Türk Sinemasında Aleviler ve Alevilik

İhsan Koluaçık
ihsankoluacik@gmail.com

Yayımlanma Tarihi:
2 Temmuz 2025

İndirilme Tarihi:
13.10.2026

Önerilen Atıf: Koluaçık, İhsan (2025). Türk Sinemasında Aleviler ve Alevilik. Alevi Ansiklopedisi — ISIL: DE-4607. https://doi.org/10.68413/aleviansiklopedisi.ex2vb (Erişim Tarihi: 13.10.2026)

Alevi Ansiklopedisi, **Kütüphaneler ve İlgili Kuruluşlar için Uluslararası Standart Tanımlayıcı** kapsamında **ISIL: DE-4607** koduyla kayıtlıdır.

ISSN 3055-9928

ISIL URI /isil/DE-4607

LOBID
lobid.org/organisations/DE-4607

Permalink id.zdb-services.de/resource/organisations/DE-4607

Adres: Alevi Ansiklopedisi
Körnebachstr. 49-51, 44143 Dortmund

info@aleviansiklopedisi.com

Özet
Bu madde, Türk sinemasında Alevi-Bektaşi inancının/kimliğinin temsiline odaklanarak, sinemanın kültürel kimliklerin inşa sürecindeki rolünü tarihsel ve toplumsal bir perspektifle ele almaktadır. Sinema, yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve ideolojik ilişkilerin üretildiği bir söylem mecrası olarak değerlendirilir. Özellikle ötekileştirilen kimliklerin sinemasal temsilleri, toplumsal güç ilişkileri, tarihsel dışlanma pratikleri ve kamusal görünürlük mücadeleleri çerçevesinde şekillenir. Bu bağlamda, Aleviliğin Türk sinemasındaki temsili iki ana dönemde incelenmektedir. Bunlardan ilki, 2000 öncesinde örtük ve dolaylı anlatılarla sınırlı kalan temsil biçimlerini; ikincisi ise 2000 sonrasında görece görünürlük kazanan ancak hâlâ sınırlı olan temsilleri içermektedir. Bu temsiller yalnızca kültürel değil, aynı zamanda ideolojik işlevlere de sahiptir. Maddede, Türk sinemasında Alevi-Bektaşi inancının/kimliğinin temsili; farklı dönemlerdeki sinemasal anlatım stratejileri, kimlik görünürlükleri ve kültürel-politik bağlamlar çerçevesinde bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır. Böylece, Alevilerin ve Alevi topluluklarının sinemasal temsillerinin hem anlam hem de toplumsal işlevleri; tarihsel, toplumsa ve politik süreçler bağlamında analiz edilmiştir. Aleviliğin sinemada semboller, ritüeller ve karakterler aracılığıyla nasıl kodlandığı ve bu temsillerin ne ölçüde dönüşüme uğradığı açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Alevilik, Temsil, Türk Sineması, Yeşilçam

Giriş

Modern toplumlarda kültürel kimliklerin inşası ve ifadesinde sinemanın etkili bir araç olarak öne çıktığı söylenebilir. Sanat olmasının yanı sıra görsel-işitsel bir iletişim aracı olan sinema, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmayıp aynı zamanda tarihsel, toplumsal, kültürel ve politik dönüşümlere tanıklık eden önemli bir mecradır. Bu çerçevede sinema; farklı inanç, kimlik ve etnik grupların toplum içindeki konumlarını, algılarını ve toplumsal mücadelelerini görünür kılan kamusal bir alan olarak değerlendirilir. Sinemasal temsiller ise toplumsal hiyerarşiler, iktidar ilişkileri ve

Telif Hakkı © 2026 Alevi Ansiklopedisi ve yazar(lar)a aittir. Aksi belirtilmedikçe Creative Commons Atıf-GayriTicari-Türetilemez 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY-NC-ND 4.0) kapsamında yayımlanmıştır. Her türlü kullanımda uygun atıf zorunludur. Ticari kullanım, değişiklik, çeviri veya yeniden yayın için Alevi Ansiklopedisi ve/veya yazar(lar)ın yazılı izni gereklidir.

kültürel hegemonya pratikleriyle doğrudan bağlantılı biçimde yapılandırılmaktadır.

Farklı kimliklerin, inanç gruplarının sinemadaki temsilleri, bu grupların tarihsel süreçler boyunca maruz kaldığı politik baskılar, ayrımcılıklar ve kamusal alandaki görünürlük mücadeleleri tarafından şekillenmektedir. Egemen kültürlerce ötekileştirilen veya marjinalleştirilen gruplar, sinemada sıklıkla stereotipik ve indirgemeci anlatımlara tabi tutulurken; zaman zaman direniş ve öz-temsil pratikleri geliştirerek bu temsilleri dönüştürme çabası içine girmişlerdir. Bu dinamikler, sinemasal temsillerin çok katmanlı ve çelişkili doğasını ortaya koymaktadır.

Türk sineması, Türkiye'nin çok katmanlı toplumsal yapısını, kültürel çeşitliliğini ve tarihsel dönüşümlerini yansıtma kapasitesi yüksek olan önemli bir görsel ve işitsel anlatım alanıdır. Bu bağlamda, sinemada farklı etnik, dini ve kültürel kimliklerin temsili, yalnızca estetik bir mesele değil; aynı zamanda toplumsal hafıza ve kimlik politikalarını da içine alan tarihsel, toplumsal, kültürel ve politik bir meseledir. Türkiye'nin tarihsel ve kültürel çeşitliliğinde önemli bir yer tutan, egemen inanç biçiminin dışında kendine özgü bir inanç pratiği olan ve aynı zamanda kültürel bir kimlik olarak da değerlendirilen Alevilik; tarih boyunca marjinalleştirilmiş, ötekileştirilmiş ve resmi devlet söylemi tarafından sürekli olarak tanımlama ve sınırlama politikalarına tabi tutulmuştur. Bu süreç, Aleviliğin sinemadaki temsil biçimlerini de etkilemiş, çoğunlukla örtük, sembolik ya da indirgenmiş temsillerle sınırlandırmıştır.

Türk sinemasında Alevilik ve Alevilere dair temsiller, genel olarak iki dönemde incelenebilir. Birincisi, Aleviliğin sinemada çoğunlukla örtük biçimde temsil edildiği 2000 öncesi; ikincisi ise Aleviliğin sinema perdesinde görünür olmaya başladığı 2000 sonrası dönemdir. Aleviliğin beyaz perdede görünürlüğünde, tarihsel, toplumsal, politik, kültürel ve ekonomik faktörlerin bir arada değerlendirilmesi gerekmektedir. Temsillerin ideolojik olduğu ve toplumsal algıları şekillendirdiği bilinen bir gerçekliktir; özellikle

toplumun "öteki" olarak tanımladığı kimliklere yönelik bakış açıları bu temsillerin biçimlenmesinde belirleyici olmaktadır (Hall 2017). Bu bağlamda, Alevi-Bektaşi inancının/kimliğinin sinemadaki temsil biçimleri, çoğunlukla semboller, menkıbeler, ritüeller ve mitolojik ögeler aracılığıyla kodlanmış; doğrudan ve açık temsiller ise nadiren görülmüştür. Böylece Alevilik, egemen söylemler tarafından belirlenen sınırlar içerisinde "görünür" kılınmaya çalışılmış, bu görünürlük de çoğu zaman kültürel bir simgeler bütünüyle sınırlı kalmıştır. Çalışmada, Türk sinemasında Alevi-Bektaşi inancının/kimliğinin temsili; farklı dönemlerdeki sinemasal anlatım stratejileri, kimlik görünürlükleri ve kültürel-politik bağlamlar çerçevesinde tarihsel, toplumsal ve politik koşullarla bağlantılı bir biçimde ele alınmıştır.

İlk Temsiller: Tiyatrocular Döneminden Sinemacılar Dönemine (1922-1952) Türk Sinemasında Aleviler ve Alevilik

Türk sinemasının erken dönemlerinde Alevi-Bektaşi inancına/kimliğine ilişkin temsiller yalnızca birkaç filmle sınırlı kalmıştır. Bu sınırlı temsillerin dışında, yaklaşık otuz yıllık bir dönem boyunca Alevi-Bektaşi inanç sistemine ya da kimliğine dair herhangi bir imge ya da anlatının beyaz perdede yer bulmadığı görülür. Bu durum, temsil olgusuna ilişkin olarak eksik temsil ya da hiç temsil edilmeme sorunu ile doğrudan bağlantılıdır. Ancak mevcut temsillerin ne derece gerçekçi olduğu ve Alevi-Bektaşi inanç yapısını hangi açılardan yansıttığı ise tartışmalıdır. Bu bağlamda Alevi-Bektaşi inancına/kimliğine dair ilk temsil "Tiyatrocular Dönemi"nde (1922-1939), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı romanından uyarlanan ve Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilen *Nur Baba-Boğaziçi Esrarı* (1922) filmidir. Filmin başkarakterinin Bektaşi olması ve Bektaşiliğin filmde sorunlu biçimlerde temsili, dikkate değer bir örnek teşkil eder. Her ne kadar film dramatik bir anlatı yapısına sahip olsa da inançsal öğelerin belirgin biçimde öne çıkması ve bu unsurların belli bir topluluğu hedef alacak şekilde sunulması, temsildeki problematiği derinleştirir.

Özellikle Alevi topluluğu hakkında toplumda uzun süredir var olan "mum söndü" mitiyle örtüşecek biçimde bu tür bir temsilin ortaya konulması, Alevi-Bektaşilere yönelik toplumsal önyargıların pekişmesine neden olmuştur.

Nur Baba filminin ardından, Türk sinemasında "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılan süreçte, Alevi-Bektaşi inancını/kimliğini örtük ya da açık biçimde ele alan başka bir film örneğine rastlanmaz. Bu dönemi takip eden "Geçiş Dönemi"nde ise dikkat çeken yapımlardan biri, 1946 yılında çekilen *Kızılırmak Karakoyun* filmidir. Aynı adlı halk anlatısının ilk sinema uyarlaması olan filmin senaryosunu, Ercüment Er takma adını kullanan Nâzım Hikmet yazmış; yönetmen koltuğunda ise bir kez daha Muhsin Ertuğrul yer almıştır. Türk sinemasının söz konusu dönemlerine ilişkin literatür incelendiğinde, *Nur Baba* ve *Kızılırmak Karakoyun* dışında Alevilikle doğrudan ya da dolaylı yoldan ilişkili başka bir filme rastlanmaz. *Kızılırmak Karakoyun* filminde Alevi-Bektaşi inancına ilişkin temsillerin bulunup bulunmadığı ise, mevcut kaynakların yetersizliği nedeniyle kesin biçimde değerlendirilemez. Dolayısıyla bu yapımda tam anlamıyla inançsal bir temsilden söz edilip edilemeyeceği sorusu, belirsizliğini korur.

Örtük Temsiller: Sinemacılar Döneminden 1990'lara Türk Sinemasında Aleviler ve Alevilik

1950'li yıllar Türk sineması açısından devrim niteliği taşıyan gelişmelere tabidir. Bu dönemde yönetmen sayısında artış olmuş, devletin sinemaya dair destekleri ön plana çıkmış ve Türk sineması hem sinemasal dil hem de tematik anlamda gelişkin örnekler vermeye başlamıştır. Sinemacılar olarak da adlandırılan ve 1952 yılında Lütfi Akad'ın *Kanun Namına* filmiyle başlayan bu dönemde Alevi-Bektaşi inancına/kimliğine mensup bir yönetmen olan Metin Erksan, 1952 yılında çektiği *Âşık Veysel'in Hayatı* (Karanlık Dünya) adlı filmiyle, ünlü Alevi halk ozanı Âşık Veysel'in yaşam öyküsünü sinemaya aktarır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun senaryosunu kaleme aldığı film, belgesel sinema estetiğiyle harmanlanmış anlatımıyla dikkat çeker. Ancak film hem

başlığında geçen “Karanlık Dünya” ifadesi hem de köy yaşamına dair sergilediği gerçekçi sahneler gibi pek çok nedenle dönemin sansür kurulu tarafından çeşitli müdahalelere uğrar. Tarla görüntülerinde yer alan zayıf ve kısa boylu ekin tasvirleri ile turna dansının (Turnalar Semahı) çıplak ayaklı genç kadınlar tarafından icra edilmesi, sansür kurulunun müdahalesine gerekçe olarak gösterilir; söz konusu sahneler filmden çıkarılmak zorunda kalır. Her ne kadar Âşık Veysel’in Alevi kimliği kamuoyunca biliniyor olsa da filmde bu inanca doğrudan gönderme yapan açık bir anlatı yer almaz. Filmde mevcut olan imgesel düzeydeki Alevilik göndermeleri de sansür kurulunun müdahalesiyle görünmez kılınır. Bununla birlikte, daha sonraki dönemlerde yönetmenle yapılan söyleşilerde, filmde Aleviliğe dair bazı sembolik unsurların bilinçli olarak filme yerleştirildiği ortaya çıkmıştır. Özellikle “turna dansı” ya da özgün adıyla “Turnalar Semahı”, filmde Alevi-Bektaşi inanç sistemine dair en güçlü kültürel ve ritüel temsillerden biri olarak öne çıkar (Odabaş 2004, 547-548).

