

**Alevi Kimliği ve Türk Sinemasında Alevilerin Temsiliyeti**

**Ceren Selmanpakoğlu**

**2005**

## Alevi Kimliği ve Türk Sinemasında Alevilerin Temsiliyeti

1923 tarihleri sırasında ve sonrasında Türkiye'deki "milliyetçilik" adına gelişen politik koşullar ve kültür kavramının zaten içine girilemez doğası Alevilerin sosyal yaşamda ve dolayısıyla da Türk sinema tarihinde yetersiz temsil edildikleri bir durum doğurmuştur. 1970 lerde Alevilerle bağlantılı yapılan filmler ağırlıklı olarak İslam çerçevesinde ve Alevi düşüncesini temsil etmekten uzak olarak dini film kategorisinde yer alırken 2000 lerde yapılan filmler [*Gönlümdeki Köşk Olmasa* (Elisabeth Rygard, 2000), *O da Beni Seviyor* (Barış Pirhasan, 2001)] daha çok Alevi düşüncesinin 1970'lerdeki kırsal günlük hayatlarını işlemekte ve ayrıca Sünnilerle bir araya gelme bilinçaltı arzusunu ortaya çıkarmaktadırlar.

1923'de Türkiye Cumhuriyeti çok-dinli, çok-dilli, çok-etnik gruplu bir İmparatorluğun kalıntıları üstüne Anadolu'ya indirgenerek kuruldu. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk emperyal geçmişi bırakıp Türkiye'nin Batı'yı yakalamasını amaçladı. Bu toprakta yaşayan grupların – kültürlerin- birliğini 'Türk' konsepti altında sağlamak amaçlansa da yine de uygulamada bu anlayış Sünni kökenli ve Türkçe konuşması tercih edilen bir tavır sergiliyordu. 'Türk' nosyonu altında tek milli bir kimlik ısrarı farklı etnik, dini kökenli grupların tanınmasında engel taşıyordu.

1923 öncesi ve sonrasını içeren, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türk ulus-devlete dönüşüm dönemi, özellikle bu toplumun farklı etnik grupları içerdığı düşünöldüğünde travmatik olayları da beraberinde getirdi. Varolan kültürel farklılıklar yerine Kemalist devletin amacı kültürel homojenliği normalleştirmektir. Fakat bu normalizasyon, grupların –kültürlerin- kültür içinde gerçekleşen değişimin tehdit gibi algılanması nedeniyle dirençle karşılandı. Çünkü "bir kültüre sahip olmak demek kendimizi içinde alışkın hissetmemize izin veren, bizim kontrolümüzde önceden belirlenebilecek bir dünyaya sahip olmak demektir" (Robins and Aksoy 203). Alevilerin sahip olduğu bu dünya heterodoks tek-tanrılı din geleneklerinin bazı öğeleri ile Şamanizm, Maniheizm gibi panteistik<sup>1</sup> ve paganistik<sup>2</sup> inançların eklemlenmeleriyle oluşmuştur. Taştan

---

<sup>1</sup> Panteizm Tanrı'nın doğada ve kainattaki herşeyde olduğuna inanan dini bir anlayış.

güneşe herşey kutsaldır. Aleviler, Tanrı ve insanın birleştirilmesiyle Tanrı'nın dünyanın yüzeyine getirildiği bir dünyaya kendilerini uyarlamışlardır. Yaratılan ve yaratan arasındaki farkın olmadığı ve varoluşun nedeni olduğu için insanın yüce olduğu bir kültüre sahiptirler. Ham doğan insan, içindeki öz-benliğe yani *Kamil-insana* ulaşmalı, olgunlaşmalı ve dolayısıyla Hakk'a ulaşarak onunla bir olmalıdır, yani; *Hakk ile hak olmalıdır*. İçindeyken kendileri olabilecekleri bu kültür; bir gruba aidiyeti, birlikte varoluşu ve yalnızca birlikte olarak varolunabileceğini temsil eder.

Dönüşüm programı kimliksel toplum anlayışından sıyrılarak Türk milliyetçiliğinin temeli olan kültürel birliği inşa etme düşüncesini takip eder. Daha sonra bu milliyetçilik geleneğinin keşfi ile yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Bu durumda ideal ulus hem modern hem de aynı zamanda geleneksel olmalıdır. “Sentez’e olan ihtiyaç sürekli olarak açıkça ifade edilmiştir, ancak birleşme koşulları hiçbir zaman ulaşılır gibi görünmemektedir.” (Robins and Aksoy 208).

Devletin Sünni kökenli söylemleri ve uygulamaları nedeniyle, Aleviler laik söylem izleyen sol kanada doğru hareket etme eğilimi göstermeye başladılar ve bu nedenle Cumhuriyet Halk Partisi’ni desteklediler. Ancak karalanma ve bölücü davranışlara maruz kalma korkuları nedeniyle kamu alanlarında Sünni kimlik sergilemek durumunda kaldılar. Bu rol bir nesilden diğerine miras olarak devredildi. 1950'lere gelindiğinde köylerden kentlere ve Avrupa'ya göç toplumda önemli bir yer edinmişti ve Aleviler de bu göç hareketinin içindeydiler. 1960-70'lerde devletin işleyişine olan karşıtlık sağ-sol çatışmasına dönüştü ve neredeyse bir iç savaşa ulaştı. Aleviler ve Sünniler arasındaki tarihi uzlaşmazlık sağ-sol karşıtlıklarının da temelini oluşturdu. Aleviler ve Sünniler arasındaki en ciddi çatışmalar bu dönemde –1970lerde- meydana geldi ve '75'de Malatya, '78'de Kahramanmaraş ve '80'de Çorum olayları ile de organize resmi şiddet uygulamaları olarak doruğa yükseldi. “Radikal sağ ile içeri sızan yerel polisin Alevileri korumadaki çok küçük çabası Alevilerin devlete artan yabancılaşması ile sonuçlandı”

---

<sup>2</sup> Paganizm birden fazla tanrı inancını ve doğayı temel alan bir dini anlayış.

