

“BİR SES BÖLER GECEYİ” FİLMİNDE ALEVİ ZİHNİYETİNE İLİŞKİN SİNEMATOGRAFİK GERÇEKLİĞİN SİMGESEL İNŞASI

Murat Sadullah ÇEBİ*, Derya NACAROĞLU**

Öz

Bu çalışmada, “Bir Ses Böler Geceyi” adlı filmin anlam evrenini sarmalayan Alevi zihniyetine ilişkin sinematografik gerçekliğin sembolik inşası analiz edilmiştir. Adı geçen filmde inşa edilen Alevi zihniyetine ilişkin sembolik/sunumsal gerçekliğin kaynakları, çalışmanın temel araştırma problemi olarak belirlenmiştir. Bu çalışma, bahsi geçen filmin anlam evrenine kök salan Alevi zihniyetine ilişkin sembolik gerçekliğin inşasında kullanılan dil araçlarını, stratejilerini ve pratiklerini açığa vurmaya amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda, Alevi zihniyetine ilişkin temsili gerçekliği inşa etmek için seçilen ve kullanılan göstergelerin ve gösterge sistemlerinin sembolik, imalı ve çağrışımsal anlamları analiz edilmiştir. Nitel bir araştırma tasarımına, yorumlamacı ve kültürel araştırma paradigmalarına dayanan bu çalışma keşfedici ve betimleyici bir bakış açısı ile gerçekleştirilmiştir. Roland Barthes’ın “göstergebilimsel analiz modeli”, bu çalışmanın çözümleme aracı olarak kullanılmıştır. Bu araştırma Alevi zihniyet dünyasının inanç sistemine ilişkin önemli dayanak noktaları olan hümanizm, adalet, aydınlanma, sosyal hiyerarşi, muhasiplik, geleneğe bağlılık, düşkün/düşkünlük, ölüm, intihar, adab ve erkân gibi değer ve olguların film boyunca sembolik kurgular hâlinde temsil edildiklerini ortaya çıkarmıştır. Öte yandan sözü edilen filmde sinematografik anlamın en temel unsurları olan göstergeler, mit ve semboller kullanılarak anlamın örtülü yapısına ilişkin bir anlatı düzlemi oluşturulmuştur. Bu bağlamda filmin iki ana anlatı karakteri olan Süha ve İsmail’in hayatları üzerinden sosyal çevrelerine, inanç ve ideoloji dünyalarına ilişkin sinematografik gerçeklikler inşa edilmiştir. Filmin anlam evrenini kuşatan Hz. Ali, Cemevi, Erenler Meclisi, Sofuluk/Dedelik makamları, adab ve erkân, saz, post, çift ağızlı kılıç gibi sembol ve göstergelerin barındırdığı örtülü anlamlar, mitik bir anlam taşıyan beyaz güvercin göstergesi üzerinden Hacı Bektaş-ı Veli hakkında uyandırılmak istenen efsanevi çağrışım, Alevi zihniyetine ilişkin bir sinematik gerçekliğin simgesel inşasına hizmet etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Alevi zihniyeti, sinematografik gerçeklik, simgesel inşa, film göstergebilimi, göstergebilimsel çözümleme

* Prof. Dr., Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Bişkek/Kırgızistan, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara/Türkiye, scebi64@yahoo.com

** Arş. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara/Türkiye, nacaroglu@gazi.edu.tr
DOI: 10.12973/hbvd.74.151

SYMBOLIC CONSTRUCTION OF CINEMATOGRAPHIC REALITY ABOUT ALAWITE MINDSET IN THE FILM “ONE VOICE SPLITS NIGHT”

Abstract

In this study, the symbolic construction of the cinematographic reality about the Alawite mind-set encapsulated the world of meaning of the movie “One Voice Splits the Night”, was analysed. Roots of symbolic/representational reality about the Alawite mind-set constructed in the world of meaning of the above-mentioned film, was determined as the main research question of the study. This study aims to reveal linguistic tools, strategies and practices used to construct the symbolic/representational reality about the Alawite mind-set rooted in the world of meaning of the aforementioned film. For this purpose, figurative, implicit and connotative meanings of signs and sign systems selected and used for the construction of representational reality about the Alawite mind-set were analysed. This research was conducted with an exploratory and descriptive perspective based on a qualitative research design, as well as interpretive and cultural research paradigms. The analysis method of this study is based on the “semiotic analysis model” of Roland Barthes. The study has revealed that values and phenomena such as humanism, justice, enlightenment, social hierarchy, extra familial brotherhood, loyalty and respect for tradition, shunner/shunning, death, suicide, decency and rules of good manners shape reference points on the belief system of the Alawite mind-set and are represented in the form of symbolic constructions throughout the film. On the other hand, a narrative level for the implicit structure of the meaning is constructed in the movie by using signs, myths and symbols which are the most basic components of the cinematographic meaning. In this context, through their social milieus, their worlds of belief and ideology cinematographic realities about the lives of Süha and İsmail, the two main narrative characters of the movie, were created. Implicit meanings included the signs and symbols like Hz. Ali, Jem house, assembly of saint, posts of *sofuluk/dedelik*, rules and conventions, *bağlama*, Zulfiqar -double-edged sword of Hz. Ali-, the mythical connotation of belonging to Hacı Bektash Veli by a dove carried a mythic meaning, serve the symbolic construction of a cinematographic reality about the Alawite mind-set.

Keywords: Alawite mind-set, cinematographic reality, symbolic construction, film semiotics, semiotic analysis

Giriş

Cemiyetler birikimlerini dil vasıtasıyla oluşturur ve gelecek kuşaklara aktarırlar. Bu birikimin edebiyata dâhil olan verimleri; zaman içerisinde manzum ve mensur olarak ortaya çıkmış, dallanmış budaklanmış, günümüze kadar gelmiştir. İnsanlık tarihinde sözlü edebiyat ürünlerinin ilk verimleri manzumdur; bunları mensur eserler takip etmiştir. Modern zamanlarda da dille ortaya konan edebiyat birikimi, artık modern iletişim vasıta ve zeminleriyle işlenmekte, yayılmaktadır. Modern çağın sinema sanatı, edebiyat eserlerine ilgi göstermiş; böylece belirli bir zamanda ve belirli

bir toplum bünyesinde hüküm süren zihniyetin unsurları sinema filmlerine konu olmuştur. Bu yolla takdim aracı ve zemini değiştiği için zihniyetin tezahür şekilleri de değişmiştir. Zihniyetin masal, destan, hikâye, roman veya şiirdeki tezahürü ile sinemadaki tezahürü hiç olmazsa takdim şekli ile değişiklik gösterir. Edebi eserde söz (dil), resim ve heykelde görüntü vasıtası ile belirginleşen zihniyet yansıması, sinema ve televizyonda hem söz hem ses hem görüntü hem de davranışın kaydıyla yansır.

Bu çalışmada, “Bir Ses Böler Geceyi” adlı filmi kuşatan Alevi zihniyetine ilişkin sinematografik gerçekliğin simgesel inşası incelenmektedir. Belirli bir çağın, toplumun veya topluluğun zihniyetini oluşturan ve yansıtan en önemli iletişim araçlarından biri sinemadır. Her sinema filmi, açık veya üstü kapalı şekilde hem ortaya çıktığı zamanı ve zemini kuşatan zihniyetin hem de filmi üreten yönetmenin sahip olduğu bireysel zihniyetin izlerini taşır. Bu açıdan bakıldığında, yukarıda sözü edilen sinema filmine kök salmış Alevi zihniyetine ilişkin anlamları açığa çıkarmaya yönelik böyle bir analizin önemi daha iyi anlaşılabilir. İnsanın gerçeklik algısı ve anlayışının göstergeler ve gösterge sistemleriyle oluşan ve biçimlenen sembolik bir kurgu olduğu düşüncesinden yola çıkan bu çalışma, adı geçen filmde inşa edilen Alevi zihniyetine ilişkin sembolik gerçekliğin dayanaklarını temel araştırma problemi olarak belirlemiştir. Çalışmada, bahsi geçen filmin içerisinde, Alevi zihniyetine ilişkin hangi gerçekliğin hangi göstergeler ve gösterge sistemleri ile sembolik olarak inşa edildiğini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, adı geçen filmde Alevi zihniyetine ilişkin gerçekliğin inşa edilmesi amacıyla seçilen ve kullanılan göstergelerin ve gösterge sistemlerinin sembolik, imalı ve çağrışımsal anlamları, anlama ve yorumlama yaklaşımıyla analiz edilmiştir. Çalışma; nitel bir araştırma tasarımı, yorumlamacı ve kültürel araştırma paradigmalarınadaya keşfedici ve betimleyici bir bakış açısı ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmada, çözümleme yöntemi olarak Roland Barthes’ingöstergebilimsel çözümleme modeli kullanılmıştır. Çalışmada önce, simgesel inşa süreci ve Sabri Fehmi Ülgener’den yola çıkılarak zihniyet kavramı/fenomeni açıklanmış; ardından sinema/film dili ve film göstergebilimi hakkında bilgi verilmiştir. Son olarak, bahsedilen semiyotik analiz yöntemiyle sinema filminin yüzey yapısından derin yapısına doğru bir okuma gerçekleştirilmiş; böylece Alevi zihniyetine ilişkin sembolik gerçekliği inşa etmek amacıyla tercih edilen göstergelere demirleyen örtülü anlamlara açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

1. Simgesel İnşa

Geniş anlamda simge kavramı, soyut veya somut bir şeyin yerine geçen ve o şeyi temsil eden gösterge karşılığında, temsilin belirli bir biçimi olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda göstergeler duygu, düşünce ve imgeleri; gerçek veya hayali nesne, olay ve olguları, yanı sıra soyut kavramları temsil edebilirler (Mach, 1993: 22-23). Yorumlayıcı antropolojinin önemli temsilcilerinden Clifford Geertz (1973: 89) kül-

türü; sembollerle somutlaşan ve tarih boyunca kuşaktan kuşağa aktarılan bir anlam- lar örüntüsü; insanların hayat hakkındaki bilgilerini ve hayata karşı takındıkları tavır- ları ilettikleri, sürdürdükleri ve geliştirdikleri sembolik formlar içinde dile getirilen miras alınmış bir kavramlar sistemi olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşım çerçevesin- de insanın, duygu ve düşüncelerini semboller aracılığıyla tasarlayan ve ifade eden, simgeleştirme yetisine sahip bir varlık olduğu, buna bağlı olarak kültürün öznel arası inşa edilen simgesel bir kurgu anlamına geldiği yaygın bir görüş olarak benim- senmektedir (Cassirer, 2005: 34-36; Burke 1966: 3-16; Mach, 1993: 22). Bu anlam- da insan; diğer canlıların aksine ortak bir simgeler ve anlamlar sistemi olan kültürün içine doğan, kendi ördüğü bu anlam ağlarına asılı bir vaziyette hayatını sürdüren bir varlıktır. Bilincinin açık olduğu her anda insan kendi dünyasını tanımadığı, duygu- larını dile getirdiği, kararlar verdiği, yargıda bulunduğu bir inançlar, simgeler ve de- ğerler çerçevesi sunan, şahsi deneyimlerini yorumlamasını sağlayan ve eylemlerine yol gösteren bir anlam dokusu ile kuşatılmış ve sarmalanmıştır (Geertz 1973: 5, 144- 145; Altuntek, 2000: 54). İnsan, öznel arası bu ortak simgeler ve anlamlar evreni içinde simgelere öznel anlamlar yükleyerek iletişim kurmakta, toplumsal eylemler gerçekleştirilmekte, sosyal etkileşim ve alışverişlere girmekte, gerçekliğe ilişkin durum tanımlamaları yapmakta; yani kesintisiz bir “simgeleştirme” faaliyeti sürdürmektedir (Çebi, 2008: 184-196). İnsanın simgesel inşa sürecinde kullandığı en önemli araç dildir. Bu yüzden insan dünyayı, öncelikle dil aracılığıyla tecrübe ederekkavrar ve yo- rumlar (Berger ve Luckmann 2008: 35, 54-59; Cohen, 2001: 16-17, 21). Dil; insa- nın gerçekliği algılamasına, durumları tanımlamasına aracılık eden nesnel, tarafsız ve saydam bir ayna olmaktan çok, gerçekliği inşa etmek amacıyla yararlandığı sembolik bir eylem biçimidir. İnsan, dili; gerçeği ve gerçekliği inşa etmek, tanımlamak ve dile getirmek için olduğu kadar iletişim kurmak, toplumsal eylemler sergilemek, sosyal etkileşim ve alışverişlere girmek için de kullanır. Hakikati ve gerçekliği inşa etme, tanımlama ve dile getirme eylemleri, insanın bir simgeler sistemi olan dili kullanma gücüne gönderme yapan sembolleştirme gücüne, yani simgeler aracılığıyla düşünme ve ifade etme yetisi ve becerisi sayesinde gerçekleşir (Çebi, 2008: 183-198).

2. Zihniyet Kavramı/Fenomeni

Bir şeyin ne olduğunu açıklamanın eski çağlardan beri bilinen ve kabul gören en iyi yolu, o şeyi tanımlamaktır. Çünkü iyi ve doğru bir tanım, o şeyin belirleyici özelliklerini eksiksiz olarak belirtir, açıklar ve tarif eder; onu başka şeylerden ayıran tanımlayıcı niteliklerini açığa vurur (Cevizci, 2013: 2). Bunu zihniyet kavramı/feno- meni için de yapmak mümkündür. Zihniyet’i açık seçik biçimde tanımlayarak, onun tam olarak ne olduğunu gösterebilir, açıklayabilir ve açığa vurabiliriz.