Yeşilçam dönemi boyunca, Aleviliğe dair çeşitli ritüeller, kutsal sözler, Alevilerce saygı duyulan dini-karizmatik otoriteler ve ulu kişiler ile onların gösterdiği kabul edilen kerametler zaman zaman sinemasal anlatılarda yer bulur. Ancak bu temsiller, birkaç istisna dışında derinlikli, gerçekçi bir yaklaşımdan uzak bir biçimde yüzeysel kalmıştır. Bu dönemde ve sonrasında üretilen filmlerde Alevi-Bektaşi inancına ilişkin temsillerin çoğunlukla dini karizmatik otoritelerin (inanç önderlerinin, uluların, ozanların) biyografik anlatıları üzerinden şekillendiği söylenebilir. Bu yapımlar, Alevi-Bektaşi inancına mensup bireylerin kutsiyet atfettiği kişilerin hayat hikayelerini ele almakla birlikte, anlatı çerçevesinde genellikle Sünni yorumun etkili olduğu görülür. Filmlerin estetik düzeyi de son derece sorunludur. Sinema tarihçi Burçak Evren’in (Evren 2003, 12) de belirttiği üzere, dinî referanslı bu filmler hem sinema dili açısından gerçekçilikten uzak hem de İslamiyet’in temel esaslarını dahi doğru bir biçimde aktaramamış yapımlar olarak değerlendirilir. Filmlerde, dinî figürlerin inançsal

boyutlarından ziyade, kahramanlıkları ve olağanüstü eylemleri menvkıbevi anlatılar biçiminde ön plana çıkarılmış; bu durum da abartılı, gerçeklikten kopuk anlatıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Anlatı kalıpları, özellikle kırsal kesim seyircisini hedefleyen ve popüler dini anlatıya yaslanan yapımların temelini oluşturmuştur. 1960'lı yılların başından 1973 yılına kadar geçen süreçte onlarca benzer filmler çekilmiştir (Işık 2018, 807; Lüleci 2009). Bu yapımlar sonraki dönemlerde "Hazretli Filmler" olarak anılmış ve bir salgın gibi Türk sinemasında yayılmıştır. Sinema tarihçisi Agah Özgüç, özellikle 1965 sonrasında film sayısının çok daha fazla arttığını ifade eder (Özgüç 2005, 188). Yeşilçam döneminde Alevi-Bektaşi dini karizmatik otoritelerine/ulularına/önderlerine odaklanan ilk filmleri de bu çerçevede değerlendirmek gerekir. 1965 yılında Mehmet Dinler'in yönetmenliğini üstlendiği *Cennet Fedaileri* filmi bu yapımların ilki olarak nitelendirilir. Film, Yeşilçam'ın melodramatik estetik kalıpları içinde şekillendirilmiş olup, İslamiyet'in ilk yıllarında birbirine kavuşmak için çeşitli zorluklarla mücadele eden iki gencin klasik aşk öyküsünü konu edinmiştir. Anlatı içerisinde İslamiyet'in doğuşu ve yayılışı, çeşitli İslami figürler aracılığıyla ve halk arasında yaygın olan anlatılar üzerinden sunulmaya çalışılmış, fakat ne estetik ne de tematik anlamda nitelikli bir yapım ortaya konulmuştur. Söz konusu yapım, daha sonra *Hz. Ali ve Cennet Fedaileri* adıyla yeniden piyasaya sürülmüş; bu isim değişikliğiyle özellikle Alevi izleyici ilgisini çekmek hedeflenmiştir (Odabaş 2004, 551).

1960'ların ortalarında çekilen ve yine "Hazretli Filmler" kategorisine giren yapımlar arasında yer alan iki önemli film, Alevi-Bektaşi inancında tarihsel bir figür olarak kabul edilen Ebû Müslim-i Horasânî'in hayat hikâyesini konu edinmiştir. Senaristliğini Recep Ekicigil'in, yönetmenliğini Natuk Baytan'ın üstlendiği *Horasan'dan Gelen Bahadır* (1965) ile devamı niteliğindeki *Horasan'ın Üç Atlısı* filmleri, Ebû Müslim-i Horasânî'nin Emevilere karşı başkaldırısını anlatırken, Emevi yönetiminin Ehlibeyt'e yönelik düşmanlığını vurgulamış ve Ebû Müslim'in Emevi iktidarının

yıkılmasındaki etkisine dikkatleri çekmiştir. 1969 yılında Yılmaz Atadeniz'in yönetmenliğini yaptığı bir diğer Ebû Müslim filmi ise Hz. Ali'nin simgesi olan Zülfikar'ı Ebû Müslim karakterinin kullanmasını sağlayarak Ebu Müslim ile Hz. Ali arasında benzerlikler kurmuştur. Film, Ebu Müslim'in Ehlibeyt'e bağlılığını ve Hz. Ali'ye olan derin sevgisini ön plana çıkarmıştır. Her ne kadar bu üç film, dini duyguları sömüren ve tarihsel gerçeklikten uzaklaşan yapımlar olarak eleştirilseler de Aleviler açısından tarihsel ve dini bir kimliğin sinemasal anlatıda temsil edilmesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

T. Fikret Uçak tarafından 1967 yılında çekilen *Hacı Bektaş Veli* (*Anadolu'yu Türkleştirenler*) adlı film, Alevi-Bektaşi inanç sisteminde merkezi bir konuma sahip olan Hacı Bektaş-ı Veli'nin yaşam öyküsünü, Vilayetname'den alınan bölümler aracılığıyla sinemaya uyarlamıştır. Film, Hacı Bektaş'ın Ahmet Yesevî'den himmet alarak Rum diyarı olarak anılan Anadolu'ya (Sulucakarahöyük) gelişi ve burada gerçekleştirildiğine inanılan kerametlerin kronolojik biçimde aktarılması üzerine kuruludur. Sinemasal anlatımda, Hacı Bektaş-ı Veli'ye atfedilen mitsel ve menkıbevî unsurlar açık biçimde görselleştirilmeye çalışılmış, ancak bu süreçte çeşitli tarihsel yanlışlıklara da yer verilmiştir. Filmde, Alevilikle ilgili kaynaklarda sıkça rastlanan efsanelerin önemli bir kısmının beyaz perdeye taşındığı gözlemlense de yapımın Alevi-Bektaşi inanç sistemini bütünlüklü ve anlamlı bir şekilde yansıttığını söylemek güçtür. Filmin tarihsel ve teolojik tutarlılık açısından oldukça sorunlu olduğu söylenmelidir. Sonuç olarak filmin Hacı Bektaş-ı Veli'yi bir Alevi yol önderi olmaktan uzak biçimde Ortodoks-Sünni bir zaviyeden beyaz perdeye aktardığı söylenmelidir. Buna karşın, Hacı Bektaş Veli filmi, konusunu doğrudan Alevi-Bektaşi inanç sisteminden alan ilk sinema yapımlarından biri olması bakımından önem arz eder. Bu niteliği dolayısıyla film, Alevi-Bektaşi inancına/kimliğine sahip kitleler tarafından sahiplenilmiş ve geniş bir ilgi görmüştür (Koluaçık & Cantaş 2023).

Lütfi Ömer Akad'ın 1967 yılında yönettiği *Kızılırmak*

Karakoyun adlı film, Alevi-Bektaşi inanç sistemine ait çeşitli unsurları hem sembolik düzeyde hem de diyaloglar aracılığıyla gerçekçi bir anlatımla beyaz perdeye yansıtmayı başaran, Yeşilçam döneminin nadir yapımları arasında yer alır. Film, Çoban Ali Haydar ile oba beyinin kızı Hatice arasında yaşanan olanaksız aşkı melodramatik anlatı kalıpları çerçevesinde ele almakla birlikte, bu aşk anlatısının ardında yatan tarihsel, toplumsal çatışmaları da görünür kılar. Film, yalnızca bireysel bir aşk hikâyesini değil, aynı zamanda Anadolu'da yaşanan toplumsal dönüşümlerin de sinemasal bir temsiline olanak tanır. *Kızılırmak Karakoyun*, Türk sinemasında Alevi-Bektaşi inancının ilk kez bu denli doğrudan ve görünür biçimde temsil edildiği yapıtlardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde yer alan erenler meclisinde "düşkünler meydanı" sahnesi ile Alevi-Bektaşi erkânında önemli bir yere sahip olan "dar", "sorgu", ritüelleri, topluluk içi adalet ve ahlaki hesaplaşma sistemini gözler önüne serer. Bu sahnelerde pir, dede ya da mürşit figürleri aracılığıyla inanç sisteminin otorite yapısı ve etik değerleri dramatize edilmiştir. *Kızılırmak Karakoyun*, Alevi-Bektaşi toplumsal yapısının iç işleyişini görselleştirerek, inanç sisteminin tarihsel söylemselliğine dair ipuçları sunar. Film, Yeşilçam sinemasında çoğunlukla görmezden gelinen ya da yüzeysel folklorik kodlara indirgenen Alevi-Bektaşi inancına dair temsilleri daha derinlikli, tarihsel ve ritüel bağlamda işleyen özgün bir yapım olarak öne çıkar.

Tunç Başaran'ın 1969 yılında yönettiği *Allah'ın Arslan'ı Hazreti Ali* filmi, "Hazretli filmler" furyasının bir parçası olarak değerlendirilebilir. Film, İslamiyet öncesi Mekke toplumu ile başlar ve İslam'ın yayılış sürecini, Hz. Muhammed ile Hz. Ali arasındaki ilişkiler bağlamında ele alır. Yapım, Hz. Ali'yi başından sonuna kadar yiğit, adaletli, mazlumun yanında duran ve savaşçı kimliğiyle öne çıkan ideal bir İslami figür olarak sunar. Hz. Ali'nin İslam'ın yayılmasındaki tarihsel rolü, özellikle onun cesareti, bağlılığı ve cihat anlayışı üzerinden kurgulanır; bu özellikler dönemin dinî-popüler sinemasında merkezi bir kahraman anlatısının unsurları hâline getirilmiştir. Ancak filmin içeriksel yapısı

dikkatle incelendiğinde, Hz. Ali'nin Alevi-Bektaşi inanç sisteminde taşıdığı mistik, batıni ve heterodoks anlam katmanlarının filmde hiçbir şekilde temsil edilmediği görülür. Film, İslam'ın zahiri (biçimsel) ritüel pratiklerine vurgu yapan bir anlatı izlemiş; Hz. Ali'yi namaz kılan, şeriat hükümlerine riayet eden kahraman bir figür olarak merkeze almıştır. Bu durum, temsil edilen Hz. Ali figürünün Sünni-Ortodoks tarih yazımının bir yansıması olduğunu gösterir. Alevi-Bektaşi inanç sisteminin Hz. Ali merkezli yorumuyla herhangi bir bağın filmde kurulmadığı söylenmelidir. Dolayısıyla bu yapımda temsil edilen Hz. Ali figürü, Alevi-Bektaşi kültürel hafızasında yer alan kimlik ve misyonla değil; İslam'ın zahiri ilkeleri çerçevesinde biçimlenen Sünni-Ortodoks anlatının bir ürünü olarak okunmalıdır.

