

“SAKLI HAYATLAR” FİLMİNDE ALEVİLER VE ALEVİLİK¹

İhsan KOLUAÇIK²

Gönderilme Tarihi / Submission Date: 11.09.2023 - Kabul Tarihi / Acceptance Date: 02.10.2023
DOI: 10.55055/mekcad.1358245

Koluvaçık, İ. (2023). “Saklı Hayatlar” filminde Aleviler ve Alevilik. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi* 5 (2), 6-22.
<https://doi.org/10.55055/mekcad.1358245>

ÖZ

İnançsal açıdan ya da kolektif bir kimlik olarak Türkiye'nin ötekileri arasında yer alan Aleviler Türk sinemasının başlangıcından 2000'li yıllara kadar az sayıda filmle temsil edilmişlerdir. Filmlerin çok büyük kısmı da örtük temsillerden oluşmuş ve Alevilerden ya da Alevilikten bahsedilmemiştir. 1980'li yıllarda başlayan 2000'li yıllarla birlikte etkisini daha da artıran yerel ve evrensel düzeydeki tarihsel, toplumsal ve politik gelişmelere paralel olarak hem etnik hem de dini kimliklerin, ötekilerin Türk sinemasındaki temsil sayılarındaki artışa binaen Alevilerin ve Aleviliğin de daha fazla temsil edilmeye başladığı görülmüştür. Bu artış aynı zamanda Alevilerin ve Aleviliğin kamusal görünürlüğüne paralel olarak gelişmiştir. Toplumsal yaşam içinde kendilerini göstermeye başlayan Alevilerin farklı alanlarda olduğu gibi Türk sinemasında da daha fazla görünür olmaya başladıklarından söz etmek mümkün hale gelmiştir.

Türk sinemasında özellikle 2000 sonrası ilk filmlerini çeken yönetmenler filmlerinde toplumsal ve politik meselelere daha fazla öncelik vermişlerdir. Aleviler ya da Alevilik de toplumsal ve politik meselelerden birisidir. Bu yönetmenlerden birisi olan A. Haluk Ünal, 2011 yılında çektiği Saklı Hayatlar filmi ile 1970'lerin sonunda yaşanmış olan Çorum olayları bağlamında Alevi-Sünni ilişkilerini ve iki ailenin hikayesi üzerinden zihniyet farklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu kapsamda çalışmada Alevilerin ve Aleviliğin 2000 sonrası Türk sinemasındaki temsili Foucaultçu söylem analizi çerçevesinde ele alınarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk Sineması, Alevilik, Foucaultçu Söylem Analizi, Zihniyet.

¹ Çalışma 2021 yılında hazırlanan “2000 Sonrası Türk sinemasında Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller” adlı doktora tezinden kısaltılarak alınmıştır.

² Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ihsankoluacik@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5525-2182

ALEVIS AND ALEVISM IN THE FILM OF "HIDDEN LIVES"

ABSTRACT

Alevi, who are among the others of Turkey in terms of faith or as a collective identity, have been represented in a small number of films from the beginning of Turkish cinema until the 2000s. The majority of the films consisted of implicit representations and Alevi or Alevism were not mentioned. In parallel with the historical, social and political developments at the local and global level, which started in the 1980s and became more influential in the 2000s, it has been observed that Alevi and Alevism have started to be represented more in parallel with the increase in the number of representations of both ethnic and religious identities and others in Turkish cinema. This increase has also developed in parallel with the public visibility of Alevi and Alevism. It has become possible to talk about the fact that Alevi, who have started to show themselves in social life, have become more visible in Turkish cinema as in other fields.

In Turkish cinema, especially directors who made their first films after 2000 gave more priority to social and political issues in their films. Alevi or Alevism is one of these social and political issues. One of these directors, A. Haluk Ünal, with his 2011 film *Saklı Hayatlar* (Hidden Lives), tried to reveal Alevi-Sunni relations and the differences in mentality between Alevi and Sunnis through the Çorum events of the late 1970s. In this context, the representation of Alevi and Alevism in post-2000 Turkish cinema will be analysed within the framework of Foucauldian discourse analysis.

Keywords: Cinema, Turkish Cinema, Alevism, Foucauldian Discourse Analysis, Mentality.

GİRİŞ

Genel olarak Türk sinema tarihine bakıldığında Alevilerin ve Aleviliğin neredeyse 2000'li yıllara kadar açık bir biçimde sinemada temsil edilmedikleri görülmektedir. Başlangıcından Yeşilçam dönemine kadar kurmaca olarak bir film dışında (Boğaziçi Esrarı Nur Baba, Muhsin Ertuğrul, 1922) Alevi inancına/kimliğine Türk sinemasında rastlanmaz. Yeşilçam döneminde özellikle 1960'lı yılların sonu 1970'li yılların başlarında birkaç filmde Alevi inancına dair görünür/görünmez temsiller vardır.³ 1970'lerin ortasından 1990'lı yıllara yıllara kadar Aleviler Türk sinemasında yeniden görünmez kılınırlar. 2000'li yıllarla

³ Aleviliğin/Alevilerin temsil edildiği filmlerin büyük bölümü, Yeşilçam döneminde çekilen melodramlardan oluşur. Genellikle melodramatik bir aşk öyküsü ekseninde kırsal bölgelerde yaşayan Alevilere ait gündelik yaşam pratikleri, örtük bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Örtük de olsa bu temsillerin büyük bölümü, Aleviliği gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarma noktasında yetersizdir. Bu yapımlar arasında özellikle "Kızılırmak Karakoyun", "Gökçe Çiçek" ve "Pir Sultan Abdal" filmleri ön plana çıkar. Özellikle "Pir Sultan Abdal" filmi, diğer filmlerden farklılaşarak Alevileri, 1970'lerde sinemasal anlamda görünür bir biçimde temsil eden neredeyse tek örnektir. Diğer filmler ise Türklük ekseninde Alevi-Bektaşileri örtük biçimde beyaz perdeye aktarırken, onları kırsal bölgede yaşayan, inançsal anlamda Şamanist öğeler barındıran, konargöçer Türkmen toplulukları olarak temsil eder.

birlikte tarihsel, toplumsal ve politik gelişmelerin yanı sıra yeni sinemacı kuşağın da etkisiyle Türk sinemasında Aleviler yer bulmaya başlarlar.

1990’lı yıllardan itibaren ortaya çıkan yeni sinemacıların etkisiyle 2000’li yıllarda Türk Sineması’nda bir zihniyet değişimi yaşanmıştır. Bu durumun sinemasal yansıması olarak etnik ve dinî kimliklerin beyaz perdedeki görünürlükleri önceki dönemlere göre hem sayısal hem de içerik bazında artmıştır. Bununla birlikte geçmiş dönemlerde yaşanmış olan tarihsel, toplumsal ve politik gelişmeler sonucu ortaya çıkan travmalarla yüzleşme; sinemasal olarak temsil fırsatı yakalamıştır. Alevi inancı da gelişmelere binaen sinemasal anlamda görünür olmuştur.

2000’lerin başı Türk Sineması tarafından Alevilerin ve Aleviliğin keşfedildiği yıllardır. Bu dönemde Alevi inancı ya da kimliği, geçmiş dönemlere göre daha belirgin ve olabildiğince gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aktarılmaya başlanmıştır. 2001 yılında Barış Pirhasan tarafından çekilen “O da Beni Seviyor” filmi, 2000 sonrasında çekilen ilk yapımdır. Bunun yanı sıra sinemasal temsildeki sayıca artış yerini tip düzeyinden karakter düzeyindeki temsile bırakmıştır. Alevi inancı/kimliğine dair konular, ana ya da yan tema olarak Türk Sineması’ndaki yerini almıştır. 2011 yılında A. Haluk Ünal tarafından çekilen *Saklı Hayatlar* filmi Alevileri ve Aleviliği, Alevilere dair belleklerden silinmeyen olaylardan birisi olan Çorum olaylarını⁴ beyaz perdeye aktarmıştır.

Türk sinemasında Alevi inancına ya da kolektif kimliğine dair temsiller akademik anlamda yeteri kadar çalışılmamıştır. Bu durumun en önemli sebebi Aleviliğe dair az sayıda filmin çekilmiş olmasıdır. Bunun yanı sıra sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinde Aleviliğe dair meselelerin ya da konuların akademik anlamda hak ettiği düzeyde çalışılmamış olması da etkilidir. Bu iki durum, Aleviliğin ve Alevilerin Türk sinemasındaki temsillerinin araştırılması meselesini de etkilemektedir. Zeki Uyanık (2014) tarafından yazılan “*Son Dönem Türk Sinemasında Alevi Kimliğinin Görünümü*” adlı çalışma, “*Bir Ses Böler Geceyi*” Filminde Alevi Zihniyetine İlişkin Sinematografik Gerçekliğin Simgesel İnşası” adlı Murat Sadullah Cebi ve Derya Nacaroğlu’nun (2015) birlikte yazdıkları çalışma, 2023 yılında İhsan Koluvaçık ve Azime Cantaş’ın (2023) “*Türk Sinemasında Hacı Bektaş Veli Temsilleri*” adlı çalışma ve yine 2023 yılında İhsan Koluvaçık’ın (2023) “*Yeşilçam Sinemasında Aleviliğin ve Alevilerin Örtük Temsilleri*” adlı çalışma akademik literatürdeki yerini almıştır. Yukarıdaki makalelerin dışında Türk sinemasında Alevi inancı/kimliğine dair Türkçe çalışma yapılmamıştır. Bu durum meselenin ne denli görmezden geldiğinin de göstergesidir.

