

GELENEKTEN BUGÜNE BİR YOLCULUK: TÜRK SANATINDA ALEVİ-BEKTAŞİ TEMALİ ESERLER*

*A JOURNEY FROM TRADITION TO TODAY: ALEVI-BEKTASHI THEMED
WORKS IN TURKISH ART*

Merve Semiha ÇETİN**

Öz

Alevilik-Bektaşilik ile Türk resim sanatı arasında doğrudan bir ilişki olduğu söylenememekte, ancak bazı ortak noktalar ve etkilerin bulunduğu görülmektedir. Bu gözlem Alevilik-Bektaşiliğin sanatta, özellikle de Anadolu kültüründe bıraktığı izler ve sembollere dayandırılmaktadır. Alevi-Bektaşî deyişleri, nefesleri ve semahlar, derin mistik anlamlar taşıyan sanatsal formlardır. Alevilikte müzik ve şiir, ibadetin ve kültürel kimliğin önemli bir parçasıdır. Bu türlerde işlenen konular genellikle manevi bir arayış, toplumsal adalet ve ilahi aşk etrafında şekillenmektedir. Alevi ozanlar ve şairler sanatlarını bu temalar üzerine inşa ederek Alevi-Bektaşî toplulukları arasında güçlü bir bağ oluşmasına katkı sağlamışlardır. Alevi-Bektaşî inancında kutsal mekânların, özellikle cemevlerinin dekorasyonu ve mimarisi de sanatsal bir anlam taşımaktadır. Cemevlerinin iç dekorasyonunda kullanılan semboller, işlemler ve duvar süslemeleri Alevi-Bektaşî inancının sanatla nasıl iç içe geçtiğinin bir göstergesidir. Bu mekânlar, toplumsal birlikteliğin ve ibadetin merkezinde yer alır ve aynı zamanda Alevilik-Bektaşilik ve sanat arasındaki ilişkinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Ancak Aleviliğin düşünsel yapısının; içerdği derin sembolizmin ortaya çıkardığı bedensel, sözlü ya da yazılı kültürün yanı sıra resim sanatında da oldukça güçlü örnekler sunduğu görülmektedir. Özellikle Anadolu halk resimlerinde ve minyatürlerde Alevilikteki dinî figürler ve hikâyeler resmedilmiş; kilim desenleri, el dokumaları gibi zanaat ürünlerinde ve diğer halk sanatı eserlerinde de Alevi ikonografisine yer verilmiştir. Ancak Alevilik-Bektaşilik ve sanat arasındaki ilişkinin güncel sanat çalışmalarına sirayet ettiği de gözlemlenmektedir. Bu çalışma, aralarında doğrudan bir ilişki olduğu düşünülmesi de ortak nokta ve etkilerin gözlemlendiği Türk resim sanatı ve Alevilik-Bektaşilik arasındaki bağlantıyı güçlendiren sanat çalışmalarını ve aynı zamanda Alevilik-Bektaşilik ve bugüne özgü güncel sanat üretimleri arasındaki bağı inceleyecektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Alevi, Bektaşî, Güncel, Resim.

* Araştırma Makalesi; Gönderilme Tarihi: 13.04.2025; Kabul Tarihi: 17.05.2025; Yayımlanma Tarihi: 15.10.2025.

**Dr. Öğretim Üyesi, Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: mervecetin@munzur.edu.tr, ORCID:0000-0002-8552-6225.

Abstract

While a direct relationship between Alevi-Bektashism and Turkish painting cannot be firmly established, certain commonalities and influences can nevertheless be identified. This observation is based on the traces and symbols that Alevi-Bektashism has left in art, especially in Anatolian culture. Alevi-Bektashi hymns, *nefes* (spiritual songs), and *semahs* (ritual dances) are artistic forms that carry deep mystical meanings. Music and poetry in Alevism are an important part of worship and cultural identity. The themes in these genres revolve around a spiritual quest, social justice and divine love. Alevi bards and poets have contributed to the formation of a strong bond between Alevi-Bektashi communities by building their art on these themes. In the Alevi-Bektashi faith, the decoration and architecture of sacred places, especially *Cemevis*, also have an artistic meaning. The symbols, embroidery and wall ornaments used in the interior decoration of *Cemevis* are an indication of how the Alevi-Bektashi belief is intertwined with art. These spaces are at the center of social unity and worship and also constitute an important part of the relationship between Alevism-Bektashism and art. The intellectual framework of Alevism, with its profound symbolism, has generated not only rich bodily, oral, and written cultural forms but also powerful examples in painting. Religious figures and stories in Alevism are depicted especially in Anatolian folk paintings and miniatures, and Alevi iconography is also included in craft products such as rug patterns, hand-woven fabrics and other folk art works. However, it is also observed that the relationship between Alevism-Bektashism and art has spread to contemporary works of art. This study will examine the artworks that strengthen the connection between Turkish painting art and Alevism-Bektashism, where common points and effects are observed, even though a direct relationship is not assumed, as well as the connection between Alevi-Bektashism and contemporary art productions specific to today.

Keywords: Art, Alevi, Bektashi, Contemporary Art, Painting.

Giriş

Evrenin ne olduğunu tanımlamaya çalışan insan, bilimle kurduğu bağlantıdan önce Tanrı'yla ilişki kurmuştur. Evren, kimi zaman ateş kimi zaman hava kimi zaman da sayılardan ibaret olmuş fakat bu anlamlandırma girişiminde çoğu zaman Tanrı'yla ilişkilendirilmiştir. Söz konusu ilişkilendirmeyi güçlendirici en önemli araçlardan biri ise sanat olmuştur. Sanat ve din arasındaki ilişki, tarih boyunca farklı kültürlerde ve inanç sistemlerinde önemli bir rol oynamıştır. Din, genellikle sanatı bir araç olarak kullanmış böylece dinî inançların ve ritüellerin sanat yoluyla ifade edilmesine yol açmıştır. Sanat, Antik Çağlardan bu yana dinî figürlerin ve sahnelerin tasvir edilmesindeki en önemli araçlardan biri olarak Hristiyan ikonografisinde İsa, Meryem Ana ve Azizlerin sıkça resmedilmesine neden olmuştur. Tapınaklar, kiliseler, camiler gibi dinî yapıların ortaya çıkmasına; sanat ve zanaatkârlığın en üst düzeyde sergilendiği alanlar olarak Gotik katedraller, İslam mimarisindeki camiler ya da Hindu tapınaklarının dini ifade eden mimari başyapıtlar olarak inşa edilmesine ortam hazırlamıştır. Bunun yanı sıra özellikle İslam dünyasında dinî metinlerin süslenmesi ve kaligrafi sanatı, yazı sanatının en güzel örneklerini ortaya çıkarmış; Kur'an-ı Kerim'in el yazması nüshaları, bu anlamda önemli sanat eserleri olarak tanımlanmıştır. En eski ifade aracı olan sanatın, dinî inançları ifade etme biçimlerinin çeşitliliğine bakıldığında, dinî ritüellerin icra edilmesinde ortaya çıkan bedensel ve dramatik unsurların tiyatro sanatıyla yakından ilişkili olduğu; ilahi, ayin müziği, ezan veya diğer dinî müzik türlerinin de müzik sanatıyla yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Ancak elbette dinî sembol ve alegorilerin kullanılmasıyla resim sanatı ve din arasındaki ilişkinin diğer sanat türlerinden daha yakın olduğu bilinmektedir. Sanat ve din arasındaki sıkı ilişkide yaşanan kırılma ve değişimlerin, dinin sanatı bir araç olarak kullanmasıyla ve sanatın dinî motifleri, modelleri artık birer gösterge aracı olarak kullanmasıyla yaşandığı bilinmektedir. Herhangi bir araç olmaktan çıkıp dini bir araştırma konusu, yansıtılacak bir unsur olarak ele alan sanat; özellikle Orta Çağ'da gelişmiş 'kilise sanatı' gibi güçlü ifadelerin dönüşümüne neden olmuştur. Bu bağlamda çok uzun bir geçmişe sahip olan sanat ve din arasındaki ilişkide yaşanan bütün değişimlere güncel sanat perdesinden bakıldığında dinî ritüellerin, sembollerin veya mitlerin teknik ve anlamsal açıdan yeniden yorumlandığı gözlemlenmektedir. Teknolojinin hızla gelişmesi, dinî temaların da dijital sanat, enstalasyon ve yeni medya çalışmalarına yansımaya yol açmıştır. Sanatçılar, dijital araçları kullanarak dinî imgeleri yeniden üretmekte, çeşitli manipölasyonlar oluşturarak yeniden anlamlandırmaktadırlar. Bu çalışmanın amacı uzun bir geçmişe sahip sanat ve din ilişkisinde Alevilik-Bektaşilik ve plastik sanatlar arasındaki etkileşimden ortaya çıkmış üretimleri incelemek ve bugünün üretim pratiklerindeki çeşitliliğin Alevilik-Bektaşilik ve sanat ilişkisine nasıl yansıdığını incelemektir.

