsal gelişimlerin gerisinde kalmıştır. 1960'lardan itibaren toplumcu gerçekçi yönetmenlerin etkisiyle sosyal sorunlar, sinemaya taşınmaya başlanmış ancak etnik ve dinî kimliklerin temsili, özellikle Alevilik söz konusu olduğunda ya tamamen yok sayılmış ya da belirli kalıplar ve yüzeysel stereotipler üzerinden aktarılmıştır. 1970'lerde sinemada toplumsal gerçeklik arayışları hız kazansa da Alevilik temsilleri büyük oranda arka planda kalmıştır. 1980'lerde ise askerî darbenin yol açtığı siyasal baskı ortamı ve sansür uygulamaları sinemacıların içinde yaşadıkları toplumu tanıyamamalarına ya da yansıtamamalarına sebep olmuş, bu durum da sinema dilinde birtakım yanlışlıkların görünmesine zemin oluşturmuştur. Ancak 1990'larla beraber,

kimlik tartışmalarının yoğunluğunun artması ve alternatif anlatıların gelişimiyle birlikte Alevi ritüelleri simgesel düzeyde görünmeye başlamış; 2000’li yıllardan itibaren ise Alevi kimliği daha gerçekçi ve karakter derinliği taşıyan bir şekilde ana ve yan temalarda işlenmeye başlamıştır.

Ulusal kimlik; eğitim, medya, folklor gibi kaynaklarla örülür ve ritüel bu yapının en belirgin parçalarından biridir (Yılmazok, 2018, s. 145). Alevi ritüelleri de bu anlamda sadece inançsal bir pratik değil; aynı zamanda sinemada ulusal kimliğin farklı boyutlarını temsil eden güçlü bir metafor olarak değerlendirilebilir. Böylelikle sinema, izleyicinin kimliğini tanıdığı, aidiyet geliştirdiği ve ideolojik pozisyonları tekrardan ürettiği bir sahne işlevi görür. Aynı zamanda bireye, kendi dışındaki kimlikleri tanıma ve “öteki”yle yüzleşme olanağı sunar (Akbaş, 2018, ss. 175-177). Sinemanın halk bilimsel önemi, sadece konu itibarıyla değil, yapısal olarak da halk anlatılarıyla kurduğu organik bağda yatar.

Ahmet Özgür Güvenç’in *Folklor ve Sinema* (2020) adlı eserinde de belirttiği üzere sinema; metin, ses ve görüntü üçlüsünün bir araya getirilerek halk kültürünü hem doğrudan hem de dolaylı olarak yansıtır. Bu sebeple halk bilimsel analizler için zengin bir saha olarak değerlendirilir. Burada halk bilimciye düşen görev, sıradan izleyiciden farklı olarak bir dedektif titizliğiyle sahneleri, ritüelleri ve kolektif altyapısını analiz etmektir. Özellikle Alevilik gibi sözlü geleneğe bağlı inanç sistemlerinde; dini imgeler, menkıbevi figürler (örneğin Pir Sultan Abdal, Yunus Emre vb.), mekânlar ve ritüeller filmlerde görünür kılinarak halk kültürünün modern temsilleri haline gelerek işlevlenirler.

Sinemanın halk kültürünü görünür kılan işlevi, ritüel–mitos–drama ilişkisini irdeleyen Metin And’ın yorumlarında daha da belirginleşir. Metin And, *Ritüelden Drama: Kerbela–Muharrem–Ta’ziye* adlı eserinde işlevsel ritüellerle kalıcı mitosun birbirine geçişmesinin dramı doğurduğunu belirtir (2002, s. 33). Ona göre Anadolu köylerinde görülen dramatik oyunlar, çok eski dönemlerde icra edilen mitos ve ritüellerin izlerini taşır. Bu tespit, ritüel ile tiyatro arasındaki bağı görünür kıldığı gibi sinema için de açıklayıcı bir yorum zemini açar. Çünkü sinema, dramatik formları görselleştirirken yalnızca estetik bir dil geliştirmez; aynı zamanda kadim ritüellerin yeniden canlandırıldığı ve kültürel belleğin güncellendiği bir sahne işlevi üstlenir.

And'ın değerlendirmesi, özellikle Alevi ritüellerinin sinemadaki temsillerini anlamak için önemli bir anahtar sunar. Cem, semah ya da Kerbela matemleri beyaz perdede belirlediğinde dramatik bir sürekliliğin sinemasal biçim altında yeniden düzenlenmesi olarak görülebilir. Böylece mitosun anlatısal gücü, ritüelin işlevsel boyutlarıyla birleşerek sinemada dramatik bir estetiğe dönüşür.

Bu bağlamda Alevi ritüellerinin sinemadaki görünürlüğü, folklorik bir öğeden öte, ritüel–mitos–drama zincirinin çağdaş bir izdüşümünü temsil eder. Ritüelin işlevsel yönü (toplumsal düzeni kurma, aidiyeti pekiştirme, eğitsel içerik taşıma, topluluğa katharsis sağlama) ile mitsel boyutu (Kerbela anlatısı, On İki İmamların vurgusu, kutsal zamanın hatırlatılması) sinemada iç içe geçer. Böylece And'ın işaret ettiği ritüel–mitos–drama geçişi, modern sinema aracılığıyla yeni bir estetik düzlemde varlığını sürdürür.

Ritüelin dramatik boyutuna dikkat çeken And'ın değerlendirmelerinden sonra, Bascom'un işlevsel folklor kuramı, sinemadaki Alevi ritüel temsillerinin farklı işlevlerini anlamada yol gösterici olur. Onun halk anlatıları için belirlediği *Folklorun Dört İşlevi* (2004), sinemaya aktarıldığında şu şekilde görünür: Eğlence işlevi, ritüel sahnelerinin yalnızca bilgi aktarmakla kalmayıp estetik bir deneyim üretmesini ifade eder; semahın döngüsel hareketleri, zakirlerin nefesleri ve sembolik düzenekler, izleyicide duyuşsal bir haz yaratır. Toplumsal değerleri pekiştirme işlevi, musahiplik, rızalık ya da kurban pratiklerinin temsiliyle görünür hale gelir; böylece dayanışma, paylaşma ve eşitlik ilkeleri hatırlatılır. Toplumsal kontrol işlevi, düşkünlük, görgü veya dardan indirme sahnelerinde ortaya çıkar; bu ritüeller ahlaki düzenin nasıl işlediğini sinemasal düzlemde gösterir. Eğitim ve kültürel aktarım işlevi ise sözlü kültüre dayanan Alevi inanç sisteminde ayrı bir önem taşır; sinema, ritüelin genç kuşaklara pedagojik ve kültürel biçimde aktarılmasına aracılık eder.

Michael J. Koven'in *Film, Folklore and Urban Legends* (2008) adlı çalışmasında ele aldığı “ostension” kavramı, folklorun sinemada temsil edilme biçimini anlamlandırmak açısından değerlidir. Koven'e (2008, ss. 135-137) göre ostension, folklorik anlatıların doğrudan deneyimlenmesi veya görsel-işitsel mecralarda tekrardan şekillenmesi yoluyla gerçekleşen temsil biçimidir. Bu kavram sinemada, özellikle ritüellerin bire bir gösterimi veya anlatısal çerçevede tekrardan

üretimi açısından işlevsel bir özellik taşır. Örneğin Alevi ritüelleri, ostensive anlatım içinde sadece görsel birer ögenin ötesinde kimlik, hafıza ve kültürel süreklilik taşıyıcıları şeklinde işlev görür.

Koven'in sinemada folklorik anlatıların doğrudan deneyimlenmesine işaret eden "ostension" yaklaşımı, ritüellerin yalnızca bir temsil olmadığını, aynı zamanda yeniden üretim biçimi taşıdığını gösterir. Bu çerçeve, ritüelin deneyimsel boyutunu açıklamada önemli bir kapı aralarken Theodor H. Gaster'in *Thespi's Eski Yakınoğu'da Ritüel, Mit ve Drama* (2000) adlı eserinde üzerinde durduğu Kenosis–Plerosis döngüsü bu yaklaşımı daha geniş bir kuramsal zemine yerleştirir. Gaster'e (2000, ss. 24–27) göre ritüeller, toplumsal yaşamı yenileyen dramatik süreçlerdir. Kenosis, eksilme, yoksunluk ve sınanma evresini; Plerosis ise yeniden doğuş, canlılık ve bütünleşmeyi ifade eder.

Bu kuramsal çerçeve, Alevi ritüellerinin Türk sinemasındaki temsillerini çözümlemede güçlü bir perspektif sunar. Filmlerdeki ritüel sahneleri bir yandan topluluğun çile, bekleyiş, arınma ve sınanma boyutlarını; öte yandan yeniden birleşme, dayanışma ve tazelenme deneyimini görünür kılar. Sinemada bu süreç yalnızca ritüelin birebir aktarımıyla sınırlı kalmaz; kamera açıları, ışık düzeni, müzik ve sessizlik Kenosis'in sembolik anlamlarını hissettirirken toplu dua, semah, nefes ya da niyaz sahneleri Plerosis'in temsil ettiği canlılığı ve bütünlüğü yeniden üretir.

Alevi ritüelleri sinemada hem deneyimsel görünürlüğü hem de döngüsel dramatik yapıyı bir araya getirir. Bu durum, ritüelin estetik ve kültürel sürekliliği sağlayan bir dramatik deneyim olarak işlev görmesine aracılık eder. Böylece ritüelin sinemadaki temsili, kolektif belleği güncel görsel formlara taşırken Gaster'in tanımladığı "canlanma ayini"³⁷nin toplumsal hafızada yeniden sahnelenen bir versiyonu haline gelir.