Çalışmanın amacı *Saklı Hayatlar* filminden yola çıkarak Alevilerin ya da Aleviliğin Türk Sineması’ndaki temsilini eleştirel bir bakışla ortaya koymaktır. Fransız filozof Michel Foucault tarafından geliştirilen analitik bir çerçeve olan ve kökleri iktidarın söylem yoluyla

⁴ 1980 yılının Mayıs ayında başlayan ve Temmuz ayına kadar devam eden Çorum olayları, 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi öncesinde yaşanan Alevilere yönelik şiddet olaylarının sonucusudur (Dinler, 2020: 678-679). Filmin başında “1980 Haziran’ında Çorum’da Alevilere yönelik saldırılar; 57 ölü, 200’ün üzerinde yaralı, 300’e yakın ev ve işyerinin tahrip edilmesi ve binlerce insanın göçüyle sonuçlanmıştır” bilgisi yer almaktadır. Filmin açılışında siyah ekranda verilen bilgiyle Çorum’da yaşanan Alevilere yönelik şiddet olayları gözler önüne serilmekte; böylece yönetmen, izleyiciye filmin Çorum olaylarıyla bağlantılı olduğu ön bilgisini vermektedir. Filmin başında verilen bu bilgi, Çorum’da yaşanan olayların mağduru olarak Alevileri göstermekte, ancak fail noktasında bilgi vermemekte ve yalnızca somut durumu ortaya koymaktadır. Çorum olaylarında failin kim ya da kimler olduğuna dair filmin ilerleyen sahnelerinde çıkarım yapmak mümkün olmakta; yönetmen izleyiciye bu bağlamda doneler vermektedir.

uygulanma biçimlerini vurgulayan iktidar ve bilgi teorisine dayanan Foucaultcu söylem analizi yöntemi filmin çözümlemesinde kullanılmıştır. Bunun yanı sıra filmdeki karakterlerin Alevi inancının/kimliğinin kültürel kodlarını ya da sembollerini kullanış biçimleri, Alevi inancının politik gelişimi, Alevilere yönelik katliamlar ve şiddet olayları, Alevi-Sünni ilişkileri ve kentleşme sürecinin ilişkileri ne denli etkilediği değerlendirilerek ele alınacaktır.

İktidar İlişkileri Bağlamında Alevilik

Çoğunlukla İslam dini içinde kabul edilen ve kendisinden önceki inançlardan beslenerek heterodoks ya da batini inançların çatı kavramı olan Alevilik 19. yüzyılda kavramsallaştırılmış ve özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren akademik çalışmalara konu olmuştur. Bu çalışmalar akademik anlamda Alevi inancına /kimliğine dair gerçekliği ortaya koymaktan ziyade ideolojik olarak Aleviliğe dair yaklaşımları içermiş ve Alevi inancı / kimliği ile iktidar ilişkileri bağlantısı kurulmak istenmiştir. Bu çalışmalar sonucunda Aleviler ile siyasi iktidarlar arasındaki ilişkilerin Anadolu Selçuklu Devletinden başlayarak çeşitli çatışmalar barındırdığı, Alevilerin inançlarından ötürü zulme uğradığı Osmanlı'dan itibaren kimi zaman yok sayılarak, kimi zaman da sapkın ilan edilerek ötekileştirildiği ve asimilasyon politikalarına tabi tutulduğu bilinmektedir (Ocak, 2010: 141; Yalçinkaya, 1996: 145; Yalçinkaya, 2005: 114). Cumhuriyetin ilanından sonra modernleşmeci Cumhuriyet ideallerinin özellikle de laiklik ilkesinin destekleyicisi/savunucusu olan Alevilere karşı devletin mesafeli tutumu, ilk yıllardan itibaren kendisini göstermiştir. Bununla birlikte Aleviler, devletin inançsal homojenleştirme aracının parçası haline gelerek yok sayılmışlar ve görmezden gelinmişlerdir (Çavdar, 2020: 53). Ortodoks Sünni (Hanefi) İslam anlayışının devletin resmi inançsal yaklaşımının tecessümü olması, Alevilere yönelik asimilasyon politikalarının Cumhuriyetin ilanından sonra da değişmeyeceğinin kanıtı gibi görülmüştür (Yalçinkaya, 1996: 158-165). Alevilere yönelik Selçuklu ve Osmanlı'dan beri gelen asimilasyon politikası ve şiddet eylemleri Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı ile da sürmüştür. Aleviler ile iktidar arasındaki ilişki Dersim isyanına (1937-1938) kadar devlet açısından sorunsuzmuş gibi gözükümüştür. Ancak bundan sonraki süreçte Aleviliğin, Sünni Müslümanlığın dini kurumları tarafından ehlileştirme ve devletin istediği forma sokulma süreci hız kazanmıştır. Dersim isyanı, devletin resmi görüşüyle Alevilik arasında bir kırılmaya neden olmuştur (Massicard, 2007: 50-52). Ancak bu durum, topyekün Alevilere veya Aleviliğe bir saldırı girişimi olarak görülmemiş ve etnik kimlik bu noktada daha fazla ön plana çıkmıştır.

1960'lı yıllarda başlayan iç ve dış göçler, kapalı bir toplum yapısına sahip olan Aleviler için toplumsal değişimleri de beraberinde getirmiş, kırdan kente göçün etkisiyle Aleviler açısından çözülme başlamıştır. Bu çözülme, Aleviliğin kurumlarını tahrip ederken, geleneksel kültürün genç kuşaklara aktarımını engellemiştir. 1960'ların sonu ve 1970'ler, Aleviliğin inanç ya da kimlik olarak kentlerde görünür olduğu yani kamusal görünürlük kazandığı yıllardır. Ancak yine bu yıllarda Alevilere yönelik şiddet eylemlerinin, katliamların özellikle Anadolu'nun küçük kentlerinde Aleviler ile Sünnilerin birlikte yaşadıkları bölgelerde ortaya çıktığı görülür. 1960'ların ortasından itibaren Alevilerin kamusal görünürlüğüne dair atılan adımlar 1966 Haziran ayındaki Ortaca olaylarının çıkışını engelleyememiş ancak Ekim ayında bir Alevi partisi olarak kurulan Birlik Partisinin kurulmasında önemli rol oynamıştır. 1970 sonrası dönemde Alevilik ile sol arasındaki büyük kentlerin periferisinde başlayan yakınlaşma Alevi ve Sünni kitlelerin birlikte yaşadıkları küçük şehirlerde sağ sol çatışması olarak lanse edilmiş ve Alevilere yönelik katliam ya da şiddet eylemleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Sağ - sol tartışmalarınıymış gibi

gösterilen süreçte Aleviler, sağ muhafazakâr kitlenin daimi hedefi hâline gelmiş ve bir süre sonra buldukları kentlerden ya da bölgelerden büyük şehirlere göç etmek zorunda kalmışlardır (Bruinessen, 2013: 50). Bu esnada devlet şiddet eylemlerine ya da katliamlara müdahale etmekte gecikerek olayların büyümesinin önüne geçememiştir. 1970’lerin sonuna doğru yaşanan Malatya, Sivas, Maraş ve Çorum olayları ya da katliamları yüzlerce insanın ölümüne, binlerce insanın yaralanmasına, evlerin ve işyerlerinin tahrip edilmesine yol açmıştır. Bunun sonucu olarak olaylar Alevilerin küçük şehirlerden büyük kentlere doğru göçlerini hızlandırmış, toplumsal bir çözümü de beraberinde getirmiştir. Bunun yanı sıra politik olarak Alevilik ile sol arasındaki ilişkinin daha da arttığı söylenebilir (Bozkurt, 2006: 110-112; Coşkun, 1995: 294-298; Yalçınkaya, 1996: 193; Ertan, 2017: 147-148; Massicard, 2005: 63). 1960-1980 arası yılların Alevilerin politikleşmesi açısından önemli bir dönem olarak görülmesi, Alevilikten çok Alevilerin politikleşmesiyle açıklanabilir. Alevi hareketi ya da Alevilik açısından ise bu politikleşmenin örtük bir biçimde var olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Aleviliğin geleneksel yapısı, bilhassa Alevi gençler tarafından sorgulanmaya başlanmış ve büyük oranda eleştirilmiştir. Sol/sosyalist ideolojinin Aleviler arasında daha fazla etkili olduğu açık biçimde görülmüştür.

