



SÜREK Alevilik – Bektaşilik ve Kültür Araştırmaları Dergisi, Sayı 2, 2024, 47-63.

E-ISSN: 3023-5529

Araştırma Makalesi / Research Article

“BİR SES BÖLER GECEYİ” FİLMİNDE GELENEKSEL ALEVİLİĞİN İZLERİ

TRACES OF TRADITIONAL ALEVISM IN THE FILM “A NOISE IN THE NIGHT”

İhsan KOLUAÇIK

Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema
ihsankoluacik@gmail.com

0000-0001-5525-2182

ÖZ

Geliş Tarihi:
(Received)
04.04.2024

Kabul Tarihi:
(Accepted)
04.06.2024

Yayın Tarihi:
(Published)
30.06.2024

Anahtar Kelimeler

Türk sineması
Alevilik
Geleneksel
Alevilik
Foucaultcu
Söylem Analizi

Keywords

Turkish cinema
Alevism
Traditional
Alevism
Foucaultian
Discourse
Analysis

ABSTRACT

It is possible to say that ethnic and religious identities, which have also been referred to as the other since the establishment of the Republic of Turkey, have started to be more frequently addressed and discussed by directors in Turkish cinema, especially after 2000. After 1990, with the effect of changing historical, social and political conditions, the issue of identity has brought about debates in Turkey as in the whole world. Based on a multicultural social structure, the importance of the coexistence of different ethnic and religious identities is among the most important issues of the post-1990 period. This situation started to be strongly reflected on the silver screen especially after 2000, when a new generation of filmmakers emerged in the field of cinema. Alevi Bektashis, who live in a vast geography from Central Asia to the Balkans, but mostly in Anatolia, started to find a visible place in Turkish cinema after 2000. Alevi Bektashi groups, or Alevism and Bektashism, which were usually represented in Turkish cinema in an implicit manner during the Yeşilçam period, have taken their place in Turkish cinema as the main or side theme after 2000. In this context, this paper will examine the way in which the traditional form of Alevism is handled on the silver screen in the film “Bir Ses Böler Geceyi” (A Noise in the Night), which was adapted by director Ersan Arsever from Ahmet Ümit’s novel of the same name in 2011, through Foucauldian discourse analysis.

Atıf/Cite as: Koluacık, İ. (2024). “Bir Ses Böler Geceyi” filminde geleneksel Aleviliğin izleri. *SÜREK Alevilik – Bektaşilik ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2, 47-63.

©2024 Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü. Her hakkı saklıdır. Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Hacı Bektaş Veli Research and Application Institute. All rights reserved.



Giriş

Her ne kadar Türk sinema tarihinin başlangıcı 1914 yılı olarak kayda geçmiş ve resmî kaynaklarda, bu tarih ön plana çıkarılmış olsa da sinema sanatının geçirdiği evrim açısından Türk sinema tarihinin başlangıcını 1950'lerin ilk yılları olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü 1950'lere kadar Türk sineması hem estetik açıdan hem de tematik anlamda olgun bir sinema diline sahip olamamıştır. Bunun yanı sıra, konu çeşitliliği hususunda da sınırlı sayıda konu, beyaz perdeye aktarılmıştır. Elbette bu durumun kendi içinde tarihsel, toplumsal, politik ya da ekonomik birçok sebebi bulunmaktadır ve bu çalışmanın kapsamını aşacak niteliktedir. Yine bu döneme kadar Türk sinema tarihi içinde öteki olarak adlandırılabilir kimliklerin Türk sinemasında yeterli oranda temsil edilmediği görülmektedir. Bu durum, Türk sinemasının yapısal problemlerinden birisidir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti içinde inanç ya da kimlik bağlamında Alevi Bektaşî zümreler, uzun bir zaman dilimi içinde öteki olarak konumlandırılmışlardır. Tarihsel, toplumsal, politik ya da ekonomik anlamda öteki olana yönelik algının Türkiye Cumhuriyeti tarihi açısından geçirmiş olduğu evrim bilinmektedir. Aleviler de bu evrimden nasiplerini almışlardır.

Türk sinema tarihine bakıldığında, ilk dönemde Alevi Bektaşî inancına dair yalnızca bir film çekilmiştir. 1922 yılında, Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı eserinden uyarlanan "Boğaziçi Esrarı-Nur Baba", Türk sinema tarihinde Alevi Bektaşî inancının görünür olduğu ilk filmidir. Ancak bu film, beraberinde birçok tartışmaya da yol açmıştır. Filmin Bektaşî tarikatı içinde meydana geldiği öne sürülen çeşitli ilişkileri Alevi Bektaşîlere yönelik pejoratif anlamlar içerecek biçimde göstermesi, filme yönelik yoğun tepkilerin oluşmasına neden olmuştur. Filmin çekimleri yarım kalmış, oyuncuların bir bölümü değişmiş ve film ancak bir yıl sonra tamamlanabilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde 1923 yılından 1950 yılına kadar Alevi Bektaşî inancına dair herhangi bir öğeye ya da temsiliyete rastlanmamıştır. Bu durum, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluş ideolojisi ile yakından ilişkilidir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti, kuruluşundan itibaren Türk, Sünni ve Hanefî mezhebinde bir kurucu kimlik etrafında toplanmıştır; dolayısıyla cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'li yıllara kadar etnik ya da dinî kimliklerin hemen hemen hiçbirine yer verilmemiştir. Bu noktada gayrimüslimler, diğer etnik ya da dinî kimliklere göre biraz daha şanslıdır. En azından onlar Türk sinemasında olumsuz biçimde de olsa temsil edilmişlerdir.

1950'li yıllardan itibaren tarihsel, toplumsal, politik ve ekonomik değişim, toplumsal konuların Türk sinemasında daha fazla yer edinmesini sağlamış; Türk sineması hem estetik hem de tematik anlamda konu çeşitliliğinin yanı sıra toplumsal sorunları da beyaz perdeye aktarmaya başlamıştır. Bu dönemde, Metin Erksan tarafından çekilen 1952 yapımı "Âşık Veysel" (Karanlık Dünya) filmi, Alevi Bektaşî inancına dair imgelerin olduğu bir diğer yapımdır. Yeşilçam sineması döneminde, Türk sinemasında Alevi Bektaşî inancının örtük bir biçimde beyaz perdeye aktarıldığı görülmüş; filmlerde Alevi ya da Bektaşî ismi geçmemesine rağmen Alevilerin ya da Bektaşîlerin yaşam biçimleri, inançsal ritüelleri bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde sinema perdesine aktarılmıştır. 1967 yılından itibaren Yeşilçam sinemasında, Fikret Uçak tarafından çekilen "Hacı Bektaşî Veli - Anadolu'yu Türkleştirenler", yine aynı yıl Ömer Lütfi Akad tarafından çekilen "Kızılırmak Karakoyun"; 1972 yılında Ömer Lütfi Akad tarafından çekilen "Gökçe Çiçek"; 1973 yılında Atif Tengiz tarafından çekilen "Ali'ye Gönül Verdi(k)m", aynı yıl Remzi Jöntürk tarafından çekilen "Pir Sultan Abdal" filmleri ile 1974 yılında Kemal Kan tarafından çekilen "Avşar Beyi" filmi, Türk sinemasında Alevi Bektaşî inancını Yeşilçam döneminde örtük de olsa beyaz perdeye aktaran filmlerdir. Bu dönemden sonra 2000'li yıllara kadar birkaç film¹ dışında, Alevi Bektaşî inancının Türk sinemasında temsili noktasında sorunların olduğunu söylemek mümkündür.

2000 sonrası dönemde ise çok sayıda filmin çekildiği ve bu filmlerde, Alevi Bektaşî inancının ya da kimliğinin açık bir biçimde temsil edildiği söylenebilir. Ancak bu filmlerin çok az bir kısmı, Aleviliğin inançsal boyutuna dair bir tartışmayı gündeme getirmiştir. Genellikle Alevi-Sünni ilişkileri kapsamında melodram türünü içeren filmlerle birlikte Alevilere yönelik katliamları işleyen filmler de beyaz perdede görülür.² Alevi Bektaşî inancına dair çeşitli nüveler içeren yirminin üzerinde film çekilmiştir. Bu filmlerin tamamına yakını, yazmış olduğum "2000 Sonrası Türk Sinemasında Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller" adlı doktora

¹ 1990 yılında çekilen ve yönetmenliğini Orhan Aksoy'un yaptığı "Hasan Boğuldu" ve Xavier Koller'in yönettiği "Umuda Yolculuk" filmleri de Alevi Bektaşî inancına dair örtük ve görünür göndermelerde bulunur.

² "O Da Beni Seviyor" - Barış Pirhasan, 2001; "Başka Semtin Çocukları" - Aydın Bulut, 2008; "Saklı Hayatlar" - A. Haluk Ünal, 2011; "Oğul" - Atilla Cengiz, 2011; "Babamın Sesi" - Zeynel Doğan - Orhan Eskiköy, 2012; "Carina'nın Günlüğü" - Ulaş Bahadır, 2015; "Zer" - Kazım Öz, 2016; "Locman" - Şükrü Alaçam, 2018; "Ali'nin Tabiatı" - Levent Çetin, 2021; "Hakikat Şeyh Bedrettin" - Hakan Alak, 2021; "Elif Ana" - Kazım Öz - Semir Arslanyürek, 2022.

tez çalışmasında ele alınmıştır. Bu çalışmada, 2000 sonrası çekilen ve geleneksel Aleviliğe dair imgeleri beyaz perdeye aktaran “Bir Ses Böler Geceyi” filmine odaklanılmıştır.

Film sayısındaki artış, 2000 sonrası dönemde, akademik dünyaya da yansımıştır. 2000 öncesi dönemde, akademik anlamda Türk sinemasında Aleviliğin temsiline dair herhangi bir çalışma yapılmamıştır. 2000 sonrası dönemde ise çeşitli makaleler yazılmaya başlanmıştır. 2020 sonrasında, akademik çalışmaların arttığı ve farklı disiplinlerle de birleştirilerek disiplinlerarası bir nitelik taşıdığı gözlemlenmiştir.³

Çalışmada, 2011 yılında Ersan Arseven tarafından çekilmiş olan “Bir Ses Böler Geceyi”⁴ filmi bağlamında, Türk sinemasında Aleviliğin geleneksel formuna dair imgeler ele alınacak; filmdeki göstergelerden ve diyaloglardan yola çıkılarak Foucaultcu söylem analizi çerçevesinde geleneksel Aleviliğin nasıl ele alındığı noktasında değerlendirme yapılacaktır.