(Bruinessen)<sup>3</sup>. Daha sonra da 1993'de Sivas ve 1995'de İstanbul Gazi Osman Paşa ile bu olaylar devam etti.

Her grupta olduğu gibi Alevi kültürel grubunda da aidiyetin ve birlikteliğin devamı iki etmen ile sağlanır: bastırma ve grubun kendisinin idealleştirilmesiyle. Alevilere yönelik gerçekleşen travmatik olayların bastırılması birbirlerini koruma amaçlı onları sessizliğe yöneltti. Kendilerini savunmalı bir konuma yerleştirdiler. Bu koruma bir nesilden diğerine kadar sürdü. Bu aidiyet ve travmatik olayları birlikte tecrübe etmek bu kültürün idealleştirilmesini doğurdu ki dışarıdan kimse girip kirlilememeliydi. Ortaklaşılığın idealleştirilmesi ve aidiyet mekanizması 'İmgesel Düzlem'i'nin<sup>4</sup> sonuçlarıdır ki bu durum filmlerin analizinde daha detaylı belirtilecektir.

1923'den itibaren Türk sinema tarihindeki filmlere bakıldığında Alevilerin çok yetersiz temsil edildikleri gözlenir. Yukarıda bahsedilen koşullar düşünüldüğünde bu sonuç şaşırtıcı değildir. Alevilerin kimliklerini gizlemek durumunda kalmaları ve bu saklamayı doğuran koşullar nedeniyle filmlerde Alevi kültürünün temsiliyeti beklenemez. O zamandan itibaren kesin olmayan kayıtlarla Alevilerle ilgili filmler onbeş civarındadır. 1973'e kadar çekilen filmler dini ve mitik öykü kategorisine koyulabilirler. 1965'de Türkiye'de ulusal sinema formülleri kalkışa geçtiğinde batıcıl bir mantık izleyen *Yeni Sinema* adında yeni bir hareket başladı. Ayrıca yerel değerlerin işlenmesi gerekliliği ile ilgili kaygılar taşıyan *Ulusal Sinema* ve *Milli Sinema* gibi karşıt hareketler de oluştu. *Ulusal Sinema* Osmanlı döneminden kültürel unsurlarla birlikte popüler Anadolu kültürünün motif ve stillerini kullanmayı amaçladı. Bunlara ek olarak *Milli Sinema* dini olguların vurgulanmasıyla da ilgileniyordu. *Ulusal Sinema* kısa sürede sönerken *Milli Sinema* dini çemberine devam etti ve 1980'lerde *Beyaz Sinema*'nın doğuşuna vesile oldu. *Milli Sinema* döneminde Alevilerle ilgili yapılan filmler ağırlıklı olarak İslam'ın yayılmasının hedeflendiği dönemdeki İslam tarihi olgularına dayanmaktaydı. Bu kategoride *Hacı Bektaş Veli* (Fikret Uçak,

---

<sup>3</sup> "Kurds, Turks and the Alevi revival in Turkey." Martin van Bruinessen.

[http://www.let.ruu.nl/oriental\\_studies/mvbalevi.html](http://www.let.ruu.nl/oriental_studies/mvbalevi.html)

<sup>4</sup> Jacques Lacan 'Sembolik' ('Symbolic'), 'İmgesel' ('Imaginary') ve 'Gerçek' ('Real') Düzlemler olarak tanımladığı Psikanalitik kuramında insanın 'İmgesel' Düzlemde kurduklarının 'Sembolik' Düzleme taşınmazlığı tezini açıklar. ('Imaginary Order')