Zihniyet; “ortak ruh hâli”, “bilinçlenme”, “zihinsel alet kutusu” gibi birçok kavram ile eş anlamda kullanılmaktadır (Braudel, 1996: 46). Zihniyet yerine kul-

lanılabilecek diğer kavramlar arasında Emile Durkheim’ın toplumdaki müşterek tasavvurların toplamı olarak tanımladığı “kolektif şuur”; Victor Turner’ın bireyler için davranışlarını ve bunların zamanlamasını belirleyen kültürel haritalar olarak işlev gören anlam kümelerine gönderme yapan “kök paradigma”; Pierre Bourdieu’nun tarihin bir ürünü olarak gördüğü algı, düşünce ve eylem kalıpları olan “habitus” kavramları gösterilebilir (Aygül, 2013: 67/ 93-95).

Bu çalışmada zihniyet, bir toplumun veya bir topluluğun üyesi olan her kişinin benimsediği tavır ve davranış normlarının söz ve deyim hâlinde, çoğunlukla telkin yoluyla ifade edilmesi olarak kabul edilmektedir. Başka bir deyişle zihniyet; belli bir bakış açısında bir araya gelmiş, bilinçte varlığını muhafaza ederek sürdüren değer yargıları ve ölçütleri ile tercih ve eğilimler toplamıdır. Zihniyet; dünyaya ve dünya ilişkilerine karşı içten dışa doğru belli bir tavır almayı ve davranış göstermeyi ifade eder (Ülgener, 1983: 19). Kişinin gerçek davranışında sürdürdüğü değer ve inançların toplamı olan zihniyet (Ülgener, 1981: 21), tavır ve davranışlara içten katılan değer yargıları ve ölçülerinin, tercih ve temayüllerin söz ve deyim hâlinde, genellikle telkin yüklü bir dil aracılığıyla ifadesidir (Ülgener, 1983: 19). Bu bağlamda zihniyet, “telkin yoluyla” bireyleri belirli bir tarzda düşünmeye, inanmaya, tavır takınmaya ve davranış sergilemeye yönlendirir (Evkuran, 2007: 370). Zihniyet, belirli inançlar, kanaatler, değer yargıları ve ölçüleri dizisini içselleştirme ve pratiğe dönüştürme süreçlerinde sosyal olarak inşa edilen, tavır ve davranışları belirleyen ilkeler ve normlar silsilesidir. Bu silsilenin işleyişinde, zihniyetin niteliği bakımından önemli bir husus meşruluk meselesidir. Zihniyet; sadece belirli değer, inanç ve kanaatleri benimsemiş olmak, bunlara uygun tavır takınmak ve davranış göstermekle ilgili değildir. İçselleştirilen değer, inanç ve kanaatlerin öznelere için en doğrusu olduğuna inanmak ve bu inancı tesis edip pekiştirecek hükümler inşa etmek zihniyetin önemli bir kurucu unsurudur (Türk, 2007: 333). Zihniyet hangi yönde ise, bireyin buna bağlı olarak benimsemiş olduğu inanç ve kanaatlerin, değer yargıları ve ölçülerinin doğruluğu ve geçerliliğine gerek kendini, gerek başkalarını inandırmak, o nokta üzerine ilgiyi çekmek ve canlı tutmak amacıyla çoğu zaman bilmeden, düşünmeden alışkanlık hâlinde tekrarladığı tavır ve davranış ilkelerinin ve normlarının toplu olarak ifadesidir (Ülgener, 1983: 19). Burada son derece önemli bir diğer husus; zihniyetin bilinir, görünür hâle gelmesidir. Zihniyet dış dünyada bir somutlaşma, nesnelleşme imkânı yahut kendini ifade etme fırsatı bulmak zorundadır. Aksi hâlde, zihniyetten bahsetmek mümkün değildir (Türk, 2007: 333). Bu anlamda zihniyet; değer, inanç ve kanaatlerin sadece içe gömülü bir ideal ve özlem şeklinde kalmayıp belli bir yaşama ve davranış biçimine dönüşmüş, somut ve adeta elle tutulur bir gerçeklik kazanmış hâlleridir (Ülgener, 1981: 21). Dışa boşalma ve kendini açıklama fırsatı bulamadan tamamıyla içe gömülü kalmış hisler ve duygular zihniyet olarak nitelenemez (Ülgener, 1983: 19-20). Başka bir deyişle zihniyet; bireyin iç dünyasını oluşturan, ama dışa açılan,

kapalı kalmayan, nesnelleşerek kendini ifade etme, açığa vurma, gösterme ve ortaya koyma imkânı bulan, içte gömülü kalmamış tavır ve davranış ilkelerinin ve normlarının toplamıdır (Demirhan, 2007: 155).

Her dönemin ve toplumun zihniyeti, bir dizi söz ve deyim hâlinde kendini uygun araçlarla açığa vurur, dile getirir. Sözelimi bir zaman “vakit nakittir” deyiminin ima ettiği zihniyet, başka bir zamanda “acele işe şeytan karışır” deyimiyile tamamen farklı bir kalıba ve kabule dönüşmüştür (Ülgener, 1983: 19). Hangi çağ veya toplum söz konusu olursa olsun, zihniyetkapsamında farklı tavır ve davranış biçimleri bulunur. Belli bir zamana ve mekâna ait bir toplum içindeki değişik birey, grup, sınıf ve tabakaların içselleştirdiği ve hayata geçirdiği farklı hayat anlayışları ve yaşam tarzlarından kaynaklanan bu davranış biçimleri veya kalıpları dikkate alınmadıkça, o çağın veya toplumun zihniyetinin tam olarak ortaya çıkarılması, anlaşılması ve yorumlanması mümkün değildir (Ülgener, 1981: 29).

Zihniyeti yansıtan en önemli kaynaklardan biri, sanat ve özellikle edebiyattır. Belli bir çağda ve belli bir toplumda hüküm süren zihniyet dünyasını anlamada sanat ve edebiyatın üstlendiği işlevler “şekillendirici” ve “tanıtıcı” boyutlarda ele alınabilir. İlkini “sebepl ilişkisi”, ikincisini “ifade ilişkisi” olarak adlandırmak mümkündür. Ülgener, sanat ve edebiyatın zihniyet dünyasını şekillendiren bir araç olması gerçeği üzerine şunları söyler: “Hakikaten de inandırıcı gücü ve renkliliği ile sanat eserinin muayyen bir tavır ve davranışı başka herhangi bir aracın başarabileceğinden kat kat fazlasıyla bilinçaltına yerleştirdiği, hatta farkına varmayarak çağ görüşünün bir parçası hâline getirmeyi başardığı inkâr edilemez”. Değişik bir doktrinveya ağır bir felsefi sistem, “renkli ve çarpıcı anlatım gücü ile” halkın anlayabileceği düzeye getirildiğinde herkesin dikkatini çeker, toplum tarafından tanınır, kabul görür; Ülgener’in deyimiyile “ayağımı toprağa” basar. Sadece yüksek nitelikli fikirler değil herhangi bir tavır bile bir hikâye, roman veya bir piyes aracılığıyla “günlük davranış ve alışkanlıklarımıza kadar etkisini uzatmaktan geri” kalmaz. Örneğin romanın kahramanı gibi giyinip kuşanmak, onun dili ve üslubu ile konuşmak, hatta bir devrin yaygın modası olan yeni doğmuş çocuğa onun adını vermek çok sık rastlanan olaylardır (Ülgener, 1983: 24). Sanat ve edebiyatın zihniyet dünyasını yansıtmada ifade ve anlatım aracı olarak ikinci bir işlev üstlendiğine dikkat çeken Ülgener (1981: 16), başta edebiyat olmak üzere sanat eserlerinin zihniyetin oluşumuna ve ifade edilmesine büyük katkı sağladığını vurgular (Ülgener, 1983: 25).

3. Sinema/Film Dili ve Film Göstergebilimi

Zihniyeti inşa eden ve yansıtan bir iletişim aracı olarak sinemanın kullandığı dil, toplumsal dile benzer. Sinemanın bir grameri yoktur ama bir kodlar sistemi vardır. Bir söz varlığı/dağarcığı yoktur ama bir göstergeler sistemi vardır (Monaco, 2001: 65). Film göstergebiliminin kurucularından Christian Metz sinemayı normu/

yasası olmayan bir dil olarak tanımlar (Wollen, 1989: 122). Metz’e göre sinema bir anlatım aracı; toplumsal dilin kısıtlamalarına ve berrak ifadelerine yön veren uyumlu, düzenli bir birlikten yoksun olsa da dil yetisinin daha yaygın bir türünün öteden beri seferber edilen özelliklerine sahipmiş gibi görünen bir söylemdir. Metz; daha sonraki yaklaşımında sinemayı bir anlamlandırma süreci olarak görmüştür. Sinemanın kendine özgü dizimsel kodlar ile birlikte kültürün diğer alanlarından ödünç aldığı, farklı iletişim araçlarıyla paylaştığı sentagmatik kodlar tarafından inşa edilen konudan konuya geçen bir şey olduğunu söyleyerek (Sandro, 1974: 42-43) sinema dilinin kodlardan oluştuğuna dikkati çekmiştir (Monaco 2001: 399). Lotman (2012: 51) ise, sinema dilinin içsel yapısının farklılıklar ve sınıflandırmalar olarak adlandırdığı iki ilke üzerine inşa edildiğini belirtmiş, sinema perdesindeki her görüntünün anlam taşıyan ve bilgi ileten bir gösterge olduğunu savunmuştur.

Sinemanın büyük ölçüde toplumsal dile benzeyen, ancak hem kendine özgü hem de diğer iletişim sistemleriyle paylaştığı kodlar, göstergeler ve mecazlar sisteminden oluşan bir dili vardır. Bu nedenle, dil araştırmalarında kullanılan göstergebilimi sinema çalışmalarına uygulamak yararlı olabilir (Monaco, 2001: 65-66; 150-154). Göstergeleri ve gösterge sistemlerini inceleyen bir bilim sayılan göstergebilim (Edgar-Hunt vd., 2012: 12), sinemanın dilini veya iletişim sistemini ayrıntılı bir biçimde açıklar (Monaco, 2001: 66). Sinema; kodlar, göstergeler ve mecazlar sistemi içinden kendine özgü bir dil inşa etmiştir. Bu nedenle, göstergebilimin içerisinde zamanla film araştırmalarına yoğunlaşan bir alt bilim dalı, bir araştırma alanı gelişmiştir. Film göstergebilimi, seyircilerin sinema metinlerine atfettiği anlamların inşa edilmesi sürecinde görsel ve işitsel öğelerin nasıl bir işlevi olduğunu inceler (Edgar-Hunt vd., 2012: 10).

Film göstergebilimi açısından anlam, filmin anlam evreninin karanlık dehlizlerine ve karmaşık geçitlerine gizlenmiş bir hazine gibi, keşfedilmeyi bekleyen bir şey değildir. Anlam, ancak bir kısmı yönetmenin kontrolünde olan gelgitli bir süreçte, film ve seyirci arasında kurulan ilişkiden doğar (Edgar-Hunt vd., 2012: 25). Bir filmde, anlamlandırma iki şekilde gerçekleştirilir: düz anlam ve yan anlam (Monaco, 2001: 157). Düz anlam; göstergenin üzerinde uzlaşma sağlanmış, aşikâr (Fiske, 2003: 116-117), birincil, dolaysız ve “en bilinen” anlamına gönderme yapar (Edgar-Hunt vd., 2012: 25). Bir film görüntüsü veya sesinin düz anlamı; karşımızda ve orada olan, algılamak, anlamak ve yorumlamak için çok fazla çaba sarf etmek zorunda olmadığımız anlamıdır (Monaco, 2001: 157). Yan anlam ise; göstergenin ima ettiği, akla getirdiği, çağrıştırdığı dolaylı ve kapalı anlamıdır. Film yönetmenin görevi, seyirciyi mümkün olduğunca kontrol altında tutmak, olası yan anlamları tespit etmek ve onu istenen yöne sürüklemektir (Edgar-Hunt vd., 2012: 25). Düz anlam ve yan anlam, bir filmin ne anlama geldiğini fark etmenin araçları olarak büyük önem taşır. Bir sanat olarak sinema, tamamen bu iki seçme dizisine dayanır: ne çekeceğine karar

vermesinden sonra bir yönetmenin zihnini, bunu nasıl çekeceği (çekmek için neyin seçileceği: dizisel) ve çekimi nasıl sunacağı (çekimin nasıl kurgulanacağı: dizimsel) soruları sürekli meşgul eder (Monaco, 2001: 159).