Ritüel gösterimleri ile sinemasal anlatılar arasında kurulan ilişkiler sadece kuramsal yansımalarla sınırlı kalmayıp görsel metinler ile yazılı metinler arasındaki aktarım ve tekrardan yazım süreçleriyle de zenginleşmektedir. Örneğin ele aldığımız

³⁷ Canlanma ayini, topluluğun birlikte ve düzenli bir çabayla yaşamın zayıfladığı dönemi durdurup, enerjisini yenileyerek yeni yaşam anlaşımasını sağlaması ve evrenin devamını güvence altına almasıdır (Gaster, 2000, s. 29).

Bir Ses Böler Geceyi (2011) filmi bu bağlamda değerli bir referans sunar. Filmle aynı adı taşıyan Ahmet Ümit'e ait romanda görgü cemi ritüeline dair sınırlı bir açıklama söz konusuysa da filmde görgü cemi ayrıntılı olarak görselleştirilir. Ritüelin mekânsal düzeni, sembolik kodları, katılımcıların konumları ve mimetik hareketleri doğrudan sinemasal araçlarla aktarılır. Bu durum, görsel anlatının yazılı metne göre ritüel temsilinde daha avantajlı bir konuma sahip olduğunu ve sinemanın ritüelin işitsel, görsel ve bedensel yönlerini izleyiciye doğrudan deneyimleme imkânı sunduğunu ortaya koyar.

Nihayetinde Alevi ritüellerinin Türk sinemasındaki görünürlüğü, halk bilimi açısından kültürel sürekliliğin görsel bir kaydı anlamına gelir. Ritüelin sahneye taşınması, halk anlatılarının yalnızca sözel aktarım yoluyla kuşaktan kuşağa geçmesini değil, aynı zamanda sinema aracılığıyla yeni bir anlatı evreni kazanmasını sağlar. Böylelikle folklor; sözlü kültür ve çağdaş sanatın da beslediği dinamik bir alan olarak karşımıza çıkar. Folklorun işlevsel yönleri —öğretici olma, toplumsal düzeni hatırlatma, eğlence üretme, ortak değerleri pekiştirme— sinemanın estetik yapısıyla birleşerek izleyiciye hem bilgilendirici hem de duygusal bir deneyim sunar. Bu deneyim, ritüelin köklerindeki toplumsal hafızayı canlı tutar ve modern seyirciyi onunla yeniden buluşturur.

Ritüel açısından bakıldığında, sinemadaki temsiller yalnızca geçmişin bir hatırlatması değil, aynı zamanda bugünde yeniden yaşanan bir deneyimdir. Kenosis–Plerosis döngüsü içinde ritüel, yoksunluktan doğan arınma ve yeniden doğuşun sahnesi olur; film de bu dramatik yapıyı görsel olarak hissettirir. Kamera, müzik, ışık ve sessizlik aracılığıyla izleyici, cem sahnesinde ya da semahın döngüsünde kendini bulur. Bu noktada sinema, ritüelin özünü canlı bir deneyim alanına dönüştürür. İzleyici, kutsalın tekrarlanan görünürlüğüne tanıklık eden, ondan etkilenen bir katılımcı durumuna gelir.

Sinemanın doğası gereği ideolojik, estetik ve dramatik katmanlar içermesi, Alevi ritüellerini kimlik ve aidiyetin yeniden kurulduğu bir alan olarak sunar. Tarihsel süreçte görünmez kılınan ya da yüzeysel biçimde anlatılan bu ritüeller, beyaz perdede ulusal kimlik, toplumsal bellek ve kültürel çatışmalarla iç içe yeniden biçimlenir. Alevilik, sinema aracılığıyla inançsal kodlarını ve toplumsal kimlik iddialarını görünür

kılar. Bu temsil, seyircinin kendi kimliğini tanımasına, ötekiyle yüzleşmesine ve farklı aidiyetlerle empati kurmasına aracılık eder.

Metinler arasılık açısından düşünüldüğünde ise roman, menkıbe, gülbank, nefes, tiyatro ya da halk anlatısı sinemada yeni bir form kazanır. Yazılı metinde yalnızca birkaç satırla sınırlı kalan bir ritüel, beyaz perdede mekân, beden, ses ve ışık aracılığıyla bütün duyulara hitap eden bir deneyime dönüşür. Bu dönüşüm hem metnin hem ritüelin hem de kültürel hafızanın yeniden yazımıdır. Sinema, halk bilimi araştırmacısının titizlikle incelediği sembolleri, figürleri ve kolektif kodları modern estetik araçlarla çoğaltır; böylelikle ritüelin metinler arası serüveni görünür hale gelir.

Son kertede, Alevi ritüellerinin sinemadaki temsili folklor, ritüel, sinema, Alevilik ve metinler arasılık vb. gibi boyutlarını aynı anda buluşturan bir sahne işlevi üstlenir. Bu sahnede kutsalın tezahürü, estetik düzenleme, ideolojik çerçeve ve kültürel aktarım iç içe geçer. İzleyici, bir film aracılığıyla sadece bir hikâye izlemiş olmaz; aynı zamanda bir inanç sisteminin köklerine, bir topluluğun belleğine ve insanlığın ortak ritüel deneyimine tanıklık eder. Böylece sinema, ritüelin dramatik, kutsal ve toplumsal boyutlarını modern çağın diliyle yeniden duyulur, yeniden görülür ve yeniden yaşatır.

SONUÇ

Çalışma Alevi inanç sistemine özgü cem ritüellerinin yanı sıra dar cemi, görgü cemi ve dardan indirme cemi gibi alt erkân biçimlerini ile cem ritüeli dışında gerçekleşen uygulamalar ve ritüelin görsel- simgesel bileşenleri üzerinden sinemasal temsilleri kapsamlı bir şekilde incelemeyi amaçlamıştır. Belirlenen filimler vasıtasıyla yapılan çözümlemelerde, Alevi ritüel yapılarının sadece ibadetsel taraflarıyla değil, sosyal denetim, kimlik inşası, kolektif bellek ve modernleşme süreçleriyle yaşadığı dönüşümler çerçevesinde sinemasal bir düzlemde nasıl temsil edildiği tartışılmıştır.

Alevi inancına yönelik cem ritüellerinin sinemasal temsilleri bağlamında şu filmler ele alınmıştır: *O Da Beni Seviyor* (2001), *Saklı Hayatlar* (2011), *Madımak: Carina'nın Günlüğü* (2015), *Umuda Yolculuk* (1990), *Elif Ana* (2022), *Âşıklar Bayramı* (2022), *İçimizden Biri: Yunus Emre* (1989), *Yunus Emre* (1985), *Ali'ye Gönül Verdim* (1973), *Eve Giden Yol 1914* (2006), *Âşık* (2016) ve *Bezm-i Ezel* (2017). Bu filmler vasıtasıyla cem ritüelinin hangi bağlamlarda ve nasıl temsil edildiği, temsillerin inançsal yapıya uygunluğu, şekilsel dönüşümler, eksiklikler ve sinemasal tercihler üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

O Da Beni Seviyor (2001) filmi, Alevi inanç sistemine dair ritüel temsillerin görünürlük kazandığı erken dönem yapımlardan biri olmuştur. Film, 1970'li yıllarda siyasal ve toplumsal atmosferini yansıtırken cem sahnesi, senaryoda yer almamasına rağmen doğaçlama bir biçimde filme dahil edilmiştir. Ritüel mekânı olarak bir meydanı tercih edilmiş, bu da 1970'li yıllarda Aleviliğe dair kamusal baskının sinemasal bir yansıması olarak okunmuştur. Cem sahnesinde semah, gülbank ve zâkirlik hizmeti yer almasına rağmen Alevi olmayan ve ikrar vermemiş bir karakter olan Esma'nın cem ortamına kabul edilmesi, ritüelin inançsal kurallarına aykırıdır. Ayrıca on iki hizmet düzenine gönderme yapılmasına rağmen bu hizmetlerin tümü eksiksiz bir şekilde temsil edilmemiş, bu durum teknik sınırlamalarla birlikte ritüelin doğasına dair sinemasal bir eksiklik yaratmıştır.

Saklı Hayatlar (2011) filmi, Çorum Katliamını ana konusu olarak ele alırken Alevi-Sünni arasındaki aşk etrafında şekillenen bir çatışmayı merkezine yerleştirir. Filmde Alevi olan Zeynep'in katıldığı cem ritüeli ve Sünni olan ev sahiplerinin cami ibadetleri paralel kurgu tekniği ile verilmiş böylelikle ibadet biçimleri, mekânsal yapı ve toplumsal cinsiyet ayrımları karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Alevilerin derme çatma, kurumsallaşmış bir yapı olmayan ve şehir merkezine uzak izbe bir yerde cem ritüeli gerçekleştirirken yaşadığı zorluklar, Alevi inanç mekanlarının görünmezliğine ve marjinalliğine vurgu yapar. Cem sahnesinde kadın ve erkeklerin birlikte ibadet etmeleri, semah dönmeleri ve delil uyandırma gibi hizmetler yer alırken camide namaz ibadeti, kadın ve erkeklerin ayrı ibadet etmesi gibi görüntülere yer verilir. Camide imamın ve cemevinde dedenin eş zamanlı olarak konuşmaları toplumsal hafıza ile dini söylemin çakışmasını gösterir. Ayrıca filmde Alevi ve Sünni arasındaki aşkın yaşanması Yeşilçam filmlerinde verilen uygulamalarla değil -konu dar ceminde konuşulup çözüme ulaşılması için toplanılmaz- toplumsal travmalarla şekillenmiş politik bir reddediş üzerinden işlenir. Bu temsil, bir yandan cem ritüelinin toplumsal denetim işlevinin yerini kimlik temelli çatışmalara bıraktığını gösterirken diğer yandan da kentleşme süreciyle beraber Alevi topluluklar arasında evlilik kurumu, kuşaklar arası değer çatışması ve kimlik muhasebesi üzerinden tekrardan tartışma haline gelir. Böylece film, sadece tarihsel bir travma değil, çağdaş Aleviliğin kentli kuşaklar nezdinde yaşadığı dönüşümü de sinemasal düzleme taşır.