Bütün bu noktalardan yola çıkıldığında 1960-1980 arası dönemde yaşanan gelişmeler ve olaylar Alevilerin 1980 sonrası yaşanan süreçte kendi kimliklerini açıkça ifade etmelerine dönük süreçleri de başlatmıştır. Özellikle kentlerde ve diasporadaki aleviler kendi inanç ya da kimliklerini açıkça ifade etmenin yollarını aramışlar 1980’lerin sonuna doğru da bunu ortaya koymaya başlamışlardır. Kimlik politikalarının dünyadaki seyrine paralel olarak Alevi kimliğinin özellikle diasporada görünür olmasının Türkiye’deki yansımaları, 1990’lı yılların başlarına rastlamıştır. 90’lı yıllarda, Alevi kimliğinin yaşanan katliamlar ve şiddet olaylarına gösterilen tepkilerle birlikte kamusal alanda görünürlüğünün arttığını söylemek mümkündür. Bu durum, kitle iletişim araçlarında Alevi kimliğinin açıkça ifade edilmesini ve görünür olmasını da beraberinde getirerek, bir Alevi uyanışı yaşanmasına neden olmuştur. Böylelikle yüzyıllardır öteki konumunda yer almış Alevi kimliği, devletin de ilgisi dâhiline girerek, Türk İslam sentezinin etkisiyle ve stratejik bir hamleyle, 1990’ların ortasından itibaren ulusal kimliğin ve İslam inancının ana unsuru olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Her ne kadar devlet tarafından Alevi görünürlüğüne dair süreç olumlu bir seyir sergilese de Alevilik, devletin resmi inancı konumundaki Sünni yöneticiler tarafından tanımlanmak ve araçsallaştırılmak istenmişlerdir (Aydın, 2005: 299-300). 2000’li yılların başından itibaren Avrupa Birliği ile ilişkiler ve Kopenhag Kriterleri çerçevesinde yaşanan demokratik açılım paketlerine bağlı olarak Alevi inancı, kamusal görünürlüğünü arttırmıştır. Ancak günümüze kadar geçen süreçte Alevilerin eşit yurttaşlık ilkesi doğrultusunda devlet hizmetlerinden yeterli oranda faydalanamadığı ve yaşadıkları sorunların büyük oranda devam ettiği görülmektedir. Bu durum, devletin laiklik ilkesine rağmen her inanca karşı eşit düzeyde yaklaşmadığının açık göstergesidir.

Yöntem: Foucaultcu Söylem Analizi

Felsefi anlamda Batı’ya ait bir kavram olan söylem, genel olarak dil ve dil pratikleriyle ilişkilidir. Bu noktada dilin kullanımı sadece dilbilim ya da göstergebilim pratikleriyle sınırlı olmamaktadır. Söylem, dilin yanı sıra sosyal, politik, tarihsel, kültürel, ekonomik ve benzeri toplumsal yaşamın diğer yönlerini de kapsamaktadır. Barthes söylemin dil pratiği ya da büyük boyutlu söz (1993: 26) olduğu vurgusunun ön plana çıkarır. Foucault’dan ve söylem analizi tanımlamasından yola çıkarak onu yorumlayan düşünürler; bilgi, diyalog, anlatım, ideoloji, müzakere güç ve gücün değiş tokuş edilmesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine dair süreçleri, söylemin içinde değerlendirmişlerdir (Sözen, 1999: 20). Aslında

Foucault'nun felsefi görüşlerinden yola çıkarak oluşturduğu söylem tanımlaması, Barthes'ın dilbilim ve göstergebilim çözümlenmeleriyle ifade etmeye çalıştığı söylem anlayışıyla ortaklaşmaktadır. Söylem; bir iletinin içeriğinin de ötesinde onu ifade eden, ifade ederken onun otoritesini, kime, nasıl söylediğini ve amacının ne olduğunu kapsamaktadır. Söylem, düşüncenin ifade biçimidir ve bu biçim farklılık gösterebilmektedir.

Foucault, söylemi, belirli bir konu hakkında, tarihsel zaman diliminde konuşmak amacıyla bir dil sunan ifade grubu olarak tanımlamaktadır. Söylemle ilgili belirli bir konuşma tarzına vurgu yapar gibi gözükmektedir (Foucault, 1999: 249). Aslında kavram dilbilim ile retorik alanlarına ait bir terim gibi gözükse de günümüzde dünya görüşü olarak da kullanımları mevcuttur. Fakat toplumsal pratikler, bir anlam gerektirdiğinden ve anlamların da yapılan şeyleri biçimlendirip etkilediğinden bütün pratiklerin söylem özelliğine sahip olduğunu ifade etmek mümkündür. Anlam ve anlamlı pratiklerin yanı sıra bilginin de söylem içinde inşa edildiğini düşünen Foucault, kişinin söylediğiyle eylediği arasındaki ayrımı aşmaya çalışmaktadır. Böylece konunun söylem tarafından inşa edildiğini belirterek, bir söylemin de hiçbir zaman tekil ifade, metin, eylem ya da kaynaktan oluşmayacağını ifade etmiştir. Buna bağlı olarak da anlamlı olduğu düşünülen hiçbir şey söylemin dışında olamayacaktır. Böylece Foucault, anlamın söylemin içinde yer alması gerektiğine dikkatleri çekerek söylemi anlamın merkezine koymaktadır (Hall, 2017: 59, 60).

Söylem kavramını ele alırken Marksizm'den ve onun ideolojiye ait tanımlarından oldukça faydalanan Foucault'nun söylem üzerine çalışmalarında ideoloji önemli bir yer tutmaktadır. Aslında Foucault, ekonomik ve toplumsal yapılarla söylem arasında Marksist bakış açısından yola çıkarak basit ya da temel bir ilişki olduğunu kabul etmemiştir. Onun yerine eşitlik terimlerinin hemen hemen hiçbirinin belirleyici olmadığı, iç içe geçmiş bir etkileşim olarak ekonomi, toplumsal yapılar ve söylem arasındaki ilişkiye değinmiştir. Ekonomik dengesizliklerin başat olduğu iktidar ilişkilerinin ve devlet kontrolünün öneminin bilincinde olmasına rağmen, ekonomik ilişkileri temel belirleyici olarak görmemiş, bir iktidar ilişkisi olarak değerlendirmiştir. Böylece iktidar, ilişkilerdeki temel belirleyici rotayı ekonominin dışına çıkarmıştır (Mills, 2003: 119). Foucault'ya göre tarih, devamlı olarak, söylemin basit bir biçimde hükmetme sistemlerini ve mücadelelerini ifade eden bir şey değildir. Foucault, söylemi, hükmetme sistemleri için mücadelenin olduğu şey olarak tanımlamaktadır. Söylemin Düzeni adlı çalışmasında Foucault (1987: 24) "söylem yalnızca kavgaları veya baskı sistemlerini açıklayan şey değil, ama onun için, onun vasıtasıyla mücadele edilen şey, ele geçirilmek istenen erktir" der. Söylem, barındırdığı anlamlarla kitleleri etkileyerek onlara hükmetmekte; aynı zamanda onları manipüle edebilmektedir. Özellikle iktidar, söylem yoluyla ideolojik etkilerle kavramları ve kişileri konumlandırmakta; ırk, cinsiyet, sınıf ya da kültürel eşitsizliklerden yola çıkarak güç ilişkilerini ortaya koyup, yeniden üretebilmektedir. Ancak bunun yanı sıra söylemler, sürekli olarak iktidara boyun eğmeyerek ortaya çıkmazlar. Foucault'ya göre söylem, iktidarın bir aracı olarak onu üretmekte ve iletmektedir. Böylece söylemin iktidarı güçlendirici yapısı ortaya çıkmaktadır. Ancak bununla da kalmaz ve söylem iktidarı yavaş yavaş açığa çıkartarak yok eder ve ona engel olmayı olanaklı kılar (Foucault'dan akt. Mills, 2003: 128). Aslında Foucault ve ondan alıntılanan Mills, söylemin karmaşık yapısına dikkatleri çekmektedir. İktidarı iletip, üretirken onu açığa çıkarıp ağır ağır yok etmektedir. Böylece onu kırılğan hale getirerek engel olmayı olanaklı kılmaktadır (Foucault, 2008: 78). Bu durum, Foucault'nun iktidar ve direniş söylemini gündeme getirmektedir, yani iktidarın olduğu yerde direniş de vardır söylemi, ön plana çıkmaktadır.

Foucault'nun söylem kavramsallaştırması, şey yoluyla bilgi üretimidir. Hatta daha da ileri giderek, bilginin üretiminde söylemin başat olduğunu vurgulamak mümkündür. Foucault amacını, insanların kendilerini kültürde nasıl anladığını ve toplumsal, biçimlendirilmiş bireysel ve ortak anlamlarla ilgili bilginin farklı dönemlerde nasıl üretildiğini çözümlenerek ifade etmiştir. Foucault'nun kültürel anlayışa ve ortak anlamlara yaptığı vurgu, Saussure ve Barthes'ten etkilendiğinin açık göstergesi olarak ifade edilebilir. Ancak Foucault'nun çalışmalarının büyük bölümü, göstergebilimden ziyade tarihsel temele dayanmaktadır. Onun için anlam ilişkilerinden çok, güç ilişkileri ön plana çıkmıştır ancak onunla da sınırlı kalmayarak stratejik gelişmeler ve taktikler de analizin bir parçası haline gelmiştir (Hall, 2017: 58-59).

Foucault, söylemin düzenlenmiş toplumsal pratiklerin yansıma şekli olduğunu ve bu sebeple bilginin yanı sıra güç ve iktidarı da barındırdığını belirtir. Bilgi ve iktidar çözümlenmesi, politik bir öz taşıdığından söylem teorisini, dil yönelimli teorilerden ayırarak değerlendirir. Foucault'nun yaklaşımı, söyleme göre çerçevelenmiş ve ona göre biçimlenmiş kategorilerin sadece bilgiyi değil aynı zamanda güç ve iktidarı da biçimlendirdiği üzerinedir (Hekman, 1999: 226-227). Böylelikle iktidar, bireyin yaşamının her noktasına görünmeyecek biçimde yerleşerek, onu kontrol etmektedir. Ancak bu kontrol, açık bir biçimde olmak yerine toplum içindeki çeşitli kurumlar sayesinde ve söylemsel pratiklere bağlı olarak yapılmaktadır. Buradan yola çıkıldığında Foucault'nun söylem teorisine göre ortaya atılan söylemsel pratiklerle iktidarın bir ilişki içinde olduğunu söylenebilir (Şahin, 2017: 132-133). Foucault'ya göre iktidarın işleyişi, yukarıdan aşağıya bir biçimde gelişmez ya da bir üst ilişki bağlamında değerlendirilemez. Ona göre iktidar, eşitler arasında da görülebilen ve döngüsel bir şeydir.