1. Hat Sanatında Alevi-Bektaşî Temalı Eserler

Sanat ve semboller, yazılar, rakamlar, motifler ya da desenler arasında her zaman sıkı ilişkiler kurulmuştur. Semboller, belirli anlamlar taşıyan, genellikle soyut öğelerdir ve bu anlamlar zaman zaman doğrudan bazen de soyut olarak yorumlanabilmektedir. Semboller, insanın duygularını, düşüncelerini veya dünyayı ifade etmesinde en önemli araçlardan biri olan sanatla yakından ilişkilidir. Bu ilişkinin

bağlayıcı unsurlarından biri de yazı olmuştur. Hem sembol hem de anlam taşıyan bir sistem olarak yazı, sanatla ilişkisinde bir anlatım aracı olmaktan fazlasını üstlenerek bazen anlam katmanları oluşturmuş bazen de kendisini oluşturan unsurlarla birer estetik yapı olarak kullanılmış veya kurgulanmıştır. Türk-İslam kültürünün önemli göstergelerinden biri olarak hat sanatı, Arap harflerinin ve yazılarının estetik değerler göz önünde bulundurularak icra edildiği geleneksel sanatlarından biri olarak bilinmektedir. Ancak yazı ve sanat arasındaki ilişkiden doğan hat sanatının Alevi-Bektaşî kültürünün anlatımında da önemli bir yer edindiği görülmüştür. Yazı-resim sanatı, tamamı figüratif ve kaligrafik olanlar ile kaligrafik ve figüratif öğeleri aynı anda içeren eserler olarak çeşitlenmektedir. Kâğıt, ahşap, cam altı boyama ve kabartma gibi farklı tekniklerle uygulanmış bu eserler estetik değerlerin göz önünde bulundurulmasıyla son derece ölçülü, dengeli ve dikkatle icra edilmiştir.

Bu bağlamda yazı-resim, hat sanatında sunulan sanatsal örneklerle bakıldığında ilk olarak Görsel 1’de görülen, 1293 (Miladi 1876) yılında Şefik Bey tarafından yapılmış örneğin incelenmesi gerektiği düşünülmektedir.



Görsel 1: Bektaşî Tacı Şeklinde İstiflenmiş Olan “Ya Hazret-i Pir Hacı Bektaş Veli”
Yazılı Hat Levhanın Fotoğrafı.

Bektaşilikte taç, bir nevi dervişlerin veya müritlerin manevi olgunluğunu simgeleyen bir başlık ya da sembol olarak tanımlanmaktadır. Taçlar Elifi Taç, Horasani Elifi Taç, Kalenderi Taç, Hüseyini Taç olarak çeşitlenmektedir. Ancak en çok bilinen Hüseyini Taç'ın belirgin özelliği dövme beyaz keçeden yapılması, altı üstü bir hizada ve bir karış uzunluğunda, kubbesi On iki İmam'a işaret olarak on iki terk denilen on iki dilimli, lengeri ise "Dört Kapı"ya işaret olarak dört dilimli olmasıdır (Ağırdemir, 2011, s. 371). Taç, özellikle Bektaşî tarikatında, kişinin içsel gelişimini ve tarikatın manevi hiyerarşisinde belirli bir seviyeye ulaşmasını ifade etmektedir. Toplum için bir tür ruhsal olgunlaşmanın ve tarikatın öğretilerine bağlılığın bir işareti olarak kabul edilmektedir. Şefik Bey tarafından yapılmış Görsel 1'de görülen taç formundaki eser "celi-sülûs" anlamına gelen süslü yazı türünde "Ya Hazret-i Pir Hacı Bektaş Veli" ifadesiyle icra edilmiştir. Görsel 2'de ise 1215 yılında Mehmed Salih el-Mevlevî Ketebe'li tarafından "Meded Yâ Ali" ibaresiyle yapılmış levhaya yer verilmiştir. Ketebe'li'nin icrası Görsel 1'dekinin aksine limoni sarı tonuyla renklendirilmiş, siyah is mürekkebi ile yine celi-sülûs hattıyla uygulanmıştır (Özkafa, 2018, s. 272).



Görsel 2: Mehmed Salih El-Mevlevî Ketebe'li "Meded Ya Ali" Yazılmış Levha, 1215.

1215 (Miladi 1801) tarihli bu levha pek çok detayı barındırmaktadır. Bunlardan biri Hz. Ali isminin yazılarak Hz. Ali'nin kılıcı olan Zülfikar'a dönüşmesidir. Bir diğeri kılıcın çatalları üzerinde açılan daire formundaki pencerelerde Hasan ve Hüseyin isimlerinin yazılmış olmasıdır. İlave olarak levhada bulunan celi yazının en

üst kısmında bulunan boşluklara Hz. Ali’ye isyan eden bir kişinin canının bir aslan gibi vurup alındığı, “Ey Ali, Hz. Hüseyin’in kanının diyetini talep etmekteyim.” şeklinde bir beyit yerleştirildiği ifade edilmektedir (Özkafa, 2018, s. 265-291). Ancak bütün bu detayların yanı sıra levhada bulunan çiçek temsilleri dikkat çekmektedir. Lale, gül ve yasemin çiçek temsillerinin bulunduğu bu levhada lale, Allah (cc) ismini; gül, Muhammed (sav) ismini ve yasemin de Hz. Ali’yi temsil etmektedir. Limoni sarı tonuyla kaplanmış zemin üstünde celi-sülüs yazı sanatıyla yapılmış bu eserin kompozisyon anlayışındaki farklılık, sadece yazıyı değil çiçek görsellerini barındırmasından ileri gelmektedir. Bu nedenle yazı ve resmin bir araya geldiği önemli bir örnek olarak görülmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere yazı ve resmin bir araya geldiği eserler kaligrafik ve figüratif öğeleri aynı anda barındırabilmektedir. Bahsi geçen bir aradalık, sadece yazıdan oluşan eserlerde görülen kaligrafiler veya Görsel 2’de de görülmüş yazı ve resmin bir araya geldiği örneklerin yanı sıra yazı ve çeşitli temsillerin harmonisinden de meydana gelmektedir. Hak-Muhammed-Ali üçlemesi, teslim taşı, Zülfikar ve taç gibi göstergeler, söz konusu birlikteliklerde kullanılmaktadır. Bu bağlamda Görsel 3 ve 4’te verilmiş yazı-resim sanatının bilinen örneklerinden insan suretli portrelerin incelenebileceği düşünülmektedir.



Görsel 3: Hacı Bektaş Veli Müzesi,
Env. No: 762.



Görsel 4: Ehlibeyit'in İnsan Suretinde
Betimlenişi, Malik Aksel Koleksiyonu.

Her ikisinde de “Ya Allah-Muhammed-Ali” yazan bu yazı-resimlerde kullanılan harflerin bir insan portresindeki unsurların yerine geçebilecek şekilde uygulandığı görülmektedir. Görsel 4’te bulunan portrenin sağ yanağında “Hz. Hasan” sol yanağında ise “Hz. Hüseyin” bulunduğunu belirten Günana, portrenin alnında da “Hz. Fatıma”nın adlarının yazıldığını ifade etmektedir (Günana, 2020, s. 328). Yazı ile resimleme olarak adlandırılabilen her iki eserde de bir portreyi oluşturan her bir unsurun yazılarıyla yerli yerince ifade edilmesinin yanı sıra farklı misyonlar üstlendiği görülmektedir. Portrenin yazı karakterlerinin izin verdiği ölçüde doğru parçalanması plastik kaygıların da gözetildiğini göstermektedir. Özellikle resim ve heykel sanatında hassas konular olan ve kavranması zaman isteyen parçalama, soyutlama gibi uygulamalar göz önünde bulundurulduğunda söz konusu yazı-resim örneklerinin önemli dinamikler barındırdığı söylenebilir. Bu söylemlere karşılık Türk yazar ve ressam Malik Aksel’in:

Burada sanatın amacı görüleni değil, duyulanı anlatmaktır; kusursuz güzellik ortaya çıkarmak değil. Burada her şey kendi öz biçimlerinden uzaklaşmıştır. Sembolleşmede güzellik arka planda kalınca eser soyut bir ulaşımaya yönelir. Benzetme kaygısından uzak olan bu sanat, oluşumunu biraz da halk düşüncesine borçludur. Çünkü halk sanatında tabiat ilkel bir anlayış içinde yeşerir. Benzetmenin yerini duyarlık alır; sırlar eseri güçleştirir; anlamsızlık daha büyük bir anlam getirir.

ifadelerinin bulunduğu görülmektedir (Tanrıverdi, 2019, s. 149).