Lütfi Ömer Akad'ın 1972 tarihli *Gökçe Çiçek* filmi, yönetmenin 1967 yılında çektiği *Kızılırmak Karakoyun* filminin tematik ve estetik anlamda bir devamı niteliğindedir. Akad, bu filmde bir kez daha göçebe Türkmen obalarının sosyo-kültürel yaşamını merkeze alır; XVIII. ve XIX. yüzyıl Osmanlı coğrafyasında konargöçer toplulukların yerleşik düzene geçiş sürecini, melodramatik bir aşk anlatısı olan Gökçe Çiçek ile Selman Ali arasındaki ilişki ekseninde kurgular. Film, bireysel çatışmaları, toplumsal dönüşümün metaforik düzlemi olarak kullanırken; göçerlikle yerleşiklik arasındaki gerilimi, sadece mekânsal bir değişim değil, aynı zamanda kimliksel ve inançsal bir dönüşüm olarak da resmeder. *Gökçe Çiçek*, Alevi-Bektaşi inanç sistemine doğrudan referans vermemekle birlikte, inanç sistemine özgü sembolleri ve ritüel izleklerini örtük biçimde temsil eden bir yapım olarak değerlendirilebilir. Bu filmde Aleviliğe dair unsurlar, özellikle Şamanistik izler üzerinden estetikleştirilmiş ve kültürel kodlar aracılığıyla izleyiciye aktarılmıştır. Âlim Şerif Onaran'ın da belirttiği üzere, filmde göçerlerin Orta Asya'dan Anadolu'ya taşıdığı Şamanistik ögeler sıklıkla yer bulur (Onaran 1994, 109). Bu durum, Anadolu Aleviliğinin kültürel kökenlerine yönelik bir görsel anlatı üretme çabasının ürünüdür. *Gökçe Çiçek*, Alevi-Bektaşi inancının doğrudan dillendirilemediği dönemlerde,

sinemada örtük ve dolaylı söylemler aracılığıyla varlık gösterebildiği ve "örtük temsil" biçiminin güçlü bir örneği olarak okunabilir.

Remzi Jöntürk'ün 1973 yılında yönettiği *Pir Sultan Abdal* filmi, Türk sinemasında Alevi-Bektaşi inanç sisteminin ve tarihsel kimliğinin ilk kez açık ve doğrudan biçimde temsil edildiği öncü yapımlardan biridir. Film, 1970'li yılların siyasal atmosferiyle paralel bir biçimde, Alevi-Bektaşi edebiyatının en önemli simalarından biri olan Pir Sultan Abdal'ın yaşam öyküsünü merkeze alarak; onun yaşamına dair tarihsel anlatıları, efsaneleri ve menkıbeleri sinemasal bir kurguyla yeniden inşa eder. Pir Sultan Abdal, Alevi-Bektaşi kimliğinin Yeşilçam sinemasında "örtük temsil" düzeyinden "açık söylem" düzeyine geçtiği bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Film, *Kızılırmak Karakoyun* filmi sonrasında Alevi inanç sistemine dair temsillerin görünürlük kazandığı en önemli yapımlardan biri olup, özellikle Alevi topluluklar ve sol/sosyalist çevreler tarafından sahiplenilmiş, dönemin politik duyarlılıklarıyla örtüşen bir kimlik anlatısı olarak değerlendirilmiştir. Yönetmen Remzi Jöntürk, filmde Pir Sultan'ın hayat öyküsünü anlatırken, onun Hızır Paşa ile yaşadığı tarihsel çatışmayı dramatik anlatının merkezine yerleştirir. Bu çatışma, yalnızca bireyler arası bir çekişme değil; aynı zamanda merkezî otoritenin (Osmanlı yönetiminin) heterodoks kimlikler üzerindeki baskısını ve asimilasyon politikalarını temsilen kurgulanmıştır. Filmin diğer bir önemli yönü de Alevi-Bektaşi inanç sisteminin açıkça işlenmesine rağmen, doğrudan "Alevilik" ya da "Bektaşilik" terimlerinin kullanılmaması ve onun yerine "Kızılbaşlık" kavramının tercih edilmesidir.

Asaf Tengiz'in 1973 yılında yönettiği *Ali'ye Gönül Verdim* adlı film, Türk sinemasında Alevi-Bektaşi inancına dair imgesel temsillerin yer aldığı örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Film, Arap Yarımadası'nda geçen, Ali ile Gül adlı iki gencin ilk görüşte başlayan aşkını melodramatik anlatı kalıpları içerisinde kurgular. Ancak film, yalnızca bireysel bir aşk hikâyesine değil; aynı zamanda Alevi-Bektaşi

kültürünün sembolik düzeyde temsil edildiği anlatısal yapıya da sahiptir. Filmin açılış sahnesinden itibaren Alevi-Bektaşi inancı ve kültürüyle özdeşleştirilebilecek görsel ve işitsel göstergeler dikkat çeker. Ana karakter Ali'nin bağlaması eşliğinde "Turnalar Semahı"nın dönülmesi, sadece müzikal bir performans değil, aynı zamanda inanca dair kolektif belleğin sahneye taşınması anlamını içerir. Bu sahnede Ali, Alevi-Bektaşi mitolojisinin en önemli anlatılarından biri olan "Kırklar söylencesi"ni dillendirmekte; böylece kültürel aktarım, melodramatik yapı içerisinde sembolik bir işlev görmektedir. Sinemada ilk kez bir semah ritüelinin görselleştirildiği bu sahne, temsil açısından çelişkili bir düzleme sahiptir. Zira Alevi-Bektaşi inancında semah, cem ritüelinin ayrılmaz bir parçasıdır ve yalnızca bu kutsal bağlam içerisinde icra edilmesi anlam taşır. Filmde ise bu bağlamdan kopuk biçimde, bir grup tarafından (iki erkek ve bir kadın) dışsal bir gösteri olarak sunulur.

Özdemir Birsel'in 1973 yılında yönettiği *Gönüller Fatihi Yunus Emre* filmi, Alevi-Bektaşi inancına ilişkin doğrudan temsiller barındırmamakla birlikte, örtük düzeyde bazı inançsal ve kültürel göstergelere yer vermesi bakımından dikkat çekicidir. Film, Anadolu tasavvuf geleneğinin önemli figürlerinden biri olan Yunus Emre'nin dervişliğe geçiş sürecini konu edinir ve bu süreci Hacı Bektaş-ı Veli ile Tapduk Emre üzerinden kurgular. Filmde Yunus'un Hacı Bektaş ile bilindik hikayesi anlatılır. Bu anlatı, tarihsel olarak Yunus Emre'nin Tapduk Emre'nin dergâhında yetiştiği kabulüne dayanmakla birlikte, filmde Alevi-Bektaşi geleneğinin kurucu figürlerinden Hacı Bektaş-ı Veli'nin konumlandırılışı, onu yalnızca bir sufî otorite değil, aynı zamanda irfan zincirinin merkezindeki bir "mürşid" olarak işaretler. Yunus, filmin kimi bölümlerinde heterodoks bir derviş olarak sunulmasına ve onun şiirsel dilinde Ortodoks İslam anlayışına yönelik eleştirilerinin bilinmesine rağmen sinemasal anlatıda nötralize edilmiş hatta Türk İslam sentezini Anadolu topraklarında yaymaya çalışan bir dervişe dönüştürülmüştür. Yine de film, Alevi-Bektaşi düşüncesinin doğrudan bir temsiline başvurmasa da Yunus Emre'nin

tarihsel ve edebi kişiliği üzerinden bu geleneğin söylemsel izlerini taşıyan bir anlatı sunar (Koluaçık & Battal 2021).

Kemal Kan'ın 1974 yılında yönettiği *Avşar Beyi* adlı film, Alevi-Bektaşi inanç sisteminin Türk sinemasındaki örtük temsillerine örnek oluşturan yapımlar arasında yer alır. Film, Yeşilçam döneminde sıklıkla işlenen konargöçerlik-yerleşiklik, obalı-ovalı karşıtlığı ve göçer toplulukların kültürel dönüşümlerine dair temaları merkezine alırken; bu çerçevede Alevi-Bektaşi inancının kimi kültürel ve sembolik ögelerini örtük biçimde sinemasal anlatıya dahil eder. Avşar Beyi, doğrudan bir Alevi-Bektaşi anlatısı sunmamakla birlikte, filmdeki bazı sembolik göstergeler bu inanç sistemine ait bir kültürel arka planın izlerini taşımaktadır. Film boyunca yer verilen dualar, türkü sözleri ve özellikle Tujik Baba ziyaretine yapılan vurgu, Anadolu'daki Alevi-Bektaşi ziyaret kültürünü ve inanç coğrafyasını çağrıştıran unsurlar olarak öne çıkar. Filmin ana karakterleri olan Avşar Beyi ile Elif'in kimlikleri açıkça Alevi-Bektaşi olarak tanımlanmamakla birlikte, onların inanç pratiklerine, sözlü kültür unsurlarına ve ziyaret ritüellerine yönelik davranışları, bu kimliğin örtük biçimde sahneye taşındığını gösterir.

1974 ile1986 yılları arasında Türk Sineması'nda Alevi-Bektaşi inancının/kimliğinin görünür ya da örtük temsillerine rastlanmaz. Bu noktada 1980 öncesi Alevilere yönelik katliamların önemli etkisi olduğu söylenmelidir. 1980 sonrası Türkiye'sinde yaşanan siyasal ve toplumsal dönüşümlerin etkisi, özellikle 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle birlikte, toplumun kimlik dinamiklerinde önemli kırılmalara yol açmıştır. Bu dönemde artan ideolojik baskılar ve toplumsal hareketlenmeler, sinemada da farklı kimliklerin temsil edilme biçimlerini etkilemiştir. 1986 yılında Engin Temizer'in *Yunus Emre* filmiyle başlayan süreç, Alevi-Bektaşi inancına ait kültürel ve tasavvufi öğelerin yeniden sinemasal söyleme dahil edilmesi açısından bir dönüm noktası olur. Bu filmle birlikte, Alevi-Bektaşi inancı sinemada örtük biçimde yeniden temsil edilmeye başlanmıştır. Ancak inancın/kimliğin doğrudan adlandırılmasından kaçınılmıştır. Filmde Yunus

Emre, heterodoks bir Türk dervişi kimliğiyle betimlenmekle beraber, özellikle namaz kılan bir derviş olarak resmedilmesi onun Sünniliğe daha yakın bir dindarlık formu içerisinde olduğunun açık göstergesidir. Ancak Yunus'un sevgi, hoşgörü ve gönül temelindeki öğretileri, filmde öne çıkan unsurlar arasında yer almaya devam etmektedir. Bununla birlikte filmin kimi sahnelerinde Alevi-Bektaşi inancına dair göndermeler yer alır. Özellikle Hacı Bektaş-ı Veli ile Yunus Emre arasında geçen klasikleşmiş diyalog ve Tapduk Emre'nin cem töreninde bir Alevi gülbankı okuması ile canların semaha durması bu bağlamda dikkat çekicidir. Filmde Alevi ritüelleri ile Mevlevi pratikleri iç içe geçirilmiş, böylece semah ile sema arasında melez bir temsil ortaya konmuştur.

İnancın/Kimliğin Sinemasal Keşfi: 1990'lardan Günümüze Türk Sinemasında Alevi ve Alevilik Temsilleri

1990'lı yıllara gelindiğinde, Türk sineması ciddi bir kriz dönemine girer; film üretiminde sayısal bir düşüş yaşanır. 80'lerin sonundan itibaren Holywood Darbesi olarak adlandırılan dönem yaşanır ve sinema salonları Amerikan yapımlarının istilasına uğrarken Türk filmleri gösterim salonları bulamaz. Bu süreç 1990'ların başında daha da artar ve yılık film üretimi neredeyse iki elin parmağını geçmez hale gelir. Yanı sıra televizyon hızlı bir şekilde yaygınlaşarak sinemanın kitlesel etkisini gölgede bırakmıştır. 1990'ların ortalarından itibaren Türk sinemasında yeni bir dönem başlar ve Asuman Suner'in deyimiyle Yeni Türk sineması 1990'lardan itibaren kamusal alanda kendilerini ifade etmeye başlayan kimliklerin (Alevi, Kürt, Ermeni ve İslamcı gibi) beyaz perdede gerçekçi ve görünür biçimde boy gösterdikleri mecraya dönüşür. Böylelikle Türklük ve Sünni-Müslümanlık boyunduruğundaki Türk sineması farklı etnik ve dinî kimliklerin görünür olduğu yeni bir aşamaya geçer (Suner 2006).