Foucault, dikkatleri dilden söyleme kaydırırken dilin aksine söylemi, bir temsil sistemi olarak ele almıştır. Aslında söylem terimi, dilbilimsel bir kavram olarak kullanılmaktadır; ancak Foucault'yu ilgilendiren şey, birbirinden farklı tarihsel dönemlerde “anamlı ifadeler ve düzenlenmiş söylemler üreten” kural ve pratiklerdir. Bireyin söyledikleri ile eyledikleri arasındaki ayrımı aşmaya çalışarak söylemin konuyu inşa ettiğini ifade etmiştir. Diğer yandan söylemin kaynağı, hiçbir zaman tek değildir.⁵

Söylem analizi, söylem üzerine düşünmeyi ve onu bilimsel ifadelerle belirtmeyi içerirken yöntembilimsel ve kavramsal unsurlardan beslenerek toplumsal yaşama dair bir perspektif oluşturmaktadır (Çelik & Ekşi, 2008: 104). Söylem analizi noktasında farklı yaklaşımlar mevcuttur; ancak yine de analizlerde sosyolinguistik çalışma, metin analizi, sosyal analiz ve bütün bu analiz çeşitlerini içinde barındıran düşünömsel ya da eleştirel bir analiz söz konusudur. Konuya Foucaultcu güç ve iktidar odaklı söylem analizi açısından bakıldığında, söylem analizlerinde ele alınan konuların ırkçılık, güç ilişkileri ya da cinsiyet farklılıkları olduğunu belirtmek gerekir. Bunun yanı sıra Foucaultcu söylem analizlerinde fark/farklılık ve ayırım noktaları önemsenmektedir. Bu bağlamda asıl olan, büyük anlatılardan ziyade, ayırım noktalarında ortaya çıkan söylemlerin neler olduğudur. Böylece toplumda işleyen mekanizmanın insandan ve onun ilişkilerinden yola çıkarak nasıl işlediği ortaya konmak istenmektedir.

⁵ Söylem, birden fazla kaynaktan yola çıkarak, çok sayıdaki metinde farklı kurumsal alanlarda ortaya çıkabilir. Foucault'ya göre söylemin alanı o kadar geniştir ki, neredeyse anlamlı olan hemen her şey söylemin parçası haline gelmektedir. Doğal olarak söylemin dışında hiçbir şeyin anlamlı olamayacağı düşüncesi Foucault tarafından ifade edilmiştir. Söylemlerin toplumsal yaşam içinde mevcut olduğunu ifade etmekle birlikte, söylemin anlamı inşa ettiğini ve buna bağlı olarak da toplumların var olan semboller ve anlamlar arasında bağlantı kurduklarını belirtir. Toplumlar; konular, olaylar ve olgular arasında nasıl düşünecek ya da birbirleriyle iletişim kuracaklarını söylemler üzerinden belirlemektedirler (Çelik & Ekşi, 2008: 100).

Söylem analizi, yaşamın pratik yanlarını ön plana çıkarmaktadır. Edibe Sözen, söylem analizinin, “farklı gerçeklikler, politik ilişkiler, güç ilişkileri, bilgi ve ideoloji formları, kurumsal bağlantılar ve söylemleri kullananlar” (1999: 98) tarafından oluşturulan düzen formlarıyla ya da düzensizliklerle ilgilendiğini belirtir.

Çalışmanın amacına uygun olarak çözümlene yöntemi, çoklu okumayı gerektirmektedir. Özellikle kültürel çalışmalar, metinsel anlamların ortaya çıkarılabilmesi için çoklu eleştiri yöntemlerinin bir arada kullanılmasını önerir. Bu kapsamda değerlendirilen filmdeki semboller ve söylemler, Foucaultçu söylem analizi yöntemine göre çözümlenecektir. Bu doğrultuda, filmde olay ve kişilerin nasıl temsil edildiği, hangi kimliklerin ön plana çıkarıldığı, bu kimlikler aralarındaki ilişkilerin nasıl olduğu ve hangi söylemlerin kullanıldığı oldukça önemlidir. Filmde Alevi inanç ve kimliğine dair simgelerin, sembollerin (görsel kodların) ve mitik unsurların neler olduğunun yanı sıra yönetmen tarafından nasıl kullanıldığı da değerlendirilecektir. Çünkü filmlerdeki çeşitli simge ve sembollerin yanı sıra kültürel kodlar, Alevi inancının/kimliğinin beyaz perdeye aktarılmasındaki önemli unsurlardır. Filmde Alevi inanç ya da kimliğiyle ön plana çıkan karakterler, yan karakterler ya da tipler öteki/fark kavramından yola çıkılarak değerlendirilecektir. Filmlerde ötekileştirme stratejilerinin neler olduğu ve nasıl yapıldığı gündelik yaşam pratikleri bağlamında Alevilere yönelik toplumsal algının dil pratiğine nasıl döküldüğü, söylemsel olarak Alevi inancının filmlerde yönetmenler tarafından nasıl gösterildiği ele alınarak, çözümlenecektir. Bununla birlikte Alevilerin tarihsel, toplumsal ve politik dönüşümlerinde yaşadıkları olumsuz olayları anlatan filmde gösterilenlerin yanı sıra gösterilmeyenler de analizin bir parçasını oluşturacaktır. Bu kapsamda söylem analizinde filmde geçen diyaloglar analiz edilecek ve bu diyaloglardaki söylemin nasıl kurulduğu; güç/iktidar ve toplumsal ilişkilerin ideolojik yansımalarıyla birlikte söylemsel boyutu ele alınacaktır.

Saklı Hayatlar Filminin Foucaultcu Söylem Analizi Çerçevesinde Değerlendirilmesi

Yönetmenliğini Ahmet Haluk Ünal'ın yaptığı, 2011 yılında beyaz perdeye aktarılan *Saklı Hayatlar*, Alevilerin yaşadıkları toplumsal baskı ve şiddet olaylarından birisi olan Çorum olaylarını, ilk defa beyaz perdeye aktaran film olma özelliğine sahiptir. Bununla birlikte *Saklı Hayatlar*, Alevi inanç ya da kimliğini hem simgelerle örtük hem de diyaloglarla görünür biçimde sinemaya aktaran filmlerin başında gelmektedir.

Türk Sineması'nda toplumsal baskı ve şiddet olaylarının nadiren beyaz perdeye aktarıldığı bilinir, ancak bu baskı ve şiddet olaylarının Alevilere yönelik olanları, *Saklı Hayatlar*⁶ filmine kadar aktarılmamıştır. Filmde yönetmen, 1980 yılında yaşanan Çorum olayları sebebiyle İstanbul'a göç etmek zorunda kalan Alevi ailenin ev sahibi Sünni aile ile kurduğu ilişkiyi anlatırken aynı zamanda Alevi ve Sünnilerin birbirleri hakkındaki önyargılı tutumlarına vurgu yapmakta ve bu durumu sorgulamaktadır. *Saklı Hayatlar* filmi, tarih boyunca ötekileştirilerek gizlenmek zorunda bırakılmış, kimliklerini ya da inançlarını açıkça ifade ettiklerinde damgalanarak nefret söylemlerine maruz kalmış Alevilerin inanç ve kimlik sorunlarını büyük şehre zorunlu göç ve melodramatik bir aşk hikâyesi bağlamında beyaz perdeye aktarır. Alevi Nergis ile Sünni Murat'ın aşkı üzerinden

⁶Saklı Hayatlar filmi, AK Parti iktidarı döneminde Alevi açılımının olduğu yıllarda Kültür Bakanlığı desteğiyle çekilmiş ve gösterime girmiştir.

toplumsal zihniyet çözümlemesi de yapan filmde ana çatışma noktasını, farklı mezheplerden gelen Murat ile Nergis’in aşkı ve her iki ailenin bu aşka karşı çıkmaları oluşturur. Çorum olayları ve 12 Eylül Askeri Darbesi’ne kadar geçen süreçte yaşananlar, öykünün gelişimindeki toplumsal art alan olarak Alevilere karşı tarih boyunca süregelen şiddet olaylarına vurgu yapmaktadır.

Filmde Nergis, tıp eğitimi almak için İstanbul’da yaşarken Çorum’da yaşanan şiddet olayları sebebiyle kenti terk eden ailesi (Annesi Zeynep ve kız kardeşi Gülcan) Nergis’in yanına zorunlu olarak göç etmektedir. Özellikle 1978 ile 12 Eylül 1980 arasındaki zaman diliminde yaşanan toplumsal şiddet olaylarının mağduru olarak Aleviler, popülasyon anlamında yoğun olarak yaşadıkları coğrafyalardan ve periferiden büyük şehirlere göç etmek zorunda kalmışlardır (Salman, 2018: 88). Zeynep’in göçünü de buradan yola çıkararak değerlendirmek mümkündür.⁷

Filmde Çorum’da yaşananlara dair izleyicinin fikir edinmesini sağlayan ilk görüntü, Zeynep’in aynada yaralarına, vücudundaki morluklara gizlice baktığı sahnedir. Zeynep, Nergis’in bu yara ya da morlukları görmesini istememekte, başlarından geçen olayları da anlatamamaktadır. Zeynep’in sessiz kalmasını ya da suskunluğunu stratejik bir hamle olarak görmek mümkündür. Yaşanılan acıların kelime olarak karşılığı yoktur ve Zeynep olayları anlattığı andan itibaren Nergis’in vereceği tepkiyi hesaplayamamaktadır. Bununla birlikte İstanbul’a göç etmiş olmalarına rağmen, Alevi kimliklerini, inançlarını ve nereden geldiklerini kimsenin bilmesini istememektedir. Zeynep, başucundaki Hz. Ali portresini indirip, saklayarak Kur’an-ı Kerim asmakta, böylece Alevi olduklarına dair herhangi bir iz bırakmak istememektedir.

