



TÜRKİYE SİNEMASINDA

ALEVİLİĞİN TEMSİLİ

Doktora Tezi

Şan Ararat HALİS

Eskişehir 2023

TÜRKİYE SİNEMASINDA ALEVİLİĞİN TEMSİLİ

Şan Ararat HALİS



DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Temmuz 2023

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI



ÖZET

TÜRKİYE SİNEMASINDA ALEVİLİĞİN TEMSİLİ

Şan Ararat HALİS

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 2023

Danışman: Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Bu çalışmada, ötekilik kavramı bağlamında Türkiye sinemasında Aleviliğin nasıl temsil edildiği ortaya çıkartılmıştır. Türk sinemasının ilk yıllarından günümüze kadar çekilen ve içeriğinde Aleviliğe dair öğeler barındıran otuz film, örnekleme dahil edilerek nitel içerik analizi yöntemiyle altı kategori altında incelenmiştir. Egemen ideolojinin sembolik inşa stratejilerini devreye soktuğu filmlerde, John B. Thompson'ın *Derin Yorumsama (Depth Hermeneutics)* yönteminden de faydalanılmıştır. Araştırmadaki bulgular doğrultusunda elde edilen sonuçlara göre Aleviliğin Türkiye sinemasında uzun yıllar boyunca temsil edilmediği, temsil edildiği filmlerin önemli bir kısmında ise egemen kimliğin bir parçası şeklinde sansürlenerek yer edindiği açığa çıkarılmıştır. Ötekinin temsilinde sinemanın ideolojik bir mücadele alanı olarak varlık gösterdiği, her bir kimliksel ideolojinin Aleviliği farklı şekilde tanımlayarak, beyaz perdede birbirinden farklı Alevilik temsillerine yol açtığı belirlenmiştir. Alevilik özelinde ötekiliğe odaklanılan bu tezde, ötekinin sinemadaki temsilinde kullanılan yeni bir strateji tespit edilmiş ve bu stratejinin, *Sinetetik Simbiyoz* olarak tanımlanması uygun görülerek alana yeni bir temsil stratejisinin kavramsallaştırılmasıyla katkı sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Alevilik, Temsil, Ötekilik, Sinetetik Simbiyoz

ABSTRACT

REPRESENTATION OF ALEVISM IN TURKISH CINEMA

Şan Ararat HALİS

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Institute of Social Sciences, July 2023

Supervisor: Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

In this study, how Alevism is represented in the context of the concept of otherness in Turkish cinema has been uncovered. Thirty films, containing components of Alevism, produced from the early years of Turkish cinema until now have been incorporated into the sample and analysed under six categories by using qualitative content analysis method. John B. Thompson's *Depth Hermeneutics* method has been also applied in the films in which the dominant ideology used symbolic construction strategies. According to the results obtained in line with the findings of the study, it has been revealed that Alevism has not been represented in Turkish cinema for many years, and that it has been censored as a part of the dominant identity in a significant part of the films in which it is represented. It has been assessed that cinema exists as an ideological struggle area in the representation of the other's identity, and each identity's ideology leads to different representations of Alevism by defining it differently on the cinema. In this thesis, focusing on the other in the context of Alevism, a new strategy used in the representation of the other in the cinema has been identified and defined as *Cinethetic Symbiosis* to contribute to the field by conceptualising a new representation strategy.

Key words: Film, Alevism, Representation, Otherness, Cinethetic Symbiosis

ÖNSÖZ

Lisans yıllarımın başından doktora tez çalışmamın sonuna kadar her anlamda desteğini benden esirgemeyen, akademik çalışmanın ve akademide ilkeli duruşun nasıl olması gerektiğini öğreten ve tez süresince her açıdan yol gösterici olan danışmanım Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL'e teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Tez izleme komitemde yer alan ve çalışmanın başından itibaren motive edici yorumları ve yönlendirici açıklamalarıyla tezin şekillenmesinde önemli katkısı olan Prof. Dr. Serap SUĞUR'a teşekkür eder, saygılarımı sunarım. Yine tez izleme komitemde yer alıp lisans yıllarından itibaren kendisinden çok şey öğrendiğim tezin olgunlaşmasında da emeği büyük olan Dr. Öğretim Üyesi Canan ULUYAĞCI'ya teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Çalışmalarıyla ve faaliyetleriyle Alevilik araştırmalarında önemli yer edinmiş olan Prof. Dr. Bedriye POYRAZ'a hem savunma jürimde yer alma nezaketini göstermesinden hem de teze yaptığı kıymetli katkılarından ötürü teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Tez izleme komiteme sonradan dahil olsa da yaptığı eleştirilerle tezde göremediğim kimi temel eksikliklere işaret eden Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER'e teşekkür eder, saygılarımı sunarım. Tez savunma jürimde bulunan Doç. Dr. Özlem ÖZGÜR'e eleştirel katkılarından ötürü teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Sinemada Alevilik üzerine doktora tezi yazmam gerektiğini erken sayılacak bir dönemde -2015 yılında- belirterek konuya yönelmemi sağlayan değerli dostum Basri ÖZGÜR'e teşekkür ederim. Söylediğini o dönemde gerçekleştirmeye başlamış olsaydım, bu tez çok daha erken sonlanmış olacaktı. Çalışmadaki filmleri bulmamda bana oldukça yardımcı dokunan sinemasever sevgili arkadaşım Dr. Özge DEMİR'e teşekkür ederim.

Son olarak, tez süresince her zaman ve her manada yanımda olan aileme ve Ayşe Nur DOK'a sevgilerimi ve şükranlarımı sunmak isterim. Onlar olmasaydı bu çalışma da varlık bulamazdı.



İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
1. GİRİŞ	1
1. 1. Problem	1
1. 2. Amaç	7
1. 3. Önem	8
1. 4. Varsayımlar	8
1. 5. Sınırlıklar	9
2. ALANYAZIN	10
2.1. Kimlik ve Öteki	10
2.1.1. Kimlik	10
2.1.2. Kolektif kimlik	11
2.1.3. Kolektif kimlik, ideoloji ve devlet	12
2.1.4. Öteki kimlik	17
2.1.5. Ötekilerle ilişkilendirme biçimleri	26
2.1.6. Bir ötekileştirme fenomeni olarak ötekinin cinsiyeti ve cinselliği	43
2.2. “Öteki” Kimlik Olarak Alevilik	49
2.2.1. Alevilerin/Aleviliğin farklı ideolojiler tarafından çağırılma biçimleri	49
2.2.2. Aleviliğin ötekileştirilme biçimleri	55
2.2.3. Alevilerin köyden kente göçü ve ötekileştirmenin yeni boyutu	65
2.3. Sinema İdeoloji ve Temsil	69
2.3.1. Temsil	69
2.3.2. Anlam yaratım ve iletim aracı olarak temsil	71
2.3.3. Anlam, ideoloji ve temsil	73
2.3.4. Medya ve temsil	75
2.3.5. Medyada “öteki” kimliklerin temsili	83
2.3.6. Sinema ve temsil	97
2.3.7. Sinemada “öteki” kimliklerin temsili	107
3. YÖNTEM	122

3. 1. Araştırma Modeli	122
3. 2. Örneklem	122
3. 3. Verilerin Toplanması ve Analizi.....	124
4. BULGULAR VE YORUM.....	133
4.1. İlk Temsil: Nur Baba/Boğaziçi Esrarı (1922).....	135
4.2. Eksik Anlatılar	141
4.2.1. Karanlık Dünya (1952).....	141
4.2.2. Hacı Bektaş-ı Veli (1967)	143
4.2.3. Kızılırmak-Karakoyun (1967).....	145
4.2.4. Ali'ye Gönül Verdik (1973)	147
4.2.5. Pir Sultan Abdal (1973)	150
4.2.6. Gönüllerin Fatihi Yunus Emre (1973)	154
4.2.7. İçimizden Biri Yunus (1989)	156
4.2.8. Hasan Boğuldu (1990)	159
4.2.9. Gönümdeki Köşk Olmasa (2002)	163
4.2.10. Eve Giden Yol 1914 (2006).....	165
4.2.11. 7 Avlu (2009).....	166
4.2.12. Yunus Emre-Aşkın Sesi (2014).....	168
4.2.13. Kaygı (2017)	171
4.2.14. Müslüm (2018).....	174
4.2.15. Halef (2018)	177
4.3. Sol Örgütler ile Temas Anlatıları.....	178
4.3.1. Filler ve Çimen (2000)	178
4.3.2. Başka Sementin Çocukları (2008).....	183
4.3.3. Saklı Hayatlar (2011).....	187
4.3.4. Bir Ses Böler Geceyi (2011).....	188
4.4. Ötekileştirme Anlatıları.....	190
4.4.1. Melezleşme korkusu	190
4.4.1.1. Hasan Boğuldu (1990)	190
4.4.1.2. Başka Sementin Çocukları (2008).....	192
4.4.1.3. Saklı Hayatlar (2011).....	193
4.4.2. Diğer ötekileştirme biçimleri	195
4.4.2.1. O da Beni Seviyor (2001).....	195
4.4.2.2. Başka Sementin Çocukları (2008).....	198
4.4.2.3. Saklı Hayatlar (2011).....	200
4.4.2.4. İtirazım Var (2014)	203

4.4.2.5. Çok Uzak Fazla Yakın (2016).....	206
4.4.2.6. Locman (2018).....	207
4.5. İslamcı Anlatılar	211
4.5.1. Hacı Bektaş-ı Veli (1967)	211
4.5.2. Allah'ın Arslanı Hazreti Ali (1969).....	214
4.5.3. Ali'ye Gönül Verdik (1973).....	216
4.5.4. Gönüllerin Fatihi Yunus Emre (1973)	218
4.5.5. Yunus Emre-Aşkın Sesi (2014).....	221
4.6. Milliyetçi Anlatılar.....	225
4.6.1. Türk milliyetçiliği	225
4.6.1.1. Hacı Bektaş-ı Veli (1967)	225
4.6.1.2. Gönüllerin Fatihi Yunus Emre (1973)	227
4.6.1.3. Eve Giden Yol 1914 (2006).....	231
4.6.1.4. Deliler-Fatih'in Fermanı (2018)	232
4.6.2. Kürt milliyetçiliği.....	235
4.6.2.1. Bahoz (2008)	235
4.6.2.2. Zer (2017).....	240
4.7. Toplumsal Travma Anlatıları	243
4.7.1. Saklı Hayatlar (2010).....	243
4.7.2. Babamın Sesi (2012)	248
4.7.3. Madımak-Carina'nın Günlüğü (2015)	250
4.7.4. Kaygı (2017)	254
5. SONUÇ	262
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 3.1. Örnekleme dahil olan filmler.....	123
Tablo 4.1. Filmlerin kodlama sonrası oluşturulan kategorilere göre dağılımı.....	133
Tablo 4.2. Sembolik inşa stratejilerinin filmlere göre dağılımı.....	134



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1. Alevi inanç önderi Nur Baba ve etrafındaki kadınları gösteren filmden bir kare.....	138
Görsel 4.2. Aşık Veysel, Aşık Dertli'ye ait “Şeytan Bunun Neresinde” adlı taşlamayı tesadüfen duyarken.....	142
Görsel 4.3. Hacı Bektaş-ı Veli Anadolu'da.....	144
Görsel 4.4. Obada elinde bağlaması ile gezip deyişler çalan Alevi dedesi.....	146
Görsel 4.5. “Düşkünlük meydanı” olarak tanımlanan cem töreni.....	146
Görsel 4.6. Oba halkının yaşadığı, toplumdan yalıtık, erişimi zor yerleşim bölgesi.....	147
Görsel 4.7. Ali deyiş okurken semah dönülüyor.....	148
Görsel 4.8. Ali boynunda Alevi dedelerinin kullandığı “teslim taşı”nı taşıyor.....	149
Görsel 4.9. Ali'nin arkadaşı bağlamayı öpüp başına koyarak ona kutsal bir anlam atfediyor.....	149
Görsel 4.10. Pir Sultan Abdal, arkasında Zülfikar resmi bulunan mekandaki cem töreninde zakirlerle birlikte.....	151
Görsel 4.11. Kıyafetinde Davut Yıldızı bulunan Yahudi karakter, Pir Sultan Abdal'ın mahkemesinde.....	153
Görsel 4.12. Alevilerin coğrafi marjinalliğini gösteren bir kare.....	153
Görsel 4.13. Yunus Emre, Tapduk Emre'nin dedelik ve zakirlik yaptığı cem töreninde.....	154
Görsel 4.14. Gözleri görmeyen Tapduk Emre'nin Yunus Emre'ye değen asası sonrası “Bizim Yunus mu?” diye sorduğu ahne.....	155
Görsel 4.15. Yunus Emre, piri Hacı Bektaş-ı Veli'nin huzurunda.....	156
Görsel 4.16. Yunus Emre, mürşitliğini Tapduk Emre'nin yaptığı cem töreninde “süpürgecilik” görevini yerine getirirken.....	157
Görsel 4.17. Yunus Emre, gözleri görmeyen mürşidi Tapduk Emre'nin önünde uzanırken.....	158
Görsel 4.18. Filmde obalıların coğrafi marjinalliğini gösteren yüksek ve ormanlık dağ görüntüsü.....	162
Görsel 4.19. Obalılar ağaç kesim işleriyle uğraşırken.....	162

Görsel 4.20. Obada düzenlenen cem töreni.....	163
Görsel 4.21. Aşık Emmi ve Osman.....	164
Görsel 4.22. Mahmut rüyasında Pir'inin yüzünü görmek istiyor.....	165
Görsel 4.23. Semah dönülen cem töreni.....	166
Görsel 4.24. Yusuf, Alevi inanç önderi Şıh ile reenkarnasyon üzerine konuşuyor.....	168
Görsel 4.25. Yusuf ile Meryem, Alevilikte yer alan reenkarnasyon inancı ile ilgili konuşurken.....	168
Görsel 4.26. Tapduk Emre, dergahındaki bir cem töreninde Yunus Emre'ye "aşk yolundan" bahsederken.....	170
Görsel 4.27. Hasret'in babası bestelediği yeni türküyü eşine bağlama eşliğinde söylerken.....	172
Görsel 4.28. Hasret'in evindeki bir kutuda bulduğu Anadolu türküleri ile ilgili kitap.....	173
Görsel 4.29. Hasret'in evde bulduğu bağlama ve türkülerle ilgili diğer bir kitap.....	173
Görsel 4.30. Hasret'in babasının bağlaması.....	173
Görsel 4.31. Hasret, babasının bağlamasını kullanarak mahsur kaldığı evinin camlarını kırarken.....	174
Görsel 4.32. Müslüm Gürses'in hastanede eline aldığı "Yunus Emre" kitabı.....	175
Görsel 4.33. Müslüm, Halkevlerin'de gezerken çerçeveye duvardaki Kaygusuz Abdal'ın sözü de girer.....	175
Görsel 4.34. Halkevi'nin duvarında Pir Sultan Abdal'ın sözüyle birlikte Aşık Veysel'in fotoğrafı görünüyor.....	176
Görsel 4.35. Müslüm Gürses bir restoranda otururken, duvarda asılı Yunus Emre'nin sözüne bakarken.....	176
Görsel 4.36. Ziyarete yer alan türbenin etrafını dolaşarak duvarlarını öpen insanlar.....	177
Görsel 4.37. Reenkarnasyon üzerine konuşmaya giden Halef, Şıh'ın elini öperken.....	178
Görsel 4.38. Ali'nin elinde bulunan Hz. Ali tablosu.....	179
Görsel 4.39. Örgüt militanlarının silah dağıtımı esnasında, film müziği olarak Alevi deyişi kullanılıyor.....	180

Görsel 4.40. Terör örgütü militanı Sıdika'nın haberlerde Tuncelili olduğunu da gösterir şekilde ekrana yansıtılan künyesi.....	181
Görsel 4.41. Duvarlarında Hz. Ali resimlerinin yer aldığı Cemevi'nin iç mekânı.....	183
Görsel 4.42. Mahallede gazete dağıtımı yapan örgütlü gençler.....	185
Görsel 4.43. Mahallede sol örgütler Alevi katliamlarını protesto için yürüyüş düzenlerken, İsmail eyleme arkasını dönüyor.....	185
Görsel 4.44. Mahalledeki örgütlü gençler İsmail'in yalnızlığı ve çaresizliğinin aksine kalabalık bir şekilde eylem gerçekleştiriyorlar.....	186
Görsel 4.45. Cem ibadeti esnasında semah dönülen mekânın duvarında Hz. Ali'nin resmi görülüyor.....	187
Görsel 4.46. Alevi tıp öğrencileri sol örgüt afişleri ve komünizm sembolleri önünde halka ücretsiz sağlık hizmeti verirken.....	188
Görsel 4.47. Aleviliğe ve sola ait görüntüler filmde art arda görülmektedir.....	189
Görsel 4.48. Aleviliğe ait semboller ile sola ait semboller filmde paralel kurgu ile art arda perdeye yansır.....	190
Görsel 4.49. Melezleşme korkusuna neden olan Emine ile Hasan.....	191
Görsel 4.50. Hasan'ın annesi namaz kılarken.....	191
Görsel 4.51. Emine, Alevilerin ziyaret yeri olan Sarıkız türbesinde dilekte bulunuyor.....	191
Görsel 4.52. Kimlik farklılıkları nedeniyle evliliklerine karşı çıkılan Sünni Saadet ile Alevi Veysel.....	193
Görsel 4.53. Saadet'in abisi, Veysel'in başına silah dayayarak kardeşinden uzak durmasını söylerken.....	193
Görsel 4.54. Toplumsal kimlikleri farklı olduğu için aileleri tarafından ilişkilerine izin verilmeyen Nergis ile Murat.....	194
Görsel 4.55. Murat babasına Nergis'i sevdiğini söylediği için tokat yiyor.....	195
Görsel 4.56. Esmâ, cem törenini büyük bir merak ve şaşkınlıkla izlerken.....	197
Görsel 4.57. Köyde gerçekleştirilen cem töreninde semah dönülüyor.....	197
Görsel 4.58. Filmdeki Alevilerin sıkıştırıldığı gecekondu mahallesi.....	199
Görsel 4.59. Öteki/Alevi Zeynep, baskın kimliğe sahip Sünnileri taklit edip, onların iyi bir kopyası olmak ve bu sayede "damgasını"/kimliğini gizlemek için kendi inancında olmayan bir dini ritüeli yerine getirirken.....	200

Görsel 4.60. Zeynep, Aleviliğini gizlemek amacıyla sahurda evinin tüm ışıklarını yakmak zorunda hissediyor.....	201
Görsel 4.61. Zeynep'in küçük kızı, Hz. Ali'nin resmini seccade sanarak Sünni komşularının yanında yere seriyor.....	202
Görsel 4.62. Filmin giriş bölümünde cami görüntülerine Alevi deyişi eşlik ettirilerek sembolik zıtlık yaratılıyor.....	203
Görsel 4.63. Cami imamı Selman'ın kitaplığında yer alan Pir Sultan Abdal resmi ve duvarındaki bağlama kendisi ile aynı karede.....	204
Görsel 4.64. Aslı'nın kısa filmindeki biri Alevi diğeri ise annesiz olduğu için okuldaki arkadaşları tarafından dışlanan öğrenciler.....	206
Görsel 4.65. Cem, Alevi olduğu için yaşadığı zorlukları Aslı'ya anlatırken.....	207
Görsel 4.66. Handan, Sabahat'ın Alevi olduğunu öğrenince onun yaptığı yemeği tabağındaki diğer yemeklerden çatalıyla ayırırken.....	209
Görsel 4.67. Zülfikar, Handan'ın kendisinin getirdiği aşureyi dökmesine şahitlik eder.....	209
Görsel 4.68. Handan, film boyunca Mustafa'nın dokunmasını istemediği kızı Berrak'ı ona uzatırken.	211
Görsel 4.69. Hacı Bektaş, Ortodoks İslam'ın ibadet şeklinde namaz kılarken.....	212
Görsel 4.70. Can Baba, Kelime-i Şehadet getiriyor.....	213
Görsel 4.71. Hacı Bektaş ölmeden önce Kuran okuyor.....	214
Görsel 4.72. Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikar'ın, savaş sonrasındaki kanlı görüntüsü...215	
Görsel 4.73. Çocuk yaşta namaz kılan Hz. Ali.....	216
Görsel 4.74. Ali, Kelime-i Şehadet getirterek Gül'ü Müslüman yapıyor.....	217
Görsel 4.75. Ali, ezan okurken.....	217
Görsel 4.76. Alevi inanç önderi pir, bağlamanın yanında namaz kılıyor.....	218
Görsel 4.77. Yunus Emre, Ortodoks İslam'ın belirlediği şekle göre namaz kılarken.....	219
Görsel 4.78. Yunus Emre, rüyasında kendisinin Kabe'de olduğunu görüyor.....	220
Görsel 4.79. Yunus Emre, ezan okuyor.....	221
Görsel 4.80. Yunus Emre'nin köyünde görünen cami minaresi.....	222
Görsel 4.81. Hacı Bektaş-ı Veli dergahında, cami minaresinin önünde semah dönen dervişler.....	222

Görsel 4.82. İçlerinde Tapduk Emre ve Yunus Emre'nin de yer aldığı zikir çeken dervişler.....	223
Görsel 4.83. Namaz kılan Tapduk ve Yunus Emre.....	224
Görsel 4.84. Sadeddin, Hacı Bektaş'a Türkçeye çevirdiği Makalat'ı gösterirken.....	226
Görsel 4.85. Yunus Emre, köylülere hitaben Türklük adına konuşma yaparken...	229
Görsel 4.86. Yunus Emre, Kayı Boyu sancağı önünde Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu Osman Bey'e muştularken.....	230
Görsel 4.87. Mahmut, rüyasında gördüğü pirinin (Hz. Ali'nin) kendisine Türk kurtuluş mücadelesine katılması yönündeki isteğini yerine getirirken.....	232
Görsel 4.88. Delilerden Gökkurt, tören sonrası Baba Sultan'ın omuzundan öperken.....	233
Görsel 4.89. Baba Sultan ve Deliler, şaman töreni düzenlerken.....	234
Görsel 4.90. Cemal'in köyde yaşadığı evin duvarlarında toplumsal kimliğini (Aleviliğini) yansıtan Hz. Ali ve On İki İmam resimleri.....	236
Görsel 4.91. Kürt gençlik hareketinin Cemal'e kimliksel baskı uyguladığı ilk sahneden bir kare.....	236
Görsel 4.92. Alevi Cemal, kendisine ve toplumsal kimliğine uzak olan "Kürt kimliğini" kabul etmediği için tokat yiyor.....	238
Görsel 4.93. Uzun bir baskılama sürecinin sonunda atılan tokat, Cemal'in toplumsal kimliğini sorgulamasına neden olur.....	239
Görsel 4.94. Jan, gerçekte fotoğrafta yer almayan "1938'de Türkiye Cumhuriyeti tarafından on binlerce Alevi-Kürt vatandaşı katledildi" yazısının yönetmen tarafından yerleştirildiği fotoğrafa bakarken.....	241
Görsel 4.95. Dersimli Alevilerin toplu şekilde ölüme götürülmesinin canlandırıldığı sahneden bir kare.....	242
Görsel 4.96. Çorum katliamında saldırıya uğrayan Zeynep'in vücudundaki darp izleri.....	244
Görsel 4.97. Zeynep, katliam sırasında şiddete maruz kalırken.....	245
Görsel 4.98. Çorum katliamına ait filmde kullanılan gerçek fotoğraflardan biri...	246
Görsel 4.99. Çorum katliamına ait filmde kullanılan gerçek fotoğraflardan bir başkası.....	246

Görsel 4.100. Base, bölge Alevilerinin kutsal saydığı ziyarete giderek, ibadetini gerçekleştirirken.....	248
Görsel 4.101. Filmde, Maraş katliamı ile ilgili haberlerin yer aldığı dönemin gazetelerinden biri de yakın planda çerçeveye alınır.....	249
Görsel 4.102. Filmde ayrıntılı bir şekilde gösterilen cem töreninin gerçekleştirildiği Cemevi'nin duvarında Hacı Bektaş'ın resmi görünüyor....	251
Görsel 4.103. Cem töreninde semah dönenlerin arkasındaki duvarda On İki İmamların resimleri de yer alıyor.....	251
Görsel 4.104. Sivas katliamı sırasında yakılan Madımak Oteli'nin canlandırma görüntüsü.....	253
Görsel 4.105. Sivas katliamı sırasında yakılan Madımak Oteli'nin filmde gösterilen gerçek görüntüsü.....	253
Görsel 4.106. Katliamda hayatını kaybedenlerin fotoğraflarının bulunduğu filmin sonundaki jenerik.....	254
Görsel 4.107. Hasret'in çakmağından çıkan yüksek alev katliamındaki yangına gönderme yapıyor.....	255
Görsel 4.108. Sivas katliamı öncesi Madımak Oteli önüne yığılan taşlara gönderme yapan filmde bir kare.....	256
Görsel 4.109. Hasret, kurgu yaparken monitöründe Sivas camileri yer almaktadır.....	256
Görsel 4.110. Hasret, Sivas katliamında rol alan kitlenin toplandığı Paşa Camii ile aynı isimli caminin restorasyon pankartının önünden geçerken.....	257
Görsel 4.111. Hasret, büfeden su alırken bütün gazetelerde "Cezayı halk verdi" manşetlerinin atıldığını görürüz.....	258
Görsel 4.112. Hasret, evinin bir duvarında gizlenmiş Madımak Oteli'nin yakılma resmini ortaya çıkardıktan sonra resme bakarken.....	260

1. GİRİŞ

1. 1. Problem

Alevilik veya Aleviler Anadolu topraklarında son sekiz yüzyıldır zaman zaman artan oranlarda, ama daimi bir şekilde ülke gündemine gelmiştir ve günümüzde de gelmeye devam etmektedir. Bu gündeme geliş genellikle iktidarlarca (Selçuklu Devleti, Osmanlı Devleti, Türkiye Cumhuriyeti), bir “sorun” olarak görülen Alevilerin ve/veya Kızılbaşların, nasıl “sorun” olmaktan çıkarılacağına yönelik ortaya konulan düşünceler (Osmanlı ruhani liderlerinin verdiği fetvalar, Alevilere yönelik devlet gücüyle yapılan operasyonlara ilişkin devlet raporları, resmi tarih çerçevesinde hazırlanan çalışmalar vs.) ve pratiklerden (Osmanlı-Safevi savaşında yaşanan Alevi katliamları, Dersim, Maraş, Çorum, Sivas ve Gazi Mahallesi katliamları, siyasilerin yaptığı açıklamalar, devletin gerçekleştirdiği açılımlar vs.) ibarettir. Aydın (2015: vii), Alevilerin Selçuklu ve Osmanlıda kurumlaşan, Cumhuriyetle de devam eden sistematik bir asimilasyon politikasına tabi tutulduğunu ileri sürmektedir. Yine Çalışlar (2015: 20-21), Yavuz Sultan Selim döneminden 2 Temmuz 1993 Sivas Katliamına kadar Anadolu tarihinin Alevilere uygulanan birçok baskı ve asimilasyon çabasıyla dolu olduğunu dillendirir. Kehl-Bodrogi (1996: 52-53) ise Alevilerin özellikle 16. yüzyıldan itibaren merkezi toplumdan dışlanmasıyla birlikte mekânsal ve coğrafi bakımdan marjinalliğe itildiklerini ve zamanla Alevilere “sapkınlık” ve “ahlaksızlık” damgasının vurulduğunu belirtir.

Alevilere yönelik gerçekleştirilen ve yüzyılları bulan ötekileştirilme politikalarında, motivasyonu belirleyen temel öğelerden biri, Alevilerin cinsel hayatlarına ilişkin ortaya atılan kimi fantezi içerikli spekülasyonlardır. Alevilerin dinsel törenlerinde harem ve selamlık gibi bir uygulamanın olmaması, kadınların ve erkeklerin bir arada ibadet ediyor olması, “mum söndürme” kavramıyla formüle edilen bir takım karalama amaçlı iddiaların ortaya atılmasına sebep olmuştur. Kehl-Bodrogi (1996: 53), Alevilerin kadın erkek bir arada ibadet ederlerken karışık cinsel ilişkiler kurdukları ve bu esnada ensest ilişkilere dahi göz yumulduğu gibi karanlık ön yargılara sahip bakış açısının zamanla belirdiğini dile getirir. Aslında Alevilere yönelik ortaya atılan cinsel fanteziye dayalı bu düşüncelerin temelinin daha eskiye dayandığı görülmektedir. M. S. 2. yüzyılda Romalı Felix Minucius, Hristiyanları suçlamak adına “Bayram günlerinde çocuklarıyla, kardeşleriyle, anneleriyle ve çeşitli yaşta olan erkeklerle ve kadınlarla beraber bir araya gelirler. (...) چراغ sütunu düştükten sonra ışık söner, karanlıkta tutku yırtılır, kim kiminle birleşir sadece tesadüfler sonucudur” der (Adorjan, 2004: 128-129). Adorjan, Romalı

tarihçi Livius zamanında, dini rakiplere veya “ötekilere” karşı özellikle cinsellikleri üzerinden iftira atıldığını, bu geleneğin daha sonradan da devam ettirildiğini tarihi belgelerle ortaya koyar (2004: 128-134). Hall (2017) de ‘*Başkası’nın Gösterisi* adlı makalesinde beyazların siyahlar üzerinde yine cinselliğe dayalı bir fantezi dünyası oluşturdukları üzerinde durur. Beyazların yaratmış olduğu, cinsellikte doyumsuz siyah profilin, fantezi ve korkunun ürünü olduğunu söyler. Buradan Alevilerle siyahlara yönelik oluşturulan cinsel fantezilerin, “öteki”ye karşı duyulan korkudan mı kaynaklandığı üzerine tartışma yürütülebilir. Tüm bunlardan hareketle sorulacak olursa; Alevilerin cinselliğine yönelik fantezilerin tekrarlandığı *Boğaziçi Esrarı/Nur Baba* (1922)’nın, bu içeriğine rağmen -ki romanın yayımlandığı dönemde Alevilerden yoğun bir tepki aldığı (Karaosmanoğlu, 2018: 11-19) da göz önünde bulundurulduğunda- sinemaya da aktarımının tercih edilmesi tesadüf olarak görülebilir mi?

Bütün bu karanlık bakış açılarının Türk neşriyatına da sirayet ettiği görülmektedir. Özellikle edebi eserlerde Alevilerin yukarıda bahsi geçen cinsel fanteziler ile ilişkili temsil edilmeleri söz konusudur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba* ile Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Toraman* romanları, Reşat Nuri Güntekin’in *Balıkesir Muhasebecisi-Tanrı Dağı Ziyafeti* oyunları ve Ömer Seyfettin’in *Harem* adlı öyküsü bunlar arasında ilk akla gelenlerdir. Yine Türk Dil Kurumu’na ait internet sitesinde bulunan sözlükte hala “Vazalak” terimi, “geveze, sözünü bilmez, aptal, serseri” ve “Alevi, Müslüman olmayıp, öyle görünen, oruç yiyen” şeklinde tanımlanmaktadır. Bütün bunların yanı sıra televizyon tarihinde de birçok ünlü sunucu ve politikacının Kızılbaşlık veya Aleviliği yukarıdaki hakaretimiz içeriğiyle kullandığı bilinmektedir.¹

Aleviler bütün bu ağır tanımlamaların dışında, kimliksel olarak nerede durduklarına yönelik de yoğun bir tartışmanın içerisinde yer almaktadır. Bu tartışmaların önemli bir bölümü, Aleviliğin İslam ile olan ilişkisi üzerinden yürütülmektedir. Aleviliği, İslam’ın bir mezhebi olarak görenler olduğu gibi (Yörükoğlu, 2014; Bozkurt, 2005; Şener, 2001), İslam’dan bağımsız bir inanç olduğunu dile getirenler de bulunmaktadır (Birdoğan, 2003; Bulut, 2011). Ayrıca sadece İslam’dan değil, Aleviliğin geçmişteki birçok inançtan beslenen bir yapıya sahip olduğunu belirterek onun senkretik² bir yapıda olduğunu ileri sürenlerin (Ocak, 2010; Yalçınkaya, 2004) argümanları da önemli bir

¹<https://odatv.com/iste-isim-isim-mum-sondu-hakaretini-yapanlar-0910101200.html> (Erişim tarihi: 25.12.2019).

²Nişanyan’ın (2009) hazırlamış olduğu sözlüğe göre senkretik; “(özellikle dinde) zıt ilkelerin bir araya gelmesiyle oluşan, karma” anlamına gelmektedir.

yerde durmaktadır. İslam ile ilişkisinin yanı sıra, milliyetçi ideolojiler de Aleviliği kendi bakış açıları doğrultusunda tanımlamaya çalışmaktadır. Aleviliği Türk inancı olarak (Zelyut, 1992; Şener, 2010; Say, 2007) ve Kürt inancı olarak (Bender, 1993; Xemgin, 2012; Çem, 1999) tanımlayan milliyetçi yaklaşımlar uzun yıllardır literatürde bu tartışmayı yürütmektedirler. Bu iki milliyetçi tutumun dışında Aleviliği etno-dini kimlik şeklinde kendi başına bir etnisite olarak tanımlayanlar (Cengiz, 1991; Viyale, 2009) da son dönemde literatürdeki varlıklarını arttırmaktadır.

Alevilerin “öteki” olarak etnik, inançsal, kültürel kimliği üzerinden yürütülen tartışmalar, günümüzde de bütün canlılığıyla devam etmektedir. Hall, kültürel ürünlerin çözümlenip değerlendirilmesi açısından temsilin önemli yerde durduğunu belirtir. Kültürel temsillerin bütün boyutları ile incelenebileceği en iyi mecralar ise medya araçlarıdır. Medya organlarıyla yayılan kültürel temsillerin incelenmesi, önemli bir akademik çalışma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Temsiller Althusser’e (2014: 111-125) de dayanarak söylenebileceği gibi ideolojiktir ve toplumu bu anlamda şekillendirmektedir. Özellikle toplumun “öteki” kimliklere bakış açısını şekillendirmede temsiller önemli oranda etkide bulunmaktadır. Burton’a göre medya, insan gruplarını temsil ettiğinde kültür hakkında da bir şeyler söyler zira temsil edilen insan grupları belirli bir kültüre dahildir (İskoçlar, Kuzeyliler vs.) ve medyanın insan kategorilerini ve belirli insanların neden belirli kategorilerde yer alması gerektiğine dair anlayışımızı da düzenlediğini ekler (1995: 111, 113). Yine Burton, medyanın ürettiği bu kategorilerin gerçek hayatta insanları yargılamak için bizi yönlendirdiğini ve temsillerin bu algısal süreçlerin inşa edilip sürdürülmesine de yardımcı olduğunu öne sürer (1995: 111).

Aynı zamanda medya organlarından biri olan sinemanın da temsilde, özellikle de “öteki”ne ait kültürel temsillerde belirleyicilerden biri olduğu görülmektedir. Diken ve Laustsen sinemanın toplumsal farklılıklara dair bilgilerin yayılması açısından en önemli alanlardan biri olduğunu ifade eder (2014: 23). Burton da sinemayı ele alarak, çekim türleri üzerinden temsilin inşa sürecine vurgu yapar ve neyin inşa edildiğinden çok, örneğin nasıl inşa edildiğinin önemine işaret eder (1995: 112). Buradan “öteki”nin sinemada nasıl inşa edildiği sorusu ile karşı karşıya geliriz. Wood, burjuva ideolojisinin tanımadığı veya kabul etmediği “öteki”yi temsil etmek durumunda kaldığında, iki farklı yöntem kullandığını belirtir. Bunlardan ilki “öteki”ni reddetmek ve hatta yapabiliyorsa yok etmekken, diğer yöntem onu asimile ederek “tehlikeli” halden kurtarmaktır (2001:

27). Temsil etmede sekiz farklı “öteki” grubu belirleyen Wood’a göre bu kategorilerden ikisi “öteki kültürler” ve “etnik gruplar”dır. “Öteki kültürlerin” temsilinde iki seçenek olduğunu, eğer ötekiler yeterince uzaklarsa, hiçbir sorun yaşamadan aynı anda gerçek karakterlerinden yoksun bırakılabildiklerini ve egzotikleştirilebildiklerini ancak münasebetsiz derecede yakınlarsa en iyi örneğini Kızılderili temsillerinde görebileceğimiz farklı bir yaklaşım sergilendiğini, bunun ise imha etmek veya evcilleştirip Hristiyanlar için köle haline getirmek olduğunu bildirir. “Etnik grupların” kabul edilebilir temsili için de yine iki farklı yaklaşımın sergilendiğini; ilkinin kendi gettolarının dışına çıkmayıp, “ötekilikleriyle” “bizi” rahatsız etmeyen temsiller, diğer yaklaşımın ise “bizler” gibi davranış sergileyen ve iyi burjuvaların kopyası haline gelen temsiller olduğunu söyler (2001: 28). Wood’un verdiği son temsil biçimine Sidney Poiter’in oldukça iyi bir örnek teşkil ettiği söylenebilir. Hall, Poiter’in yıldız ücreti almasına izin verilen ilk siyahi oyuncu olduğunu da hatırlatarak, Bogle’dan yaptığı alıntıyla Poiter’in eğitilmiş, akıllı, düzgün İngilizce konuşan, sofrada adabını bilen ve sistem için bir tehlike oluşturmayan “öteki”yi canlandığını bildirir (2017: 324-325).

Burton, temsil edilenin belirli özellikleri ile temsil edildiğini, alternatiflerinin engellenmesiyle de mevcut temsillerin bilinçsizce normal olarak kabul edilmeye başlandığını, o sebeple de temsillere daha yakından bakmak gerektiğini savunur (1995: 106). Akbal ise konuya ulusal sinemalar üzerinden bakarak, ulusal sinemalardaki “ötekilerin” basmakalıp imgeler ve genel geçer karakteristikleriyle temsil edildiklerini dillendirir (2005: 51). “Ötekinin” temsilindeki bu “basitleştirme”, stereotip kavramıyla ifade edilmektedir. Burton’a göre basmakalıp örnek, kişinin görünümü, kişiliği ve inançlarının basitleştirilmiş olarak temsil edilmiş halidir. Bu durum, günlük konuşmalardaki genellemeler sonucunda ve medyada yıllarca aynı şekilde temsil edilmesi sebebiyle ortaya çıkmıştır. Asıl örneğin bozulmuş halidir zira basitleştirilirken abartılmaktadır da (1995: 107). Hall ise klişeleştirmenin, az sayıdaki temele indirgemek olduğunu belirtir ve karikatüristlerin siyahları fiziksel farklılıkları üzerinden (kalın dudaklar, kıvrık saçlar vs.) klişeleştirdiklerini savunur (2017: 319). Karikatürdeki az sayıdaki temele indirgeme anlayışının sinemadaki halini Woll, Latinler üzerinden açıklar. Hollywood sinemasındaki Latin erkeklerin; eşkıya, devrimci, yağcı, boğa güreşçisi gibi belirli temsillerle stereotipleştirildiğini söyler (Stam, 2014: 282). Hollywood başta olmak üzere egemen sinemanın “ötekiler” ile ilgili temsillerde özensiz davranması, aynı zamanda öteki ile ilgili bilgisizliği ile de alakalıdır. Bauman’a göre, “yabancıların

yabancılığı bizim bilgisizliğimizdendir. Bu yabancılaşıma arttıkça bilgi azaldıkça tipleştirme zayıflar” (2016: 206). Stam, Hollywood sinemasının Üçüncü Dünya ülkeleriyle ilgili filmlerinde, Meksika şapkası ile tango yapan Brezilyalı gibi birçok cahilce gaf yapıldığını hatırlatır (2014: 284). Türkoğlu ise stereotip oluşumunu “hâkim olanla” bağdaştırır. Ona göre temsilde örneği darlaştırarak sınıflandırma yapan taraf bu şekilde üstünlüğünü, baskınlığını gösterir (2003: 67).

Sinemada temsilin bir diğer boyutunu ise, eksik temsil veya temsil etmeme oluşturur. Özellikle Marksist sanat eleştirmenlerinin (Macherey, Eagleton) sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiyi tartışırken, bir eserde ne anlatıldığından çok neyin anlatılmadığının önemli olduğunu, anlatılmayanın veya söylenmeyenin ne olduğunun belirlenmesinin eserin ideolojisini ortaya çıkaracağını dile getirirler (Moran, 2018: 67-70). Macherey, *Edebi Üretim Teorisi* adlı çalışmasında önemli olanın yazarın eserde söylemediği, eksik bıraktığı, yok saydığı veya gizlemek istediği şey olduğunu belirtir (2019: 111-118). Macherey’nin edebiyatta gösterdiği eksiltme yöntemi, aynı ideolojik nedenlerle Avrupa sinemasına da miras kalmıştır. Stam’aa göre resmi sinema teorisi çokkültürlülükle olan ilişkisinde çok uzun süre sessiz kalmıştır ve egemen kültür dışındakileri epey bir süre görmezden gelmiştir. Stam, sessiz sinema döneminde Avrupalı ve Kuzey Amerikalı teorisyenlerin ırktan bahsettiklerinde, Avrupalı milliyetlere işaret ettiklerini ifade eder ve bu tutumlarına dair örneği ise, *Bir Ulusun Doğuşu* filmini değerlendirmeleri üzerinden verir. Onlar filmde yer alan ırkçılığı bir tarafa bırakıp, filmin başyapıt olmasına odaklanmışlardır (2014: 280). Her ne kadar Stam, Eisenstein’ın filmdeki ırkçılığı görmesi sebebiyle bir istisna olduğunu belirtse de, Eisenstein’ın bu istisnallığı, O’nun resmi teorisyenlerden olmaması, yani komünist olmasıyla ilintilidir. Haliyle o dönemdeki burjuva teorisyenler açısından filme bakışta istisnai bir durumun söz konusu olduğu söylenemez.

Kırel, ötekilerin popüler kültürde yer alma biçimlerinin yanı sıra yer alma sıklıklarının da incelendiğinde, dönemin egemen algısının nasıl şekillendiğinin görülebileceğini savunur (2018: 398). Buradan nitel verilerin yanı sıra nicel verilerin de temsil konusunda önem arz ettiği ve nitel verilerle birlikte değerlendirildiğinde temsil konusunda daha sağlam sonuçlar elde edilebileceği düşünülebilir. Burton, medya materyalleri oluşturulurken bazı şeylerin özellikle dışarıda bırakılabileceğini söyler ve Amerikan dergilerindeki öyküler üzerine yapılan bir çalışmada, etnik azınlıkların nüfusun yüzde 40’ını oluşturmalarına rağmen öykülerdeki karakterlerin yalnızca yüzde 10’unun

azınlıklardan seçildiği sonucuna varıldığını ifade eder ve İngiltere'deki yüzde 3 azınlığın temsil edilmemesinin de şüphe uyandırıcı olduğunu ekler (1995: 113).

Türkiye nüfusunun önemli bir bölümünü oluşturan Alevilerin³, sinemadaki temsil sıklığı ve oranının belirlenmesinin, sinema-ideoloji-temsil ilişkisi bağlamında önemli sonuçlar ortaya çıkaracağı düşünülebilir.

Diken ve Laustsen, toplumsal teorinin hiyerarşik olarak gerçeği (toplumu) sanaldan (sinemadan) üstün tutan bir bakış açısına sahip olduğunu iddia eder. Bu yaklaşımın genellikle sinemayı toplumun bir aynası gibi gördüğünü söyleyerek, buna karşılık sinema ve toplum (yaşam) diyalektik bir ilişki içerisinde birbirinden ayıramayacağından herhangi bir tarafı diğerine üstün tutmamak gerektiğini, kendilerinin de *Filmlerle Sosyoloji* adlı çalışmalarında bu tutum doğrultusunda hareket etmeyi amaçladıklarını belirtirler (2014: 21-27). Çoğu zaman sinema araştırmalarında da sinema aracılığıyla toplum, yaşam, iktidar ilişkileri, dönem anlaşılmaya çalışılmaktadır. Kellner'ın "sinematik haritalama" (2013: 30-36) olarak tanımladığı yöntem, bunun en iyi örneklerinden biri olarak gösterilebilir.

Suner, Türkiye'de 1980'lerden itibaren yeni kimlik politikalarının ortaya çıktığını, farklı toplumsal kesimlerin kamusal alanda kendini ifade etmeye başladığını, 1990'lardan sonra da kamusal alanda en fazla tartışılan kültürel kimliklerin Kürt, Alevi, Ermeni ve İslamcı kimlikleri olduğunu iddia eder (2006: 20-23). Bu dönüşümün kaçınılmaz olarak sinemaya etkilerinin olduğu da görülmektedir. Yine Suner'e göre 1990'ların sonlarından itibaren Türkiye sinemasında dini azınlıklara uygulanan ayrımcılık ve "Güneydoğu'daki savaş" olarak nitelendirdiği çatışmalar gibi daha önceki dönemlerdeki baskıcı politikalar sebebiyle ele alınmayan konuların sinema perdesine yansiyabildiğini savunur (2006: 255). Aynı süreci Sönmez şu şekilde ifade eder;

Türkiye sineması 1990'lı yılların ortalarından itibaren yeni anlatılar ve konularla yeni bir evreye girdi. Velhasıl bir "Türkiye sinemasından" bahseder olduk. Başlı başına bu yönelim birçok konuya ilişkin sorgulama ve tartışmaları başlattı. Türkiye sineması artık bu çok uluslu, çokkültürlü toprakların gerçeklerine atıfta bulunuyordu. Ana akımdan kopuştu bu; yıllarca görmezden

³CHP (Cumhuriyet Halk Partisi)'nin 2012 yılında hazırlamış olduğu rapora göre Alevi nüfusu, 12 milyon civarındadır. <https://haber.sol.org.tr/devlet-ve-siyaset/sabahat-akkirazdan-alevi-raporu-haberi-64266> (erişim tarihi: 01.01.2020).

Alevi nüfusa dair diğer kaynaklar; <https://odatv.com/hangi-mezhebin-nufusu-ne-kadar-1505171200.html> (erişim tarihi: 01.01.2020).

<https://www.gazeteduvar.com.tr/politika/2019/11/19/murat-yetkin-turkiyede-kac-kurt-kac-sunni-kac-alevi-yasiyor/> (erişim tarihi: 01.01.2020).

geleninin görülmeye başlaması demektir. Sözü edilmeyen, yıllarca bastırılarak, yok sayılarak büyütülmüş sorunların sinema aracılığıyla tartışılması demektir. Etnik meselelerin filmlerde dile getirilmesi, tüm etnik ayrımlara, travmalara el atmak, bunları araştırmak demektir. Azınlıkların tarihin derinliklerine gömülü acılarına bir ses vermektir, alışlagelen temsil biçimlerinin alışıyağı edilmesi demektir (2015: 13-14).

Türkiye sinemasında 1990'lar sonrası öteki kimlikler açısından pozitif manada değişim yaşandığına dair görüş öne sürülürken, yukarıda da görüleceğı üzere bu öteki kimlikler arasında Aleviler de sayılmaktadır. Diğer kimliklerin temsili açısından yaşanan Türkiye sinemasındaki bu dönüşümün 1990'larla birlikte Alevileri de kapsayıp kapsamadığı sorusu çalışma açısından önemli yerde durmaktadır. Uyanık, "Türk sineması" üzerine yapılacak yüzeysel bir araştırmanın bile Alevilerin sinemada yetersiz temsil edildiğinin ortaya çıkarılması için yeterli olacağını öne sürer (2014: 52). Odabaş ise 2004 yılında yazmış olduğı makalede, Alevi sineması denebilecek bir sinemanın henüz var olmadığını belirledikten sonra, Alevilikle ilgili filmlerin "imgesel ve belgesel Alevi sineması" olarak iki kategoride ele alınmasının doğru olacağını, "imgesel Alevi sinemasını" ise "doğrudan Aleviliğı ele alan filmler" ve "Aleviliğı değinen filmler" olmak üzere yine ikiye ayırmak gerektiğini belirtir (2004: 545-546). Tüm bu tartışmaların ışığında, Türkiye sinemasının başlangıcından günümüze kadarki olan döneminde Alevilerin nasıl temsil edildiğı sorusu çalışmanın ana problemini oluşturmaktadır.

1. 2. Amaç

Tezin amacı, Türkiye sinemasında Alevilerin nasıl temsil edildiğinin, tarihsel ve toplumsal arka planıyla birlikte, temsillerdeki dönemsel değişimlerin de farkında olarak açığa çıkarabilmektir. Bu amaç doğrultusunda belirlenen alt amaçlar ise şöyle sıralanabilir;

- 1-) Ana akım sinema filmlerinde Aleviler temsil edilmekte midir? Ediliyorlarsa resmi ve egemen ideolojinin Alevilere bakış açısının bu temsillere etkileri nasıldır?
- 2-) Türk ve Kürt milliyetçi ideolojilerinin ve İslamcı düşüncenin Alevilik algısının sinemadaki Alevilik temsillerine yansması var mıdır? Varsa bu yansıma Aleviliğın filmlerdeki temsilini nasıl şekillendirmektedir?

3-) Türkiye sinemasında “öteki” kimliklerin görünümü ve temsili konusunda 1990’lardaki olumlu yöndeki değişim, Alevi temsiliyetinde niceliksel/niteliksel bir farklılığa neden olmuş mudur?

4-) Alevilerin yaşadığı tarihsel travmaların konu edildiği filmlerde, hangi travmatik temsil stratejileri kullanılmıştır?

5-) Filmlerde Aleviliğin görünür hale gelmesini sağlamak amacıyla kullanılan öğeler nelerdir?

1. 3. Önem

Alevi kimliğinin sinemadaki temsili akademik bir tez olarak inceliyor olması,⁴

Ülke nüfusunun ortalama dörtte birinin mensup olduğu bir kimliğin, Aleviliğin, sinemadaki temsili Türkiye sinemasının başlangıcından itibaren bütünsel olarak inceleyip açığa çıkarması,

Türkiye sinemasında Alevilerin uzun bir süre görmezden gelindiğine vurgu yapıp sinema filmlerinin üretiminde rol alanlarda bu anlamda farkındalık yaratma ve ötekileştirilen bir kimliğin daha görünür hale gelmesi yönünde bir değişim yaratma ihtimali,

Sinemada ötekinin temsiliinde kullanılan bir strateji olarak *sinetetik simbiyoz* kavramını belirlemesi,

Baskın kimliğin öteki ile kurduğu tahakküm ilişkisini sinema aracılığıyla devam ettirdiğini *Derin Yorumsama* yöntemini kullanarak göz önüne sermesi, çalışmanın taşıdığı önemler olarak sıralanabilir.

Ayrıca çalışma “ötekinin” temsili üzerinden sinema teorisine katkı sunabildiği ve sinema-ideoloji-temsili üçgeninde Türkiye sinemasının durduğu yeri gösterebildiği oranda önem arz edecektir.

1. 4. Varsayımlar

Bu çalışmada;

1-) Sinemanın döneminin toplumunu ve ideolojisini yansıttığı,

⁴Bu tez çalışmasına 2019 yılında başlandığında henüz sinemada Aleviliğe dair hiçbir akademik tez bulunmamaktaydı. Bu anlamda araştırmanın, Aleviliğin sinemadaki temsilleri noktasında ilk akademik tez olması bağlamında da önem arz etmesi hedeflenmekteydi. Ancak bu çalışma devam ederken 2021 yılında İhsan Koluvaçık tarafından “2000 Sonrası Türk Sinemasında Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller” başlıklı doktora tezi hazırlanmıştır.

- 2-) Filmlerdeki Aleviliğe dair her türlü imgenin, Aleviliği temsil etme iddiasıyla oluşturulduğu,
- 3-) Yönetmenlerin filmlerdeki içeriksel ve biçimsel tüm tercihlerinin ideolojik olduğu varsayılmıştır.

1. 5. Sınırlıklar

Alevilik üzerine Türkiye’de hem edebi hem de kuramsal birçok yayın yapılmıştır. En başta bu yayınların tamamının erişilebilirliği bir sınırlılık teşkil eder. Türker İnanoğlu’na göre 1914-2018 yılları arasında Türkiye sineması içerisinde değerlendirilebilecek toplam 6.973 film çekilmiştir.⁵ Bu nicelikteki bir film arşivinin tamamına ulaşarak incelemenin imkânsızlığı da bir diğer sınırlılık olarak karşımıza çıkmaktadır. *Anti-Dühring*’de Engels, insanların bir yandan evreni tüm ilişkileriyle eksiksiz öğrenmek, öte yandan da gerek insanın ve gerekse evrenin doğası gereği bu sorunu hiçbir zaman tam çözememek çelişkisiyle karşı karşıya bulunduğunu ancak bu çelişkinin, insanlığın düşünsel ilerlemesinin temel kaldıracı olduğunu söyler (2018: 80-81). Bu çalışmadaki evrenin genişliği ve ona ulaşmadaki sınırlılıklar da Engels’in belirttiği çelişkinin bir benzeridir ve tezin ilerlemesinin de manivelası olmuştur. Çalışma, 1914 ile 2020 yılları arasında çekilmiş olan Türkiye sinemasından sadece uzun metraj kurmaca filmlerin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

⁵<https://www.sabah.com.tr/galeri/magazin/turk-sinemasinda-kac-film-cekildi/2019.12.30>.

(Erişim tarihi:

2. ALANYAZIN

2.1. Kimlik ve Öteki

2.1.1. Kimlik

Tarihi boyunca insanın, bir bütün olarak yaşamı kavramaya, yaşamdaki anlamı aramaya çalıştığı söylenebilir. Bu anlam arayışı, kaçınılmaz olarak insanı kendi çevresini ve çevresindeki olay, olgu ve nesneleri tanımlamaya, sınıflandırmaya, diğer bir deyişle onlara birer “kimlik vermeye” yönlendirmiştir. İnsanın bilinmezliğe, yani tanımlanamayana olan korkusu, onu her şeyi bilinir hale getirip sınıflandırmaya, bilinmeyene bir kimlik vererek bilinir, tanımlanır hale getirmeye itmiştir. “Yeni”nin tanımlanmasının yanı sıra “eski”nin karmaşasını gidermek için de kimliklendirme şarttır.

Bauman, modernliğin büyük oranda düzen görevini üstlendiğini, kaosu ortadan kaldırma adına düzen için adlandırma ve sınıflandırma gibi dilin ana fonksiyonlarını kullandığını belirtir (2020a: 12-16). Bauman her ne kadar adlandırma, kimliklendirme veya sabitleme olarak nitelendirilebilecek eylemleri modernlik ile başlatsa da, tam da dilin fonksiyonları olması gereğince, yukarıda da belirtildiği üzere insanlığın ilk dönemlerinden itibaren devrededir. Hall, dünyanın karmaşıklığının kimliklerin sabitleyici özelliğiyle giderildiğini ve bu karmaşıklık durduran noktalar olarak kimliklerin geçmişte, anda ve gelecekte aynı işlevi yerine getireceğini ileri sürer (1998b: 42). İmajı kimlik arayışı ile ilişkili gören ve ikisini benzer anlamlarda kullanan Millas da, Lippman’dan referansla imajları, karmaşık bilgileri kavramak için insanların ihtiyaç duyduğu özetler olarak verir (2005: 19).

Yaşamı kavrama noktasında zorunluluk haline gelen adlandırma ve sınıflandırma edimlerinin bir sonucu olarak kimlik ürünü, insanlığın yaşam “işini” kolaylaştırmasının da ötesinde toplumsal yaşamla birlikte var olur. Yani kimliğin, işlevselliği de aşarak insan için ontolojik bir değer oluşturduğu iddia edilebilir. Connolly bu durumu, birey veya toplumun kimliksiz başarı elde edemeyeceğini hatta başarısızlığını eleştireceğimiz bir varlıktan bile bahsedilemeyeceğini, dolayısıyla da kimliğin insan hayatının vazgeçilmez bir parçası olduğunu söyleyerek ifade eder (2020: 230-231). Birey, toplum içerisindeki yerini, nereye ait olduğunu, kendisinin kim olduğunu belirlerken kimlik doğrultusunda hareket etmek durumundadır. Hall’ün de belirttiği gibi insanın “içsel ve dışsal, benlik ve öteki, birey ve toplum, özne ve nesne” söylemi kimlik mantığı içinde temellendirilmiştir (1998c: 65). Weeks de kimliğin bazı insanlarla neyinizin ortak veya farklı olduğunu gösteren bir ait olma sorunu olduğunu belirttikten sonra, kimliğin kişisel bir konum

duygusu ve bireysel bir öz verdiği gibi toplumsal ilişkilerle de ilgili olduğunu öne sürer (1998: 85).

Kimlik her şeyden önce insanın kendisini ve çevresini tanıması ve anlamlandırabilmesi için yaşamın kendisine dayattığı zorunlu bir etikettir. Bu zorunluluk insanın tarihsel ve toplumsal bir yapıya sahip olmasıyla birebir ilişkilidir. Erdoğan ve Alemdar, kişinin kimliğini, kendinden, diğer insanlardan, soyut aitlikler ve somut sahipliklerden, kullanımlardan ve tüketimlerden elde ettiğini belirtir (2010: 308). Bahsi geçen tüm bu kimlik edinme kaynakları, yeniden belirtmek gerekir ki insanın bir birey ama aynı zamanda da toplumun bir üyesi olmasıyla alakalıdır. Berger ve Luckmann kimliği öznel gerçekliğin bir ögesi olarak değerlendirir ancak sosyal süreçler tarafından oluşturulup, değiştirildiğini de peşi sıra ekler. Onlara göre kimlik, birey ile toplum arasındaki diyalektikten doğan bir fenomendir (2018: 257, 259). Bu diyalektik işleyişi göstermesi açısından Connolly'nin kişisel kimlik deneyimlerinden çıkan her anlayışın kolektif kimliği yansıttığı, kolektif kimlikten doğan anlayışların ise kişisel kimliklerin alanını belirlediği yönündeki tespitine yer vermek gerekir. Ayrıca her özel kimliğin içinden çıktığı toplumsal ortama ait olduğunu belirtmesi de aynı işleyişe işaret etmektedir (2020: 235, 286). Buradan hareketle kimliğin, birey ve toplum diyalektiği içerisinde bir yere oturduğu, anlamını o diyalektiğin varlığıyla bulduğu söylenebilir.

2.1.2. Kolektif kimlik

Birey bazı kimliklere doğuştan sahip olurken, kimilerini ise sonraki süreçlerde edinir. Doğmadan elde edilenler genellikle toplumsal veya kolektif diyebileceğimiz kimliklerden oluşurken, bireysel kimlikler büyük oranda kişisel deneyimler ve toplumla etkileşim sonucunda ortaya çıkar. Bauman ve May insanın kim olduğunun veya benliğinin onunla birlikte doğmadığını, başkaları ile kurulan etkileşim sonucunda zamanla şekillendiğini dillendirirler (2021: 42). Bu tespitin bireysel kimlik için geçerli olduğu savunulabilir. Zira etnik, ulusal, sınıfsal kimlikler gibi birçok kolektif kimlik, ailesel veya çevresel koşullardan ötürü kişi doğmadan belirlenmektedir. Bu kolektif kimlikler, kişinin bireysel kimliğinin şekillenmesine de etki ederler. Larrain, kişisel kimliklerini oluştururken çoğu bireyin din, ırk, sınıf, etnisite gibi kolektif kimlik bağlarını kullandıklarını ve bunların kendi kimlik anlayışını belirlemede yardımcı olduğunu öne sürer. Ona göre kültürel kimlik böyle ortaya çıkmıştır ve modern dönem sonrası özne oluşumuna en büyük etkide bulunan kültürel kolektif kimlik, ulusal kimliktir (1995: 199).

Kültürel kimliğin, kolektif bir ilişkileneyle alakalı olduğunu, daha çok bireyin toplumsal aidiyetleri üzerinden şekillendiğini söylemek doğru olacaktır. Thompson da kolektif kimliği bireyin, tarihi ve ortak yazgısı olan toplumsal bir gruba aidiyet duyma, o grubun parçası olma hissi olarak açıklar (2008: 283). Görüldüğü üzere kolektif kültürel kimliklerin belirleyici ögesi, bireyin üye olduğu gruba ait olma, bağlı olma hissini taşıyor olmasıdır. Kültürel kimlik olarak değerlendirilebilecek olan kolektif kimliklerin oluşumu, kişinin toplumsal ilişkilenmeleri sonucunda kendiliğinden gelişen bir süreçtir. Larrain, kültürel kimlikleri belirli bir toprak parçasında yaşayan ve ortak bir kültürü paylaşanların doğal eğilimleri olarak tanımlar (1995: 223). Kültürel kolektif kimliklerin kültüre ve o kültürün oluşturduğu yapıya ihtiyaç duyduğunu söylemek durumundayız. Hall, kültürün kavramlar ve fikirlerle olduğu kadar duygular, bağlılıklar ve hislerle de ilgili olduğunu ileri sürer. Yani öznenin kendisini kim olarak gördüğü, ne hissettiği ve hangi gruba ait hissettiği ile kültür arasında dolayimsız bir ilişki vardır (2017a: 9). İster bireysel ister kolektif olsun kimliği oluşturan önemli etmenlerden biri olarak kültürün hem oluşumu hem de sonraki kuşaklara aktarımı bir birikimle, bu birikimin de geçmişten edinilen deneyimlerin aktarımıyla yani hafıza ile mümkün olduğu söylenebilir. Larrain, insanın bireysel ve toplumsal varlığının onun kişisel ve kolektif kimliklere sahip olmasını sağladığını dile getirdikten sonra kişisel kimliğin hafızaya dayandığını, bilincin sürekliliğinin öznenin ve dolayısıyla kimliğin oluşumuna izin verdiğini dile getirir (1995: 199).

Burada kimliğin toplumsallığının yanı sıra tarihselliği de ön plana çıkmaktadır. Kişisel kimlikte, bireysel hafıza ve bilinç bu tarihselliği yaratırken, kolektif kimliklerde benzer durum toplumsal hafıza ve bu hafızanın canlılığını koruyan sembolik malzemeler aracılığıyla olur. Thompson, kimlik oluşum sürecinin kesinlikle sıfırdan başlamadığını, daha önceden var olan sembolik malzemelerin oluşturduğu zemin üzerinden kimliğin yükseldiğini öne sürer (2008: 284). İlerleyen bölümlerde kimlik oluşumundaki bu sembolik malzemelerin günümüzde büyük oranda sinemanın da dahil olduğu kitle iletişim araçları aracılığıyla üretilip yaygınlaştırıldığını göreceğiz.

2.1.3. Kolektif kimlik, ideoloji ve devlet

Kimliğin tarihsel özelliği onun sadece geçmişe bağımlı, sabit, değişmez bir yapıda olduğu anlamına gelmez. Kimliğin tarihselliği, onun daima dönüşüm, oluşum halinde ve en az geçmiş kadar bu manada gelecekle de ilişkili olduğu şeklinde yorumlanmalıdır.

Rutherford kimliğin geçmiş ve geleceğin izlerini taşıdığını ve kesin olmayan geçici duraklar olduğunu dile getirir (1998: 25). Bauman ve May de benzer şekilde “bizlik” kurgusu için gerekli olan ortak kimlik algısının hem geçmişe dayalı ait olma duygusuyla hem de hayali bir gelecek sunumuyla bağlantılı olduğunu iddia eder (2021: 94). Kimliğin geçmiş ve gelecekle ilişkili olma durumu onun sabit bir yapıda değil sürekli değişim halinde olmasıyla ilintilidir.

Hall, kültürel kimliğin değişmez bir öze sahip olduğunu söyleyenler ile onun tamamlanmamış, sürekli değişim halinde olan bir oluşum şeklinde görenler olmak üzere temelde iki farklı görüş olduğunu ileri sürer. Kendisinin de savunduğu ikinci görüşe göre kültürel kimlik, geçmiş ve geleceğin ortak sahipliğinde, devamlı değişim halinde ve duruma göre farklılaşabilen bir yapıdadır (1998a: 174, 177). Hall’ün ortaya koyduğu kimliğe yönelik bu belirlemenin benzerini Larrain de yapar. Ona göre de kimliği algılamamanın en az iki yolu vardır ve bu yollardan biri özcü, dar ve kapalı iken; diğeri tarihsel, kapsayıcı ve açıktır. İlkinin; kimliği, oluşmuş bir öz olarak değerlendirdiğini, ikincisinin ise kimliği sürekli üretim halinde ve hiçbir zaman tamamlanmayacak bir süreç olarak gördüğünü söyler (1995: 217).

Kimliklere ilişkin bu iki bakış açısının kimliklerin yansıtılması veya temsili konusunda da varlığını koruduğu söylenebilir. Hall, bahsi geçen özcü, sabit kimlik yaklaşımıyla hareket edenlerin “öteki” veya “azınlık” kimliklerin “değişmeyen özünü” sinemasal temsil ile gözler önüne serilmesi gerektiğini savunduklarını söyler (1998a: 175). Bu yaklaşıma zıt bir kimlik temsili düşüncesini Parmar dile getirir. Ona göre kimlik sorunları genellikle fotoğrafik imge üretimi sırasında ortaya çıkar ve yeniden oluşturulur. Kimliğin sabitliğine karşı çıkan Parmar, onun karmaşık ve değişken yapısının yaratılan fotoğrafik imgelerde nasıl yer edineceğinin sadece bir strateji meselesi olarak görülmemesi gerektiğini aynı zamanda imgeleri üretenin yaklaşımlarındaki farklılığın politikasıyla da ilgili olduğunu ifade eder (1998: 121).

Hall bir başka çalışmasında yine kimliği tamamlanmış tarihsel gerçekler olarak düşünmek yerine, tamamlanmamış, oluşum halindeki bir süreç şeklinde görmek gerektiğini belirttikten sonra kimliğin temsil ile olan ilişkisine değinir. Sürekli üretim halindeki kimliğin daima temsil dahilinde ortaya çıktığını, hatta bir tür temsil biçimi olduğunu ifade ederek önemli bir noktaya dikkat çekmiş olur (1998c: 70-72). Kimliğin temsil biçimlerinden biri olarak işaretlenmesi, kimliğin ideoloji ile olan ilişkisine bakmayı gerektirir; zira temsil, her şeyden önce bir kurgudur ve kurgunun, gerçekliğin

ideolojik süzgeçten geçmiş hali olduğu öne sürülebilir. Diğer bir deyişle kurgulanan kimliğin temsil olarak ortaya çıkışı, ideoloji ile mümkündür.

Althusser, ideolojinin var oluşuyla bireylerin özne olarak çağırılmasının aynı şey olduğunu savunur. Ona göre bireyleri özne olarak çağıran ideolojidir ve birey henüz doğmadan önce bile ideoloji tarafından özne olarak çağırılır çünkü bebek bekleyen - devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak- ailenin ideolojisi, babanın taşıdığı soy isim veya kimlik zaten halihazırda bellidir ve dolayısıyla çocuğun hangi ideolojilere/kimliklere sahip olacağı öncesinden belirlenmiştir (2014: 126-128). Althusser'in "özne olarak çağırılma" şeklinde tanımladığı olgunun kimlik oluşumuna tekabül ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz ve bu "çağırılma", ideoloji tarafından kurgulandığından, Hall'ün belirttiği kimliğin temsil haline denk geldiğini de ileri sürebiliriz. Genel bir yönelim sağlayan tutarlı bir imge, fikir ve idealler bütünü olarak tanımladığı ideolojinin kimlik ile ilişkisindeki yakınlığa dikkat çeken diğer bir düşünür olan Erikson, ideolojinin toplumsal bir kurum olarak kimliğin koruyucusu olduğunu, toplumsal sistemlerin ideoloji aracılığıyla sonraki nesillerin dokusuna girdiğini ve gençliğin canlandırıcı enerjisinin ideoloji tarafından kendi hizmetinde kullanılmasıyla kimliğe güç kazandırdığını söyler. Kimlik ve ideolojinin aynı sürecin iki yönü olduğunu savunan Erikson, her ikisinin de hem bireysel olgunlaşmayı sağladığını hem de kolektif kimliğin ihtiyaç duyduğu ortak yaşam ve eylem gibi grup üyelerini birbirine bağlayan dayanışma için gerekli koşulu sağladığını ifade eder (1994: 133, 134, 189, 190).

İdeolojiyi toplumsal gruplar ve hareketlerin fikir sistemleri olarak gören van Dijk, onu bir grubun toplumsal temsillerinin temelini oluşturan inançlar olarak tanımlar ve grubun kimliğini tanımlayan bir çeşit grup şeması olarak toplumsal bellekte temsil edildiklerini söyler (2020: 19, 97). Buradan ideolojinin toplumsallığı nedeniyle, kimlik temsilindeki etkisinin de toplumsal düzeyde olduğunu iddia edebiliriz. Yani ideoloji, var olabilmesi ve kimliğin temsili işlevini yerine getirebilmesi için toplumsallığa ihtiyaç duyar. Shelby'ye göre de ideolojinin oluşabilmesi için toplumsal bir düşünce biçimi haline gelmesi gerekir zira ideoloji bireysel bir düşünüş şekli değildir (2021: 43). Toplumsal bir düşünüş şekli olarak ideolojinin oluşumu da doğal bir süreç olarak gelişmez; toplumla birlikte ortaya çıkan devlet, ideolojinin boy göstermesi ve yerleşmesinde başat aktör olarak yerini almaktadır. Althusser, devletin iktidarını koruyabilmesi için ideolojiye ve o ideolojiyi yeniden üretebilmesi noktasında da çeşitli aygıtlara ihtiyaç duyduğunu söyler (2014). Kısacası ideolojinin, topluma olduğu kadar

devlet iktidarına da göbekten bağılı olmasının yanı sıra bütün kimliklerin ideolojik kurgular olduklarını, ideolojik müdahale olmadan kendiliğinden ortaya çıkan “doğal” bir kimlik nosyonundan bahsedilemeyeceğini ileri sürebiliriz.

Toplumsal veya bireysel kimliklerin kendilerini temsiller aracılığıyla var edebildiklerini ve bu temsillerin tamamının ideolojik müdahalelerle ve bir “iktidar” tarafından gerçekleştirildiğini tekrarlayalım. Butler, özneyi kuran iktidarın devamlılığını sürdürdüğünü belirtip, öznenin hiçbir zaman tam kurulamayacağını, iktidar tarafından tekrar eden bir şekilde üretilip kendisine tabi kılınacağını söyler (aktaran Yeğenoğlu, 2017: 85). Öznenin bir başka güç (iktidar) tarafından kuruluyor olması, ister bireysel ister kolektif olsun bütün kimliklerin toplumsal veya eş deyişle politik/ideolojik alanla dolaylımsız bir ilişkilene halinde olduğunu gösterir. Bayart, bütün kimliklerin kültürel, siyasal/ideolojik ve dolayısıyla tarihsel bir inşa olduğunu ileri sürer. Ona göre insanlığa kaçınılmaz olarak kendisini dayatan doğal bir kimlik yoktur ve bu sebeple de herhangi bir ülkedeki yerlileri tanımlamak için kullanılan “doğal sakinler” sözünün de, “asli kimlik” teriminin de yanıltıcı olduğunu savunur (2020: 11-12).

Kimlik kurgusunda ideolojinin/iktidarın/devletin etkisinin tayin edici olmasından hareketle, günümüz kolektif kimlik inşasının büyük oranda ulus-devletler aracılığıyla gerçekleştirildiğini ifade edebiliriz. İnsanın ilk toplumsallaşmasıyla birlikte kolektif kimlikler oluşturmaya yönelik duyduğu ihtiyaç günümüze kadar tüm yakıcılığıyla devam etmiştir. Toplumsallaşmanın bir aşamasında ortaya çıkan devletler ise o tarihten itibaren kolektif kimliklerin temel belirleyen gücü haline gelmiştir. Devletin kolektif kimliği oluşturan ana varlık olduğunu söyleyen Connolly, kolektif kimliğe karşı tehlikeler ortaya çıktığında sadakatin gösterildiği yer olarak da yine devleti işaret eder. Yani ona göre devlet, kolektif duygu ve düşüncelerin en başta gelen nesnesidir (2020: 290, 292). Tarihsel olarak üretim güçleri ve ilişkilerindeki değişimin devletler aracılığıyla toplumsal kimlik algısına da yansıdığını söyleyebiliriz. Örneğin feodal dönem devletlerinde dinsel kimlik ön planda iken, burjuvazinin ortaya çıkışıyla birlikte etnik veya ulusal kimlikler devreye girmiş, devletlerin temel kimliksel ideolojileri milliyetçiliğin belirleyiciliğinde oluşmuştur. İster dinsel ister etnik/ulusal kimliklerle hareket ediliyor olsun devletlerin ihtiyaç duyduğu birlikteliği sağlayan öge aitlik/bizlik duygusunun oluşturulabilmesidir.

Günümüzde devletlerin ihtiyacı olan, bir kimliğe toplumsal bir bütünlük kurabilecek derecede aitlik duygusunun yaratılabilmesinde ulus inşası büyük önem arz

etmektedir. Schnapper’e göre ulusal kimlik, bireyin sahip olduğu kimlikler arasında en belirgin olanıdır (2005: 492). Gerçekten de günümüzde ulus devletlerin gereksinimi doğrultusunda ulus kimliği bütün kimliklerin üstünde bir konum edinmiştir. Bauman, ulus devletlerin “ulus inşası” fonksiyonunun modern koşullarda daha önce hiçbir fonksiyonun ulaşmadığı bir ağırlığa ulaştığını savunur ve günümüzde kolektif kimliklerin geçmişteki doğal oluşumlarının tersine yapay olarak üretildiklerini iddia eder (2020a: 102). Bauman her ne kadar kolektif kimliklerin sadece günümüz ulus devlet paradigması gereği yapay bir şekilde üretildiğini öne sürse de, Bayart’ın da belirttiği gibi bütün kimliklerin siyasal bir inşa ve yanılama olması dolayısıyla ideolojik bir aygıt olarak devletin ortaya çıktığı günden bugüne kolektif kimliklerin tamamının “devlet üretimi” olduğu için yapaylığından bahsedilebilir. Zira Semelin’in de belirttiği gibi devletler kendi iktidarlarını muhafaza edebilmek için kimlik olgusunun vermiş olduğu duygusal güçten faydalanırlar ve bu duyguların harekete geçirilmesi için ise milliyetçilik, ırkçılık, etnikçilik gibi devlet üretimi ideolojik kurguları devreye sokarlar (2011: 49). Halis ise ulusçuluğun modern toplumda sistem tarafından dayatılan ideolojik bir örgütlenme olduğunu ve ‘milli olanın meşru olduğu’ propagandası üzerinden kendisini toplumsal nazarda yapay şekilde yeniden ürettiğini ileri sürer (2018: 54). Devletçe üretilmiş bu yapay ideolojik inançlar sonucunda ortaya çıkan tüm ürünlerin -buna kimlik de dahil- yapay olduğu sonucuna varılabilir.

Her ne kadar kolektif kimlikler içerisinde ulus kimliğinin ana aktör olarak rol aldığı görülse de, özellikle kapitalist gelişimini sağlayamamış, az gelişmiş ülkelerin kolektif kimliklerinde feodal dönem değerlerinin hüküm sürdüğü söylenebilir. Bu değerlerin başında ise inançsal/dini bağılıkların geldiğini rahatlıkla dile getirebiliriz. Sadece az gelişmiş ülkelerde değil, kimi Avrupa uluslarının ortaya çıkış serüvenlerinde de dinin büyük bir etmen olarak karşımıza çıktığını görürüz. Hobsbawm, Polonya ve İrlanda örneklerini vererek din ile ulus bilinci arasındaki bağı çok sıkı olabileceğini belirttikten sonra farklı dinleri tercih etmenin aynı kökenden gelenleri farklı iki milliyet haline getirdiğini Sırp ve Hırvatların iki farklı ulus olarak gün yüzüne çıkmalarındaki tek nedenin Katoliklik ve Ortodoksluk olduğunu söyleyerek ortaya koyar (2010: 89, 91). Lieberman da bazı durumlarda bir grubun dini ve ulusal kimliğinin eşanlamlı hale gelebileceğini ifade eder (2016: 13). Günümüzde ulusal kimliklerin üzerindeki etkisi açısından dinin önemi yadsınamaz bir gerçekliktir. de Swaan, ulusal değerlerin bir topluluğun kimliksel bütünlüğü için gerekli olan özdeşleşme duygusunu geliştirmede

durumlarda inancın yardımcı güç rolünü üstlenebileceğini hatta kimliksel aidiyetin oluşumunda ulusal değerlerin yerini alabileceğini iddia eder (2019: 144). Özellikle az gelişmiş ülkelerde, ana kaynağının inançsal değerlerin olduğu kolektif kimliklerin işleyişinde yani toplumsal bir kimlik aidiyetinin oluşturulması için ortaya konan argümanlarda inanç öğeleri devreye girmektedir. Bu ideolojik stratejiyi “metafiziksel gizemleştirme” olarak adlandıran Shelby, bu strateji ile ezilenlerin tabi konumunun doğaüstü açıklamalarla yapıldığını, tahakküm ilişkilerinin tanrının iradesiyle olduğunun savunulduğunu söyleyerek, dini ideolojiler ile ırksal olanların bu şekilde kesiştiğini ve vahiyler yoluyla ırksal ideolojilerin çürütülmesinin önüne geçildiğini belirler (2021: 64). Bu durumun Türk kimliği için de geçerli olduğu söylenebilir. Türklüğün ayrılmaz bir parçası olarak İslam’ın ulusal yapıda büyük bir yere sahip olduğu ve “Türk-İslam sentezli” bir ulusal inşa sürecinin işletildiği bilinmektedir. İleriki bölümlerde, Türk kimliği oluşturulurken düşman veya öteki kimlik yaratımında İslam inancının önemli bir belirleyen olduğunu göreceğiz.

2.1.4. Öteki kimlik

Kolektif kimliklerin ekseriyetinin devletler tarafından çeşitli ideolojiler aracılığıyla oluşturulduğu ve kimliksel var oluşun kaçınılmaz olarak bir “öteki”, düşman kimliğe ihtiyaç duyması gereğince devletlerin/iktidarların kendi koordinatlarına göre ideolojik düşmanlar veya ötekiler yarattığını dile getirebiliriz. Diğer bir deyişle kolektif bir kimliğin oluşumunda birbiriyle ilişkili olarak devlet/iktidar, ideoloji ve “ötekinin” varlığı zaruridir. “Ötekilik” burada anahtar kelime olarak karşımıza çıkar. Devletin ve buna bağlı olarak kolektif kimliğin yaratımı için de, ideolojinin varlık bulması açısından da, ötekiye mutlak bir ihtiyaç vardır. van Dijk, ideolojinin ortaya çıkabilmesi için iki veya daha fazla grup arasında çıkar çatışması, toplumsal mücadele, iktidar gibi egemenlik durumlarının olması gerektiğini söyler. Ona göre ideolojiler toplumsal mücadele ve eşitsizliğin bilişsel karşılığıdır ve eğer ortada bir rekabet, çıkar çatışması, mücadele yoksa ideolojilerin de hiçbir önemi yoktur. İdeolojik söylemin stratejisini karşıtlık tarafından yürütülen bir kutuplaşmayla yani “biz” ve “onlar” ayrımı üzerinden, bizim iyi onların ise kötü olduğunu vurgulayarak yaptığını açıklar (2020: 46-47, 58). Yani ideolojiler herhangi bir farklılık sebebiyle ortaya çıkan eşitsizlik ve bu eşitsizliğe karşı geliştirilen mücadeleler varken bir karşılık ya da anlam bulmaktadır. Eşitsizliği yaratan bu farklılıklar sınıfsal olabileceği gibi; cinsel, inançsal, ulusal, etnik farklılıklardan doğan

eşitsizlikler de olabilir. Larrain, Marx'ın sınıf uzlaşmazlıkları üzerinden ortaya koyduğu ideoloji kavramını yine kapitalist sistemin çıkarlarına hizmet eden ırkçılık, sömürgecilik gibi veya etnik gruplar, ulus-devletler arasındaki egemenlik ilişkilerinin de sürdürülmesindeki rolünü de göz önünde bulunduran daha kapsamlı bir ideoloji kavramı üzerinden düşünülmesi gerektiğini vurgular (1995: 10-11, 27-29).

Devlet ve kolektif kimlik kendi arasında karşılıklı bir ilişki kurar ve bu ilişki ilerleyen süreçte birbirini destekleyen bir döngüye dönüşür. Devletin egemenliğini sürdürmesi için ihtiyaç duyduğu kolektif kimlik de varlığını korumak adına devlete bağımlı hale gelir. Connolly'ye göre devlet, “bizi” simgeleyen, kolektif kimliğin olmaya çalıştığı şeyi hayata geçiren, biz ve öteki ayrımını kurgulayan temel varlıktır (2020: 289). Devletler “biz” ve “öteki” ayrımını yaratabilme amacıyla çeşitli ideolojileri devreye sokarlar ve ötekiye karşı kolektif kimlik yapısını güçlendirmek adına kullandıkları ideolojilerin başında ırkçılık gelmektedir. Shelby, konuyu ince ayrıntısına kadar düşünmüş olan herkesin ırkçılığın bir ideoloji olduğunu kabul edeceğini belirtir (2021: 39). Baum, ırkçılığın bir ürünü olan ırkın, iktidarın bir sonucu olduğunu söyleyerek ırkın/ırkçılığın bir devlet projesi olduğuna gönderme yapmış olur (aktaran Morrison, 2019: 37). ırkçılık kavramı tarihsel süreç içerisinde çeşitli anlamlarda kullanıla gelmiştir. Schnapper, ırkçılığın toplumsal sınıflara, ulusal geleneklere, dönemlere ve siyasal sistemlere göre farklı biçimler ve anlamlar aldığını dile getirir (2005: 518). Bu çalışmada ise ırkçılık, van Dijk'ın da belirtmiş olduğu gibi etnik, inançsal, ulusal ayrımcılık, yabancı düşmanlığı gibi birbiriyle ilişkili ancak farklı ideolojilere gönderme yapmak için kullanılacaktır (2020: 20). Kısacası belirli bir “öteki” üzerinden geliştirilen tüm ayrımcılık biçimleri ırkçılık kavramı ile tanımlanacaktır. Morrison, ırkçılığın tarihinden bahsederken, onun yalnızca siyahlara karşı başlayıp son bulan bir düşünce sistemi olmadığını, kültürel, fiziksel, dini üstünlük ve güç elde etme stratejileri olarak geçmişten günümüze kullanıldığını belirterek, ırkçılık ideolojisinin daha geniş bir yelpazede değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yapmış olur (2019: 36). Shelby de ideolojilerin farklı görünüm ve tezlerle kendisini güncellediğini, siyahlara eskiden “genetik gerilikleri” iddiasıyla yapılan ırkçılığın, günümüzde “kültürel hastalıkları” öne sürülerek canlandırıldığını ifade ederek göstermeye çalışır (2021: 55). Kısacası ırkçılık ilk akla gelen tanımıyla sadece kendi ürettiği ırklar arası eşitsizlik üzerinden değil; kültürel, fiziksel, inançsal, ulusal, etnik eşitsizlikleri de kapsayacak bir şekilde tanımlanabilir.

İrkçılığın gelişimi için birbirinden farklı en az iki topluluğun bulunması ve bu toplulukların öyle ya da böyle bir mücadele veya çıkar çatışması içerisinde yer alması gerekir. Schnapper, Levi-Strauss'tan referansla ırkçılığın bilinmediği kapalı toplumlar dünyasının günümüzde ortadan kalktığını belirtir (2005: 545). Gerçekten de kapitalist sistemde, günümüzün gelişkin teknolojisi ve küreselleşmenin getirmiş olduğu değişiklikler neticesinde birbirine kayıtsız kalarak, ırkçı tepkiler sergilemeyecek bir topluluğun bulunmasının neredeyse imkânsız olduğunu söyleyebiliriz. Hall, küreselleşmenin ulus-devletler çağını geriletmesiyle birlikte ulusal kimliğin saldırgan ırkçılık tarafından yönlendirilen savunmacı ve tehlikeli bir hale geldiğini dile getirir (1998b: 47). Bir ideoloji olarak ırkçılık, toplumsal bir düşünce yapısı olması nedeniyle kolektif bir kimliğin yine kolektif bir öteki kimliğe karşı uygulayabileceği bir düşünce sistemidir. Yani “biz” olarak kolektif bir kimlik, kendisini daha üstün veya “iyi” görebileceği veya kendisinden daha aşağı ve “kötü” gösterebileceği “onlar” olarak öteki bir kolektif kimliğe gereksinim duyar. Ve yine daha önceden belirtildiği üzere bir kolektif kimliğin bu düşünce sistemine kavuşabilmesi ancak bir devlet organizasyonu ile mümkün hale gelir. Connolly, devletin temsil ettiği kimlikleri korumak adına hınç nesneleri oluşturduğunu, bu belirsiz tehlikenin canlı tutulmasıyla devletin hem ülke içindeki hem de uluslararası arenadaki egemenliğini koruduğunu belirterek, bir hınç nesnesi olarak kurgulanan öteki kimliklere yönelik çeşitli şiddet eylemlerine varacak düzeyde pratikler sergilendiğini anlatır (2020: 297, 300). Shelby de ırkçı ideolojinin toplum içerisindeki işleyişine dikkat çekerek, ırkçılığın yaygın bir şekilde kabul gördüğü toplumlarda kendisinden farklı olan grupların zekâ, ahlak gibi konularda daha aşağı olduğuna dair keskin inançlar bulunduğunu, bu inanç sisteminin oluşumunda ideolojik meşrulaştırma stratejisinin devreye girdiğini ve toplumun geneli tarafından tartışılmaz bir gerçeklik olarak algılandığını söyler. Egemen topluluğun ezilen gruba yönelik sergilemiş olduğu pratikler neticesinde zaten alçaltılmış ve yoksullaştırılmış olduklarından bu durumun ırkçı inanç sisteminin öteki için ileri sürdüğü iddiaların meşrulaşmasını kolaylaştırdığını da ekler (2021: 44, 54-55, 63). Bahsi geçen ötekiye yönelik üretilen hayal ürünü/gerçeklik dışı inançlarla, onların baskılar sonucunda oluşan gerçek “geriliklerini” birbirini destekler şekilde bir araya getirerek öteki imajının oluşturulmasını da yine ideoloji sağlar. Semelin, insanın kurban seçtiği kişilerin merkezi kimlik için daha korkutucu olduğu sanısının oluşturulmasında ötekinin gerçekliğinden beslenerek, tahayyülde daha inandırıcı bir bozuk imaj yaratıldığını belirttikten sonra şöyle devam eder; “ideoloji sayesinde hayal ile

gerçek iç içe geçer. İdeolojiden anladığım, hem rasyonel hem de rasyonel olmayan argümanlara dayanan, kendisini kötücül ötekiye karşıt olarak inşa eden bir söylemdir. İdeoloji (...), hayali temsilleri adeta tortulaştırır. Bünyesinde mitlerle gerçeklerin karşılaştığı bu söylemler, katliamlar için sıçrama tahtası işlevi görebilirler” (2011: 38-39).

Kapitalizmde kolektif kimliklerin bir öteki kimliğe ihtiyaç duyuyor olması ontolojik bir problem olarak karşımıza çıkar. Yani kolektif kimliklerin varlığının başlı başına bir öteki yaratma üzerine kurulu olduğu ileri sürülebilir. Bauman ve May, pratiklerimizin kolektif kimlik arzumuzu ve dolayısıyla ötekileri de biçimlendiren imgeler ve idealleştirmeleri mutlak surette beslediğini söyler (2021: 94). Hall ise kolektif kimliğin öteki ile olan ilişkisini bir adım ileri taşıyarak kolektif kimlikleri, kimlerin öteki toplumsal kimliğe dahil, kimlerin onun dışında olduğunu sınıflandırmanın bir yolu olarak düşündüğünü belirtir (1998c: 88).

Kimlikle bu kadar yakından temaslı bir olgunun (öteki/ötekilik/ötekileştirme) insanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren varlığını göstermesi şaşırtıcı olmayacaktır. Morrison, kendi kabilemizden olmayanı dışlamanın, düşmanlaştırmanın, onu aciz göstererek aşağılamanın çok uzun bir geçmişinin olduğunu belirtir (2019: 19). de Swaan da avcı toplayıcı gruplardan günümüz ulus devletlerine kadar toplumsal yaşamın bir özelliği olarak husumetlerin devam ettiğini ve bu durumun kapsama ve dışlama diyalektiğine yol açarak kişinin kendi kimliğiyle özdeşleşirken öteki kimlikler ile özdeşleşmemesine sebebiyet verdiğini belirtir ve günümüzdeki ulus, din, sınıf gibi geniş sosyal ağların özdeşleşmede temel belirleyen gruplaşmalar olduğunu ekler (2019: 20, 70-71). Peki insanın ötekiye veya ötekileştirmeye daha ilk toplumsallaşma dönemlerinden itibaren ihtiyaç duymasının nedeni nedir? Bauman, bu soruya dilin ana fonksiyonu olarak gördüğü adlandırma ve sınıflandırmanın varlığıyla cevap verir. Ona göre sınıflandırma bir bölme ve ayırma işlemidir ve dünyadaki varlıkların belirli bir gruba dahil edilmesi veya dışlanması eylemlerinden oluşur. Adlandırma ise dünyadaki varlıkları ikiye ayırır ve belirli varlıkları belirli bir kategoriye koyma işlevini ancak öteki varlıkları dışlayarak yapar (2020a: 12, 13-14). Daha önceki sayfalarda Bauman’ın dilin aynı fonksiyonlarının kimlik oluşumunda da belirleyen olduğunu söylediği vurgulanmıştı. Aynı fonksiyonların hem kimlik hem de öteki (kimlik) oluşumunda faaliyette olması kimliğin ötekiliğe, ötekiliğin de kimliğe bağımlılığıyla açıklanabilir. Zaten kimlik bağlamındaki ötekilik, yine bir kimliğe tekabül eder ve her kimlik başka bir

kimliğin ötekisidir veya olma potansiyelini bağrında taşır. Kısacası kimlik ve öteki aynı işleyişin birbirini tamamlayan yönleri olarak varlık bulur.

Hughes, farklı grupların birbirinden rahatsız olacak kadar ilişki içinde olmalarını iki tarafın bir bütünün parçası olmasında arar ve durumu beden metaforuyla açıklayarak her iki topluluğu (merkezi kimlik ve öteki kimlik) aynı varlığın uzuvları şeklinde tanımlar (2019: 103). Garfinkel de ötekinin bir toplumsal nesne olarak kimlikle birlikte inşa edildiğini söyler (2019: 108). Öteki olmadan yani bir farklılık bulunmadan veya oluşturulmadan bir kimlik inşa etmenin mümkün olmadığı yeterince açıktır. Benhabib, kimlik arayışının insanın kendisini olmadığı şeyden ayırmasını içermesi nedeniyle kimlik politikasının zorunlu olarak bir farklılık yaratmak durumunda olduğunu belirterek, insanın başka bir kimlikten (Bosnalı Müslüman veya Hristiyan) farklı olduğu ölçüde o kimlikten ayrı bir kimliğe (Bosnalı Sırp) sahip olabileceğini belirtir (1999: 12).

Kimlik için her farklılık bir ötekiliği ifade etmeyebilir. Farklılığın ötekiliğe dönüşebilmesi için o farklılıkla merkezi kimlik arasında -genelde olumsuz da olsa- gerçek veya uydurulmuş ya da abartılmış ve kuşaktan kuşağa çeşitli araçlar vasıtasıyla aktarılan bir temas, ilişki veya bağlantı olması gerekir. Farklılık, kimlik oluşumunda karşıya alınması veya kişinin belirli bir kimliğe aitlik hissetmesini sağlayan ve o hissi sürdüren düşman odak olması oranında ötekiye dönüşür. Bir Türk için Endonezyalı kimliği farklılıktır ve ötekiye dönüşebilme ihtimalini en azından şimdilik taşımamaktadır; fakat Yunanlılık Türklüğün ötekisidir zira tarihsel ve coğrafi olarak iki kimlik arasında bir ilişki, temas ve rekabet söz konusudur. Her iki kimliğin ideolojik aygıtı olarak devletler, kendi ulusal bağlılık ve birlikteliklerini yaratırken yani kolektif kimliği yeniden üretirken, öteki kimliği referans alarak bunu sağlarlar. Kimlik, farklılık ve ötekilik arasındaki ilişkiyi özetlemesi noktasında Connolly'nin belirlemeleri önem arz etmektedir; "Bir kimlik toplumsal olarak kabul edilmiş bir dizi farklılıkla olan ilişkisi yoluyla oluşturulur. (...) Kimlik var olmak için farklılığa gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güven altına almak için farklılığı ötekiliğe dönüştürür" (2020: 103-104).

Farklılığın öteki haline getirildiği bu işleyişte kişinin kimliğe olan aitlik duygusu pekiştirilirken, dışlanması gereken karşı kimlikle aradaki farkların daha belirgin hale getirilmesi gerekir. Çünkü Barth'ın da dile getirdiği gibi, grup üyeleri ile grup dışında kalanlar arasında kutuplaşmaya varan farklılıklar sınırların sürekliliğinin teminatıdır (2001: 17-18). Kimliğin devamlılığı için ise bu sınırlar şarttır. Kearney de yabancı

figürünün, başkaları üzerinden kendilerini tanımlayan insanlara göre sınır işlevi gördüğünü söyleyerek aynı durumu anlatır (2018: 15).

Farklılığın ötekileştirilmesi, görüldüğü üzere ideolojik bir müdahalenin ürünüdür. Bu ideolojik müdahaleler ise bir kez daha belirtmek gerekir ki devlet aygıtı tarafından uygulanmaktadır. Kimliğin inşası için şart olan farklılığın ötekileştirilmesi ediminin devletinki gibi uzun bir geçmişi vardır. Devlet ile kolektif kimlik arasındaki ontolojik, ideolojik ve diyalektik ilişkiye, farklılık (farklı kimlikler) ve onların dışlanması ile yaratılan ötekilik (düşman kimlikler) eşlik eder. İlk toplumsal yerleşik hayattan günümüze adları ve dayandıkları değerler farklı olsa da kimliğin öteki ile ilişkisinin aynı şekilde devam ettiği ileri sürülebilir. Campbell, eski büyük dinlerin dünyayı dostlar ve düşmanlar olarak ikiye böldüğünü, düşman olarak addedilen ötekilere dini gerekçelerle ölüme varan eziyetlerde bulunduğu aktardıktan sonra, baskı uygulayanların düşmanlarını tanımak veya anlamak istemediğini ve tarihi büyük ölçüde bu durumun şekillendirdiğini söyler (2020: 53). Kearney de kimliksel kolektif siyasette her zaman yabancı bir düşmana karşıtlık üzerinden tanımlanan seçilmiş, üstün bir ulus veya halk oluşturulduğunu söyler ve bunu geçmişteki “Yunan ile Barbarlar, Yahudi olmayanlar ile Yahudiler, Haçlılar ile Hristiyan olmayanlar, Aryanlar ile Aryan olmayanlar arasındaki” husumetlerle örnekendirir. Bu türden yaftalamaların modern uluslarda da görüldüğünü, “mesela İngilizler, sömürgeci amaçları doğrultusunda kendilerini seçilmiş halk addetmiş, halk-olmayan diye niteledikleri İrlandalılarla karşıtlık içinde tanımlamıştır. Saf olanı pis olandan ayırmaya yönelik bu stratejiye, sonraları Afrika, Asya ve Amerika’daki denizaşırı sömürgelerin tabi ırkları söz konusu olduğunda da başvurmuşlardır” belirlemesiyle açıklar (2018: 95-96).

Ulus devletlerin tarih sahnesine çıkışıyla, ulusal kimlikler dini kimliklerle beraber kolektif kimlik kümesindeki yerini almış ve öteki yaratımı konusunda dini kimliklerle yarışır hale gelmiştir. Öteki yaratımının ulus devletin inşasıyla birlikte iyice alevlendiğini ve sadece ülke sınırları dışında değil aynı zamanda yaşadığımız şehirlerde komşularımız olarak da yer alabileceklerini belirten Hobsbawm’a göre milliyetçi, ulus devletçi bakış açısında, merkezi ulus kimliğinden nefret eden ve onlara komplo düzenleyen ötekiler, evrensel düzeyde hep vardır (2010: 206-207). Ulus devletleri ortaya çıkaran modern dönem kapitalist anlayışın, milliyetçiliğin ve/veya ırkçılığın temel alındığı bir kolektif kimlik yaklaşımı doğurduğu söylenebilir. Kendi kimliğini diğer bütün kimliklerden üstün görme şeklinde kendisini gösteren bu tutum, ötekinin aşağılanması neden oldu. Larrain,

19. yüzyılda ortaya çıkıp hala varlığını koruduğunu söylediği kültürel kimliklerin oluşumunu etkileyen en önemli ayrımın merkez-çevre karşıtlığı olduğunu iddia eder. Küreselleşme sürecinin öncü gücü olan ülkelerin kendi ulusal kimliklerini merkezi, egemen şekilde, diğer kimlikleri ise çevre ve aşağı olarak gördükleri bir ortam yarattıklarını dile getirir (1995: 216). Larrain'ın anlattığı bu merkez-çevre ayrımıyla ortaya çıkan temsil düzeni, Hall'e göre, sömürgeleştirilmiş ötekinin kuruluşunun da nedenidir. Merkez olarak "İngiliz bakışı" çevre olan ötekilikleri kendi marjinalliklerine yerleştirmiştir ve bu temsillerin yapılandırılmış ve kültürel olduğunu ifade ederek, İngiliz bakışının sadece sömürgeleştirilmiş ötekiye değil, diğer bütün farklı kimlikleri kendisine göre konumlandığını da ekler. Kimliğin karşıtlıklar kümesi üreten bir yapıda olduğunu dile getirir (1998b: 41).

İrkçılığa kapı aralayan bu bakış açısı, ulusları veya kültürel, kolektif diğer kimlikleri kendilerini asıl kimlik olarak, dünyanın merkezinde, öncesiz ve sonsuz bir yapıda görmesine neden olmuştur. Schütz, her grubun kendi perspektifini doğru kabul edip, kendini her şeyin merkezi olarak gördüğü bu durumu, "etnosantrizm" olarak adlandırmaktadır (aktaran Bernasconi, 2020: 177). Erikson'un da ötekiye karşı duyulan düşmanlığı açıklamak için kullandığı "etnomerkezcilik" kavramı, bir birlik oluşturan insan topluluklarının kendilerini yegâne tür olarak görerek, kendilerinin ötekilerden daha iyi olduklarına inanmaları olarak açıklar (aktaran Moses, 2010: 103).

Kimliğin öteki (kimlik) ile ilişkisine bakarken şu üç başlığa mutlaka değinmek gerekmektedir; ötekilerin kimliğe etkileri açısından sınıflandırılması, kimlik ile öteki arasındaki hiyerarşi ve son olarak da öteki ile münasebetin yöntemsel farklılıkları.

Öncelikle her kimliğin oluşurken/devamlılığı sağlanırken etkilendiği bir veya birkaç kimlik olabilmektedir. Bu kimliklerle yaşanan tarihsel olaylar veya coğrafi yakınlıklar o kimliklerin ötekilik derecelerini belirleyen temel etmenler olarak karşımıza çıkar. Merkezi kimliğe etki ettikleri oranda da bir sınıflandırılmaya tabi tutulurlar. Kearney, değişik ötekilik türleri arasında ayırım yapmaya dikkat etmek gerektiğini savunur (2018: 101). Bu ayırım, kimliklerin ortaya çıkışına ve şekillenmesine etki eden kimliklerin neler olduğunu ve hangi oranlarda belirleyen olduklarını göstermesi açısından önem arz eder. Örneğin Türklüğün oluşumu ve yeniden üretiminde Yunanlık, Ermenilik, Araplık, Kürtlük, Rumluk, Alevilik, zaman zaman Avrupalılık, Almanlık, Rusluk (Moskofluk) vs. öteki kimlikler olarak kendisini göstermektedir. de Swaan hedefe konan düşman/öteki kimliklerin hiçbir toplumda sıfırdan oluşturulmadığını, siyasetçilerin

kendi çıkarları doğrultusunda bir dönem atıl da kalsa tarihsel olarak zaten var olan düşmanlıkları tekrardan canlandırdıklarını belirtir (2019: 19, 160). Devletin güncel siyasi gündemine göre kimi kimlikler öteki olarak daha fazla ön plana çıkarılırken, bazıları bir sonraki gündem belirlenene kadar görünmez kılınabilmekte hatta ötekilikten çıkarılarak “dost kimlik” haline dahi getirilebilmektedir.

Ötekiliğin sınıflandırılması açısından Bauman’ın *Postmodern Etik* adlı çalışmasındaki “yaratıklar” ve “yabancılar” şeklinde belirlemiş olduğu kategorilere bakmakta yarar bulunmaktadır. Bauman’a göre modern dönem öncesi toplumlarda insanlar, fiziki/coğrafi koordinatları dikkate alınarak “komşular” ve “yaratıklar” olarak ikiye bölünmüşlerdir ve kendi kimlikleri için gerekli olan öteki, kendilerine fiziki olarak yakın olmayan, yüzlerini dahi görmedikleri “yaratıklar”dan oluşmaktadır. Modern dönemle birlikte ötekilik kapsamındaki “yaratıklar”a, “yabancılar” kategorisi de eklenmiştir ve bu “yabancılar”, “yaratıklar” gibi temas kurulamayacak kadar uzakta, görülemeyen değil, fiziki manada yakınlaşmış, aynı yaşam alanlarında denk geline, “komşu” ile “yaratık” arasındaki bir konumdadır. Onların “komşu” mu yoksa “yaratık” mı oldukları bilinemeyeceği gibi her ikisi birden olma potansiyelleri de vardır (2020b: 206-218). Bauman’ın “yabancı”sının, ulus devletlerle birlikte yeni yapay sınırların belirlenmesiyle bir anda kendilerini aynı devletin vatandaşları olarak bulan ve öncesinde kimliklerini kurgularken birbirlerini çeşitli olumsuz nitelermelerle anan “yaratıklar” olduğu öne sürülebileceği gibi, ulus devlet sınırlarının yeniden çizilmesinden önce büyük imparatorlukların çatısı altında aynı devlet sınırları içerisinde yaşamalarına rağmen ötekileştirilmiş taraflardan birinin olduğu da söylenebilir. İmparatorluk döneminde feodal üretim ilişkileri ve katliama varan şiddet olayları dolayısıyla ayrı yerleşim yerlerinde yaşamak durumunda bırakılan öteki kimlikler, kapitalist üretim ilişkilerinin baskısıyla merkezi kimlikle aynı kentlerde yaşamak zorunda kalmaya başlamalarıyla bu ötekilerin Bauman’ın “yaratık”ından “yabancı” konumuna geçtikleri düşünülebilir. Alevilerin özellikle bu ikinci konumdaki “yabancı” kategorisine girdiği ileriiki bölümlerde görülecektir. Yine buradaki “yabancı”nın, daha önce bahsedildiği üzere kapitalizmin ürünleri olarak küreselleşme ve teknolojik gelişmeler dolayısıyla zorunlu veya tercihen yapılan göçlerin yarattığı kozmopolit metropollerin ötekisi olduğu da ileri sürülebilir.