1990'ların ortasından itibaren Türkiye'de kimlik siyaseti ve kültürel çoğulculuk tartışmaları ivme kazanmış; sinemada da

öteki kimliklere yönelik ilgi artmıştır. Ancak bu gelişmelere rağmen, Alevilik temsili bu yeni sinemasal arayışların merkezinde yer almamış; daha çok Kürt kimliği ve özellikle gayrimüslim azınlık temsilleri ön plana çıkmıştır. 1990'lı yıllarda Alevilikle ilgili örtük temsillerin sinemada belirmeye başladığı ilk örneklerden biri, 1990 yapımı olan Faruk Turgut'un yönetmenliğini, Cemal Şan'ın ise senaristliğini üstlendiği *Küçük Bir Bulut* filmidir. Yapım, köyden kente göç eden Saycan ve ailesinin bir gecekondu mahallesindeki yaşam mücadelesini konu alırken, Aleviliğe dair bazı simgesel ve kültürel öğeleri örtük biçimde yer verir. Her ne kadar filmde Alevilik doğrudan adlandırılmasa da inanç sistemine ilişkin bazı unsurları, karakterlerin yaşam tarzı ve sosyal konumları üzerinden ima düzeyinde gözlemlemek mümkündür.

1990 yapımı bir diğer film ise Orhan Aksoy'un yönettiği *Hasan Boğuldu*'dur. Film yalnızca melodramatik bir aşk trajedisini değil, aynı zamanda Anadolu'nun kültürel ve inançsal katmanlarını sinemasal düzlemde görünür kılan önemli bir yapımdır. Sabahattin Ali'nin aynı adlı öyküsünden uyarlanan film, özellikle Tahtacı Türkmenler üzerinden Alevi-Bektaşi inanç sistemine özgü ritüel, değer ve toplumsal örgütlenme biçimlerini aktarır. Film, aşk anlatısını merkezine alsa da bu anlatıyı çevreleyen topluluk yapısı, ritüel pratikler ve mekânsal göstergeler aracılığıyla Aleviliğe ait birçok öğeyi açık biçimde temsil eder. Dar sahnesi, filmin Alevi-Bektaşi erkânına doğrudan göndermede bulunduğu sekanslardan biridir. Bu sahnede kullanılan diyaloglar, mekânın içsel düzeni, giysiler ve beden dili, izleyicide güçlü bir inançsal atmosfer yaratır. Dolayısıyla, sinemasal dilin ritüelle iç içe geçtiği bu sekans, yalnızca Aleviliği tanıtan değil, aynı zamanda onu dramatik kurguya organik biçimde dahil eden bir anlatım stratejisidir. Bu bağlamda filmin Aleviliği salt bir folklorik farklılık değil, kolektif bir kimlik biçimi olarak yansıttığını söyleyebilmek mümkündür. *Hasan Boğuldu*, 1990'lar Türk sinemasında Alevi-Bektaşi kimliğinin görünürlük kazanmaya başladığı bir dönemde, bu kimliği sinemasal anlatıya entegre eden az sayıdaki yapımlardan

biridir.

1990 yılında “Yabancı Dilde En İyi Film” dalında Akademi Ödülü’ne layık görülen *Umuda Yolculuk*, senaryosunu Feride Çiçekoğlu’nun kaleme aldığı ve İsviçreli yönetmen Xavier Koller’in yönettiği dikkat çekici bir yapımdır. Film, Maraşlı yoksul bir ailenin yasa dışı yollarla Avrupa’ya, özelde İsviçre’ye göç etme sürecini konu edinirken; yalnızca bir göç öyküsü anlatmakla kalmaz, aynı zamanda Türkiye’nin sosyo-kültürel yapısına dair önemli imgeler sunar. Filmde Alevi-Bektaşi inancına dair ritüel ve simgelerin sinema tarihinde ilk kez bu denli gerçekçi ve görünür bir biçimde sunulduğu görülür. Film, bir Alevi köyünde gerçekleştirilen cem ritüeli sahnesiyle açılır. Bu sahne, sinemada Alevi inancının görünürlüğü açısından bir dönüm noktasıdır. Cem ritüeli derin bir inanç sisteminin taşıyıcısı olarak beyaz perdeye aktarılmış; törende cemin bir parçası olarak semah dönülmesi ise neredeyse belgesel estetiğiyle, otantik ve törensel bağlamı bozulmadan aktarılmıştır. Açılış sahnesindeki bu tercih, sinema perdesinde Alevi-Bektaşi inanç sisteminin ilk kez doğrudan ve dolaysız biçimde görünürlük kazandığını gösterir. Filmin cem ritüelini; estetikleştirmeden, otantik bağlamına sadık kalarak yansıtması, Aleviliğin sinemadaki temsili açısından önemli bir kırılma noktasıdır.

Cemal Şan’ın senaryosunu yazdığı ilk uzun metrajlı filmi olan *Ali – Sakın Arkana Bakma* (1996), Alevi-Bektaşi inancının sinemadaki örtük temsiline örnek teşkil eden önemli yapımlardan biridir. Film, modern kent yaşamı içinde sıkışmış, köklerinden koparılmış bireylerin gündelik yaşam mücadeleleri üzerinden kültürel kimlik, hafıza ve aidiyet meselelerini de ele alır. Hikâyenin merkezinde yer alan karakterlerden Mihriban Nine, eşinin vefatının ardından çocukları tarafından köyünden alınarak İstanbul’a getirilmiş yaşlı bir Kürt-Alevi kadınıdır. Film, Alevi-Bektaşi inancına dair örtük ama bir o kadar da anlam yüklü göndermeleriyle, 1990’lı yılların sinemasında kimlik temsiline dair bir durak olarak değerlendirilmelidir.

2000 yılında Derviş Zaim tarafından yönetilen *Filler ve Çimen* filmi, yalnızca 1990'lı yılların Türkiye'sine damgasını vuran Susurluk skandalı bağlamında devlet, mafya ve siyaset üçgenine dair eleştirel bir okuma sunmakla kalmaz; aynı zamanda filmde yer alan bazı simgesel unsurlar aracılığıyla örtük Alevi temsiline de kapı aralar. Filmde, bu örtük temsil özellikle otel sahibi Ali Kansız karakteri üzerinden inşa edilir. Ali Kansız'ın odasında yer alan Hz. Ali portresi, inanç kimliğine ilişkin güçlü ama dolaylı bir imge olarak dikkat çeker. Alevi-Bektaşi kültüründe Hz. Ali portresi, yalnızca bir dini figürün temsili değil; aynı zamanda direniş, adalet, bilgelik ve hakikate sadakat gibi değerlerin sembolik taşıyıcısıdır. Bu tür imgelerin ev, iş yeri veya araç gibi kişisel mekânlarda sergilenmesi, yalnızca estetik ya da nostaljik bir tercih değil, aynı zamanda inançsal aidiyetin kamusal veya yarı-kamusal bir ifadesi olarak yorumlanır. Bu çerçevede Ali Kansız karakterinin portreye bakarken gösterilmesi, onun Alevi kimliğine dair bir ima niteliği taşır. Temsil doğrudan dillendirilmese de izleyiciye kültürel kodlar aracılığıyla aktarılan bu imge, Alevi-Bektaşi kimliğinin gizli/açık semiyotik göstergeler yoluyla sinemada varlığını imlemektedir.

Aleviliğin Türk sinemasında açık bir biçimde görünür olduğu ilk yapım, *O da Beni Seviyor* filmidir. 2000 yılında Barış Pirhasan tarafından çekilen film, 1970'li yılların Malatya kırsalında geçen bir anlatı aracılığıyla Alevi-Sünni ilişkilerini, aşk ve toplumsal önyargılar ekseninde ele alır. Filmde yönetmen, "Alevi" ve "Kızılbaş" terimlerini doğrudan kullanarak Türkiye sinemasında nadir rastlanan bir temsil cesareti sergiler. Alevi kültürüne özgü cem ritüeli, semah icrası, ziyaret kültürü, 12 İmam inancı ve dedelik kurumu gibi birçok geleneksel öğe filmde görünürlük kazanır. Bu temsiller hem inanç pratiğine hem de kimliğe dair unsurları sinemasal düzlemde meşrulaştırma çabasının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Filmde Alevi ve Sünni aileler arasındaki mezhepsel ayrışma, Esma adlı 14 yaşındaki genç bir kadının bakış açısından aktarılır. Esma'nın Alevilere yönelik "Kızılbaş" ifadesini başlangıçta ötekileştirici ve

pejoratif anlamları da içerecek biçimde kullanması, bölgedeki yaygın önyargıları yansıtır. Ancak Alevi genci Hüseyin'e duyduğu aşk, bu önyargıyı sorgulamasına neden olur. Öte yandan, Hüseyin'in daha önce âşık olduğu Saliha karakteri aracılığıyla, mezhepsel ayrımların kadın-erkek ilişkileri üzerindeki belirleyiciliği de vurgulanır. Saliha, kendi aşkının da Hüseyin'in Esma ile ilişkisinin de toplumsal kabuller nedeniyle imkânsız olduğunu dile getirir. Film, kırsal kesimde Alevi-Sünni evliliklerinin tabu oluşuna ve bu durumun her iki topluluk tarafından da "melezleşme" şeklinde algılanarak reddedildiğine dikkat çeker. Bu bağlamda, mezhepler arası evlilikler kentleşme süreciyle birlikte artış göstermiş olsa da film özelinde bu tür birlikteliklerin kırsal toplumsal yapılar tarafından sert biçimde sınırlandığı ortaya konmaktadır.

Semir Aslanyürek'in yönetmenliğini yaptığı *Şellale* (2001), Alevi-Bektaşiliğin örtük temsiline örnek olarak gösterilebilecek bir diğer filmdir. Filmde Arap Alevileri tarafından felç, sara, ruhsal bunalım, romatizma gibi hastalıkları olanların şifa bulma yeri olarak türbe geleneği ön plana çıkar. Semra ile Yusuf'un evlerindeki duvarda Hz. Ali'nin portresinin asılı olması, Anadolu Alevilerinde olduğu gibi Arap Alevilerinde de Hz. Ali'nin önemine vurgu yapmakla birlikte ailenin Alevi olduklarını imlemektedir. Filmde Alevi sözcüğü kullanılmamış olmasına rağmen çeşitli göstergeler, Arap Aleviliğini imlemektedir. Arap Aleviliğinin yanı sıra Antakya bölgesindeki diğer din ve inançlardan da örtük ya da görünür biçimde göndermeler yapılır.

Semir Aslanyürek'in yönetmenliğini üstlendiği *Eve Giden Yol 1914* (2006) filmi, Alevi-Bektaşi inancına dair sinemasal temsillerin görünür biçimde yer aldığı önemli örneklerden biridir. Kendisi de Alevi olan Yönetmen Aslanyürek, bu filmi dedesinin hikayesinden yola çıkarak doğrudan bir "Alevi filmi" olarak tasarladığını ifade eder. Ancak, yapım süreci boyunca karşılaşılan sektör içi baskılar nedeniyle senaryonun değiştirilmek zorunda kalındığı ve Alevilik temasının daha örtük biçimde işlenmek zorunda bırakıldığı yönetmen ile yapılan röportaj sırasında belirtilir. Bu durum,

Türkiye sinemasında Alevilik temsiline yönelik yapısal sansür ve sektörel otosansür mekanizmalarına da işaret eder. Filmde Aleviliğe dair birçok unsur, doğrudan ya da dolaylı yollarla işlenir. Özellikle askerler arasında geçen bir sahnede, Alevilere yöneltilen geleneksel "mum söndü" iftirasına açıkça değinilmesi, Aleviliğin tarihsel olarak nasıl ötekileştirildiğini sinemasal düzlemde görünür kılar. Bu tür söylemler, Aleviliği cinsellik üzerinden ahlaki kirlilik ile ilişkilendiren baskın Sünni anlatının bir parçası olarak uzun süredir dolaşımdadır ve film, bu önyargıyı hem teşhir eder hem de eleştirel bir bağlama yerleştirir. Ayrıca filmde yer alan cem töreni ve semah sahneleri, Alevi-Bektaşi inanç sisteminin temel ritüel pratiklerinin sinemasal düzlemde temsil edildiği önemli sekanslardır. Yönetmenin doğrudan bir Alevi anlatısı kurma niyeti, her ne kadar yapım sürecinde törpülenmiş olsa da filmdeki bu anlatı katmanları aracılığıyla örtük bir Alevi hikâyesi izleyiciye aktarılır. Film, bastırılmış ve sessizleştirilmiş bir inanç sisteminin sinemasal yeniden üretimi bağlamında "konuşamayanın" dilini kurmaya çalışan bir pratik olarak okunabilir.