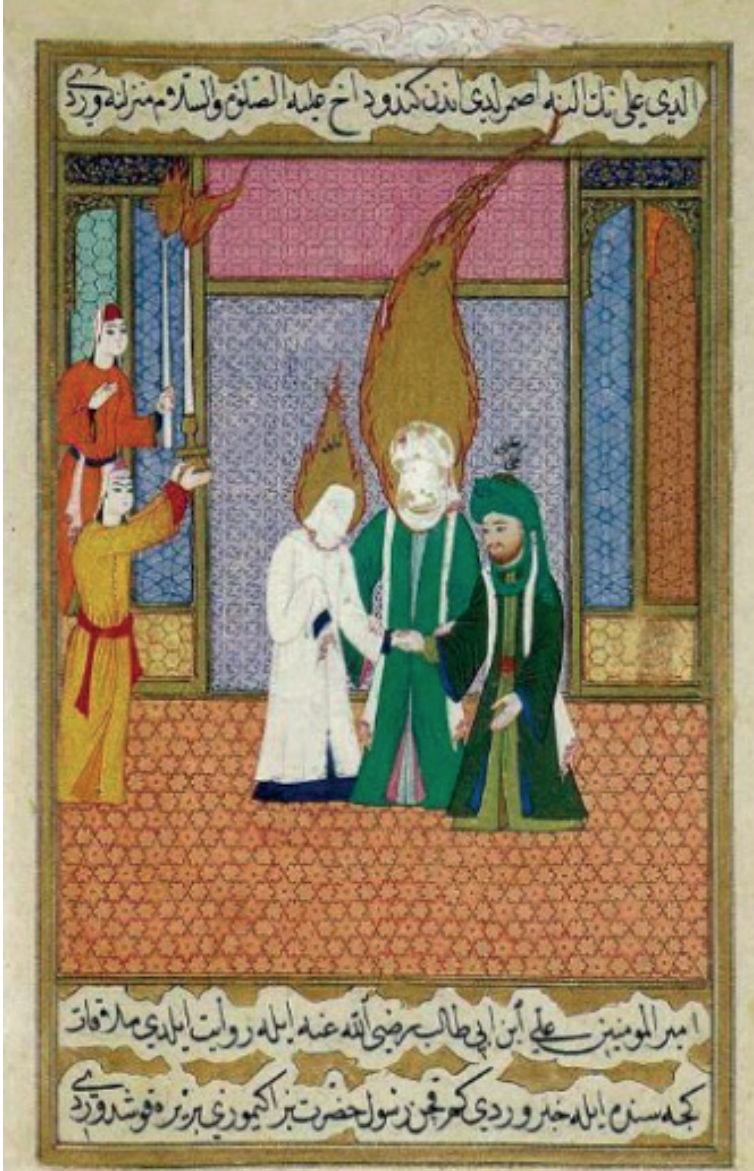
Ancak önceliğin estetik aramak olmadığı vurgulanarak yazı ve resmin bir araya geldiği bu eserlerdeki önemli plastik değerlerin de görmezden gelinmemesi gerektiği söylenebilmektedir. Bir diğer dikkat çekici unsurun, söz konusu eserlerde figürlerin üstlendiği ifadeler olduğu düşünülmektedir. Herhangi estetik güzellik aramayan ve Aksel'in ifadelerinde de olduğu gibi benzetme kaygısından uzak bu eserlerdeki portrelerde bulunan göz boyutlarının küçüklüğü ya da yarım bakış şeklinde uygulanmış olmaları, Alevi-Bektaşî öğretisinde önemli bir noktada duran gizliliğin temel alınmasından kaynaklanabileceği şeklinde okunabilmektedir.

2. Minyatür Sanatında Alevi-Bektaşî Temalı Eserler

Alevi-Bektaşî inancını temsil eden kaligrafik, figüratif ya da her ikisinin bir arada bulunduğu eserleri oluşturan önemli şahsiyetler, olaylar, kavram ya da nesne anlatımlarının minyatür sanatında daha da zenginleştiği söylenebilmektedir. Bu zenginlik renk, figür temsilleri, mekân çeşitliliği, sembollerin çoğalması gibi anlatım araçlarının yoğunlaştırılmasından kaynaklanmakla beraber Alevi-Bektaşî inancına has her türlü göstergeye daha çok yer verilmesine dayanmaktadır. Alevi-Bektaşî inancında yer alan *cem*, *çerağ uyandırmak*, *semah*, *teslim taşı*, *taç giymek* ve *Ehlibeyit* gibi önemli kavramların yanı sıra Hz. Ali'nin kahramanlık göstergeleri, Kerbela Vakası gibi önemli olayların yansıtıldığı gözlemlenmektedir. Orta Çağ'dan günümüze kadar çeşitli kültürlerde önemli bir yer tutan minyatür sanatı Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle 15. yüzyılda büyük bir gelişim göstermiştir. Genellikle tarihsel olayların, padişahların ve savaşların betimlendiği Osmanlı minyatür sanatında Alevi-Bektaşî inancına özgü eser sayısının nispeten daha az olduğu bilinmektedir. Ancak daha çok içsel bir inanç sistemi ve bireysel manevi deneyimlere dayanması nedeniyle az sayıda bulunan Alevi-Bektaşî temalı eserlerin Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat merkezi olarak sayılan İstanbul ve Edirne'nin yanı sıra Bağdat, Şam ve Halep'te bulunduğu görülmektedir. Hem bu bölgelerde görevli Osmanlı valilerinin taleplerine yönelik üretimlerin artışı hem de söz konusu bölgelerin ilgileri nedeniyle sayıca yoğunluk gösteren minyatür çalışmalarında sürrealist mekân, nizami bir biçimde istiflenmiş figür anlayışından ziyade karmaşık figür yerleşimi ve olayların anlatımında kullanılan sade ve dramatik resimsel dil dikkat çekici bulunmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak Görsel 5'te Hz. Muhammed'in Hz. Fatıma ile Hz. Ali'yi evlendirdiği sahneye yer verilmektedir.

Darîr'in *Siyer-i Nebi* isimli eserinde İslam peygamberi Hz. Muhammed'in pek çok kahramanlığına ve yarattığı mucizelere yer verilmiştir. Bu tasvirlerde Hz. Muhammed'in ehemmiyeti nedeniyle yüzünün tasvir edilmediği; söz konusu eserde Hz. Muhammed'in yardımcısı, pek çok kahramanlığı üstlenmesi, Allah'ın ve

insanların aslanı olarak nitelenen Hz. Ali'ye de yer verildiği belirtilmiştir (Bağcı vd. 2006, s. 161). Ancak bilgeliğini aktaracak kişi ve Hz. Muhammed'in vârisi olarak görülen Hz. Ali'nin, Hz. Muhammed'in aksine kutsal ışıkla çevrelenmediği, yüzünün ise açıkça resmedildiği dikkat çekmektedir.

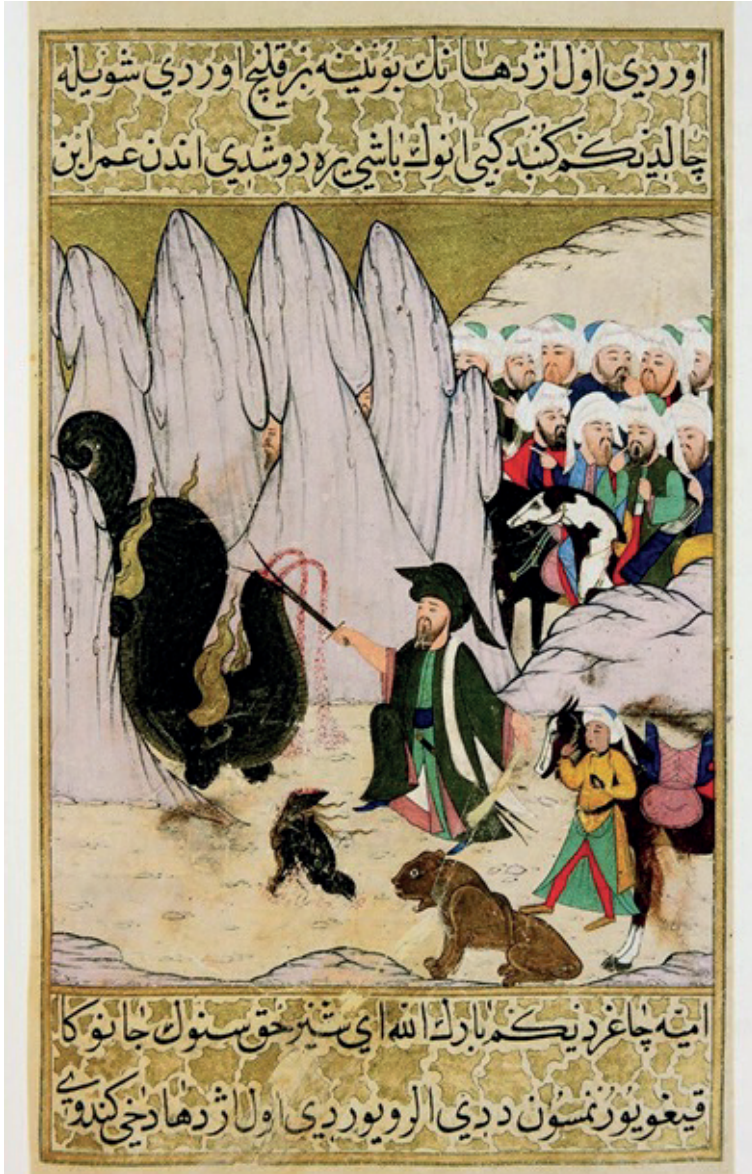


Görsel 5: Hz. Muhammed'in Hz. Fatıma ile Hz. Ali'yi Evlendirmesi,
Darîr, Siyer-i Nebi, 1594-95, Dcbl, T. 419, Y. 24b.