Bauman, “yabancı” olarak tanımladığı ötekinin “komşu” ile “yaratık” arasındaki tam belirlenemeyen yeri ve yeterince tanımlanamamasının yarattığı korkuyu “proteophobia” olarak adlandırmayı önermektedir. Ona göre bu terim, net bilgiye karşı,

sınıflama çizgilerini tanımayan, çok biçimli, müphem fenomenlerin varlığının yarattığı korkuyu belirtir (2020b: 224-225). Kimliğin korkuyla hayat bulduğunu söylemek iddialı bir laf gibi görünse de yanlış olmayacaktır. Zira her kimlik/ideoloji yarattığı ötekiden korkulmasını salık vererek ve kimliğin değişimine göre korkulan kimliği de değiştirerek yaşamını sürdürür. Keraney, kim olduğumuza dair düşüncelerimiz değiştiğinde kimliğimizi neyin tehdit ettiğine dair fikirlerimizin de değiştiğini belirtir (2018: 16). Kimliğimizi tehdit edenin değişimi, öteki olarak korkulan kimliğin değişimidir. İktidar sahibi ideolojik güçler tarafından, kimliğin işlevselliğini yitirmemesi adına öteki haline getirilmiş kimliklerce tehdit edildikleri propagandası üzerinden öteki korkusu oluşturulmaktadır. Anderson, ilerici aydınların milliyetçiliğin ırkçılıkla akrabalığını sağlayan patolojik doğasının köklerini, öteki karşısında duyulan korkudan aldığını vurguladıklarını aktarır (2020: 165). İnsanın bilmediği veya tanımlayamadığından korktuğunu belirtmiştik; öteki kimlikler hakkında ne kadar az bilgi sahibi olunursa o kadar çok korku gelişmektedir ve kimlikçi ideolojiler genellikle öteki hakkındaki az bilgiden faydalanarak, onlar hakkında itibarsızlaştırıcı, fantezi ürünü, korkutucu yalanlar uydurur.

Kimlik ve öteki ilişkisindeki bir diğer önemli nokta aralarında bulunan hiyerarşidir. Her ne kadar kimlik ve ötekinin birbirine bağımlı olduğu söylendiğinde, eşit bir ilişkilene biçimini akla getirse de taraflardan biri her zaman için baskın gücü oluşturur. Fanon'un da belirttiği gibi "beyaz" yalnızca öteki değil, aynı zamanda efendidir (2020: 111). Rutherford, ötekiliğin kimliklerin siyah-beyaz, eril-dişil, heteroseksüel-homoseksüel olarak kutuplaşmış olmalarında yattığını, kimliklerden birinin daima baskın, diğerinin ise zayıf olduğunu ve kimliklerimizin bu yönde biçimlendiğini savunur (1998: 8). Benzer şekilde Derrida da çok az sayıda nötr ikili zıtlıkların olduğunu ve bu zıtlıklar arasında her zaman bir güç ilişkisi bulunduğunu, zıtlığın bir ucunda genellikle egemen olanın diğerinde ise egemenin oyuna dilediği gibi dahil ettiği zayıf tarafın yer aldığını ileri sürer (aktaran Hall, 2017c: 304). Baskı altında tutulan taraf, her zaman için "üstün" kimliğe göre hareket etmek durumundadır. Stonequist'e göre azınlıklar veya ülkede daha aşağı statüde bulunan gruplar, baskın tarafa uyum sağlaması, ayak uydurması, asimile olması veya uzak durması beklenenlerdir. Güçlü ya da baskın olan grubun diğerlerine uyum sağlaması beklenmez (2019: 84). Bauman ise anormalliğin-normun, yabancının-yerlinin, düşmanın-dostun, onların-bizin, ecnebinin-vatandaşın ötekisi olduğunu ve birbirlerine bağımlı olduklarını ancak bağımlılığın simetrik

olmadığını açıklar (2020a: 30). Kimlikler arasındaki bu hiyerarşi, kaçınılmaz olarak “üstün” kimliğin “aşağı(laştırılan)” kimlikle kuracağı ilişkinin kaderini belirlemektedir. Aralarındaki ve egemen kimliğin güç dengelerindeki değişimin, ilişkinin niteliğine yön verdiği iddia edilebilir.

2.1.5. Ötekilerle ilişkilene biçimleri

Kimliğin öteki ile ilişkilene biçimleri ve buna bağlı olarak öteki için oluşturulan imajlar ya da kullanılan tabir ve sıfatlar çeşitlilik arz etmektedir. Bu ilişkilene biçimleri hoşgöründen, toplu katliamlara varan farklı stratejilerle ortaya çıkarken, ötekiye uygun görülen aşağılayıcı imajlar, günah keçiliğinden sapkınlığa kadar değişiklik göstermektedir. Ötekilere yönelik belirlenecek strateji ile onlara uygun görülecek imaj ve sıfatların seçimi tamamen politiktir. Becker, topluma hangi kuralların dayatılıp, hangi davranışların sapkın ilan edileceğinin, kimlerin harici veya öteki olarak etiketleneceğinin siyasi bir mesele olduğunu savunur. Toplumda güç sahibi olan tarafın koyduğu kurallarla çizilen sapkınlık çerçevesi, güç sahibi olmayan ötekinin pratiklerini kolaylıkla çerçevenin içinde değerlendirerek onu harici (outlander) ilan eder, dolayısıyla da sapkınlık kişinin sergilediği davranışa içkin değildir, güç sahipleri sapkınlığı koydukları kurallarla kendileri yaratırlar. Tersinden bakıldığında ise sapkın olarak nitelenen kişi açısından harici veya öteki, kuralı koyandır. Toplumda erkekler kadınlara, beyazlar zencilere, ülkenin egemen kimlikleri göçmenler ve azınlık kimliklere kendi belirledikleri uyulması gereken kuralları dayatırlar ve bu tamamen siyasi güç dengeleriyle alakalıdır (2019: 28, 29, 35, 38). Kolektif ortak kimliğe sahip insanları temsil iddiasındaki siyasi yapının, ötekiye yönelik alınacak tavır, onlara ilişkin belirlediği imajlarla şekillendirdiği söylenebilir. Ve bu nedenle öteki imajının da siyasi bir mesele olduğu savunulabilir. Millas’ın da dediği gibi imajlar, ideolojik bütünlük oluşturan bir grup tarafından kendi durumlarını açığa çıkarmak için yaratılırlar ve toplum içinde önceden var olan duygu ve inançlara göre oluşurlar (2005: 22, 23). Millas her ne kadar grubun kendi durumlarını açığa çıkarmak için oluşturulduğunu söylese de imaj aynı zamanda ideolojik bütünlük arz eden gruplar tarafından ötekiler için de üretilirler ve bunlar genellikle toplum içinde önceden var olan önyargılar tarafından beslenirler.

Bir kimliğin ötekileştirilmesi; onun yok sayılması, gerekirse yok edilmesi, yok edilmesi için suçlanması, aşağılayıcı sıfatlarla tanımlanması gibi çeşitli olumsuz pratiklerle mümkündür. Öteki kimliklere yönelik bu negatif faaliyetleri düşünen,

planlayan ve uygulayan siyasi çevreler, sağ ideolojik hareketlerden çıkmaktadır. Etnik, dini, ulusal kimlikler gibi kolektif kültürel kimlikler alanındaki ötekileştirme, sağ siyaset ürünüdür. Başta ırkçılık ve milliyetçilik olmak üzere kimliğin savunusu adına öteki kimliklerin düşmanlaştırılması dünden bugüne sağ ideolojiler tarafından geliştirilmiştir. Rutherford, merkez kimliğin kendini güvence altına alma çabasının, ötekiye karşı akıldışı nefret ve düşmanlığı devreye soktuğunu, bunu da kendisinin dağılma korkusuyla yaptığını dillendirir. Siyasal terminolojide ise bu korkuya başvurarak, kitlelerin ilgisini ırksal, cinsel, ulusal gündemlere çekip, kendi hegemonyacı politikasını uygulayan kesimin sağıcılar olduğunu belirtmektedir (1998: 9).

Sağ siyasetler arasında ötekiye karşı daha radikal ideolojileri (ırkçılık, milliyetçilik) açıkça savunan geniş kesimlerin yanında -yine sağ siyasi ideolojiler başlığı altında değerlendirilebilecek- liberaller ise daha ılımlı yaklaşımı sergiler. Onların öteki ile ilişki geliştirme yöntemleri ise bolca “çok kültürlülük”, evrensellik, hoşgörü gibi kavramları barındırır. Ulusal kimliklerin ortaya çıkarılarak öteki ile net sınırların belirlendiği modern dönemden, kültürel veya kimliksel çeşitliliğin kabullenildiğinin propaganda edildiği postmodern döneme geçişte evrensellik vurgusu ön plana çıkar. Parmar, postmodernitenin farklılık, ötekilik ve çoğulluk üzerinde durarak, geçmişteki azınlıkların sesini ve perspektifini yok sayan hegemonyacı dürtüyü reddettiğini iddia eder (1998: 120). Bhabha’ya göre ise postmodern dönemdeki liberal politikalarca kültürel çeşitliliğin kabulü ve teşvik edilmesi ancak baskın kültürün veya kimliğin çizdiği çerçeve içerisinde kalırsa mümkündür. Kültürel çeşitliliğin önü açılırken merkezi kültür/kimlik dışındakilerin gelişmesine izin verilmemektedir. Ayrıca Bhabha, çok kültürlülüğün izin verildiği toplumlarda varlığını sürdüren ırkçılığın, paradoksal olarak çeşitliliğe izin veren evrenselcilik tarafından maskelendiğini de ekleyerek liberal perspektifin bu noktadaki yetersizliğini ve samimiyetsizliğini vurgular (1998: 157).

Bhabha ile benzer düşüncelere sahip olan Hall, küreselleşmiş sermayenin, farklılıklar sayesinde konumunu koruyabildiğini, dolayısıyla da farklılıkları yansıtmak zorunda olduğunu ancak onları yansıtırken denetimine alıp daha nötr hale getirdiğini söyler. Küreselleşmenin birbiriyle mücadele eden iki biçimi olduğunu savunan Hall; eski, kapalı, gittikçe daha savunmacı olan biçimin milliyetçiliği ve ulusal kültürel kimliği tekrardan canlandırdığını, küresel postmodernin diğer biçiminin ise farklılıklarla birlikte yaşamaya fakat onları bastırmaya, denetimine almaya çalıştığını dile getirir (1998b: 54-55). Bu belirlemeden hareketle, küreselleşmenin aslında üretim araçlarını elinde

bulunduran sermayedarların denetiminde geliştiğini ve onların çıkarları doğrultusunda öteki kimliklere yaşam alanı tanındığını söyleyebiliriz. Burjuvazi, kendi sermayesi açısından küreselleşmiş olan dünyanın daha rahat denetim altına alınabilmesi için azgelişmiş ülkelerdeki sınıfsal uyanışları, etnik veya dini kimlikleri ön plana çıkartarak engellemeye çalışır. Erdoğan ve Alemdar, kapitalist kimlik politikasını, mümkün olduğunca alt kimliklere böldürdüğü toplulukları birbirleriyle düşmanlaştırarak çıkar devşirme politikası olarak tanımlar (2010: 308). Kapitalizmin küreselleşme söylemi, hem bu stratejisi sebebiyle hem de emperyalistlerin işgal ettikleri veya ekonomik olarak hakimiyeti altına aldıkları topraklardaki kimliklerin, korunma adına geliştirdikleri milliyetçi/dini refleksler göz önünde bulundurulduğunda farklı kimliklerin yan yana yaşayarak evrenselleşmeye geçişine değil bilakis kimliklerin düşmanlaştırılarak daha belirginleşmesine neden olduğu söylenebilir. Larrain Hall'den referansla, evrenselleştirme geliştikçe belirli halkların veya etnik grupların kendi farklılıklarını daha fazla göstermeye çalışacaklarını ve yerelliklerine daha fazla bağlanacaklarını belirtir (1995: 213). Farklılığın yeniden icadının küreselleşmeye içkin olduğunu ileri süren Bayart da toplumların arasındaki engellerin kalkması gibi genel bir harekete (küreselleşme, evrenselleşme) dinsel, ulusal veya etnik kimliklerin keskinleşmesinin eşlik ettiğini uzmanların da dile getirdiğini ve modern dünyanın tektipleşmeden çekindiği için kimlikle ilgili genel bir kaygı duyduğunu belirtir (2020: 12, 25, 26).

Öteki ile ilişkilerin nasıl olması gerektiğine dair liberal çok kültürcü yaklaşıma örnek teşkil etmesi açısından Chantal Mouffe'un "agnostik çoğulculuk" kavramına bakılabilir. Mouffe, "politik olan" ve "politika" ayrımı yaparak, toplumsal ilişkilerin doğasında bulunan antagonizmayı "politik olan", bu antagonizmanın organize edilerek düzen sağlanması için ortaya konan pratikleri, söylemleri ve oluşturulan kurumları ise "politika" şeklinde tanımlar. Demokratik politikanın yapması gereken ise ortadan kaldırılması imkânsız olan biz/onlar karşıtlığının (yani politik olanın) çoğulcu demokrasiye uygun hale getirilerek, ötekinin imha edilecek düşman değil, fikirleriyle çarpıştığımız fakat o fikirleri savunma hakkını sorgulamadığımız kişiler olarak görülmesini sağlamaktır (2015: 105-106). Öncelikle Mouffe'un daha sol tandanslı bu ütöpik toplumsal işleyiş kurgusunun, öteki kimliklere yönelik diğer liberal öneriler gibi, dayanaksız ve ideolojik/politik kurum gerçekliklerinden uzak olduğu söylenebilir. Yani Mouffe'un deyimiyle, "politik olan"ın çözümünde "politika"nın gerçekliği görmezden gelinmektedir. Daha önce belirtildiği üzere kimlik, ideoloji ile varlık bulur ve bu ideoloji

başta devlet olmak üzere iktidar odaklarının tekelindedir. Kapitalist sistemdeki iktidarların menfaatleri gereğince bazı kimlikleri ötekileştirmeye ve öteki ilan edilen kimlikleri gerekirse yok etmeye ihtiyaç duyduğu hem teorik olarak hem de yüzyıllardır süren kapitalist devlet tarihindeki pratiklerle ispatlanmıştır. Bu işleyişin mevcut üretim ve paylaşım ilişkileri değişmeden düzeleceğine dair de bir ipucunun olduğu söylenemeyeceği gibi olması da beklenemez. Bhabha'nın öteki kimliklere yönelik liberal perspektifin yetersiz ve samimiysiz olduğu yönündeki belirlemesinin, Mouffe'un düşünceleri için de geçerli olduğu söylenebilir.

Mouffe'un "agnostik çoğulculuk" kavramıyla formüle ettiği öteki kimliklerle bir arada ve onların düşüncelerine saygı göstererek yaşama ideali, hoşgörü kavramını gündeme getirmektedir. Toplumların birbirine saygı göstererek bir arada yaşamasının anahtarı olarak işaret edilen hoşgörü, Bauman'a göre kapitalizme/moderniteye terstir, zira müphemliği ortadan kaldırarak düzen kurma, asimile edilmeyenin haklarının reddi, ötekinin gayri meşrulaştırılması modern yaşamın özüdür ve dolayısıyla da hoşgörüsüzlük modern pratiğin doğal bir eğilimidir. Bauman, kolektif ve bireysel eylemlerin müphemliği yok etmeyi amaçladıkça sonucun hoşgörü maskesi altındaki hoşgörüsüzlük olacağını belirttikten sonra hoşgörüyle ötekinin değerinin kabul edilmediğini, tersine ötekinin aşağılığının ilan edilmesinin kurnazca üstünün örtülmesi olduğunu savunur (2020a: 21). Zaten hoşgörü kavramının kendisi bir eşitsizliği çağrıştırmaktadır; "hoş" olmayana, hoşmuş gibi davranılması... Yani taraflardan birinin üstten bir bakışla ötekinin kimliğini, kültürünü "hoş" bulmasa da "fedakârlık" gösterip veya hoşnutsuzluğunun üstünü örtüp, onun varlığına tahammül etme lütfunda bulunuyor olmasına bir gönderme gibidir. Susan Mendus'a göre; "hoşgörü, hoş görülen şeyin ahlaki olarak kötü ve suçlanabilir olduğunu ima eder. Başka bir ima da, bunun değiştirilebilir olduğudur. Başka birinin hoş görülmesinden söz etmenin anlamı şudur: kişinin, hoşgörülen özelliğini değiştirmemesi kendi itibarsızlığını doğurur." (aktaran Bauman, 2020a: 21). Yine Bauman, May ile birlikte hazırladıkları çalışmaları *Sosyolojik Düşünmek*'te çift yanlı karakteri olan hoşgörüye tarihsel bir açıyla bakmanın ötekileri hoş görme gücüne kimin, nasıl ve neden sahip olduğunu irdelemek olduğunu belirtir ve hoş görmenin taraflardan sadece birine hak görülmesinin ikinci sınıf yurttaşlığa yol açtığını ve yapılan araştırmaların, hoşgörünün meşrulaştırdığı ikinci sınıf yurttaşların dini pratiklerini sadece belli alanlarda gerçekleştirmek zorunda kaldıklarını ve sadece belli makamlara getirildiklerini ortaya koyduğunu söyler (2021: 59).

Levi-Strauss ilkel ve uygar toplumların ötekilere yönelik geliştirdikleri stratejilerin farklılık gösterdiğini belirterek, “antropofajik” ve “antropoemik” olmak üzere iki farklı strateji tanımlar. İlkel toplumların tehlikeli yabancıya karşı kullandığı “antropofajik” strateji, ötekilerle biyolojik olarak birleşip, onları asimile etmeyi amaçlarken, uygar toplumların uyguladığı “antropoemik” strateji, ötekilerin düzenli yaşamın sürdürüldüğü yerlerden uzaklaştırılması maksadıyla ya sürgüne yollandığı veya kaçma imkanlarının olmadığı yerleşim bölgelerine hapsedildiği bir stratejidir (aktaran Bauman, 2020b: 222-223). Levi-Strauss’un belirlemelerindeki tarihsel tasnife itiraz eden Bauman, bahsi geçen stratejilerin ikisinin de günümüz toplumu da dahil olmak üzere bütün topluluklarda görülebileceğini savunur. Her iki stratejinin birbirinin eksiklerini tamamladığını öne süren Bauman, ötekini “antropofajik” strateji asimile edip kapsayarak, “antropoemik” strateji ise sürgün veya tecrit ile dışlayarak, bizlik ve ötekilik arasındaki kutuplaşmayı arttırdığını dile getirir (2020b: 223). Ötekilerle ilişkilene biçimlerine yönelik benzer bir tarihsel değerlendirmeyi de Connolly Hristiyanlık üzerinden yapmaktadır. O da ötekiliğe karşı sergilenen tutumu iki başlık altında, asimile etme ve fethetme/yok etme şeklinde tanımlar. Ötekiler ya tanrıyı kirleterek saflığı bozan düşmüş insanlar olmaları sebebiyle, fethedilmeli/yok edilmelidir veya masumlarsa onları asimile ederek, Hristiyanlığa döndürmek için çabalanmalıdır. Connolly, her iki tutumun birbirini tamamlayan stratejiler olduğunu, bu stratejiler sayesinde insanların kendilerinden daha aşağı gördükleri kesimler üzerinde hakimiyetlerini kurarak, ötekinin kimliğin kesinliğine yönelttiği tehdidi ortadan kaldırdığını vurgular (2020: 73-74). Levi-Strauss ile Connolly’nin tanımlamalarına baktığımızda, Levi-Strauss’un “antropofajik” olarak adlandırdığı stratejinin, Connolly’de asimilasyon şeklinde karşımıza çıktığını görüyoruz. “Antropoemik” stratejinin yani ötekiye uygulanacak sürgün veya tecridin Connolly’de bulunmadığını, ikinci strateji olarak onda yok etme pratiğinin yer aldığı görülmektedir. Her iki yaklaşımdan hareketle ötekiye karşı alınacak tutumların asimilasyon, sürgün ve tecrit, fethetme/yok etme olduğunu söyleyebiliriz. Şimdi ötekiye yöneltilen tüm bu uygulamaların hayata geçirilmesinin nedenlerine ve işleyişine bakabiliriz.

Öncelikle ötekinin, kişinin/öznenin algıladığı şey olduğunu söylememiz gerekiyor. Öteki kimlik, onu öteki olarak işaretleyen bakış açısıyla şekillenen kimliktir ve zaten bu nedenle ötekidir. Ve yine tam olarak bu nedenle de öteki olarak görülen kimliğin gerçekliğiyle çoğu zaman uyuşmayan imajlar, mitler, fantaziler veya stereotipler yaygınlık kazanmaktadır. Levi-Strauss, insanın doğuştan itibaren hatta doğmadan önce

bile onu çevreleyen varlıklar ve nesnelerin sistem oluşturan karmaşık bir referans aygıtıyla çevrelendiğini ve insanın o referans sistemiyle hareket ederek diğer kültürel yapıları ancak kendi sisteminin onlarda yarattığı deformasyon yoluyla algılayabildiğini hatta bu referans sisteminin ötekilerin görülmesini bile imkânsız kıldığını ileri sürer (2020: 72). Levi-Strauss'un belirtmiş olduğu referans sisteminin, Althusser'in ideoloji tarafından "özne olarak çağırılma"sıyla benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Her iki olgu da kişinin doğuştan itibaren bir kimliğe sahip olmasına ve öteki kimliği bu ideolojik çerçeveden görmesine gönderme yapar. Millas'a göre gerçeğin tam karşılığı olmayan imajlar ile gerçeğin karşılığı sayılan bilimden ve gözleminden kaynaklanan kanının birbirinden ayrılması çok zordur ve kendi çevresindeki dünyayı ve oluşturduğu düşünce veya kanaati doğal bulan birey, toplumca paylaşılan önyargı ve imajları, gerçek bilgiler olarak algılamaktadır (2005: 16). İşte ötekilere yönelik geliştirilen önyargıların, bu işleyişin bir ürünü olarak yaygınlık kazandığı iddia edilebilir. Bu önyargıların gerçekliğin kendisi olduğuna dair inancı ise devletin ideolojik aygıtları beslemektedir. (Sinemanın da bu önyargının oluşumunda büyük katkısı olduğuna dair tartışmayı ileriki bölümlerde yürüteceğiz).

Ötekiler olarak adlandırdıklarımızın onlar hakkında bildiklerimiz olduğunu belirten Bauman, tıpkı daha iyi bilinen nesnenin daha yakın veya daha az bilinen nesnenin daha uzak olduğunu düşünmemiz gibi, öteki insanlar hakkında bildiklerimizin onlarla aramızdaki mesafeyi belirlediğini söyler. Bauman'a göre öteki ne kadar yaklaşırsa yaklaşırsın, kişinin edindiği veya edineceği bilgiden ibaret olmaya devam edecektir ve "anonimlik kutbu"nda olan bir öteki, insan bile değildir çünkü tanıdığımız insanlar, özgül nitelikleri olan, tanımlanmalarını sağlayan kategorik niteliklerle donatılmışlardır. Oysa kendilerini tanımadığımız sadece haklarında bilgi sahibi olduğumuz ötekinin kendine ait, kişisel bir kimliği yoktur, onları yerleştirmiş olduğumuz sınıf kimliğiyle, kişi olarak değil tip olarak biliriz. Yine Bauman kişinin kendisini bir birey olarak gördüğünü fakat ötekini kategorik bir stereotipte eriterek bireyselliğini kaybettirdiğini söyler (2020b: 159, 200, 203, 204). Simmel'e göre de yabancılar/ötekiler birey olarak görülmek yerine belirli tipte yabancılar olarak algılanırlar zira kökeninin yabancı olması nedeniyle diğer yabancılarla ortaklaşmaktadırlar (2019: 33). Ötekinin tiplleştirilmesinde yani kişinin bireylikten çıkarılarak bir grubun diğer üyeleriyle ortak yapıda olduğunun düşünülmesinde ötekiye yönelik uzaklığın ve dolayısıyla bilgisizliğin büyük etkisinin olduğunu söylemek gerekiyor. Levi-Strauss kendimizden en uzak toplumları en homojen toplumlar olarak

görme eğiliminde olduğumuzu söyler ve bir beyaz için bütün sarı topluluklar birbirine benzerken tersinin de doğru olduğunu belirtir (2020: 73). Berger ve Luckman gündelik yaşam gerçekliğinin ötekileri kavramayı ve onlarla ilişkilenmeyi sağlayan tipleştirici şemalar içerdiğini ve böylece ötekinin bir erkek, bir Avrupalı, neşeli bir tip şeklinde tipleştirici şemalar şeklinde kavrandığını söyleyerek, ötekiden bir müdahale gelmediği sürece de bu işleyişin devam edeceğini ilave eder. Onlara göre tipleştirme daha en başından anonimlik gerektirir zira öteki kimliğe sahip (örneğin İngiliz) ve yüz yüze yakın bir ilişki geliştirmediğimiz her bireyin karakteristik özellikleri (damak zevki, duygusal tepkileri vs.) bizim için sahip olduğu kimliğin (İngilizlik) tipik özellikleri olarak görülerek anonimleştirilecektir. Oysa aynı öteki kimlik sahibi kişi ile geliştireceğimiz arkadaşlık sonucunda o, bizim ona yönelik oluşturduğumuz tipleştirici şemalarımızı birer birer kırıp, kendine has kişiliğiyle, biricik ve tipik olmayan bir birey olduğunu gösterecektir. Tipleştirmenin yarattığı anonimliğin, yüz yüze geliştirilen yakın ilişkilere karşı şansı yoktur (2018: 45, 46, 47). Görüldüğü üzere ötekinin tipleştirilmesine yönelik belirlemelerde bulunanların ortaklaştıkları ana nokta, ötekinin stereotipleştirilmesinin ona karşı oluşturulan fiziksel veya düşünsel/epistemik uzaklık ile alakalı olduğudur. Hakkında ne kadar az bilgi sahibi olunursa öteki o kadar uzak ve yine ne kadar uzaksa hakkında o kadar az bilgi sahibi olunan bir paradoksun içine girilerek öteki tipleştirilir.

Ötekinin stereotipleştirilmesi, kimi durumlarda bir suçlama aracı olarak veya katliama varan süreçler öncesinde de görülebilmektedir. Örneğin öteki kimliğe sahip birey, tipleştirilerek sahip olduğu kimlikle anılan politik ideolojilerle özdeşleştirilebilmektedir. Moscovici, komplo zihniyetinin kişiler arasında ayırım yapmadığını, bilakis onları ortak bir özü biçimlendirmek için birleştirerek topluluğu bir bütün olarak gördüğünü ve onun üyelerinden bağımsız bir birey olma hakkını ellerinden aldığını ifade eder. Örneğin bu yaklaşımla, Yahudi birey Siyonizm, Cizvit birey Cizvit düzen anlamına gelmektedir (1996: 49). Yine ötekilerin toplu bir şekilde katledilmesi planlanırken de tipleştirme devreye sokulmaktadır. Semelin, Yahudiler, Sırplar ve Tutsilere yönelik gerçekleştirilen katliamlar öncesindeki tipleştirilme sürecini Yahudilerin bireyselliklerini kaybetmesi üzerinden anlatır. Hitler öncesi Almanya’da Yahudi olduklarının bilincinde olmayanların dahi Nazilerin zorlamasıyla Yahudi kavramı içinde bireyselliklerini yitirerek baskılara maruz kaldıklarını belirten Semelin’e göre kimlik ölçütü her şeyi ele geçirmesiyle, bireyi ezip geçer, öteki kimlik kapsamında

görülen kişi artık, “Martin, Bogdan ya da Seraphin değildir; o öncelikle bir Yahudi, bir Sırp, bir Tutsi’dir” (2011: 48).

Ötekinin stereotipleştirilmesi onun aşağılanması veya itibarsızlaştırılmasıyla da ilgilidir. Kapitalist sistemin rekabete dayalı ekonomik temeliyle birebir ilişkili şekilde gelişen insanın/toplumun kendisinin üstün olduğuna yönelik düşüncesi bir ötekiye gereksinim duyar çünkü üstünlük hissi ancak kıyaslanabilecek bir öteki ile mümkündür. Garfinkel, kendi sıradan yapısı içinde, bir kimliğe yönelik itibarsızlaştırma koşullarını barındırmayan hiçbir toplum olmadığını öne sürer (2019: 108). Morrison da benzer bir şekilde ellerinde güç olsun olmasın yeryüzündeki hemen hemen bütün toplulukların bir öteki inşa ederek ona yönelik aşağılayıcı söylemler ürettiğini ifade eder (2019: 21). Bu aşamada öteki, kimlik için bir aşağılama nesnesine dönüşür ve aşağılama maksadıyla oluşturulan stereotipler, büyük oranda önyargılara dayanmaktadır. Schnapper, bireyin kendi önyargısını doğrulamayan şeyi dikkate almayıp doğrulayanla hareket etme eğiliminde olduğunu ve öteki gruplara yönelik önyargıların deneyimlerden hareketle şekillendirilmemesi nedeniyle de kuşaktan kuşağa aktararak devamlılığını sürdürdüğünü ifade eder (2005: 134). Kearney ise erken batı düşüncesinin iyiyi özkimlik kavramıyla eşit saydığından beri, kötülük deneyiminin de dışsallıkla ilişkilendirildiğini dile getirir ve önyargılı bir şekilde ötekiliğin her zaman ruhun saflığını lekeleyen bir yabancılaşıma bağlamında ele alındığını belirterek bu önyargının günümüzde de sürdürüldüğünü anlatır (2018: 87). Yerleşim yerlerindeki (köy veya kent veya ülke) sakinlikteki öncüllük ve ardıllık, bizlik/ötekilik ilişkisini belirleyen temel etmenlerden biridir. Mekânın eski sahipleri, çoğunlukla yeni gelenlere nazaran daha güçlü olması ve iktidarı elinde bulundurması hasebiyle yeni gelenlerin bütün kötülüklerin kaynağı olarak gösterilmesi ve bu amaç uğrunda onlara yönelik önyargıya dayalı her türden aşağılayıcı sıfatların uygun görüldüğü stereotipler yaratılması konusunda oldukça isteklidirler. Bu, eski yerleşiklerin kendi kimliklerinin meşruiyeti ve canlılığı için de gerekli bir tutumdur. Eski bir yerleşim alanına yakın ve yeni gelenlerin oluşturduğu yeni bir yerleşim yerinde yapılan bir araştırmada ortaya konan “yerleşikler” ve “dışarlıklılar” kavramlarından hareket eden Bauman, bahsi geçen çalışmanın her iki tarafın karşılıklı bir şekilde kimlik arayışlarına hizmet etmeleri nedeniyle birbirlerine kenetlenen bir toplumsal biçim oluşturduklarını ortaya çıkardığını belirtir. Aynı çalışmada yerleşiklerin yeni gelenlere karşı iktidarı ve gücü elinde bulundurması dolayısıyla, tüm kaygı ve korkularının kaynağı olarak dışarlıklıları cisimleştirdiklerini ve tüm kötülüklerin ve kirlenmenin kaynağı

olarak yeni gelen grubu suçladıklarını, bunu yaparken de bir stereotip oluşturdukları belirlenmiştir. İcat edilen bu stereotipin toplumsal gerçekliklerin basitleştirilmiş bir temsili olduğu ve bütün aşağı niteliklerin yüklenerek yeni gelenin/ötekinin damgalandığı görülmüştür (2020b: 219-220). Stephen Mennel, bu damgalama sürecini eşitsiz güç dengesinin yarattığı tahakkümün genel bir ögesi olarak değerlendirir ve dışarıdakilerin her zaman pis, ahlaki olarak güvenilir ve tembel olarak suçlandığını belirtir. Benzer durumun 19. yüzyıl sanayi işçileri için de geçerli olduğunu, onlardan da “yılanmamış büyük kalabalıklar” şeklinde bahsedildiğini ve yine beyazların da siyahları genellikle böyle algıladıklarını ve algılamaya da devam ettiklerini ekler (aktaran Bauman, 2020b: 221).

Stereotipleştirme ile birlikte anılması gereken önemli öğelerden biri de görüldüğü üzere damga kavramıdır. Kimlikler ötekileştirilirken stereotipler üzerinden tanımlanmalarının yanı sıra onların bu özellikler çerçevesinde damgalanmaları da gerekmektedir. Goffman’a göre damga, ötekinin karakterine ve davranışlarına dair yaratılan ve beklenen stereotipleştirmelerin bir uzantısıdır ve bu sadece çok geniş kategoriler içinde değerlendirilen yabancılar için uygulanılmaktadır (2020: 88-89). Goffman, belirlemiş olduğu üç damga tipinden biri olarak tanımladığı ırk, ulus, din gibi etnolojik damganın, soy bağı ile aktarılabilirliğini ve tüm aileye bulaşabildiğini belirtir ve farklılığından dolayı damgalı bireyi, farklılığının farkında olunan ve olunma potansiyeli bulunan olmak üzere ikiye ayırarak, birincinin gerilimi idare etmek durumunda olan itibarsızlaştırılmış kişi, ikincinin ise bilgiyi idare etmek durumunda olan itibarsızlaştırılabilir kişi olduğunu söyler (2020: 30, 31, 145). Yine Goffman’a göre “normal” ve “damgalı”, somut kişiler değil, birer bakış açılarıdır ve toplumsal olarak üretilirler (2020: 190). Goffman’ın kavramlaştırdığı etnolojik damga, daha önce de bahsedildiği gibi toplumsal olarak üretilen bakış açılarından oluşması nedeniyle ideolojik bir biçim alır. Eş deyişle, kişinin veya bir toplumun sahip oldukları kimlikler üzerinden damgalanarak aşağılanması, milliyetçilik/ırkçılık şeklindeki ideolojik düşünce sistemleriyle kendisini gösterir. Deneyimsizlikten yani öteki ile temas kurulmadan veya onu tanıyacak kadar bilgi sahibi olunmadan gelişen ve aktarılan önyargıların, ötekinin aşağılanması ve damgalanması yoluyla ırkçılık şeklinde kendisini dışa vurma potansiyeli her zaman için vardır. Bauman ve May önyargının insanların kendi davaları için her türlü yolun denenmesini onaylamaya ittiğini ve bu duruma genellikle ötekilerin karalanmasının eşlik ettiğini, önyargılı eğilimlerin eşit bir şekilde dağılmayarak kendilerini ırkçı

eylemlerde veya yabancı düşmanlığında açığa vurduklarını söylerler (2021: 58). Irkçılığın işleyişini antisemitizm üzerinden anlatan Sartre, bir insanın başka birinden nefret etmesinin nedeninin öncesinde ona çektiği acılar olduğunu fakat antisemitizm gibi belirli bir topluma yönelik ırkçı tutumda böyle bir niteliğe ihtiyaç duyulmadığını, ötekileştirilen kimliğe düşmanlaşmak için kışkırtıcı nedenleri kişinin kendisinin arayıp bulduğunu ve bulduğu şeyleri de keyfine göre yorumladığını anlatır (2005: 22). Sartre'ın bahsettiği kişinin keyfince bulup yorumladığı evre, tam olarak ötekinin aşağılanması veya itibarsızlaştırılmasına yarayan ve ötekinin gerçekliği ile uyuşmayan suçlama sürecidir. Bu keyfi değerlendirmeler ile ortaya çıkarılan damgalı stereotip örneklerinin, ötekilerin soykırıma uğratılmasına kadar giden bir şiddet sarmalını başlatma potansiyeli vardır. Bir topluluğun katledilmesine gerekçe olarak sunulan belirli suçlamalara çok sık rastlandığını, birbirinden farklı suçlamalar olarak görünseler de bir birlik oluşturduklarını belirterek, en sık sözü edilen suçun, kültürlerin belirlediği en mutlak tabuların ihlal edilmesi suçu olduğunu söyleyen Girard, suçlamaları üçe ayırarak şu şekilde sıralar; öncelikle saldırılması büyük bir cürm sayılan kişilere (örneğin kral, baba, çocuk) yönelik şiddet suçları gelmektedir, ardından tecavüz, ensest ve hayvanlarla ilişki gibi cinsel suçlar ve son olarak da kutsal ayin ve törenlere saygısızlık gibi dinsel suçlar bulunmaktadır (2018: 25-26). Ötekiye karşı kullanılan suçlamaların başında ise komploculuk gelmektedir. Komplo teorisine göre “dışarıdaki” güçlerle iş birliği halindeki “içerideki” öteki, çeşitli gizli organizasyon ve planlarla -Girard'ın belirlediği suçlama türlerine de başvurarak- merkezi kimlik ve değerlerin ortadan kaldırılmasına çalışmaktadır.

Her komplo teorisinin bir kurbanı olduğunu söyleyen Campbell, komplo teorileri dergisi *The Lobster*'ın editörü Robin Reamsey'in iyi bir komplo teorisinin devleti suçlayacağını, kötününse azınlıkları hedef alacağını söylediğini belirtir (2020: 128). Kimlik ve ötekilik bağlamında komplo teorisine bakıldığında, kurbanın her zaman için ötekiler, azınlıklar, “sapkınlar” olduğu görülecektir. Zaman zaman azınlıkların ülkelerine, dinlerine veya üyesi oldukları partiye karşı komplo hazırlamakla suçlandıklarını ve bu suçlamanın yapılması için bir azınlığın gerçekten komplo hazırlamasının zorunlu olmadığını, özellikle ani toplumsal kargaşa dönemlerinde azınlıkların, heretiklerin veya muhaliflerin varlıklarının komplo ile suçlanmaları için yeterli bir sebep oluşturduğunu savunan Moscovici, etnik bir azınlığın çoğunluğa muhalefet etmesiyle beliren uzlaşmaz karşıtlığın komplo suçlamasının ortaya atılmasına neden olduğunu ve bu karşıtlığın azınlık ile yabancı arasında bir bağ kurulması için yeterli

bir neden olarak görüldüğünü söyler zira onların muhalefet veya protestolarının yapay yaratımlar olarak değerlendirildiğini, ya azınlığın kendisinin yabancı olduğunun veya yabancı güçlerle ittifak içinde bulunduğunun iddia edildiğini ifade eder (45, 47, 51, 52).

Başta komploculuk olmak üzere çeşitli suçlardan sorumlu tutulan kişiler veya topluluklar kolayca hedef tahtasına oturtulabilecek nitelikte veya zayıflıkta olanlardan seçilmektedir. Kişiye yönelik suçlamalarda daha çok eski suçlular, hırsızlar veya engelliler gibi “normal” insanlara göre daha rahat karalanabilecekler seçilirken, toplumsal bir suçlama söz konusuysa, azınlıklar, yabancılar, “sapkınlar” olarak nitelendirilen öteki kimliğe sahip olanlar damgalanmaktadır. Her iki durumda da hedef tahtasına oturtulanlar “günah keçisi” işlevini görmektedir. Etnik ve dinsel azınlıkların genellikle çoğunluğun hedef tahtasına oturtulduğunu ileri süren Girard, her topluma göre kurban seçim ölçütleri değişse de bu ölçütün ilke olarak evrensel olduğunu zira kendi azınlıklarını veya ötekilerini bazı ayrımcılık biçimlerine uğratmamış toplumun neredeyse olmadığını öne sürerek savunur (2018: 29). Her kimliğin ayrımcılığa uğratılan ötekisi, geçmişte olduğu gibi günümüzde de varlığını sürdürür. Kearney, günah keçisi ilan etme ihtiyacının seküler ulus devletlerin ortaya çıkmasıyla son bulmadığını, Yahudi soykırımı başta olmak üzere sonrasında yaşanan diğer soykırımları hatırlatarak vurgular ve bu soykırımlarda da daha eski tarihlerdeki aynı arzuyla, yani günah keçilerinin ortalıktan temizlenip bir arınmaya ulaşma arzusuyla yapıldığını öne sürer (2018: 49). Fanon, edindiği deneyimler, yaptığı gözlemler ve kendisine anlatılan anılar üzerinden Yahudi ve siyahların özellikle ikinci paylaşım savaşından sonra Avrupa’da uğradıkları çeşitli ayrımcılıkları ve günah keçisi ilan edilmelerini çarpıcı bir şekilde anlatmaktadır (2020: 143-145). Campbell de ilk toplumların hepsinde nedeninin anlaşılmadığı felaketlerden sorumlu tutulan ve bu nedenle de cezalandırılan veya kovulan uğursuz bir yabancıнын/ötekinin olduğu hikayelerin bulunduğunu söyler ve hikayelerde anlatılan ilkel ritüellerin günümüzde de farklı formlarda devam ettiğini, giderek de daha yıkıcı hale geldiklerini savunur. Ona göre günah keçisi ilan edilen insanların kurban edildiği dönemlerde uygulanan zalimce yöntemlerin aşıldığı sanısı temelsizdir zira hala aynı ilkel varlıklar olarak sadece yöntem değişikliğiyle yolumuza devam etmekteyiz (2020: 15, 23). Nedeni anlaşılmayan felaketlerin sorumlusu olarak azınlık/öteki kimlik sahiplerine suç atılıp onların katledilmesine giden süreci göstermesi açısından Girard’ın *Günah Keçisi* kitabı önem arz eder. Özellikle kriz dönemlerinde katliam arzusunun dini azınlıklara çok rahat yönelebileceğini savunan Girard, 14. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan kara vebanın

Yahudilerin içme suyunu zehirlemelerinden ötürü yayıldığına yönelik basmakalıp suçlama ile onların günah keçisi haline getirildiğini ve tarihçilerin bazı şehirlerde henüz vebanın yaklaştığına dair ilk söylentilerle birlikte Yahudi katliamına başladığını yazdıklarını belirtir (2018: 8-14, 27). Merkezi kimlik açısından cadıların şehveti, Yahudilerin açgözlülüğü, Katharların da dini özgürlüğü temsil etmesi üzerinden günah keçisinin kurtulmak istenilen ve toplumun çok korktuğu bir parçasının sembolü olduğunu açıklayan Campbell, ilk topluluklarda günah keçisi olarak hayvanların kullanıldıklarını, toplumdaki tüm kötülüklerin çeşitli ritüellerle yüklendiği hayvanın kurban edilmesiyle veya çöle bırakılmasıyla toplumun günahlarından arındığına inanıldığını ve bu inancın zamanla değişerek toplumun marjinal kesimlerinden oluşan insanların günah keçisi olarak işaretlenmeye başladığını belirttikten sonra insandan günah keçisi yaratmanın, ilk başlarda yöneticilerin halkların öfkesini kendilerinden uzaklaştırıp talihsiz başka insanlara yöneltmesinin bir yolu olarak kullanıldığını daha sonrasında ise yaşanan bir felaketin ardından öfkenin ve suçlamanın hedefi haline gelen grupların yok edilmesi için günah keçisi işleyişinin devreye sokulmaya başladığını vurgular (2020: 32, 35, 141). Burada ötekini günah keçisi olarak yaftalamasıyla toplumun kendi sorumluluğunu veya suçunu başkası üzerine atma kolaycılığı karşımıza çıkmaktadır. Günah keçisi ilan etme, bir nevi toplu günah çıkarma töreni gibidir. Bizi irkilten bilinçdışı korkuları genellikle başkalarına yansıttığımızı ve böylelikle huzurumuzu bozan bir başkalıktan sorumlu olduğumuzu kabul etmek yerine başkalarını yabancı şeklinde tanımlayıp günah keçisi ilan ederek hayatımızı kolaylaştırdığımızı ileri süren Kearney'e göre çoğu kültür, yabancıları/ötekileri günah keçisi haline getirmek için kurban mitleri üretmektedir ve toplumsal sorunlardan sorumlu tutulan öteki ya tecrit edilir ya da ortadan kaldırılır, böylece kimlerin topluluğun dışında bırakıldığı, kimlerin ise dahil edildiği üzerinden dışarıda bırakılan/öteki ile toplumsal bir farklılık bilinci yaratılmaya çalışılır (2018: 17-18, 41).

Öteki kimliklerin komplo ile suçlanarak günah keçisi ilan edilmesi, kriz dönemlerinde merkezi kimliğin/iktidarın/devletin korunması adına halkın, ötekilerin bütün kötülüklerin kaynağı ve haksız taraf olduğuna, kendi kimliklerinin ise bu kötülüklerle mücadele eden, iyilik timsali, haklı taraf olduğuna inanmasını sağlamak içindir.

“Komplo bir tarikat, bir parti veya bir etnik topluluk üyelerinin ayrılmaz gizli bir bağ ile bağlanmasını içerir. Bu tür bir ittifakın hedefi, toplumda kargaşayı kışkırtmak, toplumsal değerlerin anlamını bozmak, krizi şiddetlendirmek, yenilgiyi teşvik etmek vb.’dir. Komplo zihniyeti halkı, şeyleri ve eylemleri iki sınıfa ayırır: Bir sınıf temizdir, diğeri ise kirlidir” (Moscovici, 1996: 47-48).

Kimlikler arasında bu kadar keskin bir karşıtlık/farklılık yaratılması, her zaman için niceliksel olarak daha zayıf tarafın daha fazla ötekileştirilmesine ve bunu yapabilmek adına da ötekileri nitelendirirken daha ayrıştırıcı, karalayıcı, küçümseyici ve hatta insandışılaştırıcı tanımlamalara başvurulmasına sebebiyet verir. Schnapper, ötekinin daha aşağı olduğu yönündeki ayrıştırıcı/farklılaştırıcı düşüncenin onun insanlığının inkâr edilmesine geçişi sağladığını öne sürer (2005: 472). Bu inkarın ve aşağılamanın sürekliliğini sağlayarak toplumsal bir düşünce haline getirilmesi yani bir ideolojiye dönüştürülmesi egemen yapı/kimlik için elzemdir. Goffman, damgalı birey veya toplulukların insandan sayılmayacağına inanıldığını, o nedenle de onların yaşamını zorlaştıran birçok ayrımcılık uygulandığını ve onların aşağı hallerini açıklamak, temsil ettikleri tehlikeyi izah etmek için de bir damga teorisi/ideolojisi inşa edildiğini belirtir (2020: 31-32). Larrain de kendi kültürünü koruma adına farklılığa çok fazla vurgu yapmanın farklı olandan bir şeytan çıkarılmasına yol açabileceğini, pratikte kültürel küçümsemenin meydana gelmesini böyle bir kuramın sağladığını vurgular (1995: 46). Burada bahsi geçen şeytanlaştırma kavramı, öteki ve günah keçiliği bağlamında önemli bir yerde durmaktadır. Özellikle dinsel bir arka plandan beslenen şeytanlaştırma edimi, günah keçisi ilan edilen ötekinin insandışılaştırılarak önce şeytan daha sonrasında hayvan olarak damgalanmasına ve nihayetinde de atfedilen bu sıfatlarından ötürü de yok edilmesine kadar giden bir silsilenin duraklarından biridir. Diğer bir deyişle, şeytanlaştırma, ötekinin insandışılaştırılması sürecinde, hayvanlaştırılarak katledilmesi ereğinden önceki bir geçiş aşamasıdır. Şeytanın Hristiyan geleneğinde kısmen canavarlaştırılırken, diğer yandan da o tarihlerde Hristiyanlığı hangi “zındık” ve muhalif tehdit ediyorsa onun kalıbına sokularak insana benzetildiğini söyleyen Kearney; ötekinin düşman, yabancıнын günah keçisi, muhalifin şeytan olduğu fikrinin günümüzde de medya aracılığıyla pekiştirildiğini, farklılığın sahip olunan kolektif kimliğe yönelik bir tehdit oluşturduğu inancının modern tarihte de sürekli tekrarlanan bir olgu olduğunu ekler (2018: 46, 87). Muhaliflerin bu şekilde damgalanarak şeytanlaştırılması, şeytanı insan biçimine yaklaştırırken, hedefteki insan topluluğunun da şeytana benzetilmesiyle o

toplumun insandışılaştırıldığı görülmektedir ve bu durumu neredeyse bütün halkların/devletlerin tarihinde ve güncel siyasi uygulamalarında görmek olasıdır. Bu uygulamaların günümüzdeki en çarpıcı hallerinin bilim ve siyaset alanında olduğunu bize Gezgin hatırlatır ve gösterir. Antropolojinin temellerinin, Avrupa’da Aydınlanma dönemi ve sömürgecilikle çakıştığını ve bu durumun rastlantı olmadığını belirten Gezgin, o dönem üretilen düşünsel geleneğin bütün insanlık adına yaratıldığına dair Türkiye’de yanlış bir algının oluştuğunu oysa o düşünce sisteminin yalnızca Avrupa ve çevresini merkeze alan bir yapısının olduğunu iddia eder.

“İnsan Hakları Evrensel Bildirisi ile Avrupa Birliği’nin kendi insan hakları belgeleri arasında temel bir fark var: birincisi, nereli olursa olsun tüm insanlar için geçerlidir; ikincisinde ise, sık sık yurttaş-yabancı ayrımı yapılır. Yurttaş, Avrupa Birliği ve ilgili metinleri imzalamış komşu ülke yurttaşlarını kapsarken, yabancı sınıflandırması için kullanılan sözcüğün  ifte anlamı, manidardır: ‘Alien’ sözcüğü hem yabancı hem de uzaylı anlamına gelmektedir. Böylelikle, Avrupalı olmayanlar, zihinsel dağarcıkta, insandan başka bir tür gibi algılanır” (Gezgin, 2020: 16-17).

Bir bilim dalının ve yine dünya siyaset gündemini belirleyen Avrupa merkezli uluslararası belgelerin, farklı kimliklerin ötekileştirilerek insan şeklinde görülmemesi geleneğinin mirasıyla oluştuğu iddiası, ötekileştirme fenomeninin günümüz bilim ve politika camiasını şekillendirecek düzeyde bir etkiye sahip olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Sınıfsal sömürü sisteminin oluşturulduğu zamanlardan bugüne, ilkel topluluklardan modern uluslara kadar her toplumun ötekiyi çeşitli hayvan metaforlarıyla tanımlayıp aşağılama pratikleri sergilediklerini görürüz. Levi-Strauss, ilkel olarak adlandırılan halkların çoğunun kendilerine “doğrular”, “iyiler” anlamına gelen adlar verirken veya sadece “insanlar” derken, öteki halklara “yer maymunları”, “bit yumurtaları” gibi onların insanlıklarını inkâr eden nitelendirmelerde bulunduklarını anlatır (2020: 68).  tekilerle başa çıkmak için onların her türden hayvan ve yaratıkla özdeşleştirilmesine imkan sağlayan bir hayal gücünün harekete geçirildiğini ifade eden Moscovici, Romalı filozof Celse’nin kendilerinden farklı inanca sahip olan Yahudi ve Hristiyanları; yarası, karınca, kurbağa ve solucana benzettiğini, bir Fransız tarih inin ise tüm aykırı düşünceler ve tüm dinsizlerin şeytan olduğunu söylediğini belirttikten sonra tüm bu sıfatların kullanılmasının ötekilerin/azınlıkların insan olarak kabul edilmemesine ve dolayısıyla da onların hor g r lmesi, dışlanması, hatta köklerinin kazınmasının suç

olarak algılanmamasına neden olduğunu dile getirir (1996: 57). Kearney, Britanya İmparatorluğu tarafından hem denizaşırı sömürgeleştirilmiş topraklarda yaşayan yerlilerin hem de yanı başlarındaki İrlandalıların, maymun gibi düşüncesiz yabanlar olarak karikatürize edildiklerini söyler (2018: 55).

Tarihte birçok örneği görülen insanın hayvansılaştırılması veya hayvan metaforları kullanılarak aşağılanması örneklerini savaşlar veya bir ülkenin işgali sırasında görmek de mümkündür. Bauman, düşmanı/ötekiyi insan dışı sayan tanımlamaların tarihten günümüze varlığını hep sürdürdüğü belirlemesini yaptıktan sonra bir Pasifik Savaşı gazisinin, Amerikalı askerlerin gözünde Japonların insan değil bit, sıçan, yaras, engerek yılanı, köpek ve maymun gibi küçük sarı hayvanlar olarak görüldüğünü anlattığını ve bu işleyişin karşılıklı olduğunu, böylelikle her iki tarafın ötekinin insanlığını unutarak katliamlar yapmasını mümkün kıldığını söyler (2020a: 71-72). Anderson ise, Fransız ve Amerikan emperyalistlerinin yıllarca sömürüp, katlettikleri Vietnamlıların tüm bu baskılara karşı nüfuz edilememiş olmaları nedeniyle onlara yönelik “yapışkan pislik”, “sıçan yavrusu” gibi hiddetle ortaya atılmış insandışılştırıcı sıfatlar ürettiklerini, bunun yanı sıra “çekik gözlüden” türetilen “çekik” tanımlamasıyla da Vietnamlıların fizyonomilerine indirgenerek milletliklerinin üstünün örtülmesiyle - çünkü bu yolla diğer çekik gözlü halklarla aralarındaki farklar silinerek bir genelleme yapılmaktadır- yine aşağılanmaya çalışıldığını aktarır (2020: 173).

Ötekinin/düşmanın hayvansılaştırılmasının ona karşı gerçekleştirilecek olan şiddet eyleminin önemli bir belirtisi olduğunu söyleyen Semelin, kurbanın insan olma saygınlığı ortadan kaldırılarak önce sözcüklerle öldürülmeye başlandığını, İngilizce katliam (massacre) kavramının Ortaçağ’dan beri zaten hayvanların öldürülmesi anlamını taşıdığını ve “yabandomuzunun kellesine, yani şatonun kabul salonunda sergilenen ganimete katliam (massacre)” adı verildiği bilgisıyla, insanların katliama uğratılması ile hayvanlaştırma arasındaki tarihsel bağa işaret eder. Katliama giden yolda Nazilerin Yahudilere “adi bir sıçan” ya da “bit” muamelesinde bulunduklarını, yine katliam öncesi Hutuların Tutsileri “hamamböceği” veya “karafatma” olarak nitelendirdiklerini anlatarak bunların eve yönelik bir hijyen talebiyle benzeştiğini belirtir (2011: 59-60). de Swaan da katliamlar öncesi hedef alınan halkla özdeşleşmenin önüne geçilmesi adına devlet tarafından tecrit, karalama ve insanlıktan çıkarma kampanyaları düzenleme gibi çeşitli önlemlerin alınarak hedefteki halktan nefret edilmesinin ve tiksinişmesinin sağlandığını söyler (2019: 146). de Swaan katliama giden yolda geri kalan nüfusun katledileceklerle

herhangi bir özdeşleşme sağlamaması için “bölmeleme” olarak kavramlaştırdığı stratejinin devreye konduğunu belirtir. “İnsanların ideolojik olarak zıt kategorilere ayrıldığı, toplumsal ve mekânsal olarak birbirlerinden ayrıldığı, kurumsal olarak ayrımcılığa uğradığı ve zihinsel olarak izole edildiği” süreç şeklinde tanımladığı bölmeleme sayesinde hedeftekiler ile merkezdeki halkın ilişkilensinin önüne geçilerek, ötekiler hakkında her türlü önyargı ve klişenin devreye sokulmasına neden olunur. İki toplum arasındaki temassızlık ise bu önyargıların kuvvetlenmesine neden olur ve katliam mağdurlarına yönelik gerçekleştirilen muamelelere karşı kayıtsızlık baş göstermeye başlar. Her toplumda çeşitli oranlarda “bölmeleme” olduğunu öne süren de Swaan, katliam/soykırım gerçekleştirilecek rejimlerde bölmelemenin daha şiddetli görüldüğünü savunur (2019: 147, 303).

Toplumsal kriz veya kaos anları, merkezi toplumun ötekilerin katledilmesi için harekete geçirilmeleri adına uygun bir ortam sağlar. Zaten öncesinde toplum, ötekilerin düşmanlaştırılması için özellikle de devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla onların ne kadar aşağılık veya kötülük sahibi hayvansı bir -toplum değil- “toplam” olduğuna yönelik yaydıkları damgalayıcı, önyargılarla uydurulmuş her türden yazılı, görsel ve sözlü argümanlarla katliam için hazır hale getirilmektedirler. Semelin, büyük bir toplumsal kriz (savaş) öncesinde düzenin bozulma eğilimiyle birlikte ötekiye yönelik nefret söylemlerinin yayılmaya başladığını ve hiç beklenmedik bir anda da bir halkın yine kendisinin parçası olan diğer bir halkın celladı haline geldiğini ve sonuç olarak o aşamadan itibaren her şeyin mümkünleştğini belirtir (2011: 21). “Katletme eyleminin bir iktidarın, düşman addettiklerinin bedenini damgalayarak, yok ederek, ona acı vererek üstünlüğünü ortaya koymak için sahip olduğu en gösterişli pratik olduğunu” ileri süren Semelin, bir topluma yönelik gerçekleştirilen katliamların öncelikle bir düşünce edimi olduğunu, hedefteki toplumun fiziken öldürülmesinden önce, kınama, hiçleştirme gibi çeşitli retoriklerle öteki yaratıldığını dile getirir. Katliama kadar varabilecek bir şiddet sürecinin başlangıç noktasını oluşturan bu retoriği “sapkın rasyonellik” kavramıyla tanımlayan Semelin şunu belirtir; “bu sapkın akıl yürütmenin esas özelliği, sadece yok edilecek düşman figürlerini tanımlayan ideolojik bir söylem yapılandırmak değildir. Bunun yanı sıra, bu söylemi bir yıkım pratiğine dönüştürmek de söz konusudur.” (2011: 19, 23, 69). Korku ile kaygı duyguları arasındaki fark üzerinden ötekinin düşman ilan edilip katledilmesini anlatan Semelin, katliam öncesi henüz tahayyül aşamasını ve sonrasını şöyle açıklar;

“Tahayyül retoriklerinin ilk amacı, halkın içinde az çok belirginleşmiş olan kolektif kaygıyı tüm tehlikelerin sorumlusu kılınan bir düşmana karşı yöneltilmiş korku duygusuna dönüştürmektir. (...) Aşırılıkçı söylemler, bu düşman figürlerini korkutucu, hatta şeytani gibi sunarlar. Örneğin, Hitler’in iktidara gelmesinden önce de, kötücül Yahudi figürlerine dair karikatürler uzun zamandır etrafta dolaşmaktaydı. Soykırım öncesi Ruanda’da aynı durum Tutsi figürü için geçerliydi. (...) Gizil kaygının düşman figür üzerine yoğunlaşmış bir korkuya dönüşmesiyle, bu kötücül “öteki”ye karşı nefret ortaya çıkar. (...) Sonuç olarak, bu dinamiğin (kaygıdan nefrete dönüşün) mantıksal ve korkunç sonucu, bir toplumda korkunun nedeni olarak işaret edilen şeyi yok etme isteğinin yaygınlaştırılmasıdır. (...) Uğursuz ötekilerin ölümü bizim güçlenmesini mümkün kılar” (2011: 32).

Ötekinin hayvansılaştırılması, şeytanileştirilmesi dışında yok edilmelerini gerekli kılmak adına kullanılan farklı metaforlar da bulunmaktadır. Bunların başında, yine hayvansılaştırılmayla da benzerlik ve yakınlık taşıyan ötekinin “doğa” haline getirilmesiyle, yine beden metaforu üzerinden vücuda zarar veren ve müdahale edilmesi gereken hastalık veya hastalıklı organ benzetmesi gelmektedir. Kearney, kendi halkını tehditkâr yabancidan korumanın yolu olarak ulus devletin, düşmanlarını patolojikleştirmenin yollarını aradığını ve bu doğrultuda onlara yönelik “yabancı virüsler” şeklinde tanımlamalar kullandığını ileri sürer (2018: 88). Bauman her şeyden önce katliam ve soykırımların tamamen amaçsızca veya nedensizce yapılan birer duygu patlaması olmadığını, onların modern düşüncenin dayattığı düzen oluşturma arzusunca, homojen bir toplum yaratmak için planlanmış, rasyonel bir toplum mühendisliği çabasının ürünleri olduğunu savunur. Bu düzen oluşturma arayışı ise kaçınılmaz olarak bir ikilik yaratmaktadır ve öteki, düzen adına ortadan kaldırılması gereken “artık” olarak görülür (2020a: 60-61). Yine Bauman’a göre modern bilim, doğayı fethetme ve onu insanın gereksinimlerini karşılayan bir konuma getirme tutkusundan doğmuştur ve modern yorumuyla doğa kavramı irade ve ahlaki değerler taşıyamaması nedeniyle insanlığın karşıtı, ötekisi olarak konumlandırılır. Ten renkleri, vücut biçimleri veya davranışları garip yaratıklar olarak ötekilerin, insanlık adına hiçbir anlam teşkil etmeyen varlıklarının düzeni, uyumu bozmaları, amaç ve anlamı reddetmeleri dolayısıyla onlar da doğadan farksızdır ve o zaman onlara da doğa gibi muamele etmek gerekir (2020a: 62-63). Bu doğa benzetmesinden hareketle bahçe metaforu ile ötekinin bahçedeki düzgün çimlerin arasına karışan yolunması gereken yabancı bitkilerle özdeşleştirildiğini anlatan Bauman, bu perspektifle itaatsizlik ve anarşistlikleriyle tanınan Yahudilerin “özenle

tasarlanan müstakbel bahçede biten zararlı otlardan biri” olarak belirlenmesinin Yahudi katliamı öncesi dönemde çok kolay hale geldiğini söyleyerek, ünlü edebiyatçı Wells’in Yahudilerden hoşlanmama sebebini; “bu ferah manzara ve doğru yol sevdasıydı: Yahudiler ‘kesinlikle reaksiyon ve düzensizlik taraftarıydılar’ ve böylelikle de manzarayı bozuyor ve planlamacının çabalarını baltalıyorlardı” şeklinde açıklar ve bu önermeden yabancı otlar olarak görülen Yahudilerin “çapalanması” uygulamasına çok rahat geçildiğini ifade eder (2020a: 48, 56).

Yine aynı dönemde aynı amaç doğrultusunda bahçe metaforuna tıp metaforunun da eklendiğini belirten Bauman, dünyaca ünlü bilim insanlarının 1940’larda insan sağlığını bozan tümörler ile ulusun sağlığını bozduğunu ileri sürdükleri insanlara karşı alınacak önlemlerin aynı olması gerektiğini savunduklarını belirtir (2020a: 47-48).

“Öteki, tövbe edebilecek ya da kendisini değiştirebilecek bir günahkâr değildir. Öteki, hem hasta hem de hastalık bulaştıran, hem yaralı hem de yaralayandır, hastalıklı bir bünyedir. Onun için yapılabilecek tek şey cerrahi bir operasyondur; hatta daha da iyisi ilaçlama ve zehirleme. O, imha edilmelidir ki toplumsal bünyenin geriye kalanı sağlığını koruyabilsin. Onun imhası tıbbi ve sıhhi bir meseledir. Hitler, insanlığa hizmeti (Yahudilerin öldürülmesini) “haşerenin soyunun kurutulması” olarak tanımlayarak kendisinden sonraki bütün Nazi anlatısının rengini belirledi” (Bauman, 2020a: 73).

Ötekiye karşı geliştirilen tüm bu retorik, ötekileri yok edebilecekleri bir atmosfer yaratmak için iktidar tarafından kullanıldığı fakat bu atmosferin oluşmasının mümkün olmadığı dönemlerde ise düşünsel olarak retorikteki bakış açısı korunsun da fiiliyatta daha inceltirilmiş pratiklerin geliştirildiği iddia edilebilir.

2.1.6. Bir ötekileştirme fenomeni olarak ötekinin cinsiyeti ve cinselliği

Ulus devletlerin oluşumuyla birlikte aynı sınırlar içerisinde kalınan ötekinin yok edilmesine yönelik bütün istek ve çabalara rağmen; bazı durumlarda, ötekiye yönelik katliam veya şiddet eylemleri gerçekleştirilemeyebilir. Bu şartlar altında ise, yok edilemeyenden yok sayılana bir geçiş söz konusudur. Bauman bu aşamada, kültürel bir çit çekilerek, ötekiyle toplumsal ilişkilerin en aza indirgenmesi yönünde adımlar atıldığını ve içinde öteki ile evliliğin yasaklanmasının da bulunduğu belirli yasakların getirildiğini belirtir (2020a: 99). Alman kanının saflığını koruma isteğinin 1935 yılında Yahudilerle evliliğin veya cinsel herhangi bir münasebetin hapisle cezalandırıldığı bir yasa

çıkartılmasına yol açtığını söyleyen Semelin, bu uygulamayı örneklendirmiş olur (2011: 54). Homojen, “temiz” bir kimlik yaratma çabası her kimlikçi/ırkçı ideolojinin temel gayesidir. Bu amaç doğrultusunda beslenen en büyük korkulardan birinin, “melezleşme korkusu” olduğunu söyleyebiliriz. Mannoni durumu bir adım ileriye götürerek görünüşte hiçbir ırkçı özellik taşımayan kişilerin bile, “evlendireceğiniz bir kızınız olsa onu bir zenciyle evlendirir misiniz?” sorusu karşısında afalladıklarını ve eleştirel bakışı tamamen yitirdiklerini gözlemlediğini dile getirerek, melezleşme korkusunun ırkçılık yapmayanlarda dahi görülebileceğini göstermiş olur (aktaran Fanon, 2020: 130-131). Douglas, melezliğin çok eski tarihlerden beri iğrençlik olarak görüldüğünü kutsal kitaplardaki emirlerden yola çıkarak ortaya koyar; sığırların başka cinsle üremesine izin verilmemesi gerektiğinin, kimsenin kendi sınıfı dışındakilerle karışmaması veya onlarla birleşmemesinin salık verildiği ilahi emirlerde asıl vurgunun, ötekilerle karışarak melezleşmenin önüne geçilmesine yönelik olduğu görülmektedir (2001: 54). Plantasyon köleliği döneminde geliştirilen egemen söylemde, beyaz ırkların uygarlık, siyahların ise vahşilik ile özdeşleştirilmesiyle aşırı bir kutuplaştırma yaratıldığını; beyazların entelektüel gelişim, cinsel yaşamda uygar bir kısıtlamanın varlığıyla bağlantılandırılıp siyahların ise içgüdüsel olan şeylerle, özellikle de uygar bir kısıtlamadan yoksun cinsellikle ilişkilendirildiğini ifade eden Hall, bu keskin ayrımın, ırksal saflık ile farklı ırklar arasındaki evlilik, ırksal melezlik ve ırk karışımından doğan kirlilik arasında da ciddi bir kutuplaştırma yarattığını ekler (2017c: 314). Yaratılan bu kutuplaşma, egemen tarafın ötekini bir tehlike olarak işaretleyerek bu tehlikenin ortadan kaldırılmasına yönelik çeşitli önlemler almasına kapı aralar. Beyazların geliştirdiği “büyük siyah penis” fantezisinin sadece beyaz kadınlığa değil, uygarlığın kendisine yönelik bir tehdidi yansıttığını dile getiren Mercer, ırkların karışması kaygısının beyaz erkeklerin ırksal saldırganlık ritüelleri yoluyla ortaya çıktığını, Amerika’daki siyah erkeklerin linç edilmesinin onların “garip meyvesinin” iğdiş edilmesini de içerdiğini öne sürer (1994: 185). Morrison, ensest ve melezleşme gibi kabullenilmeyen iki durumu kıyaslayarak, melezleşmenin ensestten daha büyük bir nefret uyandırdığını iddia eder ve bunu Amerikan edebiyatından örneklerle desteklemeye çalışır. Morrison’a göre Amerikan edebiyatındaki olay örgülerinde ailevi bir krize ihtiyaç duyulduğunda devreye genellikle melezleşme girer çünkü okuyucu veya yazar açısından iki farklı ırktan insanın birbirlerine âşık olduktan sonra cinsel bir ilişkiye girmelerinden daha iğrenç bir durum yoktur (2019: 52). Melezleşme korkusunun ötekisi olan bütün toplumların -yani yeryüzündeki tüm

toplulukların- ortak duygusu olduğu söylenebilir. Farklı bir kimlikle cinsel temas (evlilik, sevgililik vs.), belirli bir noktaya kadar kabul edilebilirken -çünkü bu durumda sadece kimliğin saflığı bozulmaktadır- öteki kimlik ile bu yönlü bir ilişki geliştirilmesi sadece kimliğin saflığının bozulması değil, “hayvansılaşması”, “şeytanileşmesi” anlamına gelmektedir.

Öteki ile cinsel bir münasebetin yasaklanmasından ötekinin cinselliğine dair fantezilere kadar ötekilik ile cinsellik çoğu zaman merkezi kimlik için yan yana düşünülen iki olgu olmuştur. Bu noktada kimliğin cinsel kimlikle beraber oluştuğuna dair psikanalitik tezler önem arz eder. Kişinin benlik duygusu veya kimliğinin cinsel kimlik ile birlikte oluştuğuna yönelik düşünce, Freud başta olmak üzere psikanalizde oldukça yaygındır. Freud’a göre çok küçük yaşlarda birey, anne ve babası ile geliştirdiği özdeşleşmeler neticesinde kimliğini cinsel kimliğiyle beraber oluşturur. Bu yaklaşıma karşı çıkanlar olduğu gibi Lacan cinsellik ve kimlik gelişimindeki ortaklığı daha ileri taşıyarak “ayna aşaması” üzerinden bebeğin annesi ile özdeşleşmesi doğrultusunda yine cinsel kimliğin oluşumunu benliğin oluşumuyla aynılaştırır (Hall, 2017c: 306-307). Bireysel kimlik ile cinsel kimlik arasındaki bu yakın ilişkinin, toplumsal kimliklerin oluşumunda temel belirleyen olan öteki kimliklerin kurgulanmasında da görüldüğü, merkezi kimlik oluşturulurken -özellikle ötekinin- cinsiyeti ve cinselliğinin işlevsel olduğu ileri sürülebilir. Yeğenoğlu, merkezi kimliğe göre -hangi cinsiyete sahip olursa olsun- ötekinin aynı zamanda öteki cins olduğunu iddia eder (2017: 76). Buradan hareket ettiğimizde ve merkezi kimliğin, merkezi cinsiyet olan erkeklik üzerinden kurgulandığı gerçekliğini düşündüğümüzde, öteki kimliğin kadın olarak konumlandırıldığı kolaylıkla söylenebilir. Gerçekten de etnik veya ulusal kimliklerin erkek cinsiyeti merkezli bir anlayışla temsil edildiklerini rahatlıkla söyleyebiliriz. Hall’ün de belirtmiş olduğu gibi “hür doğmuş bir İngiliz”den bahsediliyorsa şayet bu, “düğmeleri ilikli, başı dik, korseli” bir İngiliz erkeğinden söz edildiği anlamına gelir (1998b: 41). Sömürgeci iktidar aygıtının cinsellik ve ırk söylemlerinin işlevsel bir üst belirlenim süreci içinde birbiriyle ilişkili olduğunu savunan Bhabha da iktidar ve öteki bağlamında ötekinin cinselliğine dair söylemin önemine vurgu yapmış olur (1994: 76, 106). Bhabha’nın dikkat çekmiş olduğu, egemen gücün ırksal bir ötekileştirme söylemi oluştururken öteki ırk/etnisitenin/kültürün cinselliğine ilişkin fantezilerle bunu desteklediğine dair durumun, belirgin bir şekilde Batı’nın Doğu’ya dair ortaya koymuş olduğu tarihsel oryantalist ürünlerde görüldüğü söylenebilir. Oryantalizm ile cinsellik sorunu üzerine

eğilen Yeğenoğlu, bu alanda yapılan çalışmaların önemli bir kısmının cinsel ve kültürel fark temsillerinin birbiriyle eklemlendiği gerçekliğini göremediğini, oysa ötekinin söylemsel kuruluşunun hem cinsel hem de kültürel farklılaştırma aracılığıyla gerçekleştirildiğini savunur (2017: 9).

Şarkiyatçılığın erkeklere özgü bir inceleme alanı olduğunu ve bu durumun özellikle seyyahlar ve romancıların -eril hayal gücünün ürünü olarak kadınların sınırsız şehvet sahibi, istekli yaratıklar şeklinde resmettikleri- yazılarında karşımıza çıktığını savunan Said, Flaubert'in tüm romanlarında Doğu'yu cinsel fantezilerle ilişkilendirdiğini, Doğu ile ahlakdışı cinsellik arasında bir bağlantı kurduğunu ileri sürer. Said'e göre 1800'den sonra kadın veya erkek tüm Avrupalı yazarlar tarafından Doğu, Avrupa'da ulaşılamayan cinsel deneyimlerin bölgesi olarak görülmüştür (2010: 202, 220). Benzer şekilde 18 ve 19. yüzyılda Avrupa'da Doğu'yu sefahat diyarı olarak gören bir anlayışın geliştiğini söyleyen Kontny, Doğu-Batı ilişkisinin anlaşılması için kadın-erkek ilişkisine bakmak gerektiğini, erkeğin kadını hem kendi iktidarını kanıtlayabildiği bir nüfuz alanı hem de hayallerini/fantezilerini yansıtabileceği beyaz bir perde olarak değerlendirdiğini ifade ederek, benzer işleyişin Doğu'ya karşı Batı'nın tutumunda da gerçekleştiğini vurgular; oryantalist birçok ressamın doğu haremlerinin içini görmemelerine karşın tablolarında erotik, şehvet dolu bir harem ortamı çizdiklerini, aynı durumun edebiyat için de geçerli olduğunu, Balzac başta olmak üzere birçok yazarın Doğu'ya atfettikleri ve kendilerinde yasaklanmış olan birçok aşırı cinsel deneyimin yaşandığı bir fantezi dünyası yarattıklarını belirtmektedir (2002: 129).

Ötekinin temsili hem kültürel hem de cinsel farklılaştırma biçimleriyle gerçekleştiğini savunan ve öteki ile her türlü ilişkiyi cinselliğin yönlendirip yapılandırıldığını ileri süren Yeğenoğlu, öteki olarak doğunun, batılılar tarafından temsillerinin cinsel imgelerle, bilinçdışı fantezilerle örüldüğünü söyler ve ötekilik ile cinsellik arasındaki bu eklemlenmenin tarihsel olanın fanteziyle, kültürel olanın cinsellikle ve arzusunun iktidarla ilişkisini incelemeyi gerektirdiğini belirttikten sonra bu süreci yönlendirenin ötekiye karşı duyulan arzuyu belirleyen fantezi olduğunu ekler (2017: 35). Mannoni'ye göre de Yahudi veya siyah gibi öteki kimliklerde satyr benzeri cinsel gücü temsil eden mitolojik karakterleri arama gereği, cinsel uyarılma ile şiddet ve saldırganlığın birbirine bağlı olmasıyla ilintilidir (aktaran Fanon, 2020: 131). Ötekiye duyulan bahsi geçen arzuya iyi bir örneği Sartre, antisemit karakteri açımlarken onun

Yahudi düşmanlığının altında Yahudilere yönelik duyduğu cinsel arzu olduğunu anlatırken verir (2005: 40-41).

Ötekilere ilişkin bilgisizlikten de faydalanılarak, siyasi erkin çıkarlarına hizmet edecek bir biçimde ötekiye yönelik önyargıların geliştirildiğine ve bu önyargıların stereotipler yarattığına daha önceden değinilmişti. İşte bu önyargılara ve oluşan stereotiplere kaynaklık eden öğelerin başında onların cinselliklerine dair oluşturulan fantezilerin geldiği söylenebilir. Keraney, ötekileri aklın zayıfladığı ve fantezilerin yeşerdiği sınır bölgesinin aşırılık deneyimlerini simgeleyen sakinleri olarak nitelendirir (2018: 15). Bauman'a göre de merkezi kimliğin oluşturduğu öteki stereotipi genelde ahlaki olarak gevşek ve cinsel olarak uçarıdır (2020b: 221). Fanon bu yaklaşımı beyazın siyaha bakışı üzerinden oldukça çarpıcı bir şekilde gösterir. Gerçekliğin tüm inanışları çürüttüğünün ispatlanmasına rağmen beyazların çoğu için siyah, cinsel içgüdüğü temsil etmektedir ve onlar ahlak kurallarının ve yasakların üstündeki genital gücün ete kemiğe bürünmüş halleri olarak görülürler. Beyazlar açısından zenciler cinsel açıdan o kadar güçlüdür ki her an her yerde cinsel ilişkiye girme potansiyelini taşırlar (2020: 126, 140). Ötekinin cinselliğine dair atılan iftiraların iki uç örneğini Batılıların siyahlar ve Kızılderililer hakkındaki fantezilerinde görmek mümkündür. Kölelik döneminde köle sahibi beyazın erkek siyah köleyi babalık ve aile otoritesinden yoksun bırakıp ona bir çocuk gibi davranarak üzerinde otorite sağladığını belirten Hall, ötekinin çocuklaştırılmasının siyah erkeklerin sembolik olarak hadım edilmesi olarak da görülebileceğini söyler ve beyazların korkarak ve imrenerek siyah erkeklerin cinsel iştahı ve becerisine dair fanteziler oluştururken, siyah kadınların da şehvetli, seks düşkünü bir karaktere sahip olduklarına yönelik hayal kurduklarını ileri sürer (2017c: 338). Amerika'ya yerleşen ilk Püriten Batılıların Kızılderililerin kendilerine ait bir kültürü ve uygarlığı olduğunu reddettiğini ve onları sadece vahşi olarak değil aynı zamanda iblis olarak gördüklerini söyleyen Wood, şeytan ve cinselliğin Püriten bilincinde ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olması dolayısıyla Kızılderilileri cinsel açıdan gelişigüzel, dizginsiz libido yaratıkları olarak algıladıklarını belirtir (2002: 27). Merkezdeki kimliğin ötekileştirdiği bütün toplumlara, kendisinde yasaklanan veya kendisinin fantezi dünyasını süsleyen aşırı cinsel pratikleri uygulayanlar olarak yansıtma yaptıkları iddia edilebilir.

Stein, kişinin kendi grubuna dair kabul etmediği özellikleri yansıtma yoluyla düşman ile ilişkilendirdiğini belirtmektedir (aktaran de Swaan, 2019: 71). Yansıtma yoluyla cinsel fantezileri ötekiye mal etmenin de ötekiye atılan suçlar listesinde sıklıkla

görmek mümkündür. Burada baskın kimlik, yansıtma yoluyla azınlıktaki gruba en uç cinsel pratikleri sergileyenler olarak bir stereotip oluşturur ve bu edim de ötekinin baskılanmasında kullanılan en önemli araçlardan biri haline gelir. Kişinin, öteki ile bilinçaltını özdeşleştirerek kendi yaşamındaki yasaklı ve imkansız edimlerin öteki tarafından hayata geçirildiğini hayal ettiğini ve sonrasında da kendisine yasaklanan eylemleri gerçekleştirdiğini düşündüğü ötekiyi kendi yerine cezalandırdığını öne süren Kontny, Naziler ile Yahudiler arasındaki ilişkiyi bu duruma örnek olarak gösterir; Yahudilerin her daim sarışın Alman kızlarını baştan çıkarttığını düşünen Nazilere göre Yahudiler, sürekli cinsel zevk içerisinde yaşamaktadırlar ve yasaklı olan bu zevki tatmaları onları çürük ve hastalıklı bir toplum haline getirir ve bu nedenle de Alman toplumunun Yahudilerden temizlenmesi gerekmektedir (2002: 130). Sartre da antisemitizm çerçevesinde hareket eden ırkçıların tasarladıkları cinsel içerikli “çılginca terbiyesizlikleri” Yahudilere mal ederek vicdanlarını rahatlattıklarını iddia eder (2005: 40). Yine Fanon benzer bir şekilde ırkçı beyazın cinsel serbestlik veya ensest gibi yasaklanmış pratiklere yönelik niyetlerini zencilere yansıtarak siyahların niyetleri öyleymiş gibi davrandıklarını savunur (2020: 131). Ötekilik ve cinsellik ilişkisine bakıldığında, belirli temel hatların olduğu görülmektedir. Öncelikle cinsel fanteziler, merkezdeki kimlik için ötekinin aşağılanması, itibarsızlaştırılması veya ötekileştirilmesi için kullanılan bir araç haline gelebilmektedir. Yine kişinin kendi kimliği için reddettiği cinsel fantezileri ötekiye yansıtması bakımından da cinselliğin ötekileştirmede ve kimliğin kurgulanmasında kullanılan önemli bir öge olduğu anlaşılmaktadır.

Ötekilere yönelik oluşturulan cinsel içerikli fantezilerin tarihsel gelişimine baktığımızda genellikle öteki inanç sahibi grupların dinsel tören veya ritüelleriyle ilişkilendirilerek bu türden aşırılık içeren cinsel iftiralar atıldığını görmekteyiz. Öteki kimlik veya inanca sahip olanların bir araya gelerek ibadet adı altında -ensestin de olduğu- toplu seks (orgia) etkinlikleri düzenlediklerine dair atılan iftiranın tarihini inceleyen Adorjan, 2. yüzyıldan itibaren ilk, Romalıların Hristiyanlara yönelik bu suçlamaya başvurduklarını, daha sonra 11 ve 12. yüzyıllarda Hristiyanların Avrupa’da gücü ele geçirmesiyle aynı minvaldeki iftirayı tehlike olarak gördükleri heretik gruplara (Pavlakiler, Bogomiller, Katharlar vs.) yönlendirdiklerini, Osmanlıların ise bu geleneği devam ettirerek kendi içindeki heterodoks toplulukların (Sufiler, Aleviler vs.) ibadet adı altında çeşitli cinsel sapkınlıklar yaptıklarını iddia ederek öteki kimliklere yönelik baskı ve katliamlar için gerekçeler sunduklarını belirtir (2004: 128-134). Anadolu İslam

tarihinde merkezi kimliğin, cinsellikleri üzerine fanteziler kurarak aşıladığı/baskıladığı/hedef gösterdiği kesim büyük oranda Aleviler olmuştur. Alevilerin hem bu açıdan hem de diğer başka yönlerden ötekileştirilme biçimlerine bir sonraki bölümde değinilecektir.

2.2. “Öteki” Kimlik Olarak Alevilik

Alevilerin uzun bir döneme yayılmış “ötekilik” tarihinin varlığından bahsedilebilir. Hatta bir adım daha ileri giderek, Alevilerin Anadolu’da “her çağdaki egemen kimliğin/ideolojinin ötekisi” olduğunu söyleyebiliriz. Selçuklu’dan Cumhuriyet’e uzanan ve yüzyılları bulan süre zarfında Aleviler, egemen ideoloji/kimlik tarafından ötekilere isnat edilen -dinden sapma, dini ve milli kimliğe karşı komploculuk, komünistlik, ensest gibi- pek çok “suç”la günah keçisi ilan edilerek “katli vacip” olarak görülmüş ve tarih boyunca tekerrür eden katliamlara maruz kalmışlardır. Bu ötekileştirme kuşkusuz Aleviliğin ve Alevilerin egemen inanç ve egemen düşünce tarafından nasıl görüldükleri ve nasıl tanımlandıklarıyla veya -Althusser’in söylemiyle- ideolojiler tarafından nasıl çağırıldıklarıyla ilişkilidir.

2.2.1. Alevilerin/Aleviliğin farklı ideolojiler tarafından çağırılma biçimleri

Üzerinde hemfikir olunmuş bütünlüklü bir Alevilik tanımının varlığından bahsetmek oldukça zordur. Bugün Aleviliğe ilişkin birbirinden farklı tanımların ve tezlerin mevcut olduğu bilinmektedir. Poyraz’a göre Aleviliğin kamusal alanda tartışılmaya başlanmasıyla birlikte en çok yanıtlanmaya çalışılan şey, Aleviliğin ne olduğudur (2007: 86). Aleviliğin ne olduğuna dair yapılan araştırmalar ve bu araştırmaların neticesinde somutlanan tanımların, çoğu zaman ideolojik konumlanışlara göre şekil aldığı söylenebilir. Turan, Aleviliğin ne olduğu sorusuna verilen cevapların, siyasal-konjonktürel tartışmalar etrafında şekillendiğini, konunun dini boyutunun da bu noktadan hareketle ortaya konulmaya çalışıldığını dillendirir (2017: 59). Köksal da bilim insanları tarafından yapılsa bile, Aleviliğe ilişkin yürütülen araştırmaların tümünün bilimsel olduğunu söylemenin mümkün olmadığını ve hemen pek çoğunun belli yönlendirmeleri hedeflediğini ifade eder (2006: 9). Genellikle öznelere göre değişkenlik gösteren “olumlu”, “nötr” ya da “olumsuz” çeşitli tanımlarla anlamlandırılmaya çalışılan bir Alevilik söz konusudur.

Bu kapsamda Aleviliğin, Sünni İslam tarafından pejoratif bir biçimde anlamlandırıldığından veya anlatıldığından bahsedilebilir. Anadolu’da Alevi olmayanların özellikle “Kızılbaş” sözcüğünü hakaret olarak kullanması, tarihsel ve toplumsal bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar. Ertan’a göre “Kızılbaşlık” egemen gündelik kullanım içinde hakarete varan pejoratif bir anlama sahiptir (2014: 203). Ateş ise Alevi teriminin kullanılmaya başlanmasının 20. yüzyılın başlarıyla sınırlı olduğunu, Osmanlı döneminde bugün Alevi olarak tanımlanan heterodoks toplulukların; Kızılbaş, mühlid, Rafizi gibi damgalayıcı ve aşağılayıcı ifadelerle anıldığını belirtir (2011: 235). Bununla beraber tarihten günümüze, Alevilere ilişkin yapılan tanımlamalarda birden fazla isimlendirmenin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Rafizi, Kızılbaş, Bektaşî, Şîa, Alevî, Yörük, Tahtacı, Işık taifesi, Nusayri gibi adlar ilk elden akla gelenlerdir. Alevilere yönelik “dışarıdan” yapılan adlandırmaların birbiriyle çeşitli bağlamlarda örtüşen, girift bir içerikle örülmüş olduğu söylenebilir.

Ertan, Alevilik ve Kızılbaşlık kelimelerinin akademide birbirinin yerine kullanılabildiğini belirtir (2014: 203). Bu çalışma boyunca da bağlam gerektirmediği sürece, “Alevî/lik” sözcüğünün kullanılması tercih edilmiştir. “Alevilik” kelimesinin kökenine dair farklı yaklaşımlar bulunsa da genel kanı; bu sözcüğün “Ali’yi sevmek ve saymak” anlamında olduğu yönündedir. Bu yönlü bir tanımla genişletmek durumunda kaldığımızda, Alevinin; “Ali’yi tutan”, “Ali’nin yolunda giden”, “Aliye bağlanan” gibi anlamlara geldiğini görürüz (Bozkurt, 2005: 1). Her inanç ve dinde olduğu gibi burada da üzerine hemfikir olunmuş net bir “Alevilik” tanımının varlığından bahsetmek oldukça zordur. Kapsamı ve etkileri çok boyutlu olan Aleviliğin günümüzde; sosyolojinin, tarihin, teolojinin ve siyaset arenasının kesiştiği bir çember içerisinde anlam kazandığından bahsedilebilir. Bu da aynı ya da değişken bağlamlarda, farklı ve çoğu zaman karşıt Alevilik tanımlarının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Okan; “Aleviliği İslam’la, Şii’likle, Hristiyanlıkla, Şamanizm, Maniheizm ve Zerdüştlükle ilişkilendiren, dindışı (“Ali’siz”) bir Alevilik yorumuna yönelen, çok daha önceleri yerleşikleşmiş hümanist, sol ve sosyalist düşüncelerle Aleviliği hemhal etme tutumunda ısrar eden (...) çevrelerin, toplumsal bir aleniyet kazanan bu kimliğin mahiyeti hakkında karmaşık, belirsiz ve anlaşılabilir bir tablonun şekillenmesine yol açtıklarını” ileri sürmektedir (2004: 7-8). Karakaya-Stump da Aleviliğin kökenine ilişkin; Anadolu/Hristiyan, Orta Asya/Şamanizm ve İran/Zerdüştlük merkezli tezler sonrasında, senkretizm temelli farklı yaklaşımların da eklendiğini belirtir (2015: 7). Türkdoğan’ın aktardığına göre John

Kingsley Birge; Hristiyan, İslam, Grek ve Pagan düşüncesinin çeşitli biçimlerinin hem öğreti ve hem de pratik düzeyinde Alevi-Bektaşilikte birleşmiş olduklarını ifade eder (2013: 314). Salman ise Aleviliğin tarihine ve tanımına ilişkin sınıflandırmayı; Aleviliği bütün insanlığın felsefesi olarak ananlar, dördüncü halife Ali'nin yolunda gidenlere dayandırarak İslam içinde görenler, eski inançların etkilediği senkretik yapıdaki bir inanç-felsefe şeklinde tanımlayanlar ve eski Türk inançları (Gök Tanrı-Şamanizm), eski Kürt inançları (Zerdüştlük-Mazdekizm) ve eski Anadolu uygarlıklarının devamı olarak gösteren etnik kökenciler olarak dört ana başlık altında toplar (2019: 17-18). Salman'ın ortaya koyduğuna benzer bir sınıflandırmayı Massicard da yapar; ona göre Aleviliği bazıları -gerçek İslam'dan, müstakil, ayrı bir dine kadar değişen bir skalada- dini bir hadise şeklinde tanımlar, kimileri -direniş felsefesi, hoşgörülü yaşam biçimi, kusursuz demokrasi gibi- siyasal yönünü vurgularken, diğerleri ise -Şamanist (Türk) ve Zerdüşti (Kürt) şeklinde- etnik yönleriyle ön plana çıkarmaktadır (2007: 18). Massicard'ın son maddede belirttiği Aleviliğin etnik yönünün belirlenme çabası, güncel Alevilik tartışmalarına yön veren temel etmenlerin başında gelmektedir. Yaman, Alevileri, -Türklerin eski dini şeklinde yansıtılan- Şamanizm üzerinden Türklüğe, yine benzer bir kurguyla Zerdüştlük üzerinden Kürtlüğe ve ayrı bir ulus olarak tanımlanan Zazalığa bağlayan araştırmacıların varlığından bahsederek -etnik çerçeveye- Aleviliği tartışan üç ana ulusçu yaklaşıma vurgu yapmış olur (2010: 128). İrat, Aleviliğin etnik kökenlere göre tanımlanmaya çalışılmasının modernist politikanın ürünü olduğunu ve Alevilerin ihtiyaçlarını karşılamaya hizmet edecek bir yönünün bulunmadığını belirtir (2009: 195). Bu hususta van Bruinnessen'in aktardıkları ilginçtir; Kürtçe ve Zazaca konuşan Alevilerin dini ritüellerini yerine getirirken Türkçeyi kullanıyor olmalarının Türk ve Kürt milliyetçilerini -kendi ulusal kimliklerini oluşturma noktasında sorun çıkardığı için- rahatsız ettiğini ve her iki milliyetçi ideoloji tarafından bu müphemliğin üstünün örtülmeye çalışıldığını dile getirir (2008: 87). Bu konuda Bauman, Yahudilerin de ulusal gömleğe sığmamaları, "uluslar dünyasında gayrı ulusal bir unsur" şeklinde varlık bulmaları nedeniyle ortaya çıkan müphemliklerinin keskin ulusal sınırlar belirlemeye çalışan uluslar açısından büyük bir sorun teşkil ettiğini anlatır (2016: 91-93 & 2020a: 42-43). Yahudilerde olduğu gibi Alevilerin de belirgin bir ulusal kalıba sığamamaları nedeniyle milliyetçi ideolojiler için sorun oluşturduğunu ve bu nedenle de Alevilerin "bizden" mi yoksa "öteki" mi olduğuna ilişkin kafa karışıklığının Kürt ve Türk milliyetçilikleri açısından devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu sorunun ortadan kaldırılması

adına sinema da dahil olmak üzere medya araçlarında her iki milliyetçiliğin kendi ideolojilerine göre Alevileri temsil etme mücadelesine girdiklerinden bahsedilebilir.

Özellikle 1990’lardan itibaren Aleviliğin ve Alevilerin, farklı etnik temellere sahip olduğuna dair düşüncelerin ileri sürülmeye başlanması, kimlik ve ötekilik bağlamındaki tartışmalar üzerinden değerlendirilebilir. Kimlik oluşturma sürecinde ilk Türk ulusçuluğunun kendi ideolojisine göre Aleviliğin yerini belirlemeye çalıştığı -kimlik içinde eritilebilecek dost mu yoksa kimliğe zarar verecek öteki kimlik olarak düşman mı sorusunun sorulduğu- benzer bir süreci Kürt ulusçuluğu, peşi sıra ise Zaza ulusçuluğu devam ettirmiştir. Alevi değerlerinden -merkezi kimliği besleyecek ve Aleviliği görünmez kılacak biçimde- faydalandıkları bir simbiyotik ilişki geliştirdikleri oranda egemen kimlik tarafından Aleviler dost görülürken, ulusçu yaklaşımların dayattığı ideolojik çerçevenin dışında kalan kendi otantik değerlerini savundukları oranda ise Aleviliğin ötekileştirildiği söylenebilir. Böylesi bir kontekste anlamlandırılmaya çalışılmasıyla Aleviliğe dair tanım karmaşasının arttığını söyleyebiliriz. Kehl-Bodrogi, Barth’ın etnik grubu, aktörlerinin kendilerini tanımlarken ve kendilerine atfettikleri özellikleri belirlerken kullandıkları kategoriler şeklinde tanımladığı ve bu kategorilerin insanlar arasında yapılandırıcı, sürekli bir etkileşim karakterine sahip olduğu yönündeki görüşünden yola çıkarak Alevilerin, esasında bir etnik grup olarak görülebileceğini belirtmektedir (2012: 65). Alevilerin diğer uluslardan ayrı, etnik bir kimlik olduğuna ilişkin görüşün de Alevilik tartışmaları içerisinde önemli bir yere sahip olduğunu belirtebiliriz.

Bu tanımlar kabaca bağlamlara göre birbiriyle örtüşen, yer yer kesişen ya da çatışan tanımlar olarak belirmektedir. Örneğin “İslam dışı Alevilik” tanımı; “Türklük”, “Zazalık” ya da “Kürtlük” temelli Alevilik tanımlarıyla belirli boyutlarda örtüşebilmektedir. Her halükarda Aleviliğin “ne”liğine dair bir tanım bolluğunun varlığından bahsedebiliriz. Aleviliğe dair yapılan tanımların farklılığı ve hatta karşıtlığının altında, tanımı yapan failin ideolojisinin yattığı görülür. Althusser’in, ‘öznenin ideolojiler tarafından çağırıldığı’ belirlemesinin, Alevilik tanımlamalarındaki bolluğa ışık tuttuğunu söyleyebiliriz. Fail, kendi ideolojisi doğrultusunda özneyi çağırarak ona bir kimlik oluşturur. Özne ise kendisini çağırarak kimliklendirmeye çalışan faile yanıt verir veya onu reddeder. Alevilik bağlamında değerlendirdiğimizde, birden fazla failin çağırıldığı çok farklı Alevilikten bahsedebiliriz. Fiske, ideolojinin en yaygın pratiklerinden birisinin Althusser’in belirttiği “çağırma” kavramı olduğunu ve bu

kavramın her iletişim eyleminde kullanıldığını belirtir; her iletişim eyleminde birisini çağırarak onu toplumsal ve ideolojik olarak belirli bir ilişki içine yerleştirip yeniden inşa ettiğimizi dile getirir (2003: 223). Burada aynı zamanda ideolojik temellere göre şekillenmiş “tarih yazımı”nın, özneliği ve kurgulanabilirliği gibi bir olguyla karşılaşırız. Alpkaya, devletle birlikte ortaya çıkan ve o andan itibaren de bir mücadele alanı olan tarihe, bugünü meşrulaştırabilmek için istenildiği gibi şekil verilebildiğini belirttiikten sonra tarihi, devlet kuran veya onu ele geçirenlerin yön verdiği geçmiş yorumları şeklinde tanımlayarak bu gerçeğe ışık tutar (2005: 502). Bu açıdan Alevilik tarihine dair politik ve ideolojik taraftarlığa göre şekillenmiş çeşitli tanımların varlığı da tamamen böylesi bir süreci ifade eder. Bütün bunların “Alevilik nedir?” sorusunun ve ona verilecek yanıtın siyasal olduğunu gösterdiğini söyleyen Ecevitoglu, Alevilerin ve onların örgütlü hareketinin de bu sorunun siyasal bir sorun şeklinde karşılarına çıkarıldığının farkında olduğunu öne sürer (2011: 140-141).

Bugün Aleviliğin en yaygın tanımlarından biri, Aleviliğin İslam’ın bir mezhebi olduğunu ileri sürer. Bu tanım Aleviliği, İslam peygamberinin ölümünden sonra Ali ile karşıtları arasında yaşanan çatışma ve ayrışma süreciyle başlatır. Buradan hareketle ileri sürülen kimi görüşler; Aleviliğin Muhammed, Ali ve Ehlibeyt sevgisi ve yandaşlığı üzerinden kurulan bir İslam içi yaklaşım olduğu yönündedir (Öktem, 2013: 238). Bu anlamıyla Alevilik, İslam içinde yaşanan kırılmada Ali tarafında olanların inancı olarak tanımlanır. Böylesi bir tanımın genel bir Şiilik tanımıyla neredeyse örtüştüğü de ileri sürülebilir. Ancak Alevilik ile Şiilik arasında, ortak bir inanç kümesinin parçaları olduklarını kanıtlayacak bir bütünlük, yok denecek kadar azdır. Bozkurt’a göre; Ali ve ehlibeyte bağlılık dışında Alevilikle Şiilik arasında hiçbir ortaklık yoktur (2005: 7). Bu noktada; “Hak-Muhammed-Ali” üçlemesi, “musahiplik”, “cem töreni”, “kadın erkek birlikte ibadeti”, “Ser Çeşme”, “Kırklar Cemi”, “Aleviliğin 7 ulu kişisi”, “Rum ve Anadolu erenleri”, “deyiş, duaz ve semah” gibi Aleviliğe içkin olguların Şiilikten ayrı bir inanç olarak Anadolu Aleviliğini açığa çıkardığı iddia edilebilir. Yaman da Aleviliği sadece İslam tarihindeki Sünni-Şii ayrımına kaynaklık eden olaylarda aramanın tarihsel ve sosyolojik olarak hiçbir karşılığının olmadığını ifade eder (2010: 116).

Aleviliğin ne olduğuna dair yapılan tanımlardan bir diğesinde ise Aleviliğin “İslam dışı” bir inanç olduğu ileri sürülmektedir. Bu tanım Aleviliğin köklerinin İslam’ın çok öncesine dayandığını ve Aleviliğin esas itibarıyla doğa dinlerinden menşei alan bir inanç olduğunu ifade eder. Buna göre Alevilik İslam’dan ayrı, batını bir içerikle örülmüş

ve İslam’a karşı koyuşu ifade eden doğa dinlerinin bir uzantısıdır. Alevi ritüelleri içerisindeki kimi Şamanist, Paganist öğelere referansla gelişen bu tanım, İslam’ın kabul ettiği en temel 5 kuralı bile sahiplenmeyen Aleviliğin İslam’ın içinde olamayacağı ön kabulüne dayanmaktadır (Bahadınlı, 2018: 19). Alevi ritüellerinin İslam ritüelleriyle örtüşmemesinin, bu tanım etrafında şekillenen düşüncelerin temel dayanaklarından birini oluşturduğu söylenebilir. Bununla beraber Alevilikteki “tanrı”, “evren”, “öte dünya” gibi temel kavramlarla İslam’ın bu kavramlara yüklediği anlamlar arasında da karşıt bir içerik olduğu ileri sürülebilir (Bahadınlı, 2018: 30-31).

Anadolu Aleviliğinin menşesine dair yürüyen tartışmalardaki başat kuramlardan birinde ise Aleviliğin İslam’ı kendi arkaik inançlarına göre yaşayan Türklerin, “otantik yaşam biçimi” olarak tanımlandığı görülür. Turan, Aleviliği, Orta Asya Türk kültürünün bazı öğelerinin tarikat kalıpları içerisinde şekillenmesiyle ortaya çıkan bir anlayış biçimi olarak tanımlar (2017: 63). Bu tanım, Aleviliğin kökenini coğrafi olarak Orta Asya-Horasan’a dayandırmaktadır ve bu dayanaktan hareketle de Aleviliğin eski Türk inancı olduğu ileri sürülmektedir. Orta Asya şaman topluluklarının kültürleriyle ve Budizm gibi inançların dini ritüelleriyle belirli ortaklıklar gösteren Anadolu Aleviliği, bu yol üzerinden Türklüğe bağlanmaktadır. Ocak, Aleviliğin kökünün Türklerin 9. yüzyılda İslam’ı kabul etmeye başladığı dönemlere kadar indiğini, eski Budizm, Manihaizm ve Şamanizm gibi inançların etkisinde gerçekleşen, yüzeysel ve daha çok mitolojik bir nitelik gösteren bir İslam anlayışı olarak başladığını ileri sürer (2010).

Bu kurama karşı ise Kürt milliyetçiliğinin, Aleviliğin İran-Mezopotamya menşeli olduğu ve Kürtlüğün özünü oluşturduğu yönündeki tezi ileri sürdüğü görülmektedir. Bu yaklaşıma göre Alevilik Mezopotamya kökenlidir ve Kürtlerin eski inançlarının zamanla yaşadığı değişim ve dönüşümlerle günümüze ulaşmış halidir. Bu tezin Aleviliği Zerdüştlük, Manicilik ve Mazdeizmle ilişkilendirerek açıklamaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Öktem, Anadolu Aleviliğini Zerdüşť dininin bir sapması veya heterodoksisi olarak gören eğilimlerin bulunduğunu, özellikle de Kürt milliyetçiliğinin etkisinde hareket ettiğini söylediği bu yaklaşımların bilimsel destekten yoksun olup duygusal bir milliyetçiliği dile getirdiğini ve onların Kürtlerin eski dini olan Mazdeizmin İslam’la değişik bir görünüm kazandığını savunduklarını iddia eder (2013: 234). Bu tanım sahiplerinin, tarihsel Alevi isim ve kişilerinin Kürt olduğuna yönelik çeşitli iddialar ortaya koymaya çalıştıklarından bahsedilebilir. Bu teori Aleviliğin tamamen Türklük

dışında gelişmiş, eski Kürt inançlarına dayandığını ileri sürerek; Alevilik ve Kürtlük arasında özdeşik bir ilişki kurmaya çalışmaktadır (Uludağ, 2013: 164).

Aleviliğe dair yapılmış tanımlar birbirleriyle çelişki ve farklılık içermelerine rağmen; tüm bu tanımların belirli bir oranda, ortak bir içerikte bulunduğu da ileri sürülebilir. Asgari müşterekte buluşan bu tanımların işaret ettiği belirgin bir kimlik ve inanç bütünü varlığından bahsetmek mümkündür. Bu tanımlar kabaca; coğrafi olarak Orta Asya'dan Anadolu ve Balkanlar'a kadar uzanan, Ali ve ehlibeyt sevgisi etrafında şekillenmiş, arkaik inanç ve ritüellerle harmanlanmış, bütünü bir içerikle örülmüş bir bütünselliğe işaret eder. Bozkurt, Alevi inancının Orta Asya'dan Anadolu'ya değin uzanan geniş alanda, birçok din ve kültürün izlerini taşıdığını belirterek bu duruma vurgu yapmaktadır (2005: 97). Benzer bir yaklaşımı Yaman da dile getirir. Ona göre de Anadolu Aleviliği, Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri inançları, İslam'ı benimsemeleri ve göç sırasında karşılaştıkları farklı inançlardan etkilenmeleri ve sonunda yerleştikleri Anadolu'da karşılaştıkları dinsel/kültürel akımlar ve farklı etnik toplulukların etkisi göz önünde bulundurularak anlaşılabilir (2010: 116).