1. Yöntem

Nitel araştırma yöntemleri arasında yer alan söylem analizi, sözlü iletişim ve yazılı materyaller yoluyla üretilen eserlerin önemini incelemeye odaklanan kapsamlı, sosyal ve kültürel araştırma çabalarında kullanılır. Söylem analizi tekil değildir ve kendi arasında farklılıklar göstermektedir. Özellikle medya alanındaki çözümlemelerde, eleştirel söylem analizinin yanı sıra Foucaultcu söylem analizine de sıklıkla yer verilmektedir.

Felsefi anlamda Batı’ya ait bir kavram olan söylem, genel olarak dil ve dil pratikleriyle ilişkilidir. Bu noktada, dilin kullanımı sadece dilbilim ya da göstergebilim pratikleriyle sınırlı olmamaktadır.⁵ Söylem, dilin yanı sıra sosyal, politik, tarihsel, kültürel, ekonomik ve benzeri toplumsal yaşamın diğer yönlerini de kapsamaktadır. Barthes (1993), söylemin dil pratiği ya da büyük boyutlu söz olduğu vurgusunu ön plana çıkarır (s. 26). Hem Foucault hem de söylem tanımlamasından yola çıkarak onu yorumlayan düşünürler; bilgi, diyalog, anlatım, ideoloji, müzakere, güç ve gücün yer değiştirmesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine dair süreçleri, söylemin içinde değerlendirmişlerdir (Sözen, 1999, s. 20). Aslında Foucault’un felsefi görüşlerinden yola çıkarak oluşturduğu söylem tanımlaması, Barthes’ın dilbilim ve göstergebilim çözümlemeleriyle ifade etmeye çalıştığı söylem anlayışıyla bütünleşmektedir. Söylem, bir iletinin içeriğinin de ötesinde onu ifade edeni, ifade ederken onun otoritesini, kime, nasıl söylediğini ve amacının ne olduğunu kapsamaktadır. Söylem, düşüncenin ifade biçimidir ve bu biçim, farklılık gösterebilmektedir. Foucault, söylemi, daha önceden belirlenmiş bir konuyla ilgili, tarihsel süreç içinde zaman diliminde konuşmak amacıyla bir dil sunan ifade grubu olarak tanımlamaktadır ve söylemle ilgili belirli bir konuşma tarzına vurgu yapar gibi gözükmektedir (Foucault, 1999: 249). Fakat toplumsal pratikler, bir anlam gerektirdiğinden ve anlamların da yapılan şeyleri biçimlendirip etkilediğinden, bütün pratiklerin söylem özelliğine sahip olduğunu ifade etmek mümkündür. Anlam ve anlamlı pratiklerin yanı sıra bilginin de söylem içinde inşa edildiğini düşünen Foucault, kişinin söylediğiyle eylediği arasındaki ayrımı aşmaya çalışmaktadır. Böylece konunun söylem tarafından inşa edildiğini belirterek, bir söylemin de hiçbir zaman tekil ifade, metin, eylem ya da kaynaktan oluşmayacağını ifade etmiştir. Buna bağlı olarak da anlamlı olduğu düşünülen hiçbir şey, söylemin dışında olamayacaktır. Böylece Foucault, anlamın söylemin içinde yer alması gerektiğine dikkatleri çekerek söylemi anlamın merkezine koymaktadır (Hall, 2017, s. 59-60).

Foucault’a göre söylem, ifadelerin genel alanı, ifadeler grubu ya da bir dizi ifadeyi açıklayan düzenli bir eylem olarak belirtilir. Söylem kavramı, onun metinlerinde merkezî bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır.

³ 2014 yılında Zeki Uyanık’ın yazdığı “Son Dönem Türk Sinemasında Alevi Kimliğinin Görünümü” isimli makale, 2015 yılında Murat Sadullah Cebi ve Derya Nacaroglu’nun birlikte yazdıkları ““Bir Ses Böler Geceyi” Filminde Alevi Zihniyetine İlişkin Sinematografik Gerçekliğin Simgesel İnşası” isimli makale, 2019 yılında Mehmet Fiğan tarafından “İsimsiz Temsil Edilmek: Yeşilçam’da Alevilik” adlı makale, 2021 yılında yazmış olduğum “2000 Sonrası Türk Sinemasında Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller” isimli doktora tezi, 2023 yılında Azime Cantaş ile birlikte yazdığımız “Türk Sinemasında Hacı Bektaş Veli Temsilleri” isimli makale ve yine 2023 yılında yazmış olduğum “Yeşilçam Sinemasında Aleviliğin ve Alevilerin Örtük Temsilleri” adlı makale.

⁴ “Bir Ses Böler Geceyi” filminin çekildiği dönem oldukça önemlidir. 2007 yılında, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın Alevi Bektaşî milletvekili ve tarihçi Reha Çamuroğlu’nu Alevi açılımından sorumlu başdanışman olarak atamasıyla başlayan süreç 2009 yılında Alevi Çalıştayları ile devam etmiş ve 2013 yılına kadar çeşitli vesilelerle sürdürülmüştür. Bu dönemde çekilen “Bir Ses Böler Geceyi” filmi tarihsel olarak tam da Alevi açılımının ortasında çekilmiş ve beyaz perdede gösterilmiştir.

⁵ Göstergebilimsel olarak inanç unsurlarının karikatürler örnekleminde, grostesque ve uyumsuzluk kuramı açısından ele alınışı için bk. (Akin, 2021).

Foucault'da söylem denildiğinde, bilgi ve iktidar meselesi de gündeme gelmek zorundadır. O, söylemden bahsederken egemen söylemi ifade etmektedir. Bilgi ve iktidar, söyleme için durumdadır ve iktidarı söylemlerin içinde aramaktadır. Çünkü iktidar söylemlerin dışında kalmaz (Adams, 2017).

Bütün bunlardan yola çıkıldığında Foucaultçu söylem analizi, metinlerdeki ya da filmlerdeki daha önceden verilmiş ve sınırlandırılmış olan söylemleri teşhis etmeyi, sonrasında da söylemleri oluşturan iktidar mekanizmalarını ortaya çıkarmayı önceler. Bu noktada, her türlü veriye dayalı kabullerin tarihsel anlamda oluşturulmuş ya da kurgulanmış olduğu gerçeğinden yola çıkar. Ancak yine de şunu belirtmek gerekir ki Foucaultçu söylem analizinin çerçevelenmiş, somut bir biçimde belirlenmiş, Foucault tarafından söylem analizi böyle olmalıdır şeklinde bir yöntemi söz konusu değildir. Çeşitli araştırmacılar, Foucault'un söylem kuramından yola çıkarak Foucaultçu söylem analizini geliştirmişlerdir (Gezer, 2022, s. 79-80).

Foucault'a göre söylem analizi, iktidar ilişkileri, dil ve pratikler aracılığıyla ortaya konulmaktadır. Böylelikle toplumdaki iktidar ilişkileri, söylemi meydana getiren, çeşitlendiren ya da devamlı hâle getiren iktidar ve ona bağlı kurumlar sayesinde olmaktadır. Ona göre söylem, tek olarak değil birlik hâlindeyken ve üretimiyle birlikte çözümlenebilir. Söylemin hem öznesi olan hem de nesnesini oluşturan dil ve metin pratikleri, bir merkez oluşturacak özelliklere sahiptir (Şahin, 2017, s. 124).

Çalışmanın amacına uygun olarak çözümleme yöntemi, çoklu okumayı gerektirmektedir. Özellikle kültürel çalışmalar, metinsel anlamların ortaya çıkarılabilmesi için çoklu eleştiri yöntemlerinin bir arada kullanılmasını önerir. Bu kapsamda değerlendirilecek filmlerdeki semboller ve söylemler, göstergebilim ve Foucaultçu söylem analizi yöntemlerine göre çözümlenecektir. Filmde, Alevi Bektaşî inanç ya da kimliğiyle ön plana çıkan karakterler, yan karakterler ya da tipler öteki/fark kavramından yola çıkılarak değerlendirilecektir. Filmlerde, ötekileştirme stratejilerinin neler olduğu ve nasıl yapıldığı gündelik yaşam pratikleri bağlamında Alevilere yönelik toplumsal algının dil pratiğine nasıl döküldüğü,⁶ söylemsel olarak Alevi inancının filmlerde yönetmenler tarafından nasıl gösterildiği ele alınarak çözümlenecektir. Bu kapsamda, söylem analizlerinde filmlerde geçen diyaloglar analiz edilecek ve bu diyaloglardaki söylemin nasıl kurulduğu; güç/iktidar ve toplumsal ilişkilerin ideolojik yansımalarıyla birlikte söylemsel boyutu ele alınacaktır.

2. Bir Ses Böler Geceyi Filminde Geleneksel Aleviliğe Dair İmgeler

2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ersan Arsever

Görüntü Yönetmeni: Aldo Mugnier

Senaryo: Ersan Arsever, Ahmet Ümit

Oyuncular: Cem Davran, Merve Dizdar, Turgay Tanülkü, Rıza Akın, İpek Tenolcay, Ali Sürmeli, Bahtiyar Engin, Recep Yener

Yapımcı: Ersan Aysever

Yapım Yılı: 2011

Süre: 105 dakika

Ülke: Türkiye

Filmin Öyküsü: Üniversitede araştırma görevlisi olarak çalışan Süha, Tokat'ın Zile ilçesindeki köylerde araştırma yaparken fırtınalı bir gecede arabasıyla köy mezarlığının duvarına çarparak kaza yapar. Bilinci yerine geldiğinde kendisini köy mezarlığının içinde bulan Süha, köydeki evlerden birisinde ışık görerek oraya gitmek üzere hareket eder. Evin penceresinden Alevi görgü cemine tanıklık ederken duydukları ve gördükleri, Süha'nın kendi geçmişine yolculuk yapmasına neden olur. Cem töreni sırasında Ali Rıza ve Fatma, tabutla cem yapılan mekâna girerek cenazenin dede tarafından dualanmasını isterler. Ancak dede ve rehber, İsmail'in intihar etmesi nedeniyle düşkün sayıldığından cenazeyi kaldırmak istemez. Bu sırada Süha, İsmail'in yaşamıyla kendi yaşamı arasında paralellikler kurmaya başlar. Söz sırası İsmail'in eşi Gülizar'a geldiğinde Süha, Gülizar'ı eski kız arkadaşı Demet'e benzetir ve flashbackle geçmişe döner ve yaşadıklarını hatırlar.

⁶ Dil pratiği olarak söz hazinesinin başta Hacı Bektaş Veli olmak üzere Alevi Bektaşî topluluklara yönelik uygulamalı halk bilimi çerçevesinde kullanımı için bk. (Akın, 2023b, s. 213-231).