Madımak: Carina'nın Günlüğü (2015) filmindeki cem sahnesinin Carina Cuanna'nın günlüğüne mi yoksa senaryonun kurgusal tercihlerine mi dayandığı net değildir. Filmde ikrarsız bir yabancı olarak Carina'nın cem ritüeline katılması, Alevi erkânı açısından uygunluk taşımamakla birlikte, onun araştırmacı kimliği üzerinden bu katılımın deneyimleyici ve öğrenmeye açık bir süreç olarak yorumlandığı görülür. Carina'nın cemdeki hizmetlere katılımı onu ritüelin sadece izleyicisi değil, aynı zamanda sahneye katılan bir figür haline geldiğini gösterir. Bu durum, Richard Schechner'in ritüel ile sahne performansı arasında kurduğu geçişkenlik hakkındaki yaklaşımıyla uyum içindedir. Schechner'e göre sahneleme ve ritüel aynı temel yapısal dinamikleri paylaşır, her ikisi de katılımcının bedensel, duygusal ve düşünsel düzeyde dönüşümünü amaçlayan çerçevelerdir. Carina'nın katılımı da tam olarak bu tür içsel bir dönüşüm süreci gibi okunabilir. Mekansal olarak filmdeki cemevi yapısı, ses ve

ışık sistemleriyle donatılmış, modern bir görünüm sunar. Bu durum, Alevi ritüellerinin günümüzdeki mekânsal dönüşümünü yansıtır. Ayrıca delil uyandırma hizmetinin geleneksel giysiler yerine pantolon ve tişört gibi gündelik kıyafetlerle sunulması ritüelin biçimsel yönlerinin modernleşme süreciyle beraber evrildiğine işaret eder. Böylece filmdeki temsil, ritüelin içeriksel bütünlüğünden çok biçimsel ve katılımsal boyutuna odaklanan bir yapı arz eder.

Umuda Yolculuk (1990) filminde ise cem ritüelinin açılış sahnesinde yer alması önemli bir temsildir. Dede tarafından gülbank okunması, niyaz, el suyu hizmeti, kurbanın tığlanırken abdest aldırılması ve lokma-niyaz dağıtımı gibi unsurlar, Alevi erkânına sadık bir şekilde sunulmuştur. Film, cem ritüelini bütünlüklü ve sahih bir şekilde temsil eden az sayıdaki yapımdan biridir.

Elif Ana (2022) filmi tamamına erişilemeyen bir yapım olmasına rağmen fragman ve bazı sahnelerden yola çıkarak analiz edilmiştir. Filmde cem ritüeli, baskı koşullarında gizlice gerçekleştirilmekte baskın tehdidiyle ritüelin kesintiye uğraması Aleviliğin tarihsel baskı ortamına doğrudan göndermede bulunur. Cem ritüeline katılan Alevilerin birlikte yaşadıkları kolektif coşku, cemin toplumsal bütünleştirici işlevini vurgular. Tüm baskılara rağmen ritüelin sürdürülmesi, cemin kimlik kurucu yönünü öne çıkarır.

Âşıklar Bayramı (2022) filminde Alevi olduğu açıkça belirtilmeyen Heves Ali karakterinin cem ritüeline katılması ve zâkirlik hizmetini üstlenmesi, inançsal kurallarla çelişmektedir. Geçmişinde düşkünlükle ilişkilendirilebilecek davranışlar sergileyen bu karakterin cem topluluğuna kabulü, erkânın etik yapısıyla örtüşmez. Ayrıca filmde icra edilen “Nurhak Semahı”, Derli Divani’nin tanımladığı yapısal sıralamaya uygun değildir. Bedensel hareketlerin sözlerle eşzamanlı olmaması ve semahın rastlantısal bir çizgide sunulması, ritüelin özünden uzak bir temsile yol açmıştır.

İçimizden Biri: Yunus Emre (1989) filminde Yunus Emre’nin menkıbevi yaşantısına yer verilirken Tapduk Emre’nin dergâhında geçen sahnede Yunus’un süpürgecilik hizmetini üstlenmesi, erkâna uygun bir şekilde sunulmuş ve ritüelin doğru bir temsilini sağlamıştır. Bu yönüyle film, Alevi erkânına dair hizmet çeşitliliğini gösteren ve gösterilen ritüel temsiline de yayınlandığı tarih açısından ele alındığında

şartlara uygun olarak sadık bir temsil içermesi bakımından başarılı bir erken dönem yapımlarından olmuştur.

Yunus Emre (1985) filmde ise cem sahnesi yapı olarak oluşturulmuş olsa da ritüel içeriği bakımından ciddi temsil hataları mevcuttur. Hizmet sıralaması uygulamadan doğrudan semaha geçilmesi ayrıca bağlama dışında ney ve darbuka gibi Alevi cem ritüellerinde yeri olmayan enstrümanların kullanılması, temsilin yüzeysel kurgulandığını göstermektedir.

Ali'ye Gönül Verdim (1973) filminde sinemada ilk kez semahın görsel olarak yer aldığı bir sahne sunulmuştur. Kadın ve erkeklerin beraber ibadet ettiği, duvarda Arap harflerle “Ali” yazısının bulunduğu Hz. Ali’yi telmih edecek şekilde oluşturulan baş karakter Ali’nin Kırklar anlatısını bağlama eşliğinde çalması ve cemaattekilerin eş zamanlı olarak Turnalar Semahını dönmesi bir cem ritüelinin gerçekleştiği mekânı çağırırsa da Ali karakterinin ansızın sahneden ayrılması ve hizmetlerin icra edilmemesi, bu sunumun ritüel değil, performatif bir görsel öge olduğunu gösterir.

Eve Giden Yol 1914 (2006) filminde Mahmut’un pir figürüyle yüzleşmesi, batini anlamda bir içsel uyanışı temsil etmiştir. Bu sahneden kullanılan deyiş ve semah ritüeli, beşerî aşk ile ilahi aşkın birleştiği noktayı temsil eder. Ancak semah açık alanda cem düzeninden kopuk şekilde sunulmuş; hiyerarşik yapı kurulmamış ve zâkirin hizmeti sadece enstrümantal düzeyde temsil edilmiştir. Cem erkânı içerisindeki aşure dağıtımı da bağlamsız sunulmuş ritüelin Kerbela yasına dayanan yönü açıklanmamıştır.

Âşık (2016) filminde doğrudan bir cem sahnesi olmamakla beraber, Âşık Veysel’in cem ortamına girmesi ve zâkirlik yapabileceğini düşünmesi, Alevilikteki bağlılık, ikrar ve rızalık ilkeleriyle çelişmektedir. Esmâ ile evliliğinde ikrar sahnesine yer verilmemesi, filmde ikrarın sadece ahlaki bir söz olarak sunulmasına neden olmuş bu da ritüelin sembolik ve kutsal boyutunun göz ardı edildiğini göstermiştir.

Bezm-i Ezel (2017) filmi, Alevi inanç sistemine ait cem ritüelinin korku sinemasında ilk kez yer bulduğu bir yapım olarak öne çıkar. Filmde doğrudan Alevi olduğunu ifade etmeyen Mansur karakteri, ev ortamındaki Hz. Ali tasvirleri ve cem ritüeline katılımı üzerinden Alevilikle ilişkilendirilir. Ancak bu kimlik açıkça

adlandırılmadığından izleyici ritüel temsilleri üzerinden karakterin aidiyetini sezgisel olarak çıkarır. Mansur'un cinlerle görüşmeden önce ruhunu arındırmak amacıyla cem ritüeline katılması, filmde cem ritüelin geleneksel işlevinden saptırılarak sadece bir hazırlık evresi gibi konumlandırıldığını gösterir. Oysa geleneksel Alevi inancında cin çıkarma, büyü bozma veya benzeri batıl uygulamalara yer yoktur. Dahası böyle bir amaç taşıyan kişinin, ıkrarlı ve rızalıkla kabul edilmiş bir talip olmadan cem ritüeline katılması inançsal düzeyde mümkün değildir. Filmdeki modern cemevi tasviri (hoparlör sistemi, ışıklandırma, çok geniş bir merkezi alan, On İki İmam, Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli ve Atatürk resimleri ve tablolarla donatılmış bir mekân) günümüz kentleşmiş Alevi mekanlarını yansıtırken hizmetlerin icrasına filmde yer verilmemesi cemin bütüncül yapısının bozulmasına neden olmuştur. Temsilin bu biçimi ritüelin kutsal ve dönüşümsel işlevi yerine sadece görsel bir sahneleme aracı olarak işlevselleştirildiğini gösterir. Bu açıdan film, Aleviliği popüler kültürün yeniden ürettiği mistik bir dekoratif öge haline getirerek yüzeysel bir anlatı sunmaktadır.

