

ALEVİLİK VE BEKTAŞİLİĞİN ANİMASYON FİLMDE TEMSİLİ: *HÜNKÂR BEKTAŞ ASLAN VE CEYLAN ÖRNEĞİ*

REPRESENTATION OF ALEVISM AND BEKTASHISM IN ANIMATION FILM:
THE CASE OF HÜNKÂR BEKTAŞ ASLAN AND CEYLAN

NURSEL BOLAT   *

Sorumlu Yazar/Correspondence

TUĞÇE KARACA ÖZDEMİR   **

Öz

Sözlü kültürle ait ürünler, farklı disiplinlerin anlatılarına kaynak sağlamaktadır. Resim ve edebi metinlerin yanı sıra sinema sözlü kültürden beslenebilmektedir. Bu bağlamda animasyon film senaryosu da kültür öğeleri içermesi sebebi ile folklor anlatısı işlevi görmektedir. Dijitalden her geçen gün daha fazla yararlanmaya başlayan sinemada animasyon çizgi filmlerin de kültür aktarımı kanalları arasında yer aldığı söylenebilir. Bu çalışmanın temel sorunsalı kültür kodlarının animasyon çizgi filmler aracılığı ile yeniden nasıl üretildiğidir. Çalışma bir inanç sistemi, kolektif bir kimlik olan Alevilik, Bektaşiliğin animasyon filmler aracılığı ile oluşturduğu görsel motifleri ve onların oluşturduğu simgesel anlamları açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Amaçlı örnekleme yöntemi ile örneklem olarak Alevi Bektaşî Kültür Enstitüsü tarafından oluşturulan animasyon çizgi film *Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan* (2021) filmi seçilmiştir. Seçilen film nitel araştırma yöntemi olan Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümleme yöntemiyle doğal anlam, uzlaşmalı anlam ve içsel anlam içerik bakımından analiz edilmiştir. Yapılan analiz sonucunda Alevi Bektaşî öğretisine ait semboller, kerametler ve menkıbelerin yoğun olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. Öte yandan hayvan figürlerine (güvercin, doğan, baykuş vb.) ve ağaç çeşitlerine (dut, ardıç) manevi değerler yüklendiği gözlemlenmiştir. Bir diğer çıkarım ise Alevi Bektaşî öğretisinin saygı ve insan sevgisini merkeze alan, özellikle eşitlik ve adalet olgularına önemli yer veren kültür kodlarıyla aktarıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Animasyon Sinema, Alevilik, Bektaşilik, Erwin Panofsky, İkonografik Çözümleme

Abstract

Products of oral cultures provide sources for narratives in different disciplines. In addition to visual arts and literary texts, cinema can be drawing inspiration from oral culture. In this context, animated film script also serves as a form of folk

* Doç. Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, nurselbolat@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3986-7408.

** Öğrenci, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, karacaozdemirtugce@gmail.com, ORCID ID: 0009-0009-2733-1284.

narrative due to its incorporation of cultural elements. In the field of cinema, which increasingly relies on digital platforms, it can be said that animated films also serve as channels for cultural transmission. The main problem of this study is how cultural codes are reproduced through animated cartoons. The study aims to reveal the visual motifs and symbolic meanings created by Alevism and Bektashism, which is a belief system, a collective identity, through animated films. The animated film selected as a sample for this study is *Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan* (2021), produced by the Alevi-Bektashi Cultural Institute. The selected film was analyzed in terms of natural meaning, consensus meaning and inner meaning-content with the iconographic and iconological analysis method of Erwin Panofsky, which is a qualitative research method. As a result of the analysis, it was understood that symbols, miracles and legends belonging to the Alevi Bektashi teaching were used extensively. On the other hand, it was observed that animal figures (pigeon, falcon, owl, etc.) and tree varieties (mulberry, juniper) were attributed spiritual values. Another inference is that the Alevi Bektashi teaching has been conveyed through cultural codes that focus on respect and human love, and especially give importance to equality and justice.

Key Words: Animated Cinema, Alevism, Bektashism, Erwin Panofsky, Iconographic Analysis.

Giriş

Sinema, seyirciye iletmek istediği mesajı, duygu, düşünce ve imajları sinematografinin mevcut imkânları dâhilinde, yönetmenin isteği doğrultusunda aktarmaktadır. Dolayısıyla sinemanın bir yönlendirme etkisi bulunmaktadır. Bu yönlendirme, duygusal bir etki oluştururken aynı zamanda yönetmenin de sosyal yaşam içinde toplumda yer almasına bağlı olarak sinematografik unsurlar ile toplumun politik duruşuna ve bakışına da ayna tutmaktadır (Ryan-Kellner, 2016, 384).

Seçilen duygu, düşünce ve imajlar bazen içinde bulunulan zaman aralığını yorumlamak ya da yansıtmak için olduğu gibi bazen de sinema sanatının zaman çizelgesine dâhil oluşundan çok daha eski kültürlerle ve disiplinlere farklı yorum katmaktadır. Bunun yanında kültür, disiplin ve inançları, günün imkânları ile yeniden değerlendirmeye sunmak için kullanım alanı yaratmaktadır. Kimi zaman tarihsel bir figürün ya da bir olayın sergilendiği sinema perdesi, kimi zamanda tarihin bir parçası olan inançların da bu perdenin yorumuna maruz kalmasını sağlamaktadır. Çalışma için seçilen animasyon filminde de Alevi Bektaşiliğe ait öğeler bir senaristin yorumuyla kaleme alınıp bir yönetmenin gözüyle ekrana aktarılarak bu kültüre ait kodlar izleyicinin eleştirisine sunulmaktadır.

Kültür, bireylerin tarihsel süreç içerisinde oluşturduğu, kendinden sonraki nesillere aktardığı, özgün sözlü, yazılı, görsel, işitsel, maddi ve manevi değerler olarak tanımlanmaktadır. Bu değerler devamlılık, değişkenlik ve dinamik yapısıyla gelenek, görenek, inanç, gibi somut özellik taşıyan kültürel ürünleri barındırmaktadır (San, 2019, 137). Sözlü kültürlerle ait ürünler, farklı disiplinlerin anlatılarına kaynak sağlamaktadır. Resim ve edebî metinlerin yanı sıra sinema senaryosu da sözlü kültürden beslenmektedir. Bu bağlamda senaryo kültür öğeleri içermesi sebebi ile folklor anlatısı işlevi görmektedir (Aslan, 2021, 1071). Kültürün dinamik yapısının kültürün aktarımında da etkin olduğu görülmektedir. Teknolojik gelişmeler öncesi kültür daha çok anne, baba, dede gibi aile büyüklerinin sözlü aktarımı ile sağlanırken radyo, televizyon, bilgisayar ve sinema gibi teknolojik gelişmeler ile dijitalleşen bir aktarımın başladığı görülmektedir (Aslan, 2021, 1070). Özellikle sinema, kamera hareketleri, ışık ve çerçeveleme teknikleri gibi sinematografik unsurlarla izleyicide farklı etkiler yaratmaktadır. Ayrıca dijitalleşme sürecinden her geçen gün daha fazla yararlananlara dikkat çekerek animasyon filmler üzerinden kültür aktarımını bilhassa çocukların izlediği filmlere indirgemektedir.

Dijitalleşme ile daha yoğun duyulmaya başlanan animasyonun geçmişinin, mağara duvarlarına çizilen hayvan figürlerine hareket ediyormuş izlenimi verilmeye çalışılan tarih öncesi döneme kadar götürüldüğü söylenebilir. İlk 1800'lü yıllarda belli araçlarla görsellere hareket vererek canlandırmanın örneklerinin verildiği görülmektedir. Joseph Antoine 1832'de eşit mesafeler ile bir disk merkezine görüntüler çizdiği *phenakistoscope* 'u geliştirmiştir. Daha sonra William Homer tarafından 1834 yılında bir şerit ve çark kullanarak üzerine çizildiği resimlerin döndüğü *zoetrope* ve Emile Reynauld resimleri 1877'de perde, duvar gibi yüzeylere yansıttığı *pruxinoscope* ile animasyonun farklı araç ve tekniklerin kullanımı ile sinemadan bile eski bir tarihi geçmişe dayandığı görülmektedir (Alıcı, 2019a, 11).

Sinemanın 1895'de icadından sonra yaşanan teknolojik gelişmelerden sonra günümüzde animasyon düşünüldüğünde, akla öncelikli olarak gelen Disney'in belli bir süre de piyasayı tekelinde bulundurduğu görülmektedir (Yenidoğan, 2018, 2). Disney, 1930'lardan itibaren kullandığı farklı anlatım ve tekniklerle uzun metraj animasyon filmlerin yapımında öncülük ederek animasyonun sinema endüstrisinde kendine yer bulmasını da sağlamıştır (Watts, 1995, 91; Kozan, 2021, 84). Amerika'da sonrasında *Warner Brothers*, *UPA (United Productions of America)*, *Terrytoons*, *Hanna Barbera Productions*, *MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)*, *Walter Lantz Productions* gibi şirketlerle animasyon film sektörünün çeşitlendiği ve geliştiği görülmektedir. *Eiichi Yamamoto*, *Kimio Yabuki*, *Osamu Tezuku*, *Taiji Yabushita* ve *Hayao Miyazaki* gibi yönetmenlerin de Japonya'da anime tarzı filmleri ile öne çıkmaktadır (Kozan, 2021, 62-64). Animasyon filmlerin Türkiye'de ilk örneklerine ise 1942'de Eflatun Nuri Erkoç'un *Dolmuş ve Şoförü* filmi ile rastlanmaktadır (Hünerli, 2005, 58). Animasyon filmler görüldüğü gibi tarihsel süreç içinde farklı dönemlerde, farklı biçimlerde ve farklı kültürel anlatılarla oluşturularak izleyici karşısına çıkmıştır. Çalışma kapsamında, Alevi Bektaşî geleneğini kültürel temsil bağlamında anlatan animasyon filminden yararlanıp izleyici ile buluştuğu konusuna da değinilmiştir.