Görsel 5'te Hz. Muhammed, kızı Hz. Fatıma ile amcasının oğlu olan Hz. Ali'nin ellerini birleştirerek evliliklerini ilan etmektedir. *Siyer-i Nebi*'de anlatılan bu evliliğin ilk kez Osmanlı saray nakkaşları tarafından görselleştirildiği bilinmekle beraber teknik özellikleri bakımından minyatür sanatının temel özelliklerini taşımanın çok ötesine geçmediği görülmektedir. Hz. Fatıma ve Hz. Ali'nin evliliğini ilan eden bu sahnenin en dikkat çekici yönü daha önce de belirtildiği gibi Hz. Muhammed ve Hz. Fatıma'nın yüzlerinin gizliliği ve buna karşılık Hz. Ali'nin açıkça betimlenmesidir. Bu ehemmiyet sırası Hz. Fatıma ve Hz. Muhammed'in kafalarının arkasına yerleştirilmiş yukarı doğru yükselen alevler benzeri kutsal ışıqla da vurgulanmaktadır. Bir diğer yandan resmin sol orta kısmında odanın aydınlatılmasından sorumlu iki figür yerleştirildiği, figürlerin odak noktası olan evlilik ilanının önüne geçmemesi için neredeyse birer sütun gibi kenarlara sıkıştırıldığı görülmektedir. Bu eserin teknik özelliklerine bakıldığında ise nakkaşın renk paletinde ağırlıklı olarak birbirlerini yumuşak bir biçimde karşılayacak pembe ve mavi renklerin bulunduğu ve her iki rengin koyu ve açıklarından oluşan bir skala hazırladığı görülmektedir. Ancak esere dair daha dikkat çekici olduğu düşünülen nokta Hz. Ali'nin portresindeki dinginlik ve içinde bulunduğu durumu yaşama biçimindeki sükûnetin hissedilmesidir. Betimleme biçiminde tekrar etme, benzeşme gibi özelliklerin yoğun bir biçimde hissedildiği minyatür sanatının bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda çoğu minyatür eserin birbirine benzediği görülmektedir. Ancak farklılıklar barındıran eserlerin olduğu da bilinmektedir. Hz. Fatıma ve Hz. Ali'nin evliliğinin ilanı olarak resmedilen bu sahnede Hz. Ali'nin portresindeki duygunun hissedildiği söylenebilmekte, bu açıdan minyatür eserler arasından önemli bir özellikte ayrıştığı düşünülmektedir.

Yine *Siyer-i Nebi*'de yer alan bir diğer çalışmaya bakıldığında bir kahramanlık anı olarak Hz. Ali'nin dev bir ejderi öldürme sahnesine rastlanmaktadır. Hz. Ali etrafında meydana gelen ve halkın kahramanlık, zafer duygularını tetikleyici cenknamelerde yer alan anlatılar dinî destan geleneğini yansıtan önemli kaynaklar olmuşlardır. Bu cenknamelerde Hz. Ali kimi zaman kılık değiştirerek başka bir bedene bürünmüş kimi zaman ise kendi suretinde anlatılmıştır. Gerçeklik ve hayalin iç içe geçtiği bu sahnelerde Hz. Ali'nin genel olarak elinde Zülfikar, atı Döldül ile putperest unsurlar olarak nitelenen dev, büyücü, ejderha gibi kötücül varlıklarla korkusuzca mücadele ettiği ifade edilmektedir (Mattei, 2004, s. 18-29). Bütün kötülüklerle cesurca savaşılan Hz. Ali'nin üstlendiği kahramanca duruşu ve sunduğu mücadele Görsel 6'da sunulmaktadır.

Kamber Hazretleri, Döldül'ün bakıcısı yani Hz. Ali'nin seyisi, Döldül'ün kendisi, Müslüman savaşçılar, Hz. Ali'nin Allah'ın aslanı olduğu inancıyla yerleştirilmiş aslan simgesi ve kötücül varlık dev ejderhanın bulunduğu bu sahne tam da cenknamelerde anlatılan kahramanlıkları temsil etmektedir.

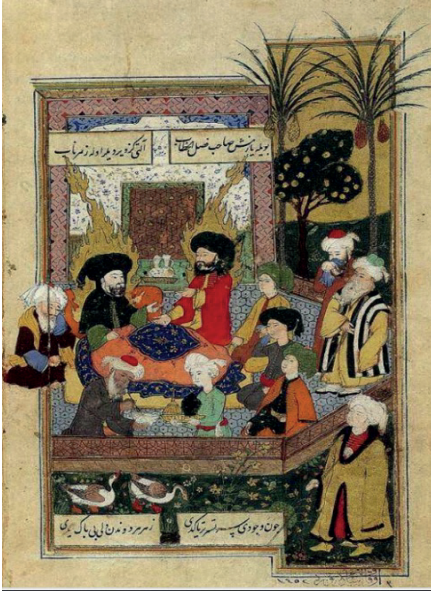


Görsel 6: Hz. Ali'nin Ejder Öldürmesi, Darfur Siyer-i Nebi, 1594-95, TSM, H 1223, y.70b.

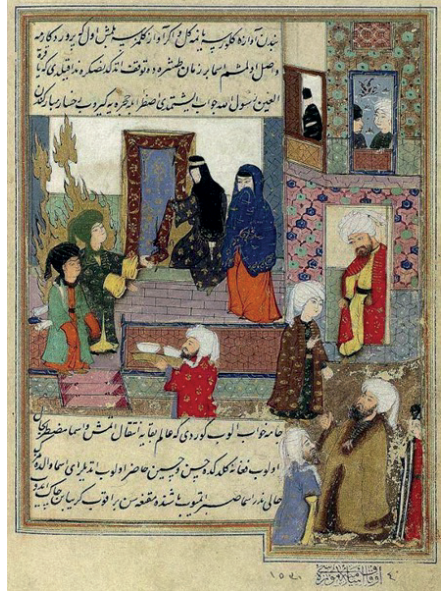
Minyatür sanatına özgü yığıntı, üst üste, yan yana istiflenme ya da tekrar etme eylemlerinin rahatlıkla gözlemlendiği bu çalışmada da resmin ana konusu olan Hz. Ali'nin kötücül varlık ejderhanın başını gövdesinden ayırdığı sahne görülmektedir. Hz. Ali'nin Müslüman kahramanlarla bir ülkenin fethine giderken kayalıklar arasından karşısına çıkan ejderhayı tek başına öldürdüğü bu kahramanlık sahnesinde

arkada, at üstünde konumlanan Müslüman savaşıçılar olmaksızın tek başına cenk ettiği görülmektedir. Ancak bu kahramanlık sahnesinin etrafında konumlanan bütün unsurların ana mesele olan Hz. Ali'nin ejderhayı öldürme sahnesine gölge düşürecek boyutta betimlenmiş olması da dikkat çekicidir. Söz konusu büyüklük-küçüklük farklılıklarının benzer biçimde resmin sağ alt köşesine doğru konumlandırılmış Hz. Ali'nin atı olan Döldül ve onun terbiyecisi Kamber figüründe de uygulandığı gözlemlenmektedir. Resimde bulunan büyüklük-küçüklük kurgusunda oldukça gerçeklik dışı kalan bu iki figürün daha da gerçek dışı bir unsurla yan yana getirildiği gözlemlenmektedir. Burada Hz. Ali ve ona dair kahramanlık göstergesi olan Hz. Muhammed tarafından kendisine hediye edildiği bilinen- çatal uçlu Zülfikar, Döldül, Kamber, Müslüman savaşıçıların tamamı ve ejderha; anlatılan hikâyenin içindeki gerçek ve gerçek dışı bütün temsiller olarak tezahür etmektedir. Ancak Allah'ın aslanı olduğu inancıyla yerleştirilmiş aslan simgesi bahsi geçen bütün varlıklardan farklı bir biçimde, sembol olarak yerleştirilmiştir. Bir heykel gibi yerleştirilmiş aslan figürü izleyicinin Alevilik-Bektaşilik kültürü ve resim sanatı arasındaki bağlantıyı gerçek, gerçek dışı ve sembolik olmak üzere pek çok farklı biçimde görebilmesini sağlamaktadır.

Hz. Hasan ve Hz. Fatıma'nın ölümleriyle ilişkilendirilmiş çalışmalara bakıldığında ise Görsel 5 ve 6'daki anlatım biçimlerinden farklı bir bakış geliştirildiği görülmektedir. Daha önce incelenmiş kahramanlık ya da evliliğin ilanı gibi yüce sahnelerin aksine matem yüklü her iki sahnede zengin bir anlatım dilinin kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 7: Hz. Hasan'ın Ölümü, Lâmiî Maktel-i Âl-i Resûl, 1602-03, TiEM, T. 1958, y. 10b.



Görsel 8: Ölümünün Yaklaştığını Anlayan Hz. Fatıma'nın Odasına Gidişi, Fuzulî'nin Hadikatü's-Suadâ İsimli Eserinden, 1595 civ, TiEM, 1967.