Film gösterebiliminde sinematografik anlamın en temel öğeleri olan göstergeler, filmi oluşturan atom parçacıklarıdır (Edgar-Hunt vd., 2012: 18). Gösterge; kendisinden başka bir şeyi temsil ve ima eden veya çağrıştıran, duyularımızla kavrayabileceğimiz, varlığı kullanıcıların onu bir gösterge olarak kabul etmesine bağlı olan bir şeydir (Fiske, 2003: 63). Bir göstergeler ağı olan sinema söz konusu olduğunda gösterge; bir filmde seyircinin tepki verdiği, gözün ve kulağın yakaladığı, hissedilen, dikkat çeken ve özel bir anlamı olan her şeydir (Edgar-Hunt vd., 2012: 17-18). Gösterge, bir gösteren bir de gösterilenden oluşur (Monaco, 2001: 154). Gösteren; gösterenin algılanan, somut yanıdır. Gösterilen ise; gösterenin psikolojik yanı, nesnenin alıcının zihnindeki karşılığı, zihinde canlanan fikir veya resim, bir kavram olarak gösterge veya gösterilene verilen içsel tepkidir (Edgar-Hunt vd., 2012: 23). Ancak, sinemada gösteren ve gösterilen neredeyse özdeştir. Başka bir deyişle, sinemada gösteren ile gösterilen arasında fark yoktur. Bundan başka sinema, anlamın en küçük biriminin teşhis edilemediği ve bu nedenle niceliksel olarak tanımlanamadığı sürekli, bölünmez bir anlam sistemine dayanır (Monaco, 2001: 154-157). Charles Peirce'den bir üçlü karşıtlığı ödünç alan Wollen (1989: 124-125), sinematografik göstergelerin de üçlü yapı gösterdiğini ileri sürer: 1. İkon: Benzerlik ilişkisinden dolayı nesnesini temsil eden gösterge. 2. Belirti: Nesnesini aralarındaki varlıksal bağ nedeniyle temsil eden gösterge. 3. Simge: Gösterenin gösterilenle ne doğrudan ne de belirtisel ilişkisinin olduğu ama daha çok gösterilene bir uzlaşmaya bağlı olarak temsil eden nedensiz gösterge.

Bir filmde kullanılan mitler, yan anlam aktaran önemli araçlardır. Roland Barthes'a göre mit; bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ve anlamamanın kültürel yoludur (Fiske, 2003: 118). Metafor ve metonimi, bir filmde yan anlamları inşa etmenin diğer yollarıdır. Metaforik anlam, iki farklı şeyin benzerliği üzerinden bir ilişkinin kurulmasıyla oluşur (Edgar-Hunt vd., 2012: 24). Metonimi, ilişkili bir ayrıntının veya kavramın bir nesneyi temsil etmesi, ikame etmesi veya bir düşünceyi ima etmesi, çağrıştırması için kullanılan bir söz sanatıdır. Metonimik anlam, iki farklı şey arasında benzerlik yerine çağrışım üzerinden bir ilişkinin kurulmasıyla inşa edilir (Edgar-Hunt vd., 2012: 24). Parçanın bütününe veya bütününe parçanın yerine geçmesi olarak tanımlanan kapsamlama da sinema için önem taşır (Monaco, 2001: 163).

Sinemanın bir grameri olmasa da sinema dilinde kullanılan belli belirsiz bir biçimde tanımlanmış bazı kurallar vardır. Sinemanın sözdizimi veya sentaktik yapısı bu kuralları düzenler ve bunlar arasındaki ilişkileri gösterir. Sinemanın sentaktik ya-

pısı, kodlarla tanımlanır. Aslına bakılırsa; sinema kodların, kodlar da sinemanın içinde işler (Monaco, 2001: 172). Sinematografik kodlar, göstergelere anlam verilmesini sağlayan bir çerçeve oluştururlar. Göstergeleri, sinema metninin yapısını oluşturan dizimler ve diziler aracılığıyla gösteren ve gösterilenler hâlinde birbirine bağlayan anlamlı sistemlere dönüştürürler (Chandler, 2007: 147-148). Sinemanın sözdizimi; kültürün ürettiği kodlar, sinemanın diğer sanatlarla ve iletişim araçlarıyla paylaştığı kodlar, bir de kurgu gibi yalnızca sinemaya özgü kodlar olmak üzere sinematografik anlamı inşa etme ve dışa vurma aracı olan geniş bir kodlar yelpazesinden oluşur (Monaco, 2001: 172). Roland Barthes, film gibi tüm anlatısal metinlerde anlamın beş farklı gösterge sistemi, çerçeve veya kod aracılığıyla inşa edildiğini ileri sürer. Bu kodlar metinlerin yakalandığı, elendiği ve anlam bakımından birbirlerine bağlandığı beş farklı ağ veya elek olarak düşünülebilir. Her ağ farklı malzemeleri yakalar ve bu malzemeler bir araya geldiklerinde göstergelerin filtre edildiği ve insan algısının düzenlendiği bir ağ şebekesi oluştururlar.

1. Enigmatik (gizemli/muammalı) kod: Bu kod, seyircinin dikkat ve ilgisini üzerinde toplayan ve bir filmi sürükleyen temel yapılandırıcı araçtır. Bütün filmler kasıtlı olarak bilmece kurar, sorular sorar, çözülecek sırlar inşa eder, gerçekleştirilmeyi bekleyen hayaller ortaya atar. Bunlar; şüphe, merak ve şaşkınlık uyandırır; düşündürür, dikkati çeker, gerilim yaratır; umut, beklenti, tutku ve arzuları kıskırtır veya tatmin eder. Sinemacılar stratejik olarak anlatıya dair bilgilerin bir kısmını verip bir kısmını vermeyi geciktirerek seyirciyi yakalar, bağlar, etkiler, büyüler, kontrol altında tutarlar (Edgar-Hunt vd., 2012: 27-28). Enigmatik kod, ince bir zekâyı yansıtan ve güç bela fark edilebilen bir uzlaşım kümesidir (Webster, 2011: 182). Bir seyircinin film izleme deneyimi, onda uyandırdığı sonsuz sayıda soruyla ifade edilebilir; bunların bazıları açık, bazıları örtüktür. Barthes; on çeşit soru belirlemiştir ve bu sorular genelden; (“Bu ne anlama geliyor?”, “Şimdi ne olacak?”) gibi; (“Bu yeni karakter kimdir?”, “Kahraman kızı kurtarabilecek mi?” “Kahraman (lar) kötü adamı mağlup edebilecek mi?”) gibi özel sorulara kadar seyircinin zihninde bazı soruların uyanmasına yol açar (Edgar-Hunt vd., 2012: 28; Kolker, 2011: 70).

2. Yananlamsal kod: Bu kod, seyirciye imalı seslenişlerle karakter ve sahneler hakkında belirli duygu ve düşünceleri sezdiren, çağrıştıran, telkin eden, benimseten söz gelimi karakter hakkında çıkarım yaptığımız sayısız duyuşsal göstergeye (konuşmalar, gıysiler, hareketler, jestler, mimikler) göndermede bulunur. Zekice, ustaca, incelikli bir şekilde hazırlanmış bu kodlar karmaşık, hemen göze çarpmayan, güç algılanan nitelikte olsalar bile, hepsi zihnen gerçek bir dünyada, gerçek deneyimler yaşayan gerçek insanların olduğu yanılsamasına arabuluculuk eden bilgi parçacıklarından oluşur. Bir film izlenirken, bazı yananlamlara (kelime ya da imgelerin) dikkat edilir ve sonra onlar temalar oluşturmak üzere düzenlenir. Örneğin “Sonun Başlangıcı” (Falling Down) filminde Michael Douglas’ın asker tıraşı, kravatı ve evrak çan-

tası bir tema meydana getirir(Edgar-Hunt vd., 2012:30). Bunlar seyircinin zihninde karakteri, etrafındaki çürümüş ortamlarla ilişkisi içerisinde bir yere konumlandırır. Seyirci bunu yaparken de ‘sorumluluk zihniyeti’ ya da ‘geleneksel değerler’ çerçevesinde bir tema geliştirerek gerçekleştirir.(Edgar-Hunt vd.,2012:28).

3. Eylem (Proairetik) kodu: Eylem kodu, filimin makro ve mikro anlatılarını oluşturan eylemlere ait göstergelere işaret eder. Seyirciye bir şeyi gösterirken başka bir şey anlatan eylem kodları, en ilgi çekici örneklerdir. Eğer hikâyenin insani bir derinliği olması isteniyorsa, içsel olanlar dışsal olanlarla gösterilmelidir. Örneğin, bir kovboy kemerini sıktığında sadece kıyafetini düzeltmiyordur, bir ölüm kalım kararı veriyordur (Edgar-Hunt vd., 2012: 28).

4. Sembolik kod: Bu kod; seyircinin filmi anlama ve yorumlama biçiminin; karakterler, eylemler, sahneler, müzik ile ilgili bütün deneyiminin bir ikili karşıtlıklar kalıbı şeklinde düzenlenmesiyle inşa edilir: iyi-kötü, doğru-yanlış, kahraman-kötü adam veya hayat-ölüm. Bu liste sonsuza kadar uzayabilir, ama önemli olan seyircinin filmi ikili karşıtlıklar oluşturan kavramlar aracılığıyla anlamlandırabilmesi, filmin ne anlama geldiğini bilmesi, kısaca filmin ne olduğunu anlayabilmesi için bu karşıtlıklar kalıbına ihtiyaç duyduğudur. Aslında, dilin kendisi bu temel zıtlıklar üzerine inşa edilmiştir. Değerler ve inançlara dair zihniyet dünyamız, bu karşıtlıklardan yola çıkar: doğru-yanlış; zengin-fakir, efendi-köle. Kuşkusuz bu, ikiliklerin iki tarafının da eşit olduğu anlamına gelmez, her durumda taraflardan biri diğerinden üstündür, ayrıcalıklıdır. Bu karşıtlıklar aynı zamanda bir değer hiyerarşisini ima eder. Eğer bir filmin kahramanına sempati duyuyorsak, onun temsil ettiği değerleri de onaylıyoruz ve destekliyoruz demektir.

5. Kültürel (göndergesel) kod: Bir filmin zaten bilinen ve belirli bir kültür tarafından kodlanmış olan şeylere yaptığı göndermeleri kapsar. Psikoloji, ahlak, politika gibi filmin anlam evreninin anlaşılmasına, sırrına erişilmesine katkı sağlayan, yokluğunda filmin anlam dünyasının yoksullaşacağı veya sığlaşacağı değerler, kurallar, inançlar, simgeler, ritüeller, seremoniler, hikâyeler, masallar, mitler gibi toplumun paylaştığı genel kabulleri, ortak toplumsal varsayımlar bütünü kapsar (Edgar-Hunt vd., 2012: 29). Hukuk, evlilik, sosyal sorumluluk, din gibi toplumsal olarak üzerinde ortaklaşmış fikirler olmasaydı, birçok filmin ne hakkında olduğu anlaşılamazdı. Elbette kişisel olarak bu fikirlere inanıyor olmamız gerekmez ama filmin anlatmaya çalıştığı şeyler için bunlar bir referans sistemi olarak işler.

Göstergebilim, aynı zamanda bir metnin derin yapısına gömülen örtülü anlamları açığa çıkarmaya yönelik nitel bir analiz yöntemidir(Chandler 2007: 142). Bu çalışmada tercih edilen Barthes’ın “göstergebilimsel analiz modeli”; anlamın metin, yazar ve okurun karşılıklı etkileşimine dayanan bir müzakere sürecinde inşa edildiği varsayımından yola çıkar. Bu çalışmada “Bir Ses Böler Geceyi” adlı filmin

anlam evrenine şifrelenen Alevi zihniyetine ilişkin kodların göstergebilimsel analizi, Barthes’ın anlamlandırma modeline göre düz anlamsal ve yan anlamsal düzeylerde gerçekleştirilecektir. Barthes’ın anlamlandırmanın birinci düzeyi olarak nitelediği düz anlamsal analiz aşamasında, göstergesi oluşturan gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki ve göstergenin dış gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisi betimlenecektir. Düz anlam göstergenin uzlaşılan, paylaşılan, açık anlamına gönderme yapar. İkinci anlamlandırma düzeyinde ise, göstergelerin yan anlamsal analizi yapılacaktır. Yan anlam, göstergenin kullanıcıların duyguları veya heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle, yani kültürel art alan bilgileriyle buluştuğunda ortaya çıkan etkileşimi anlatır. Bu, anlamların öznel olarak veya en azından öznel arası etkileşimlerle inşa edilmesi demektir. Bu süreçte yorum, hem yorumlayıcıdan hem de nesne veya göstergeden etkilenir (Fiske 2003: 115-116).

4. “Bir Ses Böler Geceyi” Filminin Özeti ve Künyesi

“Bir Ses Böler Geceyi” adlı film, Ahmet Ümit’in 1994’te yayımlanan aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır. Ersan Ersever’in yönetmenliğini yaptığı film İstanbul ve Tokat’ın Zile ilçesinde çekilmiş, 23 Mart 2012’de de vizyona girmiştir.

Filmin anlatı kahramanlarından biri olan Süha, üniversite için Zile (Tokat) civarındaki köylerde araştırma yapmaktadır. Fırtınalı bir gecede, hocasını karşılamaya giderken, arabası yolda kayarak duvara çarpar. Kazanın şokuyla otomobilden sarsılmış ve sersemlemiş bir şekilde çıkan Süha, belli belirsiz korkutucu mezar taşları görüp kendinden geçerek yola yığılır. Bilinci yerine geldikten sonra en yakın köye yardım istemeye giderken boş bir mezar görüp korkar. Köye bu korku ile girer; üstelik kimse çağırısına cevap vermez. Sanki evler boş gibidir. Nihayet bacasından duman çıkan bir ev fark eder. Yaklaşıp pencereden baktığında bütün köy halkının burada toplandığını görür. Duyduğu konuşmalardan burasının Cemevi olduğunu anlar.