Cem ritüeli çatısının altından çeşitli erkânlar da yer almaktadır. Bunların her biri belli bir amaca hizmet eden kendi iç bütünlüğü olan yapılar oluşturmaktadır. Dar cemi de bu erkân biçimlerinden biridir. Dar cemi, Alevi inanç sisteminde sosyal denetim, bireysel arınma ve kişinin sosyal yapı içerisindeki konumunun tekrardan değerlendirilmesi işlevlerini üstlenir. Bu ritüelin sinemasal temsiline yer veren *Kızılırmak Karakoyun* (1967) filminde, göçebe bir oba yaşamı içerisinde gelişen olaylar bağlamında dar cemi açık alanda gerçekleştirilir. Filmde yasaklı bir aşkın ortaya çıkmasıyla beraber başlatılan yargılama süreci, herkesin eşit sorumlulukla dara çekildiği bir düzlemde ele alınır. Dar meydanında oba beyi, tanıklar ve çoban Ali Haydar aynı düzlemde sorgulanır. Bu yapı, dar ceminin sadece kişisel bir hesaplaşma değil, topluluğun tüm üyeleriyle yüzleşme alanı olduğunu gösterir. Ritüelin merkezinde yer alan tarik çubuğu, geleneksel anlatıyla uyum göstererek ritüelin kutsal boyutunu vurgular. Ancak filmde dikkat çeken bir diğer unsur ise dede figürünün ritüel otoriteden uzak, geri planda sembolik bir konumda bulunmasıdır. Kalp gözü açık olarak nitelenmesine karşın tarik tutmaması, ritüele yön vermemesi ve topluluktaki kişilerin onun statüsüne saygı göstermeden talepkâr isteklerde bulunmasına sessiz kalması, karizmatik liderliğin zayıfladığı bir temsil biçimine işaret eder. Ayrıca dedenin töre dışı bir sınav önererek erenlerin karar alma sürecine müdahalesi,

gelenekte pek rastlanılmayan bir davranış olarak dikkat çeker. Bu önerinin kabulü ancak oba beyinin rızasıyla gerçekleşir bu da ritüelin kurumsal hiyerarşisinde dede figürünün etkisizleştiğini düşündürür. Film, dar cemini bir hakikat arayışı sahnesi olarak işlerken aynı zamanda otorite figürlerinin temsil biçimlerine dair dönemin toplumsal algısını da yansıtır.

Dar cemi ritüelinin ikinci örneği olarak *Hasan Boğuldu* (1990) filminde Tahtacı toplumuna ait içsel bir denetim mekanizması olarak ritüel yapı yeniden görünür kılınır. Filmde, obalı bir kız olan Emine'nin kendi topluluğunun değerleriyle uyumlu davranışı sonucu bir problem durumu üzerine dar cemi kurulur. Ritüel, Emine'nin kendi rızasıyla dara durmasını sağlaması açısından gelenekle uyumluluk gösterir. Dar meydanın oba yaşantısına uygun bir biçimde açık alanda kurulması, inancın mekanla kurduğu esnek ilişkiyi ifade eder. Dede figürü bu kez geleneksel ve ussal otoriteyi birlikte temsil eden bir yol gösterici olarak konumlandırılmış, tarik çubuğunu tutan, erkânı başlatan, meydanda söz sahibi olan kişi olarak gösterilmiştir. Film boyunca dedeye gösterilen saygı korunmuş, onun toplulukla kurduğu ilişki yapıcı ve bütünleştirici bir bağ içerisinde sunulmuştur. Ritüelin merkezinde yer alan sınama, ovalı Hasan'ın onalı bir kızla evlenmeye talip olmasının toplumsal uygunluk bakımından değerlendirilmesini içerir. Hasan'a verilen 40 okka tuzu dinlenmeden taşıma görevi hem fiziksel hem de sembolik manada bir eşik aşamasını temsil eder. Hasan bu sınamayı tamamlayamayınca topluluğa katılımı gerçekleşmez ve ritüel bütünlük sağlanamaz. Bu başarısızlık, karakterin ne eski toplumsal çevresine ne de yeni topluluğa dahil olamamasıyla sonuçlanır. Emine'nin sabırla süreci gözlemlemesi ve kurallara bağlı kalması ise topluluk değerlerine olan sadakatin ifadesidir. Douglas'ın grid-group modeliyle değerlendirildiğinde filmde temsil edilen yapı, yüksek kuralcılıkla beraber toplumsal bağlılığın da güçlü olduğu bir örüntü sunar. Böylelikle ritüel, kişinin sadece inançsal değil, toplumsal kabule dair yükümlülüklerini de göz önüne alan bir sistemin taşıyıcısı olarak işlev görür.

Dar ceminin de kendi içinde farklı amaçlara hizmet eden özel biçimleri vardır. Bunlardan biri olan dardan indirme cemi, ölüm sonrası süreçte düşkünlükle suçlanan bir canın, dünyadan göçmeden önce ya da göçtükten sonra toplumsal rızalıkla bağının tekrardan tesis edilmesi amacını taşır. Bu ritüel, ölen kişinin hayattayken yol düşkünlüğüne düşüp düşmediğine bakılarak ardında kırgınlık bırakmadığının cemaat

huzurunda tespiti ve gerekiyorsa bağışlanması sürecini içerir. Bu açıdan dardan indirme cemi, canın uğurlamasıyla birlikte toplumsal vicdanı onarmak ve hak sahipliği bilincini sürdürmek için kurgulanmış güçlü bir ritüel formu olarak değerlendirilebilir. Bu ritüel yapının sinemasal temsiline odaklanan *Oğul* (2011) filmi, özellikle Tunceli-Zaza Aleviliği bağlamında dardan indirme ceminin temel unsurlarını özgün ve sahici bir aktarım şekliyle görünür kılmıştır. Cenazenin evin salonuna getirilmesi, tabutun başına havlu serilerek üstüne para bırakılması, tabutun öpülerek uğurlanması ve kefenleme işlemlerinin evin içinde yapılması gibi sahneler, ritüelin sözlü kültürdeki kodlarının sinemaya taşınmış halidir. Özellikle tabutun “Hak-Muhammed-Ali” adları anılarak üç kez yere indirilip kaldırılması, dardan indirme ceminin temel ritüellerinden biri olarak doğrudan aktarım düzeyinde tutulmuştur.

Bir Ses Böler Geceyi (2011) filminde temsil edilen görgü cemi ritüeli, Alevi inanç yapısının hem işlevsel devamlılığını hem de çağdaş temsillerle yaşadığı dönüşüme ve kırılmalara dikkat çeker. Cem, İsmail’in intiharından sonra gerçekleşen topluluk içi bir yüzleşme alanı olarak kurgulanır. Bu görgü cemi sahnesinde sadece İsmail değil, dedenin de topluluk huzurunda rızalığa tabi tutulması, ritüelin yatay yapısını ortaya koyar. Alevi inancında dedelik kutsal bir hizmet olarak kabul edilir ancak bu hizmetin devamlılığı cemaatin rızalığıyla mümkündür. Dedenin İsmail’i dualamaması üzerine ailesi tarafından dedeye rızalık gösterilmez. Bu durum, dedelik kurumunun sorgulanabilirliğini açığa çıkarırken geleneksel otoritenin toplumsal karılığının da değişmekte olduğunu ortaya koyar.

Filmde dedelik figürü, geçmişin karizmatik otoritesinden uzaklaşmış, kentleşmenin getirdiği yeni koşullarla tekrardan şekillenmiş bir temsil şeklindedir. Dedenin bir market işletiyor olması, onun ekonomik yaşamla bütünleştiğini ve manevi rehberlik işlevinin bu gündelik çerçevede erimeye başladığının göstergesidir. Öyle ki İsmail, kâmil insan olma isteğiyle dedeye başvurduğu sahnede aldığı tepki bu dönüşümün sembolik yansımasıdır. Dede kâmil insan olmanın zor olduğunu bunun yerine babasının da durumu kötü olduğu için şehre gidip çalışması yönünde İsmail’e öğütler verir. Bu tutum, İsmail’in gözünde ve seyircide de dedelerin bağlı olduğu ve bu yönde taliplerini öğütlediği dört kapı kırk makam düsturunun sadece dilde kaldığını, ritüelin içerisinde bir yol göstericilik üretmediğini düşündürür. Dede, İsmail’in dönüşüm arzusuna rehberlik etmek yerine, onun dünyevi sorumluluklara

yönlendirir. Böylece inançsal arayışa karşılık üretemeyen bir yapı ortaya çıkar. Bu ritüel boşluk, İsmail'in topluluğundan ve inancından kopmasına sonunda ise intihar etmesine zemin hazırlar. Bu açıdan ritüelin biçimi korunmuş olsa da anlam taşıyıcılığı sarsılmıştır.

Filmde ritüelik terimlerden biri olan musahiplik kavramı da inançsal bağdan çok yakın arkadaşlık ilişkisiyle özdeş bir biçimde sunulmuştur. Oysa Alevi öğretisinde musahiplik, ritüel bütünlüğe sahip bir kurumdur ve belirli koşullar altında kurulur. Musahip olacak canların evli olması, musahiplik cemine katılmış olmaları ve ıkrarlı bir yola bağlılık göstermeleri gerekir. Zamanla bu yapının sadece dostluk anlamında ele alınması, ritüelik altyapının içinin boşalmasına neden olmuştur. Sinemada da bu dönüşümün yansıması görülmektedir. İsmail düşkün sayıldığı halde musahibi Zülfü'nin cem ritüeline katılması, Zülfü'nün evi olmamasına rağmen İsmail'i musahibi sayması ve musahiplik cemlerine dair hiçbir ipucu veya gösterge sunulmadan ikisinin musahip olarak nitelendirilmesi gibi sahnelerle geleneksel yapıya aykırı bir temsil oluşmuştur. Bununla beraber Alevi inanç sisteminin kapalı ve sözlü aktarım temelli doğası, kavramların dış gözle yeterince anlaşılamamasına ya da zamanla yorum farklılıklarıyla dönüşüme uğramasına da zemin hazırlamaktadır. Bu açıdan musahipli, eksik temsil edilen bir kavram olarak sinemasal anlatı içerisinde de anlam daralmasına uğramış bir inanç unsuru olarak değerlendirilebilir.