Görsel 7’de yer alan Hz. Muhammed’in yakınlarının şehit oluşunu konu alan *Maktel-i Âl-i Resûl* isimli eserde Hz. Hasan’ın ölümüne yer verilmiştir. Hz. Ali’nin oğlu Hz. Hasan, kardeşi Hz. Hüseyin ile konuşmakta, bu konuşmaya etraflarına oturmuş yakınları üzüntü ile eşlik etmekte, odadaki kimi figürlerin şifa veren yiyecekler taşıdıkları görülmektedir. Daha önce verilmiş olan Alevi-Bektaşî kültürüne özgü minyatür eser örneklerinin aksine Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’in odak noktası olduğu görülen bu eserde söz konusu şahsiyetlerin ehemmiyet dereceleri, başlarının arkasına yerleştirilmiş alev formundaki kutsal ışıkla belirginleştirilmiştir. Bunun dışında kompozisyon içindeki bütün figürlerden daha büyük bir biçimde çizilmiş iki figürün sarık renklerinin siyahla betimlenmesi vurgunun kimlerde olması gerektiğine bir kere daha işaret etmektedir. Çok daha sessiz ve hareketsiz çalışmaların aksine oldukça aritmik bir kompozisyonla betimlenen bu çalışmada yan yana veya üst üste istifleme geleneğinin arka planda kaldığı ve fark edilir bir derinlik oluşturulduğu görülmektedir. Öyle ki bir iç avlu altında konumlanışlarının yanı sıra dışarıya açılan pencere ile manzaranın görünmesi de bu çalışmanın analiz edilen diğer çalışmalardan farklı özellikler taşıdığını göstermektedir.

Görsel 8’de yer alan Hz. Fatıma’nın ölümüne hazırlanış; yıkanmış, temiz ve güzel kıyafetlerini giymiş, odasına girmek üzere beklediği bir sahne ile aktarılmaktadır (Bağcı vd. 2006, s. 252). Sağında amcasının kızı olduğu belirtilen Esmâ, solunda ise evlatları Hasan ve Hüseyin ile henüz vedalaşmış Hz. Fatıma’nın yüzü yine peçe ile örtülmüş, ifadesine ya da fiziksel özelliklerine yönelik herhangi bir ibare verilmemiştir. Osmanlı yönetimindeki bir eyalet olan Bağdat’ta üretilen bu eser Görsel 7’deki gibi farklı özellikler üstlenmektedir. Tıpkı Hz. Hasan’ın ölüm sahnesinde olduğu gibi derinlik içeren bu çalışmanın en dikkat çekici özelliği, konu odağı olan Hz. Fatıma, Hz. Hasan ve Hüseyin arasındaki iletişimin yanı sıra son derece gündelik bir sahenin betimlenmiş olmasıdır. Elinde yiyecek taşıyan hizmetliler, farklı odalarda bulunan kişilerin yaşantısına dair tasvirler yer almaktadır. Oldukça gündelik, hareketli ve sıradan anların gösterildiği çalışmada Hasan ve Hüseyin’in önemi yine başlarının üstündeki kutsal ışıkla vurgulanmış, anneleriyle iletişimlerini ellerini Hz. Fatıma’ya doğru yöneltmelerinden anlaşılmaktadır.

3. Cumhuriyet Devri Türk Resminde Alevi-Bektaşî Temalı Eserler

Osmanlı İmparatorluğu’nun sona erip Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla dönemin sanatsal ortamında da değişiklikler meydana gelmiştir. Bu değişimlerden en önemlisi 1938-1944 yılları arasında gerçekleşen yurt gezileri olmuştur. Türk sanatçıları devlet desteğiyle yurt gezilerine çıkmış, gördükleri gerçeklikleri ve manzaraları yansıtan resimler yapmışlardır. Cumhuriyet Devri Türk resminde Alevi-Bektaşî temalı eserler ise özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında, Türk sanatının modernleşme sürecinde yoğunlaşmıştır. Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte toplumsal yapıda köklü değişiklikler yaşanırken sanat da bu dönüşüme paralel olarak gelişmiştir. Alevi-Bektaşî kültürü de Türk sanatçıların özellikle halk kültürüne ve toplumsal değerlere yöneldikleri bu dönemde önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Cumhuriyet Dönemi’nde yapılmış Alevi-Bektaşî konulu eserlere bakıldığında bu inanca has pek çok değer soyut ya da figüratif biçimlerde yansıtıldığı görülmektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet Dönemi ressamları arasında eğitimci kimliği ile ön plana çıkan İbrahim Çallı’nın açık hava

resimleri, empresyonist etkileri ile anıldığı eserlerinin yanı sıra Alevi-Bektaşî inancına özgü motifleri kullandığı eserlerinin bulunduğu da bilinmektedir. Görsel 9’da yer alan, odağın bir derviş figüründe toplandığı Derviş isimli resimde Çallı’nın çeşitli ikonografik öğeleri resmettiği görülmektedir.



Görsel 9: İbrahim Çallı Derviş, Tarihi Bilinmiyor, Sabancı Koleksiyonunda Bulunmaktadır.

Dergâh olduğu düşünölen bu iç mekânda derviş figürünün hayvan postu üstünde konumlandığı görölmektedir. Vücut dili son derece sakin olarak betimlenen derviş figürünün dizlerini kırarak oturması ve ellerini dizlerine doğru serbest bir biçimde yerleştirmesi vücut dilinin sakinliğini güçlendirmektedir. Derviş figürü başında Hüseyini Taç ve boynunda teslim taşıyla resmedilmiştir. Dergâh olduğu düşünölen iç mekânda derviş figürünün arkasına yerleştirilmiş iki adet mum bulunmakta, duvarda asılı bulunan “müsenna” hat çalışmasında “Ya Hu ve Ali” yazmaktadır. Çallı’nın kendine özgü fırça darbeleri ve renk paletiyle yaptığı bu resimde figür ve mekânı gerçekte oldukları gibi resmettiği görölmektedir. Çallı, dergâhı içinde bulunanlarla son derece sade ve sakin resmettiği için resimdeki psikolojik atmosferin sükûnetle tanımlanması kaçınılmaz görölmektedir. Ancak sükûnet duygusunu perçinleyen etkenin kullanılan renklerle de yakından ilişkili olduğu gözlemlenmektedir. Turuncu, kahverengi ve tonlarının, yeşil gibi daha organik renklerin gezindiği bu resimde renklerin yarattığı psikolojik etkinin Çallı tarafından ustaca kullanıldığı fark edilmektedir. Böylece resmin sadece gerçekçi bir bakış açısıyla değil, izleyicinin duygularını güçlendirici bütün unsurların hesaba katılarak yapıldığı düşünölmektedir.

Cumhuriyet Dönemi ressamlarından Fikret Otyam’ın Alevi-Bektaşî kültürünü yansıtan eserleri bu inancın en bilinen örneklerini sunmaktadır. Gazeteci, şair, yazar ve ressam kimlikleriyle Otyam bir dönem Çallı’nın atölyesinde de eğitim görmüş, Alevi-Bektaşî kültürüne duyduğu sevgi ve bağlılığı eserlerine en çok yansıtan sanatçı olmuştur. Anadolu halkına dair gözlemlerini, yol ulularını, Alevi-Bektaşî inancına özgü ritüelleri oldukça özgün bir dille anlatan Otyam’ın Görsel 10’da *Semah* isimli çalışması yer almaktadır. Sanatçının resmî web sayfasında Ankara’daki Peker Sanat’ta açılan sergisinin konuşmasında “Bu resim Madımak müze olana kadar bizde kalacak. Müze olduğunda oraya bağışlanacak.” ifadesinde bulunduğı görölmektedir. Otyam’ın *Semah* isimli eserin satışa çıkmasını istemediğı belirtilmektedir (Otyam, 15 Mart 2025). Otyam bu eserinde figürlerini bir dış mekânda, sanki topraklı bir zemine yerleştirmiştir. Semah sahnesinde kadın ve erkek figürlerin bir aradalığı, figürlerin kıyafetlerinin aynı oluşu ve ayaklarının çıplaklığı dikkat çekmektedir. Asıl önemli olanın gerçekleştirilen eylem olduğunu vurgulamak adına figürlerin fiziksel özellikleri, nerede bulundukları, geri planda tutularak bedenın aldığı hareketlere önem verilmiştir. Kıyafetler ayındır, bedenler estetik bir hareket içinde tekrar eden figürlerini sergilemektedir. Otyam’ın *Semah* isimli eserinin teknik özellikleri söz konusu olduğunda serbest bir fırça anlayışına sahip olduğu gözlemlenmektedir. Kırmızı ve yeşil gibi zıt renklerin baskınlığı, siyah-beyaz kontrastının vurgusu açıkça görölmektedir.



Görsel 10: Fikret Otyam Semah 100 x 150 cm, Karton Üzerine Pastel Boya.

Hem biçimsel hem de anlamsal katmanlarıyla gelenek ve çağdaşı bir araya getiren Murat Morova'nın Alevi-Bektaşî inancının önemli olgularını temsil eden çalışmalar ürettiği de bilinmektedir. Görsel 10'de sunulan, 2000 yılında ürettiği *Ten Yorgunu* isimli eseri on iki adet "İnsan-ı Kâmil" motifinden oluşmaktadır. İnsanın ulaşabileceği en üst nokta olarak tanımlanan "İnsan-ı Kâmil" daha önce de bahsedildiği gibi yazı-resim sanatında sıkça kullanılmıştır.