İntihar ederek yaşamına son veren İsmail, Alevi Bektaşî inancına sıkı sıkıya bağlı, insan-ı kâmil olma yolunda kendisini yola adanmış bir gençtir. Zaman zaman köyden sıkılarak dağlarda günlerce tek başına inzivaya çekilen İsmail, bir gün dereye su içerken, suda kendi yerine Hz. Ali'nin yansımasını görür. Bu durumu kimseye söylememesi şartıyla eşine anlatır. İsmail'in sırrını paylaşan Gülizar, onun köylüler tarafından dışlanmasına ve intihar etmesine sebep olur. İsmail intihar ettiği için dualanmadan gömülür. Ancak annesi ve babası İsmail'in Alevi Bektaşî inancına göre dualanarak gömülmesini isterler ve görgü cemi sırasında tabutu cem yapılan mekâna getirerek dualanmasını talep ederler. Süha ise İsmail'in yaşamında kendisini bulur ve hikâyesi ile özdeşlik kurar.

2.2. Geleneksel Aleviliğin Filmdeki Yansımaları

Film, -tam olarak belirtilmese de- geleneksel Aleviliğin günümüzde dahi pratik olarak devam ettirildiği Tokat'ın Zile ilçesinde geçmektedir. İlçedeki Aleviler 19. yüzyılda Hubyar Ocağı'ndan ayrılan Anşa Bacı Ocağı'na bağlıdırlar. Filmde, geleneksel Aleviliğe dair imgeleri bu bağlamda ele almak ve değerlendirmek gerekmektedir.

Geleneksel Alevilik, tek başına bir bütün değildir; onu kendi içinde alt gruplara bölmek ya da ayırmak mümkündür. Ancak bir noktada gelenekten bahsedilecekse, geleneğe dönüşen şeyin nihai bir formunun olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Bu noktada, Rıza Yıldırım'ın geleneksel Alevilik ile ilgili yapmış olduğu çalışmalar ön plana çıkmaktadır. Ona göre geleneksel Alevilik, tarihsel gelişimini tamamlamıştır ve “inanç esasları, dinî ve sosyal kurumları, kavramları, ana referansları ve dinî-sosyal yapılanması oturmuştur” (Yıldırım, 2012, s. 135). 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türkiye'deki geç modernleşmenin yansımaları, Alevi Bektaşî inanç ve kimliği açısından da kendisini göstermeye başlamıştır. 1950 sonrası dönemde yaşananları, Alevi Bektaşî inancı ve kimliği açısından değerlendiren Rıza Yıldırım, bu durumu Alevi Bektaşî tarihindeki en büyük kırılma olarak nitelendirmektedir. Bu dönemde, iç göçün etkisiyle geleneksel formunun dışına çıkmak zorunda kalan Alevi Bektaşî inancı ya da kimliğine sahip bireyler, kendilerini çağa uygun bir forma büründürme noktasında çeşitli sıkıntılar yaşamışlardır. İnançın temelini oluşturan toplumsal yapı, inanca ait kurumlar, dinsel örgütlenme biçimleri ve ideolojik yönelimler, Alevi Bektaşî inancı açısından bir kırılma noktası oluşturmaktadır. Nihai hâlini almış geleneksel Aleviliğin yeri, modernleşme pratikleriyle birlikte sarsılmaya başlamış ve modern Aleviliğin tohumları atılmıştır. Bu noktada, geleneksel formun modernleşen Alevi Bektaşî inancına göre daha katı kurallar içerdiği ve esnemediği bir vakıadır. Buradan yola çıkıldığında özellikle kırsal alanda, Alevi Bektaşî inancının geleneksel formunun korunduğunu söylemek mümkündür (Yıldırım, 2018, s. 23-25). Ancak bu geleneksel form, modernliğin etkisiyle çözülme yaşayan inanç unsurlarına sıkı sıkıya bağlanmayı da beraberinde getirmiştir. Bunun yanı sıra, prestij ve otorite sahibi dedeler, bunu korumanın yolları olarak muhafazakârlaşmışlar ve Alevi Bektaşî zümresini kendilerine tabi kılmaya çalışmışlardır.

Geleneksel kültür ve inanç öğelerinin modernleşmeyle birlikte çözülme yaşadığı ve özellikle kentlerde terk edilmeye başlandığı görülmüş; inançsal aidiyetlerin sorgulanmaya başlandığı gözlemlenmiştir. Bu durumun tarihsel, toplumsal ve politik olarak birçok sebebi olduğunu söylemek gerekmektedir. Periferiden kent merkezlerine göç sonucu Alevi Bektaşî bireyler, kimlik sorununu çok derin bir şekilde hissederken, Alevi Bektaşî inancının kent merkezlerinde yerini Kemalist, sol/sosyalist ideolojiye bıraktığı görülmüştür. Bu açıdan bakıldığında kent merkezli Aleviliğin, dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarına uygun biçimde sol/sosyalizm ya da Kemalizm soslularıyla doğru evrildiği ve melez bir yapıya büründüğünü söylemek gerekmektedir (Yıldırım, 2018, s. 23). Kırsal alanda yaşanmaya devam eden Alevi Bektaşî inancı ise geleneksel formunu korumak ile birlikte kentlerdeki dezenformasyon sebebiyle geleneksel yapısına sıkı bir biçimde sarılmış ve bunu korumanın yollarını aramaya başlayarak adeta muhafazakâr bir yapıya bürünmüştür. Muhafazakârlığı evrimsel ilerlemenin dışında değerlendirmemek gerekmektedir. Değişimin ve dönüşümün nispeten yavaş ve kontrollü bir biçimde olması gerektiği inancı, muhafazakâr ideolojinin temel özelliklerinden birisidir. Bu anlamda, geleneksel Aleviliğin muhafazakâr bir yapıda olması oldukça normaldir. Hatta Aleviliğin günümüze kadar geleneksel yapısını korumasında muhafazakâr olmasının büyük katkısı vardır.

Geleneksel Alevilik, aynı zamanda Aleviliğe yönelik milliyetçi-muhafazakâr yaklaşımın da bir sonucudur ve bu yaklaşım, Aleviliğin Sünnî İslam inancıyla benzeşen yönlerini daha fazla ön plana çıkarmayı hedefleyerek “Alevi dindarlığına Sünnî dindarlığı prizmasından” (Yıldırım, 2018, s. 67) yaklaşmaktadır. Özellikle 1960 sonrası süreçte geleneksel Alevilik, kırsal bölgelerde merkezden uzak, yalıtılmış ve cemaat ilişkilerinin yaygın olduğu bir yapıyı sürdürmüştür. Geleneksel Alevilik, kendisini İslam dini içinde konumlandırarak onun katı kurallarının bir bölümünü içselleştirmiş ve bunun dışına çıkmanın yol ve erkân

açısından sıkıntı çıkaracağını ifade etmiştir. “Bir Ses Böler Geceyi” filminde, Hüseyin dede ve Bektaş sofu, bu durumu sıklıkla vurgulamaktadırlar. Bu bağlamda, filmde İsmail’in kendisini öldürmesi (intihar etmesi) Ortodoks Sünni inançta olduğu gibi geleneksel Alevilik formu açısından da sorun oluşturmaktadır. Çünkü geleneksel Alevilik, oluşum sürecini tamamlamış; inanç esaslarını, kimlik unsurlarını, dinî ve toplumsal kurumlarını kendi içinde belirli kurallar çerçevesinde oturtmuştur. Bu bakımdan onun dışına çıkmak, inancı terk etmek demektir. Buradan yola çıkıldığında İsmail’in intiharı, dede ve rehber tarafından hoş görülmemekte ve İsmail düşkün sayılmaktadır. Yolun belirlediği değerler sistemi ve kurallar bütünüünün devamlılığı açısından düşkünlük önemlidir. Aynı zamanda düşkünlük, bir toplumsal norm olarak da ifade edilebilir ve yaptırımları vardır (Akın, 2020, s. 239). Düşkünlük, Alevi Bektaşi inancı açısından örf dışı ilan edilmekle eşdeğerdir ve düşkün birey, toplumdışı olarak görülmektedir; böylelikle yaptırıma tabi tutulmaktadır. Bu noktada düşkünlük, Alevi Bektaşi inancına sahip kişiye verilecek en büyük cezadır ve toplum içinde düşkün birey bir nevi damgalanmaktadır. Çünkü düşkün ilan edilen kişi, Alevi Bektaşi inancının adap ve erkânına uymayacak şeyler yapmış demektir. İsmail’in Gülizar ile diyaloglarında, yanlış anlaşılabilir düşkün ilan edilmekten korktuğunu ifade ettiği “Tarikat erkânının dışına çıkamam, çıkarsam düşkün sayılırım.” sözü açık biçimde İsmail’in geleneksel Aleviliğin normlarını önemseydiğini gösterir. Böylece İsmail, geleneğin karşısında olmadığını açıkça belirtmiştir. Geleneğin düzgün bir biçimde işletilmemesi ya da geçmişin korunmaması onun asıl sorunudur. Alevi Bektaşi inancının geleneksel formu geçmişin muhafaza edilmesiyle iç içe geçmektedir.

“Bir Ses Böler Geceyi” filmi, Alevi Bektaşi inancının merkezinde yer alan inançlar, değerler, semboller, simgeler, kurallar ve ilişki biçimlerinin neredeyse tamamını içinde barındıran cem ritüeli ile başlamaktadır. Alevi inanç sisteminde cem ritüeli, ana unsur olarak oldukça önemlidir. Cem ritüeli, farklılaşan Alevi topluluklarının ortak paydasını oluşturmaktadır. Cem törenleri, ihtiyaca binaen farklılaşmakta ve “içeriği, icazet alınan, bağlı olunan ocaklara göre değişmektedir” (Ersal & Ersöz, 2013, s. 54). Ancak bu cem töreni, Alevi Bektaşi inanç sistemi içinde özel bir anlama sahip olan (Akın, 2020, s. 93); genellikle yılda bir sefer yapılan, dirlik, düzen ve birliğin sağlandığı görgü (Kırklar) cemidir.⁷ Görgü ceminin bu filmle birlikte ilk defa beyaz perdeye aktarıldığı görülmektedir. Görgü cemleri bir anlamda arınma ritüelidir; geleneksel yapı içinde canların toplum huzurunda arınma yaşadıkları, hesap verdikleri ve aynı zamanda hesap sordukları bir cemdir. Bununla birlikte görgü cemlerinde, talibin Alevi Bektaşi inancına girmesi, ikrar vermesi, musahip kardeşiyle birlikte görülmesi ve sorgulanması söz konusudur.⁸ Görgü cemleri, toplum içindeki huzurun, güvenin, adaletin, birlik ve beraberliğin tesis edildiği; Alevi Bektaşi bireylerin pir ve topluluk önünde birbirlerinden sorumlu oldukları, rızalık aldıkları ve adaleti tesis ettikleri bir cem törenidir. Cem törenleri özellikle de görgü cemleri, genellikle kış mevsimlerinde ve köyde herkesin katılabileceği zaman diliminde yapılmaktadır. Alevi Bektaşi inancında cem töreni, ibadetin ötesinde dinî ve toplumsal yapının/sistemin “sembollerinin kodlandığı ritüeller kompozisyonudur” (Yıldırım, 2018, s. 260). Bu bağlamda, filmin Alevi Bektaşi inancını bu kompozisyon dâhilinde net bir biçimde anlatması beklenmektedir. Ancak filmde, cem töreninin en önemli aşamalarından birisi olan rızalık alınması ve dedelik kurumuna dair muhafazakârlık eleştirileri, geleneksel Aleviliğin çağa ayak uyduramaması işlenmektedir.