Netice itibariyle Aleviliğin, tarihin belirli anlarında yaşadığı büyük karşılaşmalar, kırılmalar ya da olaylar ile biçimlenimine son halini veren bir inanç bütünü olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan bir olgu olarak Aleviliğin oluşumunu, zamanın belirli aşamalarında yaşanan çeşitli kırılmalara dayandırmak mümkündür. Bu konsept içinde; “Kerbela katliamı”, “Babai/Celali isyanları”, “Çaldıran savaşı” gibi tarihi pek çok olayın, Aleviliği yeniden üreten çeşitli mitlere dönüştüğü görülmektedir. Bir anlamıyla Aleviliğin bu tarihi “kırılma” anlarında kendisini yeniden ürettiğinden ve baskın karakterini kazandığından bahsedilebilir. Hatta bu konuda bazı araştırmacılar bir adım daha ileri giderek, Alevi tarihini “katliam ve direniş tarihi” olarak ifade eder. Örneğin Bozkurt, Aleviliğin, Anadolu'da toplumsal olayların ortaya çıkardığı bir din olduğunu ifade eder (2005: 7). Bu bağlamda Anadolu Aleviliğinin; baskı, şiddet ve ötekileştirme karşısında -özellikle 15. yüzyılda- gelişen bir siyasal refleksle mayalandığından söz edilebilir. Karakaya-Stump, Aleviliğin bugün bildiğimiz şeklini 15. yüzyıl ortalarında ortaya çıkan Kızılbaş hareketi bünyesinde aldığını ileri sürer (2015: 79).

2.2.2. Aleviliğin ötekileştirilme biçimleri

Alevilerin tarihte yaşadığı baskı ve ötekileştirmenin çok boyutluluğundan ve sürekliliğinden söz etmek mümkündür. Bu süreklilik ağı içerisinde Aleviliğin, Alevi

olmayan egemen inanç grupları ve toplumlar tarafından çoğu zaman “sapkın” olarak değerlendirildiği bilinmektedir. Benzer durumların tarihten günümüze farklı bölgelerdeki ötekileştirilmiş toplumlar için yaşandığını söyleyebiliriz. Girard, Hristiyanların egemenliğindeki bölgelerde tiksindirici veya iğrenç şeylerin geleneksel olarak Yahudilere atfedildiğini, Hristiyanlardan önce ise Roma İmparatorluğunda benzer bir yaklaşımın egemen kimlik/inanç tarafından Hristiyanlara yöneltildiğini ve bu iğrençliğin kaynağı olarak; ritüel amaçlı çocuk katli, kutsala hakaret, ensest ve hayvanlarla cinsel ilişkinin öne sürüldüğünü belirtir (2018: 28). Daha önce belirtildiği üzere, bu suçlamalarla öteki kimliklerin günah keçisi ilan edilmesi, dışarıdan, ötekiye dair yapılan belirlemelerin, genel olarak dinsel önyargılarla şekilleniyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bu dinsel önyargılar ise çoğu zaman yakın dönemin olaylarıyla ilişkilendirilse de esasında “modern dönemler”den önceki süreçlerin bir uzantısı olarak şekillenir. Millas, halkların çok eski dönemlerde dinsel önyargılardan oluşturduğu imajları ve “öteki” ile ilgili değerlendirmelerini bilmeden yalnızca yakın tarihteki kimi belirtiler ele alındığında eksik sonuçlara ulaşılabileceğini söyleyerek bu duruma dikkat çekmiş olur (2005: 30).

Bu anlamıyla Alevilerin “ötekileştirilme tarihi” de, dışarıdan bir bakış açısıyla oluşturulmuştur. Bu ise kaçınılmaz olarak Alevilere yönelik gelişen baskı, şiddet ve katliamlar ile sonlanan ve bunlara karşı Aleviler cephesinden gelişen bir karşı koyuş sürecini doğurmuştur. Böylesi bir tarihsel çeperde, Alevi tarihinin güçlü bir siyasal kurguya sahip olduğu ileri sürülebilir. Karagöz, Alevilerin hikâyesini zulüm hikâyesi olarak tarif etmenin mümkün olabileceği tespitinde bulunur (2019: 25). Burada Alevi tarihini, baskılar ve saldırılarla şekillenmiş olan Yahudi tarihine benzetmek mümkündür. Sartre, Yahudilerin kitlesel hafızalarının; korkunç pogromlar, gettolar, sürgünler ve ardı arkası kesilmeyen baskı ve işkencelerle dolu olduğunu; tarihlerinin, başka toplumlarınki gibi sürekli bir gelişme ve yükselme yerine 2000 yıllık bir yerinde sayma ya da tekrarlamaktan başka bir şey olmayan, donuk, bulanık anılar, hatıralar sakladığını belirtir (2005: 73). Her iki toplumun, “egemen doğruluk ölçütlerinin” dışında kalan “sapkınlıklarının” ağır sonuçlarını yaşadıkları görülmektedir.

Kuşkusuz diğer pek çok inançta olduğu gibi, Aleviliğin kökenini de arkaik bir geçmişe kadar dayandırmak mümkündür. Özellikle heterodoks ve batını nitelikleriyle öne çıkan Aleviliğin bu anlamıyla, İslam öncesi heterodoks inançlarla kimi kökensel ilişkilerinin olduğu iddia edilmektedir. Bozkurt, Alevilerin hangi kökenden geldiklerinin

tam kestirilemeyeceğini ileri sürse de yaklaşık olarak kimi koşutluklardan bahsedilebileceğini belirtir (2005: 97). Gerek İran’da gerek Horasan’da ve gerekse Anadolu ve Balkanlar’da olsun, günümüz Aleviliğinde izleri görülebilen eski heterodoks inanç öğelerinin varlığı söz konusudur. Poyraz, Alevi-Bektaşî inancının en temel özelliğinin heterodoks bir inanç olması olduğunu ve Alevi-Bektaşilik ile Bogomillik arasında birçok benzerlik ve hatta özdeşlikler bulmanın mümkün olduğunu ileri sürer (2007: 88). Bu bağlamda; İran’da Mazdekler, Anadolu’da Pavlakiler ve Balkanlar’da Bogomiller gibi topluluklar, Alevilikte izleri sürülebilecek “sapkın” olarak imlenen ötekileştirilmiş farklı heterodoks inanç kümeleri olarak karşımıza çıkar (Çınar, 2006: 50-51). van Bruinessen, Aleviliğin, gerçekte inanışları ve ritüelleri birbirinden hayli farklı heterodoks toplulukları tanımlamak için kullanılan bir üst kavram olduğunu iddia eder (2008: 117). Heterodoks yapıları öne çıkan bu inanç topluluklarının, karakteri gereği merkez iktidarlar ve din anlayışıyla uyumsuzluk içinde oldukları söylenebilir. Bu uyumsuzluk, egemen olanın heterodoks olanı dışlaması ve pejoratif biçimde tanımlaması anlamına da gelmektedir. Bu bağlamda heterodoksinin, merkezi ve egemen olan (ortodoksi) karşısında bir konumlanmış içinde olması, ötekileştirilmesini kaçınılmaz kılmaktadır. Edward Schils’e göre bu kaçınılmazlık, aynı zamanda “merkez”deki iktidar ile iktidarın dışında kalmış “çevre”deki öteki arasında hayat bulan bir karşıtlığın ta kendisidir (2002: 86-89). Geliştirdiği merkez-çevre kuramında Schlis, merkezin; “kamusal bir otoriteyi, bir araya gelmiş çalışanları, kişisel ilişkileri, anlaşmaları, çıkar ortaklıkları anlayışını, sembolik değerleri barındıran” bir otorite olduğunu ileri sürer (2002: 91-92). Buraya dayanarak, egemen düşüncenin (Sünnilik) merkezi, Aleviler gibi heterodoks inançların ise çevreyi temsil ettiği söylenebilir. Türkdoğan’a göre Osmanlı’da kalıplaşan, kurumlaşan bir çevre-merkez modeli vardır; Selçuklu ve Osmanlı bin yıla yakın bir süre kendini Oğuz telakki ederek “merkez”e almış, “çevre”yi ise Türkmen kabul ederek dışlamıştır. Türkdoğan bu durumu, Türk tarihinin önemli bir açmazı olarak görür ve Selçuklu ve Osmanlı sisteminin kendini merkez olarak algılarken “Sünni” kimliğini ileri sürdüğünü, çevreyi ise “Şia” unsuru olarak kabul ettiğini dillendirir (2013: 13). Bu bağlamda Hem Osmanlı’da hem de günümüzde egemen inanç ve düşünce biçimine göre; “çevrede bulunan”, “ötekileştirilmiş” ve hatta “şeytanlaştırılmış” bir Alevilik algısının varlığından bahsetmek mümkündür. Örneğin Osmanlı’daki merkez-çevre ilişkisine dair belirlemelerde bulunan Mardin, çevreyi temsil eden heterodoks grupların, merkezi temsil eden egemen Ortodoks İslam’a ait ayrıcalıklardan muaf olduğunu belirtir (1990: 33-38).

Goffman, çeşitli değerleri paylaşan, kişisel sıfatlar ve davranma şekillerine ilişkin belli bir toplumsal normlar bütününe riayet eden bir grup bireyden hareketle, bağlılık göstermeyen her üyenin sapkın olarak tanımlanabileceğini söyler (2020: 195). Böylesi bir ötekileştirme ise çoğu zaman şiddet ve baskı ile sonlanır. Orta Çağ boyunca, heterodoks ve batını toplulukların ötekileştirildiği ve bu ötekileştirmeye bağlı olarak gelişen şiddete ve katliamlara maruz bırakıldığı görülmektedir. Bu dönem Avrupa'daki "cadı avları" ve ötekileştirilen grupların kilisenin emriyle toplu katliama uğramaları gibi yaygın ve "meşru" eylemler, ötekileştirilenlerin şiddete maruz bırakıldıkları belirgin örneklerdir. Heterodoks topluluklar, neredeyse tarihin her döneminde egemen güç ilişkilerinin belirlediği bir çerçeve içerisinde "sapkın" olarak tanımlanmışlardır. Bu, aynı zamanda "şeytanlaştırmayı" kitleler nezdinde meşrulaştıran ve hızlandıran bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu meşruiyet ağı içerisinde "sapkın" olarak adlandırılan toplulukların imhası ya da zulme uğraması kolaylaşır. Campbell, Katharlar'ın zulme uğramalarının bir sebebinin de kadınlara toplumda daha belirgin roller verme "sapkınlıkları" olduğunu belirterek, tarihte "sapkın addedilme" ve "zulme uğrama" arasındaki doğrudan ilişkiye vurgu yapar (2020: 72). Bu doğrultuda, İran'da Mazdeklerin "sapkın" oldukları yönündeki argümanla ötekileştirilmesi ve katliamlara uğraması, aynı biçimde Anadolu'da Pavlakilerin "mum söndü" yaptıkları gerekçesiyle katli vacip olarak adlandırılmaları ve Balkanlar'da Bogomillerin benzer bir ithamla imha edilmeye çalışılması, ilginç ve ardışık bir tarihsel süreci ifade etmektedir (Çınar, 2010: 98). Bu sürecin devamı olarak günümüz Anadolu Alevilerinin aynı ithamlara maruz kaldıklarını ileri sürebiliriz. Bu gerçeğin, Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine ve oradan günümüze kadar kendini devreden bir toplumsal ve siyasal karaktere sahip olduğu söylenebilir. Burada "Osmanlı'dan devreden bir dışlanmışlık durumu" açık şekilde kendini gösterir (Kızılkaya & Aktay, 2014: xıı).

Siyasal ve sosyal çalkantıların kendisini güçlü şekilde hissettirdiği 13-16. yüzyıl Anadolu'sunda, merkezileşen Sünni eğilime karşı, heterodoks bir yapıyı temsil eden Alevilik merkez dışı kalmıştır. Bileydi-Koç, Osmanlı Devleti'nde Sünni ulemanın etkin olmaya başlamasıyla Sünnilik dışındaki dini çevrelere karşı daha şüpheli ve sert politikalara girişildiğini dile getirir (2016: 75). Bu durum zamanla Alevilik ile merkezi Osmanlı iktidarı arasında keskin bir karşıtlığa ve Osmanlı'nın baskıları sonucunda Alevilerde gelişen siyasal bir tavra dönüşmesine neden olur. Eğilmez, Osmanlı kanunlarının Kızılbaşların 'karşı çıkılan ve reddedilen' kesim olduğunu gösterdiğini iddia

eder (2017: 186-187). Benzer şekilde Alevi toplumunun başkaldırı ve örgütlenmesinin, Osmanlı'nın uygulamalarıyla bağlantılı olduğunu ileri süren Şahhüseyinoğlu da Osmanlı tarihinin 600 yılının, Kızılbaşların direnişi ve Osmanlı'nın katliamlarıyla geçtiğini dillendirir (2001: 17, 22). Çaldıran Savaşı'nın öncesi ve sonrasında yaşananların bunun en belirgin örneklerinden birini oluşturduğu söylenebilir. Bileydi-Koç, Çaldıran Savaşı'ndan sonra Anadolu'daki Kızılbaşların merkezi otorite ile iyi ilişkiler geliştiremeden yaşamlarını sürdürdüklerini ifade eder (2016: 74). Bu katliamların “meşruluğu” ise, dini alimler vasıtasıyla propagandaya dönüşen çeşitli fetvalarla yaratılır. Osmanlı'nın ileri gelen ulemaları tarihin birçok döneminde Alevilere uygulanacak şiddet ve yok etme politikalarını meşru kılmak adına çok çeşitli fetvalar yayınlamışlardır. Bileydi-Koç, bunlar arasında en bilinenlerinin; Yavuz Sultan Selim dönemindeki Müfti Hamza ve İbn Kemal'in, Kanuni döneminde ise Kemalpaşazade ve Ebu Suud'un verdikleri fetvalar olduğunu ifade eder (2016: 75).

Bozkurt, Yavuz Sultan Selim'in İbni Kemal'e yazdırdığı “Rafizilerin Suçlanması, Yok Edilmesi” konulu risalede; Kızılbaşların şeriatça reddedildiği ve öldürülmelerinin caiz olduğunun duyurulduğunu ve Kızılbaş'ın malının helal, nikahının hükümsüz olduğunun belirtildiğini dile getirir (2005: 68). Eğilmez, fetvaların en önde gelen sapkınlar olarak Kızılbaşları işaret ettiğini, bu nedenle Ebussuûd'un fetva koleksiyonunun Mürtedler başlığı altında Kızılbaşlara özel bir yer verdiğini ve padişah fermanlarından bazılarının da özel olarak Kızılbaşlara ayrıldığını iletir (2017: 187). Bu fetvaların Alevilerin ötekileştirilmesinde oynadığı rol, o dönemle sınırlı kalmamış, etkileri günümüze kadar sürerek yaygınlık kazanmıştır.

Yavuz Sultan Selim döneminde kaleme alınan, İbn Kemal'in Alevilerle ilgili verdiği fetvada:

“Alevi (...) taraftarlarının (...) kâfirlikleri, irtidatları konusunda hiçbir şüphemiz yoktur. (...) Gerek erkekleri gerekse kadınları ile evlenmek ittifakla batıldır. Onlardan doğan çocuklardan her biri veled-i zinadır. Onlardan birinin kestiği şey yenmez. (...) Harp diyarı olan ülkelerin de yenilgiye uğramaları halinde malları, kadınları ve çocukları Müslümanlara helaldir. Erkeklerinin katli vaciptir” (Öz, 2014: 104) denmektedir.

Osmanlı dönemindeki benzer pek çok fetvada Alevilere ilişkin bu gibi ithamlar ve katledilmelerine yönelik çağrılar bulunur. Yine onlardan birine örnek olarak; Müftü Hamza'nın Kızılbaşlara yönelik verdiği fetvada ise:

“Kızılbaş topluluğunun (...) durumu kâfirlerin halinden daha kötüdür. Bu topluluğun kestiği veya (...) avladığı hayvanlar murdardır. Onların gerek kendi aralarında gerekse başka topluluklarla yaptıkları evlenmeleri geçerli değildir. (...) Sadece İslam’ın Sultanının, onlara ait kasaba varsa, o kasabanın bütün insanlarını öldürüp, mallarını/miraslarını, evlatlarını alma hakkı vardır. (...) Bu tür topluluklar hem kâfir ve imansız hem de kötülük yapan kimselerdir. Bu iki sebepten onların öldürülmesi vaciptir” (Öz, 2014: 103) şeklinde ithamlar ve katliam çağrıları vardır.

Bu risale ve fetvalarda Bozkurt’a göre Aleviler; şeriatın yasakladıklarını mubah sayma, şeriat ve Muhammet’in uygulamalarına hakaret, Kur’an ve öbür şeriat kitaplarına hakaret ve saygısızlık, Osmanlı ulemasını aşağılama ve küçültme, Camileri tahrip etme, İslam’ın öbür kurallarına uymama gibi çeşitli ithamlarla suçlanırlar (2005: 67).

Bu fetvaların yönlendirmesiyle gelişen bir dizi katliam ve saldırının, günümüze kadar kendisini gösterdiği görülmektedir. Yakın geçmişe kadar uzanan bir dizi Alevi katliamı, bunun açık bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Ortaca, Maraş, Çorum, Sivas gibi Alevi katliamlarının, bahsi geçen fetvalar aracılığıyla yaratılan tarihsel/toplumsal düşüncenin etkisindeki çevrelerin eseri olduğu ileri sürülebilir. Cumhuriyetle birlikte Alevilerin Osmanlı döneminde var olan dinsel baskıdan belirli bir boyutta kurtularak görece rahat bir döneme girdikleri genel kabul gören bir kanıdır. Kehl-Bodrogi’ye göre Aleviler, Osmanlı’da var olduğunu gördüğümüz coğrafi ve sosyal marjinalliklerinden, Cumhuriyet’in kurulması ile birlikte kurtulmuşlardır (2012: 62). Bu bağlamda Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişin, köklü bir paradigmal değişimi de ifade ettiği iddia edilebilir. Bu süreçte iktisadi ve sosyal ilişkilerdeki niceliksel ve/ya köklü değişikliklere bağlı olarak devlet aygıtının kendisini yeniden ürettiğini ifade edebiliriz (Toprak, 2012: 70-72). Toprak, değişen iktisadi ve sosyal ilişkilerin kaçınılmaz sonucu olarak devletin kendini yeniden üretimi, yenilenen egemen sınıfın ideolojik, iktisadi ve sosyal çıkarlarına uygun bir biçimde gerçekleştiğini dile getirir (2012: 538-539). Bu bağlamda bir dönüşümü ifade eden Cumhuriyet’le birlikte yaşanan değişim, Aleviler ve devlet arasındaki ilişki biçiminin değişmesine de neden olmuştur. Ancak Bileydi-Koç, bütün bu değişime rağmen Cumhuriyet döneminde de Alevilere yönelik kaygı ve önyargıların büyük oranda kendisini devam ettirdiğini belirtir (2016: 90). Aleviler, ulus-devlette standardizasyonun dışında kalan nitelikleriyle yeni dönemin de “ötekisi” olarak kalırlar. Bora bu standardizasyonun ulus-devlette zorunlu olduğunu belirtir: “Ulus-devlet, modernleşmenin ve kapitalizmin ‘formatını’ oluşturmuştur, onların içinde sergileyeceği

kurumsal çerçeveyi inşa etmiştir. Piyasa ilişkilerinin gelişmesi için zorunlu olan ‘standardizasyonların’ (ölçü birliği, dil birliği, pazar birliği) sağlanması; ulus-devletin oluşumu sürecinde mümkün olmuştur” (2005: 383).

Toprak, Cumhuriyet politikalarının teorik düzlemdeki temel besin kaynağının Fransız Burjuva ekolleri ve onun bir varyantı olan pozitivizm ve ulusçuluk olduğunu belirtir (2012: 182-183). Ancak Fransız milliyetçi ekolünü benimseyen bu yeni ulus fikrinin standardizasyonu içerisinde Alevilere yer olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Günaysu, Cumhuriyetin bir modernleşme projesi olduğu kadar İttihat ve Terakki’nin Anadolu’yu Türkleştirme politikasını da benimseyen bir yapıda hareket ettiğini ve bu doğrultuda “makbul vatandaş” olarak da tanımlanabilecek kimi ırkçı özelliklerin de bulunduğu bir Türk milliyetçiliğiyle şekillendirilmiş vatandaş tipinin yaratılması için cumhuriyetin ilk yıllarında birçok alanda kampanyalar örgütlendiğini öne sürer (2005: 163). Bu açıdan Aleviliğin, Cumhuriyet’in yaratmak istediği “makbul vatandaş” profili içerisinde yer almadığı düşünülebilir. Hatta bir adım daha ileri giderek, Alevilerin, yaratılmak istenen “makbul” ve “makul” vatandaş tipinin dışında kalarak devlet tarafından “ötekileştirildiği”, “dışlandığı” sonucuna ulaşabiliriz. Akkoyunlu, modern Cumhuriyet’in Aleviliği ulusun birlik ve beraberliğine karşı olası bir tehlike olarak gördüğünü ve bunun sonucunda da hem somut olarak hem de sembolik bir biçimde Alevilere karşı bir “silgi” gibi hareket ettiğini iddia eder (2020: 44). Kaygusuz, Modern Türk vatandaşlığı hakkında her ne kadar birleştirici ve kapsayıcı bir imaj çizilse de, cumhuriyet tarihi boyunca kimi ayırıcı ve dışlayıcı siyasal uygulamaların bir aracı olarak da kullanıldığının altını çizerek (2003: 196-197). Bu standartların dışında kalmanın, Alevilerin ötekileştirilmesi ve dışlanmasının devamlılığı anlamına geldiği söylenebilir. Kızılkaya ve Aktay, Cumhuriyet döneminde de Alevilerin kendilerini gizlemek zorunda kalmalarına neden olan dışlama ve ayrımcılığın devam ettiğini ve bu durumun Alevilerin kendilerini öz vatanlarında garip hissetmelerine yol açtığını söylerler (2014: xii). Böylesi bir ötekileştirmenin yansımalarını gündelik hayatta ve birçok medya aracında görmek mümkündür. Örneğin Cumhuriyet dönemiyle birlikte ortaya çıkan modern edebiyat ve romancılık etrafında gelişen, Alevilere yönelik çeşitli iftira ve ithamlar ekseninde şekillenen bir “ötekileştirme”den bahsedilebilir. Özellikle “mum söndü” diskuru etrafında yazılan bu romanların, belirli bir kuşağı etkilediği söylenebilir. Nihayetinde bu iftira, sonraki nesillerde de kendini gösteren bir olguya dönüşmüştür. İlerleyen yıllarda

çeşitli televizyon programlarında Alevilere yönelik sarf edilen “mum söndü” imalı sözler nedeniyle Alevilerin büyük tepkisel eylemler başlattığı bilinmektedir.

Elbette böylesi bir söylem ve düşünce biçiminin, Osmanlı’dan günümüze kadar devamlılığa sahip olan, Alevileri “şeytanlaştırma” ve “ötekileştirme” politikasının canlılığıyla alakalı olduğu aşikardır. Bu canlılık, ancak tarihsel sürekliliği olan bir “baskı” ve “zulüm” politikasıyla hayata geçebilir. Karagöz’e göre Selçuklular ile başlayan baskı, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti döneminde de devam etmiştir ve Aleviler İslam’dan farklı dinsel uygulamalarından dolayı “sapkın” olarak imlendikleri için sosyal ve politik alanda hep “ötekiler” olarak görülmüşlerdir (2019: 25-26). Alevilere yönelik bu “ötekileştirme”nin muhafazakâr çevrelerde; aile içinde başlayıp sokağa, mahalleye, okula ve medya organlarına kadar uzandığından bahsedilebilir. Örneğin Bertnard Russel’ın 1966 yılında basımı yapılan *Neden Hıristiyan Değilim* adlı çalışması başta olmak üzere Cumhuriyet döneminde yabancı dillerden yapılan birtakım çevirilerde “ensest” sözcüğünün “Kızılbaş” olarak tercüme edildiği görülmektedir. Bu ise, entelektüel bir dünyanın parçası olduğu düşünülen çevirmenlerin bilincine bile bu boyutta yansıyan bir ötekileştirme halinin, toplumun geneli tarafından kanıksandığına dair bir işaret olarak yorumlanabilir.

Toplumsal boyut kazanmış böylesi bir “ötekileştirme/şeytanlaştırma” fenomeni ise yukarıda da belirtildiği üzere, zamanın belirli anlarında açığa çıkan çeşitli şiddet olaylarına ve katliamlara dönüşmektedir. Nitekim Türkiye, Osmanlı’da yaşanan Alevi katliamlarının ardından, son yüz yıllık zaman dilimi içerisinde de büyük Alevi katliamlarına ev sahipliği yapmıştır. Özellikle tarikat ve cemaat ilişkilerinin yoğunlaştığı topluluklarda ve dönemlerde; ötekinin katledilmesi, fetvalarla da desteklenmiş tarihi bir görev olarak yaşam bulmaktadır. Tam da bu noktada açığa çıkan bir başka olgu ise, egemen düşünce tarafından Alevilerin ötekileştirme biçimleridir. Zira fetvalardan ve kimi örneklerden de anlaşılacağı üzere “öteki”, belirli kırılma anlarında “öldürülmesi gereken” bir düşmana dönüşürken, bazı noktalarda sadece “evlenilmeyecek” ya da “elinden yemek yenmeyecek” bir özne olarak belirlemektedir. Farklı seviyelerde açığa çıktığını gördüğümüz düşmanlaştırmanın; farklı saik ve kategorilere dayandığı da söylenebilir. Bu düşmanlaştırma kabaca; “inançsal/kültürel” ve “siyasal” saik ve korkulara dayanır. Ertan’a göre Türkiye sağı için Aleviler “iki açıdan ötekidir: politik anlamda Kızılbaşlık devlet düşmanlığıyla ve bozgunculukla eş değerdir, kültürel anlamda ise Kızılbaşlık İslam dışıdır, kâfirdir” (2014: 215).

İnançsal olarak, Alevilerin “sapkın” ilan edilip, cehenneme gidecek diğer topluluklardan daha kafir bir millet oldukları yönündeki fetvalar, bu fetvaların etkilediği toplumsal gruplar tarafından, Alevilerin “katli vacip”, “din dışı” bir topluluk olarak kodlanmasına neden olmuştur. Burada bahsi geçen yığınların, “öldürülmeleri gerekir” anlayışını besleyen önemli unsurların başında; “ensest” ve “sapkınlık” olarak niteledikleri ve bir çeşit dini ayin olduğuna inandıkları “mum söndü” mefhumu gelmektedir. “Mum söndü” iftirası, Osmanlı’dan erken Cumhuriyet’e ve oradan günümüze kadar süregelen bir zaman dilimi içerisinde egemen kimlik ve iktidarlar tarafından Alevilere yönelik aşağılayıcı bir itham olarak kullanıla gelmiştir. Ertan, 1966 yılında Diyanet İşleri Başkanı İbrahim Elmalı’nın, Alevileri aşağılamak için “mum söndü” ifadesini çağrıştıır şekilde “Alevilik sönmüştür” ibaresini kullanmasına yönelik geliştirilen bütün tepkilere rağmen dönemin Başbakanı Süleyman Demirel’in Elmalı’nın arkasında durduğunu anlatırken (2014: 220), Kızıldağ-Soileau ise Aleviler arasında büyük bir infial yaratan bu söylemin gerici yığınlar için bir cesaret dayanağı oluşturduğunu bildirir (2020: 61). Benzer Alevi karşıtı yaklaşımları tüm bu dönem boyunca devletin pek çok kademesinde, hatta genelkurmay başkanlığı mertebesinde görmek mümkündür. Saraç, 1966-69 yılları arasında Genelkurmay Başkanlığı yapan Orgeneral Cemal Tural’ın komünist tehlikeye ve iş birliğine de vurgu yaparak 1967 yılında yayımladığı “Zararlı Cereyanlarla Mücadele” başlıklı “emirnamesi”nin, Alevilere yönelik ifadeler içerdiğini bildirir (2013: 442).

Yine aynı dönemlerde sağcı gazetelerin, Aleviliği hedef alan bir yayın politikası güttüğünü “Mum söndü” hikayelerinin gazete sayfalarında yer aldığını, İstanbul Şehir Tiyatrolarında Müsahipzade Celal’in “Mum Söndü” oyununun sahnelendiğini dile getiren Kızıldağ-Soileau, tüm bu yaşananlara karşı Ankara Üniversitesi’nde okuyan, aralarında Seyfi Oktay, Mustafa Timisi, Ali İlhan, Engin Dikmen gibi isimlerin de bulunduğu 12 kişilik komitenin bir bildiri yayımladıklarını, yayımlanan bu bildirinin “Alevi” terimini açıkça kullanan ilk belge olduğunu ve ayrıca bu protestonun, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Aleviler tarafından yapılan ilk eylem olma özelliği taşıdığını anlatır (2020: 60-61). Saraç aynı dönemde, nüfusunun neredeyse tamamı Alevilerden oluşan Tunceli’de gösterilecek olan “Pir Sultan” isimli tiyatro oyununun yasaklandığını söyler (2013: 442). Bu yasağı, bir anlamıyla Alevilerin kamusal alanda temsil edilmesine ancak egemen kimlik ve ideolojinin belirlediği çerçevede izin verildiği,

Alevilerin kendilerinin oluşturduğu temsillerle görünürlük kazanmasına ise müsaade edilmeyerek yok sayıldığı şeklinde yorumlayabiliriz.

Bunun yanında toplum içinde benzer biçimde çeşitli sosyo-kültürel gerekçelerle Alevilere yönelik ötekileştirme biçimleriyle karşılaşmak mümkündür. Toplumda Alevilere karşı geliştirilen ötekileştirme örneklerini yaptığı alan çalışmasıyla rapor haline getiren Toprak, genellikle karşılaşılan durumlardan birini şu şekilde aktarır:

“Alevilere karşı toplumsal önyargılar arasında en sık duyduğumuz şikâyet, “yemek” konusundaydı. Örneğin, Erzurumlu Aleviler yaşamları boyunca pek çok kez, “Alevilerin yemekleri yenmez” sözünü duymuşlardı. Komşularına dağıttıkları kurban etlerinin gözlerinin önünde köpeklere atıldığından, komşularına aşure gönderdiklerinde çöpe döküldüğünden bahsettiler” (2012: 67).

Türkiye’de egemen toplum düşüncesinde; Alevilerin elinden çıkmış ya da elinin değdiği herhangi bir şeyin temiz olamayacağına, “kirlenmiş” olduğuna yönelik bir inancın geliştiğini ifade edebiliriz. Bu “kirlenmişliğin”, geniş muhafazakâr kesimler için; “hijyen” bağlamından daha çok, “ruhani” bir kirliliğe yapılan vurguyu içerdiği söylenebilir. Ertan, Sivas’ın Karaçayır köyünde bir camii imamının “Kızılbaşların gittiği hamamlara gitmeyiniz, kırk yıl başka hamamda yıkansanız pisliğiniz gitmez” diye vaazda bulunduğunu, buradaki “pislik”in ve kirlenmenin “ruhani” boyutuna yapılan açık bir vurguyu ifade ettiğinin altını çizer (2014: 220). Alevilere karşı gösterilen bu tavrın benzerinin, Avrupa’da gelişen Yahudi düşmanlığı sırasında da sergilendiğini görürüz. Sartre, Almanya’da genel toplumsal düşüncede Yahudilerin dokunduğu her şeye iğrençlik bulaştırdığına inanıldığını, bir Yahudi’nin girdiği suyun pisleneceğini düşündüklerinden hamam ve plajları onlara kapattıklarını dile getirir (2005: 32-33).

Burada ötekiye yüklenmiş negatif niteliklerin, inanç ve kültürel öğelerin iç içe geçmesiyle alakalı olduğundan söz edebiliriz. İnançsal ve kültürel düşmanlaştırmanın bir versiyonu ve sonucu da; Alevilerle evlenmeme, geleneksel söylemle “kız alıp vermeme” gibi bir olgu olarak karşımıza çıkar. Burada sıklıkla bu türden bir evliliğin, melezleşme anlamına geleceği ve böylelikle Alevi kanını taşıyan yeni kuşaklarla birlikte bir çeşit “kirlenme” yaşanacağı düşünülür. Toprak, yaptıkları alan çalışmalarında genellikle Sünnilerin, Alevilerle evlenilmesini doğru bulmadıklarına, olası bir evlilik sonucunda ise Alevi gelinlerin Sünni ailelerde zorla Sünnileştirilmeyle karşı karşıya bırakıldıklarına dair çok fazla veri sunar ve Alevilere karşı bir önyargı ve düşmanlık taşımadığını ileri süren pek çok kişinin, kızlarının bir Aleviyle evlenmesi söz konusu olduğunda, buna şiddetle

karşı çıktıklarını söyler (2012: 70-73). Ötekiye karşı bilinçaltında beslenen böylesi beklenmeyen bir düşüncenin benzer bir örneğini, siyahlara karşı beyazların takındığı tavır üzerinden Octave Mannoni'den Fanon aktarmaktadır (2020: 130-131).

20. yüzyılın ikinci yarısına kadar Alevilerle aynı yaşam alanlarını veya kentleri paylaşmamış olan merkezdeki kimlik için yukarıda bahsedilen ötekileştirme yöntemlerinin -özellikle melezleşme korkusunun-, aynı yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte şiddetlendiği söylenebilir. Zira Alevilerin köylerden kentlere doğru göçüyle birlikte merkezdeki kimlik ile ortak alanları paylaşması bu döneme denk gelmektedir.

2.2.3. Alevilerin köyden kente göçü ve ötekileştirmenin yeni boyutu

Daha önce de belirtildiği gibi ötekileştirme pratikleri, öteki olarak belirlenen kimliğe sahip insanların uzamsal manadaki uzaklık veya yakınlıklarına göre değişim göstermektedir. Bu değişimin Aleviler için de söz konusu olduğunu öne sürebiliriz. 1950'li yıllara kadar Alevilerin büyük çoğunluğunun köylerde yaşayan, kentlerle çok fazla bağı olmayan, ekonomik ve sosyal olarak kendi içine kapalı, kırsal üretim olanaklarıyla yaşamını sürdüren bir topluluk olduğunu ifade eden Kızıldağ-Soileau, Ancak 1950'lerin sonunda başlayan köyden kente göç ile beraber, Alevilerin de büyük kalabalıklar halinde kentlere doğru yönelmeye ve yeni ilişkiler ağı içerisine girmeye başladıklarını ifade eder (2020: 61). İlk aşamada Alevilerin asırlarca köy yaşamına göre dizayn edilmiş ve kendisini ona göre üretmiş inancının ve dinsel örgütlenmesinin, kent yaşamında çözülmeye başladığından bahsedilebilir (Güler, 2008: 57). Dede, mürşit, talip ilişkilerinin kent koşullarında sürdürülmesi neredeyse imkansızdır. Aleviler artık kent hayatına göre şekillenmiş yeni bir Alevilik modelini benimsemek zorunda kalmışlardır (Kızıldağ-Soileau, 2020: 62). Bu anlamıyla geleneksel Alevilik kentlerde yavaş yavaş çözülmeye ve modern bir biçim almaya başlamıştır. Yıldırım'a göre Aleviliğin kent hayatındaki dönüşümü, beraberinde aralarında belirgin farklar oluşan "geleneksel Alevilik" ve "modern Alevilik" biçiminde iki fenomen doğurmuştur (2018: 83).

Türkiye kapitalizminin gelişimine bağımlı olarak köyden kente doğru akan göç dalgasının, 1960'lı ve 1970'li yıllarda daha büyük ve hızlı bir ivme kazandığı söylenebilir. Bu ortamda yaşanan yoğun göç, Alevileri kentin banliyölerinde bulunan gecekondu etrafında birlikte yaşamaya zorlamıştır. Ögüt, Alevilerin, başta İstanbul olmak üzere pek çok büyük kentte çeşitli gecekondu mahalleleri oluşturduklarını söyler (2018: 21). Geleneksel Aleviliğin kentlerdeki bu gecekondu mahallelerinde yavaş yavaş çözüldüğü

ileri sürülebilir. Ertan geleneksel Aleviliğin, “dışa kapalı kırsal yaşam örüntüsü içerisinde, soydan gelen bir kutsiyete sahip olan Alevi dedelerinin sosyal ve dini otoritesi altında yürütülen otonom bir sosyal yapıyı ifade ettiği”ni belirtir. Ertan’a göre, “geleneksel Aleviliğin otonomisi, dış dünyayla kurulan ilişkilerin asgari düzeyde tutulmasından kaynaklanır” dolayısıyla kentlere göçle birlikte dış dünyaya açılan geleneksel Alevilik zamanla çözölmeye mahkûm olmuştur (2020: 73).

1960’larda yaşanan ve geleneksel inanç değerleri belirli boyutlarda çözölmeye başlayan Alevilerin göçüyle, Türkiye kentlerindeki sol hareketlerin büyümeye başlaması zamandadır. Bu zamandaşlığın, Aleviler ve solun karşılıklı bir etkileşime girmesiyle sonuçlandığından bahsedilebilir. Alevilikle sol arasındaki ilişkinin başlangıcı olarak 1960’lı yıllara işaret eden Ertan, o yıllarda Alevilerin kentlerdeki nüfusu artarken, sosyalist hareketin de kitleselleşmeye başladığını ve bu çakışmanın iki sosyal fenomenin birbirine yaklaşmasıyla sonuçlandığını savunur (2020: 73). Bu sonucun başta Türk sağ olmak üzere devlet ve geleneksel ilişkiler ağını muhafaza etmek isteyen merkezi toplumun, Alevileri ötekileştirme, düşmanlaştırma eğilimlerini arttırmasına ve buna kendilerince “meşru” bir zemin oluşturmaya neden olduğu ileri sürülebilir. İrat’a göre bu dönemde kısacası sağ kesim, Aleviliği ve Alevileri solla olan ittifakı üzerinden değerlendirmeye almış ve doğru yolun ne olması gerektiği yönünde Alevilere “uyarılar” yapmaya başlamıştır (2009: 140).

Sol hareketlerle Aleviler arasındaki bu siyasal ilişki, Türkiye sağ için çoğu zaman Alevilerin ötekileştirilmesi ya da düşmanlaştırılması için belirleyici unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Ateş, Alevilerin temsil ettiği değerlerin, Türk milliyetçiliğinin güçlü damarı olan Türk-İslamcı muhafazakarlığın nefret nesnesi haline geldiğini söyler (2011: 391). Ertan’a göre; Türk sağının Kızılbaş algısını besleyen temel kaynak, Alevilikle solun her katmanı arasında doğan yakınlıktır (2014: 214). Özellikle inançsal olarak muhafazakâr ve politik olarak sağcı kesimlerin, yapılan propagandalar neticesinde Alevilerin komünist oldukları ve/veya komünistlere destek verecekleri gibi bir endişe taşıdıklarından söz edilebilir. Alevilerin bu kesimler tarafından, 1960’lı ve 1970’li yıllarda Sovyetler ve Çin ile iş birliği yaparak ülkeyi bölecek “komplocu”, “vatan hainleri” olarak nitelendirildiklerini gösteren birçok örnek vardır. Ertan, Türk sağ açısından Alevilerin misyonunun; Rus ve Çin komünizmiyle birleşerek Türk-İslam kimliğine ve onun somut tezahürü olan devlete karşı çıkmak şeklinde belirlendiğinin altını çizer (2014: 215). Burada dünyanın başka bölgelerinde de görülebilecek benzer bir

durum karşımıza çıkar. Bu olgu, modern dönemde yaşam bulan sağ ideolojilerin; ülke içindeki “tehlikeli” grupları, ülke dışından gelecek bir “komünist tehditle” ilişkilendirme eğiliminde olmaları biçiminde gözlemlenir. Ülke içindeki “öteki” ile ülke dışındaki “düşman” arasında bir ittifak olduğu sanısına dayanan bu fenomen; ülke içindeki ötekinin düşmanlaştırıldığı yöntemlerden birini de ifade eder. Semelin, 1920’li yıllardan itibaren Hitlerin dışarıdaki düşman olarak Bolşevizm ile içerideki işbirlikçisi şeklinde gördüğü Yahudilik tehdidini ilişkilendirdiğini ve Alman halkının karşı çıkması gereken en büyük düşmanların onlar olduğunu vurguladığını dile getirir (2011: 66). Benzer şekilde Türkiye sağı da uzun yıllar öteki olarak yaftaladığı Alevileri komünist bir tehdit ve ülkeyi işgal edecek komünist dış güçlerin temel bir müttefiki olarak değerlendirmiştir. Airingberg-Laanatza, Milliyetçi Hareket Partisi’nin 1970’lerde elde ettiği ivmede belirleyici olan etkenin; sözde iç düşmanlar olan komünistler ve Alevilere karşı kullandığı saldırgan ve fanatik bir dinci ideoloji olduğunu ifade eder (2010: 221). Örneğin 1978 yılında Sivas’ta milliyetçi-İslamcı bir grup tarafından kaleme alınan bildiride Alevilere şöyle bir çağrıda bulunulmuştur: “Aleviler dikkat! Alet olmayın. Tarihi göz önünde bulundurun, bir zamanlar (Şah, Şah...) diyordunuz. Şimdi şaha değil, komünizme gidiyorsunuz. Bu gidişinizi mutlaka engelleyeceğiz” (Ertan, 2014: 215). Yine Ertan, Aleviler ile sol hareketler arasındaki yakınlaşmanın, 1970’li yıllarda yaşayan bir sağcının Kızılbaşlık, komünistlik, solculuk ve dinsizlik kelimelerinin tümünü birbirilerinin yerine kullanabileceği kavramlar olarak algılamasına yol açtığını söyler (2014: 215).

Tüm bu “ötekileştirme” ve “düşmanlaştırma”nın Osmanlı’dan devralınan Alevilere yönelik gerçekleştirilen katliam ve şiddet gerçeğinin; 1970’li yıllarda tekrardan yaşam bulmasına neden olduğu dile getirilebilir. Ateş, 1970’li yıllarda 3K (Kürt, Kızılbaş, Komünist) etiketiyle damgalanan Alevilerin kitlesel katliamlara maruz kaldığını, en temel hak olarak yaşam haklarının ihlal edildiğini vurgular (2011: 391). Bu yıllarda; Sivas, Malatya, Maraş, Çorum, Elazığ gibi solcu-Alevilerle sağcı-Sünnilerin birlikte yaşadığı, ancak popülasyon yoğunluğunun sağcı-Sünniler lehine kırıldığı ortak mekanlarda, Alevilere yönelik katliamlar ve katliam girişimleri yaşanmıştır. Okan’a göre 1978 yılında Malatya, Sivas, Kahramanmaraş’ta, 1980’de de Çorum ve diğer bazı kentlerde Sünni nüfus Alevilere ve solculara karşı bir soykırıma kışkırtılmış, böylece teröre kitlesel bir nitelik kazandırılmıştır (2004: 103). Kuşkusuz burada resmi makamların ve sağcı basının hedef gösterici pozisyonu da aktif bir belirleyendir. Saraç, Ortaca Alevilerine yönelik katliamda, dönemin devlet erkanı ve basını tarafından

Alevilere karşı yürütülen kışkırtıcı politikanın rolüne vurgu yapar (2013: 430-431). Öğüt ise 1970’li yıllarda yaşanan Alevi katliamlarında politik tavrın oynadığı rolün yanında - kentte daha önce yaşayan egemen kimliğe sahip insanların, kentlerde görülmeye başlanan Aleviler tarafından geçim kaynaklarının ellerinde alınacağı korkusu üzerinden- ekonomik gerekçelerin de etki ettiğini savunur (2018: 21-22).

Türkiye’de Alevilerin devlet tarafından çeşitli haksızlıklara uğradığına ve egemen inanç ve politik çizgi karşısında çifte standarda maruz kaldığına dair medyaya yansıyan çok fazla haber bulunmaktadır. Alevilerin devlet içerisindeki bazı görevlerde yer alma oranları; nüfusları ve okuryazarlık oranları ile terstir. Bakan, vali, kaymakam, general, teknokrat bürokrat vb. meslek gruplarında Aleviler adeta istenmeyen kişi ilan edilmiş ve uzun yıllar bu alanlarda görev almaları büyük oranda engellenmiştir. Sartre, benzer bir durumu yine Yahudiler üzerinden örneklendirir; Yahudilerin Avrupa’da tarihsel olarak kral, danışman, komutan, derebeyi gibi pozisyonlarda yer alamadıklarını, 19. yüzyıla kadar kadınlar gibi velayet altında yaşadıklarını anlatır (2005: 72-73). Alevilerin ise bu kısıtlanmalarının tarihte kalan bir durum olmadığını bugünün Türkiye’inde de devam eden güncel bir sorun teşkil ettiğinin altını çizmek gerekir. Alevilere yönelik ötekileştirmenin, devletin ideolojik aygıtları olarak Osmanlı’da şeyhülislamlık aracılığı ile Cumhuriyet sonrası ise yine dini kurumlar, okullar ve medya ile propaganda edilerek canlı tutulduğu iddia edilebilir.

Egemen ilişkiler ağınca ötekileştirmeyi sağlayan aygıtlardan biri de kuşkusuz sanattır. Sistem, sanatın pek çok alanını kullanarak ideolojik bir propaganda güdebilmekte ve çoğu zaman sanatı bir propaganda aygıtı olarak kullanabilmektedir. Bu amaçla kullanılan ve belki de sanat disiplinleri içerisinde en etkili olanı sinemadır. Sinema, çoğu diğer sanat disiplinine göre daha geniş kitlelere daha hızlı biçimde ulaşabilmekte ve izleyicide daha kalıcı bir etki bırakabilmektedir. Bu yönü itibarıyla sinemanın, kitle psikolojisini etkilemede ve hatta yönlendirmede paha biçilmez bir aygıtı ifade ettiği söylenebilir. Bu alandaki pek çok çalışma, sinemanın bu yönüne vurgu yapar. Bir sonraki bölümde diğer medya organlarıyla beraber -hem bir sanat dalı hem de bir kitle iletişim aracı olarak- sinemanın öteki kimliklerin temsilindeki yerini inceleyeceğiz.

2.3. Sinema İdeoloji ve Temsil

2.3.1. Temsil

İnsanın temsiller dünyasında yaşadığı söylenebilir. Günlük hayatta iletişim adına maruz kalınan ya da iletişim için ortaya konan tüm olgular -buradaki iletişimsel olgular; bilimden sanata, medyadan felsefeye, dilden tarihe kadar geniş bir alanı kapsar şekilde kullanılmaktadır- temsil ile varlık bulur; yani önceki bölümlerde işlenen kimlik nosyonu da dahil olmak üzere insanı var eden veya toplumsal bir varlık haline getiren bütün - iletişime dayalı- olguların, temsil ile görünürlük kazandığını ileri sürebiliriz. Bu manada temsil, gerçekliğin dolayımlanmış hali olarak karşımıza çıkar ve her dolayım beraberinde gerçekliğe ideolojik bir müdahale alanı açar. Temsil; gerçeklik, dolayım, gösterge ve ideoloji kavramlarıyla beraber anlam kazanmaktadır. Sinemayı da kapsayan medya/kitle iletişim araçları, günümüzdeki -gerçeklik/dolayım/gösterge/ideoloji/temsil işleyişinin hayata geçtiği- en belirgin ve işlevsel aygıtlar olarak gösterilebilir. Medya ve/veya sinemanın temsil sistemindeki yerini görmek için öncelikle temsil kavramının tanımı ve işleyişini incelememiz gerekiyor.

Mutlu, temsili, bir şeyin yerini tutmak, onun simgesi olmak, onun örneği olarak bulunmak, o şeyi yansıtmak ve onun yeniden sunumu şeklinde birkaç anlamda tanımlar (2004: 278). Literatürde temsilin, yukarıdaki anlamları kapsayacak biçimde genelde iki temel başlık oluşturularak tartışıldığını görmekteyiz. *Shorter Oxford English Dictionary*, ilkin; “bu resim Habil’in Kabil tarafından öldürülmesini temsil ediyor” örneği üzerinden temsili bir şeyi tanımlamak, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmak şeklinde ve ikinci olarak; “Hristiyanlıkta, haç İsa’nın çektiği acıları ve çarmıha gerilmesini temsil eder” örneği üzerinden ise bir şeyi simgelemek, kastetmek, yerini tutmak biçiminde açıklar (Hall, 2017b: 24). Spivak, biraz daha sadeleştirilmiş haliyle temsilin anlamını, politikada olduğu gibi “adına konuşma” (representation) ve sanat ya da felsefede olduğu gibi “yeniden-sunma” (re-presentation) şeklinde ikiye ayırır ve bu iki anlamın birbiriyle ilişkili olsa da birbirine indirgenemeyeceğini savunur (2020: 27). Siyasette temsilin, seçilen birkaç kişinin parlamentoda bütün bir halk adına bulunması anlamına geldiğini söyleyen Hartley, buna benzer şekilde dilde, medyada ve iletişimde temsili, fikirlerin, duyguların, gerçeklerin; kelimeler, resimler, sesler, sekanslar, hikayeler ile ifade edilmesi olarak tanımlar (2004: 202). Temsil teriminin karmaşık bir anlamsal geçmişinin bulunduğunu ve anlamları arasında bir örtüşme alanı olması dolayısıyla tanımları arasında bir ayırım yapılmasının sorunlu olduğunu belirten

Prendergast, yine de iki temel temsil tanımının ayrımını yapmaya çalışır; sanatsal alana ait olarak nitelendirdiği ilk tanımda temsil, “yeniden mevcut kılma”ya tekabül etmektedir -burada yanıltıcı bir yeniden sunum vurgusu söz konusudur- ve Platon’un sanatın taklit yoluyla yanılısama yarattığına dair düşüncesine kadar geri giden temayla bağlantılıdır; siyasi alana ait olarak belirlediği ikinci tanımda ise temsil, bir ikame işidir ve mevcut bir “b” terimi, mevcut olmayan bir “a” teriminin yerine geçerek onu temsil eder. İkinci tanımın da yine bir yanılısama yaratması üzerinden anlamlandırılması nedeniyle ilk tanıma geri dönüldüğünü fakat ona indirgenemeyeceğini bildirir (2000: 4-5). Her iki temsil tanımındaki ortak noktanın “yanılısama yaratımı” olduğunu görüyoruz. Temsildeki yanılısama, gerçekliğin yeniden sunumu, gerçekliğin ikame edilmesiyle göstergenin gerçeğin yerini alması ya da temsilin gerçeğin kendisiymiş gibi algılanması nedeniyle ortaya çıkar. Bu yanılısama, temsilin kendi doğası -yani gerçeğin yerine geçen semboller, simgeler, işaretler vs. şeklinde işlemesi- gereği kaçınılmazdır; ancak çoğu durumda özel ideolojik müdahalelerle bu yanılısamanın boyutu bilinçli bir şekilde arttırılabilmektedir. Eş deyişle temsil, -kendi ontolojisi gereğince- objektif ve -ideolojik yönlendirmelere açık olması nedeniyle- sübjektif olarak yanılısama oluşturmaya müsaittir. Bu müsaitlik ise temsilin ideoloji ile olan münasebeti ile açıklanabilir.

Hall’a göre temsil, diğer insanlara anlamlı bir şeyler söylemek veya dünyayı anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılmasıdır ve temsil, anlam ve dilin kültürle ilişki kurmasını sağlar. Dili ise Hall, şeylere anlam verdiğimiz, içinde anlamın üretildiği ve yayıldığı bir araç olarak tanımlar ve dilden kastının çok daha geniş bir alan olduğunu hatırlatır; sesleri, yazılı kelimeleri, elektronik görüntüleri, müzik notalarını, nesneleri vs. işaret ve semboller kullanılarak fikirlerin ve duyguların iletildiği dil çeşitleri olarak görür. Düşünce ve duyguların bir kültürde temsil edilmesini sağlayan aracın dil olduğunu dolayısıyla da dil yoluyla temsilin, anlamın üretildiği süreçler için temel önem arz ettiğini vurgular. Bahsi geçen anlam üretme şekillerini dil olarak tanımlamasının nedenini, dillerin temsil yoluyla işlemesiyle ve temsil sistemleri olmalarıyla açıklar ve iletmek istenen anlamları temsil eden/simgeleyen semboller olarak işlev gördüklerini de ekler (2017a: 7, 11, 12 & 2017b: 23 & 2005b: 207). Benzer şekilde Barthes da dili, -sözel veya görsel; bir fotoğrafın veya bir gazete yazısının hatta bir anlamı ya da belirtici bir özelliği olan nesnelerin bile dil olarak görüldüğü- genel bir biçimde tasarlar (2018: 202-203). Her iki düşünürden hareket ederek söylersek, belirli bir anlamı oluşturmak veya karşı tarafa ulaştırmak için kullanılan her türlü temsilsel yol veya araç, dil olarak

tanımlanabilir ve bu çalışma boyunca da dil, -aynı bağlamda- bu kapsamda kullanılacaktır. Yine her iki düşünüre dayanarak, temsilin anlam ve kültür ile de yakından ilişkili olduğunu dile getirebiliriz.

2.3.2. Anlam yaratım ve iletişim aracı olarak temsil

Temsilin anlam yaratma veya anlam iletme ereği ile meydana gelmesi, temsil-anlam ilişkisini öne çıkarmaktadır. Thompson, sembolik biçimleri alımlarken ve yorumlarken insanların daimi bir şekilde anlam kurma sürecine dahil olduklarını ve bu durumun toplumsal bağlamların sembolik yeniden üretiminin bir parçası olduğunu ifade eder (2020: 183). Hall ise iletişim pratiklerinin anlam ve dil, temsil ve anlamlandırma alanında temellendirilmesinin kaçınılmaz olduğunu zira başta kültürel ve ideolojik alanlar olmak üzere birçok toplumsal yapıyla ilişki halinde bulunduğunu öne sürer (2002: 119-120). Anlam ile anlamlandırma arasındaki bağ burada büyük önem taşır. Anlamlandırma pratiğini sergileyebilen bir fail olmadan anlamdan bahsetmenin zorluğu ortadadır.

Hall, anlamın şeylerin nasıl olduğuna değil, nasıl anlamlandırıldığına bağımlı olduğunu, anlamın belirlenmesinde gerçekliğin yapısından çok bir toplumsal pratik olarak anlamlandırmanın etki ettiğini ve bu nedenle de aynı olayın farklı şekillerde anlamlandırılabileceğini söyler (2005a: 102, 103). Bir başka çalışmasında Hall yine benzer şekilde, anlamın temsil sistemi tarafından inşa edildiğini, düşüncede şekillenen ve dünyayı temsil eden kavramlar ve görseller sistemine bağlı olduğunu dile getirir fakat anlamın şeylerin doğasında olmadığına, onun bir anlamlandırma pratiği sonucunda inşa edildiğine dikkat çeker (2017b: 25-26, 33, 34). Anlamın maddi dünyadaki nesnelerin kendisinde var olmadığını, bir özne tarafından gerçekleştirilen anlamlandırma ediminden sonra ortaya çıktığını veya inşa edildiğini kabul etmek, kaçınılmaz olarak anlamın temsil sistemi ile dolaymlandığı ve ideolojik-kültürel bir bağlam neticesinde varlık bulunduğunu onaylamak demektir. Zaten Hall diğer bir çalışmasında ise kültür ile anlam arasındaki yakın ilişkiye dikkat çeker. Ona göre kültür, paylaşılan anlamlarla, bu anlamların bir toplumun üyelerince üretilmesi ve değiş-tokuşu ile ilgilidir; aynı kültürü paylaştığı ileri sürülen kişilerin dünyayı benzer şekilde yorumlayıp, aynı anlamları çıkarmaları beklenir. Anlamın kültür açısından taşıdığı bu önem nedeniyle de sembolik alanın toplumsal yaşam için kritik öneme sahip olduğunu dillendirir zira kültür toplumun her yerine nüfuz eder (2017a: 7, 9, 10). Barthes da anlamın her zaman için bir kültür olgusu, kültürün bir ürünü olduğunu vurgular (2021: 205). Hartley ise temsillerin, var olan ve kültürel olarak

anlaşılan işaret ve görüntülere, dilin öğrenilmiş mütakabiliyetine ve çeşitli anlamlandırma sistemlerine dayandığını söyler ve temsilleri soyut kavramların aldığı somut biçimler/gösterenler olarak tanımlayarak temsil-anlam-anlamlandırma pratikleri ve kültür ilişkisinin altını çizmiş olur (2004: 202).

Temsilin anlamı nasıl oluşturduğuna yönelik de çeşitli bakış açıları söz konusudur; dil yoluyla anlam temsili nasıl işlediğini açıklayan -yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı olmak üzere- üç yaklaşımdan söz edilebilir. Yansıtıcı yaklaşımda, anlamın gerçeklikler dünyasında bulunduğunu, dilin bir ayna gibi işlev görerek dünyada mevcut bulunan gerçek anlamı yansıttığı iddia edilir; kasıtlı yaklaşımda, öznenin dünyaya dair kendi yorumunu dil aracılığıyla empoze ettiği savunulur; inşacı yaklaşımda ise şeylerin anlamının olmadığı, temsil sistemleri ve işaretler kullanılarak anlamın inşa edildiği düşünülür. Kültürel çalışmalar alanında en önemli etkiyi yapan yaklaşımın inşacı perspektif olduğunu savunan Hall, göstergebilimsel yaklaşımla söylemsel yaklaşımın inşacı görüşün iki temel versiyonu olduğunu ifade eder (2017b: 23-24, 34-36).

Göstergebilimsel yaklaşımın önde gelen düşünürlerinden Barthes, temsili temel kavramı olan gösterge üzerinde önemle dururken onun anlam ile olan ilişkisini irdeler. Ona göre göstergesel bir dizgede, gösterileni belirten bir gösteren şeklinde iki terimden oluşan bir ilişki değil, gösteren, gösterilen ve her ikisinin çağrışımsal toplamı olarak gösterge olmak üzere üç terimden oluşan bir bağıntı vardır. Burada Barthes'ın dikkat çektiği nokta, göstergenin taşıdığı anlamdır. Gösterge, gösterenin anlam yüklenmiş halidir. Gösteren olarak gül ve gösterilen olarak tutku kavramı üzerinden verdiği örnekte, bir kişinin tutkusunun göstereni şeklinde kullandığı gülün, bir gösterge olduğunu; zira bu durumdan bağımsız yaşamda basit bir gösteren olarak gül ve tutku kavramlarının var olduğunu fakat güle kesin bir anlam (tutku) yüklendiğinde, basit bir gösteren olmaktan çıkarak anlam taşıyan bir göstergeye dönüştüğünü anlatır (2018: 204-205). Bir nesne, gösterge haline gelse bile onun işlevselliğinin unutulmadığını, örneğin bir yağmurluğun bir atmosfer durumunun göstergesi olarak okunduğunda dahi onun yağmurdan koruma işlevinin düşünölmeye devam edildiğini başka bir çalışmasında ifade eden Barthes, insanın kendisini nesneleri kullandığı, onlardan yararlandığı bir dünyada gördüğünü fakat aslında nesneler aracılığıyla anlamlar dünyasında yaşadığını iddia eder. İşlevin göstergeyi doğrduğunu ancak bu göstergenin işlevin görünümü içinde dönüşüm geçirdiğini, bunun da toplumun ideolojisini tanımlayabileceğine inanır (2021: 205). Barthes'dan destek alarak insanın ve/ya toplumun ihtiyacı dahilinde zorunlu olarak geliştirdiği nesnelerin,

belirli bir süre sonra -toplumsal gelişimin getirisiyle- üstlendiği anlam üreten ve taşıyan temsilsel boyutu nedeniyle ideolojik bir değer kazandığını, kısacası, anlamın işlevin önüne geçtiğini söyleyebiliriz.

2.3.3. Anlam, ideoloji ve temsil

Bahsi geçen ideoloji ile gösterge ilişkisi, temsil çalışmalarında önemli bir yer tutmaktadır. Yine Barthes, gösterge (Barthes’a göre göstergenin anlam taşıyan veya ileten gösteren olduğunu tekrar hatırlayalım) ile ideoloji birlikteliğine anlam üzerinden bakmaya çalışır. Ona göre dil aracılığıyla oluşturulan iki seviyeli bir anlam dizgesi mevcuttur; ilki herkesin üzerinde ortaklaştığı anlamı belirten “düzanlam” iken, diğeri düzanlamdan çağrışımsal olarak ortaya çıkan veya çıkarılan “yananlam”dır. *Göstergebilimsel Serüven*’de Barthes, “yananlam” ile ideoloji ilişkisini tartışmaya açar. Yananlamın da tıpkı düzanlam gibi gösteren, gösterilen ve ikisini birbirine bağlayan bir anlam/gösterge dizgesinden meydana geldiğini ve yananlamın gösterenleri, düzanlamın göstergelerinden oluşurken, gösterilenlerinin ise kültürle ve tarihle yakından ilişkili ideolojik öğeler olduğunu ileri sürer; buradan hareketle de ideolojinin yananlam gösterilenlerinin biçimi olarak görülebileceğini savunur. Yananlam olgusunun düzenli bir incelemeye tabi tutulmadığını belirten Barthes, toplumun sürekli düzanlamdan hareket ederek yananlam dizgeleri geliştirmesi nedeniyle geleceğin yananlama ait olacağını ifade eder (2021: 84-86). Barthes her ne kadar yananlam üzerinden ideolojinin temsile dahil olduğunu belirtse de temsilin yapısı gereği, yani bir başka şeyin yerini alarak var olması nedeniyle temsil ile ortaya çıkan her anlamın -temsil dışında bir anlamdan bahsetmek mümkün mü?- ideolojiyle birlikte varlık gösterdiğini söyleyebiliriz. Voloshinov’a göre de nerede bir gösterge varsa orada ideoloji de vardır zira ideolojik her şey göstergesel değere sahiptir. Yine ona göre göstergeler bölgesinde yani ideolojik alanda; sanatsal imge, dinsel simge, bilimsel formül, tüzel kurallar koyma gibi farklı ideolojik yaratıcılık alanları bulunmaktadır ve bunların her biri gerçekliği kendi tarzına göre düzenleyerek, saptırır (2020: 54). Anlam, temsil/gösterge ve ideoloji bağlamında konuya bir daha bakacak olursak, her anlamın göstergeler, yani temsil olarak oluştuğunu, oluşan her anlamın da ideolojiyle birlikte ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Burada ideolojinin anlamın doğuşunda oynadığı çifte role dikkat çekmek gerekiyor. Daha öncesinde söylendiği gibi anlam, hem göstergeler şeklinde gerçekliğin temsili olarak doğduğu için hem de anlamın, nesnenin kendisinde olmayan, öznenin anlamlandırma eylemi aracılığıyla yaratılan bir

olgu olması dolayısıyla ideolojik bir mefhumdur. Diğer bir deyişle anlam, temsilsel ontolojisi gereği ve özne bağlamsallığı nedeniyle ideoloji ile varlık bulur.

Voloshinov, anlamın bu temsilsel ontolojisini özetlerken aynı zamanda ideolojinin de benzer bir yapıya sahip olduğunu gösterir; ideolojik her şeyin kendi dışındaki şeyleri temsil eden bir gösterge olduğunu, göstergesiz bir ideolojiden bahsedilemeyeceğini savunan Voloshinov’a göre, ideolojinin olduğu her yerde gösterge/temsil de vardır. Üretim araçları üzerinden verdiği bir örnekle ideoloji ile temsil arasındaki ilişkiye açıklık getirir; kendi başına herhangi bir özel anlamı olmayan, sadece üretime hizmet işlevini yerine getiren bir aletin bile bir ideolojik gösterge haline dönüştürülebileceğini, Sovyetler Birliği’ni simgeleyen orak ve çekiç üzerinden göstererek, böylece o aletlerin bir sembol veya simge olarak katıksız bir ideolojik anlam kazandığını vurgular (2020: 52). Bu görüşü destekler nitelikte van Dijk da, bilimsel olanlar da dahil olmak üzere ideolojilerin tamamının gerçekliğin çıkar-bağımlı bir yeniden inşasını cisimleştirdiklerini ileri sürer (2005: 324). Yani her ideoloji, kendi çıkarı doğrultusunda gerçeklik üzerinde çeşitli değişiklikler yaparak, gerçekliği tıpkı temsil sistemleri gibi değiştirir ve bu durum ideolojiler arası bir mücadele, daha açık söylenecek olursa bir anlam yaratma mücadelesine dönüşür. Hall, anlamın doğası gereği çok anlamlı ve “bağlambağımlı” olduğunu ve çeşitli anlamlar arasından birinin seçilmesi mücadelesinde oluşturulduğunu iddia ederek ayna gibi değil dil gibi işlev gördüğünü ileri sürer (2002: 116-117). Anlamın ayna ile değil de dil ile benzeştirilen çalışma sistematığı, onun gerçekliği olduğu gibi yansıtan değil, gerçekliği dönüştürerek yeniden sunan temsil ile varlık bulmasına göndermedir. Gerçekliğin neye göre temsil edileceği veya neye göre değiştirilerek anlam yaratılacağı ideoloji ve kültür tarafından belirlenmektedir. Bahsi geçen anlamın “bağlambağımlılığının” ideoloji ve kültürel yapıya olan bağlılık olduğu söylenebilir. Yani, buradaki bağlam, ideoloji ve kültürden başkası değildir.

Fiske, bir göstergenin her kullanıldığında kültürde ve kullanıcıda var olan yananamları canlı tuttuğunu ve bunu iletişimde kullanarak sürdürdüğünü ileri sürer; göstergenin hem yananamları ile hem de kullanıcısı ile olan ilişkisinin ideolojik olduğunu dile getirir. Göstergeleri kullanarak insanların ideolojiye can vermesi gibi aynı zamanda o ideoloji ve göstergelerin de insanları inşa ettiğini söyleyen Fiske’e göre, göstergelerdeki anlamların belirlenmesini ideoloji sağlar ve böylelikle kişinin göstergeleri ve o göstergelerin anlamlarını belirli bir çerçevede kullanmasına ön ayak olarak, onu belirli bir kültürün parçası haline getirir; kültürün anlamlandırma pratiğine

katılmasıyla da kişi, ideolojinin kendisini sürdürme araçlarından biri haline gelir (2003: 219-220). Bu anlamlandırma pratiğinin nasıl işlediğini Hall detaylandırır; işaretlerin kendi başlarına anlamı sabitleyemeyeceğini savunan Hall, anlamın bir işaretle bir kavram arasında bir kod tarafından sabitlenen ilişkiye bağlı olduğunu ileri sürer (2017b: 39). Başka bir çalışmasında ise ideolojilerin imgeleri ve kavramları düzenleyen kurallar dizisi ve gerçekliği kodlama sistemi olduğunu dile getirerek anlamı oluşturan kodun, yani gerçekliği anlamlı bir şekilde temsil edilmesini sağlayanın yine ideoloji olduğuna vurgu yapmış olur (2005a: 94). Eco'nun da göstergibilimin, göstergeler dünyasında kodlar ve alt-kodlar halinde düzenlenmiş ideolojileri gösterdiğini ileri sürdüğünü belirten Hall ise bu kodların hayatı anlamlı kılan gönderi çerçeveleri ve anlamın ve yanan anlamın çökmelerini meydana getirmesinin yanı sıra kültürün de anlam haritalarını oluşturduğunu savunur (2005b: 211). Görüldüğü üzere gösterge/anlam -dolayısıyla temsil-, ideoloji ve kültürel yapıya bağımlıdır ve bu karşılıklı ilişkilenenin her bir tarafın (göstergenin, ideolojinin, kültürün) var olmasını ve işleyişini sağladığı iddia edilebilir.

Doğal fenomenlerle yan yana duran ve ideoloji bölgesi ile çakışan bir göstergeler bölgesi olduğunu söyleyen Voloshinov, bir göstergenin sadece gerçekliğin bir parçası olmadığını aynı zamanda başka bir gerçekliği yansıttığını/saptırdığını ileri sürer. Yine Voloshinov, başka bir gerçekliği yansıtan bir göstergenin onu çarpıtabileceğini, ona uygun olabileceğini veya onu özel bir bakış açısından algılayabileceğini ekler ve her göstergenin ideolojik değerlendirme ölçütüne tabi olduğunu dile getirir (2020: 53). Hall diğer bir makalesinde ise, görsel işaret ve görüntülerin temsil ettikleri şeyle belirli bir benzerlik taşıyalar da anlam taşıyan işaretler olduğunun altını çizer ve anlam taşıyaları gereğince yorumlanmaları gerektiğini öne sürer (2017b: 29). Temsil sistemindeki göstergenin gösterilen ile aynı şey olmadığı, bir gösteren ve dil dolayımı ile anlamın ortaya çıktığı tekrardan vurgulanmış oldu. Bu dolayım ise daha önce de söylendiği gibi ideolojinin varlık bulduğu alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.3.4. Medya ve temsil

İletişimin temelini oluşturan temsil sistemindeki dil dolayımı, insanlık tarihindeki -özellikle teknolojik- gelişmelerle birlikte niteliksel dönüşümler yaşamıştır ve bu dönüşüm günümüzde de tüm hızıyla devam etmektedir. İnsanın anlam yaratma ve iletme pratiklerinin bir sonucu olarak temsil, genellikle dönemin iletişim sağlayan araçları

ile varlık bulur ve bu sayede toplumun anlam birlikteliğini yaratarak ortak bir kültür oluşturulmasına yardımcı olur; bu ortak kültürel yapının -kendi yarattığı gerçeklik doğrultusunda- oluşmasını isteyen fail ise ideolojidir. Hâkim ideoloji, çeşitli devlet aygıtları aracılığıyla yayılımını sağladığı temsil yollu anlamlar çerçevesinde bir gerçeklik yaratmaktadır. Günümüzün bu manadaki önde gelen en aktif aygıtlarından birinin medya/kitle iletişim araçları olduğu rahatlıkla söylenebilir.

İdeolojilerin “Devletin İdeolojik Aygıtları”nda gerçekleştirildiğini ve bu aygıtların pratiklerinde maddi bir şekilde var olduğunu ileri süren Althusser, egemen sınıfın ideolojisinin devlet iktidarının ele geçirilmesi ile değil, Devletin İdeolojik Aygıtları’nın yoğun bir sınıf mücadelesi sonucunda yerleştirilmesiyle egemen olduğunu savunur. Bu aygıtlarda hâkim ideolojinin yanı sıra ezilen sınıfların ideolojisinin de yer aldığını belirten Althusser’e göre Devletin İdeolojik Aygıtları’nda ideolojiler arası mücadele ve çarpışma devam eder (2014: 91, 92, 93, 116). Temsillerin yaratıldıkları dönemin ideolojik konumlarını yansıtmaya eğiliminde olduğunu, bazen bu konumlanmaların birbirleriyle çelişebileceğini veya temsillerin ideolojik statükoya meydan okuyabileceğini ifade ederek Althusser’e destek veren Burton, kadınların medyadaki temsilleri üzerinden bu çelişkiye örnek verir; pasif güzellik nesnesi olarak ve/ya aktif mücadeleci haliyle temsil edilen kadın (2005: 63). Althusser’in kavramsallaştırdığı Devletin İdeolojik Aygıtları içerisindeki en önemli aygıtlardan birinin kitle iletişim araçları olduğunu hatırlayarak, iktidarın kendi ideolojisinin yeniden üretimi açısından medyanın bir temsil sistemi olarak görev gördüğünden bahsedebiliriz. Toplumsal iktidarın uygulanması ve korunmasının ideolojik bir çerçeveyi gerektirdiğini ve bu çerçevenin temel olarak iletişim ve söylem aracılığıyla kazanıldığını, onaylandığını veya değiştirildiğini ileri süren van Dijk da ideolojinin ve kendisinden türeyen ideolojik pratiklerin başta medya olmak üzere çeşitli kurumlar aracılığıyla edinildiğini savunur (2005: 319, 323). Bir diğer çalışmada ise van Dijk, ideolojilerin televizyon izlenerek, okulda okutulan kitaplardan, gazetelerden vs. genel olarak çeşitli medya organlarından öğrenildiğini iddia etmektedir. Ona göre ideolojiler grup üyelerini kısmen taklit yoluyla da kazanılabilirken, genellikle kitle iletişim araçlarındaki söylem aracılığıyla bunu başarmaktadır ve bu görevi geçmişte kiliseler yerine getirirken, günümüzde aynı görevi büyük oranda kitle iletişim araçları devralmıştır (2020: 19, 44). Toplumun egemenlerce şekillendirilmesinin önemli araçlarından birinin medya olduğu yönünde genel bir uzlaş

vardır ve bu şekillendirme işleminin medyadaki temsillerin anlam iletilmesiyle mümkün olduğu görülmektedir.

Medyada temsili, bir konunun, durumun veya bir düşüncenin yazı, söz, hareketli veya hareketsiz resim aracılığıyla medya organlarında sunulması olarak tanımlayan Erdoğan ve Alemdar'a göre temsil, temsil edileni yeniden kurar/oluşturur ve bu temsil inşasının faileri, kendi ideolojisine göre gerçek hakkında imajlar üretir ve bu imajlar gerçeği tümüyle yansıtmaktan tümüyle saptırmaya kadar geniş bir yelpaze içinde yer alırlar. Erdoğan ve Alemdar, başta post-yapısalcılar olmak üzere temsili gerçekliğin yerini alan, temsil olmadığı sürece gerçekliğin de var olamayacağını savunan, kısacası temsilden bağımsız gerçekliği reddeden düşünce yapılarını eleştirirler. Onlara göre temsil her ne kadar gerçeklik imajı yaratarak gerçeğin yerini alsın da, asıl gerçeklik hala temsilden bağımsız varlığını korur (2010: 309-310). Kitle iletişim araçlarıyla yayılan sembolik biçimlerin genellikle toplumsal etkileşimin sembolik içeriğine dahil edildiğini söyleyen Thompson, kitle iletişim araçlarının ürettiği sembolik biçimleri geniş bir kitleye ulaştırma potansiyeli nedeniyle ideolojik görüngülerin çoğalmasında ve yayılmasını büyük oranda arttırdığını dile getirir. İdeolojiyi, sembolik biçimlerin oluşturduğu anlamın tahakküm ilişkileri kurma ve sürdürme biçimleri olarak tanımlayan Thompson, kitle iletişim araçlarının ideolojinin üretimi ve yayılımında merkezi rolü olmasından ötürü modern toplumlarda ideoloji analizinin, kitle iletişim araçları aracılığıyla aktarılan sembolik biçimlerle ve bu sembolik biçimlerin oluşturduğu yeni toplumsal ilişki türleri ile ilgilenmesi gerektiğini savunur (2020: 76, 304-305). Thompson'ın öne sürdüğü, ideolojik analizin medyadaki sembolik biçimlere/temsillere yönelmesi gerektiğine dair savın, medya çalışmalarında karşılık bulduğunu söyleyebiliriz. Özellikle medya ile iktidar arasındaki ilişkilerde medya temsillerinin yerine getirdiği ideolojik görevin toplumsal yapıya olan etkisinin önemi, ideolojik analizin yönelmesi gereken alanı göstermesi bağlamında Thompson'ı haklı çıkarmaktadır. Orgad, ideolojik analizin, temsillerin fikirleri ve düşünme biçimlerini yönlendirirken zorlayıcı olmadığını, onların arzularımıza, fantezilerimize ve kişisel çıkarlarımıza hitap ederek ve hayal gücümüzü sürekli, birikimli bir biçimde şekillendirerek bu işlevi yerine getirdiğini vurgulaması ve hegemonyanın kazanılması ve onaylanması mücadelesindeki bir süreç olarak temsil kaygısının ön plana çıktığını göstermesi nedeniyle temsiller konusunda bize değerli bir bakış açısı sağladığını söyler (2012: 65). İdeolojik çalışmaların genellikle Marksist paradigmanın belirleyiciliğinde yapıldığını öne süren Shoemaker ve Reese ise bu

çerçeveedeki araştırmaların, iktidarın medya ile olan çıkar ilişkisini -simgeler yaratma gücünün tarafsız olamayacağı, medya aracılığıyla iktidarın nasıl sürdürüldüğü şeklindeki tartışmalarla- daha yakından görmemizi sağladığını belirterek, medya içeriklerinin iktidar hakkında olmasından öte, olayların iktidarın bakış açısıyla yorumlanmasını sağlamalarıyla egemenlerin çıkarına hizmet ettiğinin altını çizerler (2002: 131). Buradan, teki kimliklerin salt niceliksel olarak medyada görünüyor olmalarının ötekiler açısından bir kazanım olarak görülemeyeceğini çünkü öteki kimliğin egemen kimliğin bakış açısıyla sunulduğu sürece ne sıklıkla temsil edilirse edilsin, mevcut “aşağı” konumunu sürdürmesini engellemeyeceğini bilakis bu konumun güçlenmesine hizmet bile edebileceğini belirtmek gerekir. Kısacası, medyada neyin temsil edildiğinin değil, nasıl temsil edildiğinin önemini bir daha vurgulamak gerekiyor.

Hall, modern toplumlardaki başat toplumsal anlamlandırma aracının medya olduğunu belirtir ve düşünsel/entelektüel alandaki tartışmalar ve gelişmelerin yarattığı yeni bakış açısının, anlamlandırma siyaseti üzerine yapılan çalışmalarda medyayı merkezi ve görece bağımsız bir konuma taşıdığını ifade eder (2005a: 112). Benzer şekilde O’sullivan vd. de medyanın dünyayı temsil ederek izleyicilerinin dünyayı anlamlı hale getirmesine yardımcı olduğunu ve anlam üretimindeki temel kaynaklardan biri haline geldiğini savunur (1998: 71). Temsiller sayesinde anlam yaratım ve iletim gücü bulunan medya, politik gücü elinde tutan iktidar sahiplerinin belirleyiciliğinde bu süreci işletir. Özneler tarafından üretilen ve başkaları tarafından da anlamlı kabul edilen ve yorumlama gerektiren eylemler, metinler, -görsel de dahil olmak üzere- imgeler şeklindeki göndergesel yani tipik olarak bir şeyi temsil eden, bir şeye atıfta bulunan inşalar şeklinde tanımladığı sembolik biçimlerin yayılımının düzenlenebilen ve kontrol edilebilen bir süreç olduğunu ileri süren Thompson, bir topluluğa dair kayda geçirilen bir enformasyonun o topluluğu şekillendirmek ve kontrol edebilmek için devlet tarafından kullanılması örneğiyle sembolik biçimlerin belirli çıkar ve hedefler doğrultusunda hizmet görebileceğini vurgular (2020: 76, 171, 200, 314, 321). Herman ve Chomsky de, medyanın kendisini denetleyen ve finanse eden toplumsal grupların çıkarlarına hizmet ettiğini ve medyadaki temel ilkelerin ve egemen ideolojilerin tespit edilmesinde de yine aynı grupların rol aldığını belirtirler. Medya işleyişine dair yıllar süren çalışmalarından hareketle medyanın devlete ve özel çıkar gruplarına hizmet ettiği sonucuna ulaştıklarını dile getiren Herman ve Chomsky, medyanın tercihlerini, vurgularını ve görmezden geldiği şeyleri de bu kapsamda hizmet edilenlerin belirlediğini syerler (2012: 15, 66).

Medya ile iktidar arasında birbirini destekler nitelikte bir işleyiş söz konusudur. Medya içeriğini iktidar belirlerken, iktidarın ideolojik olarak kendini yeniden üretmesi de medya içeriğiyle mümkün hale gelir. Orgad, iktidar ilişkilerinin medya temsillerinde kodlanmış olduğunu, medya temsillerinin ise bilgi, değerler, kavramlar ve inançlar inşa ederek iktidar ilişkilerini yeniden ürettiğini belirtir (2012: 62). Bunu destekler şekilde Hall de iktidar tarafından kontrol edilen alanın içinde düzenli bir şekilde oluşturulan temsil pratiklerinin ve medya tarafından desteklenen temsil ilişkilerinin, toplumdaki tahakkümü sürdürür biçimde varlık gösterdiğini söyler (2002: 120-121). Unutmamak gerekir ki medya toplumu etkilerken veya yönlendirirken bunu anlık, geçici, dağınık iletiler aracılığıyla değil, sistematik bir biçimde ve devamlılığı olan ve birbiriyle ilişkili çeşitli ideolojik içerikler yoluyla toplumun değerlerine ve kültürel dokusuna değecek ve onların dünyaya bakışını değiştirerek, dünyayı nasıl görmesi gerektiğini öğretecek şekilde yapar. Burton, medyanın şekillendirdiği ürün aracılığıyla egemen ideolojiyi ileterek düşüncelerin üretilmesinde, dünya görüşümüzü belirlemede ve izleyicilerin değer ve tutumları üzerinde güç sahibi olduğunu belirtir. Egemen ideolojinin o kültürdeki egemen bakış açısı olduğunu ileri süren Burton, medyanın büyük bölümünün de bu ideoloji ve bakış açısını sunduğunu ve neyin önemli olup olmadığına dair bakış açımızın da büyük oranda medya tarafından belirlendiğini iddia eder (1995: 13-14, 70, 72, 168, 171). Aynı şekilde Sholle de, medyanın egemen ideoloji veya iktidarın belirleyiciliğinde bir görme tarzı, düzenleme ve yargılama yöntemi ya da seçme ve tercih aracı yarattığını söyler (2005: 284). İletişim sürecinde yer alan üç temel ögeden biri olarak her iletinin alıcıya anlam naklettiğini dile getiren Burton, iletinin ele alınış biçiminin onun nasıl anlaşıldığını etkilediğini ve bu farklı ele alış biçimleri dolayısıyla ileti aynı olsa bile çıkan anlamın birbirinden farklı olabileceğini ekler (1995: 36). Anlamın kendi kendine oluşmadığını, kasıtlı olarak medya materyalinde gösterge ve gelenekler/kurallar aracılığıyla inşa edildiğini öne süren Burton, medyadaki gösterge ve kodların ve bunları bir arada tutan geleneklerin/kuralların anlamı yaratarak, o materyali nasıl anlayacağımızı belirlediğini söyler (1995: 41-43, 46). Medya temsillerini diğer temsil nesnelerinden ayıran Orgad, medya alanında dolaşan ve sembolik içerik taşıyan metinleri/görüntüleri kastederek tanımladığı medya temsillerinin ana işlevinin anlam üretmek olduğunu savunur (2012: 47). Hall, medyanın olayları -özellikle de karışık veya çatışan çıkarların sahnelenmesinde- belli bir yönde anlamlandırma iktidarı olduğunu ve bunun ideolojik bir iktidar şeklinde vücut bulduğunu söyler. Anlamlandırma iktidarının yansız bir güç olmadığını, tarafsız

oldukları varsayılan medya organlarında bile devreye girip egemen ideoloji doğrultusunda bir tarafın çıkarına hizmet edecek şekilde olayları anlamlandırdığını (örneğin işçi-işveren anlaşmazlıklarında işveren tarafından anlam yaratılması) dile getirir ve bu yönde rızayı da etkili bir şekilde üretebildiğini ekler (2005a: 91, 92). Temsil fikrinin metinler aracılığıyla anlam üretimini anlamının merkezinde yer aldığını ve metinlerin hem maddi hem de ideolojik anlamda temsillerden başka bir şey olmadığını savunan Burton’a göre maddi anlamda metin, yapılmış bir şeydir, teknolojinin bir ürünüdür, ekrandaki bir görüntüdür, sayfadaki bir dizi işaretir; ideolojik anlamda ise metinler gerçekten de fikirleri temsil ederler (2005: 61). İktidarın medya üzerinden kendi ideolojisi çerçevesinde bir anlam yaratması ve hedef kitle tarafından yine aynı çerçevede bir anlamlandırma pratiğini sergilemesini sağlayabilmesi ancak göstergeler/simgeler/semboller aracılığıyla gerçekliği kendi çıkarları doğrultusunda temsil etmesiyle mümkün hale gelebilir. Bu temsil sürecinin daha önceden de bahsedildiği gibi temsilin kendi doğasından gelen başka bir şeyin yerine geçme halinin yanı sıra iktidarın görülmesini/anlamlandırılmasını istediği şeyleri, istediği kadarıyla veya istediği şekilde temsil etme tasarrufunu elinde bulundurması nedeniyle, gerçeklik ile medyadaki temsil edilmiş hali arasında her zaman bir benzeşmezlik/fark vardır.

Yukarıda belirtilen iki nedenin (doğasından gelen başka bir şeyin yerini alması ve egemen gücün ideolojik seçme/kurgulama süzgecinden geçmesi) dışında temsil ile gerçeklik arasındaki farkın bir eserin sanatsal değer taşıması açısından da gerekli olduğuna yönelik görüşler vardır. Macherey, daha çok roman üzerinden tartıştığı temsilin -paradoksal bir şekilde- temsil ettiği modeli ile arasındaki mesafe ile anlamlı hale geldiğini bildirir; “durumun, üslubun ve içeriğin gerçeğe benzemezliği” şeklinde formüle ettiği temsil ile temsil edilen arasındaki farklılığı, eser tarafından gerçekliğe yapılan müdahalenin bağlamsal değişimi olarak görür. Gerçeklik ile temsil arasındaki benzerliğin, belirli bir fark ile ortaya çıkacağını/çıkması gerektiğini savunur (2019: 318-319, 321-322, 328-329). Burada ortaya konan gerçeklik ile temsil arasındaki farklılığın aslında son kertede yine ideolojik müdahale ile belirdiğini ileri sürebiliriz. Sanatçının estetik değeri yaratmak için gerçekliğe eser dolayımı ile yapacağı her müdahale bir tercih ve kurgu meselesidir ve bu tercihe yön veren ana etmenin yine ideoloji olduğu iddia edilebilir. Kurmacayı, ideolojinin kendisini eksiksiz bir şekilde gerçekleştirmesi olarak tanımlayan Eagleton’a göre edebi bir metni salt ideolojinin ürünü olarak değil, ideolojinin zorunluluğu olarak düşünmek gerekir zira kurmaca, gerçek tarihi sunmanın bir yolu

olarak hayali tarihle ilişki kurmaz, gerçek tarihin özel bir ideolojik yaşantısını tartıştığı için onun tarihi hayalidir; edebi bir metin ideoloji demek olan gerçeğin hayali üretiminin doğasında bulunan anlamlardan örülü bir ağıdır, yani metinsel gerçek, tarihsel gerçeğin hayali aktarımı değil, kaynağı ve gönderileni tarih olan belli anlamlama pratiklerinin -ki bu ideolojidir- ürünüdür (2015: 85, 88, 91). Eagleton'dan destek alarak ileri sürülebileceği gibi kurmaca her eser (buna sinema filmleri de dahildir), hem bireysel bir üretim olması hasebiyle kurmacaya yön veren, neyi nasıl temsil edeceğine karar veren eser sahibinin dünya görüşünün/ideolojisinin belirlediği hem de toplumsal bir üretim olması nedeniyle de egemen ideolojinin çerçevesini çizdiği bir ürün olarak belirir.

İster ideolojik ister ontolojik isterse estetik nedenlerle olsun temsilin gerçeğin yerine geçmesi ancak bir dolayım ile mümkündür. Tekrardan altını çizmek gerekir ki bu dolayım özellikle günümüzde medya ile sağlanmaktadır. Kültürün medyalaşma süreci olarak tanımladığı, teknik aygıtların kullanımıyla sembolik biçimlerin üretimi ve dolaşımının kitle iletişim kurumları ile dolayımlanması durumu Thompson'a göre modern toplumlara eşlik etmiş, onları kurmuş ve günümüz dünyasını da dönüştürmeyi sürdürmektedir (2020: 193). Gerçek ile temsil arasındaki bu dolayımın medya ile gerçekleştirilmesi ise gerçekliğin egemen ideoloji tarafından çarpıtıldığı bir temsil dünyası yaratılmasına kapı aralar. Dahlgren, kamusal alanda temsil boyutunun, temsil için neyin seçileceği ve nasıl sunulması gerektiği gibi temel sorulara işaret ettiğini, medyanın özünde yatan bu temel soruların yanıtlarının oldukça geniş ve belirsiz olduğunu zira medya temsillerine ilişkin ölçütlerin sürekli değişen bir toplumsal gerçekliğe göre belirlendiğini vurgular. Medyanın güçlü ve organize kaynaklar tarafından manipüle edilebileceğini söyleyen Dahlgren, bu durumun temsil edilenin çarpıtılmasına ve dezenformasyonuna yol açabileceğini ileri sürer (2000: 15-16). İzleyiciyle kullandığı materyal arasına girerek medyanın gerçeği değil onun yorumlanmış halini gösterdiğini vurgulayan Burton da medyada her şeyin dolayımlanması, gösterilen bütün içeriklerin gerçeğin temsil edilmiş yani kurgulanmış gösterge kümeleri şeklinde, yapay olarak yer aldığı anlamına geldiğini ve gerçeklikle medyada temsil edilen arasındaki farkın hayati öneme sahip olduğunu söyler; asıl tartışılması gereken, bu dolayımın derecesi ve hedef kitlenin anlamlandırma sürecini nasıl etkilediğidir (1995: 73, 106). Medyanın yarattığı bu yanılsamanın başta doğallaştırma olmak üzere gösterilenin, yani hâkim ideolojik göstergelerin genel doğrular şeklinde algılanmasına yol açan evrenselleştirme ve meşrulaştırma gibi ideolojik bazı stratejilerle yerine getirildiği görülmektedir. Hartley,

natüralist geleneklerin ideolojik üretkenliğinin önemli olduğunu çünkü dikkatimizi ekrana/perdeye ve ortama bakmaya yönlendirip, dramadan çıkarılan anlamın temsilden değil de doğrudan tasvir edilen sahneden kaynaklanıyor gibi gösterdiğini; böylece nesnenin gerçekliği ile temsil edilen arasındaki etkileşimde temsili geri planda tutarak masumlaştırdığını ileri sürer (2004: 159). Benzer biçimde Hall de medyanın ideolojik karakteri ve mekanizması dolayısıyla, şeyleri evrensel, doğal ya da gerçekliğin bir parçası gibi göstererek temsil ettiğini, böylelikle de dünyaya ilişkin yanlış açıklamalara evrensel bir geçerlilik ve meşruluk kazandırmaya çalıştığını belirtir (2005a: 85-86). Burton ise medya aracılığıyla alınan iletilerin, doğal olarak doğru olduğu yönünde bir algı oluşturduğunu, bu iletilerin çeşitli anlamlar arasından belirli bir anlamın seçilmesi yoluyla yaratılarak sadece o anlamın yeğlenmesinin sağlandığını, böylelikle kişinin dünyaya bakış açısının şekillendirildiğini belirtir ve bu seçimin -izleyicilerin şeyleri belirli bir biçimde görmesini sağlamak için- kasıtlı bir şekilde yapılabileceği gibi, belirli bir kasıt olmaksızın da -seçme eylemi doğası gereği yansız olamayacağından- yine sabit bir görme biçimini aşıladıklarını ileri sürer (1995: 160, 161, 166-167).

Anlamın iktidar ilişkilerinden bağımsız kavramsallaştırılamayacağını ve söylemin de bu ilişkiler içinde iktidara eklemelendiğini belirten Hall, “medya ideolojiktir” sloganını ileri sürer ve bu sloganla iletişim kuramı ve araştırmasının ideolojiden yalıtılarak yapılmasının mümkün olmadığını göstermek istediğini ifade eder; medyanın ideolojik olduğu iddiasının, onun anlamın toplumsal inşası alanında iş gördüğünü söylemek olduğunu belirtir (2002: 118). Yine Hall, -özellikle egemen ideolojiyi tehdit eden sorunlu olaylar başta olmak üzere- bütün olayların kodlanmasındaki seçimlerin başat ideolojinin belirlediği çerçeve içerisinden yapıldığını, kodlayıcının egemen ideolojiyi yeniden üretmek için kasıtlı bir şekilde bu seçimleri yapmadığını ancak seçim veya anlam alanının sınırlarını belirleyen egemen ideoloji olmasından dolayı ve bu ideolojik repertuarın evrensel ve doğal bir niteliğe sahip olduğuna yönelik bir algı oluşturulmasından ötürü, tek anlam üretim pratiğinin bu yol olduğunun kodlayıcılar tarafından düşünüldüğünü savunur (2005b: 228). Herman ve Chomsky ise medyanın kısmi bir özerkliğe sahip olduğunu, bu özerklik kapsamında medya politikasının benimsenen bakış açısının bile sorgulanabildiği sınırlı ölçüdeki muhalefete izin verildiğini ama asla egemen ideolojinin belirlemiş olduğu resmi gündemin hakimiyetini bozacak seviyeye ulaşmasına müsaade edilmediğini ifade ederek, bu haliyle muhalif içeriklerin yer almasının sistemin kendisini tekdüze bir görüntüye sahip olmaktan da kurtardığının altını çizerek (2012: 16). van

Dijk’a göre insanlar bilgi, tutum ve ideolojilerini söylem yolu ile benimsemektedir ve sadece söylemin kendisinin değil bağlamının da dikkate alınması gerektiğini, kitle iletişimi/medya üzerinde denetime sahip olanların hem söylemi hem de bağlamını kontrol altına alarak toplumun tutum ve ideolojilerini belirlediklerini iddia eder (2010: 12-14, 17). Bourideu’dan hareketle yine van Dijk, kamusal bilginin, tutumların, normların, ideolojilerin imalatçıları olarak nitelendirdiği ve simgesel seçkinler olarak tanımladığı yönetmenler, yazarlar, sanatçılar gibi grupların kamusal tartışmalarda gündemi belirlediklerini, özellikle de kimin kamusal olarak ve nasıl tarif edilebileceğine yön verdiklerini belirttikten sonra bu grupların simgesel iktidarının -günümüz iletişim ve enformasyon toplumlarındaki iktidarın sürdürülmesi için zaruri olan- ideolojik bir iktidar biçimi olduğu tespitini yapar. Her ne kadar bu seçkinlerin kısmi özgürlükleri olsa da onları yöneten ve ücretlerini ödeyen şirketlerin çıkarları ve ideolojileri doğrultusunda hareket ettiklerini de ekler (2005: 321). Medyanın temsil mekanizmasını işletirken gerçekleştirdiği tercihlere iktidar etki etmeye çalışır. Bunu genellikle toplumsal yapıya daha örtük bir şekilde -üretim biçimi ve ilişkilerinin doğal sonucu olarak gelişen toplumsal algılamalar gibi- medyanın seçim yapacağı alanı belirleyerek karıştırarak, özellikle muhalif medya organlarındaki alternatif temsil türlerine -buna öteki kimlik temsilleri de dahildir- doğrudan sansür gibi cezalandırma yöntemleriyle müdahale eder.

2.3.5. Medyada “öteki” kimliklerin temsili

Medyanın -bir anlamda- ideolojik bir -seçerek- iletme aygıtı olması, medyada temsil edilen öteki kimliklerin de -ideolojik bir bakış açısıyla yapılan- seçimlerin ürünü olarak boy gösterdikleri anlamına gelir. Stam, -Avrupa’nın anlamın biricik kaynağı ve dünyanın merkezi olarak görüldüğü- Avrosantrizm ideolojisinin, sömürgecilik sonrasında bile güncel temsiliyetleri etkileyen bir düşünce şekli olduğunu iddia eder (2014: 277). Said ise televizyon ve film başta olmak üzere tüm medyanın postmodern Batı’nın “Şark’a” bakış açısındaki klişeleri pekiştirdiğini, 19. yüzyıl akademik ve imgesel “gizemli Şark” hurafeciliğinin etkisini yoğunlaştırdığını ifade eder (2010: 35). Hall da Avrupa’nın siyahları görsel betimleme alanında sömürgecilik, azgelişmişlik, yoksulluk ve renk ırkçılığı gibi kendi baskın temsil rejimleri içinde konumlandığını savunur (1998a: 186). Bütün bunların hepsi, tarihsel olarak medyadaki ötekiye dair temsilleri yönlendiren düşüncenin iktidar sahibi merkezi kimliğe ait ideolojiler olduğunu göstermektedir.

Medya, dünyayı anlamlandırmayı, sembolik iletiler aracılığıyla ulaştırdığı bilgiler sayesinde sağlar. Bu iletilere toplumun büyük bir kesimi maruz kalır ve gündelik olaylardan ülke siyasetine kadar değişen geniş bir yelpazedeki meselelere dair fikirlerini bu iletiler belirler. Herman ve Chomsky, kitle medyasının mesaj ve sembolleri sıradan insanlara ilettiğini, diğer işlevlerinin yanında bireyleri topluma bağlayan değerleri, inançları ve davranış kodlarını aşılama işlevinin bulunduğunu ileri sürer (2012: 72). Bireyleri topluma bağlayan bahsi geçen değer ve davranışların, -kolektif- kimlikleri besleyen ve yine o kimliklerce üretilen fenomenler olduğunu ve medyanın bunları başat ideolojinin yarattığı temsiller/anlamlar aracılığıyla ilettiğini söyleyebiliriz. Spike Lee'nin *Do the Right Thing* (1989) filmi üzerinden medya ve kimlik ilişkisine dair değerlendirmelerde bulunan Kellner, filmdeki sahnelerin -bireylerin her zaman kendi kültürel anlamlarını ve tarzlarını oluştururken bazı kimlik belirteçlerini onaylayıp diğerlerini reddettikleri farklı bir sistemde kimliği yarattıklarını gösterir şekilde- medya kültürünün kimlik için malzemeyi nasıl sağladığını ve farklı alt kültürlerin kimlik oluşturmak için nasıl kullanıldığını örneklendirdiğini ve medya kültürünün izleyiciler tarafından anlamlar oluşturmak, kimlikler yaratmak için sahiplenilen kaynaklar sağladığının giderek daha fazla kabul gören bir durum olduğunu söyler. Modern medya toplumunda kimliğin kitlesel olarak üretilmiş imgeler tarafından dolayımlandığını, imaj ve kültürel tarzın bireysel kimliklerin inşasında giderek daha merkezi hale geldiğini ileri süren Kellner, medya kültürünün kimlik kaynakları olarak milliyetçilik, din, aile ve eğitimin yerini alarak güçlü bir yeni kimlik kaynağı oluşturduğunu belirtir (1995: 162-163). Medyanın milliyetçilik ideolojisinin yerini alır bir şekilde kimliği belirlemesinden öte, egemen milliyetçi ideolojinin kimliği şekillendirmek için kullandığı aygıtlar arasında ilk sıraya yerleştiğini belirtmek daha doğru bir tespit olacaktır ve bu ideolojinin, medya ürünlerinin anlam taşıyan temsilsel boyutu ile varlık bulduğunu söylemeliyiz. İster bir otomobilin ekonomik üretimi, isterse bir resmin sanatsal üretimi olsun, iletişim ve mübadele içeren tüm insan faaliyetlerinin anlam ürettiğini, bu üretim sırasındaki egemen sınıfın ihtiyaçlarını temsil eden unsurların ideolojik olduğunu vurgulayan Nichols, bahsi geçen ideolojik unsurların tanımlanabilmesinin ve temsilin onları somutlaştıran yönlerinin keşfedilebilmesinin gerekli olduğunu, zira bu iletişim sürecinde ideoloji tarafından topluma kendi yerinin ne olması gerektiğinin salık verildiğini ve kendi kimlik ve benliğinin sınırlarının belirlenmeye çalışıldığını ifade eder (1981: 1). Toplumsal grup temsillerinin o grup üyeleri için kimlikler oluşturmaya yardımcı olduğunu savunan

Burton da, temsillerin yalnızca genel medya izleyicilerine değil, aynı zamanda ekranda kendi temsillerini gören izleyicilere de anlam ulaştırdığını, bu anlamların bireysel olarak bizim için olduğu kadar başkaları hakkında da bir kimlik duygusu oluşturduğunu vurgular (2005: 65).

Azınlık/öteki grupların medya temsillerinin -egemen kimliğin bakış açısıyla hazırlandığı için- çoğunlukla negatif anlamlar ürettiğini ve bazen bu temsillere maruz kalmanın süresi ve sıklığı oranında olumsuz temsil edilen kimliğe sahip insanların dahi egemen kimlikle özdeşleşebildiğini ve kendi kimliğine egemenin perspektifiyle baktığını, bir anlamda kendi kültürel kimliğine yabancılaştırıldığını söyleyebiliriz. Fanon, beyazların beyaz çocuklar için ürettiği -dönemindeki- resimli dergilerde şeytanı, kötülüğü, yabancı her zaman bir zencinin ya da Kızılderilinin temsil ettiğini ve bu dergileri okuyan yerli çocukların bile -yerlilerin yiyebileceği- merkezdeki beyazla özdeşleştiğini ifade eder (2020: 117). Medyayı elinde bulunduran egemen kimlik, kaçınılmaz olarak üreteceği her içerikte merkeze kendisini koyduğu için, yani -neyle ve kimle ilgili olursa olsun- içerikteki anlatının öznesi kendisi olması dolayısıyla, kendisini tanıtmaya gereği duymaz çünkü bu durumun -anlatının merkezindeki kimlik olmasının- doğal ve normal olduğu algısına sahip bir toplumsal yapının devamlılığını sağlamaya çalıştığı görülebilir. Fiske, bir televizyon programı üzerinden tartıştığı ötekinin temsilinde, gösterilenin ötekilere ait kültür hakkında olsa da merkezi kimlik/kültüre hitap eden bir içerikte oluşturulduğunu, bu esnada egemen ideolojinin devreye girerek egemen kimlik veya kültürün değerleri ve özelliklerinin yaygın bir şekilde paylaşılan, doğal ve temel değerler olduğu şeklindeki ön kabulle egemen kimliğe değinmeden veya ona gönderme bile yapmayarak Barthes'ın "isimsizleme" olarak tanımladığı sistemi devreye soktuğunu belirtir (2003: 215). Croteau ve Hoynes konuyu biraz daha açarak, tarihsel olarak anaakım ABD medyasının diğer tüm ırksal grupların ölçüldüğü norm olarak beyazları aldığını, beyazlarla ilgili bir konuda kimden bahsedildiğinin açıkça tanımlanmasının gerekmediğini, örneğin genellikle "beyaz kültür", "beyaz topluluk", "beyaz oy" gibi beyazlarla ilgili meselelerde ırksal bir sıfat kullanılmazken, beyazlar dışındaki topluluklarla ilgili içeriklerde, "siyah kültür", "Latin topluluğu" gibi bahsedilen şeyin önüne ırksal açıklamanın mutlaka eklendiğini vurgular ve ırksal bir göstergenin olmamasının genellikle beyazlık anlamına geldiğini ekler (2019: 340).