Alevi köylüler, Dede’nin ve Sofuların etrafında görgü cemi için toplanmışlardır. Bektaş Sofu görgüye, erkân gereğince Hüseyin Dede ile başlar. Dedenin şikâyeti olanların konuşmasını ister. O esnada içeriye bir tabut getirilince olağanüstü gergin bir ortam oluşur. Ali Rıza ve Fatma, yanlarında gelinleri Gülizar ile oğulları İsmail’in tabutunun yanına gelirler. Ali Rıza, intihar eden ama iyi bir Alevi olan oğlunu “dualanmadan” gömen Hüseyin Dede’nin ve Bektaş Sofu’nun hesap vermesini ve İsmail’in dualanarak gömülmesini ister. Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu, Hakk’ın verdiği canı alarak büyük günah işlediği için İsmail’i dualamadıklarını ve bugün de dualamayacaklarını söylerler.

“Kâmil insan” olmak isteği ile yola çıkan İsmail, Alevi yolu ve erkânına son derece meraklı bir genç olarak dikkatleri üzerine çeker. İsmail daha genç yaşlarında Hak-Muhammed-Ali yolunda eğitilmiştir. Ama bilgisini arttırıp Alevi felsefesinin derinliğini kavrayacak belirli bir olgunluğa gelince kendisine “rehberlik” edebilecek

birini bulamamıştır. Çevresindeki çoğu dedenin, sofunun Alevilik üzerine yeterli bilgisi bulunmadığını, üstelik de inanç ve idabet esasları yerine yalnız kendi çıkarını düşünen kişiler olduğunu fark etmiştir. İsmail'in niyeti, inanç ve ideallerinden ödün vermeden hakikatin sırrını çözüp hakikat kapısının son makamına erişebilen "kâmil bir insan" olarak Hakkı bilmek, yüce sırrı öğrenmek, manaya vakıf olmak, özünü tanı-maktır. Bu amaca ulaşmak için, köyün haricinde de konuşabileceği, ona yol göstere-bilecek erenler bulamamış ve sonunda kendi yolunu tek başınabulmaya yönelmiştir. Önce Dede'den, sofulardan sonra ailesinden, eşinden ve yol kardeşi "musahip"inden aradığı desteği bulamayan İsmail, bunların üstüne bir de dışlanıp küçük düşürülünce intihar etmiştir. İsmail'in ödün vermeden Aleviliğin inanç ve ibadet esaslarını en katıksız şekilde gerçekleştirme hikâyesi, olup biteni bir kapının ardından izleyen Süha'yı, ara sıra kendi geçmişine götürür. Süha, Türkiye'de yetmişli yılların sonunda aşırı sol bir örgütün önemli bir figürü olarak siyasi olaylara karışmasını, bu örgütün isteği üzerine aldığı bazı kararların, hissi ve meslekî hayatında telafisi olanaksız felâketlere, yıkımlarave acılara yol açtığını, İsmail'in eşi Gülizar'a tıpa tıp benzeyen Demet'e olan aşkını, sol örgüte ve siyasi inançlarına körü körüne bağlılığı ve idealleri yüzünden kaybettiklerini, hiç tanımadığı hâlde kendisini polisin elinden kurtaran Bekir Özer'i, 12 Eylül 1980 darbesinde girdiği hapisten yıllar sonra salıverildiği zaman yaşadığı yalnızlığını ve pişmanlığını, bir zamanlar aynı yazgıyı paylaştığı, ancak şimdilerde holding patronu olarak devrim inancını bir maceraymış gibi gören, yaşadıklarını yemek masasında gençlik hevesi ya da bir anı gibi rahatça anlatan, yıkmak istedikleri çarka katılan, arkadaşları işkenceden geçerken kendileri sözde sisteme başkaldıran sözde devrimci arkadaşlarının uğradığı değişimi gözlemler.

Ali Rıza, Cemevinde; intihar eden oğlu İsmail'in, Allahın verdiği canı almakla büyük günah işlemesine rağmen bu günahın hesabını, sadece Allah'ın ona sorabileceğini söyler. Cemaatten inançlı bir Alevi olan İsmail'i dualamalarını talep eder. Ama Hüseyin Dede, "Hakk'ın verdiği canı ancak Hak alır" diyerek dualamayadab ve erkâna uymadığı için reddeder. Fatma Kadın ise dualamama kararını taraf olanların değil, Cem'deki canların vermesi gerektiğini savunur. Şayet birisi cezalandırılacaksa İsmail'e yaptıkları hatalardan dolayı kendilerinin cezalandırılmasının daha doğru olacağını söyler. Bektaş Sofu da tabutun cem evinin dışına çıkarılmasını emreder. Fatma, oğlunun tabutunun götürülmesini engellemek ister. Her şeye rağmen dışarıya çıkarılan tabut yere düşer. Düşen tabutun kapağı açılır ve etrafa bir ışık yayılır. Fatma, tabutun içinde oğlu İsmail'in yerine, Hızır'ı ağlarken görür. Ali Rıza ise tabutu bomboş görür ve "Oğlumun ölüsünü bile yok ettiniz" diye kızıp bağırır çağırır. Gülizar ise tabutta eşi İsmail'i görür ve evliya olduğunu söyler. Olayları görüp yaklaşan Süha ise tabutta kendi ölüsünü görür. "Ben ölmedim" diye korkuyla haykırır. Süha, kendini ilk defa gören köylülerin dehşet dolu bakışlarını fark edince kaçmaya

başlar. Geldiği yoldan geri dönerek hızlaköyden uzaklaşır. Nefes nefese kaza yaptığı yere gelince, tekrar yığılır kalır.

Arabasının önünde yerde yatan ve “Ben ölmedim” diye sayıklayan Süha’yı kaza yerinden geçen bir kamyon şoförü kaldırır ve İsmail görünümünde olan bu şoför ona ölmediğini söyler; “Daha yolumuz bitmedi ki ölesin” der. İsmail, Süha’yı kamyona bindirir ve beraber giderler. Film, başladığı gibi uzayıp giden yol görüntüsü ile sona erer. Yolun sonunda ise güneş, gökyüzünü kızıl bir renge boyayarak doğmaktadır.

“Bir Ses Böler Geceyi” filmine ilişkin temel bilgileri içeren künye, aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

Yapım:		Şaman Film	
Yıl		2012	
Senaryo/Yapımcı/Yönetmen		Ersan Arsever(Ahmet Ümit’in aynı adlı romanından uyarlama)	
Müzik		Bora Ebeoğlu/Cengiz Onural	
Oyuncular			
Süha	Cem Davran	Ferit	Sedat Zengin
İsmail	Gün Koper	Erkan	Cengiz Yalçın
Gülizar ve Demet	Merve Dizdar	İhsan	Kemal Doker
Ali Rıza	Rıza Akın	Cengiz	Şahin Özgenç
Fatma	Müfide İnselel	Zülfü	Olgun Toker
Bektaş Sofu	Turgay Tanülkü	Ekrem	Diren Polatoğulları
Hüseyin Dede	Recep Yener	Muhtar	İsmail Sağlam
Hz. Hızır/Bekir Özer	Ali Sürmeli	Zakir	Cemal Özer
Sevgi	İpek Tenolcay	Eve gelen polis	İsmayil Oral
Polis Komiseri	Bahtiyar Engin	Uzun boylu polis	Şükrü Yıldız
Rıfat	Turgut Özdemir	Değnekçi	Ahmet Kalkan
Ahmet	Ahmet Ümit	İsmail 2 yaşında	Oğuz Ertan
Fikret	Fikret Altunhan	İsmail 10 yaşında	Ulaş Bakır

5. “Bir Ses Böler Geceyi” Filminin Göstergibilimsel Analizi

Türkiye’de homojen bir Alevi zihniyetinden bahsetmek mümkün değildir. Anadolu Alevi topluluklarının arasında da birbirleriyle benzeşmeyen, aykırı görülen tavırlar, anlayışlar, yönelişler söz konusudur. Aşağıdaki satırlarda filmin ana anlatısını oluşturan kodlar ve göstergeler üzerinden Alevi zihniyet dünyasının filme yansıyan unsurları analiz edilecektir.

Filmde, iki farklıdünyanın beraber verildiği iki paralel hikâye ve iki anlatı kahramanı bulunmaktadır. Başka bir deyişle,iki katmandan oluşan filmin anlatı yapısı içinde İsmail ve Süha'nın hikâyeleri paralel biçimde anlatılmaktadır. Sinematografik anlamlar; bu iki kahraman, diğer anlatı aktörleri ve olaylar arasında karşılıklı ve benzerlik ilişkileri kurularak inşa edilmişlerdir. Süha-İsmail, İlahi-Marş, İsmail/Gülizar-Süha/Demet, İsmail/Süha=idealizm, Gülizar/Demet=oportunizm, anlayışsızlık ve vazgeçiş. Çiftlerin ilişkisine bakıldığında; Demet sol bir örgütten ve onun simgesi olan Süha'dan vazgeçmiştir. Gülizar da İsmail'i uyarak geleneksel/karizmatik otoritenin kabullerine uymasını telkin etmektedir. Ayrıca İsmail'in sırrını da ifşa ederek onun "düşkün" olmasını hazırlayan süreci başlatmıştır. Burada hem Gülizar'ın hem de Demet'in eşlerine gösterdikleri anlayışsızlık söz konusudur ve bu iki kavram yani anlayışsızlık ve vazgeçiş her iki anlatıda benzer iki süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.1 Alevi Zihniyetine İlişkin Kodlar ve Göstergeler

"Bir Ses Böler Geceyi" adlı filmde genel olarak dini ve ideolojik kodlar hâkimdir. Bu kodları temsil eden göstergeler seçilirken, Alevi inanç sistemi ve değerlerinin öncelikli hareket noktasını oluşturduğu anlaşılmaktadır.

5.1.1 Hümanizm, Aydınlanma ve Adalet

Hümanizm, Alevi zihniyetine ilişkin sinematografik gerçeğin simgesel inşasında kullanılan önemli bir gösterge olarak göze çarpmaktadır. Filmde, hümanizmi/insancılığı vurgulayan; gönül birlikteliğini, barışı, huzuru, dostluğu, kardeşliği, sevgiyi, gönül almayı, adaleti, açık kalpliliği, dürüstlüğü, samimiyeti, hoşgörüyü, alçak gönüllülüğü dile getiren, ima eden ve çağrıştıran bir zihniyet dünyası içinden konuşulmaktadır. Hümanizm vurgusu, özellikle film boyunca tekrarlanan bir hitap ifadesi olan "Can" kelimesi üzerinden belirginleştirilmektedir. İsmail'in ağzından dökülen "Alevilikte insan düşüncenin göbeğindedir" ve "Ellerin Kâbe'si var benim Kâbe'm insandır" deyişleri Alevi zihniyetinin kurucu bir değeri olan hümanizmi anlatmaktadır.

Filmde, öznel akıl ve nesnel akıl karşıtlığı, nesnel akıl karşısında öznel aklın, yani araçsal, faydacı aklın öne çıkarılmasına yönelik eleştirel imalar dikkat çekmektedir. Bu bağlamda filmin anlatısı içinde, öznel akı/ anlama yetisini öne çıkararak kendi şahsî çıkarları için araçsallaştıran simgeler olarak Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu imgeleri kullanılmıştır. Öznel akıl ve nesnel akıldan dengeli bir şekilde faydalanan simge ise, İsmail'dir. O, nesnel akla/evrensel akla dayanarak hakikate ulaşmayı, hikmet sahibi kâmil, ârif bir insan olmayı ulvi bir amaç edinen bir anlatı kahramanı olarak temsil edilmiştir. Bundan başka İsmail, öznel aklını bir araç gibi kullanarak hem Dede ve Sofuların bilgisizliğini, sığlığını, vasıfsızlığını fark eden, hem de öznel aklın ilmin hakikat bilgisine erişmesini, hikmet sahibi kâmil bir insan olmasını sağlayacak

bir araç olduğunu kavrayan bir fail olarak kurulmuştur. Alevi zihniyetinin ara sıra nesnel aklı önemsemesi gerektiğine dikkat çekmek için Görgü Cemi’nde nesnel akıl bir müntehirin cenaze namazı kılınmadan, Pir duası verilmeden, Canlardan helallik ve gönül rızalığı alınmadan defnedilmesi sorununun çözülmesi yönünde sürekli işletilmektedir.