Çalışmada, temel sorunsal kültür kodlarının animasyon filmler aracılığı ile yeniden nasıl üretildiğidir. Uzun süre yurtdışında üretilen animasyon filmlerle çocuklar farklı kültürlerin anlatılarına maruz kalmıştır. Türk animasyon filmlerinin yapılmaya başlanması ile birlikte çocuklar kendi kültürüne özgü anlatılarla tanışmaya başlamıştır. Araştırmada Türkiye'de bir inanç sistemi, kolektif bir kimlik olan Alevilik, Bektaşîliğin animasyon filmler aracılığı ile oluşturduğu görsel motifleri ve onların oluşturduğu semgesel anlamları açığa çıkarmak amaçlanmaktadır. Çalışmanın amacına uygun örneklem Türk kültürüne dair unsurları taşıyan animasyon filmler arasında amaçlı örneklem türünde belirlenen Alevi Bektaşî Kültür Enstitüsü tarafından oluşturulan animasyon çizgi film *Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan* (2021) filmi seçilmiştir. Amaçlı örnekleme metodu, genellikle nitel araştırmalarda kullanılmak ve her bir örnek bir amaç doğrultusunda belirlenmektedir. Çünkü seçimi yapılan örneğin tipik bir özelliği bulunmaktadır. Bu kapsamda *Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan* animasyon filmi konusu gereği çalışma için uygun olduğu görülmüştür.

Alevi Bektaşîliğin sinemada temsillerine dair daha önce yapılmış çalışmalar incelendiğinde, bu kapsamda yalnızca bir akademik tez bulunmaktadır. İhsan Koluvaçık tarafından 2021 yılında yazılan *2000 Sonrası Türk Sineması'nda Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller* başlıklı doktora tezinde Alevi Bektaşî inancının/kimliğinin Türk sinemasına yansımaları ayrıntılı bir biçimde analiz edilmiştir (Koluvaçık, 2021). Tezin yanı sıra özellikle 2010 sonrasında çeşitli akademik makalelerin de gün geçtikçe arttığı görülmektedir. Zeki Uyanık (2014, 42-60) ve Murat Sadullah Cebi-Derya Nacaroğlu (2015, 15-43) makaleleri, alana dair ilginin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra Hacı Bektaş Veli'nin sinemasal temsiline dair Birgül Alıcı'nın (Alıcı, 2019b) *Oral Narrative Tradition in Turkish Cinema: The Sample of the Film Hacı Bektaş-i Veli*, İhsan Koluvaçık-Azime Cantaş'ın (Koluvaçık-Cantaş, 2023) *Türk Sinemasında 'Hacı Bektaş Veli' Temsilleri* isimli makaleleri ile Nevin Arvas'ın

(Arvas, 2021) *Türk Sineması'nda Hacı Bektaş-ı Veli'nin Temsili* isimli kitap bölümü çalışması, sinemadaki Hacı Bektaş Veli imgesinin *Velayetname*'den yola çıkılarak ele alındığını gösteren birbirinden farklı kayda değer çalışmalardandır.

1. Metodoloji

Çalışma nitel bir araştırmaya dayanmaktadır. Nitel araştırma, bireylerin ya da grupların toplumsal boyutu yanında insani bir soruna yüklemiş oldukları anlamı araştırma ve anlama yaklaşımını temel almaktadır. Nitel araştırma aynı zamanda “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım-Şimşek, 2016, 37). Nitel araştırmanın aşamaları; problem belirleme, bilgi toplama yöntemi belirleme ve bu bilgileri açıklayarak yorumlamadır. Ayrıca bireyin algı alanının tespit etmek için öncelikle onunla konuşmak, yazdıklarını okumak ve gözlemek gerekmektedir (Yıldırım, 1999).

Araştırmada, nitel veri toplama yöntemlerinden doküman /metin analizi kullanılmıştır. “Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemler gibi doküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir” (Kıral, 2020, 173).

Bu teknik, basılı ve elektronik olmak üzere çeşitli materyaller aracılığı ile tüm belgeleri inceleme ve değerlendirmeyi sağlamaktadır. Nitel araştırmalarda, gözlem ve görüşme imkânı bulunmadığı şartlarda ya da mevcut araştırmanın geçerliliğine katkıda bulunmak amacıyla problem ile ilgili yazılı ve görsel materyaller de çalışma için değerlendirilebilir. Nitel veri toplama yöntemlerinden doküman analizini tek başına kullanmayan araştırmalar da doküman analizine ek olarak başvurmak durumundadır.

Bir diğer çalışmada kullanılan yöntem olan ikonografik çözümleme yöntemi, sanat eserlerinin tarihsel süreç içindeki anlam sorunlarına getirdiği çözümler nedeniyle sıkça tercih edilmektedir. Yöntemin uygulanması açısından eser ve eseri üreten hiyerarşisine tavizkâr olunması da bu yöntem açısından farklılık oluşturmaktadır. Bu bağlamda ikonografik çözümleme yapan araştırmacı, kendini incelediği eser ile sınırlamaz, süjesi genellikle “ana eser” değil, gizli kalmış olan anlamı ortaya koyan eserdir. Bu sebeple ikonografik yöntemi kullanan araştırmacı eserin oluşum aşamasındaki sosyal-kültürel ve fikrîsel temele ulaşmaya çalışmalıdır (Tükel-Arsal, 2014, 19). Bu süreç temelinde eserde yatan ya da eseri ortaya koyan kişinin dünya görüşü ya da ideolojik bakışı da ortaya koyulmaktadır. Bu bağlamda çalışma öncesinde Alevi Bektaşilik öğretisinin oluşum süreçleri titizlikle araştırılmış ve yapılan araştırmalar sonucu elde edilen bilgiler ikonografik çözümleme sürecinde kullanılarak anlamlar desteklenmiştir.

Çalışmada, film içerisinde birbiri ile bağlantılı sahneler bir araya getirilerek Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümleme yöntemiyle doğal anlam, uzlaşmalı anlam ve içsel anlam-içerik çerçevesinden amaca uygun olarak bakılmaktadır. Elde edilen bulgular sonuçlara dayandırılmaktadır.

Birincil ya da doğal anlam, Panofsky tarafından ön-ikonografik olarak tanımlanmakta ve “ifadesel anlam” ile “olgusal anlam” olarak kendi içinde alt gruba ayrılmaktadır. Bu tanımlamada renk ve çizgileri içinde barındıran saf biçimleri, sanatsal motiflerin betimi ile nesnelere niteliksel özellikleri kavranmaktadır (Panofsky, 2018, 30). İfadesel anlam “belirli nesnelere benzetip adlandırdığımız, peşinden hangi hareketler içinde bulunduğunu saptadığımız bu biçimlerin ifadesel niteliklerini bulmakla”

ortaya koyulan yaklaşımı belirtmektedir (Cömert, 2006, 18). Doğal anlamın ilk türü olgusal anlam, bir resimde görülen biçim ve nesnelere ve bunlar arasındaki ilişkileri belirtme ve hangi hareketler içerisinde olduklarını saptama ile elde edilen anlamdır (Coşkun, 2015). Dolayısıyla olgusal anlam resimde ilk görülen biçimleri, daha önce bilinen nesnelere ile bağlantılandırarak ve bu biçimler arasındaki ilişkisel birlikteliği yakalamak; yani biçimlerin hangi hareketler içinde olduklarını saptamakla elde ettiğimiz anlam olarak ortaya çıkmaktadır.

İkincil ya da uzlaşım sal anlam taşıyıcıları, sanatsal motiflerin kavramlar ile birleşimi ile imgelere ulaştırmaktadır (Panofsky, 2018, 30). Panofsky'nin ikonografik çözümlere olarak ifade ettiği bu anlamı Cömert, anlaşılabilir anlam olarak tanımlamaktadır. Cömert'e göre, eserin ilk bakışta görülmemeyen, yaşam içindeki gündelik deneyimlerle ifade edilemeyen anlamı, esere ait anlaşılabilir anlamı oluşturmaktadır. Gündelik deneyimlerle açıklanamayan bu anlama ulaşmak başka bilgilerle (yazılı kaynaklar, görsel kaynaklar vb.) mümkün olmaktadır (Cömert, 1995, 18). Panofsky de eserin ilk bakışta kapalı kalan ve bilgi temelli olarak deneyimlerle açıklanan anlamına vurgu yapmaktadır (Dağlıoğlu-İnce, 2018, 949-950). Anlaşılabilir anlamın, eseri oluşturanın kasti olarak eserin içine yerleştirdiği anlam olduğu söylenebilir. Ancak esere bakan her birey kendi kültürel deneyimleri ve yaşanmışlıklarına bağlı biçimde farklı okumalar ortaya koyabilmektedir.

İçsel anlam ya da içerik taşıyıcıları, Panofsky'e göre ikonolojik yorumdur. Bu anlamda ulus, dönem, sınıf veya dini, felsefi fikirlerin ana tutumunu ortaya koyan temel ilkeler saptanarak ve sembolik değerler yorumlanarak derin anlamlar açığa çıkarılmaktadır (Panofsky, 2018, 30). Panofsky sanat eserinin içeriği olarak adlandırdığı içsel anlamda sanat eserlerinin yaşandığı dönemin kültürel özelliklerinin, sanatçının karakterinin ve bu ortamda doğan eserdeki "anlam"ın incelenmesi gerektiğini ifade etmektedir (Akyürek, 1995, 7-20). Bu bağlamda içsel anlamda eserin asli anlamına ulaşmakta ve konunun çözümlenmesi için temelde bilgiye gereksinim duyulmaktadır.