Toplumsal bir varlık olarak kişinin kendini inşa etmesinde, kimliğini ve onun sınırlarını belirlemede temel yönlendirici güçlerden biri olan medya, yaşanan bölge

ve sahip olunan kimlik dışında kalan yerler ve diğer toplumsal kimlikler hakkındaki genel düşünceyi de şekillendirir. Morley ve Robins, içinde bulunulan dönemin ayırıcı özelliklerinden birini, dünyanın farklı yerlerini birbiriyle bağlantılandıran çeşitli sembolik iletişim biçimlerinin varlığı olarak belirledikten sonra, günümüzde öteki ile ilgili yeni bilgileri eskiden yapıldığı gibi uzun deniz yolculukları ile değil televizyon kanallarındaki ötekiye dair izlenen egzotik görüntüler aracılığıyla edindiğimizi dillendirir (2011: 172, 185). Thompson da, büyük çoğunluğun, yakın sosyal çevresi dışında kalan kesimlere ve yaşanan olaylara dair bilgisinin medya aracılığıyla alımladıkları kitle dolayimli sembolik biçimlerden türeyen bilgi olduğunu ileri sürer (2020: 251). Burton bu durumu bir adım ileri taşıyarak, yalnızca yakın çevrenin dışında kalanların değil, dolaysız bir şekilde ilişki kurulan toplumsal çevreyle ilgili iletilerin bile yine medya dolayımı ile alındığını iddia eder (1995: 35). Medya araçlarının toplumu bu kadar “içerden” etkiliyor oluşu, toplumun ulusal ve kültürel yapısının şekillenmesinde de belirleyici bir güç olmasına kapı aralar. Larrain, belirli grupların değerlerinin ulusal değerler olarak gösterilip, bazı gruplarınkinin ise ulusal yapıdan sayılmadığı değerlendirme sürecinin işletilmesiyle medyanın kültürel kimlik oluşturmada önemli bir yer tuttuğunun altını çizer (1995: 225). Hall ise küresel kitle kültürünün; televizyon, sinema ve reklamcılık başta olmak üzere kültürel üretimin modern araçlarının egemenliğinde olduğunu ve kültürün çeşitli medya araçlarınca üretilmesinin yanı sıra farklı kültürler arasındaki anlamların da görülmemiş bir düzeyde ve hızla bu kitle iletişim araçlarında dolaştığını savunur (1998b: 47-48 & 2017a: 10). Öncesinde daha dar bir bölge referansı ile oluşumu sağlanan kimliğin, kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışı ve gelişimiyle daha geniş ve hatta evrensel bir düzleme göre inşa edildiğini söyleyebiliriz. Yani, kitle iletişim araçlarıyla toplumsal/kültürel kimliklerin niteliksel bir değişim yaşadığı belirtilebilir. Thompson, medyanın gelişmesiyle beraber kimlik oluşumuna etki eden sembolik malzemelerin doğasının önemli oranda değiştiğini ve bu durumun kimlik oluşum sürecine ciddi etkilerinin olabileceğini savunur (2008: 284). Burada vurgulanması gereken nokta şudur; kimliğin ne olduğu veya olacağı tamamen öteki kimliklere göre belirlendiğinden veya belirlenmek zorunda olduğundan, medyanın - eskiden fiziksel ve epistemik olarak bu kadar yakın olmayan- öteki kimlikleri nasıl temsil ettiği veya edeceği merkezdeki kimlik için hayati önem taşır. Başka ve iddialı bir deyişle, kimliğin medya ile münasebetinin ana bölümünü, öteki kimliklerin nasıl temsil edileceğinin oluşturduğunu ileri sürebiliriz çünkü egemen kimlik kendisini her araç veya

mecrada olduğu gibi medyada da bir karşıtlık üzerinden veya ne olmadığı üzerinden tanımlamaya çalışacaktır. Fotoğraf üzerinden verdiği örnekle, medya ürünlerinde ötekinin özne olduğu olayların anlatımında -her ne kadar amaç olayı anlatmak olsa da- öznenin ana kimlikle olan farkına dair de bir şeyler söylenmesinin kaçınılmaz olduğunu savunan Hall, çoğunluktan ırksal ve etnik açıdan farklı olan insanların temsilinde farkın yorumlanışının sürekli ve tekrarlayan bir endişe olduğunu dile getirir (2017c: 298). Medyada ırksal ve etnik farklılıkların nasıl yansıtıldığına dair üç önemli sorunun ortaya çıktığını dile getiren Croteau ve Hoynes'e göre bunlardan ilki; basit içirme sorunu, yani medya üreticilerinin medya içeriğine farklı ırk ve etnik grupların görüntülerini, seslerini ve kültürlerini dahil ediyor mu? ikincisi; medya rollerinin doğası, yani yapımcılar medya içeriğine ırksal ve etnik azınlıkların üyelerini dahil ettiğinde, onları nasıl tasvir ediyorlar -burada ırksal ve etnik stereotiplerin tarihi ön plana çıkıyor-? Ve üçüncüsü; üretimin kontrolü, yani farklı ırk ve etnik gruplardan insanlar farklı grupları içeren medya görüntülerinin yaratılması ve üretilmesi üzerinde kontrole sahip mi? Son soru medya içeriğinden çok üretim süreci ile ilgili görünse de içerik ile birebir ilişkilidir zira medya tarihi, içeriğin çoğu zaman kontrolü elinde tutanların görüşlerini yansıttığını göstermektedir (2019: 341). Bütün bu kimlik merkezli süreci medyada yöneten sorumlunun ideoloji olduğu açıkça söylenebilir.

Thompson'a göre ideolojinin incelenmesi, sembolik biçimlerin oluşturduğu anlamın, asimetrik toplumsal ilişkileri tesis etmeye, sürdürmeye ve yeniden üretmeye hizmet etme biçimlerinin incelenmesidir (2020: 184). Burada anlatılan asimetrik toplumsal ilişkilerin en başta sınıfsal bir eşitsizliğin oluşturulmasını kapsadığını, yanı sıra egemen kültürel kimlik ile öteki kimlikler arasında yaratılmaya çalışılan ast-üst ilişkisinin de bu çerçevede değerlendirilebileceğini kolaylıkla ifade edebiliriz. Orgad, bu durumu destekler nitelikte, temsilin özünde farklılığın sembolik üretimi ve sınırların sembolik olarak işaretlenmesi olduğunu ve bu sebeple de bir iktidar alanı olarak belirlediğini ileri sürer (2012: 69-70). Medyada kimlerin nasıl temsil edildiğinin veya belli grupların temsil edilip edilmemesinin, ideolojinin eseri olduğunu vurgulayan Burton, ekrandaki dünya ile deneyimlediğimiz dünya arasındaki çelişkilerin, iş başındaki ideolojiyi ortaya koyduğunu, toplumsal ilişkilere ve iktidar eğilimlerine kısmi bir bakış açısı sağladığını öne sürer (2005: 63). Kimlik temsillerindeki en önemli ideolojik faaliyetlerden birinin, -merkezi kimliğin inşası ve sürekliliği adına gerekli olan- farklı kimliklerin ötekileştirilmesi olduğundan bahsedilebilir.

Öteki olarak görülen toplumlarla kişinin bireysel bir deneyimi yoksa genellikle o gruplara karşı ırkçı olmayan bir ideolojiye sahip olacağını söyleyen van Dijk, aynı kişinin ırkçı bir tutum geliştirebilmesinin ancak medya aracılığıyla birikimli bir şekilde alımladığı olumsuz imajlar neticesinde olabileceğini öne sürer (2020: 26). Medyanın öteki etnik gruplar hakkında bilgi edinme ve onlara karşı tutum oluşturma noktasında da önemli bir yerinin olduğunu ifade eden van Dijk, Amsterdam'daki beyaz halkın diğer etnik gruplar hakkındaki önyargılarını onaylatmak için genellikle gazete haberlerine gönderme yaptıklarının yapılan araştırmalarla ortaya çıkarıldığını, haberler dışında bütün medya içeriklerinin ve söyleminin ırkçı davranışları beslediğini dile getirir (2005: 357, 358). İngiltere'de yapılan bir çalışmada, ırkçılığın en güçlü olduğu bölgelerin, siyahlarla doğrudan ilişkisi bulunmayan ve siyalara dair bilgiyi medyadan edinen beyazların yaşadığı yerler olduğunun ortaya çıkarıldığını dile getiren Morley ve Robins, ötekiler bizden ne kadar uzaksa onlara dair düşüncelerimizi medyanın belirleme oranının aynı derecede arttığını ve medyadaki öteki temsili sorununun, antropolojinin öteki tasvirindeki ahlaki tartışmalarla benzer olduğunu ifade ederek van Dijk'ın düşüncesini örneklendirmiş olurlar (2011: 182). Medyanın ötekiye karşı geliştirilecek tutumları belirlemede öncü rol üstlendiği herkesin mutabık kalacağı bir gerçeklik olarak beliriyor. Kearney, modern toplumlarda medyanın yabancı olarak görülen azınlıkların ötekileştirilmesinde asli rol oynadığını ifade eder (2018: 56). Bunu destekler şekilde Alia ve Bull, medyanın toplumlar arasındaki çatışmalara katkıda bulunduğunu, dini, kültürel ve diğer tanımlayıcı kategorilere dayalı ayrımcılığın medya aracılığıyla aktarılmasıyla günlük yaşamın bir parçası olmaya devam ettiğinin altını çizerler (2005: 9). van Dijk da medya üzerinde denetim kurulduğunda, bunun insanların ötekileştirilmiş gruplar hakkında neler düşüneceklerinin de kontrol edildiği anlamına geldiğini savunarak aynı gerçekliğe vurgu yapmış olur (2010: 13). Medyanın kültürel kimlikleri temsil politikası, merkezde hangi kimliğin olduğuna bağlı olarak, yani medyayı etkileme gücünü elinde bulunduran egemen kimliğin tutumuna göre değişiklik gösterir. Buradaki ana konu, “merkez-çevre” veya “biz-onlar” karşıtlığı üzerinden kimliklerin konumlandırılması ve öteki kimliklerin görünürlüğüne müsaade edildiği taktirde medyada nasıl temsil edilecekleridir. Morley ve Robins, televizyon ekranının “biz-iyi, onlar-kötü” şeklinde bir sınıflandırmayı oluşturmada devrede olduğunu söyler (2011: 184). Hartley de, -başta televizyon olmak üzere- medyanın sosyal çatışmayı ve kültürel değişimi yönetmede önemli bir rol oynadığını, temsiller yoluyla anlam yaratmada ideolojik bir tutum sergilediğini belirtir ve

muhalif/marjinal grupları sapkın veya yabancı olarak temsil etmek için ikili karşıtlıklar kullandığını öne sürer; böylece medyanın yalnızca dünyayı anlamlandırmakla kalmadığını, aynı zamanda anlamın sınırlarını da belirlediğini ve bu sınırın ötesindeki her şeyi saçmalık olarak sunduğunu ifade eder (2004: 17). Aynı şekilde medya temsilleri tarafından üretilen anlamın, ağırlıklı olarak ikili kümelerin karşıt kategoriler oluşturduğu anlamlandırma pratiğine dayandığını söyleyen Orgad, bu ikili karşıtlıkların ise iktidar ilişkilerinin yeniden üretimiyle yakından ilgili olduğunu iddia eder ve bu durumu, göçmenleri; yasal, çalışkan, masum ev sahibi topluma karşı suçlu, kurnaz, ahlaksız istilacılar olarak gösterir şekilde ikili karşıtlık yaratan bazı medya kuruluşları üzerinden örnekendirir (2012: 70). Kellner'a göre medya kültürü aynı zamanda doğru ve yanlış davranışları, neyin yapıp neyin yapılmayacağını gösteren modern ahlak hikayeleri de sağlar ve dolayısıyla medya kültürü, toplumsallaşmanın önemli bir yeni gücüdür ve imaj ve kültürel üslup yoluyla kimlik oluşturma sürecini, farklı kimliklerin karşıt olarak nasıl üretildiğini de gösteren bir tarzda sergiler. Bu anlamda sosyal çatışmaların oynandığı bir alanı temsil eder (1995: 163). Karşıt kategoriler üzerinden oluşturulan temsillerde, öteki kimliklerin -"iyiyi", "üstünü", "normal olanı" simgeleyen- egemen kimliğin zıttı bir biçimde sunulması için ötekiye ilişkin kullanılacak malzemelerin belirli bir ideolojik süzgeçten, bir seçme ve kurgulama sürecinden geçmesi gerekeceği nettir. Çünkü yeryüzündeki herhangi bir kimliğin negatif veya pozitif olarak sadece belirli özellikler taşıyor olması, insana/topluma aykırı bir durum oluşturduğundan, yani gerçeklikle örtüşmediğinden, temsil esnasında temsil edenin ideolojisi çerçevesinde bir ayıklama ve saptırma işlemi kendisini dayatacaktır ve altını çizmek gerekiyor ki, medyada ötekini temsil etme gücünü elinde bulunduranlara ve onları dar bir açıdan temsil edenlere karşı, temsil edilenlerin kendi alternatif temsillerini toplumun geneline ulaştırma şansları tarihten günümüze kadar mümkün olamamıştır.

Tarihsel olarak Batı antropolojisinin yerlileri temsil etme hakkını kendinde görmesi gibi Batı medyasının da ötekileri temsil etme hakkının kendinde olduğunu düşündüğünü belirten Morley ve Robins, televizyon ekranında temsil edilen ötekiye ait bilgilerde bir eleme sürecinin işletilerek sadece belirli görüntülerin izleyiciye ulaştırıldığını ve bu yapılırken de yalnızca ekrana görüntü yansıtılmadığını aynı zamanda izleyicinin, kendi kimliğini tanımlayıp inşa ederken öteki ile ilgili korkularını, düşüncelerini ve isteklerini de ekrana yansıttığını ifade ederler (2011: 183). Hartley de temsillerin kaçınılmaz olarak, belirli işaretlerin diğerlerine göre ayrıcalıklı olduğu bir

seçim sürecini içermesinden, haber medyasında, filmlerde ve hatta sıradan konuşmalarda -başta ırk ve cinsiyet olmak üzere- gerçekliğin nasıl temsil edildiğinin önemli olduğunu söyler. Dyer’den hareketle nasıl grldğmzn bize nasıl davranıldığını belirlediğini, bizim başkalarına nasıl davrandığımızı da yine onları nasıl gördüğümüze bağlı olduğunu belirten Hartley, böyle bir görmenin/görüşün temsilden geldiğini, o nedenle de temsillerin çeşitli medya ve söylemler aracılığıyla düzenleniş biçimine büyük önem verilmesinin anlaşılabilirliğine vurgu yapar (2004: 202-203). Ötekilerin temsil edilme biçimlerinin medyada oluşturulduğunu ve toplum tarafından da medya yoluyla anlaşıldığını ne süren Burton, aslında ötekinin tüm gerçekliğiyle değil alternatifleri engellenen belirli bakış açıları şeklinde temsil edildiğini ve toplumun bunu bilinçsizce normal kabul ettiğini ifade eder (1995: 106). Larrain, başka kültürel kurumların yanı sıra medyanın da -çeşitli kültürlere ve karmaşık bir yapıya sahip olmasına rağmen- toplumsal yapıdan kendilerine göre belirli özellikleri seçerek temsil edip bazılarını ise dışladığini belirtir (1995: 224-226). Bütün bu seçme, kurgulama, tercih etme neticesinde ortaya çıkan ötekiye ait ürünü medyada temsil etme ayrıcalığının iktidar sahibi egemen güce/kimliğe ait olduğunu, temsil edilen ötekinin ise edilgen bir nesne konumunda bırakıldığını bir kez daha vurgulamak gerekiyor. Van Dijk, gcsz toplumsal grupların, medya söyleminin yalnızca pasif alımlayıcıları olduklarının altını çizer (2005: 319, 360). Söylem kendileri hakkında olsa bile ötekileştirilen azınlık grupların aynı pasif alımlayıcı konumundan kurtulmalarının mümkün olmadığını söyleyebiliriz. Hartmann ve Husband’ın İngiliz basınına dair yaptıkları çalışmadan hareketle van Dijk, İngiliz medyasında etnik azınlıkların ve göçmenlerin kendi adlarına konuşmalarına izin verilmediğini ve “sorunlu” insanlar şeklinde temsil edildiklerini söyler. Yine van Dijk, Hollanda ve İngiltere başta olmak üzere Avrupa’daki çeşitli ülkelerdeki basının ötekilere yönelik yaptıkları haberlerin incelendiği araştırmalarda ötekilerin olumsuz bir şekilde hatta çoğu zaman öznesiz olarak haberleştirildiğine dair sonuçların ortaya çıkarıldığını ne sürer (2005: 354-356).

Öteki kültürlere ilişkin bir şey yerine başkasını göstermek veya bir şeyi başka bir şey ile ilişkili göstermek şeklindeki her seçimin ötekinin nasıl temsil edileceğine dair bir tercih olduğunu belirten Hall, bunun hangi anlamların nasıl üretildiği konusunda sonuçlar doğurduğunu ne sürer ve Lidchi’ye dayanarak, bu durumun gösteren ile gösterilen arasındaki güç ilişkilerine bağlı olduğunu söyler (2017a: 16). Egemen ideolojinin ötekini nasıl kendi perspektifine göre yeniden inşa ettiğini sergiler üzerinden inceleyen Lidchi

ise etnografya müzelerinde öteki kimlik veya kültürlerin sergilenmesinden hareketle, farklılığı sergileyen güç olarak Avrupa'nın, öteki kültürlerle dair oluşturduğu temsillerin, temsil edilenler hakkındaki gerçekliklerin yansıması değil de bir kültüre dair diğer kültürün belirli bir yerde, belirli bir tarihi anda ve belirli bir bilgi tabanında ortaya çıkan belirli bir dünya görüşüne uygun olarak yaratılan temsiller olduğunu hatırlatır ve bu temsil sürecinin eşit olmayan, asimetrik -batı ve geri kalanlar arasındaki- bir güç mücadelesinin eseri olduğunun altını çizerek (2017: 199-200, 208, 257, 258). Lidchi bu işleyişte özellikle doğallaştırma yanılgısı üzerinde durur; öteki kimliğin/kültürün sergilerde fotoğraflarla temsil edilmesinin, sergilenen kültürün gerçekliğinin yansıtıldığının sanılmasına ve yine o kültüre ait nesnelerin sergide sunulmasının, temsil gerçeğini gizleyerek o nesnelerin kendilerini yansıtıyormuş gibi algılanmasına neden olduğunu ve her iki durumun doğallaştırma yanılgısını ortaya çıkardığını savunur (2017: 220, 223-224). Benzer şekilde toplumsal bir grubun medyada negatif bir şekilde temsil edilmesinde doğallaştırmanın önemli bir ideolojik işlev gördüğünü ileri süren Burton da bir toplumsal grubun temsilinde özellikle seçilmiş olan olumsuz fikirlerin veya özelliklerin, o grubun normal, tartışılmaz özellikleri olduğuna dair bir izlenim yaratabildiğini, bu doğallaştırma sürecinin aynı zamanda egemen ideolojinin tutum ve değerlerinin kabul edilmesi anlamına geldiğini ifade eder (2005: 64). Toplumun medya tarafından oluşturulan ürünleri yönetici sınıfların (burjuvazinin) fikirleriyle anlamlandırıldığını ve böylelikle bireylerin hem medya ürünüyle hem de kendi toplumsal ilişkileriyle ilgili olarak yanlış bir bilinç oluşturmaya sürüklendiğini dile getiren Fiske, bu işleyişi polis ve siyahlar arasındaki çatışmayı gösteren bir fotoğraf üzerinden açıklamaya çalışır. Toplumun, fotoğraftan yola çıkarak siyahları, -doğasından gelen- saldırgan, çapulcu ve yasa tanımaz kişiler olarak, polisi ise toplumun tamamına tarafsız bir şekilde yaklaşan görevliler şeklinde anlamlandırması için egemen ideolojinin çabaladığını belirten Fiske, bunun -beyaz burjuvaziye ait- yanlış bir bilinç olduğunu çünkü fotoğraftaki çatışmaya neden olan temel problemin siyahların doğasından değil onları ikincil konuma iten ve beyazlara ayrıcalık tanıyan toplumsal konumlarından doğduğunu vurgular (2003: 222). Medyada ötekiye ait imajın belirli bir kalıba sokularak yansıtılmasının ve genelde olumsuz bir tip şeklinde resmedilmesinin pratik karşılığı olarak karşımıza stereotip kavramı çıkar. Güç ilişkilerinin belirleyiciliğinde işletilen seçim ve kurgulama sürecinden sonra elde kalan ve tam da bu nedenle basitleşen,

sığlaşan, tekdüze imajlar içerisine öteki kimliğin sıkıştırılması sonucu birçok stereotipin medya organlarında boy gösterdiğini görmekteyiz.

Temelde önyargı taşıyan bir olgu olan imajların kişisel deneyimler ve üyesi olunan grubun ortak algılamalarının yanı sıra medya araçları aracılığıyla oluşturulduğuna işaret eden Millas, imajların toplum içinde önceden var olduğunu ve bu nedenle de -başta edebi eserler olmak üzere- medyada yer edinen tarihsel olay ve karakterlerin toplum tarafından yaratıldığını ifade eder ve böylelikle eserdeki gerçeklerin toplumsal bilinçle doğrudan ilişkili olduğunun altını çizmiş olur. Millas, bir eserdeki öteki imajlarının incelenmesiyle eser sahibinin bilinçli ya da bilinçsiz olarak toplumdaki yaygın kanılara ne derece sahip olduğunun çıkarılabileceğini savunur ve bazen eser sahibinin öteki konusunda susmayı tercih edebileceğini ekler (2005: 18-19, 21, 23). Toplumda ötekiler için oluşturulan imajların büyük oranda stereotipsel özellikler barındırdığını ve medyadaki stereotiplerin bu imajlardan beslendiğini Millas'tan da destek alarak ileri sürebiliriz. Örnek alınanın görünümü, kişiliği ve inançlarının basitleştirilmiş temsili olarak tanımladığı stereotipin, günlük konuşmalardaki genellemelerin yanı sıra medyada yıllarca temsil edilmesi nedeniyle ortaya çıktığını, özgün örneğin bozulmuş hali olduğunu belirten Burton, medyanın belirli insanları belirli kategorilere dahil etmemizde bize yön veren temel güç olduğunu ve bu kategorilerin sadece medyada değil gerçek hayatta da -başta altkültüre sahip ötekiler olmak üzere- insanları yargılamak için kullanılan düşünce sürecinin parçası haline geldiğini, örneğin medyanın -İngiltere'de altkültür olarak kabul edilen- Bretonlara yönelik -açık sözlü, fakir bölgelerde yaşayan, futbol gibi sporlarla uğraşanlar şeklinde- belirli stereotipler yaratarak onları yanlış temsil ettiğini vurgular (1995: 107, 111, 114-115, 165). Medya ve kültür çalışmalarında ırk/etnik kimlik üzerine yapılan araştırmaların kimlik siyasetinin gelişmesiyle ortaya çıktığını dile getiren Hartley, bu çalışmaların daha çok ırksal kimliklerin sınırlı temsilleriyle ilgili metin analizleri ve toplumsal tutumlar ve ırksal karakterler arasındaki ilişkiyi çizmeye yönelik girişimler olduğunu belirtir. Hartley, temsillerin stereotiplere dayandığı ve bu durumun bir tür örtük ırkçılığı teşvik ettiği sonucuna varılan bu çalışmalarda, ırksal temsillerin sınırları vurgulanarak önemli bir sonuca varıldığını söyler (2004: 193). Irkçıların -hatta ırkçı olmayanların bile- ötekileştirdikleri insanları belirli bir stereotip çerçevesinde gördüğünü, -özellikle siyahlar için oluşturulan- çete üyesi veya uyuşturucu bağımlısı şeklindeki stereotipler nedeniyle birçok beyazın siyah bir genci gördükleri anda bile kendilerini tehlikede hissettiklerini belirten Bernasconi, bu stereotipleri yayan temel

aygıtın medya olduğunun altını çizer ve ırksal farklılıkların belirleyici olduğu toplumlarda kişilerin -siyah, beyaz, Asyalı gibi- ırksal nitelikleriyle görüldüklerini, bireyselliklerinin göz ardı edildiğini bildirir (2020: 171). Öteki kimliklere ait niteliklerin sadece başat kimliğe “yarayacak” yanlarının kullanılması sonucunda ortaya çıkan stereotiplerin, bir çeşit eksiltme olduğunu söyleyebiliriz. Fakat ötekilerin medyadaki görünürlüklerinin sınırlandırılması biçiminde de temel bir eksiltme işleminin uygulandığından bahsedilebilir.

Macherey, bir eserde önemli olan şeyin eserin söylemedikleri olduğunu savunur ancak eserde söylenmeyeni de hiyerarşik bir sınıflandırmaya tabi tuttuğunu görüyoruz; ona göre eserin söylemedikleri, “söylemeyi reddettiği” ve “söyleyemediği” şeyler olmak üzere ikiye ayrılır ve asıl önemli olan eserin söyleyemedikleridir. Nietzsche’nin bir insanın görünür bıraktığı her şeye dair sorduğu; “neyi gizlemek istiyor?”, “neyin görülmemesini istiyor?”, “hangi önyargıyı anırtmak istiyor?”, “gizlemesindeki kurnazlık nereye kadar uzanır, hangi noktaya kadar yanıltabilir?” şeklindeki “sinsi sorular”ından hareket ederek esere yönelen Macherey’e göre gizlemek, bakışı başka yöne çevirmek ve hatta göz ardı etmektir ve yine gizlemek, görülmesine izin vermeden göstermek, aynı zamanda gösterilen şeyin görülmesini engellemektir (2019: 117-118). Eserin söylemediklerinin/eksiklerinin/sessizliklerinin ideolojik zorunluluktan kaynaklandığını, kısacası eserdeki anlamlı tüm sessizliklerin “ideolojinin kılık değiştirmiş hali” olduğunu dile getiren Eagleton, söylenmemesi gereken şeyler olduğu için var olan ideolojinin esere yerleştirilmesiyle kendi eksikliklerini gün yüzüne çıkardığını, eleştirinin de tam olarak bu sessizlikler üzerinden ideolojinin esere olan etkilerini aydınlatması gerektiğinin altını çizer (2015: 102). Macherey’nin eserin söylemediklerine dair yaptığı sınıflandırmada ikinci planda tuttuğu “söylemenin reddedilmesi” üzerinden bir değerlendirme yapan Spivak, bir şeyi söylemenin reddedilmesinin edebi bir eser için kullanıldığında ilgisiz durabileceğini fakat emperyalizmin yasalarına uygulanmasının işlevsel olacağına dair görüş belirtir (2020: 56-57). Spivak edebi esere uygulamanın ilgisiz olacağını söylese de, bir eserin bilinçli bir ret ile söylemediklerinin incelenmesinin de ideoloji-sanat ilişkisi açısından önemli bir yerde durduğunu belirtmeliyiz. Eserin söyleyemediği şeyler ideolojinin nesnel bir sonucu olarak varlık bulurken, söylemeyi reddettikleri ise ideolojinin öznel müdahaleleriyle gerçekleşir. Bu durumda Macherey’nin önem sıralamasında geride bıraktığı, Spivak’ın ise estetik alan dışına ittiği reddedilen söylenenler, ideolojinin sanat eserlerindeki işleyişini göstermesi açısından önem arz eder.

Kaldı ki Macherey'nin kendisi eserin söylemeyi reddettiği şeylerin belirlenmesinin de ilginç olacağından ve bir yöntem olarak geliştirilebileceğinden bahsederek onu reddetmez. Bu durumu medyadaki öteki kimliklerin temsili üzerinden değerlendirdiğimizde, ötekilerin bazen medyanın söyleyemedikleri arasına girerken, kimi zaman da söylemeyi reddettiği kişiler olarak karşımıza çıktıkları iddia edilebilir. Diego Velasquez'in *Las Meninas* (1656) adlı resminin görülen şeyler kadar görülmeyenler etrafından oluşturulduğunu, tuvalde asıl resmedileni -oturan çifti- göremediğimizi çünkü doğrudan temsil edilmediklerini ancak yokluklarının temsil edildiğini ve asıl önemli olanın da bu olduğunu bildiren Hall, temsilin gösterilenler kadar gösterilmeyenler aracılığıyla da işlev gördüğünü dile getirir (2017b: 78).

Medyada insanlara dair anlamlar oluşturulurken bazı şeylerin dışarıda bırakıldığını savunan Burton, Amerikan dergilerindeki öyküler üzerine yapılan bir çalışmada, nüfusun %40'ına tekabül etmesine karşın etnik azınlıkların öykülerdeki karakterlerin yalnızca %10'unu oluşturduğunun ortaya çıkarıldığını, yine İngiltere'deki etnik azınlıkların medya temsillerinde karşılık bulmamasının şüphe uyandırıcı olduğunu ve tüm bu görmezden gelmenin ötekilerin daha az önemli, -sürekli medyada temsil edilmesiyle- merkezi kimliğin ise asıl önemi hak eden kimlik olduğu yönünde medyanın mesaj verdiğini belirtir (1995: 113). İdeolojik kare olarak nitelendirdiği televizyonda bazı şeylerin vurgulanıp bazılarının ise önemsizleştirilebileceğini savunan van Dijk, bu durumun özellikle haberlerde bazı grupların oldukça nadir gösterilmesinde karşılık bulduğunu dillendirir (2010: 22). ABD Sivil Haklar Komisyonu'nun 1979 yılında yaptığı araştırmada ABD nüfusunun yüzde 39'unun beyaz erkeklerden oluşmasına rağmen televizyon karakterlerinin yüzde 62'sinin beyaz erkeklerce temsil edildiğinin ortaya çıkarıldığını ifade eden Seger, beyaz kadınların nüfusun yüzde 41.6'sını, azınlık kadınların ise yüzde 9.6'sını meydana getirmesine karşın televizyon karakterlerinin sadece yüzde 24'ünün beyaz kadınlar, yüzde 3.6'sının da azınlık kadınlar tarafından oynandığını belirlenmesiyle -azınlıklar dahil- kadınların eksik temsil edildiklerinin ortaya çıkarıldığını söyler (2015: 242). ABD kitle iletişim tarihinin önemli bir bölümünde; siyahlar, yerli Amerikalılar, Asyalılar, Latinler ve diğer ırksal ve etnik azınlıkların, nüfusun nispeten küçük bir bölümünü oluşturmasından ötürü anaakım medya tarafından -son yıllarda değişmeye başlasa da- kitlesel izleyicinin önemli bir parçası olarak görülmediğini savunan Croteau ve Hoynes, medya içeriği söz konusu olduğunda, ırksal azınlıkların ya göz ardı edildiğini ya da "Kara Memeli", "Kızılderili

kızı”, “Latin aşık” gibi rollerde stereotipleştirildiğini belirterek, bu tür stereotipsel görüntülerin, beyaz medya üreticilerinin ürünü olduğunu ve farklı ırk ve etnik grupların gerçeklerine çok az benzerlik gösterdiğinin altını çizerek (2019: 340). Azınlıkların olabildiğine az görünür kılındıkları, temsil edilmelerine izin verildiğinde ise bu temsilin yine iktidardaki kimliğin konumunu güçlendirecek bir içerikle doldurulmasına dikkat edildiğini belirtebiliriz. Medyanın sapkın fikirleri dışlamak yerine onların sapkınlıklarını vurgulayarak sergilediğini ve böylelikle ideolojik statükonun ve onun belirlediği normalin, sapkın fikirler aşağılanarak yeniden onaylandığını belirten Shoemaker ve Reese’in haberler üzerinden yaptıkları değerlendirmeye göre, egemen kimliğe sahip olanlar haberlerde düzenli bir şekilde yer alırken, aynı güce sahip olmayan öteki kimliklerin haberlere konu olabilmesi için protestolar, grevler veya cinayet gibi sapkın eylemler içerisinde bulunmaları gerekmektedir. Medyanın görmediği veya göstermediği grupların daha radikal hale geldiğini de belirten Shoemaker ve Reese, böylelikle sapkın olarak tanımlanmalarının pekiştirildiğini de eklerler (2002: 135). Öteki kimliklerin medyadaki eksik, taraflı ve nadir gösterilmesi sorununun çeşitli nedenlerle giderilmeye çalışıldığından bahsedilebilir. Bu durum bazen sistemin kendisini yenilemesi ve devamlılığını sağlayabilmesi adına iktidarın yapmak zorunda kaldığı müdahaleler -ki genellikle ötekilerin lehine olur- ile ortaya çıkarken, bazen de ötekileştirilmiş azınlık kimliğe sahip grupların verdikleri mücadelelerle kendisini gösterir.

Modern dönemle birlikte toplumun daha karmaşık ve çoğulcu olarak yaşantılandığını öne süren ve bu çeşitliliğin oйдаşıma yaratılarak sorunsuz bir şekilde sisteme bağlanabilmesi için azınlıkların, ötekilerin, karşıtların sesinin veya düşüncelerinin yansıtılabileceği bir mecranın oluşturulmasının gerektiğini ve bu ideolojik görevi medyanın üstlendiğini dile getiren Hall, modern medyanın kültürel işlevlerinden biri olarak; toplumsal manada giderek ayrışan, farklılaşan toplulukların birbirleri hakkında anlam, pratik ve değer imgesi inşa etmelerini sağlamak ve bu ayrışmış grupları bütünsel bir yapı biçiminde kavramayı sağlayacak temsil, düşünce ve imgeleri yaymak şeklinde belirler (2005b: 224-225, 227). Hartley, medya bağlamındaki farklılıkların temsili konusundaki erken dönem tartışmalarda çeşitli görüşlerin çoğulluğunu sağlamak için medya şirketlerinin sahiplik çeşitliliğine odaklanıldığını, daha yakın zamanlarda ise çeşitlilik fikrinin tüm kültürleri kapsayacak şekilde genişletildiğini, bunda ise çok kültürlülüğün, post-kolonyal ve diasporik teorisinin yükselişinin etkisinin olduğunu söyler. Medyadaki çeşitlilik adına yapılan çalışmalardan birinin azınlık gruplarının temsil

edilmesini veya medya içeriğinin üretimine katılmasını sağlayarak mevcut hegemonik yapıları bozma girişimi olduğunu söyleyen Hartley, buradaki amacın ticari medyada belirli grupların temsil eksikliğini gidermek olduğunu belirtir (2004: 75). Eskiden medyanın beyaz adamların domine ettiği, ırksal ve etnik azınlıkların yeterince temsil edilmediği bir yer olduğunu fakat bu durumun günümüzde azınlıkları kapsayıcı şekilde değiştiğini iddia eden Croteau ve Hoynes ise bu dönüşümün nedenlerini üç temel başlıkta değerlendirir; ilk olarak, çoğu anaakım medyanın kullanıcı eğilimlerine dikkat eden ticari girişimler olduklarını hatırlatarak, nüfustaki ırksal/etnik çeşitliliğin artmasıyla bu kitleler üzerinden para kazanmanın yolu olarak daha kapsayıcı içerikler üretildiğini savunur. İkincisi, sektörün içinden ve dışından aktivistlerin medya uygulamalarını azınlıkların temsilinin arttığı bir yönde değiştirmek için çok yoğun çaba sarf ettiklerini ve bu eylemlerin hem medya sektöründe işe alınanlardaki azınlık sayısını arttırdığını hem de içerikleri azınlıklar lehine dönüştürdüğünü iddia eder. Üçüncüsü, medya kuruluşlarının hizmetlerindeki büyümenin ve bunun sonucunda medya içeriğindeki bolluğun azınlık temsillerini kolaylaştırdığını, 1980'lerin sonunda siyah izleyicileri hedefleyen çok sayıda program üreten Fox kanalı üzerinden örneklenirerek, bu girişim sonrasında kanallar arasında -pazar olarak görülen- ihmal edilmiş seyirciye yönelik yeni programların yaratılması konusunda bir rekabet oluştuğunu ifade eder (2019: 346). Beyazların medya aracılığıyla ırkçı imajlar yaymalarına karşılık başta Afro-Amerikalılar olmak üzere diğer azınlıkların bir direniş kültürü üreterek karşılık verdiklerini -çeşitli kültürel ve sanatsal alanlardan örneklerle- ortaya koyan Croteau ve Hoynes, siyah aktivistler ve sanatçıların, beyazların egemenliğindeki medya ve kültürde yayılan ırkçı klişelere karşı çıkan bir karşı kültürü geliştirmek için -iki farklı strateji olarak- ana akımın hem içinde hem de dışında çalıştıklarını vurgular (2019: 357). Avrupa Konseyi'ne bağlı birçok birimin 1990'ların başından beri medyadaki ırkçılık ve ayrımcılığa karşı çeşitli çalışmalar yapmalarına ve yine Avrupa'nın belirli ülkelerinde uzun yıllar boyunca etnik ve azınlık grupların medyada daha fazla görünürlük kazanmaları için anaakım medyanın inisiyatif almasına rağmen o günden bugüne kadar ötekilerin temsili ile ilgili sonlanmayan bir tartışmanın başladığını iddia eden Blion, etnik azınlık grupların medyada temsil edilmeleri veya görünürlük kazanmalarının günümüzde bile ulusal uyumu güçlendirmenin önündeki başlıca engellerden biri sayıldığını ve bu bağlamda cinayet, terörizm ve uyuşturucu maddelerle ilişkili olarak ulusal bir tehdit şeklinde temsil edildiklerini ifade eder (2010: 206, 214-216). Geri plana itilmiş grupların kendi mücadeleleri sonucunda elde ettikleri

haklar ayrı tutulursa, sistemin kendi içinden yapılan düzenlemelerin medyadaki çifte standardı ortadan kaldıracak nitelikte olmadığını, ırkçılığın hala medya organlarındaki temel sorun olarak devam ettiğini gözlemleyebiliriz.

Temsili, medyadaki işleyişini ve öteki kimliklerin medya dolayımı sunumundaki rolünü tartıştığımız bölümlerden sonra artık -öteki- kimlik inşası açısından temsilin en aktif çalıştığı medya organlarından biri olan sinemaya, oradaki temsil işleyişine ve öteki kimlikleri nasıl inşa ettiğine bakabiliriz.

2.3.6. Sinema ve temsil

Temsilin sinema ile ilişkisine yönelik tartışmaların, sinemanın ilk ortaya çıktığı günden itibaren -özellikle de sinemanın gerçeklik ile olan bağı doğrultusunda ve sinemanın sanat olup olmadığı üzerinden yapılan belirlemelerle- başlayıp günümüze kadar süregeldiğini söyleyebiliriz. Sinema tarihindeki “görüntü için görüntü” veya “imge için imge” yaklaşımı ile imge tarafından yeniden oluşturulan/temsil edilen ve uzatılan bir şeye, yani dünyanın gerçekliğine vurgu yapan yaklaşım arasındaki mücadeleye değinen Casetti, sinemasal gerçekçilik üzerine tartışmanın, imge-imge savunusuna muhalefet ve gerçekliğin görkeminin geri kazanılması mücadelesi olmak üzere iki temel nokta etrafında geliştiğini ve bu durumun, “dünyaya açılan bir pencere olarak sinema” ve “hayatın bir aynası olarak sinema” gibi ünlü metaforların doğmasına neden olduğunu söyler. Sinemanın gerçeklikle ilişkisine dair üç temel tartışma boyutu olduğunu belirten Casetti’ye göre ilki; -daha önceki yıllarda benzer görüşler bulunsa da belirgin şekilde- ikinci dünya savaşından hemen sonra bir zorunluluk olarak ortaya çıkan sinemanın -fotoğrafik doğası nedeniyle- gerçeği belgeleme, kanıtlama, temsil etme beklentisi, ikincisi; ilk düşüncüyü tamamen karşısına alan ve filmsel görüntü ile filme alınan gerçeklik arasındaki mesafenin yani yönetmenin gerçeklikle oynaması sonucu ortaya çıkan estetik değerin görülmeyerek, gerçeği mekanik olarak kopyalaması üzerinden sinemanın yalnızca bir yeniden üretim aracı şeklinde düşünülmesinin sinemayı sanat olmaktan çıkaracağına dair yaklaşım ve üçüncüsü ise kameranın önündeki gerçeklik ile onu temsil eden görüntüler arasındaki ilişkiyi önemseyen teorisyenler arasındaki farktır; temsil edilenin tekilliği yani belgesel değere sahip olması mı yoksa kapsamlı bir dünya görüşü sunması yani yorumlayıcı olması mı gereklidir. Bu tartışma ise “dolaysız gerçekçilik” ile “eleştirel gerçekçilik” arasındaki farkı göstermektedir (1999: 21-23). Sinemanın sanatsal değeri, -gerçeklikle münasebetine göre ölçüldüğü bir kapsamda- ünlü

sinema kuramcıları arasında uzun yıllar boyunca tartışılmıştır. Özellikle sinemadaki biçimci ve gerçekçi kuramın önde gelen isimleri -Arnheim ve Bazin- sinemanın sanat olduğunu kanıtlamak adına temsil edilen/gerçeklik ve temsil eden/sinema ilişkisini merkeze alarak teorilerini öne sürmüşlerdir. Sinemanın -yalnızca mekanik yeniden üretimi sağlaması nedeniyle- sanat olamayacağına yönelik görüşlere karşı çıkmamanın, sinema sanatının doğasını anlamaya olanak sağlayacağını ifade eden Arnheim, gerçeklikle sinema görüntüleri arasında önemli farklılıklar bulunduğunu, sinemayı sanat yapan şeyin de tam olarak bu farklılıklar olduğunu savunur. Sinemanın bütünüyle bir gerçeklik yanılıması yaratmadığını, izleyicilerde gerçek bir olay algısı meydana getirdiği kadar, gösterilenin bir görüntü olduğunu da unutturmadığını, yani sinemanın kısmi bir yanılısma oluşturduğunu iddia eden Arnheim’a göre izleyicinin bu ikilem içerisinde kalması da sinemanın sanat olmasını olanaklı kılan öğelerden biridir (2010: 15-16, 29, 31). “Doğru gerçekçilik” ile “sahte gerçekçilik” şeklinde bir ayrım yaparak, ilkinin dünyayı somut bir biçimde ifade ettiğini, ikincisinin ise göz aldanması yarattığını belirten Bazin ise teknik gelişmelerin bir ürünü olarak ortaya çıkan fotoğrafik görüntünün, resim veya plastik sanatlar gibi bir insan müdahalesine gereksinim duymayan -ki insan müdahalesi gerçekliğin yansıtılmasını bozuma uğratarak, gerçekliğin kendisini değil benzerini meydana getirdiğini iddia etmektedir- ve böylelikle de gerçekçiliği tam anlamıyla sağlayabilen bir yapıda olduğunu dile getirir. Sinemanın diğer sanatlardan farkının, -nesneleri olduğu gibi göstermesini sağlayan mercek gibi- sahip olduğu teknik özellikler olduğunu savunan Bazin’e göre, sinemada sanatçının kişiliği sadece çekeceği şeylerin seçiminde ve amacında kendisini gösterecek ve bu ortaya konan ürüne sanatçının kişiliğini yansıtsa da resme müdahale eden ressamınkiyle aynı şey olmayacaktır. Mekanik yeniden üretimi sağlaması nedeniyle sinemanın sanat olamayacağını söyleyenlerin tersine Bazin, tam da sinemadaki bu mekanik yeniden üretimin, “gerçekliğin çıplak gücünü” göstermesi nedeniyle sanatsal/estetik değer yarattığını, modelin yerine başka bir şey koymaktansa, modelin kendisini işleyerek, doğanın taklidini veya yeniden üretimini gerçekleştirmediğini, modelin kendisi olan fotoğrafik görüntüyü -Bazin’e göre fotoğrafik görüntü yansıttığı nesnenin kendisidir- malzeme olarak kullandığını vurgular (2011: 18-20). Görüldüğü üzere Arnheim’da sinemanın temsil ettiği gerçeklikle arasındaki farkın derecesi arttıkça sinemanın sanatsal bir yapı haline gelme olasılığı yükselirken, Bazin’de tersi bir şekilde temsil edilen gerçeklikle arasındaki fark azaldıkça sinemanın sanatsal niteliği artmaktadır. Dikkat edilirse her ikisinde de sinemanın yaratacağı yanılısma

üzerinde durulurken, Arnheim sinemadaki -kısmi olan- gerçeklik yanılsamasına pozitif bir değer biçerken, Bazin'in -gerçekçilikler arasında yaptığı ayrım- ona negatif bir anlam yüklediğini söyleyebiliriz. Daha öncesinde birkaç kez tekrarlamış olduğumuz gibi temsilin yarattığı gerçeklik yanılsaması, ideolojinin devrede olduğuna işarettir. Oysa Bazin, sinemanın teknolojik yapısının gerçekliği tam manasıyla yansıtabileceğini, sinemayla beraber sanatta temsilin ortadan kalktığını, kameranın yakaladığı görüntünün nesnenin temsili değil kendisi olduğunu ileri sürerek yani bir yanılsama durumunun yaşanmayacağını iddia ederek, ideolojinin sanat eserindeki aktifliğini yitireceğini ima etmektedir.

Daha sonraki yıllarda sinema teorisyenleri arasında sinemanın teknolojik yapısının ideolojinin müdahalesini engelleyip engellemeyeceğine dair tartışmalar yürütülmeye devam etmiştir. Dönemindeki film eleştirmenlerinin sinemanın ideolojik bir aygıt olduğu yönündeki tespitlerini yanlış bulan Lebel, -biyolojik deneylerde kullanılan kameraların çektiği filmlerin ideoloji iletmeyeceğini sadece gözlemci olacağına dair verdiği örnek üzerinden- kameranın nötr bir aygıt olduğunu, yeniden-üretim ideolojisiyle değil bilimsel bir işleyiş biçimiyle hareket ettiğini belirtir ve sinemanın egemen ideolojiyi yaymasının sebebinin kameranın kendi doğasından kaynaklanmadığını, egemen ideolojinin sinemayı yönlendiren hakim güç olmasıyla alakalı olduğunu öne sürer (1974: 35-36). Dikkat edilirse Lebel, kameranın ancak insan veya toplum dışındaki çekimleri üzerinden nötrlüğünden bahsedebilmektedir. Oysa sinema, bir iletişim aygıtı olarak insana/topluma dair yansıttığı her görüntüyle -bu herhangi bir sokağı çeken gözlemci kameranın ürünü olsa bile- kendiliğinden bir ideolojiye alan açar. Sinemanın sistem tarafından ideolojinin bir aygıtı haline getirildiğini ve bir film yapımcısının ilk işinin sinemanın gerçekliği nasıl yansıttığını çözümlemek olduğunu ileri süren Comolli ve Narboni, sinemanın gerçekliği yeniden ürettiğini fakat gerçekliğin de var olan ideolojinin bir ifadesi olduğunu yani kameranın kaydettiğinin egemen ideolojinin dünyası olması nedeniyle de bir filmin yapımında şeylerin gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından kırılmış halleriyle yeniden üretildiğini iddia eder (2010: 101). Maddi toplumsal gerçeklik ile sinemadaki değişime uğramış hali arasındaki bağ ideolojiktir. Oskay, ideoloji kavramının iki anlamda kullanılabileceğini, hem insanları ve toplumu değiştirip ileriye götürmeye yarayan bir anlatım biçimi hem de tutucu ve insanın kendi gerçekliğini kavramasını önlemeyi amaçlayan bir yanlış bilinç üretim düzeneği olduğunu söyler (2014: 293). Alaeddin Şenel de, ideolojinin gerçekliğe, gerçekliğin bilimsel kavranışına

ters düşen gerici biçimlerinin yanında gerçekliği doğru yansıtan, bilime ters düşmeyen öğeleri taşımasının da mümkün olduğunu belirtir (2013: 211-212). Oskay ve Şenel'in bu savlarından hareketle Lenin'in ideoloji üzerine belirlemelerine ulaşılabilir. Sınıfsal karşıtlıklarla bölünmüş bir toplumda sınıf dışı veya sınıf üstü bir ideolojiden söz edilemeyeceğini belirten Lenin'e göre sosyalist ideolojinin toplumu sömürsüz bir dünya için ileriye taşımayı hedeflemesi nedeniyle toplumsal yanılısamanın önüne geçmek için uğraştığını, burjuva ideolojisinin ise sömürü düzenini devam ettirmek amacıyla toplumda yanılısama yarattığını dile getirir (2016: 48). Yılmaz, genelde sinema, özelde de her ticari/popüler filmin; yanlış bilinç ürettiğini, bir sınıfın dünya görüşünü savunduğunu, toplumu bir arada tutan değerleri oluşturarak toplumsal siva işlevi gördüğünü ve tüm bunları somut ve maddi pratik olarak yaptığını savunur (2008: 63). Burada sinemanın sadece yanlış bilinç mi ürettiği yoksa aynı zamanda zaten var olan yanlışlığı da normalleştirdiği mi önemli bir soru olarak karşımıza çıkar. Çulhaoğlu, ideolojilerin aslında düzgün olan bir durumu çarpıtarak yansıtmadığını, insanların maddi yaşamındaki çarpıklıkları rasyonalize ederek, doğal ve kaçınılmaz bir durum olarak göstermeye çalıştığını belirtir (2012: 308-309). Sinema mevcut sistemde, sadece nesnel bir konumda toplumu perdeye taşısa bile dünyadaki hâkim ideolojiyi -yani toplumsal çarpıklığı- da yansıtacağından, mevcut sistemin rasyonalize edilmesine hizmet etmeye devam edecektir. Filmlerin sinema ortamının dışındaki gerçekliği yansıtmadığını, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştiğini ileri süren Ryan ve Kellner, böylece sinemanın da toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sistemine dahil olduğunu aktarırlar (2010: 35). Temsil burada kapitalist/ırkçı ideolojinin yarattığı eşitsizliği belirli bir açıdan, eksik veya daraltılmış bir şekilde göstermesiyle gerçeklik üzerinde oynamış olur. Burton, kameranın çalışma sistematığının samimi bir etki yarattığını, izleyiciye kendisinin ekranda veya perdede gösterilen olayın içinde olduğu hissini verdiğini ve belirli bir filmin sıradan insanların nesnel bir incelemesi olduğuna dair algı yarattığını dile getirir fakat inşacı yaklaşıma göre temsilin sıradan, nesnel bir şey olmadığını, insanlar ve toplum hakkında önerilecek veya dayatılacak bir fikrin temsil yanılısaması ile insanlara nesnel bir durummuş gibi iletildiğini anlatır (2005: 61-62). Yani sinemanın çoğu zaman yaşamdaki çarpıklıkları doğallaştırmak üzerinden ideolojik işlevini yerine getirdiği görülmektedir.

Sinemaya yapım şirketleri üzerinden yön veren üretim ilişkilerinin ideolojik müdahalelerinden veya toplumsal yapıya -ve dolayısıyla kameraya alınan sokağa- şekil

vermesi sebebiyle görüntüye dahil olacak egemen ideolojinin varlığından ve hatta yönetmenin kendi ideolojisinden de bağımsız olarak, gerçeğin yerini alan temsilsel bir süreç işlediği için -ve sadece bu sebepten ötürü bile- sinemanın temsil temelli doğasının onu ideoloji üreten bir aygıtla dönüştürdüğü sonucuna varabiliriz. Comolli, -başta Lebel'in olmak üzere- sinema tekniğinin ideolojiden bağımsız bilimsel gelişmelerin bir ürünü olarak ilerlediği yönündeki düşünceye karşı, sinemanın başlangıcından dönemine kadarki -sinemanın ortaya çıkışına kaynaklık eden hareketli görüntünün yakalanışından, sesin sinemaya girişine, film tabakalarının gelişiminden, alan derinliğinin yaratılabilmesine kadar- tüm teknolojik gelişmelerin bilimsel bir temelden değil tamamen ekonomik -dolayısıyla da- ideolojik gereksinimlerin sonucu olduğunu tarihsel verilerle birlikte açığa çıkarır. Bahsi geçen tüm teknolojik gelişmelerin sinemada ilk kez kullanıldığının söylendiği tarihlerden çok daha önce bilimsel olarak ortaya konmuş olmalarına rağmen, sinemada belirli bir dönemde ortaya çıkmalarının tamamen yapım şirketlerinin ideolojik ve ekonomik ihtiyaçları doğrultusunda olduğunu dile getirir (1974: 9-29). Sinema teknolojisinin bilimsel temellerinin filme yansızlık izlenimi verdiğini dillendiren Baudry ise bir film oluşturulurken konu edinilen gerçekliğin -senaryo yazımı, kamera kaydı, montaj, projeksiyonla perdeye yansıtma ve seyirciye ulaşımı şeklinde- beş aşamadan geçtiğini ve her bir aşamanın gerçekliğe ideolojik bir müdahalede bulunduğunu iddia eder (1997: 92-98). Yani Baudry, gerçeklik ile sinemadaki temsili arasında beş katmanlı bir ideolojik fark bulunduğunu söyleyerek, medya araçları içerisindeki belki de en ideolojik biçim ve içeriğin sinemayla yayıldığını söylemiş olur. Bütün bu gerçeklerin yanı sıra Lebel'in sinemayı yönlendiren gücün hâkim ideoloji olması nedeniyle sinemanın egemen ideolojiye hizmet ettiği yönündeki belirlemesinin yaşamda/sektörde karşılığı olan önemli bir tespit olduğunu belirtmek gerekir.

Marx, *Alman İdeolojisi*'nde maddi üretim araçlarını elinde bulunduran egemen sınıfın, zihinsel üretim araçlarını da elinde tuttuğunu ve böylece egemen zihinsel gücü yarattığını söyler (2008: 75). Bu noktada, Marx'taki zihinsel üretim araçlarından -Althusser'deki devletin ideolojik aygıtlarından- biri olarak geleneksel sinemanın -teknolojik olarak gelişmiş bir aygıt olsa da- egemen ideoloji tarafından kullanıldığı sürece o ideolojiye hizmet edeceği nettir. Eş deyişle sinema, nesne veya olguları egemen ideolojinin kendisini gösterdiği temsiller vasıtasıyla değişime uğratarak ama bu değişimin görünmesini engellemek adına da yanılsama oluşturarak perdeye aktarır. Sinemanın, diğer sanat biçimleri ve genel olarak üstyapının kurumları gibi, ideolojik bir mücadele

arenası olduğunu dillendiren Nichols da egemen sınıfın tahakkümünü devam ettirmek için sinemada yaratılan illüzyon veya gerçekçilikten faydalandığını vurgular (1981: 5). Comolli ve Narboni ise yapım ve dağıtım sürecinde kapitalist üretim ilişkilerinin belirleyiciliğinde değişim değeri taşıyan bir emtiaya dönüştüğünü ve dolayısıyla da kapitalist sitemin ideolojik bir ürünü olduğunu belirttikleri sinemanın, egemen güç tarafından yönlendirildiğini savunurlar (2010: 99, 100). Kapitalist dünyada sinemanın, ticari faaliyetten başka bir şey olmadığını ve gelişim çizgisinin her zaman kar hesaplarıyla belirlendiğini belirten Vertov, sinemanın ticari kar elde etmek isteyen şirketlerin baskısından kurtulması için ekonomik olarak onlardan bağımsızlığını elde etmesi gerektiğini, insan ırkının dörtte üçünün -Sovyetlerin dışında kalan bölümünün- burjuva dram filmlerinin afyonu ile sersemletildiğini, toplumun sinema aracılığıyla körleştirildiğini belirtir (2007: 40, 45). Sinemanın Althusser'in belirlediği Dinsel, Okul, Aile, Hukuki, Siyasal, Sendikal, Haberleşme, Kültürel olmak üzere sekiz farklı ideolojik aygıttan Haberleşme ve Kültürel aygıtların her ikisinde de yer alması nedeniyle devletin ideolojik aygıtlarındaki yeri ve işlevinin altını çizmek gerekir. Eagleton, kültürel aygıtta yer alan edebiyatın haberleşme/iletişim aygıtıyla etkileşime girdiğini ancak asıl ideolojik işlevini okul/egitim aygıtına eklenmesiyle yerine getirdiğini savunur (2015: 63). Eagleton'ın edebiyat için yaptığı belirlemeyi sinema üzerinden düşündüğümüzde, iki farklı ideolojik aygıtta -sanat olarak sinema haliyle kültürel, bir kitle iletişim aracı haliyle haberleşme aygıtında- yer alması nedeniyle sinemanın ideolojik çifte gücünün, toplumsal ilişkileri yeniden üretmedeki işlevini iki katına çıkardığını söyleyebiliriz.

Egemen ideolojinin lehine yaratılan gerçeklik yanılsamasını sinema özelinde arttıran en önemli yöntemin özdeşleşme ögesi olduğunu ileri sürebiliriz. Burton'a göre özellikle "resimli" medyaya maruz kalanlar, resmedilenin taraflı bir biçimde seçilmiş, gerçeğin sadece bir versiyonu olduğunu unutma eğilimindedir (1995: 73). Burton'ın dile getirdiği -sinemanın da içinde olduğu- resimli medya izleyicilerinin gerçekliği unutma eğilimi, ideolojinin seçerek yansıttığı temsillerin gerçekliğin kendisi olduğuna inandırılması ile başlayan süreçtir. Görsel veya "resimli medyanın" bu unutturma veya yanıltma özelliğini en önde taşıyan üyesinin kuşkusuz sinema olduğu söylenmelidir. Hall, söylemin kendi yarattığı gerçeklik doğrultusunda bir "bakış açısı" sunacak şekilde izleyiciyle bir suç ortaklığı oluşturduğunu, bakış açısı metaforundaki görsellik çağrışımı nedeniyle görsel söylemin ağırlıkta olduğu başta filmler olmak üzere televizyonun da içinde bulunduğu medya organlarında bu ortaklığın uygulandığını ileri sürer;

televizyonun anlamlandırma gücünün görsel karakterinden gelmesi (buna sinema da dahildir), izleyicide görmenin kanıtına dayandırılarak izlenenin -herhangi bir kurgu, seçme ve düzenleme yapılmadan- gerçekliğin doğal bir görünümü olduğu yanılsamasını çok rahat oluşturabilmektedir, oysa bu gerçeklik etkisinin yaşanabilmesi adına öğelerin anlamlı bir anlatı oluşturacak şekilde işlenmesi yani bir kurgulama gerekmektedir (2005a: 100-101). Bahsi geçen izleyici ile kurulan “suç ortaklığı”nı sağlayan en önemli yöntemin sinemanın elindeki özdeşleşme “silahı” olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Gönen, sinemada izleyicinin kamera ile özdeşleşerek başka bir “dünya”nın içine girdiği temel sinematografik özdeşleşme ve film karakterlerinden biriyle özdeşleşmesi sonucunda oluşan ikincil (duygusal, dramatik, öznel) özdeşleşme olmak üzere iki temel özdeşleşme türünün bulunduğunu dile getirir (2007: 64, 75). Her iki özdeşleşme biçiminde de seyircinin perdede yansıtılanları gerçekmiş gibi algıladığı bir yanılsama sürecinin işlediğini belirtebiliriz. Fiske, temsil ve gerçeklik ilişkisini özdeşleşme kavramı ile tartışmaya açar ve özdeşleşmenin izleyicide, aktör tarafından temsil edilenin gerçekliğin kendisiymiş algısına neden olduğunu ve bu durumu kapitalist ideolojinin kendi çıkarına hizmet için kullandığını belirtir; özdeşleşen izleyicinin, gösterileni sorgulamaksızın onu gerçekliğin doğal ve nesnel bir görünümü olarak deneyimlediğini ve bu manada özdeşleşmenin -Brecht’ten referansla- her zaman için statükonun bir ajanı olduğunu dillendirir (1987: 169). Wood da Brecht’ten yola çıkarak temsil ile sunum arasındaki ayrımı ortaya koyar; temsil izleyiciyi ideoloji tarafından şekillendirilmiş olan gerçeklik yanılsamasına çekerken, sunum ise bu ideolojik yanılsamanın işleyişini göstererek, izleyicilerin aktif birer özne olarak durumu sorgulamasına olanak sağlar (2004: 85). Temsili -belirli bir alanı veya uzamı kesme yoluyla bütünselliğinden koparıp belirli bir yerden görülecek şekilde yansıtacağı için- geometrik bir biçime benzeterek, özellikle sinemanın temsile dayalı bu geometrik söylemin doğrudan karşılık bulabileceği araçlardan biri olduğunu ifade eden Barthes, Eisenstein ve Brecht üzerinden temsili tartışırken; “gerçeklik batağına saplanmış” seyircinin bu bataklıktan çıkabilmesi için oyuncunun iyi rol yapmaması ve seyircinin hizmetinde değil filmin anlamını iletme üzerine bir performans sergilemesi gerektiğini belirterek zaten Brecht’in bu duruma karşılık gelen “yabancılaştırma” kuramını ortaya koyduğunu söyler. İzleyicinin izlediği filmi eleştirmesi, sorgulaması üzerine kurulu yabancılaştırmanın Brecht’te olduğu kadar -filmlerinde acıma duygusunu oluşturacak sahneler nedeniyle seyircideki yabancılaşmayı ortadan kaldıracak şekilde özdeşleşme yaratsa da- Eisenstein’da da bulunduğunu dile

getiren Barthes, Dreyer'in *Vampyr* (1932) filminde kameranın mezarlıktaki ölünün gördüklerini göstermesiyle seyircinin -ölünün kapalı gözleriyle kendi gözlerini özdeşleştiremediğinden- kendine bir konum bulamadığını ve bu durumun temsilin bozulmasını gösteren en uç örnek olduğunu anlatır (2022: 83-84, 87-90). Sinemadaki özdeşleştirmenin, -izleyiciyi "uyutma" amacıyla kullanılan- burjuva ideolojisinin bir ürünü, buna karşı ise -seyirciyi izlediği şeye karşı aktifleştirecek- yabancılaştırmanın ise Brecht ve Sovyet sineması üzerinden Marksist ideolojinin sinemaya kazandırdığı bir kuram olduğunu ifade edebiliriz. Burjuva sinemasının, gerçekliği yansıttığını iddia ettiğini ve her zaman izleyicinin duygularını sömürdüğünü belirten MacBean'e göre burjuva sineması, özdeşleşme-yansıtma mekanizmalarını kullanarak, seyirciyi, hissettirmeden ve sinsice kapitalizmin pazarladığı düşlere katılmaya ikna eder (2006: 118). Parkan, sinema estetiğinin günümüzdeki sorunlarının odak noktasının ise tam olarak MacBean'in bahsettiği özdeşleşme-yansıtma mekanizmasının olduğunu belirtir. Bu şekilde filmlerdeki olay ve karakterlerle özdeşleşen seyircinin eleştirel bir yaklaşım sergileyemediğini ve böylelikle olayları ve yaşamı olduğu gibi kabullendiğini öne sürer. İnsanın temel özelliklerinden birinin yaşama aktif olarak katılma ve onu yönlendirip, değiştirme olduğunu söyleyen Parkan, bu potansiyeli karanlık bir salonda tüketme işlevi görmekte olan geleneksel sinemanın estetik yapısına karşı izleyiciyi aktifleştirecek estetik çabayı ilk kez 1920'lerin sonundan itibaren Sovyet sinemacılarının gösterdiğini ekler (2015: 16, 21). Sinemanın gerçeklik izlenimini/yanılsamasını temsiller aracılığıyla yaptığını belirtmenin yeterli bir değerlendirme olmayacağı açıktır. Sinemadaki temsil sistemi -biçimde ve içerikte olmak üzere- çift yönlü bir işleyişe sahiptir.

Sinemada temsilin hem içerik hem de biçim düzeyinde işlerlikte olduğunu söyleyen Ryan ve Kellner, karakter özdeşleştirmesi, nedensellik mantığı, kare ortalama, kamera hareketleri gibi biçimsel görenekler aracılığıyla perdeye yansıtılanın, belirli bir düşüncenin yarattığı kurmaca ürün değil de nesnel olayların tarafsızca kameraya alınmış görüntüleri şeklinde anlaşılmasını sağlayıp, ideolojinin yerleşmesine neden olduğunu vurgulayarak biçimsel temsilin işleyişini; yine filmlerdeki kurtarıcı eril kahramanlık serüvenleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler şeklindeki tematik içeriklerin izleyicinin mevcut düzen ve kurumları sorgulamasının önüne geçerek, dünyanın değişmez, doğal halinin bu olduğuna dair yanlış bir bilinç oluşturdıklarını ileri sürerek de içerikteki temsil mekanizmasını anlatan Ryan ve Kellner, filmlerdeki kamu düzeninin temsilleriyle özdeşleşmenin, sömürüye dayalı halihazırdaki sisteme izleyicinin gönüllü katılımını

yarattığını dile getirirler (2010: 17-18). Sinemanın bize sadece istediğimizi sağladığı yönünde bir yanılsamanın yaratıldığını ve filmlerdeki göstergelerin, ideolojinin gösterenleri olarak hiçbir zaman aslında ne olduklarını açıklamadıklarını savunan Nichols, bu yanılsamayı sinemanın kendi göstergesel tekniğinde arar; sinemadaki sembollerin/simgelerin hem sinemanın kendi tekniklerinden hem de sinema dışı farklı alanlardan oluşturulduğunu, örneğin aydınlatma, kompozisyon, renk ve doğrusal perspektif konularının, sinemada kullanılmadan binlerce yıl öncesine dayanan bir geçmişe sahip birçok görsel temsil biçiminde ortak şekilde kullanıldığını ve bu işaretlerin, insan algısının kendisini yöneten kodlarla yakından bağlantılı olduğunu iddia eder ve sinemanın kendi göstergeleriyle bu sinemadışı tekniklerin birleşerek gösterilenin gerçekliğini gizleyecek ideolojik bir temsil dünyası oluşturduğunu dillendirir (1981: 4-5). Nichols da -teknik yapının oluşturduğu- sinemanın biçimi üzerinden temsilin işleyişine vurgu yaparak sinemanın sadece içerikle değil tercih edeceği biçimle de ideolojiye hizmet edeceğinin altını çizmiş olur. Eagleton'ın da dediği gibi, “sanatçı bir biçim seçerken, seçimi çoktan ideolojik olarak sınırlandırılmıştır” (2016: 41).

Sinemanın aynı zamanda bir anlatı biçimi olması ve anlatının ise olayları temsil eden niteliğinden ötürü de sinemanın yine temsil ile varlık bulduğu söylenebilir. Anlatıyı çeşitli ayrımlara tabi tuttukten sonra sinemanın “aracılı anlatı” olduğunu ve aracılık görevini ise kameranın üstlendiğini dile getiren Onega ve Landa, anlatıyı, bir olaylar dizisi olarak değil, bir olaylar dizisinin göstergesel temsil edilişi şeklinde tanımlayarak, anlatının bir temsil olduğunun altını çizerek. Bir anlatıda olayların kendisinin değil, onların göstergeler aracılığıyla temsillerinin yer aldığını ifade eden Onega ve Landa, “olaylar hangi biçimde temsil edilmektedir?”, “anlatı, temsil edilmekte olan olaylara hangi biçimde benzerdir ya da onlardan hangi biçimde farklıdır?” gibi soruların önemli olduğunu ifade ederler (2002: 10, 12, 14-15). Anlatının roman, tiyatro, film gibi kültürel formların birçoğunda bulunması nedeniyle hayat kadar doğal görüldüğünü söyleyerek Onega ve Landa'nın anlatıya dair belirlemelerine destek çıkan Hayward, film kuramcılarının da mücadele etmeye çalıştıkları şeyin bu doğallık veya doğallaştırma süreci olduğunu belirtir (2012: 44). Hiçbir sanatsal gerçekliğin, salt gerçekliğin belgesel yansımaları olamayacağını, algılamalarının, toplumsal deneyimlerinin sanatçının sanatsal üretimine etki ederek gerçekliği yeniden üretmesini belirleyeceğini savunan Nilsen, sinemanın kendisinde bulunan zaman kategorisinin sayesinde sadece durumun değil yanı sıra eylemin de temsil edilebileceğini dile getirir (2019: 15, 228). Nilsen'in sinemadaki

zaman kategorisiyle eylemin temsil edildiği yönündeki belirlemesinin, Onega ve Landa'nın tanımladığı anlatı ile örtüştüğünü ileri sürmek mümkündür. Çünkü sinema zamansal bir olaylar dizisini bir araya getirerek anlatıyı oluşturur ve böylelikle anlatı, sadece durumu değil eylemi de temsil etmiş olur. Sinemanın bu çok yönlü temsilsel özelliklerinin, aynı orandaki ideolojik yani yanılsama yaratan yanlarının belirtileri olarak görülebilir.

Filmsel temsillerin çalışma sistematığının doğru bir şekilde çözümlenebilmesi için sinemadaki biçim kadar biçimle ortaya çıkarılan anlamların/temsillerin bağlı olduğu toplumsal gerçekliğe de bakmak gerekmektedir. Anlam ancak bağlamıyla birlikte var olur ve bir göstergenin/anlamın bağlamı olarak toplumsal yapının görmezden gelinmesi, anlamdan çok anlamsızlığı doğurabilir. Nasıl sorusunun tamamen biçimsel olmadığını, anlamlandırma pratiklerinin toplumsal pratikler olması ve sahip oldukları anlamın zamana ve yere göre değişmesinden hareketle sinemanın bir anlam birimi olarak izleyici ile mübadeleye girmesiyle ortaya çıkan değer onun toplumsal işlevinden geldiğini ifade eden Nichols, bunun görülmeyle genellikle filmi/metni karakterize eden işaret sistemlerine, kodlara ve bunların karşılıklı ilişkilerine yani biçimsel yanına bağlandığını, bu durumun ise normatif bir idealizme yol açma tehlikesinin bulunduğunu ve nihayetinde sinema gibi anlam yaratan temsil sistemlerinin daha geniş bir bağlamı ele alarak değerlendirmek gerektiğine yönelik çağrıda bulunur (1981: 6). Anlatı, dekor, senaryo gibi filmsel öğelerle birlikte yapımcı, halk, rejim gibi film dışı unsurların da çözümlenmesi gerektiğini ve bu şekilde sadece filmin değil, temsil ettiği gerçekliğin de anlaşılabilirliğini dile getiren Ferro, filmdeki göstergelerin ideoloji ile olan denklik ve uyumsuzluklarının belirlenmesinin görünen yoluyla görünmeyenin ortaya çıkarılmasına yol açacağını ifade eder (2017: 32).

İktidarın bütün sansür ve baskılarına karşın sinemada sadece egemen ideolojinin temsil edildiğini söylemenin büyük bir yanlış olacağı bilinmelidir. Her alanda olduğu gibi özellikle kitle iletişim araçlarında da ideolojiler arası çekişme ve çatışmanın süreklilik arz ettiği ve bu ideolojik savaşın temsiller ile yürütüldüğünü ileri sürebiliriz. Kellner, çağdaş Hollywood sinemasında temsillerin mücadelesi aracılığıyla mevcut toplumsal mücadelelerin yeniden üretildiğini ileri sürer (2013: 13). Bu mücadelenin sadece Hollywood sinemasına has bir durum olmadığını, bütün ülke sinemalarında benzer bir karşıtlığın varlık bulduğunu söylemeliyiz. Sinemanın politik mücadelelerin yürütüldüğü bir kültürel temsil arenası oluşturduğunu söyleyen Ryan ve Kellner, filmlerdeki temsil

biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını ve hatta ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığını, bu anlamda egemen gücün çıkarı doğrultusunda da, kapitalist hükümetin sorgulanmasını sağlayacak içerikte de filmlerin çekildiğini belirterek, Amerikan toplumunda hükümet ve aile benzeri kurumlara yaklaşımlardaki değişimlerde sinemanın da payı olduğunu eklerler (2010: 37-38). Sinemada birbirine karşı mücadele yürüten bu ideolojilerin/temsillerin biçimlerinde de farklılık olduğunu yine Ryan ve Kellner öne sürer. Metaforik ve metonomik olmak üzere iki tür temsil biçimi olduğundan bahseden Ryan ve Kellner, metaforik temsili; hiyerarşik, idealize edici, statükocu ve egemen ideolojinin belirleyiciliğinde hareket eden bir temsil biçimi olarak belirlerlerken, metonomik temsili ise maddesel bağlantıları yok sayarak idealize eden metaforik yaklaşımın tersine, maddeselleştirici bir yanının olduğunu, toplumsal gerçekliği maddi ilişkileri ve bağlantıları çerçevesinde temsil ettiğini savunurlar. Kartal üzerinden verdikleri örnekte; metaforik temsilin kartalı idealize ederek özgürlük kavramını temsil eden bir imge şeklinde yansıttığını, metonomik temsil biçiminin ise özgürlük kavramında bulunan savları kendi maddi gerçekliğine oturtarak bir anlamlandırma sürecine dahil ettiklerini anlattıktan sonra, Hollywood sineması gibi anaakım filmlerde metaforik temsilin metonomiye yeğlendiğini ve buna, toplumsal gerçekliğin örtülmesi için çaba sarf eden egemen ideolojinin sebep olduğunu eklerler (2010: 40-42).

Thompson, filmlerin toplumsal ilişkileri tasvir ederken genellikle güç ilişkilerini koruyacak şekilde sonuçlanan anlatılar olarak kurgulandığını ileri sürer (2020: 79). Popüler anaakım filmlerin genellikle döneminin sosyo-politik dinamikleriyle ilgili ipuçları taşıdığını ifade eden Kellner ise anaakım dışı filmlerde anaakım sinemada kabul görmeyen unsurlarla birlikte bazen ideolojik sorunların dile getirildiğini belirtir (2013: 20). Thompson'ın güç ilişkilerine dair söylediklerinin özellikle öteki kimlik temsillerinde kendisini gösterdiği ve ötekilerin merkezi kimliğin gücünü bir kez daha kabullendiği temsillerin filmlerde tekrarlandığı söylenebilir. Kellner'ın belirtmiş olduğu anaakım sinemada kabul görmeyen unsurların başında öteki kimliklerin geldiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

2.3.7. Sinemada “öteki” kimliklerin temsili

Sinemanın bir kimliği temsil etmesini, “temsilin temsili” şeklinde tanımladığımızda yanlış bir şey söylemiş olmayız. Önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi kimlik, bir temsil sistemi şeklinde varlık gösterir. Fakat kimliğin, temsil ettiği

değerlerin temsilcisi olmayı sürdürmek, yani kendi varlığını sürekli bir şekilde yeniden üretmek gibi bir zorunluluğu vardır. Bu devamlılığı sağlayabileceği mecralardan birinin sinema olduğunu ifade edebiliriz. Nichols, sinemadaki imgelerin, toplumsal temsilin ve ideolojinin işaretleri ya da taşıyıcıları olduğunu, bir temsil kurumu olarak sinemanın egemen sınıfın gereksinimleriyle ilişkili bir şekilde ideolojik bir boyut taşıdığını fakat bu iletişim ve değiş tokuş süreçleri içinde kendimizi temsil edip, tanıdığımızı iddia eder (1981: 3). Kimliğin temsilin içinde oluştuğunu savunan Hall, sinemanın da var olanı yansıtan bir ayna değil de izleyicilerini yeni özne türleri olarak oluşturan bir temsil biçimi olması nedeniyle, kimlik oluşturma araçlarından biri olduğuna dikkat çekmiş olur (1998a: 191). Morley ve Robins'e göre de kimlik, iletişim biçimleri ve akışıyla yakın ilişki içerisindedir ve sinema kimliklerin oluşmasında veya inşasında büyük bir rol oynamaktadır (2011: 129, 131). Sinemanın kimlik oluşturma yetisine sahip olmasında bazı özelliklerinin etkisi daha ön plandadır. Özdeşleşme bunların başında gelir. Bir önceki bölümde bahsedilen özdeşleşmenin başarılı bir şekilde hayata geçebilmesi için sinemadaki özdeşleşilecek karakterlerin toplumsal bir karşılığının olması gerekir. Sinemanın bu soruna “yıldız” oyuncu olgusuyla çözüm bulduğunu dillendirebiliriz. Meslek, cinsellik, etnisite, cinsel kimlik gibi bireyin toplumdaki yerini belirleyen sosyal kategorilerin başlıca tanımlayıcılarından birinin sinema yıldızları olduğunu savunan Dyer, yıldız olgusuna yapılan ideolojik yatırımın çoğunun, yıldızların tipik ve yaygın bireyler, niteliklerinin ise doğal olduğunun düşünülmesi için yapıldığını, böylelikle teknolojik olarak ileri ve estetik açıdan gelişmiş medyanın da desteğiyle yıldızların, insanların yerleştirildiği ve hayatlarını anlamlandırmak zorunda kaldıkları -sınıf, cinsiyet, etnisite, din, cinsel yönelim gibi- sosyal kategorilerin somutlaşmış haline büründüklerini ileri sürer (2004: 7, 16). Yani sinemadaki yıldızlar bir yandan toplumsal kategorileri ve kimlikleri belirlerken aynı zamanda o kimliklerin temsilcisi olurlar. Yıldız olgusunda da karşımıza çıkan, toplumu etkileme ve toplumsal yapıdan etkilenme diyalektiği, sinemanın temel niteliklerinden biridir. Filmlerle toplumsal yapı arasında söylemsel şifrelemeye dayalı doğrudan bir ilişki olduğunu öne süren Ryan ve Kellner, sinemadaki temsillerle toplumsal hayatı belirleyen temsiller arasındaki bağlantının açığa çıkarılmasının öneminden bahsederler ve filmlerin toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktardıklarını vurgularlar (2010: 34, 35). Sinemanın toplumu yansıtmasının yanı sıra, -ideolojinin yön verdiği- toplumsal yapı tarafından belirlenmesinin, sinemanın tanımlanma biçimlerine de etki ettiğini ifade edebiliriz.

Günümüz modern toplumunu temsil eden en önemli kolektif kimliklerden birinin ulusal kimlik olduğundan ve sinemanın da büyük oranda bu ulusal konumlanışlara göre tanımlandığından bahsedilebilir. Sinemanın bir kolektif kimliğin (ulusun) sınırlarıyla çerçeveleniyor oluşu, ulusal sinema olarak kendisini var etmesine neden olur. Bu var olma sürecinde sinemanın -birebir- kimliğin kendisini oluşturma temel stratejisiyle hareket ettiğini, yani ne olmadığı üzerinden kendisini tanımlamaya çalıştığını dile getirebiliriz. Higson, ulusal bir sinemayı tanımlamanın yollarından biri olarak farklılık yoluyla anlam ve kimlik üretimi ilkesine dayandığını, bir ulusal sinemanın kimliğini, diğer ulusal sinemalarla ilişkisi ve onlardan farklılaşması yoluyla oluşturulduğunu; örneğin İngiliz sinemasının, ne olmadığı üzerinden kendi varlığını bulduğunu savunur (1989: 38). Kısacası temsil olarak kimlik, varlığını, ancak yaratacağı ve toplumsal tabanına yedirebileceği ideolojilerle ve bu ideolojileri yayacak olan kitle iletişim araçlarıyla sağlayabilir. Ulusal kimlikler ve sinema açısından bu işleyişi düşündüğümüzde ise ulusal kimliğin varlığını korumayı, geliştirdiği milliyetçilik ideolojisini sinema vasıtasıyla hitap ettiği tabanına ulaştırarak başarır. Aynı zamanda milliyetçi ideoloji, kitle iletişim araçlarını -Fransız sineması, Türk televizyonu gibi- ulusal isimlerle tanımlayarak da savunduğu kimliğin ve dolayısıyla kendisinin güçlenmesine vesile olur. Sinemanın ulusal kimlik inşasında önemli bir yere sahip olduğunu söyleyen Higson, örneğin İngiliz sinemasının halihazırda ulaşılmış ve tüm İngilizler tarafından paylaşılan bir ulusal kimliği temsil ediyor/inşa etmeye çalışıyor görüldüğünü fakat bu durumda her zaman, bir içirme ve dışlama mekanizmasının devrede olduğunu, bir kültürel yapı merkezleştirilirken, zorunlu olarak diğerinin marjinalleştirildiğini, belirli bir sosyal grubun çıkarlarının kolektif veya ulusal çıkar olarak temsil edildiği bir sürecin işletildiğine ışık tutar ve dolayısıyla ulusal sinemanın beyanlarının kısmen “iç kültürel sömürgecilik”in bir biçimi haline geldiğini, farklılık ve çelişkiyi kontrol altına alan hegemonik sürecin bir parçası olduğunun altını çizerek (1989: 44). Ulusal bir kimliğin oluşturulması için geliştirilen pratiklerin aynısının ulusal sinemada temsiller aracılığıyla uygulandığını görüyoruz. Özellikle milliyetçi ideolojilerde ülke içindeki ötekileştirilen kimliklerin yok sayılması veya onlardan olumsuz bir imaj ile bahsedilmesinin ulusal sinemadaki karşılığının büyük oranda ötekinin temsil edilmemesi veya belirli negatif özellikler ile stereotipleştirilmesi olduğunu ileri sürebiliriz. Kellner, filmleri belli bir bağlama oturarak okumanın toplumsal sorunlar ve çatışmalar hakkında bilgilenmemizi ve egemen ideoloji ile muhalif

güçler hakkında değerlendirmelerde bulunmamızı sağladığını iddia eder (2013: 35-36). Temsilin birçok disiplinde kullanıldığını ve çoğunda gömülü anlamları ortaya çıkarmanın bir yolu olarak incelendiğine dikkat çeken Webb ise sinema üzerinden verdiği örnekte bir filmde temsil edilenin nasıl temsil edildiğinin hem film yapımcısının temsil edilene karşı tutumunu hem de genel olarak temsil edilenin toplumca nasıl görüldüğü, anlaşıldığı veya bilindiğini gösterdiğini belirtir (2009: 1). Sinemada ötekilerin nasıl temsil edildiklerinin de hem film yapımcısının/yönetmeninin hem de toplumun onları nasıl gördüklerini göstermesi açısından önemli olduğu söylenebilir.

Wood, burjuva ideolojisinin ötekilikle, ya reddederek ve mümkünse ortadan kaldırarak ya da güvenli hale getirerek ve mümkün olduğu kadar kendi kopyasına dönüştürüp asimile ederek ilişkilendiğini, sinemada da benzer bir ilişkilendirme biçiminin ötekinin temsilleriyle sürdürüldüğünü belirtir. Sinemada öteki figürüne ve karakteristik olarak nasıl ele alındığına dair -öteki insanlar, kadın, proletarya, öteki kültürler, etnik gruplar, alternatif ideolojiler/politik sistemler, cinsel normlardan sapmalar (özellikle biseksüellik ve eşcinsellik) ve çocuklar olmak üzere- sekiz ayrı başlık belirleyen Wood'a göre sinemadaki bütün türlere ötekiliğin temsili noktasında bu çerçeveden yaklaşılabılır ve en belirgin ötekilik temsili korku filmlerindeki canavar figüründe kendisini göstermektedir (2002: 27-28). Anaakım sinemada ötekinin temsil edilme stratejileri olarak birkaç yaklaşım sıralanabilir; ilk olarak ötekinin tamamen yok sayılması, yani temsil edilmemesinin yeğlendiği, yok sayılmadığı oranda hakim kimliğin bir parçası şeklinde asimile edilerek temsil edilmesi taktiğinin kullanıldığını, bazen de hakim kimliğin çıkarları doğrultusunda öteki kimliğin gerçekliğinden uzak, ideolojik çarpıtmalara uğratılmış ve aşağılanmalarına veya şeytanlaştırılmalarına olanak tanıyacak ırkçı temsil biçimlerinin geliştirildiği belirtilebilir. Popüler kültürün, Batı toplumlarındaki siyahların ırkçı temsillerini iletme konusunda uzun bir geçmişe sahip olduğunu, gerçekliği çarpıtma, şekillendirme ve yaratma gücü sayesinde genellikle gerçeklik ile kurgu arasındaki çizgileri bulanıklaştırdığını ve bu durumun günlük hayatın her alanına nüfuz ettiğini iddia eden Dirks ve Mueller, özellikle çağdaş medya kültürünün, ırkçılığa dayalı güç ilişkilerinin yeniden üretimi için bir biçim sağladığını söyler (2007: 116). Öteki temsillerinin toplumsal refleksleri yönlendirme gücünü Hughey detaylandırır. ABD'de toplumsal yapının ırka göre dağılım sergilemesi ve özellikle de beyazların diğer etnik gruplardan ayrı yaşaması -beyazların %86'sının siyah nüfusun %1'den az olduğu bir toplulukta varlığını sürdürmesi- nedeniyle ötekilerle etkileşim kurabilecekleri bir

ortam veya zaman bulamadıklarını öne süren Hughey, bu durumun öteki kimliklere ilişkin filmlerin insanlara -daha çok beyazlara- gerçek hayatta sahip olamayacakları deneyimlerin yerine geçen anlatılar sunduğunu, geçmiş ırk ilişkileri ile ilgili filmlerin, çoğu insanın hafızasını çerçevelediğini, kısacası sinemanın boş zamanlarımızı, sohbetlerimizi ve birbirimize ve kendimize ilişkin algılarımızı oluşturması nedeniyle sinemadaki ırksal anlatıların insanların yaşamlarını etkilediğinin altını çizerek (2009: 547).

Anaakım sinema, yalnızca ideolojinin belirlediği içerikle değil, -yine ideolojinin yön verdiği- teknik alt yapının sağladığı biçim ile de ötekilerin yok sayılmasına veya olumsuz olarak temsil edilmesine neden olur. Fotoğrafa dayalı medyada sanatsal bir teknik olarak perspektifin burjuvaziye ve erkeklere ayrıcalık tanıyan bireyci bir ideolojiye sahip olduğunu ileri süren Dyer, sinemada kullanılan ışığın ise beyaz insanlara göre şekillendiğini vurgular. Hollywood'un film aydınlatması olarak adlandırılabilir özel bir aydınlatma stili geliştirdiğini ve bu estetik ışık teknolojisinin beyaz insanı üstün ve ayrıcalıklı kılma eğilimine sahip olduğunu söyleyen Dyer, ışık teknolojisinin beyaz insanlar düşünülerek geliştirildiğini ve sinema aydınlatmasının beyazlığı varsayarak beyazı inşa ettiğini, beyaz olmayan insanların ise fotoğraflanması veya kayda alınmasının sorun olarak görüldüğü bu ayrımcı kullanımın günümüzde de devam ettiğinin altını çizerek. Irk bazında ayrımcılık yapan film aydınlatmasının belirli bir hiyerarşi de yarattığını savunan Dyer, beyaz olmayanların birey olarak görünmesinin önüne geçen ve beyazın önemli, beyaz olmayanın ise önemsiz olduğunu vurgulayacak bir film aydınlatma tekniğinin varlığını gözler önüne serer (2002: 83, 84, 89, 102). Çalışmalarında öteki kimliklerin -İrlandalılar, İtalyanlar, Araplar, Yahudiler, Siyahlar, Kızılderililer- Amerikan sinemasında nasıl temsil edildiklerine odaklanan Benshoff ve Griffin, bu kimliklerin nasıl temsil edildiklerini tartışmanın, yalnızca hikayeleri ve karakterleri analiz etmekten daha fazlasını gerektirdiğini, çeşitli sinemasal tekniklerin devreye girmesiyle anlatılan hikaye aynı olsa da çıkan anlamın farklılaşabileceğini bir Beyaz ile Kızılderili'yi anlatan filmde kullanılan sinema teknikleriyle -kamera açıları, ışık, kullanılan müzik- Beyaz'ın daha olumlu, Kızılderili'nin ise tehlikeli bir şekilde yansıtılabileceğini ifade eder. Bu tür teknik seçimlerin, izleyicilerin bu iki karaktere nasıl tepki vermesi gerektiğine açıkça müdahale ettiğini söyleyen Benshoff ve Griffin, filmin içeriği tarafsız görünse de film biçiminin bu tarafsızlığı dönüştürebileceğini ekler (2009: 5). Sinema temsillerinde neyin inşa edildiğinden çok nasıl inşa edildiğinin ön plana çıktığını dile getiren Burton da örneğin bir Doğulunun yakın çekimle perdeye yansıtılmasının dikkatin

ona yöneltilmesine neden olduğunu, böylelikle onun bir sorunla karşılaştığında sakinliğini koruduğunun gösterildiğini ve bu çekimle izleyiciye, Doğulunun bilge ama yine de yabancı, gizemli ama tehlikeli olduğunun gösterildiğini ifade eder (1995: 111-112). Egemen kimlik tarafından olumlu olarak algılanan bir filmsel ögenin öteki veya baskılanan kimlik için olumsuz hatta ihanet olarak nitelendirilebileceğini western filmlerindeki beyazlar için casusluk yapan Kızılderili örneği üzerinden veren Stam, Hollywood'un pozitif görüntülere yer verebileceğini fakat ırksal eşitlik veya isyan görüntülerini asla göstermeyeceğini, öteki kimliğe dair pozitif görüntüleri gösterirken de ötekinin farklarını ve toplumsal kişiliğini görmezden geldiğini dile getirir (2014: 284).

Öteki kimliğin sinemadaki temsilinde, toplumsal olarak o kimliklere dair oluşturulmuş imajlar -toplumsal bellekte zaten bulunan olumsuz algılar- kullanılarak oluşturulan stereotipler önemli bir yer tutar. Toplumsal önyargılardan beslendiği için stereotipin, yansıttığı toplumsal kimliğin gerçekliğiyle örtüşmediğini de vurgulamak gerekir. Miller, stereotip karakterlerin belirli bir grubun sahip olduğu gerçekliklerin fanteziye dayalı bir biçimde abartılarak ve çarpıtılarak oluşturulması nedeniyle o grubu temsil edemeyeceklerinin altını çizerek (2016: 100). Bir grup insanın sürekli sınırlandırılmış/darlaştırılmış belirli özelliklerle temsil edilmesi olarak tanımladığı ve olumsuz olarak nitelendirdiği stereotipin, -bazen insanlıktan çıkarılmış bir biçimde resmedilecek şekilde- ortak kültürel yapının dışında kalan ötekiler -siyahlar, Kızılderililer gibi etnik azınlıkların yanı sıra dini gruplar- için oluşturulduğunu ve sinemada yaratılan stereotiplerin seyircilerin bu gruplara karşı olumsuz izlenimler beslemesine yol açtığının belirlendiğini vurgulayan Seger, siyahların komik veya suç müsebbibi, Asyalı kadınların egzotik-erotik/erkeklerinin akılsız, Kızılderililerin kana susamış vahşiler ya da korkak kanun kaçakları, Hispaniklerin ise çete üyesi veya eşkıya olarak stereotipleştirildiğini açıklar (2015: 238-240). Alia ve Bull ise Amerikan yerlileri başta olmak üzere azınlıkların sinemadaki temsilinde iki çelişkili temanın yer aldığını; bir yandan onların romantikleştirilip tuhaf, keten etekli, çıplak göğüslü savaşçılar olarak tasvir edilirken, öte yandan kentsel suçlular olarak şeytanlaştırıldıklarını belirtirler (2005: 3). Öteki kimlikleri stereotipleştirmenin amacı, onların şeytanlaştırılması veya aşağılanmasıyken, ortaya çıkma nedenlerinden birinin de -tıpkı kimlik/öteki kimlik işleyişindeki rolü gibi- ötekilerle ilgili yeterli bilgiye sahip olunmaması olduğunu öne sürebiliriz. Stam, üçüncü dünyayı ele alan önemli sayıdaki Hollywood filminin -Meksika şapkası giyen Brezilyalılar gibi- birçok etnografik hataya imza attığını, bunun ise sömürgecilerin

ötekiler hakkındaki taraflı bilgi eksikliği ve cahilliklerinden kaynaklandığını öne sürer (2014: 284). Stereotip ile karakter tipi arasında ayrım olduğunu belirten Seger, bir filmdeki titrek bir baba veya palavracı bir asker tipinin stereotip olamayacağını çünkü - başka filmlerde bir baba veya askerin başka özellikleriyle gösterilmesiyle- tüm babaların titrek ve askerlerin palavracı olarak düşünülmesinin önüne geçilerek durumun dengeleneceğini fakat hep belirli özelliklerle belirli grupların özdeşleştirilmesi sonucu oluşan stereotiplerin, akla hep filmde gösterilen özellikleriyle geleceğini ifade eder (2015: 238-241). Seger'in baba veya askerin stereotip haline gelmemelerini başka filmlerde farklı özellikleriyle anlatılıyor olmasına bağlamasının yeterli bir açıklama olmadığını iddia edebiliriz. Sinemada bir stereotipin, ancak -toplumsal bir grup tarafından öteki olarak görülen- bir başka toplumsal grubun üyesinin temsiliyle ortaya çıkabileceği öne sürülebilir. Herhangi bir kolektif kimlik tarafından toplu bir şekilde ötekileştirilen “baba” veya “asker” şeklinde bir toplumsal kategori yoktur veya hiçbir kolektif kimliğin toplumsal belleğinde baba ve askere dair aynı olumsuz imajlar söz konusu değildir. Burada asker figürünün bir toplumsal grup için stereotipleşmesinin mümkün olabileceğinden bahsedilebilir fakat unutmamak gerekir ki bu, askerin karşıt toplumsal grubun kolluk gücü olarak gösterilmesiyle yani yine bir toplumsal kimliği temsil etmesiyle mümkündür. Kısacası stereotipin oluşma koşulunu, toplumsal bir ötekileştirmenin varlığı olarak belirleyebiliriz. Toplumsal gruplar ve insanların imajları açısından tartışıldığında temsil için önemli olanın sadece görünüş değil, o grup hakkındaki fikirlerin özü olduğunu belirten Burton, bunun kesinlikle stereotiplerin veya insanların görüntülerinin incelenmesinin önemini göz ardı etmek anlamına gelmediğini ancak bu tartışmaların ötesine geçilerek o tipler veya stereotipler aracılığıyla temsil edilen fikirlere ulaşılması gerektiğini vurgulayarak, bunu sinema üzerinden örneklendirir. Yirminci yüzyılın başından itibaren -Georg Pabst'ın 1920'lerdeki vampir filminde yer alan Lulu karakterine kadar geriye giden bir kadın tipi olarak- sinemada yer alan femme fatale'i incelerken, sadece koyu saç veya koyu renk giysiler gibi özellikleri belirlemenin yetersiz olacağını, geleneksel olay örgüsüne göre baştan çıkarıcı -özellikle de erkek kahramanı baştan çıkaran- karakteristik bir tavra sahip bir kadın tiplerinin, -metnin oluşturulduğu dönem bağlamında- kadınlar hakkındaki fikirlerin sinemadaki temsili olarak incelenmesinin önemini vurgular. Burton'a göre bu fikirler ideolojiktir ve temsiller ideolojiye öz verdiğinden filmin analizi ideolojiyi eylem halindeyken ortaya çıkarır.

Burton, femme fatale'in iktidar ve cinsiyet ile ilgili olduğunu, erkeğin kadının cinsel gücü tarafından etkisizleştirilmesi korkusunun yansıtıldığını bildirir (2005: 62-63).

Anaakım sinemada ötekiler, -niteliksel ve niceliksel olmak üzere iki yönlü- gerçeklikleriyle uyuşmayan temsil biçimiyle karşı karşıyadır. Niteliksel gerçeklik uyumsuzluğu kendisini stereotip olarak gösterirken, niceliksel gerçeklik uyumsuzluğunun ise nüfus oranlarının çok gerisinde perdeye yansıtılmaları olarak belirdiğini söyleyebiliriz. Hollywood filmlerindeki karakterlerin ezici çoğunluğunun beyaz olduğunu ve bu durumun gerçekliğe ters düştüğünü belirten Seger, ABD nüfusunun yüzde 20'sinden fazla bir dilimini oluşturan azınlıkların -siyah, Hispanik, Asyalı, Kızılderili- sinemada aynı oranda temsil edilmediklerinin altını çizerek (2015: 242). Birçok medya organından örneklerle azınlıkların yetersiz temsil edildiklerini ortaya koyan Croteau ve Hoynes ise sinema çalışanları arasında da azınlık oranının düşük olduğunu tespit ederler; 2007'den 2017'ye kadar çekilen en iyi 100 filmin yönetmenlerinin yalnızca yüzde 5,2'sinin siyah, yüzde 3,2'sinin ise Asyalı olduğunu, 2016 Hollywood Yazarları Raporu'na göre azınlıkların, film yazarlarının yalnızca yüzde 7'sini ve televizyon yazarlarının ise yüzde 13'ünü oluşturduğunu tespit ettiğini ortaya koyarlar (2019: 358).

Croteau ve Hoynes, ABD tarihinin büyük bir bölümünde, beyazlar tarafından üretilen diğer etnik gruplara ait resimlerin çoğunun açık bir şekilde ırkçı olduğunu, 1700'lerin sonlarında, her zaman saçma sapan şarkılar söyleyen ve sahnenin etrafında dans eden "komik zenci" klişesinin romanlarda ve oyunlarda ortaya çıktığını ve popüler kültürdeki bu tür görüntülerin daha sonraki kitle iletişim araçlarındaki ırkçı stereotiplerin habercisi olduğunu ifade ederler. 19. yüzyıl boyunca popüler kültürde iyice belirginleştiğini ve Yerli Amerikalıların da sahne performanslarında alay konusu olduklarını söyleyen Croteau ve Hoynes, köleliğin sonunun farklı ama eşit derecede ırkçı görüntüler getirdiğini, "mutlu köle"nin, "sadık hizmetkar" tarafından devralındığını, özgür siyah adamların ise romanlarda öfkeli, vahşi ve canavara benzer karakterler olarak görünmeye başladığını belirterek, Griffith'in Ku Klux Klan'ı yücelten *Birth of a Nation* (1915) filminin benzer klişedeki karakterlere yer vermesinin, yapımcıların yeni film ortamını da ırkçı görüntülerle dolduracaklarının bir göstergesi olduğunu vurgularlar. Erken dönem ABD filmlerinin rutin olarak beyaz üstünlüğünün ırkçı görüntülerini sunduğunu; *The Wooing and Wedding of a Coon* (1905) ve *The Nigger* (1915) gibi filmlerde siyahların şiddetle saldırıya uğradığını, *The Greaser's Revenge* (1914) gibi

filmlerin Meksikalıları haydutlar, tecavüzcüler ve katiller olarak tasvir ettiğini, *The Yellow Menace* (1916) filminde ise Asyalıların Amerikan değerlerine bir tehdit olarak resmedildiğini göstererek önceki dönem ırkçılığının sinemanın ilk dönemindeki karşılığını göstermiş olurlar (2019: 349). Sinema tarihine baktığımızda, ırkçı ideolojinin öteki kimlikleri en belirgin biçimde yok saydığı veya aşağıladığı dönemin 1930'lar - Almanya'sı- olduğunu görebiliriz. Naziler döneminde Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı olan Joseph Goebbels'in 1933 yılında sinemacılara Alman ulusunu üstün nitelikli bir şekilde gösteren filmler yapmalarını salık vermesinden birkaç hafta sonra çıkarılan yasayla -ülke değerlerine karşıt filmler çekmekle suçlanan- Yahudilerin sinema sektöründen dışlandıklarını söyleyen Teksoy, *İnancın Zaferi* (1933) ve *İradenin Zaferi* (1934)'nin Nazi döneminin ırkçı ideolojisini sinemaya taşıyan en önemli filmler olduğunu, her iki filmin yönetmeni Leni Riefensthal'ın 1936 Berlin Olimpiyatları'nı *Olympia* (1936) adıyla filmleştirdiğini ve siyah atlet Jesse Owens'in yüz metre koşusunda "ari ırkından" koşucuları geride bırakarak birinci olduğunu gösteren bölümün Nazi yöneticilerinin isteği üzerine filmde çıkarıldığını anlatır (2005: 243, 249). 1950'lerde ırksal meselelerle pozitif olarak ilgilenen birçok film çekilmiş olmasına karşın, ırksal sorunların işlenmediği filmlerde ırk temsili noktasında ayrımcı bir tutumun söz konusu olduğunu ifade eden Kolker, o dönemde çekilmiş çoğu filmde beyaz olmayanların ya filmlerde görünmediğini veya ancak hizmetçi olarak yer bulabildiklerini aktarır (2008: 138).

Benshoff ve Griffin, Hollywood öncesi Amerika'da Beyaz Protestan erkekler tarafından yapımı gerçekleştirilen kısa filmlerde Yahudilerin kambur, kanca burunlu ve açgözlü hilekârlar olarak yer aldığını, *Levitsky's Insurance Policy* (1903) ve *Cohen's Advertising Scheme* (1904) gibi filmlerde bulunan bu tür insanlık dışı tasvirlerin, Yahudilerin paragöz ve güvenilmez olduğu imajını çizdiğini dile getirirler. Bu duruma tepki olarak Yahudilerin, sadece kendi gettolarında gösterimi yapılan kendi anadillerinde, küçük bütçeli ve bağımsız filmler çekmeye başladıklarını, 1920'lerle birlikte ise Hollywood'u ele geçirerek çeşitli film yapım şirketleri -Universal, Paramount, MGM, Columbia, Warner Brothers- kurarak Amerikan sinemasında kendi imajlarının nasıl biçimlendirildiği konusunda diğer ırksal veya etnik azınlıklardan daha fazla söz sahibi olduklarını anlatan Benshoff ve Griffin, anaakım sinemaya Yahudilerin hakim olmasının kendi kimliklerini düzenli bir şekilde temsil etme hakkı buldukları anlamına gelmediğini, ülkedeki seyircilerin çoğunluğunun beyazlardan oluşması nedeniyle klasik Hollywood

filmlerinin, beyaz ana akım izleyicilere hitap etmek ve potansiyel Yahudi düşmanlarının gazabından kaçınmak için, Amerika'nın büyük ölçüde beyaz ve Hristiyan olduğu görüşünü vurguladıklarını belirtir. 1930'ların Hollywood filmlerinde açıkça Yahudi karakterlerin nadiren yer aldığını, Yahudi aktörlerin isimlerini “kulağa daha beyaz gelen” isimlerle değiştirmeye teşvik edildiğini vurgulayan Benshoff ve Griffin, bu çabaların, anti-Semitizm tehlikesine karşı bilinçli bir strateji olduğunu zira bazı Hristiyan grupların, Hollywood'daki Yahudilerin ülkenin ahlaki yapısını yok ettiğine dair defalarca iddiada bulunduklarını söyler. Sinema sektöründeki Yahudilerin bu korkusunun II. Dünya savaşı boyunca da devam ettiğini, savaştan sonra Holokost'un boyutunun öğrenilmesiyle Amerikan toplumundaki yumuşamaya rağmen bu konuyu işleyecek bir filmi çekmekten Yahudi patronların korktuğunu, Yahudi olmayan bir stüdyo başkanının (20th Century-Fox'tan Darryl Zanuck) Amerikan anti-Semitizmi hakkında ilk toplumsal sorun filmi olan *Gentleman's Agreement* (1947)'ı yapabildiğini ve en iyi film Oscar'ını kazandığını ifade eden Benshoff ve Griffin, aynı yıl, Yahudi aleyhtarı bir cinayet hakkında bir film olan *Crossfire* (1947)'in yayınlandığını fakat bu uğraşlar içerisinde yer alan birçok kişinin kısa sürede şüphe ve nefretin hedefi haline geldiğini, anti-semitizm ile komünizm karşıtlığının üst üste binerek sinema sektöründeki Yahudilerin komünist ajanlar olmakla suçlandıklarını dillendirirler. Bu dönemden sonra Yahudi karakterlerin sinemadan tamamen silinmediğini ancak 1950'ler boyunca güvenli bir tarihsel mesafeden ve ana akım Hristiyanlık çerçevesinde *The Ten Commandments* (1956) ve *Ben-Hur* (1959) gibi İncil destanlarında Yahudileri ezilen azınlıklar olarak temsil etme durumunun söz konusu olduğunun altını çizerler. Çağdaş Yahudi Amerikan karakterlerin 1960'larda Amerikan filmlerine geri döndüğünü ve eski dönemin aksine isimlerini değiştirme gereği duymadan yıldız oyuncu statüsünü elde edebildiklerini dillendiren Benshoff ve Griffin, her ne kadar bu tür gelişmeler, Yahudi Amerikalıların beyaz olarak kabul edildiği izlenimini yaratsa da, anti-Semitizmin ırkçı ve köktendinci gruplar içinde canlı tutulmaya devam edildiğini, hatta *The Passion of the Christ* (2004)'in vizyona girmesiyle -filmde İsa'yı öldüren Yahudi faillerin daha çarpık ve grotesk figürler olarak sunulması nedeniyle- “şeytan Yahudi” klişesinin canlı bir şekilde devam ediyor olduğunu gösterdiğini ve ötekiye yönelik korku ve/ya nefretin birçok Amerikalının hayatında gücünü devam ettirdiğini ileri sürmektedirler (2009: 65-69).