1967) ve *Ali ile Gül* (Asaf Tengiz, 1973) örnek verilebilir. Bu filmlerde hikayeler Alevi anlayışı yerine Alevi düşüncesini ve Hz. Ali'yi dini içeriği ile merkeze alıyorlar ve hayatla ilgili Alevi perspektifinin özünü temsil ve ifade etmekten çok uzaklar. Bu filmler her dini hikayede olduğu gibi gizemli, büyü ve doğüstü olaylara dayanan daha çok efsanevi tarzda. Filmlerdeki karakterler İslam'ın yayılması sırasında Tanrı'ya ve İslam'a bir anda inanmaya başlıyorlar ve Hz. Ali ve Hacı Bektaş Veli'nin doğüstü güçleri varmış gibi gösterilmekte. Çelişkili şekilde Alevi düşüncesinde büyü veya bu tip güçler yer bulmaz. Anlatılan bu olayların hikayeleri, olayın kendisinin altında yatan başka bir anlamı sembolize ederler. Doğüstü bir gücün aksine Hacı Bektaş Veli'nin güvercin bedeninde uçup gitmesinin başka yerlere barışı taşımasını sembolize etmesi gibi. *Hacı Bektaş Veli* filmi dini ve efsanevi türler içinde düşünülürken, *Ali ile Gül* bunlara ek olarak melodram dalında da ele alınabilir. Bu dönemde Yeşilçam melodramlarının en popüler filmler olduklarını da ekleyerek *Ali ile Gül*'de bu iki dal içiçe geçmiştir. Bu filmlerin iyi-kötü, zengin-fakir ilişkileri gibi karşıtlıkların çelişkili İmgesel Düzlemleri düşünüldüğünde melodramlar ile dini filmler arasındaki benzerlik gözlenebilir. İki türde de baskın güç 'kötü' bir pozisyona yerleştirilir ve bu kötülük 'iyi' tarafından alt edilmelidir. Melodramlarda iki sevgili kendilerini ayırmaya çalışan 'kötü'nün üstesinden gelmeliyken, dini filmlerde inananlar putperestleri yenmelidirler. Türkiye politikası ve dolayısıyla Türk sinemasının izlediği yol düşünüldüğünde, melodram ve dini film kategorileri arasındaki benzerliğin o dönemin günlük ve politik hayattaki çatışma ve bulantısının üstünü örtme noktasında da birleştiği gözlenebilir. Yalnızca birarada kalarak varolabildiklerini hisseden kurgulanmış kimlikler kendi olduklarının dışında bir rol oynamak durumundadırlar. Dolayısıyla, dini filmler; imgesel bir düzlemde varoluş açıklamalarıyla ve melodramlarda; yine imgesel olarak sabitlenmiş karşıtlıkları oluşturmalarıyla, yine imgesel olarak kurgulanan birleştirilmiş 'Türkler' kimliğini sağlamak için mükemmel taktiklerdir. Lacan'ın argümanındaki İmgesel Düzlem'inin Sembolik Düzlem'e taşınmazlığını düşündüğümüzde, çok kültürlü imparatorluğun kalıntıları ve Anadolu geleneklerini modernizm ile birleştirme hayali sembolik düzene asla geçirilemez. Aslında bu durum sinematik dilin tam da özünü oluşturmaktadır. Sinema zaman zaman sembolik düzende olamayacak hikayeleri anlatır.

Bu da sembolik düzene ait olmayan hikayeleri anlatan melodram ve dini filmlerin temelini oluşturur.

Yukarıda bahsedilen faktörlere ek olarak Türk sinemasına ve dolayısıyla Alevilerin sinemada temsiliyetlerine de sansürün önemli etkileri olmuştur. 1939'da başlayan düzenlemeler 1986'ya kadar sürmüş olup "milliyetçiliğin dilini" konuşmuştur. Bu dil "ulusal rejime ve ahlakına zarar veren politik, ekonomik veya sosyal ideolojilerin propagandasını yapan filmlerin yasaklanması" (Robins ve Aksoy 212) anlamına gelmektedir. Yani Alevilerin dini filmlerin dışında temsil edilmeleri ulusal kimliğe zarar verme potansiyeli taşıyor olabilirdi. Ayrıca çok önemli bir nokta da, bir topluluğun kendi kimliğini saklamak durumunda olduğu koşullar içerisinde, bu kimlik filmlerde nasıl temsil edilebilirdi?

1990'lara gelindiğinde iletişim teknolojisi ve medya çok önemli bir rol oynamaya başladı ve konuşabilme imkanı yaratan bu iletişim teknolojisiyle Aleviler sessizliklerini bozmayı başardı. İslam ve Kürt milliyetçiliğinin yükseldiği dönemde Diasporadaki kolla da birleşerek Aleviler yeni bir halk hareketini temsil etmeye başladılar.

Homi Bhabha'nın da belirttiği gibi asıl milli kimliği oluşturan tek kültürel homojenliğin aksine parçalara ayrılmış, melez kimliklerdir. Filmlerdeki parçalara ayrılmış kimlikler kendi bedenleri ile iletişim kurarlar. Bu bedenler kendi yaşayan veya imgesel yaşlı insanları ile konuşurlar. Onların belleği kendi tarihlerini hatırlatır. Alevi kültüründe sözlü gelenek önemli bir rol oynar. Bu gelenek nesiller arasında köprü oluşturur. Yaşlılar hikaye anlatma geleneği ile bu köprünün kurulmasını sağlarlar. Ancak Alevilerin sosyal bir hareketle çıkışları topluluğun kendi içinde, politik görüşlerinde, gelecek hedeflerinde ve Alevi kültürünün tanımında uyuşmazlıkları doğurdu ki en temel problemlerden biri de dini ve geleneksel değerleri nesillere aktarmakta çok önemli bir rol oynayan kırsal bölgelerdeki sözlü geleneğin yeni şehir hayatına nasıl uyarlanacağıydı.

1973'den 2000 yapımı olan *Gönlümdeki Köşk Olmasa* (Elisabeth Rygard) ve 2001'de *O da Beni Seviyor* (Barış Pirhasan) filmlerine kadar Alevilerle ilgili herhangi bir film yapılmadı. Bu filmlerde

Aleviler yaşam şekilleri, günlük hayatları ve ritüelleri gibi daha doğal yanlarıyla temsil ediliyorlar. Her iki filmde de gerçek veya imgesel bir 'yolculuk' yer alıyor. Ana anlatımdaki gerçek yolculukların yanı sıra *O da Beni Seviyor*'da bu yolculuk aynı zamanda bilinmeyen birşeye, yabancı bir anlayışa yani Aleviliğe girişi ve *Gönlümdeki Köşk Olmasa*'da eski olayları çözmeye yönelik bir yolculuğu temsil ediyor.