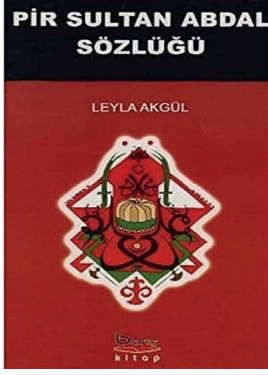
İslamiyet'te bir kişinin kötülüklerden arınmış, iyi niyetli, olgun gibi erdemli özelliklerle anılabilmesi yani iyi bir insan olabilmesi için Hz. Muhammed'i örnek alması gerekmektedir. Alevi-Bektaşî inancında ise iyi insan olabilmenin koşulu kişiye eşlik edecek yol aydınlatıcısıyla ilişkilendirilmiştir. Yol aydınlatıcısı ile çıkılan yolda dünyasal bağlardan sıyrılmak, iman, nefesine hakimiyet ve benlikten geçmek gibi pek çok erdemli süreç bulunmaktadır. Söz konusu yollardan geçen, seçilmişlerin en seçkini, olgun, ermiş kişilere de İnsan-ı Kâmil kavramı uygun görülmektedir (Harman, 2014, s. 101). Morova ise söz konusu kavramla ilgili yakınlığını resmî web sayfasındaki röportajında; dünya görüşünün içinde unutulmuş adalet, vicdan, merhamet, şefkat üzerinden döngüsel bir zaman içindeki durakları ve sonunda tabii ki nasıl İnsan-ı Kâmil olunacağı sorusunu barındıran bir arayış olarak ifade etmektedir (Morova, 17 Mart 2025).

Morova'nın İnsan-ı Kâmil motifinden oluşan serisinde cam üzerine, Arapça yazılmış bir kitaptan koparılmış sayfalara, sanatçının kendisine ait radyolojik görüntülere, tahlil raporlarına, bazı kelimelere ve yer yer otoportresine rastlanmaktadır. Üst üste gelmiş katmanlarıyla *Ten Yorgunu* zaman içinde eskiyen, bozulan, yorulan bedenın bütün dönüşümüne karşı ruhın daimî kaldığına işaret etmektedir. Beden, özellikle bugünün teknolojisiyle bir makine gibi tamir edilebilir, bozulan parçaların yerine yenisi takılabilir ya da bütün yeteneksizliklerinin yeni bir sürüm yüklenir gibi değiştirilebilirliğiyle insan için ölümsüzlüğün mümkün olduğu umudunu yeşertirken ruh ise izleyici karşısına müdahalesi, dokunulması bir o kadar zor olan olarak çıkmaktadır. Çalışmanın içerdiği anlamsal katmanlardan dikkat çekici olduğu düşünülen bir diğer nokta üretim sayısıdır. Morova *Ten Yorgunu*'nu on iki adet çalışmadan oluşturmaktadır. Alevi-Bektaşî inancında "On İki Hizmet" ve "On İki İmam" gibi değerler bulunmaktadır. On İki Hizmet kısaca: dedenin cemi yönetmesi; rehberin ceme katılacak kişileri seçmesi, gözcünün cem düzenini sağlaması; çerağcının cemde yakılan çerağları hazırlaması; zakirin cemde saz çalması, mersiye vb. söylemesi; süpürgecinin cemevinin temizliğinden sorumlu olması; sakanın cem sırasında su dağıtması; kurbancının cemdeki lokmaları dağıtması ve yeme içmeyi sağlaması, cemde simgesel bir şekilde abdest alınmasını sağlaması; iznikçinin cemevine gelenlerin ayakkabılarını düzenlemesi ve son olarak kapıcının ceme gelen herkesi karşılaması sorumluluğundan oluşmaktadır (Kılıç, 2016, s. 48-49). "On İki İmamlar ise Alevilerin Hz. Muhammed'den sonra önder olarak tanıdıkları Hz. Ali ile Hz. Hz. Fatıma'nın soyundan gelen, Ehlibeyit'in devamı niteliğinde kişilerdir. Aleviliğin oluşum tarihinde büyük rol sahibi kutsal şahsiyetler olarak anılırlar." (Yaman, 2011, s. 223).

Morova'nın On İki İmam ve On İki Hizmet değerleriyle düşünülen serisinin kavramsal yönünü güçlendiren başka unsurların olduğu da görülmektedir. Morova'nın *asosyal adam*, *istenmeyen adam* gibi kelimelerle toplumların insanlara yüklediği sıfatlar, yakıştırdığı kimlikler veya yapıştırdığı etiketleri temsil eden çalışmaları görülmektedir. On İki İmam her türlü olumsuzluktan arınmış, masumiyeti kabul edilmişler olarak Morova'nın üstüne anlamlar yüklenmiş insanların bütün bu anlamlardan azade, insanın özüne yani "İnsan-ı Kâmil'e" neden ulaşamadığı, nasıl ulaşacağı, insanı insan yapan özün nerede olduğuna dair bir nevi haritalar oluşturan bedenlerini temsil etmektedir.

4. Güncel Sanat Çalışmalarında Ali Can Meydan'ın Alevi-Bektaşî Konulu Çalışmaları

Bugünün sanatçıları tuval üzerine "geleneksel" olarak nitelenebilen boya ve farklı malzemeler kullanarak, çeşitli mekânlara yerleştirmeler yaparak multidisipliner üretimler gerçekleştirmektedir. Ancak teknolojinin hızla gelişimiyle farklı biçimlerde izleme imkânları sunan, hızlı ve yetkin çizim yapma, resimleme olanakları sağlayan tablet ve bilgisayarlarla da üretim yapılabilir. Uzun bir geçmişe dayanan Alevi-Bektaşî inancını teknolojinin ve dijitalleşmenin olanaklarıyla anlatan sanatçı Ali Can Meydan, üretimlerini bu noktaya kadar analiz edilmiş sanatçıların temel aldığı benzer olgular üzerinden fakat farklı bir medyumla gerçekleştirmektedir. Sanatçı Görsel 11 ve 12'de yer alan Üçlü Birlik isimli illüstrasyonu Deviantart'ta, yazar Leyla Akgül'e ait *Pir Sultan Abdal Sözlüğü*'nün kitap kapağı tasarımı için yaptığını belirtmiştir (Meydan, 1 Nisan 2025).



Görsel 11: Ali Can Meydan Pir Sultan Abdal Sözlüğü İçin Yaptığı Kitap Kapağı Tasarımı, 918 x 1263 Piksel 493,79 KB, 2012.



Görsel 12: Ali Can Meydan, Leyla Akgül'ün Yazarlığını Yaptığı Kitap İçin Tasarladığı Kapağın Görseli.

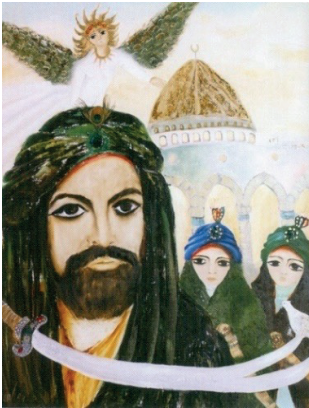
Meydan'ın tasarımında merkeze yerleştirilen taç Alevi-Bektaşî inancında önemli bir yerde bulunmaktadır. Dervişlikle beraber gelen taç formları farklı biçimlerde bulunmaktadır. Ancak derviş ve babaların kullandığı ve yine On İki İmam'la ilişkilendirilmiş on iki dilimli "Hüseyini Taç" en çok bilinenidir. Meydan'ın kitap kapağı için gerçekleştirdiği tasarımda da bulunan Hüseyini Taç on iki dilimden oluşmakta, etrafına yerleştirilen aynalı müsenna tarzındaki yazı ve Hz. Ali'nin kılıcı olan çatal uçlu Zülfikar'la çevrilmektedir. Türk kilim deseni üzerine yerleştirilmiş bu imajların dışında Alevi-Bektaşî inancına özgü önemli temsiliyetler üstlenen renklere ağırlık verildiği de görülmektedir. Meydan'ın tasarımında ve kitap kapağı için uyguladığı renklere bakıldığında kırmızı ve yeşil renklerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmekte çünkü söz konusu renklerin Alevi-Bektaşî inancında önemli yerleri olduğu bilinmektedir. Renklerin pek çok kültürde olduğu gibi yaşananların, gerçekleşmiş olayların veya rivayetlerin aktarılmasında çok güçlü temsiliyetler üstlendiği bilinmektedir. Bu bağlamda Sümeyye Yurduseven, Alevi-Bektaşî kültüründe yeşil rengin oldukça önemli olduğunu ve bu önemin Hz. Ali'nin avucunun içinde bulunan yeşil renkteki nurani bir benden ileri geldiğini ifade eden bilgilere yer vermektedir. Bir diğer yandan zorda kalanların sıkıntısını giderecek, yardımına koşacak kişi olarak bilinen Hızır'ın yeşil renkte bir kıyafet giydiği de aktarılmaktadır (Yurduseven, 2023, s. 53-54). Benzer biçimde kırmızı rengin de kırmızı börtük olarak bilinen kırmızı başlıkla Hz. Ali'yi simgeleyen Kızılbaş kavramını sembolize etmesiyle Alevi-Bektaşî kültüründeki yerine işaret etmektedir. Bunun yanı sıra çok çeşitli anlamlara sahip Kızılbaş kelimesinin kullanım nedenlerini Hz. Ali'nin Uhud Savaşı'nda kafasından yaralanması, Hayber Savaşı'nda kırmızı sarık sarması ve Yeniçeri Ocağı'nı kuran Alevilerin daha önce de bahsi geçmiş on iki dilimli taç giymesiyle ifade etmektedir (Yurduseven, 2023, s. 62-63).

Meydan'ın bir diğer tasarımı 2013 yılında yapmış olduğu *Şah-ı Merdan*'dır. Görsel 13'te yer alan Şah-ı Merdan Hz. Ali'ye verilmiş bir başka isim olarak mertlerin şahı anlamına gelmektedir.