Alevi Bektaşi inancına göre cem töreninin başlayabilmesi için rızalık alınması gerekmektedir. Filmde, Süha’nın pencereden izlediği öykünün başlangıcı da rızalık alma sahnesiyle başlamaktadır. Dede, cemdeki herkese üç sefer “gönüller bir mi erenler?” diye sorarak, köy içinde ayrı gayrılığın olmadığını teyit eder. Köye genellikle başka yörelerden gelmiş olan dede, cem erkânında bulunan topluluktan rızalık almadan cem törenini yönetemez. Sadece dedenin değil aynı zamanda cemdeki herkesin birbirinden razı olması gerekmektedir. Filmde, Hüseyin dede cem törenini başlatmak üzere meydana geldiğinde, önce çerağın uyandırılması/uyarılması⁹ aşamasının uygulanması gerektiğini ifade eder. Çerağ uyarılır ancak dede (hak,

⁷ Görgü cemi, bölgeden bölgeye farklı isimlerle anılmaktadır. Baş okutma, hizmet görme cemi olarak da isimlendirilir ve genellikle kış aylarında Aleviler senelik ikrarlarını verirler. Bir anlamda Aleviliğin toplumsal kurumları, görgü ceminde devreye girer ve topluluk içinde bir hesaplaşma yaşanır. Görgü cemine evliler, musahibi olanlar ve düşkün olmayanlar katılabilirler. Bu cem, bir anlamda sorgu cemi statüsündedir. Sorgu sonucunda ya topluluk kişiden razı olur ya da razı olmaz, rızalık alınmaz ve düşkün ilan edilebilir (Yalçınkaya, 1996, s. 77).

⁸ Kültürel belleğin aktarımı bağlamında musahiplik kurumunun sosyal örgütlenme içerisinde sağlamış olduğu kontrol mekanizması hakkında detaylı bilgi için bk. (Akın, 2018).

⁹ Çerağ (delil) uyandırma, cemdeki on iki hizmetten birisidir ve Tanrı’nın ışık biçiminde görünmesi, Tanrı’dan gelen ilk ışığın Hz. Muhammed olması, Hz. Ali ve ondan gelen soyun bu ışığın taşıyıcıları olması anlamında ve ruhun aydınlanmasını sembolize etmek için cem ritüelinin başlangıcında delil ya da diğer bir ifadeyle çerağ uyandırılarak kandil, mum, lamba ya da çıra yakılır (Korkmaz, 2016, s. 56). Böylelikle toplanılan mekânın kötülüklerden arınacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda, cemde toplanan canların hem fiziksel hem de ruhen bir aydınlanma yaşamalarını

hakikat, ilim irfan makamını temsil eden) posta hemen oturamaz; çünkü topluluğun da ondan razı olduğunun ifade edilmesi gerekmektedir. Bu sırada rehber olan Bektaş sofu, cem yapılan mekânda bulunan herkese dededen razı olup olmadıklarını sorar, topluluğun büyük bölümü razı olsa da Ali Rıza, eşi (Zeynep) ve gelini (Gülizar) dededen razı olmadıklarını söyler. Bunun üzerine dört kişinin İsmail’in cenazesini mezardan çıkararak tabutun içinde cem yapılan mekâna getirdiği görülür. Rehber Bektaş sofu, Ali Rıza’ya “bu tabut nedir?” diye sorar Ali Rıza ise İsmail’in soğumuş bedeni olduğunu söyler. Ali Rıza, İsmail’in dualanmadan gömüldüğü için hakkının yendiğini ifade ederek, İsmail’in rehberi olan Bektaş sofuya Alevi Bektaşi inancına göre rehberliğin babadan önde geldiğini söyler ve neden İsmail’in hakkını aramadığını sorar. Bektaş sofu, bu duruma tepki göstererek İsmail’in kendisini öldürdüğünü “İnancımıza göre Hakk’ın verdiği canı hiç kimse alamaz, bu çok büyük günahdır.” diyerek meydana ölünün ya da cenazenin getirilmesinin Alevi Bektaşi erkânında görülmediğini ifade eder ve böyle bir durumun cem töreninde olamayacağını belirterek tabutun dışarı çıkarılmasını ister. Ancak Ali Rıza, dualanmadan gömülen oğlu İsmail’in dualanmasını talep eder. İsmail intihar ettiği için Hüseyin dede, İsmail’i düşünmüş ve dualamamıştır.¹⁰ Dualanmadan gömülmek, Alevi Bektaşi inancı açısından büyük bir sorun addedilmektedir. İsmail’in ailesi, onun dualanmadan gömülmesini istemeyerek yeniden dededen dualamasını ister. Alevi Bektaşi inancında dardan indirme cemi olarak da adlandırılan bu olay, bir kişinin ölümünden sonra ölenin yakınları aracılığıyla; yakınları yoksa musahip kardeşi aracılığıyla geride kalanlarla helalleştiği, sağ kalan canlardan helallik aldığı bir cemdir. Her Alevi Bektaşi inancına sahip bir kişi, öldükten sonra dardan indirme cemine tabi olmaktadır. Bir anlamda, mevtanın yattığı yerde rahat edebilmesi için gereklidir. Bu şekilde rızalık alınmaması durumu Hakk’ın karşısına kul hakkıyla gitmiş olarak değerlendirilmektedir. Bu sebeple Ali Rıza, Zeynep ve Gülizar, İsmail’in dualanmadan gömülmemesini isterler. Bektaş sofu konuştuğundan sonra Hüseyin dede de söz isteyerek Bektaş sofu gibi düşündüğünü ve İsmail’in kendisini öldürdüğünü böylece günahların en büyüğünü (Alevi Bektaşi inancına göre cana kıymak en büyük günahdır.) işlediğini belirtir ancak yine de cenazenin orada kalmasının erkânın yürütülmesi açısından sorun olmayacağını ifade eder. Bir kişinin kendi canına kıyması bile dar meydanında düşünün ilan edilmesini gerektirmektedir. Baba Ali Rıza ise Bektaş sofunun rehber olarak görevini yerine getirmediğini, İsmail’e yol göstermediğini vurgular ve oğlunun dualanmasını yeniden talep eder, yoksa onlardan razı olmayacağını bildirir. Bu noktada, geleneksel Alevilik açısından cenazenin kaldırılması ya da dualanması hususunda Alevi dede yerine kırsal bölgelerde Arapça bilen Alevi hocaların varlığından söz etmek mümkündür. Dolayısıyla filmde, Alevi dedesine atfedilen dualamayı Alevi hocasının yapması gerektiği vurgusu oldukça önemlidir (Şirinoğlu, 2024, s. 65-67).

Geleneksel Alevi dindarlığı içinde, kolektif bilinç oldukça önemlidir ve bu bağlamda, kolektif bilince uygun olarak cemde bulunan herkesin aynı oranda sorumlu olduğu durumlar mevcuttur. Bunların başında hesap verebilirlik gelmektedir. Film boyunca hesap verebilirlik mevzuu etrafında yönetmen, Alevi Bektaşi inancının geleneksel yorumunu beyaz perdeye aktarmıştır. Cemde bulunan herkesle ilgili cem sırasında hesap sorulabilme durumu söz konusudur. Cem töreninin başlayabilmesi için herkesin birbirinden razı olması gerekmektedir ancak razı olunmadığı takdirde mesele çözülene kadar cem töreni başlayamaz. Alevi Bektaşi inancında, cem töreninin çeşitli nitelikleri vardır. Bunlar arasında, cem töreninin siyasi ve hukuki niteliği ön plana çıkmaktadır. Özellikle Alevi topluluklarındaki asayiş, cem törenleri aracılığıyla sağlanmaktadır. Bunun yanı sıra cem törenleri, aynı zamanda halk mahkemesi işlevi görmektedir. Toplum içindeki çeşitli sorunlar, görgü cemi esnasında dile getirilerek çözüm yolu aranır ve bu noktada kolektif bir katılım sağlanır. Cemde alınan kararlar kesin ve net değildir ve sonrasında şikâyet devam ettiği takdirde dedenin bağlı olduğu ocağın piri olan mürşide kadar gidilmektedir. Filmin sonunda, Ali Rıza bu durumu dile getirerek gerekirse pire, mürşide kadar gideceğini ifade etmiş ve İsmail’in dualanmadan gömülmemesini istemiştir.

Filmde hem Hüseyin dede hem de Bektaş sofu, Alevi Bektaşi inancının geleneksel formunu diğer bir deyişle muhafazakâr yanlarını temsil etmektedirler. Bunun temel nedeni, aslında hoşgörülü bir inanç olarak görülen Alevi Bektaşi inancında, hoşgörü söyleminin bazı durumlarda işlemediğidir. Dede ve sofuların geleneksel ve karizmatik otoriteyi temsil ettiği cem törenlerinde, bazı durumlarda katı ve acımasız bir tutum

çermektedir. Ayrıca çerağ/delil hizmetinin mitik kökeni, teolojik arka planı ve tasavvufi zemini hakkında detaylı bilgi için bk. (Akın 2023a).