Cem ritüeline dayalı yapılanma ve onun alt türleri olan dar cemi, görgü cemi ve dardan indirme cemi gibi ritüellerin ardından Alevi inanç sisteminde cem dışı bağlamda gerçekleşen ritüel pratikler de önem taşır. Bu yapılar, özellikle veli kültü merkezli ziyaret ritüelleri çerçevesinde şekillenir. Türbeler, ocaklar ve kutsal mekanlar etrafında şekillenen bu uygulamalar, inancın mekansa boyutunu görünür kılar. Bu açıdan sinemada ziyaret kültürünün temsili açısından dikkat çeken filmlerden biri de *Zer* (2017)'dir. Filmde yer alan Düzgün Baba ziyareti, Alevi inanç sisteminde ziyaret kültürüne dayalı ritüel pratiklerin sinemasal temsiline dair dikkat çekici bir örnek sunar. Alevilikte önemli olan bir veli figürü olan Düzgün Baba, özellikle Tunceli yöresinde halkın inançsal hafızasında yer etmiş bir ocak sahibidir. Filmde, karakterin Düzgün Baba'ya ulaşmak için dağlık coğrafyada gerçekleştirdiği zorlu yolculuk fiziksel bir yolculuğun ötesinde inançsal ve sembolik bir geçiş süreci olarak yapılandırılmıştır. Ziyaret yerine vardıklarında, kadınların sanduka etrafında mum yakmaları, çevresinde

semah dönmeleri ve niyazlarını sunmaları, inançsal ritüelin görsel temsiline dönüştürülmüştür. Bu sahneler, türbe merkezli uygulamalarda sıkça rastlanan eylemlerin sinemaya aktarımı bakımından değerlidir. Yolculuk boyunca yaşanan dönüşüm, ziyaret kültü bağlamında velinin manevi huzuruna varma sürecini simgeler.

Filmdeki bir diğer önemli temsil ise kurban uygulamasına ilişkindir. Alevi geleneğinde türbe ziyaretlerinde adak kurbanı önemli bir konuma sahiptir ancak Zer filminde bu uygulama sadece kanlı kurban üzerinden ilerlemez aynı zamanda kansız kurban yani niyaz paylaşımı sahnesiyle de temsil edilir. Topluluk üyelerinin evlerinden getirdikleri yiyeceklerin dede tarafından gülbank okunduktan sonra dağıtılması ve hep birlikte tüketilmesi, niyaz paylaşım ritüelinin güncel ve ortaklaştırıcı bir yorumunu sunar. Bu sahne, kansız kurban anlayışının sinemasal düzlemde görünürlük kazanması bakımından dikkat çekicidir. Dede figürünün niyaz paylaşımından önce gülbank okuması, inançsal çerçeveyi tamamlayan bir unsur olarak yerleştirilmiştir. Kurbanın sadece kanla değil paylaşım ile de temsil edilebileceğini gösteren bu yapı, Alevi ritüellerinin çeşitliliğine ve dönüşüm kapasitesine dair önemli bir yorum alanı açar.

Avşar Beyi (1974) adlı filmde de Alevi kimliğine dair açık bir şekilde ifade ya da sembolik işaret bulunmasa da anlatı içerisinde Tujik Baba Türbesi'ne yapılan ziyaret, bu kültürel yapı içinde anlam kazanır. Elif karakteri, rüyasında gördüğü erle birleşebilmek için Tujik Baba'ya giderek dua eder. Ziyaretin amacı, inançsal yükümlülükten çok bireysel bir dileğin gerçekleşmesi yönündedir. Bu yaklaşım, Yeşilçam döneminde dini kimliklerin doğrudan görünür kılınmasından kaçınılan anlatı yapısına uygunluk gösterir. Tujik Baba, Tuncelili Aleviler ve Zazalar arasında saygı gören mitolojik bir evliya olarak bilinmekte, türbesi ise çeşitli niyetlerin dile getirildiği kutsal bir ziyaret mekânı işlevi görmektedir. Filmde bu ziyaretin aşk temasıyla bütünleştirilmesi Alevi ziyaret kültürüne yönelik imgelerin anlatı içine simgesel ve örtük biçimde yerleştirilmesine örnek teşkil eder. Açık inançsal temsilin geri planda kaldığı bu yapı, Yeşilçam sinemasının dönemin siyasi ve kültürel yapısıyla şekillenmiş temsil anlayışıyla örtüşür.

Hasan Boğuldu (1990) filminde yer alan Sarıkız Türbesi ziyareti, Tahtacı Aleviliği bağlamında ziyaret kültürünün sinemasal temsiline dair anlamlı bir örnek

sunar. Filmde Hasan ile kavuşamayan Emine'nin Sarıkız Türbesine giderek dua etmesi hem anlatı yapısıyla hem de inanç sisteminin yerel pratikleriyle uyumlu şekilde kurgulanmıştır. Sarıkız, özellikle Edremit ve Kazdağları çevresinde yaşayan Tahtacılar için kutsal kabul edilen mitolojik bir figürdür. Türbesi, kişisel niyetler ve topluluk temelli ibadetlerin gerçekleştiği bir mekân olarak bilinir. Her yıl 15 Ağustos'ta gerçekleştirilen toplu ziyaretlerde kurban kesimi, niyaz paylaşımı, dualar ve semah gibi çeşitli ritüeller uygulanır. Filmde Emine'nin Sarıkız'a yönelmesi, onun Tahtacı kimliğiyle uyumludur ve bu ziyaret, kişisel kayıptan doğan bir dilek süreci kadar inançsal bağlılığında göstergesi olarak okunabilir.

Murtaza (2018) filminde Sabure'nin kızının hastalığına şifa bulmak amacıyla Kabak Abdal Türbesine gitmesi Alevi-Bektaşî ziyaret kültürüne dair yerel bir ritüel pratiğin sinemasal temsiline işaret eder. Malatya'nın Kuluncak ilçesinde bulunan bu türbe, yörede Hacı Bektaş Veli tarafından görevlendirilmiş bir eren olarak bilinen Kabak Abdal'a atfedilir. Sabure'nin türbeye gelerek "Hak, Muhammed, Ali didarına, On İki İmam Katarına" dua etmesi, filmde Alevi inanç sistemine örtük gönderme içerir. Türbe sahnesi, kişisel dileğin inançsal çerçevede şekillendiği sözel ve mekânsal bir ritüel biçimi olarak aktarılmıştır.

O Da Beni Seviyor (2001) filminde ziyaret ritüeli ile cem ritüelinin aynı mekânda kurgulanması, inanç mekanlarının fiziksel sınırlılıkları içinde birbirini tamamlayan iki pratiğin bir arada sunulması açısından değerlidir. Esmâ'nın türbe başında beyaz renkli bir maddeyi yaladığı sahne, Anadolu'da kutsal kabul edilen ve gevher olarak adlandırılan türbe toprağına gönderme olarak yorumlanabilir. Genellikle türbenin ayak ucundan alınan bu beyaz toprak, koruyucu ve şifa verici özelliği ile bilinir. Ziyaretin hemen ardından mekânın diğer tarafında cem ritüelinin başlaması bu iki ritüelin hem mekânsal hem de işlevsel olarak iç içe geçtiği bir yapıyı sinemasal düzlemde yansıtır.

Halef (2018) filmi, doğrudan bir inanç sistemi adlandırılması yapmasa da mekânsal göstergeler ve ritüel sahneler vasıtasıyla Hatay-Adana-Mersin hattında yaşayan Arap Alevilerine yani Nusayrilere ait uygulamaları çağrıştıran örtük temsiller sunar. Mahir'in türbe ziyaretleri, taş duvarları öpmesi, şifalı taş kufesindeki tümör olan yere sürmesi ve türbede kurban adaması, onun rasyonel yaklaşımdan sembolik-

duygusal yönelişlere evrilmesi sürecinin inançsal ritüellerle iç içe geçtiğini gösterir. Kurbanın ardından ruhsal bir varlık şeklinde Mahir'e görünmesi ise ata kültü ve manevi destek ilişkisini sinemasal olarak somutlaştırır. Filmdeki bu sahneler, Nusayrilikteki batını inanışlara ve veli kültü etrafında şekillenen şifa ve arınma arzusuna göndermede bulunur.

Şellale (2001) filminde çocuğunun kabuslarını dindirmek isteyen bir annenin türbeye gitmesiyle başlayan ziyaret sahnesi, kutsal mekanlara yönelme pratiğini sinemada gösterir. Türbede buhur yakılması, sanduka çevresinde duaların edilmesi ve şeyhten yardım talep edilmesi, inançsal bir şifa arayışıdır. Ziyaret sırasında şeyhin uyguladığı ritüel başarısızlıkla sonuçlanır. Bu durum, dinsel otoriteye dair sorgulayıcı bir yaklaşımı işaret eder. Otorite figürü olan şeyhin ciddiyetini yitirdiği bu sahnelerde ritüel hem inançsal hem de sosyal bağlamda dönüşüme uğramış bir yapı olarak aktarılır.