Her iki film de kırsal bölgelerde ve aynı yıllarda geçiyor. Filmlerde, halı, sedir, yastık ve eski geleneksel nesnelere dekore edilmiş eski kerpiç evler, tarla manzaraları gibi unsurlarıyla ve kostümlerle '70lerin kırsal hayatının atmosferi yaratılmış. Bu özellikler ana hikayenin inandırıcılığına katkıda bulunmakta. Daha öncede belirtildiği gibi 70'lerde göç ve modernizasyonla birlikte kırsal gelenekler şehir hayatına aktarılmaya yolundaydılar. 2000 ve 2001 yapımları olan bu filmler bu yılları işlemeyi tercih etmişlerdir. Bu nostaljik yolculuk zaman içinde sanal bir mesafe yaratmaktadır. Bu durum nostaljik *öteki* zamanlara duyulan arzudur. Daha fazla mesafe, daha fazla namevcudiyet anlamına geliyor. Bu filmlerde, hayal edilen zamana olan mesafe bu zamanın yokluğunu ve kaybını temsil eder. Bu durum "hala gelmekte olan bir anavatana duyulan arzudur" (Naficy 14). 1970'leri düşündüğümüzde, o yıllardan hemen sonra, kendi arzuları olmadan, takip ettikleri geleneklerin radikal değişimlere uğramak üzere ve kimliklerini gizlemenin ötesinde çok daha travmatik olaylar yaşamak üzere olduklarını gözlemleyebiliyoruz. Alevi ve Sünniler arasındaki bölünme daha derin politik bir alana girmek üzereydi ve tecrübe edilecek olan olaylar da birçok hayata mal olacaktı. Her ne kadar bu filmler bu olaylardan hemen önceki bir zamanda geçiyorsa da 2000'lerde çekildiler ve yönetmenler tarafından bu hikayelerin geçtiği zamandan hemen sonra neler olacağı biliniyordu. İleride olacak radikal bölünme ve ütopyik birleşme arzusu hikayelerin alt metninde okunabilir. Bölünme ve ortaya çıkardığı kloströfobi, iletişim yokluğunun olduğu çerçevesel boşluklar olan kapalı mekanlarla temsil edilmekte. Edward Said'e göre yokluk: "sonsuz kadar geride bırakılmış birşeyin kaybı" nı temsil eder. (Naficy 27). Birleşme arzusu ve ütopyası; dominant gücün oluşturduğu zaman ve bağların salıverildiği açık coğrafi arazilerin olduğu açık alanlarla temsil edilir. Her iki filmde de, bu açık bozkır alanlarda iletişimin kurulabildiği gözlenmektedir.

Dolayısıyla, loş ışıklı kapalı mekanlar geleceğin klostrofobik olaylarını temsil ederken, gelmekte olan hatta zaten kaybedilmiş olan birleşme arzusunu açık mekanlar temsil eder.

Filmlerde mekan; gerçekliğin, hayalin ve üst-gerçekliğin birbiriyle bağlanarak üçüncü bir mekanın yaratıldığı bir süreçtir. Bu mekanda, kültür ve kimlik, kendileri tarafından yazılan kendi tarihleri ve tecrübelerinin özneleri olarak yeniden yapılandırılırlar. Alevilerin kendi hikayelerini anlattıkları bu filmlerde yeniden kurulan bu kimlik yeni bir anlatım ortaya çıkararak bu kimliğin ifade edilemezliğini ele verir. Bilinçaltında, imgesel olarak kurulan bir kültürün ve kendilerine yansıtılan parçalanmış kimliğin etkilerinin İmgesel Düzlemini temsil ederler. Walter Benjamin'in söylediği gibi: "Dil... yalnızca kendisinin kendisine yabancılığın bulunduğu bir mekanda varolabilir, 'orjinal' metin tercümeyi imkansız hale getiren, her zaman çoktan imkansız bir tercümedir" (Chow, 187).

### ***O da Beni Seviyor - Gönlümdeki Köşk Olmasa***

Daha öncede bahsedildiği gibi 1970'lerde Avrupa'ya göç eden Aleviler '90'lara gelindiğinde iletişim kaynaklarıyla kendilerini ifade edebilme imkanı buldular. 2000'lere gelindiğindeyse hem Diasporadaki hem de Türkiye'deki Aleviler sinema ve müzik gibi iletişim araçlarıyla kendilerini ifade edebilecekleri sanatsal ürünler verme noktasına gelmeye başladılar. Bu film ürünlerinden ele alınacak iki örnek Barış Pirhasan'ın yazıp yönettiği *O da Beni Seviyor* ve Elisabeth Rygard'ın yönettiği ve Yüksel Işık ile birlikte yazdıkları *Gönlümdeki Köşk Olmasa*'dır. Pirhasan, *Adı Vasfiye* (1985), *Aaahhh Belinda* (1986), *Usta Beni Öldürsene* (1997) gibi filmlerin de yer aldığı onüç kadar senaryo yazmıştır ve aynı zamanda bu filmlerden dördünü de yönetmiştir. Barış Pirhasan Vedat Türkali'nin oğlu ve Deniz Türkali'nin de kardeşidir. Babasının asıl soyadı olan 'Pirhasan'ı devam ettirmeyi seçmiştir. Rygard ise belgesel çalışmalarından birinde Türk şairlerle tanışmasının ardından Türkçe öğrenmeye başlamış ve Danimarka'da yaşayan ve aynı zamanda saz sanatçısı olan Yüksel Işık'ın hayat hikayesinden de esinlenerek filmin çekimlerinden yedi yıl önce birlikte bu filmin senaryosu üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Türk kültürüne, şairlerine



ve halk ozanlarına olan yakınlığı bu filmin başlığı olan *Gönlümdeki Köşk Olmasa*'nın Aşık Veysel'in 'Güzelliğin On Para Etmez' türküsünden yansımalarına ön ayak olmuştur.