Aydın Bulut'un yönetmenliğini üstlendiği *Başka Semtin Çocukları* (2008) filmi, Türkiye'deki Alevi temsiline dair 2000 sonrası dönemdeki önemli örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Film, özellikle Alevilerin yoğun olarak yaşadığı Gazi Mahallesi'ni yalnızca bir arka plan olarak değil, neredeyse başlı başına bir karakter olarak ele alması bakımından dikkat çeker (Gazi Mahallesi, yalnızca bir yerleşim yeri değil, kimliğin ve direnişin somutlaştığı sembolik bir alan olarak yapılandırılmıştır). Bu tercihle birlikte film, mekânın sosyo-politik anlamını katmanlı biçimde sinemasal anlatıya taşır. Film, Alevi bir erkek ile Sünni bir kız arasındaki olanaksız aşkı merkeze alırken, inançsal ayrışmanın gündelik hayattaki izdüşümlerini melodram kalıpları içerisinde işler. Ancak, bu çatışmanın arka planı, yoğun biçimde politik imgelerle örülmüştür. Filmin açılış sekansında yer alan cemevine ait bir cenaze aracının görüntüsü, sinema tarihinde ilk defa cemevine ilişkin bir kamusal sembolün doğrudan ve görünür biçimde

perdeye yansıması bakımından önemlidir. Cemevleri, özellikle 1990'lı yıllarla birlikte Aleviler açısından sadece ibadet alanları değil, aynı zamanda kamusal görünürlüğün, kolektif belleğin ve kimliksel dayanışmanın mekânları olarak öne çıkmıştır. Bu bağlamda, açılış sahnesi bir yandan filmin mekânsal çerçevesini çizer, diğer yandan Aleviliğin kamusal temsiline dair görsel bir göndermeyle izleyiciye güçlü bir sinyal verir. Filmde yalnızca Alevi-Sünni dikotomisi değil, aynı zamanda Kürt meselesine dair kimi göndermeler de yer alır. Bu göndermeler rastlantısal değil, aksine yönetmenin bilinçli bir biçimde ördüğü çok katmanlı toplumsal çatışma haritasının bir parçasıdır. *Başka Semtin Çocukları*, böylece hem etno-dinsel hem de sınıfsal ve kültürel kırılma hatlarının kesiştiği bir anlatı evreni kurar. Bu çoklu kırılmalar, kimlik temsiline ilişkin sinemada sıklıkla göz ardı edilen kesişimsel yapıları görünür kılmaktadır. Film, Alevi kimliğinin sinemada yer bulma mücadelesine yalnızca içerik düzeyinde değil, aynı zamanda estetik ve mekânsal tercihler üzerinden de katkı sunar.

Semir Aslanyürek'in 2009'da çektiği *Yedi Avlu*, Alevi-Bektaşi inancının görünür olduğu bir diğer filmdir. *Yedi Avlu*, etnik ve inançsal olarak birbirlerinden farklı olmalarına rağmen bir arada yaşayan insanların hikâyelerini, birbirlerinden bağımsız olarak anlatır. Filmde Yusuf ve karısı Meryem'in diyaloglarında Arap Alevilerinin inançları üzerinden Aleviliğe dair açık göndermeler söz konusudur. Film, Alevi inancının sinemasal temsilinde hem görsel olarak açık hem de anlatısal olarak çoğulcu bir yapı sunması bakımından önem arz eder. Özellikle Arap Alevilerine dair temsillerin merkezde yer alması, Aleviliğin sinemadaki temsiline dair yeni bir tartışma alanı açar ve Alevi kimliğinin yerel çeşitliliğini görünür kılar.

Kazım Öz'ün 2009 yılında yönettiği Fırtına/Bahoz, Türk sinemasında Alevi-Bektaşi kimliğinin temsil edildiği yapımlardan bir diğeridir. Film, aynı zamanda etnik, inançsal kimliklerin kesişiminde yer alan bireysel bir dönüşüm hikâyesi sunar. Anlatının merkezinde ana karakter olarak Dersim'den (Tunceli) gelen Cemal yer alır. Üniversite sınavını kazanarak İstanbul'a gelen Cemal'in hikâyesi, bir

yandan taşradan metropole gelen bireyin yabancılaşma sürecini, diğer yandan da kimlik reddi ve yeniden inşa süreçlerini gözler önüne serer. Cemal'in kimlik arayışı, ilk etapta Kürt kimliğini reddederek kendisini Alevi dolayısıyla da Türk olarak tanımlamasıyla başlar. Bu, Türkiye'de baskın olan ulus-devlet ideolojisinin etki alanını ve Alevi-Kürt kimliğinin ikili marjinalizasyonunu imleyen sembolik bir eylemdir. Alevi inancı filmde doğrudan ritüellerle değil; daha çok aidiyet gerilimi, kültürel kimlik baskısı ve ideolojik yönelimler üzerinden dolaylı biçimde temsil edilir. Bu da yapımı, Alevilik temsili açısından örtük ama eleştirel bir sinemasal metin hâline getirir. Aynı zamanda, Alevi kimliğinin kamusal görünürlüğü ile Kürt kimliğinin politik mücadelesi arasında kurulan ilişki, Türkiye'deki çok katmanlı ötekilik yapısını gözler önüne serer.

Yönetmenliğini A. Haluk Ünal'ın yaptığı 2011 tarihli *Saklı Hayatlar* filmi, Türk sinemasında Alevi inancının/kimliğinin temsili bakımından önemli bir dönüm noktasına işaret eder. Film, 1980 (Mayıs ile Temmuz ayları arasında) yılında gerçekleşen ve resmi tarihte çoğunlukla üzeri örtülen Çorum Katliamı bağlamında, Alevi bir ailenin yaşadığı travmatik belleği ve bu belleğin sonraki kuşaklara aktarımını odağına alır. Bu yönüyle *Saklı Hayatlar*, yalnızca bireysel bir hikâyeyi değil; aynı zamanda toplumsal bir yüzleşme çağrısını da temsil eder. Film, Çorum'daki Alevi katliamı sonrasında hayatta kalmayı başaran bir ailenin (anne ve kız çocuğu), İstanbul'da tıp fakültesinde okuyan kızlarının yanına göç etmesini konu edinir. Anlatı, yalnızca göçle sınırlı değildir; aynı zamanda travma, kimlik, sessizlik ve bastırma temaları üzerinden Alevi kimliğinin Türkiye toplumundaki mimlenmiş ve bastırılmış konumunu da görünür kılar. Özellikle ailenin yaşadığı sosyal izolasyon, sessizlik kültürü ve "görünmez olma" çabası, Alevilerin göç sonrası kentlerde, kamusal alandaki tarihsel görünmezliğiyle paralellik arz eder. *Saklı Hayatlar*, Türkiye'de resmî ideolojinin tarihsel olarak bastırdığı toplumsal travmaların sinema aracılığıyla ifşa edilmesine katkı sunan yapımlardan biridir. Film, AKP hükümetinin 2000'li yılların sonlarında sıkça dile getirdiği

"geçmişle yüzleşme" söylemlerinin yaygınlaştığı ve 2007 yılından itibaren Alevi Açılımı'nın bir devlet politikası olarak ortaya konduğu bir dönemde çekilmiş olması bakımından da dikkat çekicidir. *Saklı Hayatlar*, geçmişle yüzleşmenin yalnızca söylemsel düzeyde kalmaması gerektiğine, bunun sinema gibi kültürel mecralar aracılığıyla toplumsal hafızaya kazınması gerektiğine işaret eder. Film, Türk sinemasında Aleviliğe yönelik şiddetin ilk kez doğrudan ele alındığı, katliam travmasının sinemasal anlatı yoluyla görünür kılındığı öncü filmlerden biridir.

Ersan Arsever'in 2011 yılında yönettiği, Ahmet Ümit'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan *Bir Ses Böler Geceyi* adlı film, Aleviliğin Türk sinemasında görünür olduğu yapımlar arasında önemli bir yere sahiptir. Film, Alevi inancının en temel ritüellerinden biri olan cem törenini eksenine alarak yalnızca bir inanç pratiğini görünür kılmakla kalmaz; aynı zamanda bu ritüel üzerinden Alevi inancının teolojik, felsefi ve toplumsal yönlerini irdeleyen derinlikli bir anlatı sunar. Yapımda Alevilik bağlamında kuşaklar arası zihniyet farklılıkları merkezi konumdadır. Ana karakter İsmail'in, geleneksel Alevi önderi Hüseyin Dede ve onunla benzer düşünce dünyasına sahip olan Bektaş Sofu ile kurduğu ilişkiler, Alevi inancının dönüşen değerleriyle geleneksel kalıplarının çatışmasını yansıtır. Bu üç karakter üzerinden yönetmen, Alevilik içinde süregelen gelenekçilik ile eleştirel-modern bakış arasındaki gerilimi ortaya koyar. Filmde yönetmen İsmail karakteri aracılığıyla Aleviliğin dogmatik yorumlarına eleştirel bir bakış geliştirirken, Alevi inanç sisteminde yer alan içsel tartışmaları ve dönüşüm dinamiklerini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Yönetmenliğini Atilla Cengiz'in üstlendiği 2011 yapımı *Oğul* filmi, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde kuruluşundan bu yana özel ve hassas bir konuma sahip olan Tunceli/Dersim coğrafyası üzerinden Kürt-Aleviliği ile Kürt meselesine dair sembolik ve söylemsel imgeler barındıran önemli bir sinemasal anlatıdır. Film, Giresunlu bir gencin sevdiği kızı görmek üzere Dersim'e gerçekleştirdiği yolculuk anlatısı etrafında kurgulansa da bu bireysel hikâye, aynı zamanda

tarihsel ve politik bir coğrafyanın sinemasal temsilinin yeniden inşasına hizmet eder. Filmde Dersim, yalnızca bir mekân olarak değil, neredeyse başlı başına bir karakter olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda Dersim, makbul vatandaşlığın dışında hem "ötekilerin başkenti" hem de egemen ulus söylemleri çerçevesinde lanetlenmiş ve kriminalize edilmiş bir kimliğin mekânı olarak temsil edilir. Film, böylece mekânsal anlatıyı yalnızca coğrafi bir alanla sınırlı tutmaz; aynı zamanda bu mekânı tarihsel belleğin, direnişin ve ötekileştirmenin taşıyıcısı haline getirir. *Oğul*, Türkiye sinemasında uzun süre boyunca temsil edilmeyen ya da sadece stereotipleştirilen Kürt-Alevi kimliğini, daha katmanlı ve eleştirel bir perspektiften görünür kılmaya çalışır.

2012 yılında Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy'ün ortak yönetmenliğinde çekilen *Babamın Sesi* adlı film, Türkiye yakın tarihinde Alevilere yönelik gerçekleştirilen en travmatik saldırılardan biri olan 1978 Maraş Katliamı'nı sinemasal düzlemde ele alan, estetik ve tematik açıdan dikkate değer bir yüzleşme filmidir. *Babamın Sesi*, Alevi kimliğine yönelik bastırılmış toplumsal belleği görünür kılma çabasıyla, Türk sinemasında bellek sineması kategorisine dahil edilebilecek nitelikte bir yapımdır. Film, yalnızca bir tarihsel olayı yeniden anlatma çabasına değil; aynı zamanda travma sonrası sessizlik, kırılma ve aile içi sessiz aktarımın sinemasal temsiline odaklanır. Filmin merkezine aldığı karakterlerin geçmişi konuşmaya dair duyduğu zorluk, aynı zamanda Türkiye'de Alevilerin yaşadığı bastırılmışlık durumunun metaforik bir ifadesi olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda, film yalnızca bireysel hafızanın değil, kolektif belleğin yeniden inşasına katkı sunar. Filmde kullanılan sessizlik, boşluk, mekânsal izolasyon gibi görsel ve işitsel ögeler, travmatik geçmişin sinemasal temsiline dair estetik bir dil ortaya koyar. Yönetmenlerin tercih ettiği belgeselvari anlatım tarzı, gerçek olaylarla kurmaca arasında geçirgen bir yapı oluşturarak izleyiciyi tanıklık pozisyonuna yerleştirir. Böylece film, yalnızca bir anlatı sunmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi

etik bir pozisyonda düşünmeye ve sorgulamaya davet eder.