2. Türkiye'de Animasyon Filmlerin Tarihsel Süreci

Türkiye'de animasyon, sanat olarak düşünüldüğünde köklerini çizilen bir karaktere hareket kazandıran gölge oyunlarındaki Karagöz ve Hacivat'a dayandırmanın mümkün olduğu söylenilebilir. Ayrıca Türkiye'de gölge oyunları dünya genelinden önce başlamasına rağmen dijital animasyon sinemasının gelişiminin dünyadaki örneklerine göre daha sonra ortaya çıktığı görülmektedir (Yenidoğan, 2018, 39).

1930'lu yılların başlarında Türk sinema salonlarında Disney animasyon filmlerinin gösterimi, karikatürist sanatçıların dikkatini çektiğinden bu alana yönedikleri görülmektedir. Animasyon sinemasının Türkiye'deki ilk örneklerinden biri 1942 yapımı Eflatun Nuri Erkoç'un *Dolmuş ve Şoförü* filmidir. Canlandırma sinemasının ilk denemeleri ise 1947-1949 yılları arası Vedat Ar'ın Batı'dan etkilenecek hayata geçirdiği kurs ile başlamaktadır. Vedat Ar'ın İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde öğrencileri ile yaptığı *Zeybek Oyunu* isimli animasyon filminden (Hünerli, 2005, 58) sonra Yüksel Ünsal 1951'de "*Evvil Zaman İçinde*" animasyon filmini tamamlamıştır. Ancak banyo işlemleri için gönderilen Amerika Birleşik Devletleri'nde film kaybolmuştur (Balcıoğlu, 1987, 14). 1959'da Vedat Ar Filmar isimli stüdyoyu kurarak sinemada film öncesi gösterilen reklamları ve jenerikleri animasyon tekniği ile üreterek animasyonun gelişimine katkı sağlamıştır (Balaban, 2014, 75).

Türkiye'de 1960'lardan sonra animasyon filmleri, reklam alanında gelişim göstermiştir. (Hünerli, 2005, 59). Erken dönemde reklam sektöründe kendisine daha rahat alan kazanma imkânı bulan animasyon sanatı, sinemanın bir dalı olmaktan çok, döneminde karikatüristlerin ticari kaygıları için bir çıkış yolu olarak görülmüştür. Ayrıca animasyon sinemasının reklamcılık ve pazarlama alanına uygun yapısı bu sana-

tın sinema sektörüne mesafesini aralamıştır. Diğer yandan reklamcılığın kısa zaman aralığı içerisinde etkili mesaj verme ihtiyacı animasyon sanatını estetik ve sanatsal değerlerden uzaklaştırmış ve bu da uzun dönem animasyon ve sinema sanatı arasındaki bağı zayıflamasına sebep olmuştur. Yurt içi piyasada da sinemaya uyarlanma kabiliyeti kazanamamış animasyon sanatı, 1960'larda uluslararası alanda tecrübe gerekliliğinin fark edilmesiyle birlikte atılım gerçekleştirmiş ve ülkemizde daha üretken ve kaliteli animasyon film yapımlarının önü açılmıştır.

1970'li yıllar Türkiye'de animasyon tarihi içinde başarılı işlere imza atılmaya devam etmiştir. Tunç İzbeç, Derviş Pasin, Cemal Erez, Tonguç Yaşar, Erim Gözen, Emre Senan, Ali Murat Erkorkmaz, Meral Erez, Ruhi Görüney ve Ateş Benice gibi animasyon sanatçıları bu dönem başarılı isimlerden bazılarıdır. 1972 yılında Tonguç Yaşar ve Sezer Tansu *Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü* isimli animasyon kısa metraj çizgi filmi ile 3. Altın Koza Film Festivali'nde özel ödüle layık görülmüştür (Onaran, 1999, 197).



Şekil 1: *Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü* Filminden Görüntüler
(Kaynak: <http://www.animasyongastesi.com/turkiyede-animasyonun-dunu-ve-bugunu/25>)

1970'li yıllarda TRT'nin televizyon yayıncılığına aktif olarak başlamasıyla beraber çocuklar için çizgi film üretimi de yapılmaya başlanmıştır. İlk dönem yabancı çizgi film yapımları yayınlanmıştır. 1980'lerden itibaren yerli animasyon film şirketleri vasıtasıyla yerli animasyon çizgi filmlerin seri üretimi artmıştır. Derviş Pasin ve Ateş Benice'nin paydaşlığında kurulan Pasin & Benice Animasyon Stüdyosu'nda aralarında *Süper Cıvıv*, *Tomurcuk*, *Uykudan Önce*, *Servinin Furçasından*, *Karınca Ailesi*, *Deli Dumrul*, *Boğaç Han*, *Dede Korkut Masalları*, *Evlia Çelebi* gibi filmlerinin de bulunduğu altmışa yakın çizgi film üretilmiştir. *Dede Korkut Masalları* ve *Deli Dumrul* animasyon film serileri büyük bir beğeni ile izlenen yapımlar olarak öne çıkmışlardır (Çeviker, 1995, 111). 1990'larda teknolojik gelişmeler ve üç boyutlu yabancı animasyon film üretiminde artış yaşanırken TRT'nin desteğini çekmesi ise (Alıcı, 2021, 53) Türkiye'de animasyon sektörünün gelişimi açısından büyük bir kayıp olmuştur.

Türkiye'de üniversitede kurumsal bir yapılanma olarak animasyon üretimi eğitimleri ilk kez 1990 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Çizgi Film ve Animasyon Bölümünde başlamıştır. Sonrasında 2005 yılında Maltepe Üniversitesi ve 2006 yılında Dumlupınar Üniversitesinde Çizgi Film ve Animasyon bölümleri eğitim vererek alana yetkin sanatçılar yetiştirmeye başlamışlardır (Abalı, 2012, 110). 1993 yılında çizgi film yapımcılarını bir araya getirmek amacıyla Çizgi Filmciler Derneği kurulmuştur. Kültür Bakanlığı da bu dernek üyesi film yapımcılarına destek vereceğini açıklamıştır. Günümüzde ise 2008 yılında TRT çocuk kanalının açılması, yerli canlandırma film üretimini teşvik ederek bu alanda çalışacaklar için de bir istihdam alanı oluşturmuştur (Balaban, 2014, 10).

İki binli yıllar dijital alanda içerik oluşturmak animasyon film üreticileri başta olmak üzere sinema, reklam, oyun vb. gibi birçok alanda kolaylık getiren tekno-

lojik gelişmeler olmuştur. Dünyada CGI (*Computer Genarated Images*) teknolojisi kullanılarak içerik oluşturmalar geç de olsa Türkiye’de de kullanılmaya başlanınca (Yenidoğan, 2018, 39) çocukların ve büyüklerin seyerek izledikleri animasyon filmler çeşitlilik kazanmıştır. Özellikle Türk kültürel geleneklerinin çocuklara aktarımında geleneksel motiflerle hazırlanan animasyon filmler artmıştır. Bu tür filmlerin son örneklerinden biri de Alevi Bektaşilik anlatısı ile çocuklara geleneksel özellikleri aktarma çabasında olan *Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan* Filmi’dir.

3. *Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan* Filmi ve İkonografik Çözümlemesi

UNESCO Tarafından 2021 yılı Hacı Bektaş Veli’yi anma yılı ilan edilmiştir. Bu çerçevede Almanya Alevi Bektaşi Kültür Enstitüsü tarafından Hacı Bektaş Veli’nin ölümünün 751. yıldönümü anısına fantastik animasyon çizgi film hazırlanmıştır. 2021 yapımı film 22 dk olup *Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan* adını taşımaktadır. Yapımcısı Gülizar Cengiz, kurgu yönetmeni Tolga Uğurluol, senaristi Ayşe Acar olan filmin çizimleri Tuncer Çetinkaya, Gizem Deniz, Erdal Durmuş, müzikleri ise İlke Türkdoğan tarafından yapılmıştır (Aydın, 2021). Çizgi animasyon biçiminde hazırlanan film, Alevi Bektaşilik anlatısı üzerine kurgulanmıştır.



Şekil 2: *Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan* Film Afişi (Kaynak: <https://alevibektasikulturenstitusu.de/duyuru/alevi-bektasi-kultur-enstitusu-gururla-sunar/>)

Alevilik, sahip olduğu güçlü kültürel bellekle Alevi toplumunun yalnızca sanatsal ürünler bağlamında değil mekânlar, ritüeller aracılığıyla da belleğini canlı tutmaya çalışmaktadır (Koçak-Koç, 2021, 112-114; Koçak-Uğurcan, 2023, 32). Bu bağlamda *Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan* filminde de Türk kültürel yapısının önemli inanç sistemlerinden olan Alevi Bektaşilik geleneğine özgü anlatılar, ritüeller ve motiflerle görsel anlatı sistemi kurulmaktadır.

Bektaşilik, Hacı Bektaş Veli’ye bağlı ve onun öğretilerine uyararak onun yolunu kendine yol edinen anlamına gelmektedir (Daşcıoğlu, 2004, 34-35). Bu öğretinin yerleştirilme ve toplumsal yapıya aktarılması animasyon filminde de öne çıkan öğretilerden biri olmaktadır.



Şekil 3: Ardıç Ağacı

Şekil 3'de birincil veya doğal anlama bakıldığında: Yani görülen ardıc ağacı doğal anlam bağlamında incelendiğinde gölgesinde serinlenecek ideal bir ağaç, doğal bir nesne olarak verilmektedir. Başka bir ifadeyle film anlatısında Ardıc ağacı, Hızır Nebi ile Hacı Bektaş Veli'nin üzerinde konumlandığı, Hırka Dağı'nın tepesinde yer alan bir ağaç olarak görülmektedir.