*O da Beni Seviyor*, kötü okul karnesi alan ve bu nedenle babasının arkadaşı Kemal'in köydeki evine gönderilen onüç yaşındaki Esmâ'nın hikayesidir. Bu köye yaptığı yolculuğunda babasının diğer arkadaşı Cafer'in oğlu Hüseyin ile tanışır. Babası, Kemal ve Alevi olan Cafer eski arkadaşlardır ve birarada kalabilmek için ortak bir toprak almışlardır. Cafer yakın zamanda öldüğünden toprakta Hüseyin'in sözü geçerlidir ve üniversiteye gitmek istediği için bu toprağı satmak ister. Esmâ köye geldiğinde teyzesi Saliha'nın da orada olduğunu ve kocasının da öldüğünü öğrenir. Saliha ve Esmâ'nın yakın bir ilişkileri vardır ve Saliha aslında kocasının ölmediğini Esmâ'ya söyler. Ankara'da yeni bir hayata başlayabilmek için o da toprağı satmak ister. Biri Alevi diğeri Sünni olan bu iki ailenin akrabaları gibi yakın ilişkileri vardır ve Esmâ bir süre kalmak üzere Hüseyin'lerin evine gider. Bu süre içinde yabancısı olduğu Alevilerin günlük hayatını tecrübe eder. Cem törenine katılır ve yaşlı hikaye anlatıcısının hikayelerini dinler. Bu arada Hüseyin'e ilgisi artar ve duygusal anlamda birşeyler hissetmeye başlar. En sonunda Saliha ve Hüseyin'in toprağı satma talepleri evlerin büyükanneleri tarafından kabul edilir ve iki aile piknik yapmaya gider. Geleneksel türküler söylenir ve oyunlar oynanır. Esmâ Hüseyin'in aslında Saliha ile ilgilendiğini farkettiği sırada Saliha'nın kocası çıkagelir. Resmi anlamda kadın olarak toprakta söz hakkı olamayacağını hatırlatır. Anadolu köylerinde ve Alevi kültüründe söz hakkı evin kadın büyüğünün olmasına karşın ironik şekilde kanunda erkeğin sözü geçerlidir. Bu durum karşısında Saliha o sırada kocasını bıçaklar ve kocası Saliha'nın akıl sağlığı ile ilgili negatif rapor alarak onu hastaneye götürür. Saliha evden ayrıldıktan sonra Esmâ'nın ailesi onu almaya gelir ve ileride de buluşmaların olacağı ip uçlarını vererek iki aile son bir kez daha bir araya gelirler.

*Gönlümdeki Köşk Olmasa* kendisi yedi yaşındayken, babasının göçmen olarak Danimarka'da yaşamaya başlamadan önceki olaylarla yüzleşmesini isteyen Osman'ın hikayesi. Uzun yıllar Danimarka'da yaşadıkdan sonra Osman'ın babası Ali abisinden kalan mirasla kendi köyüne geri

dönmek isterken Osman istememektedir. Böylece ikiside Osman yedi yaşındayken büyükbabası tarafından köydeki büyükbabasının evinden çıkarıldıkları ve bir çadırda yaşamaya başladıkları zamanı hatırlarlar. Gerçek bir ev inşa etmeye çalıştıkları bu dönemde ciddi ekonomik sorunlar yaşarlar. Büyükbaba bir imamdır ve yaptığı zalimlik nedeniyle Osman'ın onu görmesi yasaklanmıştır ancak Osman yine de gizlice onu görmeye devam etmektedir. Aynı zamanda kendisine hoşgörü yolunu göstermeye çalışan Aşık Emre ile de yakın ilişkiye girer. Saz çalmak istemektedir ancak ekonomik nedenlerle babası ona saz yapmayı sürekli ertelemektedir. Osman hem Alevi geleneğini temsil eden Aşık ile hem de Sünni inancı veya diğer bir deyimle dışarıyı temsil eden büyükbabası ile birlikte olmaktan hoşlanmaktadır. Farklı iki kutbu simgelemelerine rağmen her ikisinden de vazgeçmemektedir. Daha önce düşük yapmış olan annesi bu olayın etkisinden kurtulamamıştır. Ekonomik sıkıntıları nedeniyle Ali topraklarını borcuna karşılık ipotek ettirmiştir. Çıkan bir fırtına henüz bitmemiş olan evlerini yerlebir eder ve Osman'ın kız kardeşi bu kalıntılar içinde bir kaza geçirerek ölür. Torununun ölümü büyükbabayı yumuşatır ve sahip olduğu daha büyük toprağı satması için Ali'ye verir ancak Ali kabul etmez. Üst üste gelen bu sıkıntılar daha da derinleşir ve göçmen çalışanlar olarak Danimarka'ya gitmenin tek seçenek olduğu düşüncesinin yolunu açar. Ancak göçmen yasalarında çocukların ilk aşamada gitmesine izin verilmemesi nedeniyle Osman ailesiyle gidemez.