2013 yılında yine Semir Aslanyürek tarafından Yılmaz Güney'in anısına çekilen *Lal* filminde, Arap Aleviliğine yönelik öğeler görmek mümkündür. Arap Alevilerindeki türbe inancı ve genellikle türbelerde yenen aşure (hırisi) yemeğinin altı çizilmiştir. Arap Alevilerinde reenkarnasyon ve tenasüh inançlarına da göndermeler söz konusudur.

Onur Ünlü'nün 2014 yılında yönettiği *İtirazım Var* filmi, Alevi-Bektaşi inancını hem örtük hem de görünür düzlemde temsil eden güncel Türk sineması örneklerinden biridir. Film, inanç sistemlerine ve dinî yapılara eleştirel bir bakış geliştirirken, Alevi-Bektaşi inancını Ortodoks Sünni anlayışın karşısında, alternatif bir inanç biçimi olarak konumlandırır. Bu bağlamda *İtirazım Var*, Aleviliği öncelikle bir kimlikten ziyade bir inanç sistemi olarak ele alır; bu inancı şekillendiren temel unsurlar ise sevgi, hoşgörü ve sanat gibi Alevi-Bektaşi düşüncesinde merkezi yere sahip kavramlardır.

2014 yılında Kürşat Kızbaz tarafından yönetilen *Yunus Emre: Aşkın Sesi* filmi, Anadolu tasavvuf geleneğinin önemli figürlerinden Yunus Emre'nin yaşam öyküsünü beyaz perdeye üçüncü kez aktaran bir yapım olarak dikkat çeker. Film, Yunus Emre'nin Âşık Yunus'a dönüşüm sürecini, klasik anlatı kalıpları içinde kalarak yeniden kurgular. Bu bağlamda film, daha önceki Yunus Emre temsilleriyle benzer temalar etrafında şekillenmekle birlikte, dönemin sinemasal estetiği ve ideolojik atmosferiyle uyumlu bir temsil stratejisi benimser. Anlatı içerisinde Yunus'un, Mevlâna, Sarı Saltuk ve Barak Baba gibi tarihsel-menkıbevi şahsiyetleri ziyaret ederek aşkı arayış serüveni, mistik bir yolculuk şeklinde sunulmaktadır. Ancak film, bu mistik anlatıyı işlerken Yunus Emre'yi daha çok biçimsel ibadetlere bağlı, Sünni anlayışla uyumlu bir derviş kimliğine indirgemektedir. Yunus'un ilahi aşkı arayışında öne çıkan batınî, heterodoks ve tasavvufi yönelimler, filmde arka planda bırakılmış; bunun yerine, inancın zahiri formlarına (örneğin namaz kılma) vurgu ön plana çıkmıştır. Bu temsil biçimi, Yunus Emre'nin düşünsel dünyasında yer alan Alevi-Bektaşi inanç sistemiyle örtüşen

heterodoks unsurların görünmez kılınmasına yol açar. Oysa Yunus'un şiirlerinde, özellikle vahdet-i vücut, insan-ı kâmil, aşk ve hakikat gibi kavramların kullanımı, onun bâtını bir çizgide yer aldığını gösterir. Film, bu yönleri büyük ölçüde görmezden gelerek, Yunus'u resmi din söylemiyle uyumlu bir figür olarak yeniden üretmektedir.

Ulaş Bahadır'ın 2015 yılında yönetmenliğini üstlendiği *Madımak: Carina'nın Günlüğü* filmi, Aleviler açısından toplumsal hafızada derin izler bırakan Sivas Katliamını beyaz perdeye taşıyan yapım olarak dikkat çekmektedir. Film, travmatik bir tarihsel olayı merkezine alarak, Alevi topluluğunun yaşadığı kolektif travmayı sinemasal bir anlatı aracılığıyla temsil etme çabası olarak okunabilir. Yapım, Sivas Katliamını iki ana bölümde işler: İlk bölüm, Hollanda'dan araştırmacı olarak Türkiye'ye gelen Carina'nın geliş sürecine ve Ankara'da geçirdiği zamana odaklanır. Bu evrede Carina'nın Alevilikle tanışması, izleyicinin olaya dışarıdan bir gözle yaklaşmasını sağlar. İkinci bölüm ise Carina'nın arkadaşlarıyla birlikte Sivas'a, Pir Sultan Abdal Şenliği'ne katılımını ve burada yaşanan trajik katliamı anlatır. Carina'nın Günlüğü bir travma anlatısıdır; geçmişte yaşanan acıların, bireysel ve toplumsal düzeyde yansımalarını ele alır. Katliamın ardından Alevi toplumunda ortaya çıkan kimlik bilinci ve kamusal görünürlük arayışı, filmde tematik olarak ön plana çıkarılır.

Bilal Babaoğlu tarafından çekilen *Aşık* (2016) filmiyle Âşık Veysel'in hayatından bir kesit yeniden sinemaya aktarılmıştır. *Aşık*, aynı zamanda Alevi-Bektaşi inancının beyaz perdede görünür olduğu bir diğer yapımdır. Filmde Âşık Veysel'in Alevi-Bektaşi inancına dâhil olduğunu gösteren örtük ve görünür birçok öğeye rastlamak mümkündür. Sinemada Aleviliğin görünürlüğüne dair bu temsiller, diyaloglarla da desteklenmiştir.

Kazım Öz tarafından 2016 yılında çekilen *Zer*, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en büyük insan hakları ihlallerinden biri olan 1938 Dersim Katliamını sinemasal anlatıya taşıyarak hem kolektif belleğin inşasına katkıda bulunur hem

de Alevi kimliğinin kültürel temsiline alan açar. Film, diasporik bir kimliğe sahip olan Jan'ın, babaannesinin vasiyetiyle çıktığı yolculuk aracılığıyla bireysel hafızadan kolektif travmaya uzanan bir hikâye anlatır. Dersim'in Alevi kimliğiyle bütünleşmiş mekânsal ve kültürel dokusu, filmde sadece bir arka plan olarak kalmaz; aksine kutsal mekânlar, türbeler ve anlatılar aracılığıyla görünür hale gelir. Yönetmen Kazım Öz, film aracılığıyla sadece Aleviliğe özgü kültürel öğeleri görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda hegemonik ulus-devlet anlatısının inkâr ettiği bir tarihsel hakikati sinemasal düzlemde yeniden kurar. Öz'ün kamerası, resmî ideolojinin unutturmaya çalıştığı Dersim'i hem bir mekân hem de bir hafıza alanı olarak yeniden tahayyül eder. Böylece *Zer*, Alevi kimliğini tarihsel bir travma ile ilişkilendirerek temsili yalnızca kültürel düzlemle sınırlamaz; politik ve eleştirel bir sinema diliyle kolektif bir yüzleşmeye de olanak tanır.

2016 yılında Türkan Derya tarafından Adalet Ağaoğlu'nun aynı adlı oyunundan hareketle sinemaya uyarlanan *Çok Uzak Fazla Yakın*, bireyler arası ilişkiler üzerinden kimlik, aidiyet ve kültürel farklılık gibi temaları işlemektedir. Filmde Cem karakterinin Alevi kimliği, özellikle Aslı ile gerçekleştirdiği diyaloglar aracılığıyla görünür kılınır. Cem, Alevi olduğunu açıkça dile getirerek, uzun yıllar boyunca kimliklerini gizlemek zorunda kaldıklarını ifade eder. Bu söylem, yalnızca bireysel bir deneyimi aktarmakla kalmaz; aynı zamanda Alevi kimliğine yönelik toplumsal önyargıların, dışlayıcı söylemlerin ve ayrımcı pratiklerin hâlâ güncelliğini koruduğuna işaret eder. Cem'in bir ilişkisini, kız arkadaşının Alevi kimliği nedeniyle sonlandırdığına dair anlatısı, Aleviliğin hâlâ "kirlilik söylemi", "tehlikeli öteki" olarak konumlandırıldığı hegemonik algıyı gözler önüne serer. Filmde Alevi kimliğine dair herhangi bir ritüel, sembolik öge ya da görsel unsur yer almaz. Bu durum, Aleviliğin kentli bağlamda giderek inançsal boyutundan uzaklaşıp daha çok kültürel bir kimlik formuna büründüğüne işaret eder.

Murat Düzgünoğlu tarafından 2018 yılında çekilen *Halef* filmi, Alevi-Bektaşi inanç sistemine ait kimi unsurları

içererek bu inanç sistemine dair örtük bir temsil üretir. Film, özellikle Arap Aleviliği bağlamında kültürel ve inançsal göstergeleri sinemasal düzleme taşırken, bu kimliği doğrudan adlandırmaktan bilinçli olarak kaçınır. Bu yönüyle film, kimliğin söylemsel düzeyde örtük biçimde temsiline örnek teşkil etmektedir. Filmde anlatı, reenkarnasyon inancı etrafında şekillenirken, bu inanç etrafında kurban kesimi, türbe/ziyaret mekânlarının önemi, Hızır inancı, şeyhlik kurumuna duyulan saygı gibi Arap Aleviliğine özgü inanç pratikleri sembolik düzeyde yer bulur. Ancak filmde bu ritüel ve pratiklerin ait olduğu inanç sistemine açıkça referans verilmez. Böylelikle temsil edilen kimlik, söylem düzeyinde görünür olmaktan ziyade simgesel ve kültürel göstergeler aracılığıyla inşa edilir.

Alevi-Bektaşi inanç sisteminin sinemasal temsiline dair önemli örneklerden biri olan Özgür Sevimli'nin *Murtaza* (2018) adlı filmi, Aleviliğin kültürel ve mekânsal kodlarını görünür kılan yapısıyla dikkat çeker. Film, Malatya merkezine uzak bir dağ köyünde yaşayan Murtaza ile yıllar önce iki gözünü kaybetmiş karısı Sabure'nin hikâyesini anlatır. Alevilerin genellikle şehir merkezlerine uzak dağ köylerinde yaşamaları, Alevi-Bektaşi inancının tarihsel olarak merkezden dışlanan bir kimlik oluşunun açık göstergesidir. Türkiye'de Alevi topluluklarının tarih boyunca sistematik baskı, dışlanma ve asimilasyon politikalarına maruz kalması, onları mekânsal olarak da merkezin dışında yaşamaya zorlamıştır. Bu bağlamda periferide konumlanan dağ köyü, yalnızca bir anlatı mekânı değil; aynı zamanda Aleviliğin Türkiye'deki tarihsel yerini imleyen söylemsel bir mekândır. Filmde Sabure'nin sabahın erken saatlerinde güneşe dönerek okuduğu gülbanklar hem Alevi ritüellerinin günlük hayattaki sürekliliğine hem de doğayla kurulan kutsal ilişkiye işaret eder. Bu sahneler, Alevi-Bektaşi inancının batınî doğasını ve metafiziksel boyutunu simgesel düzeyde yansıtır. Sabure'nin kızının iyileşmesi için türbe ziyaretinde bulunması ve burada dua etmesi de Alevi inancında merkezi bir yere sahip olan ziyaret kültü, şifa arayışı gibi kavramların sinemasal temsiline imkân verir.

2018 yılında yönetmenliğini Yavuz Turgul'un yaptığı Yol Ayrımı filminde örtük de olsa Alevi-Bektaşi kimliğinin temsil edildiği söylenebilir. Filmde Mazhar'ın şirketinde çalışan ve işten attırdığı işçilerden Emine karakterinin Alevi-Bektaşi olduğuna dair çeşitli emareler görmek mümkündür. Mazhar'ın Emine'nin evine geldiği sahnede duvarda bağlama asılıdır. Bağlama, genelde Alevi-Bektaşi inancına/kimliğine mensup kişiler tarafından kutsal kabul edilmekle birlikte çoğu Alevi-Bektaşi'nin evinde bulunmaktadır. Bağlamayla birlikte evde küçük bir bağlama maskotunun da olduğu görülmektedir.