Toplumsal Arka Planda Çorum Olayları

Filmde Çorum olaylarına atıfta bulunan diğer sahnede ise ev sahibi Tevfik, gazete okurken radyo dinlemektedir. Kamera evin içinde dolaşırken milliyetçi ve muhafazakâr değerlere sahip olduğu görülen, kiracılarının Alevi olduklarını, Çorum’dan geldiklerini bilmeyen Tevfik ile ailesinin inancına ve düşünce dünyasına dair izleyiciye fikir verilir.⁸ Radyoda ise devletin resmi yayın organının Çorum’daki Alevilere yönelik şiddet olaylarını haberleştirme biçimi duyulur. Egemen söylemin dili olan radyo, Çorum’da yaşanan olayları,⁹ 1980 öncesinde alışıldık bir hâl alan tipik sağ-sol çatışması olarak vermekte, böylece Alevilere yönelik şiddet olaylarından bahsetmemektedir. Hâlbuki birkaç sahne

⁷ Bu durumu sadece Alevi-Bektaşiler açısından ele almak, eksik bir değerlendirme olacaktır. Toplum içindeki bütün ötekiler, kimliklerini gizlemek adına buldukları coğrafyadan zorunlu bir biçimde büyük şehirlere ya da yurt dışına göç etmek zorunda kalmışlardır. Bilhassa Kürtler, Ermeniler ve Rumlar bu kitlelerin en önemlileridir. Modern devletin kavimkırımcı yaklaşımına dikkat çeken Ayhan Yalçınkaya, Clastres’ten yola çıkarak modern devletlerin toplulukları yerinden ederek, coğrafyasını, mekânını değiştirdiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda Alevilerin kavimkırımcı politikalara maruz kaldığının altını çizmiştir (2014: 33-34). Çorum olayları sonrasında birçok Alevinin kitlesel olarak göç ettiği bilinmektedir; bu noktada filmde Çorum’un seçilmiş olması tesadüf değildir. 12 Eylül Askeri Darbesine giden süreçte Çorum’da Alevi ve Sünni olmak üzere mezhepsel ayrılıkların mekânsal anlamda da kendini gösterdiği görülmekte; Alevilerin büyük bölümü kırsal alanda yaşarken, şehir merkezinde yaşayanlar ise belirli mahallelerde toplanmaktadırlar.

⁸ Filmde Nergis, ailesinin Amasya’dan geldiğini, babasının da Almanya’da çalıştığını söyleyerek, Alevi olduklarını ve Çorum’dan zorunlu göç ettiklerini gizlemeye çalışır.

⁹ Filmde devletin resmi yayın organı olan devlet radyosunda olaylar, “Çorum’da gerginlik tırmanıyor, günlerdir süren olaylarda 5 kişinin öldüğü, 30’dan yaralı olduğu bildirildi. Sağ ve sol gruplar arasında başlayan çatışmaları durdurmak için şehre askeri birlikler gönderildi” şeklinde verilir.

sonra benzer bir olay, Hindistan'da yaşandığında radyonun mezhep çatışmalarına dair haber yaptığı duyulur. Böylece devlet radyosunun olayları manipüle ederek halka ulaştırdığı, halkın olayların gerçek niteliğini öğrenmesini engellediği ve olayları egemen ideolojinin beklentilerine uygun biçimde haberleştirdiği görülmektedir. Filmde yaşanan şiddet olaylarına devletin bir şekilde müdahil olduğu vurgusu ön plana çıkmakta; olayların başlangıcında olmasa bile bastırılması aşamasında devletin baskı aygıtlarının şiddetin artmasına göz yumduklarının altı çizilmektedir. Bu, bir devlet politikasıdır (Bayrak, 2011: 266) ve sadece Çorum olaylarıyla da sınırlı değildir. Cumhuriyet tarihi boyunca yaşanmış olan çeşitli şiddet olaylarında muktedirin bir şekilde bağlantısı olduğu söylenebilir.¹⁰

Filmde fotoğraf sergisi ile ilgili toplantı sırasında Çorum'da yaşananlara dair gerçek fotoğraflar gösterilirken şiddetin boyutları görünür kılınır; egemen ideolojinin kontrolü altındaki basın ise olayları devlet radyosu gibi sağ-sol çatışması olarak nitelendirerek geçiştirmiştir. Filmde devletin olaylar sırasındaki politikasına da dikkat çekilmekte; devletin bu tip durumlarla ilgili ezberi olan ortada görünmeme durumuna vurgu yapılmaktadır. Buna bağlı olarak özellikle devletin de dahil olduğu ya da görmezden geldiği şiddet olaylarının yarattığı travmaların; korku, dehşet ve çaresizlik içinde bıraktığı geniş tabakalar, yaşam alanlarını terk ederek, yeni alanlara ya da kimliklerini açıkça ifade edebilecekleri yurt dışına göç etmişlerdir (Aydın & Taşkın, 2018: 318). Filmde şiddet olaylarının ortaya çıkışında kontrgerilla ve Özel Harp Dairesinin halkı kışkırttığı vurgusu yapılırken, kentte bulunan ülkücü ve akıncı gruplar, cahil Sünniler olarak tanımlanmışlardır. Ancak Çorum olaylarının Alevilere karşı açık bir saldırı olduğunun altı çizilmiştir.¹¹

Çorum'da neler yaşandığına dair izleyiciye fikir veren bir diğer sahnede ise Zeynep'in "Yapma!" diye çığlık attığı, kâbus görerek uyandığı görülür. Böylece şiddet olaylarının Zeynep özelinde, Alevilerin üzerinde yaratmış olduğu travma anlatılır. Vücutundaki morluklar ve kâbus sahnesi, izleyiciye Çorum'da neler yaşandığına dair fikir verir. 1980 öncesinde yaşanan Malatya, Sivas, Maraş ve Çorum olayları, Aleviler açısından birer toplumsal travmaya neden olmuştur. Bu toplumsal travmalar, bir süre sonra Alevi kimliğinin bir parçası hâline gelerek, kendilerini gizleme zorunluluğuna dönüşmüştür. Bu durum, Türkiye Cumhuriyeti devleti içindeki öteki olarak nitelendirilebilecek diğer etnik ve dinî kimlikler açısından da geçerlidir. Etnik ve dinî anlamda tekçi, homojen bakış açısı, devletin resmi kimliği hâline getirilmiş; toplumsal anlamda azınlıklar ve ötekiler görmezden gelinerek yaşam alanları kısıtlanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde belli

¹⁰ 1937-1938 Dersim Olayları, 6-7 Eylül Olayları, Maraş Katliamı...vb. olaylar, bunlara örnek gösterilebilir. Erdoğan Aydın, "Kimlik Mücadelesinde Alevilik" adlı çalışmasında Çorum'da, Maraş'ta, Erzincan'da ve Sivas'ta yaşananların aynı mizansenin sonucu olduğunu belirterek şunları ifade eder; "muktedirler yalgın, dayatılan kimlik doğrultusunda tek tipleşmiş tebaa bir toplum istemiş, böyle olmayan kesimlere karşı ise yıldı saldırları gerçekleştirmiş veya bu işlevli saldırılara seyirci kalmıştır. Bu saldırılar sonrasında asli vatandaş sayılmayanların yerlerinden göçmesi ve yerlerine asli sayılanların yerleştirilmesi veya değişimi içselleştirmesi sağlanmıştır" (Aydın, 2005: 326-327).

¹¹ Çorum olaylarını yalnızca iki grubun birbirlerini katletmeleri ya da kardeş kavgası olarak nitelendirmek sorunlu bir dil kullanmak olacaktır; bu kapsamda devlet, Maraş'ta olduğu gibi Çorum'da da yaşananların dışında değildir. Bu noktada Veysel Dinler (2020: 680); "devlet ya bizzat kamu görevlileri aracılığıyla ya olaylara göz yummasıyla ya da ihmalleriyle yaşananların aktörü olmuştur" demektedir.

dönemlerde toplumsal şiddet olayları azınlık veya öteki olarak nitelendirilebilecek kitlelere yönelmiş ve bu noktada milliyetçi muhafazakâr hezeyanlar ön plana çıkarılmıştır.