Şekil 3'de ikincil veya uzlaşımsal anlama bakıldığında: Ardıc ağacı farklı kültür ve disiplinlerde kendine has değerlendirmelere mazhar olmaktadır. Ayrıca ağaçlar doğası gereği yaradılıştan ateş, toprak su vb. maddeler ile aynı kutsallık seviyesinde görülmektedir. Özellikle Alevi Bektaşî kültüründe ardıc ağacının özel bir yeri olduğu ifade edilebilir. "Bektaşilerde ardıc ağacında olduğu gibi; onlar tarafından saygı gören bir türbenin/yatırın adı da "Dedecik Ardıc" tır ("küçük kutsal ardıc")" (Boratav, 2012, 32). Alevi Bektaşî öğretisinin temel taşları olan Hacı Bektaş Veli ve Hızır Nebi'nin konaklama alanı olarak ardıc ağacını seçmeleri, bu disipline dahil toplumların seçilen ağaca manevi değerler yüklemesi ve yakınlık hissetmesi durumunu oluşturarak gerek inanışlarında gerekse kültürlerinde önem arz ettiğine işaret etmektedir.

Jung, ömrünün çoğunu arketipleri araştırmaya adanmıştır. Hızır'a yüklenen anlam ise bir bakıma Jung'un arketipleri ile bağlantılı biçimde karşılığını bulmaktadır. Jung'un tanımlayabildiği arketipler arasında doğum, yeniden dünyaya gelme, iktidar, büyü, kahraman, hilekâr, tanrı, cin, yaşlı bilge kişi, toprak ana, dev, ağaç, ay, rüzgâr, ırmak, ateş gibi sayısız doğa nesnesi olmasının yanında hayvanlar, silah ve yüzük gibi insan yapımı nesnelere bulunmaktadır (Hall-Nordby, 2016, 38). Jung'un önemli arketiplerinden olan yaşlı bilge adam, bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgi gibi nitelikleri yansıtırken diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özellikleri temsil etmektedir. Bu da yaşlı bilge adamın "ruhsal" karakterini yeterince ortaya koymaktadır (Jung, 2005, 91).

Arkaik toplumlardan itibaren arketiplerle din iç içe ilerlemiştir. Jung da arketip kavramına dini bakış açısı yüklemiş ve gelişiminde dinin etkisi üzerinde durmuştur. Arketiplerin şekillenmesi ve anlatılara yansımaları sırasında din kadar sinema da arketipleri toplumun inançları çerçevesinde seçmektedir. Örneğin Türk sinemasında ve animasyon filmlerinde Yaşlı Bilge Adam *Hızır* benzeri tiplerde beyaz sakallı, inançları güçlü kişilerdir. Bu anlatıda da *Hızır*, Jung'un yaşlı bilge adam arketipi bağlamında yol gösteren, yardım eden konumundadır.

Şekil 3'de içsel anlam veya içeriğe bakıldığında: "Şamanizm'de orman, bütünü ile bir kült sayıldığı gibi bazı ağaçlar da ayrıca takdis edilirdi" (Demirel, 2015, 104) sözünden yola çıkmak gerekmektedir. Alevi Bektaşî kültüründe de güvercin, doğan, aslan, ceylan vb. temalar kendi karşıtlarını yanında barındırsa da ardıc ağacı taraflılıktan uzak daha çok bir yol, bir hoşgörü sembolü gibi değerlendirilmektedir. Bu disiplin maddi dünya ile manevi dünya arasındaki bulanık çizgileri ardıc ağacı üzerinde kabul etmektedir (Duran, 2010, 206-209).

Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan filminin açılış sahnesinde görülmekte olan ardıc ağacı zamandan, mekândan bağımsız, hayatın kaynağı olan suyu dallarından veren, Hünkâr Bektaş ve Hızır gibi önde gelen liderlerin evi olarak görülmektedir. Konuya bilinç açısından bakıldığında "Bilinçteki ruh dışı içeriklerin en önemli kaynağı çevresel etkiler; yani duygusal algılardan oluşmaktadır. Ancak bunun yanında bellek ve yargı yetisi gibi içerikler ruh içi (*Endopsişik*) kapsamına giren içeriklerden oluşmakta ve güçlerini başka kaynaklardan almaktadır. Bilinçteki içeriklerin bir üçüncü kaynağını ise ruhun karanlık dünyası; yani bilinçdışı oluşturmaktadır" (Jung, 1992, 50). Ardıc ağacı da animasyon film anlatısında cennetin girişindeki ağaç olarak bilinçdışına girişte bulunan sınırı temsil etmektedir.

Velayetname'de Hünkâr Bektaş'ın Hırka Dağı'nda ardıc ağacının altında dua ettiğiinden ve ağacın onu koruduğundan bahsedilmektedir. Diğer yandan inanışta ardıc

ağacının dalları zemzem pınarı (Duran, 2010, 70) olarak görülmektedir. Filme daha başlarken ağacın bütün ışıltılı özellikleri, kutsiyeti, sembolik anlamı ve Alevi Bektaşî geleneğindeki yeri kültürel kodlarla donatılarak izleyiciye sunulmaktadır.



Şekil 4: Kırklar Meclisi

Şekil 4’de birincil veya doğal anlam: Kadınli erkekli kalabalık bir grubun, saz eşliğinde bir ritüel gerçekleştirdiklerinde ve iki kişinin birbirine olan saygılarını grup önünde pekiştirdiklerinde görülmektedir.

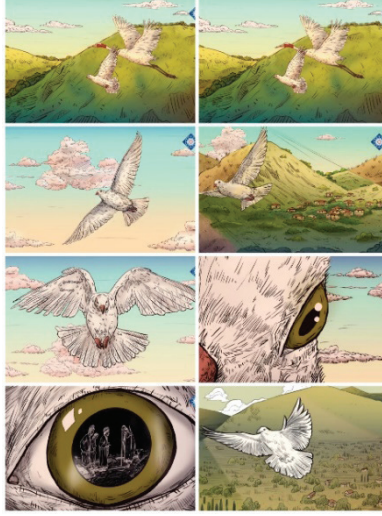
Şekil 4’de ikincil veya uzlaşım sal anlam: *Kırklar Meclisi* şahitliğinde Hacı Bektaş Veli’nin gönül rahatlığı içinde Hızır Nebi ile karşılıklı tavaf ta bulunması ve kendini ona denk saymasında görülmektedir. *Kırklar Meclisi*, Alevi Bektaşî öğretisinde şahitlik ve onay mertebesidir. Şekil 4’te de Hacı Bektaş Veli ve Hızır Nebi’nin birbirlerine içten duydukları saygıyı karşılıklı semah ile *Kırklar Meclisi*’nin şahitliğine sunması resmedilmektedir.

Alevilerin ve Bektaşilerin çıplak ayak ve başları açık vaziyette fiziki ziynet ve manevi benlikten uzaklaşarak *Kırklar Meclisi*’nin inancına atfen semah dönmesi ile üryan ve arınmışlık dile getirilmektedir. “Bu mitte yaratılışın gerçekleştiği nokta, *Kırklar Meclisi* ve semahıdır. *Kırklar*, *Güruh-u Naci* mitinde bahsedilen seçilmiş güruhtur. Semahları sırasında insan yaratılmıştır. *Güruh-u Naci*’nin özüne tanrısal öz katılarak insan var edilmiştir” (Sivri-Kuşça, 2014, 193).

Şekil 4’de içsel anlam veya içeriğe bakıldığında: Aleviliğin kendine özgü tasavvufi anlayış ve genel prensipleri göze çarpmaktadır. Hak-Muhammed-Ali kabuluyle bağlantılı biçimde somut algılardan biri *Kırklar Meclisi* konusundaki anlatılardır. Alevi-Bektaşiler Hz. Muhammed’in miraca bedenlen çıktığını kabul etmekte ve bu olayı kendilerine özgü menkıbevi anlatım tarzıyla dile getirmektedir (Sarıkaya, 2017, 15). Alevi Bektaşilik kültüründe bu başlangıç Hızır, Hacı Bektaş Veli birlikteliğinin bir başlangıç noktası olup karşılıklı birbirlerini tavaf etmelerinin de birbirlerine olan hürmetlerinin bir göstergesi olduğu söylenebilir. Öte yandan *Kırklar Meclisi* Alevi Bektaşilik kültüründe ilk cem olarak görülmektedir. *Kırklar Meclisi*’nde dönülen semah da maneviyatlardan arınmayı ifade etmektedir.

Bektaşiliğin tasavvufi yapısının merkezinde, Dört kapı-kırk makam anlayışı yer almaktadır. Dört kapı, Hünkâr Bektaş Veli’nin kâmil insan olma öğretisi olarak tanımlanmaktadır (Kaplan, 2007, 169-170). Dört kapıdan kastedilen Bektaşiliğin dayanmış olduğu dört temel esastır. Bunlar; şeriat, tarikat, hakikat, marifettir.

Şeriat kapısı mensupları şeriata ve Ehlibeytin yoluna uymaktadır. Tarikata girenler tarikat yolunun gereklerine uymak zorundadır. Hakikat kapısının mensubu, evrenin sırrını öğrenmekte, marifet kapısının mensubu ise nefsinin masivadan temizlemektedir (Ocak, 1989, 373). Kırk kavramının Bektaşilikteki önemine animasyon filminde sıklıkla vurgu yapılarak bu öğretinin ön plana çıkarılırken kırk anlayışı yerleştirilmektedir.



Şekil 5: Güvercin Formunda Hünkâr Bektaş Veli

Şekil 5'de birincil veya doğal anlam: *Kırklar Meclisi*'nden sonra Hacı Bektaş Veli ve Hızır Nebi'nin güvercin ve leylek formuna girerek Horasan'a doğru yola çıkmalarıdır. Horasan'da kaynayan kazanın başında Rum diyarında kötü olayların olduğuna ve müdahale edilmesi gerektiğine karar verilir ve Hızır Nebi, Hünkâr Bektaş'ı Rum diyarı için görevlendirir.