2017 yılında çekilmiş olan ve yönetmenliğini Ceylan Özçelik'in yaptığı *Kaygı,* Türk sinemasında toplumsal bellek, resmi tarih anlatıları ve temsil siyaseti üzerine önemli bir katkı sunan yapımlardan biridir. Psikolojik gerilim türünde kurgulanan film, özellikle Sivas Katliamının zaman aşımına uğratılması üzerinden şekillenen kolektif belleğin iktidar aygıtları tarafından yeniden inşa edilmesine karşı eleştirel bir söylem üretmektedir. Film, bu yönüyle sadece bireysel bir travmanın anlatımı değil; aynı zamanda hafızanın bastırma mekanizmalarını ve geçmişin silinmesine dair politikaları sorgulayan bir metin olarak okunabilir. Filmde ana karakter Hasret'in annesi ve babasının, geçmişte gerçekleşmiş bir katliamda (örtük biçimde Sivas Katliamı) yaşamlarını yitirdiği ima edilir. Ancak bu olay hakkında herhangi bir resmi bilgiye ya da belgeye ulaşmak mümkün değildir. Hasret'in televizyon kanalındaki kurgu içerik editörü olarak çalışması, filme katmanlı bir anlatı düzlemi kazandırırken, aynı zamanda medyanın "hakikat üretimindeki" rolüne ilişkin eleştirel bir bakış sunar. Hasret'in giderek "gerçekliği sorgulayan" bir özneye dönüşmesi, bireysel bellek üzerinden toplumsal belleğe yöneltilen bir müdahale olarak kurgulanır. Filmin anlatı yapısında Sivas Katliamı doğrudan isimlendirilmemekle birlikte, metaforik ve alegorik göstergeler aracılığıyla ima edilir. Hasret'in geçmişe dair izler sürmesi, belleğin bastırılmış katmanlarında saklı kalan travmatik olaylara ulaşma çabasına dönüşür. Bu bağlamda film, *Madımak:*

Carina'nın Günlüğü (2015) sonrasında Sivas Katliamını sinemasal düzeyde işleyen ikinci önemli yapım olarak öne çıkar. Ancak *Kaygı*, *Carina'nın Günlüğü* filminden farklı olarak olayın doğrudan temsiline yönelmez; aksine, bastırılmış bir geçmişin temsil edilemezliğini, post-travmatik hafızanın imgeleri aracılığıyla yansıtır.

2018 yılın da Şükrü Alaçam tarafından çekilen *Locman*, Aleviliğin sinemasal temsiline katkı sunan yapımlardandır. Yönetmenin kendi kişisel yaşam öyküsünden esinlenerek senaryolaştırdığı film, TCDD'de çalışan Uğur'un tayin nedeniyle ailesiyle birlikte Sivas'ın Divriği ilçesine taşınmasını ve Alevi komşularıyla ilişkilerini anlatır. *Locman*, bu coğrafyada yaşayan Alevi komşularla kurulan temaslar üzerinden Türkiye'nin inançsal farklılıklarının gündelik yaşamdaki karşılıklarını temsil eder. Film, Aleviliği açık bir biçimde söylemsel düzeyde ifade ederken aynı zamanda gündelik yaşam içinde Alevi kimliğine dair göstergelere de yer verir. Divriği'nin tarihsel olarak Alevi nüfusun yoğun yaşadığı bir bölge oluşu, filmin anlatı evrenine sosyo-politik bir arka plan kazandırır. Filmde Handan'ın, Divriği'ye taşınmadan önce eski komşusuyla yaptığı bir konuşmada geçen ve Alevilere yönelik "kirlilik" ima eden ifadeler, Aleviliğe dair toplumsal önyargıların ve dışlayıcı söylemlerin sinemasal temsiline önemli bir örnek sunar. Handan'ın, yeni komşularının Alevi olduğunu öğrendikten sonra onların getirdiği yemeği reddetmesi ve onlarla mümkün olduğunca temas kurmaktan kaçınması, söz konusu dışlayıcı söylemin bireysel pratikte nasıl içselleştirildiğini gösterir. Filmin sonunda Handan karakterinin komşularına yönelik ön yargılarının kırılması, sinemasal anlatı içerisinde toplumsal ilişkilerin ve ötekileştirme pratiklerinin dönüştürülmesine işaret eder. Bu süreç, bireysel düzeydeki önyargıların aşılması üzerinden kolektif bir yeniden inşa ve toplumsal uzlaşı arayışının temsilini sağlar. Böylece film, yalnızca bireysel dönüşümü aktarmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal yapının sınırlarının esnetilmesi ve öteki olarak konumlandırılan grupların kamusal alanda görünürlüğünün artırılması yönünde bir söylemsel müdahalede bulunur.

2021 yılında yönetmenliğini Levent Çetin'in üstlendiği *Ali'nin Tabiatı* filmi, Aleviliğe dair unsurları sinemasal anlatı içinde barındıran önemli yapımlardan biridir. Film, çocuk sahibi olamayan Ali ile eşi Meryem'in gündelik yaşam pratikleri ekseninde ilerlerken, Alevi-Bektaşi inancına ait ritüel ve kültürel öğelere de yer verir. Özellikle cem töreninin gösterilmesi, Aleviliğin görünür ve deneyimlenebilir temsiline olanak tanır. Bunun yanı sıra film, Alevilik ile ekolojik yaklaşım arasında kurduğu paralelliklerle dikkat çeker. Alevi inancının insan-doğa ilişkisine dair özgün bakış açısı, balıkların öldürülmesinin yasaklanması üzerinden sembolik bir anlatımla vurgulanır. Bu bağlamda film, Aleviliğin doğayla uyum ve saygı eksenindeki etik değerlerini sinemasal düzeyde temsil ederek, ekolojik ve kültürel duyarlılıkların kesişiminde anlamlı bir söylem üretir.

Semir Aslanyürek ve Kazım Öz'ün ortak yönetmenliğinde 2022 yılında çekilen *Elif Ana* filmi, Alevi-Bektaşi inancının sinemasal temsiline dair önemli bir katkı sunan filmlerden bir diğeridir. Film, Maraş'ın Pazarcık ilçesinde yaşamış ve Alevi topluluğu tarafından kutsiyetle anılan Elif Ana'nın yaşam hikâyesini merkeze alırken aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti tarihine dair önemli kesitleri ve toplumsal olayları da arka planda gösterir. Bölge halkının Elif Ana'ya dair aktardığı yardımseverlik, mazlumun yanında yer alma, haksızlığa karşı durma ve kimsenin gönlünü kırmama gibi nitelikler, film boyunca farklı anlatı teknikleriyle görünür kılınır. Sinemada Aleviliğe özgü ritüeller ve inanç pratikleri – dedelik, dardan indirme cemi, semah, don değiştirme gibi – açıkça betimlenirken, Elif Ana'nın kerametlerine dair vurgular da filmde yer bulur. Elif Ana filmi, Cumhuriyet tarihinin toplumsal hafızasında derin yaralar açan Dersim ve özellikle Maraş Katliamları gibi travmatik olayları da anlatısına dâhil ederek, Alevi kimliğinin tarihsel ve siyasal bağlamlarını görünür kılar. Maraş Katliamına odaklanan sahnelerde Elif Ana'nın olacakları önceden sezdiğine dair inanç unsurları hem dinsel hem de kültürel boyutlarıyla filmde metaforik bir işlev görür.

Nuri Bilge Ceylan'ın 2023 yapımı *Kuru Otlar Üstüne* filmi,

Alevilik temsiline sinemasal anlatı düzeyinde alışılmışın dışında ve söylem temelli bir perspektiften yaklaşır. Filmde Alevilik, doğrudan inanç pratiği üzerinden değil; kimlikler arası ilişkilerde ortaya çıkan dilsel ve söylemsel kodlar aracılığıyla ele alınır. Bu bağlamda, öğretmen Samet'in, meslektaşı Kenan ile Nuray arasında olası bir ilişkiyi değerlendirirken dile getirdiği, "ikiniz de Alevisiniz" vurgusu dikkat çekicidir. Bu ifade, yalnızca bir kimlik benzerliğini işaret etmekle kalmaz; aynı zamanda Samet'in Aleviliği ötekileştirici bir dille konumlandırmasına da olanak tanır. Samet karakteri, Sünni bir arka planı temsil eden, "beyaz Türk" olarak tanımlanabilecek, devletin makbul vatandaşı tipolojisiyle örtüşen bir figürdür. Film boyunca sergilediği kolonyalist ve merkezîyetçi bakış açısı, Aleviliğe ve Alevilere dair yaklaşımında da kendini gösterir. Samet'in, Nuray ve Kenan'ın "birbirlerine yakışacakları" yönündeki yorumu, Aleviliği kültürel bir benzerlik üzerinden tanımlayarak, bu kimliği sınırlandıran ve homojenleştiren bir çerçevede sunar. Filmde Alevilik yalnızca söylemsel düzeyde değil, görsel anlamda da simgesel olarak temsil edilir. Nuray'ın evinde yer alan Hz. Ali portresi, Alevi inancına dair açık bir imge olarak dikkat çeker.

2023 yılında çekilen bir diğer film ise Kemal Varol'un aynı adlı romanından Özcan Alper tarafından beyaz perdeye aktarılan *Aşıklar Bayramı*'dır. Bir yol hikayesi olarak kurgulanan, 25 yıl önce annesi ve oğlunu terk eden Aşık Heves Ali ile oğlu Yusuf'un içsel yolculuklarını anlatan film, aynı zamanda Alevi Bektaşi inancına ait kimi ritüelleri görünür kılar. Heves Ali'nin amansız bir hastalığa yakalanması sonucunda tek isteği Kars'taki aşıklar bayramına katılmaktır. Film, karakterlerin yaşadığı içsel çatışmalar ve aile bağlarının kopuşu ile kültürel ritüellerin sürekliliği arasındaki gerilimi vurgular. Heves Ali ve Yusuf'un yolculuğu, sadece mekânsal bir hareket değil, aynı zamanda kimliksel ve kültürel bir arayış ve yeniden tanımlanma sürecidir. *Aşıklar Bayramı*, Alevi-Bektaşi kültürünün sinema aracılığıyla görünürlük kazanması ve kamusal alanda temsil edilmesi açısından önemli bir yapıt

olarak değerlendirilebilir.

Alevi Bektaşi inancının görünür olduğu bir diğer yapım ise 2023 yıllında Orçun Ünsal tarafından çekilen *Bars*'tır. Film, Alevi-Bektaşiliğin temsili bağlamında önceki yapımlardan hem anlatı yapısı hem de metaforik diliyle ayrışan özgün bir örnek olarak öne çıkar. Film, soyu tükenmiş Anadolu parsının izini süren iki genç zoolog Emre ve Veysel'in Orta Anadolu'ya yaptıkları yolculuğu konu edinir. Ancak bu yolculuk, yalnızca biyolojik bir keşif süreci değil; aynı zamanda belleğin, kültürel kimliğin ve toplumsal aidiyetin izini süren bir içsel serüven olarak yorumlanabilir. Filmin anlatısal düzlemi, görünürdeki zoolojik arayış ile görünmeyen tarihsel ve kültürel kayıplar arasında çok katmanlı bir ilişki kurar. Filmin ana karakterlerinden Veysel'in Alevi olması, hikâyeye sadece kişisel değil, kolektif bir hafızayı da dahil eder. Veysel için parsın peşinden gitmek, görünmez hale gelmiş ya da görmezden gelinen bir kültürün ve kimliğin izini sürmekle eşdeğerdir. Anadolu parsı burada, sadece nesli tükenmekte olan bir canlı değil, aynı zamanda yok sayılmış kültürlerin, bastırılmış kimliklerin ve unutulmaya yüz tutmuş inanç sistemlerinin simgesel bir temsilidir. Bu noktada film, pars metaforunu kullanarak Alevi-Bektaşi inancının tarihsel olarak maruz kaldığı dışlanma, asimilasyon ve görünmezleştirme süreçlerini şiirsel bir anlatı üzerinden beyaz perdeye aktarır.