Günlük hayat; din, dil, politika, ekonomi gibi kültürel hafızayı oluşturan öğeleri kapsar ki filmlerde tercüme edildiklerinde sosyal gerçeklik dünyasının çelişkilerini anlamamızı sağlar. Her ne kadar geleneğin günlük hayatı bu çelişkilerin uzlaşılmasını gerektirse de özellikle modernizmle birlikte bu uzlaşmanın parçalanmış bir yapısı olduğu gözlenir. Dini yapı da bu günlük hayatın içindedir. Dolayısıyla, bu filmlerdeki günlük hayattan bahsederken, Tanrı, evren ve hayat ilişkilerinin anlayışının Alevilerin günlük alanlarının içine yerleşmiş olgular olduklarını da unutmamak gerekir. Bu alan, dışarıdaki dini-sosyal yapıdan Dede'lerle ve bazı durumlarda da Aşık'larla ayrılmıştır. Sözlü kültürel yapının özünü oluşturan Dede, topluluğun hafızasını ve birlikteliğini temsil eder. "Geleneğin kendisi bir aktarım olmadıkça birşey değildir. Gelenek tercüme yoluyla

olmadıkça, nasıl aktarılabilir, taşınabilir ki?" (Chow 183). Dede'ler ve Aşık'lardır geleneği tercüme edenlerdir.

Dhomnaill sözlü gelenekten bahsederken, konuşmanın ve duymanın hatırlamak olduğunu söyler. Yazıya bağımlılık hafızayı zayıflatır (Neyzi 158). Alevilerin kutsal kitaba bağlı olmayı reddetmelerinden söz ederken, altında bu kültürün özünü sözlü anlatımın oluşturduğunu dikkate alarak düşünmek gerekmektedir. Yaşlılar doğruyu, anlattıkları hikayeleriyle öğretirler ve hoşgörü anlayışı da bu hikayelerin temelini oluşturur.

*O da Beni Seviyor*'un ana anlatımı üç göstergeyle –üç fotoğrafla- oluşturulmuştur: Başlangıçta Esmâ'nın babası kendisiyle birlikte arkadaşları Kemal ve Cafer'le olan ilk fotoğrafı gösterir ve Esmâ'ya hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Esmâ Cafer için *kızılbaş*<sup>5</sup> terimini kullanır ki Alevileri aşağılamak için kullanılan bir ifadedir. Ama aile bu terimi kullandığı için Esmâ'yı ayıplar. Evden ayrılırken babasının ısrarı üzerine bir fotoğraf çeker. Bu fotoğraf filmin ana anlatımındaki ikinci fotoğraftır. Annesi ve kız kardeşinin de fotoğrafta olması gerekirken kadrajı sadece babası ve Kemal'in olacağı şekilde ayarlar ki kenarda boş bir alan kalmış olur. Eski fotoğraftaki üç arkadaşın ilk fotoğrafı ikinci fotoğrafta boşlukla birlikte iki arkadaşın fotoğrafı olur. Bu boşluk Alevi arkadaşın yeridir ve filmin sonunda yine Esmâ'nın çektiği bir fotoğrafla ki genel anlatımın üçüncü fotoğrafı olur, bu boşluğu Hüseyin yani Cafer'in oğlu doldurur. Bu üç bağlantı iki farklı metafora gönderme yapar: bir tarafta, Aleviler her ne kadar bu kültürün, milletin ve dinin bir parçası olsalar da dışarıda bırakılmışlardır ve filmin sonunda bir dilek olarak tekrar girişlerine izin verilmiştir. Bu durumun aksine film bu bölünme hiç olmamış duygusuyla yer alır çünkü dini ve geleneksel farklılıklarına hoşgörü ile yaklaşarak ortak, paylaşılan bir hayat sürmektedirler. Ancak bu kırsal hayatın dışarısında bu ikilik bölünmeye çalışılmaktadır. Fotoğrafların anlatım yapısı da bu dışarıdaki hayatın metaforudur. Diğer taraftan, bu yapı aynı zamanda Esmâ'nın yavaş yavaş *öteki* olana –Alevilere- girişini temsil eder. Bu giriş hem kendisine hem de aynı zamanda *öteki* olana giriştir. 'Aynı zamanda' dır çünkü aslında her iki toplulukta bir bütünün iki

---

<sup>5</sup> *Kızılbaş* 'tanrıya başkaldıran' anlamında, aşağılamak için Aleviler için kullanılan bir ifadedir.

yarısıdır. Bu da bize gösterirki kişi birine girdiğinde 'aynı zamanda' diğetine de girer. Ancak bu giriş tam olarak giriş pozisyonuna sokulamaz çünkü gerçek anlamda *öteki* olana giriş onu *öteki* olmaktan çıkarır. Bu durum daha çok şahit olmak veya anlamaya çalışmak anlamındadır. Görüleceği gibi her iki filmde de *öteki* olana giriş başarılmaz. Her ne kadar Esmâ Alevî kültürüne girse de ve Hüseyin'le bağlantı kurup onun durumunu anlamaya çalışsa da hala dışarıdan bakmaktadır. Hatta filmin başlığındaki 'O' kelimesi bile *öteki* olana –Hüseyin veya Alevilere- gönderme yapar. Esmâ ile Hüseyin, Hüseyin'in traktör kazasından sonra iyice yakınlaşırlar ve Esmâ Hüseyin'i öpüp kaçar. Kaçarken teyzesiyle karşılaşınca ona 'O da beni seviyor' der. Burada 'o' *öteki* olanı temsil eder. Esmâ'nın bu *öteki* olanın kendisini sevmesini istemesi onun da kendisini kabul etmesini istemesine bir göndermedir. Bu sahneden çıkarılacak sonuç; yalnızca Alevilerin Sünniler tarafından kabul görme arzusu duymuyor oluşlarıdır. Sünniler de Aleviler tarafından kabul görme arzusu taşımaktadır. Ayrıca Alevilerin kendi içlerinde bilinçaltında kendi kendilerini kabullenme arzusu da diğere bir noktadır. Çünkü *ötekiliğinin* farkında olarak bunu kabullenmek o kültürün kendi içinde yaşadığı zorlu başka türlü bir meydan okumadır.