Görsel 13: Ali Can Meydan Şah-ı Merdan 2013, 2480 x 3508 px 922.93 KB.

"Allah'ın Aslanı" Hz. Ali'nin merkezde bulunduğu bu çalışmada yeşil sarık, kırmızı kıyafetler içinde, çatal uçlu Zülfikar ve kendisini temsil eden aslan başıyla bir arada bulunduğu görülmektedir. Üst kısımda bulunan Arapça yazının kaligrafik etkisinin kostümlerdeki çizgisellikle uyum içinde olduğu bu çalışma tıpkı Görsel 15'te bulunan Hüseyini Taç gibi yalın bir dille resmedilmiştir. Biçimselliğinin yanı sıra yazının içeriğine bakıldığında ise "Zülfikar'dan keskin kılıç, Ali'den de büyük yiğit yoktur." yazdığı görülmektedir. Meydan'ın resimlerinin, bu noktaya kadar, analizleri yapılmış Alevi-Bektaşî temalı diğer resimlerden ayrıştığı açıkça görülmektedir. Ancak Görsel 14 ve 15'te verilmiş Fikret Otyam'ın Alevi-Bektaşî inancına has resimlerindeki kompozisyon anlayışıyla benzerlik gösterdiğini söylemekte de bir sakınca görülmemektedir.



Görsel 14: Fikret Otyam, Hz. Ali, 100 x 100 cm, 1994.



Görsel 15: Fikret Otyam, Hacı Bektaş Veli, T.Ü.Y.B, 120 x 120 cm, 1991.

Otyam ve Meydan'ın üretimleri arasında ortaklığı olduğu düşünülen nokta resimdeki yazı ve figür gibi öğelerin herhangi bir gerçeklik kaygısı güdülmeden bir araya getirilmeleridir. Resim sanatına özgü bilinen genel kompozisyon oluşturma ilkelerini kendine has bir üslupla yorumlayan Otyam'ın Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, diğer figürler ve hayvanları bir araya getirmesi, mekân algısını neredeyse ortadan kaldırarak masalsi bir boşluk, âlem oluşturma ve Meydan'ın çarpıcı ve güçlü renklerden oluşturduğu yüzeylerine başka hiçbir unsura gerek duymaksızın merkezî bir biçimde yerleştirmesi arasında bir ortaklık olduğu düşünülmektedir. Alevi-Bektaşî inancına özgü değerlerin, kavramların ve sembollerin önüne geçecek herhangi bir unsura yer verilmeden üretilmiş bu çalışmalar iki farklı disiplin olan tuval üzeri boya ve bilgisayar ortamında üretilmiş çalışmalar olarak ortak noktada buluşmuşlardır. Meydan'ın Alevi-Bektaşî kültürüne özgü üretimleri arasında yer alan “Ulu Ozanlar” ise sanatçının resmi web sayfasında belirtildiği üzere TRT Müzik kanalında Alevi-Bektaşî kültürünü anlatan *Ulu Ozanlar Belgeseli* için yapılmıştır (Meydan, 26 Mart 2025). Ulu Ozanların farklı müzisyenlerin icralarıyla anlatıldığı bu belgeselde Meydan, 2D animasyon kullanarak Görsel 16'daki Ulu Ozanları canlandırmıştır.



Görsel 16: Ali Can Meydan Yedi Ulu Ozan 2D Animation, Belgesel / Documentary, Canlandırma, İllüstrasyon, Minyatür, Tarih, TRT Müzik, 2014.

Bu canlandırmalar arasında şiirlerinde Hz. Muhammed, Hz. Ali ve On İki İmam sevgisi, miraç, cem, semah ve zahir gibi öğelerin yoğun bir biçimde görüldüğü Şah Hatâî ve onunla ilgili sahnelere sıkça yer verildiği görülmektedir (Görsel 17, 18).



Görsel 17: Ali Can Meydan Yedi Ulu Ozan 2D Animation, Belgesel / Documentary, Canlandırma, İllüstrasyon, Minyatür, Tarih, TRT Müzik, 2014.

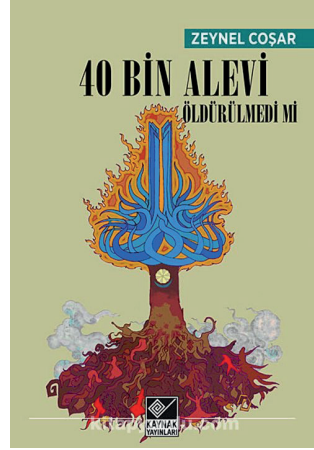


Görsel 18: Ali Can Meydan Yedi Ulu Ozan 2D Animation, Belgesel / Documentary, Canlandırma, İllüstrasyon, Minyatür, Tarih, TRT Müzik, 2014.

Ali Can Meydan'ın bir diğer çalışması yazar Zeynel Coşar'ın *40 Bin Alevi Öldürülmedi Mi* kitabı için yaptığı tasarımıdır. Görsel 18'de tasarımın kendisi ve 19'da basıma sunulan kapak tasarımı bulunmaktadır. Meydan'ın Alevi kültüründe önemli bir yere sahip ağaç sembolünü kullandığı görülmektedir.



Görsel 19: Ali Can Meydan 40 Bin Alevi Öldürülmedi Mi Kitabının Kapak Tasarımı İçin Yapılmış Çalışma, 2380 x 3132 px 3.42 MB.



Görsel 20: 40 Bin Alevi Öldürülmedi Mi Kitabının Basılmış Görüntüsü.

Bu sembolün önemi pek çok yazında görülmekle beraber Pir Sultan Abdal'ın sözleri verilen ehemmiyetin bilinen göstergelerinden olmuştur:

Ali Fatıma'nın yâri

Ali çekti Zülfikar'ı

Düldül atının eyeri

O da yine ağaçtandır (Altun, 2007, s.15).

Alevilik-Bektaşilikte özellikle Muharrem ayında ve salı günleri kesilmeyen, bir işe başlamadan önce mutlaka dua edilen, kimi zaman da geçim sağlayan ağaç kültürü tasarımının merkezine yerleştiren Meydan, bu ağacın yeşil yapraklardan oluşan kısmını kitabın ismiyle müsemma alev şeklinde yapmıştır. Bu alev topunun tamamını kaplayan mavi sarmalların ise aynalı müsenna ismi verilen yazı sanatını andıran formlarla kaplandığı, gövdesine bakıldığında ise Hüseyini Taç'ın yerleştirildiği görülmektedir. Ancak tasarımın en vurucu kısmı alevler üstüne yerleştirilmiş yeşil yapraklı alan kadar baskın olduğu gözlemlenen kök gövdesidir. Kökte iç içe geçmiş, kırmızı-kahve tonlarında, toprakla bir olmuş insanlar ve dervişler görülmekte, semazenler ve Hz. Fatıma'nın eli bulunmaktadır. Toprakta yükselen dumanlar ise toprak altında bulunan bu insanların ölümüne işaret etmektedir.

Son olarak; Ali Can Meydan'ın sosyal medya hesabında Nevşehir Hacı Bektaş Veli Müzesinde yer alan bir Hünkâr Hacı Bektaş Veli resmini dijital araçları kullanarak restore ettiği belirtilmektedir (Meydan, 2 Nisan 2025). Sanatçı geçmişte var olmuş ve hâlâ varlık gösteren, belki de belleklerden silinmiş bir resmi teknik olanaklarla yeniden üretmiş; böylece geçmişe ait değerlerin fiziksel olarak bugüne ulaşımını, daha çok bilinmesini sağlamış ve sanatçıların yeni üretim olanaklarıyla bugünden geçmişe nasıl bakabileceklerini göstermiştir. Ancak daha da önemlisinin zengin ve köklü bir geçmişe sahip Alevi-Bektaşî kültürünün bugünün araçlarıyla yeniden inşa edilmesi, bu inşa sonucu söz konusu kültürün çeşitlenmesine katkı sağlaması ve geleceğe aktarılması olduğu düşünülmektedir. Görsel 21 ve 22'de yer alan çalışmalarda farklılıkların bulunduğu görülmektedir. Her iki resmin benzer özelliklerine bakıldığında Alevi kültüründe Hz. Ali'nin habercisi olarak nitelenen turna ya da güvercin gibi, masumiyet ve nahifliğin simgesi olarak nitelenen geyik ve en bilindik aslan sembollerinin yer aldığı görülmektedir. Hünkâr Hacı Bektaş Veli'nin sessizlikle kucakladığı bu hayvanların her iki resimde de bulunmasına karşılık mekânları bakımından ayrıştıkları görülmektedir.



Görsel 21: Hacı Bektaş Veli'nin Kök Boya Resmi (Hacı Bektaş Müzesi – Hacıbektaş / Nevşehir).



Görsel 22: Ali Can Meydan, Hacı Bektaş Müzesi – Hacıbektaş / Nevşehir'de Yer Alan Hacı Bektaş Veli'nin Resminin Dijital Restorasyonu, 2024.