Sonuç

Alevi-Bektaşi inanç sisteminin Türk sinemasındaki temsili, tarihsel olarak hem niceliksel hem de niteliksel açıdan ciddi sınırlılıklar içermektedir. Yeşilçam öncesinden 1990'lı yıllara kadar Alevilik, sinemada çoğunlukla örtük biçimlerde temsil edilmiş; bu temsil biçimi, genellikle melodramatik aşk öyküleri üzerinden ve kırsal yaşamın folklorik öğelerine indirgenmiş şekilde yansıtılmıştır. *Kızılırmak Karakoyun*, *Gökçe Çiçek* ve *Pir Sultan Abdal* gibi filmler, bu örtük temsiliyetin örnekleri arasında yer alırken; yalnızca *Pir Sultan Abdal* filmi, Alevi kimliğini doğrudan görünür kılan istisnai bir yapım olarak öne çıkmıştır. Ancak bu tür

örneklerin azlığı, Alevi kimliğinin sinemasal görünürlüğünün uzun süre sistematik olarak bastırıldığını ve dolaylı temsillerle sınırlandırıldığını göstermektedir.

2000 sonrası dönemde, Alevi kimliğine ilişkin sinemasal görünürlükte belirli bir artış yaşanmıştır. “Alevi” kavramı doğrudan telaffuz edilmeye başlanmış; ritüeller, semboller ve karakter temsilleri daha açık biçimlerde sinemada yer almıştır. Ancak bu artış, temsillerin derinlikli, çoğulcu ve gerçekçi bir anlatıya kavuşması açısından yeterli değildir. Aleviliğe dair filmler sayıca artsa da bu yapımların büyük kısmı yüzeysel bir anlatıya, basit semboller üzerinden kurulan kültürel kodlara ve çoğunlukla merkezî olmayan karakterler üzerinden inşa edilen dolaylı söylemlere dayanmaktadır.

Aleviliğin sinemada sınırlı temsiline neden olan yapısal sorunlar çok boyutludur. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu kimliği; etnik olarak Türk, mezhepsel olarak ise Sünni-Hanefi çizgisine dayanmakta, bu sınırların dışında kalan inanç sistemlerini görünmez kılmaktadır. Aleviler, bu dışlayıcı ideolojik çerçeve içinde kamusal alanda olduğu gibi sinemada da bastırılmış ve ötekileştirilmiştir. Toplumsal algının Alevilik hakkında hâlâ önyargılı ve dışlayıcı olması, sinemacıların konuya dair bilgi ve ilgilerinin yetersizliği, yapımcı baskıları ve piyasa tabuları, Aleviliğin sinemasal görünürlüğünü doğrudan etkileyen unsurlar arasında yer almaktadır. Bunlara ek olarak, Alevi burjuvazisinin kültürel üretime yön verecek ölçüde örgütlü ve güçlü bir sermaye sınıfı olarak gelişmemesi de Alevilerin sinemasal görünürlüğünün önündeki önemli etkenlerdendir. Sinema gibi yüksek maliyetli bir üretim alanında bu tür ekonomik desteklerin eksikliği, temsiliyetin sürekliliğini de olumsuz yönde etkilemiştir. Öte yandan, politik ve toplumsal meseleleri konu alan birçok Türk filminde görülen sinematografik estetik yetersizlik de Alevilik gibi çok katmanlı bir inanç sisteminin yüzeysel ve didaktik biçimlerde işlenmesine neden olmaktadır.

Tüm bu etkenler bir araya geldiğinde, Alevilik hâlâ Türk

sinemasında tam anlamıyla temsil edilebilmiş değildir. Bu temsil eksikliği, sadece Aleviliğe özgü bir sorun olmayıp; aynı zamanda Kürtler başta olmak üzere farklı etnik ve dini kimliklerin sinemasal görünürlüğünün de sınırlandırıldığı bir yapısal soruna işaret etmektedir. Alevilik, resmî ideoloji tarafından tanımlanamayan ve dolayısıyla tanınmayan bir kimlik olarak, sinemada da çoğunlukla ya görünmez kılınmakta ya da egemen söylemin sınırları içinde, denetimli biçimlerde temsil edilmektedir.

Sonuç olarak, Alevi-Bektaşi kimliğinin Türk sinemasındaki temsili, Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana çeşitli politik, toplumsal ve ekonomik engellerle sınırlanmış; bu kimlik sinemada genellikle dolaylı, örtük ve yüzeysel biçimlerde yer bulabilmiştir. 2000 sonrası dönemde gözlemlenen görece görünürlük artışı, umut verici olmakla birlikte, henüz sahici, çoğulcu ve derinlikli bir Alevi sinemasının varlığından söz etmeye yeterli değildir. Aleviler, sinemayı yerelden evrensele açılan bir anlatı alanı olarak kullanma noktasında hâlâ yapısal engellerle karşı karşıyadır. Bu nedenle, Aleviliğin sinemadaki temsili meselesi, yalnızca kültürel bir tartışma değil; aynı zamanda siyasal, ekonomik ve ideolojik boyutları olan çok katmanlı bir sorunsal olarak ele alınmalıdır.

Kaynakça & İleri Okumalar

Evren, Burçak. 2003. "Yeşilçam ve İnanç Sineması." *Antrakt Dergisi* 72: 10-13.

Hall, Stuart. 2017. "Giriş." In *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, edited by Stuart Hall, translated by İsmail Dündar, 7-20. İstanbul: Pinhan Yayınları.

Işık, Mehmet. 2018. "Türk Sinemasında 'Hazretli Filmler' Döneminde Çekilen Dini Filmlerde İdeoloji ve Özne." *Turkish Studies* 13 (18): 801-819. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13600

Koluaçık, İhsan, and Veysal Battal. 2021. "Heterodoks Türk Dervişi Olarak Yunus Emre'nin Geçmişten Günümüze Türk Sinemasındaki Temsillerine Kısa Bir Bakış." In *Düşünsel ve*

Görsel Boyutlarıyla Kültür, edited by Burcu Çağırkan, 223-249. Ankara: Gazi Kitabevi.

Koluaçık, İhsan, and Azime Cantaş. 2023. "Türk Sinemasında 'Hacı Bektaş Veli' Temsilleri." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 106: 127-146.

Odabaş, Battal. 2004. "Alevi Sineması." In *Alevilik*, edited by H. Engin et al., 545-567. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Onaran, Âlim Şerif. 1994. *Türk Sineması*. Cilt 1. Ankara: Kitle Yayınları.

Özgüç, Agâh. 2005. *Türlerle Türk Sineması: Dönemler, Modalar, Tiplemeler*. İstanbul: Dünya Kitapları.

Suner, Asuman. 2006. *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Ekler:

Alevi-Bektaşi İnancına Dair Ritüellerin Görüldüğü Filmler

Aşık Veysel'in Hayatı-Karanlık Dünya (Semah),

Kızılırmak Karakoyun (Dar),

Ali ile Gül-Ali'ye Gönül Verdik (Semah),

Pir Sultan Abdal (Dar),

Avşar Beyi (Ziyaret),

Umuda Yolculuk (Cem, Semah, Kurban),

O da Beni Seviyor (Cem, Gülbank, Semah, Tevhit),

Şellale (Ziyaret),

Eve Giden Yol (Semah, Ziyaret),

Babamın Sesi (Ziyaret),

Bir Ses Böler Geceyi (Cem, Dar),

Oğul (Cenaze),

Saklı Hayatlar (Çerağ, Cem, Semah, Gülbank),

Yunus Emre: Aşkın Sesi (Semah),

Madımak: Carina'nın Günlüğü (Semah),

Zer (Ziyaret),

Murtaza (Ziyaret, Gülbank),

Ali'nin Tabiatı (Cem),

Elif Ana (Cem, Semah),

Bars (Ziyaret, Cem, Semah, Gülbank, Çerağ),

Aşıklar Bayramı (Cem, Gülbank, Semah)

Gündelik Hayat Pratikleri İçinde Alevi-Sünni İlişkilerine Değinen Filmler;

Kızılırmak Karakoyun,

Hasan Boğuldu,

O da Beni Seviyor,

Başka Semtin Çocukları,

Saklı Hayatlar,

Oğul,

Kuru Otlar Üstüne,

İtirazım Var,

Locman,

Bars

Alevilik-Sol/Sosyalizm İlişkilerine Değinen Filmler;

Pir Sultan Abdal,

Filler ve Çimen,

Başka Semtin Çocukları,

Bir Ses Böler Geceyi,

Saklı Hayatlar,

Babamın Sesi,

Oğul

Alevi Katliamlarına Değinen Filmler;

Başka Semtin Çocukları (Maraş, Sivas, Gazi),

Saklı Hayatlar (Çorum),

Babamın Sesi (Maraş),

Carina'nın Günlüğü: Madımak (Sivas-Madımak),

Locman (Maraş),

Zer (Dersim),

Elif Ana (Dersim, Maraş)

Alevilik-Doğa-Şamanizm İlişkisine Değinen Filmler;

Kızılırmak Karakoyun,

Gökçe Çiçek,

Hasan Boğuldu,

Bir Ses Böler Geceyi,

Oğul,

Ali'nin Tabiatı,

Bars

Aleviliğe Dair Ötekileştirici (Kirlilik) Söylem İçeren Filmler;

Nur Baba- Boğaziçi Esrarı (Mum söndü),

Saklı Hayatlar (Kızılbaş/Mum söndü – Kirlilik Söylemi),

O da Beni Seviyor (Kızılbaş),

Eve Giden Yol (Kızılbaş – Mum Söndü),

Başka Semtin Çocukları (Kızılbaş),

Locman (Alevi, Kirlilik Söylemi),

Çok Uzak Fazla Yakın (Alevi, Kirlilik Söylemi)

Alevi Ulularını, Ozanlarının Yaşamlarına Dair Filmler;

Aşık Veysel – Karanlık Dünya,

Horasan'dan Gelen Bahadır (Ebu Müslim Horasani),

Allah'ın Arslanı Hz. Ali,

Horasan'ın Üç Atlısı (Ebu Müslim Horasani),

Hacı Bektaş-ı Veli,

Ebu Müslim Horasani,

Gönüller Fatihi Yunus Emre,

Pir Sultan Abdal,

Yunus Emre: Aşkın Sesi,

Aşık (Aşık Veysel),

Müslüm (Müslüm Gürses),

Elif Ana.

Alevilik ve Etnisite Bağlamındaki Filmler;

Horasan’dan Gelen Bahadır (Türk),

Horasan’ın Üç Atlısı (Türk),

Hacı Bektaş-ı Veli (Türk),

Ebu Müslim Horasani (Türk),

Allah’ın Arslanı Hz. Ali (Arap),

Gökçe Çiçek (Türk),

Avşar Beyi (Türk),

Ali ile Gül (Arap),

Gönüller Fatihi Yunus Emre (Türk),

Eve Giden Yol (Türk),

Bahoz (Kürt),

7 Avlu (Arap),

Babamın Sesi (Kürt),

Bir Ses Böler Geceyi (Türk),

Zer (Kürt)

Aleviliğe Dair Simgelerin Olduğu Filmler;

Aşık Veysel-Karanlık Dünyam (Bağlama),

Hacı Bektaş-ı Veli (Teslim taşı),

Ebu Müslim Horasani (Zülfikar),

Pir Sultan Abdal (Teslim Taşı, Bağlama, Zülfikar),

Ali ile Gül (Teslim taşı, Bağlama),

Avşar Beyi (bağlama),

Filler ve Çimen (Hz. Ali Portresi),

O da Beni Seviyor (Hz. Ali Portresi, Bağlama),

Şellale (Hz. Ali Portresi),

Bahoz (Hz. Ali Portresi),

Başka Semtin Çocukları (Hz. Ali Portresi, Hacı Bektaş Portresi, 12 İmamlar Resmi),

Saklı Hayatlar (Hz. Ali Portresi),

Bir Ses Böler Geceyi (Hz. Ali Portresi),

Yunus Emre: Aşkın Sesi (Teslim taşı, Bağlama),

Madımak: Carina'nın Günlüğü (Bağlama, Hz. Ali Portresi, Hacı Bektaş-ı Veli Portresi, 12 İmamlar Resmi)

Yol Ayrımı (Bağlama),

Bars (Bağlama, Hz. Ali Portresi, Hacı Bektaş- Veli Portresi)

Yayıncı Notu: Bu yayında yer alan görüş, yorum ve veriler yalnızca ilgili yazar(lar)a aittir; Alevi Ansiklopedisi'nin, editörlerinin veya destekleyici kurumların görüşlerini zorunlu olarak yansıtmaz. Alevi Ansiklopedisi ve editörleri, içeriğin kullanımından doğabilecek sonuçlardan sorumlu değildir