Çorum olaylarına dair yaşanan şiddet olaylarını net biçimde gösteren sahnede Zeynep, Nergis’in Murat ile neden birlikte olmaması gerektiğini Çorum’da yaşananlardan yola çıkarak anlatır. Çorum’da Sünniler tarafından Alevi mahalleleri basılmış ve onlarca Alevi kadın ve çocuk, elleri sopalı bir güruh tarafından hem sözel hem de fiziksel şiddete maruz kalmışlardır. Zeynep bütün Sünnileri aynı kefeye koymakta ve bu durumun sorumlusu olarak görmektedir. Dolayısıyla Nergis’in Sünni Murat ile ilişkilerine onay vermemektedir. Tefvik de Murat’ın Nergis ile ilişkilerini mezhepsel farklılıktan dolayı onaylamayarak Murat’ı evlatlıktan reddetmekle tehdit eder. Her iki ailenin de birbirlerine karşı yaklaşımlarında önyargılı bir tutum görülmekte ve yönetmen bunu eleştirel bir tutumla ifade etmektedir. Ancak Tefvik’in Alevilere karşı tavrındaki söylem, aşağılama ve nefret suçu içermekle birlikte çoğunluğun azınlık karşısındaki nefretini simgelemektedir. Böylece Tefvik özelinde egemen iktidarın Alevi inancını konumlandığı bakış açısının altı çizilmektedir. Zeynep ise Alevilerin yüzyıllardır maruz kaldığı ötekileştirme ve şiddet olaylarına vurgu yaparak ilişkiye karşı çıkar. Böylece Zeynep’in tavırları da Sünni inanca mensup kişilere karşı ötekileştirme içerir. Zeynep’in Sünnileri ötekileştirmesinin temelinde yüzyıllardır yaşanan tarihsel-toplumsal birikim sonucunda ortaya çıkan korku ve endişenin yattığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Zeynep açısından Sünnilerle kurulan ilişki ya da diyalog bir zorunluluğun sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece Zeynep, kendisini onlardanmış gibi göstererek güvenlik sorununu aşmak istemektedir.

Zeynep’le Fidan’ın sohbet ettiği sahne, Alevilerin büyük şehirlere göç etme nedenlerini ortaya koyar. Göçlerin bir kısmı ekonomik sebepler sonucu olurken, bir kısmı da eğitim amaçlıdır. Alevilerin periferiden büyük kentlere göçlerinde eğitimin önemli bir yeri vardır. Fidan ve Seher’in göçlerindeki temel amaç, bu biçimde özetlenebilir. Bununla birlikte yukarıda da değinildiği gibi Alevilere uygulanan şiddet eylemlerinin yaratmış olduğu zorunlu kitlesel göçlerden de bahsetmek gerekir. Kimliklerini açıkça ifade edemeyen ya da yaşayamayan Aleviler, büyükşehirleri gizlenme mekânı olarak görmüşlerdir. Böylece büyükşehirlerin yaratmış olduğu bireyselleşmeden faydalanarak kendi kimliklerini kolaylıkla saklayabilmişlerdir. Zeynep ve Nergis’in saklanma nedeni, bu türden bir sonuç içerir. Alevilerin yoğun olarak yaşadıkları mahallelere neden göç etmediklerini soran Fidan’a, Zeynep, toplumsal şiddet olaylarının artması ve büyükşehirlere sığmaması durumunda Alevilerin yoğun olarak yaşadıkları mahallelerin tehlike altında olacağı düşüncesini öne sürer. Bu durum, Zeynep ve Nergis’in Sünnilerin yoğun olarak yaşadıkları mahallede ev kiralamalarına ve kendilerini gizlemelerine yol açmıştır.

Film boyunca Alevilerin kimliklerini ve ibadetlerini gizleme zorunluluğu sürekli vurgulanmış; filmin ismi de bu gizlenme zorunluluğuna vurgu yapmıştır. Alevilerin önemli bir kısmı, büyükşehirlere göç sonrasında gecekondular mahallelerinde bir arada yaşayarak kendi aralarında bağ kurup, dayanışma içinde olmuşlardır (Salman, 2015: 183). Daha sonraları bu mahalleler, Alevi gettosu olarak anılmaya başlanmıştır. Filmde Fidan, Zeynep’e “keşke size de bizim mahalleden ev bulsaydık” diyerek durumu açıkça ifade eder. Gettolaşma, zorunlu göçün getirmiş olduğu bir sonuçtur; Alevilerin bilerek ve isteyerek tercih ettikleri bir durum değildir (Yalçınkaya, 2005: 70). Aleviler açısından büyükşehirlerdeki gettolaşma, güven(lik) problemlerinden doğan bir zorunluluk hali olarak algılanır.

Alevi ve Sünni Zihniyet Kalıpları

Saklı Hayatlar filmi, Alevi ve Sünni iki ailenin birbirleriyle ilişkisi ve iletişiminin de ötesinde tam olarak zihniyet yapılarına odaklanır. Bu noktada kuşaklar arası çatışmalar ve farklar ön plana çıkar. Ailelerin birinci ve ikinci kuşak açısından birbirlerine karşı tavırlarındaki tutumları; önceden belirlenmiş, kalıplaşmış, dışlayıcı ve ötekileştirici bir zihniyetin ürünüdür. Hemen hemen aynı kuşaktan olan Zeynep ve Tevfik, iki farklı kimliği ve inancı temsil ederlerken birbirlerine karşı içinde buldukları toplumun stereotipini oluşturmaktadırlar. Zeynep'e göre Sünnilerin tümü, Yezit olarak nitelendirilir çünkü Alevilere yönelik şiddet olaylarında ve katliamlarda şiddeti uygulayanlar kadar bu duruma seyirci kalanların da payı vardır. Böylece şiddet olaylarının yarattığı tarihsel mağduriyet, Zeynep'in gözünde bütün Sünnileri tekipleştirir. Aynı önyargıları Nergis'i, Murat'la ilişkisinden vazgeçirmeye çalışan Fidan'da da görmek mümkündür. Fidan, Nergis'in Murat ile ilişkisini bitirmesi için onu ikna etmeye çalışırken mezhepsel farklılığın yol açtığı olumsuz durumları anlatmakta ve Sünniler için "yabancı" olduğunu söyleyerek, onu ötekileştirmektedir. Aleviler açısından Sünniler, inançlarını yok sayan, baskı yapan "yabancılar" olarak görülmektedir ve Sünnilerle evlenmek veya ilişki kurmak düşkünlük sebebi¹² sayılmaktadır. Tevfik ve Emine'ye göre ise tüm Kızılbaşlar pişirdikleri yenmeyen, verdikleri içilmeyen, oruç ve namaz bilmeyen dinsizlerdir. Tevfik daha da ileri giderek Kızılbaşların Çorum'da cami yaktıkları için Çorum olaylarının başladığını ifade etmekte ve Alevileri olağan şüpheliye dönüştürmektedir. Bu bağlamda Tevfik, şiddet olaylarının yaşanmasını onayladığını göstermektedir. Böylece Campbell'in kötülüğün farklı biçimlerdeki görüngülerine katkı (Campbell, 2013: 60) düşüncesinin Tevfik tarafından ifade edildiğini söylemek mümkündür.¹³ Tevfik; Alevilerin tümünü, helal-haram bilmemekle, ana-bacı tanımamakla ve mum söndü yapmakla suçlayarak, nefret söylemi üreterek aşağılar. Tevfik'in ötekine duyduğu nefretin bir arzu nesnesine dönüştüğünü, Lacan'cı anlamda nefret etmenin arzulandığı bakış açısıyla da değerlendirmek mümkündür (Mutman, 2016: 40). Genç kuşağın temsilcisi olan Murat ve Nergis ise ailelerine karşı çıkararak; aslında birbirlerinden çok da farklı olmayan ve ön yargılar sebebiyle birbirlerine düşmanlık beslercesine davranan her iki ailenin de ilişkilerine engel olamayacağını ifade ederler. Yönetmenin net bir biçimde Murat ve Nergis'in ilişkisini onadığı söylenebilir. Bu noktada her iki aileyi de muhafazakâr düşünceleri dolayısıyla aynılaştırmakta ve bu düşüncenin sorunlu yanlarına dikkat çekmektedir. Ancak Nergis'in Sünnilere yönelik ön yargılarının kökeninde korku ve kaygı dolu tarihsel ve toplumsal maduniyet yatmaktadır. Bununla birlikte iktidarın kendine benzemeyene karşı korku, nefret ve ötekileştirme politikalarını beslediği bir diğer gerçektir. Böylece Kerbelâ'dan Çorum'a kadarki süreçte Alevilere yönelik şiddet olaylarının ve katliamların devamlılığına

¹² Bu durumun temel sebebi, topluluğun saflığının bozulacağına dair düşünceleridir. Bununla birlikte Alevi genç kızın Sünni erkekle evlenmesinin asimilasyona yol açacağı korkusu ön plana çıkmaktadır. Alevi kızların inançlarından ötürü ötekileştirileceği, baskı göreceği ya da asimile edileceği düşüncesi, Aleviler açısından Sünnilere karşı ön yargı oluşmasında neden olmuştur. Bu önyargının temel sebebi korkudur. Yüzyıllardır bir arada yaşadığı Sünnilere karşı filmde söylenen "Yezide kız verilmez." zihniyeti, bir ötekileştirme tutumundan ziyade, korkudan kaynaklanmaktadır. Böylece Sünni erkekle Alevi kız ilişkisi onanmamaktadır. Bu durum, Alevi erkek Sünni kız arasında olduğu zaman da sorun olmakta ancak, Alevi kızlar kadar önemsenmemektedir. Anormallikler içerse de içinde bulunulan halin tarihsel ve toplumsal art alanı mevcuttur.