*Gönlümdeki Köşk Olmasa'da* paralel olarak yine ana anlatımı üç işaret yapılandırır. Olaylar arasında Ay'ın üç evresi vardır. İlk evre olan yarım Ay anne Elif'in Ali'ye içinde yumru gibi kötü bir his olduğunu, sanki kötü birşey olacakmış gibi geldiğini söylediğinde karşımıza çıkar. Düşük yapmış olmasının etkisiyle öyle hissetmiş olabileceğini söyler. Daha sonra Osman ve kızkardeşi açık, sozsuz hisli bozkır manzarasında yürürken ölü bir at görürler. Aşık Osman'a büyüklerin nasıl dinlemeyi unuttuklarından bahseder. "Tanrı karaduttur, rüzgardadır. Işık verir, ışık alır. Fakat insanların kalbinde çok fazla acı var, dinlemeyi unutuyorlar" dediğinde yarım ayın neredeyse tamamlandığını görürüz ki bu ikinci evredir. Evlerini yerlebir eden fırtınadan hemen sonrada üçüncü evre olan dolunayı görürüz. Bu üçlü işaretle Osman'ın Aşık'ın anlayışına ve dolayısıyla da Alevî düşüncesine yaklaştığını söyleyebiliriz. Yani kişinin kendi benliğine. Aynı zamanda, kendi kültürlerinin çok daha derin anlamda bölüneceği ve parçalanacağı dışarıda yükselen travmatik olayların gerçekleşmek üzere olduğunu da temsil eder. *O da Beni Seviyor'da*

da olduğu gibi içerisi ve dışarısı gibi karşıtlıklar biri ve *öteki* anlamında varlığın kaçınılmaz yapılarıdır. Varlık her ikisinden de oluşmaktadır. Bizim konumuzda, Aleviler ve Sünniler aslında bir bütünü iki yarısıdır ve her biri diğerini de kapsar.

Hamid Naficy'nin dediği gibi: "Benzer olan bazen varlığın kendi yansımasıdır, bilinçaltının dışsallaştırılması, dışarıdakinin içselleştirilmesi" (Naficy 270). Dolayısıyla, tam anlamıyla *öteki* olana giriş burada da söz konusu değildir. Çünkü yumuşamasına rağmen Osman'ın büyükbabası hala dışarıdan bakmaktadır ve Osman'ın müziyen olmasını istememektedir. Bütükbaba burada dışarıdakini içselleştirmiştir. Tarihi bölünme *Gönlümdeki Köşk Olmasa'nın* başında ailenin büyükbabanın evinden ayrılışına yansır. Elif halı tezgahını kullanarak yaptığı halıları satar ve aileye katkıda bulunur ancak taşınma sırasında büyükbaba Elif'in tezgahı almasını engeller. Elif bu durum karşısında tezgahı göstererek "bu tezgahı ikiye mi böleceksin?" der. Halı tezgahının bölünme düşüncesi iki kültürün bölünmesini yansıtır.

Daha önce belirtildiği gibi Osman kendisini Aşık ve büyükbabası arasında kalmış bulur. Ayrıca bu durum babası ve büyükbabası arasında kalmış olarak da yer bulur ve Aşık bu durumda Osman'a her ikisini de sevmesini söyleyen orta yolun sesidir. "Sadece bir din var o da aşıktır" diyen Aşık arabulucu konumundadır. Fakat Osman'a Aşık ve babası gibi çingene çalgıcısı olmaması gerektiğini, okula gidip normal bir iç bulması gerektiğini söyleyen büyükbabası tarafından Aşık onaylanmamaktadır. *O da Beni Seviyor'da* Esmaya doğruyu öğreten ve Aşık'ın Osman'ı dinlediği gibi Esmayı dinleyen arabulucu ise teyze Saliha'dır. Sözlü geleneğin bir uzantısı olarak düşünebileceğimiz iletişim Saliha ile Esmaya ve Aşık ile Osman arasında kurulan iletişim türünde de kendini gösterir.

*O da Beni Seviyor'da* sözlü geleneğin kırsal alanlardaki devamlılığını yaşlı adamın hikaye anlatmasında gözlemleyebiliriz. Hikayeyle eş zamanlı olarak Esmaya hikayedeki karakterleri kendisi ve Hüseyin olarak hayalinde canlandırır. Zengin sözlü anlatım özelliği taşıyan bu hikayelerde anlatılan toprak bütünü karakteristikleriyle öylesine tasfir edilir ki o toprak kutsallaşır.

Bu hikayelerin nesillerden nesillere aktarılmasıyla kutsal toprağın efsanevi kişiliklerle özdeşleştirilmesine neden olur. Ayrıca bu hikayeler kişisel varoluş problemlerini de kapsar. Kutsallaşmış kişilikler ve toprak topluluğun idealleştirilmesiyle tanımlanmıştır. Daha öncede belirtildiği gibi bu idealleştirme bir kültürün birlikteliğini devam ettiren faktörlerden biridir. Bu idealleştirme aynı zamanda Cem töreninde de gözlenir. Gittiği Cem töreninde geleneksel ritüel uygulanırken Esmâ uyuya kalır ve rüyasında Hüseyin'in kendisini boğulmaktan kurtardığını görür. Her iki durumda da gözlenebilir ki hayali olan birşeye ulaşma metaforu yalnızca rüyada veya fantazide gerçekleşebilir, sembolik düzende değil. Ayrıca Esmâ'nın hayalinin veya rüyasının zaten içinde olan yabancı birşeye girişi olarak tercüme edilebilir. Ve bu rüya Cem töreni sırasında gerçekleşiyor ki bu da birşeye girişin ancak o şeyin içindeyken gerçekleşebileceğini gösteriyor. Ayrıca tekrarlanmalı ki birleşme ütopyası da yalnızca İmgelem Düzlemi içerisinde gerçekleşebilir.