Filmde gelenek ile akıl arasında bir mücadele söz konusudur. İsmail aydınlanmanın simgesi olarak temsil edilmektedir. İsmail, Alevi zihniyet dünyasının mevcut yapısını, geleneği eleştirmektedir. Eleştirinin kaynağı akıldır. İsmail, Alevi topluluğundaki hiyerarşik yapıyı da reddeder. Bir taraftan gerçeklikle bağ kurarak ışıktaki toz zerrecikleri gibi sunulmuş, diğer taraftansa aydınlanmanın işareti olan hale gibi sezdirilmiştir. İsmail’in başının çevresindeki Hale motifi Hristiyan ikonografisini çağrıştırmakla birlikte, Alevi zihniyetindeki aydınlanma gerçeğinin görüntüsü olarak yorumlanabilir. Hale figürü ayrıca, İsmail’in insanı kamil mertebesine ulaştığını göstermektedir. Metafizik unsurlarla dolu oldukça mistik bir anlatımla bitirilen filmin sonunda, geleneksel/karizmatik otoritenin cenaze namazını kaldırmadığı müntehir (İsmail), ışık olarak gösterilmiş böylece onun aydınlandığı, ışığa karıştığı ima edilmiştir. Dualanmadan gömülmesine karar verilen İsmail’in tabutu, Görgü Ceminde bulunan Canlar tarafından omuzlara alınıp mezarlığa götürülürken, annesinin müdahalesiyle yere düşer. Kapağı açılan tabut etrafa ışıklar saçmaya başlar. İsmail canlı bir şekilde orada bulunanlara bakmaktadır. İsmail’in bedeni birden Hızır’ın suretine bürünür ve film orada sona erer. Bu sahneyle bir yandan dedelerin İsmail hakkında verdikleri kararın yanlışlığı ve ifadesizliği anlatılıp İsmail yüceltilirken, bir yandan da Alevilikteki devriye inancına da gönderme yapılmaktadır. Devriye inancını çağrıştıran bu gösterge ile İsmail’in kamil insan mertebesine ulaştığı, asla ölmediği, yani sır olduğu ve gerektiğinde meydana çıkacağı ima edilmektedir.

Filmde aydınlanma düşüncesinin, İsmail için vazgeçilmez bir durum haline geldiği anlatılmaktadır. İsmail, Alevi zihniyetinde aydınlanmaya engel olarak Dede ve Sofuları gösterir. Dedeler ve Sofular İsmail’i aydınlatabilecek vasıflardan oldukça uzaktırlar. İsmail’e göre Hüseyin Dede ve yanındaki Sofular aydınlanmaya ket vuran tavır ve davranışlarıyla köydeki insanlara kötülük yapmaktadırlar. Filmde kendisi amaç olan insanın araç hâline geldiği, Dede ve Sofuların Alevi inancını meta olarak gördükleri ima edilmektedir. Bundan dolayı İsmail, Hak için uğraşmayı bırakıp para peşinde koşan zavallılar diye nitelediği Dede ve Sofuları, öznel aklı araçsal akla dönüştüren figürler olarak görmektedir. Eşi Gülizar İsmail’in bu yargısına karşı çıkmakta, Dede ve Sofuları Alevi inancının ve değerlerinin temsilcileri olarak kabul etmektedir. İsmail ise eşinden farklı düşünmektedir. Herkesin kendinden sorumlu olduğunu, insanların kaderini Dede ve Sofuların eline bırakması için bir neden olmadığını vurgulamakta ve bireyi öne çıkarmaktadır. Ancak öznel ve nesnel akıl aracılığıyla düşünülüp hakikat bulunduğu zaman, kâmil insan olunabileceğini savunmaktadır.

Adalet, analiz edilen filmde Alevi zihniyetine ilişkin anlamların inşa edilmesinde kullanılan bir başka koddur. Filmin semantik yapısında babası Ali Rıza, annesi Fatma, eşi Gülizar, en sonunda ise yol kardeşi Zülfü aracılığıyla İsmail'in cenaze meydanına, helallik meydanına getirilmeden, dualar, gülbanklar verilmeden, cemaatten rızalık istenmeden defnedilmesi haksız bir tavır ve davranış olarak görülüp adaletin yerine getirilmesi ima edilmektedir.

5.1.2 Sosyal Hiyerarşi, Geleneğe Bağlılık, Geleneksel ve Karizmatik Otoritenin Eleştirisi

Filmde Alevi zihniyetinin sosyal hiyerarşiye ilişkin tezahürleri talip, rehber, dede, mürşit ve pir silsilesini izleyen bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. İsmail'in babası Ali Rıza'nın dilinden Alevi zihniyetinde rehberliğin babadan önce geldiğini söyleyerek rehberliğin önemi vurgulanmaktadır. Alevi zihniyet dünyasının yapı taşlarından talip/sofu ilişkisi, filmde belli bir silsile ile karşımıza çıkar. Filmin sonunda İsmail'in babası Ali Rıza'nın da dediği gibi Talip, Rehber (Sofu), Dede, Mürşit, Pir bu silsileyi gösterir. Alevilikteki talip/sofu ilişkisi, İslam tasavvufundaki mürit/mürşit ilişkisi bağlamında değerlendirilebilecek bir zihniyetle belirmektedir.

Filmde Alevi gelenek ve erkânının sıkı bir hiyerarşik yapı içerisinde birbirine bağlı olan Dede ve Sofuların kontrolünde bazen ne kadar katı, baskıcı, acımasız, tek boyutlu ve hoşgörüsüz olabileceği açık bir dille ileri sürülmektedir. Gelenek ve erkân sarsılmaz bağlılık, Alevi zihniyetinin filme yansıyan önemli diğer unsuru olarak vurgulanmaktadır. Alevi zihniyet dünyasını sarmalayan bu gelenek ve erkân belirli âdetler, alışkanlıklar, ritüeller ve merasimler ve kurallarla desteklenmektedir. Max Weber'in (1922: 124-144; 2013: 54) meşru otorite sınıflaması dikkate alındığında geleneksel ve karizmatik otoritenin simgeleri olan Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu gelenele, inançla, statüyle, kurallarla, bireylere atfedilen olağandışı güçler ve niteliklerle çerçevelenmiş bir zihniyet dünyasına gönderme yapmaktadır. Her iki otorite tipi, ara sıra ters düşseler bile genelde birbirini desteklemektedir. Filmde temsil edilen geleneksel ve karizmatik otoritelerin meşruyet kaynağının, Alevi inancı ve geleneği olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle bu otorite tiplerini şahıslarında cisimleştiren Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu, iktidarlarının meşruyet kaynaklarını sorgulamaktan kesinlikle kaçınmaktadırlar. İktidarlarına yönelik her türlü saldırıyı, söz, beyan, tavır ve davranışlar şeklinde dile getirdikleri yaptırımlarla savuşturmaktadırlar. Hüseyin Dede filmde veli, ermiş, eren tipini canlandırmaktadır. Bu haliyle ayrıca geleneksel/karizmatik bir otorite olarak görünmekte, öne çıkmaktadır. Bu geleneksel/karizmatik otorite de meşruyetini ve gücünü gelenele ve karizmadan almaktadır. Geleneksel/karizmatik otoriteyi temsil eden Dedelik makamı Sofuluk makamı gibi gelenele, görenele, alışkanlıklar ve kurallarla korunmakta, tahkim edilmekte ve kolektif zihniyetten sürekli beslenmektedir.

Filmde aynı zamanda geleneksel/karizmatik otoriteyi simgeleyen dedeler/rehberler/pirler/mürşidler eleştiri oklarının hedefi haline getirilmiştir. İsmail; bazı dedeler/rehberler/pirler/mürşidler başta olmak üzere birçok Alevinin yolunu şaşırdığını, yanlışla düştüğünü; düşünce, söz, beyan, tavır ve davranışlarıyla Hak, Muhammed ve Ali yolundan uzaklaştığını ileri sürmektedir. Filmde bu yöndeki eleştiriler, kınamalar, hükümler, değerlendirmeler ve iddialar filmin baş anlatı kahramanı İsmail’in ve diğer anlatı kahramanlarının ağzından durmadan dile getirilmektedir. Bir Ses Böler Geceyi adlı filmde, Alevilik kurumunun en önemli ruhani önderleri sayılan dede, rehber, pir veya mürşidler esasen iki açıdan eleştiri yağmuruna tutulmaktadır. Öncelikle Aleviliğin ruhani önderleri olan bu aktörler yeni kuşakların nabzını tutabilme, sorunlarını anlayabilme ve bunlara çözüm getirebilme noktalarında yetersiz kaldıkları; genç nesillerin ihtiyaçlarını, taleplerini ve beklentilerini karşılamaktan uzak ayrıntıya inmeyen, yüzeysel ve yetersiz dini bilgilere sahip oldukları iddialarıyla hedef tahtası haline getirilmişlerdir. Alevi toplumuna ruhani açıdan yol gösteren, liderlik yapan bu figürler bir takım kalıplaşmış ifadeleri dillerine dolayan, bunları durmadan ve her yerde tekrarlayan, Aleviliğin inanç ve ibadet esaslarını derinlemesine anlayamamış, benimseyip içselleştirememiş aciz, dirayetsiz ve yetersiz kişiler olmakla itham edilmektedirler. Analiz edilen filmde dedelerin/rehberlerin/pirlerin/mürşidlerin eleştirildiği, yargılandığı veya suçlandığı ikinci nokta ise, rehberlik etmeleri beklenen köylüleri Aleviliğin temel inanç ve ibadet esasları hakkında yanlış bilgilendiren, yanlış yola sevkedip yoldan çıkararak; onlara yarardan çok zarar getiren, ruhani nüfuz ve yetkilerini şahsi ihtiyaç, beklenti, arzu, amaç ve çıkarları doğrultusunda kötüye kullanan; parayı, makamı, maddeyi ve dünyayı putlaştıran, aşırı derece seven ve kutsayan figürler olmaları; filmin başkahramanı İsmail’in şahsında kâmil insan olma arzusu taşıyan genç kuşak Alevileri hafife almaları, hor görmeleridir.

Geleneksel/karizmatik otoriteye (dede/rehber/pir/mürşit) yönelik en ufak bir eleştiri geleneğe karşı çıkmaya, direnme, başkaldırı olarak algılanmakta ve cezalandırılmaktadır. Alevilik inancında bu cezalardan biri, düşkün sayılma olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim filmde İsmail’in Bektaş Sofu’nun rehberliğine getirdiği eleştiriler, hem babası hem de geleneksel/karizmatik otoriteyi temsil eden Hüseyin Dede tarafından direnme ve başkaldırı olarak kabul edilmiş; İsmail’in babası bu durumdan son derece rahatsız olmuştur. İsmail’in “kâmil insan” olabilmeye yolunda verdiği mücadeledede yalnız kalması onu intihara sürüklemiş ve Bektaş Sofu onu “düşkün” ilan etmeye çalışmıştır. Bununla birlikte Aleviler için, dede tartışılmayacak ve yargılanamayacak bir otorite değildir. Dedenin “Benden güvenmiş canlar varsa çıkıp söylesin. Hakkı olan hakkını istesin” ve Bektaş Sofu’nun (rehber) “Baş indir. Dede huzura varmıştır... Söyle muhtar Dedenin bir şikayetin var mı, seni zora koydu mu? Ey kom-

şular ya siz, dededen bir şikayetiniz var mı?” ifadeleri dedenin otoritesini tartışmaya açmaktadır.

5.1.3 Adab ve Erkân

Alevi zihniyetinde, adab ve erkân önemli yönlendirenlerdir. Hem demokratik söylemin hem de otoriter söylemin gücü buraya dayanır. Adab ve erkân meselesi, filmin ana hikâyesinde dile getirilmektedir. Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu adab ve erkâna bağlılığın altını çizen geleneksel/karizmatik otoriteyi temsil etmektedirler. Filmde Görgü Cemi, Alevi zihniyetinin kurucu bir unsuru olan adab ve erkân gereğince Hüseyin Dede’den başlamıştır. Filme göre Alevi zihniyetinde cemlerdeki adab ve erkânı gözetme hakkı ve yetkisi, Dede ve Sofulara, verilen cezaların uygulanma görevi ise şeriat kapısını temsil eden meydancıya (muhtar) aittir. Görgü Cemi’ne cenaze namazı kılınmadan, yani dualanmadan, helallik ve gönül rızası alınmadan defnedilen bir müntehirin cenazesinin bir tabut içinde getirilmesi adab ve erkâna aykırı, sapkın bir davranış olarak görülmektedir. Görgü Cemi’ne defnedilen bir müntehirin mezarından çıkarılarak tabut içinde getirilmesi eyleminin adab ve erkâna aykırılığı hem Bektaş Sofu’nun “Bu meydana ölünün getirilmesi görülmüş iş midir?” ifadesinde hem Dede’nin secde vaziyetinden hem de Görgü Cemi’ne katılan Canların yere konulan tabuta korku, endişe, şaşkınlık dolu bakışlarından anlaşılmaktadır. Adab ve erkânın ihlali durumunda ruhanî otoritenin temsilcisi olan ve Görgü Cemi’ni yöneten Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu sapkın tavır ve davranışlar sergileyen katılımcılara gerekli uyarıları yapmakta, hatta gerektiğinde yaptırım uygulayabilmektedir. Bektaş Sofu; Görgü Cemi’nin, Kırklar Meydanı’nın, Erenler Dergâh’ının bir adabı, bir erkânı olduğunu vurgulayarak Gülizar’ın açısından ne yaptığını bilmediği için sapkın davranışlar sergilediğini söylemiş, ancak söz istemeden yüksek sesle Hüseyin Dede ve Bektaş Sofu’dan yol arkadaşı/muhasibi İsmail’in dualanarak defnedilmesini talep eden Zülfü’ye “Kendini bilmez!” diyerek sembolik ceza vermiştir. Bektaş Sofu, Zülfü’nün “Yeter artık bu insanların çektiği, dualayın şu zavallıyı da götürüp gömelim” ifadesindeki talebini, yakarışını, sitemini, uyarısını, tehdidini söz istemeden, yüksek sesle ve üsluba dikkat etmeden dile getirdiği için adab ve erkâna aykırı bir tavır ve davranış olarak görmüştür. Bu nedenle Zülfü’yü elinde sopa bulunan Erenler Dergâhı’nda barış ve huzuru korumakla görevli meydancı (muhtar) aracılığıyla cem evinden çıkarttırmıştır. Zülfü’nün biraz önce aktarılan ifadesinde İsmail’e ve ailesine yapılanların zulüm olduğunu ima eden, mağdur olarak nitelediği İsmail’e reva görülen bu davranışa (dualanmama, helallik, gönül rızası alınmama) karşı çıkan bir direniş zihniyeti sezilmektedir. Adab ve erkâna bağlılık ayrıca Dede’nin şu ifadelerinde açıkça dile getirilmektedir: “Tarikatımız insanı eğrisiyle doğrusuyla kabul eder. Ama adab ve erkânımıza aykırı davranışları hoş görün demez. Hak verdiği canı ancak kendi alır. İsmail inançlı bir Alevi olsaydı Hakkın verdiği canı kendisi almaya

kalkmazdı. Sofu'nun dediği gibi bu günahların en büyüğüdür. Tarikat yolcusunun yolu bellidir. İsmail işte bu yüzden dualanmamıştır.”