“Sinemada öteki kimliklerin temsilleri” dendiğinde akla ilk gelen toplumsal grubun siyahlar olduğu iddia edilebilir. Bunda, kölelik döneminden beri süren ve

güncelliğini de hala koruyan ırkçılığın en ağır biçiminin siyahlara uygulanmış olmasının yanı sıra, Hollywood gibi dünyadaki anaakım filmlerin merkezi olan ve tüm dünyayı etkisi altına alan bir sinemada sürekli bu ayrımcılığa maruz kalmalarının payının olduğunu da ifade edebiliriz. Bu gerçekliğin kaçınılmaz sonucu olarak sinema araştırmalarında da en çok incelenen ötekileştirilmiş toplum siyahlar olmuştur. Sinema çalışmalarının çoğunun Amerika'daki siyahların sinemadaki temsilleri üzerine olduğunu belirten Stam, Hollywood tarihinin büyük bir bölümünde siyahlar ile Kızılderililerin kendilerini temsil etmelerinin neredeyse imkânsız olduğunu belirtir (2014: 281). Bogle, sinema öncesi dönemden kalan -Mummy, Tom Amca gibi- siyah stereotiplerin, Griffith ile birlikte ABD sinemasına dahil edildiğini ve uzun bir süre bu stereotiplerin sinemada kullanıldığını söyler (2003: 3-5). Siyahların sinemadaki temsiline değinen Fanon, *Kanlı Aşk* (*Duel in the Sun*, 1946)'tan *Merhametsiz Dünya* (*Senza Pieta*, 1948)'ya kadar birçok filmde bozuk dille konuşan “iyi” zenci stereotiplerinin yaratıldığını, böylece siyahın sorumlusu olmadığı bir öze, görünüşe bağlanarak, hapsedilerek, yapıştırılarak kurban edildiğini anlatır (2020: 31). Amerikan filmlerindeki siyahların tarihine odaklanan Bogle, Stepin Fetchit'ten Louise Beavers'a, Sidney Poitier'dan Jim Brown ve Whoopi Goldberg'e kadar pek çok siyah aktörün stereotipleri canlandırıldığını fakat siyah sinema tarihinin özünü oluşturanın bu stereotip rollerin değil, siyah aktörlerin stereotipler aracılığıyla sinemaya kazandırdıkları gösterişli ve nitelikli oyunculuklar olduğunu ileri sürer (2003: xxi). Croteau ve Hoynes, 1920'lerde ve 1930'ların başlarındaki Hollywood filmlerinde siyahların büyük ölçüde yer almadığını, aldıklarında ise şovmen ve hizmetçi olarak iki role indirgendiklerini, İkinci Dünya Savaşından sonra ekranda daha fazla Afro-Amerikalı görünmeye başlasa da yine sınırlı sayıda rol verildiğini belirtir. O zamandan beri kademeli şekilde filmlerde daha fazla ırk çeşitliliğine doğru eğilim olduğunu ve son yıllardaki siyah rollerin, ABD'deki siyah nüfusla kabaca orantılı hale geldiğini bildiren Croteau ve Hoynes, 2016'da siyahların ABD nüfusunun yüzde 13,3'ünü oluştururken, 2016'nın gişede en çok hasılat yapan 100 ABD filminde Afro-Amerikalı aktörlerin konuşma veya adlandırılmış rollerin neredeyse aynı yüzdesini (%13,6) oluşturduğunu örnek olarak verirler. Buna karşın Latin toplulukların önemli ölçüde yetersiz temsil edildiğini ve nüfusun yüzde 17,8'ini oluşturmalarına rağmen 2016 filmlerinde rollerin sadece yüzde 3,4'ünü elinde tuttuklarını, azınlık ırksal/etnik grupların nüfusun yüzde 38,7'sini ancak rollerin yalnızca yüzde 29,2'sini oluşturduğunun altını çizerek (2019: 342). Croteau ve Hoynes'e göre film endüstrisi İkinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda

olgunlaştıkça ve büyüdükçe, daha az kaba biçimlerde de olsa klişeleşmiş ırkçı görüntüleri kullanmaya devam etmiş, Yerli Amerikalıların klişe tasvirleri, popüler Batı film türünü doldurmuştur. Modern medyanın ırksal azınlık tasvirlerinin bu uzun ırkçı temsil mirasından kaynaklandığını belirten Croteau ve Hoynes, İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana ve özellikle 1960'lardan beri eğilimin her türden medyada daha fazla kapsayıcı olma yönünde evrildiğini, ırk eşitliği için verilen sivil haklar mücadelesinin Hollywood'u etkilediğini belirtir ve 1964'te Sidney Poitier'in En İyi Erkek Oyuncu Akademi Ödülü'nü kazanan ilk siyah aktör olduğunu eklerler (2019: 350). Cortue ve Hoynes'in siyahlar açısından daha kapsayıcı olunduğuna dair tespitlerine şerh koyarcasına 1990'lar ve sonrası dönemdeki siyah temsillerine odaklanan Hughey, "sihirli Zenci" filmlerinin ideolojik zeminini geliştirdiği "sinetetik ırkçılık" kavramıyla ırkçılığın sinemada devam ettiğini oldukça başarılı bir şekilde ortaya çıkarır. ABD'nin ırksal olarak aşırı derecede kutuplaşmış olduğu bir dönemde -1990'larla birlikte- Hollywood sinemasında -sihre dayalı güçleri bulunan siyah karakterlerin olumlu niteliklerle sunulduğu- "sihirli Zenci" temalı filmlerin ortaya çıktığını belirten Hughey, bu filmlerde siyah karakterin güçlü bir şekilde temsil edilmesine ancak beyaz karaktere hizmet etmesi halinde müsaade edildiğini vurgular. *Ghost* (1990) filmi ile başlayıp 1990'lar ve 2000'li yıllarda devam eden "sihirli Zenci" filmlerinde -*City of Angels* (1998), *Blade* (1998, 2002, 2004), *The Matrix* (1999, 2003) *The Green Mile* (1999), *Pirates of the Caribbean* (2006, 2007), *Evan Almighty* (2007) gibi- siyah aktörlerin genellikle melekler, ruhlar, tanrılar ve diğer vücut bulmuş doğaüstü güçler olarak rol almasının siyah-beyaz uzlaşmasını veya eşitliğini yaratıyor gibi görünse de aslında beyaz üstünlüğünü daha sembolik ve ince bir şekilde savunan yeni ırkçılık ideolojisinin filmlere etkisiyle siyahların aşağılanmaya devam edildiğini söyleyen Hughey, yeni ırkçılık ideolojisinin sinemadaki karşılığı olarak "sinetetik ırkçılık" kavramını geliştirdiğini, bu kavramın ayırt edici özelliğinin ırkçı temsillerin -beyaz olmayanların temsilindeki sayısal artış, ırklar arası işbirliği, marjinalize edilmiş ötekinin güçlü gösterilmesi gibi- çeşitli sinemasal retorikler tarafından gizlenerek ortaya konması olduğunu dile getirir. "Sinetetik ırkçılığa" ait bahsi geçen sinemasal temsil stratejilerinin siyahların lehine bir görünüm sunsa da beyazların üstünlüğünü korumayı sürdürdüğünü, örneğin filmlerin çoğunda "sihirli zenci" karakterin, sosyo-ekonomik olarak aşırı alt bir tabakadan gelmesine rağmen, doğaüstü gücünü kendisini kurtarmak yerine, beyaz adamın sorunlarını çözmek için kullandığını ve bu tutumu, entelektüel seviyesinin geriliği, eğitimsizliği ve kendi doğalarından gelen

köleliğe yatkınlıklarıyla açıklanabilecek bir anlatımla filmlerde yer aldığını dile getiren Hughey, özellikle *Matrix* serisi üzerinden verdiği örneklerle “sihirli zenci”nin yanına giden beyaz baş karakterin, beyazlara ait parlak ve temiz şehir manzaralarından, o manzaralara tezat bir şekilde basit, köhne, aydınlık olmayan bölgelere geçtiğini, yine *The Green Mile*’da doğaüstü güce sahip siyah tutsağın, kendi canı pahasına beyazlara yardım etmeyi tercih etmesi ve esaretten kurtulmayı reddetmesinin zekasının geriliğiyle ilişkili bir biçimde gösterildiğinin altını çizer. Ayrıca “sinetetik ırkçılığın” yer aldığı “sihirli zenci” temalı filmlerde siyah karakterin beyazların hayatına aniden girip beyazlara hizmetini yerine getirdikten sonra yine aniden ortadan kaybolmasıyla siyahların beyaz dünyaya ait olmadığı mesajının verildiğini ekler (2009: 548, 550, 551, 553, 556-559). Siyahın kendi gerçekliğiyle varlık bulamayıp, metafizik bir stereotip ile temsil edilmesinin, egemen ideolojinin siyahın gerçekliğini kabul etmemesinin diğer bir yolu olarak görülebilir. 1980 ve 1990’ların bazı siyah oyuncuların büyük başarısına tanıklık ettiğini ve 2001’de En İyi Kadın Oyuncu ve Erkek Oyuncu Akademi Ödülleri’nin -Halle Berry ve Denzel Washington gibi- iki Afro-Amerikalıya verilmesiyle bir dönüm noktasına ulaşıldığını dile getiren Croteau ve Hoynes, yine de 2016’da en iyi başrol ve yardımcı oyuncular kategorisinde Oscar’a aday gösterilen 20 aktörün tamamının beyaz olması nedeniyle gerçekleştirilen #OscarsSoWhite protestosu ve boykotunun, konuya dikkat çektiğini ve endüstriyi çeşitlendirme çağrılarını yaptığını, hemen takip eden iki yıl içinde ise adayların çok daha çeşitli olduğunun altını çizerler (2019: 351). Muhafazakârlığın Amerika’da yükselişe geçmesiyle siyah radikal duruşların sinemada kaybolması arasında bir paralellik olduğunu öne süren Ryan ve Kellner, başta siyahlar olmak üzere diğer bütün azınlıkların sinemada çok az temsil edilmesi veya hiç temsil edilmemesini, eğlence sektörünün de iktidar sahiplerini tercih ettiğinin göstergesi olduğunu dile getirirler (2010: 205).

Stam, eleştirmenlerin Amerikan yerlilerinin sinemada, “kana susamış canavarlar” ve “onurlu vahşiler” olarak iki şekilde temsil edilmelerini tartıştıklarını söyler (2014: 281). Hollywood’un western türü filmlerinde öteki olarak Kızılderililerin yerleştirildiği çok basit bir temsil siteminin olduğundan bahseden Kolker, yerli Amerikalıların gerçekte kim olduklarına ve oraya sonradan yerleşen beyazların onlara neler yaptığına dair geniş bir literatür olmasına karşın, 1960’ların sonlarına kadar Kızılderililerin vahşi doğanın ete kemiğe bürünmüş hali olarak, esasında yok edilmek için var olan ve Batılılar için ortadan kaldırılması gerekli ve kendileri için tehlike arz eden, gelişime karşı “insanimsılar”

şeklindeki klişeyle filmlerde temsil edildiklerini ifade eder (2016: 236). Stam, Amerika'daki diğer bir azınlık grup olan Latinlerin ise sinemada haydut, devrimci, boğa güreşçisi gibi Latin erkek stereotipi üzerinden erkek şiddeti temelli temsil edildiğinden bahseder (2014: 282).

Hollywood'un -Arap Amerikalıların varlığını neredeyse görmezden gelirken- Orta Doğu Araplarının görüntülerini çok daha düzenli bir şekilde resmettiğini belirten Benshoff ve Griffin, klasik Hollywood sinemasında, Orta Doğulu Araplar bazen bölgedeki Avrupa sömürgeciliğinin tarihini yansıtan filmlerde -*Beau Geste* (1926 ve 1939) ve *The Four Feathers* (1915, 1929, 1939), beyaz askerlerin kalelerini kuşatan tuhaf ve ürkütücü varlıklar şeklinde gösterilirken, diğer filmlerde, beyaz baş karakterleri baştan çıkaran ya da şehvetlerine hizmet eden -oryantalist arzuya paralel bir biçimde- cinselleştirilmiş figürler olarak temsil edildiklerini öne sürerler. İffetli bir İngiliz varisini zorla ve şehvetle kaçıran Şeyh Ahmed karakterinin yer aldığı *The Sheik* (1921) ve Lawrence'ın Arap kültürüne olan hayranlığının hem eşcinsel hem de sadomazoşist arzularla bağlantılı olduğuna dair ince göstergelerin bulunduğu *Lawrence of Arabia* (1962) gibi filmlerin bu türden yaklaşımların önde gelen örneklerinden olduğunu vurgulayan Benshoff ve Griffin, Hollywood filmlerinde, cinselleştirilmiş Arapların en yaygın imgesinin dansöz ya da harem kızı olduğunu; Hollywood hareminin, cinsel her şeyin mümkün olduğu egzotik bir Arap gecesi fantezisi olarak sunulduğunu, bu doğrultudaki filmlerin, *A Prisoner in the Harem* (1913)'den müzikal komedi *The Road to Morocco* (1942)'ya *Harum Scarum* (1966)'dan klasik Hollywood korku filmi *The Mummy* (1932) ve sayısız devam filminde Arap kadınların koyu tenli ve şehvetli nesnelere indirgendiğini, gizemli ve dizginsiz bir cinsellik alanı olarak Arap kültürünün temsilinin sürdürüldüğünü de eklerler. 1970'lerden itibaren gelişen siyasi olayların - Filistinli örgütler başta olmak üzere Arap veya Müslüman davaları için hareket eden radikal yapıların çeşitli şiddet içeren eylemleri- *Rollercoaster* (1977), *The Delta Force* (1986), *Executive Decision* (1996) gibi birçok aksiyon filminde "Müslüman terörist" stereotipinin rahatça kullanılmasının önünü açtığının altını çizen Benshoff ve Griffin, 11 Eylül 2001 tarihindeki saldırıların insanların "Müslüman terörist" stereotipinin "doğruluğuna" inanmasına kapı araladığını, *Haters* (2005), *Crash* (2004), *American Dreamz* (2006) gibi Arap Amerikalıları bahsi geçen stereotipten kurtarmaya çalışan kimi filmler çekilse de, Arap terörist imajının Amerikan filmlerinde ve televizyon programlarında yaygın olarak kullanılmaya devam edildiğini vurgularlar (2009: 70-73).

Anaakım medyanın stereotiplere karşı daha duyarlı hale gelse de, tartışmalı ırksal ve etnik imajlar ortaya çıkarmaya devam ettiğini, son yıllarda -hatta 2001 yılındaki 9/11 saldırılarından önce bile- Arapların klişelerinin ön plana çıktığını belirten Croteau ve Hoynes de New York City’deki Arap terörü salgınına anlatan 1998 tarihli bir film olan *The Siege* ve Yemen’deki ABD büyükelçiliği dışındaki göstericilerin öldürülmesiyle ilgili 2000 tarihli bir film olan *Rules of Engagement* filmlerinin, Arap-Amerikalı grupların protestolarına yol açtığını, Amerikan-İslam İlişkileri Konseyi’nin, her iki filmin de şiddet yanlısı, fanatik Arap klişelerini sürdürdüğüne inandığını açıkladıklarını vurgularlar (2019: 351). Otuz beş yıldan fazla bir süredir Hollywood filmlerinde Arapların görüntülerini inceleyen Jack Shaheen, Araplara dair film klişelerinin daha da kötüleştiğini iddia ederek, günümüz Araplarının çok daha gösterişli, vahşi ve kavgacı, çok daha zengin, acımasız ve şehvetli, uygar dünyanın düşmanı, gezegendeki insanları tehdit eden fanatik şeytanlar, masum sivilleri öldüren İslami radikaller ve sakallı, pasaklı “teröristler” olarak tasvir edildiklerini ortaya çıkarmıştır (aktaran Croteau ve Hoynes, 2019: 351).

Tüm dünyada ırkçı ideolojilerin varlığını koruduğu ve hatta yer yer gücünü arttırdığı bir atmosferde, sinemadaki ırkçılığın da -özellikle anaakım sinemada- kendisine yer bulduğundan bahsedilebilir. Sinemanın ilk yılları ve sonrasındaki dönem kadar belirgin ırkçı temsiller olmasa da daha inceltilmiş ve belki de daha tehlikeli temsil biçimlerinin onun yerini aldığını ileri sürebiliriz. Kısacası sinemada ötekiye ait temsiller büyük bir sorun olmayı sürdürmektedir. Stam, anaakım sinemadaki temsilsel eşitliğin sağlanması adına azınlıkların haklı olarak pastadan kendilerine düşen payı istediklerinin altını çizer (2014: 283). Bütün bu ırkçı tutumlara karşı azınlık ve ötekileştirilmiş toplulukların sinemanın içinden ve dışından yoğun bir mücadele yürüttükleri, zaman zaman da sinemadaki ırkçılığa karşı zafer kazandıkları söylenebilir. Bütün bu bağlamlardan hareketle Türkiye sinemasında ötekileştirilmiş kimlik olarak Aleviliğin nasıl temsil edildiğini sonraki bölümlerde inceleyeceğiz.

3. YÖNTEM

3. 1. Araştırma Modeli

Türkiye sinemasında Aleviliğin nasıl temsil edildiğini ortaya çıkarmayı amaçlayan bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılacaktır. Yıldırım ve Şimşek, her ne kadar nitel araştırmanın herkes tarafından kabul edilen bir tanımının yapılmasının güç olduğunu söylese de nitel araştırmayı; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı araştırma olarak tanımlamaktadır (2011: 39). Bu çalışmanın da kullanacağı veri toplama yöntemi olan doküman analizindeki dokümanlara film gibi görsel malzemeler de girmektedir ve tek başlarına bir araştırmanın temel veri toplama aracı olabilmektedirler. Araştırma sadece dokümanlara dayalı olaksa bu dokümanların belirli bir sistem içinde ve birbirleriyle karşılaştırmalı olarak çözümlenmesi ve dokümanların araştırmanın amacına göre kapsamlı bir içerik analizine tabi tutulması gereklidir. Bu şekilde kullanılacak dokümanları dört aşamada analiz etmek mümkündür. Bunlar; analize konu olan veriden örneklem seçme, kategorilerin geliştirilmesi, analiz biriminin saptanması ve sayısallaştırma. Son aşama olan sayısallaştırmanın zorunlu bir evre olduğu söylenemez. Araştırmacı saptadığı kategoriler ve analiz birimi doğrultusunda yaptığı analizden sonra bulduğu sonuçları, düzyazı şeklinde de rapor edebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 189, 196, 197, 200).

3. 2. Örneklem

Parametrik tasarımın yapılmadığı çalışmalarda nüfustan amaca uygun örneklem alınmaktadır (Erdoğan, 2003: 194). *Amaca yönelik örnekleme*, belirli kriterlere uyan olası tüm örneklerin seçilmesiyle kullanılan ve rastlantısal olmayan bir örneklemedir (Neuman, 2013: 321, 322). *Amaçlı örneklem yöntemlerinden biri olan ölçüt örneklemede* önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumlar çalışılmaktadır. Bu ölçüt veya ölçütler önceden hazırlanmış ölçütler olabileceği gibi araştırmacı tarafından da oluşturulabilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2011: 112). Bu çalışmada, Aleviliğin ele alındığı veya Aleviliğe değinen uzun metrajlı Türkiye sinemasından kurmaca filmler örneklem ölçütü olarak kullanılmıştır. Bu ölçüt doğrultusunda Aleviliğin ele alındığı veya değinildiği filmlerin belirlenmesi amacıyla -çalışmanın danışmanı Prof. Dr. N. Aysun Akıncı Yüksel'in yardımıyla- araştırmacı, alanyazından (özellikle sinemada Aleviliğe dair ilk çalışma olan Battal Odabaş'ın *Alevi Sineması* (2004) adlı makalesinden ve İhsan Koluçak'ın 2021 tarihli konuya ilişkin doktora tezinden, ayrıca Agah Özgüç'ün

Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü (2014) çalışmasından) da faydalanarak Alevilikle ilgili olabileceği düşünülen 100'ün üzerinde filmi incelemiş ve toplamda 30 filmin örneklem ölçütüne uyduğu tespit edilmiştir. 30 filminden biri olan *Nur Baba/Boğaziçi Esrarı* (1922) günümüze kadar ulaşmadığı için, filmin incelenmesi, filmi izleyen sinema yazarlarının değerlendirmeleri ve birebir uyarlamasının yapılmaya çalışıldığı *Nur Baba* romanı üzerinden ayrı bir başlık altında yapılmıştır.

Tablo 3.1. *Örnekleme dahil olan filmler.*

	Film Adı	Yapım Yılı	Yönetmen
1	Karanlık Dünya	1952	Metin Erksan
2	Kızılırmak-Karakoyun	1967	Lütfi Ömer Akad
3	Hacı Bektaş-ı Veli	1967	T. Fikret Uçak
4	Allah'ın Arslanı Hz. Ali	1969	Tunç Başaran
5	Ali'ye Gönül Verdik	1972	Asaf Tengiz
6	Gönüllerin Fatihi Yunus Emre	1973	Özdemir Birsell
7	Pir Sultan Abdal	1973	Remzi Jöntürk
8	İçimizden Biri-Yunus Emre	1989	Arslan Kacar
9	Hasan Boğuldu	1990	Orhan Aksoy
10	Gönlümdeki Köşk Olmasa	2000	Elisabeth Rygaard
11	Filler ve Çimen	2000	Derviş Zaim
12	O da Beni Seviyor	2001	Barış Pirhasan
13	Eve Giden Yol	2006	Semir Aslanyürek
14	Başka Semtin Çocukları	2008	Aydın Bulut
15	Bahoz	2008	Kazım Öz
16	7 Avlu	2009	Semir Aslanyürek
17	Saklı Hayatlar	2010	Ahmet Haluk Ünal
18	Bir Ses Böler Geceyi	2011	Ersan Arsever
19	Babamın Sesi	2012	Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy
20	Yunus Emre-Aşkın Sesi	2014	Kürşat Kızbaz

21	İtirazım Var	2014	Onur Ünlü
22	Madımak-Carina'nın Günlüğü	2015	Ulaş Bahadır
23	Çok Uzak Fazla Yakın	2016	Türkan Derya
24	Zer	2017	Kazım Öz
25	Kaygı	2017	Ceylan Özgün Özçelik
26	Müslüm	2018	Ketche ve Can Ulkay
27	Halef	2018	Murat Düzgünoğlu
28	Deliler-Fatih'in Fermanı	2018	Osman Kaya
29	Locman	2018	Şükrü Alaçam

3. 3. Verilerin Toplanması ve Analizi

İçerik analizinde veri toplayabilmek için analiz biriminin seçilmesi gerekir ve bu birimler çalışmanın amacına göre belirlenmektedir. Analizin birimi kelime veya cümle olabilirken, fotoğraf, bir filmin tek karesi veya bir sahnesi de analiz birimi sayılabilir ve araştırmada kullanılan birimler çoğunlukla birden fazla olmaktadır (Erdoğan, 2003: 194-195; Neuman, 2013: 469). Bu çalışmanın analiz birimi olarak filmlerde Alevilikle ilgili kullanılan öğelerin tamamı -anlatı, imgeler, semboller, karakterler, diyaloglar, müzikler, kareler, sahneler vs.- belirlenmiştir.

Erdoğan, verilerin toplanma tekniklerinde araştırmacının ölçülen çevreyi fiziksel ve ilişkisel olarak işgal ettiği ve etmediği iki tür tasarım belirlemektedir. Film incelemelerinin yapıldığı araştırmaları da dahil ettiği ikinci tür tasarımda incelenenin incelendiğinin farkında olmadığını, araştırmacının hiçbir nedenle veya araçla araştırma ortamını etkilemediğini belirterek içerik analizi, metin analizi, öykü analizi, söylem analizi, tematik analiz gibi üretilmiş üründen veri toplayan tüm tasarımları da bu türün altında değerlendirir (2007: 190). İçerik analizi ise Erdoğan'a göre bir iletişimin ifade edilmiş içeriğinin nesnel ve sitemli bir şekilde yapılandırıldığı bir araştırma tekniğidir. İfade edilmiş içerik yazılı, sözlü ve görüntülü metinlerde olabilir (2007: 192). Yıldırım ve Şimşek'e göre ise "içerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır" (2011: 227).

Gunter, medya içeriğini inceleyen bazı çalışmalarda sadece ana temalar açısından analizin gerçekleştirilerek teorik olarak ilgili kalıpların belirlendiğini söyler (2002: 221).

Geray da niteliksel veri çözümlemesinde genellikle alt kümelerin, tematik (anlamsal/konusal) ve yapısal olarak ilişkilendirilmiş veri dizileri oluşturduğunu ve ayrıntılı, karşılaştırmalı çözümlemeler için kullanıldığını dile getirir (2017: 169). Aynı şekilde Neuman, nitel araştırmacının verileri temalar, kavramlar veya benzer özellikler temelinde kategorilere ayırarak analiz ettiğini söyler (2013: 663). Kuckartz ise kategorileştirmede kurallardan çok kategorilerin zengin, anlamlı, ayırt edilebilen, bölüştüren özellikleri içermesinin önemli olduğuna vurgu yapar (aktaran Kümbetoğlu, 2020: 81).

Nitel verilerin analizi konusunda alanyazında farklı kavramlar ve yaklaşımlar kullanılsa da bütün yaklaşımlarda verilerden hareketle kategorilerin/temaların ortaya çıkarılması ile bu kategorilerin/temaların anlamlı bir biçimde ilişkilendirilmesi ve araştırmacının yorumları ön plana çıkmaktadır. Niteliksel araştırmanın bir yorumlama pratiği olduğunu belirten Kümbetoğlu, nitel araştırmada, analiz sonucunda ulaşılan bulguların anlamının, araştırmacının yorumu ile ortaya konduğunu dile getirir (2020: 76, 83). Niteliksel araştırmaların yorumsal özelliğine yönelik benzer bir değerlendirmeyi medya çalışmaları için de yapıldığını söyleyebiliriz. Medya çalışmalarında bir görselin ne anlama geldiği veya ne söylediğine dair soruya tek ya da doğru bir yanıtın verilemeyeceğini ve bu nedenle de bu alandaki çalışmaların yorumlayıcı olmak zorunda olduğunu savunan Hall, tartışmanın kimin yorumunun doğru olduğu üzerinden değil, -güncel pratikler ve anlam formlarıyla uyumuna bakılarak- çelişen yorumlar arasında yapılması gerektiğini vurgular (2017a: 18). Sonuç itibarıyla niteliksel içerik analizinin iki temel eyleminin; -kavram veya temalar kullanılarak- kategorileştirme ve -veri ve bulgular üzerinden araştırmacının yaptığı- yorumlama olduğunu söyleyebiliriz.

Nitel içerik analizi uygulanacak bir araştırmada veriler dört aşamada analiz edilmektedir: verilerin kodlanması, temaların bulunması, kodların ve temaların düzenlenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanması (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 223). Strauss, analizin ilk aşaması olan kodlamayı araştırmanın en zor işlemi olarak görür (2003: 55). Yıldırım ve Şimşek, kodlamada kullanılan kavramların araştırmacının kendisinden, okuduğu alanyazından veya verinin içinden gelebileceğini belirttikten sonra kavram daha sonra değişebilecek olsa da araştırmacının veriler arasından belirlediği bir bölümü kodlarken, o bölümdeki anlamı en iyi verebilecek bir kavram bulmaya çalışması gerektiğini ifade eder (2011: 229). Veri analizinde kodlamanın, anlatıları, belirlenen çeşitli kavramlara göre sınıflandırma işlemi olduğunu dillendiren Kümbetoğlu da,

araştırma biriminin kendisinden de çıkarılabilecek olan kodların, parçalara ayırdığı her bir bölümü yansıtabilmesi gerektiğini söyler ve kodlama için araştırmacıların index, kategori gibi farklı isimler kullandıklarını ekler (2020: 85-88).

Strauss ve Corbin'in belirlediği üç tür kodlama bulunmaktadır: daha önceden belirlenmiş kavramlara göre yapılan kodlama, verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılan kodlama, genel bir çerçeve içinde yapılan kodlama. Bu tez çalışmasında da kullanılan, verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılan kodlamada araştırmacı, verileri ayrıntılı inceler ve araştırmanın amacı çerçevesinde önemli olan boyutları saptayarak kodları doğrudan verilerden üretir. Veri analiz sürecinde kodların değiştirilmesi, geliştirilmesi ve hatta önceden düşünülmüş bazı kodların işe yaramama durumunda listeden tamamen çıkartılması mümkündür (aktaran Yıldırım & Şimşek, 2011: 229, 232). Kodların süreç içerisinde değiştirilmesi veya geliştirilmesini Strauss, belirlediği üç kodlama türü ile açıklamaktadır. Araştırmacının verileri üç farklı zamanda gözden geçirmesini tanımlama amacıyla; açık kodlama, eksen kodlama, seçici kodlama şeklinde üç tür belirler. *Açık kodlama*, verilerin üzerinden ilk geçiş aşamasıdır. Araştırmacı bu aşamada verileri kategorilere ayırmak için başlangıç kodlarını tespit eder ve temaları belirler (2003: 59-64). Açık kodlamadan sonra gelen *eksen kodlamada*, veriler ikinci kez gözden geçirilir. İlk aşamada belirlenmiş olan temalardan da hareket edilerek yeni kodların ortaya çıkması söz konusu olabilir. Bu kodlama aşamasında öncesinde belirlenmiş tema veya kategorilerin ilişkilendirilmesi ve gerekiyorsa tema ve kategorilerin çeşitlendirilip alt başlıklara bölünmesi de gündeme gelmektedir. Verilerin üzerinden son geçiş olan *seçici kodlamada* bütün verilerin ve kodların tekrardan taranması gerekmektedir. Böylelikle belirlenmiş temaların son düzenlenmesi yapılırken, ana temaların daha detaylandırılması da sağlanmış olur (Strauss, 2003: 64-75). Neuman, kodlamanın, içerikteki -sıklık, yönelim, yoğunluk, alan olmak üzere- dört özelliği belirlediğini, araştırmacının bu özelliklerden birini veya dördünü birden ölçebileceğini belirtir. Neuman'a göre sıklık; içerikteki bir şeyin ne sıklıkta olduğunu, yönelim; içerikteki mesajın olumlu/olumsuz, destekleyici/karşı şeklinde yönelimini, yoğunluk; içerikteki mesajın şiddetini, gücünü veya önemini, alan ise; içerikteki mesajın boyutlarını, ona ayrılan yeri belirlemektir (2013: 469-470). Kategorilerin özelliğinin ayırt edici, tüm veriyi organize edebilecek ve sınıflandırabilecek nitelikte olması gerektiğini söyleyen Kümbetoğlu ise, kategorilerin rapor yazımında bulguların bölümlendirilmesi için bir çerçeve oluşturduğunu ifade eder. Kategorilerin oluşturulmasında verinin içeriğinde öne

ıkan boyutları, bunların sıklığı, önemi, nadir oluşları şeklinde belirleyen Kümbetoğlu'na göre kategoriler tanımlayıcı olabilecekleri gibi, yorumlayıcı yani çıkarımlar sonucu saptanmış da olabilirler. Kümbetoğlu, analiz sonucunda ortaya çıkan yorumlar için bir tarif kitabı bulunmadığını, araştırmacının yapması gerekenin orijinal verilere bağlı kalmak olduğunu dile getirir (2020: 92, 93).

Bu çalışmadaki kategorilerin/temaların belirlenmesinde filmlerden elde edilen verilerin yanı sıra, kimlik ve ötekiliğe, Alevi kimliği ve Alevilerin ötekileştirilme tarihine ve sinemada öteki kimliklerin temsiline dair alanyazın da destekleyici unsur olmuştur.

Kodlama süreçlerinden sonra Aleviliğin Türkiye sinemasındaki temsiline ilişkin belirlenen kategoriler şunlardır;

1. Eksik anlatılar
2. Sol rgtler ile temas anlatıları
3. Ötekileştirme anlatıları
 - a. Melezleşme korkusu
 - b. Diğer tekileştirme biçimleri
4. İşlamcı anlatılar
5. Milliyetçi anlatılar
 - a. Türk milliyetçiliği
 - b. Kürt milliyetçiliği
6. Toplumsal travma anlatıları

Kitle iletişim araçlarında yer alan sembol ve mesajlara dair yapılan araştırmaların akademide giderek daha popüler hale geldiğini ve içerik analizi kullanılarak ortaya konan bu çalışmaların altı temel amaca yöneldiğini belirleyen Wimmer ve Dominick, bu amaçlardan birinin, azınlık kimlikler başta olmak üzere çeşitli toplumsal grupların medyadaki temsilinin irdelenmesi olduğunu ifade eder (2014: 160-162). van Dijk ise ideolojilerin bir grubun toplumsal temsillerinin temelini oluşturan en önemli inançlar olduğunu dile getirir (2020: 97). Tezde, azınlık olarak nitelendirilen ve uzun yıllar boyunca ötekileştirilmiş bir kimliğe sahip bir toplumun, Alevilerin, sinemada nasıl temsil edildiğinin irdelenmesi sebebiyle, devreye kaçınılmaz olarak ideolojik analiz girmektedir. Genellikle ötekileştirilen kimliklerin baskın kimliğe göre iktidar olanaklarından yoksun ve güçsüz olduğu gerçekliğinden de hareket edildiğinde, ortada

sinemadaki temsiller aracılığıyla devam eden bir iktidar mücadelesi ve tahakküm ilişkisi olduğu iddia edilebilir. Medyada ve sanatta temsil politikası, büyük oranda baskın kimliğin -kendi çıkarı doğrultusunda- azınlık kimliğe ilişkin kimi özellikleri eleyip görünmez kılarken, kimilerini ise daha görünür hale getirmesi, yani kısacası bir seçme işlemi sonucunda yansıtması şeklinde işler. Lunaçarski, bir eserde seçilen gerçekliğin hangisi olduğu, hangi biçimde yansıtıldığı, hangi değişikliklere uğratıldığı gibi soruların, sanatın ideolojik yönüne ilişkin sorular olduğunu vurgular (1998: 36). Sanat için yapılan bu tespit, medya içerikleri için de geçerlidir ve bu anlamıyla sinemayı çift yönlü bağlar. Bu politikayı inceleyen birçok ideolojik temelli medya analiz çalışması vardır. Çam'a göre öznellik motifli ideoloji kavrayışına sahip medya çalışmaları, medyanın olgusal gerçekliği yansıtmayıp, gerçekliği belirli bir tarzda tanımladığını açığa çıkarmaya çalışır ve yapılan her tanımın diğer tanımları dışarıda bırakması nedeniyle temsilin bir seçme işlemi olduğunu ileri sürer. Öznellik motifli ideoloji kavrayışına sahip medya çalışmaları, kurmaca olsun ya da olmasın bütün medya içeriklerindeki kişi veya olayların gerçekliğini medyanın kurduğunu söyler ve bu nedenle de medyada temsil edilenlerin iyi-kötü, olumlu-olumsuz, doğru-yanlış gibi yansıtılmasından ziyade onların “medyada nasıl anlamlandırıldığı, nasıl tanımlandığı, farklı hangi anlamlar dışlanarak, bastırılarak veya marjinalleştirilerek bu tanıma ulaşıldığı meseleleri” öznellik motifli ideoloji kavrayışına sahip medya çalışmaları için önem arz etmektedir (2008: 199). Yani medyada azınlık veya ötekileştirilen kimliklerin temsili, gücü/iktidarı elinde bulunduranların izni ve seçimleri sonucunda görünürlük kazanır ve çoğunlukla da temsil edilenin aleyhine işleyen bir özellik taşır.

Asimetrik bir ilişkilene biçimi oluştuğunda, yani bir grubun diğer bir grubun erişiminin önüne geçecek bir şekilde güce sahip olduğu taktirde tahakkümün ortaya çıktığını ve bu tahakküm ilişkisinin oluşturulup sürdürülmesinde sembolik inşa stratejilerine dayalı olarak üretilen sembolik biçimlerin işlevsel olduğunu söyleyen Thompson, çeşitli ideoloji kipleri ile sembolik inşa stratejilerinin birbiriyle ilişkilene tahakkümü sürdürme yolunda bazı biçimler oluşturduğunu ve bunların anlam ve gücün toplumsal yaşamdaki etkileşimini gözler önüne serdiğini ileri sürer (2020: 77, 85). Sembolik biçimlerin en uygun şekilde *Derin Yorumsama (Depth Hermeneutics)* adını verdiği yöntem ile analizinin mümkün olduğunu savunan Thompson, bu yöntemin analiz nesnesinin yorumlama gerektiren anlamlı bir sembolik inşa olduğu ön kabulüyle hareket ettiğini ve ideoloji ile kitle iletişim analizine çok rahat uyarlanabileceğini ifade eder

(2020: 312, 313). Bu sembolik biçimlerin aynı zamanda tarihsel ve toplumsal koşulların içine yerleşik olduğunun da altını çizen Thompson, o nedenle kitle iletişim araçlarınınca üretilen sembolik biçimlerin anlamlarının birbirinden farklı yöntemler kullanılarak ortaya konabileceğini ve *Derin Yorumlama*'nın bu farklı yöntemleri bir araya getirerek rüşünü ispatlayıp sonuç alacağını ileri sürer (2020: 321). Bu anlamda *Derin Yorumlama* yöntemini -sosyo-tarihsel analiz, biçim/söylem analizi ve yorumlama/yeniden yorumlama şeklinde- üç safhaya ayıran Thompson, ilk safha olan sosyo-tarihsel analizin amacının, belirli toplumsal ve tarihsel koşullarca üretilen sembolik biçimlerin toplumsal bağlamlarını incelemek olduğunu savunur (2020: 323, 326). Thompson, toplumsal yapıyı çözümlemekten kastının asimetrilere, farklılıklara odaklanmak olduğunu belirtir ve ekler:

“Toplumsal yapının çözümlenmesi, bu farklılıkların altında yatan ve bunların sistematik ve kalıcı niteliğinden sorumlu olan kıstasları, kategorileri ve ilkeleri saptama teşebbüsünü içerir. Bu nedenle toplumsal yapının çözümlenmesi daha kuramsal bir düşünme düzeyi icap ettirir, çünkü araştırmacının toplumsal yaşamda sistematik asimetriler ve farklılıkların var olduğunu kanıtlayan şeyleri düzenlemesine ve açığa çıkarmasına yardımcı olacak kıstaslar önermesini, kategoriler formüle etmesini ve ayrımlarda bulunmasını gerektirir” (2020: 324).

İdeolojinin yorumlanmasını *Derin Yorumlama*'nın özgül bir biçimi olarak niteleyen ve derin-yorumsamacı yaklaşımın her bir safhasının ideolojinin yorumlanmasında da kullanılabileceğini belirten Thompson, bu safhaları anlamın tahakküm ilişkileri kurmaya ve sürdürmeye hizmet etme biçimlerine dikkat çekmek maksadıyla kullanabileceğinin altını çizer ve günümüzün en önemli asimetriteri arasında; sınıf, toplumsal cinsiyet, etnisite ve ulus-devlete dayalı asimetritelerin yer aldığını ekler. İdeolojinin yorumlanmasında -derin yorumsama yönteminin ilk safhası olan- sosyo-tarihsel analizin, sembolik biçimlerin üretildiği ve alımlandığı bağlamı nitelendiren tahakküm ilişkilerine odaklanması gerektiğini çünkü bu ilişkilerin, sembolik biçimler tarafından beslenip muhafaza edilmesi nedeniyle bu işleyişin ortaya çıkarılmasının önemli olduğunu belirten Thompson, -ideolojinin yorumlanmasında kullanılacak- ikinci safha olan biçim ya da söylem analizinde, sembolik biçimlerin yapısal özelliklerinin analiziyle, ideolojinin yorumlanması arasındaki bağlantıyı geliştirerek işe başlanılmasının yerinde olacağını, ideolojinin -*meşrulaştırma, taslama, birleştirme, parçalama ve şeyleştirme* gibi- genel işleyiş kipleriyle -*öyküleme, bütünün simgeleştirilmesi, ötekinin sansüre uğraması* gibi- sembolik insanın stratejileri arasında

bağlantı kurularak ve bu karşılıklı ilişkinin ortaya çıkarılmasıyla sürecin yürütülebileceğini söyler. İdeolojinin yorumlanmasının, sosyo-tarihsel analiz ve biçim ya da söylem analizinin sonuçlarını bir araya getirerek anlamın tahakküm ilişkilerini kurmaya ve sürdürmeye nasıl hizmet ettiğini göstermesi bakımından sentezleyici bir role sahip olduğunu dile getiren Thompson'a göre anlam, tekrarlanan yorumlama süreci tarafından yeniden ve yeniden belirlenir. Yine ona göre biçim ya da söylem analizi ideolojinin işleyiş kiplerine yalnızca ön erişimi sağlayabilir, ideoloji analizinde bu kiplerin, belirli sosyo-tarihsel durumlarda tahakküm ilişkilerini desteklemeye hizmet ettiği anlam inşasını nasıl kolaylaştırdığını göstermeye çalışılmalıdır. İdeoloji yorumlamasına girişmenin riskli olduğunu savunan Thompson, sembolik bir biçimin anlamının sabit veya kesin olmadığını, yorumlamanın birbirlerinden farklılaşabilen ya da birbirleriyle çatışabilen olası birkaç anlam arasından birini yansıtmak olduğunu ifade eder (2020: 334-337). Bu çalışmada, egemen ideolojinin -Alevilerin temsilinde- devrede olduğu filmlerin analizinde Thompson'ın *Derin Yorumsama* yönteminden de faydalanılacaktır. Yöntemin ilk aşaması olan ve asimetri ile farklılığa odaklanarak toplumsal ve tarihsel koşulları inceleyip, sembolik biçimlerin bağlamını açığa çıkaran sosyo-tarihsel analiz, tezin literatür kısmında kimlik/öteki kimlik ve Aleviliğin ötekileştirilme geçmişi üzerinden yapılmıştır. Özellikle Alevilerin asimetric konumunun ve farklılığının toplumsal bağlamları irdelenmiş ve filmlerin analizinin toplumsal ve tarihsel arka planı oluşturulmuştur. İkinci aşama olan biçim ya da söylem analizi, ideolojik kipler ile sembolik inşa stratejilerinin filmlerdeki işleyişinin tespitiyle, üçüncü safha olan yorumlama ise veri ve bulguların anlamlarını ve ideolojik iletilerini ortaya çıkarabilmek adına ilk iki safhanın sonuçlarının sentezlenmesi ve yorumlanmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Thompson'ın belirlediği kategorilerden bu çalışmadaki filmlerin analizinde kullanılmak için uygun olan stratejiler; meşrulaştırma kipinden *öyküleme*; taslama kipinden *yerinden etme*, *düzdeğişmece*; birleştirme kipinden *standardizasyon*, *bütünün simgeleştirilmesi*; parçalama kipinden *ötekinin sansürlenmesi*; şeyleştirme kipinden ise *edilgenleştirme*'dir (2020: 76-86).

Thompson, stratejileri belirlerken bunların eksiksiz ve dışlayıcı bir sınıflandırma olmadığına dikkat çekerek, başka stratejilerin de çalışmanın kapsamı ve amacına göre eklenebileceğini işaret etmiş olur (2020: 78). Bu tez çalışmasının kapsamı ve amacına göre, Thompson'ın örneklendirmek için verdiği stratejilere ek olarak Fiske ve van Dijk'ın

kategorilerinden de faydalanılmıştır. Fiske'in listelediği (2003: 227-233) *-dahil etme, anlamlı yokluklar-* ve van Dijk'ın (2020: 71-100) belirlediği *-sözde bilgisizlik* şeklindeki- ideolojik çözümleme kategorilerinden de filmlerin analizi için uygun olanlar bir araya getirilerek çalışmanın amacına hizmet eden yeni bir ideolojik sembolik inşa stratejisi listesi oluşturulmuştur.

Filmdeki ideolojik çözümleme için kullanılacak sembolik inşa stratejileri ve tanımlamaları:

Öyküleme: Geçmiş anlatan hikayelere gömülüdür ve şimdiki zamanı ebedi ve üzerine titrenen bir geleneğin parçası olarak ele alır. Hatta gelenekler kimi zaman bir cemaate ve çatışma, farklılık ve bölünme deneyimini aşan bir tarihe aidiyet hissi yaratmak amacıyla icat edilir.

Yerinden etme: Geleneksel olarak bir nesne ya da kişiye atıfta bulunmak için kullanılan bir terim bir başkasına atıfta bulunmak için kullanılır ve böylelikle terimin olumu ya da olumsuz çağrışımları öteki nesne ya da kişiye aktarılır.

Düzdeğişmece: Gönderge açıkça ifade edilmeksizin ima edilebilir ya da bir başka şeyle ilişkilendirilerek olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilir.

Standardizasyon: Sembolik biçimler, sembolik mübadelenin müşterek ve makbul temeli olarak tanıtılan standart bir çerçeveye uyarlanır. Bu örneğin, dilsel veya inançsal açıdan farklılaşmış gruplara yönelik iktidarın ortak bir ulusal dil veya ulusal din yaratma sürecinde kullanılmaktadır.

Bütünün simgeleştirilmesi: Bir ya da birden çok gruba yayılmış birlik, kolektif kimlik ve özdeşleştirme sembollerinin inşasını içerir. Burada yine bayraklar, milli marşlar, çeşitli türde armalar ve kitabeler gibi ulusal bütünlük sembollerinin inşası karşımıza çıkar. Bütünlük sembolleri müşterek bir tarihi ve kolektif bir kaderi yansıtan bir kökenler anlatısının ayrılmaz bir parçası olabileceği için, bütünlüğün simgeleştirilmesi pratikte öyküleme süreciyle iç içe geçmiş olabilir.

Ötekinin sansürlenmesi: Etkin gruplara meydan okuyabilecek grupların veya muhaliflerin habisi, muzır ve tehditkâr olarak temsil edilmesini tanımlar.

Edilgenleştirme: Fiillerin edilgen çekilmesiyle ortaya çıkar. Aktörleri ve eylemliliği siler ve süreçleri, bunları üreten bir öznenin yokluğunda gerçekleşen şeyler veya olaylar olarak temsil ederek, tahakküm ilişkilerinin kurulmasına ve sürdürülmesine hizmet edebilirler.

Dahil etme: Başat sınıf veya kimliğin, ikincil sınıf veya kimlikten gelen direnç öğelerini statükoyu sürdürmede kullanmaları sürecine gönderme yapmaktadır. Egemenler için tehlike oluşturabilecek hareketlerin tehlikesizleştirilerek daha kabul edilebilir hale getirilmesini de içerir.

Anlamli yokluklar: Baskın kimlik için tehlike oluşturabilecek ikincil kimliklere ait kimi özellik ve değerlerin bilinçli bir şekilde gizlenmesi veya yok sayılmasına gönderme yapar.

Sözde bilgisizlik: Ötekiler veya azınlıklar hakkında bilgisizliğe rağmen onlarla ilgili değerlendirmelerde bulunmaktır.



4. BULGULAR VE YORUM

Tablo 4.1. Filmlerin kodlama sonrası oluşturulan kategorilere göre dağılımı.

	Eksik Anlatılar	Sol Örgütler ile Temas Anlatıları	Ötekileştirme Anlatıları		İslamcı Anlatılar	Milliyetçi Anlatılar		Toplumsal Travma Anlatıları
			Melezleşme Korkusu	Diğer Ötekileştirme Biçimleri		Türk Milliyetçiliği	Kürt Milliyetçiliği	
7 Avlu	X							
Ali'ye Gönül Verdik	X				X			
Allahın Arslanı Hz. Ali					X			
Babamın Sesi								X
Bahoz							X	
Başka Sementin Çocukları		X	X	X				
Bir Ses Böler Geceyi		X						
Çok Uzak Fazla Yakın				X				
Deliler – Fatih'in Fermanı						X		
Eve Giden Yol 1914	X					X		
Filler ve Çimen		X						
Gönümdeki Köşk Olmasa	X							
Gönüllerin Fatihi Yunus Emre	X				X	X		
Hacı Bektaş Veli	X				X	X		
Halef	X							
Hasan Boğuldu	X		X					
İçimizden Biri Yunus	X							
İtirazım Var				X				
Karanlık Dünya	X							
Kaygı	X							X
Kızılırmak Karakoyun	X							
Loçman				X				
Madımak-Carina'nın Günlüğü								X
Müslüm	X							
O da Beni Seviyor				X				
Pir Sultan Abdal	X							
Saklı Hayatlar		X	X	X				X
Yunus Emre-Aşkın Sesi	X				X			
Zer							X	X

Tablo 4.2. İdeolojinin işleyiş kipleriyle bağlantılı sembolik inşa stratejilerinin filmlere göre dağılımı.

	Öyküleme	Yerinden Etme	Düzdeğişmece	Standardizasyon	Bütünün Simgelendirilmesi	Öneğin Sansürlenmesi	Edilgenleştirme	Dahil Etme	Anlamlı Yokluklar	Sözde Bilgisizlik
7 Avlu									X	
Ali'ye Gönül Verdik									X	
Allahın Arslanı Hz. Ali										
Babamın Sesi										
Bahoz				X	X					
Başka Sementin Çocukları										
Bir Ses Böler Geceyi										
Çok Uzak Fazla Yakın										
Deliler – Fatih'in Fermanı	X	X		X	X					
Eve Giden Yol 1914		X	X	X	X				X	
Filler ve Çimen						X				
Gönlümdeki Köşk Olmasa									X	
Gönüllerin Fatih'i Yunus Emre	X	X	X	X	X				X	
Hacı Bektaş Veli	X	X		X	X				X	
Halef									X	
Hasan Boğuldu								X	X	X
İçimizden Biri Yunus	X	X	X				X		X	
İtirazım Var										
Karanlık Dünya		X							X	
Kaygı									X	
Kızılırmak Karakoyun									X	X
Locman										
Madımak-Carina'nın Günlüğü										
Müslüm									X	
O da Beni Seviyor										
Pir Sultan Abdal			X		X		X	X	X	
Saklı Hayatlar										
Yunus Emre-Aşkın Sesi	X	X	X						X	
Zer				X	X					

4.1. İlk Temsil: Nur Baba/Boğaziçi Esrarı (1922)

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* adlı romanından Muhsin Ertuğrul tarafından uyarlanarak aynı yıl sinemaya aktarılmış olan filmi İstanbul'da yaşayan Aleviler, kendi inanç şekillerini ve ibadetlerini aşağıladığı ve kendi kimliklerinin ötekileştirilmesine hizmet edecek biçimde filmde temsil edildikleri için tepkiyle karşılaşmışlardır. Roman, kitap şeklinde yayımlanmadan önce 1921 yılında *Akşam Gazetesi*'nde tefrika edilmiş fakat Alevilerin tepkileri sonucunda tefrika sonlandırılmıştır. Tefrika yaklaşık bir yıl sonra kitap halinde basıldığında da Alevilerin protestoları ve eleştiri yazıları devam etmiştir. Aleviler cephesinden yükselen tüm tepkilere rağmen, Ertuğrul'un romanı filme çekme noktasında oldukça ısrarlı davrandığı anlaşılmaktadır.

Filme geçmeden önce roman haline edebiyat dünyasından gelen olumlu yöndeki eleştirilerin bir kısmına bakmak, hem dönemin sanat camiasının Alevilere bakışını göstermesi hem de romanın bu anlamdaki işlevini yansıtmaya açısından önem arz etmektedir. Bu eleştirilerin tamamı, romana dair ayrıntılı bir kaynak olan Gariper ve Bayraktar'ın *Dionizyak Coşkun'un İhtişam ve Sefaleti* (2019) adlı kitabından aktarılacaktır. İlk olarak Ahmet Haşim'in romanı savunma amacıyla Alevileri romanda anlatılan nahoş karakterlerden daha aşağı görerek ırkçı bir biçimde ötekileştirdiği -o dönem kaleme alınmış- aşağıdaki yazısına bakalım:

“Nur Baba hikâyesini Bektaşiliğin aleyhine yazılmış bir eser gibi telakki edenler ne kadar aldanıyor. Her gün akşama doğru, ellerinde tuttukları üç palamutu çamurlu cüppelerine sürte sürte gittiklerini gördüğüm on iki dilim fahirli, kemerlerinde ölmüş koyun gözünü andıran taşlar asılı kaba saba dervişler elbette birer Nur Baba değildir. (...) Keşke Bektaşiler bu kitabın anlattığı o neşeli, mahzun, aşkla coşan saf ve mütevekkil eşhâsın cinsinden olabileydiler” (2019: 25).

Yine Falih Rıfkı Atay'ın, *Nur Baba* romanında anlatılan sefahat alemlerinin düzenlendiği Bektaşî dergahlarının varlığını hiçbir Bektaşî'nin inkâr etmeyeceğini iddia etmesi (27), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da romanda yazılanların hayatta karşılığının olduğunu öne sürmesi (35) nedeniyle, Alevileri bir bütün olarak ibadet şekilleri ve o esnada gerçekleştirdiklerine inandıkları kimi iftiraya dayalı suçlamalar üzerinden aşağıladıklarını ve ötekileştirdiklerini belirtebiliriz. Fevzi Lütfü ise romanın “Bir Bektaşî Tekkesinde Mumlar Nasıl Söner” başlıklı ilk bölümünde, halk arasında dolaşan “mum söndü” söylentisinin boşa çıkarıldığını iddia edip, kendisinin romanı okumadan önce

Bektaşılığı “sakat, esassız ve çirkin tahayyül” ettiğini ancak okuduktan sonra önyargılarından kurtulduğunu söyleyerek (41), Alevilere karşı nasıl bir önyargı beslediğini gözler önüne sermiş ve bu kadar ağır önyargıların bir romanla ortadan kalkamayacağını da hissettirmiş olur. Zaten *Nur Baba* romanının bahsi geçen bölümünde Cem için bir araya gelmiş olanlar, -tam da “mum söndü” iftirasını destekler tarzda- sadece cinsel arzuları için toplanmış ve içki içmekten kendilerinden geçmiş sarhoşlar olarak resmedilmektedirler ve yakılan mumlar da bu ortamda söner (Karaosmanoğlu, 2018: 21-31). Son olarak Cevdet Kudret ise Yakup Kadri’nin romanı yazdığı dönemlerde Euripides’in *Bakkhalar* oyununu okuduğunu ve ondan etkilenerek, Bakkhos törenlerindeki zevk, sefahatin benzerini Alevilerin Cem töreninde bulduğu için romanı yazdığını dile getirir (Gariper ve Bayraktar, 2019: 51). Fanon da tam olarak Bakkhos törenleri üzerinden verdiği örnekle beyazların -kendi bakış açılarıncı- siyahları cinsel doyumsuzlukları ve ahlaksızlıkları nedeniyle Bakkhos ayinlerinin müdavimleri şeklinde gördüklerini vurgular (2020: 140). Karaosmanoğlu’nun da beyaz egemen kimliğin siyaha yaklaşımıyla benzer şekilde Aleviliğe baktığı rahatlıkla belirtilebilir. Buradan da başta Yakup Kadri olmak üzere egemen kimliğe sahip dönemin sanat ve edebiyat camiasının Alevilere karşı ciddi bir ötekileştirme düşüncesi ve diline sahip olduğunu, belirgin önyargılar taşıdığını dile getirebiliriz. Cem ayinlerinin egemen düşünce tarafından bir cinsel birleşme ortamı şeklinde düşünülmesinde, -kendi inançlarında yer almayan- kadınlarla erkeklerin bir arada ibadet ediyor olmalarının etkisi büyüktür. Campbell, tarihte Katharların zulme uğramalarının nedenlerinden birinin kadınlara toplumda daha belirgin roller verme “sapkınlıkları” olduğunu belirtir (2020: 72). Benzer bir baskılamının aynı gerekçelerle Alevilere karşı geliştirildiğinden bahsedilmişti ve bu tarihsel arka planın 1920’lerdeki edebiyat dünyasına büyük oranda tesir ettiği görülmektedir.

Dönemin sanat çevrelerinin yukarıda ayrıntıları verilen Aleviliğe bakışlarından Muhsin Ertuğrul’un azade olduğunu düşünmemiz için elimizde veri olmadığı gibi, benzer bir yaklaşıma onun da sahip olduğu anlaşılmaktadır. Alevileri “dinci çevreler” şeklinde tanımlayıp, onların karşı tepkilerinden kurtarmak amacıyla, filmin adının değiştirilerek “Boğaziçi’nin Esrarı” diye seyirciye sunulduğunu belirten Ertuğrul; “kutsal diye bilinen tekkenin mahremiyetine sokulup açık saçık ayinleri açıklamak, **belirli bir zümrenin** aleyhine oluyordu. Şimdi bu yaşamı beyazperdeye aktararak halka göstermek, büyük bir günah sayılıyordu. Günahı işlemek değil de işlenen bir günahı açığa vurmak **bazı**

çevrelere uygun düşmüyordu” şeklindeki açıklamasıyla Alevilerin ibadet esnasında günah işlediklerine inandığını göstermiş olur (2007: 300-301). Ayrıca Ertuğrul’un “Bektaşiler” adını açıkça kullanmak yerine “dinci çevreler”, “belirli bir zümre”, “bazı çevreler” şeklinde imalı ifadeleri, dikkat çekicidir.

Filme dair sinema literatürüne baktığımızda, daha çok çekimlere tepki gösteren Alevilerin film setini basmasının ön plana çıkarıldığını görürüz. Ertuğrul’un Bektaşi isminin gizlenmesi noktasında gösterdiği tutumun benzerinin burada da sergilendiğini söyleyebiliriz. Literatürde filmde ve duyulan rahatsızlıklardan bahsedilirken, ilginç bir şekilde, neredeyse öznenin gizlendiği ve baskın olayının gerekçesinin tamamen atlanıldığı görülmektedir. Örneğin Onaran, bir kitabında Nur Baba’nın; “Akşam gazetesinde tefrika edilmekte iken **bazı çevrelerde** tedirginlik” uyandırdığını belirtirken (2013: 122), başka bir kitabında ise “**bazı çevrelerde** uyandırdığı olumsuz hava dolayısıyla yayını yarıda kesilmiş” biçiminde ifade etmektedir (1999: 21). Her iki kitabının belirli bölümlerinde Bektaşiler yerine “bazı çevreler” demeyi tercih etmiştir. Scognamillo ise film için dönemi itibarıyla “oldukça cüretkâr” ve “bir hayli tehlikelidir” belirlemesinde bulunmasına rağmen, tasarının ne olduğuna, neden cüretkâr ve tehlikeli bulduğuna yönelik hiçbir açıklama getirmez (2010: 46).

Yaşanan gerginlik sebebiyle durdurulan film çekimlerinin kısa bir süre sonra polis koruması eşliğinde tekrardan başlatıldığını görürüz. “Polis Müdürü Esat ve muavini Sadi Beylerin girişimleriyle çekimlere kaldığı yerden devam edildi” diyen Özuyar’dan yola çıkarak, emniyetteki amirlerin de filmin çekilmesi için özel çaba sarf ettiklerini belirtebiliriz (2017: 359). Romanın filme aktarılacak olmasının Alevilerde yarattığı hoşnutsuzluk nedeniyle gerginlik çıkmaması için film, o dönem İstanbul’da bulunan işgal kuvvetlerince yasaklanır ve İstanbul’un kurtuluşundan sonra bir yıl gecikmeli olarak, ismi de “Boğaziçi Esrarı” şeklinde değiştirilerek gösterime girer (Özgüç, 2014: 27; Özön, 2013: 88). Film gösterime girdikten sonra da Alevilerin filmin engellenmesi yönünde boş durmadıkları, milli mücadeleye ciddi destekler sunan MM (Mim Mim) Grubuna mektup yazdıkları görülmektedir. Mektupta filmin, “Türkiye’deki üç buçuk milyon Bektaşi’nin vicdanını tahriş ederek onları toplum nazarında” itibarsızlaştıracağından bahsedilmektedir (Özuyar, 2017: 360-362). Alevilerin, filmin kendilerine karşı toplumdaki önyargıları ve ötekileştirmeyi arttıracığı yönünde ciddi kaygılar taşıdıkları anlaşılmaktadır. Ancak MM Grubu ve İstanbul Emniyetinin, Bektaşilerin kaygılarını

dikkate almadığından ve filmin çekimlerini polislerin kendi girişimleriyle ve büyük bir istekle koruma altına aldığından bahsedilebilir.

Günümüze kadar herhangi bir kopyası ulaşmayan filmi izleyenlerin, romanın birebir uyarlaması olduğuna dair değerlendirmeleri bulunmaktadır (Bkz. Görsel 4.1). Örneğin Onaran'ın film oyuncularından Refik Kemal Arduman ile yaptığı görüşmede Arduman, Ertuğrul'un filmde romana oldukça bağlı kaldığını ancak ayinlerde film olduğu için biraz abartma bulunduğunu söylemektedir (Onaran, 2013: 124). Arduman'dan hareketle Ertuğrul'un, romanda anlatılan Cem törenlerini filmde daha abartılı şekilde çekerek, Alevi inancının daha fazla aşağılanması ve Alevilerin daha etkin bir şekilde ötekileştirilmelerine hizmet ettiği iddia edilebilir.



Görsel 4.1. Alevi inanç önderi Nur Baba ve etrafındaki kadınları gösteren filmde bir kare.

Filmi -tamamen bağlı kaldığı- roman üzerinden değerlendirecek, romandaki bütün bölüm başlıklarının (başlıklardan bazıları şu şekildedir; “Bir Bektaşî Şeyhi Nasıl Yetişir?”, “Bir Zahir Nasıl İrşad Edilir?”, “Nur Baba Dergahı’nda Misli Görülmemiş Bir Cem Ayini”), Alevi inancına, işleyişine, teolojisine içkin ve onları tanımlar tarzda oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Başlıkların soru şeklinde atılması, o başlığa ait bölümün sorunun cevabını vereceği anlamına gelir. Alevi inancının genelini bağlayan bu başlıklar altında, Dergâhta gerçekleştirilen Cem törenlerinin içki içmek ve erkek ile kadınların cinsel münasebetlerde bulunması için yapıldığı, diğer ritüellerin ise içi boş, hiçbir derinliği olmayan fiiller olduğu anlatılmaktadır. Özellikle “Nur Baba Dergahı’nda Misli Görülmemiş Bir Cem Ayini” başlıklı bölümde Macid karakteri üzerinden, Aleviliğin oldukça aşağılandığını görürüz. Bektaşiliği ve kendi içlerinde yaptıkları Cem törenlerini merak edip, orada bir sır arayan Macid, tıpkı Doğuya ve haremlerine dışarıdan bakan Oryantalist gibidir. Katıldığı Cem töreni sonrası yaptığı gözlemleri anlatan Macid,

“gittikçe Bektaşî dergahlarının manasını daha iyi anlıyorum: bunlar muhakkak aile hayatı aleyhine kurulmuş birtakım müessesler” olacak değerlendirmesinde bulunur (2018: 91). Cem törenine katıldığı gecenin sonunda ise “hakikaten ben bu gece ne çirkin, ne manasız şeyler yaptım! Şüphesiz ki hayatımın bu safhası benim için ister istemez itirafı güç bir macera olacak; bu tuhaf merasimin sonunda hissettiğim zillet, beni kendime karşı işlenmiş bir günahın karşılığı gibi daima acı verecek” diyerek pişmanlığını dile getirir (2018: 95).

Dergâhı meyhaneye de benzeten Macid, filmdeki diğer bir karakter olan Nigar’a karşı net olmayan duygular beslerken, Nigâr ise sonrasında Bektaşî piri -roman ve filme de adını veren- Nur Baba’ya âşık olacaktır. Nigâr karakteri, Bektaşîlere karşı çocukluğundan itibaren anlatılan iftira içerikli ötekileştirme hikayeleri sebebiyle bir yandan korku duyarken, öte taraftan onları içten içe merak etmektedir. Nigar’ın, Bektaşîler söz konusu olduğunda “tuhaf bir sevinç” duyduğunun belirtilmesinden sonra kendi içerisinde Bektaşîlere karşı hissettiği duyguları anlatan bölüm şöyledir:

“Birkaç kereler kendi kendine “Şu Bektaşîler de ne acayip insanlar!..” dedi. Nigâr Hanım, öteden beri onları acayip görmeğe hazırlanmıştı. Babasının ölümüne kadar, bu evde (...) Bektaşîlik ve Bektaşîler aleyhine neler söylenmemiş, neler hikâye edilmemişti! Bilhassa onlardan bahsolunurken kullandığı hususî bir tâbir vardı ki, Nigâr Hanım’ı daha küçük yaşında âdeta nefret ve haşyetle [korkuyla] titretirdi: “Kızılbaşlar!” Bu iki kelime onun için “cadı”, “hortlak” vesaire gibi kelimelerin ifade ettikleri cehennemi mânalarla doluydu. Nigâr Hanım artık otuzuna yaklaşmış, oldukça zeki, münevver, iki çocuklu bir kadındı. Fakat, bu “Kızılbaş” tabirinin ona çocukluğunda verdiği korku hâlâ devam eder, hala Bektaşî denince hatırına Kızılbaş gelir ve bütün vücudu nefretle karışık bir korku ile ürperir” (2018: 56).

Görüldüğü üzere Nigâr, öteki olarak gördüğü Kızılbaşlara/Alevilere karşı hem nefret hem de tuhaf bir sevinç duymaktadır. Kitapta, bu sevincinin kaynağı olarak çocukluğundan itibaren öteki kimlik olarak gördüğü Kızılbaşlığa dair merakı gösterilmektedir. Nigâr’ın daha sonra Bektaşîlerin inanç önderi olan Nur Baba’ya cinsel âşk duyması ve tamamen onun gölgesinde, adeta emirlerini yerine getiren bir köleye dönüşmesi ancak Mannoni’nin ortaya koyduğu ötekiye karşı merkezi kimliğin hissettiği çelişkili duygularla açıklanabilir. Mannoni, merkezi kimlik tarafından ötekilerde “satır” gibi cinsel gücü temsil eden figürlerin aranmasında cinsel uyarılmanın yanı sıra nefret gibi duyguların beraber hareket ettiğini belirtir (Fanon, 2020: 131). Fanon’un ise beyaz

kadınların öteki kimlik olarak belirledikleri “zenciye sürekli olarak şeytan ayinlerinin, Bakkhos ayinlerinin, varsanılı cinsel duyumların krallığına açılan ele gelmez kapıda görürler” şeklindeki tespiti, Nigar’ın Nur Baba’ya bakışını tanımlar gibidir (2020: 140). Çocukluğundan itibaren anlatılan hikayelerde Kızılbaşlar, “mum söndü” gibi cinsel içerikli törenler düzenleyen gruplar olarak resmedildiği için Nigar’ın en çok merak duyduğu şey, Cem törenleridir.

Macid’in bütün uyarılarına ve kendisini bu “bataklıktan” kurtarma çabalarına rağmen iki çocuk annesi evli Nigâr, tam da Macid’in Bektaşî dergahlarının aile hayatına karşı kurulduğuna dair tespitini doğrular şekilde Nur Baba’nın etkisiyle iki çocuğunu ve eşini bırakarak kendi aile hayatını bitirir.

Filme adını veren ana karakter Nur Baba ise tam olarak öteki kimlikteki satyr figürünü temsil etmektedir. Kendisinden önceki inanç önderinin eşi de dahil olmak üzere, sürekli yeni bir kadınla cinsel münasebet yaşayan, bu anlamda da Fanon’un belirlemesiyle söylersek beyazın “her an her yerde cinsel ilişkiye girme potansiyeli taşıyan” ötekisi gibidir. Liderliğini yaptığı dini törenlerde de kadın ve erkeklerin sarhoş olarak dergâhın gizli köşelerine çekilmelerine müsaade eden bir Bakkhos figürüdür.

Nur Baba/Boğaziçi Esrarı, Türk sinemasında Aleviliği temsil eden ilk film olmasının yanı sıra aynı zamanda Türk sinemasında “öteki”nin de ilk temsil edildiği film olarak tarihe geçmiştir. Bu anlamıyla ötekilik ve sinema temsilleri noktasında önemli bir yerde duran filmin, egemen kimliğin ötekiye olumsuz, muzır ve tehditkâr göstermesini amaçlayan sembolik inşa stratejilerinden *ötekinin sansürlenmesi* stratejisini devreye soktuğu söylenebilir. Burton, ilk örneklerin kültürdeki en derine gömülü olanlar olduğunu, kültürün en derin inançlarını, değerlerini ve önyargılarını özetlediğini savunur (1995: 108). Buradan Aleviliğin sinemadaki temsilinde ilk örnek olması dolayısıyla *Nur Baba* filminin de toplumdaki Alevilere yönelik en derine gömülü inançları, önyargıları özetleyen bir film olduğu sonucuna varabiliriz.

Osmanlı dönemi boyunca Alevilere yönelik ötekileştirme dilinin ve politikalarının Şeyhülislamlık başta olmak üzere devletin üst kurumlarında faal olduğundan ve bunun topluma yansması sonucunda Alevilere karşı önyargıların tavan yaptığından bahsedilmişti (Bkz. Alevilerin ötekileştirilme biçimleri). Dönemin aydınlarından birinin Cumhuriyetin kurulmasından hemen önce Alevileri aşağılayan bir roman yazması ve bir diğerrinin bu romandan uyarlama bir film çekmesi, bahsedilen Osmanlı mirasının sonuçları olarak okunabilir. Özellikle Alevilerin temel ibadet biçimi olan Cem

törenlerinde, ahlak dışı ilişkilerin yaşandığına dair iftiraların toplumda yaygınlık kazanmasını ve bu uydurulan fantezi ürünü suçlamaları tanımlayacak şekilde “Kızılbaş” kavramının pejoratif manada kullanılmasını, öteki ile merkezi kimlik ilişkilerinden biri olarak görebiliriz. Yeğeneoğlu’nun (2017: 35) öznenin öteki ile her türlü ilişkisini cinselliğin yönetip yapılandırıldığını belirtmesini tarihten örneklerle desteklemek mümkündür. Edward Said’in Flaubert başta olmak üzere dönemin Avrupalı edebiyatçıları için Doğu’yu cinsel fantezilerle ilişkilendirip ahlakdışı cinsellikle Doğu arasında bağlantı kurduklarını söylemesi (2010: 202), yine Kontny’nin hem oryantalist birçok ressamın doğu haremlerinin içini görmemelerine karşın tablolarında erotik, şehvet dolu bir harem ortamı çizdiklerini belirtmesi hem de Nazilerin Yahudileri, sürekli cinsel zevk içerisinde yaşıyor şeklinde düşündüklerini dile getirmesi (2002: 129-130), Wood’un Amerika’ya ilk giden Püriten Batılıların Kızılderilileri dizginsiz libido yaratıkları şeklinde algıladıklarını belirtmesi (2002: 27) özne ile öteki ilişkisinin cinsellik merkezli olduğunu gösteren örneklerdir.

Nur Baba filmi de merkezi kimliğin öteki olarak işaretlediği Alevilere yönelik tarihsel süreç içerisinde geliştirdiği cinsel fanteziler üzerinden kurgulanan önyargıların perdeye yansımış hali olarak düşünülebilir. Film, toplumsal bu önyargıyı dönemin edebiyatçılarının, sinemacılarının da taşıdığının belirgin bir örneği olarak karşımıza çıkar.

4.2. Eksik Anlatılar

4.2.1. Karanlık Dünya (1952)

Ünlü Alevi halk ozanı Aşık Veysel Şatıroğlu’nun hayatını yarı-belgesel tarzda anlatan 60 dakikalık *Karanlık Dünya*, Türkiye’de yasaklanarak gösterimine izin verilmeyen ilk filmidir. Battal, yönetmeni Metin Erksan’dan bağımsız olarak filmin, - sansür kurulunca yapılan kesme ve eklemeler sonucunda- bir yıl sonra gösterimine izin verildiğini belirtir (2006: 163). Uygulanan sansürün, -çoğunlukla filmde ülkenin yoksul bir şekilde temsil edilmesiyle alakalı olduğu belirtilse de- farklı nedenlerinin olduğunu öne süren Kirisci, bunlardan birini, Aşık Veysel’in Alevi olması ve Demokrat Parti’yi desteklememesi olarak belirler. Kirisci ayrıca konuya ilişkin makalesinde, Demokrat Parti’nin Aşık Veysel’in kendi köyünden çıkıp konser vermesini engellediğini de belirtir.⁶

Karanlık Dünya’da Aşık Veysel’in bağlama ile tanışması, ona merak salması ve bağlama çalmayı geliştirmesi, çocukken tamamen tesadüfi bir şekilde -bağlama çalıp

⁶<https://www.otekisinema.com/asik-veyselin-paralel-evrendeki-hayati/> (Erişim tarihi: 13.05.2023).

türkü söyleyen- bir aşığı dinlemesi üzerinden geliyormuşçasına anlatılır (Bkz. Görsel 4.2). Bu rastlantısallığın, Aleviliğin filmde yok sayılması, yer bulmamasıyla alakalı olduğu söylenebilir. Öz, Aşık Veysel'in doğduğu ve büyüdüğü Sivrialan'ın, "Emlek" denen ve içerisindeki köylerin tamamının Alevilerin yerleşim alanı olan bir bölgede yer aldığını, bu bölgenin ise Aleviliğin etkisiyle bolca ozan/aşık yetiştirdiğini söyleyerek Veysel Şatıroğlu'nun aşıklığına kaynaklık eden kültürel yapıya işaret etmiş olur (1997: 11). Alkan ise Aşık Veysel'in, -babasının da bağlı olduğu- önemli Alevi dergahlarından biri olan Mustafa Abdal Tekkesi ile çocuk yaşlardan itibaren ilişkili olduğunu ve oradaki dervişler tarafından yetiştirilip bağlama öğretiltiğini, deyiş ve türkülerinin içeriğini de yine aynı Alevi dergahının kendi inançsal/kültürel çerçevesiyle belirlediğine dikkat çeker (1997: 24). Bu inançsal ve kültürel kaynağın filmde gösterilmesinin, Aleviliğin de görünür kılınmasına neden olacağından, filmde Aşık Veysel'in ünlü bir halk ozanı olmasına giden arka plan silinerek, durum rastlantıyla açıklanır. Burada *anlamli yokluklar* stratejisinin devrede olduğu görülmektedir.



Görsel 4.2. Aşık Veysel, Aşık Dertli'ye ait "Şeytan Bunun Neresinde" adlı taşlamayı tesadüfen duyarken.

Ayrıca çocuk Veysel'in -bağlamayla tanışmasına vesile olan- saz çalıp türkü söylerken dinlediği aşık, ünlü Alevi ozanı Aşık Dertli'nin "Şeytan Bunun Neresinde" adlı taşlamasını söylemektedir. Aşık Dertli bu taşlamayı, Alevilerin sembolü haline gelmiş olan bağlamayı "şeytan aleti" şeklinde tanımlayarak Alevileri ötekileştiren Anadolu'daki merkezi inanca bağlı gerici-yobaz kesimlere karşı yazmıştır. Kaymak, benzer bir ötekileştirme tutumunun Aşık Veysel'e yönelik de geliştirildiğini, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde bağlama çalıp türküler söylediği dönemlerde, aynı gerici grupların; "saz çalmak şeytan işidir. Bu dünyada saz çalanlar, öteki dünyada sazdan çıkan sesler gibi inleyecekler" diyerek, Aşık Veysel'e tepki gösterdiklerini belirtir (1996: 13). Alevi

ozanlarınca belirli bir nedenden ötürü ve belirli bir amaca yönelik dillendirilen bu taşlama, tarihsel ve toplumsal arka planına ilişkin hiçbir ipucu verilmeden filmde çocuk Veysel'e bağlamından kopartılarak, nedensizce söylenir. Bunun da yine Aleviliğin görünür kılınmasının önüne geçen bir strateji olarak *anlamlı yokluklar* şeklinde karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

Çekimleri Sivas'ın Alevi köyü Sivrialan'da -Aşık Veysel'in köyünde- gerçekleştirilen filmde, aşıklık geleneği ve Aşık Veysel'in türkü, deyiş ve ezgilerinin kültürel kaynağı olan Alevilikten filmin herhangi bir yerinde bahsedilmemesi veya adının dahi geçmemesi ideolojik *yerinden etme* stratejisi ile de alakalıdır. Filmdeki bu stratejinin ise, Alevi müziğinin "Türk Halk Müziği" başlığıyla isimlendirilerek, merkezi kimliğe ait bir kültürel unsur şeklinde yansıtılmasına neden olan, ulus-devlet ideolojisinin daha genel bir stratejisinden kaynak bulduğunu söyleyebiliriz. Erol, "Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk halk müziğinin devlet eliyle icadı sürecinde, Alevi topluluklara ait müzik pratiklerinin yeni soyut toplumsallığın (Türk halkının) müziksel mirasının bir parçası olarak değerlendirildiğini" belirtir (2018: 176). Bu inşa sürecinin daha çok Alevi halk müziğini başkalaştırdığını, kendi kimlikssel, kültürel havzasından çıkardığını iddia edebiliriz. Aşık Veysel bu sürecin, ilk hayata geçirildiği yıllardan itibaren bizzat tanıklığını yapmış biri olması dolayısıyla bu ideolojik strateji, *Karanlık Dünya*'da hem müziksel hem de sinemasal olmak üzere kendisini iki boyutlu göstermektedir.

4.2.2. Hacı Bektaş-ı Veli (1967)

Alevilikte "serçeşme" şeklinde tanımlanan ve Aleviliğin ana kaynağı olarak görülecek kadar önemsenen, yaşadığı 13. yüzyıl boyunca birçok bölgede Aleviliği yaymaya çalışan, en sonunda yerleştiği Anadolu'da ise Aleviliğin birliğine ve kendisini var etmesine büyük katkıları olduğu bilinen⁷ Hacı Bektaş-ı Veli'nin hayatını anlatan 73 dakikalık filmin senaryosunun, 15. yüzyılın sonlarında kaleme alındığı düşünülen *Vilayetname*⁸ söylenceleri üzerinden yazıldığı anlaşılmaktadır. Hacı Bektaş, Alevi inancındaki en önemli tarihi kişilerden biri olmasına rağmen, onu anlatan bu filmin tek bir sahnesinde bile Alevi isimlendirmesi yer almaz. Üstelik filmde, Hacı Bektaş'ın

⁷<http://www.ismailkaygusuz.com/index.php/makalelerim/arastirma-inceleme-makaleleri/261-haci-bektas-veli-yi-dogru-taniyor-muyuz> (Erişim tarihi: 21.04.2023).

⁸Hacı Bektaş-ı Veli'nin hayatını anlatan menkıbe türünde yazılmış olan eser.

Türkçü-İslamcı yaklaşımla hareket eden biri olarak yansıtıldığını görürüz (Bkz. İslamcı anlatılar, Türk milliyetçiliği).

Filmde, Aleviliğe dair belirgin semboller bulunmamakla beraber, zaman zaman Alevi terminolojisinden faydalandığı görülmektedir. Hacı Bektaş bir sahnede; “**bizler** elimize, belimize, dilimize sahip kimseleriz” diyerek Aleviliğin temel öğretilerinden birini dile getirmiş olur fakat Aleviler yerine biz zamiri kullanılarak, öznenin kim olduğu belirsiz bırakılır.

Yine filmin başka bir sahnesinde Anadolu’ya gelen Hacı Bektaş’a kim olduğu sorulduğunda; “Horasan erenlerindenim” cevabını verir (Bkz. Görsel 4.3). Erenlerin kimliği, ne için hizmet ettiği yine net değildir. Bahsi geçen belirsizlikler, Aleviliğin gizlenmesine veya yok sayılmasına sebep olan *anlamlı yokluklar* stratejisinin devrede olmasıyla ilintilidir.



Görsel 4.3. Hacı Bektaş-ı Veli Anadolu’da.

Karanlık Dünya filminde Alevi müzikleri için gerçekleştirilen *yerinden etme* stratejisinin Alevi tarihi şahsiyetleri için de geçerli olduğunu belirtebiliriz. Türk ulus-devleti kurulduktan sonra, oluşturulan resmi tarihte Anadolu Alevi tarihi, Türk tarihine eklenirken Alevi kimliği yok sayılmış, -ulusçuluğun veya Türkçülüğün olmadığı- 13. yüzyılda bile Alevi pirlerinin/ozanlarının Türkçülük için mücadele eden birer lider oldukları yönünde yeni bir tarih yazılarak, Alevi pirleri/ozanları kendi gerçekliklerinden uzaklaştırılmışlardır. Hacı Bektaş-ı Veli ve Yunus Emre bu konuda en fazla değişime uğratılan isimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu amaç doğrultusunda sinemanın da devreye sokulduğunu söyleyebiliriz. Özellikle hakkında oldukça fazla belgesel ya da kurmaca film çekilmiş olan Yunus Emre’nin, neredeyse hiçbir filmde tarihsel

gerçekliğine uygun bir şekilde perdeye/ekrana yansıtıldığı söylenemez (Bkz. İslamcı anlatılar, Türk milliyetçiliği).

4.2.3. Kızılırmak-Karakoyun (1967)

İki farklı efsanenin -Kızılırmak ve Karakoyun- bir araya getirilerek senaryolaştırıldığı filmde dramatik gereksinim, oba köyünde çobanlık yapan Ali Haydar ile obanın ağasının kızı Hatice arasındaki aşk üzerinden oluşturulur. Törelere aykırı bulunan ilişkilerinin, ancak Ali Haydar'ın gerçekleşmesi imkânsız bir durumu başarabildiği taktirde evlilikle nihayetlenebileceği söylenir. Ali Haydar her ne kadar zorluğun üstesinden gelip başarılı olsa da Hüseyin Ağa kızını, -hem borçlandığı hem de oba halkının yerleşik olduğu yaylayı satın alan- kasabalı Abdi Ağa'nın yeğeni Ahmet ile evlenmesi için Abdi Ağa'nın adamlarıyla kasabaya yollar. Duruma itiraz eden obalı köylüler, Ali Haydar öncülüğünde Hatice'yi götüren Abdi Ağa'nın adamlarını Kızılırmak üzerindeki köprüde kısıtırlar. Çatışma devam ederken köprü yıkılır ve aşıklar da dahil olmak üzere köprünün üzerindeki herkes suya düşerek boğulur. Karakterlerinin tamamının Alevi olduğunu anladığımız film, 118 dakikadır.⁹

Filmde obada yaşayan Aleviler anlatılıyor olsa da Alevilik yine ismen yoktur. Aleviliğe dair belirli bir bilgiye sahip olmayan bir izleyicinin, filmin, Anadolu'nun Alevi olmayan herhangi bir köyünde geçtiğini düşünebileceği iddia edilebilir. Filmde Aleviliğe ilişkin çeşitli öğeler bulunmaktadır. Bunların en başında Orhan Gencebay'ın seslendirdiği ve Alevi inancını yansıtan temaların yer aldığı türkülerin sık sık görüntülere eşlik etmesidir.

Aleviliğe ilişkin diğer bir öğe, obada elinde sürekli bağlamayla dolaşıp, deyişler okuyan ve -geleceği görmek gibi- mistik kimi özellikler taşıyan ancak gözleri görmeyen Alevi dedesidir (Bkz. Görsel 4.4). Fakat Alevilerin inanç lideri olan Dede, filmde insanları eğlendirme görevini üstlenmek gibi dedelik makamına ters bir icrayı yerine getirirken de gösterilir. Obaya gelen Ahmet'in Dede'den neşeli bir türkü çalmasını istemesi ve Dede'nin buna riayet ederek, eğlenceli müzik olarak Alevi inançsal müziği olan deyiş çalması, Alevi inancında görülemeyecek eylemlerdir. Burada dışarıdan bir bakışın, öteki hakkındaki bilgisizliğin işler halde olduğunu ileri sürebiliriz.

⁹1946 yılında Muhsin Ertuğrul'un ve 1993 yılında Şahin Gök'ün yönetmenliğini yaptığı iki *Kızılırmak-Karakoyun* filmi daha çekilmiştir. Ertuğrul'un filmi günümüze ulaşmadığından film hakkında bir değerlendirme yapmak mümkün değilken, Gök'ün filminde Aleviliğe dair herhangi bir öğe tespit edilememiştir.



Görsel 4.4. *Obada elinde bağlaması ile gezip deyişler çalan Alevi dedesi.*

Filmde diğer bir ötekiye dışarıdan bakış örneği olarak, Ali Haydar'ın kendi kızıyla bir ilişkisinin olduğunu öğrenen Hüseyin Ağa'nın, bu durumun, yani farklı sınıftan iki insanın birbirine âşık olmalarının “düşkünlük meydanında” çözülmesi gerektiğini belirtmesi ve Alevi dedeleri ve cemaatinin de bu sınıfsal farka rağmen yaşanan ilişkiyi düşkünlük olarak görmesi gösterilebilir (Bkz. Görsel 4.5). Alevilikte en ağır suçları işleyenler *düşkün* olarak nitelendirilerek toplumdan dışlanırken, kapsamı net bir şekilde belli olan *düşkünlükte*; insan öldürmek, hırsızlık yapmak, birinin hakkını yemek gibi eylemler yer alırken, -sınıfsal konumları ne olursa olsun- insanların birbirine âşık olması bulunmaz (Yaman, 2009: 203-205; Gökbel, 2019: 245-246). Ötekiye dair epistemik uzaklığın söz konusu olduğu bu iki sahnede, *sözde bilgisizlik* stratejisinin devrede olduğu iddia edilebilir.



Görsel 4.5. *Düşkünlük meydanı olarak tanımlanan cem töreni.*

Kızılırmak Karakoyun'da Alevilerin ötekileştirilmesinin sonucu olarak coğrafi marjinalliğe itildiklerine dair görüntüler vardır. Aleviler yüksek dağ başlarındaki ulaşımı

zor obalarda, başka toplumlardan yalıtık mevkilerde konumlanmışlardır (Bkz. Görsel 4.6). Bu, filmin öznel bir belirleneni değil, yani yönetmenin bilinçli bir tercihle perdeye yansıttığı bir durum değil, Alevilerin nesnel toplumsal ve tarihsel konumlarının anlatıya kendisini dayatması olarak düşünülebilir.



Görsel 4.6. *Oba halkının yaşadığı, toplumdan yalıtık, erişimi zor yerleşim bölgesi.*

Tüm eksikliklerine rağmen, Türkiye sinemasında ilk kez Aleviliğe ilişkin öğelerin -öznesi eksik bırakılsa da- açık şekilde bir filmde yer alması, Alevilerin sinemada temsili açısından önemli bir gelişme olarak nitelendirilebilir.

4.2.4. Ali'ye Gönül Verdik (1973)

Anlatılan olayların hangi zaman ve ülkede geçtiği belli olmayan filmde, putperestlik inancına sahip bir padişahın kızının, ismi Ali olan biriyle çölde karşılaşmaları sonucunda birbirlerine âşık olmaları ve ardından dinsel ve sınıfsal farkları nedeniyle kendilerine çıkarılan engelleri aşmaları sonucunda Ali'nin, -padişah da dahil olmak üzere tüm halkın Müslüman olmasını da başararak- prenses ile evlenmesi konu edilmektedir. 75 dakikalık film boyunca Aleviliğe dair birçok öğe kullanılmasına rağmen, filmde Alevi ismi hiç geçmemektedir. Aleviliği yansıtan sembol ve ritüeller ise film boyunca İslamcı bir bakış açısıyla Sünniliğe mal edilmektedir (Bkz. İslamcı anlatılar). Aleviliğin ismen yokluğu nedeniyle *anlamlı yokluklar* stratejisinin bu filmde de devrede olduğundan bahsedilebilir.

Filmin daha en başında, jenerik akarken, Ali bağlama ile Alevi ozan Aşık Daimi'nin "Kırklar Semahı" olarak da bilinen "Gitme Turnam Gitme" deyişini çalıp söylemektedir. Aynı anda üst ses Aleviliğin Ortodoks Müslümanlıktan (Sünnilikten) farklılığını ortaya seren ve Alevi inancında merkezi yerde duran "Kırklar Cemi" anlatısını

seslendirirken, deyiş çalan Ali'nin önünde semah dönenleri görürüz (Bkz. Görsel 4.7). Filmde yer alan Aleviliğe ilişkin en belirgin öğelerin film boyunca ara ara baş karaktere -film müzikal türe dönüştürecek şekilde- söylenen deyişler olduğunu belirtebiliriz. Sırasıyla bakıldığında; Ali çöllerde bağlama çalarak dolaşırken Şah Hatayi'nin “Dil Muhammed Ali'nindir” ve “Ali Sevilmez mi” deyişlerini, Hacı Bektaş-ı Veli Dergahı'nın postnişinliğini de yapmış olan Bektaş Çelebi'nin “Cihan Var Olmadan” deyişini, Alevi dedesi Derun Abdal'ın Hacı Bektaş-ı Veli'nin öğrencisi Hacım Sultan için yazdığı deyişi ve son olarak da Pir Sultan Abdal'ın “Çeke Çeke Ben Bu Dertten Ölüyorum” adlı deyişini söylemektedir. Toplamda altı farklı Alevi deyişinin yer verildiği filmde, jenerikteki ilk deyiş dışındakilerin tamamı, Alevi ezgilerinden uzak, bağlamanın bile kullanılmadığı, tamamen arabesk müziğe dönüştürülmüş bir tarzda görüntülere eşlik etmektedir. Burada Alevi deyişlerinin Türk arabesk müziğine dönüştürülmesiyle *yerinden etme* stratejisinin kullanıldığını söyleyebiliriz.



Görsel 4.7. *Ali deyiş okurken semah dönülüyor.*

Boynunda, Osmanlı döneminde Alevi dedelerinin taktığı ve on iki köşesinin on iki imamı sembolize eden “Teslim taşı” bulunan Ali (Bkz. Görsel 4.8), filmde sürekli Alevilerde yer alan “Hak, Muhammed, Ali” üçlemesini kullanmaktadır. Doğa üstü güçlere sahip olduğu da anlaşılan Ali'nin, sinemasal anlatısı oldukça zayıf olan filmde, karakterlerin başarılı bir şekilde oluşturulamamasının da etkisiyle inanç önderliği ile sıradan insan arasında gidip gelen çelişkili bir karakter olduğu söylenebilir.



Görsel 4.8. Ali boynunda Alevi dedelerinin kullandığı “teslim taşı”nı taşıyor.

Ali’nin yanından hiç ayrılmayan arkadaşı ise, Alevilerin bağlamaya verdiği önemi gösterir şekilde bağlama çalıp deyiş söyledikten sonra Ali’nin elinden bağlamayı alarak, öpüp başına koyma ritüelini gerçekleştirir (Bkz. Görsel 4.9).



Görsel 4.9. Ali’nin arkadaşı bağlamayı öpüp başına koyarak ona kutsal bir anlam atfediyor.

Karadoğan ve Öztürk, Türkiye’de sinemaya uygulanan sansürün tarihini inceledikleri iki ciltlik kapsamlı kitaplarında “Alevi ve Alevilik” başlığı altında sansürden geçen iki filme yer verirler. Bunlardan biri olan -diğeri *Pir Sultan Abdal*’dır- *Ali’ye Gönül Verdik* filminin Merkez Film Kontrol Komisyonu ve Diyanet İşleri Başkanlığı’nca incelendiğini, filme dair her iki kurumun aldığı kararda, “şarkılarda geçen ‘Gül Muhammed Ali midir?’, ‘12 İmamın başı idim ben’, ‘rehberim Muhammed mürşidim Ali’ sözlerinin çıkarılması şartı ile halka gösterilmesinde ve yurtdışına çıkarılmasında bir sakınca bulunmadığına ancak isminin ‘Aliye Gönül Verdik’ olarak değiştirilmesinin ise reddine oybirliği ile karar verildiğini” belirtirler (2022: 342). Filmin Diyanet İşleri Başkanlığı’nın sansüründen de geçmesi, Ortodoks İslam’ın film üzerinden Alevi kimliğine açık müdahalesi şeklinde yorumlanabilir. Zaten dikkat edilirse halka

gösterilmesinde sakınca görülen öğelerin tamamı, Aleviliğin Ortodoks İslam'ın çizdiği sınırların dışında olduğunu gösteren deyiş sözlerinden oluşmaktadır. Diyanet'in müdahalesinin daha belirgin sonucu olarak, filmde Aleviliğin Sünnilik ile aynı inançmış gibi yansıtılmaya çalışıldığı, tezin ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkarılmıştır (Bkz. İslamcı anlatılar).

4.2.5. Pir Sultan Abdal (1973)

Tarihte yazdığı şiirler ve söylediği deyişler aracılığıyla Aleviliği halka anlatan ve sözlü edebiyat aracılığıyla günümüze ulaşan şiir ve deyişleriyle Alevi kimliğinin yapı taşlarını döşeyen en önemli isimlerden biri olarak Pir Sultan Abdal'ın hayatını anlatan 91 dakikalık filmde, -Pir Sultan'ın Alevi kimliği açısından tüm bu rolüne karşın- Alevi adı filmin hiçbir yerinde geçmemektedir. Yalnızca Pir Sultan Abdal'ın Sivas kadılarınca yargılandığı sahnede kadının; “Dini İslam'ı istismar ettiğin, kızıl turban sarıp mekruh işler gördüğünü söylerler” şeklindeki suçlamasına Pir Sultan'ın; “Yezid bize **Kızılbaş** demiş, meğer Şahı sevdi dese yeridir” cevabında Kızılbaş kelimesi geçse de burada Kızılbaş'ın bir toplumsal/inançsal kimliği tanımlayan kavramdan ziyade, giyilen kıyafetin rengi itibarıyla betimleyici bir tabir olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

Alevilerin Yavuz Sultan Selim döneminde -16. yüzyıl- katliamlar da dahil olmak üzere uğradıkları baskıların anlatıldığı filmde başta cem törenleri olmak üzere Aleviliğe dair öğeler sıkça gösterilirken (Bkz. Görsel 4.10), Alevilerin tanımlanmasında, kendi isimleri yerine geçecek şekilde farklı sıfat ve zamirlerin kullanıldığını görürüz. Bu sıfat ve zamirlerin ise daha çok -kurmaca film olmasına karşın sık sık filmin anlatısına eşlik eden- üst ses tarafından kullanıldığını söyleyebiliriz. Örneğin; “İşte erenler o demlerde **kardeşi kardeşe** kırdıran Osmanlı'nın yanlış siyaseti Pir Sultan'ın **canlarını** ezemiyordu. O, **umutsuz insanların** bayrağı olmuş, saziyla sözüyle yaşama gücü getirmişti **halka**” şeklindeki üst sesin yaptığı açıklamada Aleviler yerine; “kardeş”, “canlar”, “umutsuz insanlar” ve “halk” olmak üzere dört farklı kavramın kullanıldığını görürüz. Yine üst sesin Alevi tanımlamasını kullanmak yerine başka kavramları tercih ettiği diğer örneklerle baktığımızda; “**haksızlığa ve yanlışlığa karşı savaşıyan halkın** ozanı Pir Sultan”, “Pir Sultan (...) **acı içindeki insanlara** yaşama gücü aşıladı”, “Hızır, **Pir Sultan'ın ev halkını** hiçbir yerde bulamadı. Pirin emanetini dağdan dağa götüren **bir halk** (...)”, “Pir Sultan, **acılı insanların** yüreğinde umut olup yüz yıllardır yaşadı ve yüz yıllarca yaşayacak” cümlelerinde özneyi gizleyerek benzer bir yaklaşımı film boyunca sergilediğini görürüz.

Burada *anlamalı yokluklar* stratejisine eşlik eden -zamir ve sıfatlar kullanılarak Alevi isminin açıkça belirtilmemesi nedeniyle- *düzdeğişmece* stratejisinin varlığından bahsedebiliriz. Ayrıca ilk açıklamadaki Osmanlı'nın kardeşi kardeşe kırdıran siyaseti belirlemesinde, “kardeşlerden” ezilenlerin Alevi olduğu söylenmezken, ezen “kardeşlerin” kim olduklarına dair de bir bilgilendirme olmadığı gibi, bu “kırdırmanın” hangi mahiyetteki bir siyaset ile ilişkili olduğu da meçhul bırakılmıştır.



Görsel 4.10. Pir Sultan Abdal, arkasında Zülfikar resmi bulunan mekandaki cem töreninde zakirlerle birlikte.

Filmde Osmanlı Devleti tarafından Alevilere yönelik gerçekleştirilen saldırılar anlatılırken, saldırının nedeninin yanı sıra failin de belirsizleştirilerek, edilgen fiiller ile durumun aktarıldığını görürüz. Yapılan saldırılardan sonra bir köylünün Pir Sultan'a; “bunun sonu neye varacak pirim? Her gün bir köyde ya bir **ev yanar** ya bir **dam soyulur** ya bir **adam ölür**” şeklinde bir soru sorar. Saldırganların belirsizleştirilmesi için evin kendiliğinden yandığı, adamın nedensiz öldüğü ve soygunun edilgenleştirilerek failinin saklandığı görülür. Burada *edilgenleştirme* stratejisinin devreye sokularak saldırılarda fail olan Osmanlı Devleti'nin rolünün gizlendiğini belirtebiliriz.

Gerçekleştirilen saldırıların failleri gizlenemediği durumlarda ise suçun, Osmanlı yönetimine veya padişahına değil, yerel kadı ve valilere atıldığı gözlenmektedir. Pir Sultan Abdal, kadılar tarafından yargılanması için Sivas'a zorla getirildiği duruşmanın sonunda vali; “bize de Yavuz Sultan Selim Han tarafından tebliğ edilen Sivas sancağında otuz yıldan beri görerek ve bilerek haksızlığa taraf olmadık ve de yalan söylemedik. Sözümüzü tutar ve Pir Sultan'ın serbest bırakılmasını isteriz” der. Alevilere yapılanların sorumluluğundan Yavuz Selim ve devletin merkezi azade tutulurken, baskıların bir devlet politikası olmadığının, asıl suçu kadıların işlediğinin mesajı verilir. Benzer bir mesaj

başka bir sahnede Sivas valisi Hızır üzerinden de verilmektedir. Üst ses; “Hızır tüm öfkeye kesti. Taşdığı tuğdan, sancaktan utanmadan mazlumların kanına girdi” açıklamasında bulunur. Burada da Alevilerin katledilmesi, Sivas’a vali olarak atanan Hızır’ın bireysel öfkesi ile açıklanırken, Osmanlı Devleti’ni temsil eden sancaktan utanmadığının belirtilmesi ile de yine devlet, yaşananların sorumluluğundan kurtarılmış olur.

Alevilere yönelik yürütülen saldırıların altında yatan inançsal nedenin *dahil etme* stratejisiyle film tarafından gizlenerek daha kabullenilir bir gerekçe olan ekonomik sebeplere dönüştürüldüğünü görürüz. Pir Sultan Abdal’ı yargılamak için köye gelen askerlere köylülerden birine; “**Yoksula arka çıkmak** suç mu oldu? Haksızlığa karşı durmak suç mu oldu? Vermeyiz pirimizi” dedirtilerek Pir Sultan’ın asıl mücadelesinin inançsal değil de ekonomi temelli olduğu gösterilmeye çalışılır.

Yine Alevi köylerinden birine Osmanlı asesleri tarafından yapılan bir saldırıya şahitlik eden küçük bir kızın; “ana bunlar **gavur** mu ki herkes bunlardan korkar?” sorusunu yönelttiği annesi; “onlar da **bizden** kızım ama yoldan çıkmışlar” yanıtını verir. Bu sahnede, *bütünün simgeleştirilmesi* stratejisi ile Alevileri Ortodoks İslam çatısı altında Sünnilerle birleştirme yoluna gidildiğini, bu yapılırken de birleştirme için gerekli olan düşman öteki kimlik olarak Müslüman olmayan gruplar için söylenen “gavur” kavramının kullanıldığını dile getirebiliriz. Bu stratejiye uygun bir durum, Pir Sultan Abdal’ın yargılanmasına tepki gösteren köylülerin itirazlarının verildiği sahnede de ortaya çıkar. Köylülerden biri; “hak, hukuk peşindeyse Sivas’ın kadıları, (...) **tefecî gavurunu** mahkeme etsinler de görelim” der. Burada bahsi geçen “tefecî gavur”, Sivas’taki devlet erkanının toplantılarına iştirak edecek kadar onlarla yakın ilişkide olan Yahudi karakterdir. Karakterin Yahudi olduğu, üzerinde Davut Yıldızı sembolü bulunan kıyafet giymiş olmasından anlaşılmaktadır (Bkz. Görsel 4.11). Filmde bu karakter, kardeş olarak tanımlanıp Ortodoks İslam çatısı altında birleştirilmeye çalışılan Alevi ve Sünnilerin düşman ötekisi işlevini görür. Kadı ve valilerle birlikte hareket eden ve onları Pir Sultan’a ve Alevilere karşı kışkırtan komplocu “dış güç” olarak rol alır.



Görsel 4.11. Kıyafetinde Davut Yıldız bulunan Yahudi karakter, Pir Sultan Abdal'ın mahkemesinde.

Filmde Alevilerin coğrafi marjinalliği, dağ başlarında zor şartlar altında yaşadıklarına dair görüntülerle sık sık yansıtılmaktadır (Bkz. Görsel 4.12). Pir Sultan'ın eşi; “çok çekmiştir Pir Sultan'ın avradı. Hızır Paşa'nın zulmünden yabancı hayvanlar gibi dağdan dağa kaçıp durmuştur” diyerek filmdeki Alevilerin baskılar sonucunda bu coğrafi marjinalliğe maruz kalmalarını özetlemiş olur.



Görsel 4.12. Alevilerin coğrafi marjinalliğini gösteren bir kare.