¹⁰ Dualamak, Hakk’a yürüyen canın dardan indirme ceminin yapılmasıdır (Dedegarkınoğlu, 2018). Alevi Bektaşi inancında ölüm; Hakk’a yürüme, don değiştirme gibi isimlerle anılmaktadır. Bu noktada, Allah’ın nurundan yaratılan insanın yeniden Allah’a kavuşabilmesi için dardan indirme ceminin yapılması ve Hakk katına dualanmış bir biçimde ulaşarak ruhunun bedenini terk etmesi gerekmektedir. Bu noktada, ölen canın dünyaya geldiği gibi Hakk’ın huzuruna çıkabilmesi için kul hakkı yememiş bir hâlde olması, bir hak varsa da ölen canın akrabaları ya da musahibinin ölen cana kefil olarak hakkı olana hakkının verileceğini bildirmesi gerekmektedir. Bütün bunlar, dardan indirme ceminde yapılmaktadır. Böylece can Hakk huzuruna kul hakkı yemeden çıkmış olacaktır.

sergilenebilmektedir. Ancak özellikle Ortodoks İslami söylemle kesişen noktalarda, Alevi Bektaşî inancının da muhafazakâr olduğu görülmektedir. İsmail'in intihar ederek Hakk'ın verdiği canı kendisinin alması hem Alevi Bektaşî inancı hem de genel olarak İslam dini açısından bir kesişim noktası oluşturmakta ve intihar eden kişinin Hakk'ın verdiği canı kendisinin alması en büyük günah olarak algılanmaktadır. Bu bağlamda, Hüseyin dede "tarikat yolcusunun yolu bellidir" diyerek İsmail'in bu yolun gerekliliklerine uymadığını ifade etmiştir. Aslında İsmail de hem Bektaşî sofiyu hem de Hüseyin dedeyi aynı sebeple suçlamıştır. İsmail hem Bektaşî sofi hem de Hüseyin Dede'yi bilgisiz ve cahil olmakla, yolun gerekliliklerini tam olarak yansıtamamaları nedeniyle eleştirmekte ve Hakk için uğraşmak yerine kendi bireysel çıkarları/para için Alevi Bektaşî inancını kullandıklarını düşünmektedir. İsmail, kâmil insan olmak isterken dede ve sofuların onunla ilgilenmediği, yolun gerekliliklerini yerine getirmedikleri görülmektedir. Ancak filmde, İsmail'in ifade ettiği gibi ne Bektaşî sofunun ne de Hüseyin dedenin Alevi Bektaşî inancını kendi çıkarları doğrultusunda kullandıklarına yönelik bir diyalog ya da görüntüyle karşılaşmadığını söylemek gerekmektedir. Bu bağlamda, İsmail'in söylemlerini destekleyecek herhangi bir unsur filmde yer almaz. Özellikle dedelere yönelik cahillik ve kendilerine çıkar sağlama söylemi, İsmail tarafından ifade edilirken Alevi Bektaşî inancının geleneksel formunun taşıyıcısı olan dedelerin sözlü kültürden geldikleri ve Alevi Bektaşî inancı ve kültürünü yüzyıllardır taşıdıkları; bunu yaparken de birçok zorluğa, baskıya göğüs gerdikleri gerçeği görmezden gelinmektedir. Yönetmenin, dedelerin yetersizliğine yönelik bu tavrı, İsmail aracılığıyla ifade edilirken tarihsel, toplumsal ve politik bağlam göz ardı edilmekte ve bu durumun, dedelerin tercihi olduğu gibi bir algı yaratılmaktadır. Hâlbuki Alevi Bektaşî inancı ya da kültürünün yüzyıllardır baskı, asimilasyon politikaları karşısından dik bir biçimde kalmasının en önemli sacayağını dedeler oluşturmaktadır. Bu durumun temel noktası da geleneksel Alevi Bektaşî inanç formunun korunmasında yatmaktadır. Dedeler de bu inanç formunu sürdürerek korumaya çalışmışlardır. Ancak film, dedeleri ve onların yardımcısı konumunda olan rehberleri, sofuları günün gerekliliklerine göre hareket etmedikleri, günceli yakalayamadıkları ve eleştirel düşünceye müsamaha göstermedikleri sebebiyle belirli bir noktada hapsedilmektedir.

Filmde, şehirde market işleten Hüseyin dedenin cem törenindeki muhafazakâr ve katı tavrının aksine gündelik yaşam pratikleri bağlamında yaşam biçimi olarak modern bir birey olmayı savunduğunu söylemek mümkündür. İsmail'in kâmil insan olma düşüncesi, Hüseyin dedeye abartılı gelirken, ona söylemiş olduğu kente gidip bir yaşam kurması, aynı zamanda babasına da yardımcı olması düşüncesi, İsmail tarafından reddedilmiş ve İsmail, hakikatin ve kâmil insan olmanın peşinde olduğunu ifade etmiştir. Dedenin bu sözleri, zihinsel olarak aydınlanmak isteyen İsmail'i yolundan çevirme girişimi olarak algılanabilir ancak onun da ötesinde kâmil insan olabilmek için Alevi Bektaşî inancının kıldan ince kılıçtan keskin yoluna vurgu yapmak amacıyla söylenmiştir. İnancın ahlaki ve hukuki prensipleri, son derece ağırdır ve bu ağırlığı herkesin taşıyamayacağı düşüncesi genel anlamda hâkimdir. Hüseyin dede de bu durumu vurgulamak istemiştir. Ancak İsmail'in yolun/inancın gerekliliklerini yerine getirme noktasındaki ideal düşüncesi, Alevi Bektaşî inancı noktasında, Hüseyin dededen ve sofulardan daha duyarlı olduğunu göstermektedir. Hüseyin dedenin İsmail'e karşı küçümser tavrı, onun hakikatin peşinde olamayacağına olan inancı, İsmail'in dede ve sofular noktasındaki fikirlerini daha da somutlayarak onların gündelik yaşam pratiklerine, kendi bireysel çıkarlarına göre hareket ettikleri düşüncesine yol açmıştır. Böylece yolun gerekliliklerini yerine getirme noktasında İsmail, "Bana bu sofulardan fayda gelmez, bunların eline, beline diline hâkim ol demekten başka bildikleri yok." diyerek dede ve rehberi suçlamış; onların bilgisiz ve cahilliğine vurgu yapmış, yollarını şaşırtdıklarını, Hakk davasından düştüklerini ifade etmiştir.

Filmde yönetmen, İsmail'in intihar etmesi ve bununla ilgili sürecin cem töreninde tartışılması üzerinden geleneksel ya da muhafazakâr Alevi Bektaşî inancının artık yeni nesil için belirleyici olmadığını, yetersiz kaldığını bu anlamda dedelerin, mürşitlerin ya da pirlere de kendilerini modernize etmesi gerektiğini ifade etmek istemektedir. Bunu yaparken de Alevi Bektaşî inancının Sünni Ortodoks inanca yaklaştığı noktaya dikkatleri çekerek her iki inancın ortaklaştığını ve bunun eleştirilmesi gerektiğini Ali Rıza'nın cemdeki sözleriyle ifade eder. Film boyunca hem Hüseyin dede hem de Bektaşî sofi ile ilgili olumlu düşünceleri olan Ali Rıza, Alevi Bektaşî inancındaki Tanrı söylemiyle uygun biçimde Bektaşî sofi ve Hüseyin dedenin İsmail'i dualamayacağını söylemesi üzerine, "Allah acıyandır, koruyandır, sevendir ama günü geldiğinde o hesap sorar." diyerek dedenin İsmail'i dualamadan gömmesini eleştirmiştir. Bu bağlamda, hesap sorucu makam olarak Tanrı'yı göstermiş ve Hüseyin dede ile Bektaşî sofunun Tanrı ile kul arasına girdiğini ima etmiştir. Böylelikle yönetmenin geleneksel ya da muhafazakâr Alevi Bektaşî inancına nasıl baktığı ifade edilmek istenmiştir. Bu bağlamda yönetmen, inancın Tanrı ile kul arasında olması gerektiği düşüncesini ifade ederek, saygınlık ve otoritesini kaybetmiş dedenin simgesel olarak İsmail'i dualaması gerektiğini Ali Rıza'ya söyletmiştir. Artık zamanın gerekliliklerine göre modernize olmuş bir Alevi Bektaşî inancı, yönetmen tarafından önemsenmekte ve filmde vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, Alevi Bektaşî inancının

modernizasyonu ve erkânın değişmesi gerekliliğinin altı çizilmiştir. Çünkü Alevi Bektaşî inancının bunu gerektirdiği, yönetmenin asıl anlatmak istediğidir. Günümüzde Alevilik Bektaşîlik, güncel sorunlar karşısında kendisini yeniden üretebilen ve onlara uygun biçimde konumlanabilen bir inanç ya da kimlik olarak gözükmektedir. Ancak filmde, bu durumun geçerli olmadığı belirtilmiştir. Yönetmen, Alevi Bektaşî inancının insanlığın ihtiyaçlarına göre yeniden yorumlanması gerektiği düşüncesini Hüseyin dede ve Bektaş sofu özelinde, geleneksel Aleviliği eleştirerek ortaya koymuştur.

Genel olarak film, birbirinden bağımsız gibi görünen Süha ve İsmail karakterlerinin kimi noktalarda birbirine benzeşen öyküsü etrafında şekillenirken, Alevi Bektaşî inancına dair kimi unsurlar da açık bir biçimde ifade edilmektedir. Filmde hem Bektaş sofu hem Hüseyin dede hem de Ali Rıza, Alevi Bektaşî inancına dair kimi kavramları ve olayları filmin içinde öyküyle bütünleştirerek açıklamaktadırlar. Böylece filmde, Alevi Bektaşî inancına dair hiçbir şey bilmeyen kimselerin inanca dair bir fikir sahibi olmaları sağlanmaktadır.

Filmde, İsmail karakteriyle Süha arasında bir paralellik kurularak ikisinin de idealize ettiği değerlere vurgu yapılmıştır. Aslında Süha, İsmail karakteriyle birlikte bir iç hesaplaşmayı da yapmaktadır. İsmail, Alevi Bektaşî yolunu idealleştirirken Süha, devrimci bir birey olmayı idealleştirmekte ve bunun için sevgilisiyle bile ayrılmayı göze almaktadır. İsmail’in eşi Gülizar ile Demet arasında bir bağ kurmak mümkündür. Demet, Süha’yı ideallerinden vazgeçirerek konformizmi tercih edip idealize ederken (Demet artık başka türlü bir yaşam sürmek istediğini Süha’ya ifade etmiştir.) Gülizar da İsmail’in sır olarak ona söylediği, su içerken kendi aksi yerine Hz. Ali’nin aksini gördüğünü annesine söylemiş ve onun kendisini öldürmesinde rol oynamıştır. Alevi Bektaşî inancında, sır oldukça önemlidir. Ser verilip sır verilmez; sır kimseye açılmamalıdır. Sırrın ifade edilmesi ya da söylenmesi, yabancı unsurların dâhil olması anlamına gelir ve bu da inancın esaslarını tehdit etmektedir. Böylelikle İsmail’in sırrı faş olmuş ve onun kendisini öldürmesine yol açmıştır. Gülizar, bu sebeple filmin başındaki sahnelerde, İsmail’in ölümüyle ilgili kendisini sorumlu tutar. Ancak ilerleyen sahnelerde, Gülizar’ın filmin başlarındaki çekingen tavrı, cem töreninde yerini dedeye/otoriteye/iktidara bir başkaldırıya bırakır ve karakter dönüşümü yaşanır.