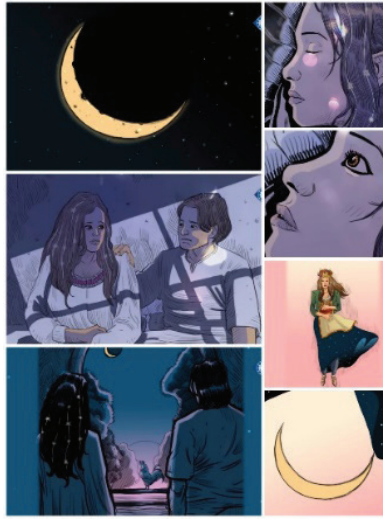
Şekil 5'de ikincil veya uzlaşım sal anlama bakıldığında: Saflık ve temizlik manasına gelen güvercin ile bilgelik ve bereket anlamına gelen leyleğin yolculuğu, bahsedilen erdemlere ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Bektaşî menkıbesinde Hacı Bektaş Veli güvercin ve şahin suretlerinde görünür (Eröz, 1990, 405). Alevi Bektaşî öğretisinde, don değiştirme denilen ölümden sonra özellikle iyi ve kutsal ruhların kuş suretine girdiğine inanılmaktadır. Bu bağlamda Alevi Bektaşîlik öğretisinde İslamiyet'in diğer öğretileri ile örtüşmeyen kısım, ruhun mahşer gününü arafta beklemek yerine farklı formlarda dünya üzerinde geçirdiğine olan inançlarıdır. Bedenin geçici bir konak gibi algılandığı ve asıl olan ruhun, ikinci beden bir hayvan ile eşleştirilmesi, bu öğretilerde hayvanlara da farklı anlam ve kutsallıklar katıldığını göstermektedir.

Şekil 5'de içsel anlam veya içeriğe bakıldığında: Alevi folklorunda güvercinin önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Hacı Bektaş Veli'nin güvercin formunda görülmesi, güvercin donunda kendisini Rum diyarının erenlerine gösteriyor olması *Velayetname*'de de anlatılmaktadır. Hatta Pir Hacı Bektaş Veli'nin güvercin donunda belirginleşmesi, Aleviliğin ezeli geçmişinin arkasında yatan bir şifre olarak da görülmektedir. "Don değiştirme yaklaşımı ruhun, yeryüzü yolculuğu sırasında farklı bedenlerde gezmesi biçiminde tasavvur edilmektedir" (Mélakoff, 2010, 272). Ruhun beden değiştirmesi yaklaşımı, Alevilikte, "Sır" olarak telakki edilmekte ve "Ali sırrı, Sırr-ı Muhammed ve Ata sırrı" biçiminde zikredilebilmektedir (Ocak, 2002, 191-192).

Don değiştirme aynı zamanda, "kahramanların kendilerini saklayabilmeleri veya koruyabilmeleri amacıyla bir yaratık, insan, hayvan veya bitki suretine dönüşmesi şeklindeki evrensel bir motif" şeklinde de tanımlanmaktadır (Ögel, 1995, 133).

Don değiştirme (*Metamorfoz*) üstün ve kutsal kişilere özgü bir özellik olarak animasyon filminde de Alevi Bektaşı geleneğinde olduğu gibi Hacı Bektaşı Veli'nin güvercin donunda Anadolu'ya gelmesi şeklinde görölmektedir.

Cebrail, Mikail, İsrail ve Azrail gibi meleklerin de güvercin ilahisinde yer aldığı biçimiyle, güvercin ve doğan gibi iki kuş türünün donuna bürünerek insanlığa Hz. Muhammed'in merhametli ve büyük bir insan olduğu gerçeğini göstermek amacıyla geldikleri ifade edilmektedir (Tařđın-Atay, 2017, 115-126). Burada güvercin, uysal, uyumlu, mütevazı, saygınlığa sahip, vakarlı ve sakin oluşu ile anlatılmaktadır. Güvercinin bu özellikleri animasyon filminde de Bektaşı geleneğine özgü yansıtılarak Hacı Bektaş güvercin donunda hareket etmekte (Tařđın-Solmaz, 2012, 108) ve yardıma ihtiyacı olan Rum diyarındaki insanlara yardım etmek için uzun bir yolculuk yaparak Rum diyarına gelmektedir.



Şekil 6: Kadıncık Ana'nın Rüyası

Şekil 6'da birincil veya doğal anlam: **İdris Eren'in eşi** Kutlu Melek, Fatma ya da Kadıncık anadır. Kadıncığın rüyasında gökyüzü etek olurken bu eteği Kadıncık giymekte ve göğün ayı bu etekten içeri girmektedir. Sonrasında Kadıncık, uyandığında gördüğu düşü "Hayır olsun" diyerek İdris'e anlatmaktadır.

Şekil 6'da ikincil veya uzlaşımsal anlamda: Alevi ve Bektaşı toplumsal yapısında kadının konumunun önde gelmesinin Alevi ve Bektaşı öğretisine dayandığı anlaşılmaktadır. Hacı Bektaş Veli tarafından yaratılan Kadıncık Ana'dan bugüne gelen kadınların yaşamları hep mücadele üzerine kurulmuştur. Alevi ve Bektaşı kadınlarının önünü açan Alevi öğretisi olmaktadır çünkü Alevi öğretisine göre kadın dünyadır, doğurandır. Onu yaratan da doğurgan yaratmıştır. Bu nedenle Alevi inanç sistemi içinde kadın ve erkek yaşamın her alanında yan yana durmaktadır (Seyman, 2004, 66). Kadıncık Ana, Kutlu Melek ya da Fatma Ana ve diğer sahip olduğu isimlerle her öğretide olduğu gibi bu öğretinin de kadın başkahramanıdır. Hacı Bektaş Veli'nin kerametlerini Kadıncık Ana'ya iletteğine inanılmaktadır.

Eröz, Kadıncık Ana'nın anlatı içinde verilen rüyasını, İdris Hoca'nın bu rüya ile ilgili yorumunu da katarak řu ifadelerle aktarmaktadır. "Güneş peygamberlerdir, Ay, eren, senden bir çocuk dünyaya gelecek, erenlerden olacak" (Eröz, 1990, 399). Toplumu oluşturan kadın ve erkek, cinsiyet yapıları gereği karşı cinsten ziyade kendi cinsi ile daha yakın ve paylaşımcıdır. Her disiplin, inanç, öğreti, kültür kadına da erkeğe de gerekli özeni göstermekte, özellikle kadın bireye anlatıyı iletmekte, başka bir

kadını örnek ya da öncü gösterme eğilimine yönelmektedir.

Şekil 6'da içsel anlam veya içerik olarak Kadıncık Ana'nın tek başına bir karakter olmak dışında kendine addedilen diğer sıfatlarla (Ebe, Pir Ana, Bacı, Fatma Ana) birlikte öğretici içerisinde birden fazla kadını temsil ettiği söylenebilir. Kadının öğretici içindeki yerinin önemini ve kişisel değerini daha iyi açıklamak için üzerine insanüstü yetenekler anlatılmaktadır. Kadıncık Ana ile İdris aile yapısının saf ve temizliğini göstermektedir. Kadıncık Ana'nın Hacı Bektaş Veli'yi karşılayan ilk kişi olması öğretide kadının, erkek ile ayrımı yapılmaksızın yüce olduğunu göstermektedir. Alevi Bektaşî kültür inancına göre Hacı Bektaş Veli Sulucakarahöyük'e geldiğinde onu ilk karşılayan Kadıncık Ana'ya, aslında gökyüzünü etek olarak giydiği rüyasında onun geleceği müjdelenmiştir.



Şekil 7: Ay ve Güneş Sembolleri

Şekil 7'de birincil veya doğal anlamda: Film içerisinde ay ve güneş bazen de onları niteleyen imgeler sıklıkla görülmektedir. Film, gecenin oluşunu ay ile günün doğuşunu güneş ile vermektedir. Ay, Kadıncık Ana'nın rüyasında gökyüzünün etek olup o eteği giymesi ve eteklerinden içeri ayın girmesi şeklinde görülmektedir. Güneş ise Hacı Bektaş Veli'nin kolyesinde yer alarak dikkat çekmektedir.

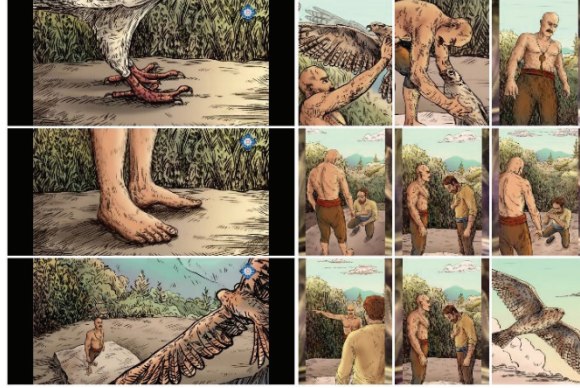
Şekil 7'de ikincil veya uzlaşım sal anlam: Alevi ve Bektaşîlerin gökyüzüne önem verdiği ne işaret etmektedir. Çünkü güneş, ay, yıldızlar gibi gökyüzü cisimleri Alevi öğretisinde farklı anlamlara gelmektedir. Örneğin güneş Hz. Muhammet, ay Hz. Ali, zühre (çoban yıldızı) ise Hz. Fatma olarak kabul görmektedir (Eröz, 1990, 375). Ay ve güneş inanç öğretilerinin tamamının içinde kendine yer bulan ve sonsuz anlamlar yüklenen imgeler olduğu da söylenebilir. Bu imgelerden güneş, peygamberliği simgelemesinden dolayı kutsal kabul edilmektedir. Anadolu Aleviliği'nde ailenin büyük bireylerinin sabah erken saatlerde, güneşin doğuşuna şükür ve secde ederek onu kutsadıkları ve beraberinde dua ettikleri görülmektedir (Aksoy, 2011, 69).