Karadoğan ve Öztürk, sansürden geçen Alevilikle ilgili ikinci film olan *Pir Sultan Abdal* için şu bilgileri aktarırlar:

“Pir Sultan Abdal (1973/225) filmi ise, filmin başındaki üst sesin söylediği “Şah dedik diye astılar bizi” sözünün, “Rüstem'in Hızır'a söylediği ‘Ne bok arıyorsun’ sözünün, “Hızır Paşa'nın Pir Sultan Abdal'ı divana çağırıp ‘Şah sözünün geçmediği üç deyiş söyle’ demesi üzerine Pir Sultan'ın söylediği şahla ilgili üç deyişi gösteren sahnelerin tümünün, “Mezhep tefrikası meydana gelebileceği mülahazasıyla, gerek konuşmalarda gerekse türkülerde geçen Şah, Kızılbaş, Hazreti Ali, Hu ve Gidi Yezit” kelimelerinin, “Dergahın odasında, divanda asılı Zülfikar resminin görüldüğü” sahnelerin, “Askerin köyleri yaktığı ve insanları öldürdüğü sahnelerin”, “filmin

sonunda Pir Sultan'ın söylediği 'Vur, vur ki, biz ölelim, biz dirilelim' sözünün" çıkarılması şartı ile kabul edilmiştir. Genelkurmay Başkanlığı temsilcisi Nizamname'nin 7. maddesinin 4. 8. fıkraları gereğince reddi reyinde olduğunu belirtmiştir. Filmin sahibinin "üç deyişin" söylendiği sahnelerin tamamen çıkarılması yerine "sadece deyişlerde geçen şah sözlerinin çıkarılmasının" kabulünü talep etmesi üzerine 15.11.1973 tarihinde Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından yeniden görülmüş, 1973/291 sayılı kararla "Sizde şah diyeni öldürürlerse ben de bu yayladan şaha giderim" beytinin çıkarılması ve filmin sonuna doğru "Pir Sultan'ın söylediği Hz. Ali sözünün de çıkarılması" şartıyla, "işbu tadilli" haliyle halka gösterilmesinde ve yurtdışına çıkarılmasında bir sakınca bulunmadığına ekseriyetle karar verilmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı temsilcisi ve Genelkurmay Başkanlığı temsilcisi bu karara ret oyu vermiştir." (2022: 342-343).

Pir Sultan Abdal filminde de sansürlenmek istenen bölümlere baktığımızda yine Aleviliği Ortodoks İslam'ın dışında gösteren deyişlerin ve Aleviliğe özgü tanımlamaların olduğunu görürüz. Filmde anlatılan kimliğin veya inancın öznesiz kalmasına, kendi adıyla anılmak yerine ima edilmesine de sansürün etki ettiği anlaşılmaktadır.

4.2.6. Gönüllerin Fatihî Yunus Emre (1973)

Alevî kimliği ve edebiyatının oluşumunda önemli yer edinmiş tarihi şahsiyetlerden biri olarak Yunus Emre'nin hayatının anlatıldığı 162 dakikalık filmde, *anlamli yokluklar* stratejisi dahilinde Aleviler yine kendi adlarıyla yer bulamamıştır. Film, cem töreni gibi Aleviliğe içkin birçok öge barındırsa da (Bkz. Görsel 4.13), kültürel/kimliksel sahiplerinin adı gizlenirken, Türkçü ve İslamcı bir ideolojik tutumla öğelerin, Türklüğe ve Ortodoks İslam'ın hanesine yazıldığından bahsedilebilir (Bkz. İslamcı anlatılar, Türk milliyetçiliği).



Görsel 4.13. *Yunus Emre, Tapduk Emre'nin dedelik ve zakirlik yaptığı cem töreninde.*

Filmde Alevilik isminin yine zamirlerle ve farklı nitelendirmelerle örtülmeye çalışıldığını görürüz. Örneğin Hacı Bektaş Veli'nin yanına buğday almak için giden Yunus Emre'nin ardından Hacı Bektaş; “dönecek ve **erenler safında** yer alacak” diyerek mahiyeti belli olmayan bir “erenler safı”ndan bahseder. Benzer şekilde Alevilerin önemli pîrlerinden Tapduk Emre; “gel birlikte girelim **dostlar** dergahına” ve başka bir sahnede; “miskinlerle, her şeyi kötüye yoranlarla işimiz yok **bizim**” dediğinde “dostlar”ın kimleri kapsadığı ve “biz” kavramının kimlere işaret ettiği muğlaktır. Bir kimliğe aidiyet bildiren “biz” zamiri üzerinde bu film özelinde biraz daha durma gerekliliği bulunmaktadır zira “biz”in bu filmde Aleviliğin gizlenmesinde işlevsel, ideolojik bir rol edindiğini ileri sürebiliriz. Örneğin filmin bir başka sahnesinde Yunus Emre'nin rüyasına giren Mevlâna; “ey **bizden** olan, ey **bizden** olan” seslenişinde bulunur. Yine “biz” müphemdir. Uzun yıllar Anadolu'yu dolaştıktan sonra -artık gözleri görmeyen- mürşidi Tapduk Emre'nin dergahına dönen Yunus Emre, Tapduk'un eşine; “acep şeyhim şu Yunus'unu affeder mi?” diye sorunca eşi; “kapı eşiğinde yat, asası sana takılınca kim var burada diye sorar, Yunus derim. Hangi Yunus derse hiç durma al başını git, yok eğer **bizim** Yunus mu derse sarıl ellerine” cevabını verir (Bkz. Görsel 4.14). Aynı belirsizlik buradaki “biz”de de vardır. Tüm bu belirsizliklerin, Aleviliği gizlemek için kullanılan *düzdeğişmece* stratejisiyle alakalı olduğu söylenebilir. Alevilik terimi açıkça kullanılmak yerine, çeşitli zamir ve nitelendirmelerle ima edilmektedir.



Görsel 4.14. Gözleri görmeyen Tapduk Emre'nin Yunus Emre'ye değen asası sonrası “Bizim Yunus mu?” diye sorduğu sahne.

Alevi isminin başka şekillerde de görünmez kılındığından bahsedilebilir. Bir sahnede Tapduk Emre dergahının dervişlerinden Bekir; “**bu halk** seni öyle anlamış, öyle sevmiş ki adını unutamıyorlar ve unutamayacaklar da” derken, bir başkası ise; “**bu halkın**

gönlünde, dilinde ve hafızasında neden ulu bir Yunus Emre var, şimdi anlamaktayım pek güzel” diyerek görüşlerini belirtir. Her ikisinde de “bu halk”tan kastın ne olduğu açık değildir. Oysa Yunus Emre’nin yaşadığı dönemde ve sonrasındaki yüz yıllar boyunca Ortodoks İslam anlayışı tarafından nasıl ötekileştirildiği ve Osmanlı ulemasının onun şiirlerini okuyanların öldürülmesi gerektiğine dair fetvalar yayınladığı bilinmektedir (Bkz. *İçimizden Biri Yunus*). Bu tarihsel arka plandan hareket edildiği takdirde bahsi geçen halkın Aleviler olduğu ve filmdeki belirsizlikle Alevi kimliğinin örtülmesinin amaçlandığı daha net anlaşılmaktadır.

4.2.7. *İçimizden Biri Yunus* (1989)

Yine Yunus Emre’nin hayatını anlatan *İçimizden Biri Yunus*, Kültür Bakanlığı tarafından yarı belgesel tarzda çektirilmiş bir filmidir. Alevilerin önde gelen isimlerinden birinin konu edildiği 47 dakikalık bu filmde de Alevi adına hiçbir şekilde rastlanılmamaktadır. Filmin Yunus Emre’nin hayatının anlatıldığı drama kısmına aralıklarla, bir grup insanın Yunus Emre üzerine yaptıkları sohbetlerle kesmeler yapılmaktadır. Bu sohbetlerin, filmin süresinin kısalığı da göz önünde bulundurulduğunda, anlatının hızlı ilerlemesini sağlayan pratik çözüm olarak üst ses işlevini gördüğünü söyleyebiliriz.

Hacı Bektaş Veli *Vilayetname*’sinde (2011: 93-94) ve Alevi halk anlatılarında yer alan Yunus Emre’nin köylerindeki açlık ve yoksulluk sebebiyle Aleviliğin önde gelen pirlerinden Hacı Bektaş Veli’nin dergahına giderek ondan yardım istemesi söylencesi ile başlayan filmde (Bkz. Görsel 4.15), köylülerin aklına yardım istemek için bir Alevi dergahının gelmesi, onların da Alevi olmalarıyla ilişkili olsa da filmde bu durum Yunus Emre’nin kimliğinin örtülmesi nedeniyle belirsiz bırakılmıştır.



Görsel 4.15. Yunus Emre, piri Hacı Bektaş-ı Veli’nin huzurunda.

Hacı Bektaş Veli'nin yönlendirmesiyle Yunus, bir başka Alevi dergahında bulunan ve Alevilerin inançsal/kimliksel hafızasında önemli bir yere sahip Tapduk Emre'nin yanına gider. Orada Aleviliğin teolojisini öğrenip, felsefesi ile yetişen ve cem törenlerinde *süpürgecilik*¹⁰ yapan Yunus Emre (Bkz. Görsel 4.16), sonrasında Tapduk Emre'nin izniyle Anadolu'yu dolaşarak Alevi felsefesini yayar. Fakat anlatıdaki kimliksel yan, filmde yer edinmemiştir. Filmde Yunus Emre'nin Aleviliğe içkin tüm nitelikleri ve Aleviliği gizlenerek, belirsiz bir kültürel yapının içinde gösterilir. Filmin sonlarına doğru, belgesel tarzda çekilen kısımda *yerinden etme* stratejisi doğrultusunda yapılan açıklamada; “Yunus Emre elbet çağının dinsel düşüncesinin dışına çıkamazdı ve elbet kendince de olsa, şemaları kırarak da olsa bir **İslam aydını ve ozanı** olarak insanlık sevgisini tanrı sevgisiyle bağdaştıracaktı” denerek, Yunus Emre, Alevilikten ayrı Ortodoks İslam'ın içerisine yerleştirilmiş olur.



Görsel 4.16. Yunus Emre, müridliğini Tapduk Emre'nin yaptığı cem töreninde süpürgecilik görevini yerine getirirken.

Gönüllerin Fatihi Yunus Emre filmindeki “**bizim** Yunus” anlatısı, bu filmde de yer almaktadır. Tapduk Emre, yıllar sonra geri dönerek kapı eşiğinde uzanan Yunus Emre'ye asasının değmesi üzerine eşine kim olduğunu sorar ve Yunus cevabına “**bizim** Yunus mu?” şeklinde tepki verir (Bkz. Görsel 4.17). Diğer filmde olduğu gibi bu filmde de Aleviliğin yerine “biz” zamiri gelerek, kimliği maskeler.

¹⁰Süpürgeci (Ferraş): Cemevi'nin sürekli temiz tutulmasından sorumlu olan hizmet sahibi. Cem yapılacağı zaman Cemevi'ni silip süpürür, temizler. Cem'in yapılması için hazır hale getirir (Gökbel, 2019: 815).



Görsel 4.17. Yunus Emre, gözleri görmeyen mürşidi Tapduk Emre'nin önünde uzanırken.

Alevi adının yerine geçecek şekilde farklı sıfatlar kullanılan filmin belgesel tarzda çekilmiş sohbet bölümünde anlatıcı; “Yunus Emre’nin yaşadığı yıllardaki Anadolu’nun durumuna, onun korkunç, karmakarışık, **ayrılıkların ve kardeş kavgalarının** alabildiğine hüküm sürdüğü bir ortamda yaşamış olduğuna baktığımızda, çağıyla yaşadığımız günler arasında çok benzerlikler bulunduğunu gördüm” diyerek ayrılığın ve kavga eden kardeşlerin kimler olduğunu gizli tutar. Yine aynı anlatıcı; “1260 yılı Anadolu’su, (...) **mezhep ve tarikat ayrılıkları** yüzünden Babailer başkaldırdılar. Bu onlara pek pahalıya mal oldu. Baba İlyas ile Baba İshak **öldürüldü**. Çoluk çocuklarıyla birlikte dört bin aile **kılıçtan geçirildi**” belirlemesinde, Alevilik yerine mezhep kavramını kullanarak *düzdeğişmece* stratejisi çerçevesinde Alevi ismini, edilgen fiilleri kullanarak da *edilgenleştirme* stratejisi doğrultusunda Selçuklu Devleti’nin çocuklar da dahil olmak üzere binlerce Alevinin katledilmesindeki rolünü gizlemiştir.

Benzer bir edilgenleştirme tutumunu, filmin sonuna doğru Yunus Emre’nin denk geldiği genç bir köylüye o bölgede durumun nasıl olduğunu sorduğunda köylünün cevabında görürüz; “bu sabah duydum, öte köyü **basmışlar, talan etmişler**. Üç delikanlıyı **öldürmeleri** yetmezmiş gibi, köyün kızlarını **dağa kaçırmışlar**. Bir tarafta düşman, bir taraftan **biz birbirimizi kırıyoruz**. Yine kanlar **dökülüyor** (...)”. Burada yine şiddet eylemlerini kimlerin kimlere karşı gerçekleştirdiği belirsiz bırakılmış ve Yunus Emre’nin; “Anadolu’nun her yakasını dolaştım. (...) Yine **birbirimizi kırıyor, kan akıtıyoruz**” yanıtında da aynı fail belirsizliğiyle Alevilere yönelik gerçekleştirilen katliamların gizlenmesi devam ettirilmiştir.

Yunus Emre’nin son altmış yıllık süreçte resmî ideoloji ve resmi tarih tarafından gerçek kimliği ve inancından koparılarak, neredeyse zıttı bir çerçevede resmedilmesini bir tarafa bırakırsak, aslında yaşadığı dönemden itibaren cumhuriyetin ilk yıllarına kadar

sirayet eden bir dışlanma tarihi vardır. Özellikle Osmanlı Şeyhülislamı Ebussuud, Yunus Emre'nin şiirlerini okuyanların -ki o dönemlerde Aleviler dışında şiirlerini okuyan yoktu- öldürülmelerine yönelik fetvalar çıkarmıştır (Düzdağ, 2012: 104-105). Bu tarihi arka planın filmdeki yansıması olarak anlatıcı; “yaşadığı dönemlerde Yunus’u seven olduğu kadar sevmeyenler de çoktu. Tutucu çevreler Yunus’un düşüncelerini, söylediklerini ters yorumlayıp, yanlış değerlendiriyorlardı. Köy Kocaları da Yunus’u yanlış anladılar” demek zorunda kalmıştır. “Yunus’u sevenlerin” ve “sevmeyenlerin”, “Köy Kocaları”nın kimler olduğu yine *anlamli yokluklar* stratejisi gereği belirsiz bırakılmıştır.

4.2.8. Hasan Boğuldu (1990)

Sabahattin Ali'nin aynı adlı öyküsünden birebir uyarlanarak sinemaya aktarılan 87 dakikalık filmdeki belirgin Alevi karakterler; Hacer, Emine, babası, annesi ve Alevi Dedesi'dir. Yüksekoba adlı ulaşımı zor, dağlık alandaki bir yerleşim yerine gitmek isteyen Edremit kaymakamına, yolda eşlik eden Yüksekobalı Hacer adındaki köylü kızın, geçmişte sonu hüznü biten bir aşk hikayesini anlatmasıyla film başlar. Filmde Hacer'in hikâyeyi kaymakama anlattığı zamana, hikâyenin geçtiği zaman paralel kurguyla eşlik eder. Hacer, Hasan ile Emine'nin hikayesini anlatırken, geriye dönüşlerle anlatı zenginleştirilir. -Edebi halinde olduğu gibi- Alevi kimliğini gizleyen, öykünün başlattığı eksiltmeyi, daha farklı yöntemlerle devam ettiren film, iki toplumsal kesim -Aleviler ile Sünniler- (ancak durum filmde, obalı-ovalı maskeleyesiyle yer alır) arasındaki çelişkinin uzlaşmazlığını, dramatik gereksinim olarak kullanılan -kavuşamayan aşıklar- Emine ile Hasan'ın aşkı üzerinden vermeye çalışır.

Öykünün edebi halinde, yani Sabahattin Ali'nin yazdığı metinde, temel antagonizma olan inançsal çelişki (Alevi-Sünni), kendisini maskeleyerek daha kabul edilir bir halde, konumsal çelişki (obalı-ovalı) şeklinde yer edinmiştir. Öykünün 1942 yılında yazıldığı düşünüldüğünde, o dönemin siyasi ve toplumsal atmosferi gereği Sabahattin Ali'nin esas çelişkiyi -adını koyarak- aleni bir şekilde anlatamadığı söylenebilir. Sabahattin Ali her ne kadar esas çelişkiyi örtmeye çalışsa da -belki de bilinçli olarak- öykünün kimi yerlerinde sorunun kendi gerçek yüzünü göstermesinin önüne geçememiştir; Emine ile Hasan arasındaki bir diyalogda Emine, Hasan ile neden evlenemeyeceğini açıklarken; “**Kızılbaş** kızı geldi de Hasan'ı elimizden aldı derler, benim içime dert olur” (2011: 118) diyerek, ötekileştirilmelerinin motivasyon kaynağının obalılık değil Kızılbaşlık/Alevilik olduğunu açık etmiş olur. Filmde, öyküdeki bütün

diyaloglar kelimesi kelimesine karakterlere söylenirken, yalnızca yukarıda geçen “Kızılbaş” sözcüğü sansüre uğratılarak aynı cümle şu şekilde yer almıştır; “**Obalı** kız geldi de Hasan’ı elimizden aldı derler, benim içime dert olur.” Öyküde -kimliğin adının yer alması manasında- “kısmi bir mevcudiyet taşıyan” Alevilik, filmdeki *anlamlı yokluklar* stratejisi çerçevesindeki sansürle birlikte -yine aynı manada- “gerçek bir yokluğa” dönüşür.

Bir eserin eleştirilebilmesi için gölgede bıraktığı bir alanın olması gerektiğini ve gölgenin niteliğini -gerçek bir yokluğa mı işaret ediyor yoksa kısmi bir mevcudiyet mi taşıyor gibi sorularla- sorgulamanın yararlı olacağını belirten Macherey, her aşıkâr şeyin ancak ardında veya gölgesinde bıraktığı zımni bir şeyle var olabileceğini, söylenmeyen ya da söylenemeyenin yokluğunun dahi inkâr edilerek onun yokluk olarak bile sayılamayabileceğini öne sürer. Macherey’ye göre anlam zaten aşıkâr olanın zımni olanla ilişkisiyle ortaya çıkar ve eserde söylenmeyen veya söylenemeyen şey en önemli öğedir. Görünür kılınanlar aracılığıyla neyin gizlendiğini sorgulamanın eserin -özellikle- ideolojik analizinde işlevsel olduğunu ve bir şeyin görünmesine izin vermenin bir karardansa sav olduğunu söyleyen Macherey, bir şeyin görünür kılınmasıyla birlikte eserde; gizlemek, bakışı başka yöne çevirmek ve göz ardı etmek şeklinde üç farklı fiilin varlık bulduğunu söyler (2019: 111, 115, 117, 118, 125).

Filmde iki farklı kesim arasında yaşanan çelişkiye dair görünür kılınan şey, obalılık-ovalılık üzerinden gelişen çatışmadır. Görünür kılınma ile birlikte bakış başka yöne (konumsallığa) çevrilerek, Aleviliğin gizlenmesine ve göz ardı edilmesine sebebiyet verilmiştir. Filmin Kızılbaş ismine yönelik uyguladığı açık sansüre ve devreye soktuğu bazı sembolik inşa stratejilerine karşın Aleviliğin varlığını sezdiren açıklıklar vardır. Obalılık-ovalılık üzerinden sadece yerleşim alanları merkezli bir toplumsal düşmanlık ve ötekileştirmenin, toplumsal, tarihsel gerçeklikle uyuşmayan yönü, filmdeki diyaloglarda sırtarak kendisini göstermektedir. Örneğin Emine ile Hasan arasında yaşanan bir diyalogda:

Emine: Ovalılar ağamı dövmüştü de...

Hasan: Neden?

Emine: Yanlışlıkla ağamın sürüsü tarlalarına girip otladı diye.

Hasan: Hiç bunun için insan dövülür mü?

Emine: Ovalılar döver, bizleri pek sevmezler, bizden hoşlanmazlar!

Hasan: Her ovalı bir değildir ama?

Emine: Hepsi birdir. Hoş biz de ovalıları sevmez, aramızda görmek istemeyiz ya!

Yine bir başka diyalogda:

Emine: Bizim buralarda hiç ovalı biri yaşar mı?

Annesi: Sen aklını mı kaçırdın kız? Şimdiye kadar hiçbir ovalının bizlerle yaşadığı ne görüldü ne işitildi. Törelermize aykırıdır bu!

Filmdeki bu ve buna benzer farklı diyaloglardaki ötekileştirme dilinin, inançsal veya ulusal farklılaşmanın terminolojisine tamamen uyduğu görülmektedir. Sadece yaşam alanlarının farklılığı üzerinden böylesi bir ötekileştirme dilinin ortaya çıkacağından bahsedilemez. Zaten filmdeki gibi yaşam alanlarındaki aşırı uzaklıklar, genellikle ulusal veya dinsel farklılıklar neticesinde ortaya çıkmaktadır. Dağlık bölgeler gibi daha yüksek yerlerde yaşayanlar ile daha alçak yerlerde ikamet edenler arasında yaşanan ötekileştirme eylemlerine Anadolu’da tarihsel olarak denk gelinmektedir fakat bu durum da yine Alevilerin Osmanlı döneminde merkezi otorite tarafından dışlanmaları ve düzenli saldırılara maruz kalmaları nedeniyle kendilerini daha güvenli olan bölgeler olarak yüksek alanları yurt haline getirme refleksleri ile alakalıdır. Yani filmde ötekileştirmenin sonucu olan yerleşim yerlerindeki farklılaşmalar, ötekileştirmenin nedeni olarak sunulmaya çalışılmaktadır. Bir kez daha belirtmek gerekir ki bu durum, inançsal çelişkinin gösterilmek istenmemesiyle alakalıdır.

Filmde zımni olan Alevi kimliğinin örtük bir biçimde kendisini gösterdiği şeylerden birisinin de obalıların coğrafi marjinallikleri olduğundan bahsedilebilir (Bkz. Görsel 4.18). Kaymakam ile kahveci arasında kaymakamın Yüksekoba’nın yerini sormasından sonra gelişen aşağıdaki diyalog, obalıların coğrafi marjinalliğini göstermesi açısından önem arz etmektedir:

Kahveci: Hiç oraya varmadım ama bildiğime göre, Beyobası’nı geçtikten sonra Kızılkeçili Deresi boyunca dağlara vuracaksın; patlakların yanına gelince soldaki bayıra tırmanıp yaylada bir kurşun atımı ilerleyeceksin! Yüksekoba yabancı birisinin tek başına gidebileceği bir yer değil kaymakam bey. Dağlarda, ormanlarda yolunu saptırırverirsin!

Kaymakam: Yok canım, sora sora bulurum!

Kahveci: Kime soracaksın kaymakam bey? Beyobası’nı geçtikten sonra insan yüzü göremezsin ki!



Görsel 4.18. Filmde obalıların coğrafi marjinalliğini gösteren yüksek ve ormanlık dağ görüntüsü.

İnsan yüzünün dahi görülemeyeceği kadar marjinal bir bölgeye yerleşmeyi seçen Osmanlı dönemindeki toplulukların büyük bölümünü Alevilerin oluşturduğundan daha önce bahsedilmişti (Bkz. Alevilerin ötekileştirilme biçimleri). Filmdeki kimliğin sansürlenmesi adına devreye konan *dahil etme* stratejisiyle Alevilik-Sünnilik çatışması, daha kabul edilebilir olan yükseklerde yaşayan obalılar ile alçak bölgelerde yaşayan ovalılar arasındaki rakımsal çatışmaya dönüştürülmüştür.

Filmde Alevilik her ne kadar ismen gizlenmeye çalışılsa da, farklı şekillerde kendisini hissettirmeye devam eder. Hasan, Emine ile ilk tanıştığı zamanlarda dağda neyle uğraştıklarını sorduğunda Emine; “bizim esas işimiz keresteciliktir. Bize tahtacılar derler” şeklinde yanıt verir. Burada bir toplumsal kimlik tanımı olan Tahtacılar¹¹, sadece mesleki bir unvan konumuna indirgenerek darlaştırılmıştır. Tahtacılar kavramının mesleki bir unvan biçiminde algılanmasını destekleyecek şekilde obalıları filmde ağaç keserken de görürüz (Bkz. Görsel 4.19).



Görsel 4.19. Obalılar ağaç kesim işleriyle uğraşırken.

¹¹Daha çok Ege ve Akdeniz bölgesinin dağlık alanlarında yaşayan Alevilere verilen isim. Her ne kadar ağaç kesimi ile geçimlerini sağlasalar da aynı işi yapan hiçbir Sünni topluluğa “Tahtacı” denmez. Zaten tahtacılık adında bir meslek tanımı da Türkçede bulunmamaktadır.

Yine obalıların Alevi olduğunu gösteren verilerden bir diğeri, topluluğun karar alma mekanizmasının başı olarak -Alevilerin inanç lideri- “Dede”ye ve onun mürşitliğinde düzenlenen cem törenine yer verilmesidir (Bkz. Görsel 4.20).



Görsel 4.20. Obada düzenlenen cem töreni.

Emine’nin babasının Dede’ye gönderdiği obalı Ali’nin: “bir canın dileği var, erenlerin rızası varsa meydanda görülsün, **düzülsün, hak u pak olsun**” şeklinde anlamsız fiilleri art arda kullanarak Dede’den icazet istemesi ve Emine’nin de Dede’ye “herkesin yiğidi kendine göreymiş **kurban**” biçiminde hitap etmesi, Aleviliğe dışarıdan bir bakışla ilişkili *sözde bilgisizlik* stratejisi ile açıklanabilir.

4.2.9. Gönümdeki Köşk Olmasa (2002)

Osman ve ailesinin yoksulluklarından ötürü köyde yaşadıkları zorlukları ve sonrasında çalışmak için önce anne ve babasının -yedi yıl sonra da- Osman’ın Hollanda’ya gitmek zorunda kalmalarını anlatan filmdeki tek Alevi karakter, -bağlamasıyla, giyim kuşamıyla ve hatta gözlerinin görmemesiyle- Aşık Veysel’i canlandırıyormuş gibi duran ve Osman’a bağlamayı sevdirek büyüdüğünde başarılı bir bağlama virtüözü olmasını sağlayan Aşık Emmi’dir (Bkz. Görsel 4.21). 89 dakikalık filmin 6 dakika 18 saniyelik bölümünde görünen Aşık Emmi’nin Alevi kimliği, film boyunca açık bir şekilde ifade edilmemektedir.



Görsel 4.21. *Aşık Emmi ve Osman.*

Filmde Aşık Emmi'nin Aleviliğine gönderme yapan, Aşık Veysel görünümünün ve sürekli bağlama çalmasının dışında birkaç sahne vardır. Bunlardan ilki; Osman'ın cami hocası olan dedesinin yanında Aşık Veysel'in "Güzelliğin On Para Etmez" türküsünü söylemesi üzerine dedesiyle gelişen diyalogun yer aldığı sahnedir:

Dede: Nereden duydun lan bu deli saçmasını?

Osman: Aşık Emmi'nin türkülerinden.

Dede: Aşık Emmi'ymiş... Herkes de onu bir şey zannediyor. Onun hiçbir şey bildiği yok. Ama ben iyi bilirim. (...) Sen sadece benim lafımı dinle anladın mı? Başkasına kulağını asma, yoksa cehenneme gidersin! Yoksa doğru cehenneme gidersin!

Cami hocası olarak -egemen inanç- Sünniliği temsil eden Osman'ın dedesinin söylemi üzerinden, Aleviliğin iktidardaki dinin temsilcileri tarafından cehennemlik olarak görülmesine gönderme yapıldığı söylenebilir.

Bir başka sahnede Osman, dedesinin onu cehenneme gitmekle korkutmasını Aşık Emmi'ye anlatınca Aşık Emmi; "Osman, her sabah güneş doğar ve toprağı ısıtır. Allah kara topraktadır, rüzgardadır. Hayat alır, hayat verir. Ay gibidir, ışık alır ışık verir" açıklamasında bulunarak, Alevilikte yer alan ve tanrının evren ile özdeşliğinin vurgulandığı "vahdet-i mevcut" inancını dile getirmiş olur.

Filmin genel ideolojisinin Aleviliği olumladığı görülse de filmde egemen inancın karşı çıktığı, cehennemlik olarak gördüğü ve yine Aşık Emmi karakterinin anlattıklarıyla verilmeye çalışılan Alevi inanç felsefesinin ait olduğu kimliğin ismen yer almaması, temsil noktasında bir noksanlığa, noksanlığın ise Alevi kimliğine ve inancına uzak olan izleyici nazarında anlatılan kültürün ve değerlerin egemen kimliğin hanesine yazılmasına neden olduğu söylenebilir. Bu anlamda öznel/bilinçli uygulanan bir sembolik inşa stratejisinden bahsedemeyecek olsak da nesnel sonuçları itibarıyla Aleviliğin ismen yer

almaması, *anlamalı yokluklar* stratejisini devreye sokan egemen ideolojinin amacına hizmet ettiğinden bahsedebiliriz.

4.2.10. Eve Giden Yol 1914 (2006)

1914 yılı Antakya’sındaki Birinci Dünya Savaşı’nın etkilerinin anlatıldığı ve Kurtuluş Savaşı dönemi ile noktalanın 90 dakikalık filmin ana karakterlerinin büyük bölümü Alevilerden oluşmaktadır. Servet Ağa’nın kızı Safiye ile aşk yaşayan filmin baş karakteri Mahmut, savaş nedeniyle askere gitmek durumunda kalır ve savaştan çeşitli zorluklarla sağ çıkarak Fransızların işgali altındaki Antakya’ya geri döner. Sonrasında Fransız işgaline karşı mücadele eden ve Kurtuluş Savaşı’nın bir parçası olan Kuvayı Milliye’ye katılır. Filmde Aleviliğe dair semboller ve görüntüler yer almakla birlikte filmin hiçbir sahnesinde Alevi ismi geçmediği gibi Türklük üst kimliği altında değerlendirilerek görünmez kılınır (Bkz. Türk milliyetçiliği). 18 hafta gösterimde kalan film, 345.817 seyirciye ulaşmıştır.¹²

Filmdeki karakterlerin Alevi olduğuna işaret eden çeşitli sahneler bulunmaktadır. Örneğin, Mahmut’un rüyasına giren ve yüzü kapalı olan Alevi pirinin yüzünü görmek isteyen Mahmut’a pir, “yüzümü görmeye dayanamazsın” der (Bkz. Görsel 4.22) ve Mahmut’un ısrar etmesi üzerine yüzünü açınca kamera yakın çekimle Mahmut’un yüzünü gösterir. Şaşkınlıkla pirin yüzüne baktığı esnada “ayna tuttum yüzüme, Ali göründü gözüme” sözlerinin geçtiği 19. yüzyılda yaşamış Alevi piri Hilmi Dede’nin “Ali Göründü Gözüme” deyişi çalar. Pirin, Hz. Ali ama aynı zamanda da Mahmut’un kendisi olduğuna yönelik Aleviliğe içkin bir anlam yaratılan bu sahneden semah dönülen bir cem törenine geçiş yapılır (Bkz. Görsel 4.23).



Görsel 4.22. Mahmut rüyasında Pir’inin yüzünü görmek istiyor.

¹²<https://boxofficeturkiye.com/film/eve-giden-yol-1914--2006232/box-office> (Erişim tarihi: 11.04.2023).



Görsel 4.23. Semah dönülen cem töreni.

Mahmut'un ülkenin çeşitli bölgelerinden cepheye gönderilmiş askerlik arkadaşlarının isimleri yerine; "Laz", "Vartolu", "Çumralı" gibi ya etnik kimliklerini ya da doğum yerlerini belirten sıfatlar kullanılırken, Alevi olan Mahmut ise toplumsal kimliğini bildiren bir sıfatla değil kendi ismiyle çağırılmaktadır. Laz'ın seslenilen adından ötürü etnik kimliği belliyken, Vartolu'nun Ezidi olduğu sonraki sahnelerde açıkça belirtilir. Kendisi egemen kimliğe sahip olduğu için bir açıklama gerekmeyen Türk ve Müslüman Çumralı, Mahmut'un Antakyalı olduğunu öğrenince; "orada mum söndü yapan **bir millet** varmış" diyerek, Alevilerin ötekileştirilmesi için egemen kimliğin kullandığı karalamaya dayalı fantezi ürünü düşüncüyü dile getirir. Mahmut kendi kimliğine yapılan bu hakarete kayıtsız kalırken Ezidi; "sen ne diyorsun? Mum gözünde sönsün" tepkisini, Laz ise; "gözünle görmediğin şeye niye inanıyorsun Çumralı?" yanıtını verir. Herkesin etnik kimliğine işaret eden bir isimle anıldığı ortamda *anlamli yokluklar* stratejisi, Antakyalı bir Alevinin şahsi ismiyle -Mahmut olarak- çağırılmasına sebep olup, Aleviliğin ismen yer almasını engellerken, "mum söndü" iftirasına maruz kalındığında ise bu sefer de Aleviliğin gerçek adı yerine *düzdeğişmece* stratejisi sonucunda "bir millet" sıfatındaki imayla Alevi adı yine gizlenmiş olur.

4.2.11. 7 Avlu (2009)

Eşinin vefatından sonra üç çocuğuyla birlikte kendi evinin avlusunda yalnızlık çeken Rum Eleni, Antakya'daki her birinin avlusu olan yedi farklı evin kapısını limon istemek bahanesiyle çalar. Maksudı yalnızlığını gidermek için komşularıyla sohbet edebilmektir ancak komşuların kendi iç sorunları nedeniyle kimse Eleni'ye limon vermez. Filmdeki Alevi karakterler -Eleni'nin kapısını çaldığı evlerden birinin sahipleri

olan- Meryem ve eşi Yusuf, 100 dakikalık filmin 15 dakika 36 saniyelik bölümünde görünürler. Filmde temsil edilen diğer kimlikler kendi isimleriyle var olurken, Alevi adı kendisine yer bulamaz. 14 hafta gösterimde kalan film, 3.070 seyirciye ulaşmıştır.¹³

7 *Avlu*, her bir avlusunda farklı bir etnik/inançsal kimliğin yer aldığı ve kendi sorunları ile boğuştukları için çevresinde yaşayan diğer kimliklere karşı duyarsızlaşmış Türkiye halkının alegorisi gibidir. Bu yedi avluda yaşayan kimlikler, -göründükleri sıraya göre-; Yahudi, Alevi, Rum, Ermeni, Türk ve Kürt'tür. Aleviler haricindeki diğer bütün kimlikler filmde isimleriyle de anılırken, Alevileri temsil edenlerin kim olduklarını semboller ve inanç öğeleri üzerinden çıkarsama yoluyla bulmaya veya tahmin etmeye çalışırız. Filmde yansıtılan Alevi karakterlerin ana dillerinin Arapça olması ve inanç alanında daha bölgesel terminolojiyi kullanmaları ise bu tahmini zorlaştıran unsurlar olarak karşımıza çıkar.

Filmin sonunda Eleni'nin Meryem Ana resmi önündeki konuşmasında; "hepimiz tanrının çocukları değil miyiz? Türkler, Ermeniler, Yahudiler, Araplar, Yunanlılar..." şeklinde çeşitli kimlikleri sayar ancak burada da Alevi adı sayılan kimlikler arasında bulunmaz. Filmde Alevi isminin geçmemesi, *anlamli yokluklar* stratejisi ile açıklanabilir.

Filmde Alevilikte yer alan reenkarnasyon inancı üzerine yapılan konuşmalar, Aleviliği yansıtan öğelerin başında gelmektedir. Çamuroğlu, Anadolu Aleviliğinde tenasüh (reenkarnasyon) inancının önemli bir yerde durduğunu belirtir (1999: 88). Güngör ise -yapılan araştırmalardan aktardığı oranlarla-, Aleviler içerisinde bu inancı günümüzde en yoğun şekilde yaşatanların, Antakya merkezli Nusayriler olduğunu dile getirir (2017: 55). İlk olarak Şih'in -Antakya bölgesindeki Alevilerin Pir/Dede için kullandıkları isim- Yusuf'a evinin avlusunda hazine bulunduğunu ve bunu şimdiki hayatında çıkaramazsa ancak yedi kez ölüp yedi kez dünyaya geldikten sonra çıkarabileceği uyarısında bulunduğu reenkarnasyon inancını duyurur (Bkz. Görsel 4.24).

¹³<https://boxofficeturkiye.com/film/7-avlu--2010969/box-office> (Erişim tarihi: 11.10.2022).



Görsel 4.24. Yusuf, Alevi inanç önderi Şih ile reenkarnasyon üzerine konuşuyor.

Daha sonra ise avludaki hazineyi çıkarmaya çalışırken Yusuf ile eşi Meryem arasında yine reenkarnasyon inancından bahsedilen şöyle bir diyalog gelişir (Bkz. Görsel 4.25):

Meryem: Yedi kuşak sonra karın kim olur?

Yusuf: Gördün mü? Yedi kuşak sonra senin insan olarak dünyaya geleceğin ne malum? Belki eşek kisvesinde doğarsın belki de sırtlan...

Meryem: Niye sırtlan doğacaktım? Günahım yoksa insan olarak doğarım.

Yusuf: İnsan doğsan da kim bilir yedi kuşak sonra nerede doğarsın? Kim bilir kiminle evlenirsin?



Görsel 4.25. Yusuf ile Meryem, Alevilikte yer alan reenkarnasyon inancı ile ilgili konuşurken.

Filmde Şih karakterinin varlığı ve reenkarnasyon inancı üzerine yapılan diyaloglar dışında Aleviliğe ilişkin öge olarak Meryem'in eşi Yusuf'un hazineyi bulmasına yardım etmeleri için Hızır ve bölgesel Alevi inanç önderlerinin isimlerini çağırması verilebilir.

4.2.12. Yunus Emre-Aşkın Sesi (2014)

Yunus Emre'nin hayatını anlatan 97 dakikalık sinema filminde, Aleviliğin birçok sembolü ve ritüeli kullanılsa da Alevi adına yer verilmediği gibi -Alevilikte bulunmayan-

Ortodoks İslam’a ait birçok öge, Alevi ritüelleriyle birlikte kullanılarak İslamcı bir yaklaşım sergilenmiştir (Bkz. İslamcı anlatılar). Tapduk Emre’nin “Bacım Sultan” adındaki kızının filmde “Balım Sultan” olarak isimlendirilmesi, büyük bir maddi hata olarak karşımıza çıkar. Balım Sultan, Tapduk Emre’nin kızı değil, 16. yüzyıl başlarında yaşamış, önemli Alevi pirlerinden biridir. 11 hafta gösterimde kalan filmi, 83.786 seyirci izlemiştir.¹⁴

Diğer Yunus Emre filmlerinde olduğu gibi bu filmde de Aleviliğin yerine geçen birçok zamir ve sıfat kullanılmıştır. Bunların başında yine “biz” zahirinin geldiği görülmektedir. Tapduk Emre’nin Yunus’a yönelttiği; “ne istersin **bizden**?” sorusunda ve başka sahnelerdeki; “hoş gelmişsin **bizim** Yunus” ile “**biz** acıları sabırla tatlandırırız” cümlelerindeki “biz”, işaret ettiği kimliği belirsiz kılan *düzdeğişmece* stratejisinin ürünleridir.

Aşkın Sesi’nde Aleviliğin yerine geçerek onu örtme veya maskeleyme işlevini üstlenen sözcüklerin en belirgin olanının filme de adını veren “aşk” kavramı olduğunu söyleyebiliriz. Tapduk Emre’nin; “Yunus, ulaştığın her yeri aydınlatacak, **aşkın sesini** anlatacaksın”, “Yunus (...) her halinde **aşk yolunda** ilerlersin”, “senin yolun **aşıkların yolu**. (...) Şiir yaz ve **aşkı** anlat. (...) **Aşkın sesi** ol” şeklindeki farklı sahnelerde karşılaştığımız ifadelerde aşk gibi belirsiz bir kavramla Tapduk Emre ve Yunus Emre’nin Alevi kimliğinin gizlendiğini ileri sürebiliriz (Bkz. Görsel 4.26). Görünür kılınan aşk söylemi ile bakış farklı yöne yönlendirilerek, film Aleviliği görünmez kılmaktadır. Oysa Yunus Emre’deki “aşk” kavramı, Ortodoks İslam’dan tamamen farklı, vahdet-i mevcutçu, heterodoks/batını kimlikli Alevi inancının bir ürünüdür (Çamuroğlu, 2016: 118-121). Filmde bu ürün kavramsal olarak yer edinirken, arkasındaki onu besleyen kimlikli kaynak yok sayılarak büyük bir eksik alan yaratılmıştır. Bu *anlamli yokluklar* stratejisi ile de Yunus Emre’nin kimlikli olarak egemen İslam içerisinde görünmesinin hedeflendiği ileri sürülebilir (Bkz. İslamcı anlatılar).

¹⁴<https://boxofficeturkiye.com/film/yunus-emre-askin-sesi--2011936/box-office> (Erişim tarihi: 13.01.2023).



Görsel 4.26. Tapduk Emre, dergahındaki bir cem töreninde Yunus Emre'ye “aşk yolundan” bahsederken.

Yunus Emre'nin filmdeki konuşmalarına baktığımızda da aynı strateji ile karşılaşmak mümkündür. Yunus, Tapduk Emre'ye; “ben sizin bir sözünüzle ömrümü **aşk yoluna** serdim” ve “ben gerçek **aşık** isem, gerek bu **yolda** öleyim” ve Barak Baba'ya; “gökten inen dört kitabı günde bin kez okusan da **aşka** ve **erenlere** karşıysan, inanç uzak senden yana” demektedir. Burada da “aşk” hem bağlamından kopartılarak, varlık bulduğu inançsal/felsefi temeli hem de bir kimliğin, inancın tanımlamasıymış gibi kullanılarak, özne görünmez kılınmaktadır. Aşk sözcüğünün, yolu tarif eden bir sıfat olarak, Alevilerin kendi inançlarını tanımlamak için kullandıkları “yol” kavramını manipüle ettiği iddia edilebilir. “Dört kitabı okuyanların” ve karşı oldukları “aşka sahip erenlerin” kim oldukları da meçhul bırakılmıştır.

Film, “Yunus Emre şiirleri ve felsefesi ile çağları aştı. Yaşadığı topraklarda efsaneleşti. İnsan sevgisinin üst noktalarına ulaşan eşsiz şiirleri ilahi bir senfoni gibi Anadolu halkının gönül dili olmayı başardı. Aradan geçen yüzlerce yıl, savaşlar ve farklı medeniyetler Yunus Emre'nin Anadolu'da bıraktığı derin izi silemedi. Çünkü Yunus Emre aşkın sesiydi” yazısıyla sonlanır. Yine burada da Yunus Emre'nin felsefesi denilerek, felsefeye şekil veren kimliğin veya inancın ne olduğu belirsiz bırakılmıştır. Yaşadığı topraklarda Yunus Emre'nin efsaneleştiğine yönelik yapılan belirlemelerin tamamı, Cumhuriyet sonrası dönemdeki resmi ulus ideolojisinin belirleyiciliğinde hareket eden ve Yunus Emre'yi Türk ozanı şeklinde nitelendiren bir yaklaşımla ortaya atılmaktadır. Daha önceden de belirtildiği üzere, Yunus Emre'nin 13. yüzyıldan Cumhuriyet dönemine kadarki zaman dilimi içerisinde, Alevi-Batıni felsefesinin etkisiyle yazılmış olmaları nedeniyle şiirleri Ortodoks İslam tarafından yasaklanmış, şiirlerini okuyanlar ölüm cezasına çarptırılmışlardır (Bkz. İçimizden Biri Yunus). Dolayısıyla

cumhuriyet dönemine kadar Yunus Emre'nin varlığının korunabilmesi, ancak Anadolu'daki Alevi topluluklarına ait sözlü halk edebiyatı aracılığıyla -Osmanlı Devleti'nin/Ortodoks İslam'ın baskılarına rağmen- mümkün hale geldiğinden bahsedilebilir. Filmde Aleviliğin görmezden gelinmesi veya gizlenmesi, bu gerçekliğin de yok sayılmasına neden olmuştur. Filmde genel olarak *anlamli yokluklar* stratejisinin kullanıldığı görülmektedir.

4.2.13. Kaygı (2017)

Anne ve babasını küçük yaşta Sivas katliamında kaybettiği filmin sonlarına doğru anlaşılan -filmin ana karakteri- Hasret, küçükken saldırıların ortasında kalması nedeniyle yaşadığı travma ve iktidarın medya aracılığıyla katliamın unutulmasına sebep olması nedeniyle yaşananları tam hatırlayamamaktadır. Kendisine anne ve babasının trafik kazasında öldüğü söylenmiş olsa da Hasret bu söylenene inanmaz ve hafızasını zorlayarak geçmişte yaşananları hatırlamaya çalışır. Filmin sonunda ise ebeveynlerinin Sivas katliamında öldürüldüklerini hatırlar. Bu hatırlamayla birlikte filmde asıl anlatılanın Sivas katliamı olduğu ortaya çıkar (Bkz. Toplumsal travma anlatıları). Filmdeki -açıkça belirtilmese de- Alevi karakterler, Hasret ile anne ve babasıdır. -Alevilere yönelik gerçekleştirilen- katliamın hangi gerekçelerle uygulandığına ve hangi toplumsal kimliği hedef aldığına dair hiçbir bilginin verilmediği filmde, özne eksikliği nedeniyle *anlamli yokluklar* stratejisinin varlığından bahsedilebilir. 19 hafta gösterimde kalan 94 dakikalık filmi 11.281 seyirci izlemiştir.¹⁵

Hasret'in babası ve annesinin Sivas'ta katledilen sanatçılar arasında yer aldıklarına ve Alevi olduklarına işaret eden çeşitli sahneler bulunmaktadır. Bunlardan biri, babasının bestelediği yeni türküsünü eşine söylediği anlardır (Bkz. Görsel 4.27). Bağlamayla birlikte dillendirdiği türkünün sözleri şu şekildedir:

Dedi Müslüman dokunmam, sözüm söz kanlar akıtmam
Sözüm söz kanlar akmandır, derdime derman
Koştı üstümüze atlar, kimini kurtardı canlar
Güzel atlar ülkesinde, yaktı yıktı kül eyledi derdime derman

¹⁵<https://boxofficeturkiye.com/film/kaygi--2013630/box-office> (Erişim tarihi: 25.04.2023).



Görsel 4.27. *Hasret'in babası bestelediği yeni türküyü eşine bağlama eşliğinde söylerken.*

Katliama göndermelerin de yer aldığı türkü hem barındırdığı sözler hem de ezgisi itibarıyla Alevi türkülerine benzemektedir. Hasret'in çocukken gizlice anne ve babasını dinlediği bir başka sahnede ise annesiyle babasının arasında şu diyalog yaşanır:

Babası: Ne demek şimdi ben gelmeyeceğim? Ben ne yaparım orada sensiz bir başıma?

Annesi: Olmaz, gidemem ben oraya bir daha.

Babası: Yahu dernekle bakanlık birlikte düzenliyorlar. Koskoca vali çağırıyor. Ankara'dan da bir sürü misafir geliyor. Bildiğin şenlik havası işte.

Annesi: Ya on beş sene oldu gidemedik, şimdi neye güvenip gidiyoruz?

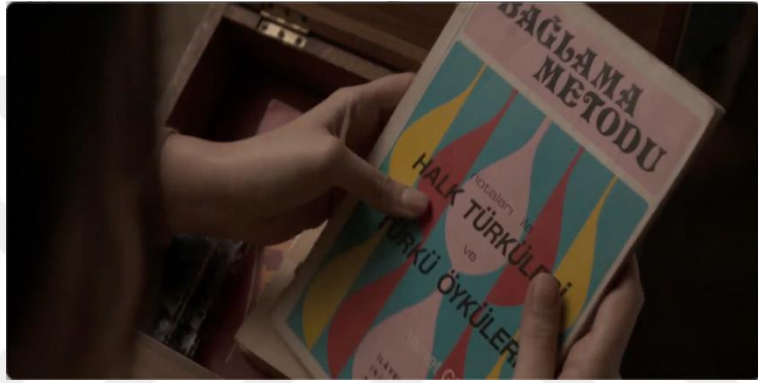
Babası: Yahu varsın üç beş kişi çıksın **gavur** desin **kafir** desin. Ne yapabilirler ki yani? Herkes çok heyecanlı, bütün ekip tamam. **Kendi türkülerimizi kendi toprağımızda** söyleyeceğiz, var mı bundan daha güzel bir şey?

Bu sahnede Hasret'in babasının ifade ettiği kendilerine söylenecek olan “gavur” ve “kafir” ithamlarının tarihsel olarak Alevilere yöneltilen ötekileştirici sıfatlar olduğuna değinilmişti. Yine babasının şenliklere gitme amaçlarının kendi topraklarında türkü söylemek olduğunu dile getirmesi de Aleviliklerine dair belirtilerden bir diğeri olarak görülebilir.

Ailesinin Alevi olduğuna işaret eden bir başka sahne ise Hasret'in evde bulduğu bir kutunun içinden Anadolu türküleri ve bağlama çalma metotlarına ait kitapların yer almasıdır (Bkz. Görsel 4.28; Görsel 4.29).



Görsel 4.28. Hasret'in evindeki bir kutuda bulduğu Anadolu türkeleri ile ilgili kitap.



Görsel 4.29. Hasret'in evde bulunduğu bağlama ve türkülerle ilgili diğer bir kitap.

Bağlama da filmdeki karakterlerin Aleviliğine gönderme yapan öğelerden biri olarak karşımıza çıkar. Hasret'in babasının bağlamasını, birkaç sahnede belirgin bir biçimde görürüz (Bkz. Görsel 30). Yine Hasret'in kentsel dönüşüm sebebiyle boşaltması gerekirken tahliyeyi geciktirdiği için mahsur kaldığı evinden camları kırarak kurtulmasını sağlayan da babasının bağlaması olur (Bkz. Görsel 31).



Görsel 4.30. Hasret'in babasının bağlaması.



Görsel 4.31. *Hasret, babasının bağlamasını kullanarak mahsur kaldığı evinin camlarını kırarken.*

Filmde toplumsal bir kimliği, Aleviliği hedef alan bir katliam anlatılmasına rağmen filmin hiçbir yerinde Alevi adının kullanılmamasının yarattığı özne eksikliği, filmde açıkça *anlamalı yokluklar* stratejisinin kullanıldığını göstermektedir. Film, her ne kadar katliamın görünür kılınması noktasında olumlu bir adım atmış olsa da Aleviliğin sinemadaki görünürlüğü veya temsili konusunda aynı olumlu adımın varlığından bahsedilemez.

4.2.14. Müslüm (2018)

Ünlü arabesk sanatçısı Müslüm Gürses'in hayatını anlatan filmde, belirgin bir Alevi karakter bulunmamakla birlikte, Aleviliğe ait birçok öğe film boyunca karşımıza çıkmaktadır. Aleviliğe dair çok fazla imge bulunmasına rağmen, bu imgelerin kimliksel aidiyeti açıkça belirtilmemektedir. 39 hafta gösterimde kalan 132 dakikalık filmi, 6.480.563 kişi izlemiştir.¹⁶

Filmde Aleviliğe dair öğeler, filmin diegesis ve non-diegesis evreninde kullanılan müzikler, tarihi Alevi inanç önderlerinin sözleri, fotoğrafları ve kitapları olarak gösterilebilir. *Müslüm*'ün jeneriğinde, fragmanında ve birçok sahnesinde kullanılan film müziği, -ürettiği Alevi türküleri ve deyişleriyle tanınan- sanatçı Ali Ekber Çiçek'in, Alevi halk ozanlarından Sıdkı Baba'nın şiirinden bestelediği "Haydar Haydar" deyişidir. Müslüm Gürses'in, Adana Halkevleri'nin odalarında dolaştığı esnada içeride çalınan müziği dinleyip meşke geldiği anlar, bu deyişin kullanıldığı belirgin sahnelerden biridir.

Film boyunca Müslüm Gürses'in karşısına başta Yunus Emre olmak üzere Alevi halk ozanlarının şiirleri ve sözleri çıkmaktadır. Filmin başlangıcında Müslüm Gürses

¹⁶ <https://boxofficeturkiye.com/film/muslum--2014050/box-office> (Erişim tarihi: 18.04.2023).

sahneye çıkmadan önce odasındaki masanın üzerine yapılan optik kaydırma ile Yunus Emre'nin kitabını görürüz. Sonraki sahnelerden birinde kitabın çocukluğundan kaldığını, kardeşinin bir restoranda kitabı Müslüm'e verdiği sahneden anlarız. O sahneden itibaren aynı kitabı, filmdeki anlatının dönüm noktalarında görmeye devam ederiz. Örneğin, Gürses, trafik kazası geçirdikten sonra olay yerindeki dağılmış eşyalar arasında kamera kitaba odaklanır ve Gürses kaza sonrası hastanede ciddi yaralar almış şekilde yatarken, teslim edilen eşyalarının arasından sadece Yunus Emre'nin -kaza nedeniyle yıpranmış- kitabını eline alır (Bkz. Görsel 4.32).



Görsel 4.32. Müslüm Gürses'in hastanede eline aldığı "Yunus Emre" kitabı.

Filmde Aleviliğe ilişkin öğelerin asıl kaynağını oluşturan yer, Adana Halkevleri'dir. Müslüm, babasından kaçarken saklanmak için girdiği mekânı dolaşırken duvarlarda, Pir Sultan Abdal, Yunus Emre ve Kaygusuz Abdal gibi Alevi önderlerinin şiir ve sözlerini görür. Kamera, bazen sözleri tek başına çerçevenin tamamını kaplayacak şekilde, bazen de Müslüm ile birlikte gösterir (Bkz. Görsel 4.33). Başka bir sahnede de duvardaki aynı sözler ve Aşık Veysel'in duvarda asılı fotoğrafları çerçevede yer alırken, Müslüm, Aşık Veysel'in türküsünü söylemektedir (Bkz. Görsel 4.34).

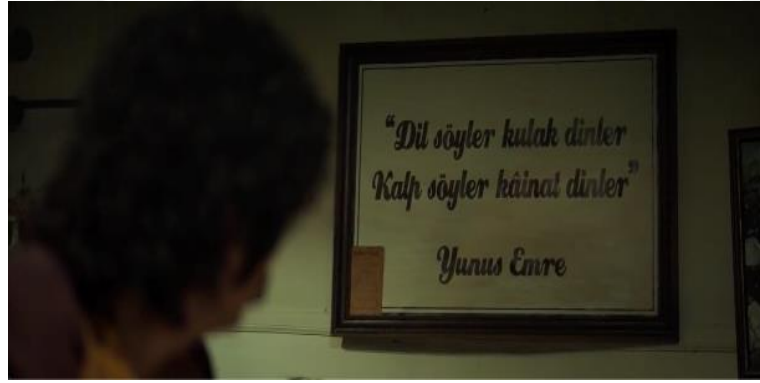


Görsel 4.33. Müslüm, Halkevlerin'de gezerken çerçeveye duvardaki Kaygusuz Abdal'ın sözü de girer.



Görsel 4.34. Halkevi'nin duvarında Pir Sultan Abdal'ın sözüyle birlikte Aşık Veysel'in fotoğrafı görünüyor.

Müslüm Gürses'i, ülke çapında tanınır hale geldikten sonra bir restoranda otururken yine Yunus Emre'nin bir sözünün asılı olduğu duvara bakarken görürüz (Bkz. Görsel 4.35). Halkevlerinden hocası Limoncu Ali'nin, Müslüm'e Kaygusuz Abdal'ın şiirlerinden okuması ve Halkevi'nde müzik eğitimi verdiği öğrencilerine “Bugün Bize Pir Geldi” deyişini çaldırması, filmdeki diğer Alevi öğeleri olarak karşımıza çıkar.



Görsel 4.35. Müslüm Gürses bir restoranda otururken, duvarda asılı Yunus Emre'nin sözüne bakarken.

Bu kadar yoğun bir şekilde Aleviliğe ait öğenin yer almasına karşılık, kültürel ve kimliksel kaynağı filmde belirtilmediği için o öğelerin, özellikle de film müziği olarak kullanılan Alevi deyişlerinin, filmde aktarılan duygunun etkisini arttırmanın ötesinde bir işleve sahip olduğu söylenemez. Buradan hareketle de Müslüm Gürses'in egemen kimlik ve kültürün bir parçası olarak görülen kendi arabesk müziği aracılığıyla filmde yer alan Alevi deyişlerinin ve Alevi inanç önderlerinin sözlerinin, Türklüğün/Sünniliğin hanesine

yazılmasına hizmet edildiğinden bahsedebiliriz. Dolayısıyla filmde *anlamlı yoklukların* yanında *yerinden etme* stratejisinin kullanıldığı söylenebilir.

4.2.15. Halef (2018)

Alevilikteki reenkarnasyon inancının işlendiği ve Adana bölgesindeki bir Alevi köyünde geçtiğini anladığımız 109 dakikalık filmde, Halef adındaki bir gencin, yıllar önce Mahir tarafından bir kuyuya itilmesi sonucunda hayatını kaybeden (Mahir'in) kardeşinin yeniden hayata dönmüş hali olduğuna kendisini ve çevresini inandırması ve sonrasında Mahir ile aralarında gelişen ilişki anlatılmaktadır. Aleviliğe içkin bir inancın anlatılıyor olmasına rağmen, filmde Alevilik ismen yer almamaktadır. Reenkarnasyon inancı dışında filmde Aleviliğe dair belirgin sayılabilecek bir başka öge ise bir ziyaretir. Ziyaretteki türbenin etrafını dolaşarak duvarlarını öpen insanların yer aldığı sahneyle oranın bir inanç merkezi olduğu anlaşılmakla beraber, hangi inanca ait olduğu müphem bırakılmıştır (Bkz. Görsel 4.36). Sinemalarda 11 hafta gösterilen filmi, 4.378 kişi izlemiştir.¹⁷



Görsel 4.36. Ziyarette yer alan türbenin etrafını dolaşarak duvarlarını öpen insanlar.

Halef'in önceki hayatına ait nüfus cüzdanını geri almak için dilekçe verdiği adliyedeki memurun; "sana inanmıyor değilim, burada böylesi şeyler oluyor" demesinden ve Halef'in annesinin; "biliyorsun böylesi şeyler buralarda çok olur. Konu komşu herkes inandı (...) **Bizler** inançlı insanlarız, sonuçta hoşumuza gidiyordu bunlar" şeklindeki açıklamasından, oradaki insanların reenkarnasyona inandığı anlaşılmaktadır. Ancak bölge halkının kimliği net olarak verilmediğinden, filmdeki reenkarnasyon

¹⁷<https://boxofficeturkiye.com/film/halef--2014341/box-office> (Erişim tarihi 22.05.2023).

inancının hangi kimliğe veya kültüre ait olduğu belirsizdir. Dolayısıyla da Halef'in annesinin “bizler” tanımlamasının kimleri işaret ettiğini anlayamayız.

Reenkarnasyon inancından bahsedilen diğer bir sahnede, Halef'in, Şih'in yanına giderek gördüğü rüyayı anlatmasından sonra Şih; “sen o değilsin. Sadece etin. Gittin ve döndün. Bir kedi, köpek ya da bir kuş olarak da dönebilirdin. Ama âdem olarak döndün. Allah'ın sana verdiği bu şansı iyi değerlendir” demektedir (Bkz. Görsel 4.37).



Görsel 4.37. Reenkarnasyon üzerine konuşmaya giden Halef, Şih'in elini öperken.

Yine Şih'in Mahir ile olan diyalogunda da reenkarnasyon üzerine konuşulur. Şih; “hepimiz ölüp tekrar dönüyoruz. Ama Halef gibiler bunu hatırlar. Kaza, cinayet ya da intiharla yarım kalan eski hayat hatırlanır. **Bizim itikadımızda** böyle” açıklamasında bulunurken itikadın sahipleri “biz” zamiri ile tanımlandığı için yine *anlamalı yokluklar* stratejisinin devrede olduğunu söyleyebiliriz.

4.3. Sol Örgütler ile Temas Anlatıları

4.3.1. Filler ve Çimen (2000)

1990'lar Türkiye'sinin siyasi panoramasını sunmaya çalıştığı *Filler ve Çimen* filminde Derviş Zaim, devlet kurumlarındaki üst düzey bürokratların ve bakanlık gibi siyasette önemli yerler işgal eden biri dizi siyasetçinin, uluslararası uyuşturucu çeteleriyle birlikte hareket ettikleri, -cinayet, şantaj, insan kaçırmanın da yer aldığı- her türlü gayri meşru fiilin görmezden gelindiği devlet işleyişini perdeye yansıtmaktadır. Otel sahibi bir iş insanı olan Ali, oğlu Devrim, dağdaki militanlara yardım ettikleri gerekçesiyle Tunceli'deki köyleri boşaltıldığı için İstanbul'da bir türbede yaşamak zorunda kalan Hızır ve İlyas adlı köylüler ile askerlerin gittiği bir kiraathaneyi bomba ile patlatan terör örgütü üyesi Sıdika olmak üzere Alevi oldukları anlaşılan toplamda 5 karakter 115 dakikalık

filmde, 12 dakika 40 saniye yer almaktadır. 43 hafta gösterimde kalan filmi, 140.470 kişi izlemiştir.¹⁸

Filmin başlangıç aşamasında, -devlet bürokrasiyle de yakın ilişkili bir mafya liderinin satın almak istediği otelin sahibi olan- Ali’yi elindeki bir tablo ile görürüz. Yakın çekimde gösterildiğinde Hz. Ali’nin resmedildiği bir tabloyu elinde tuttuğu -ve böylelikle Alevi olduğu da- anlaşılan Ali (Bkz. Görsel 4.38), oteli satmak istemediği için mafya liderinin adamları tarafından öldürülür. Sonrasında oğlu Devrim’in de oteli satmaması üzerine -otelin kurşunlatılmasına kadar varan- bir tehdit süreci başlar. Bu tehditlere karşı kendilerini koruyabilecek tek gücün bir “silahlı örgüt” olduğu sonucuna varan Devrim ve arkadaşı, örgüt ile para karşılığında oteli korumaları yönünde bir anlaşmaya varır.



Görsel 4.38. Ali’nin elinde bulunan Hz. Ali tablosu.

Örgüt militanlarının ilk görüldüğü kareden, otele girdikleri ve sonrasında silahların örgüt üyelerine dağıtıldığı sahnelere kadar görüntülere dip müzik olarak “*Bugün Bize Pir Geldi*” isimli Alevi deyişinin melodisi eşlik eder (Bkz. Görsel 4.39). Erdoğan ve Beşevli-Solmaz, film müziğinin titizlikle seçilmesi gerektiğini zira müziğin filmde belirli bir amaca ve sonuca ulaşılması adına kullanılması nedeniyle işlevsel olduğunu dile getirir (2005: 49). Sinemada müziğin rolü üzerine değerlendirmede bulunan Pudovkin’e göre ise görüntü, olayların nesnel algılanışını sağlarken, müzik ise bu nesnelliğin öznel olarak değerlendirilişini ifade etmektedir (2014: 228). Filmin bahsi geçen sahnesi düşünüldüğünde müziğin, belirli bir amaca ulaşma adına görüntüyü öznel bir değerlendirmeye tabi tuttuğunu görürüz. İki farklı söylemin -görsel ve müzikal- bir araya getirilmesiyle oluşturulan anlamın, görüntünün tek başına vereceği anlamdan farklı

¹⁸ <https://boxofficeturkiye.com/film/filler-ve-cimen--2001007/box-office> (Erişim tarihi: 23.01.2023).

olduğu açıkça görülmektedir. Hall, bir fotoğraf üzerinden verdiği örnekle anlamın bazen sadece fotoğrafın kendisinden değil, beraberinde farklı bir kaynaktan -örneğin bir metinden- gelen veriyle ortaya çıktığını ifade eder. İki farklı söylemin -yazılı dilin söylemi ve fotoğrafın söylemi- birleşmesiyle fotoğrafın tek başına veremeyeceği bir anlamı üretilbileceğini açıklar (2017c: 296-297). Filmdeki görüntüye -örgüt militanlarının silahlarla birlikte sahnelenmesi- eşlik eden müzikle -Alevi kimliğini temsil eden inançsal deyiş müziği- bir silahlı örgüt ile bir toplumsal kimliğin bütünleşik bir biçimde algılanmasına hizmet edecek bir anlamın yaratıldığını söyleyebiliriz. Deyişlerin semah ile birlikte cem ritüellerinin merkezi önemde yer alan bileşenlerinden biri olduğunu bildiren Erol, bu dinsel müziğin ritüel ortamında Alevi kimliğinin simgesi olan bağlama eşliğinde seslendirildiğini dile getirir (2018: 103, 104). Yani deyişlerin, Aleviliği sembolize eden en önemli öğelerden biri ve bu anlamda Aleviliğin temsilinde kullanılabilecek kadar kimlikle bütünleşmiş bir unsur olduğunu da göz önünde bulundurduğumuzda, sahnenin Alevi kimliği ile terör örgütünü ilişkilendirmeye çalıştığı sonucuna ulaşabiliriz.

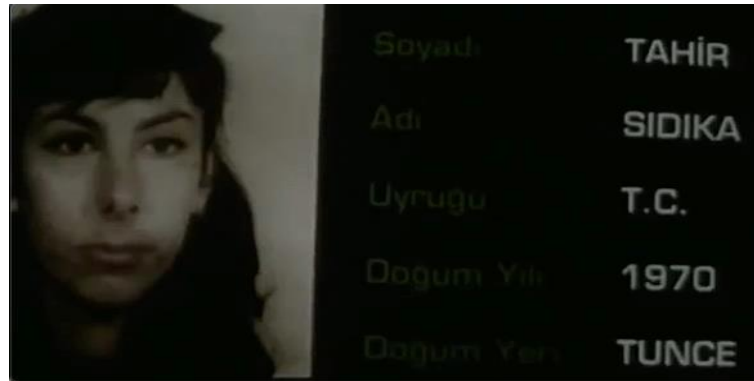


Görsel 4.39. Örgüt militanlarının silah dağıtımı esnasında, film müziği olarak Alevi deyişi kullanılıyor.

Filmlerin, izleyicilerin bilincine varamayacağı bir incelikle onları konumlandığını belirten Barker ve Wall, özellikle kahraman ve kötü karakterler arasında yaşanan çatışmada, kahramanın tarafında yer alınmasını sağlayacak çeşitli konumlandırma yöntemleri bulunduğunu ve bunlardan birinin ekrandaki/perdedeki karakterlere eşlik eden müzik kullanımı olduğunu dile getirir (2006: 82). Filmde kötülerin temsil eden örgüt militanlarının Alevi deyişiyle görünürlük kazanmasının, izleyicilerin -hissettirilmeden- bir toplumsal kimliğin -Aleviliğin- karşısında konumlandırılmasına neden olduğu ileri sürülebilir. Film müziğinin işlevlerini dört başlıkta toplayan Maas,

bunlardan biri olarak belirlediği anlamsal/semantik işlevlerinde müziğin, ideolojik/çağrısasal anlam veya belli amaca göre biçimlendirilmiş gösteren görevlerini yüklenebileceğini ve görülmeyenin müzik yoluyla açıklanması gibi işlevlerinin olabileceğini ifade eder (Erdoğan ve Beşevli-Solmaz, 2005: 59-60). Bu sahnede Alevi müziği bir gösteren şeklinde kullanılarak, -film yönetmeninin varsaydığı- örgütün Alevilerle olan -görünmeyen- ilişkisinin görünür hale getirilmeye çalışıldığı ve böylece müziğin ideolojik anlam yaratma işlevinin devrede olduğu söylenebilir.

Filmin Alevi karakterlerinden biri olan Sıdika, mafyaya karşı otelin korunması için anlaşma sağlanan -ve filme Alevi deyişiyle giriş yapan- örgütün üyelerinden biridir. Sıdika, yoğunluklu olarak askerlerin gittiğini anladığımız bir kıraathaneye bomba yerleştirirken bomba patlar ve kendisiyle birlikte birçok askerin hayatını kaybetmesine neden olur. Film boyunca adını bilmediğimiz, sesini bile duymadığımız Sıdika'nın adını ve Tunceli doğumlu olduğunu olayı anlatan televizyon haberlerinden öğreniriz. Sunucu, doğum yeri vurgusuyla bombalı saldırı haberini sunarken, çerçeveye Sıdika'nın künyesi -yine doğum yeri görülecek şekilde- yakın planda yerleştirilir (Bkz. Görsel 4.40). Sıdika'nın nüfusunun %90'ının Alevi olduğu bir il olan Tunceli (Ayhan ve Çağlıyan, 2021: 585) doğumlu olmasının sözlü ve görsel bir şekilde filmde yer edinmesi, yine Alevilerle -asker ölümünü hedefleyen bir- örgütün yakın ilişkisine bir gönderme olarak okunabilir.



Görsel 4.40. Terör örgütü militanı Sıdika'nın haberlerde Tuncelili olduğunu da gösterir şekilde ekrana yansıtılan künyesi.

Filmdeki diğer Alevi karakterler Hızır ile İlyas, Ali'yi öldüren çetenin, suçu üstlenmeleri için buldukları Tuncelili yoksul köylülerdir. Yakalandıktan sonra işkenceli polis sorgusunda Hızır; "Tunceli'deydik, asker dağdaki **gerillalara** yardım ediyorsunuz

dedi, köyü yaktı, oradan şehre geldik, türbeye yerleştik” şeklinde bir ifade verir. Yine daha sonraki bir başka sahnede Hızır, kendinden geçmiş bir halde sayıklar gibi polise; “abi dağda kalanlara yardım ediyorum” dediğini duyarız. Tuncelili köylüler Hızır ve İlyas’ın, devletin resmi söyleminde ve dolayısıyla da toplumun büyük çoğunluğunun bakış açısında “terör örgütü” olarak yer edinen yapılanmaya, örgütün kendi kullandığı kavramla “gerilla” diyor olmaları ve onlara yardım ettikleri itirafı da yine Aleviler ile terör örgütü ilişkilendirmesinin filmce sergilendiğinin bir başka örneği olarak gösterilebilir.

Filmde -karakterler, müzikler gibi- Aleviliğe dair bütün öğelerin, şiddet ile ilişkili bir biçimde perdeye aktarıldığı görülmektedir. Yukarıda belirlenenler dışında, Ali’nin oğlunun adının sol ve şiddet çağrışımı -ki bu durum, mafya liderinin adını öğrendiği sahnede; “kanlı mı kansız mı?” şeklindeki imalı sorusuyla da düşünüldüğünde- “Devrim” olması, mafyaya karşı kendilerini korumak için devletin kolluk güçleri veya başka bir mafya grubu yerine bir terör örgütü ile anlaşma yapmanın yine Aleviler tarafından tercih edilebilmesi, aynı örgütün elemanlarının adlarının Alevilerin kendi inançlarından ötürü yaygın bir biçimde kullandıkları “Ali” ve “Hasan” olması, filmin bir bütün olarak Aleviler ile -şiddeti temel örgütlenme biçimi olarak kullanan- sol örgütleri yakın temaslı ve hatta bütünleşik gösterdiğine işaret etmektedir.

İrkçilerin, Amerikalı siyahların yoksul olmalarının veya şiddet içerikli suçlara daha yoğun katılmalarının nedenlerini onların ırklarına bağlayarak, doğuştan gelen özelliklerle açıklaması, asıl neden olan yapısal sorunları -ırk ayrımcılığı, yetersiz okul eğitimi, ekonomik eşitsizlik- görmezden gelmelerine ve dolayısıyla da yapısal sorunların yoksulluğa ve suça dair siyahların aleyhine yarattığı ampirik sonuçları, ırkçı ideolojinin güçlenmesi için kanıt olarak kullanıldıklarına değinen Shelby, medyanın bu önyargıları destekler şekilde aynı ampirik veriler ve klişelerden hareketle temsil stratejisi geliştirmesinin, onların siyahların doğal gerçeklikleri gibi kabul edilmesine olanak sunduğunu öne sürer ve bu durumun ırkçılığın gelişmesine ve siyahların daha da ötekileştirilmesine hizmet ettiğini ekler (2021: 51, 62). 1960 ve 1970’li yıllarda Alevilerin kentlere doğru yönelen göçü, Amerika’daki siyahların mustarip olduğu yapısal sorunlara benzer sorunlarla karşı karşıya kalmalarına neden oldu. Türkiye sosyalist hareketinin gelişmesiyle Alevilerin kentlere göçünün birbiriyle zamansal olarak çakışmasının; bahsini ettiğimiz yapısal sorunlara sahip Alevilerin sola daha yakın durmalarına ve bunun da, milliyetçi sağ ideolojinin 1970’lerden itibaren Alevileri devleti yıkmaya çalışan

“dinsiz komünistler” olarak yaftalamasına neden olduğu belirtilmişti (Bkz. Alevilerin ötekileştirilme biçimleri). Bu önyargının, günümüzde de toplumun önemli bir kesimi tarafından paylaşıldığını, Alevilerle -özellikle şiddet odaklı- solu özdeşik görmenin devam ettirildiğini iddia edebiliriz. Bu durumu bazı ampirik verilerin destekliyor oluşunun, ırkçı klişenin somutlaştırılmasına olanak sağladığı da söylenebilir. *Filler ve Çimen* filminin toplumun bu yönlü önyargılarını besler nitelikte ideolojik iletilere sahip olduğu; Alevileri suçlu, habis, muzır ve tehditkâr olarak temsil eden filmin, toplumda oluşturulan Alevi önyargısını yeniden ürettiği sonucuna varılabilir. Dolayısıyla sembolik inşa stratejilerinden *ötekinin sansürlenmesi*’nin filmde devrede olduğunu belirtebiliriz.

4.3.2. Başka Semtin Çocukları (2008)

İstanbul’da ağırlıklı olarak Alevilerin ikamet ettiği bir bölge olan Gazi Mahallesi’nde yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel sorunların anlatıldığı 95 dakikalık filmin neredeyse -Alevi genç Veysel’in aşık olduğu Saadet, abisi Engin ve doğuda askerliğini yapmış Gürdal dışındaki- bütün karakterleri Alevilerden oluşmaktadır. Çekimlerinin önemli bir kısmı Gazi Mahallesi’nde geçen filmde, mahallelinin ve dolayısıyla karakterlerin Alevi olduğuna işaret eden çeşitli görüntüler kullanılmıştır. Üzerinde Gazi Cemevi yazan cenaze nakil aracı, duvarlarında Hz. Ali’nin resimlerinin yer aldığı Cemevi’nin iç mekânı (Bkz. Görsel 4.41), mahallede bulunan Pir Sultan Abdal heykeli bunlardan belirgin olanlarıdır. 24 hafta gösterimde kalan *Başka Semtin Çocukları*, toplamda 44.050 izleyiciye ulaşmıştır.¹⁹



Görsel 4.41. Duvarlarında Hz. Ali resimlerinin yer aldığı Cemevi’nin iç mekânı.

¹⁹<https://boxofficeturkiye.com/film/baska-semtin-cocuklari--2010233/box-office> (Erişim tarihi: 30.01.2023).

Filmde gecekondlu mahallesine “sıkıştırılmış” Alevi gençlere, mafya çetelerine dahil olmak ve sol hareketler içerisinde örgütlenmek üzere sadece iki çıkış yolu sunulmaktadır. Özellikle İsmail karakteri üzerinden verilen iki yol arasındaki sıkışmışlığı Veysel, ABD’ye gitme hayali ile aşmaya çalışır ancak bunu başaramadan en yakın arkadaşı İsmail tarafından öldürülür. Bauman ve May, merkezi kimliğe sahip toplulukların, ötekilerle aynı şehirlerde yaşamak zorunda kaldığı durumlarda, farklı yöntemlerle onları kendisinden uzak tutmaya çalıştığını belirtir. Bunlar içerisinde en yaygınının kentin belirli kısımlarını ötekiler için ayırarak, azınlıktaki etnik gruplara has gettolar oluşturmak olduğunu öne süren Bauman ve May, her ne kadar bu alanlardan çıkmak serbest gibi görünse de iktidardaki kimliğin önyargılar aracılığıyla ötekiler için yarattığı toplumsal şartların onların gettolarından çıkmalarına izin vermediğini veya çıkmak istemelerinin önüne geçtiğini söyler (2021: 64-65). Filmde nedenleri açık bir şekilde gösterilmese de karakterlerin kendi mahalleleri dışına çıkamamaları, gettolaşma ile ilgilidir. Veysel’in mahalleye alternatif tek yer olarak yurtdışını düşünmesinin nedeni de egemen kimliğin mahalle dışında -Veysel’in kimliği Alevilik için- yarattığı olumsuz şartlardır. Egemen kimliğin gettodan çıkmayı düşünmesinin bile önüne geçtiği ötekiye ise İsmail karakteri canlandırır. Hayallerindeki gelecek, mahalle ile kısıtlanmıştır.

Mahalle sınırları içerisindeki çeteler ile sol örgütler, birbirine karşıt iki farklı yaşamı temsil eder şekilde filmde yer almaktadır. Sol örgütlerin, mafyalaşmaya karşı pozitif anlamda bir kurtuluş yolu olarak resmedildiği söylenebilir. En büyük hayali - yozlaşma alanlarından biri olarak görülebilecek- bir mekânın korumalığını yapmak olan Alevi genç İsmail’in tercihleri üzerinden sol örgütlerle yozlaşmanın karşıtlığı kurulmaktadır. Sol örgütlerin -kendi yayınlarını dağıtmak (Bkz. Görsel 4.42), yürüyüş düzenlemek gibi yasal eylemlerin yanı sıra molotof kokteylli illegal eylemler de organize ederek- aktif bir şekilde mahallede bulunduklarını görürüz. Kendi gazetelerinin dağıtımını esnasında İsmail’e denk gelen örgütlü gençlerden biri gazeteyi İsmail’e verip, paraya gerek olmadığını, okumasının yeteceğini belirttikten sonra; “bu akşam derneğin dayanışma gecesi var, Veysel’i kap da gel! Bu kadar uzak durmayın bu işlerden” der. İsmail ise hiçbir cevap vermeden, yoluna devam eder ve davete iştirak etmez. Yani sol örgütlerle temastan uzak durarak, bir çete kurma hayalini sürdürür.



Görsel 4.42. Mahallede gazete dağıtımı yapan örgütlü gençler.

Filmde mahallede sol yapıların yürüyüşler düzenlediklerine şahit oluruz. Bu yürüyüşlerin kitlesel oluşu, örgütlerin mahalleli tarafından desteklendiğine işaret olarak yorumlanabilir. Yürüyüşlerin, Alevilere yönelik geçmişte gerçekleştirilen katliamları protesto etmek ve anmak için yapıldığını eylemdekilerin ellerindeki pankartlarda yazılanlardan ve tuttukları resimlerden anlarız. Yürüyüş görüntülerinden birinde eylemcilerin taşıdığı pankartlardan birinin üzerinde Sivas, Çorum, Maraş ve Gazi Mahallesinde yaşanan Alevi katliamlarına gönderme yapan yazıyı, diğer yürüyüş görüntüsünde ise Madımak Otelı'nin yakılmasıyla hayatını kaybedenlerin resimlerinin taşındığını görürüz. Bu yürüyüşlerden birinde kareye İsmail de girer ve bir süre eylemi uzaktan izledikten sonra, eyleme arkasını dönerek çerçeveden kaybolur (Bkz. Görsel 4.43). İsmail bir kez daha sol örgütlerle temastan kaçınarak, kendi lümpen hayallerinin peşinde koşmaya devam eder.



Görsel 4.43. Mahallede sol örgütler Alevi katliamlarını protesto için yürüyüş düzenlerken, İsmail eyleme arkasını dönüyor.

Film, ana mesajın net bir şekilde iletildiği sahne ile sonlanır. Yakın arkadaşı Veysel'i öldüren İsmail, her zaman olmak için hayalini kurduğu gazinonun korumalığını yapmaktadır fakat mekânda çalışan bir kadını taciz etme boyutundaki ahlaki değerden uzak pratiği nedeniyle patron tarafından tokatlanmış, -her zaman yanında yer alan arkadaşı Veysel'in de yokluğuyla- gazinonun kapısının önünde yapayalnız ve çaresiz bir şekilde beklemektedir. Kamera, İsmail'in bu çaresiz halinden yana çevrinme hareketiyle uzaklaşarak örgütlü gençlerin korsan eylem düzenledikleri bir caddeye geçer (Bkz. Görsel 4.44). İsmail'in yalnızlığına tezat oluştururcasına kalabalık bir biçimde eylemde yer alan gençler, yolları çöp konteynırları ve molotoflar ile kapatırlarken kameranın gökyüzüne doğru hareketiyle film noktalanır.



Görsel 4.44. Mahalledeki örgütlü gençler İsmail'in yalnızlığı ve çaresizliğinin aksine kalabalık bir şekilde eylem gerçekleştiriyorlar.

Filmde sol örgütlerin mahalledeki aktif varlıkları nedeniyle -ana karakterler hariç- Alevilerle yakın ilişki içerisinde oldukları sonucuna varabiliriz. Sol örgütlerin olumlandığı filmde, kimliklerinden dolayı sıkıştırıldıkları gecekondu mahallesinde sistemin yapısal sorunları -her ne kadar filmde sistemden kaynaklanan yapısal sorunlar açıkça gösterilmese de- ile boğuşan Alevilerin, bu sorunlara karşı sol örgütler içerisinde yer alarak mücadele etmeleri gerektiği vurgulanır. Filmin klasik anlatı yapısına sahip anaakım sinema örneği olmasının da etkisiyle mevcut tahakküm ilişkilerini ve Alevilerin yaşadıkları sorunların nedenlerini belirgin bir şekilde gösteremediğini belirtebiliriz. Ancak filmde egemen ideolojinin kullandığı sembolik inşa stratejilerinin varlığından da bahsedilemez.

4.3.3. Saklı Hayatlar (2011)

1980 yılında Çorum'daki Alevilere yönelik gerçekleştirilen katliamdan kaçarak İstanbul'da Sünnilerin ağırlıklı olarak yaşadığı mahalleye yerleşen Alevi bir ailenin kimliklerinden ötürü yaşadıkları zorlukları gerçek olaylardan esinlenerek anlatan filmdeki belirgin Alevi karakterler; tıp öğrencisi Nergis, küçük kardeşi Gülcan, anneleri Zeynep, Nergis'in okuldan arkadaşı Seher ve onun annesi Fidan'dır. Büyük bir bölümünde Alevi karakterlerin görüldüğü 98 dakikalık filmde, -Alevilerle ilişkilenen- Sünni karakterler olarak Murat, babası Tevfik, Murat'ın babaannesi ve komşu kadınlar yer almaktadır. Alevilerin yaşadıkları evlerin duvarlarında asılı Hz. Ali resimleri, düzenlenen cem töreni esnasında -semah gibi- yerine getirilen dini ritüel görüntüleri filmde Aleviliği sembolize eden öğeler olarak karşımıza çıkar (Bkz. Görsel 4.45). 28 hafta sinemalarda gösterilen filmi, 45.218 kişi izlemiştir.²⁰



Görsel 4.45. Cem ibadeti esnasında semah dönülen mekânın duvarında Hz. Ali'nin resmi görülüyor.

1980 yılının siyasi atmosferinin hissettirildiği filmde, -yoğunluklu olarak Alevilerin yaşadığını anladığımız- gecekondu mahallelerinde geçen çekimlerin tamamında sol örgütlerin afişleri ve duvar yazıları fonda görüntüyü destekleyen öğeler olarak kullanılmıştır. Tıp öğrencileri olan Nergis ve Seher, bu mahallelerde sol örgütlerin organizasyonu doğrultusunda halka ücretsiz sağlık hizmeti vermeye çalışmaktadırlar (Bkz. Görsel 4.46). Hem hizmet verilen mahallelerdeki halkın hem de sol örgütlerin inisiyatifiyle hizmeti veren tıp öğrencilerinin Alevi olması, sol ile Aleviler arasındaki ilişkinin çift yönlü olduğunu göstermektedir.

²⁰ <https://boxofficeturkiye.com/film/sakli-hayatlar--2010891/box-office> (Erişim tarihi: 07.02.2023).



Görsel 4.46. *Alevi tıp öğrencileri sol örgüt afişleri ve komünizm sembolleri önünde halka ücretsiz sağlık hizmeti verirken.*

Bu filmde de sol örgütlere olumlu bir yaklaşım söz konusudur. Alevilerle sol örgütler arasındaki temas, Alevilerin yaşadığı gettolarda halkın yararına gerçekleştirilen faaliyetlerle perdeye yansıtılmaktadır. *Başka Sementin Çocukları* filmine nazaran Alevilerin kimlikleriyle ilgili yaşadıkları sorunlar daha belirgin bir şekilde gösterilirken, bu filmde sol, -olumlanıyor olsa da- sistemin yapısal sorunlarına karşı -aktif eylemlilik bağlamında- mücadelenin adresi olarak açıkça gösterilmemektedir. *Saklı Hayatlar*'da solu daha çok gettolara sıkıştırılmış olan Alevilerin sağlık sorunları gibi erişiminin önüne geçilmiş temel yaşam haklarını karşılayan alternatif güç olarak görürüz. Sonuç itibarıyla filmde Alevilerin temsilinde sembolik inşa stratejilerinin varlığından söz edilemez.

4.3.4. Bir Ses Böler Geceyi (2011)

Ahmet Ümit'in aynı adlı romanından uyarlanan filmde, paralel kurguyla iki farklı karakter ve iki farklı dönem anlatılmaktadır. Yağmurlu bir akşam ıssız bir Alevi köyünün yakınında araba kazası geçiren Süha'nın köyde düzenlenen ve mekânda bir tabutun da yer aldığı "Görgü Cemi"ni gizlice izlemesiyle başlayan filmde, hem cem törenindeki tabutta ölü olarak yatan İsmail'in yaşadıklarına hem de İsmail'in hikayesini dinlerken Süha'nın hatırladığı 1970'lerdeki devrimci mücadele içerisinde yer aldığı öğrencilik dönemlerine geri dönüşler yapılır. 97 dakikalık filmin tamamına yakınında Alevi karakterler rol almaktadır. İsmail, babası Ali Rıza, annesi Fatma, eşi Gülizar, musahibi Zülfü, Bektaş Sofu, Hüseyin Dede ve filmde açıkça belirtilmese de -Ahmet Ümit'in romanından hareket ederek söylersek (2018: 81)- Süha karakteri de Alevidir. Filmdeki Aleviliği sembolize eden görüntüler arasında, cem ritüelleri, cem töreninin

gerçekleştirildiği mekanların duvarındaki Hz. Ali resimleri yer almaktadır. 13 hafta gösterimde kalan filmin toplam ulaştığı seyirci sayısı 18.658'dir.²¹

Filmin iki ana karakteri, birbirine paralel yürüyen hikayeleriyle İsmail ve Süha'dır. Aleviliğe içkin teolojik ve felsefi tartışmaların yürütüldüğü anlatılardan birinin merkezindeki İsmail Aleviliği temsil ederken, diğer anlatıdaki Süha ise modern kent hayatındaki sosyalist bir örgütün lider kadrosu olarak solu temsil etmektedir. Filmdeki anlatı itibarıyla, Alevilik kapsamlı ve sol kapsamlı tartışmalar paralel kurgu ile iç içe geçmektedir. Aleviliğe ait sembollerle -Hz. Ali resimleri, cem törenleri, Alevi terminolojisi vs.- sol semboller -kıızıl bayraklar, orak çekiç işaretleri, sol terminoloji vs.- filmde sürekli art arda gelerek bir karşıtlıktan ziyade bütünlük arz edecek şekilde kurgulanır (Bkz. Görsel 4.47, Görsel 4.48). İsmail, Alevilik öğretisi ve uygulaması arasında bir "terslik" olduğunu sezip, ona karşı mücadele etmeye çabalarırken, Süha ise benzer "tersliği" sosyalist mücadele içerisinde fark edip ona karşı duruş sergilemeye çalışır. Neticede İsmail intihar ederken, Süha ise yıllarca cezaevinde yattıktan sonra eski yoldaşlarının -mücadeleden uzak- son durumlarını görüp pişmanlık duyar.



Görsel 4.47. Aleviliğe ve sola ait görüntüler filmde art arda görülmektedir.

²¹<https://boxofficeturkiye.com/film/bir-ses-boler-geceyi--2011305/box-office> (Erişim tarihi: 12.02.2023).



Görsel 4.48. Aleviliğe ait semboller ile sola ait semboller filmde paralel kurgu ile art arda perdeye yansır.

Filmde Alevilerin sol ile teması, filmin diegesis evreninde gerçekleşmez. Yani filmde anlatılan geleneksel yaşam içerisindeki Alevi karakterlerin hiçbirisi -burada romana göre Alevi olan fakat filmde kimliğine dair bir belirti olmaması nedeniyle Süha'yı dışında tutarsak- sol örgütler ile bir ilişkilendirme içerisinde değildir. Ancak filmin anlatısı itibarıyla -iç içe geçen Alevilik ve sola dair sahneler nedeniyle- filmsel bir temasın varlığından bahsedilebilir. Bu filmde de Aleviliğin temsilinde sembolik inşa stratejilerinin varlığından söz edilemez.

4.4. Ötekileştirme Anlatıları

4.4.1. Melezleşme korkusu

4.4.1.1. Hasan Boğuldu (1990)

Hasan Boğuldu'da anlatıdaki ana çatışmanın -Emine ile Hasan arasındaki aşktan kaynaklanan- melezleşme korkusu üzerinden temellendirildiğini söyleyebiliriz (Bkz. Görsel 4.49). Obalılar ile ovalılar şeklinde maskelenen tarafların Aleviler ile Sünniler olduğu belirtilmişti (bkz. Eksik anlatılar). Hasan'ın annesinin bir sahnede namaz kılariken görülmesi (Bkz. Görsel 4.50) ovalıların Sünniliğine, cem töreni düzenleyerek Dede'yi inanç önderi olarak kabul etmeleri ve Emine'nin filmin sonunda dilekte bulunmak için gittiği ziyaretin, bölge Alevilerince kutsal sayılan Sarıkız türbesi olması (Bkz. Görsel 4.51) ise obalıların Aleviliğine yönelik işaretlerdir.



Görsel 4.49. *Melezleşme korkusuna neden olan Emine ile Hasan.*



Görsel 4.50. *Hasan'ın annesi namaz kılarken.*



Görsel 4.51. *Emine, Alevilerin ziyaret yeri olan Sarıkız türbesinde dilekte bulunuyor.*

Filmde her iki taraf da kendilerinden olmayan ve ötekileştirdikleri diğer kesimle bir birlikteliği -evlilik- doğru bulmamaktadır. Sünni toplumu temsil eden ovalılardan Hasan ile annesi arasında geçen konuşmada annesi; “oğlum Hasan, (...) evine bir kadın lazım. Sana bizim köyden bir kız almak isterdim ama gene sen bilirsin. **Törelerimize** aykırı olmasına rağmen eğer gönlün bu obalı kızını pek sevdiyse, obasına gidip isteyelim” diyerek iki toplum arasındaki evliliğin yasak olduğunu, Alevileri temsil eden obalılardan

Emine ile babası arasındaki diyalogda ise Emine'nin Hasan ile evlenmek istediğini söylemesi üzerine babası; "sen delirdin mi kız? Bizim obadan ne bir kız ovalıya gelin gitmiş, ne de ovalıdan obaya gelin geldiği duyulmuş. **Törelere**imize aykırıdır bu!" şeklinde açıklama yaparak öteki ile birleşmenin yanlış olduğunu belirtmiş olurlar. Yine Emine'nin evlenmek için Dede'den izin istediği sahnede Dede; "bizim **töremizde** böyle bir şey yok. Biz obalılarda ovalıya varanın, ovalıdan kız alanın olduğunu gören yok" cevabını verir. Her iki tarafın da evliliğin önündeki engelin kaynağı olarak vurguladıkları "töre", merkezdeki kimliğin öteki kimlikle olabildiğince az toplumsal ilişki kurmasını sağlamak adına çektiği -öteki ile evliliği de yasaklayan- kültürel bir çit olarak okunabilir.

Emine, Dede'nin evlenmeleri için koyduğu şartı Hasan'a; "Zeytinli'den kırk has okka tuz aldım; bunu sırtına vurup bir yerde durup dinlenmeden benimle Yüksekoba'ya çıkabilirsen haftaya düğünümüz olacak. (...) Çıkamazsan, kaderimiz böyleymiş!" diyerek açıklar. Buradaki tuz metaforu, öteki ile evliliğin imkansızlığına gönderme yapmaktadır. Ötekilik boyutundaki kimliksel farklılığın evliliği imkânsız hale getirmesi, Hasan'ın tuzu taşıyabilme ihtimalinin olanaksızlığıyla anlatılmıştır. Filmin sonunda çiftlerin ikisi de yaşamlarına son verdiği için melezleşme durumu ortadan kalkmış olur.

4.4.1.2. *Başka Sementin Çocukları (2008)*

Başka Sementin Çocukları'nda melezleşme korkusunu ortaya çıkaran ilişki, Alevi Veysel ile Sünni Saadet'in aşklarıdır (Bkz. Görsel 4.52). Her iki gencin ailesi de, -inanç farklılığından ötürü- gençlerin birbirleriyle görüşmelerine ve evliliklerine karşıdır. Alevi tarafın karşıtlığı Veysel'e yakınları tarafından verilen nasihatlerde görünür hale gelir. Veysel'in kuzeni Haydar Veysel'e; "şöyle bir kendine baksana! **Sen olduğun şeyi reddediyorsun**. Hakikaten bak bu kız sana da yakışmaz, bize de yakışmaz. Aklını başına al, bize yakışan şekilde davran" uyarısında bulunur. Veysel'in babası ise İsmail'e; "tutturmuş evleneceğim diye. (...) Bak İsmail! Sen akıllı çocuksun, hatırlat ona! **Milletinden almayan, illetinden ölür**" şeklinde açıklama yaparken, patronu ise Veysel'e; "Oğlum, baban istemez, sülalen istemez, onlar seni istemez. (...) Yok Alevi'ydi, yok Sünni'ydi..." diyerek, sorunun kaynağını açıkça ifade etmiş olur.



Görsel 4.52. *Kimlik farklılıkları nedeniyle evliliklerine karşı çıkılan Sünni Saadet ile Alevi Veysel.*

Sünni tarafın karşıtlığı, Veysel’e şiddet uygulamaya kadar işin dozajını arttırır. Saadet ile Veysel’i baş başa yakalayan Saadet’in abisi Engin; “Allahsız köpekler!” şeklindeki hakaretiyle Alevi inancına bakış açısını yansıtmış olur. Başka bir sahnede ise arkadaşlarıyla birlikte önünü kestikleri Veysel’i dövdükten sonra Engin, yerde yatan Veysel’in başına silah dayayarak, kardeşinden uzak durmasını söyler ve; “bana bak lan Kızılbaş piçi! Bir dahaki sefere böyle olmayacak! Gebertirim lan seni!” şeklinde Veysel’in toplumsal kimliğine hakaret içeren bir tehditte bulunur (Bkz. Görsel 4.53). Filmde melezleşme korkusunun nedeni olan kimlik farklılığı (Alevilik-Sünnilik) açık bir şekilde ifade edilmektedir. Çiftlerden biri olan Veysel’in ölümüyle bu filmde de melezleşme gerçekleşmez.



Görsel 4.53. *Saadet’in abisi, Veysel’in başına silah dayayarak kardeşinden uzak durmasını söylerken.*

4.4.1.3. Saklı Hayatlar (2011)

Saklı Hayatlar’da kimliklerinin farklı olması nedeniyle ilişki yaşamalarına karşı çıkılan karakterler, Murat (Sünni) ile Nergis (Alevi)’dir (Bkz. Görsel 4.54). Özellikle Alevi tarafın diyaloglarında melezleşme korkusunun yansıtıldığı filmde, Çorum

katliamından son anda kurtulmuş olan mağdur annenin, yaşadığı travmatik olaylara karşı geliştirdiği tepkisellik, karşıtlığını besleyen temel motive edici kaynaktır. Nergis ile annesi arasında geçen -Nergis'in Murat ile ilişkisine dair- diyalog şöyle ilerler:

Annesi: Bize yapılanlar hiç mi umurunda değil? (...) Biraz canın yansaydı, oynamazdın o **Yezid**'in oğlu ile

(...)

Nergis: Murat'la oynamıyoruz, birbirimizi seviyoruz anne! Hem o **Yezid** dediğin insanlar ne yaptılar sana? İyiliklerinden başka ne gördün onların?

Annesi: Bilirim ben onların sinsi iyiliklerini. Onların gerçek yüzlerini çok iyi bilirim ben. Ne kadar acımasız, vicdansız olduklarını çok iyi bilirim. (...) Bu konu bitti Nergis, bitti! Bir daha seni onunla görürsem Allah yarattı demem bilesin!



Görsel 4.54. Toplumsal kimlikleri farklı olduğu için aileleri tarafından ilişkilerine izin verilmeyen Nergis ile Murat.

Yine Nergis ile konuşan arkadaşının annesi Fidan da Murat ile ilişkilerine karşı olduğunu belirtir:

Fidan: Kızım annen çok perişan.

Nergis: Ya ne var perişan olacak? Cinayet mi işledim, ne yaptım ben? Birini seviyorum ben sadece!

Fidan: Biri olur mu kızım? Biri değil. Annen haklı. Bak böyle yabancıyla evlenip de geri dönen çok. Dönemeyen için de çok kötü şeyler anlatılıyor. Bak bizim komşu köyden bir kız Sünni köyüne gelin gitti. Kızı almış boynuna yuları bağlamışlar. Caminin etrafını yedi kez dolaştırıp kırk rekât namaz kıldırıp tövbe ettirmişler. Sanki gavur...

Nergis: Bizim hakkımızdaki hurafelerden ne farkı var bu söylenenlerin? Hani biz hoşgörülüydük? Hani bizim Kabe'miz insandı? (...) Ben Murat'ı seviyorum Fidan Teyze çok seviyorum.

Fidan: Kız almak başka, kız vermek başka. **Yezid**'e kız verilmez Nergis.

Morrison'ın (2019: 52), -Amerikan edebiyatından örneklerle desteklediği- melezleşmenin diğer bütün suçlardan daha fazla nefret uyandırdığı belirlemesi, Nergis'in annesi Zeynep'in ve Murat'ın babası Tevfik'in tepkilerinde karşılık bulur. Öteki kimlikten biriyle ilişki yaşıyor olmasını cinayetle kıyaslayarak Nergis de melezleşmeye verilen refleksin aşırılığına tepki gösterir. Nergis, düşman kimlik olarak Sünniliği "Yezidlik" ile eşleştiren Zeynep ve Fidan'a karşı Alevi felsefesini referans olarak kullanarak, öteki kimlik söz konusu olduğunda her kimliğin benzer önyargılarla hareket ettiğini söylemeye çalışır.

Bu filmde de *Başka Sementin Çocukları*'nda olduğu gibi Sünni taraf duruma şiddeti devreye sokarak karşılık verir. Murat ile babası arasında geçen diyalogda Murat'ın; "o senin Kızılbaş dediklerinden bir tanesi, benim sevdiğim kız, sakın hakaret etme! Nergis'i seviyorum ve onunla evlenmek istiyorum" şeklindeki çıkışına babası tokatla yanıt verdikten sonra (Bkz. Görsel 4.55); "öyle bir şey yaparsan bir daha bu eve adımını atamazsın! Allah şahidim olsun seni evlatlıktan reddederim" diyerek, melezleşmeyi büyük bir suç olarak gördüğünü göstermiş olur. Filmde Murat'ın öldürülmesi sebebiyle melezleşme ihtimali de ortadan kalkar.



Görsel 4.55. Murat babasına Nergis'i sevdiğini söylediği için tokat yiyor.

4.4.2. Diğer ötekileştirme biçimleri

4.4.2.1. O da Beni Seviyor (2001)

Malatya'da yaşayan Sünni bir ailenin kızı Esma'nın, karnesindeki zayıflar nedeniyle ebeveynleri tarafından yaz tatilinde köyde yaşayan -babasının askerlik arkadaşı- Kemal'in ailesinin yanına gönderilmesiyle başlayan filmde Esma, teyzesi Saliha ile birlikte babasının diğer askerlik arkadaşı Doğan'ın ailesinin evinde de bir süreliğine kalır. Doğan ve ailesinin Alevi olmaları dolayısıyla Esma, onlarla yaşadığı

zaman dilimi içerisinde Alevilikle de temas kurmuş olur. Gösterimde kaldığı 24 haftada 102.101 seyirciye ulaşan 106 dakikalık filmdeki²² belirgin Alevi karakterler; Doğan, annesi Kerime, yeğenleri Hüseyin, Zeynep ve Şirin’dir. *O da Beni Seviyor*’da egemen kimlik tarafından “Kızılbaş” kavramına yüklenen pejoratif anlam, ötekileştirme biçimi olarak karşımıza çıkar.

Esma’nın babası İbrahim, elinde tuttuğu fotoğrafı gösterip askerlik arkadaşı Doğan’ı işaret ederek kim olduğunu sorduğunda Esma; “hatırladım, Kızılbaşlar, cenazesine gitmiştiniz” cevabını verir. “Kızılbaş” cevabına anne ve babası ile yanlarında bulunan Kemal tepki gösterdiği için kavramın filmde yönetmen tarafından da pejoratif anlamda kullanıldığını anlarız.

Esma, Doğan ve ailesinin yanına gittikten sonra Doğan’ın yeğenleri Zeynep ve Şirin ile vakit geçirmeye başlar. Bir sahnede Zeynep, Alevi dedelerinden bahsedince aralarında şöyle bir diyalog gelişir:

Esma: Dedeniz mi var sizin?

Zeynep: Öyle dede değil canım. Dede bilmiyor musun? Bizde hoca, imam yoktur. Dedeler gelir, onu da görürsün.

Hüseyin: Ne kaynatıyorsunuz?

Zeynep: Dedeler gelecek diyorum, dedeniz var mı diyor?

Şirin: Ne bilsin kız. Konuşacak başka bir şey kalmadı mı?

Zeynep: Niye konuşmayacakmışım? Bu bizim bacımız, öğrensin.

Şirin: Aptal aptal konuşuyorsun, ne öğreteceksin?

Zeynep: Ne öğreteceğim? Bilsin işte Hz. Ali’yi, On İki İmam’ı, Kerbela’yı...

Esma: Ben din dersinden kaldım.

Zeynep: Alevi nedir bilmiyor musun?

Esma: Kızılbaşlık mı?

Şirin: Buyur işte, bacımız (!)

Esma bir kez daha Alevileri aşağılamak amacıyla “Kızılbaş” kavramını kullanır. Fakat diyalogdan da anlaşıldığı üzere, -aralarındaki fiziki ve epistemik mesafe nedeniyle oluşan- Aleviler hakkındaki bilgisizliğe dayalı önyargıları ötekileştirme dilini kullanmasına sebep olmaktadır. İlk kez katıldığı bir cem törenini büyük bir şaşkınlıkla izlediği anlar, Alevilerle olan fiziki ve Alevilikle olan epistemik uzaklığına işaret eden sahnelerden biridir (Bkz. Görsel 4.56).

²²<https://boxofficeturkiye.com/film/o-da-beni-seviyor--2001121/box-office> (Erişim tarihi: 06.04.2023).



Görsel 4.56. *Esma, cem törenini büyük bir merak ve şaşkınlıkla izlerken.*

Alevileri karalamak amacıyla egemen kimliğin yüz yıllar boyunca kullandığı “mum söndü” iftirasına kaynaklık eden ve Alevilerin temel ibadet biçimi olan cem töreninin, gerçekliğiyle -3 dakika 2 saniye gibi görece uzun bir süre boyunca- ilk kez bir sinema filminde adı konularak gösterilmiş olması, Aleviliğin sinemadaki temsili açısından pozitif anlamda atılmış oldukça önemli bir adım olarak değerlendirilebilir (Bkz. Görsel 4.57). Cem töreninin, Alevilerle arasındaki çift yönlü -fiziki, epistemik- uzaklık nedeniyle Esma için -Bauman’ın deyimiyle- “anonimlik kutbunda” yer alan Aleviler veya Aleviliğin, o “kutuptan” çıkmasını sağlayan bir manivela işlevi gördüğünü söyleyebiliriz.