Babamın Sesi (2012) adlı filmde annenin oğluna duyduğu kaygı ve çaresizlik Zaza ve Aleviler için kutsal kabul edilen ziyaret alanı olan Sewiyan Dağı'na yönelmesiyle anlam kazanır. Sessizlikle örülü anlatı içinde bu ziyaret, inançsal bir sığınma biçimi olarak yer alır. Annenin taşları üst üste koyarak dua etmesi, Alevi inancında sıklıkla rastlanılan üçleme geleneğini yansıtır. Toplulukla değil, bireysel olarak gerçekleştirilen bu ritüel, kişinin içsel arayışının bir ifadesidir.

Lal (2013) filminde iki çocuğun yolculukları sırasında ulaştıkları Sisler Vadisinde karşılarına çıkan derviş figürü, belirsiz kimliğiyle mistik bir rehber olarak konumlandırılabilir. Yönlendirdiği türbede aşure yemeği hazırlanmış olması, bu yapının kutsallığına ve Arap Aleviliğindeki türbe pratiklerine dolaylı bir gönderme oluşturur. Aşure yemeği, bu açıdan sadece ikram değil, toplulukla paylaşımın ve kutsalla temasın bir aracı olarak verilir. Çocukların türbeye ulaşması, kişisel bir maceranın inançsal bir deneyime dönüşmesiyle mana kazanır. Dervişin işaret ettiği yön ruhsal bir yönelişi de temsil eder. Bu sahnede açık bir ritüel olmamakla beraber kutsal mekânın rehber figürün ve paylaşım temelli pratiğin varlığıyla inanç sisteminin sinemasal izlerini taşır.

Genellikle cem ritüelinde dedenin okuduğu gülbanklar, sinemadaki bazı örneklerde bireysel niyaz biçimine bürünerek cem ritüeli dışındaki mekanlarda ve günlük yaşamın akışı içinde kişisel bir inanç ifadesi olarak karşımıza çıkar.

Murtaza (2018) filminde yaşlı bir kadının her sabah güneşe yönelerek gerçekleştirdiği dua ve niyaz, inancın mekânsal sınırı kalmadığını ve kişinin günlük yaşamında içselleştirilmiş bir ritüel biçimiyle sürdürülebildiğini gösterir. Bu sahne, gün doğumunu kutsal bir zaman olarak işaretler ve inançsal sürekliliğin gündelik alışkanlıklarla nasıl iç içe geçirdiğine dair örnek oluşturur.

Zer (2017) filminde ise Hızır Gecesinde ertesi sabahında yaşlı bir kadının güneşe yönelip niyazda bulunması, bu kutsal zamanın ardından doğayla kurulan bağın görsel bir temsiline dönüşür. Kadının ağacın etrafında dönerek ettiği dua kişisel bir arayışın değil, aynı zamanda tüm varlıklar için ışık ve can talebinin ifadesidir. Filmde ayrıca un serilip Hızır'ın una el basmasının beklenmesi, gece su içmeden yatmak gibi geleneksel uygulamalara da yer verilmiştir. Bu pratikler doğayla temas vasıtasıyla görünmeyen güçlerle iletişim kurma çabasını yansıtır. Her iki filmde de ibadet, toplulukla sınırlı kalmaksızın kişisel düzeyde gerçekleşir. Doğa ise kutsal olanla kurulan bağın sahnesi haline gelir.

Alevi inanç sisteminde semah, cem ritüelinin ayrılmaz bir parçası olarak topluluk önünde, niyetle ve belirli bir hizmet düzeni içerisinde icra edilir. Ancak sinemadaki bazı sahnelerde semahın cem ritüelinden kopuk ya da bireysel bir içsel yöneliş olarak yapılandırıldığı gözlemlenir. Bu durum, Alevilikteki bütünlüklü olarak hizmet anlayışının içerisinde konumlanan semahın eksik ya da bağlamsız temsiline işaret eder.

Yunus Emre Aşkın Sesi (2014) filminde Hacı Bektaş Veli dergâhında gerçekleşen semah sahnesi, ritüelin ibadetsel bağlamından çıkarılarak folklorik bir gösteriye dönüştürülmüştür. Sade erkeklerden oluşan bir grubun semah dönmesi, kadınları dışlandığı ve cem ritüeliyle ilişkisiz bir temsil ortaya koyar. Dergâhın yanında minarenin gösterilmesi ise tarihsel gerçeklikle çelişir. Böylelikle ritüel hem mekânsal hem de inançsal bağlamından uzaklaştırılmış olur.

Ali Sakın Arkana Bakma (1996) filminde yaşı bir kadının sarhoşluk haliyle tek başına semah icra etmesi, semahın toplu ibadet olmaktan çıkıp bireysel bir yas ve inanç dışavurumuna dönüştüğü bir anlatı sunar.

Sinemada kadın kimliği, geleneksel giyim ve geçiş ritüelleri üzerinden şekillenen bir başka önemli temsil olan gelin başı bağlama uygulamaya görülür. *Hasan Boğuldu* (1990) filminde gelin başı bağlama sahnesi, Tahtacı Alevilerine özgü inançsal ve kültürel kodları yansıtan güçlü bir temsil sunar. Renklerin, aksesuarların ve kıyafetlerin sembolik anlamları üzerinden hem kadın kimliği hem de inanç yapısı ifade edilir. Ancak ritüel detaylarının eksik verilmesi, sahnenin sinemasal estetik lehine sadeleştirildiğini düşündürür. Bu rağmen filmde geleneksel yapının görsel ve kültürel belleğe kazandırılması bakımından önemli bir çaba görülür.

Teslim taşı, Alevi inanç sistemini yansıtan filmlerde karakterlerin inançla kurduğu bağı gösteren bir görsel unsur olarak karşımıza çıkar. Taşıyan karakterlerin çoğu yola adanmış, inancını yaşamak için mücadele veren, dünyevi iktidarı reddeden ve hakikate bağlı kalan kişilerdir. Teslim taşı, onların bu yolculuğunda sürekli yanlarında taşıdıkları bir simge olarak kullanılır. Ancak dikkat çeken nokta, bu taşın sinemada sadece görsel bir unsur olarak yer alması, taşıma ritüelinin veya sözlü yapısının sunulmamasıdır. Bu durum, taşı bilenler için anlamlı kılınsa da bilmeyen izleyiciler için sadece estetik bir aksesuar gibi algılanmasına neden olabilir.

Filmlerde rastladığımız Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, On İki İmamlar ve Atatürk simgelerinin geçtiği filmlerde bu semboller hem bir inanç göstergesi hem de kimliğin parçası olarak sunulur. Cemevlerinde, evlerde veya özel alanlarda yer verilen bu figürler, karakterlerin ait olduğu inanç dünyasını dışı vuran simgeler haline gelir. Ancak bu semboller sadece kutsallığı temsil etmez aynı zamanda toplumsal gerilimlerin de odağına yerleşir. Özellikle farklı mezheplerin bir arada bulunduğu ortamlarda bu imgeler, kişisel ve sosyal kimlikleri görünür kıldığı için çatışma yaratabilir. Bazı karakterlerin bu imgeleri gizlemeye çalışması veya kaldırması sadece bireysel bir tercih değil, çevresel baskılarla şekillenen bir mecburiyet gibi görülür. Böylelikle semboller hem aidiyetin hem de dışlanmanın işaretine dönüşür.

Sonuç olarak değerlendirildiğinde Alevi ritüellerinin sinemasal temsil edilişi inançsal bir pratikten ibaret olmayıp toplumsal aidiyet, kültürel süreklilik ve belleğin

görsel aktarımı açısından da önemli bir göstergeler alanı sunmaktadır. Bu temsillerin eksiklikleri, dönüşümleri ve yeniden yorumlama biçimleri ise sadece sinemasal tercihle değil, çağın ruhu, anlatı estetiği ve kimlik politikalarıyla da doğrudan ilişkilidir. Bu sebeple Alevi ritüel yapılarının sinemadaki yansımaları hem bir belge niteliği taşımakta hem de kültürel temsilin sınırlarını tekrardan tartışmaya açmaktadır.



KAYNAKÇA

Akbaş, E. (2018). Ulusal Sinema: Ulus, Kültür, Kimlik ve Karakter Üzerinden Bir İnceleme. *Beykoz Akademi Dergisi*, 6(1), 136–151.

Akbulut, D. (2013). İnanç ve Üretim Bağlamında Hacıbektaş Taş İşçiliği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (68), 221–238.

Akın, B. (2017). *Diyarbakır Yöresi Alevi Ocakları: Tarih, İnanç ve Gelenek* (Yayınlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.

Akın, B. (2018). Alevî Cem Ritüellerinin Sınıflandırılması Sorunu ve Yeni Bir Sınıflandırma Önerisi. In 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri – Gelenek, Görenek ve İnançlar* (ss. 45–61). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Akın, B. (2019). Kültürel Belleğin Kutsal Taşıyıcıları: Alevi Cem Zâkirleri. *Uluslararası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 93–109.

Akın, B. (2020a). *Mitten Tasavvufa Alevi Ritüellerinin Sır Dili: Kırklar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Akın, B. (2020b). Alevilikte Niyaz Kavramı ve Niyaz Merkezli Ritüeller. *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 8(22), 98–116.

Akın, B. (2020c). Alevî-Bektaşî İncasında "Taş/Kaya/Duvar Yürütme" Keramet Motifi Etrafında Oluşan Anlatılar Üzerine Bir Anlam Çözümlemesi. In B. Akın (Ed.), *Ritüelleri ve Anlatılarıyla Kutsal Mekânlar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği – I* (ss. 187–230). Paradigma Akademi.

Akın, B. (2020d). Kopuzdan “Telli Kur’an”a Türklerde Kutsal Sazın Kültürel Serüveni. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 20(1), 135–162.