Filmde, Zülfü karakteri, İsmail’in musahibi olarak ön plana çıkarken Alevi inancında musahiplik olgusunun önemini de vurgulamaktadır. Alevi inancının temel unsurlarından birisi olarak da ele alınan musahiplik, Alevi yoluna girmenin temel şartlarındandır. Gelenekte musahiplik, ikrar vermiş olup kan bağı taşımayan evli iki kişinin eşleriyle beraber dede ve topluluğun önünde yolun esaslarını yerine getireceklerine ve Hakk’a yürüyünceye kadar kardeş kalacaklarına; birbirlerini destekleyeceklerine, birlik ve dirlik içinde yaşayacaklarına dair söz verilmesi esasına dayanmaktadır (Yıldız, 2009, s. 397). Dört kişilik iki aile, aynı zamanda Alevi topluluğunun çekirdeğini de oluşturmaktadır. Filmde, Zülfü mümkün olduğu kadar İsmail’e sahip çıkmakla birlikte Gülizar’ın İsmail’in sırrını söylemesi sonrasında İsmail’e yüz çevirir. İsmail’in akli dengesini yitirdiğini düşünür. Görgü cemi sırasında Zülfü, dededen söz istemeden İsmail’in tabutunun dualanmasını ister ve “Yeter artık bu insanların çektiği, dualayın şu zavallıyı da götürüp gömelim.” der. Bunun üzerine dede, Zülfü’nün isteğinin Alevi Bektaşî adap ve erkânına aykırı olduğunu ifade eder. Sonrasında Zülfü’nün isteğini ifade biçimi, meydancı/gözcü tarafından dışarı çıkarılmasını gerektirmiş ve Zülfü, cem mekânından çıkarılmıştır. Geleneksel Alevilikte, cem ritüeli sırasında belirli hizmetler vardır. Gözcülük de bunlardan birisidir. 12 hizmetliden birisi olarak gözcü, cem sırasında düzeni sağlamakla görevlidir (Korkmaz, 2016, s. 111); dedenin işleyişe hâkim olamadığı durumlarda yardımcı olur (Ersal, 2016, s. 205).

2.3. Geleneksel Aleviliğe Dair Göstergeler

Filmde, Alevi Bektaşî inancına dair göstergelerin başında, cem evinde bulunan Hz. Ali ve Atatürk portrelerinin yanı sıra Hz. Ali ile aslan resmi ve 12 İmamların resimleri gelmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi özellikle Hz. Ali portresi, Alevi Bektaşî inancının en önemli göstergeleri arasındadır. Bunun yanı sıra İsmail’in kâmil insan olmak üzere dağlara çıkarak inzivaya çekildiği sahnelerde, dereye inip su içerken suda Hz. Ali’nin aksini görmesi yine Alevi Bektaşî inancına ait bir gösterge olmakla birlikte kâmil insan olma amacını taşıyan İsmail’in, kâmil insan mertebesine ulaştığı anlamını doğurmaktadır. Suda aksini gördüğü Hz. Ali’nin insan-ı kâmil temsil ettiği bilinmektedir. Ayrıca İsmail’in kâmil insan olma yolunda bir aydınlanma yaşadığı, başındaki hale ile belirlemektedir. Hale aslında çok önemli bir simgedir ve genellikle Hristiyan ikonografisine aittir. Bu noktada, İsmail’in başındaki hale, onun insan-ı kâmil olduğuna ve kutsal kişiliğine atıf yapmaktadır. Aslında Hristiyan ikonografisinde de hale, kişinin kutsiyetini simgelemektedir. Hz. İsa’nın tasvirlerine bakıldığında başında bir hale görülmektedir (Çebi & Nacaroglu, 2015, s. 29).

Bağlama eşliğinde cem töreni ve semah dönülmesi, mersiyelerin söylenmesi yine Alevi Bektaşî inancının temel göstergeleri arasındadır. Filmde, Hz. Ali'nin yanı sıra Atatürk'ün portresi de cem yapılan mekânda asılıdır. Aleviler açısından Atatürk, laik demokratik Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olması sebebiyle ve özellikle laiklik temelli reformları yapması dolayısıyla oldukça önemlidir. Ama bunun da ötesinde, Alevilerin Sünni İslam tarafından kuşatıldığı ya da tecrit edildiği dönemde laiklik, Alevilerin kurtuluş yolu olarak görülmüştür. Bu bağlamda, birçok Alevi Bektaşî için Atatürk'e ulûhiyet atfedilmiş, Hz. Ali'nin yeryüzüne yeniden inmiş hâli yani tenasüh inancının bir parçası olarak Atatürk'e önem verilmiş (Massicard, 2007, s. 50) ve neredeyse Hz. Ali arketipi gibi mitik bir figüre dönüştürülmüştür. Atatürk portreleri aynı zamanda Alevi Bektaşî inancının ya da Alevi Bektaşî kimliğine sahip bireylerin devlete bağlılığının da simgesi olarak görülmektedir.

Filmde, İsmail'in bebekken kaybolduğunda Hz. Hızır'ın annesine yardım etmiş olması ve İsmail'in bulunması, Alevi Bektaşî inancındaki Hızır söylemiyle örtüşmektedir. Hızır, bu inanca göre darda olanların darına yetişen, onu çağıran ve inanan insanların zor durumda kaldıklarında yanlarında olan bir varlıktır. Ancak bu noktada temel şart, kalbin temizliğidir (Çınar, 2020, s. 65). İsmail'in tabutu cem evinden çıkarılırken tabut düşer ve kapağı açılır. O esnada İsmail'in annesi, tabutun içinde yine Hızır'ı görür. Buradaki yan anlam, İsmail'in Hızır donunda görülmesinin, onun ermiş bir kişi olduğuna delalet ettiği'dir. Benzer bir durum Süha'nın da başına gelmiştir. Süha, illegal sol örgüt üyeliğinden polis tarafından arandığı dönemlerde, adının sahte üniversite kimliğinde yazan Mehmet Özer, babasının da Bekir Özer olduğunu ifade etmiştir. Aslında Süha, hiç bilmediği bir adresi ailesinin eviymiş gibi göstermiş ve yine hiç tanımadığı Bekir'i babası olarak polise söylemiştir. Polis, Bekir'i karakola getirdiğinde Bekir, Süha/Mehmet'in onun oğlu olduğunu söyleyerek polisin elinden kurtarmış ve cezaevine girmesini önlemiştir. Bu noktada, Süha'yı polisin elinden kurtaran oyuncu (Ali Sürmeli) aynı zamanda Hızır'ı da canlandıran oyuncudur. Böylece, yan anlam düzeyinde Süha'yı darda/zorda kaldığı durumda kurtaran kişi de Hızır olarak temsil edilmiştir. Bunların yanı sıra cem töreninde, kadınlı erkekli bir arada bulunması, cemde bulunanların birbirlerine can diye hitap etmeleri; cemde bulunanlar tarafından sözel olarak kırklar, inanç, yol, erkân ifadeleri, Bektaşî sofunun kırklar söylencesinden bahsetmesi yine Alevi Bektaşî inancının göstergeleridir ve Alevi Bektaşî inancını vurgulamak üzere kullanılmıştır.

Filmde yer alan bir diğer gösterge ise güvercindir. İsmail'in mağarada geçirdiği zamanda kayaya konan beyaz güvercin, mitolojik temelli olmakla birlikte Alevi Bektaşî inancı açısından Hacı Bektaş Veli'yi temsil etmektedir (Çebi & Nacaroğlu, 2015, s. 38). Menakıbnamelerde geçtiği şekliyle Hacı Bektaş Veli, Hoca Ahmed Yesevî tarafından Horasan'dan Anadolu'ya gönderildiğinde güvercin donuna girer ve Sulucakarahöyük'e konar. Filmde de benzer biçimde İsmail'in kâmil insan olmasına da gönderme olarak düşünülebilir. İsmail, tam da Hacı Bektaş Veli'nin öğretilerinde olduğu gibi insanların gönüllerini dönüştürmeyi, ilâhî aşka erişmeyi, sevgiyle örülü bir yaşam sürmeyi kendisine şiar edinmiştir (Artan, 2023, s. 208; Artan Ok, 2024, s. 182; Baharlı, 2022, s. 53-56).

Filmde, Alevi Bektaşî inancının temel felsefesini oluşturan insan düşüncesi ve insana ulûhiyet atfedilmesi, İsmail tarafından ifade edilmiştir. Alevi Bektaşî inancının insan temelli hümanist yaklaşımı, İsmail'in "Ellerin Kabe'si var benim Kabe'm insandır, kuran da kurtaran da insanoğlu insandır; Alevilikte insan, düşüncenin göbeğindedir." sözleriyle belirtilmektedir. İsmail, Zülfü ile dağda çobanlık yaparken "Tanrı her yerde, her şeyde; sende, bende, hepimizde. Bak, Hallac-ı Mansur bunu anlayıp içindeki ilâhî nuru bulunca 'Enel Hakk' dedi, onun için de öldürdüler onu. İşte bizim de içimizdeki nuru bulup kâmil insan olmamız lazım Zülfü." dedikten sonra "Enel Hakk" diye bağırmaya başlamaktadır. İsmail, Alevi Bektaşî inancının dayandığı tasavvuf felsefesinin en önemli vurgularından birisi olan Tanrı'nın her yerde ve her şeyde olduğu düsturunu açık bir biçimde dile getirmiştir. Yeryüzündeki her şey Tanrı'nın yansımasıdır ve Tanrı'dan bir parça olarak görmek gerekmektedir ya da Tanrı'nın bilgisinden bir parça olarak "mutlak varlığın özelliklerine ulaşmak" söz konusudur (Güray, 2012, s. 190). Bu sebeple, Alevi Bektaşî inancı noktasında Vahdet-i vücüt felsefesinden yola çıkarak Tanrı, evren ve insan birliğinin altı çizilmiştir. Bütün kâinat, Tanrı'nın mutlak varlığına bağlı olarak var olabilmektedir. İsmail ve Ali Rıza'nın, iyi ile kötünün de içimizde olduğu vurgusu yine Alevi Bektaşî inancının sürekli vurguladığı bir durumdur. İsmail'in Alevi Bektaşî inancının kökenlerine dair söylediği Yesevîlik, Melamîlik ve Kalenderîlik vurguları, Alevi Bektaşî inancının köklerine dair yönetmenin düşüncelerini ifade etmektedir. Yönetmenin Alevi Bektaşî inancının senkretik yapısını vurgulamak istediği ve inancın köklerinin Eski Türk inançlarına kadar götürülebileceği düşüncesi, buradan yola çıkarak ifade edilebilir.