Çağlar boyu oluşan din, felsefe ve kültür öğretileri gök cisimlerine farklı anlamlar (tanrı, peygamber, gelişmiş ırklar vb.) yükleme gerekliliği duymuştur. Güneş görülüp hissedilebilen en belirgin öğe olmasından dolayı öğretilerce en kutsal, en güçlü vb. yüksek değere sahip olarak görülürken, ay ise güneşin yokluğunda kısmen de olsa güneşin yerini tamamlayan, yol gösteren, kötülöklere karşı koruyan, zor durumdan çıkmayı sağlayan nesneyi tanımlama aracı olarak değerlendirilmektedir.

Şekil 7'de içsel anlam veya içerik olarak güneş sembolünün Alevi Bektaşî öğretisi içerisinde peygamberlik simgesi olması sebebiyle Hz. Ali ya da Hz. Muham-

met zaman zaman da Hacı Bektaş Veli için kullanıldığı görülmektedir. Ay ise güneşten farklı olarak değişikliklere bürünebilmesi ve Alevi Bektaşî öğretisinde değerli kişilerin kendilerini değiştirmelerini sembolize etmek için kullanılmaktadır. Güneşin doğup batması ve sabit şekli ile biricik olması onu ışığın; yani doğrunun tek kaynağı yapmaktadır. Bunun tersine ay, güneşin olmadığı saatlerde ortaya çıkarak yol gösterici ve ışık kaynağı olma özelliğini güneşten geçici olarak devralmaktadır (Akbalık, 2016, 11-12).

Mitolojik anlatılarda da güneşe yücelik atfedilerek her zaman kutsallık ve tanrısallık ile bağdaştırılmaktadır. Zaman içinde birçok dinde bu mitolojik anlatıların etkileri görüldüğü gibi Alevi Bektaşî geleneğinde de geçmişten gelen bu bağlılığın izleri görülmektedir. Örneğin Hacı Bektaşî Veli'ye Alevi Bektaşî kültüründe ölümden sonra bir kült haline gelen güneş ile özdeşleştirilerek ululuk atfedilmektedir. Alevilik kültüründe yer alan Hz. Ali kültüründe Hacı Bektaşî Veli'nin Ali sırrı taşıdığı inancı da Güneş inancı anlayışında öne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu öğretinin temelinde yatan Hz. Ali ideolojisi Hacı Bektaşî Veli üzerinden iyilik, doğruluk, ululuk gibi öğretilerle ay, yani ikinci ışık kaynağı ile film aracılığıyla geleneksel anlatılara bağlı biçimde izleyiciye aktarılmaktadır.



Şekil 8: Hünkâr Bektaş'ın Hacı Doğrul ile Karşılaşması

Şekil 8'de birincil veya doğal anlam: Hacı Bektaş Veli'nin güvercin formunda Horasan'a oradan da Hızır Nebinin görevlendirmesi ile Sulucakarahöyük'e ve Rum diyarına doğru yola çıkmasıdır. Sulucakarahöyük'te erenler onun gelişinden rahatsız olarak eren Hacı Doğrul'u görevlendirmekte ve Doğrul da "doğan" formunda güvercinin yanına gitmekte, güvercin insan formuna dönüşmektedir. Hacı Bektaş Veli doğanı boğazından yakalarken Hacı Doğrul tekrar insana dönüşmekte ve özür dilemektedir. Hacı Bektaş Veli, "Ey Doğrul, er, erin üstüne böyle gelmez. Siz, bize zalim kılığında geldiniz, biz size mazlum kılığında; eğer güvercinden daha mazlum bir yaratık bulsaydık onun donunda gelirdik" diyerek erenlere gelişini bildirmesini istemektedir.

Şekil 8'de ikincil veya uzlaşım sal anlamda: Öğreti folklorunda beyaz güvercin, barışın ve saflığın bir sembolü olarak görülmektedir. Filmdeki mizansenlerde Hacı Bektaş Veli'nin saflık, temizlik sembolü olarak yola çıkışı, erenlerin güvercin tercihine "doğan" şeklinde cevap vermesi, Hacı Bektaş Veli'nin durumunun ve uzlaşım talebinin ilk etapta erenler tarafından kabul edilmemesi ikincil veya uzlaşım sal anlamaya yöneliktir. Erenlerin planında Hacı Bektaş Veli'yi güvercin formunda yakalayıp yok etmek sorunları çözecekken Hacı Bektaş Veli'nin insan formunda doğanı yakalayıp affetmesi güvercin formundaki iyi niyet ve saflığın devamı olarak görülmektedir.

Şekil 8'de içsel anlam veya içerik; Hacı Bektaş Veli'nin güvercin donunda Anadolu'ya geldiği film içinde de yer almaktadır. "Alevî-Bektâşî inanç sisteminde

başta Hacı Bektaş Veli olmak üzere önde gelen inanç önderlerine mitolojik bir hüviyet kazandıran don değiştirme motifinde karşımıza çıkan kuş türlerinden biri de güvercindir” (Karayel-Albayrak, 2020, 442). Alevi Bektaşî öğretisinde kuş betimlemelerine özgü biçimde doğan ve güvercin doğadaki karşılaştırmaları da göz önüne alındığında güçlü-zayıf, av-avcı, iyi-kötü gibi karşıtlıkları barındırmaktadır. Erenlerin Hacı Bektaş Veli'nin yolunu kapatmaları, Rum diyarında erenlerin de zulme ortak olduğunun bir göstergesi olduğu ve doğan sembolü ile Hacı Bektaş Veli'nin yanına gidilmesinin kötü niyetin bir göstergesi olduğu söylenebilir. Hacı Doğrul'un, Hacı Bektaş Veli'yi yok edememesi ve onun gücüne boyun eğip erenleri bir araya toplaması, Hacı Bektaş Veli'nin birleştiriciliği ve bu birleştiriciliğin kaynağının gücü oluşuna bir işaret olarak kabul edilmektedir. İçsel anlam bağlamında erenler gibi kerametleri adlarında saklı bir grup gibi oluşumlar bile zulmün normalleşip kabul edilebilir olmasına göz yumabilir hatta zulmü sonlandıracak ögelere karşı koyacak kadar yolun şaşırılmış olmuştğunu gösterir.



Şekil 9: Gözcü

Şekil 9'da birincil veya doğal anlam: Film içerisinde “Gözcü” baykuş formunda görülmektedir. Anlatıda şehri, erenleri, hayvanları ve Hacı Bektaş Veli'nin etrafında toplanıldığında herkesi gözlemleyen konumundadır.

Şekil 9'da ikincil veya uzlaşımsal anlam: Alevi Bektaşîlik öğretisinin temel ibadeti olarak kabul görülen cem törenlerini ve tasavvufi anlamları içermektedir. Cem töreni sırasında farklı görevler alan on iki hizmetli bulunmaktadır. Bunlardan biri de gözcüdür. Cem sırasında düzenden sorumlu olan gözcü önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle cem sırasında gözcü hizmeti ve duası verilmektedir (Dönmez-Çelik, 2018, 13). Baykuşun, fiziksel yapısı gereği geniş görüş açısı ve gece görüşü ile herhangi bir öğretilde gözcülük görevini yerine getirenleri tasnif etmek için ideal bir sembol olduğu söylenebilir. Ruhu temiz olanların kuş formunda yeniden dirileceği inancına sahip olan Bektaşî öğretisi, güvercinin saf ve temizliğini, leyleğin bilgeliğini, doğanın yırtıcılığını tasnif ettiği gibi baykuşun da dikkatli oluşu ve gözlem yeteneğini de öğretisinde kullanmıştır.

Şekil 9'da içsel anlam veya içeriğe bakıldığında: Alevi Bektaşîlik öğretisinde cem sırasında gözcü, iyi- kötü, doğru-yanlış ihtiyaç sahipleri ve hayır sahiplerini görüp ayırt etmesi gereken on iki hizmetten birini üstlenen kişidir. Gözcü, öte yandan en yetkin konumdaki Pir (dede) ile öğreti üyeleri arasında köprü görevi de gören bir vazifeye sahiptir (Bulut, 2010, 563). Gözcü, gerek hayat tecrübesi gerekse bilgi birikimi ile öğreti içerisindeki bireylerin birbirlerinin eksiklerini tamamlama ve fazlalıklarından kurtulma terasisine yön veren, cem ayinine katılanların öğretinin kültürünü öğretilerinde katkı da bulunan önemli görevlilerden biridir.



Şekil 10: Hacı Bektaş Veli'nin Erenler ve Sohbeti

Şekil 10'da birincil veya doğal anlamda: Hacı Bektaş Veli'nin Sulucakarahöyük'teki kadın, erkek, erenler ve hayvan olmak üzere onun şehre gelişinin nedeni yanında aslan ve ceylanın hikâyesini merak eden herkesi topladığı görülmektedir. Bektaş önce herkesin onu göreceği yüksek bir yere çıkarak kendini tanıtmaktadır. Sonra Sulucakarahöyük'te dut ağacının dibinde aslanın ceylanı neden yemediğini ve ceylanın aslandan neden kaçmadığının hikâyesini anlatır. Erenler de ona niyaz etmekte ve gaibe karışmaktadır.

Şekil 10'da ikincil veya uzlaşım sal anlamda: Hacı Bektaş Veli öncelikle kendisini ataları ve hocaları ile beraber tanıtarak dinleyenlere hitaba başlamaktadır. Atalarının isimlerini vererek Hz. Muhammet Peygamber'in soyundan geldiğini, Hoca Ahmet Yesevi öğretisini aldığını ve Muhammet yolunda Ali'nin izinde gittiğini anlatmaktadır. Kendini tanıtmaya erenlerin güvenini kazanmasını ve ona biat etmelerini sağlamaktadır.