Akın, B. (2023). Kudret Kandilinden Bu Deme Cem Ritüelleri-I: Mitik Köken, Teolojik Arka Plan ve Tasavvufî Zeminiyle Geçmişten Günümüze Çerağ/Delil Hizmeti. *Sürek: Alevilik – Bektaşilik ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1–18.

Akın, B. (Ed.). (2020c). *Ritüelleri ve Anlatılarıyla Kutsal Mekânlar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği – I*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

Akın, E. (2020). Alevî ve Sünnî İnanç Dairelerinde Kültürel Süreklilik Bağlamında Sosyal Kontrolün Sağlanması: Siirt ve Muş Menkıbelerinin Karşılaştırmalı İncelenmesi. In B. Akın (Ed.), *Ritüelleri ve Anlatılarıyla Kutsal Mekânlar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği – I* (ss. 231–282). Çanakkale: Paradigma Akademi.

Aksüt, H. (2012). *Aleviler Türkiye–İran–Irak–Suriye–Bulgaristan*. Ankara: Yurt Kitap Yayın.

Akyol, C. (2017). Ardahan / Damal Yöresinde Gözükızıl Ocağı Süreğinde Görgü Cemi ve Düşkünlük Sistemi. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 16, 201–222.

Altınok, B. Y. (2007). *Hızırnâme: Alevi Bektaşi Adab ve Erkânı (Buyruk)* (Alevi-Bektaşi Klasikleri Dizisi 8). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

And, Metin (2018). *Ritüelden Drama. Kerbelâ, Muharrem, Ta'ziye*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Avunduk, G. (2019). *Alevi-Bektaşi Kültüründe Cem Töreni (Sivas Örneği)* (Yüksek lisans tezi). Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bascom, R. William. (2004) “Folklorun Dört İşlevi”. (Çalış, F. Çev). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. Haz. M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır Teke. Ankara: Geleneksel Yayıncılık

Bell, C. (2009a). *Ritual Theory, Ritual Practice*.Oxford: Oxford University Press.

Bell, C. (2009b). *Ritual: Perspective and Dimensions*. Oxford: Oxford University Press.

Campbell, J. (1995a). *İlkel Mitoloji* (K. Emiroğlu, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Campbell, J. (1995b). *Batı Mitolojisi* (K. Emiroğlu, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Campbell, J. (2003). *Doğu Mitolojisi* (K. Emiroğlu, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Campbell, J. (2013a). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Campbell, J. (2013b). *Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler* (Z. Yaman, Çev.). İstanbul: Medya Kitaplığı.

Cebecioğlu, E. (2014). *Tasavvuf ve Deyimleri Sözlüğü* (6. basım). Ankara: Otto Yayınları.

Collins, R. (2004). *Interaction Ritual Chains*. Princeton University Press.

Çıplak Coşkun, N. (2013). Alevi-Bektaşî Geleneğinde Dârdan İndirme Cemi ve Bu Cem'in Toplum Yaşamındaki Önemi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (65), 271–280.

Dağlar, M. (2019). Geçiş Ritüeli Olarak Kızılbaş Türkmenlerde Çub-ı Tarık (Değnek Vurma) Geleneği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (92), 101–111.

Dedekargınoğlu, H. (2012). *Dede Garkın Süreğinde Cem*. Ankara: Cantekin Matbaacılık.

Dedekargınoğlu, H. (2018, Ekim 18–20). *Alevîlerde Dâr'dan İndirme Cemi (Dâr Erkânı): Dede Garkın Süreği Örneği* [Bildiri]. IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşîlik Sempozyumu, Ankara, Türkiye. Bildiriler Kitabı.

Devellioğlu, F. (2000). *Osmanlıca–Türkçe Ansiklopedik Lügat* (17. bs.). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Douglas, M. (2003). *Natural Symbols: Explorations in Cosmology* (2nd ed.). London: Routledge.

Douglas, M. (2005). *Güvenlik ve Tehlike: Saflık ile Kirliliğin Antropolojisi* (E. Erhan, Çev.). Ayraç Yayınları.

Dönmez, M., Çelik, H., & Armağan, E. (2018). Alevilik-Bektaşîlikte Dâr. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 85, 183–198.

Dönmez, M., Çelik, H., & Armağan, E. (2018). Alevilik-Bektaşîlikte Dâr. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (85), Bahar, 183–198.

Duman, M., & Akın, B. (Eds.). (2024). *Tasavvufî Türk Halk Edebiyatı: El Kitabı – Köken, Kavramlar, Metinler, Temsilciler ve Türler*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

Durkheim, É. (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri* (F. Aydın, Çev.). Ataç Yayınları.

Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm: İlkel Esrime Teknikleri* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Eliade, M. (2003a). *Dinler Tarihine Giriş* (L. Arslan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliade, M. (2003b). *Demirciler ve Simyacılar* (M. E. Özcan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliade, M. (2018). *Mitlerin Özellikleri* (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Eliade, M. (2020). *Ebedi Dönüş Miti* (A. Meral, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erdem Kük, D. G. (2021). *Alevi-Bektaşî Gülbankları: Bağlam Merkezli Bir Yaklaşım* (Yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Erdem, D. G. (2021). Alevî İnanç Sisteminde Bir Mikro Merkez Olarak “Dâr” Kavramının Etrafında Oluşan Anlam Alanı ve Ritüel Evreni. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*, (97), Bahar, 165–176.

Erdoğan Sezen, A. (2007). "Balıkesir Edremit'teki Tahtacı Kıyafetleri". In F. Kılıç & T. Bülbül (Eds.), 2. *Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşilik Bilgi Şöleni Bildiri Kitabı* (Cilt 2, ss. 1551–1566). Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.

Ersal, M. (2011). Alevî İnanç Sistemindeki Ritüelik Özel Terimler: Musahiplik. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6(1), 1087–1110.

Ersal, M. (2015). *Veli Baba Sultan Ocağı*. Almanya: Alevi-Bektaşî Kültür Enstitüsü Yayınları.

Ersal, M. (2016a). *Alevilik: Kavramlar ve Ocak Sistemi – Çubuk Havzası Örneği*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.

Ersal, M. (2016b). Alevî İnanç Sisteminde Dem Kültü ve “Dem Geldi” Semahları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (77), 127–173.

Ersal, M. (2024). Materialization of Ritual: The Example of Alevi Belief System. *Millî Folklor*, 36(143), 28–39.

Ersal, M., & Akın, B. (2016). Alevi Geleneğinde Yaşayan Yunus Emre. In Ü. Şenel (Ed.), *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri* (ss. 163–199). Manisa: Birleşik Matbaa.

Ersal, M., & Ersöz, S. (2013). Alevî Gülbenklerinin Temel Yapısı Üzerine Bir Değerlendirme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (65), 53–80.

Ersal, M., & Kayhan Kılıç, S. (Eds.). (2018). *Alevi Bektaşî Semahları I*. Ankara: Barış Kitap.

Ertan, M. (2014). *Türk Sağının Kızılbaş Algısı*. In G. G. Öztan & İ. Ö. Kerestecioğlu (Eds.), *Türk Sağı: Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri* (ss. 203–242). İstanbul: İletişim Yayınları.

Eyuboğlu, İ. Z. (2010). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik*. İstanbul: Derin Yayınları.

Frazer, J. G. (2004). *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri I* (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Gaster, T. H. (2000). *Thespis: Eski Yakın Doğu’da Ritüel, Mit ve Drama* (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gedik, S. (2020). Alevî Bir Kadın Âşık: Nevruza Bacı. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 21, 255–274.

Geertz, C. (1971). *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması* (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Goffman, E. (1982). *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Pantheon Books.

Gündoğdu, O. (2024). Bektaşî Geleneğinde Teslim Taşı: Alaca Hüseyin Gazi Türbesi'nden Örnekler. In Z. Işık & F. Akın (Eds.), *II. Uluslararası Türkistan'dan Anadolu'ya İrfan Geleneği: Abdal Ata Sempozyumu, 26–27 Nisan 2024 – Çorum: Bildiri Tam Metinleri Kitabı* (ss. 262–290). Çorum Belediyesi Kültür Yayınları.

Güngör, İ. (2021). Richard Schechner ve Bir Eşiksellik Paradigması: Performans. Yedi: Sanat, *Tasarım ve Bilim Dergisi*, 26, 161–171.

Güngör, Ö., & Aksoy, E. (2012). Sosyolojik Açıdan Alevi/Bektaşilerde Tenasüh İnancı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 62, 249–270.

Güvenç, A. Ö. (2020). *Folklor ve Sinema*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Halis, Ş. A. (2023). *Türkiye Sinemasında Aleviliğin Temsili* (Doktora tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir.

Hasanov, B. (2014). Clifford Geertz'e Göre Kültürel Bir Sistem Olarak Din. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(2), 79–96.

Homans, G. C. (2020). Kaygı ve Ritüel: Radcliffe-Brown ve Malinowski'nin Teorileri (T. Aydoğan, Çev.). *Folklor/Edebiyat*, 26(4), 1003–1011.

Honko, L. (2006). Ritüellerin Oluşum Süreci (R. Ersoy, Çev.). *Millî Folklor*, 18(69), 129–139.

İmam Cafer-i Sadık (2022). *Buyruğu*. İstanbul: Can Yayınları (Ali Adil Atalay Vakfı)

Jung, C. G. (1998). *Psikoloji ve Din* (R. Karabey, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayınları.

Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip* (Z. Aksu Yılmaz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Karakaş, M. (2014). Tunceli Aleviliği ve Düzgün Baba Kültü. *Bilim ve Kültür-Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 5, 74–85.