Filmlerdeki müzik, kostüm ve yaratılan atmosfer hem ana metinde hem de alt metinde önemli rol oynar. Müzikle birlikte alt metin çok katmanlı bir yapı oluşturur ve aslında imgesel yolculuğa girişin imkansızlığını itiraf eder. *O da Beni Seviyor*'da Esmâ ve Alevi kızın piknik sırasında balık tuttuğu sahnede aileler bir türkü söylerken Alevi kız da içinde 'Hüseyin' ismi geçen başka bir türkü söyler. Sünni aile Alevi türküsü olmaması yönünde gönderme yaparak içinde Ali gibi sözler geçmeyen bir türkü söylemeleri konusunda şakalaşırken, kız geleneksel bir Alevi türküsü söylemektedir. Bir taraftan Alevilerin ve Sünnilerin bir arada yaşadığı kırsal bölgelerde böylesi şakalar yapacak kadar hoşgörülü olma geleneği varken, diğer yandan eş zamanlı olarak bir Alevi türküsünün söyleniyor oluşu yine birlikteliği ve bu birlikteliğin ulaşılamaz doğasını ifade eder. Bu durum *öteki* olana girişin olamadığı alt metinde kalır. Genel anlamda müziğin doğası düşünüldüğünde, bu tarz kültürlerin kendisiyle bir tarihi olan geleneksel şarkılarının kendileri zaten *öteki* olan oluyorlar. Dolayısıyla içeride olunsa bile *öteki* olana dışarıdan bakıyor olmak anlamında bu tarz türkülerin girilemez ve tercüme edilemez doğaları ana tartışmaya katkıda bulunur. *Gönlümdeki Köşk Olmasa*'da müzik öylesi açık bir konumdadır ki filmin başlığı dahi Aşık Veysel'e ait sözlerdir. Ayrıca filmin içeriğinde de onun gibi bir müzisyen olma arzusu vardır. Bu

arzu kurgulanmış kimliğin var kılınabilmesi için yerine getirilmesi gereken unsurlarını temsil etmektedir. Böylece kendi kimliğini vareden kültürünün en temel unsurlarından olan müzik ile Osman aidiyet hissini yapılandırabilmektedir. Osman'ın saz çalmayı ve bir müzisyen olmayı istemesi ve sonunda da Danimarka'da bunu başarması aynı zamanda büyükbabası ve babası – ve Aşık- arasında yaptığı seçimi de gösterir çünkü Aşık Emre Osman'a birşeyleri açıklarken bunu türküler yardımıyla da yapar ve hikayenin ana anlatımına da katkıda bulunur.

Sonuç olarak, her iki filmde de işlenen 'toprak' metaforuna değinebiliriz. Anadolu'da toprak kimliği sembolize eder. Birinin sahip olduğu toprak o insanın oraya ait olduğunu gösterir. Bu nedenle Osman'ın babası Ali kendi toprağına dönmeyi ister ve aynı nedenle Esmâ ve Hüseyin'in aileleri topraklarını satmak istemezler. Her ne kadar toprağın satılması veya terk edilmesi, o kimliğin veya o kimliği oluşturan değerlerin bırakılmasını veya terk edilmesini sembolize etse de Hüseyin ve Saliha'nın toprağın satılması yönündeki talepleri ait olacakları yeni bir hayat kurmak içindir ve Osman'ın Danimarka'dan ayrılmak istememesinin nedeni de artık karısıyla birlikte oraya ait olması nedeniyledir. Bu sebeple büyükanne toprağın satılmasına izin verir ve "toprak da insan için" der. Her ne kadar *O da Beni Seviyor* 'un başlangıcında ortak toprak onları birarada tutan unsur olsa da toprağın bölünmesiyle sonuçlanır ve bu bölünme yeni bir hayat kurma ortak amacıyla onları tekrar biraraya getirir. *Gönlümdeki Köşk Olmasa* büyükbabanın evinden atılmalarıyla başlasa da her ne kadar başarılı olamasalar da yeni bir ev inşa etme amacıyla devam eder ve Osman'ın kendi geleneksel müziğini yapması ve Ali'nin de çiçek ve sebze yetiştirerek kendi kimliklerini sürdürmeleri kendi toprakları dışında başka bir ev kurmalarıyla sonuçlanır. *O da Beni Seviyor*'da ortak toprak bölünerek ve satılarak, *Gönlümdeki Köşk Olmasa*'da da terk edilmek zorunda bırakılan toprak yine kimliklerini taşıdıkları ortak yeni bir hayata dönüşür. Dolayısıyla, inşa edilmiş kimlikler ve kültürler bölünerek ve bir araya gelinerek yine inşa edilir. Bu birleşme sosyal hayatta veya politik alanda gerçekleşmez ancak aslında bu filmlerin ve ayrıca politik alanın da temelini oluşturan İmgesel Düzlemde meydana gelir.