Şekil 10'da içsel anlam veya içerikte: Hacı Bektaş Veli kendini tanıtırken atalarından hocalarından ve müritlerinden söz etmektedir. Bu söylem Hacı Bektaş Veli'nin yeni geldiği Rum diyarında dikkat çekme ve kendini dinletmeye devam ettirme çabasının bir yansıması olmaktadır. Nitekim erenlerin Alevi Bektaşilik öğretisine onayı *la feta illa ali la seyfe illa Zülfikar* söylemi ile olurken bu aynı zamanda Hz. Ali'nin öğretisi kadar gücüne de biat ettiklerinin bir göstergesidir ve erenlerin gaibe karışması ise yörede söz hakkının tamamen Hacı Bektaş Veli'ye geçtiğine işaretler.



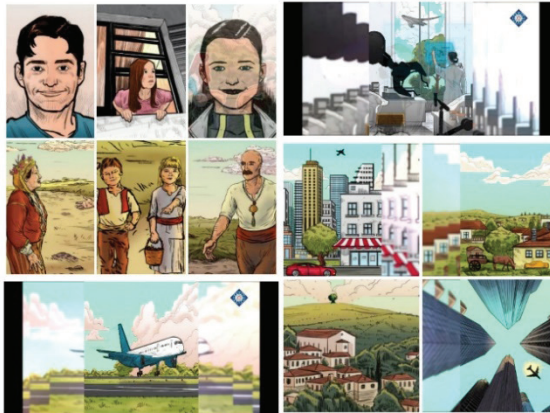


Şekil 11: Aslan ve Ceylan

Şekil 11’de birincil veya doğal anlamda: Normal şartlarda zıt özellikteki iki canlı, halk imgelemine göre birbiriyle bir araya gelemeyecekken, uyum içinde birlikte yaşayabilmektedir (Melikoff, 2010, 145). Sulucukarahöyük’te de aslan ve ceylan yan yana durmaktadır. Aslan, ceylanı yememekte, gelen geçen insan hayvan herkes uzunca bir süre neden aslanın ceylanı yemediğini ve ceylanın aslandan neden kaçmadığını merak etmektedir. Hacı Bektaş Veli’nin gelişiyle sebebini herkes öğrenmektedir.

Şekil 11’de ikincil veya uzlaşım sal anlamda: Hacı Bektaş Veli kendi ifadesiyle “incinsen de incitme” hayat felsefesi ile öğretisini tanımlamıştır (Yılmaz, 2018, 40). Hacı Bektaş Veli’nin yeni öğreti ve disiplin oluşumunda bilim, saygı, hak, eşitlik, insan sevgisi merkezli yeni bir yaşam disiplini oluşturup, bu yeni öğretinin insan odaklı kurgusunu dostluk, barış ve adalet çerçevesinde toplumun her kesimini zengin-fakir, güçlü-güçsüz gözetmeksizin içine alarak kurumsallaştırdığı görülmektedir. Filmde de bu öğreti Hacı Bektaş Veli tarafından izleyiciye aktarılmakta ve yaşam felsefesi olarak sunulmaktadır.

Şekil 11’de içsel anlam veya içerikte: Hacı Bektaş Veli, Rum diyarının sorunlarını çözüme ulaştırarak halkın her kademesine huzur getirecek bir öğreti ve disiplin geliştirmektedir. Bu disiplini çok net bir örnekle vermek amacıyla toplumda korku ve güç temsili aslan ile narinliğin, zarafetin, ürkekliğin temsili olan ceylan, Hacı Bektaş Veli’nin iki yanına konumlandırılmıştır. Anlatının kalanını, dinleyicinin anlatının buraya kadar ki olan kısmından kendisinin öğrendiği anlaşılmalıdır. Aslan ve ceylan, Hacı Bektaş Veli geleneğinde hoşgörüyü temsil etmektedir. Bu anlatıya göre güçlü ve güçsüz bir arada yaşamaktadır.



Şekil 12: Geçmiş ve Şimdi

Şekil 12'de birincil veya doğal anlamın: Filmin anlatısı içinde geçmiş ve bugünün kıyafetlerini giyen insanlar olduğu görülmektedir. Yine eski ve yeni yapıların olduğu bununla beraber teknolojik gelişmelerin yaşandığını anlatan görseller kullanılmaktadır.

Şekil 12'de ikincil veya uzlaşım sal anlamda: Kullanılan görsellere bakıldığında geçmişte de şimdi de Alevi Bektaşî öğretilerinin devam ettiğine dikkatin çekilmesinin amaçlandığı görülmektedir. Öğretinin lideri Hacı Bektaş Veli ve Hızır Nebi'nin ölümü ya da yok oluşları ile alakalı bir kısım bulunmaması bu topluma dâhil bireylerin öğretinin esaslarına bağlı kalarak Hacı Bektaş Veli'yi anlayabileceklerini açıklamaktadır. Teknolojik gelişmeler ve yeni binalar görsele eklense dahi yeşillik içerisindeki ardıc ağacı yine kendine yer bulmuştur. Bu da Hızır Nebi ve Hacı Bektaşî Veli'nin hala birlikte olup bu toplumu gözlemeyi bırakmadıklarının ifadesidir.

Şekil 12'de içsel anlam veya içeriğe bakıldığında: Alevi Bektaşî öğretilerinde asıl olanın günün şartlarına göre değil zaman, mekân fark etmeksizin bireyin tutum ve davranışlarında olduğuna dikkat çekilmektedir. Ayrıca zaman ve mekân kavramından bağımsız olarak bireyin öğretinin temel prensipleri olan “incinsen de incitme”ye bağlı kalarak yaşaması gerektiğini anlatmaktadır.

Sonuç

Dünden bugüne Anadolu kültürel değişim ve kırılmalara sahne olmuştur. Mevcuttaki kültür anlayışlarında gerek göçler gerekse kitlesel etkileşimler, kültürel değişimler ve disiplin çeşitliliğini oluşturmuştur. Bu kültürel çeşitlilik sanatın her dalında kendine yer bulduğu gibi sinema anlatılarında da zengin bir kaynak olarak yerini almıştır. Özellikle içerisinde fantastik öğeler barındıran anlatılar, animasyon film üretim olanaklarıyla izleyiciye iletilmek istenen mesajın daha anlaşılabilir ve daha estetik olmasına olanak sağlamıştır. Geçmişin hikâye anlatıcısı görevini üstlenen sinema, anlatılarını hem görsel hem de işitsel olarak sunarak izleyiciyi yakalamaktadır. Özellikle çocuklar ekran karşısında bu yeni hikâye anlatıcısı tarafından gönderilen bütün iletiyi olduğu gibi almaktadır.

Çalışmanın problemi bağlamında *Hünkâr Bektaş Aslan ve Ceylan* filmi, Erwin Panofsky'nin geliştirilmiş olduğu, “doğal anlam”, “uzlaşım sal anlam” ve “içsel anlam” a göre analize tabi tutulmuştur. Analiz sonucunda film anlatısı içinde Alevi Bektaşî öğretilerine ait Cem ayini, *Kırklar Meclisi* vb. oluşumların ve çeşitli sembollerin yoğun olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. Ayrıca bu kültüre ait olan hayvan figürlerine (güvercin, doğan, baykuş vb.), ağaç çeşitlerine (dut, ardıc) manevi değerler yüklediği gözlemlenmiştir. Bir diğer çıkarım, Alevi Bektaşî öğretisinin saygı ve insan sevgisinin merkezde olduğu özellikle eşitlik ile adalet olgularının önemli bir yer kapladığı kültüre ait kodlarla aktarıldığı görülmüştür. Bu bağlamda Alevi Bektaşî kültürünün animasyon sinema sanatı ile görsel ve işitsel zenginlik içinde işlendiği gözlemlenmiştir.

Alevi Bektaşî öğretisiyle ilgili çıkarımlara daha detaylı bakıldığında, doğa ile birliktelikte hayvanlara yüklenen anlamlar gibi ağaçlara da farklı anlamlar yüklediği anlaşılmaktadır. Örneğin ardıc ağacı kutsal görülen ağaçlardan biridir. İnanişâ göre Hırka Dağı'nın eteklerinde yer almakta ve dallarından İslami inanişâta büyük önem teşkil eden zezem suyu akmaktadır. Film anlatısı içinde ardıc ağacından sıkça bahsedilirken Hacı Bektaş Veli ve Hızır Nebi'nin orada konakladıkları vurgulanarak öğretinin iki önde gelen ismi ile ağacın kutsallığı artırılmaktadır.

Kırklar Meclisi, Alevi Bektaşî öğretilerinde Hz. Ali'nin kadınlı erkekli kırk kişi ile gerçekleştirdiği ilk ibadet olarak kabul görmektedir. Film anlatısı içerisinde *Kırklar Meclisi*'nin toplanıp Hacı Bektaş Veli ile Hızır Nebi'nin semah yaparak arınışlıklarına vurgu, bu öğretinin en önemli ibadeti olarak öne çıkarılmaktadır.

Öğreti içinde önem teşkil eden bir diğer olgu ise hayvanlardır. Bu öğreti içinde insanın ölümden sonra bir hayvan donunda (kılık) yaşamaya devam edilebileceğine inanılması, hayvanları kısmen kutsal yapmaktadır. Bir Bektaşî'nin yolda yürürken böceğe basmamaya dikkat etmesi gerektiği örneği ve yine ruhu temizlerin kuş donunda yaşamaya devam edeceği öğretisi, hayvanlara yüklenen değerlerin bir kanıtı olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda film anlatısında beyaz güvercin, leylek, doğan, baykuş vb. kuşların doğal yaşamındaki sahip olduğu özellikler, inanışın içerisinde farklı gereksinimler ile özdeşleştirilmiştir. Özetle Alevi Bektaşî inancının ve geleneğinin animasyon film anlatısı çerçevesinde görsel işitsel teknolojinin özellikleri kullanılarak aktarılması ile bir öğretinin yaşatılması sağlanmaya çalışılmıştır.