Kaval, Y., & Taş, S. (2019). Niyaz: Tunceli'de Kansız Bir Kurban Geleneği. *Turkish Studies*, 14(7), 3789–3798.

Koluçık, İ. (2023). Yeşilçam Sinemasında Aleviliğın ve Alevilerin Örtük Temsilleri. *Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları Dergisi*, 27, 19–56.

Koluçık, İ. (2024). Bir Ses Böler Geceyi Filminde Geleneksel Aleviliğın İzleri. *SÜREK: Alevilik – Bektaşılık ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, (2), 47–63.

Koluçık, İ., & Battal, V. (2021). Heterodoks Türk Dervishi Olarak Yunus Emre’nin Geçmişten Günümüze Türk Sinemasındaki Temsillerine Kısa Bir Bakış. In B. Ağırkan (Ed.), *Düşünsel ve Görsel Boyutlarıyla Kültür* (Bölüm II, Görsel Boyut içinde, ss. 223–250). Ankara: Kitabevi Yayınları.

Koluçık, İ. (2021). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Aleviliğın Görünürlüğüne Dair Temsiller* (Doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir.

Korkmaz, E. (2013). *Yorumlu İmam Cafer Buyruğu*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Koven, M. J. (2008). *Film, Folklore, and Urban Legends*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Köprülü, M. F. (2004). *Türk Edebiyatı Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Köse, O. (2019). Türk Kültüründe Dağ ve Düzgün Baba Dağı. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 13–24.

Köse, S. (2017). Alevilikte Kurban Ritüeline Yapısal-İşlevsel Yaklaşım. *Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları Dergisi*, 15, 149–171.

Malinowski, B. (1990). *Büyü, Bilim ve Din* (S. Özkal, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Malinowski, B. (1998). *İlkel Toplum* (H. Portakal, Çev.). İstanbul: Öteki Yayınları.

Metcalf, P. (1981). Meaning and Materialism: The Ritual Economy of Death. *Man, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 16, 563–578.

Nikitin. (1986). *Kürtler* (H.D.–A.S., Çev., 2. baskı). Stockholm: Özgürlük Yolu Yayınları.

Ocak, A. Y. (2002). *Sarı Saltuk: Popüler İslam’ın Balkanlar’daki Destanı Öncüsü (XIII. Yüzyıl)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ocak, A. Y. (2009a). Tarihsel Terminoloji (Bektaşilik, Kızılbaşlık, Alevîlik). In A. Y. Ocak (Ed.), *Geçmişten Günümüze Alevî-Bektaşî Kültürü*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ocak, A. Y. (2012). *Alevi Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Radcliffe-Brown, A. R. (2020). *İlkel Toplumun Yapısı ve İşlevi* (U. Selvi, Çev.). Ankara: Dorlion Yayınları.

Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction* (3. baskı). Londra ve New York: Routledge.

Schechner, R. (2015). *Ritüelin Geleceği* (Z. Ertan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Şahin, E. (2023). *Alevilikte Yol ve Yolculuk: Velâyetnâmeler Üzerine Halk Bilimi ve Tasavvuf Bağlamında Bir İnceleme*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

Şahin, H. (1997). *Alvar'da Kabak Abdal "Tekke Günü" Geleneği*. In V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi: Gelenek, Görenek, İnançlar Sektörünü Bildirileri (ss. 391–404). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şahin, İ. (2008). *Göçmen Kadınların Dini Ritüellere Katılımı: Amersfoort (Hollanda) ve Boğazlıyan Örneğinde Karşılaştırmalı Bir İnceleme* (Yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Din Sosyolojisi Anabilim Dalı.

Şahin, İ. (2008b). Dinî Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 49(2), 269–285.

Şahin, İ. (2019). Uluslararası İzmir Alevilik-Bektaşilik Günleri ve Uluslararası Alevi Ritüelleri Sempozyumu'ndan Akılda Kalanlar. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 20, 315–338.

Şimdi, Z. (2023). *Tunceli Zaza Aleviliğinde Geçiş Dönemleri* (Yüksek lisans tezi). Bingöl Üniversitesi, Yaşayan Diller Enstitüsü, Zaza Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bingöl.

Taşkın, A. (2009). Modernite ile Karşılaşma ve Alevî-Bektaşî Kavramlarının Yeni Anlamları Üzerine. In A. Y. Ocak (Ed.), *Geçmişten Günümüze Alevî-Bektaşî Kültürü* (ss. 25–37). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Tay, Ö. (2024). *Tasavvufî Açısından Kelâmî Meseleler*. İstanbul: Buhara Yayınları.
- Turner, B. S. (2011). Max Weber and the Spirit of Resentment: The Nietzsche Legacy. *Journal of Classical Sociology*, 11(1), 75–92.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Turner, V. (2020). *Ritüeller: Yapı ve Anti-Yapı* (N. Küçük, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Uygur, H. K. (2020). Kutsal Mekânların Görünmeyen Boyutu: Görsel Bir İbadet Biçimi Olarak “Ziyaret”. In B. Akın (Ed.), *Ritüelleri ve Anlatılarıyla Kutsal Mekânlar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği – I* (ss. 39–58). Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Uygur, H. K. (2020). Sîn u Seydoş Türbesi Etrafında Oluşan Ritüel ve Anlatılar. In B. Akın (Ed.), *Ritüelleri ve Anlatılarıyla Kutsal Mekânlar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği – I* (ss. 283–310). Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Van Gennep, A. (2022). *Geçiş Ritüelleri: Tabular, Batıl İnançlar, Büyüler, Ayinler ve Törenler* (O. Bülbül Beşler, Çev.). İstanbul: Nora Kitap
- Wakamatsu, H. (2014). Antropolojik Yaklaşımla Hızır İnanıcı: Dersim Bölgesinde Uygulanan Dinî Ritüeller. *Hünkâr Alevilik Bektaşilik Akademik Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 15–25.
- Weber, M. (1999). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* (Z. Gürata, Çev.). Ankara: Ayraç Yayınları.
- Weber, M. (2012). *Ekonomi ve Toplum 2* (L. Boyacı, Çev.). İstanbul: Yarın Yayınları.
- Yalçınkaya, F. (2020). Alevilikte kutsal mekân anlayışı üzerine karşılaştırmalı bir inceleme: Diyarbakır ve Varto Alevileri örneği. In B. Akın (Ed.), *Ritüelleri ve anlatılarıyla kutsal mekânlar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi örneği – I* (ss. 149–166). Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Yaman, A. (2012). *Alevilik ve Kızılbaşlık Tarihi*. İstanbul: Nokta Kitap Yayınları.
- Yıldırım, R. (2018). *Geleneksel Alevilik: İnanç, ibadet, kurumlar, toplumsal yapı, kolektif bellek*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz, A. M. (2019). Beden Folkloru Bağlamında Kutsal Ziyaret Geleneği. *International Journal of Language Academy*, 7(2), 582–594.

Yılmazok, L. (2018). Ulusal Sinema: Ulus, Kültür, Kimlik ve Karakter Üzerinden Bir İnceleme. *Beykoz Akademi Dergisi*, 6(1), 136–151.

Yolcu, M. A., & Gök, M. (2021). Kaz Dağları ve çevresinde Sarıkız ziyareti. In M. Aça & M. A. Yolcu (Eds.), *Geçmişten geleceğe Avrasya* (ss. 391–413). Çanakkale: Paradigma Akademi.

Yüner, R. (2021). Alevî Geleneğinde Doğum Ritüelleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10 (4), 3794-3817



İTERNET KAYNAKLARI:

Ataş, C. (2022). *Yalnız Adamlar Bayramı – Âşıklar Bayramı filmi üzerine* [Yayımlanmamış el yazması].

Academia.edu.

https://www.academia.edu/87630839/Yaln%C4%B1z_Adamlar_Bayram%C4%B1_A%C5%9F%C4%B1klar_Bayram%C4%B1_film%C3%BCzerine_Ceren_Ata%C5%9F

Bulut, F. (2022, 10 Aralık). Pazarcıklı efsane kadını anlatan "Elif Ana" filminin ortak yönetmeni Kazım Öz: Kötülüğü iyilikle yok ederek birbirimizi tanıyıp yaklaşabiliriz

Independent Türkçe.

<https://www.indyturk.com/node/585841/r%C3%B6portaj/pazarc%C4%B1kl%C4%B1-efsane-kad%C4%B1n%C4%B1-anlatan-elif-ana-filminin-ortak-y%C3%B6netmeni-kaz%C4%B1m-%C3%B6z>

Kamus-ı Türkî. (t.y.). *Alevî* [Çevrim içi sözlük maddesi]. *Çağdaş Sözlük*. <https://turki.cagdasozluk.com/tafsil-48455-de3.html> (Erişim tarihi: 1 Haziran 2025)

Oxford University Press. (t.y.). *Ritual*. *Oxford English Dictionary*. https://www.oed.com/dictionary/ritual_adj (Erişim tarihi: 26 Mayıs 2025)

Türk Dil Kurumu. (2025). *Eşik*. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/?ara=e%C5%9Fik> (Erişim tarihi: 11 Haziran 2025)

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Cem*. *Güncel Türkçe Sözlük*, from <https://sozluk.gov.tr/?ara=cem> (Erişim tarihi 1 Haziran 2025)

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Cami*. *Güncel Türkçe Sözlük*, from <https://sozluk.gov.tr/?ara=cam> (Erişim tarihi 1 Haziran 2025)

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Aşure*. *Güncel Türkçe Sözlük*, from <https://sozluk.gov.tr/?ara=aşure> (Erişim tarihi 1 Temmuz 2025)