Görsel 4.57. *Köyde gerçekleştirilen cem töreninde semah dönülüyor.*

Esma, Alevi köyünde kaldığı süre içerisinde Hüseyin’e âşık olur. Bu gelişme üzerine teyzesi Saliha ile aralarında melezleşme korkusunun açığa çıktığı şu diyalog yaşanır:

Saliha: Yaşınız tutmuyor, dininiz tutmuyor.

Esma: Dinimiz niye tutmasın, Müslüman değiller mi? “Allah Allah” diye yeri göğü inletiyorlar.

Saliha: Müslüman değiller mi dedim sana? İş orada bitse...

Esma'nın babası İbrahim, Kemal ve Doğan askerlikten sonra çok yakın bir arkadaşlık geliştirmiş olmalarına karşın ve ailelerin görüntüde çok sıcak bir ilişkilene içerisinde yer almalarına rağmen, Esma'nın o aile içerisinde büyüyen bir kız olarak Alevileri hala “Kızılbaş” olarak ötekileştirebiliyor olması ve Saliha'nın ise Esma ile Hüseyin arasında geliştiğini düşündüğü aşk ilişkisinde, dinlerinin ayrı olduğu yönünde bir refleks ortaya koyarak Alevileri melezleşme korkusuyla ötekileştirmesi, egemen kimliğe sahip olanların, ötekilerle ne kadar yakın ilişki kursa da belirli bir önyargıyı taşımayı sürdürdükleri şeklinde yorumlanabilir.

4.4.2.2. Başka Sementin Çocukları (2008)

Filmde ötekileştirme biçimlerinden biri olarak, kentteki ötekinin yaşam alanlarının ayrıştırılarak temasın en aza indirilmek istenmesinin ürünü olan ve filmin adında “başka semt” olarak yer alacak kadar ön planda tutulan gettolaşma sorununa değinilmektedir. Modern dönem öncesinde kendisini iktidarlardan ve egemen toplumdan korumak için merkezden uzak, ulaşımı zor yüksek bölgelere çekilen ve bu anlamda coğrafi marjinalliğe itilen Alevilerin, modern dönemle birlikte marjinalliklerini, kent merkezinden uzak tutularak kenar mahallelerde yaşamak zorunda bırakılması nedeniyle mekânsal marjinallik şeklinde korumaya devam ettiği ileri sürülebilir.

Goffman, etnik veya dini temelli bir damga taşıyanların şehrin içindeki belirli yerleşim merkezlerinde yaşamak durumunda kaldıklarını ve bu nedenle de kentlerde etnik veya din temelli yerleşim yerlerinin oluştuğunu belirtir (2020: 53). *Başka Sementin Çocukları*'nda etnik-dini temelli damgalanmış olan Aleviler, -çoğunluğunu oluşturdukları- merkezden uzak bir gecekondu mahallesinde yaşamaktadırlar (Bkz. Görsel 4.58). Levi-Strauss'un, modern toplumların ötekileri kendilerinden uzak tutmak amacıyla belirli alanlarda onları tecrit etmeleri için kullandığı *antropoemik* stratejinin mağdurları olarak filmdeki Alevi ana karakterlerin gettoda tecrit edilmeleri ve bunun yaşamlarına yansımaları filmde belirgin bir yer tutar (Bkz. Sol örgütler ile temas anlatıları).



Görsel 4.58. Filmdeki Alevilerin sıkıştırıldığı gecekondu mahallesi.

Yine Goffman, -damgalanmışlar olarak tanımladığı- ötekilerin çoğunluğu oluşturduğu yerleşim yerlerinde veya yakınında yaşayan baskın kimliğe sahip olanların önyargılarını muhafaza etmede oldukça başarılı olduklarını dile getirir (2020: 90). Filmde Alevilerin çoğunlukta olduğu mahallede yaşayan Saadet’in abisi Engin karakterinin Alevilere karşı önyargılı tutumunu başarılı bir şekilde muhafaza eden baskın kimliğe sahip bireye iyi bir örnek teşkil ettiğini söyleyebiliriz (Bkz. Melezleşme korkusu).

Alevilere yönelik gerçekleştirilen ötekileştirmenin en uç biçimi olan şiddet ile yok etme ediminin de filmde vurgulandığını görürüz. Gazi Mahallesi’nde 1995 yılında 17 mahallelinin polislerin açtığı ateşle öldürüldüğü ve literatüre “Gazi Katliamı” olarak geçen olaylara gönderme yapan Veysel’in babası Hasan; “17 tane gencimizi iki günde mahallede vurmadılar mı? Ne oldu ki? Hepsini salıverdiler. (...) O gelir vurur, bu gelir yakar. Kim vurduya gider işte. Doğur, büyüt, adam et, onlar vursun, onlar yaksın. (...) Bu dünyada sana adalet yok Hasan!” serzenişinde bulunur. Antropoemik strateji ile mahallede tecrit altına alınan Alevilerin aynı zamanda Connolly’nin egemen kimliğin öteki ile ilişkilendirme biçimi olarak belirlediği iki yöntemden biri olan ötekinin yok edilmesi/fethedilmesi yönündeki stratejiyle de karşı karşıya oldukları gerçekliğini filmin yansıtmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Ayrıca Hasan, kendilerini yok etme eyleminin tekil bir durum değil tekerrür eden bir süreç biçiminde işlediğinin altını çizerek Sartre’ın Yahudilerin kitlesel hafızalarının katliamlarla dolu olması nedeniyle tarihlerinin donuklaştığına yönelik belirlemesinin benzerini Alevi kimliği için yapmış olur. Hasan’ın şiddet eylemini gerçekleştiren öznenin “onlar” olarak bahsetmesi, öznenin/failin belirsizleşmesini sağladığından bu sahnede tersinden anlamlı yokluklar stratejisinin varlığından bahsedebiliriz.

4.4.2.3. *Saklı Hayatlar (2011)*

Çorum'daki Alevi katliamından (1980) kaçarak İstanbul'a yerleşen Nergis'in annesi Zeynep, Alevi yerleşim yerlerine yapılan baskının artacağı korkusuyla Sünni bir mahalleye yerleşir. Mahalledekilerden Alevi olduklarını gizleyerek, ev sahiplerine "Amasya'dan geldikleri" yalanını söyler. Wood, filmlerde ötekilerin ya gettolarında kalıp ötekilikleriyle rahatsızlık vermeyecek ya da baskın kimliği taklit ederek onun iyi bir kopyası olacak şekilde kabul edilebilir hale geldiklerini dile getirir (2002: 28). Wood'un filmlerdeki ötekinin temsili bağlamında belirlediği durumun, *Saklı Hayatlar*'daki ötekinin/Alevinin, baskın kimliğin yerleşim bölgesinde var olması noktasında da birebir geçerli olduğunu belirtebiliriz. Zeynep, Alevi gettosuna yerleşmektense, Sünni bir mahallede yaşamayı tercih ettiği için oradaki varlığını sürdürebilmesi adına baskın kimliği taklit ederek bir süreliğine onun kopyası olmak durumunda kalır (Bkz. Görsel 4.59). Kısa süre içerisinde Zeynep ve ailesinin gerçek kimliği, yani öteki olarak Aleviliği ortaya çıkınca da tıpkı filmlerde gettosunda yaşamayan ve egemen kimliğin kopyası olamayan bir ötekinin temsili mümkün olamayacağı gibi, gerçek yaşamda da mahalledeki varlığına aynı sebeplerle izin verilmeyeceğinden merkezi kimlik tarafından mahalleyi terk etmeleri istenir.



Görsel 4.59. *Öteki/Alevi Zeynep, baskın kimliğe sahip Sünnileri taklit edip, onların iyi bir kopyası olmak ve bu sayede "damgasını"/kimliğini gizlemek için kendi inancında olmayan bir dini ritüeli yerine getirirken.*

Fanon, öteki olmanın, "kendini her zaman sallantılı bir konumda hissetmek, tetikte olmak, reddedilmeye hazır olmak" anlamına geldiğini ifade eder (2020: 63). Zeynep de benzer bir tetikte olma haliyle, her zaman evlerinin duvarında asılı duran ve kimliklerini sembolize eden Hz. Ali resmini kaldırır, cem ibadetlerine giderken küçük

kızından bile bunu gizler. Goffman, gizli bir kusuru olduğundan dolayı aldatıcı görünüm sergileyen itibarsızlaştırılabilir kişilerin, egemen kimliğe sahipler için özel bir dikkat gerektirmeyen rutin işlere karşı uyanık olması gerektiğini ve öteki açısından bu rutin işlerin, ciddi bir idare etme meselesi haline gelebileceğini belirtir (2020: 129, 130). Zeynep, Alevi olduklarından dolayı Ramazan ayında oruç tutmamalarına rağmen, sahur vakti uyanıp -oruç tuttukları sanılsın diye- evin tüm ışıklarını yakarak (Bkz. Görsel 4.60) ve gün içerisinde yemek yiyen kızına perdeleri kapatıp yemesini söyleyerek, Ramazan orucu tutanlar için özel dikkat gerektirmeyen rutin işlere karşı “damgasını”/kimliğini gizli tutabilmek için uyanık olmak zorunda kalır. Her ne kadar uyanık olmaya çalışsa da ev sahipleriyle birlikte oturdukları iftar sofrasında oruç açma ritüelini bilmediği için zor anlar yaşar.



Görsel 4.60. Zeynep, Aleviliğini gizlemek amacıyla sahurda evinin tüm ışıklarını yakmak zorunda hissediyor.

Zeynep’in bütün çabalarına rağmen, Kuran okumak için evlerine gelen Sünni komşularının annesinin seccadesini getirip üzerinde namaz kılmasını istemeleri üzerine küçük kızının Hz. Ali resmini seccade olarak yere sermesiyle “damgaları”/gerçek kimlikleri açığa çıkmış olur (Bkz. Görsel 4.61). Böylelikle Zeynep, Goffman’ın kavramsallaştırmasıyla söylersek; farklılığının farkında olunma potansiyeli bulunan ve bu nedenle de bilgiyi idare etmek durumunda olan itibarsızlaştırılabilir kişiden, farklılığının farkında olunan ve artık gerilimi idare etmek durumunda olan itibarsızlaştırılmış kişiye dönüşmüş olur. Bauman’ın belirlemelerinden hareket edersek de; Zeynep, “komşu”luktan, bir anda fiziki yakınlığın olmadığı öteki olarak “yaratık”lığa geçiş yapan bir “yabancı” statüsündedir artık.



Görsel 4.61. Zeynep'in küçük kızı, Hz. Ali'nin resmini seccade sanarak Sünni komşularının yanında yere seriyor.

Mahallelinin “Kızılbaş bunlar” diyerek evi terk etmesinden sonra üst katlarında yaşayan ev sahiplerinin aralarında geçen diyalogda, Alevilere isnat edilen bütün suçlamalarla -mum söndü, ensest, dinsizlik, yaptıklarının yenmeyecek nitelikte olması, dini değerlere saldırı-, Zeynep ve ailesini itham ettiklerini görürüz:

Murat: Geldiklerinden beri öve öve bitiremiyordunuz. Alevi olduklarını öğrenince ne değişti?

Babaanne: Oğlum bunların pişirdikleri yenmez. İçtikleri içilmez. Dinsizdir bunlar oğlum, dinsiz. Ne oruç bilirler ne namaz...

Murat: Babaanneciğim bu hurafelere nasıl inanıyorsun anlamıyorum!

(...)

Baba: Sen bu ... Kızılbaşları mı savunuyorsun bana? Oğlum, sen gazete okumuyor musun? Haber dinlemiyor musun sen? Lan Çorum'da cami yaktı lan bunlar, onu da mı duymadın?

Murat: Baba bunların hepsi yalan! Kimsenin cami falan yaktığı yok! Aksine bu insanlar orada katledildi, yerlerinden yurtlarından edildi. Binlercesi göç etmek zorunda kaldı. Aşağıdaki komşularımız da onlardan...

Baba: Terbiyesizlik etme ulan, ağzından çıkanı kulağın duymuyor senin. Ulan bunlar helal haram bilmez. Ana bacı tanımaz. “Mum söndü”yü duymadın mı sen hiç? Söyletme beni! İki buçuk pislik Kızılbaş için mi bana saygısızlık ediyorsun? Ayrıca sana ne?

Kendi yaşam alanlarına “sızmış” olan ötekinin varlığını kabullenmeyen mahalleli, Alevilerle aralarına kültürel bir çit çekme yolundaki ilk adımı atarak, Zeynep'in evinin önünde toplanıp; “Müslüman mahallesinde Kızılbaş istemiyoruz” nidaları eşliğinde Zeynep ve ailesinin mahalleyi terk etmelerini isterler. Neticede mahallede daha fazla barınamayacaklarını anlayan Alevi aile taşınmak durumunda kalır. Ötekiler bir kez daha gettolarına gönderilerek tecrit edilmiş olurlar.

4.4.2.4. *İtirazım Var* (2014)

İstanbul’da cami imamlığı yapan fakat karakteri, ilişkileri, inançları, geçmişi ve aktiviteleri ile alışılmış imam kalıplarının dışında hatta imamlığa zıt bir konumda bulunan Selman’ın görev yaptığı camide işlenen esrarengiz bir cinayeti kendisinin çözmeye çalışmasıyla başından geçen olayları anlatan 110 dakikalık filmde, -sadece Gökhan’ın bir süreliğine Alevi olduğu yalanını söylemesi dışında- Alevi bir karakter bulunmamakla beraber Aleviliğe ait birçok öge kullanılmıştır. 31 hafta gösterimde kalan *İtirazım Var*, 138.641 izleyiciye ulaşmıştır.²³

Film, Alevilerin Yedi Ulu Ozanı’ndan Şah Hatayi’nin “Bir Derdim Var Bin Dermana Değişmem” deyişiyle başlar. Tıpkı Selman karakterindeki zıtlıklar gibi deyişle birlikte cami görüntüleri verilerek aynı zıtlık filmin görselliğinde de sembolik bir şekilde yaratılır (Bkz. Görsel 4.62). Caminin iç ve dış görüntülerinden sonra kameranın Selman’ın -caminin bitişiğindeki- evine geçmesiyle Alevi deyişini seslendiren Selman olduğu anlaşılır ve böylelikle bağlama çalarak Alevi deyişi söyleyen bir cami imamı olarak Selman, cami imamı kalıbının dışında bir karakter olmasıyla izleyiciyi şaşırtır.



Görsel 4.62. *Filmin giriş bölümünde cami görüntülerine Alevi deyişi eşlik ettirilerek sembolik zıtlık yaratılıyor.*

Filmde kullanılan bir diğer Alevi deyişi ise Selman’ın sokak çocuklarına “kimsiniz siz” sorusunu yöneltmesiyle çocukların Selman’a taş attıkları sahnede çalan 17. yüzyılda yaşamış Alevi erenlerinden Hasan Dede’nin “Eşrefoğlu Al Haberi” deyişidir.

Selman’ın film boyunca Alevilikle olan ilişkisi bağlamında kurulan tezatlıklardan bir diğeri Diyanet İşleri Başkanlığı’ndan gelen görevliyle arasında geçen diyalogda

²³<https://boxofficeturkiye.com/film/itirazim-var--2012154/box-office> (Erişim tarihi: 29.10.2021).

kurulur. Selman'ın daha önce Sivas'a tayin istemesinin nedenini soran görevliye "bağlama çalmayı öğrenmem gerekiyordu" yanıtını verince aralarında şöyle bir diyalog gelişir:

Diyanet memuru: Çok enteresan bir insansınız.

Selman: Sizin kadar değil.

Diyanet memuru: Sebep?

Selman: Diyanet İşleri Başkanlığı'nda çalışıyorsunuz.

Diyanet memuru: Ne olmuş?

Selman: "Din millet sorarsan, aşıklara din ne hacet

Aşık kişi harap olur, aşık bilmez din diyanet" Yunus Emre.

Selman, resmi din görevlisine Alevi ozan Yunus Emre'nin sözleriyle karşılık vererek, Alevi/Batını felsefesinden örnekle dinin devlet aracılığıyla koyduğu resmi kurallara karşı olduğunu sezdirerek hem memuru hem de izleyiciyi yine şaşırtmış olur. Selman'ın Alevi ozanları ile olan ilişkisinin Yunus Emre ile sınırlı olmadığını, kitaplığında bulunan Pir Sultan Abdal'ın sözlerinin de üzerinde yer aldığı Pir Sultan Abdal resminin varlığıyla anlarız (Bkz. Görsel 4.63).



Görsel 4.63. Cami imamı Selman'ın kitaplığında yer alan Pir Sultan Abdal resmi ve duvarındaki bağlama kendisiyle aynı karede.

Bir başka sahnede bu sefer Alevilerle Sünniler arasındaki birliktelik nedeniyle melezleşme korkusunun ortaya çıkması beklentisinin boşa çıkarılmasını izleriz. Selman'ın kızının erkek arkadaşı Gökhan ile Selman arasında şöyle bir diyalog gerçekleşir:

Selman: Sever misin sen bağlama?

Gökhan: Sevmem mi hocam? Aleviyiz biz.

Selman: Allah aşkına! Oğlum niye söylemiyorsun daha önce?

Gökhan: Ama siz de imamsınız.

Selman: Oğlum! Ben de Muaviye'nin imamı değilim merak etme!

Gökhan ve Selman'ın kızı, evleneceklerini diyalogtan daha önceki sahnelerde Selman'a bildirdikleri için bu sahnede Gökhan'ın Alevi olduğunu duyan imamdan beklenen evliliklerine karşıtlığın yerini damadının Alevi olmasından büyük memnuniyet duyan cami imamı babanın mutluluğu alır. Selman, “Alevilere kız verilmez” önyargısını kırarak ezberleri bir kez daha bozar.

Yine bir başka sahnede Selman; “ben eğer bir roman yazmak zorunda kalsaydım, boksör bir türkücünün hayatını yazardım. Alevi deyişleri okuyan bir boksör. Ellerini hem dövüşmek için kullanıyor hem de söyleşmek için. İsmi de kesin Ali Rıza Balboa koyardım” diyerek bir kez daha Aleviliğe dair kendisinden yani cami imamından beklenmeyecek bir çıkış yapar.

Filmde gerçeküstü bir karakter diyebileceğimiz Selman aracılığıyla yönetmenin birçok açıdan resmi İslam anlayışını eleştirdiğini söyleyebiliriz. Gerçeküstü bir karakter üzerinden tezatlıklar kurularak, alternatif bir İslam anlayışı geliştirilmeye çalışılmaktadır. Filmde cami imamı Selman vasıtasıyla kurulan tezatlıklardan birinin kaynağının, Alevilik ile Ortodoks İslam arasındaki çelişkiler olduğunu belirtebiliriz. Filmde, Ortodoks İslam'ın gerçek hayatta Aleviliği ötekileştirme biçimlerinden bazılarını eleştiri yöneltebilmenin yolu olarak gerçeküstü bir karakter yaratılmıştır.

Bauman, resmi Hristiyanlığın temsilcisi olan kilisenin Yahudileri bir araya gelemeyecek kadar mantıkdışı negatif niteliklerle tanımladığını ve bunun sonucunda ortaya “kavramsal Yahudilik” adını verdiği önyargılarla yüklü bir tutumun çıktığını belirtir (2016: 73). Alevilik açısından düşünüldüğünde resmi inancın temsilcilerinin (Şeyhülislam-Diyanet) yarattığı “kavramsal Aleviliğin” karşılığının pejoratif anlamda kullanılan “Kızılbaşlık” olduğunu iddia edebiliriz. Filmde devlete bağlı bir resmi inanç önderini, tam da resmi devlet dininin oluşturduğu “kavramsal Aleviliği” ortadan kaldırmak amacıyla Alevileri ötekileştirmek için kullanılan, “bağlama çalmanın günah olduğu”, “Aleviyle evlenilmeyeceği” gibi önyargıları yıkarken görürüz.

4.4.2.5. Çok Uzak Fazla Yakın (2016)

Üniversite yıllarında aynı fakültede okurken tanışan Aslı ile Cem'in inişli çıkışlı aşk ilişkisine odaklanılan 100 dakikalık filmdeki Alevi tek karakter Cem'dir. 12 hafta gösterimde kalan filmi toplamda 82.427 kişi izlemiştir.²⁴

Filmde Alevilik, sadece iki sahne ile çok kısa bir şekilde yer almaktadır. Bunlardan ilki, Cem ile Aslı'nın -Sinema Televizyon bölümünde okuyan Aslı'nın çekmiş olduğu ve Alevilerin ötekileştirilmesine daha ilkokul çağında başladığını gösteren- kısa filmi izledikleri sahnedir. Aslı'nın filminde, annesi olmadığı için sınıfındaki diğer çocuklar tarafından dışlanan bir ilkokul öğrencisinin, Alevi olduğu için dışlandığı anlaşılan bir başka öğrencinin yanına oturmasıyla başlayan ilişkilerine yer verilmektedir (Bkz. Görsel 4.64). Filmdeki öğrencinin Alevi olduğunu, öğretmenlerinin arasında geçen şu diyalog ortaya çıkarır:

İlk öğretmen: Ahmet'i göremedim kaç gündür?

İkinci öğretmen: Şu Alevi olanı diyorsun. Onlar taşındılar.



Görsel 4.64. Aslı'nın kısa filmindeki biri Alevi diğeri ise annesiz olduğu için okuldaki arkadaşları tarafından dışlanan öğrenciler.

Filmde Aleviliğe değinilen diğer sahne ise; melezleşme korkusu, elinden yemek yememe, yerleşim yerlerini ayrıştırmanın da yer aldığı Alevilere yönelik gerçekleştirilen ötekileştirme biçimleri temelinde Cem'in kendi kimliğini Aslı'ya açıkladığı bölümdür (Bkz. Görsel 4.65). Cem'in filmin konusunun nereden aklına geldiğini Aslı'ya sorması üzerine aralarındaki diyalog şöyle gelişir:

Cem: Alevi misin sen?

Aslı: Yok

Cem: Ben Aleviyim. Geri dönebiliriz istersen.

²⁴<https://boxofficeturkiye.com/film/cok-uzak-fazla-yakin--2013346/box-office> (Erişim tarihi 01.06.2023).

Aslı: Ne diyorsun be salak!

Cem: Bunu söylediğim için giden oldu Aslı. Yüzü düşen de oldu. Hatta yaptığım yemeği kusan bile oldu. Bunlar güzel zamanlar yani. Söyleyip insanların ne düşündüğünü görebildiğim zamanlar. Söyleyemediğim zamanlar da oldu, küçükken. Kimseye söylemeyeceksin, kimse bilmeyecek. Öğrenirse ev sahibi koyar kapının önüne, bakkal veresiye vermez. Bakarlar gözünün içine, git der gibi, uzaklaş...

Aslı: Sen bu yüzden mi gitmek istiyorsun buralardan?

Cem: Ben güvenmiyorum ki burada kimseye. Buralarda insanlık sadece kendinden olana. Ne kalacağım ki burada ben ya? Mülteci gibi yaşadıktan sonra gider başka memlekette yaşarım daha iyi değil mi? En azından mülteciliğin hakkını verirler.



Görsel 4.65. Cem, Alevi olduğu için yaşadığı zorlukları Aslı'ya anlatırken.

Filmde melezleşme ihtimalinden dolayı ortaya çıkan korku, ana karakterler olan Aslı ile Cem arasındaki ilişkiden kaynaklanmaz. Cem, daha öncesinde kimliğinden ötürü ilişkilerinde terk edilmiştir ve aynı durumun Aslı ile de yaşanacağı korkusunu taşımaktadır. Onlar da mutlu sonlu bir aşk yaşayamasa da birlikte olamamaları, kimliksel farktan doğmaz. Filmde Aleviliğe çok kısa yer ayrılrsa da, Alevilere karşı ayrımcılığın henüz ilkökul çağında başlatılıyor olmasına yaptığı vurgu ve güncel olarak Alevi bir Türkiye Cumhuriyeti vatandaşının, ayrımcı tutum ve politikalar nedeniyle kendisini kendi ülkesinde mülteci gibi hissettiğinin altını çizmesi, ötekileştirme bağlamında Alevilerin yaşadığı sorunları sinemaya aktarması nedeniyle önem arz etmektedir.

4.4.2.6. Locman (2018)

Demiryollarında depo şefi olarak çalışan Uğur'un tayininin Divriği'ye çıkmasıyla başlayan ve kendilerine orada bir lojman ayarlanmamasından ötürü eşi Handan ve iki küçük çocuğuyla birlikte tren vagonlarından birini eve dönüştürmelerinin ve oradaki yaşamlarının anlatıldığı 90 dakikalık filmde, 12 dakika 29 saniye görünen Alevi

karakterler; demiryolu çalışanı Mustafa, eşi Sabahat, kızları Diyar ve torunları Zülfikar'dır. 7 hafta gösterimde kalan film, 5.053 seyirciye ulaşmıştır.²⁵

Filmde Alevilere yönelik uygulanan ötekileştirme biçimlerinden “yaptıkları yemeğin yenmeyeceği” yönündeki karalama görünür kılınmaktadır. Sartre, Yahudi elinden çıkan her şeyin orta çağ Avrupa'sında uğursuz sayıldığını, Yahudi'nin dokunduğu her şeye kötülük ve iğrençlik bulaştırdığının düşünüldüğünü ve bu nedenle bir Yahudi girdiği anda bütün suyun pis olacağını sanan Almanların her yerden önce hamamlar ve plajları Yahudilere kapattıklarını belirtir (2005: 32-33). Benzer bir tutumun tarihsel olarak Alevilere karşı da geliştirildiğinden bahsedilmişti (Bkz. Alevilerin ötekileştirme biçimleri). Divriği'ye tayinlerinin çıktığını duyan üst kat komşusu ile Handan arasındaki diyalog, Handan'da Alevilere karşı bu manadaki geliştireceği önyargının ve ayrımcılığın ilk filizlendiği andır:

Üst komşu: Divriği mi?

Handan: Ne oldu ki?

Üst komşu: Daha ne olsun Handan? Vah ki vah! Sen Divriği neresi biliyor musun?

Handan: Yok, bilmiyorum da Uğur çok uzak değil dedi. Üç dört saatmiş buraya.

Üst komşu: Divriği var ya Alevilerin böyle fokur fokur kaynadığı bir yer.

Handan: Alevilerin mi?

Üst komşu: Onların yemeği bile yenmez.

Locman'da fiziki ve dolayısıyla epistemik uzaklığından ötürü Aleviler için ortaya atılan karalamalara inanarak, onlara karşı önyargı besleyen ve ayrımcı tutum sergileyen karakter Handan'dır. Üst kattaki komşusundan duyduklarının üzerine, evi taşırken eşyaları sarmak için kullandığı gazetede “Hatay'da Sünni ve Aleviler çatışma istemiyor ama onlar adına kan döken var” başlıklı bir haberi okumasıyla birlikte Handan'ın Alevilere karşı önyargısı artar.

Divriği'ye taşındıktan sonra Uğur ve Handan oradaki demiryolu çalışanları ve aileleriyle sıcak bir ilişki kurarlar. Tren vagonuna yerleştikleri günün akşamında vagona tüm demiryolu çalışanlarının da aileleriyle iştirak ettiği bir akşam yemeği buluşması gerçekleşir. Yemek esnasında Mustafa televizyondan haberleri izlerken Handan'ın kendilerine olan tavrını değiştirecek şu yorumu yapar; “ülke nereye gidiyor? Yok yere Alevi düşmanlığı yaratmaya çalışıyorlar. Biz de Aleviyiz ne var bunda?”

²⁵<https://boxofficeturkiye.com/film/locman--2014006/box-office> (Erişim tarihi: 23.01.2023).

Handan, Mustafa ve ailesinin Alevi olduğunu öğrenince, yedikleri boğazında kalır ve Sabahat'ın uzattığı suyu almadığı gibi onun getirdiği kendi tabağındaki yemeği yememek için çatalıyla tabağın bir köşesine toplar (Bkz. Görsel 4.66).



Görsel 4.66. Handan, Sabahat'ın Alevi olduğunu öğrenince onun yaptığı yemeği tabağındaki diğer yemeklerden çatalıyla ayırırken.

Handan, Sabahat'ın yaptığı yiyecekleri yememe konusundaki kararlılığını film boyunca sürdürür. Zülfikar, babaannesi Sabahat'ın Handan'a yolladığı aşureyi Handan'ın döktüğüne şahit olur (Bkz. Görsel 4.67). İkinci kez aşure yollamak istediğinde ise Zülfikar'ın babaannesine Handan'ın aşureyi yere döktüğünü anlatması üzerine Sabahat Handan'ı aşureyi ikinci kez dökmek üzereyken yakalayıp şu açıklamayı yapar; “Handan, bak kuzum, o aşure insan eliyle, dünya nimetleriyle yapıldı. Yemeyebilirsin, geri gönderebilirsin. Bunu anlarım, anlatırım da ama dökersen işte onu anlatamam Zülfikar'a. O daha çocuk, anlayamaz bunu daha.” Sabahat'ın bu konuşması, Handan'ın Alevilere karşı beslediği önyargının ilk kırılma noktası olur. Handan, yaptığıının büyük bir hata olduğunu fark eder ancak hala Aleviler onun için “anonomlik kutbunda” yer alan “yaratık”lardır.



Görsel 4.67. Zülfikar, Handan'ın kendisinin getirdiği aşureyi dökmesine şahitlik eder.

Alevilerle ilişkisini en aza indirmek isteyen Handan, kızının Sabahat'ın evinde kalmasına da onun elinden yiyecek yemesine de izin vermez. En fazla tepki gösterdiği konulardan biri ise Mustafa'nın kızına dokunma ihtimalidir. Bir sahnede Uğur Mustafa'dan, Handan'dan kızı Berrak'ı almasını rica eder. Bunun üzerine Handan; “o adamın kızıma dokunmasını istemiyorum” der. Aşure olayında Sabahat'ın izahatıyla önyargılarındaki ilk kırılmayı yaşayan Handan'ın Alevilerle geçirdiği zaman içerisinde fiziki yakınlığın getirmiş olduğu gözlem yapma ve onları tanıma fırsatını yakalamasıyla aralarındaki epistemik mesafe de ortadan kalkmış olur. Neticede kendi kafasında yarattığı Alevi stereotipinin gerçekliğini tamamen yitirdiği ve Alevilerin Handan için “anonimlik kutbu”ndan çıktığı sahne, -Alevilerle ilk karşılaşma anı ve onlara karşı ilk önyargılı refleksi verdiği ortam ile aynı olan- bir akşam yemeği buluşmasıdır. Sabahat ve Mustafa'nın yakın bir zamanda evlenecek olan kızları Diyar yemekte Alevi ozan Sıdkı Baba'nın “Siyah Saçlarında Hatem Yüzlerin” türküsünü söylerken, Mustafa ve Sabahat'ın hüznünlendiğini fark eden Handan, kız annesi olarak onlarla empati kurar ve insani temel duygularda ortaklaştıklarının bilincine varır.

İlerleyen saatlerde yemek masasındaki demiryolu işçilerinden biri Mustafa'ya; “şuraya bak ya ülke yangın yeri gibi. Abi ne fark var aramızda?” sorusunu yöneltmesiyle Mustafa şu cevabı verir; “ne farkımız olacak? Hepimiz insanız. Sadece tek fark sevgi ile korku. Korkan insan her şeyi yapar. Seven insan ise karıncayı bile incitemez.” Handan, Mustafa'nın bu yanıtından da etkilenecek, Alevilerle arasındaki uzaklığı tamamen ortadan kaldırdığını gösterir şekilde film boyunca dokunmasını istemediği kızı Berrak'ı kucaklaması için Mustafa'ya uzatır (Bkz. Görsel 4.68). Berger ve Luckman üzerinden söylenecek olursa, ötekilere/Alevilere karşı Handan'ın gündelik hayat içerisinde oluşturduğu -ellerinden yemek yenmeyeceği gibi- tipleştirici şemaların yüz yüze geliştirdiği yakın ilişkilere karşı şansı olmamıştır.



Görsel 4.68. *Handan*, film boyunca Mustafa'nın dokunmasını istemediği kızı Berrak'ı ona uzatırken.

4.5. İslamcı Anlatılar

4.5.1. Hacı Bektaş-ı Veli (1967)

Hacı Bektaş Veli'nin mirasının, düşüncelerinin bugüne ulaşmasında tamamen - onun ardılları olan- Alevilerin rolü olmasına ve Alevilikteki önemine rağmen onun hayatını anlatan bu filmde Aleviliğin ismen yer almamasına değinilmişti (Bkz. Eksik anlatılar). Filmde Aleviliğin görmezden gelinmesinin yanı sıra, Hacı Bektaş-ı Veli'nin Ortodoks İslamcı bir karakter şeklinde yansıtılmaya çalışıldığını dile getirebiliriz. *Vilayetname* söylencelerinden oluşturulan filmde, hem *Vilayetname*'nin yazıya geçirildiği dönemde (15. yüzyıl sonu) Osmanlı'nın söylencelere kendi dini düşüncesine göre gerçekleştirdiği müdahaleler, hem de *Vilayetname*'ye yapılan müdahaleleri yeterli görmeyen film yönetmeninin yeni eklemeleriyle Hacı Bektaş-ı Veli'nin filmde çifte süzgeçleme sürecinden geçmiş haliyle yer aldığını belirtebiliriz. Hiçbir tarihsel kişiliğin, Hacı Bektaş kadar üstüne aykırı giysiler giydirilerek kendisine yabancılaştırılmadığını belirten İsmail Kaygusuz, bunlar arasında ilk sırada namaz ve oruç gibi ibadete aşırı düşkün Sünni bir Müslüman olarak yansıtılmasını sayar.²⁶

Hacı Bektaş filmde, -tam da Kaygusuz'un altını çizdiği biçimde- kendisine yabancı bir kimlik olan ibadete aşırı düşkün Ortodoks İslamcı bir karakter olarak canlandırılmaktadır. Sürekli mescidde veya yaşadığı evde namaz kılarken gördüğümüz Hacı Bektaş'ın (Bkz. Görsel 4.69), Anadolu'ya ilk geldiğinde bir süreliğine evlerinde misafir olarak kaldığı ev sahibesi Kadıncık Ana, Hacı Bektaş'ı soran Saru İsmail'e; "Hünkarın dizi seccadeden ayrılmıyor" diyerek, onun gününü sürekli namaz kılarak geçirdiğini vurgulamış olur.

²⁶<http://www.ismailkaygusuz.com/index.php/makalelerim/arastirma-inceleme-makaleleri/261-haci-bektas-veli-yi-dogru-taniyor-muyuz> (Erişim tarihi: 21.04.2023).



Görsel 4.69. *Hacı Bektaş, Ortodoks İslam'ın ibadet şeklinde namaz kılarken.*

Filmde namazın yanı sıra “hac” da Hacı Bektaş’ın Ortodoks İslami görünümünün oluşması için ön plana çıkarılan temalardan birisidir. İsmindeki “Hacı”yı onun hacca (Kabe’ye) gitmiş olması ile ilişkilendirerek *Vilayetname*’ye Kabe’ye gitme anlatısı ekleyen Osmanlı egemen düşüncesinin filme de aktarıldığı görülmektedir. Hacı Bektaş Veli *Makalat*’ta; “Kabe’de ihram giymek demek, hakkı batıdan seçmektir. Ve hem yoldan taş arıtmak, Kabe’de Arafat’ta taş atmaya, kendi nefisini (kötü) heveslerini depelemek ise Kabe’de kurban kesmeğe benzer” şekline açıklamada bulunur (2011). Kaygusuz ise Hacı Bektaş’ın bu açıklamasının, Ortodoks İslam’ın hac şartını yok saymak olduğunu belirterek, ondaki Kâbe anlayışının batını bir yorumlamanın ürünü olarak Sünni inançtaki İslam’ın beş şartından biri şeklinde gerçekleştirilen Kâbe ziyaretinden çok farklı olduğunu göstermiş olur.²⁷ Korkmaz da hazırladığı sözlükte “Hacı”yı; “mürşit anlamına gelen ve Hacı Bektaş Veli’yi tanımlayan “hace” sözcüğünün, İslami esintilerle harf düşmesi sonucu kazandığı dönüşüm” şeklinde açıklar (2005: 293). Yani Korkmaz’a göre Hacı Bektaş’ın asıl adı “Hace” olmasına rağmen İslamcı egemen düşüncenin Hacı Bektaş’ı Ortodoks İslam içerisinde gösterebilmek adına onu “Hacı” şeklinde değiştirmiştir. Filmde de Hacı Bektaş’ın -*Vilayetname*’de olduğu gibi (2011: 19)- hacca (Kabe’ye) gitmesi nedeniyle adına “Hacı”nın eklendiği söylencesi yer alır.

Yine bir başka sahnede üst ses; “Hacı Bektaş Veli, Türkistan’dan, Horasan’dan, Acem illerinden geçti. Önce Mekke’ye Hacca gitti. Beytullah’ı tavaf etti” diyerek *Vilayetname*’deki söylenceyi değiştirerek ve eksilterek anlatır. Oysa *Vilayetname*’de Bektaş’ın ilk önce Hz. Ali’nin evinin ve türbesinin yer aldığı Necef’e gittiği oradan da

²⁷<http://www.ismailkaygusuz.com/index.php/makalelerim/arastirma-inceleme-makaleleri/261-haci-bektas-veli-yi-dogru-taniyor-muyuz> (Erişim tarihi: 21.04.2023).

Beytu Allah'a vardığı ve orada On İki İmamlar'dan İmam Muhammet Bakır için ibadet ettiği yazılıdır (Vilayetname, 2011: 36). Filmde Aleviliğe içkin Necef ve Muhammet Bakır öğeleri çıkarılarak yerine Beytullah'ın tavafi eklenerek, Hacı Bektaş, Ortodoks İslam öğretisi içinde gösterilmeye çalışılmıştır.

Vilayetname'deki söylencelerden biri olan ve Moğolların Müslüman olmasını anlatan “Karadonlu Can Baba” anlatısı da filmde yer almaktadır. Söylence Alevi dervişi Can Baba'nın Moğollara -Alevilikte de yer almayan- Kelime-i Şehadet getirtmesi bulunmazken (Vilayetname, 2011: 84), filme bu durum eklenerek yine Ortodoks İslamcı yaklaşım tarafından Alevilik Ortodoks İslam içerisinde gösterilmeye çalışılmıştır (Bkz. Görsel 4.70).



Görsel 4.70. Can Baba, Kelime-i Şehadet getiriyor.

Hacı Bektaş başka bir sahnede; “bizler elimize, belimize, dilimize sahip kimseleriz” şeklinde Aleviliğin temel öğretilerinden birini dile getirdiğinde, Kırşehir eyaletinin beyi Nurettin Hoca'ya; Sünnilikte böyle bir öğreti olmamasına rağmen; “biz Müslümanlar için saydıklarınız en önemli meselelerdir” yanıtı verdirilerek, Aleviliğin Sünnilikten farksız bir kimlik olduğunun vurgulanmaya çalışıldığı iddia edilebilir.

Filmde Hacı Bektaş'ın Sünni bir karakter şeklinde oluşturulması için kullanılan diğer bir öğe, sürekli Kuran okumasıdır. Birçok sahnede Kuran okurken gördüğümüz Hacı Bektaş, hakka yürüyeceğini (vefat edeceğini) anladığında da yine Kuran okumak istediğini ifade eder. *Vilayetname*'deki bir söylenceden filme uyarlanan Hacı Bektaş'ın vefat sahnesi de eksilti ve eklemelerle değiştirilerek perdeye aktarılmıştır. *Vilayetname*'de -Alevilikte yer alan bir figür olarak- “Bozatlı Hızır”ın hakka yürüdükten sonra kendisini yıkamaya, kefenlemeye geleceğini belirten Hacı Bektaş, sonrasında -Alevilik inancında defin işlemleri öncesi cenazeye gerçekleştirilen ritüeller için

kullanılan- *sırlama* kavramını kullanarak kendisinin cenaze ritüellerinin gerçekleştirilmesini Saru İsmail’den ister. Hacı Bektaş, ölecek olmasına üzülen İsmail’e; “biz yok olmayız, don değiştiririz” diyerek Alevilikte yer alan reenkarnasyon inancını vurgulayarak onu teselli eder (Vilayetname, 2011: 161-162). Aynı söylencenin anlatıldığı filmde, “sırlama” ve reenkarnasyon inancına dair Aleviliğe içkin ritüellerin anlatımı senaryodan çıkartılıp yerine, Ortodoks İslam’a has, cenazede yasin okutulması ritüeli eklenmiştir. Ayrıca yine söylencede olmamasına rağmen, filmde Hacı Bektaş ölmeden önce Kuran okumak istediğini söyler ve okurken de ölür (Bkz. Görsel 4.71).



Görsel 4.71. Hacı Bektaş ölmeden önce Kuran okuyor.

Filmin tamamında *yerinden etme* stratejisi ile tarihte Alevilerin inanç önderliğini yapmış bir karakter, Ortodoks İslam içerisinde gösterilmeye çalışılmıştır. Filmde; namaz, Kuran, Hac gibi semboller, Alevilerle Sünnilerin ortak değerleriymiş gibi inşa edilerek her iki inancın resmi İslam’ın çerçevesini çizdiği bütünlük içerisinde yer aldıklarını göstermek amacıyla *bütünün simgeleştirilmesi* ve dolayısıyla *standardizasyon* stratejileri devreye sokulmuştur. Filmin *Vilayetname* söylencelerinden oluşturulması nedeniyle de bahsi geçen stratejilerin *öyküleme* stratejisiyle iç içe geçerek işlev gördüklerini söyleyebiliriz.

4.5.2. Allah’ın Arslanı Hazreti Ali (1969)

Hayatının anlatıldığı 82 dakikalık filmde Hz. Ali, tamamen Ortodoks İslam bakış açısıyla perdeye aktarılmıştır. Filmde Hz. Ali’nin Zülfikar’ı ile sadece savaşlarda insan öldüren ve neredeyse akıttığı kanlar sebebiyle mutluluk duyan bir savaşçı pozisyonuna indirgendiğini söyleyebiliriz. Özellikle savaşlardan sonra üzerinden insan kanlarının aktığı Zülfikar’ın yakın çekim görüntülerinin, filmin Hz. Ali’ye bakış açısını göstermesi

açısından önemli olduğu ifade edilebilir (Bkz. Görsel 4.72). Aleviliği sembolize eden ilk birkaç öğeden biri olarak -Alevilikteki- Zülfikar'ın, insanları öldürmek amacıyla kullanılan ve savaşı temsil eden metal bir kılıç değil, barışı, uzlaşmayı, adaleti çağrıştıran tahtadan bir kılıç olduğunu belirten Özmen, “Batın Kılıç” adının da verildiği Alevilikteki tahta Zülfikar'ın Alevi söylencelerinde Anadolu'daki Alevi pirleri/velilerinin de kullandığı simgesel bir barış kılıcı olduğunu dile getirir.²⁸ Zülfikar'ın Alevilikte, heterodoks/batını bir yorumla anlamlandırıldığı söylenebilir.



Görsel 4.72. Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikar'ın, savaş sonrasındaki kanlı görüntüsü.

Filmde düşünsel hiçbir derinliği olmayan Hz. Ali, savaşçılığının yanı sıra namaz kılması ile ünlü bir karakter olarak yansıtılmaktadır. Bir sahnede üst ses Hz. Ali için; “onu daha pek gençken Mekke yakınlarında peygamberle birlikte ve onun arkasında namaz kılarken görürlerdi” açıklamasında bulunurken, Hz. Ali'yi canlandıran küçük yaştaki bir çocuk namaz kılarken gösterilir (Bkz. Görsel 4.73). Yine Hz. Ali'nin savaşta ayağına saplanan okun çıkarılma sahnesinde canının çok acıyacağını söyleyenlere cevap olarak Ali'ye; “Bu işin kolayı var. Ben namaza dururum, siz de işinizi bitirir, onu ayağımdan çıkarıp yarayı sararsınız. (...) Ben namaz kılarken dünya duygularından olduğu gibi sıyrılıyorum” dedirtilerek namaz ile Hz. Ali arasındaki yakın ilişkinin altı bir kez daha epik bir biçimde çizilmiş olur. Alevilerin Hz. Ali sevgisine ve ona batını bir yorumla merkezi bir rol vermelerine rağmen inançlarında namazın yer almaması, egemen inanç önderleri tarafından her dönem gündeme getirilmiş ve bu durum sorun olarak belirlenmiştir. Uzun yıllar boyunca özellikle -Ortodoks İslami bakış açısına göre- Hz. Ali'nin namaz kılıyor oluşu üzerinden Alevilere namaz kılmaları yönünde baskı kurulmaya çalışıldığını

²⁸<http://www.xn--hacmsultan-zub.com.tr/tahta-kilic-batin-kilici-motifi/> (Erişim tarihi: 23.04.2021).

söyleyebiliriz. Alevi köylerine -köyden kimsenin gitmemesine rağmen- son yıllara kadar camiler yapılması, caminin olmadığı Alevi köylerine ise cami imamı atanması bu yaklaşımın pratikteki karşılığı olarak görülebilir.²⁹ Yine okullarda Alevi öğrencilere öğretmenleri tarafından zorla namaz kıldırma girişimleri de aynı tutuma örnek olarak gösterilebilir.³⁰



Görsel 4.73. Çocuk yaşıta namaz kılan Hz. Ali.

Bütün bu verilerden hareket edildiğinde, filmde -egemen İslam anlayışı çerçevesinde çizilen- Hz. Ali karakterinin iki özelliğinin -metalden kılıcı ile savaşlarda sürekli kan akıtmasının ve namaz ile olan aşırı yakınlığının- ön plana çıkarılmasıyla, -filmin adı itibariyle izlemeye gidecek olan hedef kitlenin Aleviler olma potansiyeli üzerinden de düşünüldüğünde- sinema aracılığıyla Alevilerin İslamcı ideolojinin etkisi altına alınmaya çalışıldığı iddia edilebilir.

4.5.3. Ali'ye Gönül Verdik (1973)

Alevi inancının birçok ritüelini gerçekleştirir şekilde gösterilmesi nedeniyle Alevi olduğunu anladığımız baş karakter Ali'ye rağmen filmde Alevi adının hiçbir yerde geçirilmediği belirlenmişti (Bkz. Eksik anlatılar). Filmde Alevi adı yer almadığı gibi Ali,

²⁹<https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2019/10/23/alevi-koyune-cami-projesine-koylulardan-teпки> (Erişim tarihi: 06.05.2022).

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/alevi-koylerine-zorla-cami-32212> (Erişim tarihi: 06.05.2022).

<https://m.bianet.org/bianet/din/125496-alevi-koyune-yapilan-cami-tartisiliyor> (Erişim tarihi: 06.05.2022).

³⁰<https://www.birgun.net/haber/alevi-ogrencilere-namaz-kilin-baskisi-273613> (Erişim tarihi: 06.05.2022).

<https://www.evrensel.net/haber/179193/alevi-ogrencilere-zorla-namaz-kildiriliyor-iddiasi> (Erişim tarihi: 06.05.2022).

<https://www.cumhuriyet.com.tr/turkiye/din-kulturu-ogretmeninden-ogrencilere-skandal-sorular-1871351> (Erişim tarihi: 06.05.2022).

Ortodoks İslam'ın inanç ritüellerini de yerine getirirken gösterilerek İslamcı bir tutumun sergilendiği görülmektedir.

Filmin başındaki sahnelerden birinde Ali'yi, çölde karşılaşp âşık olduğu putperest inancına sahip Gül'ü Alevilikte yer almayan Kelime-i Şehadet ile Müslüman yaparken görürüz. Bu sahnede -İslam'ın beş şartından biri olarak oldukça önemsenen-Sünniliğe ait bir ritüel ile Aleviliğin simgelerinden biri olan Ali'nin boynundaki "Teslim Taşı" aynı karede yer almaktadır (Bkz. Görsel 4.74).



Görsel 4.74. Ali, Kelime-i Şehadet getirterek Gül'ü Müslüman yapıyor.

Ali, başka bir sahnede bu sefer de Gül'ün babasının kralı olduğu ülkenin putperest halkını Müslüman yaparken yine onlara toplu bir şekilde Kelime-i Şehadet getirir. Bu toplu geçişten sonra Ali bu kez Sünni inançta yer alan fakat Alevilikte bulunmayan ezanı okumaya başlar. Bu sahnede ise Sünniliği sembolize eden ezan ile Aleviliğin simgelerinden biri olan Ali'nin taşıdığı Teslim Taşı bir arada kareye girer (Bkz. Görsel 4.75).



Görsel 4.75. Ali, ezan okurken.

Filmde Aleviliği temsil eden bir öge olarak Alevilerin inanç önderliğini yapan Pir karakteri, -Alevilerin inanç dünyasında bulunmayan fakat Sünnilerin yine İslam'ın beş şartından biri olarak gördüğü- namaz kılmaktadır. Bu sahnede Ortodoks İslam'ın göstergesi olan namaz ile Aleviliğin simgesi bağlama birlikte görünür kılınmaktadır (Bkz. Görsel 4.76). Filmde bütün bunların yanı sıra görüntülere eşlik eden film müziği olarak Ortodoks İslam'a ait salavat müziğinin sıklıkla kullanıldığını eklemek gerekir.



Görsel 4.76. Alevi inanç önderi pir, bağlamanın yanında namaz kılıyor.

Filmde *yerinden etme* stratejisi devreye sokularak Ali ve pir karakterleri üzerinden Aleviliğin Ortodoks İslam kapsamında gösterilmeye çalışıldığını, Alevi simgelerinin ve ritüellerinin yanında Sünni inanca ait Kelime-i Şehadet, namaz ve ezan gibi çeşitli sembollerin Alevilikte de bulunan öğelermiş gibi inşa edilmeleriyle de *bütünün simgeleştirilmesi* ve *standardizasyon* stratejilerinin uygulandığını söyleyebiliriz.

4.5.4. Gönüllerin Fatihi Yunus Emre (1973)

Yunus Emre'nin Alevi edebiyatı ve felsefesindeki yerine ve Aleviliğin şekillenmesindeki önemine karşın filmde Aleviliğin ismen yer almadığına değinilmişti (Bkz. Eksik anlatılar). Bu eksikliğin yerine geçecek şekilde Ortodoks İslam öğelerine filmde sıkça yer verildiğinden bahsedebiliriz.

Filmde öncelikle Yunus Emre'nin düzenli bir şekilde namaz kıldığına gönderme yapan diyaloglar duyarız. Bir sahnede Yunus Emre ormanda odun keserken, yanından geçen köylüler arasında şöyle bir diyalog gelişir:

Birinci köylü: Oduncu Yunus yine balta sallıyor olmalı.

İkinci köylü: Hiç yorulmazmış hiç durup dinleni yokmuş demektir Yunus için.

Birinci köylü: Bir ekmek yemek için dururmuş bir de **namaz** vakitleri...

Yemek ile aynı noktada konumlandırılarak namazın, Yunus'un inancında temel bir yaşamsal gereklilik seviyesine yükseltildiğinden bahsedilebilir. Filmin sonlarına doğru ise gördüğü bir köylüye; “garibin namaz vakti erişti, acep abdest almak için az biraz suyunuz varmola?” sorusunu soran Yunus Emre’yi kendi inancında olmamasına karşın Ortodoks İslam’ın belirlediği biçimde namaz kılarken de açıkça görürüz (Bkz. Görsel 4.77).



Görsel 4.77. Yunus Emre, Ortodoks İslam’ın belirlediği şekle göre namaz kılarken.

Yunus Emre bazı şiirlerinde namazdan bahsediyor olsa da bunlar genellikle Ortodoks İslam inancındaki namaz anlayışına eleştirel yaklaşım sergilediği şiirlerdir. Namaza yönelik eleştirel şiirlerinden birinin filmde kullanılması için, Yunus Emre’nin zorba bir beyin camiden çıkışını beklediği ve sonrasında da aralarında kısa bir diyalogun yaşandığı bir sahne çekilmiştir. Bey camiden çıkınca Yunus Emre yolun üstünde oturarak bey ve yanındaki adamlarının geçişine izin vermez ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Bey: Biz beyken camide ibadet eder, namazımızda kusur kılmayız da sen neden camiye girmez başını secdeye koymazsın. Bu ne biçim dervişliktir?

Yunus Emre: Sözün, cümle bitti mi?

Bey: Evet, bitti.

Yunus Emre: Cümleler doğrudur sen doğru isen. Doğruluk bulunmaz sen eğri isen.

Bey: Bana bak şimdi namazdan çıktım var git beni günaha sokma!

Yunus Emre: Bir kez gönül yıktın ise bu kıldığın namaz değil, Yetmiş iki millet dahi elin yüzün yumaz değil.

Şiirden de net bir şekilde anlaşıldığı üzere Yunus Emre diğer Batını düşünceye sahip Alevi önderleri gibi şeklen yapılan ibadet biçimlerinden, vahdet-i mevcut inancı

gereği insana, hayvana, doğaya karşı sevgi ve saygı beslemeyi, onları kırmamayı önemsemektedir. Filmde Yunus Emre her ne kadar namaz kılan, şeklen ibadete önem gösteren bir portrede çizilmiş olsa da film ideolojisinin -gerçeklikle olan çelişkileri nedeniyle- bırakmak zorunda kaldığı açıklıklardan şiirleri aracılığıyla kendi gerçekliğinin görünür hale geldiği söylenebilir.

Bir başka sahnede Yunus Emre'nin yine Ortodoks İslam'ın Müslümanlığın beş şartından biri olarak belirlediği Hac'la da ilişkilendirildiğini görürüz. Yine kendi inancı ve düşüncesine ters bir şekilde Yunus Emre'nin, Kabe'yi tavvaf etmeyi rüyasında görece kadar hacca gitmeyi önemseyen bir biçimde yansıtıldığını söyleyebiliriz (Bkz. Görsel 4.78).



Görsel 4.78. *Yunus Emre, rüyasında kendisinin Kabe'de olduğunu görüyor.*

Son olarak filmde Yunus Emre'nin ezan ile münasebeti üzerinden de onun Sünnilik içerisinde gösterilmesinin denendiği iddia edilebilir. Bir sahnede ezan sesini duyunca elini kalbine götürerek ferahlayan Yunus Emre'yi başka bir sahnede ise Osman Bey'in askerlerini tehlikeden korumak için ezan okumaya başladığında görürüz (Bkz. Görsel 4.79). Filmin birçok sahnesinde Ortodoks İslami öge olan salavat müziğinin kullanılmasının da Yunus Emre'nin egemen inancın çerçevesine yerleştirilmesi adına kullanıldığını belirtebiliriz.



Görsel 4.79. Yunus Emre, ezan okuyor.

Filmin genelinde Yunus Emre'nin Aleviliğinin gizlenerek Sünni bir tarihi kişilik şeklinde yansıtılmasıyla *yerinden etme* stratejisinin kullanıldığını ifade edebiliriz. Sünni inanca ait; namaz, Kâbe ve ezan gibi çeşitli öğelerin filmde, Yunus Emre karakteri üzerinden Alevilikte de bulunan sembollermiş gibi inşa edilerek; Aleviliğin Sünnilik potası altında eritilmesi amacıyla *bütünün simgeleştirilmesi* ve *standardizasyon* stratejilerinin de devrede olduğu ileri sürülebilir.

4.5.5. Yunus Emre-Aşkın Sesi (2014)

Yunus Emre'nin mensup olduğu Alevi kimliğinin ismen filmde geçmediği daha önce belirtilmişti (Bkz. Eksik anlatılar). Filmdeki bu eksikliğin, başka bir “şey” tarafından doldurulmak üzere oluşturulduğunu dile getirebiliriz. Film boyunca Yunus Emre, Alevilikten uzak, Ortodoks İslam'a dahil bir tarikatın üyesi olarak canlandırılmaktadır.

Bu çalışmaya dahil edilen diğer iki Yunus Emre filminden Hacı Bektaş ile ilişkisinin kuruluşu bağlamında anlatısı ayrışan filmde, kendisinden Hacı Bektaş'tan buğday almasını isteyen tanımadığı yaşlı bir kadına; “ana iyi dersin hoş dersin de kim ola ki bu Hacı Bektaş, ben bilemem?” dedirtilerek Yunus Emre'nin Hacı Bektaş'ı tanımayacak kadar Alevi inancından bihaber olduğu izlenimi oluşturulur. Hacı Bektaş'ın yanına gittiğinde ona “beyim” diye hitap etmesi de yine Alevi terminolojisiyle de arasında mesafe olduğu şeklinde okunabilir.

Yunus Emre, Hacı Bektaş'ın yanına gitmek için köyden ayrıldığında, köyünün uzaktan genel çekimi çerçeveye alınır. Köyün bir cami minaresine de sahip olduğu bu genel çekimle gösterilmiş olur (Bkz. Görsel 4.80). Yunus Emre'nin filmin en başında belirsizleştirilen kimliği, köyündeki minare görüntüsü ile Ortodoks İslam'a dahil edilir.



Görsel 4.80. *Yunus Emre'nin köyünde görünen cami minaresi.*

Filmde yer verilen cami minarelerinin, Alevilerin Ortodoks İslam içerisinde gösterilmesi adına işlevsel olduğunu söyleyebiliriz. Hacı Bektaş Veli Dergâhı da - dergâhın tarihine ve gerçekliğine ters bir şekilde- içerisinde cami minaresi varmış gibi genel çekimle filme alınmıştır (Bkz. Görsel 4.81). Kurulduğu 13. yüzyıldan 1826 yılına kadar cami minaresi bulunmayan Hacı Bektaş dergahına cami ilk kez 1826'da II. Mahmut tarafından dergâhın isteği ve talebi dışında Alevilerin asimilasyonu amacıyla zorla yaptırılmıştır ve hiçbir dönem yapılan camiye Aleviler gitmemiştir (Alkan, 2011: 215-221). Film yönetmeninin II. Mahmut'tan önce Hacı Bektaş Dergahı'na -anlattığı dönem olan- henüz 13. yüzyılda cami minaresini dikmesi, filmin Aleviliğe karşı ideolojik tutumunu yansıtmaları açısından önemli bir göstergedir. Filmde bu tarihi gerçeklik görmezden gelinerek Yunus Emre'nin dergâha ilk girdiği sahnede, Alevi dervişlere, minarenin altında semah döndürülmüş, böylelikle Ortodoks İslam'a ait cami ile Aleviliğin temel ibadet biçimi olan cem törenlerinde dönülen semah aynı kareye yerleştirilmiştir.



Görsel 4.81. *Hacı Bektaş-ı Veli dergahında, cami minaresinin önünde semah dönen dervişler.*

Semah dönenlerin minareyle aynı karede yer almasıyla Alevilerin ibadet yerinin cami olduğu yönündeki resmi söylem tekrarlanmış olur. Cem töreninde dönülmesi gereken semah, dergâhın bahçesinde törenden bağımsız bir şekilde icra edilmektedir. Semah burada Aleviliğin temel ibadet şeklinden çok Ortodoks İslam’a bağlı bir tarikatın ritüeline benzetilmektedir.

Filmde Aleviliğin Ortodoks İslam’ın bir tarikatı biçiminde görünmesi adına Alevilikle hiçbir ilgisi olmayan öğelerin de devreye sokulduğu görülmektedir. Bir sahnede Tapduk Emre öncülüğünde Yunus Emre ve dergahtaki diğer Alevi dervişler, Ortodoks İslam tarikatlarında yer alan zikir çekme fiilini de yerine getirirken gösterilir (Bkz. Görsel 4.82).



Görsel 4.82. *İçlerinde Tapduk Emre ve Yunus Emre’nin de yer aldığı zikir çeken dervişler.*

Zikir çekmenin yanı sıra Alevilikte bulunmayan fakat Ortodoks İslam’ın bir başka ibadet biçimi olan namaz da filmde Alevilerin yerine getirdiği bir ritüel olarak gösterilir. Tapduk Emre’nin öncülüğünde Yunus Emre ve dergahtaki diğer Alevi dervişlerin saf tutarak namaz kıldığı görüntüler perdeye birkaç açıdan yansıtılmıştır (Bkz. Görsel 4.83). Filmde Alevilik inancının temel ibadet biçimi olan cem töreni ritüellerinden biri olan semahın, Sünni tarikatların zikir ayinleri ile aynı kategoride değerlendirilerek Alevilikte de asıl ibadet biçiminin namaz kılmak olduğu ve Aleviliğin Ortodoks İslam’a bağlı bir tarikat şeklinde varlık gösterdiği mesajının verildiğini öne sürebiliriz.



Görsel 4.83. *Namaz kılan Tapduk ve Yunus Emre.*

Bu filmde de Yunus Emre üzerinden Aleviliğe ait ritüel ve simgelerin Ortodoks İslam'ın öğeleriymiş gibi gösterilmesi nedeniyle *yerinden etme* stratejisinin varlığından bahsedebiliriz. Diğer İslamcı anlatılar kategorisinde yer alan filmlerde olduğu gibi *Aşkın Sesi*'nde de Sünniliğin esas alındığı bir düzlemde Aleviliğin de İslam'ın sınırları içerisinde yer aldığı izlenimini oluşturmak adına; minare, zikir, namaz gibi semboller Alevilikte de bulunur şekilde filme yerleştirildiği için *bütünün simgeleştirilmesi* ve *standardizasyon* stratejilerinin bu filmde de uygulandığını görürüz.

Filmde her ne kadar Yunus Emre, Ortodoks İslam'ın bir dervişi veya ozanı gibi gösterilmeye çalışılsa da örtülmeye çalışılan ve bu nedenle zımni bir şekilde filmde yer alan Yunus Emre ve bağlı olduğu inancın gerçekliği, filmin ideolojisinin yetişemediği ve boşluk bıraktığı yerlerden kendisini açığa çıkararak aşikâr olmaktadır. Örneğin Yunus Emre'nin Hallacı Mansur ile konuştuğu bir sahnede Mansur; “ararsan aşkı kalbinde ara, Kudüs'te, Mekke'de, Hac'da değil” ifadesini kullanarak biçimsel haccın gereksizliğine vurgu yapan batını düşünceyi dile getirir. Bir başka sahnede Alevi pirlerinden Barak Baba Yunus'a; “melekler sormuşlar cennet nedir diye. Melekler, sevginin olduğu her yer cennet, sevgisiz kalpler cehennemdir demiş” açıklamasında bulunduğunda, yine egemen inancın öteki dünya anlayışına ters bir cennet-cehennem fikri filmde görünür olur. Aynı sahnede Yunus Emre Barak Baba'ya yönelik sarf ettiği; “gökten inen dört kitabı günde bin kez okusan da aşka ve erenlere karşıysan, inanç uzak senden yana” şeklindeki sözlerle de merkezi inancın kutsal kitaplara bakış açısına eleştiri getirir. Burada verilen diyalogların tamamı Alevi inanç önderlerinin gerçek hayatta dile getirdikleri batını felsefeden beslenen düşünceleridir. Bu düşünceler, filmin ideolojisi ile karşıt olduğu için anlatılmaya çalışılan Yunus Emre karakteri ve düşüncesinin de bu sahnelerle çelişkili bir hal aldığını belirtebiliriz.

4.6. Milliyetçi Anlatılar

4.6.1. Türk milliyetçiliği

4.6.1.1. Hacı Bektaş-ı Veli (1967)

Filmde Hacı Bektaş'ın hem Alevi kimliğinin gizlenerek anlatının eksiltildiğinden hem de İslamcı bir karakter gibi canlandırıldığından bahsedilmişti (Bkz. Eksik anlatılar, İslamcı anlatılar). Filmde ayrıca İslamcı yaklaşımla iç içe geçen Türk milliyetçi ideolojisi, Hacı Bektaş karakterini Türkçü bir kişilik şeklinde sunmaktadır. Filmin alt başlığının "Anadolu'yu Türkleştirenler" olması, Türk milliyetçiliğinin filmde etkin bir ideoloji olarak varlık gösterdiğinin belirgin bir göstergesidir.

Film süresince Hacı Bektaş'ı, Türklük vurgulu konuşmalar yaparken görürüz. Anadolu'ya ilk geldiği zamanlarda kendisini; "Horasan erenlerindenim. Türkistan'dan geliyorum. (...) Mürşidim Hoca Ahmet Yesevi'dir" şeklinde tanıtır. Burada Ahmet Yesevi vurgusu önemlidir çünkü Kaygusuz, *Vilayetname* yazıya geçirilirken Osmanlı egemen düşüncesinin yaptığı müdahalelerle Yesevi'nin *Vilayetname*'de Hacı Bektaş'ın mürşidi olarak gösterildiğini belirtir. Hacı Bektaş'ı, Osmanlı zamanında Ortodoks İslam'a bağlamak için, Türk milliyetçiliğinin gelişmesiyle birlikte ise Türklüğe dahil edilmesi adına Ahmet Yesevi'nin Hacı Bektaş'ın mürşidi olarak gösterildiğini söyleyebiliriz. Ahmet Yesevi'nin ölümünden en az 40 yıl sonra Hacı Bektaş'ın doğduğunu belirten Kaygusuz, bu gerçekliğe rağmen Hacı Bektaş'ın hala Anadolu'ya Yesevi tarafından o bölgeyi İslamlaştırması veya Türkleştirilmesi için yollandığını ileri sürenler olduğunu dile getirir. Yine Gölpınarlı da; "Hacı Bektaş'ın, Mevlana'ya karşı Türk harsını koruduğu, hatta onun bir Türkçü olduğu ve başında Ahmet Yesevi'nin bulunduğu bir teşkilat tarafından bu maksatla Anadolu'ya gönderildiği gibi, kargaları bile güldürecek hükümler verenler çıktı..." şeklindeki belirlemesiyle aynı duruma vurgu yapmış olur (1985: 237). Filmde de Ahmet Yesevi karakteri, Türkçü ideolojinin belirleyiciliğinde aynı işlevde kullanılmaktadır.

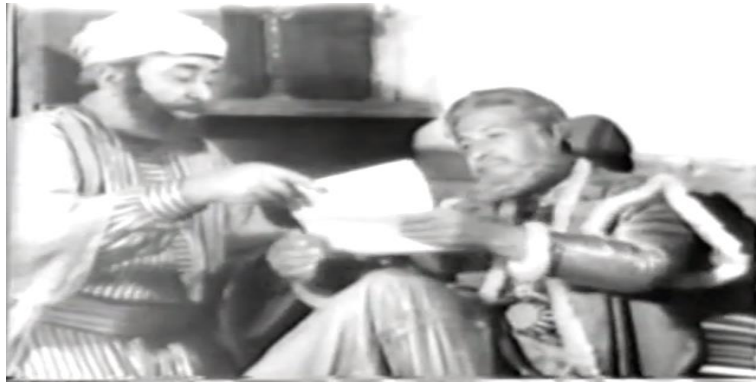
Filmin bir başka sahnesinde Hacı Bektaş yerleştiği yerdeki bir ağacı göstererek; "bunun kökü Türkistan'dadır. Mürşidim Ahmet Yesevi'nin attığı dalın düşüp yeşerdiği dut dalıdır. Aslında Türk milletinin kök salacağı yerdir. Bizler onun öncüleriyiz. İşte ben onun için bu mübarek toprakları ekiyorum. Çiftçilik bir yere kök salmak, temel atmak demektir" şeklinde bir açıklamada bulunarak yine amacının Türklüğü yaymak ve Anadolu'da Türklerin yerleşmesini sağlamak olduğunu belirtir. Filmde benzer bir

yaklaşım Yunus Emre için de sergilenir. Filmde kullanılan üst ses Yunus Emre'den "Türk ulusunun en büyük mutasavvıf şairi" şeklinde bahseder.

Filmdeki en belirgin Türkçü sahne, Molla Saadettin ile Hacı Bektaş arasında *Makalat*'ın Saadet tarafından Türkçeye çevrilmesi üzerine yaptıkları konuşmanın geçtiği anlardır (Bkz. Görsel 4.84). "Cüretimi affedin, izninizi almadan Farisi diliyle yazmış olduğunuz bu eserinizi, kendi dilimize Türkçeye çevirdim" diyen Saadettin'e Hacı Bektaş şu uzun cevabı verir:

"Çok doğru söyledin ve doğru bir iş yaptın. Ben Horasan'da iken oralarda geçen bir Fars diliydi. Şimdi ise öz dilimizi, Türkçemizi yaymaya çalışıyoruz. Bir tarlayı ekip biçmekle yerleştik. Bir ülkede hangi milletin dili konuşuluyorsa, o ülke o dili konuşan milletindir. Sizin yaptığınızı çok evvel benim yapmam gerekirdi. Bak Karamanoğlu Mehmet Bey ne yaptı. Ferman etti ki bundan böyle bu ülkedeki meydanlarda, mescitlerde, hanlarda, evlerde Türkçe konuşulacaktır. Kılıçla fethedilen topraklar, dille, inanışlarla, törelerle yeniden fethedilmezse, o fetihler gül yaprağındaki çiğ taneleri gibi geçici olur."

Görüldüğü üzere bu uzun konuşmada Hacı Bektaş'a, belirgin bir anakronizmle yaşadığı dönemde dünyanın hiçbir yerinde ortaya çıkmamış ulusçu mantıkla Türkçü değerlendirmeler yaptırılmaktadır. Bugüne ulaşmış kendisinin yazdığı düşünülen veya dervişleri tarafından sonrasında yazıya geçirildiği belirtilen sözlerinden oluşan herhangi bir eserinde, Alevi düşüncesi dışında Türklük de dahil, herhangi bir millete ilişkin değerlendirmede bulunmamış olan Hacı Bektaş Veli'ye filmde modern dönem diliyle Türkçülük yaptırılmıştır.



Görsel 4.84. *Sadeddin, Hacı Bektaş'a Türkçeye çevirdiği Makalat'ı gösterirken.*

Filmde Alevi değerlerinin Türk öğeleri olarak gösterilmesiyle *yerinden etme* stratejisinin kullanıldığını iddia edebiliriz. Türklük, Türkçe gibi sembollerin Alevi bir

karakter üzerinden inşa edilmesiyle Alevilerin Türklük altında diğer topluluklarla birleştirilme çabasının *bütünün simgeleştirilmesi* ve *standardizasyon* stratejilerinin devrede olduğunu gösterir. Bütün bu ideolojik stratejilerin tarihi bir karakterin hayatı üzerinden uygulanmaya çalışılması ise filmde *öyküleme* stratejisinin de işler olduğunu gösterir.

4.6.1.2. Gönüllerin Fatihî Yunus Emre (1973)

Filmin, Aleviliğe ismen yer vermediği gibi Yunus Emre'yi de Ortodoks İslam'ın ibadet biçimlerini yerine getiren bir derviş biçiminde işlediğine daha önce değinilmişti (Bkz. Eksik anlatılar, İslamcı anlatılar). Bu iki yaklaşımın yanı sıra filmde Yunus Emre'nin Anadolu beylikleriyle birlikte Türkçülük için de mücadele eden hatta Osmanlı Beyliği'nin kurulup güçlenmesinde büyük rolü olan bir karakter olarak yansıtıldığını görürüz.

Yunus Emre, Türklük adına Anadolu beylikleri ile ilk münasebetini Osman Bey'in askerleri ile gerçekleştirir. Yolda Kayı Boyu askerlerine pusu kuranları uzaktan gördüğü için ezan okuyarak, askerleri pusudan kurtarır. Ardından Kayı Boyu'ndan askerlerle aralarında gelişen diyalog şu şekildedir:

Birinci asker: Biz Kayılardanız, Ertuğrul Gazi'nin elçileriyiz.

Yunus Emre: Beyiniz Ertuğrul Gazi'nin ününü duymayan mı kaldı? Aşiretiniz için de derler ki Selçuklunun serhatte en şerefli bekçisidir. Doğru dimi?

Birinci asker: Doğrudur Yunus Emre kardeşim doğrudur.

İkinci asker: Öyledir gerçekten. Huda beyimize uzun ömür versin. İkbalimiz onun sayesinde parlamaktadır.

Birinci asker: Adildir beyimiz, sadıktır ve de yiğittir. Selçuk sultanına saygısı uludur.

Bir başka sahnede Anadolu'yu dolaşan Yunus Emre'ye; “neymiş bizim suçumuz, günahımız ne? Neden akmakta bu kanlar?” sorusunu yönelten köylüye Yunus; “çünkü ülke devletsiz, devlet sahipsiz de ondan. Ama gidicidir Moğol. Toprağın insanıyla uyuşamaz” cevabını verir.

Filmde Yunus Emre'nin kendi kimliğini, inancını, felsefesini bir tarafa bırakarak, Türklük için aktif bir şekilde mücadeleye başlamasını sağlayan gelişme, rüyasına giren Alevi piri Sarı Saltık'ın ona Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'i işaret ederek, onun arkasında Türkleri birleştirme çağrısı yaptığı şu konuşmayı yapmasıdır:

“Şu Diyar-ı Rum’un, Anadolu toprağının dirliğini ve birliğini kuracak ve kurtaracak olan Söğüt’teki Kayı aşireti ve onun beyi Ertuğrul’un oğlu Osman Bey’dir. Bu tanrı sırrını böyle bilip belleyesin. Kulak verip iyice anlayasın. Yetip bitsin, bitip dursun bu ülke insanının gözyaşı. Tüm acılar dinsin gayrı. Kayı aşiretine verilen tanrı lütfunun, bu toprağın insanınca bilinmesi için varıp hizmet et, gayret geçir. Anladın mı dediklerimi?”

Rüyada Sarı Saltık’ın bu çağrısına; “anladım ve de kutlu emrin başıma buyruk olur ulu şeyhim” cevabını verdikten sonra Yunus, Anadolu’yu kendi inancını/felsefesini insanlara yaymak için değil, Türklerin Osman Bey’in arkasında birleşmesi için karış karış dolaşmaya başlar. Beylikler arasında Türk birliği için mektupçuluk bile yapar.

Yunus Emre, bir başka sahnede Sarı Saltık’tan aldığı direktifle Günhan aşiretinin lideri Aslan Bey’in yanına giderek ona; “bugünler dağılma ve de birbirimizi yeme günü değil. Hüner toplanmakta, birleşmekte. Vatan sevgisi imandandır. İmanı bütün olanlara Huda toplanmayı emreder ve de birlikte yaşamayı” şeklinde bir açıklama yapar. Bunun üzerine bir başka beylikle savaşa hazırlanan Aslan Bey; “densin ki Karaevli Türkmen’i bu dövüşe girmeyecek. Türk Türk’e kılıç çekmemeli! Gayrı boş yere kan dökülmesin” diyerek savaşmama kararı alır. Yunus Emre yine Aslan Bey ile Osman Bey üzerine şu diyalogu kurar:

Yunus Emre: Gazi beylikler içinde biri var ki, en akıllısı ve de insanına kıymet verip gün gösteresi.

Aslan Bey: Kim, hangisi?

Yunus Emre: Selçuklunun söğüt toprağındaki uç beyi. Kayılardan Ertuğrul Gazi oğlu Osman Bey. Deli heveslere kapılıp karışmamıştır Anadolu işine. Bu yüzden ikbali parlamaktadır beyliğinin.

Aslan Bey: Bilir misin ki aşiretimiz de Bozokların Günhan kolundandır. Tıpkı Söğüt’teki Kayılar gibi.

Yunus Emre: Öyleyse ne durursun beyim, yaz bir name, kardeşin kardeşe dost selamını ilet. Ha derlerse topla aşiretini ver elini Söğüt’e...

Aslan Bey: Aklımıza yatar oldu bu sözlerin. Değil mi ağalar?

Yunus Emre: Yatmalı ve de inanmalısınız. Dilerseniz yazacağınız o nameyi, yoksul alıp götürür Söğüt’e kadar. Ve de Osman Bey’e kendi eliyle verir.

Aslan Bey’in yazdığı mektubu alıp Osman Bey’e ulaştırmak için yollara düşen Yunus Emre’nin görüntülerine şu üst ses eşlik eder:

“Aslan Bey’in Osman Gazi’ye yazdığı mektubu yanına alan Yunus Emre’nin önünde ipler gibi uzanan yollar vardı. Ülkede birlik olmanın, insanca ve kardeşçe yaşamının şuurunu yolu üstündeki köylere, kentlere bayrak gibi taşıyor, bu sesleniş tüm umudunu kaybeden gönüllerini yeni bir ışıkla

dolduruyordu. Yunus Emre adı manevi bir kurtuluşun, ebedi bir sevginin kaynağı oluvermişti bu toprağın insanında.”

Üst ses tarafından Yunus Emre’nin kendi inancı ve felsefesi doğrultusunda Anadolu’yu dolaşması, tamamen Türklerin birliği amacını taşıyormuş izlenimi yaratılmaktadır. Halkın Yunus Emre’yi sahiplenmesi veya sevgi göstermesi de yine aynı amaca hizmet etmesine bağlanmaktadır.

Filmde Yunus Emre’nin bazı şiirleri de Türklük adına yazılmış gibi yansıtılır. Türklük için Anadolu’yu gezerken denk geldiği köylülerin kendisine kim olduğunu sorduklarında onlara cevaben şu şiirini okur:

Derviş Yunus söyler sözü
Yaş doludur iki gözü
Bilmeyen ne bilsin bizi
Bilenlere selam olsun

Şiirini duyan köylüler; “Ne? Yunus Emre misin yoksa? Adını duymayan mı kaldı Türkmen içinde? Adın dillerde sözlerin gönüllerde” şeklinde cevap verirler. Böylelikle şiirde Yunus’un selam yolladığı “bilenler”, filmin ideolojisine uydurularak “Türkler” halini almış olur.

Film tarafından köyleri Türklerin birliği amacıyla dolaştırılan Yunus Emre’ye, kendi felsefesindeki insan sevgisini Türk sevgisine dönüştüren şu konuşma yaptırılır (Bkz. Görsel 4.85): “Bunca kavga, acı ve beladan sonra gayrı söz sevinindir. Cümlemiz insan olarak yaratılmışız. Öyleyse insan insanlığını bilmeli. Aranızda kin varsa unutulmalı. Dargın varsa barışmalı. Kardeş kardeşi, insan insanı sevmeli ki, yaradan hoşnut olsun.”



Görsel 4.85. Yunus Emre, köylülere hitaben Türklük adına konuşma yaparken.

En sonunda Osman Bey ile Kayı Boyu sancağı önünde karşı karşıya getirildikleri sahnede (Bkz. Görsel 4.86) aralarında şu diyalog geçer:

Yunus Emre: Yiğit beyim, bu ülkeyi kurtaracak birliğin özü ve bu özde toplanacak kuvvetin mayası o namenin içindedir. Karaevli aşireti senin yanına gelmek ve emrine girmek diler.

Osman Bey: Bu ülke demekten muradın nedir?

Yunus Emre: Dağıyla taşıyla tüm Anadolu toprağı. Kuruttular onu, kuru bir ağaca benzettiler. Kuru ağacı niderler? Kesip oda atarlar. Devran o devran ki bu ülkeyi başsız ve sahipsiz komanın sırası değil. Şu yoksul Anadolu insanı gayrı insan gibi yaşamak diler. Ve de kurtuluşu için Konya tahtına bir bey bekler Kayılardan.

Osman Bey: Büyük muştı bu Yunus Emre'm.

Yunus Emre: Kayı oğuz dilinde kuvvet, kudret manisindedir. Bu da gösterir ki tanrı Kayılardan yanadır, Kara Osman Bey'imizden yana. Bunu böyle bilip belleyesin.

Osman Bey: Huda o günleri tez gösterir inşallah.



Görsel 4.86. Yunus Emre, Kayı Boyu sancağı önünde Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu Osman Bey'e muştularken.

Yunus Emre'nin bir şiirinden “Gitdi beğler mürveti binmişler birer atı, Yedüğü yoksul eti içdüğü kan olısar” şeklindeki mısralarını paylaşan Çamuroğlu, Kayı Beyleri de dahil dönemindeki tüm beyler için Yunus Emre'nin “yedikleri yoksul eti, içtikleri kandır” şeklinde özetlediği bir bakış açısına sahip olduğunu belirterek, resmî ideolojinin etkisindeki tarihçilerin Yunus Emre'yi kendi tarihsel gerçekliğinden uzak bir şekilde yansıttıklarını belirtir (2016: 136). Filmde de Türkçü ideolojinin belirleyiciliğinde Yunus Emre'nin aynı şekilde kendi gerçekliğine aykırı bir şekilde perdeye aktarıldığı görülmektedir.

Bu filmde de Aleviliğin Türklük içinde gösterilmeye çalışılmasıyla *yerinden etme*, Osman Bey, Kayı Boyu sancağı gibi sembollerin Alevi bir karakter ile ilişkili bir biçimde

inşa edilmesi aracılığıyla Alevilerin üst kimlik olarak Türklüğün altına yerleştirilmesiyle de *bütünün simgeleştirilmesi*, *standardizasyon* stratejilerinin yer aldığını söyleyebiliriz. Ayrıca tüm bu stratejilerin tarihsel karakterlerin anlatısı üzerinden devreye sokulması nedeniyle de *öyküleme* stratejisinin de kullanıldığından bahsedilebilir.

4.6.1.3. *Eve Giden Yol 1914 (2006)*

Filmde Aleviliğin kendi adıyla var olamadığı daha önce belirtilmişti (Bkz. Eksik anlatılar). Ayrıca adı konulmayan Alevilik filmde milliyetçi bakış açısıyla, Türk kimliği altında değerlendirilerek, görünmez kılınmıştır.

Filmin savaş cephesinde geçen bir sahnesinde Mahmut, yaralanan arkadaşı Gaffar'ı sırtında taşırken aralarında şöyle bir diyalog gelişir:

Gaffar: Balam sen çetin ahvale düşende “ya Allah ya Muhammed” mi diyorsun, yoksa “ya Allah ya Muhammed ya Ali”?

Mahmut: Niye sordun Gaffar?

Gaffar: Çok çetin ahvale düşmüşem, gerek ne demeliyim bilmirem.

Mahmut: Gönlünden ne geçerse deyiver bre Gaffar.

Gaffar: Öyle olmaz.

Mahmut: Olur ya.

“Allah, Muhammed, Ali” üçlemesi ile Alevilerin, “Allah, Muhammed” ile de Sünnilerin kastedildiği bu sahneyle, her iki inanç arasında bir fark olmadığı, özellikle de vatan savunması gibi zor bir durum söz konusuysa aynı ulusun parçaları olarak hiçbir farklılığın geçerli olmadığı mesajı verilmektedir.

Bir başka sahnede Mahmut kendi Alevi inancının önderi bir piri (Hz. Ali'yi) rüyasında görür ve pir; “şimdi silahını al ve dağa çık. Bugün namus günüdür” diyerek Mahmut'u Türk ulusal kurtuluş savaşına katılması için yönlendirir. Kurtuluş savaşı üzerine söylenen “Kara Yılan” türküsünde geçen “bugün namus günüdür” sözleri Hz. Ali'ye söylenilerek, Aleviliğin en karakteristik sembolü üzerinden Türk ulusal savaşına destek sunulur, üst kimliğin Aleviliği gölgelemesine neden olunur.

Rüyasında gördüğü pir suretli Hz. Ali'nin (Bkz. Eksik anlatılar) kurtuluş savaşı için kendisine verdiği direktife uyan Mahmut, silahını alıp dağa çıkarak mücadeleye katılır (Bkz. Görsel 4.87). Film Mahmut'un dağa çıktığı sahneyle sonlanır ancak o sahneden hemen önce yakın planda semah dönenleri gördüğümüz kareden itibaren görüntüye “Kara Yılan” adlı -Kuvayı Milliye dönemi olarak adlandırılan yıllarda

Antep’te verilen mücadele üzerine yazılmış- anonim türkü eşlik eder ve aynı müzik devam ederken Mahmut’un dağa çıkışını izleriz. Böylelikle kullanılan müzik aracılığıyla Alevi cemi ile kurtuluş mücadelesi birbirine bağlanır. Filmde “Kara Yılan” türküsü ise verilmeye çalışılan Türkçü ideolojik mesajı desteklemesi adına orijinalinde yer alan “vurun Antep’liler” kısmı “vurun Türk milleti” şeklinde değiştirilerek kullanılır.



Görsel 4.87. Mahmut, rüyasında gördüğü pirinin (Hz. Ali’nin) kendisine Türk kurtuluş mücadelesine katılması yönündeki isteğini yerine getirirken.

Filmde her şeyden önce Aleviliğe ait bütün öğelerin, üst kimlik olarak belirlenen Türklüğe has değerler şeklinde yansıtılarak *yerinden etme* stratejisinin kullanıldığını belirtebiliriz. Yanı sıra Türklüğe ait sembollerin Aleviliği Türk kimliği altında birleştirir şekilde inşa edilmesi dolayısıyla *bütünün simgeleştirilmesi* ve *standardizasyon* stratejilerinin de devrede olduğunu belirtebiliriz.

4.6.1.4. Deliler-Fatih’in Fermanı (2018)

Osmanlı ordusu içerisindeki -kendileri için “delil”, “dilir” gibi farklı kavramlar da kullanılan- “Deliler” adlı askeri bir zümrenin Balkanlar’da eski Eflak Prensi Vlad Dracula’ya karşı verdikleri savaşı anlatan 121 dakikalık filmde, Aleviliğe ait çeşitli motiflere rastlanılmaktadır. 11 hafta gösterimde kalan filmi toplamda 579.064 seyirci izlemiştir.³¹

Filmdeki ilk belirgin Aleviliğe ait motif, Delilerin inançsal ve askeri lideri olduğu anlaşılan, adı, tarihteki Alevi inanç önderlerinin isimlerini çağrıştıran ve Alevilerin hala

³¹<https://boxofficeturkiye.com/film/deliler-fatih-in-fermani--2014309/box-office> (Erişim tarihi: 18.01.2022).

(Erişim tarihi:

inanç önderlerine verdikleri “Baba” sıfatını da isminde bulunduran “Baba Sultan” karakteridir.

Direktifleri Osmanlı padişahı Fatih Mehmet’ten birebir alacak kadar ona yakın olan Baba Sultan’a bir sahnede Fatih, Vlad’a karşı harekete geçmeleri amacıyla; “vazife sendedir. Osmanoğlu mülkünün deli evlatlarına haber ilet. Devlet kuşu havalansın” dediğinde, Baba Sultan; “ferman hakanımızdır” yanıtını verir. Böylelikle Baba Sultan ve Delilerin, Osmanlı için canlarını feda edecek kadar devlete bağlı olduklarını anlarız.

Filmde üst ses Delileri tanıtırken; “onlar zulmü yer yüzünden silmeye ant içtiler. **Ali’nin Zülfikar’ı**, Ömer’in adaleti oldular” şeklinde bir açıklama yapar. Yine bir başka sahnede, Baba Sultan, Fatih’ten aldığı emiri Delilere iletirken gerçekleştirdikleri törende aşağıdaki diyalogların geçtiği bir ritüel izlerler:

Deli: Yadına düştük, yanına geldik Baba Sultan.

Baba Sultan: Ömer kimdir?

Deliler (hep bir ağızdan): Pirimiz.

Baba Sultan: Ali kimdir?

Deliler (hep bir ağızdan): Erimiz.

(...)

Baba Sultan: Can kime feda?

Deliler (hep bir ağızdan): Hakan’a...

Her iki sahnede de Ömer’in yanında Ali’nin vurgulanıyor oluşu, Delilerin Hz. Ali’ye özel bir inançsal bağlarının olduğu yönünde bir anlam oluşturmaktadır. Kendisinin öncülük ettiği dini bir töreni andıran bu merasimin bitiminde Delilerden Gökkurt isimli karakterin Baba Sultan’ı omuzundan öptüğünü görürüz (Bkz. Görsel 4.88). Omuzdan öpme ritüelinin gerçekleştirildiği anda ise filmin non-diegesis evreninden “Hu” ifadesi duyulur.



Görsel 4.88. Delilerden Gökkurt, tören sonrası Baba Sultan’ın omuzundan öperken.

Omuzdan öpme ile “Hu” ifadesi, Alevilerin temel ibadet biçimi olan Cem törenlerinde uygulanan ritüellerdir. Niyazlaşma olarak tanımlanan ve törene katılanların birbirlerine selam vermek maksadıyla uyguladıkları omuzdan öpme eylemi, filmde de bir tören sonrasında gerçekleştirilmektedir. “Hu” ifadesi ise Alevilikteki “vahdet-i mevcut” inancının ibadet esnasında görünür kılındığı anlardan biridir. İbadet eden kişinin Tanrı ile arasındaki ikiliği kaldırarak “Hakk ile Hakk” olması manasında kullanılır.³²

Filmde Aleviliğe ait belirgin bu iki ögenin kullanıldığı törenin Şamanizme içkin sembollerin yer aldığı bir Şaman merasimi olduğu anlaşılmaktadır. Tören yerinde üzerinde Şamanistlerin “Eezi” adı verdikleri, davulu iki eşit parçaya ayıran düz çizginin ve yıldız, ay gibi gökcisimleri ile geyik gibi hayvan sembollerinin yer aldığı Şaman davulu bulunmaktadır (Bkz. Görsel 4.89).³³ Düzenledikleri Şaman merasiminde Alevi ritüellerini uygulayan Delileri aynı zamanda Sünnilerin ibadet biçimi olan namazı da kılarken filmde görürüz.



Görsel 4.89. *Baba Sultan ve Deliler, şaman töreni düzenlerken.*

İslam Ansiklopedisi’ne göre Deliler -haklarında net bir bilgi bulunmamakla birlikte- 15. ile 16. yüzyıllarda Osmanlı ordusunda istihdam edilmişlerdir ve kendi ocaklarını Hz. Ömer’e bağlamaktadırlar. Delilerin; “Kalpaklarımız Emîrû’l-mü’minîn Hz. Ömer’in çizmesinin koncuğudur, ocağımız müşârün ileyh efendimize mensuptur” dediklerini belirten Mustafa Nûri Paşa, bu mensubiyeti Delilerin İranlılara karşı

³²<https://www.alevice.net/hu-kelimesinin-manasi/> (Erişim tarihi: 20.01.2022).

³³Anohin, Altay Şamanlarında davulun iç kısmında Eezi adı verilen, davulu iki eşit parçaya ayıran düz çizginin üst kısmında baş, alt kısmında ise bacakların görüldüğünü, başın iki yanında iki yarı oval olarak yer alan kulakların güneş ve dolunayı temsil ettiklerini belirtmektedir (Alp ve Mutlu, 2021: 1024).

duydukları şiddetli düşmanlıklarına bağlamaktadır.³⁴ Delilerin Hz. Ömer'e bağlılıklarının asıl kaynağının Kızılbaş Safevilere düşmanlıklarıyla ilintili olduğu anlaşılmaktadır. Eş deyişle Deliler, asıl motivasyon kaynaklarını Alevi düşmanlığından almaktadırlar. Bu durumun, yani radikal Sünni bir itikada sahip olmalarının ise onları Alevilik ve Şamanizme oldukça uzak bir konuma yerleştirdiği söylenebilir. O nedenle filmde Hz. Ali'ye yönelik törende söylenenler ve törende gerçekleştirilen Alevi ritüellerinin filmin ideolojisi tarafından eklenen, Delilerin tarihi gerçekliği ile hiçbir alakası olmayan öğeler olduğunu belirtebiliriz.

Delilerin, tarihsel gerçekliğinin tam tersi bir biçimde hem Aleviliğe hem de Şamanizme ait ritüel ve sembollerini kullanır şekilde gösterilmesi ve Osmanlı Devleti adına ölümü göze alacak seviyede devletçi olarak yansıtılmalarıyla, yani Aleviliğin, Şamanizm ve Sünniliğe ait sembollerle birlikte Türk bütünlüğü içerisinde inşa edilerek birlik mesajının oluşturulmasıyla, *bütünün simgeleştirilmesi* ve *standardizasyon* stratejilerinin devreye sokulduğunu belirtebiliriz. Ayrıca Aleviliğe ait sembollerin, Türklüğün birer ögesi gibi sunulmasıyla *yerinden etme* stratejisinin, tarihsel karakterler üzerinden bütün bu stratejilerin hayata geçiriliyor olması ise *öyküleme* stratejisinin kullanıldığını göstermektedir.

4.6.2. Kürt milliyetçiliği

4.6.2.1. Bahoz (2008)

Tunceli'nin bir köyünde yaşayan Cemal'in üniversiteyi kazanmasıyla İstanbul'da geçirdiği kısa öğrencilik dönemini ve bu süre zarfında tanıştığı Kürt gençlik hareketi ile birlikte yaşadığı dönüşümü anlatan 156 dakikalık film, 28 hafta gösterimde kalmış ve 56.854 kişiye ulaşmıştır.³⁵

Cemal, duvarlarında -toplumsal kimliğini (Aleviliği) sembolize eden- Hz. Ali ve On İki İmam'ın resimlerinin ve bağlamanın asılı olduğu geleneksel bir Alevi köy evinde yaşamaktadır (Bkz. Görsel 4.90). Üniversiteye gidene kadar -her insan gibi- kendi toplumsal gerçekliği içerisinde kimliksel aidiyet noktasında bir çelişki yaşamadan hayatını sürdüren Cemal, üniversiteye gittikten sonra Kürt gençlik hareketinde örgütlü üniversiteli gençler tarafından ideolojik baskı altına alınarak kendi otantik kimliğini bir tarafa bırakıp yeni bir kolektif kimliğe aidiyet duyacak noktaya getirilir.

³⁴<https://islamansiklopedisi.org.tr/deli--asker> (Erişim tarihi: 19.01.2022).

³⁵<https://boxofficeturkiye.com/film/firtina--2010170/box-office> (Erişim tarihi: 18.02.2022).



Görsel 4.90. Cemal'in köyde yaşadığı evin duvarlarında toplumsal kimliğini (Aleviliğini) yansıtan Hz. Ali ve On İki İmam resimleri.

Alevi Cemal'e Kürt milliyetçiliğinin ilk kimlikssel manada uyguladığı baskı, Kürt gençlik hareketinden Müslüm ve Ali'nin onu kaldığı yurdun kantininde çay içmek için davet ettikleri sahnede şu diyaloglarla yaşanır (Bkz. Görsel 4.91):

Müslüm: Baytar Nuri'nin "Kürdistan Tarihinde Dersim" diye bir kitabı var onu okudun mu?

Cemal: Yok, öyle konularla ben pek ilgilenmiyorum.

Müslüm: Nasıl ilgilenmiyorsun, sen Kürt değil misin?

Cemal: Kürt değilim ben Aleviyim.

Müslüm: Alevilik ayrı, Kürtlük ayrı. (...) Sen şimdi Dersimlisin ama Kürt değilsin öyle mi?

Müslüm: Evet, öyle.



Görsel 4.91. Kürt gençlik hareketinin Cemal'e kimlikssel baskı uyguladığı ilk sahneden bir kare.

Cemal, ulusçu ideolojinin kendi kimliğini (Aleviliğini) sınırları net bir ulusal kalıba sığdırmaya çalışmasına karşı tepki gösterip iletişimi sonlandırarak odasına döner. Ulusçu düşüncüyü temsil eden Müslüm, Cemal'in ardından; "adam Allah'ına kadar

asimile olmuş” yorumunda bulunur. Bu sahnede kendi ulus kalıbına sığmayan Alevilik, Kürtçülük tarafından “asimile” kimlik biçiminde tanımlanarak ötekileştirilmektedir.

Yine Aleviliğin ulusçu paradigma tarafından görmezden gelinerek, Kürtlük altında asimile edilmeye çalışıldığı ve bu doğrultuda Cemal’in baskılandığı bir başka sahnede tartışma şöyle ilerler:

Müslüm: Yani şimdi sen Kürt olmadığına mı inanıyorsun?

Cemal: Evet, öyle.

Müslüm: Senin anadilin Kürtçe değil mi? Annen Kürtçe dışında bir dil biliyor mu?

Cemal: Bilmiyor.

Müslüm: E nasıl Kürt değilsin sen anlamıyorum yahu!

Cemal: Yahu Kürtçe konuşuyorlar diye Kürt mü oluyorlar?

van Bruinessen’in Alevilerin birden fazla dil (Türkçe, Kürtçe, Dersimce/Zazaca vs.) kullanıyor olmalarının Türk ve Kürt milliyetçilerini kendi ulusal çıkarları nedeniyle rahatsız ettiğini ve Alevilerin bu müphemliklerini ortadan kaldırmanın yollarını aradıklarını söylemektedir (2008: 87). Kürt milliyetçiliği, kendi ulusal kimliği içerisinde Aleviliği eritebildiği oranda onu ulusal kültür içerisindeki bir renk olarak, yapamadığı takdirde ise Alevileri öteki konumunda görmektedir. Filmde de Cemal’in linguistik müphemliği, yani Kürtçe konuşuyor olsa da kendisini Kürtler yerine farklı diller konuşan Alevilerle aynı etnisiteden sayması, Kürt milliyetçiliğince sorun olarak görülmekte ve Cemal kendi toplumsal kimliğini savunarak Kürt kimliği içerisine girmeye karşı tepki verdiğinde “asimilasyona uğramış form” şeklinde yaftalanarak dışlanmakta veya düşmanlaştırılmaktadır.

Cemal, film boyunca Kürt gençlik hareketince yakın markaja alınarak, özellikle dil ortaklığı üzerinden Kürtlüğü kabullenmeye, ona aidiyet duymaya yönlendirilmeye çalışılmaktadır. Bir başka kimliksel tartışmanın yaşandığı ve ana karakterin değişimini ortaya çıkaran dönüm noktasının (tokat atma fiilinin) yer aldığı sahnede ise Cemal ile Kürt gençlik hareketinden Helin arasında şu şekilde bir diyalog gerçekleşir:

Helin: Dergimizin son sayısı çıktı bak, al!

Cemal: Yani böyle dergiler okumam ama katkı olacaksa parasını verebilirim.

Helin: Para mı? Derdimiz para değil senin **kendi gerçeğini** anlamandır.

Cemal: Ben kendi gerçeğimin farkındayım. Bunun için birilerinin desteğine ihtiyacım yok.

Helin: İhtiyacın olmasa Kürtlüğünü bilirdin arkadaşım!

Cemal: Kürt değilim ki ya (...) Hem nereden geldiğimizi kim bilebilir? Herkes kendine göre teori üretiyor işte.

Helin: Böyle senin gibi aslını inkâr eden haramzadeler yüzünden herkes teori üretiyor işte! (...)
Ya ne zamandır sana anlatıyoruz, tek kelime bile anlamak istemiyorsun. Bu kadar anlaşılmaz değil ki!

Cemal: Ya Kürt olsam ne olur ne değişir? Benim için hiçbir şey ifade etmiyor. (...) Çok rahatlayacaksan bir kereliğine Kürdüm deyim; “Kürdüm” rahatladın mı?

Yaşanan bu tartışmanın sonunda Helin, Aleviliği sahiplenip kendi toplumsal kimliğine ve kültürüne yabancı Kürt kimliğini kabul etmediği için Cemal’e tokat atar (Bkz. Görsel 4.92). Filmde Kürt milliyetçiliği tarafından kendi ulusal kimliği altında asimile edilemediği noktada ve bu anlamda bir öteki kimlik konumuna geçiş yaptığında -Cemal karakteri üzerinden- Aleviliğe yönelik şiddetin de devreye girebildiği bir düşmanlaştırma süreci başlatıldığını görürüz.



Görsel 4.92. Alevi Cemal, kendisine ve toplumsal kimliğine uzak olan “Kürt kimliğini” kabul etmediği için tokat yiyor.

Tokat olayından sonra Kürt gençlik yapılanmasının kendi arasında yaptığı ve bu konuyu tartıştıkları toplantıda Cemal üzerinden Aleviliğe karşı benzer bir ötekileştirme dilinin kullanıldığını duyarız:

Müslüm: Tamam arkadaşın tokat atması doğru değildir ama Cemal’in yaklaşımı da doğru değildir arkadaşlar. Adam tam **bozulmuş** bir tip. Bence böyleleriyle uğraşmaya değmez.

Helin: (...) Bazen halkımızın kendi varlığını kabul edebilmesi için zora da ihtiyaç olabilir.

Halil: (...) Bu Cemal’in kişisel bir sorunu değil. Karşımızda kendi varlığını kabul etmeyen bir halk var.

Cemal, aidiyet hissettiği toplumsal kimliğin Alevilik olması nedeniyle Kürt kimliğini kabul etmediği için “bozuk” sıfatıyla aşağılanmaktadır. Burada Cemal’in varsayılan “bozukluğu”, onun ulusal kalıplara sığmayan ve bu nedenle de -tıpkı Sartre’ın

Yahudiler için geçerli olduğunu söylediği- modern ulus paradigması açısından belirsizlik taşıyan Aleviliğinin “gayrı ulusal” özelliğidir. Filmde Kürt milliyetçiliği, kendi bakış açısıyla net bir sınır çizerek tanımlayamadığı Aleviliği “bozuk” olarak nitelendirerek, kendi “sağlamlığını” korumaya çalışmaktadır. Ötekileştirme dilini kullanan Helin karakterinin ise, Kürtlüğün kabul ettirilmesi amacıyla şiddete başvurma da meşruluğunu dile getirerek, -Connolly’nin belirlemesiyle- asimile edilemeyen ötekinin fethedilmesi/yok edilmesi stratejisini devreye sokan egemen kimlikçi düşüncüyü yansıttığı söylenebilir.

Tokattan sonra Cemal’in kendi kimliğini sorgulamaya başladığı bir süreci izleriz (Bkz. Görsel 4.93). Maruz kaldığı ısrarlı kimliksel baskı, girdiği yeni ortamdaki yalnızlığının da etkisiyle eski toplumsal kimliğini (Aleviliği) bırakıp yeni bir kolektif kimlik (Kürtlük) içerisinde kendisini tanımlamasına neden olur.



Görsel 4.93. Uzun bir baskılama sürecinin sonunda atılan tokat, Cemal’in toplumsal kimliğini sorgulamasına neden olur.

Bu aşamadan sonra Cemal’in, Bauman’ın “yerlileşmek isteyen yabancısına” dönüştüğünü söyleyebiliriz. “Yerli kimliğin” (Kürtlük), -Aleviliği nedeniyle “yabancı” olarak tanımladığı- Cemal’e asimilasyon yoluyla yerleşme önerisi, -Cemal’in üniversiteyi kazanarak tanımadığı büyük bir şehre gelmesi dolayısıyla eksikliğini en çok çektiği güvenli bir yuva vaat ettiği için- bütün uygunsuzluğuna rağmen çok çekici gelir. Bu noktadan sonra “yabancı” Cemal’den yerlilerde görülmeyecek bir seviyede kendini adama ve duygusal özdeşleşme göstermesi beklenir. Bu durum, diğerlerinin doğuştan sahip olduğu bir özelliği artık kendisinin de edindiğine ikna etme ihtiyacıdır (Bauman, 2020a: 116). Öncelikle şehir içerisindeki yasadışı eylemlere katılmakla başlayan Cemal’in yeni kimliğine adanmışlığı, -filmin başında bir Alevi olarak ayrıldığı kendi

memleketine bir Kürt olarak dönerek- dağa çıkma boyutuna ulaşır. Bu duruma filmde sembolik olarak da yer verildiği söylenebilir. Üniversiteye giderken, -yolculuğa işaret eden- hareket eden araçtan çekilen asfalt görüntüsüne Alevi melodileri çalan bağlama eşlik ederken, Kürt olarak dağa çıkmak için gittiği dönüş yolunda aynı asfaltı bu defa Kürtlerin kimliklerinden ötürü yaşadığı baskıyı anlatan Kürtçe şarkıyı duyarak izleriz.