Kaynaklar/References

- Abalı, Nefise. "Türkiye'de Animasyonun Dünü ve Bugünü". *Aylık Bilişim Kültür Dergisi*, 147, 2012, 106-113.
- Akbalık, Esra. "Alevi-Bektaşî Şiirinde Ay ve Güneş Sembolizmi". *Türkiyat Mecmuası Dergisi*, 26 (1), 2016, 1-13. <https://doi.org/10.18345/Tm.50463>
- Aksoy, Mustafa. "Türk Kültüründe Alevilik". *İstanbul Journal Of Sociological Studies*, 24, 2011, 65-73.
- Akyürek, Engin. *Erwin Panofsky ve "İkonografi ve İkonoloji Üzerine"- Bilime Adanmış Bir Yaşam*. İstanbul: Alfa Yayıncılık. 1995.
- Alıcı, Birgül. "Türkiye'de Animasyon Sineması Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19/37, 2021/1, 53-78.
- Alıcı, Birgül. *Türkiye'de Modernleşme ve Animasyon Sineması*. İstanbul: Eğitim Yayınları. 2019a.
- Alıcı, Birgül. "Oral Narrative Tradition In Turkish Cinema: The Sample Of Haci Bektaş-i Veli". *Journal of Turkish Studies* 14/6 (2019b), 2949-2972. <https://doi.org/10.29228/TurkishStudies.36958>
- Arvas, Nevin. "Türk Sineması'nda Hacı Bektaş-ı Veli'nin Temsili". *Hacı Bektaş-ı Veli*. Hzl. Hakan Sarı-Yusuf Koşar. 1.Basım. İstanbul: İhlamur Kitap: 35, 2021, 282-294
- Aslan, Erkan. "Animasyon (Çizgi Film) Tarihine Kültür Aktarımı Açısından Bir Bakış". *Folklor/Edebiyat Dergi*, 2021; 27(108), 2021, 1059-1074. <https://doi.org/10.22559/folklor.1953>
- Aydın, Eda. "Aleviliği Konu Alan Fantastik Bir Film Geliyor: Hünkar Bektaş". 2021. <https://kayiprihtim.com/haberler/sinema/hunkar-bektas-aleviliği-konu-alan-film>
- Balaban, Yüksel. *Canlandırma Filmlerinde Kültür Bağlamında Beden Dilinin Kullanımı. Disney Ve Miyazaki Filmlerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2014.
- Balçoğlu, Semih. *Cumhuriyet Dönemi Türk Karikatürü (1923-1983)*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 1987.
- Boratav, Pertev Naili. *Türk Mitolojisi*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık. 2012.
- Bulut, Halil İbrahim. *Anadolu'da Aleviliğin Dünü ve Bugünü*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları. 2010.
- Coşkun, Melis. *Deniz Bilgin Resminin İkonografik Çözümlemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2015.

- Cömert, Bedrettin. *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: Deki Yayınları. 1995.
- Çebi, Murat Sadullah-Nacaroğlu, Derya. “‘Bir Ses Böler Geceyi’ Filminde Alevi Zihniyetine İlişkin Sinematografik Gerçekliğin Simgesel İnşası». *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 74, 2015, 15-43.
- Çeviker, Turgut. “Ana Çizgileriyle Türk Canlandırma Sineması”, *Güldiken Mizah Kültür Dergisi*, Sayı 8, 1995, 104-112.
- Dağlıoğlu, Aysel-İnce, Metin. “İkonografi Ve İkonoloji Eleştiri Yöntemine Göre Salvador Dalı’nın “Çarmıhtaki Aziz Juan İsa’sı” Adlı Eserinin Analizi”. *Ulakbilge Dergisi*, 6/26, 2018, 945-965. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-06-26-08>
- Daşçioğlu, Kemal. “Alevilik-Bektaşilik İlişikisine Dair”. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, II, 2004, 29-38.
- Demirel, Hamide. *Türk Destanlarının Ana Unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat. 2015.
- Dönmez, Mehmet-Çelik, Hasan. “Alevilikte Cem İbadetine Yüklenen Anlamlar ve Cem İbadetinin Manevi Makamları”. *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MKAD)*, 2/2, 2018, 1-21.
- Duran, Hamiye. “Hünkâr Hacı Bektaş Velayetnamesi”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 55, 2010, 129-138.
- Eröz, Mehmet. *Türkiye’de Alevilik ve Bektaşilik*. Ankara: Başbakanlık Basımevi. 1990.
- Hall, Calvin S.-Nordby, Vernon J. *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*. (çev. E. Gürol. İstanbul: Cem Yayınevi. 2016.
- Hünerli, Selçuk. *Canlandırma Sineması Üzerine*. İstanbul: Es Yayınları. 2005.
- Jung, Carl Gustav. *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*. (çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi. 1992.
- Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*. (çev. Z. A. Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları. 2005.
- Kaplan, Doğan. *Erkânâme I, Alevi-Bektâşî Klasikleri Dizisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 2007.
- Karayel, Salih Emre.-Albayrak, A. “Alevî-Bektâşî İnanç Sisteminde Hayvanlarla İlgili Mitolojik Unsurlar”. *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi*, 5/3, 2020, 438-455. <https://doi.org/10.30622/tarr.777986>
- Kıral, Bilgen. “Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi”. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8/15, 2020, 170-189. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbid/issue/54983/727462>
- Koluacı, İhsan. 2000 sonrası Türk Sinemasında Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anabilim Dalı. 2021.
- Koluacı, İhsan-Cantaş, Azime. “Türk Sinemasında “Hacı Bektaş Veli” Temsilleri”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 106, 2023, 127-146. <https://doi.org/10.34189/hbv.106.007>
- Koçak, Aynur-Koç, Almira. “Kültürel Bellek Mekânı ve Cemevleri: Garip Dede Cemevi Örneği”. *Sosyal Bilimler Işığında Doğa, İnsan, Toplum ve Kültür*. Ed. Mustafa Aça-M. Ali Yolcu. Çanakkale: Paradigma Yayınları, 2021, 97-117.
- Koçak, Aynur-Uğurcan, Fatma Zehra. “Pir Sultan’ın Şiirlerinde Kültürel Belleğin İz-

leri”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 106, 2023, 27-41. <https://doi.org/10.34189/hbv.106.002>

Kozan, Ersin. “*Dijital Sinema Bağlamında Dijital Animasyon Ve Görsel Efekt Teknolojilerinin Türk Sinema Endüstrisinde Yarattığı Dönüşüm*”. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv Sinema Anabilim Dalı. 2021.

Melikoff, Irene. *Hacı Bektaş, Efsaneden Gerçeğe*. (çev. Turan Alptekin), İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2010.

Ocak, Ahmet Yaşar. “Alevî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 2, 1989, 368-369.

Ocak, Ahmet Yaşar. *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları. 2002.

Onaran, Alim Şerif. *Türk Sineması*. Ankara: Kitle Yayınları. 1999.

Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi*. C. II. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 1995.

Panofsky, Erwin. *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar* (çev. Orhan Düz), İstanbul: Pinhan Yayıncılık. 2018.

Ryan, Michael-Kellner, Douglas. *Politik Kamera*. (çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2016.

San, İnci. “Kültür Aktarımı ve Çağdaş Kültür Sorunu İçinde Sanat Eğitiminin Yeri”. *University Journal Of Faculty Of Educational Sciences (JFES)*, 16, 2019, 137-145.

Sarıkaya, Mehmet Saffet. “Alevilik-Bektaşîliğin Tasavvufî Boyutu Üzerine”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 82, 2017, 9-23.

Seyman, Yaşar. “Alevî Öğretisinde ve Toplumsal Yaşamda Kadın”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 32, 2004, 65-78.

Sivri, Medine-Kuşca, Sibel. “Şah İsmail Hatai ve Pir Sultan Abdal Deyiş ve Nefeslerinden Alevî-Bektaşî Kozmogonisi ve Kırklar Meclisi’ne”. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 20 (78), 2014, 179-202. <https://dergipark.org.tr/en/pub/fe/issue/26054/274429>

Taşğın, Ahmet-Solmaz, Bünyamin. “Hacı Bektaş ve Hacı Toğrul Karşılaşması: Güvercin ve Doğan Donuna Bürünme”. *Turkish Studies*, 7 (1), 2012, 105-129.

Taşğın, Ahmet-Atay, Öner. “Hacı Bektaş Veli Velayetnamesini Yeniden Okumak: Macar Turul’u İle Gül Baba’nın Tuğrul’u”, *Sbard-Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 30, 2017, 115-126.

Tükel, Uşun-Yüzgüller. Serap Arsal. *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık. 2014.

Uyanık, Zeki. Son Dönem Türk Sinemasında Alevî Kimliğinin Görünümü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (21), 2014, 42-60. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kdeniz/issue/16854/175350>

Yenidoğan, Ceyhun. “*3 Boyutlu Filmlerin Yapım Süreçleri Ve Türkiye’den Bir Örnek: Kötü Kedi Şerafettin*”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, 2018.

Yıldırım, Ali. “Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi”. *Eğitim ve Bilim Dergisi*, 23 (112), 1999, 7-17.

- Yıldırım, Ali-Şimşek, Hasan. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları. 2016.
- Yılmaz, Hulusi. “Alevi Kimliği Üzerine Bir Değerlendirme”. *Hacı Bektaş Veli Ve Alevilik Bektaşilik Arattırmaları Akademik Çalıştayı, 11-13 Mayıs 2017 Nevşehir Raporu*. *Hacı Bektaş Veli Araştırma Ve Uygulama Enstitüsü*, 2018, 12-16.
- Watts, Steven. “Walt Disney: Art And Politics İn The American Century”. *The Journal Of American History*, 82 (1), 1995, 84-110.