Filmin açık/görünür bir biçimde Alevi Bektaşî inancını beyaz perdeye taşıdığını söylemek mümkündür. Ancak Alevi Bektaşî inancındaki çeşitli yozlaşmalar, filmin konusunu oluşturmaktadır. Film boyunca yönetmen, söylemek istediklerini İsmail'in ağzından söylemekte ve İsmail'in karşısına Alevi Bektaşî

inancının kurumsal kimlikleri ve geleneksel karizmatik otoritenin yansması olarak değerlendirilebilecek dedeleri, rehberleri koymaktadır. Dedelerin ve rehberlerin bilgisiz, cahil, kendilerini geliştirmekten aciz ve yoldan sapmış oldukları vurgusu, İsmail aracılığıyla yönetmen tarafından ifade edilmektedir. Bununla birlikte dedeler, muhafazakârlığı temsil ederken İsmail onların karşısında kâmil insan vurgusu yapıp ve onlara karşı gelerek eleştirilmesi, eleştirel aklı ön plana çıkarmaktadır. Bu bağlamda İsmail, aydınlanmanın simgesi olarak gösterilmeye çalışılmıştır (Çebi & Nacaroglu, 2015, s. 29). Aydınlanma düşüncesinin simgelerinden bireysel aklın ön plana çıkarılması gerektiği, İsmail ve Gülizar arasındaki diyalog sırasında İsmail tarafından vurgulanmıştır. İsmail’in Gülizar’a “Herkes kendisinden meçhul, düşünelim aklımızı kullanalım, hakikati kendimiz bulalım ancak öyle kâmil insan oluruz.” demesiyle, aklın başka birilerine kiraya verilmemesi gerektiği düşüncesinin altı çizilmiştir. Bu noktada, İsmail’in çağın gerekliliklerinin gerisinde kalmış olan dedeliğe dair olumsuz bir gönderme yaptığını söylemek mümkündür. İsmail, düşünmenin ve eleştirel aklın sembolü olarak dede ve rehberin yetersizliklerini ortaya koymaya çalışmıştır. Ancak ifadeyi sadece Alevilik Bektaşılık açısından değil, bunun yanı sıra din adına akıllarını kiraya veren diğer cemaat ve tarikatları da içinde barındıran bir ifade olarak görmek gerekmektedir.

Sonuç

Film, genel anlamda Aleviliğin geleneksel formuna dair nüveleri barındırıyor olsa da çeşitli açılardan tam anlamıyla geleneksel formu yansıttığı söylenemez. Filmde, dede ve rehberin inançsal olarak insanları yönlendirmekten aciz oldukları vurgusu; dede, pir ve mürşitlere yönelik bir eleştiri olarak gözlemlenmektedir. Bu durumu, 1970’li yıllarda özellikle kırdan kente göç ile birlikte sol/sosyalizm ve buna bağlı olarak da sınıf bilinciyle tanışmaya başlayan Alevi gençlerinin dedelere yönelik sınıfsal sömürü sağladıkları eleştirisinin bir yansıması olarak da görmek mümkündür. Bununla birlikte, yine aynı dönemde gençlerin kentlerde çeşitli kaynaklarla tanışarak onlardan kendi inanç ve kültürlerine dair yeni şeyler öğrendikleri bilinmektedir. Böylece kendi inançları hakkında sadece dede ve rehberin bağlayıcılığından kurtulmuşlardır. Bu durum, onların dedelik kurumuna daha eleştirel bakmasını da beraberinde getirmiştir. Filmde, dedeler bir ruhban sınıfı gibi gösterilerek bilgiyi tekelleştirmekte; İsmail’i ve onun bilgisini hor görmektedirler. Bu bağlamda, dedelerin bu tavrı, geleneksel ve muhafazakâr değerlerin korunması anlamına gelirken yenilikçi ya da devrimci bir karakter olarak İsmail’in onlarla çatışmasını da beraberinde getirmiştir.

Filmde, Alevi Bektaşî inancı açısından karizmatik otoriteyi temsil eden rehber, dede, pir veya mürşit gibi kurumlara yönelik eleştirinin bir diğer boyutu ise genç nesillerle kurdukları ilişki açısından dır. Özellikle dedeler, genç neslin yolun adap ve erkânına dair sorularını yanıtlayamamakta, onlara önderlik edememekte; bu anlamda onların talep ve dileklerini yerine getirememektedirler. Yönetmen, bu anlamda İsmail’in dedelere getirdiği eleştiriyi onaylamakla birlikte bunun kaynağına dair sorunsalı, sadece dedelerin kendilerini yetiştirmemesinde ve cahil kalmalarında bulmaktadır. Ancak yüzyıllardır baskı altındaki bir toplumun yol önderi olan dedelerin, Alevi Bektaşî inancını bugüne kadar taşıdıkları gerçeğine yönetmen değinmemekte, sadece onları yargılamaktadır. 1950 sonrasında kırdan kente göç, okuma yazma oranının artışı, sol/sosyalist ideolojinin Aleviler arasında yayılmasıyla birlikte dedelerin yetersizliklerine dair yaygın bir düşünce ortaya çıkmıştır. Ancak, vaziyeti Alevi Bektaşî inancına dair Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne kadar devam eden sistematik asimilasyon politikalarına direndikleri gerçeğini göz ardı etmeden değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Filmde, İsmail’in gelenek ile çatışmasından çok, geleneğin dede ve rehber tarafından doğru aktarılmadığına dair vurgusu ön plandadır. Geleneğin dede, pir, mürşit tarafından doğru aktarılması ve insanların Alevi Bektaşî inancını doğru anlayarak içselleştirmeleri, İsmail’in neredeyse tek isteğidir. Bu bağlamda, kâmil insan olma arzusu, Alevi Bektaşî inancının nihai hedefidir. Topluluk içindeki herkesin bu amaç doğrultusunda hareket etmesi gerektiği düşüncesi, İsmail tarafından ifade edilmektedir. Ancak İsmail, geleneksel Aleviliğin kabul edemeyeceği bir biçimde intihar ederek hayatına son vermiş ve inancının gerekliliklerinin dışına çıkmıştır.

“Bir Ses Böler Geceyi” filmi yönetmeni Ersan Arsever’in Alevi Bektaşî inancına sahip olduğu bilinmektedir. Bu bakımdan İsmail karakteri aynı zamanda yönetmenin kendi hikâyesinin bir parçasını oluşturmaktadır. Gündelik yaşamda modernize olmuş dedelerin kendi inanç esaslarını ikinci plana iterek gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde yaşamlarını idame ettirme ihtiyaçlarının esiri olmaları, İsmail’in dedeler hakkındaki en büyük eleştirilerinin başında gelmektedir. Dedeler, saygınlık ve otoritelerini modern yaşama ayak uydurdukları müddetçe kaybetmişler ve bilgi ve görgülerini artırmanın yerine yaşamsal kaygılarını ön plana çıkarmışlardır. Filmde, İsmail aracılığıyla bu durumun altı kalın bir biçimde çizilmektedir.

Filmin hem geçtiği dönem hem de mekân noktasında, geleneksel Aleviliğe dair birçok ögeyi gösterdiğini söylemek mümkündür ancak bu öğelerin, Alevi inancında olduğu gibi gerçekçi bir biçimde gösterilip gösterilmediği hususunda soru işaretleri bulunmaktadır. Filmin bir roman uyarlaması olması ve romana bağlı kalması, bu noktada yönetmenin sorumluluğunu görmezden gelmeyi engellemektedir. Dolayısıyla yönetmen, bir tartışmayı ortaya koyarken ele aldığı meseleyi ayrıntılı bir biçimde analiz etmelidir. Bu noktada yönetmenin geleneksel Aleviliğe dair ortaya koymuş olduğu imgeler, sorunlar içermektedir. Mevtanın dede tarafından dualanması ya da cenazesinin kaldırılması, cenazenin cemevine getirilmesi, dedenin rehber tarafından dara çekilmesi gibi hususlar, geleneksel Alevilik olarak ifade edilecek formda bulunmamaktadır. Ancak filmde, bunlar geleneksel Aleviliğin bir parçası olarak sunulmuştur.

Kaynakça

- Adams, R. (2017). *Michel Foucault: Discourse. Critical Legal Thinking*. <https://criticallegalthinking.com/2017/11/17/michel-foucault-discourse/>
- Akın, B. (2023a). Kudret kandilinden bu deme cem ritüelleri-I; Mitik köken, teolojik arka plan ve tasavvufî zeminiyle geçmişten günümüze چراغ/delil hizmeti. *SÜREK Alevilik - Bektaşilik ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, (1), 1-18.
- Akın, E. (2018). Kültürel bellek aktarımında sosyal örgütlenme ve kontrol mekanizması ilişkisi: Musahiplik kurumu örneği. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, (18), 295-318.
- Akın, E. (2020a). Türk karikatüründe halk dini göstergelerinin grotesk ve uyumsuzluk kuramı açısından incelenmesi (1925-1975). *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, (5), 70-91.
- Akın, E. (2020b). Alevi ve Sünni inanç dairelerinde kültürel süreklilik bağlamında sosyal kontrolün sağlanması: Siirt ve Muş menkıbelerinin karşılaştırmalı incelenmesi. B. Akın (Ed.), *Ritüelleri ve Anlatılarıyla Kutsal Mekânlar (Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği)-I*. (231-282) içinde. Paradigma Yayınları.
- Akın, E. (2023b). Uygulamalı halk bilimi bağlamında bir ihtisaslaşma ve kültürel miras alanı olarak Hacı Bektaş Veli ve söz hazinesi. *Nenşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Hacı Bektaş Veli Özel Sayısı*, 213-231. <https://doi.org/10.30783/nevsosbilen.1313404>
- Artan Ok, M. (2024). *Mehdilik ve Şabkulu ayaklanması*. Alfa Yayınları.
- Artan, M. (2023). Horasan Erenleri’nden Hacı Bektaş Veli’nin insan sevgisi ve fütuhât anlayışı. *Nenşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Hacı Bektaş Veli Özel Sayısı*, 200-212. <https://doi.org/10.30783/nevsosbilen.1313400>
- Baharlı, İ. (2022). Türkistan nefesi: Hoca Ahmet Yesevi’den Hacı Bektaş Veli’ye Horasan tasavvufu. *Department Of Tourism of Turkestan Region Llp (Tourist Information Center) Open Turkestan*, 50-56.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (S. Rifat & M. Rifat, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Çebi, M. S. & Nacaroğlu, D. (2015). “Bir Ses Böler Geceyi” filminde Alevi zihniyetine ilişkin sinematografik gerçekliğin simgesel inşası. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (74), 15-44. <https://doi.org/10.12973/hbvd.74.151>
- Çınar, A. A. (2020). Alevilerde Hızır kültü ve ritüelleri. *Milli Folklor*, 16(126), 63-74.
- Dedegarkınoğlu, H. (2018). Alevilerde Dâr’dan indirme cemi (Dâr erkânı) “Dede Garkın Süreği örneği”. 4. *Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu*, (319-342) içinde. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları ve Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- Ersal, M. (2016). *Alevilik: Kavramlar ve ocak sistemi Çubuk Havzası örneği*. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- Ersal, M. & Ersöz, S. (2013). Alevi Gülbenglerinin temel yapısı üzerine bir değerlendirme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi*, (65), 53-80.
- Fiğan, M. (2019). İsimsiz temsil edilmek: Yeşilçam’da Alevilik. D. Bayraktar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-Sinema ve Yeşilçam 15*. (199-216) içinde. Bağlam Yayınları.
- Güray, C. (2012). Vahdet-i Mevcut’tan Vahdet-i Vücut’a: Anadolu’da İslam dönemi sonrasındaki Tanrı algısının semah ve sema kavramları aracılığıyla incelenmesi. *Folklor/Edebiyat*, 18(71), 185-200.
- Foucault, M. (1999). *Bilginin arkeolojisi* (V. Urhan, Çev.). Birey Yayıncılık.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları* (İ. Dünder, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Koluçak, İ. (2021). *2000 sonrası Türk Sineması’nda Aleviliğin görünürlüğüne dair temsiller*. (Tez No. 686547) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Koluçak, İ. (2023). “Saklı Hayatlar” filminde Aleviler ve Alevilik. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5(2), 6-22. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1358245>
- Koluçak, İ. (2023). Yeşilçam sinemasında Aleviliğin ve Alevilerin örtük temsilleri. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, (27), 19-56. <http://dx.doi.org/10.24082/2023.abked.409>