İsmail, eşi Gülizar'a yönelik “Tarikat erkânının dışına çıkamam, çıkarsam düşkün sayılırım” ifadesi Alevi zihniyet dünyasındaki normlara, ilkelere, geleneğin gücüne gönderme yapmakta; normun ihlal edilmesi en önemli sosyal yaptırım olan düşkün damgasının vurulacağı tehlikesini, korkusunu ifade etmektedir. Ancak filme göre adab ve erkânın katı, dar sınırları Alevi zihniyetinde şartlara göre biraz esnetilebilmekte ve genişletilebilmektedir. Örneğin Bektaş Sofu, sorunun çözümünde arabulucu işlevi üstlenen Hüseyin Dede'nin “Canlar arasına düşmanlık, kin tohumları serpilmesi” endişesini dile getirmesi üzerine müntehir İsmail'in tabutunun Cem Evi'nde, Kırklar Meydanı'nda bir seferlik kalmasına istemeden de olsa razı olmuştur. Filmde Bektaş Sofu müntehir İsmail'den bahsederken “Can” kelimesi yerine sürekli “tabut” kelimesini kullanmayı tercih etmiştir. Bu kelime, bilinçli bir tercih sonucunda söylenmiş gibi gözükmektedir. Böyle bir kelime seçimiyle intihar fiilinin Alevi zihniyetinde adab ve erkâna aykırı sapkın bir davranış olduğuna, büyük bir günah sayıldığına, müntehirin ise bu sapkın fiili nedeniyle bir nesne gibi damgalandığına gönderme yapılmaktadır. İsmail artık bir “Can” değildir.

5.1.4 Muhasıplik

Alevi zihniyetinin filmde temsil edilen diğer bir önemli bir kurumu olan muhasiplik kodu, yani yol kardeşliği veya ahiret kardeşliği, filmin anlatısında çok özel bir biçimde sunulmaktadır. Tarlaların arasında uzayıp kıvrılarak giden bir yol görüntüsü ile başlayan film, yolun bu düz anlamının dışında yan anlamlar taşımaktadır. Bu yol aslında, Alevi öğretilerinde Hakk'a giden, insan-ı kâmil olma yoludur. Bu uzun yolda, yol kardeşliği önemlidir. Filmde Görgü Cem'i'nde İsmail'in arkadaşı olarak görülen Zülfü, onun yol kardeşidir. Birbirlerinin dostu ve yoldaşı olan muhasipler, birbirlerinin üzerinde her hakkı gözetir ve ararlar. Zülfü de Görgü Cem'i'nde Bektaş Sofu ve Hüseyin Dede'nin itirazlarına rağmen her şeyi göze alarak İsmail'in hakkını aramıştır. Filmde örtük olan bir başka yol kardeşliği de İsmail ile onun dramını izleyen Süha arasındadır. Bu, filmin sonunda anlaşılır. Çok farklı idealler için yola koyulmuş ve bu uğurda bedel ödemiş olan bu iki insan, Alevilik öğretisinin tanımlamasıyla “iki candır” ve “yol kardeşi”dir. Filmin sonunda Süha'nın kaza yaptığı ve arabasının önüne düştüğü yerde “Ben ölmedim” diye inlerken, gelip onu kaldıran ve koluna giren ses “Ölmedin, ölmedin, daha yol bitmedi ki sen ölesin” der ve uzaklaşırlar. O ses İsmail'in sesidir. Zaten film de başlangıçta olduğu gibi uzayıp giden bir yol görüntüsü ile sona erer. Burada yolun Hakk'a ulaşma ve insan-ı kâmil olma sürecinde metaforik bir anlam taşıdığı söylenebilir. Bilinmeyen bir şeyin anlamı, bilinen bir araç aracılığıyla ortaya konmaktadır (Fiske, 2003: 124).

5.1.5 Düşkün/Düşkünlük

Düşkün kavramı, Alevi zihniyetinde sosyal bağların yansıtılması açısından hayli önemlidir. Sosyal dışlamaya, yalıtılmaya, yalnızlaştırılmaya gönderme yapan bu kavram, geleneksel/karizmatik otoritenin en üst yaptırımı olarak belirir. İncelenen film, Cemevinde gerçekleşen bir Görgü Cemi ile başlar. İntihar eden bir Alevi genci olan İsmail'in ailesi, cem ayınının başında O'nu dualamadan, yani Alevi erkânına uygun bir şekilde dini tören yapmadan gömen Hüseyin Dede'nin sorguya çekilmesini talep ederler. Dualamamak, geleneksel/karizmatik otoritenin düşkün kabulünü pekiştirmektedir. Alevi zihniyetinin önemli unsurlarından biri olan düşkün ilan edilmek, bir cezadan çok yasakları ihlal eden; adab, erkân ve ahlakın dışına çıkan, hata yapan, kabahat işleyenlere yönelik caydırıcı ve ibret verici toplumsal bir yaptırım, tedbir niteliğindedir. Düşkünlük, geçici veya daimi olarak topluluğun dışına atılma demektir. Düşkünlük, bir tür sosyal damgalamadır. Alevi anlayışına göre topluluk üyeleri düşkün olarak damgalanan kişiyle sosyal ilişkilerini keserler, görüşmezler, sohbet etmezler, ona selam vermez ve yardım etmezler. Filmdeki dinî anlatının kahramanı İsmail, kendisinin Aleviliğe ilişkin hakikat arayışlarının herkes tarafından öğrenilmesi ve yanlış anlaşılması riski nedeniyle düşkün olarak damgalanmaktan korktuğunu ifade etmiştir.

5.1.6 Ölüm ve İntihar Olguları

Çözömlenen filmde ölüm, yani Can'ın bedeni terk etmesi Hakk'a yürümek terimi ile dile getirilmektedir. Alevi zihniyet dünyasında ölen bir Can için yapılması gereken ritüellerden biri de dualamak, yani cenaze namazı kılmak ve bu esnada helalleşmek, rıza istemektir. Cenaze namazı kılınmadan, cemaatten helallik ve rıza istenmeden defnedilen bir Can'ın "Ulu Dîvan"a (mahşer meydanına) alını açık, yüzü ak, kul hakkı olmadan gidemeyeceği düşünülür. Filmde, böyle bir durumun düşkün sayılmaktan daha ağır bir ceza olduğu ima edilmektedir. Babası, annesi ve eşinin İsmail'in cenaze namazının kılınması, İsmail için cemaatten helallik ve rıza istemele-
rindeki ısrarlarının altında da bu gerçek yatar. Bu yüzden filmde Alevi zihniyet dünyasında cenaze namazı kılınmadan, helallik istenmeden, rıza alınmadan defnedilmene-
nin Hakka yürüyen Can için olduğu kadar geriye kalan yakınları için de taşınması çok ağır bir yük olduğu vurgulanmaktadır.

Alevi zihniyet dünyasının filme yansıyan önemli unsurlarından bir diğeri de intihara karşı takınılan tavidir. Filmde intihar, Alevi anlayışında ağır bir günah sayılmakta; dolayısıyla hoş görülemez, affedilemez, savunulamaz bir eylem olarak temsil edilmektedir. Bu yüzden bir müntehir olarak damgalanan İsmail için cenaze namazı kılınması, dualar, gülbenkler okunması, cemaatten helallik, rızalık alınması caiz sayılmamaktadır. Bu tavır, Hüseyin Dede'nin "Hakk'ın verdiği canı ancak Hak alır" diyerek İsmail'in dualanmasına yönelik arzu ve talepleri reddetmesinde açığa vurulur.

5.1.7 Cemevi, Erenler Dergâhı, Erenler Meclisi/Kırklar Meydanı/ Kırklar Meclisi

Mekân kodu altında bir gösterge olarak sunulan Erenler Meclisi, Alevi zihniyetinin en önemli mekânı olarak göze çarpmaktadır. Filmde, Erenler Meclisi düşünce ve görüşlerin serbestçe dile getirildiği, değiş tokuş edildiği demokratik bir tartışma ve müzakere zemini, alanı, ortamı olarak tasarlanmıştır. Bu ortam maddî bir mekânla da ilişki içinde sunulmuştur. Böylece Erenler Meclisi'nin gerçekleştiği Cemevleri bir araya gelinen, ortak bir aklın buluşturulması işlevini gören bir iletişim ve diyalog ortamı, sosyal etkileşim ve alışveriş mekânı olarak belirmektedir. Meşruyetini gelenekten, inançtan alan Erenler Meclisi film boyunca hem otoriter hem de demokratik söylemin dile getirildiği, mücadele ettiği, çarpıştığı bir mekân, zemin, ortam olarak tecelli etmektedir.

5.1.8 Aleviliğin Simgesel İnşasında Kullanılan Bir Ayin Olarak Görgü Cemi

Görgü Cemi Alevi topluluğunu simgesel olarak inşa eden bir ritüel olarak Alevi ayinlerine ilişkin hiyerarşisinin en üst basamağında bulunmaktadır. Genellikle Perşembeyi Cumaya bağlayan akşam gerçekleştirilen Görgü Cemi, yol kardeşlerinin sorguya çekildiği, yılın muhasebesinin çıkarıldığı bir andır. Alevi inancına göre görgü, “Hz. Muhammed’in ‘ölmeden önce ölü, mahşer olmadan hesabınızı görün’ buyruğuna dayanır” (Bozkurt, 1990: 187). Alevi toplulukları gibi yüz yüze temasın, dayanışmanın ve içten ilişkilerin hâkim olduğu cemaat özelliği gösteren küçük gruplar içerisinde topluluğun simgesel inşası, sosyal düzenin muhafaza edilmesi, korunması ve sürdürülmesi, Görgü Cemi gibi dinsel ritüeller aracılığıyla sağlanır. Alevi kültüründe Görgü Cemi, gündelik hayatta ortaya çıkan kişisel sorun, gerilim, çatışma ve anlaşmazlıkların çözümünde simgesel bir araç olarak kullanılmaktadır (Demir, 2012: 186-187).

Filmde Görgü Cemi “dede-rehber” ve “talip” arasındaki çatışma aracılığıyla aktarılmaktadır. Öyküye konu olan talip, kendi canına kıymış İsmail'dir. Görgü, kapandığı düşünülen defterin tekrar açılması ile başlar. İsmail kendi canına kıymış ve duası okunmadan defnedilmiştir. Hem aile fertleri hem de İsmail'e haksızlığa uğramışlar, mağdur edilmişlerdir. Mezardan çıkartılıp, tabut ile meydana getirilen İsmail'in hakkını babası, annesi, eşi ve musahibi arar. Gelenekte olmayan bir durum nasıl dirençle karşılaştığı rehber Bektaş Sofu'nun ağzından şu ifadeler ile anlatılır: “Bak Ali Rıza Can. İsmail'in ölümü en az senin kadar beni de üzümüştür Ama o kendini öldürmüştür. İnançımıza göre, Hakkın verdiği canı hiç kimse almaz. Bu, çok büyük bir günahdır. Ama bu meydana ölünün getirilmesi görülmüş iş midir? Hakka yürüyen can, hakla bir olmuştur. Artık bu durumda bizim yapabileceğimiz hiçbir şey yoktur”. Ailenin baskısı, cemaatin direnci karşısında töreye aykırı bu soru-

nun çözümü en yüksek otorite dede tarafından gerçekleştirilmiştir. Dedenin Bektaş Sofu'ya yönelik "Aslına bakarsan ben de senin gibi düşünürüm. Lakin canlar arasına düşmanlık, kin tohumları serpilmesin. Ben derim ki bu defalık bu tabut meydana, aramızda kalsın" ifadeleri ve Bektaş Sofu'nun bu öneriyi kabul etmesiyle çatışma noktalanmıştır.