¹³ Campbell (2013: 60) yapılan her kötülükle ilgili şeytanın suçlanmasını "Tanrımızın kötülük barındırabileceğini kabul edemeyiz çünkü kendi içimizde bu durumu kaldırmaya gücümüzün olması gibi bir tehlike vardır. Kötülük dışlanabilir ve ucubeleştirilip insanlıktan çıkartılabilir" diyerek açıklar. Kötülüğün tanımlanması için tarihte büyük katliamlara yol açan liderlere işaret edilmesinin sorunlu yapısını ortaya koymaktadır.

vurgu yapılmaktadır. Bu sebeple Sünni öteki ile ilişkilerinde Aleviler, kendilerini Sünni’ymiş gibi gösterme çabası içine girmişlerdir. Ancak kendi kimliklerini gizleyerek egemen kimliğe bürünmek sorunları çözmekten ziyade, daha da derinleştirmiştir. Filmde Zeynep ve Nergis, Ramazan ayında oruç tutuyormuş gibi görünerek, sahur zamanı ışıklarını açıp, oruç tutmaya hazırlandıklarını göstererek, evde komşulara mevlit verip Kur’an-ı Kerim okutarak, Tefvik’ler deki iftar sofrasına konuk olarak kendilerini kabul ettirmeye çalışmışlardır. Nergis ve Murat ise anne ve babalarının bakış açısından farklılaşarak kuşaklar arası çatışmayı gözler önüne sermişler ve mezhepsel ayrılıkların ilişkilerine engel olamayacağını belirtmişlerdir. Bu noktada hem Nergis’in hem de Murat’ın sol/sosyalist ideoloji etkisinde olmalarının önemli olduğunu söylemek gerekir. Buradan yola çıkıldığında yönetmen, her iki bakış açısının üretmiş olduğu önyargılı tutumu sorunlu görmekte ve eleştirmektedir. Ancak Tefvik ve ailesinin, sonrasında mahallelinin Zeynep’in Alevi olduklarını öğrendikten sonraki tavırlarının Zeynep’in düşüncesini ve korkularını haklı kıldığını söylemek gerekir. Böylece yönetmen, Zeynep’in düşüncesini onamamakla birlikte haklılık payı olduğu duygusunu yaratmaktadır.

Filmde Zeynep ve Nergis özelinde kendini gizleyerek saklı bir hayat yaşayan Aleviler, sadece Alevileri temsil etmemekte; Türkiye’deki egemen dinsel, etnik, cinsel grupların dışındaki bütün ötekileri ve azınlıkları temsil etmektedirler. Ötekilerin gizlenmesi, gündelik yaşam pratikleri içinde toplumsal yapının huzur içinde yaşamasının ön koşulu gibi gösterilmekte; egemen kimlik ise kendini bütün toplumsal alanların sahibi olarak görmektedir. Buna bağlı olarak da kendi gibi olmayanları damgalayarak ötekileştirmekte, onları suskunluğa hapsedmektedir. Bu durum, resmî ideoloji tarafından sürekli kılınarak toplumun heterojen yapısı görmezden gelinmektedir. Film boyunca yönetmenin bu durumu vurguladığını söylemek gerekir. Özellikle Tefvik ile müteahhit arasında geçen diyalogda Tefvik, evin Ermenilerden kaldığını söyler. Aslında ev, bir yönüyle ülkeyi temsil etmektedir. Evin gerçek sahibi olanlar, evi terk etmek zorunda kalarak yeni sahiplerine bırakmışlardır. Etnik anlamda Türk, dini anlamda Sünni-Müslüman olan ve milliyetçi-muhafazakâr bir dünya görüşüne sahip olan evin yeni sahibi, aynı zamanda Cumhuriyet sonrasındaki ülkenin yeni sahiplerini imlemektedir. Evin yeni sahipleri kendileri gibi olanları sahiplenirken, ötekilere kiracı olarak bile tahammül edememektedirler. Bu noktada evin kiracıları olan Alevilerin kendi gibi olanların yanına gitmekten başka çareleri kalmamıştır.

Yönetmenin her iki inançsal kimliğin muhafazakâr temsilcileri (Tefvik ve Emine ile Zeynep ve Fidan) için filmde kurmak istediği “birbirlerinden farkları yok” düşüncesi eksik bir önermedir. Alevi inancının önemsedığı sevgi, hoşgörü, eşitlik, özgürlük söylemleriyle uyuşmayan tavırların Zeynep ve Fidan tarafından sergileniyor olmasındaki tarihsel arka plan görmezden gelinir. Önyargılı tutumlara yapılan vurgu, özellikle Alevi inancı noktasında ana ilkelerin göz ardı edildiği düşüncesini de beraberinde getirir. Zaten filmin içinde bu durum, Nergis tarafından “Hani biz hoşgörülyüydük, hani bizim Kâbe’imiz insandı?” şeklinde ifade edilir. Bu noktada siyasal iktidarların sürekli olarak organik bileşeni olan Sünni inançla Alevi inancını bu bağlamda eşitlemeye çalışmaları sorunlu bir bakış açısının ürünüdür. Yönetmenin Aleviliğin katı muhafazakâr algılanış biçimine dair getirmiş olduğu eleştirinin senkretik bir inanç biçimi olan Aleviler için geçerliliği tartışılmalıdır. Çünkü senkretizm sadece kendi gibi olanları değil, inanç kimlik eksenli ayrıştırma girişiminde bulunmayan Ortodoksiye karşı da açık bir tutum sergiler.

Aleviliğe Dair Ritüeller

Filmin ilerleyen sahnelerinde Nergis, Seher ve annelerinin cem törenine katıldıkları ancak ibadetlerini gerçekleştirmek için uzun bir yolculuk yapmak zorunda kaldıkları görülür. Cem ritüeli esnasında dede dua ederken, topluluk kadınlı erkekli yarım halka oluşturmakta ve ibadeti toplu şekilde yapmaktadır. Dede dua sırasında Osmanlı'nın zulmünden, Maraş ve Çorum olaylarından bahsederek Alevilerin maruz kaldığı toplumsal şiddet olaylarını ve katliamları vurgular. Bu sırada yönetmen, paralel kurguyla Tefvik'in camide namaz kıldığı sahneyi göstermektedir. Camideki hoca ise Çorum olaylarına ve öncesinde yaşananlara vurgu yaparak, toplumsal anlamda birlik beraberliğin önemini ifade etmektedir.

Alevi-Sünni dikotomisi filmde ibadet yapılış tarzı ve mekânları üzerinden de ortaya konmaktadır. Sünniler, ibadetlerini devlet tarafından İslamiyet'in ibadet yeri olarak kabul edilen ve her anlamda desteklenen camide, açık bir biçimde yaparken; Aleviler ibadetlerini gizli, köhne bir köy evinde kimliklerini ve ibadetlerini gizleyerek yapmak zorunda kalmışlardır. İbadet sırasında Sünni kadın ve erkeklerin ayrı ayrı yerlerde namaz kıldıkları görülürken, Alevi kadın ve erkekler hep birlikte ibadetlerini gerçekleştirmektedir. Sünniler dualar okuyup, ibadetlerini Arapça yaparlarken; Aleviler Türkçe ibadet etmektedirler. Böylece aynı dine mensup iki inanişin ibadet açısından farklılıkları paralel kurguyla gözler önüne serilirken, zihniyet dünyalarına dair izler de ortaya konmaktadır.

Filmde Alevi inancına ait birçok göstergeden bahsetmek mümkündür. Alevilikte kimlik, kimi semboller aracılığıyla dışa vurulmaktadır. Bu bağlamda kutsiyet atfedilen önemli şahsiyetlerin resim ve portreleri, Aleviliği sembolize etmektedir. Nergis'in yatak odasına Hz. Ali'nin portresini asmaı, Seherlerin evinde ve cem yapılan mekânda bulunan Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve on iki imamın resimleri, ailelerin Alevi olduklarının göstergeleridir. Cem töreni sırasında mum yakıldığı görülür (çerağ/delil uyarılır); çerağ/deliğ, Alevi inancı açısından Tanrı'nın ışık olarak görüldüğüne inanılmasını ve Hz. Muhammet'in de ilk ışık olmasını simgelemektedir. Hz. Ali ise ışığın taşıyıcısı ve ruhun aydınlatıcısı konumundadır. Dolayısıyla çerağ, Muhammet-Ali'yi imlemektedir (Korkmaz, 2016: 56). Aynı zamanda ışığın aydınlatıcı olması, Muhammet-Ali'nin yolu aydınlattığını ifade etmektedir. Bağlama eşliğinde semah dönülmesi, dedenin dua sırasında Hz. Ali'ye vurgu yapması, Zeynep'in Hz. Ali'nin portresini duvardan indirirken "Ya Ali Ya Hızır Ya Muhammed!" diye dua etmesi, Alevi inancına dair diğer göndermelerdir. Bunun yanı sıra filmde bağlama çalınarak kadınlı erkekli içki içilmesi, karakterlerin birbirlerine "can cana" diye hitap etmeleri yine dolaylı olarak Alevi olduklarının ifadesidir.

Filmin anlatı yapısı olarak klasik sinema unsurlarını kullandığını, karakter temelli olduğunu ve melodramatik unsurlar içerdiğini söylemek gerekmektedir. Karakterler arası çatışma ve filmin doruk noktasında Murat'ın, babası tarafından gönderilen adamlar tarafından öldürülmesi filmin dramatik yapısı açısından oldukça önemlidir. Bu noktada yönetmenin bu yapıyı gerçekçi bir biçimde kurduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra dönem filmi olmasına rağmen estetik açıdan oyunculuktan, ışığa, sese ve diğer unsurlara kadar başarılı olmuş bir yapıdır.

Filmde yönetmen, Alevilik-Sünnilik dikotomisi içinde Alevi ve Sünni karakterler üzerinden, genç bir Alevi kızı ile Sünni erkeğin aşkından yola çıkarak birbirlerine karşı önyargıların oluşturduğu ruh ve davranış hallerini melodram kalıpları içinde beyaz perdeye yansıtmaya çalışmış ve büyük ölçüde başarılı olmuştur.