Thompson’a göre *bütünün simgeleştirilmesi* başta olmak üzere egemen ideolojinin tahakküm amacıyla kullandığı diğer sembolik inşa stratejileri, sadece ulus-devletler tarafından kullanılmazlar.

“Sadece modern ulus-devlet gibi büyük ölçekli toplumsal örgütlenmeler örneğinde değil, aynı zamanda kolektif bir kimliğin yaratıldığı ve sürekli olarak yeniden tasdik edildiği süregiden bir sembolik birleştirme sürecinin bir yere kadar bir arada tuttuğu daha küçük örgütlenmeler ve toplumsal gruplar örneğinde de yaygındır. Belirli hallerde, kişileri, farklılıkları ve bölünmeleri hükümsüz bırakacak şekilde kaynaştırarak tahakküm ilişkileri kurmaya ve sürdürmeye hizmet edebilir” (Thompson, 2020: 82-83).

Bu belirlemeden hareket edildiğinde ve Cemal’in yaşadığı asimilasyon, yönetmen tarafından negatif bir süreç şeklinde değil, olumlanarak anlatıldığından, -ulus-devlet gibi büyük ölçekli toplumsal örgütlenmeye sahip olmayan- Kürt milliyetçi ideolojisinin de filmde Aleviliği Kürt kimliği altında görünmez kılmaya çalıştığını ve bu amaç doğrultusunda özellikle anadili Kürtçe olan Alevileri dil ortaklığı üzerinden Kürt kimliği sınırları içine hapsetmek adına *bütünün simgeleştirilmesi* ve *standardizasyon* stratejilerini devreye soktuğunu söyleyebiliriz.

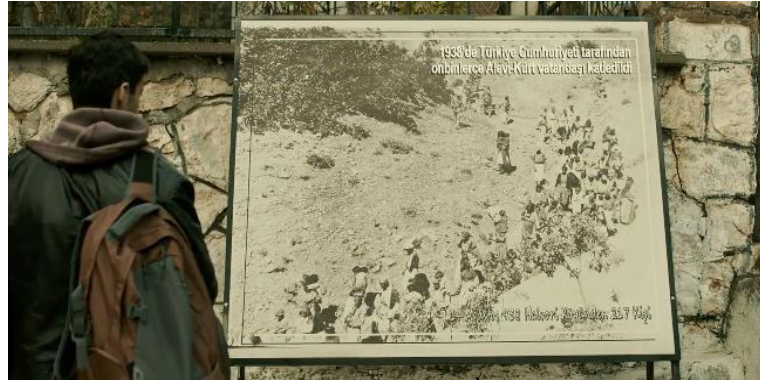
4.6.2.2. Zer (2017)

1938 yılında Dersim’de (Tunceli) Alevilere yönelik gerçekleştirilen katliam sonrasında çocuk yaşta Afyon’a sürgün edilen ve orada bir subay tarafından evlatlık edinilen Zarife, yaşlandığında Amerika’da yaşayan oğlunun yanına hastanede tedavi görmeye gidince üniversitede müzik bölümü okuyan torunu Jan ile tanışır. Zarife bir süre sonra hastalığı nedeniyle hastaneden çıkamadan vefat eder. Babaannesinin ölmeden önce kendisine söylediği “Zer” isimli Kürtçe bir şarkının izini sürmek için Afyon’daki cenaze işlemlerinden sonra Tunceli’ye giden Jan’ın, türküyü ararken başından geçen olaylara

odaklanan 113 dakikalık film, 24 hafta sinemalarda gösterilmiş ve 27.624 izleyiciye ulaşmıştır.³⁶

Jan, Tunceli'ye gitmek için bindiği trende, -kayda aldığı- babaannesinin ölmeden önce kendisine Türkçe anlatmış olduğu bir Dersim Alevi masalını telefonundan açarak dinler. Masalı duyan trendeki başka bir Dersimli yolcu, Jan'a masalın aslının Kürtçe olduğunu belirterek, -Jan'ın Kürtçe anlatmasını istediği- masalı Dersimce (Zazaca) anlatmaya başlar. Burada yönetmen, bir başka dili (Dersimce/Zazaca'yı) Kürtçe olarak göstererek, hem Kürtçü ideoloji doğrultusunda *standardizasyon* stratejisini devreye sokarak bir dili yok saymış hem de bakışı dile yöneltip masalın Alevi kültürüne/felsefesine aitliğini talileştirerek Alevi kimliğinin göz ardı edilmesine neden olmuştur.

Bir sahnede Jan'ı, Tunceli'ye ulaştıktan sonra Hozat ilçesinde dolaşırken, Belediye'nin ana cadde üzerine yerleştirdiği 1938 yılında gerçekleştirilen Alevi katliamı ile ilgili fotoğraflara bakarken görürüz (Bkz. Görsel 4.94). Baktığı fotoğraflardan birinde gerçekte yer almayan "1938'de Türkiye Cumhuriyeti tarafından on binlerce Alevi-Kürt vatandaşı katledildi" yazısı yönetmen tarafından sanki üzerinde varmış gibi fotoğrafın sağ üst köşesine yerleştirilmiştir. Yönetmenin bu açık yazılı müdahalesi ile katliama uğrayanların Alevi kimliğine Kürtlük de eklenerek yine Kürt milliyetçi ideolojisinin Aleviliği Kürt üst kimliği ile örtme çabası hayata geçirilmiştir.



Görsel 4.94. Jan, gerçekte fotoğrafta yer almayan "1938'de Türkiye Cumhuriyeti tarafından on binlerce Alevi-Kürt vatandaşı katledildi" yazısının yönetmen tarafından yerleştirildiği fotoğrafa bakarken.

Filmde 1938'de Dersimli Alevilerin askerler tarafından uçurumdan aşağı atılmak üzere ölüme götürülmelerinin canlandırıldığı bir bölüm de yer almaktadır (Bkz. Görsel

³⁶<https://boxofficeturkiye.com/film/zer--2013572/box-office> (Erişim tarihi: 29.03.2022).

4.95). Bu sahnede bir askerin ölümüne giden Alevilere; “bilinmeyen dille konuşma lan” dediğini duyarız. Bu sahnede de yine katliama maruz kalan halkın, katledilme nedenlerinin konuştukları dil sebebiyle olduğu izlenimi oluşturularak Kürt olduklarının vurgulanmaya çalışıldığını söyleyebiliriz.



Görsel 4.95. Dersimli Alevilerin toplu şekilde ölümüne götürülmesinin canlandırıldığı sahneden bir kare.

Thompson, sembolik inşa stratejilerinin kullanılma alanlarını açıklamak için verdiği örnekte standardizasyonun; “muhtelif ve dilsel açıdan farklılaşmış gruplar bağlamında ulusal bir dil geliştirmeye çabalayan devlet otoritelerinin yürüttüğü bir strateji” olduğunu belirterek, “ulusal bir dilin oluşturulması gruplar arasında müşterek bir kimliğin ve ulus-devletin sınırları içerisinde diller ve lehçeler arasında meşru bir hiyerarşinin yaratılmasına hizmet eder” eklemesinde bulunur (2020: 82). Bu stratejileri sadece ulus-devlet gibi büyük ölçekli toplumsal örgütlenmelerde değil daha küçük toplumsal gruplarda da görmenin mümkün olduğunu söyleyen Thompson üzerinden değerlendirecek, filmde Kürt milliyetçi ideolojisi tarafından Kürtçe konuşan ve Dersimce (Zazaca) konuşan Alevileri film boyunca aynı dili, yani Kürtçeyi konuşuyorlarmış gibi art arda göstererek hem konuşulan iki ayrı dilin tek dilmiş (Kürtçe) gibi algılanmasının amaçlandığını hem de bu yolla Aleviliğin Kürt kimliği altında görünmez kılınmasının hedeflendiğini ileri sürebiliriz. Modernitenin temel amaçlarından birinin “organik yapının sınırlarını kesin ve net kılmak, yani, ortayı dışlamak, ikircimli olan, tam sınırda duran, dolayısıyla da içeri ile dışarı arasındaki yaşamsal ayrımı bozan her şeyi bastırmak ya da yok etmek” olduğunu belirten Bauman, bu amaç doğrultusunda en başta müphemliğin tasfiye edilmesi gerektiğini belirtir (2020a: 42-43). Alevilerin linguistik müphemliği, onların modern ulusçu anlayışta tam sınırda durarak içeri ile dışarı arasındaki ayrımı bozan bir yapıda görülmelerine neden olmaktadır. Farklı dillerde

konuşan Alevilerin ortak ruhi şekillenme içerisinde yer almaları, milliyetçi ideolojiler açısından -Türkçe konuşan Alevinin Kürtçe veya Dersimce/Zazaca konuşan Alevilerle olan ilişkisi Türk ulusçuluğu için, yine Kürtçe konuşan Alevilerin Türkçe veya Dersimce/Zazaca konuşan Alevilerle olan ilişkisi de Kürt ulusçuluğu için- sorun teşkil etmektedir. Bu anlamıyla Aleviler içeri ile dışarı ayrımını silikleştirerek, modern ulusçuluğun yaşamsal ayrımını bozmaktadırlar. Alevilerin linguistik müphemliği, *Zer* filminde de bir kez daha Kürt milliyetçiliğince çözülmesi gereken sorun olarak görülerek, Kürtçeden farklı bir dil (Dersimce/Zazaca) konuşan Alevilerin dilinin de Kürtçenin lehçesi gibi gösterilmesi yönünde bir çözüm geliştirilmeye çalışılmış ve *standardizasyon* stratejisi devreye konulmuştur.

Kürtçe ve -Kürtçenin bir lehçesi gibi yansıtılan- Dersimce (Zazaca) konuşan Alevileri ise dil üzerinden Kürt ulusal bütünlüğü içerisinde gösterme amacıyla da *bütünün simgeleştirilmesi* stratejisinin kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca Aleviliğe ait öğelerin Kürt değerleri şeklinde lanse edilmesi de *yerinden etme* stratejisinin filmde işler olduğunu göstermektedir.

4.7. Toplumsal Travma Anlatıları

4.7.1. Saklı Hayatlar (2010)

Saklı Hayatlar'da toplumsal travmaya neden olan olay olarak, Çorum'da 1980 yılında Alevi mahallelerine yönelik gerçekleştirilen saldırılar sonucunda yaşanan Alevi katliamı temsil edilmektedir. Silahlı ülkücü grupların “Çorum Komünistlere mezar olacak” sloganları eşliğinde başlattıkları olaylar, 4 Temmuz tarihinde Cuma hutbesi sırasında camilerin minarelerinden, “Komünistler, Milönü Mahallesi'ndeki Alaaddin Camii'ni yaktı” anonslarıyla ve TRT radyosunun ise Alaaddin Cami'nin bombalandığını duyurmasıyla önüne geçilemez bir hal almıştır. Bunun üzerine “Kızılbaşlara ölüm” sloganları atmaya başlayan ırkçı gruplar, Alevi dedesi Veli Solmaz ve yanındaki arkadaşını mahalle fırınında yakarak öldürürler. Resmi rakamlara göre -tamamına yakını Alevi- 57 kişinin hayatını kaybettiği saldırılarda, yüzlerce insan yaralanmış, yüzlerce ev ve iş yeri ise yağmalanmıştır.³⁷

Film; “1980 Haziran'ında Çorum'da Alevilere yönelik saldırılar: 57 ölü, 200'ün üzerinde yaralı, 300'e yakın ev ve işyerinin tahrip edilmesi ve binlerce insanın göçüyle

³⁷<https://www.evrensel.net/haber/437090/corum-katliaminin-taniklari-devlet-bizimle-yuzlesmeli-gercek-katilleri-bulmali> (Erişim tarihi: 15.06.2023).

sonuçlanmışır” yazısıyla başlamaktadır. Saldırıları sırasında Çorum’da bulunan filmin ana karakteri Zeynep, katliamdan sonra İstanbul’a göç etmek zorunda kalanlardan biridir. Çorum katliamının Aleviler üzerinde yarattığı toplumsal travma, film boyunca Zeynep karakteri üzerinden görünür kılınmaktadır.

Zeynep, katliamın etkisiyle geceleri sık sık kâbus görerek uyanır ve yaşananlardan Sünni toplumun tamamını sorumlu tutarak, onlara yaşadığı travma sebebiyle güvenmez. Kızı Nergis’in; “Anne artık buradasınız bak! Biraz olsun rahatla. Bak ne kadar iyi insanlar. Yakınlaş onlarla biraz, bu kadar uzak durma” tavsiyelerine de kulak asmayan Zeynep’in katliam sırasında maruz kaldığı fiziksel şiddetin izlerini vücudunda morluklar olarak taşıdığını görürüz (Bkz. Görsel 4.96).



Görsel 4.96. Çorum katliamında saldırıya uğrayan Zeynep’in vücudundaki darp izleri.

Yine bir başka sahnede Zeynep’in Nergis ile yaşadığı tartışmada Nergis’in mahallelerindeki Sünniler için “iyi insanlar” demesi üzerine aralarında gelişen diyalog şöyledir:

Zeynep: Bilirim ben onların sinsi iyiliklerini. Onların gerçek yüzlerini çok iyi bilirim ben. Ne kadar acımasız, vicdansız olduklarını çok iyi bilirim.

Nergis: O zaman neden komşuluk yapıyorsun onlarla?

Zeynep: Neden mi yapıyorum? Korktuğum için yapıyorum anladın mı? Bizi de kendilerinden zannetsinler diye...

Nergis: Çorum’da yaşanan kötülüklerden bütün Sünnileri sorumlu tutamazsın.

Zeynep: Komşum Rıza da pek iyi bir Sünni idi. Tek tek kapılarımız işaretlenirken onların yanında duruyordu.

Zeynep’in yaşadığı travmanın etkisiyle egemen kimliğe sahip toplumun tamamına duyduğu güvensizlik, ötekileştirilmiş ve bu anlamda şiddete maruz bırakılmış

toplumların genel refleksi olarak yorumlanabilir. Moscovici (1996) ve Semelin (2011)'in belirttiği üzere katliam dönemlerinde baskın kimlik açısından bireysellikleri görünmeyerek toplumsal kimlikleri üzerinden değerlendirilen öteki kimliğe sahip bireylerin, tersi biçimde katliam sonrasında baskın kimliğe sahip olanları travmanın etkisiyle bireysel olarak değil toplumsal kimlikleri üzerinden görmeye başladıkları söylenebilir. Zeynep karakterinin Sünni çoğunluk ile ilişkisini belirleyen kırılmanın, komşuları Rıza'nın katliamdaki tutumu olduğu anlaşılmaktadır. Zeynep için katliamdan sonra artık karşısındaki kişi; Rıza, Tefik veya Murat değil hepsinden önce bir Sünni'dir (Semelin, 2011: 48).

İlerleyen sahnelerde Zeynep, kızı Nergis'e katliam sırasında yaşadıklarını anlatırken, geri dönüş yapılarak katliam esnasında Zeynep ve yanındakilerin başlarına gelen olaylara yer verilir. Aralarında Zeynep'in de bulunduğu tamamı kadın ve çocuklardan oluşan grubu katliamdan kurtulmak için saklandıkları izbe bir evde yakalayan saldırganlar; "S*ktiğimin Kızılbaşları, köpekler gibi siniyorsunuz dimi lan şimdi!", "Pis Kızılbaş! Allah'ın adını alma bir daha ağzına!" gibi toplumsal kimliklerini hedef alan küfür ve hakaretler eşliğinde ellerindeki sopalarla döverler (Bkz. Görsel 4.97). Başına gelenleri anlattıktan sonra ise Zeynep, Murat'a âşık olan Nergis'e; "şimdi beni anladın mı kanımızı dökenle kanımızı karıştırmam" diyerek melezleşme korkusunun ana gerekçesini sunmuş olur (Bkz. Melezleşme korkusu).



Görsel 4.97. *Zeynep katliam sırasında şiddete maruz kalırken.*

Olaylar sırasında Çorum'da bulunarak katliamın fotoğraflarını çektiğini anladığımız bir karakter üzerinden -öldürülmüş insan görüntülerinin yer aldığı- katliamın gerçek fotoğraflarına da filmde yer verilmektedir (Bkz. Görsel 4.98, Görsel 4.99).



Görsel 4.98. *Çorum katliamına ait filmde kullanılan gerçek fotoğraflardan biri.*



Görsel 4.99. *Çorum katliamına ait filmde kullanılan gerçek fotoğraflardan bir başkası.*

Katliam fotoğraflarına bakarlarken fotoğrafları çeken karakter ile Murat ve arkadaşları arasında katliama dair, devlet içerisindeki özel yapılanmaların organizasyonu ile gerçekleştirildiği, kolluk kuvvetlerinin saldırılara müdahale etmediği ve bu manada başka bölgelerde uygulanan Alevi katliamları ile benzerlik/bütünlük taşıdığı yönündeki ayrıntıların verildiği şöyle bir diyalog gelişir:

Murat: Nergis, o da Çorumlu.

Fotoğrafçı: Geçmiş olsun. Orada mıydın?

Nergis: Annem oradaydı, buraya geldi.

Fotoğrafçı: Normal, binlercesi göçtü. Hala da sürüyor göç.

Can: Bu basın ne aşağılık be kardeşim. Nasıl örtmüşler bunun üzerini?

Özcan: Sağ-sol çatışması deyip geçtiler. Ama *Politika*'da yayınlanır bunlar.

Merter: Ya peki bu polis, asker ne yapıyordu?

Fotoğrafçı: Uzun süre ortalıkta görünmediler. Ortaya çıktıklarında zaten olan olmuştu.

Özcan: Aynen Malatya'da, Maraş'ta olduğu gibi.

Merter: O zaman bu dışarıdan gelen karanlık adamlar da doğru.

Fotoğrafçı: Evet, yüzlerce yabancı geldi. Yereldeki Ülkücü ve Akıncıları da onlar kışkırttı zaten.

Ellerinde Alevi mahallelerinin krokileri vardı. Ev ev fişlemişler.

Özcan: O zaman bu kontrgerilla, Özel Harp Dairesi iddiası doğru.

Fotoğrafçı: Evet, biz doğru olduğuna inanıyoruz.

Murat: Ya tamam kışkırtanlar neyse de hepsi görevli miydi o saldıranların? Çoğu bizzat o yörenin insanıydı.

Fotoğrafçı: Onlar da kandırılmış, yoksul, cahil Sünniler.

Kaplan ve Wang, travma filmlerini değil de izleyicilerini merkeze alarak ortaya koydukları ve filmlerin izleyicileri konumlandığı yere göre belirledikleri; tedavi edici, dolaylı travmatize edici (şok edici), röntgenci ve tanıklık olmak üzere dört temel travma temsil strateji geliştirmişlerdir (2008: 9). Tedavi konumlandırmasında genellikle anaakım filmlerin yer aldığını belirten Kaplan ve Wang, bu konumlandırma türünde film temaları ve teknikleri aracılığıyla travmayla tanıştıran seyircinin, filmin sonunda rahatlatılarak tedavi edildiğini ve travmanın günümüzden bağımsız ayrı bir tarihte gerçekleşen temsil edilebilir, tedavi edilebilir bir olgu olarak görüldüğünü belirtirler. İkinci strateji olan dolaylı olarak travmatize olma konumunda izleyicinin görüntüler aracılığıyla şok edildiğini, bu durumun -seyirci açısından- olumsuz bir sonuç yaratma potansiyelinin bulunduğunu çünkü şok etkisinin büyüklüğünün izleyicinin bir şeyler öğrenmesi yerine filmde kaçmasına neden olabileceğini öne süren Kaplan ve Wang, yerinde bir dolaylı travmatize/şok etme gerçekleştirildiğinde ise izleyiciyi travma hakkında daha fazla bilgi edinmesine hatta gördüklerine dair bir şeyler yapmasına itebileceğini söyler. Kaplan ve Wang'ın insan ölümleri gibi felaketleri veren televizyon haberleri ile benzer bir konumlandırma yarattığını belirttikleri üçüncü strateji olan röntgencilik, kurbanları sömürüp izleyicinin kurbanın yaşadıklarından gizli bir zevk duymasına yol açtığını bildirirler. Son olarak, dört konum içerisinde politik olarak en kullanışlı olduğunu ve kültürler arası anlayışı teşvik ettiğini belirttikleri tanıklık stratejisinde, kurban ile özdeşleşme yoluyla izleyicinin dönüşüme uğratılma potansiyelinin olduğunu ileri süren Kaplan ve Wang, bu konumlandırmada seyircinin hem duygusal olarak kurbanla özdeşleşebildiğini hem de travmatik sürecin kurbandan esirgediği bilişsel mesafeyi ve farkındalığı koruyabildiğini ifade ederler (2008: 9-10).

Saklı Hayatlar'da izleyicinin travmaya karşı konumlandırılma stratejisi olarak temelde tanıklığın kullanıldığını ileri sürebiliriz. Kullanılan sinema teknikleriyle filmde, seyircinin katliam mağduru olarak travmayı temsil eden Zeynep ile özdeşleşmesinin sağlanmaya çalışıldığı ve bu doğrultuda farklı kültürlerden izleyicilerin Alevilerin travmalarıyla yüzleşmesinin amaçlandığı belirtilebilir. Ayrıca filmde seyircinin filmde

uzaklaşmasına neden olmayacak biçimde yerinde bir dolaylı travmatize/şok etme stratejisinin de uygulandığından bahsedilebilir. Katliama ilişkin resmi rakamlarla öldürülen veya mağdur edilen insan sayısının verilmesi, filmin gerçek bir hayat hikâyesinden esinlenilerek çekildiğinin belirtilmesi ve asıl olarak katliamda öldürülen insanların gerçek fotoğraflarının kullanılması, şok etme konumlandırmasının filmde kullanılan öğeleri olarak gösterilebilir.

4.7.2. Babamın Sesi (2012)

Filmin ana karakterlerinden Mehmet, yeni bir eve taşınırken -yıllar önce yurt dışında iş kazası sonucu hayatını kaybeden- babasının sesini kaydedip kendilerine gönderdiği kasetlerden birini bulur. Hem kasetlerin geri kalanını aramak hem de Annesi Base'yi kendi evinde yaşaması için ikna etmek üzere Elbistan'a annesinin yalnız yaşadığı eve gider. Mehmet'in orada geçirdiği zaman içerisinde geçmişte yaşananlarla da yüzleştiği 88 dakikalık filmin ana karakterleri -Base ve Mehmet- Alevi'dir. 16 hafta gösterimde kalan filmi, 18.214 seyirci izlemiştir.³⁸

Filmde temel ve belirgin Alevi sembolleri yer almazken, Base'nin bölge Alevilerinin kutsal mekanlarından biri olan "Sewiyan" ziyaretine giderek Alevi inancına ait bir ritüeli yerine getirmesi, filmde Aleviliğin görünür hale geldiği sahnelerden biridir (Bkz. Görsel 4.100).

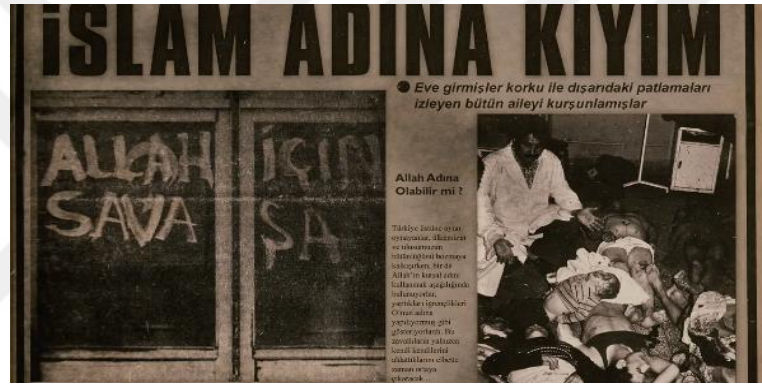


Görsel 4.100. Base, bölge Alevilerinin kutsal saydığı ziyarete giderek, ibadetini gerçekleştirirken.

Filmdeki Aleviliğe ait diğer öğe ise toplumsal travmaya neden olan bir katliamın -Maraş katliamı- temsil edilmesidir. Katliamın yarattığı toplumsal travma, Base

³⁸<https://boxofficeturkiye.com/film/babamin-sesi--2011513/box-office> (Erişim tarihi: 19.05.2023).

karacterinin tanıklığıyla temsil edilmektedir. 1978 yılının 19-26 Aralık tarihleri arasında Maraş'ta gerçekleştirilen katliamda resmi rakamlara göre içlerinde bebek ve çocukların da bulunduğu 111 kişi öldürölmüş, binin üzerinde insan yaralanmış, 552 ev yakılarak tahrip edilmiş, 289 işyeri ise yağmalanmıştır.³⁹ Filmde Maraş Alevi katliamının anlatıldığı tek ve uzun sahne, Mehmet'in, babasının gönderdiği kasetleri ararken evdeki bir valizin içinde Maraş katliamı ile ilgili haberlerin yer aldığı dönemin gazetelerini bulmasıyla başlar. Gazeteler, yakın çekimle çerçeve içerisine alınarak gazetede ki ayrıntıların -gazete haberinde kullanılan fotoğrafta içlerinde bebeklerin de yer aldığı katledilmiş insanlar bulunmaktadır- izleyici tarafından görölmesi ve haberin okunması da sağlanır (Bkz. Görsel 4.101).



Görsel 4.101. Filmde, Maraş katliamı ile ilgili haberlerin yer aldığı dönemin gazetelerinden biri de yakın planda çerçeveye alınır.

Sonrasında katliam sırasında yaşananların -Base'nin tanıklığıyla- anlatıldığı Mehmet ile Base arasında geçen Kürtçe diyalog şu şekildedir:

Mehmet: Bu gazeteleri neden saklıyorsun?

Base: Boş ver.

Mehmet: Neden saklıyorsun onları?

Base: Boş ver, geri koy. O zamanlar doğmadığın ve o günleri görmediğin için mutlu ol.

Mehmet: Bu gazeteleri neden saklıyorsun?

Base: O zamanlar baban geceleri çalışıyordu. Bütün gece ayaktaydım, uyumaya korkuyordum. Bir gün dışarı çıktım. Komşunun oğlu Ali hastanede işe girmişti, onu koşarak gelirken gördüm. “Anne kaçmalıyız. Alevilerin evlerine baskın yapıyorlar, Alevileri öldürüyorlar” diye bağıırıyordu. Bazı insanlar kaçtı, kaçamayanlar öldüröldü. Eve koştum ve babana; ““Müslöman Türkiye” diye bağıırıyorlar, Alevileri öldürüyorlar. Herkes gitti. Biz de kaçmalıyız” dedim. “Hayır” dedi, kapıyı

³⁹ <https://www.ihd.org.tr/maras-katliaminin-43-yildonumu-hakikat-ve-adalet-istiyoruz/> (Erişim tarihi: 19.05.2023).

kapattı. Silahını almak için aşağı indi. Silahı elinden aldım ve “yapma” dedim. “Bir yere gitmiyoruz” dedi. Sonra kapıyı çaldılar. Kapıyı açtım, 7-8 kişi vardı. Bizim için “onlar da Alevi, onları öldürmek Allah'a hizmettir” dediler. Dolapta bir Kuran vardı. Baban onu almaya gitti ve sonra “biz de insanız, biz de sizin gibi Müslümanız” dedi. Onlar da “eğer bizden biriysen, o zaman bu duaları oku” dediler. Baban o duaları biliyordu, okudu. Sonra da babana “eğer Müslümansan, Alevileri öldürmemize yardım et” dediler. Korkudan onlarla gitti. Birkaç saat sonra geri döndü. Askerler tarafından durduruldukları için kaçma fırsatı yakaladığını söyledi. Sonra köye gittik. Biz güvendedik ama yüzlerce kişi öldürüldü. Birçok kadın, erkek ve kız... Bileziklerini çalmak için kadınların ellerini kestiler. Tüm o insanları bıçaklarla ve satırlarla öldürdüler. Baban sana anlatmamamı söyledi. İyi ki anlatmamışım.

Base'nin anlatımından anlaşıldığı üzere katliamdan kaynaklanan travmanın etkisi hala devam ettiği için ve aynı travmayı çocuklarının yaşamasını istemediğinden o güne kadar yaşananları çocuklarına anlatmamıştır ve Mehmet ilk sorduğunda da katliam tanıklığını gizlemeye çalışır.

Babamın Sesi'nde de *Saklı Hayatlar*'da olduğu gibi temelde tanıklık stratejisi kullanılarak katliam mağduru Base üzerinden Aleviler ile özdeşleşmenin sağlanmaya çalışıldığı iddia edilebilir. Yine bu stratejinin yanı sıra Maraş katliamında öldürülen ve üst üste konan içlerinde bebeklerin de yer aldığı insanların gerçek fotoğrafının dönemin gazetesi aracılığıyla perdeye aktarılmasının dolaylı travmatize/şok etme stratejisinin de filmde kullanıldığının belirtisi olarak görülebilir. Bu filmde de şok etme stratejisinin seyirciyi filmden uzaklaştırmak yerine, katliam hakkında daha fazla bilgi edinmeye yönlendirebilecek şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz.

4.7.3. Madımak-Carina'nın Günlüğü (2015)

1993 yılında Pir Sultan Abdal Şenlikleri için Sivas'a giden -çoğu Alevi- yazar ve sanatçılardan oluşan grubun yerleştiği Madımak Oteli'nin İslamcılar tarafından yakılmasıyla yaşanan katliamı, üniversitedeki tez çalışması için Türkiye'ye gelen ve kendisi de katliamda hayatını kaybedenler arasında yer alan Hollandalı Carina Cuanna'nın günlüklerinden hareketle anlatan 90 dakikalık film, 9 haftada 98.044 izleyiciye ulaşmıştır.⁴⁰ Carina dışındaki ana karakterlerin büyük bölümünün Alevi olduğu filmde Aleviliğe ait birçok öğeye yer verilmiştir. Bunların başında cem töreninin ayrıntılı çekimlerle perdeye yansıtılması gelmektedir. Cem töreni ile birlikte semah ve deyişlerin

⁴⁰<https://boxofficeturkiye.com/film/madimak-carina-nin-gunlugu--2012762/box-office> (Erişim tarihi: 19.04.2023).

yanı sıra Cemevi'nin duvarlarında yer alan Alevi önderlerinin (Hz. Ali, On İki İmamlar, Hacı Bektaş Veli vs.) resimleri de filmde Aleviliği temsil eden semboller olarak yer alır (Bkz. Görsel 4.102, Görsel 4.103).



Görsel 4.102. Filmde ayrıntılı bir şekilde gösterilen cem töreninin gerçekleştirildiği Cemevi'nin duvarında Hacı Bektaş'ın resmi görünüyor.



Görsel 4.103. Cem töreninde semah dönenlerin arkasındaki duvarda On İki İmamların resimleri de yer alıyor.

Filmde Aleviliğin resmi inanç tarafından yok sayılmasına değinilen bir sahnede, Carina ile Yasemin arasında geçen diyalogla Aleviliğin Ortodoks İslam'dan farkı, kadınların inançtaki ve toplumdaki yeri bağlamında ortaya konur:

Carina: Ama ben çok şaşırdım, etkilendim. İbadet yapılırken kadın ve erkek ayrı yerlerde değil mi?

Yasemin: Hayır, hiçbir ayrım gözetmeden ibadete katılan kadın-erkek Alevilikte sadece insandır. Cinsiyet sorgulanmaz.

Carina: Avrupa'da genel algı bu şekilde değil ama. Müslümanların kadına ya da dine bakış açısı senin çizdiğin profilin tam tersi.

Yasemin: Ben de sana bundan bahsedecektim Carina. Benim bu anlattığım şeyler Türkiye’de sadece Aleviler için geçerli. Yani devletin kabul ettiği resmi inançta bu böyle değil. Bizim ritüellerimiz tamamen farklı.

Carina: Bu durumda devlet sizin inancınızı kabul etmemiş oluyor?

Yasemin: Evet

Carina: Peki, neden?

Filmde toplumsal travmaya neden olan katliamın temsili, başta Carina olmak üzere -yine katliamda yaşamlarını yitiren- Yasemin ve Asuman kardeşleri canlandıran karakterler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Filmin başlangıcında da “Carina Cuanna’nın günlüğünden ve Madımak Katliamı’ndan esinlenerek uyarlanmıştır” yazısına yer verilerek Carina’nın tanıklığı açıkça belirtilir.

Filmde katliamı organize edenlerin, devlet içerisinde yer alan Özel Harp Dairesi’ne bağlı kadrolardan oluştuğuna yönelik belirgin sahneler bulunmaktadır. Katliamın gerçekleşmesi için halkı kışkırtmakla görevlendirilmiş olan birimin başındaki “Reis” olarak çağırılan Mehmet’in, devletin üst düzey yetkilileriyle ilişkili hatta onlara talimat veren bir konumda yer aldığını görürüz. Filmde Mehmet’e; “Anahtarımız bu adam: Aziz Nesin. Mecbur kalmadıkça Alevi-Sünni kışkırtmasına girmeyeceğiz. Allaha, peygambere söven bu adamı baş konuk yapıyorlar diyeceğiz. Talimat böyle”, “Sürekli Aziz Nesin üzerinden söylemler üretin ki ortalık karıştığında kimse müdahale edemesin. Bu saatten sonra Alevilikle ilgili söylem üretmeyin” şeklindeki direktifler verdirilerek, katliamın Alevileri hedeflediğinin ancak bu durumun üstünün Aziz Nesin kullanılarak örtüldüğünün mesajı verilmektedir.

Camilerde, otele saldırılması için halkın kışkırtılması amacıyla yapılan propaganda sahnelerinde; “Güya Müslümanlar! Neymiş efendim, heykel diyeceklermiş. Heykelini diyecekleri adama bir bakın hem kimdir!”, “Gün Müslümanlık günüdür. Aziz Nesin ve beraberindeki münafıkları, kafirleri istemiyoruz”, “Ali’yi sevmek Alevilikse vallahi ben de Aleviyim kardeşlerim”, “Bu münafıklar şehrimizi terk edecekler. Gün küfrün hesabının sorulma günüdür.”, “Birazdan ezan okunacak, sesi bastırmak için davul çalıyor kafirler”, “Bir tarafta Allahu Ekber sesleri, ezanı Muhammedi, öbür yanda bu kafirlerin, bu ateistlerin propagandası...” şeklindeki söylemler geliştirilmektedir. Katliamın gerçekleştirilmesi için halkın galeyana getirilmesi maksadıyla saldırganların camileri gezerek kullandıkları argümanların, tarihsel olarak Alevilerin ötekileştirilmesi için kullanılan söylemlerle aynı olduğu görülmektedir. Dine saldırı, kafirlik, sözde

Müslümanlık bunların başında gelmektedir. “Ali’yi sevmek Alevilikse vallahi ben de Aleviyim kardeşlerim” söylemi ise egemen inanca sahip siyasilerin Alevilerin kimliklerini yok saymak için sık sık kullandıkları temel argümana gönderme yapmaktadır.

Filmde katliam aşamasını anlatan sahnelere geçildiğinde yakılan otelin görüntüleri hem canlandırma olarak (Bkz. Görsel 4.104) hem de gerçek görüntüleri ile (Bkz. Görsel 4.105) perdeye aktarılmıştır. Katliamın gerçek görüntülerinin, Asuman ile Yasemin’in amcası ve yengesi tarafından izlenen televizyonun ekranından verilmesi, o dönem devletin katliama seyirci kalarak televizyondan otelin yakılma görüntülerini topluma izlettirmesine gönderme olarak yorumlanabilir. Filmin sonunda ise jenerikle birlikte katliamda yaşamını yitirenlerin gerçek fotoğrafları da akar (Bkz. Görsel 4.106).



Görsel 4.104. *Sivas katliamı sırasında yakılan Madımak Otel'i'nin canlandırma görüntüsü.*



Görsel 4.105. *Sivas katliamı sırasında yakılan Madımak Otel'i'nin filmde gösterilen gerçek görüntüsü.*



Görsel 4.106. *Katliamda hayatını kaybedenlerin fotoğraflarının bulunduğu filmin sonundaki jenerik.*

Madımak-Carina'nın Günlüğü'nde de anlatılan katliama ve yarattığı travmaya karşı izleyicinin konumlandırılma stratejisi olarak temelde tanıklık kullanılmıştır. Filmde özellikle katliamda hayatlarını kaybeden Carina, Yasemin ve Asuman karakterleri ile seyircinin özdeşleşmesinin sağlanmaya çalışıldığını belirtebiliriz. Filmin sonunda katliamda hayatlarını kaybeden insanların her birinin gerçek fotoğraflarının kullanılmasının da katliam mağdurları ile seyircinin özdeşleşmesine hizmet ettiği iddia edilebilir. Filmin -son anlarına kadar katliama tanıklık etmiş ve sonucunda öldürülmüş olan- Carina'nın günlüklerinden uyarlandığının belirtilmesi, katliamda yanan Madımak Otel'i'nin gerçek görüntülerine yer verilmesi, filmdeki şok etme stratejisi teknikleri olarak değerlendirilebilir. Bu filmde de şok etme stratejisinin seyirciyi konudan uzaklaştırmayacak seviyede kullanıldığı öne sürülebilir.

4.7.4. Kaygı (2017)

Toplumsal travmanın kaynağı olarak Sivas katliamının temsil edildiği bir diğer film olan *Kaygı*'da, katliam açıkça gösterilmek yerine film süresince verilen ipuçları ile adım adım görünür kılınmaktadır. İzleyicinin Sivas katliamı hakkındaki bilgisiyle veya farkındalığıyla doğru orantılı bir şekilde filmde anlatılan asıl konunun -Sivas katliamının- daha erken farkına varılacağı katliama gönderme yapan kimi göstergeler bulunmaktadır. Babası ve annesini katliamda kaybeden Hasret'in geçmişi hatırlamasıyla birlikte katliama ait göstergeler film ilerledikçe daha belirgin hale gelmeye başlar.

Filmde katliam, Hasret karakteriyle görünür kılınmaktadır ve katliama dair ipuçları yine Hasret karakteri üzerinden verilmektedir. Bu ipuçlarının başında, katliam için Madımak Otel'i'nin yakılmasında kullanılan ateş ve ateşin katledilenler üzerindeki etkileri gelmektedir. Hasret'in film boyunca diğer karakterlerin aksine sürekli havanın

sıcaklığından ve buna bağlı olarak terlemesinden şikayetçi olması, elinde ve bacağına nasıl gerçekleştiğini bilmediğimiz yanık izlerinin bulunması -bir sahnede Hasret, arkadaşının “Hasret senin eline ne oldu öyle?” sorusuna, “Yandı ya önemli değil” şeklinde cevap verir-, evinin duvarlarında yanık izlerinin oluşması, sigarasını yakmak için çıktığı çakmaktan yüksek bir alevin çıkması (Bkz. Görsel 4.107) gibi sahneler, katliamda kullanılan ateşe gönderme olarak yorumlanacak göstergelerdir. Yine ateş merkezli bir sahnede Hasret ile arkadaşı Gülay arasında katliam sırasında otelin perdelerinin saldırganların yaktığı ateş sonrasında tutuşmasına işaret eden şöyle bir diyalog gerçekleşir:

Hasret: Kokuyu aldın mı?

Gülay: Ne kokusu?

Hasret: Yanık kokuyor ya!

Gülay: Ne yanığı ya?

Hasret: Perdeler kesin tutuşacak.

Gülay: Niye tutuşsun ki perdeler?

Hasret: Gülay duvarlar çok sıcak.



Görsel 4.107. *Hasret'in çakmağından çıkan yüksek alev katliamdaki yangına gönderme yapıyor.*

Sivas katliamındaki saldırılarda kullanılmak üzere öncesinde saldırganların otelin önüne taş yığıldıkları ve bu taşları saldırı esnasında kullandıkları, katliamın tanıkları tarafından ifade edilmiştir. Hasret parkta gezerken yerde üst üste yığılmış taşlar görür. Kameranın yakın çekimle de gösterdiği bu taş yığını, saldırıda kullanılmak üzere yığılan taşlara gönderme yapan bir imgedir (Görsel 4.108).



Görsel 4.108. *Sivas katliamı öncesi Madımak Oteli önüne yığılan taşlara gönderme yapan filmde bir kare.*

Yine filmde, Sivas katliamına katılan kitlenin camilerden örgütlenerek otel önünde toplanmalarına işaret eden cami ile ilişkili birçok görüntü kullanılmıştır. Bir televizyon kanalında çalışan Hasret'in kurgu yaptığı bilgisayarın monitöründe Sivas'ta bulunan tarihi camilerin fotoğraflarının bulunması (Bkz. Görsel 4.109) ve Hasret'in bir sokakta yürürken çerçeveye, Sivas katliamına katılan kitlenin çıkış noktalarından biri olan Paşa Camii'nin adıyla aynı olan bir caminin restorasyona girdiğini belirten bir pankartın alınması bu duruma verilecek belirgin örneklerdir (Bkz. Görsel 4.110).



Görsel. 4.109. *Hasret, kurgu yaparken monitöründe Sivas camileri yer almaktadır.*



Görsel 4.110. *Hasret, Sivas katliamında rol alan kitlenin toplandığı Paşa Camii ile aynı isimli caminin restorasyon pankartının önünden geçerken.*

Filmde katliama ilişkin öğelerden bir diğeri ise katliama kayıtsız kalan dönemin siyasilerine yapılan atıflardır. Katliam sırasında başbakanlık yapan Tansu Çiller’e o dönem “sarışın” deniyor olmasına benzer bir şekilde Hasret’in çalıştığı televizyon kanalındaki haber müdürü olan kadın karaktere de çalışanlar “sarışın” lakabını takmıştır. Çiller, Sivas katliamı sonrası “Çok şükür, otel dışındaki halkımız bir zarar görmemiştir” şeklinde skandal bir açıklama yapmıştır.⁴¹ Filmde ise Çiller’in bu yaklaşımına benzer bir şekilde haber müdürü de başka bir saldırı olayına yönelik yapılan habere “Cezayı Halk Verdi” biçiminde başlık atılması talimatını verir (Bkz. Görsel 4.111). Bir başka gönderme yapılan siyasi ise otelin önüne gittiğinde saldırganlar tarafından “Mücahit Temel” şeklinde tezahüratlarla karşılanan ve otelde bulunanlar için “Bir defa şöyle bir fatiha okuyalım. Şunların ruhuna el fatiha diyelim” şeklinde açıklamada bulunan dönemin Sivas Belediye Başkanı Temel Karamollaoğlu’dur.⁴² Hasret bir çay bahçesinde otururken arka masasındakiler, mahallelerinin adının değiştirilip “Karamolla” yapıldığını belirtirler. Temel Karamollaoğlu ailesi, soyadı kanunu ilk çıktığında “Karakaya” olan soyadlarını sonradan “Karamollaoğlu” olarak değiştirmiştir.⁴³ Mahallenin adının değiştirilmesi ile bu ayrıntıya gönderme yapıldığı düşünülebilir.

⁴¹<https://www.cnnturk.com/yasam/sivas-katliaminin-ardindan-kim-ne-dedi?page=5> (Erişim tarihi: 11.05.2023).

⁴²<https://www.cnnturk.com/yasam/sivas-katliaminin-ardindan-kim-ne-dedi?page=5> (Erişim tarihi: 11.05.2023).

⁴³<https://haymanagazetesi.org/haber/14974823/temel-karamollaoglunun-dedesesi-kimdir-saadet-partisi-genel-baskani-temel-karamollaoglunun-annesi-ve-basi-kimdir-temel-karamollaoglunun-annesi-ermeni-mi> (Erişim tarihi: 12.05.2023).



Görsel 4.111. *Hasret, büfeden su alırken bütün gazetelerde “Cezayı halk verdi” manşetlerinin atıldığını görürüz.*

Kaygı’da dönemin siyasetçilerinin -örneğin dönemin İçişleri Bakanı Mehmet Gazioğlu “Aziz Nesin’in halkın inançlarına karşı bilinen tahrikleriyle halk galeyana gelerek tepki göstermiştir” biçiminde demeç vermiştir⁴⁴- saldırganları değil de şenlikler için Sivas’a gidenleri suçlu gösterdiği, katliamın tahrikler sonucunda gerçekleşen halkın meşru eylemi olduğunu ima eden açıklamalarına gönderme yapan sahneler de vardır. Bu sahneler ise daha çok televizyonda güncel olaylara dair açıklamalar yapan fakat Sivas katliamına ilişkin konuşan siyasilerle benzer dili kullanan politikacıların demeçlerinden oluşmaktadır. Bu açıklamalardan birini Hasret iş yerindeyken ortamda açık duran televizyondan gelen arka ses olarak işitiriz: “Böyle kamu düzenini bozarak siyaset yapılmaz! Bu bölgeler hassas bölgelerdir.” Yine başka bir sahnede ise Hasret evdeki televizyonundan haberleri izlerken filmde ünlü bir siyasetçi olan Furkan Muzaffer’in gerçekleştirdiği basın açıklamasında duyarız: “Yani bu ölenler isteselerdi kurtulamayacaklar mıydı? Bu millet bunu yemez. Bazı kendini bilmezler de çıkmış bu ölümlerden fırsat bilip bir kaos ortamı yaratmaya çalışıyorlar. Bu millet kaos ortamı yaratmaya çalışanlara karşı tahrik olmuştur.” Furkan Muzaffer, filmde iktidarı temsil eden karakter olarak sık sık televizyon haberlerinde basın açıklaması gerçekleştirirken yer almaktadır. Yine televizyonda yayınlanan bir haberde Furkan Muzaffer, Sivas katliamının dönemin siyasetçilerince “meşruluğu”nun gerekçesi olarak sunulan Aziz Nesin’e işaret eden şu açıklamayı yapar: “Birkaç hususu aydınlatmak isterim. Hüseyin Uğur’u festivale Kültür Bakanlığı davet etmiştir. Bu ülke demokratik bir ülke. Fikir özgürlüğüne saygımız var. Lakin kendisini çok uzun zamandır takip ediyorum. Bu ülke

⁴⁴<https://www.cnnturk.com/yasam/sivas-katliaminin-ardindan-kim-ne-dedi?page=5> (Erişim tarihi: 11.05.2023).

dingonun ahırđ değildir. Herkes öyle aklına gelen her şeyi yazamaz. Siz insanları yalanla dolanla kandırmaya çalışırsanız, o kitabı basan da yazan da açık söylüyorum okuyan da sorumlu olacaktır, gereği her neyse yapılır. Fikir özgürlüğünün bu ülkenin manevi değerlerine küfretmek için kullanılmasına asla müsaade etmeyiz.”

Hasret’in arkadaşı Mehmet ile aralarında geçen aşağıdaki uzun diyalogda, Sivas katliamına dair yaşanan toplumsal amnezinin varlığına ve bu durumun nedeni olarak iktidarın yönlendirdiği medyanın konuyu sansürlemesine değinilir:

Hasret: Mehmet ben sürekli geçmişini düşünüyorum. Anne babama ne olduğunu anlamaya çalışıyorum. Ya zaten biliyorum yani de hatırlayamıyorum.

Mehmet: Nasıl yani?

Hasret: Araba kazasında ölmediler, başka bir şey oldu Mehmet.

Mehmet: Hasret ne oldu?

Hasret: Ya bir şey olmadı, bir şeyler hatırlıyor gibiyim.

Mehmet: Ne mesela?

Hasret: Tamam, boş ver, yok bir şey. Öyle geldiler bana. Yok bir şey de araba kazasında ölmediler yani. Gülsüm teyzem böyle not işte günlük falan bir şey bırakmış mıdır diye bir her yere baktım. Bir şey bırakmamış. Her gün öldükleri tarihi giriyorum internete. Sanki günden güne bir şey değişecek. Bizim kanalın arşivinde aradım, baya olay komple yok. Ya bu nasıl kanal diye bizim Yasemin’e söyledim, kız bir araştırma yaptı falan yok, hiçbir şey yok. Dedim herhâlde o sırada hiçbir şey olmadı yani. Ama sonra da şey dedim...

Mehmet: Ne dedin?

Hasret: Ya bizden saklıyorlarsa dedim.

Mehmet: Bizden derken, hepimizden?

Hasret: Evet, hepimizden.

Mehmet: Hasret, bu biraz paranoyakça değil mi sence?

Hasret: Paranoyakça mı? Ben bütün haber, arşiv ne varsa hepsine baktım. O günü girdim, ertesi günü, ertesi günü... Hepsini giriyorum, yok. İşte memleketin sanat sepet spor olayları falan var. İşte o gün kim doğdu kim öldü hepsi var, hepsi çıkıyor, yazıyor.

Mehmet: Siyasi bir şey yok mu hiç?

Hasret: Yok.

Mehmet: Hiç mi yok?

Hasret: Ya yok işte hiçbir şey yok. O zaman annemle babama ne oldu ya? Ne oldu yani? Sanki gerçekten sanki böyle gerçekten çok büyük bir olay oldu ve ben bunu zaten biliyorum. Evet, biliyorum zaten de ben bildiğim bir şeyi nasıl hatırlarım ki?

(...)

Mehmet: Tamam peki, öyle bir olay oldu diyelim, büyük, ağır bir olay, ciddi bir olay. Peki tamam hepimiz mi unuttuk yani? Hiçbirimiz mi hatırlamıyoruz? Ne aradığımı bilmiyorsun ki. Ne aradığımı bilmeden ne bulacaksın?

Hasret: Bulamıyorum ki zaten. Bulamıyorum ki. İnterneti de denetliyorlar zaten.

(...)

Mehmet: Hasret ne çayı? Rüyanı anlat.

Hasret: Böyle çok kalabalık, baya dünya kadar insan. Toplu halde bağırıyor herkes.

Filmin sonuna doğru, Hasret'in yaşadığı amnezinin yalnızca medyanın/iktidarın uyguladığı sansür sebebiyle olmadığını, annesiyle birlikte otele saldıran kitlenin arasında kaldığı için yaşadığı travma nedeniyle de hafıza kaybına uğradığını anlarız. Hemen o sahneden önce ise kendi evinin duvarında tahtalarla üstü örtülmüş Madımak Oteli'nin yanışını konu edinen resmi bulur (Bkz. Görsel 4.112).



Görsel 4.112. *Hasret, evinin bir duvarında gizlenmiş Madımak Oteli'nin yakılma resmini ortaya çıkardıktan sonra resme bakarken.*

Filmin en sonunda ise film boyunca ima edilenin Sivas katliamı olduğunu açıkça belirten şöyle bir bilgilendirme yazısı verilir:

“2 Temmuz 1993: Sivas Katliamı... Müzisyenler, ozanlar, yazarlar, öğrenciler Pir Sultan Abdal Şenlikleri için Sivas'taydı. On beş bin radikal İslamcı, katılımcıların konakladığı oteli yaktı. Otuz beş insan hayatını kaybetti. Dönemin hükümeti ve halk, olayları televizyonlarından izledi. Sanık avukatlarının birçoğu milletvekili seçildi. Sivas Katliamı Davası, zamanaşımı nedeniyle düştü.”

Kaygı'da da travma stratejisi olarak tanıklığın kullanıldığını, yanı sıra dolaylı travmatize/şok etme stratejisinin de devrede olduğunu söyleyebiliriz. Hasret karakteri üzerinden travma mağdurlarıyla özdeşleşmenin sağlanmaya çalışıldığı filmin, katliamın geçmişte kalan bir olay değil, günümüzü de etkileyen ve benzer bir katliam gerçekleştirilme potansiyelinin güncelde de devam ettiğini gösteren bir anlatıyla seyirciyi hem tanıklık hem de şok etme konumunda tuttuğu ileri sürülebilir. Katliam dönemindeki

iktidar mensuplarıyla gnceldekilerin ötekilere, muhaliflere karşı yaptıkları açıklamalardaki dilin aynı olduğunun gösterilmesinin, filmde izleyiciyi travmaya karşı konumlandıran en önemli anlatım biçimi olduğundan bahsedilebilir.



5. SONUÇ

Türkiye sinemasının ilk yıllarından günümüze kadarki seyri içerisinde Alevilerin nasıl temsil edildiklerine odaklanılan bu çalışmada, incelenen filmlerden elde edilen bulgulardan hareketle içeriksel, kronolojik ve ideolojik olmak üzere üç farklı çerçeveden sinemada Aleviliğe bakılabileceği söylenebilir.

İçeriksel açıdan Aleviliğin Türkiye sinemasında üç farklı şekilde yer edindiği gözlenmiştir. Bunlar;

- Aleviliği ele alan filmler
- Aleviliğe değinen filmler
- Alevilik motifli filmlerdir.

Alevi filmlerini öncelikle “imgesel Alevi sineması” ve “belgesel Alevi sineması” şeklinde ikiye ayıran Odabaş yazdığı makalede, imgesel Alevi sineması olarak tanımladığı kurmaca filmleri ise “doğrudan Aleviliği ele alan filmler” ve “Aleviliğe değinen filmler” olmak üzere yine ikiye ayırır (2004: 546). Çalışmada, Odabaş’ın tasnifindeki iki başlığın ayrıntılandırılması ve ek olarak “Alevilik motifli filmler” sınıflandırmasının da yapılması gerektiğine yönelik sonuca varılmıştır. Filmlerin sınıflandırılmasında; Aleviliğin filmlerde yer alma süresi, filmde anlatılan başka konu veya temaların varlığı ve onların filmdeki süreleri ile filmlerde Alevi isminin açıkça geçip geçmemesi belirleyici olmuştur. Alevilik dışında anlatılan konuların Aleviliği süre olarak geçmediği veya Aleviliğe diğer konuların her birinden daha fazla yer verildiği filmlerin “Aleviliği ele alan”, diğer konuların Alevilikten daha fazla yer aldığı ve dolayısıyla daha ön planda olduğu filmlerin ise “Aleviliğe değinen” filmler şeklinde tanımlanması uygun görülmüştür.

Bu minvalde, öncelikle Aleviliği ele alan filmler kategorisinin de kendi arasında ikiye ayrıldığını söyleyebiliriz. Aleviliğe ait öğeler anlatılırken filmde Alevi ismini kullanarak, anlatılanın Aleviliğe özgü değerler olduğunu açıkça belirten filmleri, “özne olarak Aleviliği ele alan filmler” başlığında değerlendirmenin, Aleviliğe ait öğeler anlatılırken filmde Alevi ismini kullanmayarak, anlatılanın Aleviliğe has değerler olduğunu belirtmeyen, ima eden veya anlatılanı başka bir kimliğe aitmiş gibi asimile ederek yer veren filmleri ise “örtük özne olarak Aleviliği ele alan filmler” kategorisine yerleştirmenin yerinde olacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda “özne olarak Aleviliği ele alan filmler” başlığında; *Nur Baba, O da Beni Seviyor, Bir Ses Böler Geceyi, Saklı*

Hayatlar, Madımak Carina'nın Günlüğü'nün yer aldığını belirtebiliriz. “Örtük özne olarak Aleviliği ele alan filmler” sınıfında ise; *Hacı Bektaş-ı Veli, Pir Sultan Abdal, Gönüllerin Fatihi Yunus Emre, İçimizden Biri Yunus, Yunus Emre-Aşkın Sesi* bulunmaktadır.

Alevilere değinen filmlere baktığımızda da yine “özne olarak Aleviliğe değinen filmler” ile “örtük özne olarak Aleviliğe değinen filmler” şeklinde ikiye ayrıldığını aynı gerekçelerle belirtebiliriz. “Özne olarak Aleviliğe değinen filmler”; *Başka Sementin Çocukları, Bahoz, İtirazım Var, Çok Uzak Fazla Yakın, Locman, Babamın Sesi, Zer*’dir. “Örtük özne olarak Aleviliğe değinen filmler” ise; *Karanlık Dünya, Kızılırmak-Karakoyun, Ali'ye Gönül Verdik, Hasan Boğuldu, Filler ve Çimen, Gönümdeki Köşk Olmasa, Eve Giden Yol 1914, 7 Avlu, Kaygı, Halef* tir.

Son olarak “Alevilik motifli filmler” kategorisine eğildiğimizde, Aleviliğe ismen yer vermediği gibi sadece onun inançsal müziğinden veya sembollerinden bambaşka bir konunun anlatılması için faydalanan filmleri bu başlıkta değerlendirebiliriz. Bu doğrultudaki filmler; *Müslüm ve Deliler-Fatih'in Fermanı* olarak gösterilebilir.

Kronolojik açıdan Aleviliğin temsiline baktığımızda, *Nur Baba* filminin çekilerek ilk temsilin gerçekleştirildiği yıl olan 1922 ile 1952 yılındaki *Karanlık Dünya* filmine kadar süren otuz yıllık zaman diliminde Aleviliği motifsel olarak bile sinema perdesinde görmek mümkün olmamıştır. Yine 1952 ile 1967 yılları arasında on beş yıl, 1973 ile 1989 yılları arasında on altı yıl, 1990 ile 2000 yılları arasında on yıl olmak üzere toplamda yetmiş yılı aşkın bir süre zarfında yine Aleviliğin hiçbir şekilde perdeye yansıtılmadığını görürüz. 1922 yılından 2001 yılına kadar geçen yetmiş dokuz yıllık süreçte ise çekilmiş olan 11 filmin hiçbirinde Aleviliğin adının geçirilmediği, öznesi eksik anlatılar şeklinde sinemada yer edindiği ortaya çıkarılmıştır. Yani Alevilik, *Nur Baba* filmi dışında -ki *Nur Baba*’da da Alevilerin olumsuz, ötekileştirilmelerine hizmet edecek şekilde temsil edildiği unutulmamalıdır- kendi adıyla Türkiye sinemasında seksen yıl boyunca var olamamıştır.

Ötekileştirmeden Alevi adına Türkiye sinemasında ilk kez yer veren film, 2001 yılında gösterime giren *O da Beni Seviyor* olmuştur. 2001 yılından 2020 yılına kadar çekilmiş olan içinde Aleviliğe dair öğeler barındıran 18 filmin 8 tanesinde de yine Alevi ismi kendisine yer bulamamıştır. Yüz yılı aşan Türkiye sinema tarihinde Alevilik öğelerini barındıran 31 filmin yalnızca 12 tanesinde (*Nur Baba, O da Beni Seviyor, Başka Sementin Çocukları, Bahoz, Saklı Hayatlar, Bir Ses Böler Geceyi, Madımak-Carina'nın*

Günlüğü, İtirazım Var, Babamın Sesi, Çok Uzak Fazla Yakın, Locman, Zer) Aleviliğin kendi adıyla temsil edildiğini söyleyebiliriz.

Bu noktadan itibaren ideolojik açıdan Aleviliğin temsiline bakmak faydalı olacaktır. Aleviliğin oldukça uzun bir zaman diliminde -110 yıllık sinema serüveninin 70 yılı aşkın dönemi boyunca- Türk sineması tarafından tamamen yok sayılarak görmezden gelinmesi ideolojik olarak da üzerinde durulması gereken önemli bir veridir. Gerbner, kurgusal dünyadaki temsilin, toplumsal varoluş; yokluğun ise sembolik imha anlamına geldiğini belirtir (1972: 44). Sinemada Alevilerin toplumsal yok oluşlarıyla aynı anlama gelecek bir sembolik imhayla karşı karşıya oldukları ileri sürülebilir. Aleviliğin sinemada görünmez kılınmasının, onların gerçek anlamdaki toplumsal varlığının da kabul edilmemesine neden olacağından bahsedilebilir. Butler, belirli epistemolojik çerçeveler dahilinde kavranabilir veya görünebilir olmayan hayatların zaten hiçbir zaman tam anlamıyla yaşanmış sayılamayacağını ve bu görünüş alanını veya çerçevesini kendi ideolojisine göre sınırlandırmanın iktidar olduğunu öne sürer (2020: 9, 77). Epistemolojik bir çerçeve olarak da değerlendirilebilecek sinema perdesinde hangi hayatların görünüş alanına girip girmeyeceğini de yine iktidar sahibi egemen kimlik belirlediği için Aleviliğin bu epistemolojik çerçevede kavranabilir/görünebilir halde yer alabilmesi uzun süre engellenmiştir. Aleviliğin egemen ideoloji tarafından sinemada görünmez hale getirilmesiyle kamusal alandaki gerçekliğinin de inkâr edilmesine kapı aralandığını söyleyebiliriz. Bernasconi, “hâkim grubun azınlığı yok saymayı ve ona mensup olanların güneş altındaki yerlerini inkâr etmeyi başardığı oranda onları görünmez hale getirdiğini belirttikten sonra “Siyahları görmeyi reddetmeleri, Beyazların neyin görülebileceğini bildiklerinin ve Siyahları görmemeyi seçerek onları denetlemeye çalıştıkları gerçeğinin” kanıtı olduğunu ifade ettikten sonra Beyazların Siyahları görmeyerek gördüklerini ekler (2020: 167, 169). Aleviliğin “görülmeyerek görüldüğü” yetmiş yılı aşkın bir sinema geçmişinden ve benzer ideolojik tutumların günümüz sinemasında da devam ettirildiğinden bahsedebiliriz.

Uzun yıllar boyunca egemen kimlik tarafından baskılanması nedeniyle birçok olanaktan mahrum kalmış olan ötekileştirilmiş halkların, zaman içerisinde egemen kimlikle arasında ciddi niteliksel farklar oluşmaktadır. Ekonomik gelir dağılımından, eğitim sistemindeki eşitsizliklere kadar birçok açıdan ikinci sınıf muamelesi gören ötekinin bu durumunun sinemadaki temsillerine de yansıdığından söz edilebilir. Bu yansımayı “ötekinin sinemadaki üç hali” şeklinde tanımlamanın yanlış bir belirleme

olmayacağını dile getirebiliriz. İlk hal, ötekinin görmezden gelinerek temsil edilmemesidir. İkinci hal, şeytani bir görünüm kazandırılarak, yasadışılaştırılarak, aşağılanarak resmedildiği olumsuz stereotip şeklindeki temsildir. Üçüncü hal ise baskın kimliğin kopyası olarak, asimile edilmiş biçimde temsil edilmesi olarak belirlenebilir. Türkiye sinemasında Aleviliğin her üç halde de (yok sayılarak, olumsuz stereotipleştirilerek ve asimile edilerek) varlık göster(eme)diğini söyleyebiliriz.

Üç halden ilki olan tamamen yok sayarak temsil etmeme durumuna yukarıda değinilmişti. Şeytani bir görünüm kazandırılarak, yasadışılaştırılarak, aşağılanarak resmedildiği olumsuz stereotip şeklindeki temsili olan ikinci hale baktığımızda, Alevileri açıkça bu şekilde temsil eden iki belirgin film olduğundan bahsedilebilir. Türkiye sinemasındaki hem bir öteki kimliğin hem de Alevilerin ilk temsil edildiği film olan *Nur Baba* ile *Filler ve Çimen* bu kategoride değerlendirilebilecek filmlerdir. İlki, egemen kimliğin oluşturduğu Alevilerin cinselliğine ilişkin önyargıları yeniden üreterek, ikincisi ise Alevilerin devleti yıkmak/bölmek isteyen eli silahlı, komplocu komünistler şeklinde dolaştırılan ötekileştirme söylemini tekrarlayarak Aleviliğin olumsuz bir şekilde temsiline hizmet etmektedir.

Üç halden sonuncusu olarak belirlenen Aleviliğin asimile edilerek temsilinde öncelikle Türk milliyetçi ideolojisinin ve filmlerin çoğunda onunla birlikte hareket eden egemen İslamcı düşüncenin başta *öyküleme*, *standardizasyon* ve *bütünün simgeleştirilmesi* stratejileri olmak üzere farklı ideolojik kipleri devreye sokarak Aleviliği kendi kimlikleri altında eritme yöntemini ön plana çıkarttıkları görülmektedir. *Karanlık Dünya*, *Hacı Bektaş-ı Veli*, *Allah'ın Arslanı Hz. Ali*, *Gönüllerin Fatihi Yunus Emre*, *İçimizden Biri Yunus*, *Ali'ye Gönül Verdik*, *Eve Giden Yol 1914*, *Yunus Emre-Aşkın Sesi* filmleri bu asimilasyoncu temsil yönteminin uygulandığı filmler olarak gösterilebilir. Asimilasyon çabası doğrultusunda -olmamasına rağmen- Alevilikte de varmış gibi gösterilen Ortodoks İslam'ın inançsal sembolleri olarak filmlerde yer alan öğeler ve bulunduğu filmler aşağıdaki gibidir:

- Namaz (*Hacı Bektaş-ı Veli*, *Allah'ın Arslanı Hz. Ali*, *Gönüllerin Fatihi Yunus Emre*, *Ali'ye Gönül Verdik*, *Yunus Emre-Aşkın Sesi*, *Deliler-Fatih'in Fermanı*)
- Ezan (*Gönüllerin Fatihi Yunus Emre*, *Ali'ye Gönül Verdik*)
- Kâbe/Hac (*Hacı Bektaş-ı Veli*, *Gönüllerin Fatihi Yunus Emre*)
- Cami (*Hacı Bektaş-ı Veli*, *Gönüllerin Fatihi Yunus Emre*, *Yunus Emre-Aşkın Sesi*)

- Kuran (*Hacı Bektaş-ı Veli, Gönüllerin Fatihi Yunus Emre, Yunus Emre-Aşkın Sesi*)
- Kelime-i Şehadet (*Hacı Bektaş-ı Veli, Allah'ın Arslanı Hz. Ali, Ali'ye Gönül Verdik*)
- Salavat müziği (*Hacı Bektaş-ı Veli, Gönüllerin Fatihi Yunus Emre, Ali'ye Gönül Verdik, Yunus Emre-Aşkın Sesi*)

Bu tezde incelenen filmlerde, ötekinin sinemadaki görünürlüğü açısından “üç hal” dışında bir başka temsil stratejisinin daha devreye sokulduğu iddiasında bulunmaktadır. Yukarıda bahsedilen ötekinin üç halinden asimile edilerek filme alınması yöntemine yakın ancak filmdeki işleyişi açısından farklılık arz eden bir temsil stratejisinin bulunduğu bahsedilebilir. Bu stratejinin Aleviliğin kendi özgün kültürel ve inançsal geçmişiyle de alakalı olduğu ifade edilebilir. Fetheden ve fethedilen halklar arasında kölelik formunda veya kast sistemi çerçevesinde gelişen bir ast-üst ilişkisi kurulduğunu belirten Park, Yahudilerin Avrupa’da hiçbir zaman aşağı bir kastın konumuna indirgenmediğini, niteliklerinden ötürü içerisinde yaşadığı daha baskın olan toplumla simbiyotik bir ilişki kurduklarını dile getirir (2019: 80). Yahudilerin niteliklerinden farklı olsa da Aleviliğin de Anadolu tarihindeki baskın inançtan ayrılan çeşitli kültürel/inançsal özelliklerinin Cumhuriyet sonrasında -daha çok da son altmış yıllık zaman diliminde- ön plana çıkarıldığı bir süreç yaşanmıştır. Bu tarihsel/kültürel Alevi mirası, egemen kimlikler (Türklük, Ortodoks İslam) tarafından kendi kimliklerini/ideolojilerini besleyen öğeler olarak kullanılmış ve bu anlamda bir simbiyotik ilişkilendirme geliştirilmiştir. Taraflardan biri (baskın kimlikler) ilişkiden fayda sağlayarak güçlenirken, diğer taraf (Aleviler) yok sayılarak zayıflatılmaktadır.

Bu ilişkilendirme biçiminin sinemaya da yansımaları söz konusudur. Bu anlamda sinemasal boyutta da Alevilikle, egemen kimlikler (Türklük, Ortodoks İslam) arasında bir simbiyotik ilişkinin kurulduğundan bahsedilebilir. Sinemada yaygın bir şekilde karşılaşılmayan bu ilişkinin, yani ötekileştirilen madun kimliğin değerlerinin üst kimliğe ait gösterilerek üst kimliği besleyecek şekilde kullanılmasının, Aleviliğin sinemadaki temsilindeki belirgin yöntemlerden biri olduğunu belirtebiliriz. Bu temsil stratejisinin, sinemada ötekinin asimile edilerek temsil edilmesiyle arasındaki temel farklardan biri, ast-üst ilişkisinin tersinden işletilmesidir. Asimilasyonda genellikle değerler egemen kimlikten öteki kimliğe aktarılırken, yani baskın kimliğin değerlerinin görünür kılınarak

ötekinin kendisine benzetildiği bir süreç işlerken, burada tersi bir durum söz konusudur. Eş deyişle, ötekinin değerlerinin görünür kılınarak baskın kimliğe aktarıldığı bir yöntem izlenmektedir. Bu sinemasal ilişkinin *sinetetik simbiyoz* şeklinde kavramsallaştırılmasının uygun olacağı düşünülmektedir.

Sinetetik simbiyoz, egemen kimliğin ötekileştirdiği azınlık kimliğe ait değer ve sembolleri, kendi ideolojisini/kimliğini besleyecek şekilde ve kendi kültürüne has değerler olarak sinemada temsil etmesi şeklinde tanımlanabilir. Bu temsil türünde egemen kimlik ötekinin kültüründen faydalanarak güçlenirken, faydalandığı kimliği görünmez kılarak, onu zayıflatır hatta Gerbner'in belirttiği gibi sembolik imhasına sebep olur. *Sinetetik simbiyoz*, ya egemen kimliğin ötekinin adının yerine kendi adını koymasıyla yani ortaya çıkan değiştirilmiş özne ile veya hiçbir kimliksel isim kullanılmaması nedeniyle filmde anlatılan ötekiye ait değerlerin izleyici tarafından egemen kimliğin değerleri şeklinde düşünülmesiyle varlık bulur. Sinemada yansıtılan öznesi belirsiz değerlerin, izleyicilerce egemen kimliğin hanesine yazıldığı genel bir işleyiş sürecinin varlığından söz edilebilir. Sinetetik simbiyozun, temelde bu işleyişten faydalanan bir temsil stratejisi olduğu öne sürülebilir.

Hacı Bektaş-ı Veli, Pir Sultan Abdal, Gönüllerin Fatihi Yunus Emre, İçimizden Biri Yunus, Yunus Emre-Aşkın Sesi, Karanlık Dünya, Ali 'ye Gönül Verdik, Eve Giden Yol 1914, Kızılırmak-Karakoyun, Deliler-Fatih'in Fermanı sinetetik simbiyozun varlık gösterdiği filmler olarak anılabilir. Türk milliyetçiliği ve İslamcı düşüncenin bu temsil türünü daha çok Hacı Bektaş Veli, Yunus Emre, Kaygusuz Abdal gibi tarihsel Alevi karakterleri üzerinden ve Alevi deyişleri aracılığıyla gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır.

Genellikle İslamcı anlatılar ve Türk milliyetçiliği kategorilerindeki filmlerin bu temsil biçimini kullandığı görülürken, Kürt milliyetçiliği kategorisinden *Zer* filminin de sinetetik simbiyozu -dil, inanç, masal gibi- kültürel öğeler aracılığıyla uyguladığı tespit edilmiştir. Ayrıca Kürt milliyetçiliği kategorisindeki *Bahoz* ve *Zer* filmlerinde de tıpkı Türk milliyetçiliğindeki filmlerde uygulandığı gibi *standardizasyon* ve *bütünün simgeleştirilmesi* stratejileri kullanılarak, -özellikle dil üzerinden- Aleviliğin Kürt kimliğinin altında görünmez kılınmaya çalışıldığı belirtilebilir. Bu bağlamda Aleviliğin sinemadaki asimilasyon yoluyla temsilinde Kürt milliyetçiliğinin de devrede olduğu gözlemlenmiştir.

Bu anlamda İslamcılık, Türkçülük ve Kürtçülüğün ideolojik mücadelesinin sinemada da yürütüldüğü ve Aleviliğin bu mücadelenin bir nesnesi olarak kullanıldığını

ileri sürebiliriz. İrat, Aleviliğin etnik kökenlere göre tanımlanmaya çalışılmasının modernist politikanın ürünü olduğunu ve Alevilerin ihtiyaçlarını karşılamaya hizmet edecek bir yönünün bulunmadığını belirtir (2009: 195). Sinemada da modern düşüncenin ürünü olarak hayata geçirilen milliyetçi asimilasyoncu temsillerin Alevilerin ihtiyaçlarını karşılamaya hizmet etmediği söylenebilir.

İncelenen filmlerde Alevilere uygulanan çeşitli ötekileştirme biçimlerinin anlatıya dahil edildiği görülmüştür. Öteki ile olan fiziki ve epistemik uzaklık dolayısıyla oluşan önyargıların temelsiz ve hayal ürünü olduğu yönünde olumlu mesajlar verilen bu filmlerin bazılarında ise Alevilerin ötekileştirilmesi sonucunda ortaya çıkan durumlar da görünür kılınmıştır. Yansıtılan ötekileştirme biçimleri ve yer aldığı filmler aşağıda verilmiştir:

- Melezleşme korkusu (*Hasan Boğuldu, O da Beni Seviyor, Başka Sementin Çocukları, Saklı Hayatlar, İtirazım Var, Çok Uzak Fazla Yakın*).
- Elinden yiyecek yememe (*Saklı Hayatlar, Çok Uzak Fazla Yakın, Locman*).
- Mum söndü (*Nur Baba, Saklı Hayatlar*).
- Katliamlar (*Pir Sultan Abdal, İçimizden Biri Yunus, Başka Sementin Çocukları, Saklı Hayatlar, Madımak-Carina'nın Günlüğü, Kaygı, Babamın Sesi, Zer*).

Ötekileştirmeleri sonucunda Alevilerde ortaya çıkan durumlar ve yer aldığı filmler ise şu şekildedir:

- Coğrafi marjinalite (*Kızılırmak-Karakoyun, Hasan Boğuldu, Pir Sultan Abdal*).
- Gettolaşma (*Başka Sementin Çocukları, Saklı Hayatlar*).

Filmlerde Aleviliğin çeşitli sembol ve öğelerle görünür kılındığından bahsedilebilir. Aşağıda, Aleviliği sembolize etmesi amacıyla kullanılan öğeler ve bulundukları filmler yer almaktadır:

- Bağlama (*Nur Baba, Karanlık Dünya, Kızılırmak-Karakoyun, Ali'ye Gönül Verdik, Pir Sultan Abdal, Gönümdeki Köşk Olmasa, O da Beni Seviyor, Eve Giden Yol 1914, Başka Sementin Çocukları, Bahoz, Saklı Hayatlar, Bir Ses Böler Geceyi, İtirazım Var, Madımak-Carina'nın Günlüğü, Zer, Kaygı, Locman*).
- Deyiş (*Karanlık Dünya, Kızılırmak-Karakoyun, Ali'ye Gönül Verdik, Pir Sultan Abdal, O da Beni Seviyor, Eve Giden Yol 1914, Başka Sementin Çocukları, Saklı Hayatlar, Bir Ses Böler Geceyi, İtirazım Var, Madımak-Carina'nın Günlüğü*).

- Hz. Ali resmi (*Filler ve Çimen, O da Beni Seviyor, Başka Sementin Çocukları, Bahoz, Saklı Hayatlar, Bir Ses Böler Geceyi, Madımak-Carina'nın Günlüğü*).
- Semah/Cem töreni (*Nur Baba, Kızılırmak-Karakoyun, Ali'ye Gönül Verdik, Gönüllerin Fatihi Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, İçimizden Biri-Yunus Emre, Hasan Boğuldu, O da Beni Seviyor, Eve Giden Yol 1914, Saklı Hayatlar, Bir Ses Böler Geceyi, Madımak-Carina'nın Günlüğü, Yunus Emre-Aşkın Sesi*).
- Pir/Dede (*Nur Baba, Kızılırmak-Karakoyun, Ali'ye Gönül Verdik, Gönüllerin Fatihi Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, İçimizden Biri-Yunus Emre, Hasan Boğuldu, O da Beni Seviyor, Eve Giden Yol 1914, Saklı Hayatlar, 7 Avlu, Bir Ses Böler Geceyi, Madımak-Carina'nın Günlüğü, Halef*).
- Tarihi kişilikler (*Hacı Bektaş-ı Veli, Gönüllerin Fatihi Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, İçimizden Biri-Yunus Emre, Yunus Emre-Aşkın Sesi*).
- Ziyaret (*Hasan Boğuldu, Babamın Sesi, Halef, Zer*).

Hall, küresel post-modernin yarattığı çeşitlilikler karmaşası ve milliyetçiliğin baskıları ile karşı karşıya kalan özgül kimliklerin yok olduğunu ve bu kimliklere sahip insanların kendi köklerini aramaya başladıklarını belirtir. Bu arayışı “etniklik” olarak tanımlayan Hall, ötekilerin ancak kendi saklı tarihlerini yeniden keşfederek temsil olanağı bulabileceklerini ileri sürer. Hall’e göre ötekilerin “hikâyeyi yukarıdan aşağıya yerine, tabandan yukarıya yeniden anlatmaları gerekiyor.” Yine Hall, “o güne kadar sözü edilmeyenlerin kendilerinin de anlatabilecekleri bir tarihleri olduğunu keşfettikleri, sahibin dilinden başka dilleri de olduğunu anladıkları an”ın oldukça önemli olduğunu vurgulamaktadır (1998b: 56, 57). Hall’den yola çıkarak, Alevilerin “etniklik” mücadelelerinin Türkiye sinemasında ne kadar ileriye taşınabildiği veya “sahibin dilinden” farklı şekilde gerçek hikayelerini ne kadar anlatabildikleri sorusu önemli bir yerde durmaktadır. Aleviliğin sinemada uzun yıllar boyunca temsil olanağı bulamamasında, Alevilerin kendi saklı tarihlerini keşfetme olanaklarından mahrum bırakılmalarının etkisinin olduğu söylenebilir. Alevileri kendi dillerinden anlatmaya başlayan filmlerin artmasının ise ancak bu mahrumiyetten kurtulmalarıyla mümkün olacağını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Achcar, G. (2012). *Barbarlıklar Çatışması*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Adorjan, I. (2004). “Mum Söndürme” İftirasının Kökeni ve Tarihsel Süreçte Gelişimiyle İlgili Bir Değerlendirme. İ. Engin ve H. Engin (Editörler), *Alevilik* içinde (s. 123-136). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Agamben, G. (2004). *Auschwitz 'den Artakalanlar*. Ankara: Bağımsız Kitaplar.
- Akbal-Süalp, Z. T. (2005), Sığınanlar, Kiracılar ve Gecenin İçinde Kaybolanların Ev Sahipleriyle Eşitlendiği Öyküler: Yedinci Kıta. *Toplumbilim*, (18), 48-57.
- Alexander, J. C. (2004). Toward a Theory of Cultural Trauma. J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser and P. Sztompka (Eds.), *Cultural Trauma and Collective Identity* içinde (s. 1-30). California: University of California Press.
- Alia, V. and Bull, S. (2005). *Media and Ethnic Minorities*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alkan, E. (1997). Aşık Veysel Şatıroğlu'nun Yaşam Öyküsü ve Şiiri. G. Öz (Ed.), *Aşık Veysel Antolojisi* içinde (s. 19-34). Ankara: Uyum Yayıncılık.
- Alkan, M. (2011). Hacı Bektaş-ı Veli Tekkesine Nakşibendi Bir Şeyhin Tayini: Merkezi Bir Dayatma ve Sosyal Tepki, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Araştırma Dergisi*, (57), 213-223.
- Alpkaya, F. (2005). Resmi İdeoloji-Egemen İdeoloji. F. Başkaya (Ed.), *Kavram Sözlüğü* içinde (s. 493-507). Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı.
- Alp, K. Ö. ve Mutlu, S. (2021). Şaman Sembollerinin İşlev ve Anlam Kodları, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(35), 1008-1028.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Anderson, B. (2020). *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arendt, H. (2012). *Kötülüğün Sıradanlığı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aringberg-Laanatza, M. (2010). Türkiye Alevileri-Suriye Alevileri: Benzerlikler ve Farklılıklar. T. Olsson, E. Özdalga, C. Raudvere (Editörler), *Alevi Kimliği* içinde (s. 212-233). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. İstanbul: Hil Yayın.
- Assmann, J. (2022). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ateş, K. (2011). *Yurttaşlığın Kıyısında Aleviler*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Auge, M. (2019). *Unutma Biçimleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Aydın, E. (2015). *Kimlik Mücadelesinde Alevilik*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ayhan, G. ve Çağlıyan, A. (2021). Tunceli İlinde Alevi İnanç Turizmi Rotaları, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31(2), 583-606.
- Bahadınli, Y. Z. (2018). *Anadolu Aleviliği-Batınlık*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Barker, J. and Wall, P. (2006). *AS Media Studies*. London: Routledge.
- Barth, F. (2001). Giriş. F. Barth (Ed.), *Etnik Gruplar ve Sınırları* içinde (s. 11-40). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Barthes, R. (2018). *Çağdaş Söylenler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2021). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2022). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Battal, S. (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Baudry, J.-L. (1997). Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, (2), 92-98.
- Bauman, Z. (2016). *Modernite ve Holokaust*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bauman Z. (2020a). *Modernlik ve Müphemlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2020b). *Postmodern Etik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman Z. ve May, T. (2021). *Sosyolojik Düşünmek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayart, J-F. (2020). *Kimlik Yanılsaması*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Becker, H. S. (2019). *Haricîler (Outsiders)*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Bender, C. (1993). *Kürt Uygarlığında Alevilik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Benhabib, S. (1999). Demokratik Moment ve Farklılık Sorunu. S. Benhabib (Ed.), *Demokrasi ve Farklılık* içinde (s. 11-33). İstanbul: Demokrasi Kitaplığı.
- Benshoff, H. M. and Griffin, S. (2009). *America on Film*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Berger, L. B. ve Luckmann, T. (2018). *Gerçekliğin Sosyal İnşası*. Ankara: Atıf Yayınları.
- Bernasconi, R. (2020). *İrk Kavramını Kim İcat Etti?*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (1998). Üçüncü Alan. J. Rutherford (Ed.), *Kimlik* içinde (s. 155-171). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bileydi-Koç, M. (2016). *Cumhuriyet Döneminde İnsan Hakları Bağlamında Aleviler*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Birdoğan, N. (2013). *Alevilik: Anadolu'nun Gizli Kültürü*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

- Blion, R. (2010). Kültürel Çeşitlilik İçin Ayrımcılığa Karşı Savaşmak: Medyanın Önündeki Güçlükler. A. Çavdar ve A. B. Yıldırım (Editörler), *Nefret Suçları ve Nefret Söylemi* içinde (s. 203-221). İstanbul: Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Bogle, D. (2003). *An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Continuum.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bora, T. (2005). Milliyetçilik. F. Başkaya (Ed.), *Kavram Sözlüğü* içinde (s. 383-390). Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı.
- Bozkurt, F. (2005). *Toplumsal Boyutlarıyla Alevilik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Brown, W. (2010). *Tarihten Çıkan Siyaset*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bulut, F. (2011). *Ali'siz Alevilik*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Burton, G. (2005). *Media and Society*. Berkshire: Open University Press.
- Butler, J. (2005). *Kırılgan Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. (2020). *Savaş Tertipleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Campbell, C. (2020). *Günah Keçisi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Cengiz, S. (1991). Alevilik, Kırmanc Aleviliği, Mezhepler ve Tarikatlar. *Desmala Sure*, (1), 19-20.
- Comolli, J.-L. (1974). Teknik ve İdeoloji. *Çağdaş Sinema*, (1), 9-29.
- Comolli, J.-L. ve Narboni, J. (2010). Sinema/İdeoloji/Eleştiri. S. Büker ve Y. G. Topçu (Editörler), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde (s. 97-108). İstanbul: Kırmızıkeci Yayınevi.
- Connerton, P. (2019). *Toplamlar Nasıl Anımsar?*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connolly, W. E. (2020). *Kimlik ve Farklılık*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Croteau, D. and Hoynes, W. (2019). *Media/Society*. London: Sage.
- Çalışlar, O. (2015). *Aleviler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Çam, Ş. (2008). *Medya Çalışmalarında İdeoloji*. Ankara: de ki Yayınevi.
- Çamuroğlu, R. (2016). *Tarih, Heterodoksi ve Babailer*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çem, M. (1999). *Dersim'de Alevilik*. İstanbul: Peri Yayınları.
- Çınar, E. (2006). *Aleviliğin Kayıp Bin Yılı*. İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
- Çınar, E. (2010). *Aleviliğin Kökleri*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

- Çulhaoğlu, M. (2012). Marksizm. G. Atılgan (Ed.), *Siyaset Bilimi* içinde (s. 297-313). İstanbul: Yordam Kitap.
- Dahlgren, P. (2000). *Television and the Public Sphere*. London: Sage.
- de Swaan, A. (2019). *Kitle Katliamları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2014). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dirks, D. and Mueller J. C. (2007). Racism and Popular Culture. H. Vera and J. R. Feagin (Eds.), *Handbook of the Sociology of Racial and Ethnic Relations* içinde (s. 115-129). New York: Springer.
- Douglas, M. (2001). *Purity and Danger*. London: Routledge.
- Düzdağ, E. (2012). *Ebussuud Efendi Fetvaları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Dyer, R. (1984). Stereotyping. R. Dyer (Ed.), *Gays and Film* içinde (s. 27-39). New York: Zoetrope.
- Dyer, R. (2002). *White*. London: Routledge.
- Dyer, R. (2004). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Routledge.
- Eagleton, T. (2015). *Eleştiri ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2016). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevitoglu, P. (2011). Aleviliği Tanımlamanın Dayanılmaz Siyasal Cazibesi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 66 (3), 137-156.
- Eğilmez, D. B. (2017). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Hoşgörü Söylemi (1545-1566)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdoğan, İ. ve Beşevli-Solmaz, P. (2005). *Sinema ve Müzik*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2007). *Pozitivist Metodoloji*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, İ ve Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erikson, E. H. (1994). *Identity Youth and Crisis*. New York: W. W. Norton Company.
- Erol, A. (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ertan, M. (2014). Türk Sağının Kızılbaş Algısı. İ. Ö. Kerestecioğlu ve G. G. Öztan (Editörler), *Türk Sağı: Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri* içinde (s. 203-241). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ertan, M. (2020). Aleviliğin Örtük Politikleşmesi: Aleviler ve Sosyalist Sol (1960-1980). A. Yalçınkaya ve H. Karaçalı (Editörler), *Aleviler ve Sosyalistler, Sosyalistler ve Aleviler* içinde (s. 72-85). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ertuğrul, M. (2007). *Benden Sonra Tufan Olmasın*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fanon, F. (2020). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. London: Routledge.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gadamer, H.-G. (2009). *Hakikat ve Yöntem-II. Cilt*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Garfinkel, H. (2019). Başarılı Bir İtibarsızlaştırma Töreninin Koşulları. L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı* içinde (s. 107-117). Ankara: Heretik Yayınları.
- Gariper, C. ve Bayraktar, Y. (2019). *Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Geray, H. (2017). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gerbner, G. (1972). Violence in Television Drama: Trends and Symbolic Functions. G. A. Comstock and E. Rubinstein (Eds.), *Television and Social Behavior Volume 1* içinde (s. 28-187). Washington: U.S. Government Printing Office.
- Gezgin, U. B. (2020). *Ötekilerin Tarihi*. İstanbul: Yar Yayınları.
- Girard, R. (2018). *Günah Keçisi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Güler, S. (2007). *Aleviliğin Siyasal Örgütlenmesi*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Güngör, Ö. (2017). Üst Kavramsallaştırma Olarak Alevilik: Akide ve İbadetler Açısından Alevilik-Nusayrilik İlişkisi. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(1), 45-69.
- Goffman, E. (2020). *Damga*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Gökbel, A. (2019). *Ansiklopedik Alevi Bektaşî Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Gölpınarlı, A. (1985). *Mevlana Celaleddin*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Guerin, F. and Hallas, R. (2007). Introduction. F. Guerin and R. Hallas (Eds.), *The Image and the Witness* içinde (s. 1-20). London: Wallflower.
- Gunter, B. (2002). The Quantitative Research Process. K. B. Jensen (Ed.), *A Handbook of Media and Communication Research* içinde (s. 209-234). London: Routledge.
- Hacı Bektaş Veli (2011). *Vilayetname*. İstanbul: Can Yayınları.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Halis, S. (2018). *Ulus: Sağ Marksizmle Polemik*. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Hall, S. (1998a). Kültürel Kimlik ve Diaspora. J. Rutherford (Ed.), *Kimlik* içinde (s. 173-192). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

- Hall, S. (1998b). Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik. A. D. King (Ed.), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi* içinde (s. 39-61). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (1998c). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler. A. D. King (Ed.), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi* içinde (s. 63-96). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (2002). İdeoloji ve İletişim Kuramı. S. İrvan (Ed.), *Medya Kültür Siyaset* içinde (s. 101-126). Ankara: Alp Yayınevi.
- Hall, S. (2005a). İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü. M. Küçük (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (s. 73-121). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (2005b). Kültür, Medya ve “İdeolojik Etki”. M. Küçük (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (s. 191-234). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (2017a). Giriş. S. Hall (Ed.), *Temsil* içinde (s. 7-20). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hall, S. (2017b). Temsil İş. S. Hall (Ed.), *Temsil* içinde (s. 21-98). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hall, S. (2017c). ‘Başkası’nın Gösterisi. S. Hall (Ed.), *Temsil* içinde (s. 291-379). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hartley, J. (2004). *Communication, Cultural and Media Studies*. London: Routledge.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. İstanbul: Es Yayınları.
- Herman, E. S. ve Chomsky, N. (2012). *Rızanın İmalatı*. İstanbul: Bgst Yayınları.
- Higson, A. (1989). The Concept of National Cinema. *Screen*, 30(4), 36-46.
- Hobsbawm, E. J. (2010). *Milletler ve Milliyetçilik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hughes, E. C. (2019). Etnik İlişkiler Üzerine Çalışmalar. L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı* içinde (s. 97-105). Ankara: Heretik Yayınları.
- Hughey, M. W. (2009). Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in “Magical Negro” Films. *Social Problems*, 56(3), 543-577.
- İrat, A. M. (2009). *Modernizmin Erittikleri*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Jaspers, K. (2015). *Suçluluk Sorunu*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kaplan, E. A. and Wang, B. (2008). Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. E. A. Kaplan and B. Wang (Eds.), *Trauma and Cinema* içinde (s. 1-22). Hong Kong: Hong Kong University Press.

- Karadoğan, A. ve Öztürk, S. R. (2022). *Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi-2*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karagöz, H. M. (2019). *Türkiye’de Alevilik: Toplumsal Çatışmalar ve Göç Modellerine Bakış*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Karakaya-Stump, A. (2015). *Vefailik, Bektaşilik, Kızılbaşlık*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2018). *Nur Baba*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaymak, V. (1996). *Aşık Veysel’li Yıllar*. Ankara: Ürün Matbaacılık.
- Kearney, R. (2018). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kehl-Bodrogi, K. (1996). Tarih Mitosu ve Kolektif Kimlik. *Birikim*, (88), 52-63.
- Kehl-Bodrogi, K. (2012). *Kızılbaşlar/Aleviler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kellner, D. (1995). *Media Culture*. London: Routledge.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kıvılcım Viyale (2009). Resmi Tarihler Kuşatmasında Dersim. *Kırmancıya Beleke*, (1), 14-50.
- Kızıldağ-Soileau, D. (2020). Aleviler ve Sol: Bir Karşılaşmanın İlk Anları. A. Yalçinkaya ve H. Karaçalı (Editörler), *Aleviler ve Sosyalistler, Sosyalistler ve Aleviler içinde* (s. 56-71). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kızılkaya, A. ve Aktay Y. (2014). *Hepimiz Ötekiyiz*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.
- Kolker, R. P. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema. B. Bakır (Ed.), *Sinema İdeoloji Politika içinde* (s. 97-144). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Kolker, R. P. (2016). *Film, Form and Culture*. London: Routledge.
- Koluçak, İ. (2021). *2000 Sonrası Türk Sineması’nda Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kontny, O. (2002). Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine. *Doğu Batı*, (20), 117-131.
- Korkmaz, E. (2005). *Alevilik ve Bektaşilik Terimler Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Köksal, S. (2006). *Ortakçı Toplumdan Bugüne Kızılbaşlık*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kümbetoğlu, B. (2020). *Niteliksel Araştırmalarda Analiz*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Larrai, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lebel, J.-P. (1974). Sinema ve İdeoloji. *Çağdaş Sinema*, (1), 30-36.

- Lenin, V. İ. (2016). *Ne Yapmalı?*. Ankara: Sol Yayınları.
- Levi-Strauss, C. (2020). *Irk, Tarih ve Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lidchi, H. (2017). Başka Kültürleri Sergilemenin Poetikası ve Politikası. S. Hall (Ed.), *Temsil içinde* (s. 187-289). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Lieberman, B. (2016). *Korkunç Kader*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Lunaçarski, A. (1998). *Sosyalizm ve Edebiyat*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Macherey, P. (2019). *Edebi Üretim Teorisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1990). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. (1976). *Louis Bonaparte’ın 18 Brumaire’i*. Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. & Engels, F. (2008). *Alman İdeolojisi*. Ankara: Sol Yayınları.
- Massicard, E. (2007). *Alevi Hareketinin Siyasallaşması*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mercer, K. (1994). *Welcome to the Jungle*. London: Routledge.
- Millas, H. (2005). “Öteki” ve Kimlik. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Miller, W. (2016). *Senaryo Yazımı Sinema ve Televizyon İçin*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morley, D. ve Robins, K. (2011). *Kimlik Mekanları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Morrison, T. (2019). *Ötekilerin Kökeni*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Moscovici, S. (1996). Yabancı Parmağı-Komplo Zihniyeti. *Birikim*, (90), 45-59.
- Moses, R. (2010). Düşman Algısı: Psikolojik Bir Analiz. *Tarih Okulu*, (7), 99-108.
- Mouffe, C. (2015). *Demokratik Paradoks*. Ankara: Epos Yayınları.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Neuman, W. L. (2013). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri (I-II)*. Ankara: Yayınodası Yayınları.
- Nichanian, M. (2018). *Edebiyat ve Felaket*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nilsen, V. (2019). *Grafik Sanat Olarak Sinema*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Nişanyan, S. (2009). *Sözlerin Soyağacı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2010). *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Odabaş, B. (2004). Alevi Sineması. İ. Engin ve H. Engin (Editörler), *Alevilik içinde* (s. 545-567). İstanbul: Kitap Yayınevi.

- Okan, M. (2004). *Türkiye’de Alevilik*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Türk Sineması-I*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (2013). *Muhsin Ertuğrul’un Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onega, S. ve Landa, J. A. G. (2002). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Orgad, S. (2012). *Media Representation and the Global Imagination*. Cambridge: Polity.
- Oskay, Ü. (2014). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- O’sullivan, T., Dutton, B. and Rayner, P. (1998). *Studying the Media*. London: Bloomsbury.
- Öğüt, Ö. (2018). *Makbul Alevilik*. Ankara: Nika Yayınevi.
- Öktem, N. (2013). Anadolu Aleviliğinin Senkretik Yapısı. İ. Kurt ve S. A. Tüz (Editörler), *Tarihi ve Kültürel Boyutlarıyla Türkiye’de Aleviler Bektaşiler Nusayriler* içinde (s. 233-251). İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Öz, G. (1997). Aşık Veysel’i Hangi Koşullar Çıkarttı?. G. Öz (Ed.), *Aşık Veysel Antolojisi* içinde (s. 7-17). Ankara: Uyum Yayıncılık.
- Öz, B. (2014). *Alevilik ile İlgili Osmanlı Belgeleri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Özgüç, A. (2014). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Park, R. E. (2019). İnsan Göçü ve Marjinal İnsan. L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı* içinde (s. 69-82). Ankara: Heretik Yayınları.
- Parkan, M. (2015). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Parmar, P. (1998). Temsil Stratejileri. J. Rutherford (Ed.), *Kimlik* içinde (s. 119-129). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Poyraz, B. (2007). *Direnış ve Piyasa Arasında: Alevilik ve Alevi Müziği*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Prendergast, C. (2000). *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press.
- Pudovkin, V. (2014). *Film Çekme Sanatı ve Sinemada Oyunculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Renan, E. (2021). *Ulus Nedir?*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Rutherford, J. (1998). Yuva Denilen Yer: Kimlik ve Farklılığın Kültürel Politikaları. J. Rutherford (Ed.), *Kimlik* içinde (s. 7-29). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sabahattin Ali (2011). *Yeni Dünya*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Said, E. W. (2010). *Şarkiyatçılık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Salman, C. (2019). *Göç Kimlik Alevilik*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Saraç, N. (2013). *Alevilerin Siyasal Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sartre, J. P. (2005). *Yahudi Sorunu*. İstanbul: İleri Yayınları.
- Saxton, L. (2008). *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*. Londra: Wallflower.
- Say, Y. (2007). *Anadolu Alevilerinin Tarihi*. İstanbul: Su Yayınları.
- Schnapper, D. (2005). *Öteki ile İlişki*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Schudson, M. (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri. *Cogito*, (50), 179-199.
- Schütz, A. (2019). Yabancı: Bir Sosyal Psikoloji Makalesi. L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı* içinde (s. 35-52). Ankara: Heretik Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Seeger, L. (2015). *Senaryoda Unutulmaz Karakterler Yaratmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Semelin, J. (2011). *Arındırma ve Yok Etme*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Shelby, T. (2021). İdeoloji, Irkçılık ve Eleştirel Sosyal Teori. *Cogito*, (101), 37-76.
- Shoemaker, P. ve Reese, S. D. (2002). İdeolojinin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi. S. İrvan (Ed.), *Medya Kültür Siyaset* içinde (s. 127-178). Ankara: Alp Yayınevi.
- Sholle, D. J. (2005). Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye. M. Küçük (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (s. 255-293). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Simmel, G. (2019). Yabancı. L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı* içinde (s. 27-34). Ankara: Heretik Yayınları.
- Smith, A. D. (2020). Ulusların Etnik Kökeni'nden. J. K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi ve D. Levy (Editörler), *Kolektif Hafıza Kitabı* içinde (s. 205-212). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle Hatırlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Spivak, G. C. (2020). *Madun Konuşabilir mi?*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Strauss, A. L. (2003). *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Stonequist, E. V. (2019). Marjinal İnsan Meselesi. L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı* içinde (s. 83-96). Ankara: Heretik Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şahhüseyinoğlu, N. (2001). *Alevi Örgütlerinin Tarihsel Süreci*. Ankara: İtalik Yayınları.
- Şenel, A. (2013). Politikacılar ve Toplumbilimciler “Bilim” ile “İdeoloji” Arasında Ne Tür İlişkiler Kurmaktadırlar?. A. Şenel (Ed.), *Bilim ve Bilimsel Yöntem* içinde (s. 209-212). İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Şener, C. (2001). *Alevilik Olayı*. İstanbul: Yön Yayıncılık.
- Şener, C. (2010). *Alevilerin Etnik Kimliği*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Thompson, J. B. (2020). *İdeoloji ve Modern Kültür*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Toprak, B. (2012). *Türkiye’de Farklı Olmak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Toprak, Z. (2012). *Cumhuriyet ve Antropoloji*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Traverso, E. (2020). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Turan, İ. (2017). *Türkiye’nin Alevilik Politikaları*. İstanbul: İdil Yayıncılık.
- Türkdoğan, O. (2013). *Alevi-Bektaşî Kimliği*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Türkoğlu, N. (2003). *Kitle İletişimi ve Kültür*. İstanbul: Naos Yayınları.
- Uludağ, S. (2013). Müzakereler. İ. Kurt ve S. A. Tüz (Editörler), *Tarihi ve Kültürel Boyutlarıyla Türkiye’de Aleviler Bektaşiler Nusayriler* içinde (s. 157-187). İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Uyanık, Z. (2014). Son Dönem Türk Sinemasında Alevi Kimliğinin Görünümü. *Karadeniz*, (21), 42-60.
- Ümit, A. (2018). *Bir Ses Böler Geceyi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- van Bruinessen, M. (2008). *Kürtlük, Türklük, Alevilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- van Dijk, A. T. (2005). Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları. M. Küçük (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (s. 315-375). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- van Dijk, A. T. (2010). Söylem ve İktidar. A. Çavdar ve A. B. Yıldırım (Editörler), *Nefret Suçları ve Nefret Söylemi* içinde (s. 9-41). İstanbul: Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- van Dijk, A. T. (2020). Söylem ve İdeoloji: Çokalanlı Bir Yaklaşım. B. Çoban ve Z. Özarslan (Editörler), *Söylem ve İdeoloji* içinde (s. 15-100). İstanbul: Su Yayınevi.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Voloshinov, V. N. (2020). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Webb, J. (2009). *Understanding Representation*. London: Sage.
- Weeks, J. (1998). Farklılığın Değeri. J. Rutherford (Ed.), *Kimlik içinde* (s. 85-100). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Wheeler, D. (2009). Godard's List: Why Spielberg and Auschwitz Are Number One. *Media History*, 15 (2), 185-203.
- Williams, K. (2003). *Understanding Media Theory*. London: Arnold.
- Wimmer, R. D. and Dominick, J. R. (2014). *Mass Media Research*. Wadsworth: Cengage Learning.
- Wood, R. (2002). The American Nightmare: Horror in the 70s. M. Jancovich (Ed.), *Horror The Film Reader içinde* (s. 25-32). London: Routledge.
- Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Xemgin, E. (2012). *Mazda İnancı ve Alevilik*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Yalçinkaya, A. (2004). Mazlum ve Müntekim: Bir Hayalin İnşası. İ. Engin (Ed.), *Alevilik içinde* (s. 77-98). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Yaman, A. (2009). Alevilikte Toplumsal Kontrol Kurumu: "Düşkünlük". A. Y. Ocak (Ed.), *Geçmişten Günümüze Alevi-Bektaşî Kültürü içinde* (s. 203-210). Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yaman, A. (2010). Türk Siyasi Tarihinde Alevilik: Alevi Hareketinde Etnik ve Dinsel Farklılaşmalar Üzerine Genel Bir Değerlendirme. R. Ö. Dönmez, P. Enneli ve N. Altuntaş (Editörler), *Türkiye'de Kesişen-Çatışan Dinsel ve Etnik Kimlikler içinde* (s. 115-144). İstanbul: Say Yayınları.
- Yeğenoğlu, M. (2017). *Sömürgeci Fantaziler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, R. (2018). *Geleneksel Alevilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yörükoğlu, R. (2014). *Okunacak En Büyük Kitap İnsandır*. İstanbul: Alev Yayınları.
- Zelyut, R. (2002). *Öz Kaynaklarına Göre Alevilik*. İstanbul: Karacaahmet Sultan Derneği Yayınları.
- Zizek, S. (1996). Müstehcen Efendi. *Toplum ve Bilim*, (70), 63-77.

ÖZGEÇMİŞ

Şan Ararat HALİS
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Doktora

Eğitim

Y. Lisans	2014	Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Lisans	2010	Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü
Lise	2000	Elazığ Atatürk Lisesi

İş

2016-2022	Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Araştırma Görevlisi
2011-2016	Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Enstitüsü, Araştırma Görevlisi
2010-2011	Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Araştırma Görevlisi