5.1.9 Hz.Ali

Hız. Ali Alevi inancında, Hız. Muhammed'den sonra gelen en önemli liderdir. Alevilik adı da, onun adından gelmektedir. Alevi zihniyet dünyasında bireyin kendini, nefisini yok ederek Hız. Ali'yle bütünleşmesi önemlidir. Bir imge hâline gelmiş olan Hız. Ali resmi ise tam ve nedensiz bir bağlantı ile Hız. Ali'yi ve Alevi zihniyetini temsil etmektedir. Erenler Meclisi duvarında yer alan Hız. Ali portresi aynı zamanda belirtisel bir göstergedir. Gösterge ve bunun göndergesi olan Alevilik aynı düzlemde ve bitişik sınırdadır. Belirti, nesnesini aralarındaki varlıksal bağdan ötürü temsil eden göstergedir ve sinemada doğrudan yan anlama yönelen bu metaforlar, anlam yaratmanın en önemli araçlarıdır. Filmde cem evi duvarında asılı olan Hız. Ali resmi, İsmail'in dağlara çıktığında bir dereye elini yüzünü yıkarken, bu kez kendi aksini suda Hız. Ali olarak görmesiyle bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Burada da resmin bir gösterge olarak Hız. Ali'yi temsil etmesi ve Aleviliğe gönderme yapmasının dışında, filmin ana karakteri olan İsmail'in Alevilik öğretisi ile içkin bir hâle geçmesine, hakikati arama ve kâmil insan olma yönündeki isteğinin kuvvetine gönderme yapılmaktadır. Burada ayrıca Bektaşî şairlerinin en iyilerinden kabul edilen Hilmi Dede Baba'nın çok tanınmış "nefes"lerinden birinin sözleri hem Bektaşîlerin inanışlarını hem de Hız. Ali'ye karşı duydukları hayranlığı açıklamaktadır (Melikoff, 2006: 226). "Tuttum aynayı yüzüme, Ali göründü gözüme" dizelerinde ifade bulan bu hayranlık aslında, Allah'ın adının insan vechine yazıldığı fakat artık okunanın Fazl'ın adı değil, Fazl'ın yerini almış olan Ali'nin adı olduğuna ilişkindir. Tanrısallığın "Ali" adının belirlediği, kaşların yayı "ayn"ı, burun çizgisi "lâm"ı ve bıyık eğimi "yâ"yı çizer ve böylece insan yüzünde hem sağdan hem soldan "Ali" adı okunabilir (Melikoff, 2006: 182). Kültürel art alana ilişkin bu bilgi, filmde İsmail'in yüzünün suda oluşan aksinin Hız. Ali olarak görünmesini, sadece sinematografik bir gösterge olmaktan çıkarak yan anlamsal düzeydeki göndermeleri ile buluşturmaktadır.

5.1.10 İsmail ve Süha Karakterleri

Filmde iki farklı anlatı yapısı üzerinde akan hikâyede, görüntüsel göstergelerin en önemlisi insandır ve başat iki karakterle karşımıza çıkmaktadır: İsmail ve Süha. İsmail; Alevi inancını, iyi yürekli, mazlum, sevecen insan karakterini temsil ederken; Süha ise, 12 Eylül döneminde üniversite eğitimi almış, sol bir örgütün sadık üyesi, mücadeleci ve devrimci bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır. Alevi zihniyet dünyasına ilişkin göstergelerin iki farklı paralel anlatı düzleminde sunulduğu filmin hikâyesi, bu iki karakter üzerinden benzerlik ve karşıtlık ilişkileri kurularak anlatılmaktadır.

5.1.11 Dağ ve Mağara Göstergelerinin Alevi Zihniyet Dünyasındaki Yeri

Filmde geçen “dağ” göstergesi ve İsmail’in bu dağa çıkışı ve oradaki mağara girişi görüntüsü, görüntüsel bir göstergenin gösterenidir ve gösterileni konusunda izleyicide farklı anlamlar oluşturabilir. İnanç kültürlerinde dağ ve mağaraya ilişkin anlatıların farklılığı düşünüldüğünde, filmde dağın ismi geçmemekle birlikte hem anlatsal hem de görüntüsel olarak farklı inanışlara ilişkin anlamlar yaratabilir. Alevi öğretisine inananlar için bu dağ Hacı Bektaş Veli’nin dervişleriyle birlikte çıktığı Hırka Dağı’nı, Sünni mezhebine mensup olanlar için ise Hz. Muhammed’in çıktığı Hıra Dağı’nı ve oradaki mağarayı çağrıştırabilir. Bu tamamen filmin nasıl okunduğuyla ilgili bir husustur. Barthes’ın sözünü ettiği, anlamlandırmanın özellikle ikinci düzeyde, kültürün içinde yer alan yan anlam ve mitlerle açıklanmasıdır (Fiske, 2003: 120). Bu anlamlandırma biçimi, sinemanın yan anlamlar üzerine kurulu diline uygundur.

Hıra ve Hırka Dağı arasında da dilsel göstergeler de yakın ve benzeşmektedir. H – I – R – A ve H – I – R – K – A. İkincide sadece K harfi/göstergesi farklıdır. Bu tür benzeşme, filmde dilsel bir gösterge olarak geçmemekle birlikte görüntüsel göstergenin (mağara ve dağ) çağrışımı, dilsel olan bu isim benzeşmesine de anlamlar yüklemeyi mümkün kılabilir. Çağrıştırma ilkesi, bir gerçeklik ya da anlam düzleminden diğerine değerlerin yer değiştirmesini içerir. Bu yer değiştirme bir paradigmadaki birimler ile metaforlar arasında meydana gelir ve dolayısıyla paradigmasal olarak işler (Fiske, 2003: 130). Burada hem isim olarak bir çağrıştırma söz konusudur, hem de dağ ve mağara görüntüleri ile gerçeklik etkili bir biçimde aktarılmaktadır. Belirtisel olarak işleyen bu göstergeler temsil ettikleri şeyin, din ya da inanç sisteminin parçalarıdır ve bir anlam düzleminden diğerine yer değiştirerek, çağrışım yoluyla anlam üretilmesini sağlarlar.

5.1.12 Farklı İnanç ve İdeoloji Evrenlerinin Farklı Mekânlarda Mücadelesi

Filmde mekânlar da görüntüsel bir göstergedir. Şehir ve köy genel mekânlarının dışında, Erenler Meclisi ve üniversite bahçesi filmin temasını vurgulayan en önemli mekânlardır. Kalabalık ve birbirine yabancılaşmış büyük şehirde (İstanbul), ideolojik olarak farklı grupların çatışmasına ev sahipliği yapan üniversite ortamı, devrimci ideoloji ile özgürlükçü hareketleri temsil etmektedir. 12 Eylül döneminde egemen ideolojiye başkaldıranlarla sahip çıkanların kavgası, bir üniversite bahçesinde çatışan öğrenci grupları ile verilmektedir. Bu döneme ilişkin bayrak, marş, kıyafetler, yasak yayınlar, örgütsel davranış modelleri de aynı mekânda sunulmaktadır.

Kırsal ve dar alanda, az nüfuslu ve tanışıklık düzeyinin yüksek olduğu, mahremiyet sınırlarının daraldığı, birlik ve bütünlük temsili köy mekânı ise, Alevilik inancına ev sahipliği yapmakta, özellikle de o köyün Erenler Meclisi bu inanca ilişkin

öğretiyi temsil etmekte ve yeniden üretmektedir. Mekân olarak Erenler Meclisi Hz. Ali portresi, aslan resmi, post, saz, çift ağızlı kılıç (Zülfikâr), duvardaki küçük pence-re oyuğu ile Alevilik öğretisinin pek çok unsurunu içeren sembolik göstergelerle bir anlam inşası oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu mekânda en dikkat çekici toplumsal vurgu, kadın ve erkeğin yan yana olması ve erkekler kadar kadınların da söz hakkının bulunmasıdır. Bu anlamda filmde de Alevilik inancının, kadını erkeğin gerisinde bırakmadığı, hak ve özgürlükler konusunda eşit ve adil bir yaklaşım sergilediğine dikkat çekildiği söylenebilir. Esasen Alevilik öğretisinin cem ayinlerinde de kadınlar vardır ve kadın ve erkek birlikte ibadet etmektedir. Bunun temeli Kırklar Meclisi'ne dayanmaktadır. Hz. Peygamberin semah döndüğü mecliste Fatma Ananın da olduğuna inanan Aleviler, bu inancı temel alarak kadınlara da meclislerinde erkeklerle birlikte yer açmışlardır.

5.1.13 Uçan Kuşun Kanadında Hacı Bektaş-ı Veli

Doğa, görüntüsel göstergeleri ile anlam yaratmanın bir başka aracıdır. Filmde dağ ve mağara görüntüleri, uçan beyaz kuş (güvercin) ve buğday tarlası, özellikle Alevilik vurgulamasına ilişkin yan anlamları taşımaktadır. Özellikle, filmde kullanılan beyaz güvercin mitolojik temelli bir gösterge olarak da karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki beyaz güvercin Hacı Bektaş Veli'yi temsil eden gizli bir göstergedir ve ona ilişkin söylenceye gönderme yapmaktadır. İzleyicinin ancak kültürel birikimi ile anlamlandırabileceği bu gösterge, söz konusu mite ilişkin kavramlar zincirini harekete geçirmekte ve filmin esas olarak söylemek istediğine ilişkin bir anlam boyutu oluşturmaktadır. Göstergebilimsel çözümlemenin de temel amacı bu gizlemeyi açığa çıkarmaktır. İzleyici ya da okur, gösterge ile verilen parçadan yola çıkarak dizimin bütününe inşa etme imkânı bulabilir. Çözömlenen bu filmde gösterge ile verilen parça beyaz güvercindir. Hacı Bektaş-ı Veli'ye ilişkin söylencede beyaz güvercin şöyle anlatılmaktadır: Hacı Bektaş-ı Veli'nin Anadolu'ya gelmesine ilişkin olan bu söylence, O'nun Rum sınırına varınca yolun bağlanmış olmasıyla ilgilidir. Bunu gören Hacı Bektaş-ı Veli; "Bismillah ve billah" diyerek vilayetle bir sıçramış ve ulu arşın tavanına yetmişmiştir. Melekler O'nu elif-i tac ile karşılamışlar, "safa geldin ey Peygamberin evladı Hacı Bektaş-ı Veli" demişlerdir. Söylenceye göre işte orada Hünkâr güvercin şekline girmiş ve uçarak doğruca Sulucakarahöyük'e varıp bir taşın üstüne konmuştur. Orada tekrar insan şekline bürünmüş ve Rum erenlerinin kendisini yok etme planları da boşa çıkmıştır (Gölpınarlı, 1990:18-19).

Filmdeki beyaz güvercin, aslında Hacı Bektaş-ı Veli'yi simgelemektedir. Güvercinin İsmail'in etrafında dönmesi, onun çıktığı mağaranın civarında bir kayaya konması, Hacı Bektaş'ın Anadolu'ya gelmesine ilişkin bu miti filmde yeniden üretmektedir. Hacı Bektaş'ın insanüstü vasıflarına gönderme yapan bu söylenceler, film- sel kurgulama ve göstergelerle Alevilik-Bektaşilik öğretisine ilişkin motifleri temsil

etmektedir. Güvercin, aynı zamanda barışın simgesidir. Hem İslam kültüründe hem de Alevi kültüründe güvercine kutsallık atfedilir. Bu da kaynağını Hz Muhammed’in hicret sırasında sığındığı mağarada bir güvercinin yuvasında durmasından alır. Aynı şekilde Hacı Bektaş-ı Veli’nin Anadolu’ya geçişi sırasında “güvercin donuna girmesi” bu kuşa atfedilen kutsallığı pekiştirir. Filmde tercih edilen güvercinin beyaz olması da tesadüf değildir. Beyazın saflık, temizlik, arılık anlamlarını taşıdığı düşünüldüğünde, bu özelliklerin beyaz bir güvercin olarak Anadolu’ya gelen Hacı Bektaş-ı Veli’nin kişiliğine gönderme yaptığı söylenebilir.

5.1.14 Buğday Tarlasında Hızır Aleyhisselam

Alevi anlayışına göre Hızır zor durumda kalanların, çareleri tükenenlerin çağırıkları, medet diledikleri erendir. Hızır darda kalanların yardımına yetişir ve onların müşkülden kurtulmasında yollarını aydınlatır. Bununla ilgili olarak Alevi öğretisi şöyle der: Bir gün, ikindiüstü, güzel yüzlü, tatlı özlü, Alevi saçlı, yeşil elbisesi, boz bir ata binmiş bir aziz Hünkâr Hacı Bektaş-i Veli’ye gelir. Bu gelen Hızır Aleyhisselam’dır. Hünkâr, Hızır’a Ulu Tanrı’nın kullarını zordan kurtarmak için O’nu bu işe koştüğünü söyler ve Karadeniz’de batmak üzere olan bir gemi için O’nu çağırıklarını ve medetlerine erişmesi gerektiğini söyler. Hızır o kadar hızlıdır ki bir adımı Karaöyük’de iken öbür adımı güneşle beraber dolunup, gözden kaybolur. Hünkâr yanındakilerin şaşkınlığına “O’nun yürüyüşü böyledir” diyerek yanıt verir (Gölpınarlı, 1990: 75). Filmde de Hızır Aleyhisselam, İsmail’in annesinin Erenler Meclisi’ndeki konuşmasında belirir. 20 yıl önce oğlu İsmail’i daha küçük bir çocuk iken kaybettiğini, kendisi buğday tarlasında çalışırken onu bıraktığı yerde tekrar bulamadığını anlatan anne, Hızır Aleyhisselam’ın tarlaya geldiğini, oğlunu bulduğunu, onu bir daha yanından hiç ayırmamasını söylediğini anlatır. Hızır; o gün anneyi çok dar ve zor bir durumdan kurtarmış, ona evladını bulmuştur. Görgü Cemi’nin sonunda, İsmail’in cenazesinin dualanması tartışmaları sırasında tabutun düşerek kapağı açıldığında, anne tabutta oğlu İsmail’i değil Hızır Aleyhisselam’ı görür. Bu vesileyle Alevilik öğretisinin pek çok unsuru gibi, inanç ikliminin ortak bir figürü konumunda olan Hızır Aleyhisselam da filmde yeniden üretilmektedir.