- Koluvaçık, İ. & Cantaş, A. (2023). Türk sinemasında “Hacı Bektaş Veli” temsilleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (106), 127-146. <https://doi.org/10.34189/hbv.106.007>
- Korkmaz, E. (2016). *Etimolojik Kızılbaşlık sözlüğü*. Demos Yayınları.
- Massicard, E. (2007). *Türkiye’den Avrupa’ya Alevi hareketinin siyasallaşması* (A. Berktaş, Çev.). İletişim Yayınları.
- Sözen, E. (1999). *Söylem belirsizlik, mücadele, bilgi/güç ve refleksivite*. Paradigma Yayınları.
- Şirinoğlu, F. (2024). *Alevi kültürünün yeniden üretimi bağlamında “Bir Ses Böler Geceyi” roman ve filminin karşılaştırmalı analizi*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Uyanık, Z. (2014). Son dönem Türk sinemasında Alevi kimliğinin görünümü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (21), 42-60.
- Yalçınkaya, A. (1996). *Alevilikte toplumsal kurumlar ve iktidar*. Mülkiyeliler Birliği Vakfı Yayınları.
- Yıldırım, R. (2012). Geleneksel Alevilikten modern Aleviliğe: Tarihsel bir dönüşümün ana eksenleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi*, (62), 135-162.
- Yıldırım, R. (2018). *Geleneksel Alevilik inanç, ibadet, kurumlar, toplumsal yapı, kolektif bellek*. İletişim Yayınları.
- Yıldız, H. (2009). Alevi-Bektaşî geleneğinde musahiplik. A. Y. Ocak (Ed.). *Geçmişten Günümüze Alevi-Bektaşî Kültürü*. (397-413) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

TRACES OF TRADITIONAL ALEVISM IN THE FILM “A NOISE IN THE NIGHT”

(Extended Summary)

It is possible to say that ethnic and religious identities, which have also been referred to as the other since the establishment of the Republic of Turkey, have started to be more frequently addressed and discussed by directors in Turkish cinema, especially after 2000. After 1990, with the impact of changing historical, social and political conditions, the issue of identity has brought about debates in Turkey as in the rest of the world. Based on a multicultural social structure, the importance of the coexistence of different ethnic and religious identities is among the most important issues of the post-1990 period. This situation started to be strongly reflected on the silver screen especially after 2000, when a new generation of filmmakers emerged in the field of cinema. Alevi Bektashis, who live in a vast geography from Central Asia to the Balkans, but predominantly in Anatolia, began to find a visible place in Turkish cinema after 2000. Alevi Bektashi groups, or Alevism and Bektashism, which were usually represented implicitly in Turkish cinema during the Yeşilçam period, have taken their place in Turkish cinema as the main or sub-theme after 2000. In this framework, this study will examine the way in which the traditional form of Alevism is handled on the silver screen in the movie “Bir Ses Böler Geceyi” (A Noise in the Night), which was adapted by director Ersan Arsever from Ahmet Ümit’s novel of the same name in 2011, using the Foucauldian critical discourse analysis method.

The film “Bir Ses Böler Geceyi” is one of the films in Turkish cinema in which Alevi Bektashi belief is visible. Filmed in 2011, the movie was shot at the end of the Alevi Workshops organized by the government in 2007. The movie takes place in the 1980s in the Alevi village of Zile district of Tokat province, where traditional Alevism was practiced. The main subject of the film is the criticism of the traditional or conservative perspective on the Alevi Bektashi faith through the character İsmail. The traditional Alevi representation of Alevism, which is clearly revealed by the dede and the guide, especially during the etiquette ceremony, constitutes the orthodoxy of the Alevi Bektashi faith that the director criticizes. The film tells the story of İsmail’s suicide, fearing that he would be declared a fallen man as a result of the revelation of his secret, and the reaction of his family and loved ones to his burial by the dede without prayers, and their bringing the deceased to the cemevi for prayer and burial. At this point, the strict rules of the traditional form of Alevism are emphasized and criticized by the director.

In the film, rather than İsmail’s conflict with tradition, his emphasis on the fact that tradition is not transmitted correctly by the dede and the guide is at the forefront. It is almost İsmail’s only wish that the tradition is transmitted correctly by the dede, pir and murshid and that people understand and internalize the Alevi Bektashi faith correctly. In this context, the desire to become a perfect human being is the ultimate goal of the Alevi Bektashi faith. İsmail expresses the idea that everyone in the community should act in line with this goal.

Another dimension of the film’s criticism of institutions such as guides, dede, pirs or murshid, who represent charismatic authority in terms of Alevi Bektashi belief, is in terms of their relationship with the younger generation. In particular, the grandfathers are unable to answer the questions of the younger generation about the etiquette and manners of the path, they are unable to lead them, and in this sense, they are unable to fulfill their demands and wishes. In this sense, the director approves of İsmail’s criticism of the grandfathers, but finds the problematic at its source only in the fact that the grandfathers do not educate themselves and remain ignorant. However, the director does not mention the fact that the grandfathers, who have been the road leaders of an oppressed society for centuries, have carried the Alevi Bektashi faith to this day, and only judges them. After 1950, with urbanization, the increase in literacy rates and the spread of left-wing socialist ideology among Alevis, the inadequacies of the grandfathers became apparent. However, it would be more accurate to evaluate the Alevi Bektashi faith without ignoring the fact that they resisted the systematic assimilation policies that continued from the Ottoman Empire to the Republic of Turkey.

The main indicators of the Alevi Bektashi faith in the movie are the portraits of Hz. Ali and Atatürk in the cemevi, as well as the picture of Hz. Ali and the lion and the pictures of the 12 Imams. In addition,

when Ismail looks into the water, he sees the reflection of Hz. Ali and there is an image similar to a halo on his head, which are indicators that he has reached the level of perfect human being.

Ersan Arsever, the director of “Bir Ses Böler Geceyi” (A Noise in the Night), is known to be of Alevi Bektashi faith. In this respect, the character of Ismail is also a part of the director’s own story. One of Ismail’s biggest criticisms of the modernized grandfathers is that they push their beliefs to the background and become enslaved by their need to survive within the framework of daily life practices. The grandfathers have lost their dignity and authority as long as they keep up with modern life, and instead of increasing their knowledge and manners, they prioritize their vital concerns.

It is possible to say that the movie shows many elements of traditional Alevism in terms of both the period and the location, but there are question marks as to whether these elements are shown in a realistic manner as in the Alevi faith. The fact that the movie is a novel adaptation and sticks to the novel does not prevent us from ignoring the director’s responsibility at this point. Therefore, when presenting a debate, the director should analyze the issue in detail. At this point, the director’s images of traditional Alevism are problematic. Issues such as the prayer of the deceased by the dede or the funeral of the deceased, the bringing of the body to the cemevi, or the drowning of the dede by the guide do not exist in a form that can be described as traditional Alevism. However, in the movie, these are presented as part of traditional Alevism.

Makale Bilgisi / Article Information

Atıf / Cite as

Koluçak, İ. (2024). “Bir Ses Böler Geceyi” filminde geleneksel Aleviliğin izleri. *SÜREK Alevilik – Bektaşilik ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2, 47-63.

Koluçak, İ. (2024). Traces of traditional Alevism in the film “A Noise in the Night”. *SUREK Journal of Alevism – Bektasism and Cultural Studies*, 2, 47-63.

Yazar / Author

İhsan KOLUAÇIK

Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema

Asst. Prof. Tekirdağ Namık Kemal University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Radio, Television and Cinema

ihsankoluacik@gmail.com,  0000-0001-5525-2182

Geliş Tarihi / Received

4 Nisan/April 2024

Kabul Tarihi / Accepted

4 Haziran/June 2024

Yayın Tarihi / Published

30 Haziran/June 2024

Yayın Sezonu / PubDateSeason

Haziran/June

Sayı / Issue

2

Sayfa / Pages

47-63

Makale Türü / ArticleTypes

Araştırma Makalesi / ResearchArticle

Kapsam / Scope

Sosyal ve Beşerî Bilimler / Social and Humanitarian Sciences

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Ethical Statement

Araştırmacı verilerin toplanmasında, analizinde ve raporlaştırılmasında her türlü etik ilke ve kurala özen gösterdiğini beyan eder. / It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem ve iThenticate programı tarafından incelenerek intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları / Contribution Rates of Authors to the Article

Makale tek yazarlıdır. / The article is single authored

Çıkar Beyanı / Declaration of Interest

Makalenin hazırlanmasında herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. / There is no conflict of interest in the preparation of the article.

Telif Hakkı ve Lisans / Copyright& License

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Yayıncı / Publishedby

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü / Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Hacı Bektaş Veli Research and Application Institute.