Yönetmenin filmin toplumsal art alanını oluşturan Çorum olayları gibi zor bir konuyu, sonuçlarından yola çıkarak öykünün bir parçası hâline getirdiğini ve başarılı bir dönem filmi yaptığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte yönetmenin Türkiye’deki sinemacıların büyük bölümünün sakındığı konuyu, abartıya kaçmadan, gerçekçi bir dille sinemaya aktardığını belirtmek gerekir. “Saklı Hayatlar” filmi, estetik ve tematik anlamda çeşitli sıkıntıları içinde barındırıyor olsa da Alevilerin kimlik olarak büyükşehirlerde yaşadıkları zorlukları beyaz perdeye aktarma noktasında ve Aleviler açısından son derece vahim olaylardan birisi olan Çorum olaylarına değinmesi açısından son derece önemlidir. Filmin, Türkiye Cumhuriyeti tarihi açısından bir yüzleşme noktası oluşturduğunu söylemek gerekir.

SONUÇ

2000 sonrası film yapan kuşak arasında yer alan ve ilk filmini Saklı Hayatlar ile gerçekleştiren Haluk Ünal, 2011 yılında çektiği filmi ile 1970’lerin sonunda yaşanmış olan Çorum olayları üzerinden Alevi-Sünni ilişkilerini ve iki aile üzerinden zihniyet farklarını toplumsal ve politik meselelere verdiği önemle ortaya koymuştur. Saklı Hayatlar Türk sinemasında Alevilere yönelik katliam ya da şiddet olayının ilk defa beyaz perdeye yansıtıldığı filmidir. Filmde Alevi karakterlerin (Nergis ve Zeynep) merkezi konumda yer aldıkları görülmektedir. Sünniler (Emine ve Tevfik), çoğu zaman ötekileştirmenin faili olmakla birlikte inançsal anlamda Alevilerden farkları ortaya konmuş, Ortodoks İslami kuralları uyguladıkları görülmüştür. Her iki grup da aynı dine inanmalarına rağmen Alevilerin, Ortodoks Sünnilere karşı güven problemleri sürekli vurgulanmıştır. Bu durum, Alevilerin yüzyıllardır yaşamış oldukları tarihsel mağduriyetin bir parçasıdır. Ortodoks Sünniler tarafından Alevilere yönelik toplumsal algının sorunlu yapısı filmde Tevfik, Emine ve komşular özelinde ortaya konmuş ve Alevilere yönelik pejoratif anlam içeren “Kızılbaşlık” ve benzeri kelimeler kullanarak kirlilik söylemini üretmiş, Alevileri ötekileştirmişlerdir. Buna bağlı olarak Saklı Hayatlar” filminde Nergis ile Murat Alevi kız/erkek ile Sünni kız/erkek ilişkileri, evlilikleri her iki toplumsal grup tarafından istenmemiş; bu durumun gerçekleşmesi örf dışı olmayı beraberinde getirmiştir. Evliliğin oluşturacağı melezlik ise saflığın bozulması anlamına geleceğinden, her iki zihniyet yapısı tarafından aynı oranda sorunsallaştırılmıştır.

Filmde Alevilerin, Sünnilerle kurdukları ilişkilerde kendilerini gizlemek zorunda kaldıkları gösterilmektedir. Alevilerin kendilerini Sünnilik karşısında “yok birbirimizden farkımız” şeklinde konumlandırma gerekliliği ön plana çıkar. Farklılıklardan ziyade gündelik yaşam pratikleri içinde aynılaştıran noktaların altı çizilmek istenir. Bu bağlamda sevgi ve hoşgörünün, nefret ve ötekileştirmenin panzehri olduğu vurgusu işlenir. Böylelikle üretilen bu söylemle birlikte çözümden ziyade sorunların ötelenmesi söz konusu olur. Çünkü Aleviler, kendilerinin ne kadar uyumlu olduklarını sürekli göstermekle yükümlü hale gelirler.

Filmdeki Alevi karakterlerin özellikle birinci kuşakları olan Nergis Zeynep ve Fidan özelinde tarihsel, toplumsal ve politik gelişmelerin sonucunda güven ve güvenlik problemlerini ön plana çıkararak, Sünnilere karşı katı bir tutum sergiledikleri, ötekileştirdikleri ve onlara güvenmediklerini açıkça ifade ettikleri görülmektedir. Bu manada karakterlerin tarihsel mağduriyet algısının sonucu olarak Sünnilerle kurulan ilişkilerde mesafeli ve ürkek oldukları gözlenir. Birinci kuşakların geleneksel değerlere sahip çıkarak, muhafazakâr bir bakış açısına sahip oldukları görülür. Bu filmlerdeki ikinci

ikinci ya da üçüncü kuşağın daha açık görüşlü oldukları söylenebilir. Bu kuşaklar, üçüncü kuşağa göre daha modern bir zihne sahip olmakla birlikte geleneksel yapıların/kodların güncel koşulları belirleme noktasında sorunlu olduklarını vurgulayan bir bakışa sahiptirler. Filmde kuşaklar arası çatışmanın yanı sıra zihniyet farklılıkları açıkça ortaya çıkmıştır. Ancak sadece zihniyet farklılıkları söz konusu değildir. Her iki kesim açısından da zihinsel anlamda aynılaştan noktalara da vurgu yapılmıştır. Böylece Alevi ve Sünni karakter/tiplerin zihniyet yapılarının kesiştiği noktalar, toplumun genel zihniyet yapısının ürünü olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Aydın, E. (2005). Kimlik mücadelesinde Alevilik. Ankara: Literatür Yayınları.
- Aydın, S. & Taşkın, Y. (2018). 1960'tan günümüze Türkiye tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (1993). Göstergibilimsel serüven. (Çev.: S. Rifat ve Mehmet Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayrak, M. (2011). Bir siyaset tarzı olarak Alevi katliamları. İstanbul: Öz-ge Yayınları.
- Bruinessen, M. V. (2013). Kürtlük, Türklük, Alevilik etnik ve dinsel kimlik mücadeleleri. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Campbell, J. (2013). Günah keçisi. (Çev.: G. Kastamonulu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çavdar, O. (2020). Sivas katliamı yas ve bellek. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çebi, M. S. & Nacaroğlu, D. (2015). Bir ses böler geceyi filminde Alevi zihniyetine ilişkin sinematografik gerçekliğin simgesel inşası. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, (74), 15-43.
- Çelik, H., & Ekşi, H. (2008). Söylem analizi. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, (27), 99-117.
- Çökerdenoğlu, R. (2021). Başka semtin çocukları filminde milliyetçilik ve Alevilik. Çekmece İZÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 9 (19), 49-56.
- Dinler, V. (2020). Yangın yeri, katliam: Maraş ve Çorum. (Ed.) M. Kaan Kaynar, Türkiye'nin 1970'li yılları (s. 671-689). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (1987). Söylemin düzeni. (Çev.: T. Ilgaz). İstanbul: Hil Yayınları.
- Foucault, M. (1999). Bilginin arkeolojisi. (Çev.: V. Urhan), İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foucault, M. (2008). Cinselliğin tarihi. (Çev.: H. U. Tanrıöver,) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hall, S. (2017). Temsil işi. S. Hall içinde, Temsil kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları (Çev.: İ. Dünder), (s. 21-98). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Hekman, S. (1999). Bilgi sosyolojisi ve hermeneutik. (Çev.: B. Balkız ve H. Arslan,). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Koluaçık, İ. (2023). Yeşilçam sinemasında Aleviliğin ve Alevilerin örtük temsilleri. Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları Dergisi, (27), 19-56.
- Koluaçık, İ. & Candaş, A. (2023). Türk sinemasında "Hacı Bektaş Veli" temsilleri. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, (106), 127-146 .
- Korkmaz, E. (2016). Etimolojik Kızılbaşlık sözlüğü. İstanbul: Demos Yayınları.

Korkmaz, E. (2016). Etimolojik Kızılbaşlık sözlüğü. İstanbul: Demos Yayınları.

Massicard, E. (2007). Türkiye'den Avrupa'ya Alevi hareketinin siyasallaşması. (Çev.: A. Berktay,) İstanbul: İletişim Yayınları.

Mills, S. (2003). Söylem ve ideoloji. (Ed.) Z. Özarlan & B. Çoban, Söylem ve ideoloji mitoloji, din, ideloloji (Çev.: Z. Özarlan), (s. 113-130). İstanbul: Su Yayınları.

Mutman, M. (2016). Kör alan: hayat var. (Ed.) H. Köse & Ö. İpek, Gözdeki kıymık yeni Türkiye sinemasında madun ve maduniyet imgeleri (s. 25-44). İstanbul: Metis Yayınları.

Ocak, A. Y. (2010). Türkiye sosyal tarihinde İslam'ın macerası makaleler-incelemeler. İstanbul: Timaş Yayınları.

Salman, C. (2018). Lamekandan cihana göç kimlik Alevilik. Ankara: Dipnot Yayınları.

Sözen, E. (1999). Söylem belirsizlik, mübadele, bilgi/güç ve refleksivite. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Şahin, Y. (2017). Michel Foucault'da söylem analizi. Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, 3 (6), 119-135.

Uyanık, Z. (2014). Son dönem Türk sinemasında Alevi kimliğinin görünümü. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, (21), 42-60.

Yalçınkaya, A. (1996). Alevilikte toplumsal kurumlar ve iktidar. Ankara: Mülkiyeliler Birliği Vakfı Yayınları.

Yalçınkaya, A. (2005). Pas Foucault'dan Agamben'e sivilleşmiş iktidar ve gelenek. Ankara: Phoenix Yayınları.

Yalçınkaya, A. (2014). Kavimkırım ikliminde Aleviler. Ankara: Dipnot Yayınları.