5.2. Filmin 12 Eylül Kodları ve Göstergeleri

Film; Süha’nın Erenler Meclisi’nin küçük penceresinden İsmail’in sonuna ilişkin toplantıyı izlemesi sırasında kendi geçmişine yaptığı geri dönüşlerle 12 Eylül dönemine gitmektedir. Bu dönemi anlatan kareler; Süha’nın yaşadıklarını, arkadaşları ve bağlı olduğu sol bir örgütle olan ilişkilerini, ülkenin içinde bulunduğu durumu yansıtmaktadır. Süha’nın siyasi bir düzlemde yaşadığı gerçek arayışı ile İsmail’in dini bir düzlemde yaşadıkları ve gerçeği arayışı bazı noktalarda birbiriyle kesişmektedir. Filmin ilgili karelerinde Süha; İsmail’in yaşadıkları ile kendi yaşadıklarını, arkadaşlık ilişkilerini, uğruna ömrünü adadığı dava ve yol arkadaşlarını, ailesi ile olan ilişkile-

rini, bu süreçte değişen ve dönüşen toplumsal algıyı, değer yargılarını eleştirel bir bakışla anlatmaktadır. Bu bakış açısı küçük bir köyde İsmail'in yaşadıklarına, aile ve arkadaşlarına onu imrendirmiştir. İsmail öldüğünde dahi yalnız değildir. Oysa Süha “bir ülkenin kurtuluş davası gibi büyük bir davayı güderken” ve henüz yaşarken arkadaşları, ailesi ve sevdiği kız tarafından yalnız bırakılmıştır.

Filmde 12 Eylül dönemine ilişkin kodlara bakıldığında üniversite, öğrenci hareketleri ve örgüt eylemleri, farklı gruplar arasındaki silahlı çatışmalar, okul duvarlarına asılan döviz ve pankartlar, sarı-kırmızı bayraklar, devrimci mücadeleyi temsil eden Che Guevera resmi, kaybedilen arkadaşlar, 12 Eylül darbesinin haberini veren dönemin Genelkurmay Başkanı Kenan Evren'in televizyon görüntüsü çeşitli göstergeler olarak karşımıza çıkmakta ve dönemi temsil etmektedir. Ayrıca filmde Süha'nın üzerindeki parka 12 Eylül dönemini giyim kod açılımı üzerinden temsil eden bir göstergedir. O dönemdeki arkadaşlarının ise yıllar sonra takım elbiseli görüntüleri, ticaret erbabı, zengin burjuva sınıfa bir gönderme yapmaktadır. Zihniyet değişimi yaşayan Süha'nın arkadaşları bu değişimi kıyafetleriyle ve yaşam tarzlarıyla da göstermektedirler. Süha'nın gözünde arkadaşları artık “öteki”leşmiştir. Değişen zihniyet bir yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Ama aynı zamanda Süha da cezaevinden çıktıktan sonra eski arkadaş çevresi içinde değişmiş ve dönüşmüş olan zihniyet yapısı içinde sosyal bir dışlanma, yalnızlaşma ve yalıtılma yaşamıştır. Bu durum İsmail'in, Alevi geleneğine göre törenin dışına çıkmasından dolayı “düşkün” sayılmasıyla benzerlik göstermektedir.

5.2.1 İlahi-Marş Karşıtlığı

Monaco (2011:56), müziği sinemada zamana ilişkin merkezî bir rol oynayan tek sanat olarak görmektedir. Bir dönemi hatırlatan, çağrıştıran müzikal yapı, sinemanın temsil etme biçimleri arasında en önemlilerinden biridir. Söz konusu dönemi farklı zamansal uzamlarda tekrar ve çağrışım yoluyla yaşama imkânı sağlayan bu araç, sinemaya ilişkin göstergebilimsel çalışmalarda da önemli bir kod biçimidir. Çağrışım gücü yüksek olan, farklı zihniyet ve dönemleri temsil etme gücü bulunan müzik, çözümlenen filmde de önemli bir kod olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülgener'in (1983: 25) sözünü ettiği “sanat kaynaklarının zihniyet dünyasına ve tarihine yaptığı katkı” düşünüldüğünde müzik de bir sanat kaynağı olarak çağın ve çevrenin tercihlerine dışa dönük hâliyle ifade biçimi kazandıran bir kaynaktır. Bu bağlamda filmde kullanılan müzik türleri de zihniyete ilişkin göstergeler olarak değerlendirilebilir. Fon müziği olarak zaman zaman kullanılan ilahi, dinî ve uhrevî bir dünyaya gönderme yaparken; marş (Sosyalist Marş) 12 Eylül döneminin ideolojik ve kültürel iklimini çağrışım yoluyla hatırlatmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada, “Bir Ses Böler Geceyi” filminde temsil edilen Alevi zihniyetine ilişkin sinematografik gerçekliğin simgesel inşası incelenmiştir. Göstergibilimsel bir çözümlemeyi içeren bu çalışma, sinemanın bir sanat dalı olarak Alevi zihniyetine ilişkin bir gerçekliği sembolik düzeyde yeniden inşa ettiğini ortaya koymuştur. Sinematografik gerçekliği temsil eden kodlar ve göstergelerin aracılık ettiği bu sembolik inşa filmde iki farklı anlatı yapısı üzerinden, büyük ölçüde iki farklı anlatı kahramanının arasındaki benzerliklerden yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. Sembolik anlam inşası, zaman zaman bu iki farklı anlatı yapısı içinde göstergeler arasında kurulan karşıtlık ve zıtlık ilişkisiyle gerçekleştirilmiştir. Filmde, Roland Barthes’ın anlamlandırma modeline göre Alevi zihniyetini temsil eden kodlar ve göstergelerin düz anlamsal ve yan anlamsal düzeylerdeki analizi yapılmıştır. Belli kodlar altında tespit edilen bu göstergelerin dış dünyadaki göndermelerine ilişkin açık uçlu yorumlamalara da bu analiz sonucunda ulaşmak mümkün olacaktır. Böylece filmin izleyicisi veya okuyucusu, göstergelerin dış dünyadaki gerçekliğe ilişkin göndermelerini kendi zihniyet dünyası çerçevesinde değerlendirebilecek ve bir anlam inşa edebilecektir. Dolayısıyla yorum, tamamen, göstergelerin kullanıcının (izleyici/okuyucu) kültürel değerleri, duygu ve heyecanlarıyla yani art alan bilgileriyle buluştuğunda ortaya çıkan yan anlamlarda gizlidir.

Alevi zihniyet dünyasının inanç sistemine ilişkin önemli dayanak noktaları olan hümanizm, adalet, aydınlanma, sosyal hiyerarşi, muhasiplik, geleneğe bağlılık, düşkün/düşkünlük, ölüm, intihar, adab ve erkân gibi değer ve olguların, film boyunca sembolik bir kurgu hâlinde işlendiği görülmektedir. İnsanın gerçeklik algısı ve anlayışının göstergeler ve gösterge sistemleri aracılığıyla biçimlendiği düşünüldüğünde, analiz edilen film Anadolu Alevi zihniyetine özgü değerleri temsil yeteneği taşıyan pek çok göstergeyi kurgusal düzeyde kullanarak sembolik düzeyde bir anlam inşasını izleyicinin zihninde oluşturmayı başarabilir. Bunun için filmde sinematografik anlamın en temel unsurları olan göstergeleri, mit ve sembolleri kullanarak anlamın örtülü yapısına ilişkin bir anlatı düzlemi oluşturulmuştur. Bu bağlamda filmin iki ana anlatı karakteri olan Süha ve İsmail’in hayatı üzerinden sosyal çevrelerine, inanç ve ideoloji dünyalarına ilişkin gerçeklikler temsil edilmiştir. Öte yandan Hz. Ali, Cemevi, Erenler Meclisi, Sofuluk/Dedelik makamları, saz, post, çift ağızlı kılıç gibi sembol ve göstergelerin barındırdıkları örtülü anlamların; mitik bir anlam taşıyan güvercin göstergesi ile Hacı Bektaş-ı Veli hakkında uyandırılmak istenen efsanevi çağrışımın, sözü edilen filmde Alevi zihniyetine ilişkin sunumsal bir gerçekliği yeniden üretmeye yönelik bir simgesel anlam inşası için seçtikleri ve kullandıkları açıkça görülmektedir. Ancak, Alevi zihniyetine ilişkin bu simgesel anlam inşasının başarıya ulaşmasının, çözümlenen filmde yer alan sinematografik kodlar, göstergeler ve sembollerin izleyicinin zihniyet dünyasında yan anlamsal düzeyde karşılık bulmasıyla mümkün olabileceği de unutulmamalıdır.

Kaynakça

- ALTUNTEK, N. S. (2006). Kültür ve Zihin: Goodenough, Lévi-Strauss ve Geertz. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 23 (2): 45-60.
- AYGÜL, H. H. (2013). İktisadi Zihniyet Olgusunun Anlam Evreni ve Tipolojik Analizi: Batı Akdeniz Bölgesi Örneği. *Toplum Bilimleri*, 7 (13): 65-95.
- BERGER, P. L. ve LUCKMANN, T. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası. Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*. çev. Vefa Saygın Öğütle. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- BOZKURT, F. (1990). *Aleviliğin Toplumsal Boyutları*. İstanbul: Yön Yayıncılık.
- BRAUDEL, F. (1996). *Uygurılıkların Grameri*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge.
- BURKE, K. (1966). *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- CASSİRER, E. (2005). İnsan Üstüne Bir Deneme. Devlet Efsanesi. çev. Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (2013). *Felsefeye Giriş*. 3. baskı, Ankara: Nobel.
- CHANDLER, D. (2007). *Semiotics. The Basics*. 2. edition (First 2002). London and New York: Routledge.
- COHEN, A. P. (2001). *Symbolic Construction of Community*. London, New York: Routledge.
- ÇEBİ, M. S. (2008). Sembolik/Retoriksel Bir Eylem Olarak Dil'in Anlam İnşasındaki Aracılık İşlevi. *Selçuk İletişim*, 5(2):183-198.
- DEMİR, M. C. (2012). Ahmet Ümit'in Bir Ses Böler Geceyi Adlı Eserinde Alevilik Kurgusu. *Alevi Araştırmaları Dergisi*, 4 (4): 185-190.
- DEMİRHAN, A. (2007). Hatlar, Portreler, Çehreler ve Renkler Ortasında 'Püriten' ve Ülgener. der. Murat YILMAZ, *Sabri Fehmi Ülgener-Küreselleşme ve Zihniyet Dünyamız*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 132-169.
- EDGAR-HUNT, R., MARLAND, J. ve RAWLE, S. (2012). *Film Dili*. çev. Senem Aytaş. İstanbul: Literatür Yayınları.
- EVKURAN, M. (2007). İktisat Sadece İktisat Değildir! Sabri Ülgener'in Bilimsel Zihniyet'i ve Akademik Sosyolojiye Katkısı. der. Murat YILMAZ, *Sabri Fehmi Ülgener-Küreselleşme ve Zihniyet Dünyamız*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 364-375.
- FİSKE, J. (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş. çev. Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- GEERTZ, C. (1973). *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.
- GÖLPINARLI, A. (1990). *Vilâyetnâme (Manâkıb-ı Hüncâr Hacı Bektâş-ı Veli)*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- KOLKER, R. (2011). *A Cinema of Loneliness*. Oxford and New York: Oxford University-Press.
- KÖKSAL, İ. (2007). İktisat Zihniyeti. der. Murat YILMAZ, *Sabri Fehmi Ülgener-Küreselleşme ve Zihniyet Dünyamız*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 278-285.
- LOTMAN, Y. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*. çev. Oğuz Özügül. Ankara: Nirengi Kitap.

- MACH, Z. (1993). *Symbols, Conflict, and Identity: Essays in Political Anthropology*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- MÉLIKOFF, I. (2006). *Uyur İdik Uyardılar (Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları)*. çev. Turan Alptekin. İstanbul: Demos Yayınları.
- MONACO, J. (2011). *Bir Film Nasıl Okunur?* çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- SANDRO, P. (1974). Signification in the Cinema, *Diacritics*, 4 (3): 42-50.
- TÜRK, B. (2007). Sabri Ülgener Düşüncesinde İdeoloji Nosyonu Üzerine Eleştirel Notlar. der. Murat YILMAZ, *Sabri Fehmi Ülgener-Küreselleşme ve Zihniyet Dünyamız*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 357-370.
- ÜLGENER, S. F. (1981). İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası. *Fikir ve Sanat Tarihi Boyu Akisleri İle Bir Portre Denemesi*. 2. baskı, İstanbul: Der Yayınları.
- ÜLGENER, S. F. (1983). *Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler*. Ankara: Mayaş.
- WEBER M. (1922). *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- WEBER, M. (2013). *Bürokrasi ve Otorite*. çev. H. Bahadır Akın. Ankara: Adres Yayınları.
- WEBSTER, P. (2011). *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from Lolita through Eyes Wide Shut*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- WOLLEN, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. çev. Bülent Doğan ve Zafer Aracagök. 3. baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- YILMAZ, M. der. (2007). *Sabri Fehmi Ülgener-Küreselleşme ve Zihniyet Dünyamız*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