Hacı Bektaş Veli Müzesinde bulunan eserde mekâna dair herhangi bir belirteç bulunmazken diğerinde mekâna özgü pek çok ibarenin bulunması Meydan'ın sadece bir restorasyon yapmadığını göstermektedir. Sağ ve sola yerleştirdiği ağaçlar, gece ve gündüzü temsil eden unsurların aynı anda tezahürü; dağ, toprak arazi ve akarsu gibi öğeler ve resmin dış kenarlarını kaplayan motifler ekleyerek özgün yorumlamalarda bulunduğunu, böylece yeni bir üretim gerçekleştirdiğini de göstermektedir.

Sonuç

Alevi-Bektaşî inancı ve sanat arasındaki ilişkide özellikle edebiyatın önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Ancak kurulan bu sıkı ilişkinin dışında Alevi-Bektaşî inancı ve resim sanatı arasında nispeten az fakat önemli bağlar bulunduğu görülmektedir. Öyle ki Alevi-Bektaşî inancının deyiş ve şiirlerle yakın temasının resim sanatına doğrudan yansıdığı görülmüştür. Öncelikle yazı sanatında sonrasında yazı ve resmin bir araya geldiği eserlerde Alevi-Bektaşî inancının sözlü sanatlarla ilişkisine rastlanmaktadır. Alevi-Bektaşî kültürü ve resim sanatı arasındaki yakınlığın minyatür sanatında Hak-Muhammed-Ali üçlemesi, Hz. Ali'nin kahramanlık sahneleri gibi konuların işlenmesiyle perçinlendiği görülmektedir. Ekseriyetle Erken Cumhuriyet Dönemi ve yakın tarihteki sanatçılara bakıldığında da bu sanatçıların Alevi-Bektaşî inancına özgü üretimler gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu üretimlerde sanatçıların Alevi-Bektaşî inancına özgü yapılmış yazı-resimlerden ve minyatürlerden farklılıklar gösterdiği görülmüştür. Cumhuriyet Dönemi'nde ortaya çıkan eserler söz konusu kültürün felsefesine daha yoğunlaştığını göstermektedir. Özgün anlatımların, Alevi-Bektaşî inancının incelik ve hassasiyetlerinin daha yoruma açık bir biçimde anlatıldığı fark edilmiştir. Bugün ise Alevi-Bektaşî inancının tuval, boya gibi “geleneksel” olarak da nitelenebilen üretim araçlarının dışında teknolojinin olanaklarından faydalanılarak anlatıldığı görülmektedir. Bu anlatıların sayısı bugün oldukça az bulunmaktadır. Ancak sanatın kültürlerle kurduğu eski, sıkı ve kopmayan ilişkisi gelecekte üretilecek çalışmaların artacağını düşündürmektedir. Daha çok sözlü gelenek, deyişler, nefesler ve ritüeller üzerinden aktarılan Alevi-Bektaşî inancının görsel sanatlara yansımalarının da anlamlı ve önemli olduğu görülmüştür. Alevi-Bektaşî inancı ve görsel dilin bir araya gelmesi, geleneği bugüne taşıyan bir bellek oluşturmalarının yanı sıra bu kültürün yeniden üretilmesine ve farklı biçimlerde yorumlanmasına neden olmuştur. İncelenen sanatçıların üretimlerinde Alevi-Bektaşî inanç sistemindeki değerleri sadece birer estetik obje olarak görmedikleri, aynı zamanda bir hafıza ve direniş biçimini yansıttıkları ve bugünün izleyicisiyle bağ kurmasını sağladıkları görülmüştür. Çok uzun geçmişe sahip sembollerin kültürün aktarılmasında zamansal, mekânsal ve araçsal olarak nasıl evrildiği fark edilmiştir. Alevi-Bektaşî sistemine ait zengin semboller, değerler dünyasının ve ritüellerin sanat yoluyla nasıl temsil edildiği ve gelecekte nasıl edilmeye devam edeceğine dair öngörüler oluşmuştur. Alevi-Bektaşî kültürünün sanatla ilişkisinde hem tarihsel hem de estetik bağlamda yeni okumalar yapmaya olanak tanıyacağı, özellikle çağdaş sanat alanında bu temaya dair yapılacak yeni üretimlerin hem sanatı hem de toplumsal hafızayı besleyeceği görülmüştür.

Kaynakça | References

- ACM, Ali Can Meydan, “Ulu Ozanlar Belgeseli”. Erişim Tarihi: 26 Mart 2025. Erişim linki: <https://www.alicanmeydan.com/portfolio/portfolio-three/>
- Ağırdemir, E. (2011). “Bektaşilikte Tâc Çeşitleri ve Anlamları”. Ankara: *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.60, s. 365-378.
- Bağcı, S. vd. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Deviant Art, Ali Can Meydan. Erişim Tarihi: 1 Nisan 2025. Erişim Linki: <https://www.deviantart.com/mahlukat/art/union-of-three-307691123>
- Günana, M. (2020). “Alevi ve Bektaşî Yazı Resim Sanatında İnsan Sureti”. Ankara: *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.95, ss. 323-333.
- Harman, M. (2014). “İnsan-ı Kâmil Yazı Resimlerinin İkonografik ve Sembolik Anlamlarına Dair Bir Çözümleme”. Ankara: *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 70, ss. 97-120.
- Kılıç, C. M. (2016). *Sorularla Alevilik*. 2. Baskı. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Mattei, L. J. (2004). *Hız. Ali Cenknameleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Meydan, A. C. “Mahlukat”. Erişim Tarihi: 2 Nisan 2025. Erişim Linki: https://www.instagram.com/p/DECCW6UIDAR/?hl=tr&img_index=1
- Morova, M. “Güncel Sanat Arşivi”. Erişim Tarihi: 17 Mart 2025. Erişim Linki: https://muratmorova.com/wp-content/uploads/2021/06/2021-June_Guncel-Sanat-Arsivi_Seniha-Unay.pdf
- Otyam, F. “Semah”. Erişim Tarihi: 15 Mart 2025. Erişim Linki: <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/semah/70>
- Özkafa, F. (2018). “Ehl-i Beyt ve Hacı Bektaş Veli Muhtevalı Hat Eserler”. *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Editörler: Orhan Kurtoğlu ve Ayşe Çamkara E. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yayınları, s. 265-291.
- Tanrıverdi, N. (2019) “Cumhuriyet Devri Türk Resminde Alevi-Bektaşî İkonografisinin İşleniş”. Tekirdağ: Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Yaman, A. (2011). *Alevilik & Kızılbaşlık Tarihi*. İstanbul: Nokta Kitap Yayınları.
- Yurduseven, S. (2023). “Alevi Bektaşî Menkıbelerinde Renk Sembolizmi” *Tetkik 3 (Mart 2023)*, s. 43-68.

Görseller Listesi

1. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70473> Erişim Tarihi: 29.12.2024
2. <https://www.arthill.com.tr/urun/3409692/hafiz-mehmed-salih-el-mevlevi-ketebeli-literature-girmis-muzelik-tekke-isi-hat> Erişim Tarihi: 12.01.2025
3. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2580759> Erişim Tarihi: 12.01.2025
4. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2580759> Erişim Tarihi: 12.01.2025
5. Serpil Bağcı vd. Osmanlı Resim Sanatı, s.162
6. Serpil Bağcı vd. Osmanlı Resim Sanatı, s.163
7. Serpil Bağcı vd. Osmanlı Resim Sanatı, s. 252
8. Serpil Bağcı vd. Osmanlı Resim Sanatı, s. 252.
9. Necef Tanrıverdi, *Cumhuriyet Devri Türk Resminde Alevi-Bektaşî İkonografisinin İşlenişî*, s.162.
10. <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/semah/70> Erişim Tarihi: 18.01.2025
11. <https://muratmorova.com/work/2000-ten-yorgunu/> Erişim Tarihi: 20.01.2025
12. <https://muratmorova.com/work/2000-ten-yorgunu/> Erişim Tarihi: 20.01.2025
13. <https://muratmorova.com/work/2000-ten-yorgunu/> Erişim Tarihi: 20.01.2025
14. <https://www.kitapyurdu.com/kitap/pir-sultan-abdal-sozlugu/357678.html> Erişim Tarihi: 22.01.2025
15. <https://www.deviantart.com/mahlukat/art/union-of-three-307691123> Erişim Tarihi: 23.01.2025
16. <https://www.deviantart.com/mahlukat/art/Sah-i-Merdan-381447200> Erişim Tarihi: 29.01.2025
17. <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/hz-ali/179> Erişim Tarihi: 01.02.2025
18. Necef Tanrıverdi, *Cumhuriyet Devri Türk Resminde Alevi-Bektaşî İkonografisinin İşlenişî*, s.163
- https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=7eFyWuUsTvns5A6bursLAW&no=ecv8PhghxK_R4DqU7zT_gw/ Erişim Tarihi: 06.05.2025
19. <https://www.alicanmeydan.com/portfolio/portfolio-three/> Erişim Tarihi: 10.03.2025
20. <https://www.alicanmeydan.com/portfolio/portfolio-three/hatayi1/> Erişim Tarihi: 11.03.2025
21. <https://www.alicanmeydan.com/portfolio/portfolio-three/hatayi3/> Erişim Tarihi: 13.03.2025
22. <https://www.deviantart.com/mahlukat/art/40binalevi-461923746> Erişim Tarihi: 17.03.2025
23. <https://www.kitapyurdu.com/kitap/40-bin-alevi-oldurulmedi-mi/343755.html> Erişim Tarihi: 18.03.2025